

II. TEOLOGIA WSCHODNIA

Studia Oecumenica 7
Opole 2007

DARIUSZ S. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI
Gliwice – Opole

IKONA JAKO GATUNEK LITERACKI

„Czynić prawdę w miłości”¹ dla chrześcijan, to także przekazywać orędzie Ewangelii w sposób odpowiedni do potrzeb swojej epoki. Jedną z form przekazu prawd wiary jest ikonografia. W ikonografii chrześcijańskiej należy szukać dokumentów Tradycji Kościoła. Na pierwszym miejscu należą do nich pisma Ojców (zwłaszcza Apostolskich) i Pisarzy Kościoła. Kolejnym źródłem jest liturgia, dokumenty Kościoła (zwłaszcza papieskie, soborowe). Następnie ikonografia chrześcijańska, która za pomocą obrazu przekazuje to, czego język nie jest w stanie wyrazić. Można też mówić o innych „pomnikach Tradycji”. Tradycja jest składową Objawienia Bożego obok Biblii. Tradycja jest to objawienie nie zapisane w Piśmie Świętym, choć faktycznie mogło być spisane. Ikonografia jest formą malarską przekazu Objawienia.

Kościół odczytuje z kart Ewangelii, że Ten sam, który jest Słowem (Logosem) Ojca jest nie w mniejszym stopniu Jego Obrazem (Ikoną) – stąd istnienie teologii wizualnej, pojmowanej nie tylko jako pouczenie, ilustracja, ale przede wszystkim jako uobecnienie. Podobnie jak w Słowach Pisma Świętego jest obecny Jezus, tak w ikonie, która służy do modlenia, do liturgii, którą

¹ *Veritatem facere in caritate* to dewiza Abpa Alfonsa Nossola, któremu niniejszy artykuł jest dedykowany.

wierni są błogosławieni, którą całują², w jakiś sposób jest obecna przedstawiana osoba³.

Dziś na Zachodzie, gdy młodzi zbierają się na modlitwę, rzadko kiedy gromadzą się przed świętym obrazem czy rzeźbą z okresu pomiędzy renesansem a współczesnością. Chętnie natomiast wybierają ikony. Czy jest to kwestia mody, postmodernistycznego gustu? Współczesne powodzenie ikony wśród głębokich przemian kultury jest szczególną szansą otwartości na orędzie Ewangelii w kodzie, który wydaje się nie być tak odległy od postmodernistycznego stylu komunikacyjnego. Przy niepokojach związanych z klasycznymi ujęciami prawd zawartych w dogmatycznych sformułowaniach ikona może stać się środkiem nowego (choć wypróbowanego już przez chrześcijaństwo) sposobu wprowadzenia w teologiczną głębię misterium chrześcijańskiego: ukazywaniem Oblicza Jezusa Chrystusa. Dlatego też przekaz prawdy Ewangelii poprzez ikonę jest dziś szczególnie aktualny i należy takiej formie ewangelizacji poświęcić szczególnie dużo uwagi⁴.

1. Związek malarstwa ikonowego z piśmiennictwem teologicznym

Gdy jest mowa o pracy ikonografa, zazwyczaj nie mówi się „malować” ikonę, ale – po grecku, jak i po rosyjsku – mówi się „pisać” ikonę⁵ Mimo iż znaczenie

² Papież Hadrian I w słynnym liście do Karola Wielkiego na temat *Libri Carolini*, czyli traktatu będącego próbą sformułowania poglądów Zachodu na temat wizerunków w odpowiedzi na postanowienia Soboru Nicejskiego II podkreślił swe poparcie dla soborowej koncepcji analogii pomiędzy wizerunkami a świętymi naczyniami ze względu na to, że zarówno jedna, jak i drugie uświęcane są podczas konsekracji: „Jest i było praktyką apostołowskiego i katolickiego Kościoła rzymskiego, że święte wizerunki oraz obrazy przedstawiające historię świętą po namalowaniu najpierw namaszcza się krzyżem świętym, a potem czyni obiektem czci wiernych” PL 118, kol. 1265. Por. D. FREEDBERG, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, 92nn.

³ Obecność osoby w ikonie nie jest prawdą zdogmatyzowaną, ale ma pewną tradycję w teologii. Szerzej pisze o tym T. D. ŁUKASZUK, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa 1993, 101nn.

⁴ Por. T. ŚPIDLIK, M. I. RUPNIK, *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001, 8-20.

⁵ D. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI, *Obraz i ikona*, w: *Aktywizacja w katechezie. Szansa czy zagrożenie?*, red. R. CHAŁUPNIK, J. KOSTORZ, W. SPYRA, Opole 2002, 201. Niektórzy autorzy uznają, że słowo „pisać” aplikowane do twórczości ikonograficznej jest w języku polskim rusycyzmem; inni wyprowadzają z tradycji „pisania” ikony teologię analogii Pisma Świętego i ikony, oraz Słowa-Logosu, które stało się ciałem i jest nie mniej Obrazem (ikoną) Boga niewidzialnego niż Słowem (Kol 1,15). Wydaje się jednak, że tradycję tę należy wyprowadzić od słowa *perigraphen*, które zostało użyte w *Horosie* Soboru Nicejskiego II, które wyraża, że Jezus Chrystus jest „do opisania”, że można go opisać w formie plastycznej (np. w ikonie, mozaice, itd.). W tym kontekście jednak należałoby mówić o pisaniu czy opisywaniu Jezusa Chrystusa w jakiegokolwiek formie graficznej i używać słowa „pisać” wszędzie tam, gdzie akcent jest kładziony na ortoikoniczność i or-

greckiego słowa *graphein* samo w sobie jest szersze niż rosyjskiego słowo *pisat'*, oba terminy wyrażają dobrze, że malowanie jest czymś analogicznym względem pisania, a nawet identycznym. Tak jak słowo pisane, tak samo ikona wyklada prawdy wiary chrześcijańskiej: jest teologią w obrazach. Związek pisma i obrazu w ikonie znajduje szczególne miejsce, dlatego też nie powinien dziwić wpływ różnych gatunków literackich na ikonografię. Poniżej postaramy się spojrzeć na ikony przez pryzmat gatunków literackich, które funkcjonowały w Bizancjum. Charakter dydaktyczny nie był nigdy obcy ikonie, mimo iż w pierwszych wiekach wierni traktowali ikonę jako „miejsce” obecności świętego. Jednak zaczęły pojawiać się ikony opisujące coraz więcej szczegółów, zwłaszcza dotyczyło to ikon opisujących jakieś wydarzenie, jakąś scenę. Styl ikon stawał się przez to coraz bardziej narratywny. Narratywny styl ikon nie dotyczy jedynie późniejszych ikon, czy wpływów Zachodu: towarzyszył ikonom bardzo wcześniej⁶.

