

Anna Grzegorzcyk

Sztuka ikony w humanistyce obecności

I

Uobecnianie i urzeczywistnianie

Kategorię obecności rozważam w kontekście fenomenologii, która bezpośrednio doświadczenie czyni sposobem umożliwiającym przez naoczny ogląd dostęp do istoty zjawisk, otwiera się na rzeczywistości zakryte przed inną orientacją poznawczą. Poznanie absolutne, a więc także poznanie miłością na tej metodzie oparte jest procesem, w którym spotkanie, bliskość, afirmacja, odśłanianie, wnikanie (przenikanie), zjednoczenie (zrośnięcie), zagęszczenie czasu (rozrzedzenie słów), pragnienie wieczności, czyli dotknięcie doskonałości, wyznaczają jego fazy. Jeśli doświadczający podmiot w swej drodze poznawczej zostanie przez nie zaanektowany, to dozna on bezpośredniego dotknięcia substancji, bytu czy istnienia. Poznanie absolutne osadzone w fenomenologii miłości oferuje pełnię, całościowość i wiarę w istnienie obiektywnej rzeczywistości i takich byt wartości transcendentnych. Bez tej wiary nie ma realizmu fenomenologii i autentycznego fenomenologa¹. Jeśli tak jest, to nie muszę przekonywać, że uobecnianie wartości sakralnych, a także (pod pewnymi warunkami) estetycznych dostępne jest takiemu poznaniu fenomenologicznemu i wiąże się bezpośrednio z przekonaniem o transcendentnym i obiektywnym zarazem funkcjonowaniu piękna, dobra i prawdy. Przy dotknięciu bytu, wartości te są właśnie atrybutami Transcendencji i jej sakralnego wymiaru. Jako takie mają też status ponadkulturowy. Nie wyklucza to jednak ich subiektywnego realizowania się. Warto zatem uczynić rozróżnienie na ich obiektywne uobecnianie się i subiektywne urzeczywistnianie². Tryb uobecniania wiąże się z kulturą transcendencji i partycypacją w niej, z **wartościami sakralnymi jako przynależnymi przestrzeni nadnaturalnej**, wiarą w obecność Boga ujawnioną w samonazwaniu się Boga: „Ja jestem” (J 8, 28, 16, 32 – obietnica obecności zawarta w Jego imieniu; „Jestem tym, co jest”

1 W. Stróżewski, „Mała fenomenologia miłości”, w: *Zeszyty Naukowe CBES* (w druku).

2 Obietnica obecności wszechmocnej (w ikonie uosabiana przez Pantokratora) uczyniona została w chwili zawierania przymierza (34,9), jest powtarzana wysłannikom, przez których Bóg prowadzi swój naród: Jozuemu, królom, prorokom, np. Izajaszowi; *Słownik teologii biblijnej*, red. nac. X. L. Dufour, przeł. K. Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1981, ss. 566-570.

(co znaczy: jestem wieczny, niezmienny i wierny) – albo inaczej: „Jestem, który jestem, Tym, który jest tam, zawsze i wszędzie, wędrując ze swym ludem³. Jest to tzw. **obietnica wszechmocności**. Tryb urzeczywistniania natomiast wiąże się z kulturą immanencji i z jej tendencją do odwzorowywania⁴.

W odniesieniu do tego, co dotychczas zostało powiedziane, można zauważyć, że tryb uobecniania się wartości sakralnych i estetycznych oraz tryb ich urzeczywistniania pokrywa się w przypadku świadka i świętego (wzajemna relacja partycypacji i odwzorowywania), natomiast rozdział między trybem ich uobecniania i urzeczywistniania rośnie lub maleje w miarę oddalania się od założenia rzeczywistości istotnie istniejącej, absolutnej, inaczej sakralnej⁵.

Fenomenologia obecności

Rzeczywistość transcendentną wstępnie utożsamiam ze sferą nadnaturalną i sakralną jednocześnie, obiektywnie istniejącą, ponadto partycypację w niej traktuję jako poza- i ponadjęzykowe doświadczenie religijne:

Przeżycie obecności w sposób bezpośredni jest odczuwane jako doświadczenie religijne. Obecność i świętość, jako podstawa wszelkiej religii, wydają się egzystencjalnie opierać na jednym fundamencie, którym jest akt oddawania czci wobec tego, co w swej skończoności jawi się jako coś niepowtarzalnie wspaniałego. Wspaniałość rzeczy, widziana z perspektywy ich istnienia, pozwala odczuwać ulotność rzeczy i wspaniałomyślność samego **daru doświadczenia rzeczy**⁶.

Podstawowym aktem jej ujawniania jest akt uobecniania się Absolutu jako „jestem”, czyli doświadczenia obecności Boga. Urzeczywistnianie natomiast jest subiektywnym działaniem dyskursywnym, pozawyznaniowym, językowym w szerokim znaczeniu, o różnym stosunku semiozy i stopniu łączliwości ze sferą transcendentną, od zakładania obiektywnego jej istnienia, po istnienie *simulacrowe*. Na użytek naszych rozważań możemy stwierdzić, że uobecnianie zachodzi po stronie ikony, a urzeczywistnianie po stronie idola.

³ Analiza pojęć „teraz”, „obecności”, „chwili obecnej i wiecznej” zarazem w kontekście transcendentnym, „Opatrzności Bożej” podjęta została przez A. Wierzbicką; zob. m.in. jej *Wstęp* do J. Caussade, *Powierzenie się Bożej Opatrzności*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003, szczególnie ss. 6-7.

⁴ Szerzej na temat relacji partycypacji i odwzorowywania zob. W. Stróżewski, „Symbol i rzeczywistość”, w: tegoż, *Istnienie i sens*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

⁵ Dodam, nie wdając się w wielką debatę na temat pojęcia *sacrum*, że przyjmuję je w bardzo szerokim sensie, tzn. wykraczającym poza wierzenia jednej religii i odwołuję się do najbardziej pierwotnych przeżyć związanych z bytem transcendentnym; natomiast świętość traktuję jako przeżycie najwyższej wartości istnienia; zob. też m.in.: J. Brejda, *Odcienie obecności. Próba analizy fenomenu*, Wydawnictwo Aureus, Kraków 2007, s. 140; a dalej: „Świętość jest tym sposobem otwarcia na bycie, dzięki któremu bycie w całości ponad wszelkimi odniesieniami ukazuje się w swej nie dającej się uprzedmiotowić (nie)-obecności” („w znaczeniu niemożliwości uprzedmiotowienia bycia, które samo jest warunkiem przedmiotowości – AG). Świętość wyraża się w akcie religijnym określanym jako miłość. Uczuciem towarzyszącym miłości jest błogość, w nim ma miejsce apoteoza bycia jako obecności”. Jest to ważne ustalenie, ponieważ można świętość i *sacrum* odnosić do sfery materialnej czy technicznej. Ma to miejsce np. w odniesieniu do architektury XX w.; w szczególności w dziełach sakralnych Dominikusa Böhma i Rudolfa Schwarza; zob. C. Wąs, *Antynomie współczesnej sztuki sakralnej*, Wydawnictwo Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 281.

⁶ J. Brejda, dz. cyt., s. 140; por. też B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002 (szczególnie szkic *Metafizyka obecności a metafizyka śladu*); tryb uobecniania i urzeczywistniania wartości szerzej przedstawiam w „Uobecnianie wartości sakralnych w kulturze miasta”, w: *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers i A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010.

