

DARIUSZ KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI
Opole-Gliwice

PROBLEM KANONU W TEOLOGII IKONY

Pojęcie kanonu w teologii ikony jest jedną z kluczowych i podstawowych kategorii, trudnych jednak do jednoznacznego i prostego zdefiniowania. Od kanonu będzie zależało, czy dane przedstawienie jest ikoną czy nie, czy jest ortoikoniczne czy nie jest. Jest to problem nie tylko teoretyczny, ale dotyczy bardzo praktycznie twórczości współczesnych ikonopisarzy, którzy spotykają się z pytaniami typu: „Czy tę ikonę namalowałeś sam, innymi słowy: czy jest ona twoim artystycznym pomysłem, czy może jedynie ją skopiowałeś?” Dla przeciętnego człowieka Zachodu takie pytanie wydaje się na miejscu, całkiem przyzwoite i zasadne, tymczasem w uszach ikonopisarza brzmi mniej więcej tak: „Czy ty masz swoją prywatną indywidualną wiarę, czy jedynie taką, jaką ma Kościół?” To, co dla pytającego mogłoby brzmieć jak komplement, stałoby się dla odpowiadającego ikonopisarza obelgą: „Jeśli ja malowałbym swoją ikonę, według swoich pomysłów, to byłbym heretykiem!”

Problem kanonu ikony można zawrzeć w pytaniach przytaczanych przez panią prof. Barbarę Dąb-Kalinowską: Czy kryterium wystarczającym stosowania terminu „ikona” jest umieszczenie obrazu w ikonostasie i czczenie go przez wiernych? Czy jesteśmy w stanie określić niezbędne warunki, jakie musi spełniać dzieło, by mogło być ikoną?¹

Kanon – to z języka greckiego „norma, zasada, miara” W ikonopisarstwie termin ten jest bliski pojęciu dogmatu, jest odpowiedzią na pytanie: Jakie przedstawienie jest najodpowiedniejsze do wyrażenia wiary Kościoła? Elżbieta Smykowska w swoim słowniku *Ikona* definiuje kanon w sposób następujący:

Kanon ikonograficzny to wzorzec określający podstawowe zasady poszczególnych etapów powstawania ikony: przygotowanie materiału, schemat kompozycji (forma, treść,

¹ B. DĄB-KALINOWSKA, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, 18. Rozważania autorki są niezwykle cenne dla tematu kanonu ikony. W książce zostają zaakcentowane kwestie związane z historią sztuki, mniej z teologią, a niewiele znajdziemy tam wprost kwestii związanych z technologią ikonopisarską, co jednak nie umniejsza wartości tego studium.

sposoby przedstawiania postaci, typ stroju, typ barwy i jej symbolika) Kanon ikonograficzny ukształtował się w ciągu wieków na podstawie orzeczeń soborowych, tradycji Kościoła, pism Ojców Kościoła, hymnografii i tekstów liturgicznych. Jego wykładnikiem są *hermeneje*, zawierające szczegółowe wskazówki dotyczące sposobu malowania i przedstawiania postaci. Kanon ikonograficzny nie ogranicza wolności twórczej malarza ikon, ale, powołując się na tradycję i nauczanie Kościoła, nie pozwala na naturalistyczne, realistyczne czy subiektywistyczne ujęcie tematu. Ikona bowiem jako sztuka Boska ukazuje misterium świata duchowego, niebieskiego, przemienionego (przebóstwienie), a zatem nie może być odbiciem osobowości artysty i jego indywidualistycznej percepcji świata².

W definicji Smykowskiej zasadniczo są ujęte wszystkie konstytutywne elementy definicji kanonu, z tym, że warto by jeszcze dodać kwestie wymagań, które Kościół stawia ikonopisarzom, a które także są istotne dla powstania kanonicznej ikony (np. nie może kanonicznej ikony napisać osoba niewierząca, bo przedstawienie nie jest wtedy wyznaniem/wyrazem wiary Kościoła, którego częścią integralną jest ikonopisarz). Kanon to wierność Tradycji, coś, co nie krępuje, ale daje pewne ramy. Kanon z greckiego to miara, czyli to, co przekracza ową miarę – przestaje być ikoną. Poniżej dokładniej przyjrzymy się poszczególnym elementom kanoniczności ikony, czyli jakie są elementy owej „miary” Należy „zmieścić się” w tych elementach, aby można było mówić o ikonie. Ich lista zapewne nie jest wyczerpująca, ale daje pewien ogólny obraz problemu.

