

DARIUSZ KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI  
Gliwice – Opole

## STRUKTURY GEOMETRYCZNE IKON

Ikona jest „miejscem ekumenicznym”, ostatnim „głosem soborowym” niepodzielonego Kościoła końca pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa. Symbolika ikony z natury swojej nie jest ściśle ograniczona definicjami słownymi, a wyraża wiarę za pomocą koloru, linii, kształtów, pozwalając każdemu chrześcijaninowi odnaleźć drogę do Chrystusa. Dlatego studium poświęcone ikonie powinno być uprzywilejowaną troską chrześcijan, którzy kontemplują Słowo Boże „wcielone” w strukturę geometryczną, barwę, kształt, linię. Niniejszy artykuł skupi się wokół zagadnienia formalnego dotyczącego ikony, w której wszystko – nawet struktura geometryczna – będzie miała znaczenie i sens teologiczny, czyli będzie próbowała zarówno twórcę, jak i odbiorcę teologicznego komunikatu ikony, przybliżyć do Chrystusa. Wśród literatury przedmiotu najwięcej miejsca teologicznemu znaczeniu geometrii ikon, jak i procesu jej powstawania poświęcają trzej autorzy: ojciec Egon Sendler SJ<sup>1</sup>, René Léaustic<sup>2</sup> i Philippe Sers<sup>3</sup>. Na uwagę zasługuje także artykuł siostry Wirginei Pasternak<sup>4</sup>.

### 1. Teologiczne znaczenie procesu tworzenia ikony

Dla ikonopisarza środki artystycznego wyrazu, technologie malarskie, proces tworzenia ikony jest modlitwą. Praca ikonopisarza miała się zawsze stawać dla niego miejscem uświęcenia. Owo uświęcenie miało wymiar kosmiczny i indywidualny. Kosmiczny – ponieważ działalność ikonopisarza była taką aktywnością, która materię przemienia w oblicze Chrystusa, „uchrystusawia” kosmos.

---

<sup>1</sup> E. SENDLER, *L'icône. Image de l'invisible. Eléments de théologie, esthétique et technique*, Paris 1981.

<sup>2</sup> R. LÉAUSTIC, *Écrire une icône. Initiation aux techniques*, Paris 2006.

<sup>3</sup> PH. SERS,  *Icônes et saintes images. La Représentation de la transcendance*, Paris 2002.

<sup>4</sup> W. PASTERNAK, *Technika pisania ikony*, w: M. LIS, Z.W. SOLSKI (red.), *Ikony niewidzialnego*, Opole 2003, 77-80.

A indywidualny dlatego, że wszystkie czynności ikonopisarskie zmierzające do stworzenia ikony, związane są z pewną ascezą, modlitwą, postem, pokutą, czyli takimi formami zachowań, które prowadzą do odnawiania ciągłej pamięci ikonopisarza o jego więzi z Chrystusem i chodzeniem w blasku obecności Chrystusa. Dlatego też proste zabiegi technologiczne, zwyczajne z punktu widzenia malarstwa tablicowego, dla ikonopisarza nabierają znaczenia symbolicznego czy wręcz teologicznego. Tak się dzieje np. z naklejaniem płótnem na deskę, które z punktu widzenia technologii, potrzebne jest, aby nadać desce odpowiednią sprężystość, gdy pod wpływem zmieniającej się wilgotności powietrza deska będzie kurczyła się lub rozszerzała. Naklejane płótno jest dobrym amortyzatorem, i chroni malowidło przed zniszczeniem i popękaniem. Ale dla ikonografa to samo płótno będzie wiązało się w swej symboliczno-teologicznej treści z płótnem króla Abgara, z całunem, w który było zawinięte Ciało Chrystusa, z epitafionem i innymi płótnami używanymi w czasie Eucharystii. Symbolika ta ma swoje odzwierciedlenie w modlitwach ikonopisów, przed kolejnymi etapami prac ikonopisarskich. Tak też dzieje się z warstwami zaprawy kredowo klejowej (lewkasem), które są konieczne w malarstwie tablicowym. Dla ikonografa jednak będą one modlitwą na cześć każdego z Apostołów, i każda warstwa będzie związana z modlitwą na jego cześć<sup>5</sup>. Większość starożytnych i średniowiecznych ośrodków malarstwa ikonowego wykształciło swój rytuał modlitw, które w jakiejś części przetrwały do naszych czasów, i są świadectwem głębokiej modlitwy towarzyszącej procesowi powstawania ikony. Dzisiaj ikonografowie, którzy wiernie próbują naśladować dawne wzorce malarstwa ikonowego, modlą się także dawnymi tekstami, tłumaczonymi na własne, narodowe języki. Jako przykład możemy poniżej przytoczyć kilka takich modlitw. Np. modlitwa, do św. Jana Teologa i Ewangelisty, przy nakładaniu piątej warstwy lewkasu ma w sobie dużo biblijnych treści. Ikonopisarz powinien ją odmówić i jej treść kontemplować na etapie nakładania piątej warstwy zaprawy kredowo-klejowej:

„Święty Janie Teologu, który widziałeś rzeczy tajemne i oznajmiłeś To, co było od początku, coś usłyszał o Słowie życia, co ujrzałeś własnymi oczyma, na co patrzyłeś i czego dotykały Twoje ręce, i dałeś wiernym nadzieję, że na końcu czasów zatriumfuje dobro i życie, daj nam kosztować naszymi oczami przedsmak tej chwały, którą w pełni będziemy się cieszyć na Godach Baranka. Niech ta ikona napełni blaskiem obecności Pana naszego Jezusa Chrystusa wszystkich tych, którzy będą na nią patrzeć, tak jak ty patrzyłeś na Tego, którego przebodli. Pobłogosław nam, abyśmy opisali kształtami materii piękno Słowa, które stało się ciałem i zamieszkało między nami, tak jak ty opisałeś Je literami. Ojczy nasz”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> W. PASTERNAK, *tamże* 77-80.

<sup>6</sup> SZKOŁA IKONOPISARSA «PANTOKRATOR», *Rytuał Ikonopisarski. Obrzędy poświęcenia ikon, modlitwy na poszczególnych etapach pisania ikony, rytury błogosławieństw ikonopisarzy*, Zabrze 2007, 19.

Rytuał ikonopisarski przewiduje sytuacje, kiedy lewkas jest gęściejszy, i dokładnie określa, które modlitwy należy odmówić, a z których zrezygnować. Albo gdy jest potrzeba użycia rzadszego bielidla – wtedy istnieje więcej propozycji modlitwy. Poniżej przedstawiam modlitwę, która ma w sobie wiele treści związanych wręcz z czułością. Jest to „Modlitwa do Świętych Kobiet namaszcżających ciało pana przy nakładaniu XIV warstwy”. W rubrykach czytamy: „«Po upływie szabatu Maria Magdalena, Maria żona Kleofasa, matka Jakuba Młodszego i Salome nakupiły wonności, żeby pójść namaścić Jezusa» (J 16, 1). *Myrofory* to pierwsi świadkowie zmartwychwstania”

„Święta Magdaleno, Mario i Salome niosące wonności, aby przez swą kobiecą czułość i delikatność okazać miłość i przywiązanie do Pana Jezusa. Daj nam z czułością i delikatnością nałożyć warstwę bielidla tak, jakbyśmy namaszcżali ciało Pana. Niech najgłębsze pokłady naszej czułości i miłości, wrażliwości i delikatności tworzą tę ikonę, aby wszyscy patrzący na nią odczuwali w sobie wszechogarniającą miłość Bożego spojrzenia, czułość Bożej obecności, wrażliwość Bożej opieki, delikatność Bożej potęgi. Przez Chrystusa Pana naszego. Amen. Ojcze nasz”<sup>7</sup>.

Interesującym przykładem na to, że proces powstawania ikony może być modlitwą, jest także „Modlitwa przy naklejaniu złota” Rubryki komentują tę modlitwę w sposób następujący: „Złoto jest światłem ikony. Jezus Chrystus powiedział o sobie: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia” (J 8, 12). Złoto w ikonie odnosi wprost do Pana Jezusa, dla ikonopisarza staje się prośbą chodzenia w Bożej Światłości. Grzech i brak przebaczenia stawia barierę Bożej Światłości w duszy człowieka, stąd ikonopisarz przed złoceniem daruje wszystkie winy swoim winowajcom, a jeśli złoci we wspólnocie, przekazuje na początku wszystkim znak pokoju”. Diakon lub najstarszy ze wspólnoty wypowiada: „Przekażcie sobie znak pokoju”. Wszyscy przekazują sobie znak pokoju, po czym następuje modlitwa:

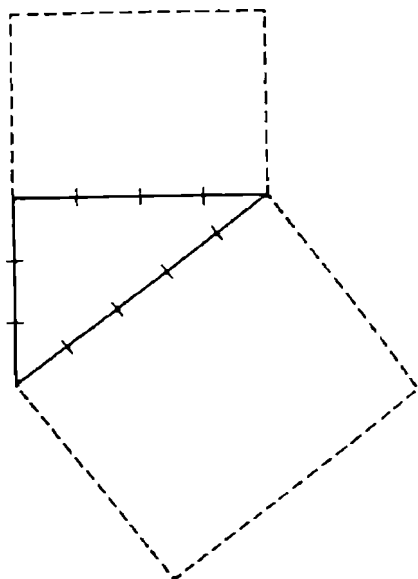
„Panie Jezu Chryste, który jesteś światłością prawdziwą oświecającą każdego człowieka, gdy na świat przychodzi. Przemień nasze złoto w modlitwę tak jak złoto ofiarowane przez Magów stało się sposobem uwielbiana Ciebie, tak jak złoto ozdabiające Arkę Przymierza było oddaniem chwały przedwiecznemu Bogu. Niech nasze dusze staną się czyste, jak złoto wypróbowane w tyglu. Niech będą przepiętione Twoim światłem, jak przepiętnieni Tobą są wszyscy święci. Niech Duch Święty sprawi, byśmy widzieli świat takimi oczami, jak Apostołowie na górze Tabor, którzy widzieli blask Zmartwychwstałego. Niech złoto tej ikony tańczy przed oczami Boga, jak przedwieczna Mądrość zanim wszechświat powstał. Niech płomienie światła ożywiają złoto tej ikony w świątyniach na chwałę, cześć i radość Chrystusa, który nieskończenie umiłował człowieka. Amen”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Tamże 25.

<sup>8</sup> Tamże 29.

## 2. Proporcje jako dążenie do doskonałości

Teologiczne znaczenie w procesie powstawania ikony nadaje się także strukturom geometrycznym, proporcjom i różnym zabiegom formalnym, związanych z kształtem i geometrią ikony. Ikona ma zbliżać nas do Boga, który jest samą doskonałością. Doskonałość przedstawianego świata idealnego będzie zatem w ikonie oddawana między innymi przez geometrię. Bizantyjskie malarstwo ikonowe bazuje na greckiej spuściznie teoretycznej. Podobnie dzieje się z malarstwem słowiańskim. Teorie proporcji wypracowane w świecie grecko-bizantyjskim, były dobrze znane w średniowiecznej Rusi. W dekrete trzech patriarchów z 1669 są wymienieni Pliniusz, Arystoteles, Polignot, Teofrast i inni<sup>9</sup>. Zaleca się malarzom, aby pracowali według „proporcji artystycznych i naukowych” Opracowanie geometrycznej struktury ikony uważane było za jedno z najbardziej odpowiedzialnych zajęć i powierzane było znamienitym ikonopisarzom. W wielu rękopisach zaleca się znajomość geometrii, aby malarz był w stanie stworzyć struktury geometryczne i posługiwać się biegle miarami i proporcjami.

