

Ks. Kazimierz Matwiejuk*

Ikona jako komunikator treści zbawczych

Treść: Wstęp; 1. Symbol jako forma komunikacji; 2. Funkcje symbolu; 3. Ikona jako forma komunikacji treści zbawczych; 4. Dramat ikonoklazmu; 5. Ikona jako pomoc w kontemplacji Boga; 6. Treść ikon; 6.1. Ikony Trójcy Świętej; 6.2. Chrystologiczne treści ikon; 6.3. Historiozbawcze treści ikon; 7. Ikony Bogurodzicy; Zakończenie; Streszczenie: Icon as a communicator of salvific content.

Słowa kluczowe: alegoria, historia zbawienia, ikona, komunikacja, liturgia, misterium, obecność, symbol.

Keywords: allegory, history of salvation, icon, communication, liturgy, mystery, presence, symbol.

Wstęp

Istnieje ikoniczna forma komunikacji między ludźmi. Istnieje także ikoniczna forma komunikacji treści zbawczych. Ma ona zastosowanie nade wszystko w chrześcijaństwie. Dokonuje się za pomocą obrazu. Jego szczególnym rodzajem jest ikona. Jest ona nie tylko symbolem, ale znakiem obecności Boga.

Pierwsi chrześcijanie nie znali ikon. Jako judeochrześcijanie respektowali starotestamentowy zakaz obrazowego przedstawiania Boga. „Nie będziesz miał cudzych bogów obok Mnie! Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego,

* Autor ur. 1945 r., prezbiter diecezji siedleckiej (1968), dr hab. (2000), prof. UKSW (2001). Liturgista. Zainteresowania naukowe: teologia sakramentów, teologia roku liturgicznego, hagiografia, formacyjny wymiar liturgii, liturgika pastoralna i historia liturgii.

co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, Bóg twój, jestem Bogiem zazdrosnym, który za nieprawość ojców karze synów do trzeciego i czwartego pokolenia, tych, którzy Mnie nienawidzą. Okazuję zaś łaskę aż do tysięcznego pokolenia tym, którzy Mnie miłują i przestrzegają moich przykazań” (Wj 20, 3-6).

Nowy Testament nie potwierdza radykalnego zakazu tworzenia wizerunków, ponieważ dokonało się wcielenie Syna Bożego. Bóg stał się człowiekiem¹. Potępia wszelkie formy bałwochwalstwa (Rz 1,23). Poucza, że cześć oddawana bożkom jest naganna, ponieważ ich nie ma. Są one wytworem ludzkiej wyobraźni. Apostoł Narodów przestrzegał przed pokusą deifikacji wytworów ludzkich rąk (Rz 1, 22-23).

Kształtująca się chrystologia, koncentrująca się na misterium wcielonego Syna Bożego, który jest „obrazem Boga niewidzialnego” (Kol 1, 15), stała się podstawą do malowania i kultu obrazów. Ikona jest formą symbolu. Stanowi sposób komunikowania treści wiary².

1. Symbol jako forma komunikacji

Symbole stanowią bardzo ważny element w międzyludzkiej komunikacji. Towarzyszą człowiekowi nieprzerwanie, praktycznie w całej jego historii. Etymologicznie termin symbol, pochodzący od greckiego wyrazu „symballein”, oznaczał m.in.: zebrać w całość, zjednoczyć, porównywać. W starożytności symbol – σύμβολον oznaczał niewielki rozłamany na pół przedmiot z metalu, kości, czy wypalanej gliny, lub drewna, np. pierścień czy tabliczka. Połówki tego przedmiotu stanowiły znak rozpoznawczy dla dwóch osób, które łączył jakiś interes, czy wiązała zawarta umowa, lub kojarzyło pokrewieństwo, albo jednoczyły obowiązki, wynikające z zawartego przymierza, czy przyjaźni. Osoby, posiadające po połowce rozłamanej tabliczki, składały je w całość w celu identyfikacji. Symbol był więc znakiem rozpoznawczym. On uwierzytelniał posłańca, potwierdzał moc zawartej umowy, czy też przypominał o przyjaźni między ludźmi. Stąd też był rzeczą cenną, którą przechowywano starannie, a także dziedziczono w rodzinach. Z czasem w celu identyfikacji zaczęto używać pieczęci, sfragis³.

Symbol jako forma komunikacji funkcjonuje na zasadzie umowy. Jest stosowany przez określoną grupę społeczną. Ona ustala i decyduje o jego treści i znaczeniu. Dlatego symbolami są różne rzeczy, zjawiska i wydarzenia, np. piętno

¹ T. D. Łukaszuk *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa – Jasna Góra – Skałka 1993, s. 15.

² Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990.

³ H. Zinser, *Symbol und Bündnis. Nachtrag zur Verwendung der psychoanalytischen Symboltheorie in der Religionswissenschaft*, w: H. Zinser i inni, *Foedera naturae. Klaus Heinrich zum 60. Geburtstag*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989, s. 423-428

niewolnika w starożytności, emblematy, herby, insygnia i godła, orderzy, medale i odznaki, także wyrażenia języka, zarówno pisane, jak i mówione, znaki algebraiczne i logiczne, również ciała niebieskie, strony świata, zjawiska przyrody, rośliny i zwierzęta, minerały i drogie kamienie, twory fantazji, kolory, dźwięki i zapachy, liczby i figury geometryczne⁴.

Symbol przekracza naturalne znaczenie rzeczy, które są jego ikonicznym zapisem. On komunikuje treści niepostrzegalne zmysłowo. Posiada głębszy sens, swoiste „drugie dno”. Symbol jest wyrazem tendencji do mówienia nie wprost, lecz za pomocą obrazów. Może podlegać wciąż nowej interpretacji. Jego wymowa zależy od kontekstu, w jakim się pojawia. Niekiedy symbol określa przeciwstawne rzeczywistości, np. życie i śmierć, dobro i zło. Taka ambiwalencja jawi się w symbolice biblijno-chrześcijańskiej. Biblijny wąż jest symbolem szatana, kusiciela, który zwiódł pierwszych rodziców z drogi wierności Bogu na drogę grzechu i duchowej śmierci (zob. Rdz. 3,4). Natomiast wąż miedziany, którego Mojżesz podczas wędrówki narodu wybranego do Ziemi Obiecanej zawiesił na palu był znakiem ocalenia dla ukąszonych przez jadowite węże na pustyni (zob. Lb 21,9). Krzyż był symbolem okrutnej kary dla złoczyńców, dzięki śmierci Chrystusa stał się znakiem bezinteresownej i zbawczej miłości wobec wszystkich ludzi.

Obecność symboli w kulturze jest świadectwem poszukiwania sposobu ukazania w religii czy sztuce pojęć abstrakcyjnych, zatem odnoszących się do bytów i zjawisk niematerialnych. Starożytni czynili to za pomocą personifikacji. Abstrakty przedstawiali pod postaciami ludzkimi. Tak czynili sobie świat bardziej przystępny i zrozumiały. Tworzyli więc na swój obraz i podobieństwo niezliczone zastępy „człekokształtnych” bogów i bogiń. Nadawali bóstwom symboliczne atrybuty⁵.

W średniowieczu zmienił się sposób rozumienia symbolicznej komunikacji. W tej epoce, całą rzeczywistość, dostępną zmysłowej obserwacji, traktowano jak otwartą księgę. Z niej wprawny interpretator potrafił z łatwością wyczytać bardzo wiele treści. Świat był odczytywany jako ślad Stwórcy⁶. Dla chrześcijańskich myślicieli średniowiecznych wszystko, co istniało, było symbolem Jego

⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. II, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 4.

⁵ Sprawiedliwość symbolizowała kobieta z przepaską na oczach i wagą w ręce, bo sprawiedliwość nie patrzy na człowieka, którego sędzi, lecz waży ludzkie czyny. Fortunę, los, symbolizowała kobieta z przepaską na oczach, która obracała kołem ustawionym pionowo, zob., *Temida*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Temida> (12.10.2010).

⁶ Słynna formuła Hugona od św. Wiktora: *Omnis natura Deum loquitur* - cała natura wyraża Boga, mówi o Bogu, za: Ł. Rokicki, *Alegoria i symbol*, <http://lukaszrokicki.pl/2009/03/06/alegoria-a-symbol/> (13.02.2011).

obecności. Dla ludzi średniowiecza, którzy nie rozróżniali symboli i alegorii, cały świat, podobnie jak Pismo Święte, był jedną wielką alegorią⁷.

W XIX w. pogłębiono rozumienie symbolu, odróżniając go od alegorii. Uwydatniono ważne funkcje symbolu. On ma element obrazowy, ale jego sens nie polega na obrazowości. Jego znaczenie wykracza poza obraz. W taki sposób jest „uzmysławiane” to, co jest niedostępne dla zmysłów. Tą formą komunikacji posługuje się poezja i sztuki plastyczne⁸.

Są symbole religijne. W środowisku kształtowanym przez Chrystusa zaistniało, m.in.: obmycie chrzcielne, namaszczenie w sakramencie bierzmowania, namaszczenia chorych, czy w sakramencie święceń, także łamanie Chleba eucharystycznego i picie z jednego kielicha. Wiele rzeczy stały się symbolami religijnymi: perła była symbolem Chrystusa, Eucharystii i słowa Bożego, także królestwa Bożego, Matki Bożej, również duszy ludzkiej. Lew był symbolem św. Marka ewangelisty, także siły, również symbolem Chrystusa zmartwychwstałego; świeca to symbol światłości i nauki Chrystusa, również Jego obecności.

Symbolami posługuje się liturgia. Pewne naturalne czynności i materialne elementy, wybrane przez Chrystusa, lub z Jego woli przez Kościół, są znakami liturgicznymi. Za pomocą symbolicznych czynności, wykorzystujących te znaki, dokonuje się aktualizacja uświęcającej obecności Chrystusa i kult Boga Ojca przez Chrystusa w miłości Ducha Świętego (zob. KKK 1148). Symbole liturgiczne wskazują i niejako lokalizują zbawcze działanie Boga⁹.

