

**Ks. Kazimierz Kupiec**  
*Instytut Teologiczny, Tarnów*

## IKONA EPIFANIĄ ŚWIATA DUCHOWEGO

### WSTĘP

Słowo „ikona” oznacza dla współczesnego człowieka obraz kultowy Kościoła wschodniego, malowany zazwyczaj na drewnie. Walory artystyczne ikon, zwłaszcza pochodzących z wieków wcześniejszych, budzą dziś powszechne zainteresowanie, ponieważ ich specyficzny antyrealizm formy jest szczególnie bliski dzisiejszemu odczuciu piękna oraz szczególnej wrażliwości na elementy abstrakcyjno-symboliczne. Jednakże rozpatrywanie malarstwa ikonowego tylko z punktu widzenia założeń estetyki byłoby niepełne, ponieważ prowadziłoby do zubożenia jego obrazu i wręcz do mylnego interpretowania jego istotnych treści.<sup>1</sup>

Rola, jaką u wschodnich chrześcijan odgrywają ikony, nie ma żadnego odpowiednika w życiu religijnym chrześcijan zachodnich. Święte malowidła to nie tylko ozdoba domów modlitwy czy wizualny środek nauczania. W pojęciu prawosławnych ikony odsłaniają ostateczny cel stworzenia, które powinno być świątynią Ducha Świętego; ukazują, że ów proces przemieniania świata, który się zaczął w dniu Zielonych Świąt przez zstąpienie Ducha Świętego, a który stopniowo ogarnia całe życie na ziemi, jest czymś rzeczywistym.

Prawosławny pragnie patrzeć na ikony u siebie w domu, w podróży, w godzinach niebezpieczeństwa i w chwilach szczęścia. Są to dla niego jakby nowe oczy i okna, poprzez które spogląda na świat ponad czasem i ponad przestrzenią, chcąc się upewnić, że jego ziemskie pielgrzymowanie jest tylko wstępem do innego, pełniejszego i lepszego życia. Ikony wspierają modlących się przed nimi w ich tęsknocie za Królestwem Niebieskim i uprzytamniają im wszechobecność Bożą.

Ikony różnią się od religijnych obrazów tym, że tematy swoje przedstawiają symbolicznie, a także tym, że wykonane są specjalną techniką, jeśli chodzi o rysunek i barwy. Poza tym ich związek z życiem religijnym i z całą teologią

---

<sup>1</sup> J. Kłosińska, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975, s. 186; P. Ewdokimov, *La teologia della bellezza*, Roma 1971, s. 91-116; tenże, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1986, s. 294-299; E. Sandler, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica, tecnica*, Roma 1984, s. 7-9; H. Stern, *Sztuka bizantyńska*, przeł. T. Mroczko, Warszawa 1975, s. 284.

prawosławną jest tak istotny, że bez nich po prostu nie można pojąć ani treści ani znaczenia ikony.<sup>2</sup>

Ikona ma wielkie znaczenie dla religijności, dla pobożności i duchowości chrześcijan wschodnich. My zaś, chociaż oglądamy ikony i podziwiamy je, to nie zawsze jednak potrafimy w pełni zrozumieć ich treściowej, estetycznej i emocjonalnej wymowy, ponieważ nie mieszczą się one i przekraczają estetyczno-religijne kryteria wrażliwości i oceny piękna, jakimi spontanicznie kieruje się człowiek wychowany w kręgu kultury zachodniej. Aby można było lepiej zrozumieć znaczenie ikony, trzeba najpierw poznać jakby formalną stronę ikony jako dzieła sztuki w ogóle. Dlatego rozważymy najpierw pojęcie i genezę ikony, potem jej ewolucję stylistyczną, typologię, niektóre przynajmniej elementy estetyki a nawet techniki malowania, aby w końcu dojść do samej teologii ikony i jej znaczenia w liturgii.

## I. HISTORYCZNY WYMIAR WTAJEMNICZENIA W IKONĘ

### 1. Pojęcie i geneza ikony

Słowo „ikona” pochodzi od greckiego terminu „eikôn”, który oznacza obraz w szerokim tego słowa znaczeniu. Początkowo, gdy tworzyła się dopiero sztuka chrześcijańska, słowem tym określano na chrześcijańskim Wschodzie, w krajach pozostających w zasięgu wpływów Bizancjum, wszystkie przedstawienia Chrystusa, Matki Boskiej, aniołów, świętych lub sceny historyczne z Pisma świętego, niezależnie od tego, jaką techniką były wykonane i czy te obrazy były ściennie czy sztalugowe. Dopiero w czasach nowożytnych pod tym określeniem zaczęło się rozumieć już tylko obrazy przenośne, malowane, rzeźbione, wykonywane w emalii lub mozaice, nie związane z architekturą. To pojęcie ikony, przyjęte dzisiaj w Kościołach Wschodu, stosowane jest również w historii sztuki.<sup>3</sup>

Ojcowie VII soboru ekumenicznego w Nicei (787), broniąc ikony przed obrazoburcami stwierdzili, że tradycja wykonywania ikon istniała od czasów apostołskich; jednak nie ma na to żadnego dowodu historycznego. Dopiero z pism Euzebiusza z Cezarei i Epifaniusza z Cypru dowiadujemy się o istnieniu ikon Chrystusa, Matki Bożej, św. Piotra i Pawła oraz innych świętych w IV i pierwszej połowie V w., a z pism św. Augustyna i Epifaniusza z Salaminy wiemy, że oddawanie czci obrazom zaczęło się w V w. i dotyczyło obrazów przenośnych. Od VI w. rozwijał się kult ikon, szczególnie portretowych, którym niekiedy przypisywano moc

<sup>2</sup> N. Zernov, *Wschodnie chrześcijaństwo*, przeł. J.S. Łoś, Warszawa 1967, s. 210-211, M.-J. Le Guillou, *L'esprit de l'orthodoxie grecque et russe*, Paris 1961, s. 44; F Heiler, *Die Ostkirchen*, München-Basel <sup>2</sup>1971, s. 192-193; P Wiertz, *Zur religiösen Volkskultur der orientalischen und orthodoxen Kirchen-Volksglauben und Volksbrauch*, HOK s. 598-599; S. Bulgakov, *The Orthodox Church*, London 1935, s. 161-162; G.A. Dell'Acqua, *Le icone tra Oriente e Occidente*, w: V Ivanov, *Il grande libro delle icone russe*, Milano 1987, s. 209-216; T Ware, *L'Orthodoxie. L'Eglise de sept conciles*, Paris 1968, s. 60-61, W Molè, *Ikona ruska*, Warszawa 1956, s. 5-8.

<sup>3</sup> Kłosińska, jw. s. 196; Molè, jw. s. 8.

cudotwórczą. Nie dotyczyło to jednak ikon o treści historycznej, które miały raczej znaczenie dydaktyczne.<sup>4</sup>

W malarstwie ikon, biorąc pod uwagę pochodzenie, przeznaczenie i rozwój stylistyczny, można wyraźnie wyróżnić trzy kategorie. Jedną to ikony-portrety Chrystusa, Maryi i świętych. Bywają one przedstawieni w popiersiu lub całej postaci, pojedynczo lub po kilka osób na jednym obrazie. Druga kategoria obejmuje ikony ilustrujące wydarzenia historyczne, zaczerpnięte z Pisma świętego, apokryfów, legend i historii z życia świętych, oraz obrazowe odtworzenie świąt chrześcijańskich. Wreszcie trzecia kategoria ikon to symboliczna interpretacja dogmatu i doktryny. Ikony przedstawiające osoby, jako portrety świętych, znajdowały się zawsze i przede wszystkim w centrum uwagi Kościoła i podlegały ścisłym wzorom ikonograficznym. Ikony zaś historyczne i dogmatyczne korzystały z możliwości większej swobody twórczej.<sup>5</sup>

Na początku swej historii ikona-portret nie była w Bizancjum obiektem kultu. Najpierw po prostu przywodziła na pamięć szanowne i podziwiane zmarłe osoby lub wydarzenia z ich życia pełnego zasług. Niekiedy jako wizerunek czcigodnej postaci umocowywano ją do trumny zmarłego, podobnie jak to czyniono w Egipcie. Dość szybko ikona-portret przeszła zasadniczą ewolucję, zyskując znaczenie dewocyjne i stając się przedmiotem kultu, jak relikwie świętego. Najwcześniejsze z ikon-portretów, już o charakterze religijnym, pochodzą z VI w. Już od tego czasu były one przechowywane w kościołach oraz w domach prywatnych; zajmowały w nich miejsce uprzywilejowane, palono przed nimi świece i wieczne lampki oraz noszono je często w triumfalnych procesjach.

W okresie formowania się sztuki chrześcijańskiej na terenie cesarstwa rzymskiego istniały zasadniczo dwa kierunki artystyczne, które odegrały dużą rolę w powstawaniu malarstwa chrześcijańskiego. Z jednej strony wpływała na nią sztuka hellenistyczna, reprezentująca greckie ideały, z drugiej zaś tradycje i wzory czerpane z Azji Mniejszej, Syrii i Jerozolimy. Te wzorce realistyczne i naturalistyczne zmuszały do dokonywania wyboru, do łączenia lub przekształcania poszczególnych elementów stylistycznych zgodnie z potrzebami rodzącej się sztuki. Chrześcijaństwo przejęło ze sztuki hellenistycznej piękno linii i proporcji, umiejętność tworzenia kompozycji rytmicznych i inne elementy artystycznego wyrazu, odpowiednie dla swoich celów. Odrzuciło ono naturalizm syryjski, zachowując jednak historyczną ikonografię miejsc świętych i obserwację rzeczywistości dotyczącą szczegółów. Tak np. dla obrazu Chrystusa przejęto z ikonografii palestyńskiej realistyczny typ portretowy o majestatycznym wyrazie, długich włosach i kręconej brodzie. Matka Boska otrzymała długi welon, czyli płaszcz syryjski, który całkowicie okrywał włosy kobiet Wschodu i spadał im aż do stóp.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Kłosińska, jw. s. 186-187; Sendler, jw. s. 19-22; Evdokimov, *La teologia della bellezza*, s. 21-30.

<sup>5</sup> Zernov, jw. s. 211; Kłosińska, jw. s. 187; Stern, jw. s. 284-288.

<sup>6</sup> Kłosińska, jw. s. 188-189; Molè, jw. s. 9-15; Sendler, jw. s. 13-22; Zernov, jw. s. 211-212, 220-222. O genezie ikony i sporach ikonoklastycznych zob.: D. Rousseau, *L'icona*

Chrześcijański portret religijny upodabniał się do grobowego portretu egipskiego poprzez frontalny, symetryczny układ twarzy, utrwalenie charakterystycznych rysów, przedstawienie zapatrzonych przed siebie oczu. Psychiczny wyraz został jednak z biegiem czasu w ikonie-portrecie zmieniony. Stał się on daleki od realizmu, zgodnie z założeniem, które nakazywało przekształcenie oblicza, jego uduchowanie w celu ukazania wewnętrznych wartości człowieka świętego. Stało się to wtedy, kiedy ikona stała się niezbędnym elementem liturgii i wystroju kościoła.

Wszystkie ikony, które z biegiem czasu coraz liczniej zapełniały wnętrza świątyń, w swojej formie, w sposobie wypowiedzi zostały tak ściśle związane z życiem liturgicznym Kościoła wschodniego, że nie można ich zrozumieć ani wyjaśnić, nie znając podstawowych założeń Kościoła w tych punktach, które ich dotyczą.

