

Monika Maria Kowalczyk
<http://orcid.org/0000-0002-7778-9498>
 Akademia Ignatianum w Krakowie
monika.kowalczyk@ignatianum.edu.pl
 DOI: 10.35765/pk.2021.3201.04

Ikona jako relacja wzajemnej miłości między człowiekiem a Bogiem w poglądach Nadii Mazhewich i Jana P. Strumiłowskiego

STRESZCZENIE

Ikona jest przedmiotem kultu religijnego w chrześcijaństwie wschodnim. Cieszy się uznaniem i żywym zainteresowaniem także wśród wiernych Kościoła katolickiego. Książka Nadii Miazhevich i Jana P. Strumiłowskiego pod tytułem: *Ikony zbawienia. Słowo, światło, kontemplacja* jest tego potwierdzeniem. W jej pierwszej części autorzy zapoznają czytelnika z językiem i teologią ikony, by mógł samodzielnie modlić się przed ikoną. Podkreślają, że ikona to relacja wzajemnej miłości między człowiekiem a Bogiem. Druga część książki to kontemplacja poszczególnych ikon piszących historię zbawienia. Autorzy odchodzą od klasycznej interpretacji wschodnich ikon, kierując się osobistym spotkaniem z Chrystusem obecnym w ikonie. Ich teologia ikony jest ugruntowana w estetyce bizantyjskiej, będącej kontynuacją estetyki greckich ojców Kościoła i Pseudo-Dionizego. Sztukę bizantyjskich ikonofilów wyjaśnia „ejdetyczna” teoria sztuki.

SŁOWA KLUCZE: wschodnie chrześcijaństwo, estetyka bizantyjska, ikona, język ikony, teologia ikony, historia zbawienia, ikonoklazm, „ejdetyczna” teoria sztuki

ABSTRACT

Icon as a Relationship of Mutual Love in the Views of Nadia Miazhevich and Jan P. Strumiłowski

Icons are a subject of religious cult in Eastern Christianity. They are recognized as valuable works of art and they arouse interest in the faithful of the Catholic Church. The book of Nadia Miazhevich and Jan P. Strumiłowski entitled “Icons of redemption. Word, light, contemplation” is a confirmation of this state of affairs. In the first part of the book the Authors describe language of icons, explain theology of icons, because they know that icons often are incomprehensible. They think that an icon is a relation between a man

Sugerowane cytowanie: Kowalczyk, M.M. (2021). Ikona jako relacja wzajemnej miłości między człowiekiem a Bogiem w poglądach Nadii Mazhewich i Jana P. Strumiłowskiego. *Perspektywy Kultury*, 1(32), ss. 27–42. DOI: 10.35765/pk.2021.3201.04.

Nadesłano: 23.09.2019

Zaakceptowano: 30.11.2020

and God, full of reciprocal love. The second part of the book is the contemplation individual icons which present the history of redemption. They prefer their individual experience of icons giving up their classical interpretations. Their theology of icons is rooted in Byzantine aesthetics which is a continuation of aesthetics of Greek Fathers Church and Pseudo-Dionizy. "Eidetic" theory of art explain icons.

KEYWORDS: Eastern Christianity, Byzantine aesthetics, icon, language of icons, theology of icon, the history of redemption, iconoclasm, "eidetic" theory of art

Wstęp

Wschodnie chrześcijaństwo jest spadkobiercą estetyki bizantyjskiej, w obrębie której powstała ikona. W języku greckim ikona oznacza „obraz” (gr. εἰκών, *eikón*), który służy do kontemplacji Boga. Ikona przedstawia rzeczywistość boską, a nie ludzką: „Każda rzeczywistość stworzona jest tylko odbłaskiem rzeczywistości boskiej” (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 31). Jej pisanie dokonuje się według ściśle określonego kanonu teologiczno-estetycznego. Ikona realizuje więc wypracowane przez starożytnych Greków szerokie pojęcie sztuki, według którego sztuka to umiejętność wytwarzania czegokolwiek według określonych reguł (Tatarkiewicz, 2012).

Ikona, choć jest dziełem estetyki wczesnochrześcijańskiej, nadal cieszy się uznaniem i żywym zainteresowaniem w kulturze współczesnej. Jest integralnym elementem kultu religijnego we wschodnim chrześcijaństwie. Także wierni Kościoła katolickiego odkrywają jej teologię, która staje się ich drogą rozwoju duchowego. We wnętrzu świątyń katolickich można spotkać ikony, np. wizerunek Matki Bożej Hodegetrii w sanktuarium Matki Bożej Częstochowskiej na Jasnej Górze czy przedstawienie Matki Bożej typu Eleusa w bazylice Matki Bożej Anielskiej w Kalwarii Zebrzydowskiej.

W Polsce działają ośrodki nauki pisania ikon, zakładane i prowadzone przez duchownych prawosławnych, ale również przez księży katolickich¹. Ponadto powstają opracowania książkowe dotyczące ikon. Jednym z nich

1 Przykładowe ośrodki nauki pisania ikon: Duszpasterstwo Akademickie IKONA w Legnicy, gdzie są organizowane warsztaty malowania ikon przez ks. dr Jana Pazgana; „Chrześcijańskie Stowarzyszenie Twórców Sztuki Sakralnej Ecclesia” organizujące cykliczne warsztaty malowania ikon u oo. jezuitów w Krakowie, ks. Zygfryd Kot SJ; Szkoła Pisania Ikon przy Centrum Duszpasterstwa Wesoła 54 w Kielcach, koordynator Alicja Tuz; Policealne Studium Ikonograficzne w Bielsku Podlaskim, ks. m. m. Leoncjusz Tofiluk, jego założyciel i dyrektor; pracownia ikonograficzna i konserwacji dzieł sztuki sakralnej przy prawosławnej parafii Zaśnięcia NMP w Krakowie; Akademia Ikony przy Muzeum Ikony w Warszawie na Ochocie, będącym Oddziałem Muzeum Warszawskiej Metropolii Prawosławnej.