2. Źródła literackie ikonopisarzy

Na jakich źródłach literackich opierali się ikonopisarze? Przede wszystkim na Piśmie Świętym. I to na tyle mocno to podkreślali, iż uważali, że nie jest ortoikonicznym obrazem to, co w jakiś sposób mogłoby być przeciwne temu, co zostało wyrażone w Biblii. Podobnie jak dogmat (a ikona jest namalowanym dogmatem) wynika z Pisma Świętego i w żaden sposób nie może być sprzeczny z Pismem Świętym, najwyżej może rozwijać daną prawdę zarysowaną w Biblii.

Jednakże do podstawy biblijnej ikonopisarze dodawali apokryfy, które w rozbudowany sposób przedstawiają różne wydarzenia biblijne. Klasycznym przykładem mogą być ikony Bożego Narodzenia, gdzie znajdziemy apokryficzne 2 kobiety (imię jednej znamy właśnie z apokryfów: Salomea) najczęściej w scenie kąpieli Dzieciątka. Wiele apokryfów pisze o położnych pomagających Maryi, m. in. „Protoewangelia Jakuba” pisze o Salome, „Księga o Narodzeniu Zbawiciela, o Maryi i o Położnej” podaje nam rozbudowane historie położnej Zahel, „Ewangelia Dzieciństwa Arabska” mówi o starej Hebrajce (i dziwnej relikwii związanej z obrzezaniem Jezusa), a „Ewangelia Dzieciństwa Ormiańska” przekazuje nam informacje o pierwszej matce – Ewie oraz o Salome (badającej dzie-

todoksę w plastyce. Jednak sformułowania typu „pisanie mozaiki”, albo „pisanie rzeźby” jest dziwaczne i wprowadza zakłopotanie, dlatego też nie należy upierać się koniecznie przy sformułowaniu „pisać ikonę”. Przede wszystkim należy znać teologię tego sformułowania i genezę, znać jego szczególne znaczenie i nie poprawiać tych, którzy mówią „malować ikonę” Interesującą pracą przedstawiającą różne ortoikoniczne techniki, którym przyświeca ten sam cel: opisanie w formie plastycznej wiary, a nawet bardziej „wyznanie wiary w formie plastycznej” jest praca M. BIELAWSKIEGO, *Oblicza ikony*, Kraków 2006.

⁶ E. SENDLER, *L'icône. Image de l'invisible. Éléments de théologi, esthétique et technique*, Paris 1981, Siracusa 2007, 65.

wictwo Maryi) obecnymi przy Nowonarodzonym. Takich przykładów związku ikon z apokryfami można mnożyć dziesiątki.

Kolejną grupą tekstów mających wpływ na kształt ikon, to teksty liturgiczne. Np. istnieją ikony „akatyście”, gdzie Maryja jest przedstawiana w taki sposób, jak opiewają ją poszczególne strofy akatysty. Na ikonografów silny wpływ wywierają teksty hagiograficzne. Święty jest tak przedstawiany w ikonach, jak opisuja go opowieści z jego życia. Ważną grupą tekstów wpływających na kształt ikon są teksty Ojców Kościoła, zwłaszcza obrazy z ich kazań, ich tłumaczenie prawd dogmatycznych.

Wielość źródeł i ich nierówna wartość nie rozerwała pewnej fundamentalnej jedności ikonografii, a wręcz przeciwnie, owa różnorodność zrodziła wielkie bogactwo tematyczne, które można odnaleźć w całości doświadczenia prawosławnej wiary, w znaczeniu nie tyle konfesyjnym, co w znaczeniu ekspresji wiary charakterystycznej dla chrześcijańskiego, prawowiernego (ortodoksyjnego) Wschodu⁷. Sztuka bizantyjska zasymilowała pewne elementy, różnorodność, odrzucając inne, a ten wybór doprowadził do powstania pewnej jakości, jedności, która wciąż staje się żywą propozycją dla całego chrześcijaństwa⁸.

3. Formy literackie ikonopisarzy

Źródła literackie, na których opierały się ikony, to nie jedyny element wpływający na ich kształt. Ikony były inspirowane także gatunkami literackimi, które dominowały w epokach, w których dane ikony powstawały. Ikony opierały się na tych samych prawach i na tych samych schematach, co gatunki literackie. To właśnie w świetle gatunków literackich odnajdujemy lepsze wytłumaczenie pewnych detali malarstwa bizantyjskiego, na pierwszy rzut oka czasem obcych, a czasem nawet dziwnych. Nestor teologów ikony Konrad Onasch w swej pracy poświęconej ikonografii, poświęcił jedną ważną część badaniom owych gatun-

⁷ O. CLÉMENT, *La révolte de l'Esprit. Repères pour la situation spirituelle d'aujourd'hui*, (z S. Rougier), Paris 1979, 101. Por. TENZE, *Postface*, w: R. BICHELBERGER, *L'unité maintenant*, Paris 1993, 197-206.

⁸ « L'Eglise orthodoxe dépasse l'opposition, non pas géographique mais spirituelle, des „orientés” et des „occidentés” les „orientés” des sociétés traditionnelles figées dans la contemplation de l'origine, dans la répétition cyclique, situant l'existence humaine dans une sorte de sphère magique où tout est sacré, où chaque mot, chaque geste, mettent en scène une sorte de physique de l'invisible, les „orientés” qui refusent l'histoire et résorbent l'humain dans le divin ; et les „occidentés” de la rationalité, du questionnement, de la mise en cause, de l'esprit critique, de l'aventure historique, les „occidentés” aussi de la volonté de puissance qui ignore le divin ou le résorbe dans l'humain ». TENZE, *La révolte de l'Esprit*, 102-103. Por. TENZE, *Un Occident fécondé par l'Orient*, w: *La Chapelle « Redemptoris Mater » du Pape Jean-Paul II. Don du Collège des Cardinaux au Saint-Père à l'occasion du cinquantième anniversaire de son ordination sacerdotale*, red. O. CLÉMENT, C. VALENZIANO, Troyes 2000, 187.

ków literackich, w świetle których można lepiej zrozumieć ikony. Wyodrębnił on 4 podstawowe modele: panegiryczny, epicki, dramatyczny i dogmatyczny⁹. Podobnie uczynił Egon Sendler¹⁰.

