

## Z PROBLEMATYKI HISTORYCZNEJ

SEMINARE  
t. 29 \* 2011 \* s. 237–247

Ks. Arkadiusz Jasiewicz  
Seminarium Polskie w Paryżu

### DZIEJE ŚWIĘTYCH WIZERUNKÓW W CHRZEŚCIJAŃSTWIE – ZARYS HISTORII

Wyraz ikona pochodzi z języka greckiego (*eikon*), w którym oznacza obraz lub cenny przedmiot konsekracji i religijnego kultu. Ikony malowane są na grubych deskach, są starannie przygotowane według tradycyjnych reguł w zakresie tematów i technik, jako odtworzenie ideału nieba, rodzaj okna ku wieczności. Ikona narodziła się w Bizancjum i stanowi syntezę tradycji hellenistycznej, wywodzącej się z dziedzictwa grecko-rzymskiego, przekształconego i przystosowanego do nauki chrześcijańskiej oraz form artystycznych pochodzących z Palestyny, Azji Mniejszej, Egiptu i Syrii. Święte wizerunki kształtowały się przez wieki, każda epoka miała wpływ na wytworzenie się ich specyficznego charakteru. Stąd, celem tego artykułu jest prześledzenie, w zarysie, dziejów obecności świętych obrazów w historii chrześcijaństwa. Niełatwe to zadanie przedstawić w krótkim artykule historię ikony, ale choć trochę postaram się przybliżyć to zagadnienie.

#### 1. PIERWSZE IKONY – KATAKUMBY<sup>1</sup>

Zgodnie z Tradycją Kościoła, pierwsza ikona Chrystusa powstała jeszcze za Jego życia na ziemi. Był to wizerunek zwany na Zachodzie *Świętym Obliczem*, a w Kościele Wschodnim „wizerunkiem nieuczynionym ręką ludzką” (*acheirot-*

---

<sup>1</sup> „Nazwa katakumby przysługuje, od XVI wieku, wszystkim nowo odkrytym cmentarzom chrześcijańskim, znajdującym się pod ziemią. Początkowo jednakże nazwa ta przysługiwała tylko cmentarzowi przy bazylice św. Sebastiana przy via Appia w Rzymie, położonemu *ad catacumbas*”. B. Kumor, *Historia Kościoła*, Lublin 2001, s. 53.

*poietos*)<sup>2</sup>. Tradycja Wschodnia taki rodzaj ikony określiła terminem *mandylion*, pochodzącym od arabskiego słowa *mandil*, a oznaczającego chusteczkę. Dzieje mandylionu zawarte są w apokryfie z V wieku zatytułowanym *Doktryna Addaja*<sup>3</sup>. Tradycja Zachodnia wprowadziła Weronikę, która miała otrzeć pokrwawioną twarz Jezusa w czasie drogi krzyżowej (*vera icon* – prawdziwy obraz). „Tradycja związana z obrazem Świętego Oblicza z Edessy była na tyle żywa, że powoływał się na nią św. Jan Damasceński w swoich dysputach z obrazoburcami, a także II Sobór Nicejski w swych debatach często z niej korzystał”<sup>4</sup>. Istnieją jeszcze dwie relikwie ukazujące Chrystusa: Całun Turyński i Chusta Manoppello. Oba te wizerunki funkcjonowały jako decydujące modele dla wszystkich klasycznych wizerunków Chrystusa<sup>5</sup>.

Tradycja do obrazów „nieuczynionych ręką ludzką” zalicza jeszcze jedną ikonę, Matki Bożej trzymającej Boże Dziecię, którą przypisuje się św. Łukaszowi Ewangelście. „Uważano, że Łukasz przesłał Teofilowi nie tylko Ewangelię, ale i namalowany portret Maryi z Dzieciątkiem oraz dołączył bogaty materiał ilustracyjny z życia Chrystusa”<sup>6</sup>. Propagowanie idei, że św. Łukasz był malarzem ikon

<sup>2</sup> Por. A.A. Napiórkowski, *Acheiropity – ikony nie ręką ludzką uczynione*, w: *Chrystus Wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. tenże, Kraków 2003, s. 116-120. Teologia ikony pojęcie *a-cheiro-poietos* (nieuczyniony ręką ludzką) wyprowadza z Nowego Testamentu – „Wiemy, bowiem, że jeśli nawet zniszczy nasz przybytek doczesnego zamieszkania, będziemy mieli mieszkanie od Boga, dom nie ręką ludzką uczyniony, lecz wiecznie trwały w niebie” (2Kor 5,1). *Acheiropity*, traktowane jako spuszczone z nieba obrazy, poprzez odbicie na chustach i kolumnach, powielano w chrześcijańskim antyku wielokrotnie.

