

Anna Palusińska

Katera Historii Filozofii Starożytnej i Średniowiecznej KUL

### IKONA SENTYMENTALNA

(fragment książki *Ikona w Polsce dzisiaj i jej bizantyńskie inspiracje*)

W XIX stuleciu obserwujemy dewaluację ikony, pozostającej w rosyjskim kręgu kulturowym. Ikonę taką możemy nazwać sentymentalną ze względu na jej stylistykę, która przy zachowaniu kompozycyjnych kanonów tradycyjnej bizantyńskiej ikony, nasiąka emocjonalnym charakterem. Wprawdzie postacie trwają dalej w bezruchu wykonując dłońmi symboliczne gesty, a nawet włoski quasi-renesansowy pejzaż pojawiający się w tle wraz z wysoko wyrastającymi cyprysami nie nabiera zbyt konkretnej, ponieważ staje się jakimś symbolicznym miejscem Edenem zatopionym w złotej płaszczyźnie, mimo to jednak wszystko przenika nastrój kliwej uczuciowości, tak przecież obcy zintelektualizowanej sztuce Bizancjum. Widzimy na tych obrazach wygładzone twarze świętych wymodelowane światłocieniem, płynnie układające się światło łagodnie omywające całe postaci.

Rządy Aleksandra III w Rosji przypadające na lata 1881 -1894 to czasy centralizacji władzy carskiej, apoteozy rosyjskości, jedynowładztwa i imperialnej hegemonii we wszystkich dziedzinach społecznego życia, także religijnego. Rosyjska Cerkiew prawosławna pozornie odzyskując pewien obszar niezależności poprzez przywrócenie Synodu, staje się w owym czasie jednym z instrumentów władzy, podporządkowanym oberprokuratorowi, wysokiemu urzędnikowi państwowemu. Cerkiew stała się jednym z departamentów państwowej administracji, a jej rola stała się czysto narzędnia. Prawosławie służyło do utrzymywania narodu w ryzach i spajania go w idei jednorodnego organizmu poddanego boskiej władzy caratu. Malowanie ikon zostało więc automatycznie podporządkowane państwowym wytycznym, które wyznaczyły jego artystyczne ścieżki.

w Rosji sprzyjał duchowi religijnemu, w którym rozwijała się pobożność związana ze świętymi obrazami, a to z kolei przyczyniało się do ogromnej produkcji ikon, wzrostu ilości pracowni ikonograficznych, w których powstawały one na masową skalę. Specjalizacja w obrębie warsztatów posunęła się tak dalece, iż wprowadzono na swój/ich

użytek swoistą typologię ikon. Wymienia się w niej ikony *cwietnyje*, starowerskie, wielopostaciowe, w trzech rzędach, czteropolowe, pod ryzę (*podriznyje*), pod szatę, postarzane, ozdobne, z żywotem (*żywopisnyje*).

Zapotrzebowanie na ikony z konieczności prowadziło do obniżenia ich poziomu warsztatowego i wartości artystycznej. Doszło do tego, że ikony przeznaczone pod metalowe lub srebrne ryzy były malowane tylko w tych miejscach, które miały zostać niezastłonięte, to jest twarzy i dłoni.

W Rosji w drugiej połowie XIX wieku sztuka religijna tworzy swego rodzaju różnobarwny kobierzec, na który składają się kolorowe nici wzięte z odrębnych artystycznych tradycji. Są tu ikony, ale też są obrazy o tematyce biblijnej wielkich rosyjskich malarzy: Ge, Polenowa, Kramskoja, Wrubela, Wereszczagina. Mistrzostwo tych dzieł nie pozostaje bez echa i nastroj religijnego zaangażowania, a czasami dramatyzmu, przenika do malarstwa ikon, które stając się ikoną sentymentalną, pociągającą nas religijnymi uczuciami.

Ikony XIX wieczne i z początku XX wieku zapełniają dziś muzealne magazyny, niektóre z nich mają to szczęście, aby zająć miejsce na ścianach sal wystawowych, a część wisi w sklepach antykwarycznych, stanowiąc kosztowne cacko, pożądane przez zamożniejszych obywateli o wyrafinowanych gustach. Dużą część stanowią ikony w bardziej lub mniej zdobnych okładach (koszulkach), na których lica świętych, niegdyś jaśniejsze, a teraz już szerniałe, odcinają się od jasnego błyszczącego metalu. Władimir Sołouchin w połowie ubiegłego wieku przemierzał magazyny Muzeum Rosyjskiego ówczesnego Leningradu i tak to opisywał:

„Pomieszczenia, gdzie się przechowuje, że tak powiem, nadmiar ikon, czyli ikon albo odrestaurowanych, lecz niewystawionych, albo czekających na restaurację – wydają się bardzo ciasne. Po pierwsze – są istotnie ciasne, po drugie – umieszczono w nich za dużo ikon. Ikony przechowywane są na regałach, ustawione grzbietami, tak jak książki w bibliotece. Są półki z niedużymi ikonami „domowymi”. Są rzędy „solidnych” ikon. Są ikony dwumetrowej wysokości. Pozwolono mi. Czasem na chybił trafił brałem ikonę jak książkę z półki i od razu widziałem, że ikona jest piękna, lub, że będzie po umiejętnej i troskliwej restauracji. W magazynach są tysiące ikon. Piękno, które cienką warstwą zostało rozłożone po całej ziemi rosyjskiej, obecnie zeszkrobano jak pozłótkę i ułożono garstkami.”

Ikona sentymentalna zyskała swój dominujący status z poparciem synodu cerkwi

---

1 Władimir Sołouchin, *Spotkanie z ikonami*, tłum. Maria Zagórska, Kraków 1975, s. 49.

prawosławnej, który w dekreście z 1880r. zaleca stosowanie akademickiego stylu w twórczości religijnej, zarówno w ikonach jak i freskach, a nawet przy odnawianiu dawnych polichromii<sup>2</sup>. Zdobyte malarstwa europejskiego zostały włączone w twórczość ikonograficzną i tym sposobem uzyskano nowy twór, który nie był już obrazem renesansowym lub barokowym, ponieważ zachował bizantyńskie i ruskie formy kompozycyjne, ale jeszcze nie stał się ikoną. XIX wieczna rosyjska ikona to zupełnie nowy rodzaj sakralnego obrazu, który wprowadza widza w nierzeczywisty świat, stający się miejscem ucieczki, wypełniony chłodnym prawie metalicznym światłem, wprowadzającym nastrój mistycznej egzaltacji i oderwania. Co ciekawe, artysta, który każe swoim postaciom poruszać się w trójwymiarowej przestrzeni i maluje perspektywiczną głębię, zachowuje równocześnie bizantyńskie kanony kompozycji, przeznaczone dla konkretnych scen. I tak, Spotkanie Pańskie, które rozgrywa się na tle ujętej w perspektywiczny skrócie renesansowej absydy, jest skomponowane według kanonicznych reguł: Maria i Józef przynoszą Dziecię do świątyni i widzimy moment, kiedy Symeon trzyma na rękach owiniętego w białą szatę Chrystusa Emmanuela, obok zaś ukazana jest prorokini Anna. Postacie ubrane są w klasyczne greckie szaty, a na ich twarzach widnieje religijne uniesienie.

Innym zupełnie nurtem rosyjskiej XIX wiecznej ikony, współistniejącym z dziełami wykorzystującymi w akademicki sposób warsztat zachodniego malarstwa, jest twórczość staroobrzędowców, która stara się zachować średniowieczne klasyczne kanony przedstawiania; niestety z powodu peryferyjności tego odłamu prawosławia oraz jego hermetyczności, ikony powstałe w tym środowisku nie odznaczają się wysokim warszatem, a raczej pewnym skostnieniem. Święci na tych obrazach stają się dodatkowym, bardziej skomplikowanym ornamentem, któremu brak życia.