W pierwszych wiekach jedynie kilka elementów tych modeli pojawiało się w sztuce. Po ikonoklazmie schemat wystroju kościoła znajduje swą ostateczną formę a owe gatunki literackie są w pełni rozwijane. Najpierw sceny biblijne okrywają mury kościołów aż do pewnego rodzaju wybujałości, jak można to zobaczyć w Serbii, na przykład w Deczani, gdzie liczba przedstawianych scen wzrasta do przeszło tysiąca. Kościoły Rumuni ukazują także owe nadzwyczajne, wręcz skrajne bogactwo. Z czasem centrum ikonopisarstwa przesuwa się w kierunku Rusi, i tam przede wszystkim, od XVI w., w ikonie główny obraz świętego jest otoczony jest otoczony scenami odzwierciedlającymi wiernie ważne etapy jego życia w sposób, jaki relacjonują to hagiografowie. W niniejszym studium powołamy się na kilka przykładów ilustrujących stawiane tezy, ale można ukazać wiele innych przykładów podczas każdej ekspozycji ikon jednocześnie zdając sobie sprawę z wagi przekształceń sztuki ikonopisarskiej uwarunkowanymi związkami z literaturą.

W dodatku proces kolejnych przekształceń zwiastuje pewną dekadencję ikonopisarstwa, ponieważ monumentalna ikona, której jedynym głównym celem jest uobecnianie prototypu, traci swój charakter, gdy staje się zbyt dydaktyczna¹¹. Z czasem, prostota form i jej przeźroczystość pozostawiają miejsce miniaturyzacji, która także odwraca spojrzenie z istoty na rzecz detalu. Ale w całości, poza rzadkimi wyjątkami, wyrażane idee pozostają wierne doktrynie Kościoła i manifestują w każdej epoce wpływy prądów religijnych, które odnawiały życie Kościoła.

3.1. Model panegiryczny

„*Logos panegirykos*” – rozprawa panegiryczna, była w starożytności rozprawą wychwalającą jakąś ważną osobę. Także w Kościele zaadoptowano ten gatunek wypowiedzi literackiej, zwłaszcza w kazaniach głoszonych przed grobami męczenników lub w kościołach konsekrowanych ku ich czci¹². A wielcy kazno-

⁹ K. ONASCH, *Die Ikonenmalerei*, Leipzig, 1968, 151-191.

¹⁰ E. SENDLER, *L'icône. Image de l'invisible*, 65-66.

¹¹ Jest to jedna z najważniejszych rzeczy w kształtowaniu wrażliwości młodych adeptów ikonopisarstwa: należy dobierać takich środków artystycznych, aby ukierunkowały całość dzieła na uobecnienie osoby przedstawianej, a nie na opowiadanie o niej, nauczanie, moralizowanie. Jednym z podstawowych elementów (może i najważniejszym) odróżniających ikonę od obrazu jest cel, którym jest uobecnienie prototypu.

¹² Do dzisiaj wiele kazań odpustowych jest budowanych na modelu panegirycznym. Początkowo jednak „panegiryk” było to stowarzyszenie obywateli lub stowarzyszenie kilku miast, a także uroczysta mowa wygłaszana przy tej okazji, na temat motywu owego zjednoczenia albo na temat wspólnej korzyści. Później jednak tematem był „bohater” albo jakaś ważna osobistość.

dzieje byli godnymi następcami starożytnych retorów – ich mistrzów. Typowym przykładem może być panegiryk wygłoszony przez św. Bazylego na cześć świętego męczennika Barlaama, ukazujący jednocześnie rolę wyznaczoną artyście:

„Przybądźcie mi na pomoc sławni malarze bohaterskich czynów wojennych. Uwydatnijcie waszą sztuką niedoskonały obraz tego stratega, który rysuję; uczynicie, aby zabłyszczał malarskimi kolorami zwycięski atleta, którego przedstawiam w zbyt małym blasku; chcę być zwyciężony przez was w obrazie męstwa męczennika; rozraduję się będąc dziś przewyższony waszym talentem. Ukażcie nam wspaniały obraz zapaśnika; pokażcie nam wyjące demony, gdyż są one dziś, dzięki wam, pobite przez zwycięstwo męczenników; jeszcze unaocznijcie ich tą ręką gorliwą i zwycięską. I ukażcie także na waszym obrazie tego, który przewodniczy w walce i daje zwycięstwo – Chrystusa”¹³.

Uderzające w tym gatunku literackim są kwieciste sformułowania i pewnego rodzaju emfaza terminologiczna. Jest to cecha właściwa panegirykom. Kaznodzieja ma nie tylko poruszyć wiernych, ale przekonać ich i nakłonić do działania. Jednocześnie musi użyć terminów mających ładunek emocjonalny i zabarwionych poetycko. Niemniej uderzające są porównania zapożyczone z życia i atmosfery aren: porównania z pewnością zrozumiałe dla ludzi tamtej epoki i tamtej cywilizacji. Jednak ich sens został zupełnie zmieniony w kazaniach chrześcijańskich: panegiryki pogańskie sławiły bohaterów – ich siłę, odwagę, a „bohaterska walka” męczenników – przeciwnie, nie opiera się na działaniu zewnętrznym, widzialnym, ale jest objawieniem się łaski, czyni z męczennika obraz śmierci i zwycięstwa Chrystusa.

Podobieństwo do Chrystusa jest kluczem otwierającym na wewnętrzne rozumienie wschodniego pojęcia świętości. Różne szczegóły z życia świętych odnoszą się do życia Chrystusa. Jeśli ikonograf przedstawia narodzenie św. Mikołaja¹⁴ albo św. Sergiusz Radoneżskiego¹⁵, to używa on dokładnie tego samego schematu, jak w narodzeniu Bogarodzicy, schematu modelowanego na narodzeniu Chrystusa. Aby opisać wyjątkową świętość tego świętego hagiograf i malarz posługują się także typowymi scenami, „*topoi*”. Takie toposy – powtarzające się motywy, pojawiają się często w obrębie literatury i sztuki ikonopisarskiej, wskazują na jedność kulturową danej cywilizacji, kultury czy nawet kontynentu. Do takich *toposów* należy zaliczyć m. in. np. bezpłodność rodziców Jana Chrzciciela i Samuela; *topos* ascezy związanej z pokarmem: dziecko odrzuca mleko matki w środy i piątki – dni postu w Kościołach wschodnich (dawniej także w zachodnim); *topos* Chrystusa-Dziecka: tak jak On, tak i przedstawiany świę-

¹³ ŚW. BAZYLI WIELKI, *Kazanie 17. o świętym Barlaamie*, PG 31, 488-489.

¹⁴ B. A. USPIENSKI, *Kult Św. Mikołaja na Rusi*, tłum. E. Janus, M. R. Mayenowa, Z. Kozłowska, Lublin 1985.