II

Współczesny panikonizm

Pojęcie ikony służy jako narzędzie interpretacyjne historii sztuki, uogólniające jej cechy konstytutywne, tzn. odniesienie do tradycji, w tym tradycji abstrakcjonizmu, ale i jako pojęcie antropologiczno-kulturowe. W tym momencie nie będę się nim zajmować. Spróbuje natomiast zdać sprawę z jej zniewalającego stosowania na różnych poziomach zachowań kulturowych. I tak możemy przeczytać:

Jest to tradycja [dla Krakowskiej Galerii Zderzak – A.G.] <nowoczesności>, niegdyś związana z etosem awangardy. Patronem – i ikoną zarazem – tej tradycji jest Władysław Strzemiński⁷.

Nadużycie pojęcia ikony widoczne w przytoczonym cytacie wyraźniej występuje w świecie popkultury.

I tak na przykład możemy zauważyć, iż istnienie *simulacrowe* wpisane w jej kondycję paradoksalnie wyraża pragnienie ikony, mocniej – potrzebę ikony. Wystarczy odwołać się do kilku przykładów wyjętych z aktualnej prasy, aby to przekonanie stało się oczywiste. I tak można odnotować na jej podstawie tendencję przywoływania ikony w celu **uszlachetnienia popkultury**:

Anja [Rubik – aktualna top modelka – A.G.] jest na świecie **ikoną**. Mogłaby mieć każdego gwiazdora i dowolnego miliardera. Ale na to ma za dobrze poukładane w głowie⁸;

i dalej:

Bruce Lee i Jan Peszek to **ikony** naszych czasów: „Nikt tak jak Jan Peszek nie potrafi zagrać postaci, z którymi ma niewiele wspólnego. Grał już kobiety, pedofilów. Teraz zagra Bruce’a Lee. Ale czy z ikoną wschodnich sztuk walki też nic go nie łączy?”⁹

Pragnienie ikony może wiązać się – jak widać – z nową New age’owską duchowością lansującą wzmocnienia o buddyjskie tradycje¹⁰.

I kolejny cytat wyrażający już współczesne tendencje **mieszania wartości**, np. popkulturowych i wysokich, ujawnionych na Europejskim Kongresie Kultury:

Chodziło więc o to, aby dość przekornie pokazać, iż dwie **ikony** muzyki rozrywkowej, jakimi są Greenwood i Aphex Twin – artyści, którzy mają już za sobą romanse z muzyką klasyczną i sami uważani są za awangardystów lat 90. XX w. – szokują tak, jak Penderecki 50 lat temu¹¹.

Ikona w przeprowadzonej „prasówce” wyraża też – uogólniając – współczesną tęsknotę za duchowością:

7 M. Trybała, „Zderzak i dwie tradycje”, w: *Gazeta Wyborcza*, 3-4.09.2011, s. 21.

8 U. Hollanek, „Biznes na wybiegu”, w: *Wprost*, 15-21.08.2011, s. 52.

9 A. Zuchowa, „Kung-fu karate mistrz”, w: *Wprost*, 15-21.08.2011, s. 76.

10 Zob. szerzej na temat dwutygodniowego przygotowania się Jana Peszka – w Hongkongu do spektaklu (*Wejście smoka. Trailer*) i filmu dokumentalnego o Janie i Błażeju Peszkach, poprzedzone i zakończone godziną medytacją pod instruktorem mnicha z klasztoru Shaolin; na temat klasztoru Shaolin por. moje uwagi w artykule „Góra piękna i ekstazy”, w: *Fenomen pięknego życia*, red. M. Jankowska, S. Niziński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

11 T. Handzlik, „Penderecki Reloaded”, w: *Gazeta Wyborcza*, 9.09.2011, s. 16.

Architekt Daniel Libeskind, odbudowujący Strefę Zero – miejsce, gdzie 10 lat temu runęły wieże World Trade Center – chciał **stworzyć ikonę** budzącą w ludziach duchowe tęsknoty. Okazało się to niełatwe. Trudności, przed którymi stanęli architekci i planiści, odzwierciedlają problemy, z jakimi zмага się dziś Ameryka¹²;

i dalej:

wieża, której szkielet nie wystawał jeszcze spod fundamentów, bardziej **niż ikoną** zdawała się symbolem biznesowych przepychanek i politycznych awantur¹³.

Co ciekawe, w tym zmieszaniu wartości, po katastrofie odkrywa się jednak czystą wartość egzystencjalną.

Ellen [jedna z bohaterek reportażu – A.G.] zauważyła wtedy, że wielu jej przyjaciół zaczęło używać na co dzień eleganckich zastaw. – Wszyscy nagle uświadomiliśmy sobie, jak **krucho jest życie**¹⁴.

Doświadczenie „kruchości życia” – przekazane w tej wypowiedzi – niezależnie od sytuacyjnych kontekstów, jest doświadczeniem istnienia, które jako takie jest **doświadczeniem metafizycznym**.

Doświadczenie istnienia – powie W. Stróżewski – jest metafizyczne w tym właśnie, że nie jest w stanie wyczerpać się w samym sobie, lecz musi się przekraczać, to znaczy transcendować siebie, ku czemuś, co jest inne, a równocześnie uzależniające od siebie nasze istnienie. Uzależniające objawia się jako **m o c** wobec uzależnionego, jako pierwotne wobec pochodnego, jako **Absolut wobec przygodności**¹⁵.

Zgodnie z tym, co powiedzieliśmy do tej pory, uprzedzająco możemy stwierdzić, że Absolut uobecniający się w doświadczeniu metafizycznym na prawach symbolu, powołuje ikonę do objawienia swej mocy. Stąd ikona nabiera jego metafizyczności. Natomiast idol – pojęcie kontrastowe w stosunku do ikony – tych atrybutów jest pozbawiony.

Zauważmy jednak, że przytoczone cytaty, wyrażając współczesne pragnienie duchowości na przekór powierzchniowym odczytaniom jej braku, spływają pojęcie ikony, wręcz je unifikują z pojęciem idola. Można wręcz ukuć humorystyczny neologizm odnoszący się do interesującego nas zjawiska: **ikol**. Neologizm ten ma prawo bytu jako odzwierciedlający tzw. zmacone czy zmieszane wartości, które mnożą się we współczesnej kulturze. Warto też zauważyć, że anektowanie nieadekwatnych dla ikony obszarów odniesień semantycznych przydarza się nie tylko dziennikarzom, ale także wyrafinowanym badaczom kultury, co dodatkowo wzmacnia naszą tezę o „pragnieniu obecności”¹⁶, które ze swej natury niesie fenomen ikony.

Z uwagi na kategorię obecności, przymus partycypacji w Transcendencji, odniesienie do obrazu Chrystusa jako objawiającego Boga i człowieka

12 M. Rittenhouse, „Wyginanie stali”, w: *Tygodnik Powszechny*, nr 37, 11.09.2011, s. 3.

13 Tamże, s. 3.

14 Tamże, s. 3.

15 W. Stróżewski, „O metafizyczności w sztuce”, w: tegoż, *Wokół piękna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 129.

16 M. P. Markowski, *Pragnienie obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999; szerzej piszę na ten temat w: „Język religijny i *simulacrum*” (w druku).

nie można stworzyć ikony osoby żywej i wszelkie poszukiwanie cielesnego podobieństwa zostaje wykluczone. Spojrzenie ikonografia przechodzi przez ascezę, zachowuje <post oczu> (święty Doroteusz), aby osiągnąć zbieżność ze spojrzeniem Kościoła. Ikona, jako pełna mocy forma głoszenia i wyrażenia dogmatów, podporządkowana jest transcendentnym regułom wizji eklezjalnej¹⁷.

