

Anna Wolińska

Semiotyka ikony Pawła Florenskiego i Borysa Uspieńskiego : pomiędzy snem a jawą

Sztuka i Filozofia 24, 140-148

2004

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Anna Wolińska

SEMIOTYKA IKONY PAWŁA FLORENSKIEGO I BORYSA USPIEŃSKIEGO. POMIĘDZY SNEM A JAWĄ

„Czas jest ogniem, który mnie pożera. Lecz ogień
to ja sam”

L. Borges

CZAS A INTERPRETACJA SEMIOTYCZNA

Zgodnie z jednym z podstawowych założeń semiotycznej analizy sztuki, uwzględniającym jej komunikacyjny charakter, dzieło sztuki jest znakiem bądź też tekstem artystycznym domagającym się odczytania, inaczej mówiąc, jest ono „przedmiotem semantycznym”.

„Semiotykę (...) można by zdefiniować jako filozofię interpretacji”¹. Czyni ona przedmiotem swego zainteresowania zarówno sam proces interpretacji, jak i różnorodne zjawiska kultury (w szczególności sztukę).

W myśl założeń semiotycznych, interpretacja nie jest rozumiana jako momentalny akt bezpośredniego poznania, jako objawienie czy też przekonanie samooczywistej intuicji, lecz „(...) ma charakter czasowy, zachodzi w czasie i dotyczy także bytów istniejących w czasie. Problem czasu pojawia się w każdym akcie interpretacji: to, co podlega interpretacji, należy zawsze do przeszłości, a terażniejsza interpretacja nadaje mu nowe znaczenie, które wpływa na jego przyszłe rozumienie. Każda interpretacja łączy przeszłość z przyszłością i jest zarazem wytworem swego czasu. W konsekwencji znaczenie jest zjawiskiem historycznym”².

Czas można podzielić zasadniczo na dwie odmiany: *chronos*, tj. czas fizyczny, „obiektywny”, odmierzany czasomierzem, oraz *tempus*, tj. czas doświadczany, „subiektywny”. Czas fizyczny można scharakteryzo-

¹ H. Buczyńska-Garewicz, „Znak i interpretacja. Semiotyka Peirce’a i hermeneutyka Heideggera”, *Studia Filozoficzne*, 1985, nr 8–7, s. 33.

² *Ibidem*, s. 34.

wać jako ciągły, linearny, postępujący i nieodwracalny³ oraz, co szczególnie istotne w perspektywie rozważanego tu problemu, zgodny z zasadą przyczynowo-skutkową, tj. zasadą następstwa czasowego. Czas doświadczany natomiast strukturyzuje nasze codzienne doświadczenie, w każdym momencie naszego istnienia podlegamy jego „tyraniu”, w postaci ciągłego zmierzania ku końcowi. Koniec, ostateczny kres życia nadaje sens wszystkim naszym działaniom.

Proces interpretacji związany jest zarówno z czasem fizycznym, jak i z czasem doświadczanym. Ponieważ interpretacja jest procesem, a nie aktem momentalnego, pozaczasowego, tj. „punktowego” objawienia, dlatego też dotyczy czasu fizycznego, rozciąga się w tym czasie. Jednak jej związki z czasem nie ograniczają się jedynie do *chronos*. Skoro łączy ona ze sobą przeszłość z przyszłością, *tempus* przejawia się właśnie w owym związku wyznaczającym jednocześnie sposób interpretacji „znaków” tego, co bezpośrednio nieobecne (tj. ikony).

SEMIOTYKA IKONY

W odpowiedzi na pytanie zadane Borysowi Uspieńskiemu: „Dlaczego ikoną interesują się semiotycy?”⁴, zawarte zostały dwa istotne wskazania: ikona jest znakiem „innej”, „niewidzialnej”, Boskiej rzeczywistości, zatem – „sama istota ikony zakłada niejako problematykę semiotyczną”⁵ (co w konsekwencji powoduje, jak mówi Uspieński, że w „ikonie nic nie jest całkowicie przypadkowe”); oraz znaczenie, czy też sens przekazu ikonического jest wyrażone za pomocą „maksymalnie skanonizowanego tekstu”. Autor *Semiotyki ikony* podkreśla jednocześnie, że Paweł Florenski badał oba aspekty semiotycznej istoty ikony, tzn. interesowała go ona zarówno jako znak Boskiej rzeczywistości, jak i jako „tekst” zapisany w „ikonicznym” języku.

