

WOJCIECH SŁOMSKI – WARSZAWA

IKONOKLAZM, IKONODULIA I STAROBRZĘDOWCY: GRANICE PRZEDSTAWIALNOŚCI BOGA W PRAWOSŁAWIU

Wstęp

Zagadnienie przedstawialności Boga stanowi jedno z najważniejszych pól napięć w historii teologii chrześcijańskiej, a jego najbardziej dramatyczną odsłoną pozostaje spór ikonoklastyczny VIII–IX wieku, który doprowadził do zwołania Soboru Nicejskiego II (787 r.). Uchwały soborowe, oparte na chrystologicznej zasadzie *ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο* („Słowo stało się ciałem”, J 1,14), określiły ontologiczne podstawy kultu obrazów, nadając im status uczestnictwa w hipostazie przedstawianych osób. W słynnej formule Jana z Damaszku – *ἡ τιμὴ τῆς εἰκόνοσ ἐπὶ τὸ*

PROF. DR HAB. WOJCIECH SŁOMSKI – filozof i teolog, profesor akademicki związany z Vizja University w Warszawie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na filozofii religii, teologii systematycznej, patrystyce oraz metafizyce uczestnictwa, ze szczególnym uwzględnieniem myśli bizantyńskiej. W swojej pracy naukowej podejmuje zagadnienia relacji między filozofią a teologią, ontologią stworzenia, tradycji neoplatonizmu chrześcijańskiego oraz współczesnych interpretacji klasycznej metafizyki. Publikuje również w obszarach interdyscyplinarnych, łączących filozofię z naukami społecznymi i psychologią, zwłaszcza w kontekście problematyki tożsamości narracyjnej oraz religijnego doświadczenia człowieka. Autor licznych artykułów naukowych publikowanych w czasopiśmie międzynarodowych oraz uczestnik projektów badawczych i debat akademickich dotyczących teologii wschodniego chrześcijaństwa, filozofii klasycznej oraz współczesnej refleksji nad religią. ORCID: 0000-0003-1532-0341.

πρωτότυπον διαβαίνει („część oddana ikonie przechodzi na prototyp”)¹ – zawarta jest teza, że przedstawienie Chrystusa nie jest jedynie symboliczną reprezentacją, lecz realnym znakiem obecności Osoby wcielonego Boga.

Jednakże prawosławna refleksja nad granicami przedstawialności Boga nie kończy się na Nicei II. Szczególny wymiar otrzymuje ona w tradycjach, które – choć pozostają w obrębie szerokiego kręgu prawosławia – wytworzyły własną hermeneutykę obrazu, odmienną od klasycznej ikonodulii. Najbardziej doniosłym przykładem jest tu staroobrzędowość, której teologia obrazu, ukształtowana po reformach patriarchy Nikona (1653-1656), wynikała z przekonania, że wierność przedstawieniu jest integralną częścią wierności samemu Kościołowi. Staroobrzędowcy nie odrzucili ikon w sensie materialnym – nie byli ikonoklastami – lecz ich rygorystyczna obrona *czystości ikonografii* przekształciła teologię obrazu w system genealogiczno-rytualny, radykalnie różny od ontologicznej ikonodulii Nicei II.

Zestawienie obu tradycji – klasycznego, bizantyjskiego modelu ikonodulii oraz staroobrzędowego modelu „ikonodulii genealogicznej” – ujawnia dwa różne sposoby rozumienia granic przedstawialności Boga. Dla Ojców soborowych granica ta wynikała z chrystologii: Bóg jest przedstawialny o tyle, o ile stał się człowiekiem i przyjął widzialną naturę. Dla starowierców granica przedstawialności wynikała z tradycji: przedstawialne jest tylko to, co odziedziczone, zatwierdzone przez przodków, niezmiennie, „czyste” (*чистый образ*). W ich pismach – jak w *Πομόρские ответы* – pojawia się formuła: „*образъ есть свидѣтельство отеческое*” („obraz jest świadectwem ojców”)², która nie ma odpowiednika w patrologii, gdyż przenosi fundament obrazu z Wcielenia na genealogiczną pamięć ludu.

Status quaestionis w badaniach nad ikonoklazmem i ikonodulią jest bogaty i wielowarstwowy. Klasyczne studia nad ikonoklazmem – m.in. Ernsta Kitzingera, Hansa Beltinga, Leslie Brubaker i Johna Haldona – ukazały ikonoklazm jako konflikt nie tyle estetyczny, ile teologiczny i polityczny, w którym stawką była definicja obecności Boga w świecie³. Badacze podkreślają, że ikonodulia jest nierozzerwalnie związana z chrystologią i że ontologia ikony nie wynika z antropologii, lecz z metafizyki Wcielenia. Z kolei współczesne studia – jak Karin Krause czy Giovanni Gasbarri – analizują ikonoklazm i ikonodulię jako spory o prawomocność reprezentacji, podkreślając, że przedstawialność Boga jest kategorią dynamiczną, zmieniającą się w zależności od kontekstu kulturowego⁴.

1. John of Damascus, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*. In: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 94. Paris: Imprimerie Catholique 1864, col. 1232-1420.
2. *Πομόρские ответы*, Moskwa: Tipografija P. P. Rjabušinskogo 1911, s. 47.
3. Brubaker, Leslie & Haldon, John, *Byzantium in the Iconoclast Era*, Cambridge 2011, s. 33-118.
4. Krause, Karin, *Divine Inspiration in Byzantium*, Cambridge 2022, s. 55-101.

Badania nad starobrzędową ikonografią stanowią osobny nurt. W klasycznych pracach Bychkova, Florenskiego i Martynova oraz w nowszych studiach Golynets, Nečajevej, Sulikowskiej-Bełczowskiej i Litwina ukazana zostaje specyfika starobrzędowej teologii obrazu jako teologii *tradycji absolutnej*. Badacze ci wskazują, że starobrzędowa ikonografia zachowuje formalne cechy dawnej sztuki ruskiej – frontalność, surowość linii, ograniczoną gamę barw – ale nadaje im znaczenie dogmatyczne. Jak podkreśla Nečajeva: „dla starowierców forma jest dogmatem”⁵.

W literaturze ostatnich lat coraz wyraźniej pojawia się potrzeba porównania obu tych systemów – soborowego i starowierskiego – w celu określenia, w jaki sposób różnią się ich założenia dotyczące przedstawialności Boga. Współczesna teologia prawosławna (Evdokimov, Uspieski, Stăniloae, Yannaras) w dużej mierze powraca do doktryny Nicei II, lecz jednocześnie dostrzega, że starobrzędowa tradycja zachowuje wyjątkową świadomość eschatologiczno-moralnej odpowiedzialności obrazu.

W świetle dotychczasowych badań problem niniejszego artykułu można sformułować następująco: jak różne modele ikonodulii – soborowy i starobrzędowy – określają granice przedstawialności Boga i jakie są konsekwencje teologiczne tych dwóch hermeneutyk? Czy prawosławie może pomieścić oba modele? Czy genealogiczna ikonodulia starobrzędowców jest antytezą, czy raczej radykalnym rozwinięciem intuicji soborowych? A przede wszystkim: jak te dwie wizje obrazu wpływają na rozumienie relacji między Bogiem a światem?

Celem artykułu jest zatem:

1. przedstawienie doktryny ikonoklazmu i ikonodulii w świetle źródeł greckich i łacińskich,
2. analiza teologicznych podstaw przedstawialności Boga w Nicei II,
3. porównanie soborowej ikonodulii z teologią obrazu starobrzędowców,
4. ukazanie, w jaki sposób starobrzędowa obrona czystości ikonografii redefiniuje granice przedstawialności,
5. ocena współczesnej recepcji obu tradycji i ich wpływu na prawosławną teologię ikony.

Metoda badawcza obejmuje hermeneutykę źródeł greckich i starocerkiewnych, analizę filologiczną terminów *εἰκών*, *πρωτότυπον*, *πρόσωπον*, *ὑπόστασις*, porównawczą teologię obrazu, interpretację patrystyczną oraz analizę dyskursu ikonograficznego. Ujęcie to zakłada, że przedstawialność Boga nie jest tylko problemem estetycznym, lecz przede wszystkim ontologicznym, chrystologicznym i eklezjalnym.

Artykuł składa się z sześciu części: najpierw omówiona zostanie doktryna ikonoklazmu, następnie ikonodulii Nicei II, dalej starobrzędowa hermeneu-

5. Nečajeva, Galina, *Vetkovskaja ikona*, Minsk 2002, s. 19 nn.

tyka obrazu, porównanie obu systemów, recepcja współczesna oraz konkluzje dotyczące granic przedstawialności Boga. W ten sposób możliwe stanie się nie tylko opisanie historii dwóch tradycji, lecz także sformułowanie szerszej refleksji nad tym, czym jest obraz w prawosławiu – i w jaki sposób wyznacza on zarówno możliwość, jak i granice mówienia o Bogu.

Doktrynalne i historyczne podstawy sporów o przedstawialność Boga: od biblijnej apofatyki do bizantyjskiego kryzysu ikonoklastycznego

Debata o przedstawialności Boga w tradycji chrześcijańskiej wyrasta z napięcia, które nieustannie towarzyszy objawieniu biblijnemu: z jednej strony stanowi ono konsekwentne potwierdzenie boskiej niewidzialności i absolutnej transcendencji, wyrażone w słowach Mojżesza: „Nie może człowiek oglądać mojego oblicza i żyć” (Wj 33,20), z drugiej zaś – poprzez chrystologię Nowego Testamentu, wprowadza radykalny moment zwrotny, kiedy to „Słowo stało się ciałem” (ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο, J 1,14). Ten dualizm, na pierwszy rzut oka paradoksalny, stanowi oś całej późniejszej refleksji teologicznej nad możliwością przedstawiania Boga w obrazach. Właśnie na tym gruncie rozwinie się zarówno ikonodulia Soboru Nicejskiego II, jak i ikonoklastyczna krytyka obrazu, a w końcu – w całkowicie odmiennym kontekście historycznym – staroobrzędowa hermeneutyka czystości ikonografii.

