

# Magdalena Garnczarska: Wprowadzenie do książki Alaina Besançon'a „Zakazany obraz”

Książka ukazała się nakładem Teologii Politycznej, dzięki wsparciu Darczyńców.

## Wprowadzenie

Zmarły nie tak dawno (9 lipca 2023 roku) Alain Besançon znany jest przede wszystkim jako sowietolog – uznany i ceniony znawca Rosji, jej polityki i kultury. Niektóre z jego tekstów z tego zakresu zostały wydane jeszcze w drugim obiegu, na przykład Krótki traktat sowietologii na użytek władz cywilnych, wojskowych i kościelnych (1984), Anatomia widma. Ekonomia polityczna realnego socjalizmu (1984), a także Nacjonalizm i bolszewizm w ZSRR (1988). Już po zmianie ustroju ukazały się dwa tomy wybranych tekstów, Alain Besançon – świadek wieku (2006).

Ostatnimi czasy jego spuściznę udostępnia w języku polskim wydawnictwo Teologii Politycznej: *Święta Ruś* (2012), *Współczesne problemy religijne* (2017). Tym razem zdecydowano o publikacji książki – jak mogłoby się wydawać – zupełnie odrębnej w całym *oeuvre* niegdysiejszego dyrektora *École des hautes études en sciences sociales* oraz członka *Académie des sciences morales et politiques*, a więc *Zakazanego obrazu. Intelktualnej historii ikonoklazmu* (*Une histoire*

*intellectuelle de iconoclasme*, 1994). Tak jednak nie jest, ponieważ i tu Ruś oraz Rosja zajmują poczesne miejsce, choć tym razem w kontekście historii obrazów (niemniej odniesień politycznych nie brakuje), tak że w gruncie rzeczy i ta pozycja dobrze wpisuje się w główne zainteresowania Besançon. Jak wyjaśnia sam autor – przy okazji omawiania twórczości Wasilija Kandinsky’ego – interesuje go „badanie ich [malarzy] stosunku do obrazu boskiego”. Mimo że zdanie to pada mimochodem, pod sam koniec obszernego dzieła, dobrze oddaje ono zawartość całej książki, ponieważ tę kwestię – przede wszystkim zmiany owego stosunku – Besançon wnikliwie śledzi, dając autorski wgląd w dzieje sztuki od antycznej Grecji po początek XX wieku, w którym koncentruje się głównie na myśli o sztuce, nieco mniej zaś na samych dziełach. Książka pełna jest cytatów – między innymi filozofów, Ojców Kościoła i teologów, a z czasem także samych artystów oraz krytyków artystycznych – stanowiących w pełni integralną część autorskiej narracji i poddawanych nierzadko drobiazgowej analizie. Jest to atut tej publikacji, choć zarazem cecha ta sprawia, że lektura staje się dość wymagająca wobec czytelników. Do śledzenia toku wywodu Besançon konieczne jest skupienie, zwłaszcza gdy szybko przechodzi od jednego autora do drugiego lub tylko sygnalizuje skomplikowane teorie. Wysiłek jednak bez wątpienia warto podjąć. Książkę tę, jak sądzę, można też traktować jako swoistą – bardzo autorską – antologię tekstów na temat obrazów.

A właściwie antologię zaopatrzoną w kateny, ponieważ komentarze, objaśnienia i interpretacje Besançon swobodnie przeplatają się z ustępami ze źródeł, co ostatecznie skutkuje zwartym tekstem, w którym oba elementy mają równą wartość. Alain Besançon oferuje historię obrazowania Boga, w podtytule książki zaś pojawia się „ikonoklazm”. Właściwie to zupełnie zrozumiałe, biorąc pod uwagę, że owa długa historia zawiera również nie tak rzadkie okresy sprzeciwu

