

Aleksandra F. Michalska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

e-mail: michalska.aleksandra@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-6105-7225>

Ikonografia cerkwi św. Jerzego we wsi Zlatolist w Bulgarii jako spotkanie sacrum i profanum

ABSTARCT: Michalska Aleksandra F., *Iconography of the church of St. George in the village of Zlatolist in Bulgaria as a meeting of the sacred and profane*

The orthodox church of St. George in the village of Zlatolist in Bulgaria is an interesting and unique case representing the meeting of the sacred and profane on many semiotic levels. Among the diverse mixture of iconographic styles, special attention is drawn to wall painting. This iconography was created in 1876 during the National Revival of Bulgaria and the time of liberation from Ottoman rule. Despite the dispute about its authorship, contemporarily Marko Minov, from the region's well-known family of zoographers, is named as its creator. Unusual representations, rich in elements of folk culture, bearing inscriptions in the Old Church Slavonic language compete with traditional canonical execution from the iconostasis, as well as with those that are frequently brought and left by pilgrims worshipping not only the patron of the church, but also an "unofficial saint" – prepodobna (baba) Stoyna who used to live in the church for several decades.

KEYWORDS: iconography, sacred, profane, orthodox church, icons

„Obrazem nazywamy przedstawienie konkretne, zmysłowe danego przedmiotu, materialnego lub pojęciowego, obecnego lub nieobecnego z punktu widzenia percepcyjnego, które pozostaje ze swym odniesieniem w takiej relacji, że może być uważane za jego reprezentanta, a zatem pozwala je rozpoznać, poznać lub pomyśleć”, pisze Jean-Jacques Wunenburger w swym dziele *Filozofia obrazu* (2011, 9). I zaraz potem wyciąga wniosek, że „o obrazach możemy mówić tylko w liczbie mnogiej”. Odrzuca za ten sposób jedność kategorii obrazu, który wymaga w odbiorze i refleksji na jego temat uwzględnienia wielorakości i złożoności przedmiotu oraz skonfrontowania definicji teoretycznej z doświadczeniem empirycznym i rzeczywistością fenomenalną. W moim artykule staram się zakreślić „panoramę obrazów” w jej

empirycznej prostocie, oraz złożoności odczytywanych znaczeń, zaznaczając spotkanie sfer sacrum i profanum w ikonografii cerkwi św. Jerzego we wsi Złatolist w Bułgarii.

Ikona – z gr. *eikon*, to obraz, który jest manifestacją sacrum, który jest „oknem ku wieczności”, dzięki któremu z zachowanymi zasadami ortoikonocznego dokonuje się spotkanie Boga z człowiekiem, natury z nadprzyrodzonością, ułomności grzechu ze świętością, konkretnego czasu ludzkiego z wiecznością Boga Trójjedynego (Klauza, 2002, 154). „Ikona jest widzialnością niewidzialnego” i w niej zostaje przedstawiony żyjący w widzialnym ciele niewidzialny duch (Bułgakow, 2002, 60), dlatego też jest łącznikiem w komunikacji między człowiekiem i Bogiem i dzięki temu staje się „pretekstem” do spotkania sfery sacrum i profanum. Przez wyżej wymienione cechy staje się obiektem, który można rozpatrywać w wielu innych perspektywach. Może prowokować również do dyskusji na temat wielości zawartych w niej „spotkań”: elementów chrześcijańskich i pogańskich, religii i magii, ortodoksji i heterodoksji, ducha i materii, transcendencji i immanencji, ortoikonocznego i nieortoikonocznego, świętości i codzienności. I te kategorie, przynależące do sfer sacrum i profanum, posłużą mi w analizie ikonografii cerkwi, która jest przedmiotem moich badań.