jest książka Nadii Miazhevich i Jana P. Strumiłowskiego pod tytułem: *Ikony zbawienia. Słowo, światło, kontemplacja*. Nadia Miazhevich to ikonopisarka urodzona na Białorusi, ochrzczona w Kościele prawosławnym, obecnie katoliczka obrządku greckiego. Malarstwa uczyła się w Mińsku. Jest autorką i współredaktorką bloga na temat ikony (blogokno.com), gdzie można znaleźć zdjęcia wykonanych przez nią ikon. Natomiast dr Jan P. Strumiłowski to duchowny Kościoła katolickiego, cysters mieszkający w klasztorze w Jędrzejowie. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół teologii piękna, teologii trynitarniej, chrystologii oraz teologicznej teorii poznania, głównie w aspekcie egzystencjalnym i estetycznym. Autorzy książki posiadają więc gruntowne przygotowanie teoretyczno-praktyczne, by kompetentnie zajmować się ikoną. Książka Nadii Miazhevich i Jana P. Strumiłowskiego, która ukazała się nakładem krakowskiego wydawnictwa, stanowi świadectwo ich życia duchowością ikony na co dzień. To pasjonaci wschodniej sztuki ikony, którzy przy pomocy tej książki chcą przedstawić historię zbawienia zawartą w Piśmie Świętym, aby czytelnik mógł jej bezpośrednio doświadczyć podczas modlitwy ikoną. Wyczuwalna jest znajomość języka ikony przenikająca się z głębią teologii ikony. Książka jest podzielona na dwie części, co według autorów przypomina strukturę elementarza. Pierwsza z nich to „Alfabet”, druga natomiast to „Lektura”. W ten sposób chcą oni wprowadzić czytelnika w świat znaczeń obecnych we wschodniej sztuce ikony, by doprowadzić do bezpośredniego doświadczenia ikony. Oznacza to, że książka ma cel praktyczny, wprowadza czytelnika w głąb doświadczenia religijnego, w doświadczenie Boga.

Przesłanie książki *Ikony zbawienia. Słowo, światło, kontemplacja* daje współczesnemu odbiorcy nadzieję w sytuacji kryzysu kultury współczesnej, obejmującej m.in. kryzys człowieczeństwa, kryzys religii chrześcijańskiej, także kryzys sztuki i estetyki. Człowiek współczesny pragnie zrozumieć siebie, sens swojej egzystencji, pragnie spotkania z Bogiem, pragnie sztuki religijnej realizującej piękno. Z pewnością teologia ikony daje człowiekowi gwarancję obcowania z Bogiem, z pięknem absolutnym, zakłada faktyczne istnienie Boga.

Celem niniejszej publikacji jest przedstawienie teologii ikony Nadii Miazhevich i Jana P. Strumiłowskiego, opartej na twierdzeniach wschodniej estetyki bizantyjskiej. Ponieważ wschodnia estetyka ikony wyrasta z określonych źródeł filozoficzno-estetycznych, dlatego dla jej głębszego zrozumienia zostaną także przedstawione poglądy wczesnych myślicieli chrześcijańskich – greckich ojców Kościoła oraz Pseudo-Dionizego Areopagity. „Ejdetyczna” teoria sztuki wyjaśnia fakt ikony i jej cel, biorąc pod uwagę statyzm ontologiczny, z którego wyrasta sztuka bizantyjskich ikonofilów.

Teologia ikony Nadii Miazhevich i Jana P. Strumiłowskiego

Chrześcijaństwo w kulturze europejskiej nie pojawiło się w próżni ideowej, bowiem od ok. VI/V w. p.n.e. rozwijała się już filozofia. To starożytni Grecy jako pierwsi w tej kulturze postawili problem Boga. Ta naturalna religijność człowieka przejawiała się najpierw w micie, a następnie na gruncie filozofii. Prezentują one całkiem odmienne sposoby rozumienia Boga – mit zakładał antropomorfizm i antropopatyzm, zaś filozofia wskazywała na doskonałość „wyższego świata”. Perspektywę pogodzenia tak sprzecznych twierdzeń na temat natury Boga wniosło dopiero objawienie judeochrześcijańskie, Pismo Święte, co było niemożliwe w obrębie filozofii greckiej. Wczesne chrześcijaństwo stanęło przed koniecznością określenia stosunku do greckiej filozofii pogańskiej, należało ją albo przyjąć, albo odrzucić. Potrzeba interpretacji Pisma Świętego stanowiła jednak decydujący argument, by skorzystać z osiągnięć filozofii greckiej. W tym czasie w obrębie filozofii greckiej były już obecne różne tradycje filozoficzne, m.in. realizm, idealizm, stoicyzm, których nie można traktować jako równosilne, bowiem każda z nich pociągała za sobą inną wizję rzeczywistości. Z tego względu powstająca teologia musiała się zdecydować na wybór określonej wizji rzeczywistości wykorzystywanej przy tłumaczeniu Pisma Świętego. Jak twierdzi Henryk Kiereś:

Zatem od mariażu teologii z określoną filozofią zależy w dużej mierze pogląd teologa na kwestie trynitologiczne i chrystologiczne, a konsekwencją tych poglądów będzie jego stanowisko w tzw. teologii ikony, która rozważa zagadnienie możliwości i warunków udziału dzieł sztuki w kulcie religijnym. Krótko mówiąc – jaka będzie w przekonaniu teologa natura Syna i Jego relacja – jako Wcielonego Słowa, Obrazu i Podobieństwa – do Ojca, taka będzie relacja obrazu – wytworu człowieka (resp. zawartych w nim treści) do jego Prawzoru, czyli Boga, i całego bogatego kontekstu wiary religijnej. Różnice te, jeśli pominiemy motywy polityczne i nawyki kultowe, prowadzą w teologii ikony do sporu pomiędzy ikonofilami i ikonoklastami (Kiereś, 1996, s. 161).

W związku z powyższym teologia zależy od przyjętej filozofii, zaś teologia wyznacza rozumienie funkcji sztuki w kulcie religijnym. Chrześcijaństwo wschodnie, bizantyjskie, reprezentuje skrajną ikonofilię. Obrazy (ikony) mogły więc przedstawiać Boga i Jego świętych, co więcej – obrazy to miejsce obecności Boga. Nadia Miazhevich i Jan P. Strumiłowski stają po stronie bizantyjskich ikonofilów biorących udział w średniowiecznym sporze o obrazy (Tatarkiewicz, 1962). Synod nicejski w 787 r. potępił obrazoburstwo i przywrócił cześć dla obrazów ze względu na fakt wcielenia

Chrystusa². Przyjęta przez autorów teologia ikony zakłada zasadność kultu ikon wewnątrz chrześcijaństwa.