wobec ukazywania bóstwa. Warto zatem zadać sobie pytanie, gdzie sytuuje się przedłożona książka, jeśli chodzi o badania nad ikonoklazmem. Po pierwsze przychodzi zapytać o znaczenie tego terminu. Jak pisze Jaś Elsner: „Pojęcie „ikonoklazmu” niesie wiele znaczeń – jest to okres w historii bizantyńskiej, całość zdarzeń, które miały się wówczas rozegrać, wreszcie forma aktywności zakładająca niszczenie obrazów, pojawiająca się w dowolnym miejscu bądź czasie ludzkiej historii” [1]. Tak więc z jednej strony może być to określenie pewnych konkretnych okresów historycznych, w których toczono, religijnie umotywowane, spory o obrazy, czego najbardziej znamienym przykładem są kolejne fazy bizantyńskiego ikonoklazmu. Z drugiej zaś termin ten bywa również bardzo pojemny – gdy obejmuje wszelkie działania związane z intencjonalnym (ideologicznie umotywowanym – co potencjalnie może wykluczać niektóre działania jako bardziej akty wandalizmu pozbawione ideowego podłoża) niszczeniem lub usuwaniem obrazów lub innych przedmiotów mających jakąś symboliczną wartość. W czasach przednowoczesnych zasadniczo oznacza zaatakowanie pierwowzoru [2]. Niekiedy więc badacze uciekają się do innych określeń, bardziej ogólnych i pozbawionych jednoznacznie pejoratywnego charakteru (jak choćby wandalizm), poprzestając na szeroko rozumianym – w sensie zróżnicowanych praktyk – niszczeniu. Tak czy inaczej ikonoklazm może mieć różne oblicza [3].

Thomas F.X. Noble zaś proponuje, by odróżniać tak ikonoklazm od ikonofobii, jak i ikonodulię od ikonofilii – terminy te znajdziemy także u Besançon, choć niekoniecznie zawsze użyte z żelazną konsekwencją. I tak Noble odnosi ikonoklazm do publicznego niszczenia wszelkich obrazów, motywowanego rozmaitymi powodami: ekonomicznymi, politycznymi, ideologicznymi, estetycznymi lub religijnymi. Niejako stanem pośrednim jest ikonofobia. Rozumie przez

nią pewien niepokój, niepewność względem obrazów.

Rezultatem takiego wahania były choćby rozważania nad tym, na ile, i czy w ogóle, materialnymi środkami, np. farbami, da się adekwatnie ukazać rzeczywistość nieopisywalną. W praktyce mogły prowadzić do rezygnacji z przedstawień figuratywnych – na rzecz symbolicznych – jak na przykład ukazywania chrystogramu zamiast wizerunków Chrystusa. Obok ikonofobii sytuuje ikonofilię, definiując ją jako pozytywną postawę względem obrazów. W takiej sytuacji liczy się ich przydatność w określonym kontekście, na przykład edukacyjnym. To pragmatyczne podejście nie łączy się z okazywaniem szczególnej czci obrazom, zresztą nie musi mieć charakteru religijnego. Zupełnie na drugim końcu skali znajduje się ikonodulia, jako oparta na intensywnych praktykach pobożnościowych, ogranicza się do sztuki sakralnej i ma charakter publiczny lub prywatny [4]. Nieco upraszczając problem, w Bizancjum ostatecznie usankcjonowano ikonodulię. Łacińskojęzyczny Zachód zasadniczo się do niej nie uciekał, zwykle poprzestawał bowiem na ikonofilii. Pojawiają się także postulaty, by terminu „ikonoklazm” nie ograniczać do sztuk przedstawiających, malarstwa i rzeźby. Choćby Louis Réau odrzucił go z tego względu, wskazując, że nie powinno się wykluczać architektury [5]. Z takiej perspektywy mógłby być rozpatrywany na przykład atak na budynki World Trade Center z 11 września 2001 roku. William J.Th. Mitchell stwierdza, że obserwujemy tu „nową i bardziej jadowitą formę ikonoklazmu. Same wieże były rozpoznawalnymi ikonami globalizacji i zaawansowanego kapitalizmu i właśnie dlatego stały się celem ataku tych, którzy uważali je za symbole upadku i zła. [...] Prawdziwym celem była globalnie rozpoznawalna ikona. Nie chodziło jedynie o to, by ją zniszczyć, lecz o to, by zaaranżować jej zniszczenie jako spektakl medialny. Ikonoklazm dokonał się w tym przypadku w formie ikony funkcjonującej na własnych prawach, obrazu grozy, który odcisnął się w pamięci całego świata” [6].