Zgodnie z wykładnią Mircea Eliadego, wszystkie definicje zjawiska religijnego mają wspólną cechę: każda przeciwstawia na swój sposób sacrum (sakralność, świętość) i profanum (powszedniość i świeckość). Trudnością jest natomiast ustalenie zakresu tych dwóch pojęć, gdyż zawsze mamy do czynienia ze złożonymi zjawiskami religijnymi, noszącymi piętno długiej ewolucji historycznej. Jak pisze dalej Eliade, każdy dokument (a więc i ikonę), można uważać za hierofanię, o ile wyraża on pewną odmianę sacrum i jakiś odcinek jego historii, tzn. jakieś jedno przeżycie sacrum spośród niezliczonych jego wariantów. Tak więc, każdy dokument po pierwsze ujawnia nam pewną odmianę sacrum i po wtóre określoną postawę człowieka wobec sacrum. A hierofania (w naszym przypadku ikona) natomiast zakłada zawsze wybór i wyraźne oddzielenie przedmiotu hierofanicznego od otaczającej go reszty. (Eliade, 2000, 32)

Pojęcie hierofanii odnosi nas bezpośrednio do pojęcia symbolu, który wiąże się z pojmowaniem funkcji przedmiotu hierofanicznego. Cytowany już Wunenburger poświęca szczególną uwagę kategorii sacrum jako przedstawieniu właściwemu wyobraźni symbolicznej: „Święte atrybuty danego bytu materialnego istnieją tylko w imaginarium i poprzez nie, skoro uruchamia je pewna struktura świadomości, która każe mu pojmować świat jako pewną otwartą, niesamowystarczającą całość, a więc jako jakiś świat oparty na innym, pozaświatowym.” (Wunenburger, 2011, 229) Dodaje, że „jeżeli nawet źródła tego pojmowania nadrzeczywistości upatruje się w jakimś doświadczeniu emocjonalnym, uczuciowym czy poznawczym, to prowadzi ono zawsze do waloryzowania pewnych znaków jako łączników między światem fizycznym a światem nadmysłowym.” Przekonuje: „bez tej wyobraźni, która pozwala łączyć to co jest na tym świecie, z manifestacją innego świata, żadne wierzenie ani praktyka religijna nie mogłaby zaistnieć.” (Wunenburger, 2011, 229) Zatem to, co przedstawia się jako sacrum, jest obdarzone pewną nadprzyrodzoną siłą, która może zmieniać porządek rzeczy w świecie widzialnym. I ta kratofania właśnie staje się nośnikiem magicznych wierzeń i praktyk, przez które bogowie oddziałują na świat

ludzi, a ludzie mogą z dystansu oddziaływać na bogów. „Sacrum służy za miejsce przejścia, manifestowania się dla bytów boskich, które zamieszkują świat wyższy”, co za tym idzie sacrum posiada dwa oblicza – jedno zwrócone ku widzialnemu, a drugie – ku niewidzialnemu. (Wunenburger, 2011, 229) W ten sposób Wunenburger odsyła nas do etymologicznego rozumienia słowa *symbolon*, co w grece oznaczało dwie rozłamane części skorupy, które można z powrotem połączyć w całość – w naszym przypadku miałyby to być sakralność tworząca jedność ze świata ziemskiego (materialnego) i niebiańskiego (duchowego). (Wunenburger, 2011, 230)