Można natomiast z powodzeniem stworzyć idola. Ikona rodzi się z rzeczywistości duchowej i istotnie prawdziwej, idol materialnej i iluzyjnej zarazem; współcześnie powiedzielibyśmy konsumpcyjnej, popkulturowej.

III

Sztuka ikony

Do olbrzymiego, obrosłego tradycją i praktyką fenomenu ikony odwołam się jedynie w zakresie bezpośrednio ważnym dla moich rozważań¹⁸. Ikonę traktować będę jako symbiozę sensu i obecności, w której celem jest otwarcie się na transcendencję i wyjście z immanentyzmu dzieła sztuki. W tym ujęciu ikona stanowi uobecnienie praobrazu; jest witrażem, który osiąga Światła – Boga. Zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami ikona **nie przedstawia Boga**, tylko Go uobecnia. W ten sposób zarysowuje się w naszych rozważaniach różnica między ikonycznym uobecnianiem i urzeczywistniającym idolatrycznym przedstawianiem.

Stąd w ikonie mamy do czynienia z wychodzeniem tak rozumianego Światła z wnętrza ikony. Światło nie jest w ikonie zagadnieniem artystycznym, nie jest przedstawieniowym oświetlaniem postaci, lecz celem i drogą do poznania Transcendencji. Jest sposobem życia zgodnego z tym poznaniem, a nie sztuką malarską; rodzi się w klasztornej celi, a nie w pracowniach malarskich; rodzi się – jak już sygnalizowaliśmy – z rzeczywistości duchowej. Przemawia nie przez artyzm, tylko przez duchowość, przez spotkanie człowieka z Bogiem. Przez tzw. toque. Środki wyrazu stanowią w niej swego rodzaju „pas transmisyjny” dla jego skutecznienia; pas, który „działa” według określonego „alfabetu ikonicznego”¹⁹. W efekcie jego użycia **twarze postaci ulegają przeobstwiegniui**: „Twarz jest naturalna, lecz nie naturalistyczna”²⁰; nie ma na nich cieni, bo wszystko przeniknięte jest światłem; nie stosuje się klasycznej perspektywy, lecz tzw. perspektywę odwróconą – duchową; w alfabecie tym nie ma podpisu artysty, lecz znaki kanonu jako pieczęć Kościoła. W ten sposób ikona staje się **miejscem obecności i pełni funkcje sakralne, liturgiczne**. W jej świętą

17 P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów Promic, Warszawa 2009, s. 158.

18 M.in. L. Uspieski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo W drodze, Poznań 1993; P. Evdokimov, dz. cyt.; B. Bobrinsky, *L'icone, objet de culte?*, Cerf, Paris 2001; B. Elwich, *Ikona. Duchowość i filozofia*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006; R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009; I. Jazykowa, *Świat ikony*, przeł. ks. H. Paprocki, Wydawnictwo Księży Marianów MIC, Warszawa 2007; B. Uspieski, „O systemie przekazu obrazu w rosyjskim malarstwie ikon”, w: *Semiotyka kultury*, red. E. Jaus i M. R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1977.

19 Skrótowy alfabet ikoniczny: kolor – symboliczny; czerwony – miłość, ciepło; purpura – kolor Chrystusa i Królowej Niebios; złoto – Bóg, boskie Światło, perspektywa odwrócona, przesunięcia, deformacje – wyróżniony za B. Uspieski, dz. cyt.

20 P. Evdokimov, dz. cyt., s. 158.

przestrzeń wchodzi się przez modlitwę, a nie malarskie działanie. Jej kult jest kultem Ewangelii i Chrystusa jednocześnie. Ikona jest chrystologiczna.

Prawdziwe piękno, które w niej działa, jest promieniowaniem Boga, a nie immanentnych wartości estetyczno-artystycznych. **W ikonie – można uprzedzająco powiedzieć – wszystko jest symboliczne**²¹. Kapitalne studium Stróżewskiego analizujące fenomen ikony, w szczególności *Trójcy świętej* Rublowa, tę wszechobecną symboliczność omawia, reaktywując jednocześnie pojęcie symbolu, które koresponduje z rzeczywistością duchową, sakralną, Absolutem i metafizycznością sztuki. Odsyłając do tego szkicu, dodam jedynie, że na antypodach tej analizy znajduje się rekonstrukcja interpretacyjna B. Uspienskiego, która strukturę przedstawiającą ikony rozbitą na „kompozycję geometryczną” i „kompozycję semantyczną” odnosi również do rzeczywistości, ale rzeczywistości fizykalnie, faktualnie pojętej. Stąd trudno w niej doszukać się odpowiedzi na podstawowe kwestie związane z wyanalizowaną strukturą przedstawiającą²². Uspienski jest „niewrażliwy” nie tylko na teologię ikony, ale także na rzeczywistość symboliczną, duchową w ogóle. Nie scala kompozycji semantycznej z jakąkolwiek rzeczywistością kulturową, nie mówiąc już o rzeczywistości sakralnej. Nie zapytuje np. dlaczego przedstawione postacie są zwrócone frontalnie?, dlaczego patrzą na nas, wbrew rzeczywistości fizykalnej, na przekór sytuacjom z niej wziętym? Na scalenie sensu ikony nie pozwala mu strukturalistyczna metoda i być może względy ideologiczne.

V

Ikona w kwadracie św. Anzelma i semiotyków

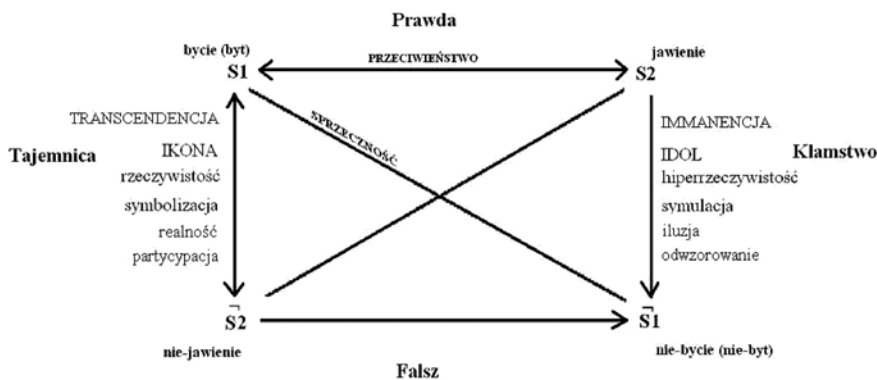
Jednakże trzeba lojalnie odnotować, że dla semiotyków z Tartu „ikona jest jako sztuka kanoniczna, <paradoksem informacyjnym>, ponieważ nie tylko niesie w sobie informację, ale także jest bodźcem informacji w nas samych”²³. To dość zaskakujące stwierdzenie Łotmana uchwytuje właśnie ten wykraczający poza optykę semiotyczną moment wychodzenia w ikonie z immanencji dzieła artystycznego.

Zauważmy też, że „kłopot z ikoną” mają również semiotycy francuscy. Nie mieli go jednak średniowieczni ich prekursorzy. Spróbujmy się zastanowić dlaczego? Odpowiedź może dać – jak sądzę – próba adaptacji kwadratu semiotycznego A. J. Greimasa i kwadratu św. Anzelma.

