

PAULINA SURY*

(UNIWERSYTET PEDAGOGICZNY W KRAKOWIE)

MISTYKA I METAFIZYKA ŚWIATŁA. SZKIC Z MYŚLI PAWŁA FLORENSKIEGO

STRESZCZENIE

Przedmiotem niniejszego szkicu są dwa sposoby rozumienia natury światła, wydobyte i podane krytycznej interpretacji przez Pawła Florenskiego w jego rozległym i „gęstym” eseju *Ikonostas* (jednym z najbardziej znaczących dla filozofii sztuki dzieł tego autora). Florenski odnosi się do sztuki ikonograficznej, do właściwego jej rozumienia światła jako symbolu, podstawy i osi, trzonu świętych wizerunków, bez którego ikona utraciłaby swoją wartość również jako część liturgii. Ponadto, Florenski odnosi się do dzieł malarskich Rembrandta i immanentnego im odczuwania i rozumienia światła jako fosforescencji.

Prezentowany materiał ma na celu krótkie zarysowanie fragmentu znacznie głębszej i wielowątkowej myśli Florenskiego, ujmującej problematykę światła w odniesieniu do dzieł sztuk plastycznych.

SŁOWA KLUCZOWE

blask, ikona, Rembrandt, fosforescencja

* Instytut Filozofii i Socjologii
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie
e-mail: p.sury@interia.pl

Istnieje tylko jeden „przedmiot” właściwego poznania –
światło jako takie i samo w sobie.

Hans Blumenberg *Światło jako metafora prawdy*¹

Światło posiada wiele wymiarów, wiele interpretacji, wiele postaci; może być różnie rozpatrywane w zależności od czasów i okoliczności, w jakich było doświadczane. Zazwyczaj zarówno w literaturze, jak i w filozofii, teologii czy nawet sztukach plastycznych traktowane było jako symbol, rzadko analizowano je jako zjawisko czysto fizyczne.

Symbol

Samo pojęcie symbolu nie jest jednoznaczne, dlatego nie można pozostawić go bez choćby krótkiego omówienia. Ograniczę się do przedstawienia dwóch interpretacji tego pojęcia, które nakreślą sposób rozumienia światła przez Pawła Florenskiego.

Pierwsza interpretacja opiera się na myśli, iż symbol stanowi obrazowe przedstawienie treści, które trudno wyrazić lub których wyrazić w ogóle nie można. Synonimem tak rozumianego symbolu będzie „metafora absolutna” Hansa Blumenberga². Odwołując się do Immanuela Kanta, wedle którego symbole „wyrządzają pojęcia nie za pośrednictwem bezpośredniej naoczności, lecz tylko na podstawie analogii do niej, tzn. przez przeniesienie refleksji o pewnym przedmiocie naoczności na zupełnie inne pojęcie, któremu, być może, żadna dana naoczna nie może bezpośrednio odpowiadać”³, Blumenberg tłumaczył pojęcie metafory absolutnej. Robert Pawlik w swym artykule zatytułowanym *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga* stwierdza: „tam, gdzie Kant mówi o symbolach, Blumenberg chce widzieć metafory”⁴. W interpretacji Blumenberga symbol-metafora dookreśla sposób postrzegania rzeczywistości przez ludzi danych epok i czasów, stanowi źródło wiedzy dla badaczy oraz „instrument orientacji w świecie” dla ówczesnych. Metafory bowiem „pojawiają się jako «odpowiedzi» udzielane przez ludzi różnych epok na fundamentalne pyta-

¹ H. Blumenberg, *Światło jako metafora prawdy*, tłum. Z. Zwoliński, „Kronos”, nr 2/2013, s. 44.

² Hans Blumenberg tłumaczy pojęcie metafory absolutnej w *Paradygmatach metaforologii*.

³ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 300, cyt. za: R. Pawlik, *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*, „Kronos”, nr 2/2013, s. 116.

⁴ R. Pawlik, wyd. cyt., s. 116.

nia o «całość» [sens życia, istotę świata czy prawdę], czyli na pytania, na które nie może istnieć odpowiedź empiryczna⁵.

Takie rozumienie symbolu ma swoje wymierne zalety również w przypadku symboliki światła, gdyż jak pisze Paulina Tendera w książce *Od filozofii światła do sztuki światła*: „Sposoby prezentacji symbolu światła ujawniają stosunek człowieka do świata, który tkwi w nadawaniu mu znaczenia i sensu lub jego odczytywaniu, lokowaniu lub odkrywaniu jego wartości”⁶. Od Blumenberga mogliśmy zaś dodać, że istnieje wiele metafor światła wydobywających na jaw „zmiany zachodzące w naszym rozumieniu świata oraz siebie samych”⁷.