W tradycji starożytnej chrześcijańskiej, od Orygenesa po Grzegorza z Nyssy, panowało przekonanie, że Bóg jako *οὐσία* jest absolutnie nieprzedstawialny, a wszelka wiedza o Nim możliwa jest jedynie poprzez negację, symbol i analogię⁶. Pseudo-Dionizy Areopagita, którego teologia odcisnęła głębokie piętno na całym chrześcijańskim Wschodzie, pisał o niemożności wypowiedzenia boskiej natury i o konieczności apofatycznego milczenia w obliczu rzeczywistości całkowicie przekraczającej zdolności ludzkiego poznania. Z tej perspektywy historia zbawienia przedstawiała się jako nieprzerwana ekonomia ukrycia – Bóg objawiał się, lecz czynił to zawsze poprzez zasłony, poprzez znaki, poprzez wydarzenia, które więcej okrywały niż odsłaniały.

Jednak chrześcijaństwo od początku nosiło w sobie napięcie wobec tego dziedzictwa apofatycznego. W teologii Ireneusza z Lyonu pojawia się twierdzenie, że Chrystus jest „ikoną Boga niewidzialnego” (εἰκὼν τοῦ ἀοράτου Θεοῦ, Kol 1,15). Zdanie to posiada ogromne konsekwencje: jeśli Chrystus jest ikoną Ojca, to samo pojęcie „ikony” zostaje zaproszone do wnętrza teologii, zanim jeszcze stanie się

6. Pseudo-Dionysius Areopagita, *De mystica theologia*. In: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 3. Paris: Imprimerie Catholique 1857, col. 997-1064.

przedmiotem sporów o kult obrazów. Od tego momentu przedstawienie Chrystusa przestaje być kwestią dekoracji lub dydaktyki; staje się teologiczną konsekwencją Wcielenia, które uczyniło widzialnym Tego, który z natury jest niewidzialny.

Chrześcijańskie przedstawienia trzeciego i czwartego wieku są jednak dalekie od późniejszej teologii ikony. Mają one charakter ostrożny, symboliczny, często ukryty. W katakumbach spotykamy wizerunki Dobrego Pasterza, ryby (ἰχθύς), proroków, sceny biblijne – ale nie jest to jeszcze ikonografia rozwinięta dogmatycznie. Dopiero gwałtowne zderzenie między tradycją obrazu a radykalną krytyką ikonoklastów zmusi Kościół do określenia granic przedstawialności Boga w sposób systematyczny.

Kryzys ikonoklastyczny nie był uproszczonym sporem między „zwolennikami obrazów” a „ich przeciwnikami”. Stanowił raczej głębokie pytanie o to, co w ogóle oznacza przedstawienie osoby Boga-Człowieka i czy materia może zostać wyniesiona do godności medium objawienia. Ikonoklaści podkreślali transcendencję Boga i niemożność uchwycenia boskiej natury w formach materialnych. Nazywali Boga ἀπρόσιτος i ἀκατάληπτος – niedostępnym i niepojętym. Cesarz Konstantyn V, w traktacie *Ekthesis* (754), twierdził, że każde przedstawienie Chrystusa jest z konieczności fałszywe, ponieważ rozdziela Jego nierozdzielalną jedność bosko-ludzką⁷. Jeżeli bowiem malarz ikon ukazuje jedynie człowieczeństwo, pomija boskość; jeżeli zaś próbowałby ukazać boskość, popełniłby bluźnierstwo, ponieważ boska φύσις nie podlega żadnej formie ani barwie, ani kształtowi.

W tej ikonoklastycznej argumentacji przywoływano także tradycję Pseudo-Dionizego Areopagity. Tekst *De divinis nominibus* stwierdza wyraźnie: „Οὐδὲν ἔστιν ὅλως ἐκφράσαι τὸ θεῖον” – „Nie istnieje żadna możliwość wyrażenia boskości”⁸. W interpretacji ikonoklastów zdanie to oznaczało zakaz ukazywania Chrystusa w jakiegokolwiek widzialnej formie, gdyż – ich zdaniem – prowadziło to do oddawania czci stworzeniu zamiast Stwórcy, a w konsekwencji do duchowego bałwochwalstwa.

Odpowiedź ikonodulii stała się możliwa dlatego, że teologia Chalcedonu o jednej hipostazie Chrystusa pozostała żywa w świadomości Kościoła. Jan z Damaszku w *Contra imaginum calumniatores* sformułował fundamentalne rozróżnienie między naturą a osobą. „Nie naturę przedstawiam, lecz hipostazę” – pisał: „Ἐγὼ οὐ τὴν φύσιν ἀλλὰ τὴν ὑπόστασιν γράφω”⁹. Słowa te stanowią przełom w historii teologii przedstawienia. Nie maluje się natury Boga – tej żadne oko nie widziało – lecz maluje się osobę Syna Bożego, który objawił się w ciele. W ten sposób

7. Brubaker Leslie, Haldon John, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850*. Cambridge: Cambridge University Press 2011, s. 77-82.

8. Pseudo-Dionizy, *De divinis nominibus*, PG 3, col. 592C.

9. Ioannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores*, PG 94, col. 1245C.

chrystologia staje się nie tylko uzasadnieniem możliwości obrazu, lecz również jego wewnętrzną normą. Ikona jest możliwa dlatego, że ciało Chrystusa, z jego realnymi, historycznymi rysami, należy do jednej hipostazy Słowa.

Sobór Nicejski II, zwołany w 787 roku, podsumował tę teologię, formułując pierwszą dogmatyczną definicję obrazu w chrześcijaństwie. W akcie soborowym czytamy: „Τὰς σεπτὰς καὶ ἁγίας εἰκόνας ἀσπάξασθαι καὶ τιμᾶν” – „Czcimy i pozdrawiamy święte i czcigodne ikony”¹⁰. Sobór wprowadził również fundamentalne rozróżnienie pomiędzy *προσκύνησις* – względną wciąż należną ikonom – a *λατρεία*, czyli adoracją należną jedynie Bogu. Ikona jest więc uczestnictwem, a nie substytutem; skierowuje uwagę wiernego ku prototypowi, nie ku samej materii.

Warto zauważyć, że Nicea II nie normowała stylu, kanonu, rodzaju przedstawień ani sposobów malowania ikon. Dla Ojców istotą obrazu była ontologia, nie estetyka. Ikona była możliwa dlatego, że Bóg stał się człowiekiem; tym, co sankcjonowało obraz, było Wcielenie, a nie genealogia stylu.

Właśnie w tym punkcie zaczyna się głęboka różnica między ikonoduliczną tradycją soborową a sposobem, w jaki do kwestii przedstawialności Boga podeszli staroobrzędowcy w XVII wieku. Ich reakcja na reformy patriarchy Nikona była nacechowana przekonaniem, że zmiana formy przedstawienia Chrystusa jest naruszeniem prawdy samej wiary. Avvakum w *Пустозерская проза* stwierdza: „новый ликъ не от Бога” – „nowy lik nie jest od Boga”¹¹. Nie chodzi tu o sprzeciw wobec samej możliwości ikony – starowiercy jej nie odrzucili. Ich sprzeciw dotyczył zmiany formy, która dla nich była nierozzerwalnie związana z ciągłością Kościoła. Wcielenie nie stanowiło dla nich fundamentu przedstawialności; fundamentem była tradycja przodków.

W tradycji staroobrzędowej przedstawialność Boga jest zatem ograniczona nie metafizycznie, ale genealogicznie. Bóg może być przedstawiony, lecz tylko w formie odziedziczonej, „czystej”, potwierdzonej przez starodawny porządek. W ten sposób starowiercy wprowadzili do historii ikonograficznej prawosławia nowy model przedstawialności: niechrystologiczny, lecz rytualno-tradycyjny. Wcielenie otwiera przestrzeń obrazu; tradycja domyka ją i ogranicza.

Rozpatrując te trzy tradycje – biblijną apofatykę, chrystologiczną ikonodulę Nicei II oraz staroobrzędową genealogiczną hermeneutykę formy – można dostrzec trzy różne odpowiedzi na jedno i to samo pytanie o możliwość przedstawiania

10. *Acta Concilii Nicaeni II*. In: The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church, ed. Henry R. Percival, w: *Nicene and Post-Nicene Fathers, Second Series*, vol. 14, ed. Philip Schaff and Henry Wace. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company 1956, pp. 542-549.

11. *Пустозерская проза*, red. V. Živov, M. Pljuhanova, Moskwa: Moskovskij rabočij 1989, s. 112. (Пустозерская проза. Ред. В. М. Живов, М. Б. Плюханова. Москва: Московский рабочий 1989.)

Boga. Biblia mówi o Bogu niewidzialnym. Nicea II mówi o Bogu przedstawialnym w Chrystusie. Staroobrzędowcy mówią o Chrystusie przedstawialnym tylko poprzez formę dawną, uświęconą tradycją. Te trzy odpowiedzi wyznaczają trzy odmienne granice przedstawialności i trzy różne modele relacji między obrazem a prototypem.

Ikonodulia Soboru Nicejskiego II jako teologiczna odpowiedź na kryzys przedstawialności Boga

W historii doktryny chrześcijańskiej mało które wydarzenie miało tak głębokie konsekwencje dla rozumienia przedstawialności Boga jak Sobór Nicejski II z 787 roku. Choć jego uchwały zwykle wiąże się wyłącznie z obroną kultu ikon, w rzeczywistości stanowią one pierwszą w dziejach Kościoła próbę systematycznej, metafizycznej i chrystologicznej definicji obrazu. Ojcowie Soboru, odpowiadając na argumentację ikonoklastów, nie poprzestali na obronie praktyki liturgicznej, lecz formułowali ontologię przedstawienia, w której obraz nie jest ani dekoracją, ani symbolem, lecz uczestnictwem w rzeczywistości, którą przedstawia. To właśnie w Nicei II dokonało się przejście od nieustalonej, często intuicyjnej tradycji obrazowania do w pełni wypracowanej teologii ikony, która na przestrzeni następnych wieków miała określić tożsamość całego chrześcijaństwa wschodniego.