2. Funkcje symbolu

Symbol jest tajemnym znakiem rozpoznawczym. Właściwie każde stworzenie ma charakter symboliczny. Wszystko, co się wydarza, jest symbolem. To „wszystko”, prezentując siebie wskazuje jednocześnie na coś innego. Dzięki temu dzieło sztuki jest istnieniem „idei”. Nie jest więc jakąś jej kwerendą poza tymże dziełem. Znaczenie symbolu jest zawarte w dziele. Nie jest jednak ono

⁷ Symbol i alegoria różnią się między sobą, chociaż służą mówieniu nie wprost, lecz za pomocą obrazów, których sens nie wynika bezpośrednio z ich treści. Alegoria jest jednoznaczna, podczas gdy symbol wieloznaczny. Ona jest rozpoznawalna, ponieważ w sposób konwencjonalny była połączona w świadomości odbiorców z określonym znaczeniem. Symbol może być wymyślony ad hoc. Alegoria odwoływała się do powszechnie rozumianych i utrwalonych w kulturze sposobów przedstawiania pojęć oderwanych. Symbol charakteryzuje się pewnym „sensem naddanym”, pierwiastkiem nieprzekładalnym na żaden inny język oprócz samego języka symboli, zob. H. G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, w: *Symbole i symbolika*, wybrał M. Głowiński, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 100-105.

⁸ Zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałeczki, Warszawa 1964

⁹ P.A. Liege, *Zrozumieć Eucharystię*, Kraków 1996, s. 45-53. Autor mówi o symbolach wrażeniowych, np. sen jako projekcja wewnętrznego marzenia. Jest symbol analogiczny – Chrystus mówi: Jestem winnym krzewem – w poetycki sposób ukazuje swoją tożsamość. Jest także symbol upamiętniający, anamnetyczny – uobecnia rzeczywistość zbawczą. Takimi symbolami są celebracje liturgiczne; zob. Z. Janiec, *Znaki i symbole teologiczne w komunikacji liturgicznej*, „Anamnesis” 43 (2005), s. 68-75.

włożone w niego arbitralnie. Symbol wyraża prawdę, że w nim sama idea nadaje sobie istnienie. Pojęcie symbolu implikuje wewnętrzną jedność symbolu i rzeczy symbolizowanej. Symbol to zbieżność zmysłowego zjawiska i ponadzmysłowego znaczenia. Ta zbieżność, jak świadczy pierwotny sens greckiego słowa „symbolon”, wynika ze zjednoczenia rzeczy przynależnych do siebie.

W rzeczach czy zjawiskach człowiek rozpoznaje idee. Potrafi dostrzec jedność wewnętrzną rzeczy czy zjawiska i idei. Ta wewnętrzna jedność obrazu i znaczenia, która jest istotą symbolu, nie ma charakteru absolutnego. Symbol nie znosi całkowicie napięcia między światem idei a światem zmysłowym. Ta nieadekwatność formy i istoty jest charakterystyczna dla symbolu. Symbol ze swej natury wykracza zawsze poza zjawiska uchwytnie zmysłowo. Stąd bierze się niezdecydowanie między formą a istotą. Jednak mimo nieokreśloności symbolu nie można ignorować jego „adekwatności” względem pojęcia. Pojęcie symbolu bowiem zawsze sugeruje zgodność zjawiska i idei. W symbolu jest swoista równowaga napięcia między obrazem a jego znaczeniem¹⁰. Symbol bowiem stanowi punkt zbieżności tego, co zmysłowe, i tego, co niedostępne dla zmysłów. Symbol daje się interpretować. On nie ma określonej uniwersalnej interpretacji. Ma wymowę subiektywną.

Przedstawienie symboliczne różni się zawsze od przedstawienia schematycznego. Ono bowiem przedstawia treści nie bezpośrednio, ale pośrednio. Wskutek tego „wyraz nie zawiera właściwego schematu dla pojęcia, lecz jedynie symbol dla refleksji”¹¹.

Symbol jest komunikatorem, który kieruje uwagę człowieka w „inny świat”. Prowadzi go głębiej i dalej niż to może uczynić konkretny znak. Prowadzi ku rzeczywistości, którą trudno uchwycić. Symbolami posługuje się wiele dyscyplin naukowych, m.in. psychologia, lingwistyka, filozofia, matematyka, biologia, fizyka, także sztuka a również teologia i liturgia.

W psychologii symbol wiąże się z jego archetypiczną treścią¹². On wskazuje na wspólny, choć nieuświadomiony aspekt pierwowzoru. W lingwistyce podkreśla się symboliczną funkcję języka. On artykułuje wydarzenia. Symbol

¹⁰ H. G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, dz. cyt., s. 104.

¹¹ To pojęcie symbolicznego przedstawienia stanowi jedno ze świetniejszych osiągnięć myśli Kanta. W ten sposób myśliciel z Królewca oddał sprawiedliwość prawdzie teologicznej, której scholastyczna postać wyraziła się w idei analogiae entis – analogia bytu, i nie pozwalała ludzkim pojęciom zbliżyć się do Boga, zob. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, dz. cyt., s. 101.

¹² Archetyp znaczy pierwowzór. Oznacza on istniejące w tzw. nieświadomości zbiorowej, więc wrodzone i wspólne wszystkim ludziom niezmiennie wzorce determinujące ich sposób myślenia i postrzegania świata, także odczucia, reakcje i zachowania jednostek. Archetyp nie jest dostępny poznaniu bezpośrednio. Ujawnia się on przez symboliczne działania, które są powtarzane, m.in. w mitach, wierzeniach, dziełach sztuki czy w literaturze, C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 125-151. Do najważniejszych archetypów należą: animus i anima, zatem elementy

nie jest symbolizowaną rzeczą. Słowo nie jest rzeczą. Mapa nie jest terytorium, które przedstawi. Istnieje różnica między symbolem i obiektem symbolizowanym. Symbol jest stosowany również w literaturze. Tu często tekst przesycony abstraktami staje się trudny do zrozumienia i wymaga od odbiorcy szczególnej koncentracji. Natomiast obrazowy sposób mówienia jest bardziej zrozumiały i obcowanie z nim nie wymaga męczącej koncentracji¹³.

Także matematyka posługuje się symbolami, gdy trzeba coś zdefiniować, porównać, czy przybliżyć pojęcie nieskończoności. Jest to własny język matematyków. Jest on uniwersalny i czytelny w różnych częściach świata. Symbole funkcjonują w sztuce¹⁴. Teologia również posługuje się symbolami dla wyrażenia treści, które przekraczają rozumowe poznanie człowieka¹⁵.

3. Ikona jako forma komunikacji treści zbawczych

Ikona jest obrazowym przedstawieniem treści Bożego objawienia i zbawczych ingerencji Boga w historii. Taką funkcję spełniały, począwszy od II w., starożytne malowidła w katakumbach św. Kaliksta. Reliefy, inspirowane figurami biblijnymi ze Starego Testamentu, ukazywały Boga obecnego w historii narodu wybranego. On powołał Abrahama i Mojżesza. On wyprowadził swój naród z niewoli faraona. On sprawił, że uderzenie skały laską przez Mojżesza, zaowocowało wodą ze skały. Bóg zatroszczył się o bezpieczeństwo swoich czcicieli, trzech młodzieńców w piecu ognistym, także Daniela w jaskini z lwami, również Zuzanny kłamliwie oskarżonej przez rozpustnych starców.

Symbole biblijne: monogram Chrystusa, pasterz z owieczką na ramionach, ryba, kotwica, okręt, krzew winny, i inne, komunikowały podstawowe prawdy wiary i chrześcijańskie wartości moralne. Wskazywały na Chrystusa, który jest Zbawicielem świata i dawcą życia wiecznego. Pouczały o błogosławionych skutkach naśladowania Go.

Starożytne malowidła były także inspirowane nauczaniem Chrystusa. Za pomocą obrazów proklamowały prawdy o królestwie Bożym, wygłaszane przez Niego za pomocą przypowieści. Przedstawiały również wydarzenia z życia Wcielonego Słowa, jak hołd Mędrców, jako zaproszenie pogan do prawdziwej wiary, cudowne rozmnożenie chleba przez Jezusa jako zapowiedź uczyty eucharystycznej czy uciszenie przez Niego burzy na morzu jako znak Jego boskiej

męski i żeński w człowieku, cień, wielka matka, stary człowiek, jaźń, odrodzenie; zob. C. G. Jung, *Leksykon pojęć i idei*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 38 – 40.

¹³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 13-57.

¹⁴ J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, w: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1982, s. 20.

¹⁵ W. Müller, *Das Symbol in der dogmatischen Theologie*, Frankfurt a. M., 1990.

mocy oraz obraz chrztu, gdzie woda jest znakiem śmierci grzechu i jednocześnie znakiem nowego życia.

Pierwsze ikony pojawiły się w okresie późnorzymskim¹⁶. Najstarsze, pochodzące z przełomu V-VI w., odkryto w klasztorze św. Katarzyny na Synaju¹⁷. Były wykonane techniką enkaustyczną, czyli przy zastosowaniu wosku pszczelego jako spoiwa i farb nakładanych na gorąco. Ikony synajskie były stylistycznie bliższe portretowi fajumskiemu. Egipski nagrobny portret z oazy Fajum był namalowany na deskach na przełomie II i III wieku. Przedstawiał twarz młodej kobiety z szeroko otwartymi oczyma¹⁸. Jest uważany za protoikonę.