1. Kanon jako eklezjalność ikonopisarza

Ikona powstaje w Kościele i jest nie do pomyślenia poza Kościołem. Stąd autorem ikon jest zawsze Kościół. Nawet wtedy, gdy od początku do końca ikona została wykonana przez jednego ikonopisarza, to zazwyczaj nie stawia on podpisu na tej ikonie, ponieważ nie jest ona jego dziełem, tylko dziełem Kościoła. Dlatego też ikonopisarze nie wahali się malować ikon we wspólnotach, w których dochodziło do specjalizacji: jeden mnich przygotował deski, inny zajmował się jedynie bielidłem, kolejny wyćwiczył się w sztukach pozłotniczych, jedni malowali elementy roślinne, inni szaty spodnie, kolejni szaty wierzchnie, znamienitym³ pozostawały oblicza i elementy cieliste. Ikonopisarze tworzyli szkoły-wspólnoty, które pomagały im zachować pewną powszechność wyrazu wiary. Dlatego też nie mógł ikony malować ktoś, kto nie był członkiem Kościoła lub kto popadł w kary kościelne albo herezję. Ikonograf maluje tę wizję, którą nosi w swym sercu, a jest to wizja dana Kościołowi, wspólna z całym Kościołem (i w tym sensie katolicka). Można zapytać: wizję czego maluje ktoś, kto jest niewierzący? Ten, kto nie tworzy Mistycznego Ciała Chrystusa (Kościół), kto nie karmi się tym Ciałem (Eucharystią), ten nie może opisać owego ciała poprzez

² E. SMYKOWSKA, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, 41.

³ Por. D. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI, *Struktury geometryczne ikon*, „Studia Oecumenica” 8 (2008), 98.

materię ikony. Stąd na wstępie odsunięci są od pisania ikon wszyscy, którzy nie są w łonie Kościoła. Kanonem jest wiara Kościoła: ikona jest wyrazem wiary Kościoła. W ikonie ma odnaleźć wiarę cały Kościół: ikona przedstawia „naszą” wiarę, a nie jedynie wiarę artysty. Jeśli ktoś jest artystą-malarzem i pisze ikonę, jako własną wizję własnej pobożności i własnej duchowości, to będziemy mieli problem z uznaniem tej ikony jako kanonicznej. Ikonograf musi pisać w Tradycji Kościoła. Dlatego ikonograf musi być człowiekiem wierzącym, musi być teologiem, musi mieć jeszcze dar od Boga (talent) odnośnie pisania ikon. Kanoniczność ikony jest kształtowana przez Tradycję. Jeśli ktoś tę tradycję szanuje, to pisana przez niego ikona będzie wyrazem także jego duchowości, jego pobożności i jego wiary. Ważnym elementem kanonu jest to, kto ikonę pisze, jak i po co, dla kogo pisze. Jeśli ktoś np. pisze dla siebie ikonę, jako wyraz jego mistycznych doświadczeń i przeżyć, to jest to ikona dla niego, a nie dla Kościoła. Kanon stoi na straży Tradycji w Kościele.

