

Paweł Dziadul

pdziadul@amu.edu.pl

## **Słowo – obraz paradygmaticzny – ikona. O intersemiotyczności w słowiańskiej kulturze prawosławnego średniowiecza**

ABSTRACT. Dziadul Paweł, *Słowo – obraz paradygmaticzny – ikona. O intersemiotyczności w słowiańskiej kulturze prawosławnego średniowiecza* (Word – paradigmatic image – icon. About intersemiotics in Orthodox Slavonic culture of the Middle Ages). „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 135–154. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

This work deals with the problem of intersemiotics in Orthodox Slavonic culture in the Middle Ages. Attention here is focused on the source, essence and ontology of correspondence of the arts. Despite the fact that in the Middle Ages word and image (icons, frescos, miniatures of manuscripts) had completely different specificity of signs, they were connected with each other on a different level of perception. According to the Church Fathers (John of Damascus, Maximus the Confessor, Basil the Great) and East Christian mysticism (Pseudo-Dionysius the Areopagite), the art of the written word and visual art had the same aim and function, because they referred to eternal and spiritual reality and to the divine archetype. The ontology of the word and icon was linked to the specific version of Pseudo-Dionysius' symbolism. Moreover, this symbolism is connected with the term – “paradigmatic image”, functioning beyond text and iconography, in the iconosphere of the Orthodox Middle Ages. Paradigmatic image becomes a specific link between a word and an icon. Of course, paradigmatic images were created on the basis of Biblical (and/or apocryphal) and Patristic-Byzantine texts, although they started to function regardless of their original context. This work presents the way paradigmatic images function in Orthodox iconography and literature (the Raising of Lazarus, the Last Judgement, the Trinity).

**Keywords:** intersemiotics, Slavonic Orthodox literature, iconography, theology, East Christian aesthetics, the Middle Ages

Przenoszenie współczesnej terminologii na rzeczywistość kulturową prawosławnego średniowiecza może budzić pewne (zrozumiałe) kontrowersje, dlatego na początku należałoby przywołać istotną refleksję Sergiusza Awierincewa, która jest próbą odpowiedzi na fundamentalne pytanie:

jak interpretować kulturę odległej epoki? Według badacza bezowocna okazuje się zarówno interpretacja z zastosowaniem kategorii „tamtej epoki”, jak i ta, przenosząca na odległy w czasie okres kategorii „naszej epoki”. Rezultaty może przynieść jedynie „dialog” dwóch systemów pojęciowych<sup>1</sup>, co jest niewątpliwie zabiegiem nie tylko wymagającym, ale też ryzykownym. Sam termin intersemiotyczność, choć funkcjonujący niezależnie od swego kontekstu etymologicznego, wkracza bezpośrednio (świadomie lub nie) na płaszczyznę „semiotyczności” (pośrednio – strukturalizmu). Choć semiotyka wprowadziła wiele użytecznych i wygodnych pojęć do interesującej nas tu problematyki interdyscyplinarnej (zwłaszcza pojęcie tekstu przekraczającego granicę komunikatu językowego<sup>2</sup>), to w badaniach mediewistycznych (Borys Uspienski, Jurij Łotman) dawno już podano w wątpliwość semiotyczne narzucanie korpusu współczesnych pojęć na odległe zjawiska kulturowe czy konstruowanie specyficznych modeli dychotomicznych. Pomimo „sztuczności” badań semiotycznych w odniesieniu do średniowiecza, nawiązania do tego dyskursu – ze względu na „poręczność” wielu pojęć i kategorii – są praktycznie nie do omięcia. Właśnie przez tę „poręczność”, intersemiotyczność współcześnie zastąpiła dawniejszy termin „korespondencja sztuk”.

W niniejszych rozważaniach nie będą ukazywane zbieżności czy też różnice pomiędzy sztuką słowa a sztukami plastycznymi ani czytelne i jasne przykłady przenikania się obu systemów znakowych w prawosławnym średniowieczu (np. wpływ motywów i tematów biblijnych na ikonografię, miniatury manuskryptów, ikony hagiograficzne). Poza tym, warto podkreślić, iż sztuki plastyczne i piśmiennictwo tego okresu podejmowały te same tematy<sup>3</sup>. Użyty w tytule termin intersemiotyczność sprowadzać się

<sup>1</sup> S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesno-bizantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 340–341.

<sup>2</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 74–79.

<sup>3</sup> „Tematy sztuk plastycznych były przeważnie tematami literackimi. Postacie i poszczególne sceny ze Starego i Nowego Testamentu, święci i sceny z ich żywotów, różnorodna symbolika chrześcijańska, w takim czy innym stopniu opierały się na literaturze – oczywiście przeważnie kościelnej, ale nie tylko. Tematy fresków były tematami źródeł pisanych. Ze źródłami pisanymi związana była treść ikon – szczególnie ikon ze scenami bocznymi. Miniatury ilustrowały żywoty świętych, paleję chronologiczną, kroniki, chronografy, fizjologii, kosmografie, heksahemery, poszczególne opowieści historyczne, opowiadania itp. Sztuka ilustratorska była tak wysoko rozwinięta, że potrafiła ilustrować nawet utwory

będzie do refleksji nad źródłem, istotą i samą ontologią „wspólnoty sztuk” w słowiańskiej kulturze prawosławnego średniowiecza, co wkracza jednocześnie na pole wschodniochrześcijańskiej estetyki<sup>4</sup> oraz percepcji sztuki słowa i sztuk plastycznych. Z uwagi na wielość kodów i niejednorodność współczesnego modelu świata problem powinowactwa sztuk, przynajmniej od czasu jednego z najświetniejszych *topoi* estetyki – Horacjańskiej *ut pictura poesis* (który stał się swoistym mitem humanistyki), jest od wieków zagadnieniem kontrowersyjnym i nierozstrzygalnym, ze względu na brak odpowiednich narzędzi teoretyczno-metodologicznych. „Entuzjaści” (Symonides z Keos, Pseudo-Longinos, Johann Herder) bądź „sceptycy” (Dion z Prusy, Leonardo da Vinci, Gotthold Lessing) definiowali problem relacji między wytworami sztuki najczęściej w odwołaniu do takich opozycji, jak: wyobrażalny – postrzeżeniowy, wzrok – słuch, czasowość – przestrzenność, duchowość – cielesność, naturalność – nienaturalność (arbitralność). Konfrontacja tekstów werbalnych i wizualnych nigdy nie będzie w pełni obiektywna, bowiem nie sposób wypracować uniwersalnej metodologii obejmującej wszystkie epoki. Współczesne wytwory „świadomej” sztuki nie mogą być porównywane ze średniowiecznymi. Nie chodzi o inne tworzywo czy też o odmienne środki wyrazu, lecz przede wszystkim o specyfikę operacji twórczych i problem odbioru<sup>5</sup>. To one decydują o tym, czy możemy mówić o „wspólnocie sztuk”, czy też nie, bowiem to człowiek nadaje sens swoim wytworom i kreuje odpowiednie mechanizmy ich odczytu („Ten sam duch formuje dzieła tej samej kultury”<sup>6</sup>). Zatem o powinowactwie sztuk decyduje przyjęte kryterium. W przypadku kultury prawosławnego średniowiecza niewątpliwie możemy mówić

---

o treści teologicznej i teologiczno-symbolicznej. Tworzono wystrój wewnętrzny cerkwi na tematy pieśni kościelnych (akafistów), psalmów, dzieł teologicznych”, D.S. Lichaczow, *Poetyka literatury staroruskiej*, przeł. A. Prus-Bogusławski, Warszawa 1981, s. 24.