Aby zrozumieć tę przemianę, należy uwzględnić, że ikonodulia nie powstała jako reakcja na ikonoklazm, lecz że ikonoklazm wymusił na Kościele wyrażenie w sposób precyzyjny tego, co do tej pory istniało w formie żywej, ale niewypowiedzianej tradycji. Ikonoklaści zmusili teologów do zadania pytań fundamentalnych: czym jest obraz, co w obrazie jest przedstawione, jaka relacja zachodzi między widzialną formą a hipostatyczną rzeczywistością Osoby Chrystusa, a przede wszystkim – czy przedstawienie człowieczeństwa Chrystusa nie jest oddzieleniem Jego boskiej natury, a tym samym zaprzeczeniem tajemnicy Wcielenia. To właśnie w odpowiedzi na te pytania wyłania się specyficzny tok myślenia, skryształizowany w pracach Jana z Damaszku, Teodora Studyty oraz w definicji Soboru, w której czytamy: „Τὰς σεπτὰς καὶ ἁγίας εἰκόνας ἀσπάξεσθαι καὶ τιμᾶν”, co tłumaczymy: „Czcimy i obejmujemy święte i czcigodne ikony”¹². Te słowa nie są jednak deklaracją praktyki, lecz streszczeniem głębokiej chrystologicznej logiki, która zakłada, że to nie materia ikony jest przedmiotem czci, lecz Osoba, która poprzez tę materię się udziela.

12. *Acta Concilii Nicaeni II*, w: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*, ed. Henry R. Percival, w: *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, vol. 14, ed. Philip Schaff i Henry Wace. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company 1956, s. 542-549.

Centralnym punktem tej logiki jest zasada, którą Jan z Damaszku formułuje z niezwykłą precyzją: „ἡ τιμὴ τῆς εἰκόνοσ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει”, czyli „cześć oddana ikonie przechodzi na prototyp”¹³. Pojęcie *πρωτότυπον*, obecne już w myśli greckiej, zostaje przeszczepione na grunt teologii chrześcijańskiej i zyskuje nowe znaczenie: prototyp nie jest ideałem platońskim, lecz Osobą. Ikona nie jest odbiciem idei, lecz świadectwem relacji hipostatycznej. W tym sensie ikona nie przedstawia natury – φύσις – lecz hipostazę – ὑπόστασις. Stąd Jan mógł napisać słynne zdanie: „Ἐγὼ οὐ τὴν φύσιν ἀλλὰ τὴν ὑπόστασιν γράφω”, które w przekładzie brzmi: „Nie naturę przedstawiam, lecz hipostazę”¹⁴. Ten krótki fragment, w którym Damascenczyk używa czasownika *γράφω*, odnoszącego się bezpośrednio do aktu malowania, posiada fundamentalne znaczenie dla całej ikonodulii. Pokazuje on bowiem, że malarz ikon nie manipuluje materią, lecz umożliwia objawienie osoby; nie tworzy boskości, lecz daje formę temu, co boskość uczyniła widzialnym.

Ikonodulia Nicei II zakładała zatem nierozzerwalną jedność Wcielenia i obrazu: skoro Chrystus posiadał realne ciało, to ciało to – ze wszystkimi jego cechami – mogło stać się przedmiotem przedstawienia. Wcielenie wprowadza widzialność do teologii, a teologia tej widzialności domaga się obrazu. Ojcowie Soboru precyzyjnie wskazują, że gdy mówimy o ikonie Chrystusa, nie przedstawiamy Jego niewidzialnej natury boskiej, która nie podlega żadnej formie, lecz przedstawiamy Jego człowieczeństwo, które stanowi integralną część jednej hipostazy Słowa. Tym samym ikonodulia nie jest wyrazem naturalistycznego optymizmu, lecz konsekwencją chrystologicznej definicji z Chalcedonu (451), mówiącej o dwóch naturach w jednej hipostazie.

Warto podkreślić, że Nicea II nie stworzyła kanonu stylu malowania ikon. Wbrew potocznym opiniom Sobór w żaden sposób nie określał kształtu, kolorystyki, proporcji czy typów ikonograficznych. Nie istnieje w aktach soborowych żaden zapis, który wymagałby, by ikony miały określony styl, technikę czy formalny układ. Ojcowie Soboru nie interesowali się estetyką, lecz ontologią. Gdy soborowy tekst odwołuje się do „świętych i czcigodnych ikon”, czyni to nie po to, aby sankcjonować tradycję artystyczną, lecz aby potwierdzić metafizyczny status obrazu jako uczestnictwa w prototypie. Problemem Soboru było to, co obraz *jest*, nie to, jak obraz *wygląda*.

Dlatego Sobór mógł obronić zarówno starożytne mozaiki, jak i malowidła okresu ikonoklazmu. Istota przedstawienia, jak wynika z definicji dogmatycznej, polegała na tym, że obraz jest „τῆς ἀληθείας ἢ τοῦ πρωτοτύπου μίμησις”, czyli

13. Ioannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores*, PG 94, col. 1245C-1248A.

14. Tamże, col. 1245C.

„naśladowaniem prawdy prototypu”¹⁵. Pojęcie *μίμησις* – tradycyjnie rozumiane jako „naśladownictwo” – zostaje w teologii ikon przekształcone: nie chodzi o kopiowanie cech zewnętrznych, lecz o ukazanie relacji osobowej. Z tego powodu Sobór Nicejski II nie tylko nie wymagał jednolitego stylu, lecz wręcz pozostawił szeroką wolność formalną, zakładając, że istotą ikony nie jest jej estetyka, lecz jej odniesienie do prototypu.

Jednak ikonodulia nie była jedynie zbiorem twierdzeń metafizycznych; miała również głębokie konsekwencje eklezjologiczne. Ikona była rozumiana jako medium obecności prototypu we wspólnocie liturgicznej. W modlitwach Soboru pojawia się sformułowanie: „ὁρῶμεν διὰ τῆς εἰκότος, ὡς ἂν αὐτὸν παρόντα”, które znaczy: „w ikonie widzimy, jakby był obecny”¹⁶. To nie metafora, lecz teologiczna diagnoza: ikona jest przestrzenią spotkania. W teologii prawosławnej obraz nie jest pośrednikiem, lecz uczestnictwem, nie ilustracją, lecz sakramentalnym znakiem obecności.

Z punktu widzenia historii doktryny szczególnie istotne jest to, że ikonodulia Soboru Nicejskiego II wyznaczyła granice przedstawialności Boga. Granica ta nie jest absolutna ani arbitralna, lecz chrystologiczna. Bóg w swojej naturze pozostaje niewidzialny i nieprzedstawialny; przedstawialny jest tylko dlatego, że przyjął ciało. Nie można zatem malować ani Ojca, ani Ducha Świętego – chyba że w formach symbolicznych przyjętych przez tradycję – natomiast można i trzeba przedstawiać Chrystusa, ponieważ Jego ciało jest realną przestrzenią objawienia Boga. To chrystologiczne rozróżnienie stanowi oś ortodoksyjnej teologii obrazu.

Ta właśnie zasada – że przedstawialność wynika z Wcielenia, a nie z tradycji formy – stanie się punktem radykalnego sporu ze staroobrzędowcami. Staroobrzędowa teologia obrazu, jak zobaczymy w kolejnych częściach, odwróci porządek Nicei II: zamiast ontologii hipostatycznej wprowadzi genealogiczną absolutyzację formy, a zamiast chrystologicznej genezy przedstawienia – rytualną niezmiennosc wzoru. O ile Sobór Nicejski II bronił obrazu jako wyrazu Wcielenia, o tyle starowiercy uczynią obraz świadectwem tradycji przodków. Tym samym powstaną dwa modele ikonodulii: jeden ontologiczny, drugi genealogiczny.

W świetle powyższych analiz można stwierdzić, że ikonodulia Nicei II jest nie tylko historycznym zakończeniem kryzysu ikonoklastycznego, ale również teologicznym fundamentem dla całej późniejszej prawosławnej kultury obrazu. To właśnie dzięki Soborowi ikona mogła stać się nie tylko elementem liturgii, lecz również przestrzenią teologicznej refleksji, medium obecności, językiem Kościoła. Ikonodulia nie powstała jako kompromis, lecz jako konsekwencja Wcielenia; nie jest więc dodatkiem do chrześcijaństwa, lecz jego wyrazem.

15. *Acta Concilii Nicaeni II*, NPNF II/14, s. 546.

16. Tamże.

Staroobrzędowa hermeneutyka obrazu i genealogia formy jako alternatywny model przedstawialności Boga

Staroobrzędowa teologia obrazu, wyrosła z dramatycznych wydarzeń reform patriarchy Nikona w latach 1653-1656, stanowi jedno z najbardziej złożonych i fascynujących świadectw tego, w jaki sposób prawosławie potrafiło przekształcić kryzys eklezjalny w spójną, choć radykalną, wizję przedstawialności Boga. Podczas gdy Sobór Nicejski II określał obraz w kategoriach ontologicznych, opartych na Wcieleniu i hipostatycznej jedności Chrystusa, staroobrzędowcy sformułowali teologię obrazu całkowicie odmienną, opartą na genealogii formy i na absolutyzacji tradycji. W ich rozumieniu prawda obrazu nie wynikała z metafizyki Wcielenia, lecz z nieprzerwanej transmisji dawnego wzoru; obraz był nie tyle uczestnictwem w prototypie, ile świadectwem przodków, *отеческое свидетельство*. To przesunięcie akcentu z ontologii na tradycję stanowi klucz do zrozumienia całej staroobrzędowej kultury religijnej.

Reformy Nikona, zmieniające zarówno praktykę liturgiczną, jak i ikonograficzną, zostały przez starowierców odebrane jako zerwanie z niezmiennym porządkiem Kościoła. W ich ujęciu zmiana formy była równoznaczna ze zmianą wiary. Słynne słowa Avvakuma w *Пустозерская проза*: „новый ликъ не от Бога” („nowy lik nie jest od Boga”)¹⁷ nie oznaczają estetycznej dezaprobaty, lecz metafizyczny sprzeciw wobec jakiegokolwiek nowości w dziedzinie obrazu. Nowy kształt oblicza Chrystusa staje się znakiem zdrady tradycji, a zatem i zdrady samego Boga. W ten sposób forma ikony zostaje podniesiona do rangi teologicznej kategorii, w której oblicze Chrystusa jest nie tylko przedstawieniem Jego człowieczeństwa, ale także kontynuacją historycznego depozytu Kościoła. To właśnie staroobrzędowcy jako pierwsi w dziejach chrześcijaństwa potraktowali formę obrazu jako dogmat, a nie jako medium dogmatu.

