

WŁADYSŁAW PANAS

SZTUKA JAKO IKONOSTAS

1. PRESEMIOTYKA RAJSKA I SEMIOTYKA UPADKU

Aby rozumieć Florenskiego, trzeba zacząć od Adama i Ewy¹. Dosłownie. Albowiem przedstawia on nieskończenie heroiczną i niesłychaną koncepcję sztuki. Powiedziałbym – ostateczną teorię sztuki. Chodzi o „sztukę teurgiczną”, jak mówił Włodzimierz Sołowjow, i „teocentryczny estetyzm” – wedle określenia autora *Ikonostasu*. Powiedzmy od razu: „najwyższy wyraz” sztuki – ikona – ma wziąć w nawias skutki grzechu pierworodnego. Ma być powrotem do stanu przed upadkiem. Powrotem do raju i rajskiej harmonii. Oto zaiste niesłychana funkcja tekstu ikony! Stąd też nie dziwi nas zbytnio, gdy Władysław Tatarkiewicz pisze o estetyce greckich Ojców Kościoła i ikonofilów bizantyjskich (a tam są źródła refleksji Florenskiego), iż była to najbardziej niesłychana teoria sztuki, jaką zna historia estetyki.

Pierwotna sytuacja w raju ma cechy jedności. Raj to pełnia, całość bez przeciwieństw i napięć, bez podziału i zróżnicowania². Obecny jest wprawdzie załamek dualizmu, wszak Bóg rozpoczął od stworzenia nieba i ziemi – jak pisze w pierwszym zdaniu *Ikonostasu* Florenski – „owa swoistość wszystkiego, co zostało stworzone, zawsze uznawana była za podstawową” (*Ikonostas*, 56). Lecz ten dualizm był w Ogrodzie harmonijnie połączony w nieopozycyjną jedność. Dwoistość jako opozycja, jako jedność przeciwieństw, za-

¹ Poniższy tekst powstał w związku z książką P. Florenskiego *Ikonostas i inne szkice* (wybrał, przełożył i przypisami opatrzył Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski. Warszawa 1981). Cytaty z tej pozycji lokalizuję w tekście, podając w nawiasie: *Ikonostas* i numer strony.

² Por. ciekawą interpretację sytuacji rajskiej w szkicu J. Vernona *Ogród i mapa* (przeł. A. Mrozowska, „Punkt” 1981, nr 14).

warta jest jedynie potencjalnie. W eseju *Znaki niebieskie* Florenski daje, wtopiony w dyskurs o świetlistej metafizyce, zarys ontologicznej wykładni stanu przed pierwszym grzechem. Akt stwórczy, przejście stanu absolutnej Boskiej homeostazy do twórczości, wyjaśnia wprawdzie pojęcie Sofii, owego jakby czwartego elementu Trójcy, którego nie dostrzegł w chrześcijaństwie Carl Gustaw Jung. Sofia oznacza twórczy pierwiastek Boskiej energii, jest jej ukierunkowaniem, „materią niebiańską”, zabarwieniem bezbarwnej światłości, wreszcie idealną granicą między Bogiem a światem. Sofia jawi się jako „pierwsza cząstka bytu” i „przednia fala Boskiej energii”, ale i zarazem jako stan świata, sytuacja stworzenia. Stanowi podstawę ontologiczną rzeczywistości rajskiej.

To ów duchowy aspekt bytu, można powiedzieć, rajski aspekt, przy którym nie ma jeszcze rozeznania dobra i zła. Nie ma jeszcze moralnego dążenia do Boga, nie ma też ucieczki od Boga, dlatego że nie istnieją jeszcze kierunki w stronę i od strony Boga, jest natomiast wyłącznie ruch wokół Boga, swobodne igraszki przed obliczem Bożym, na podobieństwo złocisto-zielonego węża u Hoffmanna czy Lewiatana, którego „Pan stworzył na to, aby z nim igrał”, bądź też na podobieństwo fal morskich mieniących się w słońcu (*Ikonostas*, 167).

Sytuacja w Ogrodzie przedłuża jakby Boską homeostazę. Byt rajski to całość składająca się z człowieka i przyrody. Człowiek i natura – powiada Florenski – „Są to niesprowadzalne do siebie, a zarazem nierozłączne dziedziny bytu. Jest to stan pierwotnej harmonii tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne” (*Ikonostas*, 138).

Trzeba nam tu przywołać doktrynalną wykładnię. Jan Paweł II poświęcił cały cykl konferencji zagadnieniom „początku”, w których dał pełną interpretację sytuacji w Ogrodzie. Podstawą stanu przed grzechem pierwotnym jest „komunia osób”. „Komunia” znosi dualizm i utwierdza jedność. „Komunia” stanowi także podstawę komunikacji rajskiej. Oto kanoniczne jej rozumienie:

Pojęcie „komunikacji” w naszych konwencjach językowych zostało jakby oderwane od najgłębszego i pierwotnego łożyska znaczeniowego. Wiąże się je nade wszystko ze sferą środków – i to przede wszystkim środków-wytworów, które służą porozumieniu, wymianie, zbliżeniu. Natomiast wolno się domyślać, że w swym najgłębszym i pierwotnym znaczeniu „komunikacja” wiązała się (i wiąże) bezpośrednio z łożyskiem podmiotów, które „komunikują” na podstawie istniejącej między nimi „komunii” [...] ³.

³ Jan Paweł II, *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Chrystus odwołuje się do „początku”*, Lublin 1981, s. 49. Do tekstu papieża wydawcy polscy dołączyli kilka artykułów-

Tyle papież. Co oznacza „komunia” jako zasada biblijnego początku, jakie są konsekwencje rajskej jedności? Przede wszystkim może to, iż rzeczywistość rajska okazuje się światem semiotyki wziętej w nawias, semiotyki zawieszanej. Komunikacja oparta na „komunii osób” ma charakter bezpośredni i bezznakowy. Dualizm znaków i rzeczy istnieje jedynie w formie możliwości. Gnostycy powiadali, że w raju język był wspólny: mówił nim Bóg, pierwsi rodzice i nawet wąż. Wolno przypuszczać, że język ten charakteryzował się jednością znaczącego i znaczonego, planu wyrażania i planu treści. Słowo Boże nie jest znakiem. A przynajmniej nie jest nim w takim sensie, jaki uformowała współczesna semiotyka. Wszak Słowo nie oznacza, nie zapośrednicza i nie zastępuje niczego. Jest rzeczywistością. Jak się mówi „światło” – to staje się jasność, gdy się mówi „woda” – powstaje ocean. Mówi Adam, a Bóg patrzy, jak on się posługuje mową: „Ulepiwszy z gleby wszelkie zwierzęta ziemne i wszelkie ptaki powietrzne, Jahwe Bóg przyprowadził je do mężczyzny, aby przekonać się, jaką on da im nazwę” (Rdz 2,19). Jesteśmy świadkami nauki presemiotyki rajskej, która odbywa się pod kierunkiem samego Stwórcy. Adam nadaje nazwy, a każda nazwa zawiera pojęcie istoty żywej, istniejącej. W ten sposób kontynuuje i przedłuża Słowo stwórcze. Bóg tchnął życie swoim Słowem i Adam jakby je potwierdza swoim. Mowa rajska, ów idealny język, staje się komunikacją totalną, która realizuje się przez całość osoby, bez podziału na odrębne kody, bez podziału na język, gesty itp. W sytuacji, gdy wszystko komunikuje, gdy wszystko jest znakiem i gdy nie można wyodrębnić obszaru nieznaczącego, gdy nie można wskazać nie-znaku, znakowość przestaje mieć jakkolwiek sens, po prostu przestaje istnieć. Wszak znak można wydzielić jako coś sensownego tylko na tle nie-znaku.