Teza św. Tomasza, że „sztuka nie wymaga, aby artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło” jest czymś nie do pomyślenia na chrześcijańskim Wschodzie, a nawet – można wysunąć tezę – jest szkodliwa dla sztuki sakralnej⁴. Ikony nie mogą być traktowane, jako twory osobistych wizji ich twórców, ale jako „produkty” zbiorowego doświadczenia Kościoła. Tego zdania jest także papież Benedykt XVI, który dał podobnym tezom wyraz w swej książce *Duch liturgii*, proponując Zachodowi chrześcijańskiemu coś z wrażliwości chrześcijańskiego Wschodu:

Kościół zachodni nie musi rezygnować ze specyfiki swojej drogi, którą kroczy mniej więcej od XIII wieku. Powinna w nim jednak nastąpić rzeczywista recepcja siódmego soboru powszechnego, czyli Soboru Nicejskiego II, który wypowiedział się na temat zasadniczego znaczenia obrazu w Kościele. Kościół zachodni nie musi przyjmować wszystkich pojedynczych norm, wypracowanych w tej kwestii przez następne sobory i synody Wschodu, który to proces zakończył się w 1551 roku na Soborze Moskiewskim („soborze stu rozdziałów”). Jednakże podstawowe zasady owej teologii obrazu Kościół zachodni powinien postrzegać jako obowiązujące również jego. Oczywiście nie chodzi o zachowanie jakichś skostniałych już norm – nowe formy pobożności i nowe intuicje każdorazowo muszą odnaleźć swoją przestrzeń w Kościele. Istnieje jednak różnica pomiędzy sztuką sakralną (związaną z liturgią, przynależną do przestrzeni kościelnej) a sztuką ogólnie religijną. W sztuce sakralnej nie może istnieć całkowita dowolność. Formy sztuki, które zaprzeczają obecności Logosu w rzeczach, a człowieka ograniczają do ujawniającej się zmysłowości, nie dają się pogodzić ze znaczeniem obrazu w Kościele. Z izolowanej subiektywności nie powstanie żadna sztuka sakralna, albowiem ta zakłada raczej podmiot uformowany wewnątrznie przez Kościół i otwarta na „my” Tylko w ten sposób sztuka może uwidaczniać wspólną wiarę i przemawiać do wierzącego serca. Wolność sztuki, która musi istnieć także w obszarze sztuki sakralnej, nie jest równoznaczna z dowolnością⁵.

⁴ B. DĄB-KALINOWSKA, *dz. cyt.*, 27, 51.

⁵ J. RATZINGER, *Duch liturgii*, tłum. E. Pieciul, Poznań 2002, 121. Autor we wcześniejszych rozważaniach podaje miarę, wyznacza granice 4 stałych elementów religijnej tradycji obrazów.

Poglądy J. Ratzingera jednoznacznie kładą nacisk na to, że obraz sakralny rodzi się w Kościele, stąd nie do pomyślenia jest tworzenie ikon przez kogoś, kto nie ma związku z Kościołem, kto nie jest formowany przez Kościół i kogo więź z Kościołem jest słaba. Teologia ikony, przydając wielkie znaczenie świętym obrazom, określała zawsze ich malowanie, jako akt twórczy i religijny, będący pewną formą modlitwy, co powodowało, że od malarzy ikon wymagano moralnego trybu życia, ale zarazem traktowano ikonografów jako świętych, kanonizując ich twórczość jako drogę prowadzącą do zbawienia⁶.

Mówiąc o eklezjalności ikony i ikonopisarza należy wspomnieć tradycję poświęcenia ikon (różną co do ikon greckich i ruskich) jako pewnej formy uznania ich przez Kościół oficjalny. Dokonuje się to w rycie liturgicznym, jako pewien sposób potwierdzenia tego, że ta konkretna ikona staje się nośnikiem wyrazu wiary Kościoła. Sam jej udział w liturgii jest już momentem pewnej kanonizacji.

2. Kanon jako technika

Dla prawdziwej ikony nie będzie obojętne, jakich materiałów malarskich będzie używał ikonograf. W ciągu wieków ukształtował się następujący kanon: preferowanie środków naturalnych, jak najmniej przetworzonych chemicznie, technicznie; pierwszeństwo materiałów prostych, choć niekoniecznie łatwo dostępnych (złoto, różne rzadkie i drogie minerały, a nie np. akryl). Dekret Soboru Nicejskiego II z 787 r. mówi co prawda ogólnie o obrazach „malowanych, ułożonych w mozaikę lub wykonanych innym sposobem”⁷, to jednak w historii niektóre ikony zostały uznane za wzorcowe, także jeśli chodzi o sposób (materiał) wykonania (np. Trójca Rublowa).