Ikona ma przesłanie życia. Proponuje spojrzenie w wieczność. Nawet jeśli zachowuje charakterystyczne cechy przedstawianej postaci, zatem wzrost, płeć, czy przynależność do określonego stanu społecznego, to twarz na ikonie jest obliczem zwróconym ku Bogu. Jest to oblicze przeniknięte wieczną światłością. Ikona zawiera paschalną radość. Jest znakiem spotkania z Bogiem. Klasyczna ikona jest zawsze radosna. Jeśli z czasem zaczęła tracić tę radość, to był to niepokojący znak, że w świadomości piszących ikony zaczęła zanikać paschalna radość, która jest darem zmartwychwstałego Zbawiciela. Ikona w swoim rozwoju zdążyła od portretu do oblicza, od tego, co realne i czasowe, do tego, co idealne i wieczne¹⁹.

Obrazy powstające w IV wieku. preferowały frontalny i symetryczny układ twarzy. Oczy były szeroko otwarte i patrzyły przed siebie. Od tego wieku następuje rozwój religijnego obrazowania. Powstają wizerunki przede wszystkim Chrystusa. W VII stuleciu te wizerunki, zwłaszcza w ludowej pobożności bizantyjskiej, stały się przedmiotem żarliwej czci religijnej. Kult obrazów wzbudził poważny spór. Przeciwno sobie stanęli zwolennicy kultu ikon, ikonodulowie, i ich przeciwnicy, ikonoklaści.

4. Dramat ikonoklazmu

Problem ikonoklazmu polegał na zatarciu różnicy między ikoną, czyli świętym wizerunkiem, a tym, kogo on przedstawia. Utożsamianie tych dwóch rzeczywistości prowadziło do zabobonu i bałwochwalstwa. Zachowanie zaś tej subtelnej granicy przyczyniało się do duchowego wzrastania tych, którzy wizerunek traktowali jako znak duchowej obecności przedstawianej osoby. Kult zatem

¹⁶ K. Weitzmann, *Pochodzenie i znaczenie ikon*, w: *Prawosławie. Światło wiary i źródło doświadczenia*, red. K. Leśniewski, J. Leśniewska, Lublin 1999, 301-310.

¹⁷ A. Frejlich, *Ikona*, w: *Encyklopedia katolicka*, red., S. Wielgus, Lublin 1997, s. 8.

¹⁸ K. Matwiejuk, *Ikona – od piękna estetycznego do Piękna ontologicznego*, „Kwartalnik pastoralny diecezji siedleckiej” 1 (IV) 2006, s. 3-12.

¹⁹ Zob. I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 1998, s. 25. Malarstwo ikoniczne w pierwotnym Kościele ukształtowało się pod wpływem sztuki hellenistycznej. Ta zaś korzystała z typów i wzorców wypracowanych na starożytnym Wschodzie.

dotyczył prawzoru, a nie materialnego jego przedstawienia²⁰. To wyjaśniał synod truliański w 692 roku²¹.

Nauka synodu odegrała pozytywną rolę w rozwoju malarstwa ikonowego. Określała bowiem i definiowała istotę ikony. Synod wskazał na związek między ikoną, a dogmatem wcielenia. Orzekł, że ikona przedstawia ludzki wizerunek wcielonego Boga, Jezusa Chrystusa. Dzięki tajemnicy wcielenia Syna Bożego można Chrystusa ukazywać nie tylko symbolicznie, ale przedstawiać Jego postać. Boski Logos, Słowo, Syn Boży stał się człowiekiem. Przyjął ludzkie ciało i zamieszkał wśród ludzi (J 1, 14). A to znaczy, że wszedł w historię świata. Odnowił człowieka grzesznego przez tajemnicę swej śmierci i zmartwychwstania.

Kanon ikonograficzny opracowany na tym synodzie pozwalał stwierdzić, czy dany obraz jest ikoną, czy tylko wizerunkiem. Ikona nie może być tylko wizerunkiem, czyli portretem jakiejś świętej osoby. Ona jest świadectwem przebóstwiającej mocy Boga²².

W VIII w. doszło do wybuchu obrazoburstwa. Ikonoklaści niszczyli ikony. Spór o kult obrazów trwał ponad sto lat (729-843). Jego areną był nade wszystko Kościół bizantyński. Jego członkowie, podzieleni na dwa stronnictwa, zwalczali się nawzajem zawzięcie. Dochodziło do wielu aktów gwałtu. Był to czas formalnego prześladowania. Spór o obrazy stał się problemem także politycznym. Niepokój przeniknął wszystkie dziedziny życia społecznego. Stał się, w jakimś sensie, punktem odniesienia w historii Kościoła bizantyńskiego²³.

Ikonoklazm był wyrazem wrogości wobec wszelkich form sztuki religijnej. Ta wrogość miała pewien związek z tradycją synagogałną, w tym sensie, że Stary Testament zakazywał sporządzania obrazów Boga. Wrogie odnośnienie się do czczonych obrazów, w VIII w. rozprzestrzeniło się praktycznie na całą Azję Mniejszą. Nie bez znaczenia była niechęć muzułmanów, którzy coraz liczniej pojawiali się na terenach zamieszkałych przez chrześcijan. Wyznawcy islamu odrzucali jakiegokolwiek przedstawiania ludzkiej postaci, a już absolutnie odrzucali jakąkolwiek próbę przedstawiania Boga. Poglądy niektórych biskupów tego regionu były podobne. Niektórzy z nich uważali, że usuwając obrazy stwarza się możliwość do nawracania wyznawców islamu. To wyzwoliło określone działania cesarza Leona III, który był przeciwnikiem kultu obrazów. On w 726 r. otwarcie sprzeciwił się oddawaniu religijnej czci obrazom religijnym.

²⁰ M. D. Knowles, D. Obolensky, *Kościół bizantyński*, w: *Historia Kościoła*, t. 2., red. L. J. Rogier, R. Aubert, M. D. Knowles, tłum. R. Turzyński, Warszawa 1988, s. 73.

²¹ Było to zebranie biskupów Kościoła Wschodniego. Nazwany je nawet soborem piąto-szóstym, traktując go jako uzupełnienie soboru konstantynopolskiego II z 553 r., który był V soborem powszechnym. Sobór konstantynopolski III z lat 680-681 jest traktowany jako IV sobór powszechny, tamże, s. 74.

²² *Ikona*, <http://www.ikona.art.pl>, (12.09.2008).

²³ Zob. M. D. Knowles, D. Obolensky, dz. cyt., s. 72-77.

Początek ikonoklazmu wiąże się ze zniszczeniem, na jego rozkaz, wizerunku Chrystusa umieszczonego nad bramą pałacu cesarskiego w Konstantynopolu. To wywołało zamieszki w stolicy. Obrazoburcze działania tego cesarza doprowadziły do wybuchu formalnego powstania w Grecji. Kryzys ten jeszcze bardziej przybrał na sile, gdy Leon III w 730 r. wydał kolejny edykt, w którym nie tylko zakazywał kultu ikony, ale zarządził, by wszystkie święte obrazy usunąć ze świątyń.

Urzednicy cesarscy przystąpili do dzieła. Siłą zabierali ikony z kościołów. Zamazywano malowidła ściennie o tematyce religijnej. Konfiskowano liturgiczne szaty i sprzęt, na których znajdowały się ikoniczne przedstawienia. Wyrzucano relikwie świętych lub je palono. Za rządów cesarza Leona III, wielu ikonodulów skazano na śmierć, wielu okaleczono lub skazano na wygnanie. Patriarcha Konstantynopola German (+ 730) zdecydowanie przeciwstawiał się takiej polityce cesarza. Odmówił złożenia podpisu pod jego edyktem. Został zmuszony do ustąpienia z urzędu.

Szczyt ikonoklazmu przypada na okres panowania Konstantyna V (741-775), syna Leona III. Był on utalentowanym politykiem. Początkowo postępował bardzo ostrożnie. Swą zdecydowaną obrazoburczą działalność rozpoczął po umocnieniu swej pozycji w państwie. A dokonał tego dzięki zręcznej propagandzie. Mianował też biskupów uległych sobie. W 754 r. zwołał synod kościelny. Na obrady do Konstantynopola przybyło 338 biskupów. Synod potępił kult obrazów, uznając go za formę bałwochwalstwa. Zaprzeczył możliwości ukazywania oblicza Chrystusa. Prawdziwy obraz, zdaniem synodu, winien przedstawiać nie tylko naturę ludzką, ale także naturę boską. Inaczej jest hołdowniem herezji nestoriańskiej. Ta zaś sprzeciwiała się prawdzie o unii hipostatycznej. Oddzielała naturę boską od ludzkiej. Synod uznał, że przedstawienie Chrystusa w całej prawdzie jest nie tylko niemożliwe, ale także bardzo niebezpieczne dla wiary. Dlatego kult obrazów Chrystusa nie ma sensu²⁴. Wyraził zgodę na ich niszczenie. Obłożył karą ekskomuniki przywódców partii ikonodulów, w tym największego teologa tamtego czasu, Jana Damasceńskiego (+749)²⁵.

Synod ten przeszedł do historii pod nazwą „synodu bezgłowego”, ponieważ odbywał się podczas wakatu stolicy patriarchy i pod nieobecność przedstawiciela Biskupa Rzymu. Po zakończeniu synodu, bardziej okrutnie, niż w czasach Leona III, prześladowano zwłaszcza mnichów. Oni bowiem byli zdecydowanymi i bardzo żarliwymi obrońcami kultu obrazów. Wielu z nich musiało uciekać daleko na Krym, a niektórzy aż do południowej Italii. Za rządów Konstantyna V pojawiły

²⁴ T. D. Łukaszuk, *Obraz święty, ikona, miejscem spotkania z osobami świata transcendentnego*, w: *Ante Deum stantes*, red. S. Koperek, Kraków 2002, s. 498.