<sup>4</sup> Oczywiście w wiekach średnich nie istniała wyodrębniona, posiadająca własne kategorie estetyka, jednakże: „Nieistnienie estetyki jako nauki zakłada jako przesłankę i kompensację silniejsze estetyczne zabarwienie wszelkich pozostałych form interpretacji bytu”. S. Awierincew, op. cit., s. 297.

<sup>5</sup> „(...) czy nie należy doszukiwać się podstawy pokrewieństwa sztuk w sposobie, w jaki ludzie pojmują czy widzą, albo – jeszcze lepiej – estetycznie utrwalają fakty?”. M. Praz, *Mnemosyne: rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jękiel, Gdańsk 2006, s. 36.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 44.

o pewnej „wspólnocie” wytworów sztuki słowa i sztuk plastycznych, przyjmując kryterium metafizyczne, gdyż wypracowane na chrześcijańskim Wschodzie zaplecze estetyczno-filozoficzne i teologiczne tworzy odpowiednią perspektywę oglądu.

Zagadnienie intersemiotyczności w kulturze prawosławnego średniowiecza należy rozpatrywać z odmiennej perspektywy. W odróżnieniu od współczesnego „labiryntu”<sup>7</sup>, w średniowieczu istniał jeden, wspólny dla całej kultury chrześcijańskiej, model świata, wzniesiony na fundamencie Słowa objawionego – Biblii. Dlatego twórcy sztuk plastycznych i piśmiennictwa „oświeceni widzeniem niebiańskim dawali świadectwo Słowa wcielonego”<sup>8</sup>. Sztuka wypływała z jednego źródła – Słowa-Logosu<sup>9</sup> („Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, i Bogiem było Słowo. Wszystko przez Nie się stało”; J 1, 1-3), dlatego obraz-ikona (gr. εἰκών – obraz) i słowo pisane w swej „ontologicznej głębi są ze sobą tożsame”<sup>10</sup>. Jednakowy model świata generował również uniwersalny kod teologiczny, definiujący mechanizmy tworzenia i odbioru tekstów kultury (w znaczeniu semiologicznym).

Wiele współczesnych teorii na temat „korespondencji sztuk” nie może mieć zastosowania w odniesieniu do kultury prawosławnego średniowiecza, gdyż zupełnie inna była funkcja dziedziny, którą współcześnie nazywamy sztuką. Twórczość artystyczna nie wynikała z indywidualnej inwencji, lecz generowana była przez świętą Tradycję i prawa Kościoła. W tym przypadku nie ma znaczenia odmienne tworzywo czy inna specyfika znaków sztuki słowa i sztuk plastycznych, bowiem związane one były wspólnym celem i miały analogiczną funkcję. Wszystko bowiem odsyłało do

<sup>7</sup> W przeciwieństwie do człowieka współczesnego, dla którego świat jawi się jako „zlepek zjawisk”, człowiek tradycyjny (średniowiecza) odbierał świat jako harmonijną i zhierarchizowaną strukturę (w myśl teorii Pseudo-Dionizego Areopagity). Dzięki zaadaptowaniu przez Ojców Kościoła metafizyki Platona, człowiek tradycyjny dostrzegał wewnętrzną strukturę świata, jego duchową architekturę. Współczesna kwantytatywna koncepcja świata nie jest w stanie dostrzec „drugiego wymiaru” rzeczywistości, bowiem dla niej świat jest jedynie energią i materią produkującą zjawiska. Vide J. Hani, *Symbolika świętyńi chrześcijańskiej*, przeł. A. Lavique, Kraków 1998, s. 15–16.

<sup>8</sup> P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 194.

<sup>9</sup> W Biblii Tysiąclecia greckie słowo „Logos” (gr. Λόγος) przetłumaczono jako „Słowo”, jednak należy podkreślić, iż jest to pojęcie wieloznaczne. Może ono oznaczać zarówno „słowo”, jak i „myśl”, „prawo”, „przyczynę”, „powód” itd.

<sup>10</sup> I. Jazykowa, *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 11.

prawzorca – Boskiego Archetypu. Oczywiście nie należy zapominać o podstawowej różnicy, widocznej na pierwszym etapie percepcji zmysłowej. W odróżnieniu od wytworu sztuki słownej, który zawsze stawał się dynamiczny, wytwór sztuk plastycznych był statyczny. Wytwory te związane były jednak na innej płaszczyźnie. Dlatego bardziej przydatna od współczesnych teorii okazuje się raczej myśl Ojców Kościoła i wschodniochrześcijańska mistyka, konotująca specyficzne koncepcje estetyczne. „Szata zmysłowa” (słowo czy ikona) stawała się jedynie swoistym „wehikułem” odsyłającym do innej, duchowej i wiecznej rzeczywistości: „ikona jest dla oczu tym samym co słowo dla uszu (...) mają jedną i tę samą rzeczywistość duchową”<sup>11</sup>. Odmienność systemów znakowych w takiej perspektywie zyskuje specyficzny sens: „Za pomocą systemu znaków ikona przekazuje informację tak samo, jak napisany lub wydrukowany tekst przekazuje informację wykorzystując alfabet, który także nie jest niczym innym, jak systemem umownych znaków”<sup>12</sup>.

Ontologia słowa i ikony (szerzej: sztuk plastycznych) nawiązuje przede wszystkim do prawosławnej antropologii („Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam”; Rdz 1, 26. Jednak Boski status człowieka pozostawał na płaszczyźnie empirycznej zakryty powłoką moralnego i fizycznego poniżenia<sup>13</sup>) i chalcedońskiego dogmatu Wcielenia („On jest obrazem Boga niewidzialnego”; Kol 1, 15), co z gorliwością podkreśla Jan z Damaszku, mówiąc, że Bóg dla naszego zbawienia przyjął postać zmysłową – człowieczeństwo. Tylko dzięki temu naocznemu świadectwu możliwe stało się „utrwalenie” tego na obrazie-ikonie (Jan z Damaszku przywołuje postać króla Abgara z Edessy związaną z typem ikonograficznym Chrystusa – Mandylion) i w materiale językowym:

To wszystko stało się w całej prawdzie na oczach ludzi i zostało spisane dla naszej pamięci i dla pouczenia nas, wtedy tam nieobecnych, abyśmy nie widząc tego wprawdzie, lecz słysząc o tym i wierząc w to, osiągnęli szczęśliwość Pana. Wobec tego zaś, że nie wszyscy umieją czytać i nie zajmują się czytaniem, Ojcowie postanowili, by te ważne zdarzenia były przedstawiane w obrazach dla łatwiejszego pamiętania o nich<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> P. Florenski, op. cit., s. 194.

<sup>12</sup> I. Jazykowa, op. cit., s. 22.

<sup>13</sup> С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1977, s. 78.

<sup>14</sup> Jan Damasczeński, *Wykład wiary prawdziwej*, przeł. B. Wojkowski, Warszawa 1969, s. 233.

