

Z NIEBA WYTOPIONY DAR. IKONOFILIA I IKONODULIA W WIERSZACH JOANNY POLLAKÓWNY

AGATA SZULC-WOŹNIAK*

Do nakładania złota przygotowuje się biało z jaja ubitego bez domieszki wody, a następnie pędzelnikiem lekko smaruje miejsca, na które ma być położone złoto. Potem końcem tegoż pędzla zwilżonym w ustach, dotyka się jeden róg przyciętego płotka, a uniośszy go jak najszybciej, nakłada i wyrównuje pędzlem. W tym czasie należy się strzec wiatru i wstrzymać oddech, bowiem jeśli się dmuchnie, straci się płatek i trudno go będzie odzyskać¹.

Teofil Prezbiter, *Diversarum Artium Schedula*

Tak XII-wieczny zakonnik, Teofil Prezbiter, zalecał artystom nakładać na obraz delikatne i kruche złoto płatkowe. W bizantyjskiej tradycji pisania ikon blask cennego kruszcu rezerwowano dla męczenników². Złotą barwę uzyskiwano w wyniku piłowania fragmentu metalu, mieszania go z solą kuchenną i siarką szafranową. Otrzymaną substancję wielokrotnie płukano, a następnie rozczyniano w roztworze gumy arabskiej i octu³. Proces ten wymagał dużego doświadczenia i dokładności – oczyszczanie i doskonalenie koloru aż po nadanie mu odpowiedniej intensywności i połysku było żmudną nauką panowania nad nieustępliwością materii. Doczesność i wieczność spletały się w ikonie nierozdzielnie, a samo tworzenie, angażujące jak modlitwa serce, umysł i ciało, przywodziło na myśl mistyczne ćwiczenie. Autorzy ikon, depozytariusze alchemicznych tajemnic i boskiej prawdy, mieli żyć w czystości duchowej i w posłuszeństwie

* Agata Szulc-Woźniak – doktorantka, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹ T. Prezbiter, *Diversarum artium schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przeł. i oprac. S. Kobieltus, Kraków 1998, § 23.

² B. Dąb-Kalińska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 63.

³ O różnych sposobach uzyskiwania złotej barwy na ikonach pisze Piotr Malec, powołując się na rady Teofila Prezbitera. Zob. P. Malec, *O technice malarstwa ikonowego słów kilka*, <https://www.academia.edu> [data dostępu: 29.06.2016].

swoim ojcom duchowym. Przestrzegano ich przed brakiem opanowania, przed uleganiem zmysłowym pokusom⁴.

Malowanie rozpoczynali bizantyjscy artyści od tła, czyli od światła⁵. Blask miał wypływać z samego dzieła, przenikając przestrzeń i święte postaci, ale jego źródło pozostawało nieuchwytnie. Źródłem tej praktyki warsztatowej był hezychazm – nurt mistyczny, który rozróżniał w Bogu niedostępną dla człowieka Istotę – substancję oraz objawiającą się na zewnątrz energię. W myśl XIV-wiecznego mnicha, Grzegorza Palamasa, do komunii człowieka z Bogiem prowadziła kontemplacja światłości, ofiarowywanej przez Stwórcę jako dowód Jego istnienia⁶. Myśl hezychazmu wpłynęła szczególnie na twórczość Andrieja Rublowa i Teofanesa Greka. Na ikonie *Trójcy Świętej* autorstwa tego ostatniego anioły zamiast źrenic mają jasne bliki – wypuklejsza warstwa białej farby wskazuje na wychodzący z ich oczu boski promień. Rublow, malując Chrystusa-Pantokratora na ikonie ze *Zwienigorodu*, nie używał kolorów w ich czystej postaci, ale rozbielał kolejne barwy tak, że sprawiały wrażenie świetlistych i „symbolizowały wewnętrzną przemianę”⁷. Bizantyjscy artyści władali nie kolorem, ale blaskiem, który uświęcał wyobrażoną rzeczywistość⁸. Który stanowił o teofanii.

Artysta nie tworzy obrazu sam z siebie, lecz zdejmuje tylko zasłony z istniejącego już, z istniejącego odwiecznie obrazu. Nie nakłada farby na płótno, lecz jakby oczyszcza je z obcych naleciałości, wyjawia >zapis< rzeczywistości duchowej. I dzięki tej swojej działalności, polegającej na odsłanianiu tego, co bezwarunkowe, artysta w swojej sztuce jest bezwarunkowy [...].⁹

Ikon się nie pisało, ikony się odsłaniało.

I. IKONOFILIA. SKRA SŁOŃCA

PO CZĘŚCI

*Po części bowiem tylko poznajemy
i po części prorokujemy.*

Św. Paweł, Pierwszy List do Koryntian, 13:9

Po części bowiem tylko poznajemy...
Skra słońca uwięziona w grubym szkle kielicha
da wgląd w bezbrzeżność światła.

⁴ B. Dąb-Kalinowska, dz. cyt., s. 61.

⁵ Zob. tamże, s. 63.

⁶ O. Cyrek, *Wpływ hezychazmu na kolorystykę ikon Teofanesa Greka i Andrzeja Rublowa*, „Ateneum Kapłańskie” 2013, t. 161, z. 2, s. 279–282. Zob. także: Ł. Leonkiewicz, *Antropologia hezychazmu*, „Logos i Ethos” 2010, nr 2, s. 99–103.

⁷ O. Cyrek, dz. cyt., s. 283–285, 288.

⁸ Tamże, s. 282.

⁹ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Zbigniew Podgórzec, Warszawa 1984, s. 66.

I cóż, że to licha
 cząstka wszechświata,
 drzazga objawienia?
 Ze studni gwiazdy widać
 i sklepienia
 niebieskiego pokrywa odśłania się z cicha.

Daj nam przeczuwać całość.
 Niech przez mrok prześwieca
 jak okrąg idącego do pełni księżyca.¹⁰

Twórczość Joanny Pollakówny pozwala myśleć o poezji jako o sztuce odśłaniania. O pisaniu wierszy jako o dyskretnym dociekaniu sensów, w którym niezachwiana pewność to już zuchwałość. Zastanawiając się nad niezwykłością Pollakówny jako poetki, myślę przede wszystkim o jej uważności. O wnikliwości powściągniętej przez ostrożność i obawę, by nie pomylić tropów, by nie powiedzieć zbyt wiele.

Odśłanianie dokonuje się tu niemal zawsze dzięki spojrzeniu. Jako badaczka sztuki i eseistka Pollakówna patrzyła na obrazy, jako poetka – szukała widzialności w świecie. Poznanie wiodło ją bowiem często przez światło – światło, jak na ikonach, związane z materią, doświadczane w swojej fizyczności¹¹. W zaprezentowanym utworze jest podobnie.

Pollakówna rozpoczyna od przytoczenia słów św. Pawła jako cytatu, motta, a pierwszy z biblijnych wersów powtarza w niemal niezmienionej formie jako incipit swego wiersza. To nie wszystko. Z cytatu korzysta również w tytule utworu i, nawiązując do myśli o niepełnym wglądzie w rzeczywistość, dokonuje tautologicznego ograniczenia motta do dwóch słów. Jak to rozumieć? Jako przyjęcie i potwierdzenie własnego, niepełnego zasięgu poznania? Wyrażoną dwukrotnie, a więc w pełni świadomą, zgodę na fragmentaryczność własnego widzieć/wiedzieć¹²? A może zabieg Pollakówny da się traktować podobnie jak

¹⁰ J. Pollakówna, *Po części* [w:] *te* j *z* e, *Wiersze zebrane*, Mikołów 2012, s. 421.

¹¹ Pollakównę interesował swoisty splot materii z duchowością. Fascynację momentem przejścia od doświadczenia fizyczności w głąb skrytej w nim metafizycznej tajemnicy potwierdza początek eseju o XVI-wiecznym malarstwie włoskim i jego związkach z mistyką średniowiecza: „Cóż bardziej materialne, niż farba olejna? Gęsta i zawieszona, położona grubiej zastyga tylko po wierzchu, na długo zachowując pod powierzchnią swoją aksamitną lepkość. Wydziela mocny, aromatyczny zapach terpentyny. Plami ubranie i podłogę.

Cóż jest mniej materialne, niż światło? Nieuchwytnie dla żadnego ze zmysłów, poza wzrokiem. Dla swojej w oczywisty sposób duchowej natury od zawsze utożsamiane bywało z boskością, albo z emanacją boskości”. W dalszej części rozprawy poetka nawiązuje do myśli Roberta Grosseteste, który nazwał światło „duchowym ciałem, ucieleśnionym duchem”. Zob. J. Pollakówna, *Alchemia światła* [w:] *te* j *z* e, *Zapatrzanie. Myśląc o obrazach, myśląc o malarzach*, Gdańsk 2012, s. 132.

¹² Sposobów odbioru nieprzypadkowo sobie bliskich. Zob. K. Kuczyńska, *Obrazy słowem odtwarzane u Rilkego i Herberta*, Poznań 1994, s. 18.

powtórzenie wzoru, tworzące istotę ikony – wyraz wiary w istnienie porządku, ponad który nic już nie można dodać? Nie jest to oczywiste, bo przecież poetka jednak dodaje – pierwszy wers utworu, częściowe powtórzenie motta, opatruje wielokropkiem. Zgoda na jego treść, jeśli nawet ją podpisuje, jest więc trudna albo przekorna.

W całym wierszu tautologia odsłania się i na głębszym poziomie – niekompletne poznanie potwierdza sama konieczność sięgnięcia po cytat i po pojawiające się w wierszu klisze – zanotowane w pamięci obrazy, które mogłyby stanowić ikonografię urywkowości – błysk słońca w kielichu, drzazga. Na marginesie warto zauważyć, że *Po części* rozumiane w taki sposób, jako związek sentencji, obrazu (obrazów) i subskrypcji, ujawniałoby związki z emblematem.

Nowy wątek do swoistej gry ze zgodą-niezgodą na zakres poznania wnosi pojawiający się w wierszu kielich, skrywający światło. Naczynie, skierowane ku górze, sugeruje kształtem pokorne otwarcie i w tradycji Kościoła stanowi symbol gotowości na napełnienie. Poetka nie poprzestaje na powtórzeniach. Drobną skra słońca wypełnia kielich światłem po same brzegi, a to już pewien trop dla ujrzenia czegoś więcej. „I cóż, że to licha cząstka wszechświata?” – pyta Pollakówna z rodzajem zniecierpliwienia, jakby zgadując argumenty ikonoklastów, którzy naiwnie wierzą, że można zapanować nad obrazem, unieruchomić go.

Świetliste poruszenie materii naczynia zwielokrotnia się w szkle kielicha, mnożąc kolejne wyobrażenia. Głód obrazu wiedzie do poszukiwań i przekształceń, oczekiwania wciąż nowych, objaśniających perspektyw. W „drzazdze objawienia”, jak w drewnie ikony, spotykają się duch i ciało – pierwsze niemożliwe bez drugiego. Bezpośredniość tego zderzenia jest niemal bolesna. Teofania, materialnie uwiarygodniona, ma gorzki posmak. Przypomina brutalnie fizyczną historię zbawienia.

Poetka konsekwentnie dąży do odsłonięcia obrazu całości, szukając znaków na niebie („Ze studni gwiazdy widać/i sklepienia/ niebieskiego pokrywa odsłania się z cicha”). Zatrzymuje się jednak pół kroku przed rozwiązaniem tajemnicy. Co jest ponad pokrywą niebieskiego sklepienia? Ciche odsłanianie się niebios zostaje zatrzymane. Tu kończy się strofa. Tu kończy się zasięg wzroku. „Po części [...] tylko poznajemy”...

Motto wiersza zobowiązuje Pollakównę do kontynuacji rozważań. Po spójniku „i” w cytacie znajduje się jeszcze jeden wers: „[...] po części prorokujemy”. O ile pierwsza część utworu dotyczy poznania, drugą można odnieść do tych rejonów wiedzy, do których nie doprowadzi wnikliwość – do doświadczenia irracjonalnego, doznawanego przez wybranych w momencie mistycznego kontaktu z Niewyrażalnym.

Obraz rzeczywistości jest wielowarstwowy jak ikona. Całość przeświecająca przez mrok przywodzi na myśl dzieła ikonopiszców, którzy jasną warstwę pigmentu kładli na ciemną podmalówkę tak, by zasugerować istnienie światła przenikającego przestrzeń. Ciemność niekoniecznie była wartościowana negatywnie

– oznaczała blask Boga w jego niedostępności¹³. Również w wierszu mrok nie jest całkowity – pojawia się księżyc, który odbija słoneczne światło. W ikonografii chrześcijańskiej wiąże się go z Kościołem, niesamodzielnym bez Boga¹⁴. Przechucie, o które prosi poetka, zależy więc od Autora obrazu świata, Dawcy światła.

Ostatnie słowa wiersza wydają się gestem pokory, ale religijność Pollakówny, mimo jej głębi, wyrażającej się w związkach z duchowością ikony, jest nieoczywista, podszyta niepewnością. W całym utworze rozgrywa się rodzaj wewnętrznego zmagania, w którym poznanie „po części” i podążanie za obrazami jest przeciwstawione tęsknocie za wyjaśniającą całością.

Pollakówna zgodziłaby się jednak z Didi-Hubermanem, że niewyraźność to owoc lenistwa, a droga do ocalenia od znikania wiedzie przez doświadczane namacalnie, zmysłowo, wymykające się pełni drobiazgi¹⁵. To one, ulotne i niedoskonałe, a więc podległe przeobrażeniom, pozwalają przeczuciwać (odstaniać?) więcej. Trafnie ujmuje to Bruno Latour:

Ikonofilia nie jest szacunkiem wobec obrazu, lecz wobec ruchu obrazu. Uczy nas, że [...] skupienie się na tym, co wizualne, zamiast na ruchu, przejściu od jednej formy obrazu do innej sprawia, że nie ma na co patrzeć.¹⁶

Pollakówna, miłośniczka obrazów, wytrwale kolekcjonuje ruchliwe i płochy urywki widzialności, choć wie, że są tylko fragmentami niekompletnej układanki. Wie też, że płótno świata nie zmieści się w jednej ramie. Jeśli chodzi o całość – prosi więc tylko o przechucie. O okrucieństwo, którego wnikliwe studiowanie pozwoli dotknąć tajemnicy widzialności. Jak w wierszu *Wpatwienie*.

Nie ujmę Twego świata w moje myśli ciasne,
więc syp mi go okrucieństwem, jakbyś karmił ptaka;

¹³ O. Cyrek, dz. cyt., s. 283–284. Zob. też: W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013, s. 51.

¹⁴ Jako pierwszy księżyc za symbol Kościoła uznał Orygenes. W myśl teologów wczesnego chrześcijaństwa Kościół otrzymuje światłość od Chrystusa, który jest Słońcem, a następnie przekazuje je ludziom. Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 104.

¹⁵ Pisząc o terrorze Auschwitz, Didi-Huberman przedstawia postulat „wyobraźni mimo wszystko”, która wymaga: „trudnej etyki obrazu – nie może on być ani czystą niewidzialnością (lenistwo estety), ani ikoną horroru (lenistwo wierzącego), ani zwykłym dokumentem (lenistwo naukowca) – tylko czystym obrazem, nieadekwatnym, lecz koniecznym, niedokładnym, lecz prawdziwym. Prawdziwym prawdą paradoksalną, rzecz jasna. Rzekłbym, że obraz jest tutaj okiem historii, jej upartym powołaniem do „czynienia widzialnym”. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, Kraków 2008, s. 31.

¹⁶ Cyt. za: A. Leśniak, *Ikonofilia. Francuska semiologia piktoralna i obrazy*, Warszawa 2013, s. 39. W swoich rozważaniach Latour dowartościowuje historię sztuki, jako dziedzinę nauki, która jako jedyna umożliwia mediację między dyscyplinami koncentrującymi się na Umysle i Świecie. Zob. tamże, s. 62.

w okruch świata z upartym mozołem się wpatrzę,
 czytając go jak fresku zniszczonego fragment –
 aż w tle cień Twojej Ręki zamajaczy z nagła.¹⁷

II. IKONODULIA. Z NIEBA WYTOPIONY DAR

Spojrzenie na twórczość Pollaków w perspektywie form kultu obrazów wymaga dokonania kilku rozróżnień między terminami, które w potocznym rozumieniu zatraciły ścisłość i odrębność znaczeń. Ikonofilia oznacza upodobanie do ikon. Ikonodulię, zgodnie z etymologią, należy rozumieć jako czczenie obrazów posunięte aż do oddania się im na służbę. Bliskoznaczność tych dwóch postaw bywa mylona z ich identycznością, tymczasem zakres znaczeniowy ikonofilii jest szeroki, natomiast ikonodulia, związana z I Ikonoklazmem, odsyła niemal wyłącznie do sfery religijnej. Jej doktryną jest przyjęcie widzialności jako przełomu wcielenia; traktowanie Chrystusa jako obrazu niewidzialnego Boga. Stanowisko ikonodulów jako zwycięzców w sporze o ikony, znalazło wyraz w postanowieniach Soboru Nicejskiego II („kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia”¹⁸). Oprócz ikonofilii i ikonodulii można mówić również o ikonolatrii, obrazoburczej adoracji obrazów oraz ikonomanii, rodzaju opętania właściwego dla osób, które ubóstwiają wizerunek czynią bożkiem. Analogicznie stopniowalna jest niechęć do obrazów: od ikonofobii, sprzeciwu czy obawy przed wizerunkami, przez ikonomachię – walkę z nimi do ikonoklazmu – dosłownie „łamania”, niszczenia ikon¹⁹.

W twórczości Pollaków obecne są wiersze odnoszące się do kultu obrazów – w tym takie, w których uwielbienie dla dzieł wykracza poza ikonofilię, zamiłowanie.

Z MALARSTWA

W tym krzyku form
 w napięciu skrzydeł rozpostartych
 w stertach dzicyzny
 i w zderzeniach barwy
 spadającej z wysoka ścisłym akordem
 przepływa myśl
 jak z nieba wytopiony dar

¹⁷ Por. J. Pollakówna, *Wpatrzanie [w:] tejże, Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 459.

¹⁸ Cyt. za: A. Królikowska, *Obraz religijny – stałość i zmienność znaczeń*, „Przegląd Religioznawczy” 2013, nr 2 (248), s. 151.

¹⁹ Zob. A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Toruń 2013, s. 294–311; J. Biało-stocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, Warszawa 1988, s. 207–208; W. Kawecki, dz. cyt., s. 45. Porządkujące rozróżnienia między stopniami uwielbienia lub niechęci do obrazów zawdzięczam prywatnej rozmowie z Janem Zielińskim (14.04.15).

chwytny w chętnie dłonie świątłych mężów
 kołysany w umysłach
 wysoko wznoszony
 jak kielich wina z blasku utoczony
 komuniam z Wyższą Myślą
 zachłyśnięcie
 Boskim natchnieniem
 PRZEDGRZESZNA PAMIĘCIĄ.²⁰

Punktem wyjścia dla utworu jest obraz, realnie istniejący lub wyobrażony (wydaje się jednak, że przynajmniej postrzegany przez autorkę w konkretnej realizacji, o czym świadczy zaimbek wskazujący w pierwszym wersie). Sposób przedstawienia płótna przywodzi na myśl model percepcji, który opisał Ingarden. Dzieło istnieje w jednoczesności swoich różnych warstw i jest niestopniowalne, niechronologiczne w odbiorze²¹. Ujawniają się więc naraz: forma, skrzydła, dzicyzna, barwa, a wrażenie ich nagromadzenia i wieloznaczności potęgują kolejne synestezje, coraz gęstsze metaforycznie, coraz śmielsze w paradoksach, sygnalizujące napięcie między ogólnością spostrzeżeń z poziomu sprawozdawczej relacji a głębią osobistej i niepowtarzalnej recepcji.

Ekfrazza Pollakówny nie zawiera perspektywy specjalisty dokonującego drobiazgowego rozdziału różnych poziomów obrazu. Stanowi rodzaj estetycznego świadectwa, pochwytnego pierwszą, spontaniczną reakcję. Nagłość wrażenia wymusza pośpiech poetyckiej rejestracji płaczących się, niekiedy sprzecznych odczuć. Impuls – oddźwięk. Bodziec – błyskawiczna odpowiedź.

Elementy obrazu przywodzą na myśl aktywność, hałas, niepowstrzymany ruch: krzyk, napięcie, zderzenia. Nie jest więc ono martwym i skończonym już dziełem, wobec którego odbiorca zatrzymuje się, by je interpretować i rozważać, ale pewną rzeczywistością domagającą się reakcji. Czytelnik doświadcza płótna z perspektywy pierwszego widza, który zostaje wciągnięty, wchłonięty w toczącą się opowieść. W oglądzie patrzącego obraz zyskuje potencjał niemal dramatyczny – to dzieło, które się dzieje i żąda od widzów uczestnictwa.

Kto zgodzi się zaufać temu wezwaniu i bezwarunkowo podążyć za widzialnością? Bo jeśli uczestniczyć w obrazie to tylko na wzór pierwszego relacjonującego: z zaangażowaniem wykluczającym chłodną refleksję, to poddać się nieznanym regułom gry, dać się uwieść sprzecznościom, uwierzyć w „zderzenie barwy spadające z wysoka ściszoną akordem”.

Postawa zaufania w treść obrazu ujawnia się w figurze „świątłych mężów”. Trudno dociec, czy są raczej uczeni, czy raczej święci – ich związek ze światłem nie wydaje się jednak jedynie konwencjonalny, a więc nie oznacza oświecenia

²⁰ J. Pollakówna, *Z malarstwa [w:]* te jże, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 372.

²¹ Zob. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego [w:]* *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 8.

wyłącznie przez wiedzę. Powołani przez darowaną z nieba (poprzez obraz) myśl chwytają ją i wielbią, „kołyszą w umysłach”. Powtarzając ten gest, rodem z Biblii Hebrajskiej, muszą wiedzieć, że wiąże się on z oddaniem Bogu na własność. Po wyjściu z Egiptu Jahwe poleca Mojżeszowi ofiarować sobie lewitów i przeznaczyć ich na służbę w Namiocie Spotkania. Ich zadaniem ma być wyjednawanie przebaczenia dla Izraelitów.

Wyodrębnij lewitów spośród Izraelitów, gdyż oni do Mnie należą. Gdy ich oczyścisz i ofiarujesz gestem kołysania, przyjdą lewici służyć w Namiocie Spotkania. Są oni Mnie oddani na własność spośród Izraelitów. Biorę ich spośród Izraela w miejsce tego, co otwiera łono matki – to znaczy [w miejsce] wszystkich pierworodnych.²²

„Światli mężowie”, dążący za głosem widzialności, są jak kapłani sprawujący święty rytuał. Ich „chętne dłonie” chwytają treść poznania, a następnie unoszą ją wysoko w geście uwielbienia i ofiarowania.

Kielich, utoczony z blasku, sugerujący Przemienienie, staje się osią utworu, Naczyniem, w którym „myśl” pisana małą literą przeobraża się w „Wieczną Myśl”. Czy chodzi o zmianę chaotycznego, estetycznego wrażenia w natchnieniu pochodzące od Boga? Może mowa tu o rozpoznaniu spod znaku ikonodulii – o odnalezieniu tego, co duchowe w widzialnym obrazie, postrzeżeniu i zrozumieniu wiodącym do zjednoczenia? Według najwytrwalszego obrońcy ikon z okresu I ikonoklazmu, Jana z Damaszku, do kontemplacji duchowej prowadzi kontemplacja cielesna, „ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych”²³. „Zachłyśnięcie Boskim natchnieniem” byłoby więc niemożliwe bez konkretnego doświadczenia zmysłowego: bez formy, skrzydeł, dziczyzny, barwy, bez ich uwodzącego wpływu, wzywającego do uczestnictwa w obrazie, i w zawierzeniu powtórzenia Mojżeszowego gestu kołysania.

W kontekście takiej interpretacji interesujący staje się tytuł utworu, *Z malarstwa*, konotujący dokonujące się przejście. Z malarstwa – do kontemplacji? Z malarstwa – do duchowości?

