

IKONA I NOWOCZESNOŚĆ

CZĘŚĆ I

Poruszając zagadnienie ikony i starając się umieścić je w kontekście nowoczesności, zapewne najłatwiej byłoby zastanowić się nad możliwościami tworzenia obecnie **nowoczesnych ikon**¹. **Można by też odwrócić kolejność i zająć się ikonizacją nowoczesności**. Pozostaną jednak przy tym, co sugeruje tytuł, a mianowicie przy analizie, która traktuje oba człony – ikonę i nowoczesność – jako odrębne i równoważne. Podczas gdy pierwsza z odrzuconych konfiguracji będzie jednak miała swe miejsce w moich rozważaniach, ale zostanie potraktowana pobocznie, druga pozostanie niemal całkowicie poza nimi. Owa druga konfiguracja nie pozwoliłaby mi bowiem na zmierzenie się z kwestią aktualności samego obrazu ikonowego, ponieważ dotyczyłaby jakiejś charakterystyki współ-

¹ W świetle przyjętych przeze mnie założeń, określenie to – „nowoczesna ikona” – jest w pewnym sensie wewnętrznie niespójne. Wychodzę bowiem od tradycyjnego, wywodzącego się z tradycji wschodniego chrześcijaństwa, pojęcia ikony, które zakłada pewną, choć bynajmniej nie z góry ustaloną, kanoniczność. W ogóle nie ma też zresztą, w ścisłym tych słów znaczeniu, ikon nowoczesnych – ikony tworzone są w czasie (a więc także współcześnie), ale odwołują się do rzeczywistości **aczasowej**. Mimo to, używam tego zwrotu, a to dlatego, że jestem przekonana, iż kanoniczność ikony nigdy nie ograniczała jej artystycznego wyrazu, a jedynie podporządkowywała go owej aczasowej rzeczywistości. Dowodem na to jest chociażby sama różnorodność stylów ikonografii, charakteryzujących się jednak wspólną treścią teologiczną i, do pewnego stopnia, podobieństwem formalnym, które sprawia, że łatwo intuicyjnie zaklasyfikować obraz jako ikonę. Niemniej, pewne współczesne nurty malarskie świadomie czerpią z ikony bądź nawet ją inspirują, przez co obecnie podobna klasyfikacja stała się trudniejsza. Na tych bezdrożach wspaniałym przewodnikiem po autentycznych współczesnych ikonach w ścisłym znaczeniu jest monografia I. Jazykowej, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, tł. H. Paprocki, Warszawa 2011. Obszerny przegląd inspiracji ikoną we współczesnym malarstwie, niekiedy nawet bardzo swobodnych, a z religijnego punktu widzenia nawet częstokroć całkowicie obcych ikonom, przygotowała natomiast R. Rogozińska w pracy *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.

czesnej kultury, która w oczywisty sposób jest ikoniczna, tj. obrazkowa, ale równocześnie, w pewnych swych przejawach, ikonoklastyczna. Objawia się to w różnych dziedzinach życia i myślenia, w gustach estetycznych ludzi współczesnych, i w samej estetyce oraz refleksji o sztuce. Otóż, o sztuce wiele się dziś mówi (tekst niniejszy, pozbawiony odwołań do konkretnych dzieł ikonowych jest zresztą tego wyrazem); obecnie, co wieścił już Hegel, „sztuka domaga się myślącej kontemplacji – wszelako nie w tym celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo, czym jest sztuka”².