Myśl o jakimś odrębnym języku rajskim ma głębokie korzenie. Konsekwencje utraty jedni były odnoszone także na płaszczyznę semiotyczną. Grzech pierwotny był cezurą, która nie mogła nie pozostawić wpływu na sposób komunikacji. Pojawiły się więc rozmaite „stadialne” typologie języków i znaków uwzględniające ten fakt graniczny. W ogóle jest to cecha charakterystyczna dla myślenia uwzględniającego jakiś idealny stan, pierwotną jednię. I tak na przykład pitagorejczycy wyróżniali trzy rodzaje słów: proste, hieroglificzne i symboliczne. Słowa, które wyrażają, ukrywają i znaczą; słowa przyczynowe, nieuwarunkowane i poetyckie. W czasach nowożytnych Giam-

komentarzy. Mój szkic najbardziej koresponduje z komentarzem E. Wolickiej *Biblijny archetyp człowieka*, chociaż mam zasadniczo inny pogląd na kwestię „semiotyki rajskej”.

battista Vico wydziela kilka etapów języka, w tym język boski i kapłański. Sam Florenski, pisząc o symbolice kolorów, która w jego myśleniu zajmowała szczególnie dużo miejsca, kontynuuje ten wątek, powołując się na pisma Frédérica Portala. Portal rozwija tezy Klemensa Aleksandryjskiego o trzech postaciach pisma u Egipcjan i Warrona o trzech teologiach. Powiada, że w historii religii są trzy stadia oznamionowane trzema różnymi językami. Świat duchowy rozpada się w ludzkim umyśle na swoje atrybuty, a te degenerują się dalej, otrzymując znaczenie jako zjawisko tego świata. Stąd następstwo trzech języków: boskiego, kapłańskiego i świeckiego. Każdy symbol jest więc trójstronny; również kolory mają sens troisty. Na przykład kolor niebieski w języku boskim oznacza wieczną Bożą prawdę, w języku kapłańskim – ludzką nieśmiertelność, a w języku świeckim – wierność⁴. Florenski, który był przywiązany do idei troiczności, przedstawił w eseju *Strojenije słowa* własną koncepcję troistej struktury słowa.

Upadek jest między innymi upadkiem w semiotykę. Początki semiotyki są więc zapisane w Księdze Rodzaju. To wąż wprowadza Ewę w semiotykę, daje pierwszą historyczną lekcję nauki o znakach. Ujawnia zasadę wszelkiej semiotyczności: opozycję binarną. Jung z aprobatą przytacza pogląd szesnastowiecznego alchemika Dorneusa, który pisał, że Bóg drugiego dnia stworzenia oddzielając wody górne od dolnych stworzył binariusza, symbol szatana. Tego dnia wieczorem Twórca nie wyrzekł sakramentalnej formuły, którą opatrywał wszystkie swoje kreacje: „to było dobre”. Uniezależnienie się dwójki jest przyczyną „zamętu, rozłamu i sporów”. Dwójka ma charakter żeński i dlatego diabeł wprawdzie kusi kobietę.

Wiedział bowiem (diabeł), który pełen jest chytryści, że Adam otrzymał cechę jedni; dlatego też nie przystąpił najpierw do niego, gdyż nie wierzył, iżby mógł czegoś z nim dokonać: podobnie jednak wiedział, że Ewa została oddzielona od swego małżonka, jak naturalna dwójka od jedności jego trójcy⁵.

⁴ Zob. fundamentalny traktat-sumę P. Florenskiego *Stołp i utwierżdzenie istny. Opyt prawosławnoy fieodiceji* (Moskwa 1914, s. 552-556). Niezwykła książka! To, co się od razu rzuca w oczy – rozmiar 809 stron druku, w tym 200 stron przypisów (1056!), prawie 200 stron wyjaśnień, aneksów, dowodów i wycień. Jest to prawdziwa suma ówczesnej wiedzy w zakresie teologii, filozofii, lingwistyki, logiki matematycznej itp. Wiele przemawia za tym, aby rzecz tę uznać za centrum całej twórczości Florenckiego. Tu w załączku znajdują się wszystkie tematy i tereny jego przyszłej aktywności. Nie można prawie niczego objaśnić z jego twórczości, pomijając ten „filar i podporę prawdy”.

⁵ C. G. Jung, *Psychologia a religia*, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1970, s. 202, przypis 48. Pogląd Junga (i Dorneusa) podzielał m.in. fizyk W. Pauli, uznając, że dzielenie należało

Trzeba do tej gnozy wprowadzić pewne uściślenia. Dorneus-Jung nie uwzględnia potencjalnego charakteru Boskiej dwudzielności. Binarius „quadriocornutus binaris”, jawi się jedynie jako możliwość. Jego aktualizacja następuje w grzechu pierworodnym. Harmonia staje się wówczas dysharmonią, „komunią osób” – wymianą znaków. Potencjalny dualizm staje się aktualnym podziałem, różnicą między dobrem a złem, węzłem-Binariusem. Jedność może już być tylko jednością przeciwieństw.

Idźmy za pierwszym wykładem semiotyki: „Wtedy niewiasta spostrzegła, że drzewo to ma owoce dobre do jedzenia, że jest ono rozkoszą dla oczu i że owoce tego drzewa nadają się do zdobycia wiedzy” (Rdz 3, 6). Co tu nastąpiło? Co oznaczają te zróżnicowane spostrzeżenia? Otóż tu jest początek semiotyki upadku. Owoc stał się znakiem. Jak powiedziała by Jakobson, kobieta dostrzegła jego liczne funkcje: rzeczową, poznawczą i estetyczną – coś może być użyteczne jako rzecz, może być środkiem poznania i może być zarazem piękne. „Jest ono rozkoszą dla oczu” – to nie tylko początek semiotyki, ale i początek estetyki. Pokusa utrwalenia owej „rozkoszy” – krok do sztuki. Ojciec Florenski tak pisze:

Natomiast grzech pierworodny naruszył ową harmonię stworzenia, przeciwstawił człowieka przyrodzie, co w sztuce nowożytnej bardzo wyraźnie uwidacznia podział malarstwa na pejzażowe i portretowe (*Ikonostas*, 138).

Pojawiła się funkcja różnicowania uznana dzisiaj powszechnie za podstawę semiotyczności. Daleko już jesteśmy od bezznakowej presemiotyki rajskiej, w której wszystko jest tożsame z sobą, jednofunkcyjne i jedno-jednoznaczne. Wprawdzie jeszcze Bóg przechadza się po Ogrodzie „w porze kiedy był powiew wiatru”, ale wprowadzenie w semiotykę odbywa się już lawinowo i nieodwracalnie. „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nady; [...]” (Rdz 3, 7). To kolejny krok. Zjawiła się opozycja: nagi – ubrany. Bez opozycji, jak mówił Łotman, nie można dostrzec nagości. Zjawia się wstyd – też skutek semiotyki efekt różnicowania. Zanik „komunii” dokonał się.

do mrocznej strony świata – materii i diabła. Powiadał, że „dwudzielność jest bardzo dawnym atrybutem diabła (słowo *Zweifel* – wątpliwość, pierwotnie oznaczać miało *Zweiteilung* – dwudzielność)”. Opinię Paulego przytacza W. Heisenberg (*Ponad granicami*, przełożył K. Wolicki, słowo wstępne A. K. Wróblewski, Warszawa 1979, s. 57).

Rozwiązany krawat na balu – to większy stopień nagości niż brak odzieży w łaźni. Posąg Apollina w muzeum nie wygląda nago, ale spróbujcie zawiązać mu na szyi krawat czy apaszkę, a porazi nas swoją nieprzyzwoitością⁶.

Na pytanie Boga: „któż ci powiedział, że jesteś nagi”? (Rdz 3, 11), trzeba odpowiedzieć – binarius. Grzech według Florenskiego jest odejściem od jedności i wzięciem części za całość. Mechanizm grzechu jawi się jako analogiczny do mechanizmu znaku. I grzech, i znak opierają się na zasadzie reprezentowania i zastępowania. Autor *Ikonostasu* mówi, iż grzech to maska i pozór rzeczywistości. To samo da się powiedzieć o znaku.

Jeszcze przytoczę „osobną” interpretację upadku, którą formułuje Miron Białoszewski :

Bóg po rozróżnieniu światła od ciemności stwierdził, że światłość jest dobra, a po stworzeniu drzewa z wiadomościami stwierdził, że ono ma i dobre, i złe. To znowu jako rozróżnienie. A rozróżnienie dało pole do popisu woli. I wąż poznał się na tym rozróżnieniu. Bóg lubił dobre, to on to drugie. Bo chciał być inny od Boga. W rozróżnieniu zaczyna się grzech. I chęć bycia rozróżnionym już jest pychą⁷.

W rozróżnieniu zaczyna się również semiotyka, z jaką mamy do czynienia w dziejach człowieka. Dramat komunikacji opartej na znakach pojawia się od tego momentu. Zamiast komunikacji osobowej zjawiają się znaki jako namiaśtki. Człowiek stara się pochwycić w sidła znaków stale oddalającą się rzeczywistość. W tym kontekście wieża Babel to dopiero druga komplikacja semiotyczna. Św. Paweł mówi: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz” (1 Kor 13, 12). I ta fraza zawiera w sobie podwójną perspektywę: aktualną semiotykę i przyszłą post-semiotykę, która opiera się na pamięci presemiotycznego początku. *Per speculum in aenigmate* jako cecha sytuacji semiotycznej powstałej po upadku pierwszych rodziców. To wszystko, co ma miejsce po tym fakcie, jest nieustannym wysiłkiem, aby zlikwidować jego skutki, zasypać rozstępy między tym światem a tamtym. To zarazem ciągła próba ponownego zawieszenia semiotyki upadku.