Jednakowy cel słowa i ikony (zdobywanie prawdy) podkreślał również Bazyli Wielki: „To, co słowo nauczania daje słuchowi, to milczące malarstwo ukazuje przez przedstawienie”<sup>15</sup>. Sztuka, według nauki Ojców VII Soboru Powszechnego, ma charakter przypomnienia, ale nie przypomnienia w znaczeniu współczesnym. Chodzi o objawienie idei w tym, co zmysłowe<sup>16</sup> (Platońska doktryna uczestnictwa bytu zmysłowego w świecie idei – *methexis*<sup>17</sup>). Było to swoiste nawiązanie relacji z historią świętą (opisaną na kartach Pisma). Ponadto, chodziło o odesłanie do tej drugiej niewidzialnej i eschatologicznej rzeczywistości, która w pełni objawi się dopiero w *eschatonie* („nowe niebo i nowa ziemia”; Ap 21, 1), choć można doświadczyć jej już teraz, w czasie doczesnym, co akcentował Maksym Wyznawca w swej *Mistagogii*<sup>18</sup>.

Nie sposób omawiać funkcjonowania sztuki słowa i ikony bez uwzględnienia mistycznego wymiaru teologii prawosławnej i ściśle zespolonych z nią koncepcji estetycznych, których należy doszukiwać się w Biblii, a ściślej w *Septuagincie*. Zespoliła ona idealnie myśl judaistyczną z greckim systemem filozoficznym, dając niepowtarzalną syntezę, na podstawie której uformował się świat chrześcijańskiego Wschodu. Przekładając Słowo Boże, tłumacze *Septuaginty* wprowadzili do chrześcijaństwa greckie pojmowanie istoty piękna. To, co Boskie stawało się jednocześnie tym, co piękne i dobre<sup>19</sup> (por. Rdz 1, 31). Byt istniejący immanentnie w rzeczach odbierany był jako namacalny dowód przebywania w nich pierwiastka Bożego. Według Pseudo-Dionizego Areopagity to, co jest widzialne, prowadzi do poznania tego, co Boskie, gdyż jest odzwierciedleniem i emanacją świata niewidzialnego, a ściślej – źródłem oraz wzorem i celem wszelkiego piękna jest prapiękno, tożsame z dobrem<sup>20</sup> – „To Jedno, Dobro i Piękno zarazem jest jedyną przyczyną całej wielkości rzeczy, które są piękne i dobre. Z Niego pochodzi substancjalna egzystencja wszystkich

<sup>15</sup> Cyt. za: I. Jazykowa, op. cit., s. 19.

<sup>16</sup> P. Florenski, op. cit., s. 69.

<sup>17</sup> С. Аверинцев, op. cit., s. 116–117.

<sup>18</sup> M.W. Żywow, „*Mistagogia*” Maksyma Wyznawcy i rozwój bizantyńskiej teorii obrazu, przeł. R. Mazurkiewicz, w: *Ikona: symbol i wyobrażenie*, red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 88–89.

<sup>19</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 36.

bytów”<sup>21</sup>. W ten sposób ziemskie rzeczy widzialne stawały się odbiciem niewidzialnych (średniowieczny symbolizm), zawierały bowiem w sobie cząstkę Boskości:

rzeczy najbardziej boskie i najwznioślejsze, które się widzi i pojmuje, są tylko pewnymi hipotetycznymi pojęciami wszystkiego, co podlega Temu, który przekracza wszystko; za ich pomocą jednak odsłania się nam przechodząca wszelkie pojmowanie obecność Tego, który stąpa po szczytach tych najświętszych miejsc, do jakich intelekt może się wznieść<sup>22</sup>.

We fragmencie tym zawiera się istota neoplatońskiego pojmowania widzialnego bytu i sens średniowiecznego symbolizmu, będącego fundamentem ontologicznej syntezy sztuk w prawosławnym średniowieczu. Neoplatońską (a tym samym areopagicką) relację „noetyczny – rzeczowy” Maksym Wyznawca wzbogacił o aspekt dynamiczny, powiązany z ideą urzeczywistniającego się przeobstwienia, które nabierało właściwego znaczenia w optyce chrystologicznej i eschatologicznej<sup>23</sup>.

Sztuka słowa i ikony stawała się jednością przede wszystkim na płaszczyźnie heortologicznej, w przestrzeni świątyni prawosławnej, która zgodnie z koncepcją emanacji Pseudo-Dionizego i teoriami Maksyma Wyznawcy była uobecnieniem eschatologicznego Królestwa przyszłości, symbolem Nowego Jeruzalem, którego wierni mogli doświadczyć już w czasie doczesnym<sup>24</sup>. Symboliki świątyni prawosławnej nie można rozpatrywać w oderwaniu od liturgii<sup>25</sup>, gdyż w tej sakralnej przestrzeni wszystkie elementy stają się jednością, wskazując zbawienie<sup>26</sup>. Na chrześcijańskim Wschodzie świątynia reprezentowała potrójny symbol: Trójcy

<sup>21</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Imiona Boskie*, w: idem, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005, s. 251.

<sup>22</sup> Idem, *Teologia mistyczna*, w: *Pisma...*, s. 327.

<sup>23</sup> M.W. Żywow, op. cit., s. 90–91.

<sup>24</sup> Maksym Wyznawca zamiast dwóch poziomów w areopagickiej koncepcji liturgii (noetycznego i rzeczowego), mówił o całym szeregu powiązanych wzajemnie sfer. Po pierwsze, liturgia odzwierciedla historię zbawienia. Po drugie, w niej urzeczywistnia się samo zbawienie. Po trzecie, jest działaniem widzialnym, prowadzącym do kontemplacji niewidzialnego. Po czwarte, w liturgii każda poszczególna dusza zmierza do Boga. Ibidem, s. 91–92.

<sup>25</sup> Vide J. Hani, op. cit., s. 140–154.

<sup>26</sup> L. Uspienski, *Symbolika Cerkwi*, przeł. W. Misijuk, Białystok 2000, s. 8.

Świętej, założonego przez Chrystusa Kościoła oraz całego kosmosu, gdzie sklepienie wraz z kopułą odzwierciedlają niebo, a łuki wskazują na cztery strony świata<sup>27</sup>. Cerkwie poprzez sanktuarium zwrócone są ku Wschodowi, gdzie znajdował się Eden. Od Wschodu również ma nadejść eschatologiczne Królestwo Boże<sup>28</sup>. O zbliżającym się „straszynym sądzie” przypominały wiernym przedstawienia Sądu Ostatecznego, umieszczane na zachodnich ścianach cerkwi. Również kopułowe przedstawienia Chrystusa-Pantokratora miały przestrzegać przed Drugim Przyjściem Chrystusa w chwale. Cała świątynia obrazowała chwałę eschatologicznej wieczności: „Będąc pierwociną nadchodzącego Królestwa jest ona zarówno częścią tego Królestwa, które istnieje już tutaj na ziemi, jak również zapowiedzią jego przyjścia w chwale. Z drugiej strony jest to też obraz boskiego Królestwa, ku któremu Cerkiew prowadzi świat”<sup>29</sup>. Świątynia stanowiła eschatologiczną antycypację nowego stworzenia, a sama liturgia eucharystyczna wskazywała eschatologiczne wypełnienie<sup>30</sup>. O „niebiańskości” bizantyńskiej liturgii, jakiej doświadczyli posłańcy Włodzimierza w świątyni Hagia Sofia, wspomina często przytaczany fragment staroruskiego latopisu<sup>31</sup>.