Druga interpretacja pojęcia symbolu sięga głębiej, wykraczając poza sferę czysto pojęciową i odnosząc się do transcendencji rzeczywistości. Jak powtórzylibyśmy za Mirceą Eliadem: „Symbol zawsze, w każdym kontekście ujawnia podstawową jedność różnych stref rzeczywistości”⁸, według Michała Klingera zaś symbol „należy do rzeczywistości, a nie jest tylko pojęciem tę rzeczywistość opisującym w sferze intelektu”⁹. Odwołuje się, a tym samym świadczy o istnieniu niedostępnym zmysłom oraz empirycznemu doświadczeniu, „jest prowadzeniem od zmysłowego, od wyobrażonego do oznaczonego”¹⁰, jego istota zaś kryje się w tym, że – jak pisał Paul Evdokimow, powtarzając nauki Ojców Kościoła – „zawiera w sobie obecność tego, co symbolizuje. Objawia «sens», a równocześnie urasta do wymiaru wyrazistego «przybytku obecności»”¹¹.

Na pytanie o to, czym jest owa obecność, jak zdefiniować ów sens, nie ma i nie powinno być odpowiedzi. Każda odpowiedź tworzyłaby bowiem pewien schemat, byłaby uproszczeniem, zamknięciem tego, co niewysłowione, w formie skomplikowanych definicji, które i tak prawdopodobnie nie byłyby w stanie usatysfakcjonować dociekliwego, wnikliwego intelektu. Symbol musi pozostać w sferze tajemnicy. Jak pisał w odniesieniu do tez Eliadego wspomniany już Michał Klinger:

Po dostaniu się w wir sakralny „coś jest, staje się symbolem”, lecz nigdy u Eliadego nie staje się „symbolem czegoś”. W obrębie symbolu spotykają się często najodleglejsze elementy świata, lecz nigdy w sensie „oznaczenia”, a racjonalne ujęcia tego spotkania się są

⁵ Tamże, s. 117.

⁶ P. Tendera, *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014, s. 9.

⁷ H. Blumenberg, wyd. cyt., s. 33.

⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, cyt. za: G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, tłum. C. Rowiński, Warszawa, 1986, s. 95.

⁹ M. Klinger, *Symbol w teologii. Znaczenie analizy symboli religijnych Eliadego dla współczesnej teologii*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 42, z. 3/1988, s. 156.

¹⁰ G. Durand, wyd. cyt., s. 23.

¹¹ P. Evdokimow, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa, 2010, s. 146.

całkiem wtórne i dotyczą umysłu badacza, a nie rzeczywistości, gdzie dzieje się to realnie i od tego umysłu niezależnie¹².

Pomimo iż Florenskiemu bliższa jest wyżej przytoczona interpretacja, często w swych wywodach przekracza ową granicę niemożności wypowiedzenia tego, co za symbolem, do czego symbol prowadzi. Symbolika światła, którą przedstawia filozof, wyrosła na gruncie teologii prawosławnej, odnosi się do pojęcia Sofii – Mądrości Bożej¹³, a swymi korzeniami sięga do czasów starotestamentowych. Nie jest jednoznaczna, ponieważ dotyka różnych warstw rzeczywistości. Odnosząc się więc do ikony, do jej tradycyjnej symboliki, do znaczeń ukrytych pod określonymi formami przedstawienia, Florenski zbliża się do pierwszego rodzaju interpretacji symbolu. Tak też gdy wspomina, przykładowo, o złocie, które symbolizuje światło, zamyka się w sferze pojęć¹⁴. Kiedy jednak odnosi się do światła tworzącego ikonę, do samej ikony jako symbolu, a nawet gdy omawia światło obrazów Rembrandta, wtedy bliżej mu do pojęcia symbolu, do jakiego zmierzał Eliade.

Światło jako podstawa sztuki

W filozofii Pawła Florenskiego pojęcie światła, które powiązane jest z ontologią, antropologią i etyką, stanowi również podstawę rozważań o sztuce ikony. Światło, które określa użyte przez artystę środki wyrazu, często skupiające na sobie całą uwagę widza, uznawane nierzadko za cechę charakterystyczną danego malarza czy grafika, zaliczane jest przez historyków, krytyków czy znawców sztuki do jednej z kategorii estetycznych.