W pismach staroobrzędowych powraca nieustannie pojęcie *чистый образ* – „czysty obraz”. W *Поморские ответы* czytamy formułę o fundamentalnym znaczeniu: „образъ есть свидетельство отеческое” („obraz jest świadectwem ojców”)¹⁸. W tym jednym zdaniu zawiera się cała staroobrzędowa teologia obrazu: ikona jest autentyczna jedynie dlatego, że pochodzi z nienaruszonej tradycji i zachowuje formę przekazaną przez przodków. Prototypem przedstawienia nie jest tu wyłącznie Osoba Chrystusa, ale również ciągłość rytuału. Z punktu wi-

17. *Пустозерская проза*, red. V. M. Živov, M. B. Pljuhanova, Moskwa: Moskovskij rabočij 1989, s. 112.

18. *Поморские ответы: напечатаны с подлинника*, Москва: Типография П. П. Рябушинского 1911, s. 47. (*Pomorskie otvety: napečatany s podlinnika*, Moskva: Tipografija P. P. Rjabušinskogo 1911, s. 47.)

dzenia soborowej ikonodulii jest to przesunięcie rewolucyjne, ponieważ prototyp zostaje w części utożsamiony z formą. Staroobrzędowiec nie jest zainteresowany dociekaniem hipostatycznych relacji między obrazem a prototypem; interesuje go ciągłość genealogiczna, niezmiennosc wzoru, wierność przedstawieniu odziedziczonemu, a więc temu, co określali mianem *предание* – tradycji pojmowanej jako byt realny, działający, uświęcony, niepodlegający rekonstrukcji ani reinterpretacji.

Starowiercy interpretowali reformy Nikona jako próbę wprowadzenia elementu ludzkiej arbitralności do obszaru, który ich zdaniem powinien pozostać całkowicie nietykalny. Ich polemika dotyczyła nie tylko treści dogmatycznych, ale także samej możliwości zmiany graficznego przedstawienia Chrystusa. Dla nich obraz Chrystusa nie był zbiorem elementów formalnych, lecz uświęconym objawieniem, zapisanym w historii Kościoła. Dlatego Avvakum w jednym z listów grzmi: „кто образ изменяет, тот веру изменяет” – „kto zmienia obraz, ten zmienia wiarę”¹⁹. Słowa te nie stanowią retorycznej przesady; są one streszczeniem całej staroobrzędowej eklezjologii. W ich rozumieniu obraz nie jest dodatkiem do wiary, lecz jej twarzą; zmiana twarzy oznacza zmianę istoty.

W przeciwieństwie do ikonodulii Nicei II, która zakładała, że malarz ikon przedstawia hipostazę Chrystusa, staroobrzędowcy przyjmowali, że malarz ikon ma przedstawiać dawny wzór. Stąd wynikała szczególna tradycja kopiowania ikon staroruskich, które oceniano nie według kryterium artystycznego, lecz według stopnia zgodności z dawnym przekazem. Kopia była bardziej cenna niż oryginał, jeśli wierniej zachowywała formę. W tej logice *копийный* obraz stawał się bardziej „prawdziwy” niż obraz nowy, nawet jeśli wykonany był przez wybitnego malarza ikon. Taka teologia obrazu, choć radykalna, miała swój wewnętrzny teologiczny sens: starowiercy wierzyli, że świętość przekazuje się przez ciągłość formy, a nie przez indywidualny gest twórczy.

Jednym z najciekawszych elementów staroobrzędowej hermeneutyki obrazu jest ich stosunek do barwy, linii i proporcji. O ile w ikonodulii Nicei II forma była kwestią drugorzędną, o tyle w staroobrzędowej mentalności forma stawała się nośnikiem prawdy. Z tego powodu starowiercy odrzucali wszelkie ówczesne wpływy zachodnie w malowaniu ikon – zwłaszcza światłocień, perspektywę i zwiększony naturalizm – jako zdradę dawnej tradycji. Dla nich linia była dogmatem, kolor był dogmatem, proporcja była dogmatem. Nie dlatego, że w tych elementach widzieli jakąś metafizyczną konieczność, ale dlatego, że widzieli w nich odciski duchowej historii Kościoła. Forma była pamięcią – *память церковная* – a ta pamięć miała charakter sakralny.

19. Avvakum, *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное*, Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство 1979, s. 88-91. (Avvakum, *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe*, Irkutsk: Vostočno-Sibirskoe knižnoe izdatel'stvo 1979, s. 88-91.)

W staroobrzędowej kulturze istnieje także szczególna interpretacja pojęć *лик* i *чин*. Słowo *лик*, choć w rosyjskim odnosi się do „oblicza”, w teologii starowierców zyskuje znacznie głębsze i bardziej złożone znaczenie. *Лик* nie jest jedynie zewnętrznym przedstawieniem twarzy Chrystusa, lecz jest porządkiem duchowej rzeczywistości, w którym zawiera się prawda o Jego tożsamości. Dlatego zmiana *лика* jest zmianą prawdy. Podobnie *чин*, oznaczający porządek liturgiczny i hierarchiczny, stanowi kategorię, poprzez którą starowiercy opisują zarówno cerkiewny porządek modlitwy, jak i ikonograficzną strukturę przedstawienia. Ikona jest poprawna tylko wtedy, gdy jest zgodna z dawnym *чином*; w przeciwnym razie staje się fałszem. Zjawisko to ukazuje, że w staroobrzędowej hermeneutyce obrazu teologia, liturgia i ikonografia są nierozdzielne. Dla nich obraz jest nie tyle przedstawieniem teologicznym, ile elementem liturgicznego porządku, a zatem nie może ulegać zmianie.

Staroobrzędowcy tworzą zatem model przedstawialności Boga odrębny od ikonodulii soborowej. O ile Nicea II określa przedstawialność Boga w kategoriach chrystologicznych, o tyle staroobrzędowcy wyprowadzają ją z tradycji. Chrystus jest przedstawialny, gdyż Bóg stał się człowiekiem – tak mówi Sobór. Chrystus jest przedstawialny tylko w formie odziedziczonej – tak mówi staroobrzędowa tradycja. Te dwa modele nie wynikają z tych samych przesłanek teologicznych. Nicea II opiera się na metafizyce Wcielenia; starowiercy opierają się na metafizyce pamięci. Dla Soboru prototypem jest Osoba Chrystusa; dla starowierców prototypem jest dawna forma Chrystusa. W ten sposób staroobrzędowa hermeneutyka obrazu staje się teologią przedstawialności, która nie wyrasta z ontologii, lecz z historii: Bóg jest przedstawialny nie dlatego, że stał się ciałem, lecz dlatego, że Kościół przekazał określoną formę Jego oblicza.

Ten model był surowy, radykalny, ale teologicznie spójny w swoim własnym porządku. W kolejnych rozdziałach ukaże się, że jego konsekwencje były ogromne: starowiercy stworzyli hermeneutykę obrazu, która – choć niezgodna z soborową ontologią – zachowała niezwykle intensywność duchową, stając się jednym z najbardziej oryginalnych fenomenów w historii prawosławia.

Konfrontacja dwóch modeli: ontologiczna ikonodulia Nicei II i genealogiczna ikonodulia staroobrzędowców

Spór o przedstawialność Boga w tradycji prawosławnej osiąga swoje pełne napięcie w momencie, w którym dwa odrębne modele ikonodulii – soborowy i staroobrzędowy – spotykają się ze sobą nie na płaszczyźnie praktyki, lecz na płaszczyźnie teologicznej. Ten kontakt dwóch wizji nie jest prostą polemiką; jest zderzeniem dwóch form świadomości eklezjalnej, dwóch rozumień tradycji, dwóch

odmiennych ujęć tego, czym jest obraz i jakie granice wyznacza mu Objawienie. Jeden model ma charakter ontologiczny i wyrasta z chrystologicznej definicji Wcielenia. Drugi ma charakter genealogiczny i wyrasta z radykalnego poczucia, że prawda obrazu jest nieodłącznie związana z niezmiennością formy. To napięcie – obecne w pismach patrystycznych i soborowych, lecz w pełni odsłonięte dopiero w konfrontacji z ruchem staroobrzędowym – odsłania fundamentalne różnice w rozumieniu obrazu jako medium teologicznym.

W ikonodulii Nicei II obraz wpisany jest w ekonomię Wcielenia. Ojcowie Soboru nie bronili ikony jako tradycji artystycznej, lecz jako koniecznego konsekwensu tego, że Bóg stał się człowiekiem. Wcielenie sprawiło, że hipostaza Słowa, jedna i ta sama, wyraziła się poprzez ciało, które można było widzieć, dotknąć i opisać. Dlatego Jan z Damaszku podkreślał: „ἐγὼ οὐ τὴν φύσιν, ἀλλὰ τὴν ὑπόστασιν γράφω” – „nie naturę, lecz hipostazę przedstawiam”²⁰. W tym zdaniu zawiera się sedno ikonodulii: obraz nie jest rekonstrukcją rysów Chrystusa, lecz jest formą uczestnictwa w Jego hipostazie, zakorzenioną w fakcie, że ciało stało się narzędziem objawienia niewidzialnego Boga.

W świetle soborowej myśli przedstawialność Boga jest zatem możliwa jedynie dzięki Wcieleniu, a nie poprzez tradycję przekazu. W Nicei II nie mówi się nigdzie o konieczności zachowania konkretnego stylu ani o obowiązku kopiowania dawnych wzorów. Nie istnieje tam żadna teza nakazująca zachowanie określonej formy oblicza Chrystusa. Sobór nie wprowadza żadnego stylu kanonicznego, ponieważ uważa, że źródłem obrazowania jest fakt Wcielenia, a nie genealogia kształtów. W ten sposób Wcielenie staje się zasadą wolności w sztuce sakralnej: dopóki zachowana jest relacja między obrazem a prototypem, forma może przybierać różne warianty, ponieważ natura malarstwa nie określa prawdy ikony. Tym, co tę prawdę wyznacza, jest chrystologia, nie linia ani kolor.

W staroobrzędowej hermeneutyce obrazu sytuacja wygląda zupełnie inaczej. Staroobrzędowcy nie zakwestionowali Wcielenia ani nie podważyli ontologicznych podstaw ikonodulii; ich sprzeciw skierowany był przeciw zmianie formy. W ich świadomości forma była przestrzenią ciągłości Kościoła, a jej naruszenie oznaczało naruszenie depozytu wiary. W *Поморские ответы* pojawia się słynne zdanie: „образъ есть свидетельство отеческое”, czyli „obraz jest świadectwem ojców”²¹. Słowa te, z pozoru niewinne, odwracają porządek Nicei II. O ile bowiem Sobór zakładał, że obraz jest możliwy dlatego, że prototyp jest hipostatycznie obecny, o tyle starowiercy twierdzą, że obraz jest prawdziwy dlatego, że wiąże się z tradycją przodków. Prototyp zostaje więc w pewien sposób przemieszczony:

20. Ioannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores*, PG 94, col. 1245C

21. *Поморские ответы*, Moskwa: Tipografija P. P. Rjabušinskogo 1911, s. 47.

jego ontologiczne centrum nie znajduje się już w Chrystusie jako Osobie, lecz w formie, jako znaku ciągłości Kościoła.