Przedmiotem poniższej analizy będzie analogia pomiędzy doświadczeniem ikony, uwzględniającym jej złożony charakter (ikoną jako dziełem sztuki i zarazem obiektem kultu religijnego), a procesem porządkowania zdarzeń w marzeniu sennym wywołanym zewnętrzną przyczyną. Powyższa analogia ma przede wszystkim moc heurystyczną. Wyjaśniła ona zjawisko ikony jako „miejsce” graniczne: pomiędzy tą a tamtą

³ Istnieją wyjątki, np. w postaci teorii, mówiących o przemiennym kurczeniu i rozszerzaniu się wszechświata, czyli oscylowaniu pomiędzy nieustannie powtarzającymi się jego wielkimi wybuchami i wielkimi kresami.

⁴ „Prolegomena do tematu «semiotyka ikony»”, *Znak*, 1976, nr 270, s. 1602.

⁵ *Ibidem*, s. 1602.

rzeczywistością; „miejsce” oddziaływania na siebie dwóch sił: świadomości ludzkiej i Boskiej; oraz jako ciągle „żywe” zjawisko historyczne.

Henryk Paprocki, analizując różnorodne możliwości interpretacji ikony, wyróżnia trzy ewentualne wobec niej postawy: „(...) ścisłe trzymanie się opinii Ojców Kościoła (...) – wizja historyczna, charakteryzująca się dążeniem do stworzenia nowej dyscypliny teologicznej, zwanej ikonologią (...) – całościowa wizja roli ikonografii w dziejach historii zbawienia reprezentowana przez o. Pawła Florenskiego (...)”⁶.

Koncepcja Florenskiego, określona powyżej jako „całościowa wizja”, łączy w sobie dwa punkty widzenia. Pierwszy zgodny jest z definicją ikony ustanowioną na II Soborze Nicejskim. Zgodnie z drugim natomiast ikona jest tekstem „napisanym w nieznanym nam języku”, domagającym się rozszyfrowania. Pseudo Dionizy Areopagita określa ikonę jako „widzialny obraz tajemnych i nadprzyrodzonych przedstawień”. „Koncepcja Florenskiego bazuje na opisie aktu stworzenia z *Księgi Rodzaju* – «Bóg stworzył niebo i ziemię» (Rdz 1, 1), co oznacza świat duchowy i materialny, ale w stanie podziału. Linia podziału prowadząca do deizmu lub panteizmu zostaje przewyżczona w Osobie Jezusa Chrystusa, który jest współistotny Ojcu w swoim Bóstwie i współistotny ludziom w swoim człowieczeństwie. Podobne zjednoczenie dokonuje się w ikonie, gdyż ikona objawia Praobraz w liniach i kolorach. W swojej widzialności ikona świadczy o niewidzialnym. Doświadczenie świata innego dostępne jest świętym, którzy też są autorami ikon. W ikonie idee duchowego świata zostają przyobleczone w materię, co jest dostępne jedynie świętym. Równocześnie przedmiotem ikonografii może być tylko byt ludzki, gdyż sam człowiek jest żywą ikoną”⁷. A zatem ikonostas jest miejscem granicznym pomiędzy tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne; tym, co ludzkie, ziemskie, a tym, co Boskie.

W życiu każdego z nas owe światy, czy też miejsca, przeplatają się ze sobą. „Zdarzają się więc chwile – niechaj będą one krótkie, zredukowane do najmniejszej drobiną czasu – gdy owe światy przylegają do siebie, a ów styk może stać się dla nas przedmiotem kontemplacji. Niekiedy osłona świata widzialnego zostaje przez nas przedarta i poprzez szczelinę, której jesteśmy świadomi, napływa niewidzialny, nieziemski powiew, który się wznosi nad żarem paleniska”⁸.

⁶ H. Paprocki, „Świat jako ikona” (w:) P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 6.

⁷ Ibidem, s. 5.

⁸ P. Florenski, *Ikonostas...*, op. cit., s. 104.