Światło ikony, o którym pisze Florenski, wykracza poza granice estetyki. Nie podkreśla światłocienia, nie formuje bryły, nawet nie odkrywa samego przedmiotu przedstawienia. Owo światło – symbol wyższej rzeczywistości – ugruntowuje święty wizerunek, jakim jest ikona. Co to znaczy?

Tradycja ikonograficzna wprowadziła symboliczne rozumienie etapów powstawania ikony jako analogii do sześciu dni stworzenia świata przez Boga; sześć dni pracy, które rozpoczęło Boskie: „Niechaj się stanie światłość” (Rdz 1:3–5) odpowiada pracy ikonografa, którego pierwszą czynnością (po przygo-

¹² M. Klinger, wyd. cyt., s. 157.

¹³ Sofia nie jest jednakże samym światłem. Florenski pisze: „Sofia nie jest światłem, lecz tylko biernym jego dopełnieniem, światło zaś nie jest Sofią, lecz tylko ją oświeca” (P. Florenski, *Znaki niebieskie*, [w:] tegoż, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Pogórzec, Warszawa 1981, s. 166).

¹⁴ Dopiero światło wyrażane przez złoto staje się symbolem w sensie eliadowskim.

towaniu podłoża) jest naniesienie konturu świętej postaci na białe, zagruntowane tło. Jest to początek, pierwszy przeblask bytu, na którym później opierać się będzie ikona. W tym sensie światło stanowi podstawę bytową ikony. Ma odniesienie ontologiczne, gdyż konstituuje jej istnienie poprzez przedstawienie światła, które jest symbolem stwarzającego światła bożego.

Ikony malowane na świetle

Florenski napisał: „Ikonę maluje się na świetle”¹⁵, Paul Evdokimov: „Na ikonach nigdy nie ma źródła światła, ponieważ światło stanowi ich temat, nikt nie oświetla słońca”¹⁶, Tomas Špidlik konstatował zaś, że „światło na obliczach świętych nie pochodzi z zewnątrz, lecz z wnętrza”¹⁷. Sens i znaczenie powyższych twierdzeń odnaleźć można w symbolice ikony, w tym wypadku rozumianej jako schemat odczytywania ikon, opisanej w tak zwanych *Podlinnikach* (ros.) czy *Hermeneiach* (gr.) – podręcznikach zawierających zasady tworzenia ikon, kanon, jak również reguły życia ikonografów. Ów schemat, potrzebny do lepszego zrozumienia (lecz bynajmniej nie odczucia) sensu świętych wizerunków, tłumaczy wartości zamknięte w malowanych temperą na desce dziełach sztuki bizantyńskiej, odnosząc się do ich ontologicznej podstawy.

Wbrew tradycyjnemu podejściu symbolikę ikony pojmował między innymi Jerzy Nowosielski, który uważał, że jest ona wyrazem intelektualnych spekulacji wokół ikony, a nie rzeczywistym jej odczuwaniem. Prawdziwa, autentyczna ikona powinna bowiem według niego dążyć do realizmu eschatologicznego, nieukrywanego za zasłoną symboli. Według jego słów: „Ikona powinna przestać być «zrozumiała» dla ludzi”¹⁸. Kiedy zaś przestanie być zrozumiała, stanie się odczuwana, przeżywana; relacja między ikoną a osobą na nią patrzącą zostanie zawężona do „autentycznego misterium”¹⁹.

Tradycja nie wyrzekła się jednak symboli, które w dalszym ciągu stanowią trzon świętych wizerunków. Każdy element ikony ma swoje uzasadnienie symboliczne, bardzo często odnoszące się do symboliki światła, poczynając od pierwszych linii naniesionych na deskę, kończąc zaś na samej ikonie rozumianej jako okno, poprzez które dostrzec można Praobraz.

¹⁵ P. Florenski, *Ikonostas*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wyd. cyt., s. 139.

¹⁶ P. Evdokimow, wyd. cyt., s. 162.

¹⁷ T. Špidlik, *Mysł rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2000, s. 386.

¹⁸ Z. Podgórzec, *Symbolika i ikona*, [w:] tegoż, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, oprac. K. Czerni, Kraków 2010, s. 112.

¹⁹ Tamże.