Wracając jednak do samego terminu „ikonoklazm”, zawiera on w sobie rzeczownik εἰκόν, który w greckojęzycznym świecie rozumiano przede wszystkim jako wizerunek, podobiznę człowieka – bez względu na technikę wykonania, a więc inaczej niż w językach nowożytnych, gdzie ikona jest równoznaczna z obrazem tablicowym powstałym w kontekście Kościołów wschodnich. Poza tym używano także terminów takich jak εἶδωλον oraz ἄγαλμα: pierwszy z nich generalnie oznaczał obraz, wizerunek, wyobrażenie, chrześcijanie zaś ograniczyli go do niechrześcijańskich przedstawień religijnych, idoli. Z kolei drugi zasadniczo odnosił się do posągów (jako bardziej ogólny niż ἀνδριάς – wizerunek człowieka, posąg), w tym także tych ukazujących bóstwa. W *Septuagincie* w pierwszym rozdziale Księgi Rodzaju czytamy (Rdz 1, 26): „καὶ εἶπεν ὁ Θεός Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ’ εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ’ ὁμοίωσιν” (I rzekł Bóg: „Stwórzmy człowieka na nasz wzór i podobieństwo”). Zatem słowo εἰκόν (κατ’ εἰκόνα – na wzór) pojawiło się w tak ważnym ustępie Piśmie Świętym. Nie budziło nadto tak wyraźnych skojarzeń z bóstwami innych religii: wszystko to zaważyło na tym, że chrześcijanie posługujący się językiem greckim przyjęli je na określenie swoich obrazów [7]. W tekstach bizantyńskich spotykamy się z określeniem εἰκονοκλάστης, ikonoklasta, a więc dosłownie ten, który łamie, rozbija obrazy (od czasownika κλάω – łamię, rozbijam). Może się ono odnosić także do tych, którzy decydują się na usunięcie z kościoła obrazów, a nie na dosłowne, fizyczne niszczenie ich – niemniej sens zawsze jest negatywny. W greckojęzycznych źródłach za to nie znajdziemy samego terminu ikonoklazm, iconoclasmus bowiem pojawia się dopiero w połowie XVI wieku. Do tego bez związku z Bizancjum, lecz w odniesieniu do Claudiusa, który w 816 roku został biskupem Turynu i wprost posunął się do wrogich aktów wobec obrazów. Następnie zdarzało się, że tym mianem nazywano w XVIII wieku negatywny stosunek protestantów do obrazów, a także

niszczenia sztuki sakralnej podczas rewolucji francuskiej. Sami autorzy bizantyńscy toczący się od około 726 do 843 roku spór nazywali εἰκονομαχία – zmaganiem, walką o obrazy [8].

Nie tylko w Bizancjum szeroko rozumiane obrazy stawały się przedmiotem mniej lub bardziej gwałtownych dyskusji. Niewątpliwie jednak ikonoklazm bizantyński uchodzi za ikonoklazm par excellence. Nie dziwi zatem, że także Alain Besançon poświęca bizantyńskiemu wątkowi cały trzeci rozdział pierwszej części książki, przy czym dwa poprzednie właściwie budują grunt pod narrację o zdarzeniach, które rozgrywały się w Konstantynopolu. Trudno bowiem byłoby zrozumieć wywody obu stron bez znajomości debat na temat obrazów, jakie przeprowadzono w antyku – z Platonem (którego zresztą uważa za ojca ikonofilów usprawiedliwiającego ludzkie pragnienie kontemplowania boskiego piękna), Arystotelesem, Ciceronem i Plotynem (w którym dostrzega swoistego prawodawcę sztuki abstrakcyjnej) na czele – jak i przez autorów wczesnochrześcijańskich.

Ta długa tradycja refleksji nad tym, czym jest obraz – a w omawianym kontekście właściwie: na czym polega relacja pomiędzy wizualną reprezentacją a modelem, prototypem – musi uwzględniać także zawarty w Starym Testamencie zakaz obrazowania Boga (Wj 20, 4–5; Wj 34, 17; Kpł 19, 4; Kpł 26, 1; Pwt 5, 8; Pwt 27, 15), jak również muzułmański stosunek do obrazów, tym bardziej że Koran – w przeciwieństwie do Tory – niezawiera żadnych bezpośrednich wskazań w tym temacie, a raczej po prostu zakaz idolatrii (Sura V, 90).