Na temat ikony po raz pierwszy wypowiedział się synod w Konstantynopolu zwany „in Trullo” (trullański), prawdopodobnie odbyty w 691 r. tuż przed wybuchem ruchu obrazoburczego. Synod ten posłużył się dogmatem wcielenia jako argumentem przemawiającym za możliwością przedstawiania Osób Boskich za pomocą środków materialnych. Uzasadniano w ten sposób, że Chrystus był Bogiem ale i człowiekiem, żył i działał na ziemi. Jego wizerunek może być zatem odtwarzany w sztuce. Ten sam synod wypowiedział się również na temat treści ikonograficznej i formy w malarstwie ikon. Artysta powinien oddawać wiernie konkretny historyczny, ale w sposób ukazujący jednocześnie rzeczywistość duchową (kan. 82). Ustalono też kanony ikonograficzne, które pozwalały osądzić, czy obraz jest ikoną prawdziwą, czy nią nie jest. Te wszystkie nakazy wytyczyły linię rozwojową sztuki bizantyńskiej, całkowicie różną od sztuki Zachodu.

II Sobór Nicejski w r. 787 potwierdził ogromną rolę tradycji w życiu Kościoła we wszystkich jego formach, również w malarstwie ikonowym, które uznał za istniejący od początku chrześcijaństwa środek do przedstawienia objawienia, inspirowany przez Ducha Świętego, i ogłosił dogmat o kulcie ikon. Ojcowie soboru stwierdzili, że ikonie należy oddawać cześć, gdyż jest święta, przekazuje kontemplującemu ją wiernemu stan boski swego prototypu i nosi jego imię. Dlatego Bazyli Wielki mówił: „Obraz wykonany przez artystę, przeniesiony z pierwotnego, wnosi w swoją materię podobieństwo i uczestniczy w charakterze pierwotnego...”<sup>7</sup>

---

*splendore del tuo volto*, Milano: Cinisello Balsamo 1990, s. 17-78; S. Babolin, *Icona e conoscenza. Preliminari d'una teologia iconica*, Padova 1990, s. 23-46; Ch. Schönborn, *L'icona di Cristo. Fondamenti teologici*, Milano: Cinisello Balsamo 1988, s. 131-210; L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 7-119; T.D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa 1993, s. 19-99.

<sup>7</sup> Cyt. za Kłosińska, jw. s. 191, por. jw. s. 189-191; Sendler, jw. s. 22-38; Evdokimov, *Prawosławie*, s. 279-280; Heiler, jw. s. 193-194; Ware, jw. s. 56-58; Guillou, jw. s. 45; Molè, jw. s. 15-17; A. Kallis, *L'epoca della lotta per le immagini*, w: *Storia ecumenica della Chiesa*, t. I: *Chiesa antica e chiesa orientale*, ed. R. Kottje, B. Moeller, Brescia 1980, s. 229-240.

Zasada zgodności z prototypem i z prawdą historyczną, oddanie uduchowienia postaci ludzkiej stały się cechami istotnymi malarstwa ikonowego, które dla tych założeń musiało znaleźć odpowiednią formę, kolor, linię symboliczną i odpowiedni język artystyczny. Każda cecha charakterystyczna świętego musiała być dokładnie oddana, jak również scena z jego życia, aby ikona nie straciła wartości nadrealnego łącznika ze świętym. Każdy więc obraz posiadał zaznaczone podobieństwo z prototypem, tak że wierny poznawał natychmiast, czyj wizerunek oglądał, a w przypadku mniej znanych, lokalnych świętych, rozpoznawał przynajmniej ich przynależność czy to do męczenników, czy do innego grona. Pod tym względem nie było dowolności i dlatego artyści posługiwali się starymi ikonami jako modelami, a później używali podręczników z opisami lub ilustracjami postaci świętych oraz scen historycznych i biblijnych.<sup>8</sup>

Ikona będąca portretem świętego, musiała odzwierciedlać to, co w jego ciele i w jego twarzy było niezniszczalne. Dlatego ikona tak dalece różni się od innych obrazów. Zadaniem jej bowiem było oddać w sposób realny to, co nadprzyrodzone. Nic nie powinno było przypominać codzienności. Ponieważ wewnętrzna harmonia człowieka odbija się w jego ruchu i postawie, dlatego święci na ikonach nigdy nie gestykulują, lecz trwają w ponadziemskim pokoju, modlitwie, w ekstazie. Każda ich postawa ma charakter hieratyczny, doskonałego spokoju. Tylko w szczególnie skomplikowanych kompozycjach, i to niezmiernie rzadko, święci występują ujęci w profilu. Prawie zawsze wyobrażano ich na wprost, frontalnie lub najwyżej w trzech czwartych, dla umożliwienia z nimi kontaktu, rozmowy. Ujęcie bowiem w profilu przerywa i niszczy związek wspólnoty oraz czyni kogoś nieobecnym.<sup>9</sup>

Ciało przedstawiano naturalnie, ale nie naturalistycznie. Jest ono całkowicie ascetyczne, pozbawione zmysłowej cielesności, ponieważ święty musiał być wyobrażony w swej piękności wewnętrznej, wyswobodzonej z piękna cielesnego. Ciało „z więzienia ducha” staje się świątynią. Jest ono tylko delikatnie zarysowane i raczej odgaduje się jego istnienie za pośrednictwem szat, które tworzą surowe fałdy. Ich umiar co do linii nie przyciąga uwagi na anatomie, lecz daje odczucie ciała przebóstwionego, niebiańskiego. Nawet nagość w ikonie przedstawia się jako szata chwały. Święty jest ubrany w świetlistą przestrzeń i w nagość człowieka sprzed upadku. Ikona przedstawia ogólnie kolor ciała, ale nie naturalną karnację skóry. Przy tym jednak budowa ciała zachowywała logiczne proporcje, a szaty okrywały postać w sposób naturalny i logiczny, nosząc jednak charakter ascetyczny „szat chwały i nieśmiertelności”

Po dokonaniu się tajemnicy wcielenia Słowa wszystko jest zdominowane przez twarz, która jest ludzkim obliczem Boga. Dlatego ikonograf zaczyna malowanie zawsze od głowy i właśnie głowa nadaje wymiar i pozycję ciału oraz rządzi resztą kompozycji. Artysta bizantyński celowo zwracał uwagę na nienaturalis-

<sup>8</sup> Kłosińska, jw. s. 191, Zernov, jw. s. 211, 213-214.

<sup>9</sup> Kłosińska, jw. s. 191-192; Evdokimov, *Prawosławie*, s. 283-286; tenże, *La teologia*, s. 255-266.

tyczne oddanie organów zmysłowych. Wielkie oczy bez blasku, pozbawione rzęs, patrzą w nieskończoność, widzą świat nadprzyrodzony i świadczą o pokoju i radości tych, co już osiągnęli swój cel. Uszy o wydłużonym kształcie nie służą do odbierania dźwięków tej ziemi, lecz wsłuchują się w ciszę. Usta i wargi bez uśmiechu czy grymasu bólu zawsze są drobne i czyste, pozbawione zmysłowości, ponieważ mają śpiewać chwałę Bogu, przyjmować Eucharystię i dawać pocałunek pokoju. Dłonie bez żywego gestu, choć o pięknej linii, zdają się być bezcielesne. Nawet włosy i zmarszczki, dalekie od fizycznego prawdopodobieństwa, poddają się wymogom duchowego wyrazu. Nos zaledwie i bardzo subtelnie zarysowany nadaje twarzy wyraz szlachetności. Czoło jest szerokie i wysokie z lekką deformacją, która akcentuje wyjątkową mądrość i dominację myśli kontemplatywnej. Ciemny kolor twarzy eliminuje wszelki wyraz cielesny i naturalistyczny.

Twarz świętego błyszczy jak słońce, aby wierni kontemplujący ją mogli zostać oświeceni przez jej wewnętrzny, niebiański blask. Dlatego ten wewnętrzny blask miał oddawać złoty nimb lub mandorla, wyrażające promieniującą wewnętrzną doskonałość.

Boskie światło, zdaniem wschodnich telogów, przenika wszystko w sposób szczególny. Ani osób, ani przedmiotów na ikonie nie oświetla więc żadne źródło światła zewnętrzne z określonej strony. Nie rzucają też one cieni, ponieważ nie ma cieni w Królestwie Niebieskim. W świecie ikon nigdy nie zachodzi słońce. Źródło światła jest wewnątrz ikony.

Malarze ikon w języku fachowym nazywali tło ikony światłem. Złote tło symbolizowało z jednej strony niebo, z drugiej zaś zastępowało głębię, światłocień, perspektywę a nawet ruch, a jednocześnie miało wielkie znaczenie formalne, gdyż barwom w obrazie dodawało blasku i siły oraz uwypuklało jego płaszczyznowość.

Cały świat otaczający człowieka jest poddany tej samej harmonii i złączony w jednym rytmie jest podporządkowany świętemu. Tak więc zwierzęta występujące w ikonie utraciły wygląd zwyczajny, choć zachowują cechy charakterystyczne dla swego gatunku. Cały pejzaż, drzewa, kwiaty pozbawione samodzielności, stanowią uzupełnienie tła, w całości podporządkowane idei obrazu. Denaturalizacja doprowadza niekiedy tło do całkowicie symbolicznego wyrazu. Również i architektura łączy się z postaciami jedynie w sensie kompozycyjnym, nie zaś logicznym. Jest tylko tłem, które określa miejsce akcji, ale jej nie zamyka. Wszystko rozgrywa się przed nią, nie wewnątrz niej.

Artyści bizantyńscy są poetami koloru. Kolory ikony nigdy nie są ani matowe ani całkowicie ciemne, lecz są błyszczące, promieniujące, dźwięczne, nasycone do ostateczności dają całą gamę chromatyczną i zadziwiają przez swe radosne natężenie. Tonacja barw jasnoniebieska, czerwona, jasnozielona, pistacjowa, ultramaryna, purpura i szkarłat tworzą mnóstwo odcieni i swoim połyskiem odbijają światło Boże.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Tamże s. 259-265; tenże, *Prawosławie*, s. 289-294; Kłosińska, jw. s. 192-195; Sandler, jw. s. 215-221.

Kompozycja ikony zakłada pewną przestrzeń i głębię, ale do pewnego stopnia zaznacza także obojętność wobec nich, by nie zniszczyć płaszczyznowości obrazu. To pogodzenie płaszczyzny i głębi dokonuje się dzięki odwróconej perspektywie, stosownie do nauki VII Soboru ekumenicznego (787), który głosił konieczność zgodności ikony z życiem ewangelicznym chrześcijanina. Według praw optyki, przedmioty zmniejszają się w miarę oddalania, a linie perspektywiczne przecinają się na horyzoncie. Perspektywa ikony była często budowana na przeciwieństwie tej zasady. Taki sposób komponowania nie wynikał z ignorancji malarzy, lecz z przeświadczenia, że odwrócona perspektywa nie rozprasza, nie absorbuje umysłu, który winien skoncentrować się na przesłaniu treści ikony. Taka perspektywa umieszcza kontemplującego ikonę jakby w samym obrazie, stwarza dynamiczny związek wiernego ze świętym, sprowadza go niejako do serca kontemplującego. Osoby z ikony jakby wychodzą i idą na spotkanie widza, a przestrzeń przed nim rozszerza się w nieskończoność. Świat ikony jest więc w ten sposób zwrócony ku człowiekowi a punkt wyjścia perspektywy znajduje się jakby w sercu człowieka i otwiera go na oglądanie świata duchowego przez oczy serca.<sup>11</sup>

Po ogłoszeniu dogmatu o czci ikon, wzmożyły się tendencje do ich oczyszczenia z elementów hellenistycznych i świeckich, które były nieodpowiednie do ich przeznaczenia. Wiele jednak szczegółów zaczerpniętych ze sztuki antycznej, z krajobrazu greckiego, z architektury hellenistycznej pozostało w malarstwie ikon jako elementy nowego języka artystycznego, wyrażającego nowe treści ideowe.

## 2. Ewolucja stylistyczna ikony

Wschodniochrześcijańska sztuka narodziła się w kilku niezależnych od siebie ośrodkach, jakimi były wielkie miasta: Aleksandria, Antiochia, Efez, z których każde miało swoje własne tradycje rozwinięte pod wpływem sztuki motywowanej politeizmem grecko-rzymskim. Stopniowo jednak głównym ogniskiem artystycznej działalności stał się Konstantynopol i większość zachowanych zabytków wczesnochrześcijańskich pochodzi ze szkoły konstantynopolitańskiej. Również dopóki Italia wchodziła w skład imperium bizantyńskiego, sztuka wykazywała wiele wschodnich znamion, a Rzym, Rawenna i Wenecja posiadają wspaniałe bizantyńskie mozaiki.

Najwcześniejsze ikony łączy wspólna technika enkaustyczna, przejęta z malarstwa hellenistycznego. Najstarsze z ostatniego największego odkrycia ikon w klasztorze św. Katarzyny na Synaju, zostały namalowane na cienkich deskach farbami woskowymi (enkaustycznymi), które nakładano w stanie półciekłym na pokrywający deskę grunt gipsowy, kredowy lub alabastrowy. Technika ta dawała piękne efekty światłocieniowe, plastyczne, często iluzjonistyczne, ale w stosowaniu była dość trudna, ponieważ wosk pszczeli wymagał wysokiej temperatury i szybko się ścinał na powierzchni obrazu. Dlatego stosowana była później technika temperowa, w której farby pochodzenia mineralnego rozpuszczano w jajku,

<sup>11</sup> E v d o k i m o v, *La teologia*, s. 261-262; K ł o s i ń s k a, jw. s. 194-195.

potem powlekano nimi rysunek, zaznaczony na gruncie rylcem. Wielokrotne nakładanie farb cienką warstwą powodowało niekiedy efekty niemal impresjonistycznego migotania barw.<sup>12</sup>

Zwycięstwo ortodoksji na synodzie w Konstantynopolu w 843 r., a wraz z nim koniec obrazoburstwa, rozpoczęły drugi okres rozkwitu sztuki bizantyńskiej, który trwał do początku XIII w. (1204 – złupienie Konstantynopola przez krzyżowców). Artystyczne i religijne odrodzenie tych czasów było przejęte pragnieniem naprawienia spustoszeń dokonanych przez obrazoburców. Początkowo mistrzowie zamierzali dokonywać tylko rekonstrukcji, ale z wolna poczęli się oddalać od ideałów minionego okresu. Znamieniem nowego etapu było coraz częstsze wprowadzanie ruchu do układu scen. Styl nie zatracił monumentalności, nie utraciła się jednak nadmierna sztywność i nieziemskie hieratyczność postaci. Od drugiej połowy XII w. malarstwo ikon zaczyna wykazywać zmianę w tendencjach i środkach wyrazu, zapoczątkowując, pod wpływem malarstwa monumentalnego, ewolucję emocjonalną. Od słabo zaznaczonej akcji dramatycznej przechodzą malarze do silniejszego akcentowania wzruszenia, które do tej pory nie dochodziło do głosu ze względu na silną dążność, w kołach związanych z ruchem monastycznym, do utrzymania hieratycznego stylu. W późniejszej fazie tego okresu następuje znowu pewne uspokojenie formy a jedynie niezwykłość kolorytu wprowadza jeszcze do obrazów elementy emocjonalne. W malarstwie ikon nie doszło jednak nigdy do wybuchu patosu, jak w malarstwie monumentalnym; uczucia zawsze były bardziej stłumione i pogłębione.

W tym okresie rozszerzyła się wybitnie funkcja liturgiczna ikony, doprowadzając między XII a XIV w. do wykształcenia się ikonostasu w jego zasadniczej formie, istniejącej zresztą do dziś.<sup>13</sup>

Ostatni okres rozwoju sztuki bizantyńskiej przypada na czasy Paleologów (1204-1453) czyli na okres powolnego upadku cesarstwa od XIII do XV w.

Mimo surowych przepisów Kościoła, malarstwo bizantyńskie pozostało sztuką żywą i potrafiło w ramach istniejących możliwości odnawiać bezustannie formy ekspresji tego samego tematu. Największa różnorodność ujęć charakteryzuje okres Paleologów. W tym czasie bowiem następuje zmiana stosunku do ikony. Powoduje ona walkę pomiędzy liberalnymi dążeniami malarzy i uczonych humanistów a słusznym, religijnym konserwatyzmem Kościoła. Humanisci widzą w ikonie historycznej wyłącznie dzieło sztuki. Oni to inspirują sławne rozprawy na temat ikon, analizując ich kompozycję, studiując harmonię koloru i ekspresję wyrazu psychicznego przedstawianych osób.

Do zachowania dogmatycznego charakteru ikony kultowej, utrzymanej w stylu archaicznym, o nie zmienionej ikonografii nawet po upadku Konstantynopola, przyczynił się wydatnie ruch monastyczny hezychastów, inspirowany przez mistykę. Jednakże obok obrazów kultowych o bardziej abstrakcyjnym charakterze,

<sup>12</sup> Tamże s. 16; Molè, jw. s. 50, przyp. 7, 8; Sandler, jw. s. 184-193, 223-228.

<sup>13</sup> Kłosińska, jw. s. 202-206; Sandler, jw. s. 35-36; Stern, jw. s. 152-162; Molè, jw. s. 15-17

powstały w XII i XIV w. ikony o tendencjach realistycznych, które cechuje plastyczność rzeźbiarska przy równoczesnym odejściu od ideału klasycznej piękności.

Oprócz nowych kierunków malarstwo ikonowe XV w. naśladowało dawny styl klasyczny a w rejonach południowo-zachodnich Europy podlegało wpływom malarstwa włoskiego.

Po upadku Konstantynopola w 1453 r. wielu artystów przeniosło się ze stolicy na Krete, która w ciągu dwóch następnych wieków stała się głównym ośrodkiem malarstwa wschodniego, określanego jako bizantyńsko-włoskie lub „maniera greca”. Z tego środowiska wywodzi się Dominikos Theotokopoulos, zwany El Greco (1541-1614), który tworzył na Zachodzie a szczególnie w Hiszpanii, łącząc harmonijnie w swych obrazach tradycje wschodnie (uduchowienie) z elementami sztuki zachodniej.

Malarstwo ikonowe utrzymało się też jeszcze do XIX w. w małych ośrodkach krajów słowiańskich na Bałkanach, ulegając jednak wpływowi form ludowych. Kontynuowali je także mnisi w licznych klasztorach na górze Athos, ale skutkiem izolacji uległo ono skostnieniu i schematyzacji form. Przeniesione natomiast z Bizancjum na tereny Rusi południowej a potem północnej, przekształciło się od XIV w. w oryginalny świat ikony ruskiej.<sup>14</sup>

### 3. Ikona ruska

Znawcy przedmiotu (np. W.N. Lazarev, N. Zernov, V. Ivanov, W. Molè) wyróżniają w dziejach staroruskiej ikony pięć szkół czy też okresów, związanych z pewnymi centrami malarzy ikon. Ogólnie zazwyczaj wymieniane są następujące szkoły: 1. szkoła kijowska, czyli rusko-bizantyńska (XI-XII w.), 2. szkoła nowogrodzka (XII-XIV w.), 3. szkoła wczesna moskiewska (XV w.), 4. szkoła stroganowska (XVI w.) i 5. szkoła późniejsza moskiewska (XVII w.). Podział ten nie jest wszakże całkowicie rozłączny i ostry, ponieważ badania nad ogromnymi zbiorami ikon ruskich wciąż jeszcze trwają.<sup>15</sup>

Wczesne ikony ruskie, które przetrwały klęskę mongolskiego najazdu, są blisko spokrewnione z wzorami bizantyńskimi i są też prawdopodobnie dziełem mistrzów greckich albo ich uczniów. Wtedy gdy na Zachodzie powstawały wielkie

<sup>14</sup> K ł o s i ń s k a, jw. s. 206-209; Z e r n o v, jw. s. 222-224; S t e r n, jw. s. 245-275, 291-295.

<sup>15</sup> Podział na szkoły w dziejach staroruskiej ikony w literaturze przedmiotu nie jest jednolity, ponieważ niektórzy malarze ikon byli równocześnie związani z dwoma czy nawet kilkoma ośrodkami ruskiego malarstwa ikon. Poza tym nie zawsze poszczególnym okresom dziejów ikony ruskiej nadaje się te same nazwy, chociaż sama periodyzacja, w sensie okresu trwania poszczególnych szkół, jest u różnych autorów zbliżona do siebie. Por. np. Z e r n o v, jw. s. 224-226; W.N. L a z a r e v, *Russkaja ikonopis' ot istočnikov do načala XVI veka*, Moskwa 1983. Do wydanego dzieła Lazarev dołącza 5 zeszytów reprodukcji najważniejszych ikon ruskich, stosownie do pięciostopniowej periodyzacji, choć nadaje niekiedy inne nazwy poszczególnym szkołom. Podobnie czyni V. Ivanov w swoim dziele, w którym omawia także jeszcze późniejszą twórczość ruskich malarzy ikon od XVIII do XX w. włącznie. Por. też M o l è, jw. s. 17-48. Wszyscy wspomniani znawcy ruskiej ikony opisują charakterystyczne cechy poszczególnych okresów, czy twórczości odpowiednich malarskich szkół ikon, skupiając się głównie na wczesnych ikonach okresu przedmongolskiego (XI-XII w.) oraz na złotym XV w. ruskiego malarstwa ikonowego z Andrzejem Rublowem na czele.

*summy*, będące całościowymi syntezami teologicznymi, w tym samym czasie wczesna ikona ruska pełniła w życiu chrześcijan Rusi podobną funkcję, zawierając w sobie treść wiary ludu czyli „teologię wierzoną”

Następnie malarstwo ikon rozwija się w Nowogrodzie i w Pskowie. Wiek XIV był dla tych miast okresem wielkiego rozrostu politycznego a także i artystycznej dojrzałości. Mistrzowie nowogrodzcy tworzyli najchętniej obrazy proste, nie wymagające wyjaśnień. Ich dobór barw odznacza się czystością i śmiałymi kontrastami. Przemawiają one do widza bezpośrednio i wyraźnie odzwierciedlają lokalny geniusz.

Pod koniec XIV w. za panowania Paleologów rozpoczęło się odrodzenie sztuki bizantyńskiej. Wpływ jego dotarł na Ruś przez osobę znakomitego mistrza, teologa, mistyka i malarza Teofana Greka (ok. 1330-1409). Przyozdobił on wiele cerkwi w Nowogrodzie. Malował w stylu wyraźnie ekspresjonistycznym. Około 1395 r. przeniósł się do Moskwy i tak połączył oba główne ośrodki ruskiego malarstwa.