Pracę nad świętym wizerunkiem ikonograf rozpoczyna właśnie od nakreślenia konturów postaci. Symbolicznie ów kontur jest pierwszym, stwarzającym światłem ikony, wyrażającym przezwycięzenie ciemności, akt, moment zaistnienia. Od tej chwili kolejne etapy powstawania świętego wizerunku: „stopniowe objawianie się obrazu, jego formowanie, podział i modelunek zarysu za pomocą światła; kolejno nakładane warstwy farby, coraz bardziej jasne, wykończone białymi kreseczkami i pasemkami stwarzają w ciemności niebytu obraz, cały ze światła”²⁰.

Tak zwany modelunek światłocieniowy, dopracowany i opisany w czasach renesansu, nie jest stosowany w ikonie. Artysta tworzący ikonę nie stara się przedstawić pewnego konkretnego wycinka zewnętrznego świata, części przyrody, ale rzeczywistość pozazmysłową. Dlatego też postaci świętych nie są oświetlane z jakiejś jednej strony, a zacienione z innej, ale promieniują światłem płynącym z ich wnętrza, to znaczy z duchowego światła Praobrazu danego przez Boga.

Złoto

Owo wyświecanie podkreślane jest w ikonie poprzez złote tło, złote wykończenia, złote elementy²¹, których nie ma w dziełach sztuki zachodniej. Płatki złota, jakimi pokrywane są tła ikon, nie miały zastosowania w sztuce tworzonej przez artystów renesansowych ani późniejszych²². W ikonie zaś, jak pisał Florenski w swym krótkim eseju *Świątynia jako synteza sztuk*: „nadmiar złota i drogich kamieni, pasma i otoki wokół głów świętych, wszelkie dopinane welony ze złotogłowi [...] istnieją nie na zasadzie egzotyki, lecz jako konieczny, nie dający się zastąpić, jedyny w swoim rodzaju sposób wyrażenia duchowej treści ikony”²³. Oczywiście tylko wtedy, gdy stosowany jest zgodnie z kanonem ikonograficznym. Próby odejścia od kanonu, jakie miały miejsce między innymi w XVII wieku w Rosji, poprzez zbytnią estetyzację oraz ozdobność świętych wizerunków, zmieniały całkowicie ich sens. Jak zaznacza Wojsław Molé w odniesieniu do ikon tak zwanej „szkoły stroganowskiej”: „sens ikony stał się tutaj znowu inny. Jest ona właściwie sama dla siebie przedmiotem zbytkownego przepychu i dekoracji, a piękno stało się jej wyłącznym celem”²⁴.

²⁰ P. Florenski, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 145.

²¹ „Złoto, ten umowny atrybut świata nadprzyrodzonego [...] w świątyni, w świetle niezliczonych lampek oliwnych i świec, staje się czymś obrazowym, symbolicznym” (tenże, *Świątynia jako synteza sztuk*, [w:] tegoż, *Ikonostas i inne szkice*, wyd. cyt., s. 35).

²² O odrzuceniu przez artystów zachodnioeuropejskich złota jako techniki artystycznej zob. C. C. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры*.

²³ P. Florenski, *Świątynia jako synteza sztuk*, wyd. cyt., s. 35.

²⁴ W. Molé, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 163.

Złoto symbolizuje duchowe światło Praobrazu, dlatego za jego pomocą nie przedstawia się elementów, które w rzeczywistości wytwarzane są z metalu, a jedynie te części, które bezpośrednio odnoszą się do „siły Bożej”²⁵. Materia złota wybrana została ze względu na fakt odbijania przez nią światła, co stanowi o zasadniczej różnicy między nią a farbami, które światło pochłaniają. Według Florenskiego „każda farba przybliżałaby ikonę do ziemi i osłabiałaby w niej widzenie”²⁶. Złotem wykańcza się zatem szaty świętych za pomocą tzw. asystki, jak również pokrywa się nim tła ikon, mające tym samym symbolizować niebo, ten jego fragment, który znajduje się tuż przy słońcu, a który dostrzeżony gołym okiem robi wrażenie odbijającego blask złota²⁷.

Według Florenskiego złoto jest abstrakcyjne, co znaczy, że świadczy o innej rzeczywistości niż materialna, nie dostosowuje się do farb, ale odcina się od nich, wyostrzając różnicę między nim a farbami. A zatem złoto dopełnia święty wizerunek poprzez podkreślenie kontrastu barwnej kompozycji, symbolicznie zaś jednocząc rzeczywistość ziemską z niebiańską.