Jeszcze jedno trzeba rozważyć. „Na obraz i podobieństwo” – czyż to nie zasada semiotyczna? I tak, i nie. Prawosławny teolog pisze:

⁶ J. M. Ł o t m a n, *Lekcyi po strukturalnoj poetikie*, Tartu 1964, s. 52. Tłumaczenie moje – W. P.

⁷ *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 37.

W teologii prawosławnej obraz Boży określa się najczęściej jako to, co zostało człowiekowi dane w fakcie stworzenia (tchnienie Boże w człowieku). Podobieństwo zaś jako to, co człowiek miał osiągnąć, jako realizację przez człowieka obrazu Bożego w sobie⁸.

Tę fundamentalną zasadę można objaśnić, posługując się językiem nieco bardziej filozoficznym. W *Ikonostasie* (przedziwny esej, który w pewnym momencie przeradza się w dialog!) wprowadza Florenski trzy terminy: „wyobrażenie” (*lik*), „wygląd” (*lico*), „przykrywka” (*liczina*). Niestety, terminy te są całkowicie nieprzekładalne. Polski przekład nie może oddać wszystkich odcieni tych pojęć, a przede wszystkim ich wspólnego źródłosłowu. W terminach filozoficznych Zachodu odpowiadają tym pojęciom – mniej więcej, z grubym uproszczeniem – istota, zjawisko i iluzja. Wyobrażenia to idea platońska, „wieczny sens” i „ostateczny praobraz”, byt pojęty najbardziej ontologicznie i esencjalnie. To obraz Boga, coś rzeczywistego, „ontologiczny dar Boga”, który stanowi duchową podstawę człowieka. Ów obraz Boży może być wcielony w życiu, w osobowości. I wtedy mówi się o podobieństwie Boga. Oznacza to zdolność do doskonałości duchowej i do wcielenia obrazu Boga w życiu. W ten sposób wyobrażenie objawia się w wyglądzie. Wygląd staje się przesycony wyobrażeniem, fenomen utożsamia się z esencją. Wyobrażenie-istota objawia się w wyglądzie-zjawisku. „Wyobrażenie to rzeczywistnione w wyglądzie podobieństwa Boga” (*Ikonostas*, 72). Jedność istoty i zjawiska, wyobrażenia i wyglądu stanowi podstawę sytuacji rajskiej i podstawę presemiotycznej komunikacji – „komunii”. Upadek spowodował rozdzielenie istoty i zjawiska i usamodzielnienie tego ostatniego w postaci iluzji. Píše Florenski:

Wygląd stanowi przejaw pewnej rzeczywistości i oceniany jest przez nas jako ogniwo pośredniczące między poznającym i tym, co poznawcze. [...] Wygląd bez tej funkcji, a więc bez objawienia nam zewnętrznej rzeczywistości traci swe znaczenie. Nabiera natomiast znaczenia pejoratywnego, gdy zamiast odsłaniać nam obraz Boga, nie tylko nie odsłania go, lecz oszukuje nas, ukazując nam fałszywie to, co nieistniejące. Wówczas staje się przykrywką (*Ikonostas*, 72).

W ten sposób wygląd przekształca się w maskę, w znak. „Przykrywka” to pusty, zdegenerowany znak ikoniczny. W raju wygląd był wyobrażeniem, natomiast grzech semiotyzuje wygląd. Zjawia się więc opozycja wyobrażenia i przykrywki. Stąd podwójna funkcja maski; pierwotnie maska-wygląd odsłaniała istotę, później maska-iluzja zaczęła zasłaniać i pozorować. Odtąd będzie

⁸ J. A n c h i m i u k, *Aniołów sądzić będziemy*, Warszawa 1981, s. 34, przypis 49.

toczył się bój między odsłanianiem i zasłanianiem. Również w sztuce jest obecna ta dwoistość. Po upadku „obraz i podobieństwo” weszły w krąg semiotyczny i stały się obiektem wysiłku. To szukanie „śladów” i „obrazów” Boga w człowieku i świecie, to przekształcenie maski-znaku w rzeczywisty wygląd.

Presemiotyka rajska nie zginęła bezpowrotnie wraz z upadkiem. Jej zasady są stale przypominane w obrębie religii. Powstające wedle jej zasad fakty pojawiają się ciągle. Przede wszystkim Chrystus jako Słowo Wcielone, najdoskonalszy łącznik nieba i ziemi, Boga i człowieka. To także święci, męczennicy, mistycy, czasami artyści, czasami „galernicy wrażliwości”. Są to fakty presemiotyczne zaświadczone o jedności i ukazujące drogę do ponownego scalenia. W tym szeregu mieści się także ikona, która pragnie zrealizować powrót do stanu przedsemiotycznego i przedestetycznego. Stworzyć tekst, który nie byłby tekstem, zbudować ten tekst nie-tekst ze znaków, które nie byłyby znakami – oto niesłychany cel ikony. Oto jak rozumiem niezwerbalizowane, skrajnie teocentryczne, zasady refleksji Pawła Florenskiego. Pozwoliłem sobie na sformułowanie ich z punktu widzenia semiotyki i za pomocą języka semiotyki.

2. MIĘDZY NIEBEM I ZIEMIĄ

Zarysowany pogląd, wydaje mi się, stanowi najgłębszą podstawę myślenia Florenskiego o sztuce. Rajski praobraz, oglądanie Stwórcy twarzą w twarz, a nie przez zasłonę znaków, jawi się jako zadanie człowieka po upadku. To, co przywykliśmy nazywać sztuką, także jest włączone w realizację tego celu. Stąd podstawowe terminy Florenskiego: objawienie, wcielenie, przypomnienie, odkrywanie, praobraz. Wyznaczają one ontologię sztuki, która uzyskała rangę dogmatyczną. Sztuka, a zwłaszcza ikona, jest objawieniem i wcieleniem „w tym, co zmysłowe, i za pośrednictwem tego, co zmysłowe, prawdziwej rzeczywistości, czegoś absolutnie cennego i wiecznego” (*Ikonostas*, 30). Ikona przypomina praobraz. „Pamięć” i „przypomnienie” są, oczywiście, rozumiane po platońsku, ontologicznie, a nie mnemotechnicznie. Pojmowanie sztuki jako objawienia i przypomnienia modyfikuje pojęcie procesu twórczego. Tworzenie polega na „zdejmwaniu zasłony”, „odkrywaniu” praobrazu:

Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. Nie nakłada farby na płótno, lecz jakby oczyszcza je z obcych naleciałości, wyjawia „zapis” rzeczywistości duchowej (*Ikonostas*, 30-31).

Malarz jedynie odkrywa i przerysowuje obraz, rzeźbiarz wydobywa kształty, a poeta znajduje słowa i przepisuje niejako gotowy tekst. Gdzie indziej powiada Florenski, że nie mówimy „udało mi się stworzyć dobre wyrażenie”, lecz zawsze: „udało mi się znaleźć”. Obrazy, kształty, frazy i – może – całe teksty już istnieją, trzeba na nie tylko trafić. Wysilek, jakiego wymaga twórczość, jest wysiłkiem poszukiwacza, nie stwórcy. W opowiadaniu Borgesa pewien pisarz pragnie napisać *Don Kichota*. Napisać tekst już napisany, napisać nie przepisując mechanicznie, ale jakby trafiając dokładnie w te same słowa i zdania. Samodzielnie powtórzyć wieczny obraz i wieczny tekst.

Fundamentalne tezy Florenskiego są zarazem podstawą całej metafizyki prawosławnej sztuki. Są one podporządkowane ostatecznej funkcji wypowiedzi, którą czasami może być sztuka. Rzecz jasna, przy takim podejściu muszą zniknąć i autonomiczne funkcje sztuki. Jeśli jest rozdarcie i przepaść, należy dążyć do połączenia, a przynajmniej zbliżenia. Pojawia się więc problem łącznika, jakiegoś medium pośredniczącego. Wyłania się generalna kwestia przestrzeni, a zwłaszcza przestrzeni niejednorodnej i przejścia z przestrzeni do przestrzeni, ze sfery do sfery. Jako kwestia szczegółowa wynika pojęcie granicy. Oto krąg problemów teoretycznych, które znalazły się w zasięgu rozważań Florenskiego.