<sup>3</sup> Por. J.S. Partyka, *Acheropity bizantyjskie*, *Miejsca Święte* 4(2002), s. 16-17. Król Abgar z Edessy wysłał do Jezusa swojego sługę Ananiasza z zaproszeniem do Edessy. W odpowiedzi Jezus zapowiedział przysłanie jednego ze swoich uczniów Tadeusza, aby nawrócił na chrześcijaństwo ludność podporządkowana Abgarowi. Kiedy Ananiasz przebywał w obecności Jezusa, namalował Jego portret, gdyż był nadwornym malarzem króla Abgara. Po powrocie do Edessy ofiarował go swojemu władcy, który bardzo się ucieszył i kazał powiesić wizerunek w jednej z komnat pałacowych. Inny bizantyjski pisarz, Andrzej z Krety, opowiada, że mandylion powstał wtedy, kiedy Chrystus obmył sobie twarz i wytarł ją lnianą chustą, na której odbiły się rysy Świętego Oblicza.

<sup>4</sup> T.D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła. Zarys teologii świętego obrazu*, Częstochowa 1993, s. 21.

<sup>5</sup> Por. H. Pfeiffer, *Podstawowe punkty teologicznego wizerunku Chrystusa*, tłum. L. Balter, *Communio* 24(2004), s. 139-141. Rozpatrując kwestię Całunu Turyńskiego, należy zawsze stwierdzić dwie rzeczy: wszystkie ślady cierpienia dokładnie odpowiadają relacjom Ewangelii na temat Męki Jezusa oraz do dnia dzisiejszego nikt nie potrafi wyjaśnić, w jaki sposób ślady wizerunku znalazły się na tej tkaninie. Od wizerunku Chrystusa na pokrywie z jednej z komór w katakumbach św. Piotra i Marcellina w Rzymie do Pantokratora na bizantyjskich mozaikach na Sycylii i do współczesnych rosyjskich ikon Chrystusa, ciągle stwierdza się obecność tych samych charakterystycznych cech, które można sprowadzić do jednego modelu, jednego pierwowzoru, a mianowicie do Całunu Turyńskiego. Istnieje jeszcze drugi model obrazu Chrystusa zachowany na chuście z Monoppello, nienamalowany, nieutkany, a więc powstały wskutek boskiej sztuki.

<sup>6</sup> R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, tłum. K. Kwaśniewska, Kraków 1999, s. 52.

stanowiło śmiałą strategię pisarzy wypowiadających się w obronie ikon w okresie bizantyjskiego obrazoburstwa w VIII wieku. Jeżeli interpretować obrazoburstwo w kategoriach dyskusji na temat właściwej formy sztuki chrześcijańskiej, to czy można znaleźć lepszy argument niż ten, którego udzielił sam św. Łukasz: Matka Boża i Dzieciątko Jezus stanowią odpowiedni temat ikony. Skoro św. Łukasz namalował ikonę, a Maryja zgodziła się na sportretowanie z Chrystusem, to jakie racje mogą przeważać?<sup>7</sup>

Początków ikony można szukać w pierwszym okresie chrześcijaństwa, kiedy symbolom pogańskim nadawano znaczenie głęboko religijne (ogród, palma, gołębicą, paw – przywołują wyobrażenie raju niebiańskiego). Przede wszystkim sięgano jednak do symboli Starego i Nowego Testamentu<sup>8</sup>.

Pierwsi chrześcijanie nie znali ikon w naszym rozumieniu, jednak rozbudowana obrazowość Biblii już zawierała w sobie ich załączek. „Na ścianach rzymskich katakumb zachowały się rysunki świadczące o tym, że symbolika biblijna wyrażała się w malarstwie i grafice. Ryba, kotwica, okręt, ptaki z oliwkowymi gałązkami w dziobach, krzew winny, monogram Chrystusa – te znaki zawierały w sobie podstawowe pojęcia chrześcijańskie”<sup>9</sup>.