Wiek XV był złotym wiekiem ruskiego malarstwa ikonowego. Jest to wiek Andrzeja Rublowa (1370-1430), mistrza Dionizego (1440-1508), Prochora Gorodca i Daniły Czarnego. Rytm układu, zestrój i świetlistość barw, głębia teologicznego i mistycznego odczucia, ciepły humanizm nadały tym ikonom doskonałość, która się nigdy już nie powtórzy. Są one wyrazem wiary swych twórców w dokonane pojednanie Boga ze stworzeniem. Natchnieniem i światłością tych arcydzieł ruskiej sztuki stała się miłość do rodzaju ludzkiego i mocna wiara w miłosierdzie Boże.

Pod koniec XVI i na początku XVII w. na czoło wysunęła się szkoła związana z rodem Strogonowych. Prokofiej Szyryn, Istom i Nikifor Sawinowie są najlepszymi mistrzami tego okresu. Dzieła ich odznaczają się obfitością szczegółów i przypisywaniem nadmiernego znaczenia motywom dekoracyjnym. Zamiłowanie do miniatur, lubowanie się w wysoce przesubtelnym układzie obrazów zastąpiły zrównoważoną i bezpośrednią wymowę poprzedniego, klasycznego okresu.

W drugiej połowie XVII w. w ruskim malarstwie ikon pojawiają się wpływy zachodnie. Symeon Uszakov (1626-1686) naśladował zachodnich mistrzów. Ztracił on zrozumienie dla istoty ikon i zaczął naśladować religijne malarstwo Zachodu. W tym okresie powstały liczne freski w cerkwiach Rostowa, Kostromy, Wołody i innych.

Reformy Piotra Wielkiego, sprzyjające artystycznej ekspansji Zachodu w Rosji, zadały ruskiej sztuce sakralnej śmiertelny cios. Odrodzenie przyszło dopiero w przeddzień rewolucji, a następstwa nowej oceny ikonografii zaznaczyły się najsilniej wśród rosyjskiej emigracji, z której grona wyszło sporo znakomych malarzy ikon.

Ruskie ikony nie zerwały z wzorami bizantyńskimi, ale wprowadziły nową interpretację sztuki kościelnej.

## II. TEOLOGICZNY WYMIAR WTAJEMNICZENIA W IKONĘ

## 1. Typologia ikony

Wydaje się, że nie istnieją jakieś powszechnie przyjęte kryteria treściowe czy formalne, według których, w sposób wyczerpujący, można by było ująć wszystkie typy ikony w pewne kategorie. Znamcy malarstwa ikonowego czynią to na różne sposoby, obierając różne kryteria podziałów.

Niektórzy teologowie odwołują się do rodzajów literackich, w których wyraża się treść ikony. Kiedy mówi się o pracy malarza ikon, nie mówi się, że on maluje ikonę, lecz „pisze” (gr. graphéin, ros. pisat', ikonopis'). Podobnie jak słowo pisanie, tak też ikona naucza prawdy chrześcijańskiej, jest teologią w obrazach. Zapewne rodzaje literackie wpłynęły w jakiś sposób na ikonografię a ikona zawsze miała charakter dydaktyczny i narracyjny nawet już w pierwszych wiekach, kiedy wierni widzieli w niej przede wszystkim obecność świętego. Dotyczy to zarówno treści jak i formy ikony, które są zgodne z inspiracjami rodzajów literackich i czerpią z nich swe prawa i schematy.

Stąd też niektórzy teologowie ikony (por. np. K. Onasch, E. Sandler) wyróżniają cztery podstawowe modele ikon: panegiryczny, epicki, dramatyczny i dogmatyczny.<sup>16</sup>

**Model panegiryczny** przedstawia wielkich świętych w sposób wzniosły, emocjonalny i poetycki, podkreślając ich wybitne cnoty i świętość, które ujawniają wielkość łaski oraz podobieństwo do Chrystusa przy równoczesnym odwołaniu się do konkretnych wydarzeń z jego życia. W tym typie ikonograficznym różne sceny z życia świętych odnoszą się do wydarzeń ewangelicznych, w zależności od tego, czy święty był męczennikiem, biskupem czy mnichem. Maryja jako „Platytera” (najwspanialsza) przedstawiana jest jako orantka, z rękami wzniesionymi i z medalionem Logosa na piersi. Także Chrystus przedstawiony jako Pan świata – „Pantokrator” jest przykładem wpływu stylu panegirycznego.

Stwierdzenie jednak wpływu rodzaju panegirycznego na ikonografię nie oznacza demitologizacji, ponieważ życie świętych podlega prawom łaski, co dobrze rozumiał wierzący, wrażliwy na język symbolu. Odczytywał on ikony jako księgę i otwierał się na przykład świętości i cnót przedstawionych świętych.<sup>17</sup>

**Model epicki** jest bliższy prawdzie historycznej i opowiada szczegółowo i chronologicznie wydarzenia biblijne oraz życie świętego. Kładzie on nacisk na element historyczny i w małych scenach, okalających centralną postać ikony, opisuje historyczne wydarzenia z jej życia. Tak. np. często w ikonografii ruskiej przedstawiany jest prorok Eliasza, Narodzenie P Jezusa, święci Borys i Gleb i inni. Mimo tego, że ten typ ikonografii zachowuje wierność z opisami historycznymi hagiografów, to jednak cechuje go uduchowienie i atmosfera tajemnicy.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Por. K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig 1968, s. 151-191, Sandler, jw. s. 65-73.

<sup>17</sup> Tamże s. 66-68.

<sup>18</sup> Tamże s. 68-69.

**Model dramatyczny.** Element dramatyczny, który znajduje swój specyficzny wyraz przede wszystkim w teatrze, jest też jakoś obecny w sztuce, ponieważ stanowi on istotny element ludzkiej rzeczywistości. Życie Chrystusa, Jego cierpienie, śmierć, zmartwychwstanie dostarczały zawsze sztuce tematów dramatycznych i przyzywały w świadomości wiernych cały Boży dramat Odkupienia. Problem cierpienia otrzymuje jednak w ikonie specyficzny akcent teologiczny, ponieważ odkrywa w śmierci Chrystusa epifanię Syna Bożego i Źródło łaski. I tak np. ikona Ukrzyżowania jest inspirowana nastrojem ciszy, spokoju i współcierpienia. W scenie Zwiastowania dramatyczne napięcie ujawnia się w kontraście gestu Gabriela i w skupieniu Dziewicy, podobnie jak na ikonie wskrzeszenia Łazarza. Także ikona Zmartwychwstania Chrystusa często ukazuje intensywność napięcia pomiędzy osobą Zmartwychwstałego Chrystusa a postawami osób towarzyszących temu wydarzeniu.<sup>19</sup>

**Model dogmatyczny.** Każda ikona implikuje pewne tło teologiczne, nauczając tego, co Biblia czyni za pomocą słów. Teologia pogłębia zrozumienie prawdy przez rozumowanie, obraz zaś przez wizję. W ikonie aspekt teologiczny zawsze wiąże się z konkretnym przedstawieniem i to prawo kieruje całą ewolucją ikonografii. Wymiar teologiczny ikony łączy się czasem z innymi modelami, ale może też dominować nad całą kompozycją, tak że ikona nie jest już obecnością hipostaticzną prototypu, lecz traktatem teologicznym. Typowym przykładem może tu być np. ewolucja ikony Trójcy Przenajświętszej począwszy od IV w. aż do najdoskońszego wyrażenia w ikonie A. Rublowa, gdzie aspekt dogmatyczny całkowicie zdominował i zdeterminował całą kompozycję. Szczegóły zostały tutaj zredukowane tylko do tego, co najbardziej istotne, inne zaś sprowadzone do symboli. Struktura geometryczna, niewidzialna (np. krąg, trójkąt itd.) tworzy jedność ikony i akcentuje myśl malarza przedstawiającego Tróję Świętą w ruchu miłości jako przyczynę zbawienia człowieka.

Inna ikona Trójcy Przenajświętszej zwana „Ojcostwem” przedstawia Ojca na tronie trzymającego na kolanach Słowo, a Ten ukazuje w aureoli Ducha Świętego w formie gołębic. Ikona ta oparta na treści biblijnej i na teologii patrystycznej ukazuje pochodzenia i posłanictwa Osób Bożych w wewnętrznym życiu Boga.

Ikony zminiaturyzowane, pozwalające na przedstawienie wielu scen, stają się nieraz traktatami teologicznymi i filozoficznymi, często trudnymi do pełnego odczytania treści i wymagającymi specjalnego studium naukowego.<sup>20</sup>

Inna typologia opiera się na kryterium tematycznym ikon kultowych najczęściej występujących, do których należy zaliczyć różnego rodzaju przedstawienia Chrystusa i Matki Bożej. Niektóre warianty tego typu ikonograficznego postaramy się pokrótce przedstawić.

Ulubionymi tematami ikon bizantyńskich był Chrystus oraz Boża Rodzicielka. Kultowa **ikona Chrystusa** nawiązuje w swej genezie do portretów cesarzy. Ikona w ujęciu filozofii neoplatonickiej służyła za dokładne odbicie przedstawianej

<sup>19</sup> Tamże s. 70.

<sup>20</sup> Tamże s. 71-73; zob. B a b o l i n, jw. s. 267-290; R o u s s e a u, jw. s. 155-162.

osoby, także wewnętrznej mocy, której jakąś część udzielała kontemplującemu ją wiernemu. Dlatego znaczenie i treść dla obrazów zwanych „Acheiropoietos” tzn. „uczynionych nie ręką ludzką” – powstałych, jak wiercono, w sposób nadnaturalny – były tak wielkie i powszechne. Najstynniejszymi z nich były: Mandylion z Edessy, opisany w literaturze w 594 r., oraz ikony Chrystusa „Pantokratora” z bramy Chalké Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu i Chrystusa z Kamuliana, znane z literatury VI w. i często potem kopiowane.

**Mandylion** jest wschodnim odpowiednikiem zachodniego obrazu chusty św. Weroniki. Historia jego powstania wiąże się z królem Edessy Abgarem V, który będąc chory nieuleczalnie na trąd, wysłał poselstwo z zaproszeniem do Edessy uzdrowiciela Jezusa. Chrystus przekazał królowi wizerunek swej twarzy powstały na płótnie w sposób nadnaturalny, po otarciu oblicza. Stąd też nazwa typu ikonograficznego Acheiropoietos i jednocześnie mandylion, czyli chusta lub całun. Historia opowiada o przyjęciu wiary przez Abgara. W X w. mandylion ów stał się własnością cesarza bizantyńskiego i został przeniesiony do Konstantynopola. Od tam licznie kopiowany stał się jednym z najbardziej czczonych typów ikon. Mandylion umieszczano nad wejściem do domów i do kościołów, zawieszano go także na ikonostasie.<sup>21</sup>

Innym „nie ręką ludzką uczynionym” obrazem był znaleziony w Kapadocji w Kamuliana, wizerunek Chrystusa „**Pantokratora**”, czyli Chrystusa i jednocześnie Boga istniejącego odwiecznie, Ojca i Syna. Bizancjum nie znało wyobrażenia Boga Ojca, więc zastępowało je w sztuce przedstawieniem Pantokratora (Wszehwładcy). Malarstwo ikonowe przedstawia wyłącznie Pantokratora – Chrystusa, ujmowanego frontalnie, najczęściej w popiersiu, mężczyzny w dojrzałym wieku o pełnej majestatu twarzy. Nosi on szaty antycznego filozofa – chiton i himation – prawą ręką błogosławi, w lewej zaś trzyma zwój lub księgę jako atrybuty nauczyciela. Obrazy Pantokratora zajmowały w ikonostasie miejsce centralne, a w malarstwie monumentalnym podniebne kopuły.<sup>22</sup>

Inny typ przedstawienia Chrystusa to malowana ikona „**Ukrzyżowania Pańskiego**”, która zajmuje w kulcie prawosławnym szczególne miejsce i różni się od wszystkich innych wizerunków Ukrzyżowanego. Nigdy nie jest rzeźbą, ale zawsze płaskim obrazem malowanym na desce, nawet wówczas, gdy ma kontury wycięte w kształcie krzyża. Elementy męki zredukowane do minimum wyrażają się jedynie obnażeniem postaci, rozwarciem ramion, przebiciem stóp, dłoni i boku. Ani wyraz twarzy, ani gest poszczególnych członków nie wyrażają bólu, przeciwnie, przenika je spokój zwycięstwa. Złoty nimb wokół głowy Chrystusa symbolizuje Jego bóstwo i chwałę. Strużka krwi, spływająca na czaszkę Adama umieszczoną w czarnym tle pod krzyżem, symbolizuje triumf nad grzechem i śmiercią.