PERCEPCJA TEGO, CO BEZPOŚREDNIO NIEOBECNE, A PROCES PORZĄDKOWANIA ZDARZEŃ W MARZENIU SENNYM

Sen odpowiada tamtemu, tj. niewidzialnemu – Boskiemu światu. Stąd też Florenski, rozważając istotę ikony, odwołuje się do percepcji snu. Ponieważ na granicy snu i czuwania, na granicy tamtego i tego świata znajduje się marzenie senne, stąd też podstawą wyjaśnienia semiotycznej istoty ikony jest analogia pomiędzy ikoną a marzeniem sennym, akcentująca rozumienie członów owej analogii jako miejsc granicznych, dzielących i łączących zarazem ze sobą oba światy. Zasadność owej analogii potwierdzają, zdaniem Florenskiego dwie zasadnicze tezy:

I teza: Człowiek w czasie snu przechodzi w inną przestrzeń, z przyspieszonym i odwrotnie ukierunkowanym czasem.

II teza: Czas odwrotnie ukierunkowany pozostaje nadal czasem teleologicznym.

Florenski, analizując zjawisko marzenia sennego wywołanego przyczyną zewnętrzną, odwołuje się do przykładów zapisów XX-wiecznego psychologa Hildebrandta. Oto jeden z nich: „Wiosennym porankiem wybrałem się na spacer i włączając się po zieleniejących polach dochodzę do sąsiedniej wsi. Widzę jej mieszkańców w odświętanych 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 nieco się spociłem, postanawiam ochłonić na cmentarzu, który otacza kościół. W tym czasie, odczytując najróżnorodniejsze zapisy na grobach, słyszę kroki dzwonnika wspinającego się na wieżę, na jej szczycie widzę niewielki wiejski dzwon, którego dźwięk powinien dać sygnał do rozpoczęcia nabożeństwa. Przez pewien czas wisi on nieruchomo, później zaczyna się kołysać i nagle rozlegają się głośnie i przesywające dźwięki, tak głośnie i tak przesywające, że budzę się. Okazuje się, iż dźwięki te wydaje dzwoneczek budzika”⁹.

W świadomości sennej połączenie ze sobą zdarzeń nie zawsze odpowiada na wskroś racjonalnej zasadzie przyczynowo-skutkowej. Więzy łączące zdarzenia na gruncie świadomości dziennej mogą wydawać się absurdalne. Jeśli sen to ciąg zdarzeń: „a, b, c, ...x”; to zdarzenie „x” ma miejsce, ponieważ wcześniej zaszły zdarzenia: „c”, „b”, i wreszcie „a”,

⁹ F.W. Hildebrandt, „Der Traum und seine Verwertung für's Leben”, cyt. za: P. Florenski, *Ikonostas...*, op. cit., s. 109.

rozpoczynające nasze marzenie senne. „Pamiętajmy jednak również, że przyczyną zewnętrzną poznawalną na jawie, widzianego marzenia sennego jako całości, jako całościowej kompozycji, było jakieś, niedostępne dla zamkniętego systemu śpiącego, zdarzenie lub okoliczność, nazwijmy ją q”¹⁰. W momencie obudzenia się kończące sen zdarzenie „x” całkowicie pokrywa się ze zdarzeniem „q”, a „...to samo rzeczywiste zdarzenie odbierają dwie świadomości: świadomość dzienna jako q, a świadomość nocna jako x”¹¹. Słusznie zauważa Florenski, że nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie to, że zdarzenie „x” w dziennej świadomości jest następstwem zdarzenia „q”, natomiast „x” w świadomości sennej jest wynikiem innego szeregu przyczynowego zdarzeń „...c, b, a”, z których zdarzenie rozpoczynające marzenie senne, „a” treściowo wyraźnie nie ma nic wspólnego z przyczyną „q”, a więc nie mogło być przez nią spowodowane. Chcąc wyjaśnić ten paradoks, Florenski formułuje tezę o odwrotnym ukierunkowaniu czasu w marzeniu sennym.