Paul Evdokimov, teolog prawosławny, wprowadza podział w malarstwie katakumbowym na znaki:

1. Kojarzące się z wodą – Arka Noego, Jonasz, Mojżesz, ryba, kotwica;
2. Związane z chlebem i winem – rozmnożenie chleba, kłosa pszenicy, winorośl;
3. Przypominające o zbawieniu i zbawionych – młodzieńcy w piecu ognistym, Daniel wśród lwów, feniks, wskrzeszony Łazarz, Dobry Pasterz<sup>10</sup>.

Najstarsze niesymboliczne wizerunki Zbawiciela pojawiają się w katakumbach rzymskich dopiero pod koniec II wieku. Nie są to portrety Jezusa, ale ikony Jego Bóstwa i człowieczeństwa. W tzw. Kaplicach Sakramentów na cmentarzu św. Kaliksta widzimy Tego, który przyjmuje chrzest Janowy oraz Bożego Cudotwórcę, wskrzeszającego Łazarza. Kościół, przedstawiając prawdę ewangeliczną, chciał pokazać, że tylko przez chrzest można dojść do zmartwychwstania w łasce. Tylko zanurzenie w wodach chrztu, znaku śmierci Zbawiciela, pozwala na zmartwychwstanie do życia wiecznego. Może zastanawiać, skąd artysta zaczerpnął taki obraz Chrystusa. Szukając odpowiedzi, trzeba sięgnąć znów do sztuki pogańskiej, która wytworzyła już wówczas obraz wiecznie młodego efebą określonego jako „męża bożego” – *theosis aner*. Znamy takie właśnie przedstawienie postaci pogańskiej, antytezy Jezusa Chrystusa, „boskiego męża” Apolloniusza z Tyany.

<sup>7</sup> Por. tamże, s. 61.

<sup>8</sup> Por. *List Ojca Świętego Jana Pawła II do artystów*, L'Osservatore Romano, wydanie polskie 20(1999), s. 6-7.

<sup>9</sup> J. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 24.

<sup>10</sup> Por. P. Evdokimov, *Poznanie Boga w Tradycji Wschodniej*, tłum. A. Liduchowska, Kraków 1996, s. 118.

Kolejnym wizerunkiem Zbawiciela był Dobry Pasterz. W starożytności przedstawiano w ten sposób Hermasa z barankiem na ramionach, który miał symbolizować cnotę humanitas czy philantropię. Chrześcijański wizerunek Dobrego Pasterza, z początku III wieku, zajmuje centralne miejsce, czy to w kryptach katakumbowych czy też na sarkofagach. W drugiej połowie IV wieku pojawia się na sarkofagach wczesnochrześcijańskich kolejny typ przedstawienia – Jezus nauczający.

We wczesnym chrześcijaństwie spotykamy także przedstawienia Kościoła w postaci orantki, oblubienicy, Arki Noego, znajdujące się we wszystkich ważniejszych kaplicach grzebalnych. W Katakumbach św. Kaliksta tematyka eklezjologiczna pojawia się np. przy okazji przedstawienia sceny prymatu Piotra.

Wszystkie te przedstawienia wizualne to obraz nauczania, przepowiadania żywego i żyjącego w swoim Kościele Jezusa Chrystusa, którego słowo, a nie obraz, ma docierać do wiernych. Wizerunek bowiem w tym okresie jest jedynie nośnikiem słów przesłania dobrej nowiny, którą przyniosło udęrczonej ludzkości Wcielone Słowo Miłości Ojca Przedwiecznego<sup>11</sup>. Zakorzenie w tradycji pogańskiej symbole zaczęły na stałe wpisywać się w literaturę i sztukę chrześcijańską, których stały się nierozłącznym składnikiem. Stało się tak przede wszystkim dlatego, że symbole posiadają zdolność przybliżania nadprzyrodzonych rzeczywistości, ujęcia i w pewien sposób wyrażenia ich istoty, a przede wszystkim trwałego wyrzucia się w rozumie osoby, która je postrzega<sup>12</sup>.