Jak sama świątynia prawosławna, poprzez swą symbolikę, stawała się modelem wszechświata, tak i czas liturgiczny ukierunkowany był na „przyszły eon” (tzn. wieczność po Paruzji). Rok i tydzień liturgiczny stawały się swoistymi modelami historii świata (model czasu trwania świata ukryty był w tygodniu stworzenia z *Księgi Rodzaju*. Siedem dni stworzenia to siedem epok dziejów świata<sup>32</sup>). W tygodniu liturgicznym niedziela, jako

<sup>27</sup> W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 41.

<sup>28</sup> L. Uspiński, op. cit., s. 22.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 20-21.

<sup>30</sup> J. Meyendorff, *Teologia bizantyńska. Historia i doktryna*, przeł. J. Prokopiuk, Kraków 2007, s. 196.

<sup>31</sup> „(...) i nie wiedzieliśmy, w niebieli byliśmy czy na ziemi: nie ma bowiem na ziemi takiego widowiska ni pięknego takiego, i nie wiemy, jak opowiedzieć o tym, tylko to wiemy, że tam Bóg z ludźmi przebywa i nabożeństwo ich jest najlepsze ze wszystkich krajów”. *Powieść minionych lat*, przeł. F. Sielicki, Wrocław 1999, s. 86.

<sup>32</sup> Oficjalnie Cerkiew, w odróżnieniu od samych wiernych (np. nastroje eschatologiczne związane z oczekiwaniami końca świata w roku 7000 „od stworzenia świata” = 1491/92 r.), podchodziła z dystansem do wszelkich spekulacji chronologicznych. Dlatego siedem okresów dziejów świata nigdy nie były odbierane na płaszczyźnie oficjalnej jako konkretna miara czasu. O siedmiu okresach istnienia świata („wiekach”) wspominał Jan z Damaszku, jednakże podkreślił wieloznaczność słowa „wiek” (gr. αἰών): „Mówimy bo-



dzień zmartwychwstania, odbierana była za Ojcami Kościoła (Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu) nie jako dzień siódmy, lecz jako pierwszy i zarazem ósmy, będący figurą wieczności. Natomiast w tradycji liturgicznej to sobota – „szabat sprawiedliwych” była dniem siódmym, symbolicznie poprzedzającym bezpośrednio „dzień Pański”. Niezwykłe odwołanie do tygodnia stworzenia jako praobrazu czasu trwania świata odnajdujemy w – nawiązującym do bizantyńskich utworów o sześciu dniach stworzenia (Heksaemeron) – *Sześciodniu* Jana Egzarchy. Z perspektywy doczesnego „siódmego wieku” (siódme tysiąclecie według ery bizantyńskiej) dziejów świata ukazuje on „dzień ósmy” – bezkresną wieczność i odnowę całego stworzenia<sup>33</sup>, dla których swoistym archetypem jest niedziela – dzień zmartwychwstania Chrystusa<sup>34</sup>.

Wśród Słowian prawosławnych na Bałkanach i Rusi w okresie średniowiecza – w przeciwieństwie do Bizancjum – nie rozwinęła się teologia spekulatywna. Dlatego to właśnie liturgia, w jej aspekcie katechetycznym, sakramentalnym, jak i ikonograficznym<sup>35</sup>, stała się dla ówczesnych Słowian prawosławnych głównym źródłem myśli teologicznej. Można mówić o przewadze elementu religijno-mistycznego nad abstrakcyjno-rozumowym w słowiańskim życiu cerkiewnym<sup>36</sup>. W jego centrum sytuowały się nie badania teologiczne, lecz raczej „praktyka”<sup>37</sup> (post, modlitwa, ikona, liturgia, asceza). Przekazywanie prawd chrześcijańskiego doświadczenia eschatologicznego innymi drogami, nie tylko poprzez słowo pisane, stawało się szczególnie znaczące ze względu na doświadczalny i kontemplacyjny charakter prawosławia. W przestrzeni świątyni prawosławnej komunikacja podczas liturgii mogła być w pełni efektywna, gdyż przekaz odbywał

---

wiem i o wieku życia każdego poszczególnego człowieka, i o okresie tysiąca lat, które nazywamy wiekiem, to znowu dajemy to miano całemu życiu doczesnemu, ale też i temu, które nastąpi po zmartwychwstaniu i nigdy się nie skończy (...). Co do naszego świata, to mówią o siedmiu jego wiekach”. Jan Damasceński, op. cit., s. 62.

<sup>33</sup> Йоан Екзарх, *Шестоднев*, przeł. Н. Кочев, София 1981, s. 261.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 262.

<sup>35</sup> A. Kuzniecowa, *Zabytki chrześcijańskiej kultury Dawnej Rusi i ich znaczenie teologiczne*, przeł. B. Roszczenko, w: *Teologia i kultura duchowa Starej Rusi*, red. W. Hryniewicz, J. Gajek, Lublin 1993, s. 194.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 195.

<sup>37</sup> G. Podskalsky, *Chrześcijaństwo i literatura teologiczna na Rusi Kijowskiej (988–1237)*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2000, s. 381.

się drogą werbalną i niewerbalną<sup>38</sup>. Komunikacja ta stawała się polisensoryczna. Do zmysłów wiernych odwoływano się poprzez: słowo mówione, muzykę liturgiczną (hymnografia), gesty, symbolikę kolorów, ikonograficzny wystrój świątyni<sup>39</sup>, a nawet zapach kadzidła<sup>40</sup>. Wszystkie „zmysłowe” elementy liturgii stawały się jednością, dlatego kwestia odmiennego tworzywa czy specyfika znaków nie mają tu znaczenia.

Mistyczną więź między sztuką słowa i sztukami plastycznymi generuje przede wszystkim specyficzna postać symbolizmu, o której mówił Pseudo-Dionizy i Maksym Wyznawca<sup>41</sup>. Słowo i ikona (freski, miniatury) stawały się „dowodem tych rzeczywistości, których nie widzimy” (Hbr 11, 1). W tym miejscu należałoby sprecyzować znaczenie użytego w tytule terminu „obraz paradygmacyjny”, który funkcjonuje w sferze pozatekstowej i pozaikonograficznej. Może on powstawać na bazie materiału językowego i/lub ikonograficznego, który w procesie odbioru (w umyśle odbiorcy) wytwarzał charakterystyczne przedstawienia<sup>42</sup>. Termin ten przybliża się do definicji Abrahama (Abiego) Warburga, dla którego obraz ściśle związany jest ze sferą społecznej wyobraźni<sup>43</sup>. Odbiorca-czytelnik (-widz) w swym umyśle najczęściej przekładał zapis na przedstawienia wizualne, odwołując się do znanych i zakodowanych wyobrażeń, które nabywał, dorastając w danej rzeczywistości kulturowej (szeroko rozumiana ikonosfera<sup>44</sup>). Obraz paradygmacyjny staje się zatem łącznikiem między

<sup>38</sup> M. Mostert, *New Approaches to Medieval Communication?*, w: *New Approaches to Medieval Communication*, oprac. M. Mostert, Turnhout 1999, s. 20–21.