Biorąc pod uwagę wielowymiarowość znaczeń zawartych w przestrzeni omawianej cerkwi na różnych płaszczyznach odbioru, skupiam się na potrzeby artykułu tylko na poziomie spotkania sacrum i profanum w ikonografii. Jako reprezentacje sacrum traktuję wszelkie obiekty materialne zawierające obraz i odnoszące się w świadomości wiernych do sfery duchowej, a mające pośredniczyć w nawiązywaniu kontaktu ze świętymi. Profanum natomiast stanowią dla mnie wszelkiego rodzaju naruszenia kanonu i reprezentacje stricte odnoszące się do świeckości, powszedniości. Odwołując się do określonych wyżej definicji sacrum i profanum, celowo używam w temacie sformułowania „spotkanie”, próbując dostrzec płynne przenikanie się tych sfer w opisywanej ikonografii. Pojęcia zwyczajowo zestawiane ze sobą w opozycji, współgrają w przestrzeni omawianej cerkwi tworząc specyficzny mikroświat, być może bliższy i bardziej czytelny dla wiernego, wyrwanego ze swego codziennego kontekstu profanum i mierzącego się ze zrozumieniem świata duchowego. Na wybranych przykładach ikonografii, postaram się przedstawić wielość tych „spotkań” sacrum i profanum w wielości „obrazów”: realnych, pojęciowych, obecnych i nieobecnych z punktu widzenia percepcyjnego, o których mówi Wunenburger. Część z tych spotkań zasługuje na szczególną uwagę. Na poziomie ortoikoniczności i nieortoikoniczności ikon zarówno tych zawartych w malowidłach ściennych, jak i tych w ikonostasie oraz pozostawianych przez pielgrzymów, wykonanych w różnych formach współcześnie. Na poziomie spotkania ludowości zdobień oraz naiwności stylu malowideł ściennych z estetyką kultury wysokiej ikon zawartych w ikonostasie. Na poziomie spotkania ducha i materii – czyli przekazu duchowego zawartego w istocie materialnie wykonanej ikony (Klauza, 2002, 58). Na poziomie świętości i powszedniości wzajemnie się przenikających w przedstawieniach popularnych świętych i scen biblijnych sąsiadujących z anonimowymi postaciami życia codziennego reprezentatywnymi dla regionu, ilustrującymi ważne dla czasu powstania malowideł wartości obowiązujące na co dzień i będącymi swoistymi „dokumentami” hierofanii (jakby chciał Eliade) i religii przeżywanej (jak chcą dzisiejsi badacze religijności ludowej). I wreszcie ikonografia omawianej cerkwi jako całość i kosmologiczna struktura sacrum jest identyfikacją tożsamości narodowej i swoistym przeciwstawieniem się profanum – którym w tym konkretnym historycznym kontekście powstawania cerkwi, pozostawało jarzmo tureckie i islam. I na końcu: spotkanie człowieka – reprezentanta sfery świeckiej- profanum ze sferą sacrum ikon i przestrzeni, w której się znajdują.

Hans Belting w dziele *Obraz i kult* pisze, że „obrazy wypełniają luki powstające wewnątrz świata, przenosi się na nie funkcje, których społeczeństwo nie wypełnia

już własnymi środkami, a tym samym przekazuje się (w sensie metaforycznym) władzę i odpowiedzialność potęgom pozaziemskim, eksterytorialnym.” Stąd, nie powinno się ich traktować jedynie jako obiektów kontemplacji religijnej, bo zawsze wyznaczano im konkretne cele – od ochrony przed nieszczęściami począwszy, przez uzdrowienia, po obronę kraju. Dzięki budowanemu w ten sposób autorytetowi, symbolizowały pewną wspólnotę i przywiązanie danej społeczności do określonych wartości, co przyczyniało się z kolei do budowania zbiorowej tożsamości (Belting, 2010, 54). Pisząc o ikonografii cerkwi, która jest przedmiotem moich badań, nie sposób nie zakreślić tła historycznego, w którym powstała i się rozwijała. A był to ważny czas w odbudowie państwa bułgarskiego po pięćset latach niewoli tureckiej – okres nazywany „odrodzeniem narodowym”. Rok 1857, kiedy to cerkiew św. Jerzego we wsi Złatolist (dawniej Dolna Suszica) została zbudowana i rok 1876, kiedy to powstaje jej ikonografia, przypadają na czas „późnego odrodzenia”, gdyż 1878 rok to historyczna data wyzwolenia Bułgarii spod jarzma tureckiego. Rejon południowo-zachodni zaś obecnego kształtu Bułgarii, w tym wieś Złatolist, zostaje przyłączony do jej terytorium dopiero w 1912 r. (Димитров, 2011, 36). Fakt ten może zatem generować nowe znaczenia w badanej przestrzeni i zawartej w niej ikonografii. Odrodzenie Narodowe w Bułgarii, to okres ożywionych procesów społecznych, ekonomicznych i kulturalnych. I w ten kontekst wpisuje się działalność rodziny Minowów – zografów, którzy odznaczyli się specyficznym stylem w malarstwie ściennym cerkwi we wsiach obecnej południowo-zachodniej Bułgarii,



1.

w drugiej połowie XIX w. Wielka ilość budowanych w tym czasie cerkwi ozdobianych malowidłami ściennymi świadczy o wzmagających się potrzebach rozwoju także życia duchowego i manifestowania swojej przynależności kulturowej również poprzez symbole wiary. Świadczy też o finansowych możliwościach miejscowych darczyńców tamtego czasu (Димитров, 2011, 79).¹