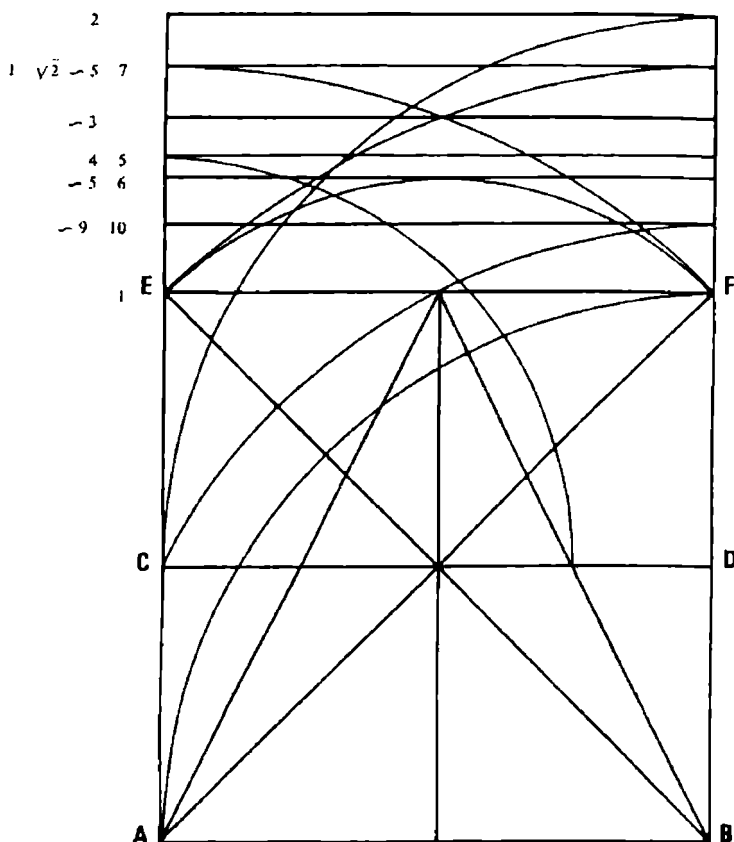


Większość ikon miało proporcje bazujące na prostych liczbach, zasadniczo nieprzekraczających liczby dziesięć. Około trzydzieści procent z nich ma proporcje 3:4, trzydzieści procent 4:5, następnie około 10 procent ma proporcje 2:3, 5:7, 5:6. Do wewnętrznych całych figur używano 2:5 albo 1:3. Przewagę proporcji 3:4 i 4:5 należy tłumaczyć znajomością „świętego trójkąta” (3:4:5), który precyzyjnie wyznacza kąt prosty<sup>10</sup>.

Aby dobrze wymierzyć proporcje, linie i łuki zaznaczane były za pomocą cięciwy lub sznurka zakończonych sadzą lub jakimś pigmentem i przytwier-

<sup>9</sup> *Gramota* czyli dekret trzech patriarchów, podpisany przez cara Aleksa Michajłowicza w 1669 roku, jest jednym z bardziej interesujących dokumentów historycznych, świadczących o znaczeniu i godności ikonopisarzy w średniowiecznej Rusi. Dokument ten dzieli ikonopisarzy na pięć kategorii, z których najbardziej szanowaną są „znamienitieli”, którzy są odpowiedzialni za planowanie, strukturę geometryczną, linie rysunku, i którzy czuwają nad wykonaniem malowidła. Рог. П. П. Пекарский, *Материалы для истории иконописания в России. Изв. Археол. об-ва*, т. V, вып. 5. СПб. 1865, 317-335. С. 320-329. Публикация грамоты святейших патриархов 1668 г. и царской грамоты 1669 г. <http://biblyaz.narod.ru/vyp5/2/1791-2027.html>, 01.06.2008.

<sup>10</sup> R. LÉAUSTIC, *tamże* 20 nn.



dzionego do spodu powierzchni. Naciągając i rozluźniając odpowiednio sznurek wyznaczano linie proste<sup>11</sup>. Ten sposób nadal używany jest współcześnie przez murarzy. W ten sposób wyznaczano łuki okręgu począwszy od podstawy ikony (AB), a następnie linie równoległe do podstawy (CD, EF itd.) Umieszczenie równoległych było określone przez część podstawy (AB), co dawało w rezultacie formaty odpowiadające złotemu podziałowi. Wiadomo, że owa złota liczba zajmowała umysły artystów i filozofów starożytności, renesansu aż do naszych czasów, czego przykładem może być architektura modernistycznego stylu międzynarodowego Le Corbusier<sup>12</sup>.

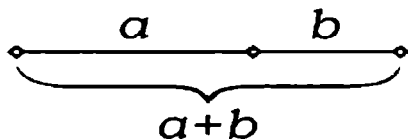
### 3. Złoty podział

Złoty podział używany w ikonografii był najbardziej predestynowany do tego, aby oddawać istotę rzeczy, boskość, harmonię. Złoty podział nazywany bywa także podziałem harmonicznym, boską proporcją, łac. *sectio aurea*. Jest to po-

<sup>11</sup> M. ROCCASALVA FIRENZE, *L'icona. Manuale di ikonografia bizantina*, Siracusa 2005, 83.