¹⁵ H. NIKON, *La vie et les exploits ascétiques de Notre Père le Saint Moine Thophore Serge Higoumène de Radonège et Thaumaturge de Toute la Russie*, Angouleme 1994.

ty, od dzieciństwa uczy się łatwo i szybko; jest zresztą oddany na wychowanie mnichom i żyje w domu Bożym; później stawszy się diakonem, księdzem, biskupem, otrzymuje on dar czynienia cudów, uzdrawiania chorych, wypędzania złych duchów. Tak samo pod koniec życia męczennicy cierpią podobnie jak ich Mistrz: są biczowani, torturowani, a nawet krzyżowani. A ich pogrzeb przypomina ikona złożenia do grobu Chrystusa¹⁶. Owa seria zawiera w sobie zawsze sceny hagiograficzne: ukazują one wydarzenia, które nazaczyły świętego jako męczennika, biskupa czy mnicha. Te sceny zawierają w sobie przynajmniej jakieś odniesienie do Ewangelii czy Błogosławieństw, np. św. Mikołaj pomagający więźniom (przychodzący do nich lub objawiający się im) albo w innej ikonie św. Mikołaj będzie medytował słowa Chrystusa nakazujące odwiedzanie więźniów (Mt 25, 36).

Zadziwiająca może się wydawać ikona przedstawiająca św. Jana Chrzciciela w środku raju. Co więcej: ten *topos* będzie pojawiał się u wielu „pustynnych” świętych ascetów, np. w ikonie św. Marii Egipcjanki. W ikonach ów sielankowy *locus amoenus* otrzymuje nowe znaczenie, ściśle związane ze swym kontekstem hagiograficznym. Pustynie, gdzie żyli asceci, miejsca równie przerażające jak głębokie lasy północnej Rusi, mimo iż są dobrze opisane w ich *Żywotach*, nie weszły jednak na plan ikonograficzny, ponieważ istotne było ich znaczenie duchowe: przez swe zwycięstwo na demonami, asceta przekształcił te pustynie w duchowy raj. I nawet wroga przyroda uczestniczy w tej przemianie: dzikie bestie stają się uległe i żyją w pokoju razem ze świętymi.

¹⁶ Wydaje się, że już nawet redaktorzy Nowego Testamentu stosowali ten sam zabieg: ukazania, że odpowiedzialni za wspólnotę, Apostołowie, odtwarzają koleje życia Jezusa. Np. Dzieje Apostolskie mówią o św. Piotrze ukazują go podobnie do Chrystusa: „Wynoszono też chorych na ulicę i kładziono na łożach i noszach, aby choć cień przechodzącego Piotra padł na którego z nich. Także z miast sąsiednich zbiegało się mnóstwo ludu do Jerozolimy, znosząc chorych i dręczonych przez duchy nieczyste, a wszyscy doznawali uzdrowienia” (Dz 5,15-16). Jeśli weźmiemy fragment Ewangelii (i to niekoniecznie Łukasza), zauważymy, iż tak samo przedstawia się Jezusa: „Ludzie biegali po całej owej okolicy i zaczęli znosić na noszach chorych tam, gdzie, jak słyszeli, przebywa. I gdziekolwiek wchodził do wsi, do miast czy osad, kładli chorych na otwartych miejscach i prosili Go, żeby choć frędzli u Jego płaszcza mogli się dotknąć. A wszyscy, którzy się Go dotknęli, odzyskiwali zdrowie” (Mk 6,55-56). Kościół – zarówno ten pierwotny, jak i ten, który tworzył bizantyjskie ikony – widział w sobie przedłużenie uzdrowicielskiej obecności Chrystusa. Inny fragment opisuje uzdrowicielskie zdolności Pawła: „Bóg czynił też niezwykle cuda przez ręce Pawła, tak że nawet chusty i przepaski z jego ciała kładziono na chorych, a choroby ustępowały z nich i wychodziły złe duchy” (Dz 19,11-12). W swojej Ewangelii Łukasz tak pisze o Jezusie: „A pewna kobieta od dwunastu lat cierpiała na upływ krwi; całe swoje mienie wydała na lekarzy, a żaden nie mógł jej uleczyć. Podeszła z tyłu i dotknęła się frędzli Jego płaszcza, a natychmiast ustał jej upływ krwi” (Łk 8,43-44). Panegiryczny model ikony będzie tym mocniejszy im bardziej będzie ukazywał wewnętrzny związek świętego z Osobą Chrystusa, gdy będzie wyraźnie, nawet przesadnie (może nawet niezgodnie z danymi historycznymi, bo nie o historię tutaj chodzi, ale o ukazanie związku z Chrystusem) pokazywał jak święty odtwarza styl, sposób życia, przepowiadania, cierpienia i umierania swego Mistrza.

Wpływ panegiryku zaznacza się także w innych dziedzinach ikonografii. Można go zauważyć także w pewnych tytułach ikon Bogarodzicy. Np. typ *Platytera* pochodzi z pewnego liturgicznego sformułowania: „Bóg uczynił twoje łono większym niż niebios”. Dziewica jest przedstawiona w postawie orantki, z podniesionymi rękami, pierś ozdobiona jest okręgiem przedstawiającym preegzystujący Logos. Podobnie także aspekt dorosłego dziecka na ikonie Dziewicy wydaje się czynić aluzję do Księgi Daniela (7, 9), jako próba opisanego „puer-senex” – dziecka-starca. Wyrażenie *Pantokrator* (wszechmogący, wszystko podtrzymujący w istnieniu), wskazuje także na podobne wpływy.

Podsumowując wpływ gatunku panegirycznego na ikonografię należy zauważyć, że może on wpływać na pewną „mitologizację”, przejawianą w przedstawianych postaciach. Gatunek ten pomaga jednak przekazać, że życie świętych jest poddane prawu łaski, która czyni świętego czasem niezależnym od praw świata materialnego. Rozumieli to instynktownie wierni epoki średniowiecza, którzy byli bardziej wrażliwi od nas na język symboli. Czytali owe ikony jak księgę, pozwalali, aby życie i cnoty świętego przeniknęło ich. Być może nie mieli oni także dobrej znajomości badań prawdy historycznej takiej, jaką postrzegają dzisiejsze nauki¹⁷.

3.2. Model epicki

Model epicki jest najbliższy prawdzie historycznej: opowiada, w porządku chronologicznym i w szczegółach, bądź jakieś wydarzenie biblijne, bądź życie jakiegoś świętego. Akcent jest tu położony na wierność historii. To, co odróżnia go od modelu poprzedniego, gdzie – jak widzieliśmy – prymat ma element retoryczny, to w tym modelu przeciwnie, dominuje wymóg historyczności.