Ikonostas zawiera analizę zjawisk granicznych, stanowiących przejście. Najpowszechniejszą formą kontaktu dwu rzeczywistości jest marzenie senne, które stoi na granicy dnia i nocy. Mechanizm marzenia sennego okazuje się modelem uniwersalnym wszelkiego typu przejść ze sfery do sfery. Dlatego też Florenski przechodzi od analizy snu do analizy twórczości. Twórczość także realizuje przejście od tego świata do innego. W ogóle „twórczość to nic innego jak marzenie senne, które przybrało realne kształty” (*Ikonostas* 66). Pamiętamy radę Gombrowicza: „Wejź w sferę snu”. Twórczość usytuowana na granicy – jak marzenie senne – stanowi taką granicę między niebem i ziemią, światem widzialnym i niewidzialnym, fizyką i metafizyką. Granicę pojmuje Florenski dialektycznie: jako coś, co równocześnie oddziela i łączy, coś, co przywraca jedność, likwidując ostre przeciwieństwa. Poniżej spróbuje zreferować Florenskiego koncepcję twórczości artystycznej.

Twórczość wychodząca z tego świata, jak sen z dnia, stanowi proces zawierający się w dwu etapach: „drogi w górę” i „drogi w dół”. Te dwa etapy wyznaczają także obszar sztuki jako przestrzeni w całości ulokowanej w sferze pośredniej. Są to zarazem dwa bieguny, pomiędzy którymi oscyluje wszelka sztuka. Ruch dwoisty bardzo przypomina drogę znaną z wielu mistycznych świadectw. Droga w górę to jakby wejście w sferę snu, oderwanie

się od ziemi – jako rezultat – ogołocenie, które prowadzi do wypełnienia widzeniami jedynej, prawdziwej rzeczywistości. Pobyt w świecie Boskich idei jest celem pierwszego etapu. Drugi rozpoczyna się jako ruch powrotny – zejście na ziemię ze skarbem. Wejście w „atmosferę” ziemską, mówiąc najkrócej, powoduje skryształizowanie wizji w obrazy lub słowa. Jak powiada Florenski, jest to „twórczość zastępowania”, wynikająca z „widzeń z sytości”. Sytość polega na dotarciu do punktu, w którym wygląd i wyobrażenie stanowią jedność i w którym widzenia nic nie przesłania. Granica pomiędzy przestrzeniami odmiennych światów jawi się jednak jako „niebezpieczna”, gdyż dopuszcza możliwość zwidów i pomyłek. Dzieje się tak wtedy, gdy ruch w górę kończy się na ogołoceniu i pustce, której nie wypełniają realne kształty oglądanych wyobrażeń. Pojawia się wówczas „widzenia z ubóstwa”, maski-przykrywki. Możliwa jest więc „twórczość wchodzenia”, twórczość połowiczna. Niczego ona nie wciela i niczego nie przypomina, bo duch artysty nie przekroczył granicy, nigdzie nie był i niczego nie widział. Obrazy jawią się jako „imitacje rzeczywistości zmysłowej”, „jako nikomu niepotrzebne zdwojenia bytu” (*Ikonostas*, 31). Powrót do jedności nie następuje: rozdarcie nadal pozostało, groźniejsze, bo wydaje się, że już go nie ma. Iluzja i fałsz – pryncypialnie stwierdza Florenski. Taka twórczość podtrzymuje i kontynuuje upadek – to produkt semiotyki upadku. Powyższy pogląd byłby powtórzeniem znanych opisów mistycznych, tyle że odniesionych do twórczości, gdyby autor nie dokonał rozróżnienia także na płaszczyźnie strukturalnej. Takie rozróżnienie dwu typów tekstów artystycznych Florenski przeprowadza. Otóż „twórczość zstępowania” i „twórczość wchodzenia” – w planie struktury – dzieli odmienne ukształtowanie czasu. Twórczość powstała w ruchu dwoistym, jak marzenie senne, posiada analogiczną do snu strukturę czasu:

Twórczość zstępowania, choćby była niespójna, jest bardzo teologiczna – kryształ czasu w przestrzeni urojonej. I odwrotnie, przy większej nawet spójności motywacji, twórczość wchodzenia posiada konstrukcję mechaniczną, zgodną z czasem, z którego się wychodzi (*Ikonostas*, 66).

Charakterystyczne, że u wielu różnych myślicieli pojawiły się wątki ujmujące rozmaite aspekty twórczości w ruchu dwoistym. Oto np. G. Bachelard mówi o fenomenologicznej dwoistości odbić i oddźwięku, która stanowi podstawę recepcji obrazów poetyckich: „w odbiciu słyszymy wiersz, w oddźwięku czynimy go własnym”. Niby coś innego, a jednak intuicja podobna. Nie dziwi mnie, gdyż znajduję u Dionizego Areopagity (Pseudo-Dionizego) myśl o wstępowaniu od materialnego świata do niematerialnego („dostęp analo-

giczny”), o tym, że materia ma w sobie echa czy też „oddźwięki” doskonałego piękna, że rzeczy widziane są „obrazami” niewidzialnych, że przez „oddźwięki” i „obrazy” można osiągnąć „praobrazy” piękna, że do piękna prowadzi trojaki ruch: cykliczny (przez doświadczenie), prosty (przez rozumowanie) i spiralny (przez kontemplację). To przecież tradycja myślowa Florenskiego. Ale zaskakuje mnie, gdy widzę np. zbieżność poglądów w hermetycznych esejach Lezamy Limy. On również refleksję swą skupia na tym, co najważniejsze, na ontologii sztuki. Florenski mówi głównie o ikonie, Lima o poezji. W ten sposób uzupełniają się. Limy pojmowanie ontologii twórczości poetyckiej określa pojęcie „ukośnego obrazu” i „ukośnego przeżycia”. Tak jak je rozumiem, chodzi o sytuację, w której następuje zbliżenia dwu biegunów, co w efekcie daje coś trzeciego, pośredniego. Poezja jawi się więc jako przełamanie:

Analogon, któryśmy ujrzeni po wyjściu od jedni pierwotnej, przeistoczył się w pierwszych wiekach chrześcijaństwa w enigmatę, w strzałę mknącą ukośnym torem, w gruby kryształ załamujący obrazy [...] ⁹.

To Pawłowe „per speculum in aenigmatę”. Wyjście z jedni polega również na zerwaniu ciągłości. Zjawia się nieciągłość, która według Limy „ma to samo źródło, co każda istota niedoskonała” (*Wazy*, 15). Kubański eseista pojmuje poezję jako formę pokonywania owej nieciągłości, ponieważ znosi ona antynomiczność „tego” i „innego”. Mówi lapidarnie „[...] w krainie poezji *to* jest *tamtym* [...]” (*Wazy*, 46). I już w tym – podstawowym przecież geście poetyckiej kreacji – mieści się próba przerzucenia mostu nad przepaścią. „Ukośny obraz” („*to* jest *tamtym*”) spina niebo i ziemię. Historia myśli to w dużej mierze historia budowania „napowietrznych dróg”, żeby posłużyć się metaforą Borysa Pasternaka.

Pięć tysięcy lat temu Chińczycy zdołali rozdzielić ziemię i niebo: cała ich późniejsza historia jest tylko mozolną próbą ponownego wprowadzenia, poprzez załączkowy obraz, ziemi do nieba (*Wazy*, 162).

„Ukośny obraz” Limy formuje się jako obraz granicy, jako przestrzeń określona dwoistym ruchem, zawarta pomiędzy *descendit* (zstępowanie) i *ascendit*

⁹ J. L. Lima, *Wazy orfickie*, przełożył, wyboru dokonał, postawieniem i przypisami opatrzył R. Kalicki, Kraków 1977, s. 29. Cytaty z tej książki lokalizuję w tekście, podając w nawiasie: *Wazy*, numer strony.

(wstępowanie). Coś jak wdech i wydech. W tym rytmie powstaje i przebywa sztuka:

Między *ascendit*, dążeniem Boga, pitagorejską Arcyczwórką a *descendit*, opadaniem rytmu, infernalnymi inwokacjami orfików, rozciąga się próżny przestwór obdarzony promienistą mocą (*Wazy*, 30).

Między trójką a siódmką – w planie symboliki cyfr – mieści się terytorium poezji: „[...] poezja zajmuje cały ów obszar między pnącym się strumieniem poetyckiego słowa a orfickim zstępowaniem obrazu” (*Wazy*, 33). Dodam, że pojęcia *ascendit* (*ascensus*) i *descendit* (*descensus*) mają długą historię i są stosowane także (a może przede wszystkim) w innych kontekstach i nieco innych znaczeniach niż u Limy. Chociażby św. Bonawentura w traktacie mistycznym *Droga duszy do Boga* określa wstępowanie jako rozważanie „śladów” i „obrazów” Boga, a zstępowanie jako niemożność wznoszenia się Stwórcy o własnych siłach, jakby zstąpienie duszy w głąb siebie i w rezultacie podniesienie jej przez samego Boga. Za każdym razem jednak chodzi o przekroczenie siebie.