<sup>12</sup> E. SENDLER, *tamże* 86.

dział odcinka na dwie części tak, by stosunek długości dłuższej z nich do krótszej był taki sam, jak całego odcinka do części dłuższej (stosunek ten nazywa się złotą liczbą i oznacza grecką literą  $\varphi$ ). Innymi słowy: długość dłuższej części ma być średnią geometryczną długości krótszej części i całego odcinka, czyli  $\varphi = (a+b) : a = a : b$



Liczba  $\varphi$  nazywana była złotą liczbą i wynosi:

$$\varphi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} = 1.6180339887498948482$$

Liczba ta pojawia się w klasycznych proporcjach ciała, zwłaszcza twarzy, architektury, kompozycji przestrzeni, rzeźby, zarówno na Wschodzie jak i na Zachodzie Europy. Znana jest także ikonografom<sup>13</sup>.

Przeróżne możliwości tworzenia struktury powierzchni malarskiej ikony nie były pozostawione dowolności malarza. Musiały one odpowiadać przedstawianemu tematowi. Artyści musieli zatem znać temat ikonograficzny w detalach pojmowany również jako możliwości kompozycji geometrycznej. Oba elementy (temat i kompozycja geometryczna) mieli uwzględnione w swych podręcznych szkicownikach zwanych *switki*. Te rysunki na pergaminie są prekursorami *podlinników* czyli podręczników malarstwa. Już kroniki Ławry Pieczerskiej w Kijowie sygnalizują, że szkicowniki (*switki*) i książki artystów greckich, którzy ozdabiali kościoł w XI w. były dokładnie strzeżone i przechowywane w zakrystii.

Inne źródło inspiracji odnajdujemy w rękopisach. Podobnie jak na Zachodzie całe pokolenia malarzy kopiowały rękopisy, i w ten sposób przekraczały one granice poszczególnych krajów. W większości przypadków szkice były skalowane za pomocą kratownicy. Jednak najczęściej powierzchnia była określona przez faktyczne dane: bądź przez inne proporcje przestrzeni, która była do dyspozycji (np. w kościele Proroka Eliasza w Nowgorodzie Trójca Teofana jest ograniczona przez łuk sklepienia); bądź też przez proporcje i rozmiary ikony zależnej od proporcji ikonostasu, który z kolei był częścią planu świątyni. W tych przypadkach konieczne było użycie form kompozycji, które dawały tematyce pewną równowagę, i któr pozwalały розміścić osoby według ich znaczenia relacji logicznych na scenie. Na podstawie opisanych powyżej faktów można zrozumieć znaczenie ikonografa-kompozytora (*znamienitel*) i szacunek, jaki był mu oddawany przez współczesnych.

<sup>13</sup> J. CLEESE, E. HURLEY, *Ludzka twarz*, Warszawa 2006, DVD.



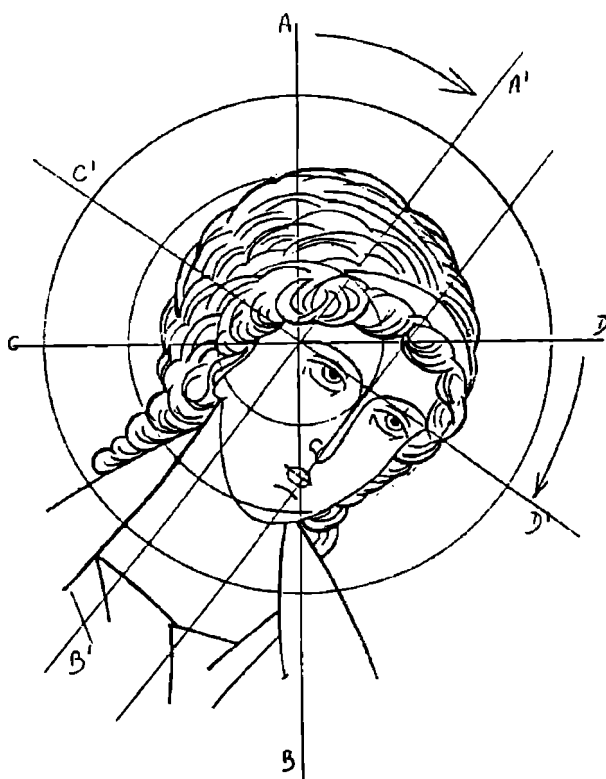
Schematy kompozycyjne są już wymieniane w manuskryptach z XVI i XVII w. Nazywane są *zastawitsa* i można je zebrać do następujących form geometrycznych: trójkąt, krzyż, krata, okrąg. W. N. Łazariew potwierdza, że te formy kompozycyjne były dobrze znane współczesnym, nawet tym, którzy nie byli artystami.