Irina Jazykowa pisze:

„Wraz ze starodawną ikoną powrócił do niej twórczy duch teologii patrystycznej, krańcowo odmienny od formalnego rytualizmu i faryzejskiego doktrynerstwa synodalnej organizacji cerkiewnej”<sup>3</sup>

Odkrycie klasycznej ikony w Rosji, a więc odkrycie największych jej twórców, takich jak Andrzej Rublow, Dionizy czy Teofan Grek dokonało się dopiero na początku XX wieku w związku z pracami konserwatorskimi, które zdzierają przemalowania narosłe

---

2 Por. L. Uspieński, *Teologia ikony*, Warszawa 2009, s. 339

3 I. Jazykowa, *Oto czynię wszystko nowe. Ikona w XX wieku*, Warszawa 2011, s.10.

w ciągu wieków, odślaniając pierwotną warstwę malarską średniowiecznej sztuki. Rуска średniowieczna ikona, która była już przecież znaczną modyfikacją bizantyńskiego warsztatu, była całkowicie nieznana i nierozumiana w Rosji do tego czasu, nawet przez ludzi wykształconych o intelektualnych ambicjach.

Polskie prawosławie zawsze pozostawało mniej lub bardziej w kręgu wpływów Kościoła moskiewskiego, przynajmniej od momentu przeniesienia stolicy patriarchatu z Kijowa do Moskwy w XV wieku, ale nawet po 1926 roku, kiedy Polski Kościół Prawosławny uzyskał autokefalię, możemy ciągle mówić o silnym oddziaływaniu rosyjskiego prawosławia na kształt wschodniego chrześcijaństwa na terenach polskich. Ma ono kilka wymiarów i nie bez znaczenia jest tutaj masowy exodus rosyjskich żołnierzy i oficerów uciekających przed rewolucją październikową, którzy osiedlili się po 1920r w Lublinie, Warszawie i Łodzi., zasilając społeczność istniejących tu wcześniej wspólnot konfesyjnych. Ostatnim zaś bodaj takim znaczącym wydarzeniem była wizyta patriarchy Moskwy i całej Rusi Cyryla I w Warszawie w 2012r. Wpływ ten wyraża się również w przyjętym sposobie dekorowania cerkwi, w którym dominuje dziewiętnastowieczna ikona rosyjska, akceptowana i lubiana przez wiernych. Można powiedzieć, że na trwałe weszła do ich świadomości religijnej, stając się elementem identyfikacji wyznaniowej. Tym bardziej więc zadziwiające staje się odkrycie klasycznej bizantyńskiej stylistyki przy końcu XX wieku w bielskiej Szkole Ikonograficznej.

Rodzima sztuka historycznych ikon, powstających do wybuchu II wojny światowej, związana jest przede wszystkim z południowowschodnią Polską, gdzie działały liczne warsztaty zaopatrujące prawosławne i unickie cerkwie Galicji, a zwłaszcza Podkarpacia i Karpat. Ocalałe materialne zabytki należące do dzisiaj już rozproszonych społeczności, możemy obejrzeć w muzeach w Sanoku, Przemyślu i Krakowie. Są wśród nich ikony naprawdę wysokiej klasy, na przykład przepiękna ikona Hodegetrii w sanockim muzeum czy piętnastowieczna Deesis w przemyskim, niemniej są to okruchy, które pozostały po wielkiej tradycji i kulturze. Wprawdzie ikonostasów świątyń karpackich, podkarpackich i roztoczańskich nie dotknęło masowe zaplanowane zniszczenie, tak jak w Rosji porewolucyjnej krwawo rozprawiającej się z religią i religijną sztuką, to jednak zginęły i niszczały przez opuszczenie i zapomnienie. Może więcej szczęścia miały te cerkwie, które zostały przejęte przez łacinników i są użytkowane jako kościoły filialne, ale chyba też tylko do czasu, kiedy to parafia nie postanowi ufundować

murowanego nowego kościoła w środku wsi. Los małych zabytkowych cerkwi z nierozumianą sztuką wydaje się przesądzony. Niszczące drewniane cerkwie, nierzadko z piękną snycerką i polichromią, tylko w powiecie lubaczowskim znajdują się w Budyninie, Bruśnie Starym, Cewkowie, Chotylubie, Dachnowie i w wielu innych miejscowościach.