Sztuka jest granicą. Pora określić jej dodatkowe właściwości. Ulokowanie tekstu ikony czy poezji między niebem i ziemią zmienia radykalnie punkt widzenia na pojęcie dzieła sztuki. Sztuką będzie to wszystko, co spełnia rolę granicy, to, co powstaje w rytmie *ascendit* i *descendit*, czyli to, co odbyło drogę z ziemi do nieba i z nieba na ziemię. Jeśli tak, to trzeba zmienić kwalifikację gramatyczną powyższego zdania. Nie można mówić „coś”, trzeba wprowadzić perspektywę osobową. Nie „coś” odbyło drogę, lecz „ktoś”, nie w „czymś” sztuki spełnia się jej istota i ostateczne przeznaczenie, lecz w „kimś” dzieła. „Obrazy zstępowania” są świadectwami innego świata. Rodzi się więc pojęcie artysty i jego dzieła jako świadectwa. Artysta widział rajski praobraz, wyobrażenie, i daje temu świadectwo, nie wyraz (nie semiotyzuje). Stąd też Florenski uznaje, że najdoskonalszą ze sztuk jest świętość, a idealnym dziełem sztuki – święty. Wszak święty najlepiej na ziemi realizuje funkcję granicy między przestrzeniami. Jednocześnie, duchowy i materialny, przebywa w obydwu światach. Idealny świadek, który zaświadcza nawet swym ciałem. Doskonale przezroczysty i dlatego jego nagość nie powoduje zawstydzenia. Święty świadek odgrywa ogromną rolę w procesie tworzenia ikony. Uznaje się go za współautora, bo to on odbył drogę w górę i w dół i może zaświadczyć o prawdzie obrazu. Dzieło sztuki to zapisany sen świętego.

Święty to jednak unikalne dzieło sztuki. Konieczne są więc i inne materialne teksty symbolizujące koniunkcję dwu sfer. Takim tekstem staje się świątynia. Ją również pojmuje się dwoiście. Z zewnętrznego punktu widzenia stanowi granicę między niebem i ziemią. Od wewnątrz – świątynia zawiera w sobie widzialne i niewidzialne, niebo i ziemię. Posiada więc, sama będąc jako całość granicą, wewnętrzną granicę. Taką „granicę w granicy” stanowi ikonostas, czyli przegroda oddzielająca ołtarz od tej części świątyni, która jest przeznaczona dla wiernych. Jakby rodzaj ramy wypełnionej ikonami ułożonymi w ściśle określonym porządku (rzędy hierarchii). Ikonostas łączy i zarazem oddziela widzialną i niewidzialną przestrzeń. Tekst, który równocześnie hierarchizuje i unaocznia. Zasadę ikonostasu można określić jako połączenie-oddzielenie, zhierarchizowanie i zobrazowanie. Ikonostas całkowicie zanurzony w przestrzeni sakralnej ma dwoistą naturę: widoczny i niewidoczny, fizyczny i metafizyczny. Zaznaczę skrótowo jedynie: zasada ikonostasu jawi się jako zasada sztuki opartej na „obrazach zstępowania” i „obrazach ukośnych”. Florenski powiada, że sanktuarium byłoby niewidoczne bez materialnej symbolizacji, a to zakłada odgraniczenie umożliwiające przez „realności, które zdolni jesteście odbierać dwoiście” (*Ikonostas*, 78). I znowu, takimi realnościami, oczywiście, są święci w roli „widzialnych świadków świata niewidzialnego, żywych symboli jedności jednego i drugiego [...]” (*Ikonostas*, 78). Z nich zbudowana jest „żywa ściana” ikonostasu. Natomiast widoczna i zmaterializowana postać ikonostasu świątynnego dana jest jedynie ze względu na „słabość wzroku duchowego” wiernych. To „proteza duchowości”, która stanowi ustępstwo wobec semiotyki upadku. Pisze Florenski:

Usunięcie materialny ikonostas, a wówczas sanktuarium jako takie w ogóle zniknie ze świadomości tłumu, zostanie odgródzone potężną ścianą. Materialny ikonostas nie zastępuje jednak ikonostasu żywych świadków i stawia się go nie zamiast niego, lecz by wskazać ich, żeby skupić uwagę modlących się na nich. Ukierunkowanie uwagi jest bowiem koniecznym warunkiem rozwoju wzroku duchowego (*Ikonostas*, 80).

Sztuka jest świadectwem. Do właściwości świadczenia należy przede wszystkim zgodność z prawdą. Idealny świadek przezroczysty, świadek-okno. Stąd też Florenski mówi o ikonostasie i ikonie, że są to okna. Okno jest oknem, dlatego że za nim rozciąga się przestrzeń światła. Wypełnione światłem samo staje się światłem, całe wyczerpuje się w przepuszczaniu światła. Jest „albo światłem”, albo drzewem i szkłem, lecz nigdy nie bywa po prostu oknem” (*Ikonostas*, 82). Istota okna tkwi w przezroczystości. Każde zmatowienie osłabia funkcję okna, kwestionując jego istnienie. Okno całkowicie

nieprzepuszczające światła, jak owe „ślepe” okna wykonywane dla symetrii, staje się jedynie znakiem okna, wyglądem pozbawionym wyobrażenia, maską-przykrywką. Zasada okna okazuje się kolejną cechą sztuki formującej się na zasadach ikonostasu.

Sztuka jako okno, przez które widać praobraz, przedstawia się dla „umysłu euklidesowego” w postaci paradoksalnej. Bo jak namalować magnes, w którym jego istota – pole sił – jest niewidzialna, chociaż uchwytna intelektualnie? Jak namalować to, co nie jest postrzegalne zmysłowo? Jak wreszcie oddać w jednym tekście dwurodną przestrzeń: widzialną i niewidzialną? Właśnie ikona to sztuka „malowania magnesu”. Pisze Florenski:

Artysta tworząc obraz magnesu powinien, oczywiście, przekazać zarówno jego pole sił, jak i stal, lecz w ten sposób, aby oba przekazy były niewspółmierne i odnosiły się wyraźnie do różnych planów. Stal powinna być przekazana kolorem, a pole sił w sposób abstrakcyjny [...] (*Ikionostas*, 131).

Czyli wypowiedź artystyczna o takich ambicjach jak ikona musi być „realnością, którą odbieramy dwójście”. Jak święty, świątynia czy ikonostas. Oznacza to, że ikona posiada podwójną perspektywę. Po pierwsze, jako całość stoi na granicy dwu światów i jest świadectwem-oknem. Z tego punktu widzenia stanowi czynnik przewyciężający rozdarcie. Przewidywalna i jednolita, w całości wychodzi poza semiotykę i symbolizację, gdyż niczego nie oznacza i nie zapośrednicza. Mówi się w prawosławiu: to nie ikona Matki Bożej, to sama Matka Chrystusa. „Jest Trójca Rublowa, a więc jest i Bóg” – oto wedle Florenskiego najlepszy dowód na istnienie Boga. Po drugie, pełniąc funkcję granicy między przestrzeniami, sama stanowi obiekt przestrzenny, jakby kosmos w miniaturze. Ten punkt widzenia zakłada odbicie w ikonie, w jej wnętrzu, podstawowej dwoistości obu światów. Zawiera w sobie świat widzialny i niewidzialny i pokazuje jego ontologiczną jedność. Ikona jak Ogród zawiera potencjalną dwudzielność. Dbą o zróżnicowanie (w jedności) obu światów, posiada więc wewnętrzną granicę. (Znowu granica w granicy!) I tu pojawia się jednak konieczność semiotyzowania, odmiennego, różnicującego oznaczania. Trzeba przecież odróżnić „pole sił” od materialności magnesu. Wszak brak granicy zagubiłby możliwość postrzegania dwu światów. Więc sztuka ikoniczna ustala odmiennie środki wyrazu i odmienną symbolikę dla obrazów świata niebiańskiego i świata ziemskiego. I tak złoto ma zastosowanie w opozycji do farb – zarezerwowane wyłącznie dla przedstawiania świata niewidzialnego. Właśnie złoto stanowi główną granicę wewnątrz ikony. Ma to głęboką motywację (co osłabia semiotycz-

ność), gdyż złoto nie jest kolorem, jawi się jako odpowiednik czystego światła. Ten Boski kolor nazywa się „asysta” i służy do wyznaczania granic konturów postaci w całości należących do świata niewidzialnego. Gdy widzimy na ikonach postać Jezusa raz obwiedzonego złotą asystą, a innym razem nie, to możemy być pewni, że w pierwszym przypadku chodzi o przedstawienie Boskiej natury Zbawiciela, w drugim – ludzkiej¹⁰.