Ikona natomiast służy kontemplacji, nie tyle samej sztuki, ile – za pośrednictwem konkretnego wizerunku – czegoś, co poza nią samą wykracza. Celem moich dociekań będzie przede wszystkim podkreślenie tego aspektu i próba rekonstrukcji metafizycznego przesłania, które wiąże się z tym wykraczaniem, a które właściwe jest obrazowi ikonowemu z racji jego historycznej i religijnej natury. Będę się również starała wskazać punkty, które decydują o tym, że ikona jest na wskroś **nienowoczesna**, ale z zamierzeniem, by poprzez to doświadczenie obcości przejść do doświadczenia większej bliskości, jaką osiągnąć można poprzez zyczliwą interpretację. Nie chciałabym jednak w tej interpretacji iść za daleko, sprowadzać ikonę na ziemię. Jest ona wszak przede wszystkim narzędziem wznoszenia do Nieba. To, co może jednak otwierać możliwość dalszej refleksji, to sposób interpretacji tego Nieba, które można rozumieć dosłownie – jako eschatologiczne spełnienie – i to należy do podstaw teologii obrazu, ale również jako pewne egzystencjalne doświadczenie, dzięki któremu stajemy się lepsi.

Na marginesie tych wstępnych uwag dodam, że kategoria kultury, jaką posługiwać się będę dość często w swej pracy, brzmiąca nieco archaicznie i nazbyt totalizująco, jest mi niezbędna, ponieważ zestawiam z nowoczesnością także zjawiska bardzo odległe w czasie. Z konieczności zatem tworzę modele, które mogą wydawać się zbyt jednostronne. Wierzę jednak, że to, co rysuję tu w płaszczyźnie diachronicznej, ma także przełożenie na płaszczyznę synchroniczną w tym sensie, że dawne dzieje ikonoklazmu i ikonofilii toczą się w pewien sposób także przed naszymi oczyma i w naszych wnętrzach, że problem metafizyczności wielu zjawisk nie został jednoznacznie rozstrzygnięty, wreszcie, że wciąż stajemy bezradni wobec ikon, o których wiele się mówi, lecz które ostatecznie wymykają się słowom.

Ze względu na konieczne rozbieżności artykułu, winna jestem Czytelnikowi na zakończenie tych kilku słów wprowadzenia wyjaśnienie, co znajdzie się w Części I, a co w Części II pracy. Otóż, w niniejszym numerze podejmę ogólniejsze refleksje nad estetyczno-moralnym wymiarem nowoczesności (A.), nad zasadniczą sytuacją ikony w świecie współczesnym (B.) oraz zestawię nowoczesność

² Cyt. za: W. Welsch, *Filozofia i sztuka*, tł. K. Gućzalska, w: tegoż, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 16.

i ikonę, biorąc za punkt wyjścia wypowiedzi Dostojewskiego i Kristevej na temat obrazu *Martwy Chrystus* Hansa Holbeina Młodszeo (C.). Od Chrystusa martwego – konkretnego dzieła malarskiego i nowożytnej formacji kulturowej przejdę do Chrystusa zmartwychwstałego – ikony oraz chrześcijaństwa, które to zagadnienia będą przedmiotem historycznej i metafizycznej analizy Części II, składającej się z następujących punktów: *Metafizyka ikony* (D.), *Ikona jako byt relacyjny* (E.), *Ikona jako relacja* (F.). W podsumowaniu całości powrócę do zestawienia ikony i nowoczesności, ukazując możliwości zaistnienia ikony w świecie współczesnym.

A. Nowoczesność

Teza o szczególnej roli estetyki w myśli nowoczesnej wydaje się mieć solidne (czy raczej solidne w swej zamierzonej niesolidności) podstawy. Bywa ona zapewne również z góry dekreteowana przez estetyków, wypływa jednak także w wielu wypadkach z głębokiej analizy współczesnej kultury i cywilizacji, badanych pod kątem ich ciągłości i nieciągłości ze zjawiskami, określanymi jako nowoczesne³. W wyniku owych analiz dostrzeżono nie tylko pogłębienie się procesów estetyzacji wielu dziedzin życia i estetyzacji myśli (która miałaby nawet uczynić z estetyki nową filozofię pierwszą), lecz także niebezpieczeństwa, jakie wiążą się z podobnym stanem rzeczy.