<sup>39</sup> M. Clanchy, *Introduction*, w: *New Approaches...*, s. 6. L. Duggan, *Was Art Really the “Book of the Illiterate”?*, w: *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7–9 December 2000*, oprac. M. Hageman, M. Mostert, Turnhout 2005, s. 63–107.

<sup>40</sup> P. Florenski mówi nawet o „sztuce kadzidlanego dymu” jako niezbędnym elemencie wewnątrzświątynnej syntezy sztuk: „dzięki owej atmosferze kłębow dymu, który jest w nieustannym ruchu, atmosferze w ten sposób niejako zmateriałizowanej, a więc *dostrzegalnej*, do odbioru ikon i fresków wprowadzona zostaje zupełnie nowa jakość, którą określam mianem *sztuki kadzidlanego dymu*”. P. Florenski, op. cit., s. 37.

<sup>41</sup> M.W. Żywow, op. cit., s. 92.

<sup>42</sup> H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984, s. 30–31.

<sup>43</sup> J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, w: *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, s. 294.

<sup>44</sup> M. Porębski, *Pojęcie ikonosfery*, w: *Literatura a malarstwo...*, s. 207–218.

słowem pisanym a ikoną, bowiem stanowi jakby kolejny poziom ich kontemplacji, która odbywa się już w umyśle odbiorcy. Obraz paradygmaticzny i symbol w tym znaczeniu stają się pokrewne. Rozumiane bowiem są jako pewne struktury myślowe (operacje myślowe człowieka odbywają się zarówno za pomocą pojęć językowych, jak i za pomocą pewnych obrazów<sup>45</sup>: „Sam człowiek jest obrazem Obrazu i właściwa jest mu obrazowość przeżyć. W tym sensie człowiek jest istotą obrazową (...), która nie tylko myśli obrazami, ale także tworzy obrazy”<sup>46</sup>), co zresztą usiłował opisać Mircea Eliade<sup>47</sup>.

W przypadku prawosławnego piśmiennictwa średniowiecznego i ikonografii, twórca budował świat przedstawiony na podstawie zespołu obrazów przejmowanych z tekstów biblijnych (i/lub apokryficznych) oraz patrystyczno-bizantyńskich (które *de facto* wtórnie przekształcały obrazy pochodzenia biblijnego). Obrazy te rzutowały na jego bezpośrednią percepcję otaczającej rzeczywistości, odpowiednio ją modelując. Mogły one stawać się tylko odniesieniem dla twórcy, który na ich podstawie konstruował swój własny sposób przekazu. Jednakże odbiór pozostawał zawsze jednakowy, gdyż odbiorca, znający ramę wyobrażeniową twórcy, był w stanie rozpoznać zakodowany obraz. Posługiwanie się terminami obraz i świat przedstawiony wymaga pewnego doprecyzowania, jeśli chodzi o kulturę prawosławnego średniowiecza, bowiem mogłyby one błędnie implikować współczesne pojęcie fikcyjności (*fictiones*). Należy zaznaczyć, iż twórca prawosławny musiał podporządkować się kryteriom specyficznie rozumianej prawdy, wyznaczonej odgórnie przez teologię. W nauce Cerkwi zawarta była prawda literatury, której podlegał autor: „Ich *literackość* polegała na produkowaniu tekstów odpowiadających religijnej koncepcji literatury w ujęciu chrześcijańsko-prawosławnym (której literatura apokryficzna jest tylko odbiciem, nawet *ułamnym*)”<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> H. Holländer, *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja*, przeł. K. Lukas, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 194–195.

<sup>46</sup> S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 99.

<sup>47</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tarkiewicz, Warszawa 1970, s. 33.

<sup>48</sup> R. Picchio, „*Slavia Orthodoxa*” i „*Slavia Romana*”, przeł. B. Badyńska-Lipowczan, w: idem, *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, Kraków 1999, s. 53.

Zatem funkcjonujący w rzeczywistości pozatekstowej i pozaikonograficznej obraz paradygmaticzny był ściśle związany ze średniowiecznym symbolizmem, który nawiązywał więź z „historią świętą”, ale – poprzez wymiar zmysłowy – odsyłał też do rzeczywistości niewidzialnej realizującego się stopniowo Królestwa Bożego – Nowego Jeruzalem, symbolizowanego na ikonach przez złoto („Miasto – to czyste złoto do szkła czystego podobne”; Ap 21, 18), będące jednocześnie materialną emanacją Bożych energii<sup>49</sup>. Złote tło na ikonach kreśliło również specyficzne napięcie pomiędzy wymiarem duchowym i materialnym, rzeczywistością ziemską i niebiańską, co uwidaczniało się również w literaturze hagiograficznej. Święty bowiem wiązał te dwie rzeczywistości. Charakterystyczna dla bizantyńskiej myśli teologiczno-estetycznej „synteza przeciwieństw”<sup>50</sup> ukazywała życie głównego bohatera żywota na dwóch płaszczyznach (ziemskiej i niebiańskiej)<sup>51</sup>. Dlatego Sawa i Simeon ukazywani są na ikonach na wszechogarniającym złotym, świetlistym tle. Podobnie przedstawia świętych serbski mistyk i hagiograf – Domentijan (ok. 1210–1264). W jego żywotach obaj święci nabierają wyrazistości w optyce specyficznej świątliwości („ДВѢ СВѢТИЛѢ БОГОЗРАЧНО СИАЮЩА ВЛАДЪЦѢ СВОЕМОУ”<sup>52</sup>, „ОБА СВѢТЛОДОУШНА И РАВНООБРАЗНА СВѢТИЛНИКА”<sup>53</sup>) i wizji urzeczywistniającego się Królestwa Niebieskiego<sup>54</sup> („ОБА ГРАЖДАННА ВЪШЬНИАГО ИЕРОСАЛИМА”<sup>55</sup>, „ВЪСХЪТИСТА ЦАРЬСТВО НЕБЕСНОЕ”<sup>56</sup>, „САВА ДѢИСТВОМЪ СВЕТАГО ДОУХА НА ПРѢСВѢТЛЫИ СВѢТЬ ВЪЗИРАЕ БОГО-

<sup>49</sup> „To wyraźniejsze zastosowanie złota, stanowi nie tyle wyraz ontologii sił w ogóle, co wyraz sił Boskich, nadzmysłowej formy, przesycającej to, co widzialne”. P. Florenski, op. cit., s. 174.

<sup>50</sup> Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991, s. 66. С. Аверинцев, op. cit., s. 104–107.

<sup>51</sup> „Житије је грађено на протутежи историјског и апстрактног, материјалног и нематеријалног, одређеног и неодређеног”. Ђ. Трифуновић, *Нацрт за поетику старе српске књижевности*, w: *Српска књижевност у књижевној критици. Стара књижевност*, оргас. Ђ. Трифуновић, Београд 1972, s. 64.

<sup>52</sup> Доментијан, *Живот светога Семеуна и светога Саве*, оргас. Ђ. Даничић, Београд 1865, s. 170.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>54</sup> Vide М. Лазић, *Естетика царства небеског у Доментијановим житијима*, w: *Српска Византија*, оргас. Б. Јовановић, Београд 1993, s. 131–142.