Ze względu na przestrzeganie pewnych reguł malarskich, doboru materiałów, strzeżenia pewnej techniki, wytwarzał się w wielu wspólnotach specyficzny rytuał ikonopisarski, w którym „uteologizowano” pewne zabiegi techniczne, poddając je chrześcijańskiej ascezie i modlitwie, np. naklejane płótno na deskę (charakterystyczne dla malarstwa tablicowego) odbywało się przy modlitwach proszących o uzdrowienie dla tych wszystkich, którzy będą na tę ikonę patrzyli, tak jak król Abgar został uzdrowiony, gdy spojrział na Mandylion; lub nakładanie 12 warstw lewkasu na cześć 12 Apostołów także z towarzyszeniem odpowied-

⁶ Wiele szczegółowych norm i przepisów Kościoła na temat życia ikonografów i wymagań, które im się stawia, można znaleźć w książkach: L. USPIENSKI, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2009; A. POSPISZIL, *Posłanie pewnego izografa Josifa do carskiego i najmądrzejszego żywopisca Simona Fiodorowicza. Rosyjski XVII-wieczny traktat o sztuce malowania ikon*, Warszawa 2005; A. SULIKOWSKA-GĄSKA, *Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w.*, Warszawa 2007.

⁷ Sobór Nicejski II (787), *Dekret wiary*, 14, w: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. I, red. A. BARON, H. PIETRAS, Kraków 2001, 337.

nich modlitw⁸. Jerzy Tofiluk także podkreśla wagę sposobu, w jaki jest ikona wykonana, dla jej kanoniczności:

Dla uznania kanoniczności ikony, materiały, z których została ona wykonana też są bardzo ważne. To, co jest naturalne, jest darem Boga. Symbolika kolorów jest ważna. Wszystko świadczy o kanoniczności ikony. W swojej Hermenei Dionizjusz z Furny wskazuje, jakich należy używać minerałów. To ma znaczenie, jeżeli chcemy, aby ikona była kanoniczna. Należy jednak pamiętać, że nie zawsze możemy sprostać wymogom stawianym przez hermeneje, ponieważ nie zawsze jest możliwość uzyskania wszystkich materiałów potrzebnych w procesie pisania ikon. Dlatego, co potwierdza historia ikonografii, musimy czasami szukać innych materiałów, stosować zamienniki. Inną rzeczą jest, by ten zamiennik nie stał się dla nas wyznacznikiem kanoniczności ikony⁹.

Nieco inne światło na sprawę materiałów użytych w tworzeniu ikony rzuca praca Macieja Bielawskiego pt. *Oblicza ikony*. Bielawski, wychodząc od analizy dekretu Soboru Nicejskiego II, podkreśla możliwy pluralizm technik ikonograficznych, którym poświęca całą książkę, będącą „pewnego rodzaju komentarzem”¹⁰ do orzeczeń soboru, i trudno się oprzeć rozumności jego argumentacji. Aby dobrze zrozumieć argumentację Bielawskiego konieczne wydaje się przytoczenie fragmentu soborowego dekretu:

W ten oto sposób, postępując jakby królewską drogą za Bożą nauką naszych świętych Ojców i za tradycją Kościoła katolickiego – wiemy przecież, że w nim przebywa Duch Święty – orzekamy z całą dokładnością i z troską o wiarę, że przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki (*typo*) drogocennego i ożywiającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy (*eikonas*) malowane (*chromaton*), ułożone w mozaikę (*psefidos*) lub wykonane innym sposobem (*heteras hyles epitedeios*), które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach (*eklesiais*) Bożych, na naczyniach liturgicznych (*en hiero- is skeuesi*) i na szatach (*esthesi*), na ścianach (*toichois*) czy na desce (*sanisin*), w domach czy przy drogach. Są one wyobrażeniami naszego Pana Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Pani naszej, świętej Bożej Rodzicielki, godnych czci Aniołów oraz wszystkich świętych i świątobliwych mężów. Im częściej wierni będą patrzeć (*horontai*) na ich obrazowe przedstawienia (*eikonikes anatyposeos*), tym bardziej, oglądając je będą się zachęcać do wspomniania (*mnemen*) i miłowania pierwowzorów (*prototypon*), do oddawania im czci (*timetiken*) i pokłonu (*proskinesin*). Nie otacza się ich jednak taką adoracją (*latreian*), jaka według naszej wiary należy się wyłącznie Naturze Bożej. Oddaje im się hołd przez ofiarowanie kadzidła i zapalanie świec, podobnie jak to się czyni przed wizerunkiem drogocennego i ożywiającego Krzyża, przed świętymi Ewangeliami i innymi przedmiotami kultu, jak to było w pobożnym zwyczaju u przodków. „Cześć (*time*) oddawana wizerunkowi (*eikonas*) przechodzi na prototyp (*prototypon*)”¹¹; a kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia¹².

⁸ W. PASTERNAK, *Technika pisania ikony*, w: M. LIS, Z.W. SOLSKI, *Ikony Niewidzialnego*, Opole 2003, 77n.

⁹ J. TOFILUK, *Ikono-kłazm i ikonoklazmy*, w: E. JACKOWSKA-KUREK (red.), *Ikona dziś. Rozmowy o współczesnym malarstwie ikonowym*, Kraków 2008, 124.

¹⁰ M. BIELAWSKI, *Oblicza ikony*, Kraków 2006, 9.

¹¹ BAZYLI WIELKI, *O Duchu Świętym* 18, 45 (PG 32, 149; SC 17, 194).

¹² Sobór Nicejski II (787), *dz. cyt.*, 337.

Bielawski, komentując powyższy fragment soborowego dekretu, podkreśla, że błędne jest przekonanie o tym, iż ikona to jedynie malunek na desce wykonany według ściśle określonej techniki, opartej na temperze, ponieważ, według *Niceum II*, ikona, to także mozaika, fresk, oraz „innym sposobem wykonane” przedstawienia Jezusa Chrystusa, Bogarodzicy, aniołów i świętych. Ikoniczność warunkuje w pierwszym rzędzie objawienie, które dokonało się w Jezusie Chrystusie, nie zaś taka czy inna technika artystyczna.

Na przestrzeni wieków ikonografowie posługiwali się różnymi metodami artystycznymi. Na dzieje ikony wpływ wywierały zatem nie tylko konkretne zdarzenia historyczne, ale także to, co można nazwać rozwojem technologicznym – przynajmniej w dziedzinie wyrobu farb czy teorii kolorów. Co więcej, ta przystępność ikony trwa nadal¹³.

Trudno odmówić argumentacji Bielawskiego racji, nawet pewnego uroku. Tym bardziej, że na kolejnych stronach ukazuje klasyczne ikony temperowe, blask złota ikon, techniki enkaustyczne, mozaikę, miniatury z ksiąg liturgicznych, kość słoniową w płaskorzeźbie, emalię, tkaninę i haft liturgiczny, fresk, malowidła na szkle, grafikę, akryl Nowosielskiego, symbolikę starożytnych przedstawień. Wszystko to jest dla Bielawskiego ikoną. I trudno temu zaprzeczyć. Jednak dotykamy tu różnicy koncepcji piękna Wschodu i Zachodu, o którą się subtelnie ocieramy. Najprawdopodobniej dla Zachodu ikoną mogą być także płaskorzeźby, o których pisze Bielawski, i akryle na desce bez złota. Dla prawosławnego Wschodu – raczej nie. Takie jednak zaklasyfikowanie zawsze będzie zależne od wypowiedzi konkretnego autorytetu i argumentacji, którą się posłuży, ponieważ nie ma orzeczeń synodalnych czy soborowych odnośnie wykluczenia albo jednoznacznej akceptacji technik np. olejnych czy akrylowych. Ikona funkcjonuje w pewnej określonej tradycji i wrażliwości, dlatego jej kanoniczność będzie także oceniana z różnych perspektyw. Wydaje się jednak, że perspektywa wschodnia więcej uwagi przywiązuje do kanoniczności niż zachodnia, dlatego chyba należałoby jej dać pierwszeństwo.