Obok ogólniejszych diagnoz kondycji współczesnej (postrzeganej, zależnie od sposobu ujmowania, czym jest nowoczesność, albo jako kontynuacja modernizmu, albo jako postmodernizm czy późna nowoczesność), pojawiają się diagnozy, dotyczące samych tylko procesów estetyzacji. Sądzę, że w tym kontekście warto przywołać zwłaszcza tezę Wolfganga Welscha o anestetyzacji ludzkiej wrażliwości, czyli o zaniku umiejętności rozróżniania tego, co rzeczywiste i co wirtualne, o kryzysie zaufania do poznawczej roli zmysłów⁴. Anestetyzacja, która wydaje się przyspieszać dzięki coraz to nowym – w tym szczególnie medialnym – możliwościom technicznym, wiązałaby się ze zwycięstwem powierzchownego przeżywania i upadkiem zdolności doświadczenia jako bardziej autentycznego i bezpośredniego sposobu obcowania z rzeczywistością. Anestetyzacja byłaby ciosem zadanyim samej *aisthesis* w imię powierzchownej estety-

³ Określenie to odsyła do rozmaitych okresów i zjawisk. Wymienił tylko kilka z nich: niekiedy nowoczesność utożsamiana jest z nowożytnością (datowaną zależnie od przyjętej wizji rozwoju europejskiej kultury albo od czasów odrodzenia, albo oświecenia), innym razem z XX-wiecznym modernizmem (który może być nazwą okresu czy stylu), znaczy to też czasem tyle, co współczesność, aktualność.

⁴ Zob. zwł. W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 520–546.

zacji rzeczywistości. Wraz z upadkiem doświadczenia, ulegać miałyby zresztą także zmianie na gorsze jakość przeżycia. Jak się wydaje, niepokój towarzyszący odkryciu, że to właśnie sama *aisthesis* jest zagrożona, ma podstawy nie tylko estetyczne. Człowiek anestetyczny żyje wszak pozorem estetyczności i ma niewielkie szanse dostrzec to, co wykracza poza tę pozorną estetyczność. Należy zatem odnaleźć inny motyw, skłaniający do niepokoju. Sądzę, iż jest on etyczny. Dodam, że w pewnym sensie zachodnia estetyka zawsze sąsiadowała z etyką, szczególnie zaś wtedy, gdy chciała zajmować się sztuką i normować ją, a także gdy pielęgnowała w sobie coś, co można by określić MacIntyre'owskim mianem etyki cnoty, czyli etyką w służbie *techne*. Obecnie, postulując czy żywiąc nadzieję, że ludzka wrażliwość się nie stępi, estetycy pokroju Welscha nie stają już w obronie *techne* (która skądinąd jest właśnie pewną wiedzą, poznaniem rzeczywistości i zarazem umiejętnością estetycznej przemiany tej rzeczywistości), ale również w obronie samej wrażliwości na to, co autentyczne w ludzkim (a nawet transludzkim) doświadczeniu. By w wyrazisty sposób zilustrować twierdzenie o etycznych aspiracjach współczesnej estetyki, zestawię następujące hasła: dawny i niemalże przebrzmiały postulat *l'art pour l'art* oraz etyczne w gruncie rzeczy idee – Welschowskie wezwanie, by zabiegać o kulturę „plamki ślepej”⁵ i Vattimowski projekt, by „myślą słabą” bronić się przed „nihilizmem radykalnym”⁶.

W tym właśnie – etycznym czy raczej moralnym – nastawieniu współczesności tkwi zarazem jej niezgodność z nastawieniem tej kultury, która wytworzyła ikonę. Ta właśnie kultura, którą można by określić jako wschodnie chrześcijaństwo⁷, musiała także w pewien sposób bardzo liczyć się ze sferą estetyczności⁸, obce jej było natomiast nastawienie moralne. Aspiracje tej kultu-

⁵ Zob. tamże; W. Welsch, *Procesy estetyzacji – zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, tł. K. Gućalska, w: tegoż, *Estetyka poza estetyką*, dz. cyt., s. 70–73.

⁶ Pojęcie *myśli słabej* jest jedną z głównych idei tego autora; zob. np. wyjaśnienie Zambali w: R. Rorty, G. Vattimo, *Przyszłość religii*, red. S. Zambala, tł. S. Królak, Kraków 2010, s. 11–12.