Tak jak w przypadku modelu panegirycznego, sceny są ułożone wokół obrazu głównego. Rozwijają one temat, ale w zasadzie pozostają treściowo w tym samym stylu, to znaczy harmonizują ze środkiem ikony i otaczają go bez zrywania ciągłości. Nie brakuje tu elementów panegirycznych, ale są one podporządkowane strukturze całości. Ten model epicki jest najczęściej stosowany do ikony proroka Eliasza. Według danych opowiadania biblijnego sceny mogą być liczne: niektóre ikony przedstawiają aż do dwunastu scen, inne ograniczają się do czterech lub sześciu.

Prorok Eliasz był bardzo czczony, zwłaszcza na Rusi, gdzie stał się opiekunem ludności wiejskiej, zaszczerpionym na miejsce pogańskiego boga Peruna¹⁸.

¹⁷ Por. A. VACCARELLA, *Impariamo a dipingere un'icona. Corso pratico d'iconografia*, Milano 2004, 35nn.

¹⁸ Perun to był bóg gromu i burzy, którego kult sięgał zapewne czasów wspólnoty indoeuropejskiej. Wyniesiony został do roli naczelnego bóstwa dynastii Ruryka. Według *Powieści dorocznej* w 980 r. stał w Kijowie drewniany posąg Peruna ze srebrną głową i złotymi wąsami, pośród in-

Jego wyższość nad innymi prorokami opierała się na jego wniebowstąpieniu na ognistym wozie. Ta scena zawsze zajmuje centrum kompozycji. Wokół tej sceny znajdują się inne, które przygotowują to wielkie wydarzenie: prorok na pustyni, żywiony przez kruka; budzony przez anioła, który przynosi mu Boży nakaz; wskrzeszający syna wdowy z Sarepty; przechodzący z Elizeuszem Jordan suchą nogą. Czasem także jest przedstawiana rzeź pogańskich kapłanów.

Ikona Bożego Narodzenia także jest skomponowana według tego modelu: w centrum złóbek z Dziewicą a wokół pozostałe postaci wymienione w Ewangelii: aniołowie, pasterze, królowie-magowie; w dole dwie sceny apokryficzne: św. Józef pełen wątpliwości i położne w trakcie kąpieli Dzieciątka.

Poza tematami biblijnymi niektóre ikony świętych należą również do tego modelu epickiego. Takimi są, pośród starszych, ikony świętych Borysa i Gleba. Synowie Księcia Włodzimierza zostali zamordowani przez swego brata Światosława. Ci dwaj święci są pierwszymi męczennikami Rusi.

Innym przykładem może być ikona św. Sergiusza z Radoneża (Moskwa XVI w.) Na obrzeżu (na polu) są przypomniane wydarzenia z życia świętego, jego narodziny, jego nauki u mnicha, jego święcenia, a następnie wydarzenia związane z założeniem klasztoru. W ten sam sposób są opisane żywoty świętych Piotra i św. Aleksego, metropolity Moskiewskiego.

Jeśli porównamy ikony rosyjskie z freskami greckimi i krajów bałkańskich, można rozpoznać na ikonach rosyjskich styl powściągliwy i efektywny. Freski lubią sceny męczenników często o zadziwiającej przemocy i objawiają predylekcję do faktów cudownych – co je zbliża do modelu panegirycznego. Te rysy można wytłumaczyć okolicznościami historycznymi: freski tej epoki zmierzają do podtrzymania wiary chrześcijańskiej w czasie prześladowań okupacji tureckiej¹⁹

Model epicki wiernie naśladuje tekst ksiąg świętych lub hagiograficznych. Jednakże ikona nie staje się prostą ilustracją historii, bo jej uduchowione formy nadają jej aurę misterium: ikona tłumaczy w swoisty sposób wymiar nadnaturalny Pisma Świętego i życia świętych.

nych bóstw. Poświęcano mu dęby. W Peryni pod Nowogrodem Wielkim odkryty został ośrodek jego kultu w postaci kolistego rowu, otaczającego przypuszczalnie posąg. Por. *Słownik kultury dawnych Słowian*, red. L. RACIEJEWICZ, Warszawa 1988, 285. Prokopiusz z Cezarei (Προκόπιος Καισαρεύς) †562, być może miał Peruna na myśli, gdy pisał o Słowianach w swych kronikach: „Uważają bowiem, że jeden tylko bóg, twórca błyskawicy, jest panem całego świata i składają mu w ofierze woły i wszystkie inne zwierzęta ofiarne. O przeznaczeniu nic nie wiedzą, ani nie przyznają mu żadnej roli w życiu ludzkim, lecz kiedy śmierć im zajrzy w oczy czy to w chorobie, czy na wojnie, ślubują wówczas, że jeśli jej unikną, złożą bogu natychmiast ofiarę w zamian za ocalone życie, a uniknąwszy, składają ją, jak przyobiecali, i są przekonani, że kupili sobie ocalenie za tę właśnie ofiarę” <http://pl.wikipedia.org/wiki/Perun>, 29.06.2007.

¹⁹ Por. M. ROCCASALVA FIRENZE, *L'icona. Manuale di iconografia bizantina*, Siracusa 2005, 20nn.

3.3. Model dramatyczny

Jeśli element dramatyczny nierozłącznie związany z całą rzeczywistością ludzką znajduje swój specyficzny wyraz w teatrze, nie jest on nieobecny w innych sztukach, ponieważ dramat nie jest jedynie techniką teatralną, ale jest także zasadniczym motywem głęboko ludzkim. Nie powinien zatem dziwić fakt, że ten element dramatyczny zajmuje ważne miejsce w kazaniach i opowiadaniach religijnych.

Już Meliton z Sardes w II w. oraz Efrem Syryjczyk w IV w. używali świadomie zwrotów antytetycznych i dialogów, aby spowodować owo dramatyczne napięcie, które pociąga ludzi. Później ich sposoby wyrazu zostały przejęte w hymnach liturgicznych, które z kolei inspirowały malarstwo religijne.

Pojawiały się zatem w malarstwie konflikty, niespodzianki i sprzeczności, które były przywoływane przez malarzy wprowadzających owe napięcia. Życie Chrystusa, jego męka i zmartwychwstanie, dostarcza niewyczerpanego tworzywa do opracowania artystycznego niejako dopełniającego jednocześnie *topoi* ze scen hagiograficznych. Tutaj jeszcze bardziej cierpienie ludzkie nabiera doniosłości, zostaje przekroczone, ponieważ w Męce Chrystusa jak również w męce męczenników, cierpienie przywołuje i uobecnia boski dramat Odkupienia. W ten sposób problem cierpienia, nierozwiązalny w nocy pogaństwa, otrzymuje odpowiedź w zmartwychwstaniu, gdzie odradza się nadzieja, która dominuje. Przez swój akcent teologiczny, ikona ukrzyżowania nie zaprasza do medytacji nad przeraźliwym cierpieniem, jak to ma miejsce w sztuce gotyckiej, ale pozwala przebić się epifanii Syna człowieczego przez ciemności śmierci, który jest źródłem nadziei. W postawie ukrzyżowanego wszystko jest spokojne i ciche. Osoby spod krzyża wyrażają współczucie, współcierpią i w pewien sposób kontrastują z Ukrzyżowanym, co objawia sens dramatyczny tej sceny²⁰.