Paradoks czy niekonsekwencja: ikona jako całość ma charakter niesemiotyczny, nie jest znakiem i stanowi widzenie bezpośrednie, natomiast wewnątrz posługuje się znakami? Nie ma tu żadnej sprzeczności. Ikona przypomina i odsłania praobraz, utożsamia się z nim, ale przecież wychodzi z tego świata, z sytuacji po grzechu, z semiotyki upadku, z rozdwojenia; jest granicą i przestrzenią, w której dokonuje się ponownie koniunkcja. W ikonie dokonuje się połączenie w jednej przestrzeni tego, co dotychczas było rozbite na dwie przestrzenie. Znowu jakby jednym językiem przemawia Bóg i człowiek, znowu niewidzialne stało się widzialne, chociaż zachowało swą odrębność. Ikona tak jak ikonostas dana jest ze względu na słabość naszego wzroku. Obecne w niej wewnętrzne zróżnicowanie nie ma charakteru opozycyjnego. Ikona jak Trójca stanowi jedność odrębnego. Ikona, a także i inne typy sztuk, ukazuje się jako model ostatecznej jedności. Namalować albo wypowiedzieć magnes – to wyjawić niewidoczne, znieść jedną z głównych sprzeczności.

Księżę Jewgienij Trubecki również pisał o spotkaniu w ikonie dwu światów, o rzeczywistości przekazywalnej rysunkiem i nieprzekazywalnej. Na przykład problem malowania słuchu na ikonach. Ikonografia wypracowała taki kanon: postacie patrzą, ale nie widzą, ponieważ są pogrążone w słuchaniu i zapisywaniu nie tego, co widzą, ale tego, co słyszą. „Wewnętrzny słuch” przekazuje się w ikonie rozmaicie. Czasami – pisze księżę – skinienie głowy ewangelisty, pozycja słuchającego, jakby obracał się do światła nie wzrokiem, a słuchem. Zawsze jednak oczy nie widzą otoczenia. Stąd kolor, który ich otacza ma szczególne znaczenie – to światło, które odbiera się słuchem, „dźwięczące światło” słonecznej mistyki, która przekształciła się w mistykę światłonośnego Słowa. Dlatego u Jana Słowo nazywa się światłem, które świeci w mroku¹¹.

Jako kontrapunkt chciałbym przytoczyć pewną paralelę. Sergiej Eisenstein, którego żadną miarą nie można posądzać o teocentryzm, również owładnięty

¹⁰ O semiotyce artysty pisze także J. Trubecki w książce *Umozrenije w kraskach. Tri ocerzka o russkoj ikonie* (Paryż 1965), zwłaszcza esej *Dwa mira w drewnie-russkoj ikonopisi*.

¹¹ Tamże, s. 87-88.

był ideą ujarzżenia niewidzialnego, realizacją sztuki totalnej, jednoczącej i zniewalającej. Tropiąc takie możliwości przedstawił zaskakującą analizę obrazu Wasilija Surikowa *Bojarynia Morozowa*. Metodą „złotego podziału”, badając punkty napięcia obrazu, jego niewidzialną strukturę, doszedł do wniosku, że punkt ciężkości spoczywa na czymś, czego nie widać. Semantyczny „punkt maksimum” przechodzi bowiem w pobliżu ust bojaryni, przez powietrze, jakby bez celu, ale tak nie jest – obraz stanowi świetną kompozycję. Otóż w ten sposób Surikow namalował słowo: „Albowiem ani dłoń, ani płonące oczy, ani usta nie są tu najważniejsze, lecz płomienne słowo fanatycznej wiary”. Malarz namalował więc niewidzialne „pole sił” magnesu: [...] odkryliśmy w obrazie Surikowa, w punkcie najwyższego napięcia, przejście od jednego do zupełnie innego wymiaru: w sferę niemożliwego do namalowania dźwięku”¹².

Może więc „ukośny obraz” i „twórczość zstępowania” wytycza granice macierzystego terytorium nie tylko sztuki teurgicznej; może „malowanie magnesu” stanowi ambicję każdego dzieła artystycznego.

3. OD POCZĄTKU. KANON I FASCYNACJA

W sztuce teurgicznej wszystko jest z góry dane, wszystko istnieje już wcześniej, niczego się nie tworzy, jedynie odtwarza i przepisuje. Sformułowania wyżej „przepisane” dotyczą ontologii, struktury i sensu ikony. Ale ikona, chociaż przedstawia już istniejące, musi zaistnieć jako ikona; chociaż dotyczy uformowanego, musi się uformować. Wieczny praobraz i wieczny sens muszą w ikonie ujawnić się; okno przecież powinno być zbudowane, a świadectwo przeliterowane. Trzeba odsłonić obraz i przepisać słowa. Wiersz, który przepisuję, istniał, zanim się urodziłem, ale moje przepisywanie ma swój początek i koniec. I dlatego ikona z punktu widzenia procesu twórczego jawi się jako powtórzenie Boskiej kreacji świata. Tworzy się ją tak, jak Bóg stworzył świat. Pisze Florenski: „Malowanie ikony – owej ontologii naczynnej – powtarza podstawowe stopnie Boskiego tworzenia, od nicości, od absolutnej nicości do Nowego Jeruzalem, owego tworu świętego” (*Ikonostas*, 139). Znowu jakby dwoistość i niekonsekwencja. Rzecz jasna, pozorna. Kreowanie bowiem dotyczy jedynie procesu materializowania się i ujawniania

¹² S. Eisenstein, *Nieobojetna przyroda*, przedmową poprzedził J. Wajsfeld, przełożył M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 38, 39.

praobrazu. „Niechaj stanie się światłość” – i stała się światłość, wyłonił się rajski świat. Ikonograf powtarza tę drogę, odnosząc ją do materialnego stawiania ikony.

Proces powstawania ikony zamyka się w sześciu dniach stworzenia. Zachowuje tę samą kolejność i ten sam rytm wyłaniania bytów. Rozpoczyna się od stworzenia światła („Niechaj stanie się światłość”), a kończy się potwierdzeniem kreacji („było dobre”), któremu odpowiada kościelne zatwierdzenie ikony („nadanie imienia”). „Ikonę maluje się na świetle” – w tym powiedzeniu tkwi cała ontologia ikony. Bierna materia, niebo i ziemia, już istnieje, trzeba ją tylko uformować. To ikonowa deska. Florenski przedstawia niezwykle precyzyjny opis przygotowujących deskę w powierzchnię, z której da się wydobyć obraz. Ikonograf rysuje węglem lub ołówkiem kontur wyobrażenia zgodnie z własnym widzeniem lub prawdą przekazywaną przez Kościół. Następnie ów kontur graweruje się igielką (grafiją). Tak dokonuje się znamionowanie kopii – najbardziej odpowiedzialna część pracy. Wydobyty został schemat wyobrażenia. Schemat ten powinien stać się naoczny. Na tym etapie nakłada się (w ikonie nie stosuje się pociągnięć pędzla) farbę. Zarys bytu dany schematycznie i abstrakcyjnie zaczyna się urzeczywistniać przez oświetlenie, „ozłocenie światłem”, „Od złota łaski stwórczej ikona się zaczyna i złotem łaski uświęcającej, czyli wykończeniem złotymi kreskami, się kończy” (*Ikonostas*, 139). Kontur wyobrażenia jest biały, niczym nie wypełniony, to mrok i nicość. Położenie złota odpowiada stworzeniu światłości. Abstrakcyjna możliwość bytu staje się potencją. Na „światło” nakłada się ciemny kolor, „odkrywający”, „pierwszy przebłysk światła w ciemności”, „kolor ledwie jaśniejący światłem”. „Rzeczywistość wyłania się stopniowo wraz z pojawieniem się bytu, nie składa się jednak z części, nie tworzy się dzięki składaniu cząstki do cząstki, jakości do jakości” (*Ikonostas*, 140). Malowanie właściwe respektuje tę zasadę i polega na coraz większym nasycaniu obrazu światłem i rozjaśnianiu przyszłego wyobrażenia. Kładzie się trzy warstwy farby, pasma coraz jaśniejsze. Ostatnie – pasmo „ożywiającej” – zamyka proces wyłaniania się obrazu z powierzchni. Światło służy również do różnicowania bytów. Oto jeszcze jedno charakterystyczne rozróżnienie autora *Ikonostasu*:

To, co najistotniejsze, określa formę, jest najbardziej rozświetlone, a to, co mniej ważne, jest mniej rozświetlone. Ścisłej mówiąc, to, na czym spoczęło światło, pojawia się w bycie w miarę naświetlania. Byt, konkret, indywidualność to coś pozytywnego. Boskie „niech stanie się światłość” to dla świata urzeczywistnione słowo stworzenia, głos Boży objawia się nam bowiem jako światło [...]. Nie bez powodu wielcy poeci dosłuchiwali

się w świetle dźwięku. A to, co przez Boga nie zostało dopowiedziane lub wyrzeczone zostało półgłosem, jawi się nam jako mniej świetliste, jednakże wciąż jako światło, a nie ciemność (*Ikonostas*, 146).