Nie miały zaś szczęścia ikony z wystrojów cerkwi z terenów polsko-ukraińskiego Roztocza, które przed wojną rząd polski podejrzewał o to, że są zapleczem dla komórek komunistów, działającymi w ramach sowieckiej NKWD. Świątynie zostały wysadzone w powietrze, a do dzisiaj nieodbudowane stanowią porastające ruiny.

Najświetniejsze przykłady karpackiej ikony, jak wspomniana wyżej *Hodegetria* z XVI wieku w Sanoku lub *Mandylion* z początku tego wieku z Muzeum w Przemyślu, są najdawniejszymi przykładami sztuki sakralnej, kontynuującymi średniowieczne tradycje malarskie bez obcych naleciałości i mogącymi być przykładem klasycznej bizantyńsko-bałkańskiej tradycji. Późniejsze ikony nigdy już nie uzyskują takiej warsztatowej biegłości i delikatnej harmonii kolorów jak te średniowieczne. Artyści z czasem nadadzą im cechy ludowe, rysunek postaci straci swoją subtelność, a ornamentyka stanie się równorzędnym elementem obrazu, przytłaczającym sam temat przedstawienia. Ikony te występują na obszarze, który dziś możemy nazwać Galicją: w południowowschodniej Polsce i południowozachodniej Ukrainie, ale też w Karpatach Słowackich i na Bukowinie Rumuńskiej i wszędzie zachowuje stylistyczną jednorodność.

Ikona karpacka jest od początku aż do końca, do powojennego zniszczenia, najżywszą ikonową tradycją na terenach polskich. Posiada cechy swoiste, odróżniające ją od ikony zarówno bizantyńskiej, ale i ruskiej, i rosyjskiej. Pierwszą z cech jest stylistyczna jednorodność, która nie ulega złamaniu nawet przez kilka stuleci. Malarze pracujący na tym terenie mają dostęp do wcześniejszych wzorów, które są od nich starsze nawet kilkaset lat, ponieważ ikony te nie czernieją. Są pokrywane żywicznym werniksem, a nie pokostem, tak jak ikony w Rosji, który po stu latach tworzy czarną, nieprześwitującą powłokę, całkowicie zasłaniając malowidło. Pozostają jasne i widoczne, stając się wzorcem dla następnych pokoleń ikonografów. Ponadto, nie znajdziemy metalowych zdobnych okładów na ikony, ale grawerowane złote lub srebrne tła i nimby, przez co ikony zyskują wrażenie przepychu i okazałości. Z czasem pojawiają się zachodnie wpływy, które przyspieszają latynizację ikony: zostaje rozbudowany pejzaż, tak samo jak architektura, która zyskuje dużo realizmu, a nawet inwentaryzatorskiej precyzji w odtwarzaniu wieżyczek, przybudówek i detali, a tym samym traci swój umowny

charakter. Szaty postaci zostają ozdobione motywami kwiatowymi, co nadaje tym ikonom znamię ludowości, a mocny ciemny kontur obejmuje płaskie postacie o nieproporcjonalnie dużych dłoniach i głowach, wydobywając wyrazistą ekspresję przedstawienia. Jedną z najbardziej znanych karpackich pracowni ikon jest warsztat z Rybotycz, który działa nieprzerwanie od XVII do XIX wieku i zachowuje w dużej mierze stare wzory, interpretując je w uproszczony, ludowy sposób.