Z historii sztuki chrześcijańskiej wiadomo, że w pierwszych wiekach Kościoła nie było zapotrzebowania na sztukę obrazującą Boga, ponieważ Chrystus był doskonałym obrazem Boga. Wraz z czasem, gdy gąsło bezpośrednie doświadczenie Boga, wrastała tęsknota za Bogiem, sztuka chrześcijańska zaczęła się rozwijać. Na Wschodzie szybciej powstała sztuka religijna w porównaniu z Zachodem. Twórcy wczesnochrześcijańscy zrezygnowali ze sposobów przedstawiania bóstw charakterystycznych dla sztuki greckiej i rzymskiej. Wschodnie chrześcijaństwo nawiązywało do kanonu greckiego, natomiast zachodnie chrześcijaństwo inspirowało się kanonem rzymskim. Jak podkreślają autorzy, szczytem wschodniej estetyki bizantyjskiej jest ikona, natomiast w estetyce zachodniej sztuka chrześcijańska uzyskała najwyższy stopień rozwoju w sztuce gotyckiej. Według nich, sztuka ikony koresponduje ze sztuką gotycką.

Ponieważ ikona – grecki obraz – księga – jest mało czytelna dla współczesnego człowieka, autorzy dostrzegają konieczność nauczania odbiorcy znaczenia zawartych w niej znaków:

A w ikonie przecież wszystko ma sens, nic nie jest przypadkowe, wszystko niesie znaczenie, które nie jest nawet prostym słowem, ale opowieścią, głębią odkrywającą przedziwną Tajemnicę (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 15).

Obcowanie z ikoną wymaga nowego spojrzenia, nowego odczuwania, bo tylko w ten sposób można odkryć sens ikony. Trzeba więc porzucić stare nawyki percepcyjne, związane z odbiorem sztuki zachodnioeuropejskiej, by Słowo mogło przemówić do człowieka. Nie należy więc patrzeć na ikony przez pryzmat sztuki zachodniej, która jest iluzjonistyczna, perspektywiczna, realistyczna, pełna światłocienia. Jej celem było bowiem

2 Teodor ze Studion, *Antirrheticus*, III, 3 (P. G. 99, c. 425): „Obrazoburcy mówią: Jakże da się utrzymać tożsamość czci oddawanej Chrystusowi i jego obrazowi, gdy Chrystus istnieje z natury, a obraz dzięki (ludzkiemu) ustanowieniu?... Na to odpowiadają obrońcy obrazów: Kto widzi obraz Chrystusa, widzi w nim Chrystusa. I należy z całą stanowczością powiedzieć, że w obrazie Chrystusa jest podobieństwo do Chrystusa, a za tym idzie, że obrazowi należy się ta sama cześć co Chrystusowi” (Tatarkiewicz, 1962, s. 57). Patriarcha Nicefor, *Antirrheticus*, I, 24 (P. G. 100, c. 262): „Należy powiedzieć i to, że święty obraz naszego Zbawiciela ma udział w (swym) pierwowzorze” (Tatarkiewicz, 1962, s. 56). Jan z Damaszku, *De imaginibus or.*, I, 27 (P. G. 94, c. 1261): „Skoro dzięki obrazom zmysłowym, podobnym do nas samych, wnosimy się do oglądania rzeczy boskich i niematerialnych i skoro z miłości do ludzi boska Opatrzność, aby pokierować nami, nadaje rzeczom nie ukształtowanym i nie uformowanym kształty i formy, to cóż nieprzystojnego w tym, że podobnie do siebie samych przedstawiamy tego, który z miłości do ludzi uchylił nam rąbek swego kształtu i postaci?” (Tatarkiewicz, 1962, s. 55).

wierne odtworzenie rzeczywistości, co wiązało się ze studiowaniem anatomii, zasad optyki, teorii kolorów itd. Jak podkreślają autorzy:

Ikonopisarze wschodni natomiast we wprowadzeniu iluzorycznych środków formalnych, takich jak światłocień czy perspektywa zbieżna, które pozwalają na dokładniejsze odwzorowywanie świata, wyraźnie dostrzegają zdradę prawdy Bożej (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 9).

Według Nadii Miazhevich i Jana P. Strumiłowskiego, można jedynie ustalić główny temat ikony, ale nie da się odczytać pełnego przesłania ikony, tego, co ona mówi do każdego człowieka z osobna. Jej związek z autorem nie jest absolutny, ona „odrywa się” od swego twórcy i żyje własnym życiem, z tego też względu są możliwe różne jej konkretyzacje. Druga część książki *Ikony zbawienia. Słowo, światło, kontemplacja* jest tego świadectwem. Autorzy przedstawiają owoc własnej kontemplacji ikon, refleksję związaną ze spotkaniem z poszczególnymi ikonami, co łączy się ze spotkaniem żywego Chrystusa. Jak sami twierdzą:

Druga część [książki – M.K.] natomiast rzeczywiście jest zbiorem lektur poszczególnych ikon. Ale znowu te odczytania nie są jedynie suchym przesylabizowaniem „tekstu” ikonicznego, ale owocem wejścia w ten świat, głębokiej i osobistej kontemplacji, dlatego też w wielu miejscach odbiegają one od klasycznych interpretacji wschodnich wizerunków. Lektura ikon, którą proponujemy w drugiej części, nie jest odczytaniem prawdy zawartej w ikonach, ale jej kontemplacją i ma prowadzić do jej doświadczenia. Ikona nie tylko opowiada, ale uobecnia i pozwala zasmakować. Nasze lektury są zatem bardziej zapisem „spotkania z Kimś” niż „przeczytaniem czegoś” (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 11).

Intencją autorów jest, by czytelnik przyjął historię zbawienia nie tylko na drodze intelektualnej, ale na poziomie serca, wewnętrznego doświadczenia.