21 W. Stróżewski, „Symbol i rzeczywistość”, szczególnie ss. 454-464.

22 B. Uspienski, dz. cyt.

23 Por. I. Jazykowa, dz. cyt., s. 198.



Pary pojęć binarnie związane, takie jak: odpodobnienie vs analogia, antyiluzyjność vs iluzyjność czy partycypacja vs odwzorowanie związane są z relacją *iconicité*, którą analizują semiotycy francuscy²⁴. Analiza ta potwierdza nasze wcześniejsze ustalenia, ale co ciekawe, wykracza poza optykę semiotyczną, rezerwując dla zakresu funkcjonowania tej relacji nie tylko iluzję referencjalną, lecz również, w szerszym znaczeniu, możliwość relatywizacji do rozmaitych kodów kulturowych, a w ich ramach „odpodobnienie”. Wiąże je z negatywnością, abstrakcją, obcością, z którą mamy do czynienia w malarstwie, w motywach dekoracyjnych czy w teatrze – np. w efekcie obcości u Brechta.

Główna myśl rozumowania św. Anzelma to:

być, od którego większego nie daje się pomyśleć, gdyby nie istniał rzeczywiście, byłby takim bytem, od którego większy daje się pomyśleć, czyli byłby czymś wewnętrznie sprzecznym, niemożliwym. Żeby sprzeczności uniknąć, przymuszeni jesteśmy uznać, że taki byt istnieć z konieczności musi. Otóż takim bytem właśnie jest Bóg²⁵.

Nie wdając się w dysputy, które nieprzerwanie od wieków średnich toczą się nad tym dowodem, zauważmy jedynie, że dowód ten przesądza ontologizację kwadratu logiczno-semiotycznego, umacniając tym samym pojęcie rzeczywistości i jednocześnie ustalając wektor trudów poznawczych św. Anzelma: od wiary do rozumienia – rozumienia, które służy rozjaśnianiu rzeczy i rozjaśnianiu prawd wiary, od rzeczywistości do filozofowania, od substancjalności do pojęciowości²⁶. Ontologizacja kwadratu św. Anzelma wprowadza w rzeczywistość

24 A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I i II, Hachette Université, Paris 1979, 1986, ss. 177-178; 109.

25 L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie. Seria I*, Znak, Kraków 2004, s. 88; Kołakowski też objaśnia Anzelmowskim dowodem słynną frazę z psalmu:

O wszystkich innych rzeczach można bez sprzeczności pomyśleć, że nie istnieją, lecz nie o Bogu. Jego nieistnienie jest niepojęte. Głupiec, który jak psalmista notuje, rzekł w sercu swoim: <Nie ma Boga>, nie mógł zrozumieć naprawdę tego, co w sercu mówi; gdyby rozumiał, wiedziałby, że mówi coś wewnętrznie sprzecznego.

Tamże.

26 Por. wypowiedź L. Kołakowskiego:

Anzelm nie był racjonalistą, był jednym z tych, którzy najbardziej nad tym się trudzili, by rozumu i logiki w sprawach religijnych jako ważnego narzędzia użyć. Chociaż bowiem rozum nie wytwarza wiary, chociaż wiara go poprzedza, rozum jest niezbędny, by już uznaną treść wiary doprowadzić do jasności, do pełni, a przez to Bóg nam się otwiera.

Tamże, s. 89.

metafizyczną i sakralną jednocześnie, pokazując zarazem jak filozof, dążąc do poznania pełnego, jednoczy się z tymi sferami, podtrzymującymi, warunkującymi to poznanie.

Stąd św. Anzelm powie:

Nuże biedny człowieku, porzuć na chwilę swoje zajęcia, oderwij się, przynajmniej na trochę od swoich hałaśliwych myśli, odrzuć troski, które cię obciążają, odpędź męczące rozproszenia. Poświęć chwilę Bogu, odpocznij w Nim nieco, spocznij w Nim. Wejść do mieszkania twego umysłu, wyrzucić stamtąd wszystko prócz Boga oraz tego, co zmierza do Jego znalezienia i zamknąwszy drzwi szukaj Go. Mów tedy, całe moje serce, mów tedy do Boga: <Pragnę oblicza Twego, oblicza Twego, Panie, požądam> (PS 26,8)²⁷.

Anzelm jako filozof doświadcza ikony. Staje się ikonopisem; mocniej – staje się świętym filozofem, świętym Anzelmem²⁸.

Nie ulega zatem kwestii, że św. Anzelm ćwiczy się w praktyce obecności, że dla takiego uczestniczenia w rzeczywistości sakralnej odnosić należałoby język obecności (obejmujący oczyszczenie, oderwanie, skupienie uwagi, modlitwę, spocznienie w Bogu, a więc **parhesia, nepsis, prosoche**²⁹), a przede wszystkim ikonę – mocniej ikonę ikon, czyli **Oblicze Chrystusa, w które wpisuje się; z którym jednoczy się.**

Współczesny semiotyk podąża drogą przeciwną – od rozumu, wytwarzającego pojęciowość, przez zdecydowanie słabsze intuicje ontologiczne, do enigmatycznego wyznania wiary – można powiedzieć, że jest to rozumowanie zmierzające od pojęciowości (języka) do sacrum, tajemnicy. I tak, Greimas, starając się np. pojąć istotowy byt ciemności, napisze:

Stoimy tutaj w obliczu *aisthesis*, dochodzącej do swych granic, podczas gdy świadomość podmiotu jest w trakcie rozptyływania się w nadmiarowym świecie. Dlatego też przeciwstawia się temu odrzucenie, odrzucenie zbytnej pełności i zbytnej bliskości: <i>wbrew sobie przymknąłem powieki>. Odrzucenie nieświadome, odruch samoobrony przeciw temu, czego nie da się utrzymać. **Przerażenie w obliczu sacrum?** [podk. A.G.]³⁰.

Semiotyczna *aisthesis* stoi bowiem na pograniczu immanencji i Transcendencji.

Zauważmy, jak różne są oba podejścia do kwestii fundamentalnych, a podobieństwa między strukturą obu kwadratów błędą w obliczu rozstrzygnięć ostatecznych. Oto bezkompromisowa postawa św. Anzelmia wraz z nieodpartą chęcią doświadczenia Boga i pełna lęku na spotkanie z Transcendencją postawa Greimasa. Średniowieczne poddanie filozofii teologii, a dokładniej: wiedzy wziętej *en bloc* **trybowi uobecniania (rzeczywistości, doświadczeniu)** w wydaniu św. Anzelmia jest, jak sądzę, zdecydowanie korzystniejsze dla obu dziedzin, niż wątpliwe, pełne asekuracji poddanie semiotyki enigmatycznemu

27 *Ojcowie żywi. „Karmię Was tym, czym sam żyję”*, oprac. M. Starowiejski, Znaki, Kraków 1978, s. 1.

28 Por. T. Gadacz, „Świętość bycia filozofem. Droga do wiary uczniów Edmunda Husserla”, w: Tygodnik Powszechny, nr 12/2002; por. też odpowiednie szkice z mojej książeczki *Obecność wartości*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

29 Szerzej zob. N. Przybylska, *L'ascèse de la parole dans les écrits de Simone Weil*, Editions universitaires européennes, Sarrebruck 2010.