²⁵ Zob. Jan Damasceński, *Wykład wiary prawdziwej*, tłum. B. Wojkowski, Pax, Warszawa 1969.

się zakazy praktykowania modlitwy przez wstawiennictwo świętych. Atakowano kult Matki Bożej. Represje ustały dopiero po śmierci cesarza w 775 r.

Następcą Konstantyna V został Leon IV. Był on ikonoklastą z przekonania, ale prowadził politykę umiarkowaną. Na jego decyzje duży wpływ miała żona Irena, która była żarliwą czcicielką ikon. Po śmierci męża w 780 r. została regentką. Sprawowała rządy w imieniu swego małoletniego syna, Konstantyna VI. Ikonoklaści ograniczyli swoją agresję. Byli jednak stronnictwem dość silnym. Gdy cesarzowa w 786 r. zwołała do Konstantynopola synod kościelny, by oficjalnie potwierdzić kult obrazów, gwardia cesarska, wierna pamięci uwielbianego przez nich cesarza Konstantyna V nie dopuściła do obrad. Wkrótce jednak zbuntowane oddziały zastąpiono wojskiem sprowadzonym z Tracji. Tak cesarzowa zdołała przeprowadzić swój zamysł. W 787 r. odbył się sobór w Nicei. Przewodniczył mu patriarcha bizantyński Terazjusz. Sobór unieważnił decyzje „synodu bezgłowego” z 754 roku. Uznał ikonoklazm za herezję. Uroczyście przywrócił kult obrazów. Decyzję zawarł w następującej sentencji: „Orzekamy z całą dokładnością i troską o wiarę, że czcigodne i święte ikony należy wystawiać na widok publiczny, podobnie jak znak czcigodnego i ożywiającego Krzyża, jako że dzieła malowane i układane z małych kamyczków i z innego materiału właściwe są w świętym Kościele Boga, na świętych naczyniach i szatach, na ścianach, na desce, w domach i przy drogach, zarówno wizerunek naszego Pana i Boga i Zbawiciela, Jezusa Chrystusa, jak i wizerunek naszej dziewiczej Pani, świętej Matki Boga, jak wizerunki aniołów godnych czci oraz wizerunki wszystkich świętych i pobożnych mężów. Im częściej, bowiem [wierni] oglądają ich obrazowe przedstawienie, tym bardziej zachęca to ich do wspomnienia i naśladowania tych, których te wizerunki przedstawiają, do okazywania im czci i pokłonu, ale nie tej prawdziwej boskiej adoracji, która według naszej wiary należy się tylko Boskiej Naturze; a także do ofiarowania kadzidła i zapalania świec przed wizerunkami czcigodnego i ożywiającego Krzyża, świętych Ewangelii innych świętych obrazów, jak to było nawet w zwyczaju starożytnych”²⁶.

Kryzys obrazoburczy jednak nie został ostatecznie zakończony. Ikonoklazm dał znać o sobie, gdy w 813 r. władzę cesarską nad Bosforem objął Leon V. Oficjalną doktryną cesarstwa przez prawie 30 lat jego rządów była negacja kultu obrazów. Dwa lata później, w 815 r., zwołał on kolejny synod do Konstantynopola. Obradował w kościele Hagia Sophia²⁷ i odrzucił postanowienia soboru nicejskiego, uważanego z II sobór ekumeniczny. Synod potępił kult obrazów,

²⁶ M. D. Knowles, D. Obolensky, dz. cyt., s. 75.

²⁷ Kościół ten został wzniesiony za Justyniana I, pod kierunkiem Antemiosa z Tralles i Izydora z Miletu. Jego poświęcenie miało miejsce 27 grudnia 537. Po zdobyciu Konstantynopola w 1453, świątynię przekształcono na meczet. Pozostawała nim do 1934, kiedy Kemal Atatürk uczynił z meczetu muzeum, zob. J. Maier, *Zachować i odnowić wiarę. Rozwinięte i późne średniowiecze, 1000-1499*, w: *Kronika chrześcijaństwa*, przekł. E. Gola i in., Warszawa 1998, s. 86.

choć nie traktował go jako kult bałwochwalczy. Natomiast złożył z urzędu patriarchę Nicefora, który był czołowym teologiem partii ikonodulów. Jeszcze rządy cesarza Leona V, w latach 813–820, oraz Teofila od 829 do 842 r. były naznaczone prześladowaniami zwolenników kultu obrazów. Ich obiektem byli zwłaszcza mnisi z klasztoru Studios. Siła ikonoklazmu osłabła, gdy na tronie cesarskim w 842 r. zasiadł Michał III. W marcu następnego roku, z inicjatywy cesarzowej Teodory, w Konstantynopolu odbył się kolejny synod. Zapoczątkował on proces stabilizacji. Kościół bizantyjski zaznaczył go w liturgii w formie „święta ortodoksji”. W Kościołach tradycji bizantyjskiej jest ono, począwszy od tamtego synodu, obchodzone w pierwszą niedzielę Wielkiego Postu. To święto jest epilogiem epoki soborów powszechnych i synodów kościelnych odbywanych na rzecz kultu obrazów.

Po zwycięstwie nad ikonoklazmem nastąpił dynamiczny rozkwit malarstwa ikonowego. W cesarstwie bizantyjskim przechodziło ono ewolucję stylistyczną. Tworzyły się nowe formy. Powstały kanony artystyczne, które gwarantowały jednolity i harmonijny styl w pisaniu ikon.

Po upadku cesarstwa bizantyjskiego w 1435 r. pod naporem Turków, ośrodkiem malarstwa ikonowego stała się góra Athos²⁸. Malarstwo ikonowe przenikało na Bałkany i na Ruś. Na Rusi dynamiczny rozwój malarstwa ikonowego przypada na XV i XVI wiek. Powstawały wówczas liczne szkoły ikonograficzne. Tworzyły się środowiska ikonopisów. Były to przede wszystkim monasteria. W XVII w. rozpoczął się, pod wpływem sztuki zachodniej, schyłek malarstwa ikonowego. Jego odrodzenie nastąpiło na przełomie XIX i XX wieku²⁹.

5. Ikona jako pomoc w kontemplacji Boga

Ikona uczestniczy w komunikacji Boga z człowiekiem. Odsłania wewnętrzną transcendencję Boga. Przekazuje w sposób widzialny, co dla oczu nie jest bezpośrednio dostępne. Tę rzeczywistość może przyjąć rozum oświecony wiarą. Może ją kontemplować.

Spojrzenie wiary nie zatrzymuje się na realności materialnej ikony, ale odkrywa sens ukryty, głębszy. Prowadzi do kontemplacji „oblicza” Bożego. Przekracza więc piękno estetyczne ikony i jej wymiar artystyczny, by dotrzeć do archetypu piękna, czyli do Boga.

Wierzący czcząc ikonę dystansują się zdecydowanie od idolatrii. Nie czczą drzewa czy koloru ikony, ani jej formy artystycznej, wyrażającej się

²⁸ Athos znajduje się na południowym krańcu niewielkiego półwyspu Ajon Oros, który z północnego wybrzeża Grecji wciska się w Morze Egejskie. Tam już w IX wieku osiedlali się pustelnicy. Grecki mnich Atanazy wybudował w 963 roku klasztor, Wielka Laurę. Obecnie jest 20 klasztorów, których liczba od 1924 r. ustalona prawem. Żyje ok. 1700 mnichów, J. Maier, dz. cyt., s. 124.

²⁹ *Ikona*, art. cyt.

w zdumiewającej harmonii i precyzji geometrycznej, ale czczą osobę, którą ikona przedstawia, w pewnym sensie ją uobecnia. Uczestniczą zatem w procesie poznawczym, który przez element materialny prowadzi do rzeczywistości duchowej. W tym sensie ikonografia nie jest formą sztuki religijnej. Ikona objawia rzeczywistość Boską, która nie jest jednak możliwa ani do adekwatnego opisu, ani tym bardziej do obrazowego przedstawienia. Dlatego dzieło sztuki nigdy nie spełnia podstawowego kryterium ikony. Dzieło sztuki potwierdza swym artyzmem swego twórcę, bez odniesienia do rzeczywistości nadprzyrodzonej. Ikona zaś zawsze i na różne sposoby jest „epifanią” Boga i wyraża wiarę Kościoła w Boga w Trójcy Świętej jedyne³⁰.

Ikona jest pisana. Skomplikowany proces jej tworzenia jest aktywnością natury teologicznej. Ikonopis jest nade wszystko człowiekiem wiary. Obdarzony talentem malarskim studiuje Pismo Święte i historię Kościoła. Żyje liturgią. Tworzy zaś nie dla własnej satysfakcji artystycznej, ani tym bardziej dla korzyści materialnych, ale pragnie w pokorze służyć Bogu. Pisanie ikon, zwłaszcza na etapie przygotowania, wiąże się z postem i modlitwą ikonopisa. On swoją pracę traktuje jako powołanie. Czyni to w przekonaniu, że pisanie ikon wymaga stanu łaski. Natomiast proces pisania jest formą modlitwy. Ona kształtuje ikonopisa. Kształtuje jego duchowość, otwierając go coraz pełniej na Boga i na Kościół.

Twórcami ikon są zasadniczo duchowni. Mnisi tworzą je w atmosferze klasztornej ciszy przepełnionej wiarą, cierpliwością i modlitwą całej wspólnoty. Pisanie ikon nie jest zwykłym rzemiosłem. Piszący je ma świadomość, że on dba jedynie o stronę techniczną całego procesu, zaś jego rękę z pędzlem prowadzi Bóg. Chociaż każda ikona ma konkretnego autora, to prawdziwym jej twórcą jest Duch Święty. Ikona, obok Pisma świętego, jest sposobem przekazu Bożego Objawienia, które ma moc przeobstwienia człowieka. Dlatego ikona nie odtwarza wizerunków świętych na zasadzie ich portretowania, jak czynią to świeccy artyści, ale ukazuje obecną w świętych przeobstwiającą Bożą energię³¹.