To wszystko dostajemy w rozdziałach pierwszym i drugim, gdzie autor omawia nie tylko teoretyczne podstawy negatywnego stosunku do obrazów, ale także praktykę, z której jasno wynika, że niekoniecznie kurczowo trzymano się zakazu przedstawień [9]. Stąd,

parafrazując Besançon, świat żydowski nie był artystyczną pustynią – by tylko wskazać na malowidła ściennie w synagodze z III wieku w rzymskim mieście garnizonowym Dura-Europos nad Eufratem lub mozaikę posadzkową z Heliosem w kwadrydze w synagodze Sewerusa w Chammat Tewerja (IV w.) – podobnie i muzułmański. W wczesnym okresie, na którym koncentruje się autor, w islamie generalnie unikano jedynie przedstawień figuralnych, zwłaszcza w przestrzeniach sakralnych, raczej też nie decydowano się na fizyczne niszczenie obrazów [10].

Uwagę Besançon poświęcił także łacińskojęzycznemu Zachodowi. W średniowieczu nie doszło tam do poważnego sporu na tle obrazów. W odpowiedzi na wydarzenia w Bizancjum papieżstwo, jak również i Karol Wielki, odżegnywali się od radykalnych rozwiązań, negatywnie oceniając tak niszczenie obrazów w kontekście sakralnym, jak i otaczanie ich kultem. Znamienne jest tu bardzo pragmatyczne podejście – przynajmniej jeśli chodzi o oficjalne wypowiedzi, z innych źródeł bowiem jasno wynika, że i na Zachodzie znaczenie obrazów było wielkie – w którym uwypuklano katechetyczną wartość obrazów. Jako pars pro toto takiego myślenia najlepiej służy list (ok. 600 roku) papieża Grzegorza Wielkiego do biskupa Serenusa z Marsylii, który zdecydował się na usunięcie z kościołów obrazów, ponieważ zauważył, że niektórzy ludzie zaczęli je czcić. „Co innego jest czcić obraz, a co innego zdobywać wiedzę o godnych czci dziejach, które obraz przedstawia. Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiających czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają, w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować. Toteż obrazy istnieją przede wszystkim dla pouczenia ludu. Jeśliby ktoś chciał wytwarzać obrazy, nie wzbraniaj mu, jednak unikaj ich czczenia” [11].

Jeśli chodzi o średniowieczny Zachód, największą głębią myśli jednakże odznaczają się *Opus Caroli Regis contra Synodum* (tradycyjnie zwane *Libri Carolini*), a główny odpowiedzialny za nie, Teodulf z Orleanu, jest postrzegany jako najbardziej błyskotliwy teoretyk sztuki w okresie wczesnego ikonoklazmu. Krótko mówiąc, Karolingowie zawarli tam swą *via media*: obrazy nie powinny być ani niszczone, ani czczone. Tak też sztuka sakralna jak najbardziej mogła powstawać – dla dekoracji, a więc ze względów estetycznych, oraz upamiętnienia, by przypominać wiernym o wydarzeniach, o których mogli usłyszeć. Teodulf nie zakładał, by obrazy mogły edukować. Najpierw trzeba być pouczonym, zaznajomionym z daną historią, dopiero po tym obrazy mogły wspierać pamięć. Tak samo nie wierzył, że mogą one pomagać we wzroście duchowym. To wyrafinowane stanowisko – odbiegające tak od „standardowej” postawy Zachodu, jak i od koncepcji bizantyńskich zwolenników oraz przeciwników obrazów – nie doczekało się poważnej recepcji w swojej epoce [12].

Mając przygotowaną tak solidną podstawę, autor przechodzi do czasów nowożytnych. Ikonoklastyczne tendencje dały bowiem o sobie znać na Zachodzie w okresie reformacji. Joseph Leo Koerner, odnosząc się do powrotów postaw ikonoklastycznych, mówi o nich jako „oczekiwanym nawyku kulturowym” [13]. W tym przypadku Besançon skupia się na nauce Jana Kalwina – czym otwiera rozdział szósty swej książki – wcześniej zaś referuje rezultaty Soboru Trydenckiego (1545–1563), podczas którego – w czasie 25. sesji, a więc pod sam koniec obrad – odniesiono się do kwestii „świętych obrazów”: celem było przede wszystkim ukrócenie największych nadużyć. Właściwie żadnych szczegółowych rozwiązań. Dopiero kontrreformacyjni autorzy, jak na przykład Giovanni Andrea Giglio Da Fabriano, Joannes Molanus i Gabriele Paleotti, starali się je wypracować. Wracając jednak do