Inaczej jest w przypadku srebra, które mimo iż przypuszczalnie zbliżone jest do złota, rzadko stosowane było w sztuce ikony. Waler srebra zbliża go bowiem do niebieskości, szarości, bieli, podkreślając kolory i powodując wrażenie przepychu. Nie osiąga też pełni blasku, które daje polerowane złoto w płatkach. Właśnie z powodu owej świetlistości złota, osiąganey za pomocą odpowiedniego wypolerowania naniesionych płatków, w ikonach nie stosuje się złotej farby ani złota w proszku, które zbliżałyby je jedynie do materialności farby.

Tak jak w XVII wieku nadmiar złota szkodził ikonie, tak też rezygnacja ze złota wypaczała jej sens, o czym wspomina ks. Michał Janocha w swej książce *Ikony w Polsce*. Poprzez zmianę gładkiego złotego tła w tła pokryte wzorami geometrycznymi i roślinnymi, która miała miejsce w XVI wieku, nastąpiło odcięcie postaci od tła. Czytamy: „Owo wyizolowanie postaci od tła-nieba, które zamienia się w dekoracyjny ornament, w sposób niezamierzony wyraża nowożytną autonomizację człowieka i jego rosnącą izolację od sfery transcendentnej”²⁸. Podobne znaczenie ma wprowadzenie w XVII wieku niebieskiego tła, w czym, według autora książki, „można dostrzec symptomatyczny przejaw «laicyzacji» tej sfery, która z rzeczywistości metafizycznej staje się rzeczywistością fizyczną”²⁹.

²⁵ P. Florenski, *Ikonoostas*, wyd. cyt., s. 132.

²⁶ Tamże, s. 139.

²⁷ Tamże, s. 130.

²⁸ M. Janocha, *Ikony w Polsce*, Warszawa 2010, s. 30.

²⁹ Tamże, s. 30.

Fosforescencja

Florenski nie zatrzymywał swej uwagi jedynie na blasku świętych wizerunków. Światło, zawsze i jednoznacznie kojarzone w jego pismach z wyższą rzeczywistością, dostrzegane było przez niego również w zwykłej codzienności fizycznej, w świecie przyrody. Fosforyzujące zjawiska, szczególnie świetliki świętojańskie, ich zielonkawe światło, które pojawiało się niezależnie od ciepła, już w latach chłopięcych wprawiało Florenskiego w zachwyt, rodziło fascynację³⁰; doświadczane zmysłowo istniało już wtedy jako zjawisko ponad-, poza-fizyczne, metafizyczne, stanowiące jednakże część pewnej spójnej, bliżej nieokreślonej całości.

W taki sposób odczuwał Florenski otaczającą go przyrodę – zawsze jako pozytywny, integralny z wszystkimi innymi zjawiskami twór³¹. Sztuka natomiast, zwłaszcza sztuka zachodnia, ze względu na swą różnorodność, zmienność idei jej towarzyszących, rozmaitość form i zastosowań, nie była i nie mogła być postrzegana jednoznacznie pozytywnie.

Światło jako wyraz samoubóstwienia rzeczywistości.

Rembrandt

W szkicu *Ikonostas* powraca u Florenskiego temat fosforescencji, dostrzeżonej tym razem w dziełach Rembrandta. Zjawisko to, będące w tym wypadku częścią dzieła malarskiego, pojmowane jest przez autora inaczej niż zjawisko przyrodnicze. Mianem „panteistycznej fosforescencji”³² określa Florenski charakterystyczne dla Holendra przedstawienia złocistego światła, którym poszczególne postaci zdają się emanować, które jest niejako nadbudowane, wmalowane w zwykły modelunek światłocieniowy, dzięki czemu „przedmioty stanowią kłębowisko światłodajnych i fosforyzujących substancji”³³.

Fosforescencja, która stanowi część malowidła, nie jest więc przedstawieniem rzeczywistego świecenia; dla Florenskiego nabiera ona znaczenia metafizycznego. Owa fosforescencja nie łączy się ze światłem fizycznym, z jakąś wiązką świa-

³⁰ Zob. П. Флоренский, *Детям моим. Воспоминанья прошлых дней*, [w:] tegoż, *Имена*, Москва 1998, s. 815.

³¹ Zob. P. Florenski, *Ogólnoludzkie korzenie idealizmu. Filozofia ludów*, [w:] tegoż, *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wybór i oprac. T. Obolevitch, P. Rojek, Warszawa 2009.

³² Tenże, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 149.

³³ Tamże, s. 148.

ła, promieniem. W jego odczuciu stanowi ona raczej podstawę rozumianą jako *Ungrund* Boehmego³⁴, praświatło, „pierwotną ciemność”³⁵ samokonstytuującego się bytu, przeciwną światłu rozumianemu jako obiektywna przyczyna rzeczy.