3. Stopniowalność kanoniczności

Na podstawie powyższych rozważań należy uznać, że kanoniczność ikony jest stopniowalna, to znaczy, że jakaś ikona jest bardziej lub mniej kanoniczna, zawiera więcej albo mniej elementów kanoniczności, czyli lepiej lub gorzej wyraża wiarę Kościoła. Znaczący to także, że analizując wiele prac ikonopisarzy nie możemy powiedzieć, że coś jest, a coś nie jest ikoną, lecz że coś jest ikoną bardziej, a coś mniej. Problem ten jest znany w historii Kościoła i wiele synodów nań wskazuje. Ojcowie musieli rozstrzygać, jakie przedstawienie lepiej, a jakie

¹³ M. BIELAWSKI, *dz. cyt.*, 10-11.

gorzej wyraża wiarę w Trójkę Świętą, jakie przedstawienia są wręcz niedopuszczalne, jakie napisy powinny znaleźć się na ikonie, jaki nimb malować Bogurodzicy, jaki Chrystusowi, jak mają być ułożone dłonie świętego, które palce jak skrzyżowane, jak mają wyglądać aniołowie. Problemami tymi zajmowały się liczne hermeneje oraz synody, zwłaszcza Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej, gdzie wrażliwość na przekaz wiary przez sztukę miała rangę dogmatyczną. W języku polskim w ostatnich latach pojawiły się wspomniane wyżej prace A. Pospizil, A. Sulikowskiej-Gąski, L. Uspińskiego.

4. Kanon jako określona estetyka

Pojęcie kanonu w ikonie będzie także w pewnym stopniu związane z określoną estetyką, filozofią piękna, która została wypracowana w Bizancjum. Oczywiście istnieją ikony, które nie mają wypracowanej teorii (np. ikony koptyjskie) i może istnieć sztuka bez teorii (i odwrotnie: teoria bez sztuki), ale ikony bizantyjskie, a potem ruskie i inne, odnoszą się do pewnego „języka” przekazu treści religijnych z ustaloną symboliką, znaczeniem, sposobem przekazywania treści, ze zgeometryzowaną charakterystycznie strukturą, która także będzie nośnikiem treści religijnych. Dlatego też należy dodać do „kanoniczności” ikony elementy geometrii, struktury, czyli określonej estetyki, która staje się częścią „języka” ikony, funkcjonującym od wieków w Kościele. Nie znaczy to, że nie można tworzyć dzieł w odmiennej estetyce, tworzyć odmiennego języka przekazu, jednak istnieje coś analogicznego do chorału gregoriańskiego: tak jak Kościół rzymski uznał chorał gregoriański za muzykę własną Kościoła, tak kanoniczna ikona, funkcjonująca w określonej estetyce, stała się własnym sposobem wyrazu wiary Kościoła bizantyjskiego i innych Kościołów. Oczywiście na Zachodzie są obecne w liturgii inne kompozycje niż chorał gregoriański, który niestety w powszechnej praktyce liturgicznej zanikł, ale to nie znaczy, że Kościół Zachodni uznał Msze Mozarta, Brucknera, albo piosenkę oazową za swoją muzykę własną. Podobnie jest i z ikoną: mogą powstawać inne dzieła, bardzo podnoszące ducha i ułatwiające modlitwę, ale nie znaczy to, że Kościół wschodni inne ekspresje sztuki cerkiewnej uznaje za „własne”

Coś, co dla historyków sztuki albo dla muzealników jest kluczowe, mianowicie czas powstania ikony, wartość estetyczna i artystyczna – dla samej ikony (oraz teologów ikony) jest ich stanem przypadkowym, stanowi drugorzędną wartość. Stąd ikony bardzo proste, „toporne”, nie przestają być ikonami, choć pod względem jakości artystycznej mogą nie przedstawiać zbyt dużej wartości. Jest to problem interdyscyplinarny. Ponadto inne jest podejście do kopii niż w sztuce zachodniej: kopie ikony nie są w niczym gorsze od oryginału, mogą mieć cudowną moc, a nawet ich kult może być większy od oryginału. 10 kopii ikony Matki

Boskiej Smoleńskiej różnego formatu, nawet różniących się od siebie stylistycznie, są ikonami Matki Boskiej Smoleńskiej, a nie „kopiami”¹⁴.