Pisana ikona, podobnie jak Ewangelia, czyli słowo Boże utrwalone na piśmie, przekazuje prawdę Bożą³². Sztuka ikoniczna wprowadza człowieka w misterium zbawienia. Przez piękno estetyczne przybliża do Pełni piękna i dobra, którą jest wcielony Syn Boży, Jezus Chrystus. Ikona świętą prostotą i głębią misterijną budzi potrzebę obcowania z Bogiem. Jest znakiem Jego obecności.

³⁰ Jan Paweł II, List apostolski *Duodecimum saeculum z okazji 1200. rocznicy Soboru Nicejskiego II*, (04.12.1987), nr 11.

³¹ J. Kłosińska, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975, s. 195-201.

³² I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 20.

Pisanie ikon na drewnie czy innych materiałach, jak kość słoniowa, metal czy pergamin, dokonuje się wg bardzo dokładnych reguł³³. One określają formy stylizacji osób przedstawianych na ikonach. Ikonopis może odejść od realizmu i wejść w wymiar mistyczny. Może stosować dysproporcje, a nawet odejść od zwykłej ludzkiej logiki, by ukazać duchowość przedstawianych postaci. Te zaś są niezależne od elementów dekoracyjnych, znajdujących się na obrazie.

Sama ikona niesie treść. Jej tożsamość podkreśla tło. Jest ono zwykle złote, symbolizuje bowiem Boże światło, które przenika rzeczywistość ziemską³⁴. Ikonopis wykorzystuje różne kolory. Kolor biały, uważany za całość kolorów światła, symbolizuje teofanię, czyli objawienie Bożej chwały. W tym kolorze są szaty Chrystusa w ikonie Przemienienia. Ten kolor jest również wyrazem radości i świątecznego nastroju. Symbolizuje także mądrość Bożą, radość i szczęście, również niewinność.

Błękit na ikonie symbolizuje firmament niebieski, który dotyka ziemskiego horyzontu. Połączony zaś z bielą wskazuje na odrywanie od materii, od świata ziemskiego, i dążenie do tego, co nieskończone, do Boga. Jest stosowany zwłaszcza w ikonach Bogarodzicy. Kolor ciemnoniebieski jest symbolem nieba, jako „miejsca” przebywania Boga. Jest także znakiem życia Bożego oraz Bożej chwały.

Kolor czerwony jest barwą krwi. Wykorzystywany w tle ikony symbolizuje dynamiczny rozwój życia, ale także ogień, energię, męczeństwo i zwycięstwo. Purpura wskazuje również na godność królewską. Dlatego szaty Chrystusa są często na ikonach w tym kolorze. Także zewnętrzne szaty Bogarodzicy oraz strój świętych cesarzy mają kolor purpurowy.

Kolor zielony w ikonografii jest symbolem życia i odrodzenia wewnętrzne-go, duchowego. Natomiast kolor brązowy symbolizuje pokorę, ubóstwo i umi-eranie dla świata. Czerń jest kolorem zniszczenia, nocy, żałoby i śmierci. Użyty na ikonie Zmartwychwstania symbolizuje śmierci Tego, który trzeciego dnia powstał z grobu. Czerń występuje też w ikonie Sądu Ostatecznego jako znak realności piekła³⁵.

Ikonopis stosuje różne techniki. Używa drewna, klejów zwierzęcych, barwników ziemnych, olejów roślinnych, zwłaszcza lnianego, i innych komponentów do przygotowania farb. Najczęściej ikony są malowane na desce lipowej, albo

³³ Dla ujednoczenia malarstwa ikonowego istniały podręczniki – wzorniki dla malarzy np. tzw. podlinnik, gr. hermeneia. Zawierał szczególne przepisy techniczne i wzorniki ikonograficzne. Najstarszy, zachowany w formie rękopisu egzemplarz datowany jest na rok 1523, zob. B. Andres, *Ikona*, www.ikona.art.pl/szkic.php.

³⁴ Por. A. Fisch, A. Raynaud, *Malujemy ikony*, Warszawa 2008, s. 5-6.

³⁵ Zob. *Teologia ikony*, www.jczerski.wsd.opole.pl/dat/wyklady/teologia_ikony/konspekt.htm (13.12.2006).

z drzewa cyprysowego, czy modrzewia, orzecha albo buku. Nasącza się ją specjalnym klejem naturalnym i na nią nakleja płótno, które pokrywa się kilkoma cienkimi warstwami gruntu z zaprawy kredowej.

Do zaprawy kredowej, oprócz określonej ilości kleju naturalnego, dodaje się miodu lub oleju roślinnego³⁶. Na starannie wykonanym podłożu piszący ikonę szkicuje postać lub scenę z życia Jezusa lub świętego. Posługuje się żywymi liniami. Są to tzn. płynne linie, najpierw prowadzone bardzo cienko, następnie wyraźniej i grubiej i w końcowej fazie znów prowadzone bardzo cienko. Odbicie przeniesione na zasadzie kalki pokrywa się farbami. Ostatnią czynnością jest złączenie elementów³⁷.

Napisana ikona schnie kilka tygodni. Nakłada się na nią werniks. Ten szlachetny lakier, będący roztworem naturalnej lub syntetycznej twardej żywicy i rozpuszczalnika, utrwała kolory³⁸.

6. Treść ikon

Ikony są nośnikami najważniejszych treści Bożego Objawienia. Przekazują treści trynitarne, chrystologiczne, historiozbowcze, także maryjne.

6.1. Ikony Trójcy Świętej

W Kościele wschodnim jest znana ikona „Starotestamentowa Trójca”. Została ona napisana w 1378 r. przez Teofana³⁹. Ikona ta w symboliczny sposób przekazuje niewyraźną prawdę o Bogu w Trójcy Świętej jedynym. Starotestamentowa Trójca to wyobrażenie Boga w postaci trzech aniołów, którzy przyszli w gościnę do Abrahama (Rdz 18, 1-33). Oni siedzą za stołem, na którym znajduje się naczynie z barankiem i przełamany chleb. U stóp wędrowców jest kobieta. To Sara, żona Abrahama, która zostaje obdarzona obietnicą urodzenia syna, mimo podeszłego wieku małżonków.

Ikona jest przeniknięta białym i czerwonym światłem. Dla Teofana, Bóg jest przede wszystkim światłem. A światło to także ogień. Tym ogniem jest sądzony świat. Ogień Boży oczyszcza z nieprawości. On też rozdziela światło i ciemność, niebo i ziemię, duszę i ducha. Ogień jest również symbolem słowa Bożego. A ono jest żywe, „skuteczne i ostrzejsze niż wszelki miecz obosieczny, przenikające

³⁶ Por. B. Alter, *Doświadczenia ikono pisarza*, w: red. K. Pek, *Ikona liturgiczna. Ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej*, Warszawa 1999, s. 182-184.

³⁷ *Ikona*, wikipedia.org/wiki/Ikona (03.04.2010)

³⁸ Werniks jest stosowany też jako środek izolacyjny, oddzielający od siebie warstwy obrazu. Jest też wykorzystywany jako element retuszu, korygującego niezamierzone błędy malarskie oraz jako zabezpieczenie powierzchni i wyglądu ikony przez pogłębienia jej tonu i nadanie połysku, zob. B. Alter, art. cyt., s. 182-184;

³⁹ Zob. Teofan, *Trójca Starotestamentowa*, <http://blog.wiara.pl/majka/category/zabarwienia/> (12.01.2011).

aż do rozdzielenia duszy i ducha, stawów i szpiku, zdolne osądzić pragnienia i myśli serca” (Hbr 4, 12,13). Teofan na swojej ikonie przedstawił przedwieczną radę Trójcy Świętej o samoofiарowaniu Syna Bożego. Bóg Słowo przyjął ludzką naturę, aby być ofiarą przebłagalną za ludzkie grzechy. On mocą swej paschy zniszczył grzech, a odkupionym wysłużył życie wieczne.

Autorem innej, bardzo słynnej ikony Trójcy Przenajświętszej, jest Andrzej Rublow (+ 1430)⁴⁰. Namalował ją ok. 1410, albo między 1425-1427 r., dla ławry Troicko-Siergiejewskiej. Uczynił to na zamówienie Nikona, igumena tego monasteru. Motywem powstania ikony był hołd św. Sergiuszowi z Radoneża (1314-1430), założycielowi klasztoru, który był wielkim czcicielem Trójcy Świętej. On kontemplację tej tajemnicy uczynił centrum swego życia duchowego i życia założonej wspólnoty mnichów⁴¹. Obecnie ta ikona znajduje się w moskiewskiej Galerii Trietiakowskiej.

Ta ikona jest artystycznym przedstawieniem prawdy o Trójcy Świętej także w oparciu o biblijny opis „gościnności” Abrahama wobec trzech tajemniczych podróżnych, aniołów⁴². Na ikonie są oni wpisani w okrąg centralnie umieszczony, co oznacza wzajemne relacje między nimi, i wewnętrzne życie Trójjedynego Boga. Różnie są interpretowane postacie Trójcy⁴³.

W naukowej analizie teoretyków i historyków sztuki prawie całkowicie zgodne jest stanowisko, że anioł po prawej stronie ikony symbolizuje Ducha Świętego. Rozbieżność dotyczy głównie anioła znajdującego się pośrodku, czy jest nim Bóg Ojciec, czy Syn Boży. Tu przywołały interpretację najbardziej rozpowszechnioną.