#### 4. Geometria twarzy w ikonie

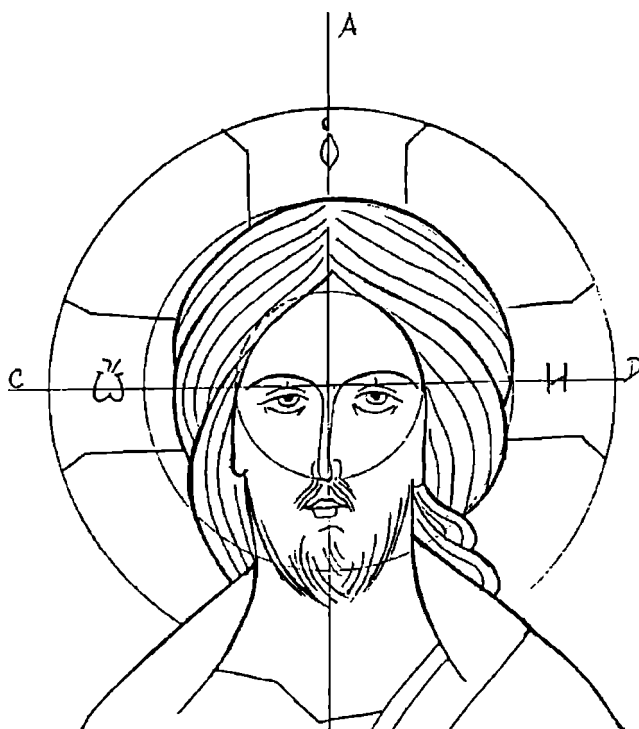
Ważnym elementem geometrii ikony jest struktura twarzy. Twarz Chrystusa, Maryi, anioła czy świętego miała skupiać uwagę, nie mogła rozpraszać. Modląc się przed ikoną mnich musiał spędzić kilka godzin, i to w taki sposób, aby osiągnąć pewien wewnętrzny pokój, zobaczyć światło Taboru. Mnisi modląc się „Modlitwą Jezusowa” stosowali pewnego rodzaju biorytmie, wykorzystując dwa naturalne rytmy organizmu człowieka: puls (bicie serca) i oddech. Tym, co „pasuje” do ludzkiego oka jest geometria. Poprzez odpowiednie kompozycje geometryczne można wpływać na stan psychiczne: poczucie niepokoju lub ukojenia. Stąd często potępieńcy są przedstawiani na ikon z boku, z profilu, w nagłych, niespokojnych ruchach. Święci najczęściej są przedstawiani *en face*, albo I za pomocą bardzo precyzyjnie wyznaczonej geometrii.

Na ikonach najczęściej mamy przedstawioną twarz według kanonów bizantyjskich. Proporcja nosa i oczu doskonałego Greka (mężczyzny, chłopca) zawierała się w trójkącie równobocznym. Odległość źrenic była długością nosa. Jak rysowano taką twarz? Figurą najdoskonalszą jest kula, okrąg, jest najczęściej używana w malarstwie, które dąży do jak najpełniejszej harmonii, tym bardziej, kiedy ma reprezentować boskość. Patrząc na twarze przedstawione na ikonach badacze znaleźli pewien stały wymiar. Tym stałym wymiarem jest długość nosa, jest