Choć kierunek ten nie wydaje się oczywisty, Pollakówna nie jest jedyną miłośniczką obrazów dostrzegającą w sztuce medium między widzialnością a Niewidzialnością. Śladów podobnej intuicji dotyczącej szuka w swoich esejach – nieprzypadkowo wybierając twórców i dzieła. W szkicu poświęconym jednemu z obrazów Jerzego Nowosielskiego pisze:

Malarz, artysta, podobnie jak natchniony twórca ikon, jest świadkiem uświęcenia rzeczywistości. Więcej – staje się pośrednikiem w tym wzniosłym akcie. To, co skażone i śmiertelne, poprzez

²² Lb 8; 14–16. Cyt. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 2005, s. 169.

²³ Cyt. za: J. Białostocki, dz. cyt., s. 200.

proces tworzenia filtruje się z mętu doczesności w wizję – ideę, pierwiastkową i nieskalaną [...]. Malarstwo jest sposobem obcowania z wyższym wymiarem, miejscem objawienia się tego, co duchowe.²⁴

Nowosielski przyznaje w jednym z wywiadów, że dopóki nie odczytał ikony jako dzieła plastycznego, na co pozwolił mu kontakt z malarstwem abstrakcyjnym, nie interesował się jej treścią teologiczną²⁵. Opisując etap fascynacji surrealizmem, zwraca uwagę na nieoczekiwany rewers swoich zainteresowań, dokonujące się wewnątrz, w nieświadomości otwarcie ku doświadczeniom ponadzmysłowym.

Zafascynowany byłem surrealizmem i abstrakcją geometryczną, oczywiście swoiście rozumianą w jakiś magiczny sposób. I właśnie za pośrednictwem tej sztuki [...] utrzymywałem w swojej psychice, oczywiście w sposób nieświadomy, kontakt z rzeczywistością metafizyczną [...]. W każdym razie czułem wyraźnie, że źródło inspiracji leży poza mną, jest nieosiągalne dla analizy w planie myśli dyskursywnej. Byłem tym zdumiony, bo nie uświadamiałem sobie tak wyraźnie jak dzisiaj, że rzeczywistość poza- czy ponadzmysłowa jest istotnym źródłem inspiracji sztuki, malarstwa. I wtedy właśnie wróciłem do ikony.²⁶

Ikona – punkt wyjścia, punkt dojścia. Materialny znak trwania między niebem a ziemią, duchem a ciałem, streszczający największe napięcie istnienia. Ale przede wszystkim – uchwytty symbol widzialności, symbol, którego śmiałość w sięganiu ku Niewyrażalnemu od wieków prowokuje do określania artystycznej i duchowej tożsamości. Do sytuowania siebie i świata wobec obrazu, a więc wobec możliwości i zasięgu wyrażania.

Ikona – artefakt kształtujący wrażliwość. Także Pollakówny, dla której widzialność była jednym z najważniejszych poetyckich wezwań.

Agata Szulc-Woźniak

A GIFT TRACED TO HEAVEN: ICONOPHILIA AND ICONODULISM
IN THE POEMS OF JOANNA POLLAKÓWNA

Summary

The article examines the work of Joanna Pollakówna, a poet and art historian, highly sensitive to light and images, pursuing indefatigably her quest in the universe of visible signs of the Invisible. The inspiration for this reading came from two spiritual icons which seem to have a lot in common with the two poems analyzed here: the two pairs are signs of eternity and of a tension between the

²⁴ J. Pollakówna, *Zielony pejzaż (O obrazie Jerzego Nowosielskiego)* [w:] tejże, *Zapamiętanie*, Gdańsk 2012, s. 340–341.

²⁵ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Kraków 2012, s. 18.

²⁶ Tamże, s. 22–23.

tangible reality and a reality that remains inexpressible. Pollakówna's poetic personality is defined by two traits, one, a alacritous receptiveness to the movement of images and flickering meanings, and the other, a strong belief that the effort spent on tracking these fleeting objects will bring the reward of an aesthetic experience and the satisfaction of naming them. To grasp Pollakówna's fascination with images the article introduces a finely-nuanced pair of otherwise synonymous terms, *iconophilia* and *iconodulia* (iconodulism).