Estetyka ikony zmierza ku dobieraniu takich środków, by pomóc uobecnić przedstawianą postać. Sztuka religijna Zachodu jest bardziej narratywna, opowiada o wydarzeniach, natomiast ikona chce wprowadzić w misterium obecności, zachowując jak najbardziej ascetyczne środki, stąd ogranicza się rolę ornamentyki i dekoracyjności.

5. Kanon jako wizja świata

Kanon jest przekazem pewnej konkretnej wizji świata: Boga, kosmosu, człowieka. To, że pewien artysta maluje tak, a inny inaczej – nie burzy kanonu. Gdybyśmy zestawili coś z Rublowa i z Teofana Greka, to byłoby to zupełnie inne malarstwo. A kanon jest ten sam – on niczego nie zniekształca. Odejście od kanonu nie polega na odczuciach czy na drobiazgach, tylko na zakłóceniu tej wizji świata i wizji człowieka, którą przekazuje i przypomina (*anamnesis*) Kościół. Jest to wizja przemiany całego kosmosu w Chrystusa, gdy stanie się On wszystkim we wszystkim.

Ikona nazywana jest w języku słowiańskim *żywopisem*, czyli opisującym coś żyjącego, przy czym prawdziwy ikonograf będzie malował dusze, a nie to, co jest postrzegalne jedynie zmysłami, będzie malował świat przemieniony. Priorytet będą miały ujęcia bardziej niepodobne, niż podobne, nie idące za *mimesis*, co jest charakterystyczne dla Zachodu, nie będące portretami, ale *apothazą* z aspektem soteriologicznym i gnozeologicznym. Podział na obrazy podobne i niepodobne został wprowadzony przez Pseudo-Dionizego Areopagitę i jest charakterystyczny w wizji świata prezentowanego przez ikony¹⁵.

* * *

Powyższe krótkie studium ukazuje złożoność problemu kanonu ikony, a jednocześnie jego aktualność. Ikonopisarstwo staje się w pozytywny sposób „modne” na Zachodzie, stąd pogłębianie studium na temat ikony staje się koniecznym wymogiem czasu. Następuje pewnego rodzaju pauperyzacja ikony, co przynosi jej szkodę i zmniejsza siłę oddziaływania. Wynika to między innymi z niewystarczającego zaangażowania teologów i duszpasterzy w pogłębianie tematyki związanej z ikonami, a nie jedynie powtarzanie i odtwarzanie napisanych już dawno myśli. W większości studiów poświęconych ikonie daje się wyczuć brak

¹⁴ B. DĄB-KALINOWSKA, *dz. cyt.*, 49n.

¹⁵ *Tamże*, 22.

związku z praktyką ikonopisarską, co przesuwają rozważania jedynie w teoretyczne spekulacje. Tymczasem ikona jest czymś niezmiernie praktycznym, żywym, materialnie funkcjonującym w Kościele.

Le problème du canon dans la théologie d'icône

Résumé

La notion du canon dans la théologie de l'icône est très importante malgré qu'il n'y a d'aucune monographie consacrée à ce sujet. Le canon c'est la réponse à la question : quelles sont les conditions d'un tableau d'art et quelles sont les frontières infranchissables pour qu'il soit une icône. L'auteur montre quelques éléments fondamentaux constituant une icône : ecclésialité d'iconographe, propre et convenable technique de la peinture (les matériels), une esthétique déterminée, la communication d'une vision définie de l'univers transfiguré. Ces conditions provoquent la gradualisation de «canonicité» un tableau peut être plus ou moins une icône.