30 A. J. Greimas, *O niedoskonałości*, przeł. A. Grzegorzczak, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 60.

przecuciu *sacrum*. Stąd w koncepcji semiotycznej nie może pojawić się język obecności, w szczególności w odniesieniu do rzeczywistości sakralnej, bo po prostu wyrażnie się ją „zawiesza”, natomiast w maszynarii pojęciowej kwadratu semiotycznego w rozmaitych aplikacjach, w rzeczywistości wirtualnej odniesienie znajdują rozmaite „pozory” (coś jawi się, a nie jest) **monstra językowe, przytaczane wcześniej „ikole”**. Odzwierciedlają one „zmieszane, „zmacone” wartości, a oksymoroniczny byt tych pojęć, niehonorujący zasady niesprzeczności, jest dopuszczony w wirtualnej czy fikcyjnej rzeczywistości. Zaczyna on jednak budować też ludzką egzystencję, która w rzeczywistości nie udźwignie *simulacrowego* istnienia, chyba że za cenę absurdu wywołującego poczucie jego bezsensu.

VI

Humanistyka obecności

J. Leclercq, rekonstruując dzieje kultury średniowiecza, wyróżnia dwa konkurencyjne style jej uprawiania: monastyczny i cechowy. Styl monastyczny kwalifikuje jako mądrościowy, a jego pełny wyraz znajduje w teologii mistycznej. Styl cechowy natomiast charakteryzuje uniwersyteckie organizowanie wiedzy, a średniowieczna scholastyka ma być jego wybitnym spełnieniem. Styl monastyczny rozwija się w różnych dziedzinach kultury, a jego podstawą jest jej uprawianie (w tym organizowanie wiedzy, tworzenie literatury i sztuki) w oparciu o doświadczenie i **praktykę obecności**, bazującej na obecności jako kategorii epistemologicznej i **partycypacji** jako kategorii ontologicznej. Jest to swoisty styl filozofowania o nastawieniu chrystocentrycznym, a mocniej – eschatologicznym.

Takiej pieśni – powie Leclercq – tylko namaszczenie naucza, i tylko doświadczenie naukę tę przyjmuje. Ci, którzy tego doświadczyli, wiedzą już o tym. Ci, którzy nie doświadczyli, niech zapłoną pragnieniem nie tyle wiedzy, ile doświadczenia³¹.

Doświadczenie jako praktyka obecności, czyli partycypacji w przestrzeni (bycie) sakralnym, ukierunkowuje myślenie, wiedzę, sztukę, życie codzienne. „Rozumieć jakąś rzecz, to tyle, co znać jej relację do Chrystusa. I dopiero wtedy oglądamy **oczami ducha, jak się wznosi świątynia miłości Bożej**”³² – w taki sposób zaprasza średniowieczny autor do uprawiania gramatyki. *Mea gramatica Christus est* – powie św. Damian.

W odniesieniu do języka religijnego mówi się wprost: „Nie ma piśmiennictwa mistycznego bez doświadczenia mistycznego”³³. Nie można opisać doświadczenia mistycznego, samemu go nie przeżywając; tylko to doświadczenie (mistyczne) pozwala przekroczyć literaturę. Stąd np. święty Bernard „znika w obliczu prawdy”, o której ma zaświadczyć, a „Pisarz mistyczny, jak czytamy u Leclercq, dochodzi

31 J. Leclercq, *Miłość nauki a pragnienie Boga*, przeł. M. Borkowska, Wyd. Benedyktynów Tyniec, Kraków 1997, s. 15.

32 Tamże, s. 51; por. P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*, przeł. E. Bieńkowska i inni, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 269.

33 Tamże, s. 313.

do krańcowej prostoty w środkach wyrazu”; to, o czym mówi (pisze), jest dla niego **rzeczywistością** (rzeczywistością bezpośrednio daną)³⁴. Podobnie kwestia doświadczania rzeczy rysuje się w sztuce ikonicznej – mamy w niej do czynienia z „darem doświadczania rzeczy”; z darem doświadczania bytu sakralnego.

Zauważmy, że ukierunkowanie poprzez doświadczenie – poprzez praktykę obecności – na byt ostateczny w kulturze monastycznej, wyznacza fundament rzeczywistości istotnie istniejącej i ona jest gwarantem wszelkiego uporządkowania i odniesienia. Stąd, przypomnijmy, owo „**pragnienie nie wiedzy, lecz doświadczenia**”. Wówczas świat ma sens, dzieje mają sens, droga człowieka ma cel i sens zarazem, rzeczy mają sens, ale i słowa mają sens. Eschatologia i gramatyka łączą się – powiedzielibyśmy – w ostateczności.

Te rozważania mogą dla niektórych „trącić myszką”, osadzać się w „mrokach średniowiecza”, jednakże przy wnikliwych analizach widać w nich wiele światła; również tego z „Jaskini Platona”. Przypomnijmy – kajdaniarze (badacze) siedzący w niej, jedynie za cenę odwrócenia się w kierunku Światła wpadającego do jaskini widzą rzeczywistość prawdziwą, a nie pozorną; widzą prawdę, piękno i dobro; a w nich światło rzeczy, czyli sens rzeczy wydobywany przez fenomenologów; w mądrościowych rozważaniach widać również „semiotyczne olśnienia”.

VII

Ikona jako scalenie i uzdrowienie w twórczości Jana Berdyszaka i Antoniego Rząsy
Dwaj polscy twórcy: Jan Berdyszak i Antoni Rząsa w krytyce artystycznej i analizach filozoficzno-estetycznych postrzegani są interpretacyjnie w sposób niezgodny, w rozmaitych kontekstach tradycji i współczesnych odniesień.

Twórczość Jana Berdyszaka, która rozciąga się już na dziesięciolecia (1960-2011), nie kojarzy się ze sztuką ikony. Wystarczy jednak przywołać cykle *Miejsca rezerwowane* i *Facies* (oba cykle tworzone w latach 1973-1976), jak i *Moc Nieobecna* (1975), *Adoracja Miejsca* (1970-1971), *Ramy Wschodu* (1972-1973), *Apero Tibi* (1972), *Obszary koncentrujące* (1975-1976) i *Milczenie* (1974), aby odkryć ich „bezpośrednie źródło inspiracji” ikoną³⁵.

Wymienione cykle łączy podobieństwo formalne i perspektywa metafizyczna. Mieszczą się one w minimalizmie artystycznym z jednoczesnym ugruntowaniem w filozofii bytu. Jak mówi sam twórca: „bliski jest mi Kazimierz Malewicz” (mimo jego iluzyjności i symbolicznej umowy) i „sam byt”. Jego „miejsca wypełnione są bytem”. Stąd przywoływanie tradycji malarstwa cerkiewnego, a z niej wprost Pantokratora, mandorli i rombu płomienistego osadza tę twórczość w przetworzonym artystycznie i mentalnie kontekście ikonycznym. „To nie są miejsca nieobecne dla tych, którzy świadomi są tradycji”, a ich interpretacja jest co najwyżej „literą wstępną”, istotne są bowiem „asocjacje” filozoficzne i bezpośrednie doświadczenie – „dotknięcie bytu”³⁶ – powie twórca. Berdyszak sięga między

34 Tamże, s. 314.

35 To odkrycie zawdzięczamy R. Rogozińskiej („Nic w mandorli. Jan Berdyszak”, w: tejże, *Ikona w sztuce XX wieku*).

36 Myśli J. Berdyszaka pochodzą z mojego z nim wywiadu przeprowadzonego w dniu 20.09.2011.

innymi do filozofii hinduskiej, starochińskiej czy mistycznej, a więc filozofii, które nie wyznaczają granic między refleksją filozoficzną, religijną a artystyczną. Interesuje go pozaeuropejska i mistyczna mentalność, nie „kolaborująca” – jak mówi – z językiem – „krótkie spięcia myśli są bowiem ponadnarracyjne, ponadjęzykowe”. Stąd też artystyczne artykulacje nie muszą być informacyjne – mogą być dotknięciem bytu, „poruszeniem bytu”, „znakiem wyłonionym przez byt” (por. cykl prac *Kamień*, który analizowałam w zestawieniu z haiku Krynickiego)³⁷. Takiego znaku doświadcza się bezpośrednio w artystycznej kreacji, bez procesów włączania się semiotycznej reprezentacji; w tworzeniu ekwiwalentów bezpośrednio doświadczanego bytu (por. doświadczenie estetyczne w sensie H. Gadamera i I. Lorenc). Dlatego Berdyszak swoiście postrzega tzw. rewolucję Giotto. Dostrzega w niej renesansowe prekursorstwo, dążność do naturalizmu, iluzyjności, naśladownictwa czy swego rodzaju ojcostwo fotografii. Węzłowym problemem artystyczno-mentalnym czyni w niej problem światła. Giotto próbuje – według niego – oświetlać, stąd skłonność do odwzorowywania rzeczywistości – „skóry rzeczywistości” czy widoku. Natomiast w interesujących nas cyklach Berdyszaka, tak jak w ikonie partycypuje się w rzeczywistości i „odwzorowuje” się ducha, który nie potrzebuje i nie ma wzorca; informacja płynie ze Światła, z zewnątrz, a nie z tego, co jest cieniem, pozorem, odbiciem światła. Czarno-biała ceramika bizantyjska odkrywa działanie tego światła (jest jego negatywem), które nie jest oświetleniem, tylko wypromieniowaniem, iluminacją. Tego procesu doświadcza również on w rozbudowanym cyklu *Miejsca rezerwowane*; stąd poszczególne dzieła-znaki prowadzą od czerni, przez złoto-żółć – do indygo, mistycznego uchylecia zasłony bytu ilustracje (ilustracje Malewicz-Berdyszak: Malewicz najpierw czarny kwadrat – podobnie jak Berdyszak, a potem biały na białym – wrócił do starej ikony). Malewicza interesuje umowa symboliczna, Berdyszaka – spotkanie przez sztukę z samym bytem, rzeczywistym bytem. Bohaterem jego sztuki jest byt. Sam zaś twórca wdziera się w niego przez doświadczanie rzeczy³⁸. Jego doświadczanie bytu jest doświadczaniem miejsca, miejsca sakralnego, bo taki jest byt prawdziwy. Stąd doświadczanie tego miejsca przebiega u niego w trybie ikonicznym. Transformując tradycje sztuki bizantyjskiej – greckiej i abstrakcyjnej Malewicza – „rezerwuje” on miejsca dla Pantokratora z ominięciem wartości iluzyjnych. W swych obrazach – procesach doświadczania – miejsce Pantokratora „objawia” się w mandorli i rombie płomienistym jako Istniejącego i Nieobecnego, jako Nic. W sposób poetycki i filozoficzny zarazem ten artystyczno-mentalny trud można ująć po Celanowsku:

W mandorli – co tam stoi w mandorli?

Nic

Nic stoi w mandorli

Stoi tam i stoi³⁹.

37 A. Grzegorczyk, „Zmęczenie estetyki”, w: tejsze, *Humanistyka i obecność*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2013; por. dyskusję nad kondycją estetyki współczesnej w cytowanym numerze.

38 Por. I. Lorenc, „Milczenie języka w koncepcjach Merleau-Ponty’ego i Lyotarda”, w: *Fenomen słowa*, red. A. Grzegorczyk, M. Grzywacz, R. Kochany, Wydawnictwo Naukowe Humaniora, Poznań 2009.

39 P. Celan, *Utwory wybrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003. Inspirację Celanowską w analizie twórczości J. Berdyszaka zawdzięczam R. Rogozińskiej (*Ikona w sztuce XX wieku*), s. 329.

„Boży drwal”⁴⁰ – Antoni Rząsa

Jeśli ikona jest chrystologiczna, to twórczość A. Rząsy jest ikoniczna. „Chrystus stał się dla mnie głównym tematem. Chrystus, czyli po prostu człowiek. Tak... stał się symbolem człowieka, cierpienia, buntu, miłości, gniewu”⁴¹.

Niepowtarzalna stylistyka Antoniego Rząsy przetwarza w kierunku uniwersalizmu wiele tradycji, świadcząc o istotowych poszukiwaniach Tego, który go obdarzył talentem i którego stał się rzeźbiarzem. „Boży drwal” czy „boży dar” – to esencjonalne skróty na określenie jego twórczej kondycji i odniesień do źródła mocy jego artystycznych dokonań.

Oczywiste są wpływy religijnego i kulturowego pogranicza Podkarpacia na jego twórczość. Ale także sztuka średniowiecza i wczesnego renesansu, ludowych świątków i **prawosławnych ikonostasów** [podk. A.G.]⁴².

Twórczość A. Rząsy wpisuje się w sztukę ikony z całym dobrodziejstwem inwentarza, z jej antyiluzywnością, deformacją, antynaturalizmem, esencjalizmem i metafizycznością. Potwierdzenie takiego odczytania dają słowa samego Rząsy wypowiedziane na okoliczność „głośnego skandalu”, jaki wybuchł z powodu rzeźby jego dłuta umieszczonej na grobie Kenara – jego mistrza, gdy lud miejscowy chciał wyrzucić Rząsowego Chrystusa z cmentarza, „bo przecież **Pan Jezus tak nie wyglądał**” [podk. A.G.]⁴³. Rząsa wspomina:

Wykonałem wtedy krzyż na grób profesora. Krucyfiks dość zdeformowany – burza wielka powstała, że szydę. Otóż ze względu na opady nie chciałem dawać rąk Jezusa na boki, tylko zgodnie z przebiegiem słojuw puściłem je w górę i splotłem nad głową, a palce, żeby nie były głośniejsze od całości – zrobiłem ich mniej (...) W czasie wojny widziałem wielu zabitych, tak że wiedziałem, jak to wszystko u człowieka zabitego wygląda. Więc temu Chrystusowi opuściłem głowę, tak niezupełnie, żeby przypominał martwego. Straszne oburzenie było (...) te dewoty przyniosły naturalistycznego Chrystusa, abym zamienił, lecz wpiern wzięły się same za tę robotę i kamieniami chciały mojego odbić od krzyża. Ja przykręcił śrubami mocnymi za główkę, zabijałem kołkami, odjąć trudno. One do tego stopnia waliły kamieniami, że zmiażdżyły trochę drzewa, i to odbite drzewo odpadło miejscami na plecach i nodze, ale śruby nie puściły, gdzie było pozaginane, to po deszczu napęczniało i częściowo powróciło na swoje miejsce, bez większego śladu, tyle co dłoń była zbita⁴⁴.

Istota osobowości A. Rząsy i jego rzeźb to „frasobliwość”:

Siekierą i dłutem potrafił dotrzeć do najgłębszego rdzenia, do samego sedna pojęcia frasobliwości, wyrazić je w sposób niedościgniony. Bowiem on sam był frasobliwy, miał naturę frasobliwego. On był frasobliwością samą⁴⁵.

Był „człowiekiem matecznika”, „wyrażał myśli w sposób jak najpełniejszy”⁴⁶; „robiłem człowieka i życie, i cierpienie”⁴⁷.

40 H. Micińska-Kenarowa, „Boży Drwal”, w: *Tygodnik Powszechny*, 1980, nr 9; A. Micińska, „Ratować skarb”, w: *Tygodnik Powszechny*, 1991, nr 9; por. M. Krupa, „Boży drwal”, w: *Tygodnik Powszechny*, 2010, nr 35.

41 Tamże.

42 Tamże.

43 Tamże.

44 M. Pilot, *Frasobliwy*, www.antonirzasa.pl/pilot.html [dostęp: 12.08.2013].

45 Tamże, s. 169.

46 Tamże, s. 110.

47 Wypowiedź Rząsy cytuję za notą biograficzną o artyście napisaną przez Wawrzyńca Brzozowskiego; www.antonirzasa.pl/wawrzyniec.html [dostęp: 12.08.2013].

Rzasa żyje jak ikonopis – duchowo i twórczo:

Jestem rzeźbiarzem religijnym, choć rzadko się modlę i nie praktykuję, dla kleru noszę w sobie wstręt i pogardę, na pewno jestem wierzącym, we mnie jest wiara czysta, bez urzędów kościelnych, można [mi to] zarzucić i zarzucają mi, że moja twórczość sięga wstecz 1000 lat, godzę się z tym i nie godzę – są wieczne prawa, których ludzie zmuszeni są się trzymać tak przed 4000 lat, dziś i za kilka tysięcy lat, gdy będą istnieć, niektórzy artyści w swej twórczości ukazują zgrozę dzisiejszej epoki wulkanicznej, ich twórczość działa, straszy: opamiętajcie się, ja w swoich rzeźbach nawołuję do serca, do miłości – to was uratuje, czy chcesz, czy nie chcesz od cierpienia się nie uchronisz, bo jeśli tak, to nie zaznasz radości, dlatego wielu ludzi lubi moją rzeźbę, bo jest zgodna z ich filozofią dnia powszechnego⁴⁸.

„Sobąrzeźbienie” oraz łączność ze światami nadprzyrodzonym i natury, boskim i codziennym, wprowadzają go w filozofię przemijalności, kruchości życia i wieczności, absolutu. Píše do swego brata:

jesteśmy jak meteoryt, który za chwilę zgaśnie, [...] stać nas na coś więcej, bo dziś podobni jesteśmy do sztucznego ognia, działamy na efekt, zbyt powierzchownie, potrzebujemy nowego zasobu sił, to tylko jest możliwe przy zmianie naszego trybu życia, Józku, ja tego nie mogę zrobić, muszę być wolnym, bo postawiłem na sztukę, zmienić życie znaczy unormować, ja muszę tęsknić, pragnąć, buntować się, upadać, to, co ja czuję, czują moje rzeźby, wszystkie [podk. A.G.]⁴⁹.

To „stać nas na coś więcej” pozwala Rzasi ikonicznie abstrahować, rzeźbić nienaturalistycznie, oddalać się od iluzyjności i próbować się przedrzeć przez maski (twarzy, oczu), przez transformowanie świata natury i człowieka (rzeźby Rzasy mają końskie, kozłowate, zwierzęce łby, oczy) w jeden świat stworzony ręką Boga – Kreatora, który mianuje go na „Bożego drwala” i szczerze obdarzając, pozwala mu rzeźbić pomost do Niego, odchyłać zasłony naturalnej rzeczywistości, wcielać człowieka w ukrzyżowanego Chrystusa i Ukrzyżowanego-Boga w człowieka, więźnia, skazańca, cierpiącego, aby dojść do tego, który jest Najistotniejszy. Dlatego św. *Franciszek, Ukrzyżowany* czy *Piety* Rzasy stają między ikonami Cimabue i freskami Gioto; nie odwzorowują, nie przedstawiają; są poza artystycznym językiem iluzji. Zatarcie granicy między światem zwierzęcym a ludzkim i boskim jest u Rzasy równoważne zatarciu granic między tradycją uogólniania sztuki wielkiej a prymitywizmem; wyraża swoiste „szydzenie”, obrazoburczy stosunek do tradycji wysokiej (wypowiedzi na temat baroku, wielkich mistrzów Renesansu) i nobilitację prymitywizmu (ludowego – polskiego czy afrykańskiego – piety). Wynika on również, jak u Berdyszaka, z przymusu scalenia, aby przedrzeć się do świata istoty, sensu. **Niepodobieństwo, maska, nieprzedstawieniowość ten przymus scalenia realizują i otwierają „na to coś więcej”.**

Sztuka ikony w humanistycznej obecności

Sztuka ikoniczna wzmacnia tendencje humanistycznej obecności. Wsparcie, którego udziela odradzającej się humanistycznej, przejawia się w źródłowym dla niej esencjalizmie metafizycznym, który jest swego rodzaju kontrpropozycją dla rozpoczętego w koncepcji Heideggera procesu „zwijania metafizyki”.

48 A. Rzaśa, „Listy do brata”, w: *Kontynenty*, nr 3-4, 2010, s. 318.

49 Tamże, s. 318.

Oferuje ona w tym względzie formy i środki wyrazu dla rzeczywistości zintegrowanej, ujmowanej w spójnej wizji świata i człowieka, niestroniącej od jej eschatologizacji. Jest ona alternatywą względem tendencji desakralizujących, dehumanizujących, skrajnie eksperymentatorskich i formalizujących. Wiąże się ze stylem monastycznym w humanistyce, w szczególności w językoznawstwie (A. Wierzbicka) przez bezpośrednie odwołania do „rzeczywistości charyzmatycznej”, „nadprzyrodzonej”, ponadmysłowej jako fundującej i ugruntowującej wszelkie myślenie i ludzką *praxis*.

Dla wyjąłowanej humanistyki czy „zmęczonej estetyki”⁵⁰, będąc sztuką obecności, łączy się z praktykami duchowymi nastawionymi na ćwiczenia duchowe w dochodzeniu do rzeczywistości istotnie istniejącej. Wiąże się w ten sposób również z fenomenologią, z jej nastawieniem na bezpośredniość doświadczenia, uchwytywanie istotowości zjawisk, przez „zawieszenie” ich naturalności, jak i życiem jednoczącym, w którym poznanie, działanie i sztuka scala się w jedno⁵¹.

Ikona – będąc ponad językiem⁵² (G. Steiner) – stanowi w ten sposób „pas transmisyjny” rzeczywistości nadprzyrodzonych, „naczynie ducha”, a jednocześnie utrzymuje kontakt z codziennością przez rytuał i przez drogę wznoszenia się ku Bogu przez naśladowanie Chrystusa (droga apofatyczna) i „przebóstwionego” miłością schodzenia do człowieka (droga katafatyczna).

Metafizyczność zawarta w sztuce ikony gwarantuje jej moc oddziaływania, nieprzemijalność jej tradycji, ożywcze oddziaływanie na sztukę i humanistykę.

Metafizyczność ta dobrze mieści się w minimalizmie artystycznym (K. Malewicz), przekraczającym przedstawieniowość iluzyjną i zmysłową. Jej skłonności wyrazowe w kierunku abstrakcji nie niszczą relacji o nastawieniu symbolizującym. Zwrot od znaku ku symbolowi dokonujący się w sztuce ikonicznej i wielu nurtach humanistyki współczesnej świadczy – moim zdaniem – o metafizycznieniu sztuki i humanistyki w kierunku pragnienia obecności. Szeroko pojęta kategoria obecności jest zarówno w sztuce, jak i w humanistyce wyrazem powrotu do źródła, *arche*, logosu, rzeczywistości, prawdy, obiektywności, etc., a więc zdawałoby się staromodnych i zdestruowanych pojęć filozofii. Warto jednak zauważyć, że realizacja tego pragnienia nie skutecznia się dobrodusznie, naiwnie, lecz – trawestując wyrażenie U. Eco – „rakiem”⁵³. To cofanie się przy sukcesywnym „zawieszaniu” i jednoczesnym pamiętaniu dokonań artystycznych i myślowych jest próbą szukania wyjścia dla uratowania ludzkiej kondycji w naszych ekstremalnie ciekawych czasach, straceńczych grach myślowych i artystycznych. Ikona jako sztuka o ambicjach metafizycznych chce

wyrazić najgłębsze doświadczenia istoty (głębi) istnienia, albo Transcendencji, w szczególności zaś Transcendencji w immanencji (czyli w granicach bezpośrednio danego nam świata), albo

50 Por. A. Grzegorzczak, *Zmęczenie estetyki*, gdzie pokazywałam wiązanie się sztuki z rzeczywistością przez formę poetycką i malarską haiku na przykładzie twórczości R. Krynickiego i J. Berdyszaka.