Analogia pomiędzy percepcją zdarzeń w marzeniu sennym i percepcją ikony oraz sformułowana przez Florenskiego teza o odwrotnym ukierunkowaniu czasu w marzeniu sennym, pozwala wyjaśnić ikonę jako obraz nieuczyniony ręką ludzką¹². Twórczość artysty-ikonografa polega na przechodzeniu z jednej sfery – ziemskiej – do drugiej – niebiańskiej – i na powrocie, podczas którego to, czym syciła się jego dusza, przebywając w innym świecie, „przybiera kształt obrazów symbolicznych – tych, które zostaną utrwalone w dziele sztuki” – stwierdza Florenski. Wstępowaniu odpowiadają obrazy, będące „odrzuconymi szatami dziennej marności”, „wszelkie duchowo nie uporządkowane elementy naszego jestestwa”. Florenski wyraźnie podkreśla, że „artysta popełnia błąd i wprowadza odbiorców w błąd, gdy za pośrednictwem twórczości daje nam wszystko to, co powstaje w nim przy uwznioślającym go natchnieniu podczas wchodzenia w świat niebiański”¹³. Ikona-obraz symboliczny powstaje w wyniku ruchu zstępowania. Jest ona przyobleczeniem w widzialny kształt doświadczenia zupełnie odmiennego od tego, które składa się na codzienną egzystencję. „To zaś, co ukazywane za jej pośrednictwem, staje się wyższą rzeczywistością”¹⁴. Ikonograf, nadając kształt, tj. utrwalając to, co kontemlował, przebywając w świecie niebiańskim, staje się

¹⁰ P. Florenski, *Ikonostas...*, op. cit., s.107.

¹¹ *Ibidem*, s. 107.

¹² Patrz: *Ibidem*, s. 114–115.

¹³ *Ibidem*, s. 114.

¹⁴ *Loc. cit.*

boskim pośrednikiem. Jak pierwszy człowiek Adam, będący wzorem artysty w traktacie Cennino Cenniniego¹⁵, wykorzystuje on pracę swoich rąk, pragnąc ukazać to, co niewidoczne, wzorując się na swoich „mist-rzach”. Ikonograf daje w ten sposób wyraz swojemu najgłębszemu pragnieniu uczynienia widzialnym obrazu utraconego z powodu Adamowej winy.

Rozważania Florenskiego częściowo wykorzystuje Borys Uspieński w celu wyjaśnienia sensu historii, tj. przeszłości. Uspieński nie wskazuje na bezpośrednie związki pomiędzy zjawiskiem ikony a procesem historycznym. Korzysta on przede wszystkim z poczynionego przez Florenskiego założenia, że ikona i marzenie sennie odnosi się zarówno do „tego”, jak i „tamtego świata”, natomiast podobieństwo ikony i historii (pozwalające Uspieńskiemu dostrzec analogię pomiędzy procesem „odbioru” historii a procesem porządkowania zdarzeń w marzeniu sennym) jest tego rodzaju, że „(...) zarówno przy percepcji ikony, jak i przy percepcji historii są nam dane znaki innej rzeczywistości”¹⁶.

Zanim przejdę do wyjaśnienia powyższej analogii, konieczne jest wprowadzenie rozróżnienia, którym posługuje się Uspieński, na historię jako *res gestae* oraz *historia rerum gestarum*.

Podstawą semiotycznego podejścia do historii jest rozumienie jej jako procesu komunikacji, przebiegającego „(...) pomiędzy zbiorowością a jednostką, zbiorowością a Bogiem, zbiorowością a losem, i tak dalej... Tak więc z tego punktu widzenia istotny jest nie obiektywny sens zdarzeń (jeśli o nim w ogóle można mówić), lecz to, jak są one odbierane, czytane”¹⁷. *Historia rerum gestarum*, która ujawnia się w wyniku działania świadomości historycznej, interpretującej przeszłe zdarzenia, jest semiotyczna ze swej natury „(...) ponieważ zakłada określoną semiotyzację rzeczywistości – przemianę nie-znaku w znak, nie-historii w historię”¹⁸. Warunkiem jej zaistnienia jest natomiast zarówno chronologiczne ułożenie zdarzeń, a zatem historia w sensie *res gestae*, jak i określenie relacji przyczynowo-skutkowych pomiędzy przeszłymi zdarzeniami, które możliwe jest jedynie w akcie retrospekcji.

Chcąc odtworzyć czasową strukturę owego procesu, Uspieński odwołuje się do analogii pomiędzy semiotyzacją rzeczywistości a porządkowaniem zdarzeń w marzeniu sennym. Korzystając – jak stwierdza

¹⁵ C. Cennini, „Rzecz o malarstwie” (w:) J. Białostocki (red.), *Teoretycy, historio-
grafowie i artyści o sztuce*, t. I, Warszawa 1978.

¹⁶ B. Uspieński, *Semiotyka historii*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 1998, s. 30.

¹⁷ Ibidem, s. 21.

¹⁸ Ibidem, s. 24.

Uspieński – w jakiejś mierze z ogólnych sformułowań Pawła Florenskiego, nie zgadza się on z jego wnioskami.