⁷ Podkreślam, że chodzi tu o europejski Wschód, który łączy z Zachodem długa wspólna tradycja i te same założycielskie problemy. Podział tej tradycji na dwie odrębne sprawy jednak, iż pewne późniejsze kwestie znajdują odmienne rozwiązania, jedną z nich jest problem ikony.

⁸ W okresie sprzed trwałego podziału Kościoła na prawosławny i katolicki, świadczy o tym chociażby gwałtowność sporów ikonodulów z ikonoklastami, którzy bynajmniej nie byli przeciwnikami wszelkich obrazów, ale jedynie obrazów świętych (ikon w wąskim znaczeniu). Determinacja tych drugich (mająca swe analogie w kulturze chrześcijańskiej sprzed wieków VIII i IX) wskazuje zresztą także i na to, że musieli oni traktować groźbę bałwochwalstwa bardzo poważnie, a tym samym traktować bardzo poważnie ikony i ich kult. W czasach późniejszych natomiast, o takiej orientacji prawosławia zaświadcza sama powszechność kultu ikony oraz rozwój sztuki ikonowej, które, mimo okresów stagnacji, a nawet upadku, nigdy nie zaniknęły.

ry były bowiem przede wszystkim metafizyczne (ontologiczne), jakkolwiek aspiracjom tym była także podporządkowana pewna etyka i moralność. Kultura współczesna zaś, która w wielu swych nurtach odchodzi przecież od metafizyki, owej szczególnie „mocnej” myśli, wytwarza moralność autonomiczną, a także autonomiczną wrażliwość estetyczną, w czym wydaje się być spadkobierczynią tradycji zachodnioeuropejskiej, sięgającej renesansu. Stąd, zainteresowanie ikoną, niewątpliwie od kilkudziesięciu lat niezwykle żywe, bywa jednostronne – dowartościowano ikonę jako obiekt sztuki, ale utracono jej filozofię, metafizykę i dlatego funkcjonuje ona albo jako dzieło artystyczne, albo też w kontekście czysto eklezjalnym, ponieważ nigdy nie utraciła ona całkowicie swych funkcji religijnych i sakralnych⁹.

B. Tradycja ikony

Truizmem może wydawać się twierdzenie, że tradycja tworzenia ikon (ikonograficzna) jest tradycją sakralną, że ma ona głęboki związek z praktykami pobożnościowymi i z liturgią. Mimo to, prawdę tę warto przypominać, zwłaszcza w obliczu wspomnianego jednostronnego zainteresowania ikoną, która stając się pozycją w katalogu muzealnym bądź przedmiotem handlu, wyrwana zostaje ze swego naturalnego środowiska. Z drugiej jednak strony, funkcjonowanie tego typu malarstwa wyłącznie w miejscach szczególnie przeznaczonych do kultu i modlitwy (w cerkwi, kościele, klasztorze, domowym „pięknym zakątku”¹⁰) zamyka wiele dróg jego oddziaływania, czego może najdobitniejszym przykładem jest recepcja ikony w XIX-wiecznej Rosji, w której powszechny dostęp do ikony łączył się nierzadko z jej odrzuceniem bądź powierzchowną jedynie recepcją.

Piszząc o tym okresie, Jerzy Nowosielski stwierdza, iż wówczas „ikonę rozumieli tylko staroobrzędowcy. Może gdzieś w Grecji, może na Bałkanach ikonę w czasach Dostojewskiego właściwie się rozumiało, odczuwało...”¹¹. Ocena ta zaskakuje, jeśli zważyć, że omawiana epoka była czasem wielkiego rozkwitu myśli religijnej, czasem wielkich starców z Optino i pisarzy o głębokich intuicjach teologicznych, takich jak, wspomniany przez polskiego malarza, Dostojewski. Należy jednak zgodzić się z tym sądem, zwłaszcza że ponowne odkrycie ikony nastąpiło dopiero później, najpełniej już w wieku XX. W dużej mierze stało się to dzięki wysiłkom konserwatorskim i pracy historyków sztuki, którzy, aby

⁹ W kwestii tego rozróżnienia zob. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, dz. cyt., s. 8–9, przyp. 5.

¹⁰ Zob. T. Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008, s. 7–12.

¹¹ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2009, s. 88.

spełnić swe zamierzenia, musieli postępować z ikonami jak ze wszystkimi innymi obiektami sztuki, niekiedy także zapominając przy tym o ich sakralnej funkcji. Przypomnienie zaś o owej funkcji było przede wszystkim zasługą refleksji teologów rosyjskich, którzy, z przyczyn historycznych, znaleźli się na emigracji¹². Jest jednak sprawą oczywistą, że bez samych ikon, które zachowały się także dzięki bezdusznemu katalogowaniu, ich teologia ikony byłaby uboższa, ponieważ nie była to teologia czysto spekulatywna, ale myśl wypływająca z „kolorowej kontemplacji”¹³, z obcowania z ikoną. Jej wielkość i zarazem trudność polega właśnie na tym, że człowiek nieobeznany z malarstwem bizantyjskim, który nie doświadczył jego duchowości, nie zrozumie też jego teologicznego przesłania, choć, jak widzieliśmy, sama znajomość obrazów ikonowych nie gwarantuje jeszcze właściwego ich odbioru. Można powiedzieć za Iriną Jazykową, że z takim wypadkiem mamy często do czynienia obecnie. Wytworzyła się bowiem sytuacja, w której „nie trzeba już nikomu udowadniać estetycznej wartości ikony, chociaż jej duchową wartość mogą nie do końca rozumieć nawet prawosławni”¹⁴. Ostatni cytat, poza tym, że skłania do zawsze potrzebnej rewizji własnego stanu wiedzy, dobrze odzwierciedla zasadniczy problem, jaki rodzi się ze spotkania ikony i nowoczesności.

Wspólna dla tradycji ikony i kultury nowoczesnej, atencja dla wartości estetycznych sprzyja dziś szerokiej recepcji malarstwa typu bizantyjskiego, prowadząc do jego upowszechnienia i dowartościowania. Odmienny zaś stosunek do sfery transcendencji uniemożliwia pełne zrozumienie intencji tego malarstwa i jego właściwe, z punktu widzenia tradycji, odczytanie. Pisząc w poprzednim punkcie o moralnej orientacji kultury współczesnej, miałam wszak na myśli, iż poszukuje ona transcendencji czy jej ekwiwalentu w sferze moralnej, podczas gdy w ikonie, i to trzeba teraz wyraźnie zaznaczyć, transcendencja zawsze oznacza realnego, żywego i niewidzialnego Boga, który w Osobie (Hipostazie) Jezusa Chrystusa wcielił się, stając się człowiekiem. By omówić tę różnicę w nowoczesnym i chrześcijańskim ujęciu transcendencji, warto porównać ze sobą dwie wypowiedzi, obie traktujące o pewnym fragmencie z *Idioty* Fiodora Dostojewskiego.

¹² Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 181–200.

¹³ Określenie to użyte zostało po raz pierwszy przez E. Trubieckiego jako tytuł jego pracy, jednego z pierwszych nowoczesnych teologicznych ujęć ikony.

¹⁴ I. Jazykowa, *Świat ikony*, s. 185.

C. *Martwy Chrystus Holbeina i Chrystus zmartwychwstały ikony*

W powieści tej następuje wymiana zdań między dwoma bohaterami, Rogożynem i Myszkinem, dotycząca obrazu *Martwy Chrystus* Hansa Holbeina Młodszego. Na uwagę pierwszego z bohaterów, który twierdzi, że lubi oglądać to dzieło, Książę odpowiada: „Na ten obraz! Ależ od tego obrazu niejeden może utracić wiarę!”¹⁵. Ten niewielki dialog stał się inspiracją ciekawej analizy Julii Kristevej, poszukującej w omawianym dziele malarskim ilustracji dla melancholijnej postawy człowieka nowożytnego¹⁶, a także jest przedmiotem namysłu Jerzego Nowosielskiego w jego rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem, namysł ów zmierza jednak w zupełnie innym kierunku.

Jako konkluzję swego eseju Kristeva wręcz poetycko opisuje oblicze nowoczesności; co zilustruje następującym cytatem:

Z oczami wypełnionymi widokiem tego, co niewidzialne, raz jeszcze spojrzmy na człowieczeństwo, stworzone przez Holbeina: bohaterowie czasów współczesnych trzymają się surowo, powściągliwie, prosto. A także tajemniczo: prawdziwie czy prawdopodobnie, jakkolwiek nie do rozszyfrowania. Żadnego ruchu zdradzającego rozkosz. Żadnego egzaltowanego wybiegu w stronę transcendencji. Nic poza powściągliwym trudem bycia tutaj na ziemi. Szczerzy wokół pustki, która sprawia, że są dziwnie samotni. Pewni. I bliscy¹⁷.

Pomimo że wyraźnie wykluczono w tej wypowiedzi wszelki „wybieg w stronę transcendencji”, co wydaje się trafną interpretacją samego obrazu Holbeina, można się w niej dopatrywać pewnego nastawienia moralnego. Człowiek współczesny, podobnie jak nowożytny melancholik, jest, według Kristevej, przeraźliwie samotny. Zarazem jednak ostatnie słowo – „bliscy” – sugeruje pewną możliwość. W pewności pustki możliwe wydaje się jedynie poczucie bliskości z drugim samotnikiem, przez co dokonuje się tu, mimo wszystko, swoiste transcendowanie, wychodzenie ku bliźniemu, takie, jakie najwspanialej opisywał Emmanuel Lévinas, gdy pisał o epifanii Twarzy. Autor ten jednak odnosił się także w pewnych swych wypowiedziach, a na pewno stąd wypływała inspiracja jego filozofii, do transcendencji Bożej, do Boga judaizmu, czego nie można powiedzieć o Kristevej. Niemniej, byłby to wspólny rys obu XX-wiecznych myślicieli. Upatrują oni w relacjach międzyludzkich jakiegoś sposobu wyjścia

¹⁵ Por. F. Dostojewski, *Idiota*, tł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1971, s. 243.

¹⁶ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, w: tejsze, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tł. M. P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 107–138.

¹⁷ Tamże, s. 138.

człowieka z własnej kondycji, przekroczenia własnej śmiertelności, nawet jeśli byłoby to tylko chwilowe doświadczenie wspólnoty śmiertelnych.

Inaczej sprawę tę ująłby przedstawiciel tradycji chrześcijańskiej, dla której konstytutywne jest jednorazowe zbawcze zdarzenie wcielenia Boga oraz wiara w nieśmiertelność i zmartwychwstanie ciała. Szczególnymi głosicielami tej wiary są malarze ikon, do jakich zaliczyć można Nowosielskiego¹⁸. Podejmując jednakże, w odniesieniu do tej postaci, kwestię stosunku metafizyki i moralności, można zauważyć, że w pewnych kwestiach jest on bardziej wierny metafizyce, w innych moralności, choć tej ostatniej nie traktuje autonomicznie, ale z pewnością chrystocentrycznie. W ten sposób, mimo że wyraźnie deklaruje się jako chrześcijanin, jest również człowiekiem na wskroś nowoczesnym. Mówiąc o współczesności, stwierdza bowiem, że „dzisiaj jesteśmy bardziej moralni. To znaczy nie mamy sprawności ascetycznej, natomiast bardziej kochamy dziś prawdę”¹⁹, w czym zdaje się wykazywać rzadko spotykany optymizm. Stawiając jednak tę diagnozę, mówi on raczej o zmianie celu wysiłków moralnych, które skierowane są w mniejszym stopniu na samodoskonalenie, a w większym stopniu na drugiego człowieka, jak również, co ważne w poglądach tego wybitnego malarza, na zwierzęta i cały świat przyrody. Co więcej, w ikonie widzi on epifanię ludzkiej twarzy, a nawet w takiej epifanii upatruje jedyny sens teologii ikony²⁰, co z kolei wpisywałoby się doskonale w nurt szeroko rozumianego personalizmu. Wreszcie, podsumowując własną twórczość, mówi, że sztukę należy rozpatrywać w aspekcie moralnym i konkluduje: „Wydaje mi się, że wszystko trzeba rozpatrywać w aspekcie moralnym”²¹.

Przytoczone fragmenty wpisują się doskonale w to, co można by nazwać aspiracjami czy ambicjami kultury współczesnej, wyrastającej, a zarazem zrywającej z projektem nowożytnym, który był pod pewnymi względami zbyt etyczny, a za mało moralny. Jednak wśród wypowiedzi Nowosielskiego można znaleźć i takie, które wylamują się z tej retoryki. Wracając do Dostojewskiego,

¹⁸ Por. jednak uwagi I. Jazykowej o pewnych odejściach od tradycyjnej ikonografii w twórczości ikonowej Nowosielskiego w: tejsze, *Oto czynię wszystko nowe*, dz. cyt., s. 175.

¹⁹ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, dz. cyt., s. 146.

²⁰ Tamże, s. 178; por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, dz. cyt., s. 197; we wskazanym fragmencie autorka przypomina, „że prawdziwą ikoną jest każdy człowiek spotkany przez nas, ponieważ jest on stworzony na obraz i podobieństwo Boże. Przez niego przychodzi do nas Bóg. Pozostaje to w całkowitej zgodności z nauką świętych ojców o obrazie”. Jeśli zestawić powyższe zdanie z filozofią Lévinasowską, można by dopatrywać się pewnego podobieństwa obu koncepcji, ale tylko wówczas, gdy mówimy o spotkaniu drugiego człowieka w rzeczywistości, by użyć tego określenia, doczesnej, nie zaś o spotkaniu, jakie umożliwia ikona, ponieważ w koncepcji Lévinasa w ogóle nie może być miejsca na ikonę. Por. M. Łuszczynska, *Ciało jako granica – wypiski z Lévinasa*, w: *Wizje i rewizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 483–496.

²¹ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, dz. cyt., s. 232.

malarz zaznacza wyraźnie, że nie wyciąga z lektury jego książek „żadnego morału” i deklaruje przy tym: „W ogóle nigdy nie wyciągam morałów. Nie jestem moralistą”. Zainteresowanie twórczością rosyjskiego pisarza tłumaczy natomiast „głodem duchowym naszej epoki”²². Odnosząc się zaś bezpośrednio do obrazu *Martwy Chrystus*, przyznaje, iż takie przedstawienie „może” być wstrząsające dla widza. Co jednak wydaje się ważniejsze w jego wypowiedzi, to wskazanie na specyfikę malarstwa ikonowego, które ukazując ciało, nawet ciało cierpiące, czyni to zawsze z „jakimś wysublimowaniem form tych wszystkich elementów umęczonego ciała, że sama ta sublimacja formalna stwarza jak gdyby przezroczystą lekką zasłonę, przez którą prześwieca chwała ciała Zmartwychwstałego”²³. Być może taka sublimacja byłaby swoistym „egzaltowanym wybiegiem w stronę transcendencji”, o jakim pisała Kristeva, mimo to sądzę, że o takich wybiegach możemy mówić raczej w przypadku sztuki zachodniej²⁴. Ikona natomiast treściowo zawsze wiąże się z rzeczywistością **przebóstwioną** i tylko z nią, a więc jest jednak bardziej metafizyczna niż etyczna. Wątek ten wymaga dalszego komentarza, który wypełni niemal całą Część II artykułu.

Bibliografia

Bułgakow S., *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tł. H. Paprocki, Bydgoszcz, 2002.

Dokumenty Soborów Powszechnych, tekst grecki, łaciński, polski, t. 1 (325–787), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków, 2007.

Dostojewski F., *Idiota*, tł. J. Jędrzejewicz, Warszawa 1971.