Kalwina, ten dopuszcza jedynie obrazy ukazujące sceny narracyjne z Pisma Świętego (poza tym także m.in. widoki miast i krajów) – ale jedynie w kontekście prywatnym. Wówczas mogą one wspomagać pamięć, pełnić funkcję edukacyjną. Ze względu zaś na ogromny dystans między Bogiem a człowiekiem nie uznaje żadnych form przedstawiania Boga w widzialnej postaci – byłoby to niedopuszczalną próbą skrócenia owego dystansu, obrazą dla Jego majestatu. Tym bardziej więc nie ma mowy o żadnych praktykach kultowych [14]. Besançon uznaje Kalwina za konoklastę, podobnie Blaise’a Pascala oraz Immanuela Kanta – odrzucających obrazy, jak pisze, przez wzgląd na to, jak silnie potrafią oddziaływać na zmysły. Według autora dopiero Georg Wilhelm Friedrich Hegel przynosi tęsknotę za obrazem i stawia przedstawianie Boga w centrum.

Sporo uwagi Besançon poświęcił francuskiej sztuce XIX wieku oraz ówczesnej krytyce artystycznej, zwłaszcza zaś wypowiedziom Charles’a Baudelaire’a. Interesuje go także ówczesna sztuka religijna – jednak tą bardziej zajmowali się wówczas artyści krajów niemieckojęzycznych, słowiańskich oraz Anglii. Przy tej okazji autor dokonał istotnego rozróżnienia na: sztukę dla celów religijnych, a więc tę zamawianą przez instytucje związane z religią, głównie Kościół katolicki; sztukę religijną artystów chrześcijańskich; sztukę chrześcijańską artystów niechrześcijańskich – czyli niewierzących – w tym przypadku nie były to dzieła przeznaczone do kościołów, a sami artyści nie musieli zdawać sobie sprawy, że mogą one mieć taki wydźwięk (jako przykład wskazuje Jeana-François Milleta i Vincenta Van Gogha); niechrześcijańską sztukę religijną, „[w]ielu artystów, o których tu mowa, myślało i mówiło o sobie jako o chrześcijanach, nie zdając sobie nawet sprawy, że już się do nich nie

zaliczają. Inni natomiast byli bliżej chrześcijaństwa niż mogliby przypuszczać”; wskazuje również, że religijną treść może skrywać także malarstwo świeckie. Problematyka ta zajmuje rozdział siódmy.

Ósmy – ostatni – dotyczy sztuki rosyjskiej, którą Besançon osadza w szerokim kontekście europejskim, wskazując przy tym na specyficzne warunki jej rozwoju. Czytamy więc i o „odkryciu” ikony, jak i o Towarzystwie Objazdowych Wystaw Artystycznych (Товарищество передвижных художественных выставок) oraz awangardzie. Najbardziej jednak wyróżnia Wasilija Kandinsky’ego – związanego m.in. z *Neue Künstlervereinigung München* (Stowarzyszenie Artystów Nowego Monachium), *Der Blaue Reiter* (Błękitny Jeździec) oraz *Bauhausem*, a także autora obrazów abstrakcyjnych i teoretyka sztuki. Jak pisze Besançon, „ikonoklazm Kandinsky’ego, dopuszczający sztukę pod warunkiem, że nie jest obrazem, osiągnąłby ostatni stopień, na którym malowidło, nawet abstrakcyjne, utraciłoby swą rację bytu”. Tą drogą jednak Kandinsky nie poszedł. Dla autora ważny jest także Kazimierz Malewicz: ma go łączyć z Kandinsky’em to, że obaj „wyrabiają sobie niezwykle wysokie mniemanie o działalności malarskiej jako drodze ku absolutowi i sposobie, by rozpocząć świat na nowo”. Besançon w poświęconej Malewiczowi części dowodzi, że jego obrazy suprematystyczne mają związek z ikonoklazmem jako postawą religijną. „Niesłychanie wysokie i ambitne mniemanie Malewicza o malarstwie, o misji malarza, o obiecywanym przez niego zbawieniu transcendentnym ma to do siebie, że może odstraszyć figurę, wykluczyć naśladowanie. Nieskończona doskonałość przedmiotu, który ma być namalowany, niegodność środków figuracji, ekstaza mistyczna i bezpośrednia intuicja na krańcu świadomości: w tych zwięzłych, niewdzięcznych, mętnych broszurach, pisanych w gorączce przez

krzepki umysł samouka rozpoznajemy niezmienniki ikonoklazmu”. Tą samą, ikonoklastyczną, ścieżką – jak Kandinsky i Malewicz – miał kroczyć zafascynowany teozofią Piet Mondrian.