²⁰ Ukrzyżowanie jest przedstawiane na Wschodzie inaczej niż na Zachodzie chrześcijańskim. Pewnej krytyce zachodnie przedstawienie poddał O. Clément „Chrześcijanie, i muszę tu uściślić – chrześcijanie Zachodu, dlaczego wszędzie przedstawialiście Jezusa jako zmarłego, zmarłego bez nadziei, Jego, zwycięzcę śmierci?” O. CLÉMENT, *Inne Słońce. Duchowa autobiografia*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1998, 25. Ciało Chrystusa nigdy nie były zwykłymi zwłokami, Duch nigdy nie przestał Go przenikać. Sztuka, liturgia, wyrazy wiary chrześcijan powinny szczególnie o tym pamiętać. Może to był najmocniejszy element negatywny katolicyzmu, który odpychał Oliviera Clément: brak życiodajnej nadziei. Gdy sam Clément chodził po Pirenejach ze swoim synem, wszędzie napotykał podobne, kamienne krzyże ze zwłokami, które zadawały kłam twierdzeniu, że Chrystus zmartwychwstał. „Dziecko szło od trupa do trupa”, gdzie śmierć pochłaniała życie. A tymczasem jest zupełnie odwrotnie. „Jednak my już jesteśmy dawno w kontekście post-chrześcijańskim i utrwalamy obraz – zresztą charakterystyczny dla Zachodu, ale jednostronny, a przez to nieprawdziwy – Jezusa cierpięliwego (*souffrant*)” (Na podstawie moich notatek z wykładów z Olivierem Clément.). To nie cały Jezus. To Jezus z łańcuchami, który jest już martwy. To nie Jezus ze Wschodnich ikon z otwartymi oczami, często w królewskich szatach. To nie jest Jezus wiary.

Dramatyczne napięcie ożywia także inne sceny. W ikonie Zwiastowanie objawia się w kontraście między władczyimi gestami archanioła Gabriela a skupieniem Dziewicy, które jest centrum grawitacji jej decyzji. Odnajdujemy podobny gest w centrum ikony wskrzeszenia Łazarza, gest Tego, który ma władzę nad życiem i śmiercią, podczas gdy wokół Niego malują się postawy żywo kontrastujące ze sobą: zdumienie niedowierzających Żydów, radosne zdziwienie Apostołów, ufne dziękczynienie dwóch sióstr Łazarza.

Innym przykładem modelu dramatycznego jest ikona Zmartwychwstania. Bardziej niż inne ikony, fresk z Karie Dżami (dawny kościół Świętego Zbawiciela w Chorze, fresk konstantynopolitański z XIV w.) oddaje intensywny dramatyzm²¹. Wszystko koncentruje się na jednym momencie i na osobie Zmartwychwstałego, którego białe szaty na tle głębokiego błękitu świecą jak blask. Zstępuje On do królestwa zmarłych, aby wyprowadzić stamtąd Adama i Ewę a z nimi wszystkich sprawiedliwych. Oba ruchy stają się czymś jednym. W prostocie tej sceny kryje się jej wielkość. Ikona ta wykazuje niezwykley związek z bardzo dramatycznym tekstem, niemal teatralną mową Zmartwychwstałego ze starożytnego tekstu *Homilii na Wielką i Świętą Sobotę*²². Na innych pojawiają się aniołowie nio-

²¹ Por. M. DROBOT, É. GODET, CH. HUMBERT I IN., *Icônes*, Paris 2001, 83.

²² „Co się stało? Wielka cisza spowiła ziemię; wielka na niej cisza i pustka. Cisza wielka, bo Król zasnął. Ziemia się przelękała i zamilkła, bo Bóg zasnął w ludzkim ciele, a wzbudził tych, którzy spali od wieków. Bóg umarł w ciele, a poruszył Otchłań. Idzie, aby odnaleźć pierwszego człowieka, jak zgubioną owieczkę. Pragnie nawiedzić tych, którzy siedzą zupełnie pogrążeni w cieniu śmierci; aby wyzwolić z bólów niewolnika Adama, a wraz z nim niewolnicę Ewę, idzie On, który jest ich Bogiem i synem Ewy. Przyszedł więc do nich Pan, trzymając w ręku zwycięski oręż krzyża. Ujrawszy Go praojciec Adam, pełen zdumienia, uderzył się w piersi i zawołał do wszystkich: «Pan mój z nami wszystkimi!» I odrzekł Chrystus Adamowi: «I z duchem twoim!» A pochwycając go za rękę, podniósł go mówiąc: «Zbudź się, o śpiący, i powstań z martwych, a zajaśnieje ci Chrystus. Oto Ja, twój Bóg, który dla ciebie stałem się twoim synem. Oto teraz mówię tobie i wszystkim, którzy będą twoimi synami, i moją władzą rozkazuję wszystkim, którzy są w okowach: Wyjdźcie! A tym, którzy są w ciemnościach, powiadam: Niech zajaśnieje wam światło! Tym zaś, którzy zasnęli, rozkazuję: Powstańcie! Tobie, Adamie, rozkazuję: Zbudź się, który śpisz! Nie po to bowiem cię stworzyłem, abyś pozostawał spętany w Otchłani. Powstań z martwych, albowiem jestem życiem umarłych. Powstań ty, który jesteś dziełem rąk moich. Powstań ty, który jesteś moim obrazem uczynionym na moje podobieństwo. Powstań, wyjdźmy stąd! Ty bowiem jesteś we Mnie, a Ja w tobie, jako jedna i niepodzielna osoba. Dla ciebie Ja, twój Bóg, stałem się twoim synem. Dla ciebie Ja, Pan, przybrałem postać sługi. Dla ciebie Ja, który jestem ponad niebiosami, przyszedłem na ziemię i zstąpiłem w jej głębiny. Dla ciebie, człowieka, stałem się jako człowiek bezsilny, lecz wolny pośród umarłych. Dla ciebie, który porzuciłeś ogród rajski, Ja w ogrodzie oliwnym zostałem wydany Żydom i ukrzyżowany w ogrodzie. Przypatrz się mojej twarzy dla ciebie oplutej, bym mógł ci przywrócić ducha, którego niegdyś tchnąłem w ciebie. Zobacz na moim obliczu ślady uderzeń, które zniósłem, aby na twoim zeszpeconym obliczu przywrócić mój obraz. Spójrz na moje plecy przeorane razami, które wycierpiałem, aby z twoich ramion zdjąć ciężar grzechów przytłaczających ciebie. Obejrzyj moje ręce tak mocno przybite do drzewa za ciebie, który niegdyś przewrotnie wyciągnąłeś swą rękę do drzewa. Snem śmierci

sący narzędzia męki albo powalający demonów, ale owe malarskie komentarze pozostają na marginesie misterium.