<sup>21</sup> Kłosińska, jw. s. 198-200; Stern, jw. s. 284-287; K. Strzelecka, *Teologia prawosławnej ikony*, BE 2 (1975) nr 14 s. 42; zob. Babolin, jw., s. 199-210; Rousseau, jw. s. 211-216.

<sup>22</sup> Kłosińska, jw. s. 199-200; Evdokimov, *La teologia*, s. 258; tenże, *Prawosławie* s. 288-290; zob. Rousseau, jw. s. 217-220.

Wewnętrzna rzeczywistość tego symbolu uobecnia się w liturgii, podobnie jak wszystkie tajemnice życia i śmierci Chrystusa.<sup>23</sup>

Do najbardziej czczonych i rozpowszechnionych należą ikony **Matki Bożej** – „**Theotókos**” (Bogurodzica). Istnieje wielka ilość wariantów tego typu ikonograficznego Madonny, z których przedstawimy najbardziej znane.

Najbardziej znane i rozpowszechnione typy ikonograficzne Matki Boskiej to: „**Hodigitria**” (Przewodniczka) i „**Eléousa**” (Miłosierna, Miłościwa). Tradycja Kościoła wschodniego przypisuje autorstwo prototypów obydwu obrazów św. Łukaszowi i zalicza do Acheiropoietos. Obydwa wizerunki maryjne znane są z późniejszych wieków: Hodigitria z V w., a Eléousa z IX w. Pierwszy wariant Madonny miał się znaleźć w Konstantynopolu i był czczony w kościele, gdzie gromadzili się przewodnicy podróży (hodegès). Prawdopodobnie nazwa ta wpłynęła na określenie typu ikonograficznego słowem „Hodigitria”

Ikony Hodigitrii otaczano w Bizancjum najwyższą czcią, uważano ją za *palladium*, czyli opiekuńczy znak cesarstwa, a także patronkę podróżujących, pielgrzymów i opiekunkę ociemniałych. „Oryginalna” Hodigitria uniknęła zniszczenia w okresie walk ikonoklastów, lecz padła ofiarą najeźdźców po zdobyciu Konstantynopola w 1453 r.

Mianem Hodigitrii określano frontalnie stojącą Maryję – najpierw przedstawianą w całej postaci a później w półpostaci – z błogosławiącym Dzieciątkiem na lewej ręce. Jezus Emmanuel (Młodzieniec) ubrany w chiton i himation, w lewej ręce trzyma zwój-Ewangelię, symbol nauczyciela. Obydwie postacie odznaczają się przeważnie nieco surowym majestatem. Do tego typu należą m.in. znane Madonny: M.B. Kazańska, Salus Populi Romani, M.B. Częstochowska i bardzo wiele innych.<sup>24</sup>

Uważało się, że Madonny bizantyńskie charakteryzują się uroczystym hieratyzmem. W rzeczywistości sztuka ta stworzyła także Madonny bardzo ludzkie, macierzyńskie, wyrażające całą gamę delikatnych i subtelnych uczuć matki. Ten typ ikonograficzny nazywa się M.B. Eléousa, czyli Miłościwa (ros. Umilenje). Najczęściej przedstawiana jest na tym obrazie Maryja w półpostaci z Jezusem siedzącym na Jej lewej ręce a niekiedy na prawej, obejmującym Ją za szyję i przytulającym do Jej twarzy swój policzek. Wszystko, co najbardziej ludzkie w człowieku, wypowiada się w tych obrazach matki trzymającej w ramionach tulące się do niej dziecko. Miłość, współczucie i cierpienie, jakich doznaje w tym życiu człowiek, spotykają się tutaj i odzwierciedlają niekiedy niezwykle sugestywnie. Przyłgnięcie Syna do Matki sugeruje także treść teologiczną, a mianowicie zjednoczenie w Chrystusie boskiej i ludzkiej natury. Najślawniejszym obrazem tego typu jest M.B. Włodzimierska, powstała w Bizancjum przed połową XII w. Do tego

<sup>23</sup> E v d o k i m o v, *La teologia*, s. 351-360; S t r z e l e c k a, jw. s. 43; zob. także R o u s s e a u, jw. s. 177-184.

<sup>24</sup> K ł o s i ń s k a, jw. s. 200-201, E v d o k i m o v, *La teologia*, s. 297-306; tenże, *Prawosławie*, s. 289; S t e r n, jw. s. 288, 292-295; B u l g a k o v, jw. s. 163-164; L e G u i l l o u, jw. s. 45-46; W i e r t z, jw. s. 598-599; zob. także B a b o l i n, jw. s. 211-224.

typu spośród znanych należy ikona M.B. Dońskiej (Teofan Grek w XIV w.), M.B. z Wołogdy (XV-XVI w.) i inne.<sup>25</sup>

Częstym tematem ikon jest też Madonna Tronująca „**Majestatyczna**”, przedstawiona pomiędzy aniołami i świętymi. Ten typ ikon naśladuje ikonografię oficjalnych portretów cesarskich.

Spośród innych przedstawień Matki Boskiej, jakie powstały w pierwszym okresie sztuki Bizancjum, charakterystyczny jest obraz Maryi „**Blacherniotissy**”, noszący tę nazwę od cudami słynącego obrazu mozaikowego w kościele blacherneńskim w Konstantynopolu. Blacherniotissa to Maryja Orantka – stojąca, z rękoma wzniesionymi ku niebu, z Jezusem Emmanuelem w okragłej aureoli, przedstawionym w medalionie zawieszonym na Jej piersi. Ten typ Matki Boskiej, niekiedy siedzącej na tronie, nazywa się również „**Platyterą**” (Najwspanialsza).

Inne znane warianty ikon Matki Bożej to: M.B. Boleściwa (ros. Strastnaja – M.B. Nieustającej Pomocy), M.B. Opiekunka (ros. Pokrov’ – chroniąca pod płaszczem ludzi), M.B. Orędowniczka-Wstawienniczka (gr. Deisis, występuje w grupie z Chrystusem i św. Janem Chrzcicielem w ikonostasie), Pantanassa (Królowa Wszechświata), Glykofilousa (M.B. pocałunku), Portaitissa (obrazy na bramach miast i monasterów). Wersje Theotókos (Boża Rodzicielka) czy Panhagia (cała święta) są nazwami ogólnymi.<sup>26</sup>

W szerszym znaczeniu jakby typologię ikon stanowi **ikonostas**, na którym występuje zawsze mniej więcej taka sama, co do znaczenia dla chrześcijan wschodnich, tematyka ikonograficzna.

W świątyniach rytu bizantyńskiego sanktuarium oddzielone jest od reszty przestrzeni sakralnej ikonostasem (eikonostasion), który jest najbardziej charakterystycznym elementem wewnętrznego wystroju kościoła. Jest to ściana wykonana w drewnie, w marmurze czy innym kamieniu, na której znajdują się liczne ikony. Ikonostas powstał na Wschodzie wraz z rozwojem liturgii po IV w. a późniejszy jego rozwój i stopniowa rozbudowa przypada na okres od XIV w. zwłaszcza na terenie Rusi.

Na centralnej bramie królewskiej, zwykle wykonanej bardzo bogato, umieszczone są ikony czterech Ewangelistów i ikona Zwiastowania. Na północnych drzwiach umieszcza się ikonę św. Michała Archanioła lub Proroka, ponieważ ogłaszali oni ludziom zbliżające się zbawienie. Drzwi południowe ozdabia zazwyczaj ikona św. diakona Szczepana, co wiąże się z przeznaczeniem tej bramy – prowadziła ona do tzw. diakonnika.

<sup>25</sup> E v d o k i m o v, *La teologia*, s. 297-306; K ł o s i ń s k a, jw. s. 200-202; M o l è, jw. s. 36-38; W a r e, jw. s. 344-349; S t e r n, jw. s. 288-291; I v a n o v, jw. s. 19, 22; L a z a r e v, jw. s. 37-38; F P i e r i n i, *Nicea 787, il concilio delle immagini*, Famiglia Christiana, 1987 nr 17 s. 52; M. D o n a d e o, *L'icona della Madre di Dio di Vladimir*, tamże, s. 53; R o u s s e a u, jw. s. 163-176.

<sup>26</sup> K ł o s i ń s k a, jw. s. 202, 205-206; E. F o r n a s a r i, *L'Oriente celebra la Theotókos*, *Jesus* 9 (1987) nr 5 s. 28. Istnieje wielka różnorodność wariantów ikon Matki Bożej i w związku z tym także zróżnicowanie określeń i nazewnictwa; zob. B a b o l i n, jw. s. 21-246, 291-309; A. K n i a z e f f, *La Madre di Dio nella Chiesa ortodossa*, Milano 1993, s. 23-158.

Nad królewską bramą umieszczona jest ikona Ostatniej Wieczerzy, z której bierze początek liturgia eucharystyczna. Na lewo od królewskiej bramy znajduje się ikona Matki Bożej z Dzieciątkiem, a na prawo ikona Jezusa Chrystusa jako Nauczyciela. W tym najniższym na ikonostasie rzędzie ikon umieszcza się jeszcze po prawej stronie ikonę patrona świątyni a po lewej zaś ikonę św. Mikołaja, patrona Rusi, lub też innego patrona.

Idąc w górę ikonostasu w drugim rzędzie ikon z ikoną Ostatniej Wieczerzy pośrodku, znajduje się dwanaście ikon przedstawiających tyleż ważniejszych scen z życia Chrystusa. Ikony te mają związek z dwunastoma wielkimi świętami Kościoła obrządku bizantyńskiego ku czci Zbawiciela (Zwiastowanie NMP, Narodzenie Chrystusa, Ofiarowanie, Chrztost Pana Jezusa, Przemienienie, Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego, Zaśnięcie NMP).

Następny, trzeci rząd ikon, zawiera obrazy dwunastu Apostołów z ikoną zwaną „Deisis” (błaganie) pośrodku. Ikona ta przedstawia Chrystusa-Arcykapłana na tronie i mającego po prawej ręce swoją Matkę a po lewej św. Jana Chrzciciela, którzy błagają o miłosierdzie dla świata.