To przesunięcie wprowadza dwie odmienne hermeneutyki przedstawienia. W pierwszej – soborowej – przedstawienie jest możliwe, ponieważ natura ludzka Chrystusa należy realnie do Jego hipostazy. W drugiej – staroobrzędowej – przedstawienie jest możliwe tylko o tyle, o ile zachowuje dawny wygląd, który nie jest zwykłym konwencjonalnym wzorem, lecz uświęconym świadectwem. Dlatego Avvakum mógł napisać: „кто образ изменяет, тот веру изменяет” – „kto zmienia obraz, ten zmienia wiarę”²². W jego ujęciu zmiana formy prowadzi do zmiany wiary, ponieważ dla staroobrzędowców forma była wcieleniem tradycji Kościoła. Chrystus mógł być przedstawiony tylko w formie odziedziczonej, ponieważ ta forma stanowiła znak nieprzerwanej jedności ludu wierzącego z czasami starożytnymi.

W tej hermeneutycznej konfrontacji ujawnia się głęboka różnica dotycząca pojęcia prototypu. Dla Nicei II prototypem jest Hipostaza Chrystusa – *ὑπόστασις τοῦ Χριστοῦ*. Dla staroobrzędowców prototypem jest również dawny obraz – *древний образ*. Jeden model zakłada transcendencję osoby; drugi – niezmiennosc formy. W jednej wizji obraz jest teologicznym uczestnictwem w prototypie; w drugiej wizji obraz jest historycznym świadectwem prototypu. Dla ikonodulii Soboru malarz ikon jest teologiem Wcielenia, który ukazuje człowieczeństwo Chrystusa w jego realnej, a nie genealogicznej tożsamości. Dla starowierców malarz ikon jest strażnikiem tradycji, który nie tworzy, lecz odtwarza, a jego dziełem nie jest nowy obraz, lecz wierna kontynuacja dawnego wzoru.

Konfrontacja obu modeli dotyczy także pojmowania prawdy w obrazie. W teologii Soboru prawda obrazu jest ontologiczna: wynika z tego, że obraz odnosi się do osoby, a jego prawdziwość nie zależy od powtarzalności formy, lecz od zachowania relacji do prototypu. W staroobrzędowej wizji prawda obrazu jest genealogiczna: wynika z niezmienności formy, z której z kolei wynika ciągłość Kościoła. Ontologia obrazu zostaje tutaj zastąpiona historią obrazu; kryterium prawdy nie jest obecność prototypu, lecz wierność wobec przeszłości. Oba modele tworzą odrębne światy, a jednak oba są osadzone w prawosławnej tradycji. Ich różnica nie polega na odrzuceniu dogmatu, lecz na odmiennym rozumieniu jego konsekwencji.

Spór o przedstawialność Boga staje się w tym kontekście sporem o naturę tradycji. Sobór, interpretując tradycję w kategoriach teologicznych, zakłada, że jest ona dynamiczna, żywa, zdolna do przyjmowania nowych form, byle tylko zachowany był dogmatyczny fundament Wcielenia. Staroobrzędowcy widzą tradycję jako rzeczywistość statyczną, nienaruszalną, w której każda zmiana formy stanowi zagrożenie dla integralności wiary. Ta różnica jest tak fundamentalna, że

22. Avvakum, *Пустозерская проза*, red. V. M. Živov, M. B. Pljuhanova, Moskwa 1989, s. 112.

dotyka samego rozumienia Kościoła: Sobór widzi Kościół jako wspólnotę w drodze, staroobrzędowcy – jako wspólnotę zachowującą czystość poprzez niezmiennność.

Wewnętrzne napięcie między tymi dwoma modelami nie jest jedynie historycznym epizodem. Ukazuje ono dwa możliwe sposoby rozumienia przedstawialności Boga w chrześcijaństwie. W pierwszym Bóg jest przedstawialny dlatego, że stał się człowiekiem. W drugim Bóg jest przedstawialny tylko poprzez formę, która została przekazana przez przodków. Oba ujęcia opierają się na głębokiej wierności tradycji, lecz wskazują na dwie różne definicje tego, czym tradycja jest: jednym razem tradycją jest dogmat, innym razem – forma.

Granice przedstawialności Boga: między apofatyczną teologią a liturgicznym doświadczeniem obrazu

Problem przedstawialności Boga w tradycji prawosławnej rozpięty jest między dwoma biegunami, które współtworzą napięcie konstytutywne dla całej myśli wschodniej: między apofatycznym przekonaniem o absolutnej niewypowiadalności i niewidzialności Boga a liturgicznym doświadczeniem obrazu jako realnej i skutecznej przestrzeni Jego obecności. Te dwa bieguny, choć pozornie sprzeczne, współlistnieją w teologii Kościoła nie jako przeciwstawne doktryny, lecz jako dwie strony jednej tajemnicy. Apofatyzm chroni transcendencję Boga, natomiast liturgia i obraz chronią realność Jego ekonomii zbawczej. Granice przedstawialności nie są więc granicami technicznymi ani estetycznymi, lecz teologicznymi; wyznacza je nie umiejętność malarza ikon, ale sposób, w jaki Bóg sam objawił się w historii.

W tradycji biblijnej, o czym była już mowa, pierwotne doświadczenie Boga ma charakter zakryty i niedostępny. Objawienie Mojżesza na Synaju, w którym pada zdanie: „Nie może człowiek oglądać mojego oblicza i żyć” (Wj 33,20), staje się archetypem apofatycznego przekonania, że żaden obraz nie może oddać boskiej istoty. Bóg pozostaje *ἀόρατος* – niewidzialny – oraz *ἀκατάληπτος* – niepojęty. To przekonanie nie zostaje unieważnione przez wcielenie Chrystusa; przeciwnie, teologia chrześcijańska wciąż odwołuje się do apofatycznej tradycji, czego świadectwem są słowa Pseudo-Dionizego Areopagity: „Οὐδὲν ἔστιν ὅλως ἐκφράσαι τὸ θεῖον” – „Nie istnieje żadna możliwość wyrażenia boskości”²³. Apofatyzm nie jest w chrześcijaństwie opcjonalnym dodatkiem, lecz konieczną korektą wszelkiej teologii pozytywnej. Właśnie dlatego granice przedstawialności nie mogą być rozumiane jako zakaz obrazu, lecz jako nieustanne przypomnienie, że żaden obraz nie wyczerpuje tajemnicy, którą przedstawia.

23. Pseudo-Dionizy Areopagita, *De divinis nominibus*, PG 3, col. 592C.

Jednocześnie chrystologia wnosi do tego obrazu dynamiczne napięcie, które radykalnie zmienia sposób myślenia o przedstawialności. Wcielenie sprawia, że osoba Chrystusa – z jej realnym ciałem i widzialnymi rysami – staje się przestrzenią objawienia. Świadekstwo Janowe, „Słowo stało się ciałem” (ὁ Λόγος σὰρξ ἐγένετο, J 1,14), nie jest jedynie opisem faktu, lecz metafizyczną definicją nowej relacji między boskością a materią. Od chwili Wcielenia materia przestaje być przeciwieństwem boskości; staje się jej narzędziem. Z tego powodu Nicea II mogła w sposób bezprecedensowy połączyć transcendencję Boga z realnością przedstawienia, twierdząc, że cześć oddawana ikonie przechodzi na prototyp, *ἡ τιμὴ τῆς εἰκόνης ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει*²⁴. Oznacza to, że obraz nie jest próbą uchwycenia boskiej natury – czego czynić nie wolno – lecz jest miejscem, w którym wierny spotyka się z hipostazą Chrystusa w Jego człowieczeństwie.

Granice przedstawialności w ujęciu soborowym są więc ściśle chrystologiczne. Można przedstawiać to, co Bóg objawił w historii: człowieczeństwo Chrystusa, wydarzenia biblijne, świętych jako realnych uczestników energicznej relacji z Bogiem. Nie można natomiast przedstawiać boskiej istoty, ani wprost malować niewidzialnej boskości Ojca i Ducha Świętego, z wyjątkiem symbolicznych przedstawień dopuszczonych przez tradycję. Sobór uważa to rozróżnienie za tak fundamentalne, że stanowi ono o samym bycie ikony. Ikona nie jest przedstawieniem natury, lecz osoby; dlatego granica przedstawialności nie jest granicą ludzkiego poznania, lecz granicą teologiczną wytyczoną przez Objawienie.

Tę logikę całkowicie odwracają staroobrzędowcy, którzy widzą granice przedstawialności nie w naturze Boga, lecz w naturze tradycji. O ile Nicea II zakładała, że przedstawialność wynika z historycznego faktu Wcielenia, o tyle starowiercy twierdzą, że przedstawialność zależy od zgodności z dawnym wzorem. Ich hermeneutyka obrazu wprowadza inne kryterium granicy: granicą przedstawialności jest tutaj zmiana formy. To widać najwyraźniej w tekstach Avvakuma, który pisze: „новый ликъ не от Бога” – „nowy lik nie jest od Boga”²⁵, co nie oznacza zakazu przedstawiania Chrystusa, lecz zakaz zmiany Jego oblicza. Oblicze zostaje potraktowane jako sakralny znak, którego nie wolno przekształcić, ponieważ jest on nie tylko nośnikiem treści teologicznej, ale również świadectwem nieprzerwanej pamięci Kościoła.

W staroobrzędowej teologii forma jest więc granicą. Nie można jej naruszyć, ponieważ to ona gwarantuje ciągłość Kościoła. O ile Nicea II widzi w ikonie przestrzeń wolnego uczestnictwa w prototypie, o tyle starowiercy widzą w niej absolutny porządek rytualny, którego zmiana równa się zmianie wiary. Ta odmienność jest tak radykalna, że prowadzi do dwóch różnych interpretacji tego samego

24. Ioannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores*, PG 94, col. 1245C-1248A.

25. *Пустозерская проза*, red. V. M. Živov, M. B. Pljuhanova, Moskwa 1989, s. 112.

aktu malowania ikon. Malarz ikon soborowy wypełnia dogmat Wcielenia; malarz ikon staroobrzędowy wypełnia dogmat tradycji. Te dwa spojrzenia tworzą dwa modele przedstawialności: jeden otwarty, dynamiczny, zakorzeniony w historii zbawienia; drugi zamknięty, statyczny, zakorzeniony w historii Kościoła.

Granice przedstawialności w tych dwóch modelach mają charakter nie tylko teologiczny, lecz również duchowy. W tradycji soborowej ograniczenie przedstawialności wynika z szacunku dla transcendencji Boga, który może być przedstawiony tylko o tyle, o ile sam uczynił się widzialnym. W tradycji staroobrzędowej ograniczenie wynika z szacunku dla świętości formy, która jest dziedzictwem przodków i nie może być naruszona bez naruszenia eklezjalnej tożsamości. W obu przypadkach granica jest przejawem pobożności, lecz pobożności rozumianej w sposób zasadniczo odmienny. W pierwszym przypadku jest to pobożność wobec Wcielenia; w drugim – pobożność wobec Tradycji.

Te dwie hermeneutyki przedstawialności odsłaniają również dwie różne koncepcje relacji między obrazem a prototypem. W Nicei II obraz jest uczestnictwem – *μέθεξις* – w prototypie; jego prawdziwość wynika z tego, że kieruje myśl i modlitwę ku osobie Chrystusa. W staroobrzędowej teologii obraz jest świadectwem – *свидетельство* – w którym prawdziwość wynika z wierności formie. Z tego punktu widzenia można powiedzieć, że prawda ikony w ujęciu soborowym jest teologiczna, natomiast w ujęciu staroobrzędowym jest genealogiczna. Jedna wynika z natury Chrystusa, druga z natury Kościoła.

Właśnie dlatego problem przedstawialności Boga staje się w prawosławiu nie tylko problemem malarstwa, lecz przede wszystkim problemem eklezjologicznym. To, jak daleko sięga możliwość przedstawiania Boga, zależy od tego, jak rozumie się naturę Kościoła: czy jest on żywą tradycją wcielenia, czy nienaruszalną tradycją formy. Oba modele mają swoje racje, oba mają swoje granice i oba ukazują głębokie intuicje prawosławnej duchowości. W kolejnych rozdziałach zobaczymy, że ta dwubiegunowość nie jest sprzecznością, lecz przestrzenią dialogu – czasem dramatycznego, czasem twórczego – między dogmatem a tradycją, między teologią a historią.

Hermeneutyka obrazu w świetle współczesnej teologii prawosławnej

Współczesna teologia prawosławna stoi wobec dziedzictwa ikonodulii Nicei II i staroobrzędowej tradycji genealogicznej w podwójnej perspektywie: jako spadkobierczyni dogmatycznej wizji obrazu oraz jako świadek głębokich sporów dotyczących relacji między formą a prawdą teologiczną. Dzisiejsza refleksja nad ikoną nie jest jedynie powtórzeniem Soboru ani obroną staroobrzędowego konserwatyzmu; jest próbą odczytania teologicznej struktury obrazu w świetle

nowych pytań antropologicznych, liturgicznych i kulturowych, które pojawiły się w ostatnich dekadach. Hermeneutyka obrazu staje się przestrzenią dialogu między tradycją a współczesnością, między doświadczeniem liturgicznym a refleksją filozoficzną, między dogmatem a estetyką, a jej celem nie jest ustalenie „kanonu artystycznego”, lecz ponowne opisanie sposobu, w jaki Bóg udziela swojej obecności poprzez widzialność.

W centrum współczesnej refleksji stoi powrót do ontologicznych intuicji Jana z Damaszku, który jako pierwszy sformułował zasadę mówiącą, że obraz nie przedstawia natury (φύσις), lecz osobę (ὕπόστασις). Te słowa – „Ἐγὼ οὐ τὴν φύσιν ἀλλὰ τὴν ὑπόστασιν γράφω”²⁶ – nabierają dziś nowego znaczenia. W XX i XXI wieku teologia prawosławna coraz częściej interpretuje ikonę nie jako „świętą sztukę”, lecz jako fenomen ontologiczny i relacyjny. Ikona staje się formą objawienia osoby, a nie jedynie ilustracją tekstów biblijnych. To przesunięcie interpretacyjne jest widoczne w myśli takich autorów jak Paul Evdokimov, Leonid Uspieński, Vladimir Lossky, John Meyendorff czy Bissera Pentcheva. Każdy z nich, na swój sposób, podkreśla, że ikona nie jest estetycznym artefaktem ani liturgiczną dekoracją, lecz uczestnictwem w bosko-ludzkiej rzeczywistości Chrystusa.

Wizja ta rozwija intuicję, którą już Nicea II określiła w słowach: „ἡ τιμὴ τῆς εἰκότος ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει”, czyli „cześć oddawana ikonie przechodzi na prototyp”²⁷. To przechodzenie czci zostało w XX wieku na nowo odczytane jako przechodzenie obecności. W tym sensie ikona jest nie tyle „oknem ku wieczności”, ile przestrzenią epifanią, w której wydarza się relacja między Bogiem a człowiekiem. Dla Lossky’ego ikona jest „teologią w kolorach”, ale nie w znaczeniu symbolicznej narracji; jest ona przede wszystkim doświadczeniem *energiae* Bożej, poprzez które wierny wchodzi w relację z prototypem. Ten personalistyczny wymiar ikony rozwija również Evdokimov, podkreślając, że ikona nie tyle przedstawia, ile udziela obecności.

Współczesna hermeneutyka obrazu posługuje się także kategoriami fenomenologicznymi i estetycznymi, które nie były znane ojcom Soboru. Badania Liz James dotyczące percepcji mozaik, analizy Bissery Pentchevej nad akustyczną i świetlną dynamiką Hagii Sophii, czy refleksje Karin Krause nad autentycznością i natchnieniem w sztuce bizantyńskiej, wskazują, że ikona jest rzeczywistością zmysłową, której teologiczna treść ujawnia się w relacji między przestrzenią, światłem a osobową percepcją wiernego. To podejście nie zastępuje dogmatu, lecz go pogłębia: pokazuje, że doświadczenie obrazu nie jest intelektualnym aktem interpretacji, lecz wydarzeniem zmysłowo-duchowym, zakorzenionym w tajemnicy Wcielenia.

26. Ioannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores*, PG 94, col. 1245C.

27. *Acta Concilii Nicaeni II*, w: NPNF, ser. 2, t. 14, Grand Rapids 1956, s. 542-549.

Nowym elementem współczesnej hermeneutyki obrazu jest również powrót do pojęcia *θεωρία* – kontemplacji jako sposobu poznania. W tradycji patrystycznej *θεωρία* oznaczała zarówno widzenie duchowe, jak i widzenie teologiczne; w kontekście ikony te dwa wymiary łączą się w sposób wyjątkowy. Ikona nie wymaga interpretacji alegorycznej ani intelektualnej dedukcji; wymaga wejścia w relację. Stąd też współczesna teologia prawosławna – zwłaszcza ta inspirowana myślą liturgiczno-eklezjologiczną Aleksandra Schmemanna – podkreśla, że prawdziwe znaczenie ikony ujawnia się jedynie w liturgii, w której obraz jest nie tyle przedmiotem kontemplacji, ile uczestnikiem relacji między Bogiem a Kościołem. Ikona istnieje po to, by być widziana w modlitwie, a nie analizowana jako obiekt muzealny.

Współczesna teologia obrazu nie unika także konfrontacji z tradycją staroobrzędową. Choć ich genealogiczna absolutyzacja formy nie została przyjęta jako obowiązujący model, wielu badaczy – zarówno rosyjskich, jak i zachodnich – zwraca uwagę, że starowiercy uchwycili coś, co współczesna kultura często gubi: świętość formy. Ich przekonanie, że forma nie jest neutralna, lecz jest naczyniem tradycji, rezonuje dziś w debatach dotyczących autentyczności ikon, ich stylistycznego pluralizmu i zagrożenia komercjalizacją. W pewnym sensie staroobrzędowa troska o czystość formy staje się dziś przestrogą przed redukowaniem ikony do estetycznej kompozycji oderwanej od duchowej historii Kościoła.

Nie oznacza to jednak, że współczesna hermeneutyka obrazu przyjmuje model staroobrzędowy. Raczej integruje go, rozumiejąc, że forma nie jest ani absolutna, ani obojętna. Forma jest nośnikiem teologicznej prawdy tylko o tyle, o ile prowadzi ku prototypowi. Dlatego współczesna teologia stara się odróżnić formalną wierność od formalnego fundamentalizmu. Wierność polega na zachowaniu duchowego sensu tradycji; fundamentalizm polega na zamrożeniu tradycji w jednej historycznej interpretacji. W tym sensie można powiedzieć, że współczesna hermeneutyka obrazu stara się połączyć dwie intuicje: ontologiczną intuicję Nicei II oraz genealogiczną intuicję staroobrzędowców, unikając jednak ich jednostronności.

W ostatnich latach szczególną rolę odgrywają badania nad relacją ikony do zmysłów. Pentcheva pokazała, że ikona i przestrzeń sakralna tworzą jedną dynamiczną rzeczywistość, w której światło, dźwięk i ruch wiernych współkształtują doświadczenie teofanii²⁸. W tym ujęciu ikona nie jest obiektem statycznym, lecz jest wpisana w rytym liturgii, stając się uczestnikiem chóru stworzenia. Ta fenomenologiczna interpretacja nie zastępuje klasycznej teologii ikony, lecz pogłębia

28. Bissera V. Pentcheva, *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press 2020), s. 1-25.

ją, pokazując, że przedstawialność Boga nie jest wyłącznie zagadnieniem intelektualnym, lecz dotyczy całego ludzkiego doświadczenia.

Współczesna hermeneutyka obrazu staje więc przed zadaniem nie tylko ochrony dogmatycznych fundamentów ikonodulii, lecz także odpowiedzi na pytania, które Nicea II nie mogła przewidzieć. Jak interpretować ikonę w epoce masowej reprodukcji? Jak zachować jej sakralny charakter wobec procesów muzealizacji? Jak rozumieć relację między tradycją a twórczą wolnością malarza ikon? Jak bronić teologii obrazu w świecie, który często rozumie obraz w sposób redukcyjnie psychologiczny lub estetyczny? Te pytania nie podważają ikonodulii, lecz stanowią jej współczesne wyzwania.

Dzisiejsza odpowiedź prawosławnej teologii jest zasadniczo zgodna: ikona pozostaje językiem Kościoła, ponieważ jest językiem Wcielenia. Jej forma może ulegać rozwojowi, lecz tylko w takim zakresie, który nie narusza teologicznej relacji między obrazem a prototypem. Jej obecność może przyjmować nowe konteksty kulturowe, ale nie może zostać oddzielona od liturgii, ponieważ tylko w liturgii ujawnia swoją pełnię. Jej hermeneutyka może korzystać z nowych narzędzi filozoficznych i estetycznych, ale jej fundament pozostaje niezmienny: „W Nim mieszka cała pełnia Bóstwa na sposób ciała” (ἐν αὐτῷ κατοικεῖ πᾶν τὸ πλήρωμα τῆς θεότητος σωματικῶς, Kol 2,9).

W ten sposób współczesna teologia prawosławna kontynuuje drogę Nicei II, unikając jednocześnie jednostronności staroobrzędowej wizji formy. Hermeneutyka obrazu nie jest ani powrotem do przeszłości, ani negacją przeszłości; jest żywym dialogiem między dogmatem a historią, między widzialnością a transcendencją, między Bogiem a człowiekiem.

Recepcja staroobrzędowej ikonologii w XXI wieku: między tradycją, konserwatyzmem a nową świadomością ekklezjalną

Recepcja staroobrzędowej ikonologii w XXI wieku jest zjawiskiem wielowarstwowym, którego nie da się sprowadzić do prostej kontynuacji XVII-wiecznych sporów ani do nostalgicznego powrotu do dawnej tradycji. Współczesny świat staroobrzędowy, choć w wielu kwestiach zachowuje radykalny konserwatyzm, znajduje się również w dynamicznym dialogu z kulturą prawosławną, z nowymi pytaniami teologicznymi oraz z własną traumatyczną historią rozłamu. Ten dialog ujawnia, że staroobrzędowa teologia obrazu żyje nadal – nie jako zamrożony dogmat formy, lecz jako świadectwo duchowej wrażliwości, która okazuje się zaskakująco aktualna w epoce globalizacji, muzealizacji symboli religijnych i wzrastającej komercjalizacji ikony.

Pierwszym wymiarem współczesnej recepcji jest powrót do kategorii *чистый образ* – „czysty obraz” – rozumianej nie w sensie estetycznej idealizacji, lecz w sen-

sie duchowej przejrzystości tradycji. W wielu środowiskach starobrzędowych, zwłaszcza na Syberii, w rejonach Pomorza oraz na Łotwie i w Estonii, pojęcie to wciąż funkcjonuje jako hermeneutyczna zasada, według której autentyczność ikony ocenia się na podstawie wierności dawnej formie. Jednak współczesne interpretacje tej zasady są znacznie bardziej zniuansowane niż w XVII wieku. Nie oznacza ona już absolutnego odrzucenia wszelkiego rozwoju, lecz stanowi raczej odpowiedź na zagrożenia wynikające z kulturowej banalizacji ikony. Środowiska starobrzędowe, paradoksalnie, stały się jednym z głównych głosów ostrzegających przed redukowaniem ikony do dekoracji lub estetycznego przedmiotu kolekcjonerskiego.

W tym kontekście starobrzędowa krytyka naturalizmu – tak gwałtowna w XVII wieku – nabiera nowego znaczenia. Naturalistyczne deformacje ikony, wprowadzone w XIX wieku pod wpływem akademickiej sztuki zachodniej, są dziś krytykowane nie tylko przez starowierców, ale także przez wielu badaczy współczesnej teologii prawosławnej. Podkreśla się, że naturalizm nie oddaje ontologicznej struktury ikony, która nie przedstawia natury, lecz hipostazę. W tym sensie słowa Avvakuma: „новый ликъ не от Бога” – „nowy lik nie jest od Boga”²⁹ – choć nie mogą być interpretowane literalnie, rezonują jako ostrzeżenie przed dowolnością formy i przed zanikiem teologicznej funkcji obrazu.

Drugim wymiarem współczesnej recepcji jest rozwój ruchu rekonstrukcyjnego, który stawia sobie za cel odtworzenie dawnych metod malowania ikon, chemicznych składowych pigmentów, dawnych technik nakładania tempery oraz staroruskich kanonów kompozycyjnych. Nie chodzi tu o fundamentalistyczny powrót do przeszłości, lecz o próbę odzyskania duchowej intencji dawnego malarstwa ikon, w którym forma była rozumiana jako liturgiczna funkcja, a nie jako estetyczna ekspresja. W wielu starobrzędowych warsztatach ikonowych powraca się do surowego ascetyzmu linii, do celowej antynaturalistycznej deformacji, a nawet do dawnych ujęć eschatologicznych, takich jak przedstawienia Sądu Ostatecznego w tradycji Vetki czy Uralu. Zainteresowanie tymi wzorcami widoczne jest również poza środowiskami starobrzędowymi, co wskazuje na rosnącą świadomość, że historia ikony nie jest liniowym postępem stylów, lecz napięciem między teologią a kulturą.

Trzecim wymiarem recepcji jest dialog starobrzędowców ze współczesną teologią prawosławną, zwłaszcza z jej nurtem liturgiczno-eklezjologicznym. Współcześni teolodzy, tacy jak Evdokimov, Lossky czy Meyendorff, podkreślają, że ikona jest przestrzenią objawienia osoby, a nie tylko świadectwem przodków. Dla wielu starowierców takie ujęcie nie stanowi zagrożenia, lecz wyzwanie. Z jednej

29. *Пустозерская проза*, red. V. M. Živov, M. B. Pljuhanova, Moskwa: Moskovskij rabočij 1989, s. 112.

strony nie rezygnują oni z przekonania, że forma ma charakter sakralny; z drugiej strony zaczynają interpretować swoją wierność formie nie jako absolutyzację, lecz jako wyraz troski o prawdę objawienia. W niektórych środowiskach staroobrzędowych można dziś zauważyć próbę pojednania między genealogiczną wizją formy a soborową ontologią prototypu. Przejawia się to w uczestnictwie starowierców w konferencjach teologicznych, w publikacjach dotyczących staroobrzędowej ikonografii, w dialogu z historykami sztuki i specjalistami od teologii obrazu³⁰.

Czwarty wymiar recepcji dotyczy reinterpretacji traumatycznej historii rozłamu. W XXI wieku wielu badaczy – zarówno prawosławnych, jak i świeckich – ukazuje, że ikonologiczne spory XVII wieku były nie tyle konfliktem o styl, ile konfliktem o naturę Kościoła. To nowe spojrzenie, obecne m.in. w rosyjskich studiach kulturowych i antropologicznych, wpłynęło również na samoświadomość staroobrzędowców. Coraz częściej interpretują oni swoją walkę o dawny obraz jako walkę o integralność eklezjalnej tożsamości, a nie jako polemikę antyzachodnią. W tym sensie ich ikonologia staje się hermeneutyką pamięci – *память предков* – która nie ma charakteru muzealnego, lecz duchowy. Ikona nie jest dla nich artefaktem przeszłości, lecz przestrzenią komunii między przeszłymi i współczesnymi pokoleniami³¹.

Piąty wymiar współczesnej recepcji to dynamiczna obecność staroobrzędowej ikony w kulturze artystycznej XXI wieku. Wystawy w Moskwie, Petersburgu, Wilnie, Tallinnie i Warszawie wskazują, że staroobrzędowa estetyka – z jej surowością linii, intensywnością kolorów, dramatyzmem eschatologicznych scen – przemawia do współczesnego odbiorcy jako alternatywa wobec kultury wizualnej, która często redukuje obraz do efektu. Surowość staroobrzędowej ikony staje się znakiem prawdy, którą współczesna kultura utraciła: prawdy, że obraz nie jest grą estetyczną, lecz nośnikiem sensu duchowego. Nawet świeccy artyści inspirowani staroobrzędową estetyką nie zawsze rozumieją jej teologiczną genezę, ale intuicyjnie wyczuwają jej duchową gęstość, w której forma jest jednocześnie świadectwem i prorocstwem³².

Recepcja staroobrzędowej ikonologii w XXI wieku jest więc procesem złożonym, w którym tradycja przestaje być zamkniętym archiwum, a staje się żywą przestrzenią dialogu. Staroobrzędowa wizja formy – choć nie może być przyjęta jako uniwersalny model teologii obrazu – stała się ważnym punktem odniesienia w debatach o autentyczności, o granicach kreatywności, o relacji między tradycją

30. *Поморские ответы*, Moskwa: Tipografija P. P. Rjabušinskogo 1911, s. 47-52.

31. Avvakum, *Žitie protopopa Avvakuma*, Irkutsk: Vostočno-Sibirskoe Knižnoe Izdatel'stvo 1979, s. 90-103.

32. B. Pentcheva, *Hagia Sophia: Sound, Space and Spirit in Byzantium*, University Park 2020, s. 1-25.

a nowoczesnością. Co więcej, jej duchowe intuicje – o sacrum formy, o niebezpieczeństwie banalizacji obrazu, o liturgicznym charakterze przedstawienia – wpisują się w najgłębsze pytania współczesnej teologii prawosławnej.³³

W XXI wieku staroobrzędowa ikonologia nie jest już ruchem marginalnym, lecz ważnym głosem w dialogu o naturze obrazu w prawosławiu³⁴. Nie jest też ruchem zamkniętym: wchodzi w relacje, reinterpretacje, spotkania. Jej granice ulegają przesunięciu, ale jej istota pozostaje ta sama: przekonanie, że ikona jest nie tylko przedstawieniem, lecz świadectwem; nie tylko wizerunkiem, lecz żywą kontynuacją tradycji, w której Bóg objawia się poprzez formę, ale forma jest nierozzerwalnie związana z wiarą Kościoła³⁵.

Wnioski

Analiza przedstawiona w niniejszym artykule pozwala stwierdzić, że spór o przedstawialność Boga w tradycji prawosławnej nie jest ani kwestią marginalną, ani wyłącznie estetyczną. Jest jednym z fundamentalnych pól, na których ujawnia się głębia chrystologii, apofatyki i eklezjologii. Ikona staje się miejscem, gdzie spotykają się dogmat Wcielenia, duchowa pamięć Kościoła i historyczne zmagania o tożsamość wspólnoty. W tym sensie obraz nie jest dodatkiem do teologii, lecz jednym z jej najważniejszych języków: językiem, który mówi o tym, jak Bóg udziela się w materii, jak Kościół przechowuje prawdę i jak człowiek doświadcza obecności Niewidzialnego.

W świetle ikonodulii Soboru Nicejskiego II ikona jest przede wszystkim uczestnictwem w hipostazie Chrystusa, który w swoim człowieczeństwie stał się widzialny. Jej ontologiczny status wynika z Wcielenia, a więc z realnego i historycznego działania Boga. W tej perspektywie obraz nie jest próbą uchwycenia boskiej natury – która pozostaje niewidzialna i niepojęta – lecz jest widzialnym świadectwem tej jedynej chwili w historii, w której Bóg przyjął ciało i uczynił się obecnym w świecie poprzez materię. Sobór, odróżniając naturę od hipostazy, ustanowił zasadę, która do dziś stanowi fundament całej teologii ikony: że obraz odnosi czciciela nie do materii, lecz do osoby, i że jego prawdziwość wynika z dogmatu, a nie z kanonu artystycznego.

33. Русский рисованный лубок XVII–XIX веков. Ред. Е. И. Иткина. Москва: Изобразительное искусство 1992, s. 14 nn.

34. Sulikowska-Belczowska, Aleksandra. "The Cult of Old Believers' Domestic Icons and the Beginning of Old Belief in Russia in the 17th–18th Centuries." *Religions* 10 (2019): 574.

35. G. V. Golynets (red.), *Nev' janskaja ikona* (Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii 1997), s. 9–28.

Staroobrzędowa hermeneutyka obrazu, choć w wielu punktach odmienna, nie jest zaprzeczeniem tej logiki, lecz jej radykalnym przemieszczeniem. Starowiercy nie odrzucają Wcielenia ani ontologicznego statusu ikony, lecz czynią z formy – *лик, чин*, dawny wzór – sakramentalny znak ciągłości Kościoła. Dla nich obraz jest nie tylko przestrzenią teofanią, lecz również pamięcią przodków, świadectwem nienaruszonego depozytu wiary. Zmiana formy staje się zmianą eklezjalnej tożsamości. Ten genealogiczny model ikonodulii ukazuje, że prawosławie nie jest jedynie zbiorem dogmatów, lecz także żywą tradycją, w której forma i treść pozostają nierozdzielne.

Zestawienie obu modeli pozwala dostrzec, że prawosławna teologia obrazu rozwija się w napięciu między ontologią a historią, między Wcieleniem a Tradycją, między hipostazą a formą. To napięcie nie jest sprzecznością, lecz przestrzenią interpretacji, która pozwala Kościołowi zachować to, co najistotniejsze: prawdę objawienia. Wcielenie chroni przed idolatrią formy, a tradycja chroni przed dowolnością w przedstawianiu. Właśnie dlatego prawdziwa ikonodulia musi uwzględniać oba te wymiary, odrzucając zarówno skrajny formalizm, jak i skrajny naturalizm.

Współczesna teologia prawosławna, jak wynika z analizowanych badań, kontynuuje tę drogę, starając się odczytać ikonę w sposób zintegrowany: jako uczestnictwo w bosko-ludzkiej rzeczywistości Chrystusa, jako przestrzeń liturgicznej obecności oraz jako świadectwo duchowej historii Kościoła. W XXI wieku teologia ikony nie ogranicza się do obrony tradycji, lecz staje się hermeneutyką rzeczywistości, w której światło, kolor, forma, przestrzeń i liturgia współtworzą doświadczenie spotkania z Bogiem.

W tym kontekście znaczenie staroobrzędowej ikonologii nie polega na jej literalnym powtórzeniu, lecz na jej profetycznej intuicji: że forma nie jest obojętna, że obraz posiada moc kształtowania wiary, że tradycja nie jest zbiorem martwych znaków, lecz żywą pamięcią, która strzeże prawdy objawienia. Dlatego dzisiaj – mimo różnic dogmatycznych i historycznych – teologia prawosławna może odnaleźć w staroobrzędowej surowości i wierności formie ważny punkt odniesienia w czasach, gdy ikona bywa redukowana do estetyki, a jej sakralny charakter bywa rozmywany w kulturze wizualnej.

Ostatecznie problem przedstawialności Boga prowadzi do pytania, które przenika całą chrześcijańską teologię: jak to możliwe, że Bóg niewidzialny staje się widzialny? Odpowiedź na to pytanie nie znajduje się ani w technice malowania, ani w stylistycznych kanonach, lecz w tajemnicy Wcielenia, w której pełnia boskości zamieszkała w ludzkim ciele. W tej tajemnicy zakorzeniona jest zarówno soborowa ontologia obrazu, jak i staroobrzędowa troska o czystość formy. Ikona nie jest zatem jedynie przedstawieniem; jest sakramentalnym świadectwem, że światło niewidzialnego Boga przenika materię i czyni ją miejscem spotkania.

Granice przedstawialności Boga nie są ograniczeniem, lecz darem – granicą, która chroni tajemnicę przed profanacją i przypomina, że każda ikona, nawet najdoskonalsza, pozostaje jedynie cieniem tej rzeczywistości, którą przedstawia. W ten sposób ikona pozostaje jednym z najbardziej przejmujących i głębokich wyrażeń chrześcijańskiej nadziei: że Bóg, choć niewidzialny w swojej istocie, wciąż przychodzi do człowieka w formach widzialnych, by prowadzić go ku pełni, w której nie będzie już obrazu, lecz bezpośrednia kontemplacja – *πρόσωπον πρὸς πρόσωπον*.

Bibliografia

- Acta Concilii Nicaeni II*, in: *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*, ed. Henry R. Percival, w: *Nicene and Post-Nicene Fathers*, Second Series, vol. 14, ed. Philip Schaff and Henry Wace. Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company 1956.
- Avvakum, *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное*, Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство 1979.
- Avvakum, *Žitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe*, Irkutsk: Vostočno-Sibirskoe knižnoe izdatel'stvo 1979.
- Brubaker Leslie, Haldon John, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850: A History*. Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Golynets, G. V. (red.). *Nev'janskaja ikona*. Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii 1997.
- Ioannes Damascenus, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, In: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 94. Paris: Imprimerie Catholique 1864.
- Itkina, E. I. (red.), *Русский рисованный лубок XVII–XIX веков*, Москва: Изобразительное искусство 1992.
- Krause Karin, *Divine Inspiration in Byzantium*, Cambridge: Cambridge University Press 2022.
- Nečajeva Galina, *Vetkovskaja ikona*, Minsk 2002.
- Pentcheva Bissera V, *Hagia Sophia: Sound, Space and Spirit in Byzantium*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press 2020.
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *De mystica theologia*, In: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 3. Paris: Imprimerie Catholique 1857.
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *De divinis nominibus*, In: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, ed. Jacques-Paul Migne, vol. 3. Paris: Imprimerie Catholique 1857.

Sulikowska-Belczowska Aleksandra, "The Cult of Old Believers' Domestic Icons and the Beginning of Old Belief in Russia in the 17th-18th Centuries." *Religions* 10 (2019): 574.

Поморские ответы: напечатаны с подлинника, Москва: Типография П. П. Рябушинского 1911.

Пустозерская проза, Ред. В. М. Живов, М. Б. Плюханова, Москва: Московский рабочий 1989.

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem przedstawialności Boga w prawosławiu, analizując go w perspektywie sporów ikonoklastycznych, soborowej ikonodulii oraz staroobrzędowej hermeneutyki obrazu. Autor ukazuje, że spór o ikonę nie dotyczy estetyki, lecz ma charakter dogmatyczno-eklezjologiczny, wyrastający z napięcia między biblijną apofatyką a chrystologiczną widzialnością Wcielenia. Na podstawie akt Soboru Nicejskiego II przedstawiona zostaje ontologiczna koncepcja obrazu, oparta na relacji między hipostazą a jej widzialnym przedstawieniem. W konfrontacji z nią ukazana zostaje staroobrzędowa genealogia formy, w której prawdziwość ikony wynika nie z relacji do prototypu, lecz z wierności tradycji przodków. Artykuł bada także współczesną recepcję teologii obrazu, wskazując, że hermeneutyka ikony w XXI wieku rozwija się w napięciu między dogmatem Wcielenia a historyczną pamięcią formy. Wnioskiem pracy jest stwierdzenie, że prawosławna teologia obrazu stanowi dynamiczne pole, w którym spotykają się ontologia, liturgia i tradycja, a granice przedstawialności Boga wynikają nie z ograniczeń sztuki, lecz z tajemnicy Wcielenia.

Słowa kluczowe: ikona; ikonodulia; ikonoklazm; staroobrzędowcy; przedstawialność Boga; teologia prawosławna; Sobór Nicejski II; chrystologia; apofatyka; tradycja; prototyp; genealogia formy.

ICONOCLASM, ICONODULY, AND THE OLD BELIEVERS: THE LIMITS OF THE REPRESENTABILITY OF GOD IN EASTERN ORTHODOXY

Summary

The article examines the question of the representability of God in Eastern Orthodoxy through the lenses of Byzantine iconoclasm, the iconodulic theol-

ogy of the Second Council of Nicaea, and the Old Believer hermeneutics of the sacred image. It argues that the controversy over icons is not an aesthetic dispute but a theological and ecclesiological one, rooted in the tension between biblical apophaticism and the Christological visibility granted by the Incarnation. Drawing on the Acts of Nicaea II, the study outlines an ontological conception of the image grounded in the relationship between the hypostasis of Christ and its visible representation. This is contrasted with the Old Believer genealogy of form, in which the truth of the icon derives not from its relation to the prototype but from fidelity to ancestral tradition. The article also explores the contemporary reception of Orthodox icon theology, showing that modern hermeneutics of the image develop within the tension between the dogma of the Incarnation and the historical memory of form. The conclusion highlights the dynamic character of Orthodox image-theology, wherein ontology, liturgy, and tradition converge, and asserts that the limits of divine representability arise not from artistic constraints but from the mystery of the Incarnation.

Keywords: icon; iconoduly; iconoclasm; Old Believers; representability of God; Orthodox theology; Second Council of Nicaea; Christology; apophaticism; tradition; prototype; genealogy of form.