## 2. EPOKA KONSTANTYŃSKA

Zwycięstwo Konstantyna nad Maksencjuszem w 312 roku, przypisane Bogu, pozwoliło chrześcijaństwu stać się, w 313 roku, religią tolerowaną i pojawić się na światowej arenie. Nowa stolica cesarstwa, z kolei, Konstantynopol, poświęcona w 330 roku, stała się dla wielu świętym miastem, łączącym codzienne życie świata z sacrum<sup>13</sup>. Położenie geograficzne nowej stolicy sprzyjało rozwojowi sztuki sakralnej, gdyż, leżąc na styku Europy i Azji, była ona między nimi jakby pomostem czerpiącym zarówno z jednego, jak i z drugiego bogatego dziedzictwa. Przykładem jest doprowadzenie techniki fresku do perfekcji, np. odkryte freski z zatopionej katedry z Faras<sup>14</sup>, mozaiki i enkaustyki, z bogatą ornamentyką, wyrafinowaną kolorystyką i systemem dekoracji budownictwa monumentalnego<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Por. J.S. Partyka, *Najstarsze wizerunki Jezusa Chrystusa*, *Miejsca Święte* 4(2002), s. 12-15.

<sup>12</sup> Por. B. Degórski, *Materialne znaki i symbole w pierwszych wiekach Kościoła*, w: *Chrystus Wybawiający*, s. 59-60.

<sup>13</sup> Por. M. Quenot, *Ikona – Okno ku wieczności*, tłum. H. Paprocki, Białystok 1997, s. 17.

<sup>14</sup> Por. P. Siemieniuk, *Malowidła z zatopionej katedry*, *Przegląd Prawosławny* 5(1998), s. 9-11.

<sup>15</sup> Por. L. Uspiński, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1993, s. 54.

W tym czasie pojawia się wizerunek Chrystusa-Władcy, zgodny z zasadami ceremoniału dworskiego. Jednocześnie, Kościół zaczyna nadawać wielką rangę obrazom w przepowiadaniu słowa Bożego, szczególnie w walce z wszelkimi powstającymi w tym okresie herezjami.

Za czasów ostatniego wielkiego cesarza rzymskiego nastąpił „złoty wiek” sztuki bizantyjskiej, czego dowodem była świątynia Hagia Sophia. Justynian Wielki, w 532 roku, rozpoczął jej budowę. Ściany były pokrywane długim cyklem fresków i błyszczących mozaik. Świątynię zdobiły obrazy ukazujące w porządku chronologicznym wydarzenia z życia Chrystusa i działalności misyjnej Apostołów, u góry zaś na kopule było przedstawione Przemienienie, Ukrzyżowanie, Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego<sup>16</sup>. Jednak ten wspaniały budynek został w 1453 roku zniszczony przez Turków i po tych wielkich dziełach sztuki pozostały tylko resztki<sup>17</sup>.

### 3. IKONOKLAZM

Sprzeciw wobec kultu ikon do VIII wieku był sporadyczny, lecz podtrzymywany przez ikonoklazm żydowski i islamski, płynący ze wschodnich prowincji cesarstwa. Jednak w 726 roku z większą siłą wybuchnął nagle na dużą skalę, sprowokowany przez cesarza bizantyjskiego, Leona III Izauryjczyka. Przyczyny szukać trzeba w uchybieniach ze strony czcicieli obrazów, przejawiające się w niezrozumieniu właściwego sensu wizerunków, względnie w wypaczeniu oddawanego im kultu.

Wielu chrześcijan z zapałem przyozdabiało kościoły i uważało, że to wystarczy do zbawienia. Z drugiej strony, istniały takie formy oddawania czci wizerunkom, które graniczyły niekiedy z profanacją. W Aleksandrii panowie oraz wielkie damy przechadzali się po ulicach ubrani w szaty zdobne w przedstawienia świętych. Przesadny kult ikon zaznaczył się w ramach praktyki przyjętej w Kościele: na chrzestnych ojców i matki ludzie wybierali własne ikony. Niektórzy kapłani zdrapywali farbę z ikon, mieszały ją ze świętymi darami, a następnie rozdawali wiernym, tak jakby były to Ciało i Krew Jezusa. Inni kapłani sprawowali Eucharystię na ikonie zamiast na ołtarzu. Również wierni niejednokrotnie pojmowali kult ikon w sposób zbyt dosłowny: oddawali cześć nie tyle przedstawionej oso-

---

<sup>16</sup> Por. Ch. Diehl, *Sztuka bizantyjska*, w: *Bizancjum*, red. N.H. Baynes, H.St. Moss, tłum. S. Zwolski, s. 153-159.