Przedmioty i postaci w dziełach Holendra posiadają własne źródło światła, co interpretowane jest przez Florenskiego jako wyraz samoubóstwienia rzeczywistości (stąd też nawiązanie do pojęcia panteizmu). Owo światło nie kieruje nas bowiem w stronę *obiektywnej przyczyny*, ale zatrzymuje na sobie i odnosi się jedynie do siebie, skupiając na sobie wzrok widza – w taki sposób odczuwa Florenski dzieła Rembrandta.

Juhani Pallasmaa, pragnąc ze swej strony pozytywnie ocenić prace holenderskiego malarza, czyni uwagi, które z punktu widzenia Florenskiego działałyby na niekorzyść artysty. W malarstwie Rembrandta architekt podkreśla rolę cienia w kształtowaniu zarówno postaci, jak i całego dzieła. Pisze: „nadzwyczajnie intensywne wyczucie skupienia i obecności w obrazach Caravaggia i Rembrandta bierze się z głębi cienia, w którym osadzony jest bohater – niczym cenny przedmiot umieszczony na czarnym aksamicie pochłaniającym całe światło. Cięż nadaje kształt i życie przedmiotowi umieszczonemu w świetle”³⁶. Czym jednak jest owo skupienie? Czyja obecność? Pallasmaa stwierdza, że to cięż nadaje kształt, nadaje... życie! Cięż, który w ikonie jest symbolem nicości, niebytu, u Rembrandta ożywia dopiero to, co w świetle...

Paweł Taranczewski, doświadczając dzieł holenderskiego mistrza, również odczuwa, choć w inny sposób, ich metafizyczny wymiar. W *Spotkaniach z Rembrandtem* pisze: „W Metafizycznym przeżyciu otwiera mi Rembrandt Tajemnicę Istnienia, która jednak nie jest – jak dla Witkacego – chłodnym, cichym światłem. Otwarta przez Rembrandta Tajemnica Istnienia to bijące miłością serca Boga”³⁷. Wedle Taranczewskiego metafizyczność odczuwana w dziełach Rembrandta ma wymiar chrześcijański. Nie odsyła, tak jak u Witkacego, do pojęcia jedności w wielości, do jakiejś nieokreślonej podstawy bytowej, ale prowadzi wprost do chrześcijańskiego Boga, powiedzielibyśmy: do świętości.

Zdaniem Florenskiego w twórczości Rembrandta odkrywa się jedynie brak świętości, ponieważ owo samoubóstwienie rzeczywistości nie dokonuje się po-

³⁴ Na temat Boehmego i pojęcia *Ungrund* zob. L. Górnicki, *O wpływie myśli Jacoba Boehmego (1575–1624) na współczesną gnozę*, [w:] *Wpływ myśli hermetycznej Jacoba Boehmego na życie i twórczość Adama Mickiewicza oraz jej współczesna recepcja*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Katowice 10 października 2008 r., red. L. Górnicki, Wieluń 2011.

³⁵ P. Florenski, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 149.

³⁶ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 58.

³⁷ P. Taranczewski, *Spotkania z Rembrandtem*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006, s. 45–56.

przez ascezę³⁸. To asceza, według Florenskiego, stanowi konieczność do tego, „aby nastąpiła światłość”³⁹. Znaczy to, że jedynie dzięki ascezie można osiągnąć „niezniszczalność i przebóstwienie ciała poprzez Ducha”⁴⁰. A jedynie przebóstwiona jednostka jest w stanie w pełni kontemplować prawdziwe Boskie Światło. Jak pisał Florenski: „czy ten, kto nie osiągnął doskonałości, widzi w owym świetle wszystko, co można i powinno się w nim widzieć? Wątpię”⁴¹.

Zatem wszelkie próby uchwycenia boskiej światłości bez samego Boga, czyli bez duchowego doskonalenia dzięki Duchowi Świętemu, z konieczności muszą zakończyć się niepowodzeniem.

Modelowanie światłem

Wspominając w innych tekstach postać Rembrandta⁴², Florenski uzupełnia niejako krótki fragment z *Ikonostrasu*, podaje jednak nazwisko holenderskiego malarza jedynie jako przykład niektórych swych założeń, nie zagłębiając się przy tym i nie analizując dzieł samego artysty.

Lektura *Ikonostrasu* wystarczy jednak, aby poznać jego opinię na temat światła obecnego w malarskich pracach Rembrandta. Owo światło, według Florenskiego, wpływa destrukcyjnie na sztukę. Filozof posługuje się słowem светолепка (modelowanie światłem) w celu określenia funkcji, jaką spełnia światło na płótnach artystów flamandzkich i holenderskich. Opisując w jednym z listów do rodziny *Komedię ludzką* Balzaca, Florenski porównuje twórczość francuskiego pisarza do malarstwa. Pisze:

[...] nasuwa się porównanie z dziełami malarskimi artystów flamandzkich oraz holenderskich szkół, gdzie materialność powstaje z idei. Obrazy Balzaca są wzrokowe, dlatego też malarskie, w odróżnieniu od rzeźbiarskich dotykowo-wzrokowych⁴³ obrazów francuskich

³⁸ Na temat ascezy, przebóstwienia ciała zob. m.in. P. Florenski, *Filar i podpora prawdy*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2009, s. 249–255.

³⁹ Tenże, *Ikonostras*, wyd. cyt., s. 149.

⁴⁰ Tenże, *Filar i podpora prawdy*, wyd. cyt., s. 249.

⁴¹ Tamże, s. 83.

⁴² Zob. П. Флоренский, *Обратная перспектива*, [w:] tegoż, *Сочинения в 4 томах*, t. 3, Москва 2000, s. 71; tenże, *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, [w:] tegoż, *Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*, ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев), Москва 2000, s. 145; tenże: *Письма с Дальнего Востока и Соловков*, [w:] tegoż, *Сочинения в 4 томах*, wyd. cyt., t. 4, s. 401.

⁴³ Florenski odwołuje się do podziału sztuk, który wprowadził w dziele *Анализ пространственности (и времени) ...*. Rozróżnienia dokonuje nie ze względu na technikę wykonania, jak to ma miejsce w klasycznym podziale, ale ze względu na sposób budowania przestrzeni.

pisarzy. Jak gdyby *modelowane światłem*. Świecą one ze środka, tak jak obrazy holenderskich artystów; nie są oświetlane z zewnątrz, i dlatego nie są naturalistyczne. Widać tam samą materię, a nie jej zewnętrzne pokryte przypadkowymi refleksami⁴⁴.

Florenski nawiązuje do twórców holenderskich, jednakże Rembrandta nie utożsamia w pełni z dziełami innych malarzy. Mówiąc dokładniej, przeciwstawia Rembrandta Holendrom. W oczach prawosławnego myśliciela światło obecne w holenderskich martwych naturach ma w sobie coś, co zbliża je do światła oglądanego na ikonach. To stwarzające światło, wydobywające przedmioty z cienia-niebytu, nie czyni ich bynajmniej naturalistycznymi przedstawieniami; dzieła holenderskich twórców nie jawią się Florenskiemu jako hiperrealistyczne sztuczki malarskie⁴⁵; pisze: „w przeciwieństwie do Rembrandta wyczuwam w stosunku owych owoców i jarzyn wobec rzeczywistości jakieś sacrum. Mają one w sobie coś z malarstwa ikonowego, jest w nich bowiem coś *stworzonego za pomocą światła*”⁴⁶.

Materia świetlna

Malarstwo Rembrandta zdaje się Florenskiemu niemalarskie. Pisze on: „Rembrandt – to przecież nic innego jak relief wypukły zbudowany z materii świetlnej”⁴⁷. Relief, będący formą rzeźby, znajduje się, według hierarchii sztuk Florenskiego, na niższym poziomie niż malarstwo i grafika, które stanowią szczyt owej hierarchii. Zdegradowanie malarstwa Rembrandta do poziomu rzeźby ma zatem swoje konsekwencje w negatywnej ocenie jego twórczości⁴⁸. Postaci nie są malowane, ale wyrzeźbione w świetle.

Istotne zdaje się porównanie przez Florenskiego światła do pewnego rodzaju masy, materii, z której i w której można rzeźbić niczym w glinie. Przedstawienie to kłóci się z powszechnym, intuicyjnym wyobrażeniem i doświadczeniem światła – nieuchwytnym blaskiem. Czy możliwe jest, że Florenski zatracił się w powierzchniowości, zatrzymując na niej wzrok? Nie dostrzegając „jasnej, promie-

Zob. П. Флоренский, *Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях*, [w:] tegoż, *Статьи и исследования по истории и философии...*, wyd. cyt.

⁴⁴ Tenże, *Письма с Соловков*, [w:] tegoż, *Сочинения в 4 томах*, t. 4, Москва 2000, s. 401.