Koncepcja Uspieńskiego opiera się na odróżnieniu od siebie świadomości biernej i czynnej. W czasie snu, w marzeniu sennym widzimy różne obrazy „mniej lub bardziej niewyraźne (amorficzne)”, które odkładają się w naszej pamięci – w biernej świadomości, w postaci niepowiązanych ze sobą zdarzeń. Uspieński określa je jako „semantycznie poliwalentne”. W świadomości sennej nie można ich wyjaśnić, uporządkować. Dopiero, jeśli odwołamy się do przykładu zamieszczonego już powyżej – zdarzenie, jakim jest dzwonek budzika (odebrany przez nas jako dźwięk dzwonów na wieży kościelnej, wzywający na mszę), porządkuje owe obrazy, łącząc je w związki znaczeniowe. Nasz odbiór w śnie zdarzenia z zewnątrz stanowi „dominantę semantyczną”, która porządkuje wszystkie te obrazy, które odłożyły się w naszej biernej świadomości, i teraz za jej sprawą łączą się w „szereg fabularny” zdarzeń, powiązanych ze sobą relacją przyczynowo-skutkową. Zdarzenie końcowe, tj. dominanta semantyczna, działa jak filtr, poprzez który przesiewane są wszystkie te obrazy znajdujące się w naszej pamięci (biernej świadomości), które nie łączą się ze zdarzeniem finalnym, a pozostają te, które układają się w sensowną całość. „Tak więc zdarzenia momentalnie się organizują, tworząc szereg linearny: oglądamy je naraz, jak gdyby oświetlone nieoczekiwanym błyskiem reflektora. W ten sposób z góry zostaje określone nastawienie semantyczne (kod semantyczny), które warunkuje lekturę oglądanych zdarzeń: są one odbierane o tyle, o ile wiążą się w świadomości z końcowym rezultatem. Mamy prawo zakładać, że zasadniczo tak samo rzecz się ma również z odbiorem historii”¹⁹.

Proces porządkowania zdarzeń w marzeniu sennym może zatem stanowić model wyjaśniający zjawisko percepcji przeszłości, tj. świadomość historyczną. Dominantą semantyczną są te zdarzenia, które odbierane są „przez samych uczestników procesu historycznego jako znaczące dla historii”. Z perspektywy takiego zdarzenia, poprzedzające go fakty uzyskują nową rangę, zostają wyselekcjonowane i na nowo odczytane. „Później mogą zachodzić kolejne zdarzenia, określające nową lekturę doświadczenia historycznego, jego reinterpretację. Tak więc przeszłość odczytuje się na nowo z punktu widzenia zmieniającej się terażniejszości. W tym też sensie historia jest grą terażniejszości i przeszłości”²⁰. Należałoby

¹⁹ Ibidem, s. 26–27.

²⁰ Ibidem, s. 27.

jeszcze podkreślić, iż owa re-interpretacja przeszłości w zasadniczy sposób wyznacza kierunek przyszłej interpretacji poprzez przewidywanie przyszłych zdarzeń i ich ocenę „ze względu na ich możliwe następstwa”.

Punktem wyjścia rozważań nad procesem historycznym Uspieńskiego były jego zainteresowania staroruskimi ikonami. Celem semiotycznej analizy zjawiska ikony jest dla niego „rozszyfrowanie jej języka”, tj. dotarcie do znaczenia, jakie miała ona dla „ludzi współczesnych ikonografowi”. Stąd też wszelka próba zrozumienia staroruskich ikon wymagała znajomości tradycji XI-XIII wieku. Analiza języka ikony z konieczności zatem spowodowała, jak pisze Uspieński, „zajęcie się historią języka cerkiewnosłowiańskiego (...). Jednocześnie studia nad tradycją staroobrzędowców określiły moje zainteresowania historią kultury, co z kolei skłoniło mnie do zajęcia się etnografią i historią. W rezultacie wszystkie te dziedziny okazały się dla mnie organicznie powiązane”²¹.