Fresk z Karie Dżami daje świadectwo pewnemu wyborowi pomiędzy licznymi symbolami i obrazami, które proponuje liturgia święta. Zatrzymuje się na temacie centralnym, wyodrębnia się z innych elementów i roznieca w ten sposób rzadką moc dramaturgii.

3.4. Model traktatu teologicznego

Każda ikona, najbardziej nawet skromna i przeciętna nie poprzestaje na namalowaniu sceny lub osoby, ale przede wszystkim zawiera w sobie podtekst teologiczny. Poprzez siebie właściwe środki, formy i kolory, obraz przedstawia to, co Pismo Święte naucza słowami. O ile jednak teologia zgłębia prawdę przez rozumowanie, o tyle jednak obraz czyni to przez wizję. Poprzez to obraz pozostaje zawsze w domenie figuratywności, symboliki, nawet gdy przemienia on konkretną rzeczywistość, aby ujawnić znaczenie teologiczne. Już wszystkie pierwsze ikony zawierają te dwa elementy: aspekt teologiczny jest zawsze związany z konkretnym przedstawieniem. To prawo kierują całym rozwojem ikonografii²³.

Ale element teologiczny posiada również inną funkcję niż gatunek panegiryczny. Jeśli ten ostatni pozostaje głównie w zakresie języka, formy, i czyni z ikony pewne „laudatio”, mowę pochwalną świętego, to element teologiczny pozostaje samą podstawą przedstawianej rzeczy, której tajemnicę zgłębia, wynosząc przez to sztukę bizantyjską na najwyższy jej poziom uduchowienia. Ów aspekt teologiczny może dominować w całej kompozycji, jak to zauważamy począwszy od XIII w. w ikonie Zwiastowania z Ustiuga (*Великий Устюг*), gdzie osoba Emmanuela wpisuje się w czerwień na piersi Dziewicy. Później, zwłaszcza począwszy od XVI w. w Rosji, aspekt teologiczny stanie się samym obiektem przedstawianym: ikona nie jest od tego czasu hipostatyczną obecnością prototypu, ale traktatem teologicznym.

zasnąłem na krzyżu i włócznia przebiła mój bok za ciebie, który usnąłeś w raju i z twojego boku wydałeś Ewę, a ta moja rana uzdrowiła twoje zranienie. Sen mej śmierci wywiedzie cię ze snu Otchłani. Cios zadany Mi włócznią złamał włócznię skierowaną przeciw tobie. Powstań, pójdźmy stąd! Niegdyś szatan wywiódł cię z rajskiej ziemi, Ja zaś wprowadzę cię już nie do raju, lecz na tron niebiański. Zakazano ci dostępu do drzewa będącego obrazem życia, ale Ja, który jestem życiem, oddaję się tobie. Przykazałem aniołom, aby cię strzegli tak, jak słudzy, teraz zaś sprawię, że będą ci oddawać cześć taką, jaka należy się Bogu. Gotowy już jest niebiański tron, w pogotowiu czekają słudzy, już wzniesiono salę godową, jedzenie zastawione, przyozdobione wieczne mieszkanie, skarby dóbr wiekuistych są otwarte, a królestwo niebieskie, przygotowane od założenia świata, już otwarte»” *Liturgia Godzin*, t. 2, Poznań 1984, 386-388.

²³ Warto znać także wszystkie zastrzeżenia zwłaszcza bizantyjskiego Wschodu dotyczące takiej sztuki jak teatr, czy sztuk w ogóle szerzej pojmowanych. Interesujące materiały na ten temat można znaleźć w pracy E. WELLESZ, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2006, 96nn.

Zjawisko przekształcenia się ikony w traktat teologiczny można studiować na przykładzie ewolucji ikony Trójcy Świętej. W świecie bizantyjskim jest ona znana pod nazwą *philoxenia*, to znaczy „gościnność” (gdy Abraham przyjmuje trzech gości). Ów stary temat pojawia się od IV w., na mozaice w Bazylice Matki Boskiej Większej ukazany jest epizod opowiedziany w Księdze Rodzaju (18, 1–15), który Ojcowie greccy zawsze interpretowali jako odwiedziny Trójcy Świętej. Uwaga przywiązywana do trzech osób niebiańskich podkreśla charakter teofaniczny, ale detale, rzeczy położone na stole, Abraham i Sara krzątający się wokół swych gości, słudzy bijący wołu, dotyczą już kwestii historycznych. Ta forma była reprodukowana aż do XV i XVI w., a Andrzej Rublow spowodował, że aspekt dogmatyczny zdominował i zdeterminował całą kompozycję. Detale zostały przez niego zredukowane do najistotniejszych, pozostały jedynie trzy osoby niebiańskie siedzące naprzeciw siebie w milczeniu, stół stał się ołtarzem i jest na nim jedynie kielich eucharystyczny. Kilka przedmiotów: skała, gałęzie, namiot, zamieniło się w symbole, niewidzialna struktura geometryczna (głównie okrąg) tworzy jedność, pozwalającą odkryć intencję malarza: przedstawić Trójcę Świętą w jej ruchu miłości i jako źródło zbawienia ludzkości. Ta koncepcja nie umniejsza wartości historycznej sceny, ale nadbudowuje interpretację teologiczną²⁴.