W czwartym wreszcie, ostatnim rzędzie ikon, umieszczeni są starotestamentalni posłańcy Boży – Prorocy, a między nimi ikona Bożej Rodzicielki z Dzieciątkiem, które było oczekiwaniem Proroków i ich nadzieją.

Szczyt ikonostasu zwieńcza Krzyż z rozpiętym Zbawicielem (ikona malowana), symbolizujący myśl, że przez Niego ludzie otrzymali zbawienie. W ikonostasie jest zatem przedstawiona w żywy i plastyczny sposób cała historia zbawienia, łatwa przez to do zapamiętania i pewnego opanowania rozumowego.<sup>27</sup>

## 2. Elementy teologii ikony

Teologia ikony nie może być traktowana oddzielnie od całości, przenika bowiem i odnosi się do całej rzeczywistości, która jest przedmiotem teologii.

Do rozwoju teologii ikony przyczyniły się w znacznym stopniu kontrowersje teologiczne w okresie ikonoklazmu, które trwały w chrześcijaństwie wschodnim od VII do IX w. Wtedy to bowiem obrońcy kultu starali się uzasadnić, że przedstawianie Chrystusa i świętych w sztuce jest możliwe, a oddawanie czci ikonom nie jest idololatrią, ponieważ tradycja ta opiera się i harmonizuje z dogmatem chalcedońskim o zjednoczeniu hipostatycznym natury boskiej i ludzkiej Chrystusa w jednej osobie Słowa. Synod Trullański stwierdza, że w obrazie można przekazać wiernie rzeczywistość historyczną, a za jej pośrednictwem ujawnić rzeczywistość duchową i eschatologiczną, podobnie jak natura boska ujawniła się w ludzkiej

<sup>27</sup> H. Paprocki, *Modlitwy liturgiczne* (wstęp), w: Jan Chryzostom, *Wybór Pism* (PSP XIII), Warszawa 1974, s. 30-32; Stern, jw. s. 292; P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Warszawa <sup>2</sup>1984, s. 96-204; Ewdokimov, *Prawosławie*, s. 274-275, 311-312; Wiertz, jw. s. 598-599; Heiler, jw. s. 190-193; R. Janin, *Eglises orientales et rites orientaux*, Paris <sup>4</sup>1955, s. 28-32; Zernov, jw. s. 197; Kłosińska, jw. s. 205-206; zob. o znaczeniu ikonostasu, B a b o l i n, jw. s. 47-67

naturze Chrystusa. Podkreślano również, że obraz jest przedmiotem czci względnej, która odnosi się ostatecznie do osób i rzeczy świętych, natomiast kult adoracji jest należny tylko Bogu samemu. Kiedy jednak kult jest oddawany obrazowi Chrystusa, to cześć ta staje się adoracją, ponieważ ikona przedstawia Słowo Wcielone. To rozróżnienie było ważne dla kultu obrazów, ponieważ podkreślało istotną różnicę między rzeczywistością obrazu i jego prototypem, tzn. Słowem wcielonym i świętymi, którzy dzięki Niemu uczestniczą w Jego chwale. Wtedy też teologowie starali się pogłębić zrozumienie zagadnienia obecności „niewidzialnego w widzialnym”, czyli kwestię obecności i sposobu obecności prototypu w ikonie.

Stwarzając człowieka, Bóg miał na uwadze taką naturę ludzką, w której dokonana się wcielenie osoby Słowa. Natura ludzka, będąc z jednej strony ontologicznym uwarunkowaniem Wcielenia, z drugiej zaś sama określona jest tym faktem. Tłumaczy to ikoniczny charakter natury człowieka, zwany obrazem Bożym. W Starym Testamencie był on oczekiwaniem, a nawet domagał się Wcielenia. Chrystus, jako Bóg-Człowiek w jednej osobie, stał się ikoną niewidzialnego Boga, a równocześnie archetypem wszelkiego człowieka, który ma stać się bogiem stworzonym. Przebóstwiony przez Ducha Świętego, dzięki łasce człowiek ma być tym, czym Bóg jest ze swej natury. To przebóstwienie (théosis) dokonane przez Ducha, upodabnia więc człowieka do Chrystusa, niedoścignętego pierwowzoru ikony Boga w naturze człowieka.

Objawienie się Boga w Chrystusie raz na zawsze zawarło element widzialny Boga w świecie. Ten element widzialny jest niezbędnym uzupełnieniem wymowy słów i nauki wyrażonej przez życie, mękę, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa.

Z tego też powodu ikona obejmuje i symbolizuje kilka nakładających się na siebie płaszczyzn: obraz Boży w człowieku podporządkowany Wcieleniu; obraz Chrystusa jako najdoskonalszego objawiciela Ojca; obraz człowieka przebóstwionego przez Ducha Świętego; obraz konkretnego świętego, który żył w określonym czasie i miejscu i współdziałając z Duchem Świętym uzyskał podobieństwo do Chrystusa. Ikona właśnie jako taka stanowi przedmiot kultu i niezbędny składnik liturgii.

Ikona bywa nazywana modlitwą ukrytą w malowanej desce: modlitwą Kościoła, modlitwą za Kościół i modlitwą w Kościele. Ta potrójna aspektowość modlitwy „ukrytej” w ikonie wynika z warunków jej istnienia i funkcjonowania. Nie jest ona dowolnym dziełem jakiegokolwiek malarza, choćby najbardziej utalentowanego, ponieważ prócz talentu, żywej wiary, głębokiej pokory, świętości życia i otwartości na działanie Ducha Świętego, Kościół wymaga od niego nadto specjalnego przygotowania przez post, modlitwę i Eucharystię. Kapłan ma nad nim odmówić hymn Przemienienia, prosząc o światło Taboru i oczy przemienione nawiedzeniem Bożym. Tylko takie oczy pozwolą malarzowi na kontemplację tajemnicy i zasugerują właściwe formy jej wyrazu. Malarz ikon, jakkolwiek w sposób wolny posługuje się charyzmatem swego talentu, to jednak równocześnie wtapia się w malarską tradycję Kościoła i posługuje się kanonami, które określają artystyczny kształt jego sztuki.

Ikona, jako przedmiot o sakralnej funkcji i przeznaczeniu, ma unikać wszelkiego estetyzmu, który uwagę kontemplującego człowieka zatrzymałby na powierzchni zewnętrznej piękna. Ikona ma być punktem promieniowania obecności Boga, przekątnikiem łaski i miejscem spotkania Boga z człowiekiem. Jej warstwa malarska winna być jakby przezroczysta, kierując całą uwagę kontemplującego ku tajemnicy, o której mówi każdym swoim plastycznym szczegółem. Każdy bowiem szczegół ma tu znaczenie symbolu: linia, światło, barwa, gest, elementy świata zwierzęcego i roślinnego, fragmenty architektury itp. Ikona mówi całą sobą, ale nie jest sama przez się zrozumiała, ponieważ domaga się wtajemniczenia, aby mogła osiągnąć pełni swej wymowy. Kontemplujący ikonę człowiek nawet bez wtajemniczenia wyczuwa coś z jej wewnętrznego piękna i poddaje się tajemnicy, wierzy bowiem, że poprzez obraz dosięga samego przedmiotu, prototypu, który obecny jest w ikonie jako w swym symbolu, nie tylko w swej semantycznej treści, ale w rzeczywistości.<sup>28</sup>

Problemem telologicznym jest, jak wytłumaczyć obecność samej rzeczywistości, prototypu w obrazie go przedstawiającym? Ikona jest obrazem a nawet obecnością Niewidzialnego. Można byłoby zdefiniować obraz jako zwykły środek informacji, nawet jeśli ikona przybiera, ze względu na swój charakter symboliczny, wymiar transcendentny. Obraz przedstawia nam osobę (wydarzenie), przywołuje tego, kogo przedstawia, i staje się więzią tego, kto jest przedstawiony, z tym, kto go ogląda. Lecz to wszystko pozostaje w porządku poznawczym, podczas gdy w ikonie ten porządek zostaje przekroczony. To, co rozumiałe – porządek noetyczny – jest tylko zewnętrznym aspektem ikony, podczas gdy jej istota polega na byciu miejscem obecności. Owa obecność, różna od rzeczywistości przedmiotu, nie jest jednak sprowadzalna do zwyczajnej pamiętki. Powstaje znowu pytanie: jak więc uzasadnić ikonę jako miejsce obecności pierwowzoru? Tradycja teologiczna z okresu sporów ikonoklastycznych daje na to pytanie różne odpowiedzi.

Teodor Studyta (759-826) daje odpowiedź na to pytanie w oparciu o paradoks, że Niewidzialne stało się widzialnym. Słowo niewidzialne ukazało się naszym oczom, dzięki czemu widzieliśmy samą osobę Słowa, jego hipostazę. Założywszy, że szczegóły indywidualizujące są właściwe osobie a nie naturze, Teodor Studyta stwierdza, że ikona Chrystusa nie przedstawia tylko Jego natury, lecz także Jego hipostazę – osobę, stąd cechy oblicza Chrystusa są cechami Osoby Boskiej. Praktycznie więc można powiedzieć, że kto maluje ten przedstawia: nie opisuje natury, lecz przedstawia konkretną osobę. Tak więc ikona opisuje w jakiś sposób Słowo Boże, ponieważ samo Słowo opisało się stając się człowiekiem. Według Teodora prototyp nie jest obecny w obrazie co do istoty czy według istoty,

<sup>28</sup> Mniej czy więcej szerokie ujęcie istotnych elementów teologii ikony można znaleźć m.in. w E v d o k i m o v, *La teologia*, passim, a szczególnie s. 194-402; tenże, *La conoscenza di Dio secondo la tradizione orientale*, Roma 1969, s. 131-154; tenże, *Prawosławie*, s. 277-306; S e n d l e r, jw. s. 41-84; H e i l e r, jw. s. 192-195; W i e r t z, jw. s. 598-600; S t r z e l e c k a, jw. 41-44; J. M e y e n d o r f f, *Cristologia ortodossa*, Roma 1974, s. 201-223; S c h ö n b o r n, jw. s. 11-130; R o u s s e a u, jw. s. 79-105; B a b o l i n, jw. s. 69-195; U s p i e n s k i, jw. s. 88-200; L u k a s z - c z u k, jw. s. 101-143.

ponieważ w takim razie sam obraz mógłby być nazwany prototypem, lecz prototyp jest w obrazie według podobieństwa hipostazy. Mówi nawet, że Chrystus i ikona mają tę samą hipostazę.

Nieco inną koncepcję na rozważany temat posiada Jan Damasceński (675-749). Utrzymuje on, że ikona jest jakby napełniona energią i łaską. Takie wyrażenie niesie niebezpieczeństwo pewnego fetyszyzmu, a ikona mogłaby być rozumiana jako bytowe uczestnictwo w ciele Chrystusa, a więc stałaby się bliska sakramentem. Ortodoksja odrzuciła jednak koncepcję obecności prototypu w ikonie przez energię, która zawsze jest energią natury.

Tradycja ortodoksyjna poszła ostatecznie raczej za myślą Teodora Studyty, według którego ikona nie uczestniczy substancjalnie w Chrystusie i nie daje nam takiego uczestnictwa, w przeciwieństwie do Chleba eucharystycznego, który jest Ciałem Chrystusa i daje uczestnictwo przez swoją relację do hipostazy Chrystusa. Ikona daje uczestnictwo w porządku intencjonalnym. Tak więc powinna być ona uznana jako ikona określonej osoby i powinna nosić jej imię, lecz w swej istocie tworzy ona, czy jest ona wspólnotą intencjonalną z przedstawioną na niej osobą.