Rodzina Minowów (fot. 1) miała ścisłe związki z przedstawicielami wyższego kleru, co dawało jej możliwość obcowania z trudno dostępną na ów czas literaturą świecką i kościelną. Ze świa-

¹ Problematyką okresu bułgarskiego Odrodzenia Narodowego zajmuje się szczegółowo wielu badaczy, m.in. Иван Шишманов, Васил Кънчов, Боян Пенев, Йордан Иванов, Димитър Страшимиров, Александър Теодоров-Балан, Любомир Милетич, Михаил Арнаудов, Иван Сакъзов, Петър Ников, Христо Гандев, Михаил Арнаудов, Кирил Топалов, Румяна Радкова, Румяна Дамянова, Николай Аретов, Андрей Протич, Никола Мавродинов, Асен Василиев, Атанас Божков, Елка Бакалова, Иванка Гергова, Елена Попова, Елена Генова, Светла Москова, Александър Куюмджиев, Емануел Мутафов i inni.



2.

Teofilowi Minowowi – bratu Marka, który miałby mieć w czasie tworzenia malowideł 11 lat) (Димитров, 2008, 103). W swojej ikonografii śledzili oni ogólnie przyjęte normy estetyczne i podążali za zmianami charakterystycznymi dla epoki odrodzenia. W przedstawieniach świętych, zaczęli się pojawiać ci narodowi i lokalni oraz nieznanе dotychczas tematy historyczne. Dobór scen i obrazów był zgodny z oficjalną tradycją w sztuce, ale istniało w nich wiele odstępstw – zarówno jeśli chodzi o tematykę, jak i o styl pracy zografów. (Димитров, 2011, 172-173)

W cerkwi mamy do czynienia z klasycznym rozmieszczeniem malowideł ściennych, zgodnym z kanonami dowodzącymi hierarchiczności świata: w kopule – Bóg Ojciec z ośmioma prorokami (fot. 2), na najwyższym poziomie symbolizującym świat niebiański – sceny dogmatyczne, niżej sceny historyczne, sceny z życia Chrystusa, Bogurodzicy, patrona cerkwi. Najniżej - święci ważni dla danej



3.

świątyni – znani święci z regionu, męczennicy, mnisi itp. (Jazykowa, 2009, 46) Przedstawienia z badanej cerkwi św. Jerzego, w swojej estetyce określane przez bułgarskich historyków sztuki jako naiwne, bogate są w elementy kultury ludowej, opatrzone napisami w języku staro-cerkiewno-słowiańskim. Wejście do świątyni wkopanej kilka metrów pod poziomem z którego wchodzimy znajduje się od strony północnej. Jeszcze przy drzwiach, po lewej stronie widzimy działającą na wyobraźnię scenę Sądu Ostatecznego (fot. 3), a za nią ciąg postaci świętych, w tym św. Krzysztofa z psią głową, św. Haralampiusza, św. Stylianos, św. Iwana Ryłskiego, św. św. Meto-dego i Cyryla, św. Eliasza na rydwaniu i innych (fot. 4, 5). Święci ci są charakterystyczni dla regionu, są patronami



4.



5.



6.

św. Kosma, św. Pantelejmon, św. Damian, św. Tryfon i św. Modest (fot. 6). Można przypuszczać, że wybór świętych wojowników nie był przypadkowy na niepewnym terenie pogranicza grecko-macedońsko-bułgarskiego, gdzie do początku XX w. toczyły się walki o terytorium i określenie tożsamości narodowej. Również wizerunki pozostałych wymienionych wyżej świętych – mających pomagać w chorobie, czy chronić przed zarazą lub nieurodzajem, można uznać jako wyraz podstawowych mentalnych potrzeb wiernych tego czasu. Ponad tym rzędem przedstawień znajdują się sceny z życia Matki Bożej. Ciekawy cykl ikon z przedstawieniami scen z życia św. Jerzego



7.