Otóż, wielu uważa, że osoba Chrystusa, wcielonego Syna Bożego, jest symbolizowana przez osobę usytuowaną centralnie⁴⁴. Jest ona ubrana w czerwoną tunikę ze złotym paskiem. Na prawym ramieniu ma narzutę w kolorze niebieskim. Czerwona tunika symbolizuje krwawą ofiarę Jezusa na krzyżu. Złoty pasek jest znakiem Jego królewskiej godności. Niebieska narzuta to znak boskości. Wyprostowane palce prawej dłoni wskazują na dwie natury Wcielonego Słowa.

⁴⁰ Kanonizowany przez Kościół rosyjski w 1988 roku, zob. M.W. Ałpatow, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, Warszawa 1975; P. Evdokimov, *Die Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit von Andrej Rubljow*, w: *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, red. W. Kasack, München 1989, s. 103–112.

⁴¹ I. Jazykowa, dz. cyt., s. 92.

⁴² Jest to typ przedstawienia Trójcy Starotestamentowej, zwany philoksena, co oznacza gościnność Abrahama, miłość względem obcego-wędrowca, w odróżnieniu od typu Trójcy Nowotestamentowej, zwanej Paternitas, zob. L. Lubańska, *Postaci aniołów w ikonie Trójcy Świętej A. Rublowa*, http://ckk-mistrzejowice.krakow.pl/index.php/strony_id_124.html (03.01.2011); por. M. W. Ałpatow, *Rublow*, Warszawa 1975; E. Przybył, *Prawosławie*, Kraków 2006.

⁴³ M. W. Alpatov, *La signification de la «Trinité» de Roublev*, w: *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano 1963, s. 833 - 844.

⁴⁴ I. Jazykowa, dz. cyt., s. 94.

Syn Boży delikatnie skłania się w prawo oddając pokłon Bogu Ojcu, który jest odziany w niebieską tunikę, przykrytą delikatnym i przezroczystym, lekko zaróżowionym płaszczem. Ten strój mówi o transcendencji Ojca. Gest Jego prawej dłoni wyraża posłanie Syna i Ducha.

Trzecia postać symbolizuje Parakleta⁴⁵. Jego niebieska tunika i narzucony na nią zielony płaszcz są symbolem życia i nadziei. Wszystkie postacie siedzą przy stole. Na nim stoi kielich i widać winne grona. W tle za Ojcem znajduje się Jego dom, w którym jest mieszkań wiele (J 14,2). Za Synem jest drzewo, które jest drzewem życia, drzewem krzyża. Za Duchem jest góra, na której On mówił do proroków⁴⁶. Postacie aniołów trzymają laski podrózne. Teraz są w drodze. Zwiastują Boże plany wobec świata i poszczególnych ludzi⁴⁷.

Inna identyfikacja Osób wiąże się z osobą św. Stefana z Permu. Był on przyjacielem świętego Sergiusza. Żył współcześnie z Rublowem, choć był od niego trochę starszy. Był misjonarzem wśród Zyrian. Ten lud zamieszkiwał tzw. Obwód permski, który rozciągał się aż po Ural. Stefan z Permu przywiózł ze sobą ikonę Trójcy Świętej o podobnej kompozycji jak ikona Rublowa. Dla potrzeb swojej misji ewangelizacyjnej, ze względów katechetycznych, wokół każdego anioła umieścił napis w języku zyriańskim. Aniołowi z lewej strony dał imię Py, co znaczy Syn, anioła z prawej strony nazwał Puiltos - Duch Święty, zaś anioł środkowy, to Ai - Ojciec. Układ aniołów na ikonie Stefana był identyczny, jak na ikonie Rublowa. Najprawdopodobniej ich znaczenie również było identyczne⁴⁸.

Znane są jeszcze inne przedstawienia Trójcy Świętej. Wśród nich jest ikona „Tron Przygotowany”, pochodząca z kościoła Zaśnięcia Bogarodzicy w Nicei. Kompozycja ta zawiera tron, symbolizujący Boga Ojca. Na tronie leży księga, która symbolizuje Syna. Duch Święty w postaci gołębicy zstępuje na tę księgę⁴⁹.

6.2. Chrystologiczne treści ikon

Według chrześcijańskiej tradycji, pierwszy wizerunek Chrystusa powstał za Jego ziemskiego życia⁵⁰. Był to wizerunek zwany na Zachodzie „Święte Oblicze”. W Kościele wschodnim jest on nazywany acheiropoietos, czyli wizerunek nie sporządzony ręką ludzką. Tekst liturgiczny z liturgii bizantyjskiej, tzw. stichira na dzień 16 sierpnia, tak tłumaczy tajemnicę tego Oblicza. „Gdy uczyni-

⁴⁵ Zob. G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrieja Rublowa*, przekł. K. Małys, Kraków 2001.

⁴⁶ M. Bielawski, *Blask ikon*, Kraków 2005, s. 125-127.

⁴⁷ Tamże, s. 128 - 130.

⁴⁸ Zob. H. C. von Haebler, *Die Dreieinigkeits-Ikone von Rublev*, „Quatember” (1969/70), z. 2, s. 80-83; P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 207.

⁴⁹ Zob. E. Przybył, dz. cyt., s. 125-126.

⁵⁰ P.Ch. Schönbron, *Die Christusikone. Eine theologische Hinführung*, Schaffhausen 1984, s. 28-44.

leś wizerunek Twego przeczystego Oblicza, przesłałeś go wiernemu Abgarowi, który pragnął Cię ujrzeć, Ciebie, który za sprawą Twojej Boskości pozostajesz niewidzialny dla cherubinów”⁵¹.

Najwcześniejsza wzmianka o tym Obliczu pojawiła się w dokumencie „Doktryna Adaja”, biskupa Edessy (+ 541r.). Wspomina o tej ikonie także Ewagriusz, żyjący w VI w. Ten autor dzieła „Historia Kościoła” nazywa ikonę przesłaną Abgarowi portretem i ikoną sporządzoną przez samego Boga. Jej oryginał, czyli płótno z odbiciem twarzy Jezusa, przechowywano długo w Edessie. Z czasem stało się ono szeroko znane poza krajami Wschodu. W okresie ikonoklazmu ten cudowny obraz Chrystusa często wspominał św. Jan Damasceński (+ 749). Do Świętego Oblicza odwoływali się z czcią ojcowie siódmego soboru powszechnego, który obradował Nicei w 787 roku⁵². Natomiast w 944 roku cesarze bizantyjscy, Konstantyn Porfirogeneta i Romanos I, odkupili wizerunek Świętego Oblicza. Z Edessy przewieziono go do Konstantynopola. Tam został umieszczony w kościele Matki Bożej z Faros. Gdy krzyżowcy splądrowali Konstantynopol w 1204 r., ślad po ikonie zaginął. Powstały liczne kopie ikony Świętego Oblicza⁵³.

Ikona Świętego Oblicza, zwana „Chrystus Archeiropita”, przedstawia tylko twarz Zbawiciela⁵⁴. Wcielony Syn Boży został przedstawiony jako mężczyzna w pełnym wieku. Jego Oblicze zostało napisane na złotym tle. Złoty kolor oznacza to, co boskie. Tak ikona ukazuje królestwo Boże. Aureola wokół twarzy Chrystusa jest jaśniejsza. Jest to symbol wieczności i niebiańskiej chwały Zbawiciela. W aureole jest wpisany krzyż, który jest znakiem nie tylko śmierci Pana Jezusa, ale znakiem zwycięstwa przez Jego chwalebne zmartwychwstanie. Natomiast w Jego włosach znajdują się złote nici podkreślające, że ikona Chrystusa jest obrazem ludzkiej hipostazy Boga⁵⁵.

⁵¹ Wieczernik, ton 8, za: L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 23.

⁵² Był to ostatni sobór, który w pełni uznają Kościół katolicki i prawosławny. Jego głównym tematem był spór o prawomocność kultu obrazów. Uczestniczyło w nim około 250 biskupów. Papieża reprezentowali: Piotr, archiprezbiter Kościoła rzymskiego, i Piotr z rzymskiego klasztoru świętego Saby. Przewodniczył Tarazjusz, patriarcha Konstantynopola. Byli obecni przedstawiciele Kościołów Antiochii, Aleksandrii i Jerozolimy. W posiedzeniach uczestniczyli także dwaj legaci cesarscy. Sobór zakończono 23 października w pałacu cesarskim Magnaura. Irena i Konstantyn VI podpisali tom zawierający oficjalne określenie prawomocności kultu ikon. Recepcja tych ustaleń napotkała na wiele trudności. Synod lokalny, jaki odbył się w pałacu Kanikleion w Konstantynopolu dnia 4 marca 843 roku, potwierdził decyzję podjętą w Nicei. Zakończył okres ikonoklazmu, zob. *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 1 (325-787), opr. A. Baron, H. Pietras, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.

⁵³ Tamże, s. 24.

⁵⁴ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989, s. 138; J. Sprutta, *Od kontemplacji piękna do kontemplacji Boga. Współczesny człowiek w relacji do ikony Archeiropietes*, AK 560 (2002), s. 102.

⁵⁵ Inne najbardziej znane acheiropity to: Mandylion edesski, Chusta Weroniki – Chusta z Manoppello, Wizerunek z Guadalupe, zob. A. A. Napiórkowski, *Acheiropity – ikony nie ręką ludzką uczynione*, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. A. Napiórkowski, Kraków 1003, s. 111- 126;

Częstym motywem ikonicznym jest Pantokrator. Ikona przedstawia Chrystusa jako władcę i Pana życia. Jezus siedzi na tronie i prawą rękę unosi w geście błogosławieństwa. W lewej zaś trzyma zwój lub księgę symbolizującą prawo. Boskość Pantokratora podkreśla purpurowa szata, oraz niebieski płaszcz symbolizujący niebo i wieczność. Na prawym ramieniu tuniki jest namalowany pas, który symbolizuje czystość i doskonałość ludzkiej natury Jezusa. Podkreśla też Jego mesjańską godność. Majestatyczne przedstawienie Chrystusa zwykle zdobi kopułę świątyń bizantyjskich. Pojawia się także na ikonach Sądu Ostatecznego. Ikona ma wymiar eschatologiczny, ponieważ Pan świata jest także jego sędzią⁵⁶.