Trzeba stwierdzić, że Ortodoksja nie zamknęła drogi, przez jakieś definicje rozstrzygające, do dalszych badań nad tą trudną kwestią.

Ikona w swym symbolizmie nie jest żadną ilustracją czy opowiadaniem właśnie dlatego, że ma być uobecnieniem. Nie przedstawia ona nigdy tego, co transcendentne, nie materializuje go, lecz jedynie symbolizuje jego obecność, a jej ścisłe reguły chronią element duchowy od wszelkiej obiektywizacji w tym, co zmysłowe. Ikona pośredniczy więc w kontakcie człowieka z transcendencją tajemnicy wkraczającej w czas, jest swoistą wizją tego, co niewidzialne, przejściowym ogniwem między wiarą a doskonałym poznaniem.

Jako natchnienie przełożone na język plastyczny, jako sztuka objawiająca i kanał łaski, ikona jakoś należy mimo wszystko, jak się wydaje, do porządku sakramentalnego, choć przecież nie może być sakramentem w ścisłym tego słowa znaczeniu. Nie ma ona własnego istnienia; całą swą rzeczywistość, bytowość czerpie w jakiś sposób z jakiegoś uczestnictwa w prototypie, którym jest ostatecznie Chrystus objawiający Boga. Dlatego ikona jest dowodem prawdziwości Wcielenia, a jej funkcja staje się wspólna z funkcją Słowa Bożego. W Chrystusie Bóg stał się widzialny, ikona natomiast przedłuża widzialność Chrystusa.<sup>29</sup>

Mówiąc o teologii ikony można przynajmniej ogólnie wspomnieć tutaj o teoriach obrazu, które odpowiadają na pytanie, jaka jest sama istota obrazu – ikony. Odpowiedź ta znajduje się na pograniczu filozofii i teologii. W dziejach myśli ludzkiej istnieją dwa główne nurty, które odmiennie ujmują rzeczywistość i ukazują dwa różne sposoby jej poznania. Są to filozofia platońska, bliższa duchowi Wschodu i filozofia arystotelesowska, bardziej odpowiadająca myśli Zachodu.

---

<sup>29</sup> O sposobie obecności archetypu w obrazie-ikonie zob. np. S e n d l e r, jw. s. 44-49; E v d o - k i m o v, *La teologia*, s. 211-223; tenże, *La conoscenza di Dio*, s. 138-141; tenże, *Prawosławie*, s. 283-294; S c h ö n b o r n, jw. s. 159-210; Ł u k a s z u k, jw. s. 101-113; B a b o l i n, jw. s. 313-316.

Platonizm stwierdza, że człowiek poznaje rzeczywistość świata za pośrednictwem preegzystujących idei, które jedynie posiadają prawdziwe istnienie. To, co istnieje w świecie materialnym, jest tylko cieniem świata wiecznego idei. W arystotelizmie zaś poznanie jest możliwe, ponieważ duch ludzki jest zdolny do abstrakcji i wychodząc ze szczegółów dochodzi na tej drodze do ujęcia istoty rzeczy, aby je następnie sklasyfikować w określonej liczbie kategorii.

Te teorie poznania mają ważną rolę dla zrozumienia pojęcia obrazu i obydwie służą do jego wyjaśnienia. Można nawet powiedzieć, że teoria obrazu jest szczególnym przypadkiem teorii poznania.

Nie wchodząc w szczegóły wspomnianych teorii poznania, można powiedzieć, że arystotelizm wskazuje na kierunek wstępujący drogi ludzkiego poznania. Rozróżnia się poznanie bezpośrednie i pośrednie, w którym znak pełni funkcję pośredniczącą pomiędzy rzeczywistością poznawaną a umysłem. Kiedy znak oznacza sens abstrakcyjny, wtedy staje się symbolem, który zmierza do ujęcia niewypowiedzianego, do transcendencji, staje się epifaniczny. Myśl chrześcijańska, która dąży do wyrażenia tajemnic wiary posługuje się symbolami. Kiedy teologia wypracowała doktrynę o wcieleniu, obraz we właściwym znaczeniu zastąpił symbol, stając się uprzywilejowanym przedstawieniem tajemnic. Zachowując jednak właściwości znaku i symbolu, obraz święty dodaje element ludzki. Symbol transcendentny i abstrakcyjny staje się obrazem transcendentnym, lecz równocześnie konkretnym. W ten sposób to, co nieskończone, odzwierciedla się w skończonym, a niewypowiedziane pozwala się wyrazić.

Inną drogę poznania wskazuje platonizm i neoplatonizm, za którym idzie św. Jan Damasceński. Ogólnie rzecz ujmując według niego obraz jest uczestnictwem w modelu, w prototypie. Uczestnictwo to jest ontologiczne i podobieństwo rzeczy poznawanej w stosunku do jego modelu jest ontologiczne. Stopień podobieństwa obrazu zależy od stopnia jego uczestnictwa w prototypie. Wychodząc od obrazu konsubstancjalnego, jakim jest Słowo, Jan Damasceński dochodzi do ikony, która jest odbiciem rzeczywistości niewidzialnej w materii. Według niego zatem materia jest zdolna przedstawić rzeczywistości duchowe a wynika to z faktu Wcielenia. Ikona też dzięki temu może stać się pośredniczką łaski.

Te dwie teorie, jedna oparta na metodzie arystotelizmu, druga zaś nawiązująca do schematu neoplatońskiego Dionizego Areopagity, wydają się na pozór przeciwstawne, lecz w rzeczywistości są zbieżne. Analiza znaku wychodzi z prostej formy, aby się wznieść aż do symbolu o charakterze epifanijnym. Analiza natomiast ikony zaczyna od obrazu konsubstancjalnego w boskości, aby zejść do stanu możliwie największej materializacji. Niewątpliwie, ta druga koncepcja jest bogatsza, zakłada istnienie Objawienia i jest bliższa mentalności bizantyńskiej. Jednakowoż obydwie mają wspólną cechę istotną ikony, tzn. obecność niewyraźnego, która bierze swój początek z materii.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Na temat teorii obrazu ikony zob. S e n d l e r, jw. s. 75-79; E v d o k i m o v, *La teologia*, s. 195-206; tenże, *La conoscenza di Dio*, s. 131-138; H e i l e r, jw. s. 193-195.

### 3. Ikoniczny charakter liturgii

Chrześcijaństwa wschodniego nie można zrozumieć w pełni bez odniesienia go do jego liturgii. Wszystko w nim jest włączone w misterium liturgiczne. Także ikona bez tego włączenia nie może być nigdy zrozumiała. Owszem, można słusznie powiedzieć, że sama liturgia w swym całokształcie jest także ikoną ekonomii naszego zbawienia. Liturgia posiada istotne znaczenie, gdyż wyraża ona wiarę i życie, a równocześnie życie i wiara karmią się liturgią. O znaczeniu liturgii świadczy sama nazwa Kościoła wschodniego „Ortodoksja” (*orthos* – właściwy, *doxa* – chwala), co oddaje słowiańskie tłumaczenie „Prawosławie”, czyli właściwy czy też powszechnie przyjęty sposób oddawania czci Bogu. Nazwa ta zwraca uwagę na poprawne oddawanie Bogu czci religijnej. Podkreśla więc rolę liturgii oraz pierwszeństwo jej przed dogmatami. Dogmat bowiem jest próbą pojęciowego ujęcia i wyrażenia tajemnicy wiary, a w liturgii dokonuje się spotkanie z samą rzeczywistością Bożego misterium. Dlatego dogmat osiąga swe pełne znaczenie, kiedy wyznawany w liturgii otrzymuje doksologiczny i zarazem ikoniczny charakter.

Aby właściwie przeżyć i ująć charakter liturgii wschodniej, trzeba by było pomocy tekstów liturgicznych, śpiewu chórów, obecności ikon, zapalonych lamp oliwnych, zapachu kadzidła, całej architektury cerkwi i wiele czasu na kontemplację wspaniałej symboliki, zawartej w rzeczach służących do kultu i w samej akcji liturgicznej.

W cerkwi albo sprawowana jest Eucharystia, albo cerkiew oczekuje na Eucharystię, z którą jest organicznie związana. Liturgia tutaj celebrowana jest wielkim kosmicznym dramatem, w którym całe stworzenie włączone jest w hymn pochwalny, jest ona współliturgią sprawowaną z aniołami i świętymi, którzy jako realni i czynni współcelebranci uczestniczą w ceremonii kultycznej. Liturgia więc, zwłaszcza eucharystyczna, w odczuciu i przeżyciu wiernych jest po prostu bramą nieba. Przenosi ich ona w świat istniejący poza czasem i przestrzenią, w świat piękna, pokoju i świętości, daje im już podczas ziemskiego bytowania przedsmak wiekuistego żywota.

Takie rozumienie liturgii wypływa z ducha całej teologii wschodniej, według której chrześcijaństwo jest religią Wcielenia, łączności nieba i ziemi, czasu i wieczności, Boga i człowieka. Duch i materia to zewnętrzne przejawy tej samej rzeczywistości, a gdy są uświęcone i stają się świątynią zamieszkałą w nich wewnętrznej łaski, wtedy przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zlewają się w jedno, czas przestaje płynąć i zlewa się z oceanem wiekuistego życia i światła.

Już sama architektura sakralna ujawnia ducha chrześcijaństwa wschodniego. Sam zewnętrzny wygląd cerkwi bez przesadnego monumentalizmu, z licznymi kopułami, które symbolizują płomień modlitwy uwieńczonej krzyżem, wyraża symbolicznie jakby zaproszenie, aby Bóg zstąpił tutaj na ziemię i przez swoją obecność przemienił ten świat i przebóstwił człowieka. Okrągłe od wewnątrz kopuły, jako symbolnieba, ponad ołtarzem przechodzą w dolnej części świątyni w kształty

prostokąta symbolizującego ziemię. W ten sposób niebo w liturgii zstępuje na ziemię, a Bóg spotyka się ze swym stworzeniem.

Również wewnętrzny wystrój cerkwi ukazuje tajemnicę zjednoczenia nieba i ziemi w chwale. Miejsce najświętsze oddzielone ikonostasem, przywodzi na myśl niebo, jego świętość i tajemniczość. Cała liturgia eucharystyczna odbywa się za ikonostasem, tylko w pewnych momentach uchyla się brama królewska lub przez boczne wejścia wychodzi diakon, jakby herold tajemnic niebieskiej rzeczywistości. Z ikonostasu i ze ścian świątyni, z licznie umieszczonych tutaj ikon, spoglądają hieratycznie na wiernego: Pantokrator, Theotókos, Apostołowie, całe liczne zastępy patriarchów, męczenników, Ojców Kościoła i świętych, którzy nie są dla niego przypomnieniem tylko odległej przeszłości, lecz żywą rzeczywistością, rzeczywistym uobecnieniem nieba. Wierny czuje się obecny już w rzeczywistości niebiańskiej, wśród tych, którzy są już na zawsze z Bogiem.

Ikony Chrystusa, Jego Matki, aniołów i świętych są elementami ściśle złączonymi i wtopionymi w architekturę cerkwi. Sama więc cerkiew jest wielką i wielopłaszczyznową ikoną, jest domem Bożym, świątynią Ducha Świętego, miejscem odpoczynienia Boga, bramą niebios i rajskim darem. Symbolizuje ona mistyczne Ciało Chrystusa i ludzkie ciało, które zamieszkuje Duch Święty, jest uprzywielejoną miejscem modlitwy kosmicznej i zapowiedzią wiecznego szczęścia. W świątyni całe stworzenie łączy sakralna więź, która przewycięża chaos wszechświata.