Ikonę w porównaniu z innymi formami sztuki religijnej wyróżnia bycie swoistym „oknem”, przez które Bóg patrzy na człowieka, a człowiek patrzy na Boga. Ikona jest więc sakramentem Boskiej obecności. Bóg, patrząc na człowieka, znajduje w nim swe upodobanie we wszystkim, co ludzkie, oprócz grzechu. Obie strony tej relacji są aktywne w tym procesie patrzenia. Jest to relacja wzajemna, doświadczenie miłości wzajemnej, a nie intelektualny monolog po stronie człowieka. Używając stwierdzenia autorów książki, ikona jest relacją miłości między człowiekiem a Bogiem. To doświadczenie jest szczególnie żywe w osobie ikonopisarza podczas pisania ikony. Twórca odkrywa w pewnym momencie, że postać Chrystusa nie jest wyznaczona jego wizją twórczą, ale oblicze Chrystusa ukazuje się na desce:

Ikopisarz jakby bezwiednie odsłania to oblicze i nie może zaprzestać pracy, dopóki go nie odsłoni ostatecznie, bo to spojrzenie rozpala serce tęsknotą, której nie da się ugasić niczym innym, jak tylko jasnym, odwzajemnionym spojrzeniem miłości (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 41).

Człowiek, poszukując Boga, odnajduje go w ikonie, gdzie On się objawia: „Ikopisarz w trakcie tworzenia doświadcza nie tyle, że sam maluje oblicze, ile że to oblicze mu się objawia, uobecniając się na desce” (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 27). Jak dodają autorzy: „A spojrzenie to jest jak płomień ognia i jak błysk pioruna” (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 41). U źródła ikony znajduje się więc tęsknota za Bogiem, której spełnieniem jest wykonane dzieło. Z tego względu ikonę można porównać do adwentu, jest bowiem oczekiwaniem na przyjście Pana.

Ikona jest czymś więcej niż tylko zawarte w niej znaki symboliczne. Czytanie poszczególnych jej znaków prowadzi do spotkania z żywą osobą Chrystusa:

Czytanie ikony natomiast rozpoczyna się od rozpoznania znaków, rozpoznania w tych znakach rysów oblicza, rozpoznania, że to Oblicze żyje, że pod jego powierzchnią pulsuje krew, aż w końcu nagle, czytając ikonę, odkrywamy, że to On na nas patrzy i że nie zaczął patrzeć ani teraz ani przed chwilą. On patrzy odwiecznie (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 41–42).

Do podstawowych zasad kanonu ikony należą: perspektywa odwrócona, a nie zbieżna, kształtami postaci rządzi bardziej geometria niż anatomia, krajobrazem zaś schemat, a nie geologia; postacie nie są trójwymiarowe; postacie nie przedstawia się z profilu, ani z tyłu; postacie z ikon zawsze patrzą na człowieka: „Bóg z ikony patrzy na patrzącego nań człowieka” (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 35); barwy nie są naturalistyczne, lecz symboliczne, barwy są czyste, jaskrawe, bo „światło boskie nie ma żadnej wspólnoty z mrokiem i ciemnością”. Materią ikony, jej cechą charakterystyczną jest światło, a nie barwa czy kształt. Ikona jako „okno” jest miejscem, przez które na świat wchodzi Światło. To Światło nie ma źródła zewnętrznego, ale pochodzi z wnętrza postaci przedstawionych na ikonie, to one emanują Światłem. Jak podkreślają autorzy, pisanie ikon jest zmaganiem światła z ciemnością, aż do objawienia się w ikonie Światła. W przeciwieństwie do obrazów kultury zachodnioeuropejskiej ikona nie jest pisana uczuciami, także nie należy patrzeć na ikonę przez pryzmat emocji:

Ikona tymczasem daje nam coś o wiele potężniejszego niż emocje, które przecież są ulotne i niestałe. Pokazuje nam zwycięstwo jaśniejącego Światła nad wszechobecną ciemnością i to Światło, które nie zna zachodu (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 21).

Ikoneę nie tylko się czyta, ale przed nią należy się modlić: „A to oznacza rozmowę, bycie wobec jakiegoś Ty, nawiązanie relacji” (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 39). Okazuje się, że inicjatywa spotkania z człowiekiem pochodzi od ikony:

Ikona nie tylko pobudza człowieka do modlitwy, nie tylko karmi ludzki rozum prawdami Bożymi i rozpala serce uczuciami pełnymi czci i miłości w stosunku do Boga, ale jest miejscem realnego spotkania Boga i Jego obecności. Ikona w takiej perspektywie jest nie tylko poświęcona, nie tylko posiada rys sakralny, ale jest święta dzięki zanurzeniu w świętości samego Boga (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 62).

Kontemplacja ikony ma bezpośrednio prowadzić do poznania Prawdy:

Tutaj chodzi o poznanie Prawdy, o zetknięcie się z opowieścią, która posiada wymiar uniwersalny – chociaż dotyczy objawienia się Boga w konkretnym momencie historii, to jednak przekazuje „treść” zawsze aktualną. (...) Ikona więc nie jest tylko obrazem, który ma jak najwierniej oddać rzeczywistość, ale raczej księgą, która winna jak najlepiej opowiedzieć Bożą prawdę (Miazhevich i Strumiłowski, 2017, s. 7–8).

Źródła filozoficzno-estetyczne wschodniej sztuki ikony

Estetyka bizantyjska – spirytualistyczna i teocentryczna – wewnątrz której powstała ikona, była kontynuacją estetyki greckich ojców Kościoła żyjących głównie w IV w. oraz estetyki Pseudo-Dionizego Areopagity – anonimowego autora z V w. Ich refleksja nad sztuką i pięknem powstała na marginesie dociekań teologicznych – jako połączenie filozofii greckiej z myślą chrześcijańską. Okazuje się, że neoplatnizm z jego systemem emanacyjnym, ale także stoicyzm z teorią Logosu-Pneumy tworzą kontekst filozoficzny dla teologii ikony³. Oprócz zaplecza intelektualnego i objawienia chrześcijańskiego istotną rolę w procesie kształtowania