<sup>55</sup> Доментијан, op. cit., s. 169.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 173.

мъсльными очима”<sup>57</sup>). Domentijan kreśli portrety hagiograficzne świętych właśnie z uwzględnieniem tego napięcia między pierwiastkiem ziemskim a niebiańskim: „Тѣломъ на земли стоѣшѣ, оумомъ же и доушею въ небесныхъ обитѣлехъ въдвараюшѣ”<sup>58</sup>.

Średniowieczny symbolizm implikował dwie podstawowe formy istnienia symbolu religijnego, wiążącego dwie rzeczywistości i tożsamego w pewnym sensie z obrazem paradygmaticznym. Była to swoista matryca dla autorów, którzy na jej podstawie mogli tworzyć dzieła zgodnie z konwencją umowności. Jednakże ta umowność (etykieta<sup>59</sup>) dzieła miała zawsze głębsze, ukryte znaczenie. Pierwszą najprostszą formę średniowiecznego symbolizmu stanowił obraz (symbol), będący konkretnym obiektem (np. winnica, gołąb, ryba etc.), który zgodnie z zasadami biblijnej typologii podatny był na nowe interpretacje i aktualizacje. Dlatego użyty przez Domentijana termin „prawdziwa winnica” („истинный виноградъ”<sup>60</sup>) staje się uniwersalny poprzez odesłanie do kontekstu biblijnego, ale zyskuje też aktualny wydźwięk. W Starym Testamencie „winnicą” był naród wybrany, z kolei w *Ewangelii według św. Jana* przynależność do niej oznaczała mistyczne zjednoczenie z Chrystusem (J 15, 1-11). W tej optyce dzieje biblijne stają się antycypacją serbskiej historii, bowiem dla Domentijana

<sup>57</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>59</sup> Wypracowana na chrześcijańskim Wschodzie etykieta, obowiązująca zarówno w malarstwie, sztukach użytkowych, architekturze, jak i w piśmiennictwie była typowym średniowiecznym związkiem treści i formy. Wybór wyrażen i formy określany był nie przez gatunek, lecz przez przedmiot narracji. Etykieta miała określać zachowanie idealnego bohatera na zasadzie analogii. Średniowieczni autorzy starali się znajdować odpowiednie przykłady w przeszłości, opatrzyć je odpowiednimi cytatami z Pisma Świętego, aby mogła powstać odpowiednia więź z „historią świętą”. Etykieta literacka składała się przede wszystkim z wyobrażeń o tym: 1) jak powinny zachodzić takie czy inne wydarzenia, 2) jak powinna zachować się dana osoba zgodnie ze swym położeniem i 3) jakimi słowami powinien pisarz opisywać wydarzenia. Zatem etykieta literacka tworzyła: etykietę porządku świata, etykietę słowną i etykietę zachowania, co stanowiło jednolity system normatywny, ustalony odgórnie, wznoszący się ponad autorem. Był określany „z zewnątrz” przez przedstawiane przedmioty, a nie przez wewnętrzne potrzeby utworu. Etykieta literacka była mechanicznym powtarzaniem schematów, lecz kanony literackie mogły być przez twórców zmieniane, dopasowywane i różnicowane. Autor usiłował ukazać swe wyobrażenia poprzez zestawianie elementów „starych”, a nie poprzez wymyślanie „nowych”. D.S. Lichaczow, op. cit., s. 88–112.

<sup>60</sup> Доментијан, op. cit., s. 203.

„winnicą” jest nowy naród wybrany – lud serbski („nowy Izrael” – „**НОВЫИ ИСРАИЛЬ**”<sup>61</sup>), oczekujący Powtórnego Przyjścia Chrystusa w chwale na „winobranie” (Ap 14, 18-20), co koresponduje z charakterystycznymi freskowymi przedstawieniami „lozy Nemanjiciów” (m.in. Sopoćani, Peći, Gračanica, Dečani). Nawiązują one do ikonograficznego obrazu „drzewa Jessego” (Iz 11, 1), opierającego się na starotestamentowych obietnicach mesjańskich<sup>62</sup>.

Za swoisty „łącznik” pomiędzy pierwszą i drugą formą średniowiecznego symbolizmu należy uznać największy symbol kultury chrześcijańskiej – krzyż<sup>63</sup> („krzyż jest rzeczywiście obrazem wszelkiego obrazowania, jest ikoną ikony”<sup>64</sup>). Drugą bardziej rozbudowaną formą symbolizmu była reprezentacja scen (obrazów) biblijnych (i/lub apokryficznych oraz patrystyczno-bizantyńskich), konotujących ukryte podwójne znaczenie. Bizantyński czy słowiański artysta, odtwarzając określoną scenę (obraz), przywoływał kontekst biblijny, ale miał świadomość, że ma ona głębsze, bardziej uniwersalne znaczenie. Dlatego, jak zaznacza Gervase Mathew, nieadekwatne jest w tym miejscu używanie terminu alegoria<sup>65</sup>. W ten sposób ikona Trójcy Świętej (np. Andrieja Rublowa), nawiązująca do wizyty pod dębami Mamre (Rdz 18), wskazuje na perychorezę trynitarną, wewnętrzną jedność Trójcy, a ponadto wskazuje każdemu chrześcijaninowi możliwość współuczestnictwa w życiu Trójcy poprzez liturgię i Eucharystię, do czego nawołuje Kliment Ochrydzki (ok. 840–916) w swej homilii – *Słowo o Trójcy Świętej* („**ПОДОБНО ІЄ НАМЪ, БРАТІЕ, ПРИНО СБИРАЮЩЕ ВЪ ЦРКВЬ С ЛЮБОВІЮ, ЕДИНОМОУ БОЖЕСТВОУ ЧТЬ И ПОКЛАНАНІЕ И ХВАЛОУ ВОЗДААТИ, ВЪ ТРИЕХЪ СВОИСТВЪ СОУЩОУ, СИРЪЧЬ ИПОСТАСЪ**”<sup>66</sup>). Na tej samej zasadzie funkcjonuje również scena wskrzeszenia Łazarza

<sup>61</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>62</sup> Vide D. Winfield, *Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia*, „Byzantinoslavica” nr 19, 1958, s. 251–278. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, „Zograf” nr 20, 1989, s. 48–60. M. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, „Dumbarton Oaks Papers” nr 34/35, 1980/1981, s. 125–176.

<sup>63</sup> G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London 1963, s. 38.

<sup>64</sup> S. Bułgakow, op. cit., s. 98.

<sup>65</sup> G. Mathew, op. cit., s. 38.

<sup>66</sup> Климент Охридски, *Събрани съчинения*, т. II, оргас. Б. Ангелов, К. Куев, Х. Кодов, К. Иванова, София 1977, s. 656.

z Betanii (J 11, 1-44), obecna zarówno w sztukach plastycznych, jak i w literaturze. Scena ta jest jednym z aspektów wschodniochrześcijańskiej symboliki zmartwychwstania, obok istotniejszego symbolu – zstąpienia Chrystusa do otchłani (*anastasis*), ukazanego z detalami w apokryficznej *Ewangelii Nikodema*. W odróżnieniu od Zachodu, eksponującego raczej aspekt pasyjny zmartwychwstania, duchowość chrześcijańskiego Wschodu naznaczona jest rysem paschalnym. Paschalna radość Wschodu uwypukla w swej soteriologii metafizyczne zwycięstwo Chrystusa nad piekłem, szatanem i śmiercią: „Ciało to uśmierciło śmierć i odnowiło całe skażone stworzenie”, jak pisze Cyryl Turowski (ok. 1130–1182)<sup>67</sup>.

Zatem obraz wskrzeszenia Łazarza ukazuje tryumf Chrystusa nad śmiercią, ale zawiera w sobie również wezwanie chrześcijańskiej duszy do porzucenia grzechu i wstąpienia na drogę światłości oraz życia wiecznego<sup>68</sup>. Dlatego staroruski apokryf – *Słowo o wskrzeszeniu Łazarza*, ukazując paschalny dramat uwięzionych w piekle, uwypukla oba wspomniane aspekty. Na wieść o przyjsciu na świat Chrystusa, Dawid („Се бо время весело наста, се прииде день спасения”<sup>69</sup>) nawołuje biblijnych więźniów piekieł do posłania Łazarza z prośbą o uwolnienie („Се завтра от нас поидет Лазарь четверодневный, друг Христов, ть от нас к нему весть донесет”<sup>70</sup>). Pomimo że apokryf nie przedstawia samego wskrzeszenia Łazarza, lecz paschalną nadzieję uwięzionych i charakterystyczne napięcie oczekiwania, to w perspektywie soteriologicznej zawiera analogiczne przesłanie jak ikony obrazujące tę scenę.

Ikony wskrzeszenia Łazarza nabierają szczególnego charakteru w świetle tekstów liturgicznych („Zmarły od czterech dni, który już cuchnął, pomimo opasek powstał na Twoje wezwanie”; kanon powieczerja, pieśń 8), podkreślających paschalną radość oczekiwania zmartwychwstania Chrystusa<sup>71</sup>. Wskrzeszony funkcjonuje bowiem jako swoisty praobraz zmartwychwstania Chrystusa, co akcentuje Kliment Ochrydzki w *Po-*

<sup>67</sup> Cyryl Turowski, *Słowo na świętą Paschę, w światłonośny dzień zmartwychwstania Chrystusa*, w: idem, *Homilie paschalne*, przeł. W. Hryniewicz, Opole 1993, s. 37.

<sup>68</sup> G. Mathew, op. cit., s. 38.

<sup>69</sup> М. Рождественская, *К литературной истории текста «Слова о Лазаревом воскресении»*, Труды отдела древнерусской литературы 1970, т. 25, s. 53.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>71</sup> M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2001, s. 153.

*chwale Łazarzowi* („Дѣзоръ първѣи прообразникъ тридневномъ въскрѣсенію хѣа”<sup>72</sup>). Łazarz jest tym, który „zawstydził piekło” („Дѣзоръ горькѣи адовѣ силѣ посрамьникъ”<sup>73</sup>) i nosi w sobie „owoce zmartwychwstania Chrystusa” („Се четвърдновное въстание Дѣзорево плоды носить тридневнаго въстания хѣа”<sup>74</sup>). Paradigmatyczny obraz tego typu, poprzez schematycznie przedstawione na ikonach i w literaturze sceny wskrzeszenia, odsyła do innego wydarzenia. Zmartwychwstanie Chrystusa i wskrzeszenie Łazarza, według troparionu Soboty Łazarza (szósta sobota Wielkiego Postu), gwarantują zmartwychwstanie powszechne podczas Paruzji. Okres pomiędzy Pierwszym a Drugim Przyjściem Chrystusa stawał się w ten sposób czasem ontologicznego przemienienia i przebóstwienia świata, stąd paschalna radość Wschodu. Zmartwychwstanie Chrystusa jest gwarancją zmartwychwstania powszechnego: „Sam Pan natomiast stał się pierwociną zmartwychwstania doskonałego, po którym nie ma już ponownej śmierci”<sup>75</sup>. W tej perspektywie krystalizuje się pewna triada dzieła zbawienia i zmartwychwstania rozpięta na osi: wskrzeszenie Łazarza – zmartwychwstanie Chrystusa – zmartwychwstanie powszechne, ukazywane z detalami w literackich i ikonograficznych przedstawieniach Sądu Ostatecznego.

Właśnie przedstawienia Sądu Ostatecznego mogą posłużyć za trzeci przykład funkcjonowania średniowiecznego symbolizmu, wspólnego dla piśmiennictwa i sztuk plastycznych. Przedstawienia te stanowią swoiste napomnienie i przestrożę, ale również akcentują idee odkupienia, zmartwychwstania oraz zbawienia. Dlatego podział na zbawionych i potępionych – choć obecny – jest zminimalizowany w odróżnieniu od ikonografii zachodniej. Pomniejszony jest tu też dramat potępionych, idących do piekła. Z ikon Sądu przebija tęsknota za wszechogarniającą jednością<sup>76</sup>, co związane było z propagowaną przez Wschód koncepcją powszechnego charakteru zbawienia i powrotu wszystkiego do pierwotnej jedności. Idea

<sup>72</sup> М. Рождественская, op. cit., s. 574.

<sup>73</sup> Климент Охридски, *Събрани съчинения*, t. I, oprac. Б. Ангелов, К. Куев, Хр. Кодов, София 1970, s. 574.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 573.

<sup>75</sup> Jan Damascęński, op. cit., s. 266.

<sup>76</sup> M. Zlatohlávek, Ch. Rättsch, C. Müller-Ebeling, *Sąd Ostateczny: freski, miniatury, obrazy*, przeł. A. Kleszcz, Kraków 2002, s. 104.



apokatastazy, odrzucona w interpretacji Orygenesza, na trwałe weszła do wschodniochrześcijańskiej teologii dzięki Grzegorzowi z Nyssy, który głosił tezę eliminacji z bytu wszelkiego zła: „wtedy i źli dostaną dobry pokarm, rozkwitną i dzięki tej opiece dojrzeją do zbioru i tak, choćby po długim czasie otrzymają ów wygląd, jaki dał Bóg na początku”<sup>77</sup>. Idea ta staje się widoczna choćby w *Pouczeniu na Niedzielę Mięsoпустną* Klimenta Ochrydzkiego. Kazanie Klimenta (przypisywane w rękopisach<sup>78</sup> Janowi Złotoustemu), nawołuje do pokajania, wyznania grzechów i oczyszczenia, przytaczając opis dnia Sądu Ostatecznego, będącego parafrazą „apokalipsy synoptycznej” (Mt 25, 31-46). Podkreślona jest tu wyraźnie idea o Boskim pragnieniu zbawienia całej ludzkości, dla której specjalnie wyznaczono okres Postu dla oczyszczenia się z grzechów: „Того ради сина дни постныма на оцѣщенье грѣховъ положи, да яко кто всѣмъ лѣтомъ согрѣшихомъ, то сими дньми да оцѣстимъ са, оудержаще телеса своя постомъ и бдѣньемъ”<sup>79</sup>. Opisy potępionych (rozdzielenie „owiec od kozłów”; Mt 25, 33) i piekiel ustepują miejsca obrazowi zmartwychwstania: „И въ гновеньи ока въстанеть ѿ земля все кѣство члѣче любо ли звѣри сѣлы, или рыбы задробили, или птици разнесли”<sup>80</sup>. Kliment powołuje się tu na pochodzący z homilii Efrema Syryjskiego motyw wydania ludzkich ciał przez zwierzęta podczas powszechnego zmartwychwstania<sup>81</sup>, będącego również częstym elementem ikonografii „straszego sądu”.

Powyższe konstatacje poruszają jedynie wybrane aspekty intersemiotyczności w słowiańskiej kulturze prawosławnego średniowiecza, ukazując kilka przykładów funkcjonowania obrazu paradygmatycznego w rzeczywistości pozatekstowej i pozaikonograficznej. W szeroko rozumianej ikonosferze prawosławnego średniowiecza istniały oczywiście obrazy paradygmatyczne obecne jedynie w piśmiennictwie lub tylko w sztukach plastycz-

<sup>77</sup> Grzegorz z Nyssy, *Dialog z siostrą Makryną o duszy i zmartwychwstaniu*, w: idem, *Wybór pism*, przeł. W. Kania, Warszawa 1974, s. 86.

<sup>78</sup> Na temat rękopisów i redakcji *Pouczenia*, Климент Охридски, *Събрани съчинения*, t. II, oprac. Б. Ангелов, К. Куев, Х. Кодов, К. Иванова, София 1977, s. 667–671.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 676.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Ibidem. Vide Ефрем Сирин, *Слово на Второе Пришествие Господа нашего Иисуса Христа*, w: idem, *Избранные творения*, wyd. Сретенского монастыря, Москва 2007, s. 199.

nych. Jednakże w perspektywie wschodniochrześcijańskiej mistyki i teologicznej myśli Ojców Kościoła zjednoczone one były jednym, wspólnym i uniwersalnym celem oraz funkcją. Każda ikona, hymn czy żywot świętego zaczynały funkcjonować jako „cień” transcendentnego istnienia „na górze”, jako swoisty odbłask idealnego prawzorca. Artysta był zdolny odtworzyć kopię prawzoru, ponieważ jako człowiek, pomimo upadku, nadal zawierał w sobie „zakrytą” Boskość. Dzięki kontemplacji ikony bądź lektury tekstu odbiorca miał być przeniesiony w doświadczenie wieczności. Poprzez takie mistyczne postrzeganie aktu twórczego postacie na ikonach oraz w literaturze stawały się odrealnione. Odzwierciedlać miały bowiem pewną ideę, idealny pierwowzór, a nie rzeczywistą istotę ludzką. Dlatego odtwarzanie idealnego prawzoru prowadziło w rezultacie do naśladowania oraz odtwarzania w sztukach plastycznych i literaturze niezmiennych wzorców czy też kanonów. Należy podkreślić, że nie świadczy to o ubóstwie kultury prawosławnego średniowiecza, a jedynie o jej specyfice. Dzięki uzmysłowieniu sobie wspólnych źródeł szeroko pojętej sztuki średniowiecznej i mistycznych korzeni wschodniochrześcijańskiej teologii oraz ściśle zespolonych z nią koncepcji estetycznych, podkreślających ontologiczną więź między „przedstawianym” a idealnym prawzorem, unikamy kontrowersyjnej – z dzisiejszego punktu widzenia – koncepcji „korespondencji sztuk”. Rekonesans ten otwiera drogę do dalszych rozważań nad wieloaspektowym zagadnieniem intersemiotyczności w słowiańskiej kulturze prawosławnego średniowiecza. Szczególnie warto byłoby podjąć, wspartą rzetelną i dogłębną analizą, próbę porównania koncepcji powinowactwa sztuk na płaszczyźnie ontologicznej w kulturze chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu.

### Literatura

- Аверинцев С., *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1977.  
Awierincew S., *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesno-bizantyjskiej)*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1988.  
Богдановић Д., *Историја старе српске књижевности*, Београд 1991.  
Bułgakow S., *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, przeł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.

- Damasceński Jan, *Wykład wiary prawdziwej*, przeł. B. Wojkowski, Warszawa 1969.
- Доментијан, *Живот светогa Симеуна и светогa Саве*, oprac. Ђ. Даничић, Београд 1865.
- Ефрем Сирин, *Избрание творения*, wyd. Сретенскогo монастыря, Москва 2007.
- Екзарх Йоан, *Шестоднев*, przeł. Н. Кочев, Софиа 1981.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia. Wybór eseјów*, wyb. M. Czerwiński, przeł. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1970.
- Evdokimov P., *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986.
- Floreński P., *Ikonoostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984.
- Grzegorz z Nyssy, *Wybór pism*, przeł. W. Kania, Warszawa 1974.
- Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A. Lavique, Kraków 1998.
- Jazykowa I., *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2007.
- Климент Охридски, *Събрани съчинения*, t. I, oprac. Б. Ангелов, К. Куев, Х. Кодов, Софиа 1970.
- Климент Охридски, *Събрани съчинения*, t. II, oprac. Б. Ангелов, К. Куев, Х. Кодов, К. Иванова, Софиа 1977.
- Kuzniecowa A., *Zabytki chrześcijańskiej kultury Dawnej Rusi i ich znaczenie teologiczne*, przeł. B. Roszczenko, w: *Teologia i kultura duchowa Starej Rusi*, red. W. Hryniewicz, J. Gajek, Lublin 1993, s. 187–198.
- Lichaczow D.S., *Poetyka literatury staroruskiej*, przeł. A. Prus-Bogusławski, Warszawa 1981.
- Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984.
- Mathew G., *Byzantine Aesthetics*, London 1963.
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. J. Prokopiuk, Kraków 2007.
- New Approaches to Medieval Communication*, oprac. M. Mostert, Turnhout 1999.
- Myśliciel, kronikarze i artyści o sztuce: od starożytności do 1500 r.*, wyb. i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1978.
- Picchio R., *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, Kraków 1999.
- Podskalsky G., *Chrześcijaństwo i literatura teologiczna na Rusi Kijowskiej (988–1237)*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2000.
- Powieść minionych lat*, przeł. F. Sielicki, Wrocław 1999.
- Praz M., *Mnemosyne: rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdański 2006.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, Kraków 2005.
- Quenot M., *Zmartwychwstanie i ikona*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2001.

- Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 December 2000*), oprac. M. Hageman, M. Mostert, Turnhout 2005.
- Рождественская М., *К литературной истории текста «Слова о Лазаревом воскресении»*, Труды отдела древнерусской литературы 1970, t. 25, s. 47–59.
- Српска Византија*, oprac. Б. Јовановић, Београд 1993.
- Српска књижевност у књижевној критици. Стара књижевност*, oprac. Ђ. Трифуновић, Београд 1972.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Turowski Cyryl, *Homilie paschalne*, przeł. W. Hryniewicz, Opole 1993.
- Uspienski L., *Symbolika Cerkwi*, przeł. W. Misijuk, Białystok 2000.
- Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Zlatohlávek M., Rättsch Ch., Müller-Ebeling C., *Sqd Ostateczny: freski, miniatury, obrazy*, przeł. A. Kleszcz, Kraków 2002.
- Żywow M.W., „*Mistagogia*” Maksyma Wyznawcy i rozwój bizantyńskiej teorii obrazu, przeł. R. Mazurkiewicz, w: *Ikona: symbol i wyobrażenie*, red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 83–105.