Jako że w książce podjęty jest problem obrazowania Boga, Besançon nie interesuje niszczenie wizerunków z powodów politycznych – kwestia *damnatio memoriae*, można rzec – jako swego rodzaju kara. W książce zatem nie ma mowy o przejawach politycznego ikonoklazmu, w rzymskim antyku i w Bizancjum standardowej praktyki obejmującej usuwanie z przestrzeni publicznej wizerunków władcy, którego panowanie dobiegło końca – jest to zupełnie zrozumiałe, gdy wziąć pod uwagę, że wizualne reprezentacje nie były jedynie formą upamiętnienia, ale przede wszystkim oznaczały realną obecność ukazanej osoby [15]. To „łagodne” i niekoniecznie zawsze wprost wrogie postępowanie wobec wizerunków poprzedników przejął i Kościół: wraz ze zmianą na patriarszym tronie są one zamieniane na obrazy ukazującego aktualnego hierarchę [16]. Gry na tym polu wiele mówią – odstąpienie od umieszczenia portretu urzędującej głowy Kościoła i zostawienie tego wcześniejszej zawsze jest znaczące. Tego rodzaju zachowanie można zaobserwować także dziś. Skądinąd uciekano się również wprost do niszczenia podobizn tych, którzy okryli się niesławą. Jak wynika z badań, w praktyce owo niszczenie stanowiło całą gamę zachowań. Niekiedy bowiem decydowano się na totalne wymazanie osoby – by sprawić wrażenie jakoby nigdy nie istniała – choć wówczas, skoro kara potępienia miała być dotkliwa i widoczna, zostawiano jeden lub dwa wizerunki. Właśnie ku pouczeniu. Innym razem zaś poprzestawano na odpowiednim naznaczeniu przedstawień zhańbionego. W ten sposób nie tyle ginęła o nim pamięć, co raczej utrwałała się (*remembering to forget* [17] lub „pamięć o złej pamięci” [18]) – ale w wersji zdecydowanie negatywnej, podkreślającej

ukaranie danej jednostki. Owo zróżnicowanie uzmysławia wyrafinowanie tej kultury, bardzo silnie jednak też wskazuje na wielką moc wizerunków, ich rolę w sprawowaniu politycznej władzy [19].

Z politycznie motywowanym niszczeniem wizerunków mamy stale do czynienia. Tak też nadal zdarza się, że portrety – głównie władców i polityków, ale coraz częściej także przedstawicieli kultury (choć w tych wypadkach mniej lub bardziej dosłowne niszczenie raczej ogniskuje się na ich dziełach) i duchowieństwa – jednych są wymieniane na przestawienia innych. Niekiedy też – gdy zostaną społecznie zupełnie zdyskredytowani – trafiają wprost na śmietnik. Szczególnie dobrze do takich demonstracji publicznego niezadowolenia i zmiany w postrzeganiu danej osoby nadają się pomniki. Można pozbawiać je głów lub przynajmniej twarzy, oblewać farbą lub budzącymi wstręt płynami, przydawać im dodatkowych atrybutów, a także po prostu obalać, względnie przenosić w mniej prestiżowe miejsca. *Modus operandi* zasadniczo sięga starożytności, zwłaszcza praktyk rzymskich. Nośność – czy raczej medialność – takich spektakli jednakże zyskała nową skalę, dawniej zupełnie niewyobrażalną. Tak też niemal dosłownie na całym świecie można było zobaczyć, jak niszczony jest monumentalny pomnik Saddama Husajna na placu Al-Firdos w Bagdadzie 9 kwietnia 2003 roku. Zupełnie ostatnio zaś owo szerokie spektrum ikonoklastycznych działań na wizerunkach postaci historycznych znalazło zastosowanie podczas protestów związanych z zabójstwem George’a Floyda. Między innymi w ten sposób społeczeństwo okazuje swój gniew w związku z dyskryminacją rasową.