51 Ikonopis prowadzi intensywne życie religijne (R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, s. 6); por. św. Anzelm żyjący na co dzień naśladowaniem Chrystusa, a dociekania naukowe kończący modlitwą; por. też M. Schellera przekonanie o poznawaniu świata w nastawieniu miłości jako o powinności fenomenologa.

52 Por. G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, szczególnie s. 17-18.

53 Zob. U. Eco, *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, przeł. J. Gniewska i inni, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2007.

istoty naszej egzystencji, transcendującej ku swemu ostatecznemu przeznaczeniu i nieuchronności śmierci⁵⁴.

Jest próbą afirmatywną, pamiętającą o *arche* i *eschatonie*, czyli „o byciu i nicości, o Bogu i stworzeniu, o Dobru i złu”, a więc rzeczywistości⁵⁵.

Łatwo zauważyć, że tak pojęta sztuka ikoniczna i humanistyka obecności odpowiada na „głód metafizyki”, o którym mówi się często, mimo formułowania przeświadczeń o kreatywnej mocy doświadczenia estetycznego wpisującego się w program *minima aesthetica*⁵⁶. Dostrzegając jego rolę we współczesnej anestetycznej tendencji, skłonna byłabym raczej upatrywać szans dla estetyki rozwijającej się, paradoksalnie, niejako wstecz, „rakiem”. Estetyki pomniejszającej rozwój swój i sztuki, a mimo to zawracającej do źródła. Sztuka ikoniczna i humanistyka obecności, osadzone w tradycji *maxima aesthetica*, nie przejmują się przeświadczeniami o „eschatologicznej utracie świata” – artysta, filozof, estetyk realista nie może przyjąć takich przeświadczeń na gruncie swej „wiary w rzeczywistość” (podstawowe założenie filozofii pierwszej), chyba że za cenę absurdu⁵⁷, nie może tym samym „związać metafizyki”, tylko ją rozwijać na miarę swego i swej epoki światła (analizowani artyści są tego dowodem).

Droga do Pantokratora we współczesnej sztuce ikonicznej nie wyklucza autokreacji, wręcz ją wzmacnia przez świadomość i wiarę w moc stwórczego źródła, z którym artysta się jednoczy w poznaniu i artystycznych dokonaniach; któremu artysta „rezerwuje miejsce” (Berdyszak) czy pozwala wejść w twarz, w ciało człowieka (cierpiącego, depresyjnego, przygniecionego, wyczerpanego, więzionego) i w byt wszelkiego stworzenia (Rząsa).

Dlatego też doświadczenie estetyczne obwarowane *maxima aesthetica* zaznacza się całkiem wyraziście na współczesnej mapie artystycznej. Nie usunie się przecież z niej twórczości omawianych artystów, jak i – chociażby – Jerzego Nowosielskiego, Henryka Musiałowicza, Małgorzaty Dmitruk, Romualda Oramusa, Witolda Damasiewicza, Jacka Dłużewskiego, Karoliny Aszyk, Anny Mycy, Wojciecha Sadleya, Mariana Kuczmy, Zbigniewa Treppy czy Andrzeja Bednarczyka⁵⁸.

Ikoniczny „przymus scalenia” wraz z zadaniami uniwersalizującymi, będącymi odpowiedzią na „wezwanie ontologiczne”, pojawia się alternatywnie względem anestetyzujących, dezintegracyjnych tendencji uwidaczniających „erozję metafizycznego fundamentu”, zanik „ontoteologicznego oparcia” czy proces „postępującego odczarowania świata”. „Brak dostępu do tego, co źródłowe, istotowe, ontologicznie fundamentalne” jest bowiem widoczny z ich perspektywy, nie jest on jednak obiektywnym brakiem. Stąd też anestetyzujący program: „badanie

54 W. Stróżewski, „O metafizyczności w sztuce”, s. 120.

55 Por. R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, por. też przekonania św. Tomasza z Akwinu o konieczności „trzymania” się pojęcia rzeczywistości w uprawianiu filozofii; trzymania się wręcz, jak dosadnie rzecz wyraża, „mięsa rzeczywistości”, co umożliwi wszelkie, lecz nie straceńcze filozofowania; zob. też K. Chesterton, *Święty Tomasz z Akwinu*, przeł. A. Chojecki, PAX, Warszawa 1995.

56 Por. I. Lorenc, *Minima aesthetica: szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2010.

57 K. Chesterton, dz. cyt.; por. też J. Kopania, *Boski sen o stworzeniu świata*, Trans Humana, Białyostok 2003.

58 Ich twórczość o ambicjach metafizycznych omawia R. Rogozińska (*Ikona w sztuce XX wieku*).

tego, co faktyczne, zjawiskowe fragmentaryczne, przemijające, kontyngentne, wewnętrznie nietożsame” – widziałabym jako alternatywne poznanie⁵⁹.

Natomiast wyjście poza nastawienia naturalne w sztuce ikonicznej, wraz z podkreśleniem w nim wagi bezpośredniego doświadczania i uobecniania zawsze stanowiło i stanowi – jak sądzę – zabezpieczenie przed wyczerpaniem się sztuki i wiedzy. Powrót rakiem: od simulacrum, znaku, symbolu do ikony w sztuce – syntetyzuje doświadczenie estetyczne i religijne w ścisłej więzi piękna i prawdy (Evdokimov, Ricoeur, Bobrinskoy, Jazykowa), co stanowi swego rodzaju „argument kalokagatyczny” na istnienie Boga⁶⁰. Jest bowiem sprzężony z „poruszeniem bytu” – przywołaniem Absolutu – Boga, w którym jest więcej, jak mówi P. Ricoeur, sensu niż w wyrazie byt⁶¹.

Anna Grzegorzcyk: The Art of Icons in the Humanistic of Presence

A phenomenological approach to phenomena can yield a cognizance of their essence. This method can be also used in understanding works of art. In order to distinguish between categories of presence as a strategy of understanding works of art, especially iconic art. The interpretation of pieces of art and broader analyses of phenomena of contemporary culture allow the author to develop the conclusion that we should make an axiological shift in our way of carrying out research. Relying on the category of presence, we should recover lost values in human existence, art and humanistic studies.

anna.grzegorzcyk@interia.pl

59 Por. w tym względzie stanowisko I. Lorenc, *Minima aesthetica*, szczególnie ss. 9-17.

60 Por. P. Evdokimov, dz. cyt., s. 159.

61 Por. na temat „zdradzonego Absolutu” A. Grzegorzcyk, *Europa – odkrywanie sensu istnienia*, Studium Generale Europa, Warszawa 2001; P. Ricoeur, „Przyczynek do teologii Słowa”, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 268, 268; por. tenże, „Dociekanie filozoficzne a zaangażowanie”, w: tegoż, *Podług nadziei*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1991.