dzieci, chronią przed pomorem, są wśród nich też ci, którzy pomagają w samoidentyfikacji, traktowani jako bułgarscy święci narodowi. Nad nimi górują przedstawienia scen z życia Chrystusa. IkonoGRAFIA ścienna po przeciwnej stronie (południowej) jest znacznie uszkodzona bądź nieczytelna z uwagi na pokrycie sadzą. Wiemy jednak, że znajdują się tam wizerunki pięciu świętych wojowników (ich imiona pozostają niezidentyfikowane), św. św. Konstantyn i Helena, św. Jerzego (patrona cerkwi) został umieszczony po zewnętrznej stronie balkonu, na którym powtarza się również motyw orła dwugłowego występującego także na marmurowej płycie ulokowanej w podłodze, w centrum świątyni (symbol patriarchatu konstantynopolińskiego, do którego należała cerkiew). (fot. 7, 8)

Klasycznie zbudowany ikonostas stanowić powinien odrębną sferę badań, gdyż jest zapewne starszy od malowideł



8.



9.



10.

ściennych. Autorzy ikon zawartych w nim nie są znani. Uległ on również wpływowi kultury ludowej, ale przede wszystkim w rzeźbieniach oraz w kwiatowych formach zdobień obecnych w jego dolnej i górnej części. (fot. 9) Rząd ikon świątecznych, nad rzędem głównym, stanowią obrazy, które są zwykłymi nadrukami (należałoby zbadać co się stało z oryginałami). Rząd główny ikon natomiast, to dzieła wysokiego kunsztu, datowane na starsze niż malowidła ściennie, wykonane w sposób ortoikoniczny, zgodnie ze sztuką bizantyjską. W rzędzie tym, patrząc od lewej strony widzimy ikonę św. Mikołaja, następnie św. Jerzego, Matkę Bożą z dzieciątkiem w typie Hodegetria, Chrystusa Pantokratora, św. Jana Chrzyciela. Na carskich wrotach umieszczono typową dla nich scenę Zwiastowania, a nad nimi wizerunek Chrystusa w kielichu eucharystycznym w towarzystwie archaniołów. Całość wieńczy tradycyjnie krzyż i scena ukrzyżowania Chrystusa. (fot. 10) Za ikonostasem, w apsydzie znajduje się wizerunek Matki Bożej Orantki. Na posadzce przy ikonostasie stoją również ikony kanoniczne, m. in. ikona św. Niedzieli i św. Petki oraz wydruki ikon przynoszone przez wiernych, które wypełniają w zasadzie przestrzeń całej świątyni.

Największą ciekawostką ikonograficzną cerkwi są natomiast malowidła ściennie znajdujące się w części emporowej, obok pokoju prepodobnej (baby)

Stojny – prorokini mieszkającej tam w latach 1913 – 1933, do dziś zachowanym. Na ścianie od strony północnej widzimy „śmierć z łukiem na koniu”, a w przestrzeni sklepienia kolebkowego na poziomie empory, scenę z półnagą kobietą odsłaniającą piersi w obrazie „rzezi niewiniątek”. (fot. 11) Przedstawieniom towarzyszą pejzaże w stylistyce zbliżone do naturalistycznych. Na zachodniej ścianie na szczególną uwagę zasługują tematy: „Śmierć grzesznika” („Смъртта на грешника“), „Chodzenie do znachorki” („Ходене при врачката“) i „Panny, które się czerwienią” („Моми кои се



11.



12.

църват“). (fot. 12) Są to przedstawienia diabłów w scenach obyczajowych oraz świeckich postaci w scenach rodzajowych, tak więc obrazy dotyczące w mocny i bezpośredni sposób sfery profanum.