Inna ikona Trójcy Świętej ukazuje pewną późniejszą ewolucję, która odchodzi od tradycji biblijnej, aby ukazać postaci boskie, w jaki sposób pochodzi jedna od drugiej. Jest to koncepcja już czysto teologiczna. W ten sposób wygląda ikona Ojcostwa: Ojciec Przedwieczny trzyma na swych kolanach Słowo, a Słowo trzyma na kolanach pewną aureolę, w której odnajdujemy Ducha Świętego po postacią gołębia. Oczywiście, że to przedstawienie ma swój fundament biblijny: „Syn, który jest w łonie Ojca” (J 1, 18) i „Paraklet, którego wam pošlę od Ojca” (J 15, 26). Przedstawienie to jednak zastanawia się przede wszystkim nad rozróżnieniem osób i ich relacjami tak, jak definiuje je św. Grzegorz z Nazjanzu: Ojciec jest niestworzony, bez początku, Syn jest zrodzony z Ojca, a Duch pochodzi i jest posłany. Ta dynamiczna koncepcja przedstawienia tajemnicy znalazła swój wyraz w kanonie Pięćdziesiątnicy: „Królu królów, Jednorodzony z Jedynego, jedyne Słowo pochodzące od Ojca bez początku, w swej dobroczynności, prawdziwie uczyniliście jaśniejącym blaskiem Ducha równego Wam w potędze nad Waszymi Apostołami, którzy Wam śpiewają: Chwała Waszej Potędze, Panie”²⁵.

Synod Moskiewski odrzucił tę ikonę, jak i inne o tematyce czysto dogmatycznej, z powodu jej abstrakcyjnego charakteru, jak również z powodu pewnej niejednoznaczności (ikona sugeruje *Filioque*, co jest kwestią wielkiej wagi dla

²⁴ A. ADAMSKA, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrieja Rublowa*, Kraków 2003, 122nn.

²⁵ E. MERCENIER, *La prière des Églises de rite byzantin*, Chevetogne 1948, 373.

Kościoła prawosławnego)²⁶. Te ikony nie przedstawiają już jednej osoby, albo konkretnej sceny biblijnej, i brak im bezpośredniej łączności z misterium Wcielenia. Jednak synodalne zakazy nie mogły powstrzymać ewolucji mającej swe korzenie w życiu religijnym XVI w.

Pod wpływem studiów klasycznych i nurtów racjonalistycznych, które napłynęły z Zachodu, ludzie byli zbyt zauroczeni nowymi ideami, aby poprzestać na prostocie dawnych form. Wtedy rozpoczęły się mnożyć ikony dogmatyczne, których już sam tytuł sugeruje charakter spekulatywny: „Słowo, Syn Jednorodzony”, „Ojciec nasz”, „W Tobie raduje się całe stworzenie”. Zminiaturyzowany styl pozwalał na realizację ikon z ogromną ilością różnorodnych scen, i przerozowaniem detali. Ikony stały się traktatami teologii i filozofii, które czytało się jak ezoteryczną księgę. Ich symbole, alegorie, często pochodzące z bardzo różnorodnych kultur (starożytność, Wschód, Kabała, apokryfy) były możliwe do odczytania jedynie przez erudytów. Lud pozostał obcy wobec tego świata. Trudno byłoby więc opisać w detalach którąś z tych ikon. Ich analiza dzisiaj wymaga pracy naukowej, która pozwoliłaby nam odkryć klucz ich wewnętrznej, świadomej struktury, oraz miejsce i znaczenie tych struktur w mentalności tamtej epoki.

Na owych przedstawieniach dogmatycznych kończy się także tysiącletnia historia ikonografii. Trudno uchronić się przed pewnym smutkiem śledząc ową ewolucję: ikona, której istotą był obraz okrywający misterium, który stał się czystym wykładem doktrynalnym, a następnie grą znaków i symboli dla znawców owych subtelności.

Ostatecznie, aby zakończyć, pojawia się następujące pytanie: jak mogło dojść do zagubienia bogactwa teologicznego ikony, wraz z jej językiem, środkami ekspresji? Narzucająca się odpowiedź, że to „zachodni racjonalizm” nie jest wystarczająca, bo pojawia się następne pytanie: dlaczego ikona z jej głębią duchową nie była odporna na ten racjonalizm? Ani historycy, ani teologowie nie dadzą nam być może satysfakcjonującej odpowiedzi. Pozostaje nadzieja, że odnajdziemy ikonę prawdziwą o własnym nowym obliczu, w której odbijają się wartości naszych czasów, a jednocześnie wiara chrześcijańska wszystkich czasów. Jest to jeden z najważniejszych wyznaczników ortoikoniczności: należy tak przedstawiać ikonę, malować wiarę Kościoła, aby nie był to jedynie wyraz subiektywnych poszukiwań Boga danego artysty, ale aby w ikonie każdy chrześcijanin odnalazł wyraz swojej wiary a jednocześnie wiary Kościoła. Wątek subiektywny musi dać pierwszeństwo zobiektywizowanej wierze. Dlatego prawdziwi ikonopisarze zdawali sobie sprawę z tego, że ikona – nawet jeśli w całości jest wykonana przez jednego autora – ostatecznie jest dziełem Kościoła: to Kościół tworzy

²⁶ J. MAYENDORFF, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, tłum. J. Prokopiuk, Kraków 2007, 157.

ikonę i uznaje w danym obrazie wyraz swej wiary. Podobnie jak Kościół z licznych tekstów starożytnych wybiera te, które są wyrazem jego wiary, „kanonizując” je, a inne uznając jedynie za apokryfy²⁷.

L'icône comme un genre littéraire

Resumé

Quand on parle du travail de l'iconographe, on ne dit pas « peindre » une icône, mais on dit « écrire » une icône (en grec c'est grapheîn, en russe c'est pisat'). Ca nous montre la relation très étroite entre la parole et l'image. Comme la parole écrite, l'icône enseigne la vérité chrétienne : elle est une théologie en images. Aussi n'est pas étonnant que les différents genres littéraires aient influencé l'iconographie. Le caractère didactique n'a jamais été absent de l'icône, même au cours des premiers siècles où les fidèles voyaient en elle avant tout une présence du saint. Comme les sources littéraires les peintres d'icônes ont puisé d'abord et avant tout à l'écriture Sainte; mais à ce fond biblique s'ajoutent les apocryphes, les textes liturgiques et hagiographiques, comme aussi les sermons des Pères. Mais s'il s'agit de la forme, l'icône s'inspire des genres littéraires dominants à l'époque ; elle se conforme à leurs lois et à leurs schémas. C'est dans ces genres que nous trouvons l'explication de certains détails de la peinture byzantine à première vue étranges, voire même bizarres. Dans son livre sur l'iconographie, Konrad Onasch a consacré une partie importante de ses recherches à ces genres littéraires par lesquels elle s'exprime. Il a relevé quatre modèles de base : panégyrique, épique, dramatique et dogmatique. Cet article nous montre les spécifiques différences entre ces genres.

²⁷ M. STAROWIEYSKI, *Barwny świat apokryfów*, Poznań 2006, 46nn. B. SESBOÛÉ, CH. THEOBALD, *Historia dogmatów*, t. 4: *Słowo zbawienia*, tłum. P. Rak, Kraków 2003, 127.