Na część warsztatów karpackich w wieku XVII zaczyna oddziaływać barokowa stylistyka i zaczynają powstawać ikony, które tradycyjne tematy ikonograficzne łączą z barokowymi elementami, takimi jak dynamiczne rozwiane fałdy szat, ekspresja postaci świętych, zwłaszcza Jerzego i Michała Archanioła, nowe modelowanie twarzy. Podobnie jak w Rosji, gdy z połączenia akademizmu i tradycyjnej ikony w jednym dziele rodzi się nowy rodzaj obrazu "ikona sentymentalna", tak samo karpacka ikona barokowa jest tworem odrębnym: ani klasyczną ikoną, ani zachodnim barokowym obrazem. Uzyskuje się znamienne połączenie ikonowej linearności, barokowej ekspresywności i ornamentyki oraz ludowego uproszczenia. Nie wszystkie jednak ikony nasiąkają zachodnimi elementami, część z nich kontynuuje utrwalony od XVI wieku styl kanonicznych statycznych układów. Święci nadal przedstawiani są frontalnie z symbolicznymi gestami dłoni, wyrażając naczelną funkcję modlitwy i kontemplacji.

Na stopniową degradację ikony karpackiej zasadniczy wpływ miała Unia Brzeska zawarta w 1596r. i powołanie do życia kościoła greckokatolickiego. Ostatecznym zaś ciosem był synod w Zamościu w 1720r., który zrównał status ikon z obrazami w obrządku łacińskim, zniósł konieczność ikonostasu i wprowadził poboczne ołtarze w cerkwi na wzór zachodni. Uchwały synodu zostały zatwierdzone przez papieża Benedykta XIII pięć lat później, co jasno określiło stanowisko Kościoła łacińskiego wobec wschodniej obrzędowości. Po tych dyrektywach uzasadnienie obecności ikony podczas liturgii, świętości obrazu i wymóg kanonu ikonograficznego stały się prawie niemożliwe. Okcydentalizacja Kościoła greckokatolickiego pociągnęła za sobą upadek ikony, który trwa w tym kościele do dziś. Nieśmiałe próby odrodzenia sztuki cerkiewnej, które rozpoczynają się od konserwacji zachowanych obiektów, nie przekreślą niestety lat i stuleci procesu redukcji ikony do barwnej historii, która ma tylko znaczenie folklorystyczne.

Dla współczesnych ikonografów w Polsce ikona karpacka nie jest inspiracją. Nie stanowi formalnego wzoru dla stworzenia nowej żywej ikony. Powodów jest wiele. Ikona karpacka nie istnieje w przestrzeni cerkiewnej poza terenami

południowowschodniej Polski. Jest nieobecna w świątyniach i świadomości wiernych prawosławnych z terenów Podlasia, z których wywodzi się większość dziś działających ikonografów. Nie może więc oddziaływać swoimi artystycznymi walorami szerzej i nie jest w stanie zakorzenić się głębiej w świadomości wiernych. Posiada swoją charakterystyczną stylistykę, często przybierającą cechy ludowości i prowincjonalizmu w przypadku, gdy ikony wyszły z drugorzędnych warsztatów i mogą być one barierą w zaakceptowaniu wyjątkowego statusu świętego wizerunku w dramacie liturgii.

Ikona galicyjska po wojnie praktycznie przestała istnieć, ale nowym chyba jej wariantem byłaby ikona, która powstaje w pracowni malarzy z terenu Bieszczadów, Sanoka i Krakowa. Jest tworzona prawie wyłącznie dla potrzeb artystycznych, nie ma kontekstu religijnego, funkcjonuje jedynie w świeckiej sferze pomiędzy artystą i odbiorcą. Mozolne próby uchwycenia ducha dawnej ikony są tu skazane na niepowodzenie, ponieważ jej jedynym celem jest oddanie kompozycyjnego i kolorystycznego piękna, które zamyka się w formalnym znaczeniu.