Mogłoby się wydawać, że utożsamienie wizerunku z pierwowzorem, modelem, charakteryzowało zwłaszcza czasy przednowoczesne. Można jednak sądzić, że i dziś atak na przedstawienie ma być uderzeniem w

samą osobę. Zwłaszcza gdy ona sama jest zupełnie poza zasięgiem. Akty ikonoklastyczne o zabarwieniu religijnym – choć nierzadko powody są złożone, tak że obejmują różne czynniki jednocześnie – także nadal się zdarzają. By tylko nadmienić niszczenie posągów w świątyni Angkor Wat za władzy Czerwonych Khmerów w Kambodży, wymazywanie tybetańskiego dziedzictwa materialnego przez Chiny, czy wysadzenie przez talibów VI-wiecznych posągów Buddy w Bamianie (Afganistan) w marcu 2001 roku. Tak podsumowuje te przykłady omawiający je Jens Braarvig: „Jako *homo symbolicus* czasami bronimy naszych symboli i ikon z niewiarygodną żarliwością i z tej pozycji też niszczymy symbole naszych wrogów – w duchu porównywalnego fanatyzmu. Dlatego ważne jest, aby opisać zjawisko ikonoklazmu w ogóle, biorąc pod uwagę, jak głęboko jest ono zakorzenione w naszym życiu i jakie ma znaczenie we wszystkich konfliktach, wielkich i małych, zarówno w teraźniejszości, jak i w historii” [20].

\*\*\*

Biorąc pod uwagę dosłowne znaczenie terminu „ikonoklazm”, Zakazany obraz tylko w ograniczonym stopniu dotyczy niszczenia obrazów. Jeśli chodzi o zakres tej książki, swoista palma pierwszeństwa przypadłaby Bizancjum. Ale i w tym przypadku nie tak łatwo byłoby przywołać mnogie przykłady fizycznych ataków na obrazy. Być może wcale nie było ich tak wiele, na co wyraźnie zwraca się uwagę we współczesnych badaniach, podkreślając, że historię zawsze piszą zwycięzcy. Skrzętnie wówczas korzystają z możliwości przekazania – narzucenia – własnego punktu widzenia. Bizantyńskie źródła pisane pozostawione przez zwolenników obrazowania mogą być niezwykle znamienym przykładem wielkiego sukcesu tego rodzaju strategii [21].

Ostatecznie więc Alain Besançon nie tyle pisze o niszczeniu, co o teoretycznej refleksji nad obrazami w odniesieniu do Boga, co niewątpliwie stanowiło istotną część europejskiej myśli filozoficznej i teologicznej. Słusznie jednak podkreśla, że rzeczywiście całościowe i wyczerpujące jej przedstawienie wymagałoby licznych tomów. Wykraczałoby także poza możliwości jednej osoby. Stąd proponuje autorską periegezę, w czasie której omawia wybrane zagadnienia. Robi to jednak w sposób na tyle pogłębiony, że jego praca zyskała uznanie i została włączona do grupy tych szczególnie istotnych, a sam autor trafił do grona uczonych zasłużonych dla badań nad szeroko rozumianym ikonoklazmem. Jest bowiem stawiany obok m.in. Davida Freedberga, Moshe Barascha, Daria Gamboniego, Martina Warnke i Jana Assmana [22]. Teraz zaś ta pozycja, wydana po raz pierwszy w 1994 roku i uznana już za klasyczną, staje się dostępna także w języku polskim.

*Magdalena Garnczarska*

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury - państwowego funduszu celowego.*

---

**Przypisy:**

[1] J. Elsner, *Ikonoklazm jako dyskurs: od starożytności do Bizancjum*, przekł. W. Michera, „Konteksty” 2013, nr 3 (302), s. 15.

[2] *Tamże*, s. 16.

[3] Zob. D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, London 2018, zwł. s. 17–26.

[4] Zob. T.F.X. Noble, *Neither Iconoclasm nor Iconodulia. The Carolingian Via Media*, [w:] *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*, red. K. Kolrud, M. Prusac, London 2014, s. 95–96.

[5] Zob. L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, t. 1, Paris 1959, s. 14.

[6] W. J. Th. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przekł. Ł. Zaręba, Warszawa 2015, s. 50–51.

[7] Zob. L. Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, Bristol 2012, s. 3. Przekład ustępu z Septuaginty za: *Biblia pierwszego Kościoła*, przekł. i przyp. R. Popowski, Warszawa 2022.