3 „Zwolennicy kultu obrazów, ikonoduli (Grzegorz z Nyssy, Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu, Pseudo-Dionizy Areopagita, Jan Złotousty, Jan z Damaszku), czerpią z neoplatonizmu, który rozporządza gotowym schematem jedności świata: od Dobra-Absolutu poprzez kolejne hipostazy – Logos, dusze – aż do materii, a także rozporządza teorią jedności emanacyjnej, która sprzyja nauce o Stworzeniu i Wcieleniu. Sięgają również do stoicyzmu z jego teorią Logosu-Pneumy (o boskich cechach) tkwiącym immanentnie w świecie jako jego czynna zasada, obecna w rzeczach w postaci racjonalnych zarodków (logoi spermatikoi). Wymienieni ikonofile dalecy są od idolatrii. Traktują oni obrazy jako «księgę dla niepiśmiennych» (biblia pauperum), a znamieną dla ich stanowiska jest myśl, iż ikonoklazm uderza w podstawy nauki Kościoła. Są też świadomi, że sztuka religijna wymaga kanonów, które chroniłyby ją przed błędem niewspółmierności wobec jej tematu i właściwych dla niej funkcji w kulcie” (Kiereś, 1996, s. 161).

interesującej nas estetyki odegrały warunki geograficzne, etniczne i polityczne cesarstwa rzymskiego ze stolicą w Konstantynopolu. Bizantyńczycy uważali się za Greków, dobrze znali dorobek kulturowy Greków – ich filozofię, koncepcję sztuki, twórczość artystyczną. Ze względu na położenie geograficzne, żyjąc na wschodniej granicy Europy, podlegali wpływowi z Azji, to stamtąd właśnie pochodzi ich upodobanie do form abstrakcyjnych, złocień, intensywnych barw, drogich kamieni, do przepychu.

Wśród greckich ojców Kościoła, którzy wypowiadali na temat sztuki i piękna, a także prezentowali względem nich pozytywny stosunek, znajdują się: Klemens z Aleksandrii (III w.), Atanazy (IV w.), Grzegorz z Nazjanzu (IV w.) oraz Bazyle z Cezarei zwany Wielkim (IV w.). Negatywne podejście do piękna i sztuki przedstawiał natomiast Tertulian (II/III w.); według niego praca artystów to „roboty diabła”. W tamtym czasie takie stanowisko było jednak w zdecydowanej mniejszości. Z wymienionych wyżej myślicieli wczesnochrześcijańskich to Bazyle Wielki w najpełniejszy sposób wyraził poglądy estetyczne. Nie napisał wprawdzie żadnego dzieła estetycznego, jednak jego *Homilia do Hexaemeronu* zawiera liczne sądy na temat sztuki i piękna. Z jednej strony rozumie on piękno jako stosunek części, a takie piękno występuje w rzeczach złożonych, z drugiej zaś strony dostrzegał piękno we właściwościach prostych za Plotynem. Doprowadził do syntezy obu wspomnianych stanowisk, czego efektem był relacjonizm estetyczny w pojmowaniu piękna – rozważał stosunek piękna do wzroku. Wprowadził więc czynnik podmiotowy do definicji piękna. Ponadto charakterystyczny dla niego jest pankallizm, interpretowany teologicznie – dostrzegał piękno w świecie jako dzieło Boga. Piękno świata polega na zgodności z celem wszystkiego, co jest (piękno obiektywne). Dotyczy to rzeczy pojedynczych, jak również całego wszechświata. Z tego względu, według tego autora, świat można porównać do dzieła sztuki. Oprócz tak pojętego piękna, wyróżniał jeszcze piękno bezpośrednio zmysłowe (subiektywne). Należy podkreślić, że w estetyce greckich ojców Kościoła nie występuje jeszcze pogląd, według którego Bóg jest pięknem, najwyższym pięknem. Twierdzili oni natomiast, że piękno jest własnością stworzenia, którego przyczyna tkwi w Bogu. Sztuka, przedstawiając świętych, dostarczała wzorów do naśladowania, była egzemplaryczna i demonstratywna – „miała dać wzór dobra i świadectwo prawdy”.

Estetykę Pseudo-Dionizego w porównaniu z estetyką Bazylego Wielkiego i innych greckich ojców Kościoła z IV w. wyróżniał większy stopień spekulacji i abstrakcji. Ten autor korzystał z ich myśli estetycznej, prezentowane przez nich poglądy wyprowadził z najogólniejszych apriorycznych założeń, które połączył w jeden system. Pseudo-Dionizy czerpał wiedzę zarówno z Pisma Świętego, jak i z filozofii greckiej, a dokładnie z Platona i Plotyna. Przejście od Plotyna koncepcji emanacji spowodowało, że jego

system miał charakter monistyczny i gradualistyczny. Ponieważ w tej koncepcji byt ma naturę światła, Absolut promieniuje różne postaci bytu jak światło. Zbudowana przez niego estetyka miała charakter transcendentny, aprioryczny, była oderwana od realnego świata, w tym od przeżyć estetycznych. Pseudo-Dionizy nie napisał oddzielnego traktatu estetycznego. Jego twierdzenia na piękno można odnaleźć w traktatach teologicznych, takich jak: *Imiona boskie*, *Hierarchia kościelna*, *Hierarchia niebiańska*, *Teologia mistyczna*.

W centrum jego systemu filozoficznego, a tym samym jego estetyki, znajduje się pojęcie Boga-absolutu, które jest syntezą religijnego pojęcia Boga pochodzącego z Pisma Świętego oraz filozoficznego pojęcia absolutu wypracowanego przez filozofię grecką, a dokładnie przez Plotyna. Na takim pojęciu Boga-absolutu opierało się jego pojęcie piękna. Według niego piękno to atrybut Boga, Bóg jest piękny. Piękno więc jest jedno i ma boskie pochodzenie. Za Plotynem Pseudo-Dionizy utożsamiał piękno z dobrem i przypisał mu naturę światła. W odróżnieniu od greckich ojców Kościoła Pseudo-Dionizy uważał, że Bogu przysługuje piękno, a nie stworzeniu. Piękno w świecie stworzonym to tylko odbłask piękna boskiego, co jest zgodne z systemem metafizyki Plotyna. Głosił emanację piękna empirycznego z Pięknem Absolutnego, piękno zmysłowe ma charakter symboliczny, stanowiło znak piękna absolutnego. Za Platonem, Pseudo-Dionizy podkreślał wyższość piękna idealnego nad pięknem zmysłowym:

Jeśli Bóg jest piękny, to tylko on jest nim naprawdę. (...) Jeśli widzimy w rzeczach piękno, to nie może to być ich piękno własne, lecz tylko odbłask jedyne piękna boskiego (Tatarkiewicz, 1962, s. 36).