Poszukiwanie znaczenia ikony skłoniło Uspieńskiego do zainteresowania się historią. Diachroniczne ujęcie rozpatrywanych zjawisk kultury nie ograniczyło się jednak do ich analizy (jak pisze Żyłko, parafrazując słowa Floriana Znanieckiego) „ze współczynnikiem historycznym”. Przedmiotem badań semiotycznych stał się dla autora dzieła „O semiotyce ikony” sam proces historyczny. Jednak, jak już wspomniałam, Uspieński nie ukazuje bezpośrednich związków między historią a ikonami, „(...) ale samo ich zestawienie jest obecne w jego pracach. Pojawia się ono wówczas, gdy autor *Poetyki kompozycji* stara się ustalić ontologiczny status przeszłości i określić możliwości jej poznania. Przeszłość nie jest nam dana bezpośrednio, jest to cudze doświadczenie – innych ludzi, żyjących w innym czasie. Jej istnienie jest w pewnym sensie kwestią wiary. Historyk dysponuje jedynie jej różnymi śladami, rekonstruuje ją na podstawie niepełnych, często zdefektowanych i zdeformowanych danych źródłowych. Ikona, według teologów prawosławnych, jest widzialnym obrazem niewidzialnej, nadprzyrodzonej rzeczywistości. Stanowi ona granicę, oddzielającą (i zarazem łączącą) dwa światy: widzialny, materialny, i niewidzialny, duchowy. Zatem płaszczyzną umożliwiającą porównanie w celach poznawczych ikony i przeszłości historycznej jest konstatacja, że «zarówno przy percepcji historii, jak i przy percepcji ikony są nam dane znaki innej rzeczywistości»²².

²¹ B. Uspieński, „Izbrannyje trudy”, *Jazyki russkoj kultury*, Moskwa 1996, t. 1, s. 3–4, cyt. za B. Żyłko, *Przedmowa* (w:) B. Uspieński, *Semiotyka historii*, op. cit., s. 7.

²² *Ibidem*, s. 13–14.

Pozornie może wydać się, że powyżej zrekonstruowane rozważania Uspieńskiego nie wnoszą nic do rozważanego tu problemu zjawiska ikony. Jednak jeśli spojrzymy na ikonę jak na „zdarzenie” – dominantę semantyczną, która stale prowokuje nas poprzez niejasność swego języka²³ do ponownego odczytywania, to pomimo braku wskazań na jej bezpośrednie związki z historią, wpisanie ikony w ów historyczny proces stanie się zrozumiałe.

Stosując podział de Saussure’a na semiotykę znaku oraz semiotykę języka (uwzględniany również w analizach semiotycznych przez Uspieńskiego), można powiedzieć, że Florenski, interpretując zjawisko ikony, akcentuje przede wszystkim jej źródłowy – teologiczny charakter, rozumiejąc ją jako znak „innej rzeczywistości”.

„Ikona odsłania twarz, w której wzrok człowieka nie dostrzega niczego, lecz wznosi się w nieskończoność od widzialnego ku niewidzialnemu właśnie za sprawą widzialnego (...), w ikonie spożycie człowieka ginie w niewidzialnym spożyciu, które zwraca ku niemu widzialna twarz”²⁴. Istotą podobieństwa pomiędzy ikoną a marzeniem sennym jest to, że są one doświadczeniem „spotkania” wzroku człowieka ze wzrokiem niewidzialnego Boga, „świadomości dziennej” ze „świadomością nocną”.

Natomiast zainteresowania Uspieńskiego dotyczą języka ikony, chociaż, jak mówi Uspieński w cytowanej powyżej rozmowie, „w jakimś sensie bez pierwszego aspektu – tj. ikony jako znaku [wtr. – A.W.] nie sposób jest zrozumieć drugiego – języka ikony [wtr. – A.W.], ponieważ już sam stosunek do ikony jako znaku i znaku jako znaczenia ikony określa kult ikony, jej funkcjonowanie”.

Uwzględniając zatem religijny punkt wyjścia każdej rzetelnej poznawczo interpretacji ikony, Uspieński jednocześnie spogląda na nią jak na „tekst” zapisany w języku, który należy rozszyfrować, by ikona „przemówiła” do nas również jako zjawisko artystyczne, posiadające swoją historię.

²³ Borys Uspieński analizuje charakterystyczne dla staroruskich ikon „znikształcenie form”, przejawiające się chociażby w odmiennej niż nasz punkt widzenia (perspektywy zbieżnej) perspektywie. Patrz: B. Uspieński, „O systemie przekazu w rosyjskim malarstwie ikon”, tłum. Z. Zara (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977.

²⁴ J. Luc Marion, *Bóg bez bycia*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 1996, s. 42–43.