to moduł, podstawowa miara w ikonie. Trzy długości nosa powinny wyznaczyć wielkość głowy. Schematyczność owego modułu nie może być zbyt sztywna, bywa często nieco modyfikowana, aby nie zatrzeć akcentów w rysach indywidualnych. Centrum twarzy powinno być na skrzyżowaniu oczu i nosa. Przestrzeń oczu, czoła i nosa jest najważniejsza w twarzy, w portrecie. Ustami, brodą, można robić grymasy, które jednak nie zacierają indywidualnego podobieństwa, które odnajdujemy w tym pierwszym, podstawowym okręgu, którego wielkość wyznaczy nam promień od nasady nosa do jego końca (czyli modułu)<sup>14</sup>. Drugi okrąg (dwie długości nosa) wyznaczają nam całą głowę. Trzeci okrąg (potrojenie modułu) jest już nimbem. Jeśli te wzajemne proporcje, odniesienia, stosunki nie zgadzają się, wtedy trudno się skupić przed taką ikoną. Twarz, która jest najważniejsza w ikonie, jeśli będzie nieharmonijna, to nie będzie skupiała. Odległość źrenic jest najczęściej także wielkością modułu. Wtedy wydaje się, że wzrok z ikony wszędzie patrzy bez względu na to, gdzie znajduje się modlący się przed ikoną. Oczy są tym, co skupia. Nawet w zwykłej komunikacji, gdy komuś spoglądamy w oczy to nasze spojrzenie obejmuje oczy nos, jeśli nasza relacja jest prawidłowa.



<sup>14</sup> R. LÉAUSTIC, *tamże* 21-23.



Schemat kół w ikonach jest pewną ideą artystyczną, jednak nie jest warunkiem ściśle koniecznym w rysunku, który musi mieć pewną dowolność. Owe schematy zostały odkryte dopiero przy współczesnej analizie wielkich ikonograficznych dzieł sztuki<sup>15</sup>. Schemat trzech kół dominuje w ikonach aż do początku XVIII w. Później ów schemat zostaje zapoznany. Wpływ naturalistycznego malarstwa Zachodu staje się coraz bardziej wyraźny, oblicza stają się ciężkie i płytkie, tracą stopniowo harmonię i promienistość dawnych ikon.

Frontalne przedstawienie twarzy nie stwarza średniowiecznemu artyście wiele problemów. Trudniejsze okazuje się przedstawienie głowy skłonięnej w pozycji I. Malarz nie postrzegał przedstawianego przedmiotu jako ruchomego w przestrzeni, ale jako rzut na dwuwymiarowy plan, który przedstawiał więcej aspektów tematu. Nie byłoby to możliwe bez posługiwania się różnymi punktami widzenia. Owa koncepcja „planimetryczna” jest typowa dla sztuki średniowiecza zarówno w Bizancjum jak i na Zachodzie. Prowadziła ona do fenomenu znanego po nazwę „perspektywa odwrócona”

Pośród różnych wariantów profilu I zwróćmy uwagę na ikonę „Świętego Michała Archanioła” Rublowa. Głowa wypełnia przestrzeń dwóch okręgów, tak jak w przypadku twarzy *en face*. Centrum twarzy jest przeniesione z nasady nosa

<sup>15</sup> E. SENDLER, *tamże* 109.

w kierunku obrzeża pierwszego okręgu. Skłon głowy wyznacza przesunięcie średnic  $AB \rightarrow A'B'$  oraz  $CD \rightarrow C'D'$ . Średnica  $C'D'$  wyznaczy nam linię oczu, a równoległa do  $A'B'$ , przyległa do pierwszego okręgu, wyznaczy nam linię nosa. Nie wszystkie ikony są tak rygorystycznie kanoniczne. Wielcy mistrzowie jednak starali się zachowywać owe kanony, aby jak najpełniej oddać geometrię i harmonię przedstawianej postaci (por. „Bogarodzica Dońska” Teofana Greka).

## Les structures géométrique des icônes

### Résumé

Les théories des proportions du monde gréco-byzantin étaient bien connues dans la Russie du Moyen Age. Dans la *Gramota* des trois patriarches sont mentionnés Pline, Aristote, Polygnote, Théophraste et d'autres. Il est recommandé aux peintres de travailler selon des « proportions artistiques et savantes ». Dans d'autres manuscrits, la connaissance de la géométrie est considérée comme nécessaire car les peintres doivent être capables de faire des structures géométriques et des opérations de mesure. Les proportions et les structures géométriques des icônes deviennent un des moyens de l'expression de théologie. Par la géométrie de l'icône peut communiquer la perfection divine.