Innym przedstawieniem Chrystusa jest ikona „Zbawiciel w majestacie”. Jezus siedzi na tronie w pełni Boskiej chwały i jest otoczony aniołami. Jest ubrany w złocistą szatę poprzecinaną delikatnymi jasnymi liniami. Prawą rękę ma wzniesioną w geście błogosławieństwa. Lewą zaś podtrzymuje otwartą księgę Ewangelii. On jest jedynym Dawcą nowego prawa, którego przestrzeganie prowadzi do zbawienia⁵⁷.

Ten motyw jest też obecny w ikonie Deesis, błaganie. Chrystus jest tu umieszczony w centrum. Jako Pantokrator zasiada na tronie. On jest Zbawcą i Sędzią. Po Jego prawej stronie stoi w modlitewnej postawie Bogarodzica, a po lewej stronie rozmodlony św. Jan Chrzciciel. Oni orędują przed Chrystusem za ludźmi⁵⁸.

Typ ikonograficzny „Chrystus Wielki Arcykapłan” ukazuje Zbawiciela w królewskich lub arcykapłańskich szatach. Na Jego głowie znajduje się diadem lub korona. Podstawą tego typu ikon jest starotestamentowe prorocтво o kapłaństwie na wzór Melchizedeka (ps 110, 4) oraz List do Hebrajczyków (5, 6-7), zawierający komentarz do tego prorocтва. Tego typu wizerunek Chrystusa może występować samodzielnie lub w połączeniu z innymi symbolicznymi przedstawieniami⁵⁹. Natomiast typ ikon Jezusa Chrystusa, określane jako „Anioł Wielkiej Rady”, przedstawia Chrystusa z anielskimi skrzydłami. Jest to anielski obraz Chrystusa, odwiecznie istniejącego w jedności z Bogiem Ojcem. Tego typu przedstawienie może występować samodzielnie lub w różnych symboliczno – dogmatycznych kompozycjach⁶⁰.

C. Cucinelli, *Papst Benedikt XVI. beim Heiligen Antlitz von Manoppello*, www.30giorni.it/te/articolo.asp?id=21147 (14.01.2011).

⁵⁶ E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2002, s. 61-62.

⁵⁷ Zob. E. Przybył, dz. cyt. s. 114 – 115.

⁵⁸ I. Jazykowa, dz. cyt., s. 81.

⁵⁹ E. Smykowska, dz. cyt., s. 91.

⁶⁰ Tamże, s. 9.

Powszechnie znanym typem przedstawień Chrystusa jest „Emanuel”. Nazwa tego typu pochodzi od jednego z proroczych imion Mesjasza. Tego typu przedstawienia pojawiły się już w VI wieku. Chrystus jest przedstawiany jako Dzieciątko, ale rysy Jego twarzy są wyraźnie młodzieńcze. Wokół Jego głowy znajduje się nimb w postaci krzyża. Prawą dłonią Dziecię Jezus wykonuje gest błogosławieństwa, w lewej natomiast trzyma zwój lub księgę⁶¹.

6.3. Historiozbawcze treści ikon

Są liczne ikony, których przedmiotem są konkretne wydarzenia z życia Zbawiciela, począwszy od Jego wcielenia i narodzenia, aż do wniebowstąpienia i zesłania Ducha Świętego. Ikona Bożego Narodzenia koncentruje się na narodzonym Jezusie. Dziecię leży w żłobie, który znajduje się w otwartej grocie. Grota jest rozjaśniona Boską jasnością. Maryja jest przedstawiana najczęściej w pozycji leżącej, czasem klęczącej. Znajduje się ona przed grocią. Na ikonie są aniołowie, pasterze i mędrcy, adorujący Dziecię, oraz zamyślony św. Józef. Przed nim stoi prorok, który mu wyjaśnia tajemnicę Narodzenia Pańskiego. W dolnej części ikony są kobiety, które kąpią Nowonarodzonego. Wśród nich jest Ewa, pierwsza matka żyjących⁶². Narodzenie Jezusa rozpoczyna Jego drogę na Golgotę.

Ikona Przemienienia Pańskiego przedstawia górę, na której apostołowie kontemplowali przemienionego Chrystusa (Mt 17, 1-9). On jaśnieje nadzwyczajną jasnością. Promienie, które z Niego wychodzą tworzą gwiazdę. Ta jest wpisana w koło, co oznacza Boską chwałę. Na szczycie góry, obok Jezusa, stoją Mojżesz i Eliasz, objęci świetlistym kręgiem. Oni już mają udział w Bożej chwale. Mojżesz symbolizuje prawo. Eliasz zaś jest reprezentantem proroków. Jezus Chrystus jest „wypełnieniem prawa i proroków”. Apostołowie są mocno zdziwieni wydarzeniem, którego są świadkami. Piotr, wyraźnie poruszony tym widokiem, wyznaje: „Panie, dobrze, że tu jesteśmy; jeśli chcesz, postawię tu trzy namioty: jeden dla Ciebie, jeden dla Mojżesza i jeden dla Eliasza”. Pewnie pomyślał, że spełnia się nadzieja przywrócenia królestwa izraelskiego i jego dawnej potęgi. Ale w tej chwili „obłok świetlany osłonił ich, a z obłoku odezwał się głos: „To jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie, Jego słuchajcie!”. Na te słowa uczniowie „upadli na twarz i bardzo się złękli”. Ich przerażenie rozładowuje Jezus, który „zbliżył się do nich, dotknął ich i rzekł: „Wstańcie, nie lękajcie się!”. Oni zaś zobaczyli, że On jest sam. „A gdy schodzili z góry, Jezus przykazał im mówiąc: „Nie opowiadajcie nikomu o tym widzeniu, aż Syn Człowieczy

⁶¹ Tamże, s. 23.

⁶² K. Matwiejuk, *Ikona jako znak dynamizmu duchowości bizantyjskiej*, „Kwartalnik pasterski diecezji siedleckiej”, 2 (IV) 2006, s. 127.

zmartwychwstanie”. A więc, nie będzie odrodzenia królestwa izraelskiego, będzie zmartwychwstanie Syna Człowieczego⁶³.

Misterium zmartwychwstania Chrystusa jest przedstawiane na ikonach na dwa sposoby. Pierwszy jest ilustracją opisu na podstawie perykopy z Ewangelii św. Mateusza (28, 1-10). Ta opowiada o niewiastach, które o poranku przyszły z wonnościami do grobu Ukrzyżowanego. One chcą namaścić ciało Jezusa Chrystusa. Nie znajdują Go w grobie. On zmartwychwstał. Drugi typ ikony jest oparty na przekazie apokryfów i nawiązuje do tajemnicy zstąpienia Jezusa do piekieł. To przedstawienie zmartwychwstania nazywa się ikoną Anastasis⁶⁴.

7. Ikony Bogurodzicy

Boża Rodzicielka już uczestniczy w chwale zmartwychwstałego swego Syna, który jest jedynym Zbawicielem świata. Według tradycji ikonograficznej autorem pierwszej ikony Najświętszej Marii Panny był święty Łukasz Ewangelista. Miał on namalować Jej trzy wyobrażenia. Dokonał tego po zesłaniu Ducha Świętego. Ikony maryjne eksponują prawdę o obecności Maryi w tajemnicy Chrystusa i Jego Kościoła⁶⁵.

Ikony typu Eleusa, „Umilenie”, przedstawiają Maryję z Dzieciątkiem⁶⁶. Ich wzajemną relację przenika czułość, matczyzna serdeczność i miłość. Ta swoista sielankowość jest zapowiedzią wydarzeń, które swój szczyt osiągną w śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa. Dlatego na niektórych ikonach tego typu obok Dziecięcia przedstawiony jest anioł nadlatujący z krzyżem w ręce. Jest to ikoniczne wskazanie na konieczność zbawczej śmierci Jezusa, który trzeciego dnia powstanie z grobu.

W ikonach typu Eleusa Maryja stoi lub siedzi na tronie. Jest czasem przedstawiana do pasa. Ma na głowie szal, maforion, spływający na ramiona. Na nim są zaznaczone trzy gwiazdki. One symbolizują dziewictwo Maryi. Głowa

⁶³ E. Smykowska, dz. cyt., s. 66-67.

⁶⁴ „Jezus doświadcza samej istoty piekła. Nie niszczy jego bram i nie wyprowadza zeń tych, którzy byli tam uwięzieni. (...) Jezus w swoim zastępczym cierpieniu w piekle doświadcza realnego opuszczenia przez Boga, może Go oglądać jedynie z daleka, wyłącznie jako Sędziego. Czyn solidarności z grzesznikami ma wymiar na wskroś zbawczy: Jezus wnosi bowiem zbawienie tam, gdzie najbardziej go potrzeba. Zgodził się na to, by Ojciec uczynił Go grzechem. Dzięki przyjęciu na siebie całego ciężaru doświadczenia kary wiecznego potępienia – poena damni – Jezus otwiera drogę wyjścia z sytuacji absolutnego zamknięcia i braku jakiegokolwiek komunikacji, uwalniając człowieka od konieczności zstąpienia do tej rzeczywistości”, I. Bokwa, *Eschatologia naczy Pełnia*, Sandomierz 2003, s. 60.

⁶⁵ E. Kucharz, *Formy wizerunków Bogurodzicy w malarstwie wschodnim*, „Liturgia sacra” 3-4 (1996), s. 103-110; zob. J. Czerski, *Duchowość bizantyjska*, <http://www.jczerski.wsd.opole.pl/dat/Spirituality/spirituality.htm>.