⁴⁵ Por. A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

⁴⁶ P. Florenski, *Ikonostas*, wyd. cyt., s. 149.

⁴⁷ Tamże, s. 148.

⁴⁸ Co jednak nie przeszkadza Florenskiemu w określeniu Rembrandta (aczkolwiek pośrednio) mianem wielkiego artysty, prawdziwego artysty (por. tamże).

niującej od wewnątrz twarzy człowieka? Pogodnego światła spojrzenia”⁴⁹, widząc w portrecie, w świetle portretu/ów Rembrandta jedynie ciężar i nieprzepuszczalną masę?

Ontologia ikony

Światło, rozumiane jako zjawisko estetyczne, jako pewien środek wyrazu artystycznego, prowadzi w myśli Florenskiego z konieczności do tez ontologicznych, do Światła konstytuującego byt, mogącego wszakże przejawiać się w sztuce, zwłaszcza w sztuce ikonograficznej, jako symbol odnoszący się do podstawy ugruntowującej wszelkie istnienie.

Nie zagłębiając się nadto w sam proces malowania ikon, należy jednak zwrócić uwagę na podstawową zasadę teoretyczną: „ikony maluje się na świetle”⁵⁰. Wizerunki wydobywane są z mroku, przewyciężają tym samym cień-niebyt; owo przewyciężenie jest momentem, od którego zaczyna się proces ich tworzenia. Ikony nie posiadają w sobie żadnej nicości. Nie ma w nich cienia. Jak pisze Florenski: „to, co najistotniejsze, określa formę, jest najbardziej rozświetlone, a to, co mniej ważne, jest mniej rozświetlone”⁵¹. Dlatego też pojęcie *światłocienia*, które używane jest przy okazji opisu dzieł twórców sztuki zachodniej, nie jest i nie może być stosowane do malarstwa ikonowego.

Zatem zasadnicza różnica między malarstwem zachodniego renesansu (do którego odwołuje się Florenski) a malarstwem ikonowym odnosi się w większej mierze nie do jakości estetycznych, ale do jakości ontologicznych.

MYSTIQUE AND METAPHYSICS OF LIGHT. AN ESSAY ON PAVEL FLORENSKY'S THOUGHT

ABSTRACT

This essay discusses two meanings of the light's nature which were questioned and interpreted in Pavel Florensky's work *Iconostasis* – one of his most significant essays for philosophy of art. Florensky refers to iconography, to a light which is interpreted as a symbol and a ground for holy images. It is a ground without which icons could not be valued as a part of liturgy. Florensky also refers to Rembrandt's works of art and light called and understood in this manner as a phosphorescence.

⁴⁹ J. Krupiński, *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006, s. 17.

⁵⁰ P. Florenski, *Iconostas*, wyd. cyt., s. 130.

⁵¹ Tamże, s. 146.

This paper attempts to show in a short way only the part of a much bigger picture of the multi-layered Florensky's thought about problem of light related to the pieces of fine art.

KEYWORDS

brightness, icon, Rembrandt, phosphorescence

BIBLIOGRAFIA:

1. Blumenberg H., *Światło jako metafora prawdy*, tłum. Z. Zwoliński, „Kronos”, nr 2/2013, s. 32–59.
2. Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986.
3. Evdokimow P., *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 2010.
4. Florenski P., *Filar i podpora prawdy*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2009.
5. Florenski P., *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Warszawa 1981.
6. Florenski P., *Sens idealizmu. Metafizyka rodzaju i oblicza oraz inne pisma*, wybór i oprac. T. Obolevitch, P. Rojek, Warszawa 2009.
7. Флоренский П., *Сочинения в 4 томах*, t. 4, Москва 2000.
8. Janocha M., *Ikony w Polsce*, Warszawa 2010.
9. Klinger M., *Symbol w teologii. Znaczenie analizy symboli religijnych Eliadego dla współczesnej teologii*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”, t. 42, z. 3/1988, s. 155–159.
10. Krupiński J., *Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden*, „Estetyka i Krytyka”, nr 11 (2/2006), s. 1–20.
11. Molé W., *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław–Kraków 1955.
12. Pallasmaa J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012.
13. Pawlik R., *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*, „Kronos”, nr 2/2013, s. 113–124.
14. Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, oprac. K. Czerni, Kraków 2010.
15. Spidlik T., *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2000.
16. Taranczewski P., *Spotkania z Rembrandtem*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2 (11), 2006, s. 21–35.
17. Tendera P., *Od filozofii światła do sztuki światła*, Kraków 2014.