Zrozumiałe w tym kontekście, że w ikonografii odrzuca się światłocien. Wszak niebytu nie da się przedstawić. W ogóle praca ikonografa okazuje się paralelna wobec pracy teologa czy filozofa. Ikonopis „filozofuje swym pędzlem”. Sobór Powszechny ustanowił równoznaczność ikony z homilią: „Ikona jest dla oczu tym samym, co słowo dla uszu” (*Ikonostas*, 152). Ikonografia jawi się jako metafizyka, a metafizyka jako ikonografia słowa. Charakterystyczne w tym kontekście, że po rosyjsku to samo słowo oznacza i pisanie, i malowanie. Ikonę się pisze. Jak poemat. Nie można więc sformułować opozycji: „Ja piszę, ty malujesz” – jak to uczynił Przybós¹³.

Ikonografia – pisze Florenski – to najczystszy wyraz tego rodzaju sztuki, w którym zawsze wynika jedno z drugiego: zarówno substancja, jak i powierzchnia, zarówno rysunek, jak i przedmiot, zarówno jego przeznaczenie, jak i warunki jego kontemplacji (*Ikonostas*, 147).

Ikonografia jest sztuką całkowicie kanonizowaną. Już życie ikonografa – niezależnie od jego osobistej świętości i otrzymywanych wizji – stanowi tekst ściśle uregulowany. Podręczniki dla ikonografów, hermeneie, są instrukcjami dotyczącymi nie tylko procesu wykonania, ale także regułami życia. Zarówno w ikonie, jak i w życiu ikonografa nie może być nic przypadkowego. Konsystencja farby, sposób jej nakładania, właściwości powierzchni i składników, które wiążą farby, zestaw i gęstość rozpuszczalników i inne „materialne przyczyny” – to wszystko ma charakter metafizyczny i podlega ścisłej kanonizacji.

Formuła sztuki jako ikonostasu – reprezentowana najlepiej w ikonie – stanowi najskrajniejszą postać normatywizmu, jaką można sobie wyobrazić. Niewątpliwie dochodzimy do momentu trudnego dla refleksji estetycznej. Zwłaszcza dla nas, którzy na wszelakie normatywizmy i regulacje reagujemy alergicznie, widząc w nich zamach na wolność twórczą i wręcz likwidację sztuki. Florenski ma świadomość drażliwości problemu. Warto wydobyć jego stanowisko. Powiada więc, że obecność kanonu w sztuce teurgicznej stanowi jej probierz, a nie likwidację, jest wyzwoleniem, a nie ograniczeniem. Praw-

¹³ Formułę Przybosia analizuje Z. Łapiński w szkicu „*Ja piszę, ty malujesz*” (w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 205-211).

dziwa sztuka nie polega przecież na pogoni za oryginalnością, lecz na dążeniu do obiektywnego piękna, „to znaczy do wyrażonej artystycznie prawdy rzeczy”. Pogląd to zdecydowanie antyformalistyczny. Pościg za nowym, rzekomo własnym, odnawianie chwytów artystycznych, może doraźnie zaskoczy odbiorcę i przedstawi się mu jako wartość, ale nie przybliży ani na krok do wyrażenia niezmiennej istoty rzeczy. Artysta posłuszny kanonowi wyzbywa się „małostkowej ambicji” i nie spędza mu snu z oczu obawa, „czy jest pierwszym, czy setnym człowiekiem, mówiącym o owej prawdzie” (*Ikonostas*, 93). Prawda jest jedna, stąd sposób jej widzenia i wyrażania może być tylko jeden. Kanon – to optymalny wyraz pokrewny archetypowi Junga. Kanon ma postać ogólnoludzkiej formy artystycznej. Artysta, który posługuje się kanonem-archetypem, „wie nieodparcie, że jego twórczość, jeśli jest spontaniczna, nie powtarza twórczości kogoś innego, i nie to go niepokoi, czy jego dzieło zbiega się z cudzym, lecz czy prawdziwe jest jego przedstawienie” (*Ikonostas*, 94). Ucieczka od kanonu wyraża słabość i egoizm, „stawiając artystę na poziomie niższym od tego, który już osiągnął, na poziomie wcale nie osobowym, lecz zajmowanym przypadkowo i podświadomie” (*Ikonostas*, 94). Siła i prawda kanonu bierze się z jego archetypowego charakteru. Oto słowa Florenskiego, które mógł napisać Jung:

Można powiedzieć, że im bardziej widzenie dotyczy bytu, tym bardziej ogólnoludzka jest forma, w której się wyraża, podobnie zresztą jak święte słowa, mówiące o tym, co najbardziej tajemnicze, są zarazem najprostsze: ojciec i syn, narodziny, wyschłe i kielkujące ziarno, narzeczony i narzeczona, chleb i wino, powiew wiatru, słońce i jego światło itp. Forma kanoniczna to forma największej naturalności, to coś tak prostego, że nic prostszego nie można wymyślić, natomiast odstępstwa od form kanonicznych są ograniczające i sztuczne (*Ikonostas*, 99).

Podporządkowanie się normom nie ogranicza wolności i aktywności podmiotu, lecz stawia się w innym wymiarze. Z jednej strony przenosi tę aktywność z zewnątrz do wewnątrz. To wysiłek lub łaska drogi wstępującej i zstępującej, to odkrycie istniejącego wiecznie obrazu. Artysta jak święty asceta „znajduje w głębi własnego ducha wszystko to, czemu już poprzednio został nadany wyraz, a co musiało wyrazić się na przestrzeni dziejów” (*Ikonostas*, 100). Paradoksalne, ale większą wolnością i większym wysiłkiem jest odkrycie już istniejącego niż sformułowanie czegoś nowego. Tożsamość ukazuje się jako trudniejsza, a różnica – łatwiejsza. Tekst kanoniczny, między innymi, ukazuje różnicę między wymiarem osobowym i podmiotowym, żeby odwołać się do znanego w personalizmie podziału. Realizacja kanonu ma wymiar osobowy, pogoń za oryginalnością – co najwyższej podmiotowy. Z drugiej strony

aktywność osoby przesuwają się z samego tekstu na okoliczności przedtekstowe: droga w górę i w dół, widzenie, asceza. Czyli właściwą przestrzeń osoby określa to wszystko, co umożliwia i prowadzi do innego świata i do prawdy praobrazu. Osoba w tekście – o czym zaświadcza ikona – staje się przezroczysta. Odbiega to od znanych nam rozumień podmiotowości, zwłaszcza dzieł sztuki słownej, w których podmiot, tak jak inne elementy tekstu, jawi się jako „figura semantyczna”, a więc byt w pewnym sensie nieprzenikliwy. W tekście kanonicznym osoba jest wyglądem wyobrażenia, a nie znakiem-przykrywką. Stąd też w ikonografii odrzuca się perspektywę, gdyż, jak powiada Florenski, jest ona wyrazem „impersonalizmu”¹⁴. Osoba-okno prezentuje niezmienny, nieruchomy jak wieczność, punkt widzenia.

Myśli Florenskiego znajdują nieoczekiwane wsparcie z dwu – zdawałoby się przeciwstawnych – kierunków: z jednej strony z psychologii głębi Junga, z drugiej – w niektórych koncepcjach semiotyki Łotmana. (W ogóle chcę podkreślić, że Florenskiego cechuje wyjątkowa zbieżność z myśleniem Junga. Cały ten splot – Florenski, Jung, Łotman – zasługuje na osobne omówienie. Tu jedynie mogę zasygnalizować tę kwestię). Pojmowanie tekstu jako kanonu nasuwa przede wszystkim dwa związane ze sobą problemy. Pierwszy dotyczy zawartości informacyjnej, drugi – w ogóle statusu komunikacyjnego. Zrywając z semiotycznością i opierając się w całości na kanonie-archetypie, ikona wydaje się nie mieć walorów charakterystycznych dla każdego przekazu. W każdym razie byłby to jakiś taki komunikat, który nie przekazuje nowej informacji, a jedynie przypomina i powtarza znane. A jednak ... Zagadnienie sztuki kanonicznej bardzo interesowało Łotmana, który próbował objaśnić ten „paradoks informacyjny” za pomocą pojęcia autokomunikacji. W świetle reguł teorii informacji tekst kanonizowany jako system mniej lub bardziej zautomatyzowany nie powinien przekazywać informacji i tym samym stanowić dla odbiorcy „szum”. Jeśli tak nie jest, to znaczy, że są w tych tekstach pewne czynniki przeciwstawiające się automatyzacji treści. To znaczy, że model aktu komunikacji musi być niepełny. Otóż istnieją według Łotmana dwa typy komunikatów¹⁵. Jedne są nastawione na przekazywanie informacji, która jest

¹⁴ Florenski szeroko rozpatruje problem „impersonalizmu” perspektywy w rozprawie *Obratnaja pierspiektiwa* (w: *Trudy po znakovym sistiemam*, t. III, Tartu 1967).