[8] Zob. L. Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, dz. cyt., s. 3–4. Jako stosunkowo zwięzłe i aktualne wprowadzenie do badań nad bizantyńskim ikonoklazmem warto wskazać zwłaszcza: M. Humphreys, Introduction. Contexts, Controversies, and Developing Perspectives, [w:] *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, red. M. Humphreys, Leiden–Boston 2021, s. 1–106. Nadal też przydatna jest, klasyczna obecnie, książka – A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1984. Poza tym L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680–850. A History*, Cambridge 2011 oraz L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680–850). The Sources*, Aldershot 2001. Cenną polską inicjatywą jest seria „Biblioteki Bizantyńskiej” pod redakcją ks. Józefa Naumowicza. W jej ramach wyszły dotąd trzy tomy źródeł pisanych dotyczących ikonoklazmu: *Mowy w obronie obrazów Jana Damasceńskiego* (t. 1) oraz wybór różnych tekstów tak z początków sporu (726–754; t. 2), jak i z okresu 754–787 (t. 3).

[9] Na ten temat zob.m.in. A.M. Sivertsev, *Jews, Christians, and the Discourse on Images before Iconoclasm*, Cambridge 2024; Ch.C. Sahner, *Images and Iconoclasm in Islam, ca. 600–850*, [w:] *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, dz. cyt., s. 497–537; M. Raphael, Judaism and Visual Art, [w:] *Oxford Research Encyclopedia of Religion*, 05.04.2016, <https://oxfordre.com/religion/view/10.1093/acrefore/9780199340378.001.0001/acrefc>

9780199340378-e-98, dostęp: 20.10.2024; K.P. Bland, *The Artless Jew. Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual*, Princeton 2001.

[10] Zob. Ch. C. Sahner, *Images and Iconoclasm*, dz. cyt., s. 487.

[11] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1988, s. 99.

[12] Zob. T.F.X. Noble, *Iconoclasm, Images, and the West*, [w:] *A Companion to Byzantine Iconoclasm*, red. M. Humphreys, Leiden–Boston 2021, s. 538–570; tegoż, *Neither Iconoclasm...*, dz. cyt., s. 95–105. Przede wszystkim zaś tegoż *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009.

[13] Zob. J.L. Koerner, *The Reformation of the Image*, London 2004, s. 11.

[14] Zob. C.M.N. Eire, *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge 1986; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, zwł. s. 107–127.

[15] Na ten temat, w kontekście chrystologicznym, zob. N. Carnes, *Image and Presence. A Christological Reflection on Iconoclasm and Iconophilia*, Stanford 2018.

[16] Zob. J. Elsner, *Ikonoklazm jako dyskurs...*, dz. cyt., s. 18.

[17] To tytuł czwartego rozdziału – poświęconego *damnatio memoriae* – w książce Ch.W. Hedrick, *History and Silence. Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*, Austin 2000.

[18] Zob. A. Anzorge-Potrzebowska, *Pamięć o złej pamięci*, „*Wieki Stare i Nowe*” 2021, 16 (21), s. 205–215 [rec.

D. Calomino, *Defacing the Past. Damnation and Desecration in Imperial Rome*, London 2016].

[19] Zob. J. Elsner, *Ikonoklazm jako dyskurs...*, dz. cyt., s. 17–28. Zob. także D. Calomino, *Defacing the Past. Damnation and Desecration in Imperial Rome*, London 2016; F. Krüpe, *Die Damnatio memoriae. Über die Vernichtung von Erinnerung. Eine Fallstudie zu Publius Septimius Geta* (198 – 211 n. Chr.), Gutenberg 2011; Mémoire et histoire. *Les procédures de condamnation dans l'Antiquité romaine*, red. S. Benoist, A. Daguet- Gagey, Metz 2007; H.I. Flower, *The Art of Forgetting. Disgrace and Oblivion in Roman Political Culture*, Chapel Hill 2006; E.R. Varner, *Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden–Boston 2004; Ch.W. Hedrick, *History and Silence...*, dz. cyt., zwł. s. 89–130. Poza tym klasyczna już pozycja: F. Vittinghoff, *Der Staatsfeind in der römischen Kaiserzeit. Untersuchungen zur „damnatio memoriae”*, Berlin 1936.

[20] J. Braarvig, *Iconoclasm – Three Modern Cases*, [w:] *Iconoclasm from Antiquity...*, dz. cyt., s. 169.

[21] Zob. L. Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, dz. cyt., s. 120–121.