Liturgia jest uobecnieniem tajemnic a nie tylko ich wspomnianiem. Tajemnice zbawcze, obok elementu historycznego związanego z czasem i miejscem, mają drugi, ponadczasowy i ponadprzestrzenny wymiar. Dlatego też tajemnice zbawcze, wyrażone w liturgicznym cyklu świąt: Wcielenie, Epifania, Ostatnia Wieczerza, dramat męki i Kalwarii, Zmartwychwstanie, Zesłanie Ducha Świętego są przeżywane nie tylko jako wydarzenia przeszłości, ale również jako wciąż aktualne i dostępne dla wierzącego tu i teraz. Czytania biblijne, którymi utkana jest liturgia wschodnia, nie są tylko nauczaniem, lecz wierny wierzy, że słucha głosu proroków, samego Chrystusa, a słowa, gesty i cuda dokonują się przed nim w obecnej rzeczywistości.

Ikona Bogurodzicy, będąc wizerunkiem Matki Jezusa, równocześnie symbolizuje tajemnicę Wcielenia i Kościół, który podobnie jak Maryja, daje ludziom Zbawiciela i wstawia się za nami do Ojca w ustawicznej modlitwie. Wraz z ikoną Chrystusa stanowi ona niezbędne minimum wymagane do sprawowania liturgii eucharystycznej.

W czasie dramatu liturgii kapłan zastępuje Chrystusa, a diakon jest przedstawicielem wiernych uczestniczących w milczeniu. Chór, który śpiewa dialogując z kapłanem i diakonem, oznacza obecność aniołów.

Liturgia odbywa się w czasie, ale równocześnie antycypuje wieczność, łącząc człowieka z Bogiem przez komunie eucharystyczną. Będąc ciągle jeszcze oczekiwaniem, jest równocześnie zadatką paruzji, bo Chrystus mocą epiklezy obecny pod postaciami eucharystycznymi jest Chrystusem uwielbionym.

Tak więc cała liturgia ma charakter ikoniczny, ponieważ zawiera w sobie element boski i ludzki, obejmuje w sobie równocześnie wymiar kosmiczny i eschatologiczny. Także liturgia jako taka jest obrazem Niewidzialnego, który w Chrystusie stał się widzialny, i który, kiedy powróci, napełni szczęściem całe stworzenie przemienione ostatecznie na Jego podobieństwo.<sup>31</sup>

## NIEPRZEMIJAJĄCE WARTOŚCI IKONY (zakończenie)

Ikona cieszy się wciąż powszechnym uznaniem w dziedzinie sztuki. Jej walor duchowy, piękno artystyczne, paradoksalnie bliskie współczesnej sztuce, przyciąga także i tych jej miłośników, którzy poszukują w sztuce środka służącego podniesieniu ducha czy też odnowie moralnej. Poza tym aspektem szczególnym i uderzającym jest fascynacja tajemniczością ikony i jej symbolizmem. Stawia ona różne pytania, na które mogą w pełni odpowiedzieć ci, którzy uważają ikonę nie tylko za przedmiot artystycznego podziwu, lecz także za element swego kościelnego i religijnego życia. Znaczenie bowiem duchowe, liturgiczno-teofaniczne i dogmatyczne ikony jest dostępne tylko dla człowieka wierzącego; dla innych ikona jest w dużym stopniu „księgą zamkniętą”, bowiem wartość estetyczna ikony jest tylko powierzchnią jej rzeczywistości.

Ikona jest punktem kondensacji, a zarazem centrum promieniowania obecności świata duchowego, swojego Archetypu. Stąd też ikona jest hymnem pochwalnym, doksologią, chwałą Boga, którą wyraża sobie właściwym językiem linii i barw. Poznawcza treść ikon jest dogmatyczna, dlatego ikona, będąc dziełem sztuki, jest piękną prawdą, ponieważ, jak mówił Platon, „piękno jest odbłaskiem prawdy” Będąc piękną, ikona wymaga duchowej dojrzałości, aby ją móc poznać.

Chociaż w ciągu wieków mogły ulegać zmianie poglądy na temat wartości estetycznych ikony, to jednak zawsze pozostawała niezmienną jej wartość dogmatyczna i liturgiczna dla życia wschodniego chrześcijaństwa. Dla wiernych i dla Kościoła ikona jest symbolem i obrazem, który odsyła do Pierwotnego Obrazu, jest skutecznym środkiem wybawienia człowieka z mocy grzechu i śmierci. Ikona była zawsze i jest obecnie niezastąpioną, integralną częścią Kościoła wschodniego i życia społecznego wspólnoty chrześcijańskiej jako droga, która prowadzi z ziemi ku niebu, jako okno na Nieskończone i obraz Prawzoru i Archetypu, jakim jest uwielbione człowieczeństwo Wcielonego Słowa Ojca. Obraz szuka swego Oryginału i dąży do swego Pierwowzoru, a równocześnie ukierunkowuje człowieka na niego, przewycięża jego samotność i przemienia go w siebie. W tej funkcji

---

<sup>31</sup> O liturgii jako ikonie zob. Z e r n o v, jw. s. 177-200, 213-220; E v d o k i m o v, *La teologia*, s. 171-191, 207-209; tenże, *La conoscenza di Dio*, s. 138-140; tenże, *Prawosławie*, s. 288-289 i passim; B u l g a k o v, jw. s. 149-160; H e i l e r, jw. s. 189-252 (passim); H. J. S c h u l z, *Liturgie, Tagzeiten und Kirchenjahr des byzantinischen Ritus*, HOK s. 332-385 (passim); S t r z e l e c k a, jw. s. 41-44 (passim); B a b o l i n, jw. s. 25-90; K n i a z e f f, jw. s. 161-209.

liturgicznej i dogmatycznej ikona stanowiła i nadal stanowi fundament niezmienności oraz świadectwo ciągłości i tożsamości chrześcijaństwa Wschodu.<sup>32</sup>

Wydaje się, że badania nad ikonami ostatnich stuleci, zwłaszcza nad ikoną ruską, są jeszcze bardzo odległe od zakończenia. Dlatego też świat ikony i tej starożytnej i tej także obecnie tworzonej zapewne w przyszłości ujawni jeszcze niejedną jej wartość i pogłębi zrozumienie jej niezmiennie istotnego znaczenia dla życia Kościoła wschodniego. Nie ulega też wątpliwości, że współczesne malarstwo ikonowe wciąż nie może wyjść ze stanu pewnego kryzysu, który stopniowo doprowadził do jakiegoś zaciemnienia teologicznego bogactwa ikony, za co czyni się niekiedy odpowiedzialnym wpływ „zachodniego racjonalizmu”. Pozostaje wszakże wciąż realna nadzieja, że ikona znajdzie swoje nowe oblicze, które stanie się odzwierciedleniem naszych czasów, a przede wszystkim niezmiennej wiary chrześcijańskiej.

W ikonie wyraża się cała duchowość wschodnia z jej istotnym ukierunkowaniem na mistyczno-liturgiczną immanencję obecności świata duchowego w świecie stworzonym na obraz Boży i zmierzającym do pełni przemiany i przeobstwienia w paruzji. Ten właśnie wymiar przeżywania tajemnicy Wcielenia mógłby tak bardzo ubogacić i zrównoważyć duchowość chrześcijaństwa zachodniego, w którym istotną rolę odgrywa element transcendencji i racjonalności.

## L'ICÔNE ÉPIPHANIE DU MONDE SPIRITUEL

### R é s u m é

Le monde de l'icône excite aujourd'hui un intérêt universel parce que son spécifique antiréalisme de la forme est particulièrement proche du sentiment contemporain de la beauté et de la sensibilité particulière aux éléments abstraits et symboliques dans l'art moderne. L'icône fascine pourtant non seulement par sa valeur artistique, mais en ouvrant son mystère à l'homme d'Occident, elle apparaît à lui de plus en plus pleinement sa signification et sa dimension religieuse.

La compréhension de l'icône exige la connaissance de sa genèse historique et de son évolution stylistique. C'est pourquoi cet essai suit les étapes successives de l'évolution de l'icône avant le mouvement iconoclastique et puis dans l'époque des Paléologues. En même temps nous pouvons remarquer le processus du perfectionnement de l'expression artistique, religieuse et spirituelle de l'icône.

La période classique de l'icône byzantine se finit avec la chute de Constantinople. Alors en même temps naît le monde original de l'icône russe, qui devient le phénomène particulier dans l'Eglise orthodoxe. Ce phénomène témoigne de l'inculturation nouvelle de l'esprit du christianisme byzantin. L'icône byzantine n'a perdu rien de sa substance spirituelle dans les nouvelles conditions culturelles, mais au contraire, elle a trouvé dans l'icône russe son expression nouvelle, reflétant la sensibilité religieuse, la spiritualité profonde et le sens artistique du peuple de la Russie. L'icône russe exerçait la fonction de la synthèse théologique comme „la théologie crue”. Elle n'a pas rompu avec les modèles byzantins, mais a introduit l'interprétation nouvelle de l'art sacré.

Nous avons quelques typologies de l'icône selon les critères acceptés. Quelquefois les genres littéraires inspirent le contenu et la forme de l'icône et c'est pourquoi on peut dire de ses modèles

<sup>32</sup> P i t r i m [Metropolita di Volokalàmsk e di Jurjevsk], *Prefazione*. w: I v a n o v, jw. s. 13-15.

différents, p.ex.: le modèle panegyrique, épique, dramatique et dogmatique. En partant de l'autre critère on peut distinguer beaucoup de versions de l'icône du Christ, de la Mère de Dieu et des saints.

Ensuite ont été présentés des éléments les plus importants de la théologie de l'icône, laquelle se façonnait dans le feu des controverses iconoclastiques, ainsi que les deux réponses historiques, lesquelles cherchent à expliquer la présence réelle et actuelle dans l'icône de son archétype (Théodore le Studite, Jean Damascène) et sont liées avec la théorie de l'image.

Le christianisme d'Orient ne peut pas être conçu sans se rapporter à sa liturgie où l'icône joue le rôle très important et même essentiel. D'ailleurs la liturgie par soi-même devient l'icône de l'économie du salut. La liturgia, l'architecture sacrée ainsi que l'espace sacré ont le caractère iconique, parce qu'ils contiennent en eux-mêmes le divin et l'humain, l'élément cosmique et en même temps la dimension eschatologique.

Tout le contenu de l'icône, c'est-à-dire ses dimensions: spirituelle, liturgique, théophanique, doxologique et dogmatique, ne devient accessible que seulement à l'homme croyant, parce que c'est lui qui la considère non seulement comme l'objet d'un étonnement artistique, mais aussi comme l'élément de sa vie religieuse et ecclésiale. Dans l'icône s'exprime toute la spiritualité orientale avec sa tendance essentielle vers l'immanence mystique et liturgique de la présence du monde spirituel dans le monde créé à l'image de Dieu, qui tend à la divinisation finale pendant la parousie du Christ glorieux. Cette dimension iconique de l'immanence du mystère de l'incarnation, mise en relief dans la vie ainsi que dans la théologie orientale, pourrait, à vrai dire, beaucoup enrichir et équilibrer la spiritualité du christianisme d'Occident où c'est la dimension de la transcendance et de la rationalité qui joue le rôle de premier ordre.