U podstaw poglądów estetycznych Pseudo-Dionizego jest obecny platoński dualizm ontologiczny:

(...) rzeczy widzialne są „obrazami” niewidzialnych. Dzięki temu człowiek może sięgać po piękno doskonałe: przez oddźwięki i obrazy, przez piękno widzialne może dosięgać niewidzialnego (Tatarkiewicz, 1962, s. 38).

By sztuka mogła być piękna, Pseudo-Dionizy zalecał, aby artysta zbliżał się do piękna doskonałego:

Do tego trzeba, aby artysta na nie [piękno doskonałe – M.K.] skierował swą świadomość, aby skupił się na nim, aby wpatrywał się w „pierwowzorowe” piękno. Twórczość jest „naśladowaniem”, ale – doskonałego, niewidzialnego piękna. Po drugie: artysta może dla oddania niewidzialnego piękna posługiwać się formami widzialnego świata, bo rzeczy widzialne są obrazami niewidzialnych. Twórczość ludzka jest naśladowaniem piękna

niewidzialnego przy pomocy widzialnego. Po trzecie, aby osiągnąć swe zadania, artysta musi z widzialnego świata odrzucić wszystko, co go od niewidzialnego piękna odwodzi. Twórczość jest u s u w a n i e m tego, co zbędne (Tatarkiewicz, 1962, s. 38).

Za sprawą estetyki Pseudo-Dionizego na skutek przyjętej przez niego plotyńskiej koncepcji emanacji obrazy świętych zajęły ważne miejsce w świątyniach wschodniego chrześcijaństwa, święci bowiem są emanacją Boga. Począwszy od VI wieku ściany wschodnich świątyń były pokryte malowidłami, obrazy stały się przedmiotem kultu religijnego.

Poglądy estetyczne greckich ojców Kościoła, a także Pseudo-Dionizego poprzedzają estetykę bizantyńską, która jest ich kontynuacją. Koncentruje się ona na pięknie transcendentnym (podobnie jak u Pseudo-Dionizego). Najczystszy przykład tej wschodniej estetyki była ikona, która miała charakter mistyczny i symboliczny. U jej źródeł było przekonanie o dualizmie bytowym: istnieją dwa światy: ziemski i boski – świat materialny i świat duchowy; świat duchowy to pierwowzór dla świata materialnego; świat materialny jest niedoskonały, natomiast świat duchowy jest doskonały. Skoro wcielenie Chrystusa dokonało się w świecie materialnym, to ten świat nie jest całkowicie zły. Choć człowiek żyje w świecie materialnym, to jednak należy do wyższego świata „Niebo jest prawdziwą naszą ojczyzną», jak pisał teolog bizantyński Nicefor Blemmides” (Tatarkiewicz, 1962, s. 45).

Ikony służyły kontemplacji, należało się do nich modlić, a nie tylko je oglądać. Co więcej, należało je czcić. Ze względu na taki cel ich przeznaczenia postaci na ikonach były przedstawiane bez ruchu, oglądający je człowiek także winien zająć postawę bez ruchu. Powinien się koncentrować na oczach postaci przedstawionej na ikonie: „Twarz, a w szczególności oczy stały się teraz ośrodkiem obrazu, jak tors w starożytnej rzeźbie” (Tatarkiewicz, 1962, s. 47). W tej estetyce nie stosowano trójwymiarowej plastyki, choć nie było to zakazane. Ikony przedstawiały postać cielesną, lecz ciało symbolizowało duszę. To substancja duchowa, a nie substancja materialna była przedmiotem ikony. Z tego powodu ciało ludzkie dematerializowano w ikonie poprzez stosowanie linii jak najbardziej abstrakcyjnych, wydłużone proporcje, co wskazywało na oderwanie tych postaci od ziemi. Posługiwanie się złotym tłem w ikonie sprawiało „wyjęcie” postaci świętego z realnej przestrzeni:

Jego izolację od świata potęgował jeszcze irrealny koloryt obrazu, barwy lokalne zawsze te same, jakby dowodzące niezmienności i pozaczasowości prototypu (Tatarkiewicz, 1962, s. 47).

Jeżeli na ikonie znajdowały się fragmenty przyrody, to one także zawsze były zdematerializowane przez zastosowanie form geometrycznych.

Ostatecznie celem ikony było przedstawianie istoty prezentowanej postaci, a więc jej idei, pierwowzoru, co jest następstwem platońskiego dualizmu ontologicznego.

Estetyka bizantyjska nie sprowadzała się wyłącznie do sztuki ikony. Kościoły Bizancjum wyróżniał materialny przepych i zmysłowa świetność. W świątyniach obecne były różne formy sztuki, które współpracowały ze sobą – architektura, malowidła na ścianach i sklepieniach, mozaiki, obrazy, sprzęty i stroje liturgiczne, muzyka religijna. Celem sztuki było podnoszenie duszy ku Bogu poprzez zachwyty estetyczny:

Wielkość świętyń uzmysławiała wielkość Boga, oślepiające bogactwo rytuału, złoto, srebro, drogie kamienie, wielobarwne marmury obrazowały niebo; rozkosz patrzenia i słuchania podczas obrzędów miała być zapowiedzią szczęścia niebiańskiego (Tatarkiewicz, 1962, s. 46).

Sztukę przenikał mistyczny materializm oparty na filozofii Pseudo-Dionizego, uwzględniający grecką potrzebę piękna: „Albowiem swe intencje mistyczne [mistyczny materializm – M.K.] realizował przez materialną świetność; prowadził do Boga, ale przez przeżycia estetyczne (...)” (Tatarkiewicz, 1962, s. 46).