¹⁵ Nauka Łotmana o autokomunikacji zawarta jest w następujących tekstach: *O dwuch modielach komunikacji w sistiemie kultury* (w: *Trudy po znakovym sistiemam*, t. VI, Tartu 1937); *O dwuch tipach orientirowannosti kultury* (w: *Stati po tipologii kultury*, t. I, Tartu 1970). Dla mojego szkicu szczególne znaczenie ma tekst *Sztuka kanoniczna jako paradoks informacyjny*, przeł. S. Zapaśnik, „Literatura” 1975, nr 45, s. 2-3.

w nich zawarta (np. artykuł), inne nie niosą takiej informacji, lecz są nastawione jedynie na przypominanie (np. chustka z supełkiem). Wiąże się to z dwojakim trybem uzyskiwania informacji: otrzymywaniem z zewnątrz bądź z otrzymywaniem tylko jakby bodźca, który powoduje wzrost informacji wewnątrz świadomości odbiorcy. W drugim przypadku następuje „samowzrastanie” informacji przez przypomnienie. To, co było niejasne i amorficzne, w świadomości odbiorcy staje się zorganizowane. Rolę takich bodźców informacyjnych pełnią przeważnie teksty ściśle pod względem formalnym uporządkowane. Teksty o silnym zrytmizowaniu, o wyrazistych regułach uporządkowania syntaktycznego, a przez to o zerowej lub nikłej semantyce.

Sztuka kanoniczna, „estetyka uroczyta” – jak powiada Łotman – to szczególny przypadek tego typu. Tekst kanoniczny jawi się jako czynnik wywołujący „przekodowanie osobowości” odbiorcy. Odbiorca ikony nie otrzymuje żadnej nowej informacji – ta jest wieczna – lecz tekst, który mu ją przypomina, który ma na celu „ukierunkowanie wzroku duchowego”. Wierzący, patrząc na ikonę, „wznoszą się umysłem od obrazów do pierwowzorów”. Hermetyka nie dotyczy ikony. Florenski pisze dobitnie: „Ikona przypomina tedy jakiś prawzór w ten sposób, że pobudza świadomość do duchowego widzenia go”. Ikona jest autokomunikacją, gdyż odbiorca z góry wie, co mu będzie przekazane. Nadawcą ikony jest – w najszerszym wymiarze – wspólnota kościelna, odbiorcą – również. Autokomunikacja opiera się więc nie na informacji, lecz na fascynacji¹⁶. Przez fascynację rozumiem obecność w tekście szczególnych właściwości wpływających na recepcję. Fascynacja jawi się jako czynnik sprzyjający komunikacji bezpośredniej. Do szeregu fascynującego należy w ikonie jej regularność, rytmiczność zasad konstrukcyjnych. Słowem, kanoniczność. Stałość zasad i sensów przygłusza informację, a wydobywa rytm. Fascynacyjny rytm stanowi podstawę obrzędu liturgii i wspólnoty. Tekst jako kanon jest niedialogowy. Kompletny, wykończony w każdym szczególe, działa przez samą obecność. I znowu, podobnie jak z osobą nadawcy, aktywność osoby odbiorcy skupia się nie na kontakcie z tekstem – ten jest przezroczysty – a na takiej aktywizacji wewnętrznej, która umożliwi komunikowanie się bezpośrednio z rajskim wyobrażeniem.

U Junga znajdujemy pełne rozwinięcie zasad, na których dokonuje się proces autokomunikacji. „Przypomnienie”, „samowzrastanie informacji”, „przekodowanie osobowości” – to wszystko mieści się w Jungowskiej koncepcji jaź-

¹⁶ Por. J. K n o r o z o w, *Ob izuczenii fascynacii* (w: *Strukturo-tipologičeskie issledowanija*, Moskwa 1962).

ni, a zwłaszcza w zagadnieniu odrodzenia. Odrodzenie polega na przeżyciu własnej przemiany, szczególnie takiej, która wzbogaca osobowość. To wzbogacenie może nastąpić z zewnątrz, pod wpływem różnych bodźców. Ale jest to możliwe dlatego, że ideom przychodzącym z zewnątrz coś w nas wychodzi naprzeciw. „Właściwe wzbogacenie osobowości to uświadomienie sobie pewnego wewnętrznego poszerzenia, którego źródłem jesteście my sami”¹⁷. Kłasyyczny przykład to przemiana Szawła w Pawła, która dokonała się pod wpływem fascynacji, a nie informacji. Informacje na temat chrześcijaństwa Szawel miał dobre; trzeba było dopiero fascynacji, aby nastąpiło oświecenie i przemiana. Przekodowanie osobowości w autokomunikacji polega na przypomnieniu jedności, której obraz każdy nosi w sobie. Byłby to więc proces integracji. Oto słowa Junga, które mógłby napisać Florenski:

[...] większa postać, którą przecież zawsze byliśmy, a która mimo to pozostawała niewidoczna, ukazuje się dotychczasowemu człowiekowi w całej potędze objawienia.

Nasze rozdwojenie nadal stawia opór:

Wewnętrzna wielkość wie jednak, że od dawna oczekiwany przyjaciel duszy, nieśmiertelny, przybył oto rzeczywiście, by „wziąć do niewoli jeńców” [Ef 4, 8], a mianowicie, by tych, którzy zawsze nosili go w sobie niby więźnia, teraz oto pochwyć i pozwolić im niby rzekom wpłynąć do oceanu jego życia [...]”¹⁸.

Formuła sztuki jako ikonostasu stanowi także propozycję pewnego języka. Poniższe serie, które tu wymieniam jedynie poglądowo, przypominają niektóre jego elementy. Oczywiście, zdaję sobie sprawę, że potraktowanie np. „świętego” jako terminu estetycznego czy teoretycznoliterackiego naraziłoby tego, kto zechciałby się nim posłużyć, na opinię pomyłeńca. Ale niesłychana teoria wymaga niesłychanego języka. 1. wyobrażenie, wygląd, przykrywka; 2. objawienie, wcielenie, odkrywanie, praobraz, przypomnienie; 3. przestrzeń, granica, przejście; 4. obrazy z sytości – obrazy z ubóstwa, twórczość zstępowania – twórczość wstępowania, sen, czas; 5. święty, świadek, świadectwo; 6. świątynia, ikonostas, ikona, okno, światło; 7. kanon, fascynacja, autokomunikacja; 8. osoba-podmiot.

¹⁷ C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 127.

¹⁸ Tamże, s. 128.

Florenskiego można czytać wielorako: egzotycznie, ezoterycznie czy erudycyjnie. Można pokazać go jako prekursora tego czy owego, jak to czy tamto antycypował lub powtarzał. Teocentryczny estetyzm autora *Ikonostasu* obfituje w „niesłychane” sformułowania i oscyluje pomiędzy paradoksem i ortodoksją. Narzuca się więc pokusa zmodernizowania jego refleksji, przesiania przez sito i odcedzenia tego, co wydaje się aktualne, od tego, co anachroniczne. Sądzę, że w recepcji Florenskiego pokusa ta będzie zawsze polegała na próbie odchrystianizowania jego refleksji. W prezentowanym szkicu próbowałem przeczytać *Ikonostas* tak, jak został napisany. Wierzę, że jest on owocem przepisywania Wiecznego Tekstu. Chciałbym móc powiedzieć, że próbowałem przepisać fragmenty tekstu ojca Pawła Florenskiego.

ART AS THE ICONOSTAS

S u m m a r y

The text is an attempt at a critical reconstruction of Paweł Florenski's views on esthetics contained in the collection of his essays 'Iconostas and Other Sketches'. By means of the language of semiotics Władysław Panas discusses in detail the theocentric conception of art as the iconostas. In it ontology of the work of art gains a dogmatic rank, and the icon becomes its model. Florenski understands it as revelation, and hence for him the process of creation is tantamount to discovering the truth, to giving testimony to an extrasensory, divine reality. Hence the work of art, like the icon, is a place where the man meets God. The author looks for confirmation of Florenski's conception in Jung's psychology of the unconscious and in Lotman's conceptions of semiotics.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Florenski, ikonostas, ikona.

Key words: Florenski, iconostas, icon.