<sup>17</sup> Istnieje legenda o przyjęciu przez Włodzimierza prawosławia na Rusi. Włodzimierz stanął przed wyborem religii dla swojego kraju, wysłał swoich posłańców, aby wybrali spośród napotkanych religii najpiękniejszą. Gdy ci posłańcy wkroczyli do świątyni Hagia Sophia, pod wpływem piękna wyrzekli: „Niebo na ziemi”. Stąd, na tych terenach, aż do dzisiaj, większość stanowią prawosławni.

bie, co samemu wizerunkowi. Wszystkie te zachowania wywoływały oburzenie, a u niektórych antypatię do ikon<sup>18</sup>. Cesarz Leon III nakazał niszczenie wszelkich obrazów przedstawiających Chrystusa czy osoby święte, usuwanie ich z cerkwi i domów prywatnych. Nieustraszeni ikonofile, wśród których byli mnisi, zostali potraktowani jak heretycy i często byli przez wierzących torturowani i zabijani. Monastery były plądrowane, a ziemie i dobra klasztorne konfiskowane<sup>19</sup>.

Sami ikonoklaści nie niszczyli wszystkich obrazów i mieli swoją ikonografię odpowiadającą ich własnym poglądom. Była to przede wszystkim sztuka dekoracyjna, ornamentyka abstrakcyjna lub roślinna, ale także wyobrażenia zwierząt, sceny z polowania. Zabraniając kultu obrazów, cesarz, jak się wydaje, nigdy nie zamierzał zakazywać tradycyjnego okazywania czci wizerunkowi cesarza. Przeciwnie, kult ten się wzmógł, co szczególnie wyraźnie się ujawniło w biciu monet. Znamienne, że tradycyjnie wyciskany na monetach krzyż, cesarze ikonoklaści zastąpili swoim własnym portretem, odbijanym teraz na obu ich stronach<sup>20</sup>.

W takich okolicznościach rozpoczęła się obrona kultu ikon i wytworzenie całej teologii obrazu. Przeciwno postępowaniu Leona III wystąpił energicznie nowy papież Grzegorz III, zwołując w Rzymie synod, który zagroził ekskomuniką tym wszystkim, którzy sprzeciwiają się czci obrazów lub je niszczą czy profanują.

Poczynaniom cesarza przeciwstawił się także Jan Damasceński, przebywający poza zasięgiem jego władzy, tworząc trwałe podstawy teologiczne pod kult obrazów i tym samym wykazując słabość argumentów cesarskich<sup>21</sup>. Za czasów cesarzowej Ireny, która rządziła w imieniu małoletniego syna Konstantyna IV, odbył się II Sobór Nicejski<sup>22</sup>. Właśnie na tym soborze powstała tzw. *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* św. Jana Damasceńskiego. To dzięki niemu mamy ortodoksyjną naukę o obrazach. Święty ten wyjaśnia pojęcie obrazu i prototypu: „Obraz jest z jednej strony podobny w charakterze do swojego prototypu, z drugiej zaś w pewien sposób się od niego różni; nie pod każdym względem obraz podobny jest do swojego pierwowzoru”<sup>23</sup>. Swą apologię Damasceńczyk opiera na idei, że obraz święty jest „symbolem i pośrednikiem między bytem materialnym świętych postaci i ich bytem niematerialnym”<sup>24</sup>.

<sup>18</sup> Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, s. 73.

<sup>19</sup> Pewien mnich z Nikomedii został doprowadzony do cesarza, który szyderczo do niego powiedział: „Czy nie wiesz, głupi mnichu, że każdy może chodzić po obrazie Chrystusa, nie obrażając Jego Osoby?” Mnich rzucił monetę z wizerunkiem cesarza i odpowiedział: „Przeto mogę chodzić po tej monecie nie obrażając ciebie” (Por. M. Quenot, *Ikona*, s. 24).

<sup>20</sup> Por. Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Poznań 2001, s. 161-163.

<sup>21</sup> Por. T.D. Łukaszuk, *Obraz święty*, s. 51.

<sup>22</sup> Por. C. