

## Tomasz Herbich: Ikona a kryzys zachodniej sztuki sakralnej

Ikona zawiera w sobie to, co najbardziej własne i swoiste dla tradycji prawosławnej - przeczytaj tekst z „Teologii Politycznej Co Tydzień”: Zgubiona forma Kościoła.

Wstęp. Miejsce ikony na mapie chrześcijaństwa

Coraz częstsze nawiązania do ikony w pobożności i (nieraz) w liturgii Kościoła katolickiego są łatwym do zaobserwowania faktem. Tekst, którego celem jest wskazanie na fundamentalne ograniczenia, jakie musi napotkać recepcja ikony na Zachodzie, należy zacząć od pewnego zastrzeżenia. Ponieważ ikona stała się przedmiotem rozstrzygnięć dogmatycznych II Soboru Nicejskiego, to niewątpliwie współtworzy dziedzictwo niepodzielonego Kościoła. Oddziaływanie malarstwa bizantyjskiego daje się zauważyć w średniowiecznej sztuce włoskiej. Z tych powodów próby sięgania do tego mimo wszystko wspólnego dziedzictwa – nawet jeżeli nawiązywanie do niego następuje po wielu wiekach – same w sobie nie mogą być niczym złym.

Temu zastrzeżeniu można jednak przeciwstawić drugie twierdzenie, równie prawdziwe. Nie ulega wątpliwości, że ikona jest pewnym metonimicznym oznaczeniem istoty prawosławia; nie jest, oczywiście, samym prawosławiem, ale jednym z elementów, w którym – na zasadach *pars pro toto* – jest jakby skoncentrowane całe prawosławie, choć się w nim nie wyczerpuje. Nawet

jeżeli u źródeł ikony znajduje się niepodzielony Kościół, to jednak jej konkretny, historyczny rozwój dokonywał się w czasie, kiedy prawosławie utwierdzało się w swojej odrębności od katolicyzmu, a katolicyzm – od prawosławia. Ten aspekt zagadnienia doskonale rozumiał Jerzy Nowosielski, który pisał: „Otóż jeżeli okres istotnego rozwoju tego rodzaju sztuki lokujemy między VIII a XVI stuleciem, to wypada podkreślić, że jest to okres odizolowanego, samodzielnego kształtowania się tej formacji duchowej chrześcijaństwa, którą dziś nazywamy chrześcijaństwem prawosławnym. Założki tego, czym dziś stał się Kościół prawosławny, mamy już w okresie katakumbowym i wczesnopatrystycznym. Jednak logika wewnętrzna krystalizowania się zasadniczych typów chrześcijaństwa była taka, że w pewnym momencie musiało dojść do formalnej separacji poszczególnych Kościołów, by ich indywidualne, własne słowo zostało wypowiedziane, by skryształować się mogły jakieś jednorodne, wyraźne aspekty problematyki duchowej, społecznej, doktrynalnej i artystycznej, powstałe na gruncie przeżycia podstawowych tajemnic Wcielenia i Odkupienia”[1].

Ikona zatem zawiera w sobie to, co najbardziej własne i swoiste dla tradycji prawosławnej. Nawet jeżeli u swoich początków jest ona dziedzictwem niepodzielonego Kościoła ze względu na II Sobór Nicejski, to w swoim konkretnym rozwoju historycznym wpisała się w kontekst jednego z wyznań chrześcijańskich. Doskonale rozumiał to nie tylko Nowosielski, lecz także autor tak odległy prawosławiu i czasem niesprawiedliwy w swoich ocenach na jego temat, jak Alain Besançon, którego zdaniem dominujący duch prawosławia „wpaja się i podtrzymuje wśród ludu za pomocą dwóch czynników: liturgii oraz ikony”[2]. Ikona współtworzy zdaniem Besançona pewną szczególną „mistyczność” prawosławia, która jest zaskakująca dla osób wychowanych w kręgu oddziaływania katolicyzmu: „Rzecz, która w prawosławiu najbardziej dziwi łacinników, jest jego koncentracja na mistyce do tego stopnia, że absorbuje i polaryzuje ona nie tylko życie chrześcijańskie, ale i ludzkie”[3].

Ta szczególna „mystyczność” prawosławia, która ma uderzać zachodniego obserwatora, nie jest jednak skorelowana z rzeczami, które Besançon chciałby w niej dostrzec, jak choćby „brakiem etycznego *habitus*”, który jest zastępowany „nadzieją na wizję”[4]. Jest zupełnie inaczej – prawosławiu może zarzucić przerost mistyki tylko ktoś, kto został uformowany przez nowożytną kulturę świata zachodniego, która zrelatywizowała religię do podmiotu. Nie chodzi zatem o żaden katolicki *habitus* – modelowy tomista raczej nie powinien mieć problemów w kontakcie z prawosławiem – lecz o nowożytny zamykanie podmiotu w obrębie niego samego, stopniową utratę języka zdolnego mówić o transcendencji. W konsekwencji prowadzi to do tego, że nowożytny obserwator, gdy ma do czynienia z kulturą, która ciągle posiada język zdolny w ogóle mówić o tym, co transcendentne, dostrzega w niej przerost tego, co mistyczne.

Ta uwaga prowadzi z powrotem do zastrzeżenia, od którego zacząłem ten artykuł, wynika z niej bowiem jednoznacznie, że odkrycie tego elementu dziedzictwa niepodzielonego Kościoła, jakim jest ikona, może stanowić szansę dla chrześcijaństwa zachodniego. Chodzi o nadzieję przekroczenia zachodnioeuropejskiej nowożytności, w znacznej mierze pozbawiającej nas języka, w którym można mówić o transcendencji. Mimo to jest wątpliwe, czy dający się zaobserwować zwrot ku ikonie ma w ogóle takie znaczenie. Wydaje się, że jest on przede wszystkim wyrazem głębokiego kryzysu sztuki i liturgii chrześcijaństwa zachodniego. Utrata własnych, oryginalnych form artystycznego wyrażania *sacrum*, doprowadziła do tego, że takiej sztuki, której sakralność nie będzie tylko kategorią służącą klasyfikacji tematycznej, szuka się na zewnątrz własnej tradycji, w czymś, od czego przez stulecia Zachód się oddalał.

Gramatyka sztuki sakralnej

Szczególne miejsce ikony w prawosławiu jest związane z faktem, że zawiera ona w sobie swego rodzaju gramatykę wschodniochrześcijańskiego myślenia o sztuce sakralnej z perspektywy transcendencji. Podstawowe reguły tej gramatyki można zrozumieć dzięki następującym słowom Paula Evdokimowa: „To właśnie ta liturgiczna teologia obecności, potwierdzona w obrzędzie poświęcenia, zdecydowanie odróżnia ikonę od obrazu o tematyce religijnej i wyznacza między nimi linię rozgraniczającą. Można powiedzieć, że każde dzieło czysto estetyczne otwiera się niczym tryptyk, którego skrzydłami są artysta, dzieło i obserwator. (...) Całość zamyka się więc w trójkącie estetycznego immanentyzmu. (...) To właśnie przez swoją funkcję liturgiczną ikona rozbija trójkąt estetyczny i jego immanentyzm; wyzwala nie emocję, lecz zmysł mistyczny, *mysterium tremendum* wobec pojawienia się czwartej – w stosunku do trójkąta – zasady: paruzji Transcendentnego, którego *obecność* ikona potwierdza”[5].

Evdokimow nie pozostawia wątpliwości, że owo „rozbijanie trójkąta estetycznego i jego immanentyzmu” dokonuje się dzięki ścisłemu związkowi ikony z liturgią. Jeżeli ikonę wyłączy się z tego kontekstu liturgicznego, staje się ona zwykłym obrazem. Dlatego określenie miejsca ikony w liturgii jest nieusuwalnym elementem każdej teologii ikony: „Formy architektoniczne świątyni, freski, ikony, przedmioty kultu nie są zgromadzone na zasadzie obiektów w muzeum, lecz tak jak członki jednego ciała, żyją jednym tajemnym życiem, są *włączone w tajemnicę liturgii*. Stanowi to ich istotę i nigdy nie można zrozumieć ikony poza tym kontekstem”[6]. Nie jest przypadkiem, że po tym spostrzeżeniu Evdokimow przechodzi do omówienia miejsca ikony w domach wiernych prawosławnych – związana z ikoną pobożność prywatna musi bowiem kształtować się jako przedłużenie liturgii, która jest centrum wszelkiej czci oddawanej Bogu.

Powyższe słowa Evdokimowa nie dotyczą jednak jakiegokolwiek liturgii godnej tego miana, lecz tylko liturgii Kościoła wschodniego. Trzeba bowiem podkreślić, że nie jest tak, że w obręb każdej liturgii można wprowadzić ikonę, nie każda tworzy bowiem warunki do jej wprowadzenia. Ikona jest ściśle związana z określoną liturgią – z liturgią Kościoła wschodniego. To właśnie w jej ramach współgra z całą akcją liturgiczną, uczestniczy w dokonującym się w jej ramach uobecnianiu Transcendencji. Tę jedność, w której uczestniczy, najprościej sobie uzmysłowić choćby wtedy, gdy porówna się ikony święt z troparionami i kontaktionami. Nie chodzi tylko o historyczny aspekt tego intensywnego włączenia malarstwa do liturgii, który skądinąd jest niewątpliwy i zostało następująco opisany przez Nowosielskiego: „W Kościele zachodnim od czasu podziału; to jest od połowy XI wieku, nie obserwujemy koniunktury intelektualnej i duchowej dla rozwoju malarstwa jako istotnego elementu kultu i życia duchowego, poza krajem, który w średniowieczu pozostawał bezpośrednio w orbicie wpływów bizantyńskich, to jest poza Włochami. Ale i tam kult ten wygasa zasadniczo w okresie renesansu. Ewolucja form malarskich w zachodniej Europie w czasach rozwoju teologii scholastycznej była taka, że wprowadzenie malarstwa w obręb przeżyć religijnych i mistycznych stało się w szerszym zakresie zupełnie niemożliwe”[7]. Chodzi także o ten właśnie fakt, że ikona, choć oczywiście może znaleźć się w kościele podczas sprawowania jakiegokolwiek liturgii, nie może stać się integralną częścią każdej z nich. To z kolei wywiera konsekwencje na sam sposób rozumienia ikony – tylko bowiem wtedy, gdy ikona odgrywa określoną rolę w samym przeżyciu liturgicznym, może ona zająć właściwe sobie miejsce w pobożności prywatnej, okazuje się czymś więcej niż tylko zwykły obraz.

Chrześcijaństwo zachodnie w żadnym razie nie jest pozbawione własnej, oryginalnej gramatyki sztuki sakralnej. W sposób szczególny jest ona związana z muzyką, której znaczenie podkreślił II Sobór Watykański, poświęcając jej osobny rozdział w Konstytucji o Liturgii Świętej

*Sacrosanctum Concilium*[8]. Warto przywołać pierwsze zdanie tego rozdziału, szczególnie dla nas interesujące: „Muzyczna tradycja całego Kościoła stanowi skarbiec nieocenionej wartości, wyróżniający się wśród innych form wyrazu artystycznego szczególnie tym, że śpiew kościelny, jako związany ze słowami, jest nieodzowną oraz integralną częścią uroczystej liturgii” (KL 112, pogrubienie moje – T.H.). Zwrócenie przez II Sobór Watykański szczególnej uwagi na słowo ma dwie ważne dla nas konsekwencje. Z jednej strony sprawia, że wypowiedź Konstytucji o chorale gregoriańskim nie tylko dotyczy wyróżnionego rodzaju śpiewu kościelnego, ale mówi także (a przynajmniej może być tak interpretowana) o wyróżnionym środku wyrazu artystycznego: „Kościół uznaje śpiew gregoriański za własny śpiew liturgii rzymskiej. Dlatego w liturgii powinien zajmować on pierwsze miejsce wśród innych równorzędnych rodzajów śpiewu” (KL 116). Jeżeli takie rozumowanie jest poprawne, to chorał gregoriański urasta do rangi łacińskiego odpowiednika wschodniochrześcijańskiej ikony, pełni bowiem rolę wyróżnionego środka wyrazu artystycznego. Z drugiej strony, fakt, że przywołany cytat z KL 112 słownym charakterem śpiewu argumentuje jego wyróżnione miejsce w liturgii, dowodzi, że podejście do sztuki sakralnej zaprezentowane podczas II Soboru Watykańskiego uprzywilejowuje słowo wobec obrazu. To dlatego większe włączenie wiernych w liturgię w naturalny sposób łączy się z postulatem „pielegnowania religijnego śpiewu ludu” (KL 118). Właśnie tutaj należy doszukiwać się najważniejszego źródła wspomnianych wcześniej barier, które napotyka wprowadzanie ikony do liturgii rzymskiej w jej uformowanym historycznie kształcie. Trudność w znalezieniu miejsca dla ikony dotyczyłaby zresztą nie tylko Mszy takiej, jaką stała się w wyniku reform posoborowych, lecz także Mszy trydenckiej, gdyby ktoś chciał podjąć taką próbę. Oczywiście nie oznacza to, że obraz nie funkcjonuje w tradycji zachodniego chrześcijaństwa. Nietrudno jednak zauważyć, że jego miejsce jest określane na zupełnie innych zasadach niż w przypadku ikony.

Chorał gregoriański nie jest, rzecz jasna, jedynym artystycznym środkiem wyrazu właściwym tradycji katolickiej, tak jak w ikonie nie wyczerpuje się oryginalność prawosławia w dziedzinie sztuki. Barokowa muzyka organowa czy katedry romańska i gotycka to przykładowe, specyficznym zachodnim formom wyrazu, poprzez które można odkrywać, czym jest sakralny, otwarty na transcendencję charakter sztuki kościelnej, a nawet można sięgać ku „geniuszowi zachodniego chrześcijaństwa”, jak Józef Wittlin w Chartres[9]. Wydaje się, że w wyniku głębokiego kryzysu sztuki sakralnej na Zachodzie wszystkie one stały się jakoś odległe. To stworzyło miejsce dla prób wprowadzania elementów ze skarbca Kościoła wschodniego, przede wszystkim ikony, co jednak wiąże się ze wskazanymi już barierami. Ikona dziedziczy bowiem ze swojej tradycji wyznaniowej, którą metonimicznie oznacza, również to, że nie sposób całkowicie zrozumieć jej poza właściwym kontekstem, czysto intelektualnie, bez aktywnego zanurzenia się w prawosławie: „Prawosławny smak, prawosławny charakter można odczuć, ale nie można go poddać obliczeniom arytmetycznym; prawosławie można pokazać, ale nie można go dowieść. Oto dlatego dla każdego, kto pragnie zrozumieć prawosławie, istnieje wyłącznie *jeden* sposób – bezpośrednie doświadczenie prawosławne”[10]. Stwierdzenie tego ograniczenia recepcji ikony na Zachodzie, niemożności jej asymilacji wynika, w gruncie rzeczy, z zastąpienia abstrakcyjnego uniwersalizmu (mechanicznie włączającego w siebie wszystkie postaci chrześcijańskiej tradycji, co stało u podstaw choćby unii brzeskiej) uniwersalizmem konkretnym, dostrzegającym ogólnochrześcijańskie, powszechne znaczenie pewnych historycznie ukształtowanych form, związanych ze swoim kontekstem i tym samym niepodlegających łatwemu przeniesieniu do innych kontekstów. Ten konkretny uniwersalizm jest bezpośrednio związany z prawdą o Wcieleniu, w którym odwieczny Logos przyjmuje uwarunkowane ludzkie ciało.

Zakończenie

Rozważając ograniczenia związane z recepcją ikony na Zachodzie, doszedłem do kryzysu zachodniej sztuki sakralnej. Aby przezwyciężyć tę sytuację, zachodnie chrześcijaństwo powinno sięgnąć do własnych źródeł. Nie potrafiłbym wskazać wszystkich przyczyn tego kryzysu, tak krótki tekst nie powinien zresztą rościć sobie pretensji do podjęcia tak ważnego tematu. Mogę jedynie domniemywać, że w pewien sposób wiąże się to z soborowym *aggiornamento*, które – skoro wiązało się z poszukiwaniem miejsca Kościoła w warunkach stworzonych przez zachodnioeuropejską nowożytność – w pewien sposób musiało prowadzić do doświadczenia owej nowożytnej niezdolności do znalezienia języka zdolnego wyrazić transcendencję – także języka sztuki. Ta negatywna konsekwencja nie musi zresztą wiązać się z jednoznacznym odrzuceniem *aggiornamento* – być może jest tak, że przez ów kryzys trzeba przejść, aby zachodnia sztuka sakralna mogła się odrodzić. Z dziejów ikony, która także przeżywała długi okres swojego upadku, aby odrodzić się w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku, można czerpać nadzieję na przezwycięzenie kryzysu. Natomiast recepcja ikony jako tego, co ze względu na II Sobór Nicejski stanowi dziedzictwo niepodzielonego Kościoła, powinna dokonywać się na Zachodzie w duchu konkretnego uniwersalizmu, nieabstrahującego od historycznego uwikłania wszelkich form kultu religijnego i pobożności. Wtedy ikona, ze względu na zawartą w niej zdolność do mówienia o transcendencji, może bardzo pomóc w powrocie katolickiej sztuki sakralnej do jej własnych źródeł.

[1] J. Nowosielski, *Uwagi o roli malarstwa w Kościele wschodnim* [w:] tegoż, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 107.

[2] A. Besançon, *Święta Ruś*, tłum. Ł. Maślanka, Warszawa 2012, s. 28. Por. tamże, s. 31–32.

[3] Tamże, s. 33.

[4] Por. tamże, s. 34–35.

[5] P. Evdokimow, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2003, s. 157.

[6] Tamże, s. 153.

[7] J. Nowosielski, *Uwagi o roli...*, art. cyt., s. 108.

[8] Por. *Konstytucja o Liturgii Świętej Sacrosanctum Concilium*, pkt 112–121[w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje*, Poznań 2002, s. 73–75. Dalej cytowane w tekście głównym jako „KL”.

[9] Por. J. Wittlin, *Etapy. Italia – Francja – Jugosławia*, Warszawa 2012, s. 64–66.

[10] P. Florenski, *Filar i podpora prawdy. Próba teodycei prawosławnej w dwunastu listach*, Warszawa 2009, s. 14.