Evdokimov P., *Prawosławie*, tł. J. Klinger, Warszawa, 2003.

Jazykowa I., *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, tł. H. Paprocki, Warszawa 2011.

²² Tamże, s. 193.

²³ Tamże, s. 88.

²⁴ Dobrym przykładem wskazanej tu cechy sztuki zachodniej jest słynny obraz El Greco z lat 1586–1588, zatytułowany *Pogrzeb hrabiego Orgaza*, w którym wyraźnie można wyróżnić dwie oddzielne, lecz pozostające w kontakcie sfery: doczesną i wieczną. Jest to przykład interesujący także dlatego, że autor dzieła był początkowo malarzem ikon, a także ze względu na datowanie płótna; powstało ono bowiem nieco ponad 20 lat po ogłoszeniu trydenckiego *Dekretu o wzywaniu, czci i relikwiach świętych oraz o świętych obrazach*, szczęśliwego dla recepcji ikony na Zachodzie. Niezależnie od faktycznej mocy jego oddziaływania i zawartych w nim pewnych typowo zachodnich intuicji dotyczących obrazów, dekret z 3 grudnia 1563 roku potwierdza, iż „część okazywana obrazom odnosi się do prototypów za ich pomocą przedstawianych”, a także przypomina o prawomocności decyzji VII Soboru Powszechnego, który usankcjonował w Kościele kult ikony. Cytat z akt soboru trydenckiego podaje za: T. Łukaszuk, *Ikona*, dz. cyt., s. 265.

- Jazykowa I., *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 2007.
- Kristeva J., *Martwy Chrystus Holbeina*, w: tejże, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tł. M. P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 107–138.
- Łoski N., *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*, tł. I. Brzeska, Kraków 2007.
- Łukaszuk T., *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008.
- Łuszczyńska M., *Ciało jako granica – wypiski z Lévinasa*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2007, s. 483–496.
- Meyendorff, J., *Continuities and Discontinuities in Byzantine Religious Thought*, „Dumbarton Oaks Papers” 47 (1993), s. 69–81.
- Palusińska A., *Filozofia ikony u Teodora Studyty i Nicefora*, Lublin 2007.
- Payton Jr., J. R., *John of Damascus on Human Cognition: An Element in His Apologetic for Icons*, „Church History” 65 (1996), s. 173–183.
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2009;
- Rogozinińska R., *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków 2009.
- Rorty R., Vattimo G., *Przyszłość religii*, red. S. Zambala, tł. S. Królak, Kraków 2010.
- Salmann E., *Daleka bliskość chrześcijaństwa*, tł. B. Sawicki, Kraków 2005.
- Simmel G., *Fragmety filozofii sztuki*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, tł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 307–318.
- Uspieński L., *Teologia ikony*, tł. M. Żurowska, Poznań 1993.
- Vergely B., *Dans la lumière d'un regard*, w: *Le visage. Dans la clarté, le secret demeure*, red. C. Chaliel, Paris 1994, s. 85–99.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, tł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 520–546.
- Welsch W., *Filozofia i sztuka*, tł. K. Gucałska, w: tegoż, *Estetyka poza estetyką*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.

Streszczenie

Ikona i nowoczesność

Zestawienie *ikony i nowoczesności* w temacie artykułu może sugerować różne zagadnienia, przede wszystkim nasuwać myśl o refleksji nad nowoczesnymi – czy raczej współczesnymi – ikonami. Głównym wątkiem poruszonym w artykule będzie jednak *ikona* jako zjawisko estetyczne, religijne i metafizyczne, ujęte w perspektywie możliwych strategii recepcji nowoczesnej i współczesnej.

Summary

Icon and modernity

A juxtaposition in the title of *icon* and *modernity* can suggest different issues, in the first place it can make one think of a reflection on modern – or rather contemporary – icons. However, the main thread of my article is dedicated to *the icon* as an aesthetic, religious and metaphysical phenomenon, taken in the perspective of possible strategies of modern and contemporary reception.