Ikonografia cerkwi, powyżej przedstawiona w pobieżny sposób, jest niezwykle bogata semiotycznie, przesycona znaczeniami, których odczytanie każdorazowo wymaga rekonstrukcji szerokiego kontekstu historyczno-kulturowego. Redukując pole badawcze ograniczę się w tym miejscu do analizy dwóch szczególnie interesujących tematów. Wydają się one być intrygujące badawczo nie tylko ze względu na swoją symbolikę, ale także na fakt ich lokalizacji. Przedstawienia „Chodzenie do znachorki” („Ходене при врачката“) i „Panny, które się czerwienią” („Момии кои се църват“) znajdują się przy wejściu do zachowanego pokoju prepodobnej (baby) Stojny. Ta niewidoma prorokini, przez wielu traktowana jak święta, przyjmowała przez kilkadziesiąt lat wiernych, prawdopodobnie nie będąc świadomą symbolicznego przedstawienia towarzyszącego jej w życiu codziennym. Wizerunki kobiet, mężczyzn i dzieci, ubranych w stroje charakterystyczne dla epoki, prowadzonych przez diabły do znachorki, która uosabia „kobietę opętaną przez szatana”, w sposób sugestywny wyrażały przestrożę. Przesłanie obrazu zostało jakoby zapomniane i nie rozszyfrowane przez pielgrzymów odwiedzających za życia tę bułgarską „wróżkę”, a i współcześnie zdaje się nie być rozumianym przez oddających cześć tej „nieoficjalnej świętej” i odpowiadających rytuały niezgodne z kanonem Cerkwi Prawosławnej, która nie ustaje w przestrzeganiu przed uleganiem tego typu „pokusom/grzechom”. Scena „Panny, które się czerwienią” („Момии кои се църват“) natomiast pokazuje kobiety uległe grzechowi próżności, strojenia się i sztucznego upiększania w celu przypodobania się mężczyznom. Ukazane diabły nad ich głowami oddające niesprecyzowaną ciecz w kolorze czerwonym na ich lica, działają na wyobraźnię, pobudzając jednocześnie do refleksji i interpretacji.

Znaczenia obu obrazów możemy się doszukać w tekście *O niewiastach* Josifa Bradatego z XVIII w.:

Jako ci rzekłem, ojcze, panu naszemu Belzebubowi największą uciechę dają niewiasty czarownice. Kiedy która spośród nich zemrze i weźmiemy jej duszę do piekła, pan nasz Belzebub świadczy im wszelkie względy i wiedzie do piekielnych otchłani, gdzie

przebywają bogowie helleńscy i heretycy, a także Judasz z Kariotu. Takimi względami darzy nasz pan dziwożony i strzygi, czarownice, znachorki i zaklinaczki. I posyła je do piekła ognistego, gdzie ogień nie gaśnie, a robak nie umiera (Dąbek-Wirgowa, 1983, 163).

Obrazy te spotykane są również w emblematycznych dla bułgarskiej kultury prawosławnej miejscach, takich jak Monastyr Baczkowski czy Monastyr Rylski. Oba tematy musiały zatem zajmować ważne miejsce w dyskusji społecznej omawianego okresu powstania ikonografii. Zaświadcza o tym również tekst poniżej, tego samego autora, zajmującego się w XVIII w. tłumaczeniami zbiorów pouczeń i kazań na język staro-cerkiewno-słowiański:

Powiem ci tedy, ojcze, czemu jest więcej niewiast w piekle. Niezadowolone z postaci danej im od Boga, niewiasty kładą sobie na lica róż i bielidło, odziewają się w piękne szatki, zdobią srebrem i złotem. Im więcej się przystroją, tym goręcej w nas, biesach, raduje się dusza, gdyż wielu skuszą.[...] Póki młode, uczymy je, żeby się cudnie przystrajały i wodziły na pokuszenie sprawiedliwych. A kiedy się zestarzeją, przemieniają się w czarownice. Swarliwe i pełne złości, poczynają rzucać czary, wyklinają i nigdy nie odpuszczają, jeśli im kto czym zawini. Takie słowa rzekł diabeł świętobliwemu ojcu i stał się niewidzialny. Zaś ja, chociaż w wielu ziemiach bywałem, nigdzie nie widział tyłu czarownic, strzygi i dziwożon co na naszej ziemi bułgarskiej (Dąbek- Wirgowa, 1983, 162-163).

Wątek grzeszności kobiet wymagałby rozwinięcia w szerszym kontekście kulturowym, co przekracza ramy niniejszego artykułu. Natomiast wymienione przykłady mogłyby stanowić ciekawy punkt odniesienia do wielu innych badań ikonografii cerkiewnej, zakrojonych w szerszej skali.

W tej samej przestrzeni części emporowej świątyni, znajduje się wiele tematów ikonograficznych mogących stanowić szerokie pole do analiz. Odrębny obszar badań mogą stanowić także ikony – dary odwiedzających, w większości przedstawiające samą prepodobną (babę) Stojnę w aureoli, jako świętą, pozostawiane zarówno w jej pokoju, jak i w całej przestrzeni emporowej, gdzie wierni odprawiają również modlitwy do niekanonicznej „świętej” i mają możliwość przenocować (poddać się tzw. „inkubacji”)². Po różnorodności przedstawień, można stwierdzić kłopot z ujednoczeniem wzorca dla postaci. Jednak wyraźnie wzorują się one na najstarszym zachowanym, czarno-białym wizerunku prepodobnej Stojny – niewidomej kobiety z zamkniętymi oczami, z chustą na głowie i ciemną szatą w całości zasłaniającą ciało (fot. 13). Z balkonu dostrzeżemy również regularny plan cerkwi, zbudowanej według prawosławnych wzorców, nawę główną z apsydą i dwie nawy boczne. (fot. 14).

² Praktyka inkubacji – przesypania w pobliżu relikwii i ikon jest powszechnie znana w Bułgarii, por. „Praktyki lecznicze w prawosławnych monasterach w Bułgarii” z 2019 r. (Lubańska, Warszawa, 142 – 162).



13.



14.

Opisywana przeze mnie cerkiew jawi się jako bogaty zbiór ikonografii występującej w formie malarstwa ściennego i tablicowego. Jak wykazałam, mamy w niej do czynienia z wielką różnorodnością stylów, tematów i przekazów symbolicznych, które można interpretować na wielu płaszczyznach znaczeniowych. W różnorodności tej, sfery sacrum i profanum występują z wyjątkową intensywnością i „spotykają się” na różnych poziomach: ortoikoniczności i nieortoikoniczności, estetyki naiwnej i stylu „kultury wysokiej”, ducha i materii, świętości i powszedniości. Ich wzajemne przenikanie, uzupełnianie się i komunikacja, nie powodują wrażenia „konfliktu”. Wręcz przeciwnie, tworzą jakoby naturalny porządek funkcjonowania świata materialnego i duchowego, który dla wiernego zdaje się być bardziej przystępnym w odczytywaniu głębszych sensów, z wszystkimi ułomnościami świata profanum, z którego pochodzi. Dzięki temu cerkiew ta, z bogactwem swej ikonografii i przenikających się w niej światów sacrum i profanum zyskuje niejako swój apokryficzny wymiar. W wielości obrazów materialnych otrzymujemy również wielość „obrazów mentalnych” danej społeczności i danej epoki. Jednocześnie pozostawiane nadal ikony, jak i obrzędowość związana z kultem określonych świętych, mogą stanowić również źródło analiz współczesnych przemian w religijności. „Doświadczenie świętej przestrzeni pozwala <ustanowić świat>. Tam, gdzie świętość przejawia się w przestrzeni, tam odsłania się realność, świat zaczyna istnieć.”, pisał Eliade (2008, 65). I taki sposób „ustanawiania świata” i przeżywania go czytamy w cerkwi św. Jerzego we wsi Złatolist w Bułgarii, dzięki ikonografii, która jest pretekstem do tak wielu „spotkań” sacrum i profanum.

Literatura

- Belting, H. (2010). *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- Bułgakow, S. (2002). *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.
- Dąbek – Wirgowa, T. (1983). *Siedem niebios i ziemia. Antologia dawnej prozy bułgarskiej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Eliade, M. (2000), *Traktat o historii religii*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade, M. (2008). *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Jazykowa, I. (2009). *Świat ikony*. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów.
- Klauza, K. (2002). *Teologiczna hermeneutyka ikony*. Lublin: KUL.
- Lubańska, M. (2019). *Praktyki lecznicze w prawosławnych monasterach w Bułgarii*. Warszawa: WUW.
- Wunenburger, J–J. (2011). *Filozofia obrazów*. Gdańsk: słowo/obraz/terytoria.
- Геров, Г. (2007). *Икони от Мелник и Мелнишко*. София: Пенсофт & APC Милениум МММ.
- Димитров, В. (2011). *Зографска фамилия Минови и тяхното стенописно наследство*. София: Нов Български Университет.
- Димитров, В. (2008). *Стенописите в храма „Св. Георги“ в село Златолист, Мелнишко*, в: *Докторантски четения, Департамент История на културата*, София: Нов Български Университет, 91–104.