Zakończenie

Renesans duchowości wschodniej ikony w sytuacji kryzysu kultury zachodnioeuropejskiej, w tym kryzysu religii chrześcijańskiej, kryzysu człowieczeństwa, kryzysu sztuki i estetyki, może się przyczynić do odkrycia na nowo godności człowieka, który może spotkać żyjącego Boga dzięki ikonie, może osobiście doświadczyć historii zbawienia zawartej w poszczególnych ikonach. Myślę, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że autorzy książki *Ikony zbawienia. Słowo, światło, kontemplacja* zafascynowani duchowością ikony zarażają czytelnika miłością do niej. Po przeczytaniu tej lektury trudno pozostać obojętnym na ikonę, na rzeczywistość, którą reprezentują ikony. Autorzy zapoznali czytelnika z podstawowymi zasadami języka ikony, jej symboliką, umożliwiając w ten sposób samodzielne czytanie ikony. Ich intencją nie jest spekulacyjne teoretyzowanie na temat ikony, lecz praktykowanie tej specyficznej religijności. Tym opracowaniem przygotowują współczesnego człowieka do modlenia się ikoną. Autorzy podkreślają poznawczą funkcję ikony, dzięki niej można poznać prawdę transcendentną. W ikonie wcale nie chodzi o poznanie otaczającej rzeczywistości, ale o poznanie Boga. Biorąc pod uwagę źródła filozoficzne sztuki bizantyjskich ikonofilów, platońsko-plotyńskie, można ją wyjaśnić

w ramach tzw. ejdetycznej teorii sztuki⁴. Władysław Tatarkiewicz w *Estetyce średniowiecznej* tak opisuje tę teorię sztuki:

Estetyka nakazująca przedstawianie pierwowzorów, nie zaś przemijającego wyglądu rzeczy, niewiele pozostawiała miejsca na fantazję artysty i oryginalne pomysły, prowadziła do ustalonej ikonografii i niezmiennych kanonów. Ograniczała ideowo artystę, którego rola obniżyła się w stosunku do ery hellenizmu, stała się bezosobista i anonimowa (Tatarkiewicz, 1962, s. 48).

W starożytnej Grecji obok „maniczno”-ekspresyjnej teorii sztuki, wyjaśniającej zwłaszcza taniec, muzykę, śpiew i poezję, pojawiła się „ejdetyczna” teoria sztuki. Ponieważ każda teoria sztuki wyrasta z określonego rozumienia natury, dlatego u podstaw prezentowanej teorii jest koncepcja natury utożsamionej z Ideą – Tożsamością – niesprzeczną. Ten pogląd nazywany jest statyzmem ontologicznym, reprezentują go Parmenides i Platon. Według Parmenidesa byt jest jeden, stały, niezmienny. Natomiast Platon ze względu na przyjęcie w swojej metafizyce dualizmu ontologicznego wyróżniał świat cieni, czyli świat rzeczy (bytów) zmiennych, jednostkowych i zniszczalnych, oraz świat idei, czyli świat bytów niezmiennych, ogólnych i wiecznych. Świat idei jest prawzorem dla rzeczy, które człowiek poznaje zmysłowo, czyli dla świata cieni. Dla Platona byt prawdziwy to byt idealny. Z tak pojętej natury wyrasta teoria sztuki, według której

sztuka to racjonalna, prawie algorytmiczna realizacja prawa (nomos) lub „miary” (kanon); miała ona odzwierciedlać istotę rzeczy i być rodzajem wiedzy (Kiereś, 1996, s. 112).

Platona poglądy na sztukę to konsekwencja jego założeń filozoficznych (zwłaszcza dualizmu ontologicznego i dualizmu teoriopoznawczego), a także jego koncepcji państwa idealnego. Platon rozróżniał pomiędzy sztuką, która jest ucieleśnieniem idei, a sztuką jedynie naśladowczą wyglądu rzeczy, obecne w świecie cieni. Artysta wytwórca wpatrzony w idee, stanowiące wzór dla jego sztuki, wciela je w materiał. W ten sposób rzemiosła wytwarzają rzeczy użyteczne – „rzecz skończoną i piękną”, dotykają prawdy i piękna. Natomiast artysta naśladowca „wpatrzony jest w to, co powstało, i powstałym posługuje się wzorem, a wtedy wynik nie jest piękny”. Artysta naśladowca za pomocą zmysłów poznaje

⁴ W kulturze europejskiej konkurują ze sobą trzy teorie sztuki, takie jak „maniczno”-ekspresyjna teoria sztuki, ejdetyczna teoria sztuki oraz prywatywna teoria sztuki. Każda z nich wyrasta z określonej koncepcji natury i w inny sposób wyjaśnia fakt sztuki (Kiereś, 1996).

rzeczy w świecie cieni, a następnie naśladuje ich wyglądy w swojej sztuce. Z tego względu sztuka naśladowcza jest odległa od prawdy (idei prawdy), w przeciwieństwie do sztuki wytwórczej. Wyrasta bowiem z poznania doksalnego, a nie z bezpośredniego oglądu idei. Jej sens sprowadza się do zaspokojenia zmysłów człowieka i wywoływania iluzji, co – zdaniem Platona – jest niebezpieczne zarówno dla samego człowieka, jak i dla państwa. Aby zobrazować podział sztuk przyjęty przez Platona, warto posłużyć się następującym przykładem: Bóg to twórca idei łóżka, stolarz (artysta wytwórca) tworzy łóżko, wzorując się na idei łóżka, zaś artysta naśladowca odtwarza jedynie wygląd łóżka. Niewątpliwie Platon dostrzegał „swoisty czar” sztuk naśladowczych, przedstawiających podobizny zgodnie z proporcjami modelu, wiernie oddających kształty rzeczy. Względy systemowe nie pozwoliły mu jednak przyznać należnej im wartości. Ostatecznie wszystkie sztuki wymienione przez Platona, zarówno wytwórcze (rzemiosło), jak i naśladowcze (m.in. malarstwo, rzeźba, muzyka), mają charakter naśladowczy: sztuki wytwórcze naśladują idee, zaś sztuki naśladowcze naśladują (przedstawiają) wyglądy rzeczy ze świata cieni. Manicy zaś (poeci) – przedmiot wielkiego zainteresowania Platona – naśladują świat bogów. Ponieważ – według ucznia Sokratesa – środki wyrazu używane przez poetów pochodzą ze świata cieni, stąd boski przekaz jest zniekształcany. W takiej sytuacji Platon sugeruje, aby zarówno artyści naśladowcy, jak i poeci (manicy) respektowali „przepisy, jakie podało prawo” w idealnym państwie. Tylko wówczas ich sztuka będzie najbliższa prawdy.