⁶⁶ Por. M. Bielawski, dz. cyt., s. 23- 25; J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej*, I-XII, Bratczyk, Hajnówka 2000.

Bogurodzicy jest pochylona ku Synowi aż dotykają się policzkami. Jezus przytulony do policzka Matki obejmuje Ją za szyję.

Ikony tego typu przypominają o miłości łączącej Jezusa Chrystusa i jego Matkę. Mówią także o więzi Maryi z Jego wyznawcami. Ona jest też ich Matką, Matką duchową. Ikony typu Eleusa były i są bardzo popularne na ziemiach ruskich. Najśłynniejszą jest ikona Matki Bożej Włodzimierskiej. Ale bardzo czczone są także: Eleusis białozierska, dońska, fiodorowska, jarosławska, czy korsuńska⁶⁷.

Innym typem ikon maryjnych jest Hodegetria, przewodniczka w drodze. Te ikony odznaczają się dostojnością i hieratycznością. Maryja i Dzieciątko patrzą w kierunku widza. Maryja wyraźnym gestem wskazuje na Jezusa. Jest to zaproszenie, aby pójść za Nim, bo On jest drogą.

Matka Boża na ikonach tego typu jest przedstawiona frontalnie i najczęściej w półpostaci. Jest ubrana w błękitną suknię i okryta purpurowym długim szalem. Ten szal na głowie jest ozdobiony trzema gwiazdami. Bogarodzica kieruje swoich czcicieli do Syna Bożego. Ona uczestniczy wobec Niego w modlitewnym pośrednictwie, oręduje za wiernym. Chrystus na ikonach typu Hodegetria jest ubrany w szaty dziecięce, ale ma oblicze dorosłego mężczyzny. Jest ono wyraźnie pomarszczone. W lewej ręce trzyma zwój Ewangelii a prawą wykonuje gest błogosławieństwa⁶⁸.

Liczne są ikony tego typu, a różnią się tylko ikonograficznymi detalami. Ikony typu Hodegetria uchodzą za obrazy słynące cudami. Do nich należą ikony: jerozolimskie, kazańskie, ale także chełmskie, a nade wszystko częstochowskie⁶⁹.

Ikonografia chrześcijańska przedstawia Maryję jako Orantkę, gr. Platytera. Ona stoi frontalnie. Jest ubrana w długą szatę i modli się wznosząc ręce ku górze. Na Jej piersiach znajduje się koło, w które jest wpisana postać Jezusa Chrystusa. Jest to znak modlitewnego odniesienia Maryi do Zbawiciela świata. Istnieją też ikony Orantki, przedstawiające tylko popiersie Bogurodzicy.

Typ Matki Bożej Orantki występuje stosunkowo rzadko, nawet na Rusi. W wieku XI przekształcił się on w typ zwany „Znak”. Tu zwykle Maryja jest sama. Rzadko jest przedstawiana z Chrystusem. Do ikon typu Znak należy ikona „Maryja z Dzieciątkiem”, gdzie postać Chrystusa Emmanuela jest wkomponowana w medalion. Boże Dziecię błogosławi. Są też ikony tego typu, na których ma On ręce ukryte w szatach⁷⁰.

⁶⁷ Zob. J. Sprutta, *Ikona Maryi typu Eleusa*, „Salvatoris Mater” 10 (2008) nr 1, s. 119-124.

⁶⁸ J. Sprutta, *Ikony Matki Bożej Hodegetrii*, „Salvatoris Mater”, dz. cyt., s. 125-130.

⁶⁹ M. Janocha, *Ruskie i rosyjskie ikony Hodegetrii*, „Salvatoris Mater”, dz. cyt., s. 153-172.

⁷⁰ J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty*, „Salvatoris Mater”, dz. cyt., s. 173-183.

Jest jeszcze typ ikony maryjnej, zwany akatystowym lub Akatyst. Te ikony stanowią ilustrację różnych tytułów Maryi zawartych w akatyście⁷¹. Należy do nich ikona „Krzak gorejący” przedstawiająca Matkę Bożą hodegetrię w otoczeniu mocy niebiańskich. Ikona „Życiodajne źródło” przedstawia Matkę Bożą jako władczynię. Matka Chrystusa znajduje się w głębi sadzawki lub fontanny. Jest także ikona „Bogurodzica z siedmioma strzałami”. Do typu ikon akatystowych należy również ikona „W Tobie się raduje wszelkie stworzenie”. Ona jest ilustracją maryjnego hymnu, autorstwa św. Jana z Damaszku. Ten hymn śpiewany jest w cerkwiach podczas liturgii św. Bazylego Wielkiego⁷².

Głębką treść zawiera ikona „Zaśnięcie Matki Bożej”. W jej centralnej dolnej części znajduje się Maryja w pozycji leżącej. Jej ciało, okryte szatą koloru niebieskiego, otaczają apostołowie. Na dalszym planie znajdują się niewiasty. Ikonę przenika atmosfera powagi i skupienia. W centrum ikony stoi Chrystus. Jest On przedstawiony w pełni światła. Trzyma na rękach miniaturowa postać w białych szatach. Jest to symbol duszy Jego Matki⁷³. Nad Chrystusem znajduje się medalion. W niego jest wpisana postać Bogarodzicy. Medalion z Wniebowziętą otaczają aniołowie. Ikonę przenika światło wieczności⁷⁴.

Zakończenie

Język symboli pozwala nieprzekazywalne prawdy i rzeczywistości wyrazić w sposób komunikatywny i zrozumiały. Chrześcijanie odważyli się korzystać z symboli pogańskich, nadając im znaczenie chrześcijańskie. Symbole chrześcijańskie dotyczyły przede wszystkim osoby Jezusa Chrystusa. Ważnym był symbol ryby. W symbolice pogańskiej oznaczał on płodność. Dla Żydów ryba była pożywieniem. Dla chrześcijan stała się symbolem Chrystusa. Dokonało się to przez tajemniczy sens liter składających się na to słowo. Ryba w języku greckim brzmi „ichtys”. Poszczególne litery tego słowa dla chrześcijan stanowiły inicjały imienia i tytułów Wcielonego Słowa, mianowicie „Iesous Christos Theou Yios Soter - Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel”⁷⁵.

W sztuce ikonicznej obok Jezusa Chrystusa była często przedstawiana Najświętsza Maryja Panna. Najstarsze ze znanych przedstawień Matki Bożej znajduje się na terenie katakumb Priscylli. Przedstawia Niewiastę trzymającą przy

⁷¹ Jest to „hymn, podczas którego się nie siedzi”. Może on być ku czci Jezusa, Matki Bożej, Świętych, aniołów a także świętego Krzyża. Składa się z 24 części. Pierwszym akatystem ku czci Matki Bożej był hymn autorstwa Romana Melodosa (+555). Powstał on na pamiątkę ocalenia Konstantynopola w 626 roku, E. Smykowska, *Liturgia prawosławna. Mały słownik*, Warszawa 2004, s. 8.

⁷² Zob. J. Sprutta, *Maryjne ikony akatystowe*, „Salvatoris Mater”, dz. cyt., s. 184-206.

⁷³ Por. G. Parravicini, *Życie Maryi w ikonach*, Warszawa 2003, s. 133-136.

⁷⁴ Zob. K. Matwiejuk, *Ikona – od piękna estetycznego do piękna ontologicznego*, „Kwartalnik pasterski diecezji siedleckiej” 1 (IV) 2006, s. 130.

⁷⁵ *Dlaczego ichtis?*, http://www.ichtis.info/index.php?art_id=136 (maj 2009).

piersi Dzieciątka i stojącego przed Nią mężczyznę, który palcem wskazuje na gwiazdę umieszczoną nad Dzieciątkiem. Jest to jeden z proroków mesjańskich, zapowiadających dziewicze poczęcie i narodzenie Jezusa⁷⁶.

Obrazy święte są przedmiotem kultu liturgicznego. Tak jest zwłaszcza w liturgii bizantyjskiej, gdzie w przestrzeni celebracyjnej znajduje się ikonostas, ale również w liturgii rzymskiej, gdzie obrazy są wystawiane do kultu. Wtedy je można okadzać.

Są liczne formy kultu pobożnościowego. Obrazy są umieszczane w kościołach. Ich obecność w przestrzeni sakralnej jest pomocna do przeżywania misterium Chrystusa Zbawiciela, które jest uobecniane sakramentalnie w celebracjach liturgicznych. Obrazy umieszcza się w domach. Niektóre obrazy są koronowane. Odbywają się peregrynacje obrazów. Do nich pielgrzymują wierni. Przedmiotem kultu nie jest sam obraz ale osoba Chrystusa, Matki Bożej lub Świętego, przedstawiona na obrazie.

Summary

Icon as a communicator of salvific content

A graphic form of communication exists among people. There is also an iconic form of communicating salvific content. This form is mainly applicable in Christianity. Symbol is a crucial element of communication among people. In liturgy it is a graphic presentation of the content of God revelation and His salvific interference in history. An icon is a symbol. It transfers in a visible way content which is invisible for people. It enables contemplation of face of God. Its presence in liturgy results from embodiment of Son of God. Icons are carriers of the most important content of God revelation. They transfer Trinitarian, Christological, Salvation History and Marian content.

⁷⁶ Pryscylla, fundatorka cmentarza należała do rodu patrycjuszowskiego Acyliusz Glabryonów, który w I i II wieku posiadał tzw. villa rustica, czyli wielką posiadłość wiejską, po lewej stronie Via Salaria. Należały do niej podziemne urządzenia hydrauliczne, w obrębie późniejszych katakumb. Cmentarz podziemny ma dwa poziomy, przy czym starszy jest poziom górny, J. S. Pyrka, *Najstarsze wizerunki Matki Bożej z rzymskich katakumb*, „Salvatoris Mater” 5 (2000) nr 1, s. 283.