Natomiast w systemie Plotyna (203–269 r.) teoria platońska przeszła przeobrażenia, jednak sztuka nie zmieniła swego celu – nadal była narzędziem poznania. Plotyn przyjmował emanacyjny system świata. Według niego świat powstaje dzięki temu, że Prajednia – zasada bytu, która jest ponad bytem – emanuje (proces dokonujący się z konieczności, a nie z wolnej woli). W efekcie emanacji pojawiają się określone hipostazy, takie jak: umysł, dusza świata i materia (Tatarkiewicz, 1997; Swieżawski, 2000). Człowiek to wynik emanacji. W jego strukturze bytowej jest zarówno element ziemski – ciało ożywione przez duszę, jak i nadziemski – intelekt. Wspomniany intelekt nie jest całkowicie zanurzony w materii, lecz „wystaje” ponad nią. Wraz z oczyszczeniem ludzkiego życia od ciała i zmysłów, a także dzięki realizacji cnót, intelekt człowieka (zarówno mędrca, jak i artysty) jeszcze za życia ziemskiego może widzieć (kontemplować) idee zawarte w hipostazie, którą jest umysł. Co więcej, to oczyszczenie może zaowocować swoistą ekstazą hypernoetyczną (ponadpoznawczą), prowadzącą do połączenia się z Prajednią. Ekstaza według Plotyna to najwyższy stopień życia człowieka, zapewniający najwyższy, niewyraźalny kontakt z Prajednią – stan uszczęśliwiającego bezruchu. Podczas kontemplacji i w ekstazie człowiek staje u źródeł samego piękna.

Prawzorem wszelkiego piękna jest umysł, będący pierwszym pięknem. Artysta, kiedy kontempluje boskie prawzory stanowiące wzór dla całego świata przyrody, tworzy piękno wyższe niż piękno przyrody:

Sztuka znajduje swój punkt wyjścia w kontemplacji umysłu. Nie jest jej zadaniem naśladowanie tego, co widzialne, lecz poznawanie wątków rozumnych i rzutowanie ich na świat zmysłowy. Ostatecznie sztuka nie polega na imitacji, lecz na upodabnianiu się do Boga (Swieżawski, 2000, s. 231–232).

Henryk Kiereś twierdzi:

Jeśli celem sztuki jest „sięganie do zasad”, to ani artysta, ani miłośnik sztuki nie powinni „gubić się w pięknu cielesnym”, które jest jedynie „obrazem, śladem, cieniem” piękna duchowego. Sztuka daje obrazowe przedstawienie, które „stwarza podstawę do odbierania wpływu od swego wzoru, jest jakby zwierciadłem zdolnym uchwycić jego wygląd”. To poznanie ma charakter wizji, duchowego zespolenia się „z tamtym światem” i choć jest niewyraźne pojęciowo i niedowodliwe, jest ono bliskie boskiej mądrości, która wypowiada się nie w twierdzeniach, lecz w obrazach. Jego uczestnik „musi się stać pokrewny temu, na co patrzy, i musi się stać podobny do tego, co ma kontemplować. (...) Niech więc najpierw każdy stanie się bogom podobny i piękny, kto chce oglądać bóstwo i piękno” (Kiereś, 1996, s. 115–116).

Władysław Stróżewski w książce pod tytułem *W kręgu wartości* pisał o ponadkulturowych wymiarach prawdy, dobra i piękna, co prowadzi do ponadkulturowego znaczenia wymienionych wartości, które są traktowane jako tzw. wartości najwyższe. Te rozważania są zasadne w kontekście aksjologicznych koncepcji kultury, opartych na idei wartości. Niewątpliwie prawda we wschodniej sztuce ikon ma charakter uniwersalny. Choć ikony powstały na Wschodzie, to aktualnie również cieszą się zainteresowaniem w kulturze zachodniej. Ikona więc może być płaszczyzną spotkania między wschodnim i zachodnim chrześcijaństwem. Święty Jan Paweł II w swoim nauczaniu wielokrotnie powtarzał, że Kościół winien oddychać dwoma płucami, wschodnim i zachodnim (Jan Paweł II, 1995, s. 54).

BIBLIOGRAFIA

- Adamska, A. (2006). Ikona jako miejsce doświadczenia wartości. *Horyzonty Wychowania*, t. 5, nr 9, 225–241.
- Bulgakov, S.N. (2002). *Ikona i kult ikon: zarys dogmatyczny*. Tłum. H. Paprocki. Bydgoszcz: Homini.

- Elwich, B. (2006). *Ikona. Duchowość i filozofia*. Kraków: WAM.
- Hart, A. (2015). *Ikona. Podręcznik malarstwa ikonowego i ściennego*. Tłum. E.A. Malaga. Kielce: Jedność.
- Jan Paweł II. (1995). *Ut unum sint*. Rzym.
- Kiereś, H. (1996). *Spór o sztukę*. Lublin: RW KUL.
- Kiereś, H. (2006). *Człowiek i sztuka*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Klauza, K. (2014). Ikona wizualizacją dogmatów chrystologicznych. *Ikono-sfera: zeszyty muzealne*, nr 3, 5–14.
- Kot, E. (2002). Ikona jako droga poznania religijnego. *Logos i Ethos*, nr 1/2, 130–157.
- Łukaszuk, T.D. (2008). *Ikona w życiu, w wierze, i w teologii Kościoła*. Kraków: Salvator.
- Matwiczuk, K. (2011). Ikona – okno ku transcendencji. *Warszawskie Studia Pastoralne*, nr 13, 136–156.
- Miazhevich, N. i Strumiłowski, J. (2017). *Ikony zbawienia. Słowo, światło, kontemplacja*. Kraków: Tyniec. Wydawnictwo Benedyktynów.
- Tatarkiewicz, W. (1962). *Estetyka średniowieczna*. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia filozofii*. T. I. Wyd. 15, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tatarkiewicz, W. (2012). *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 5. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stróżewski, W. (1992). *W kręgu wartości*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Swieżawski, S. (2000). *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Monika Maria Kowalczyk – doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii; pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie; studia dzienne magisterskie i doktoranckie ukończyła na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II w Lublinie. Zainteresowania naukowe to filozofia kultury i estetyka.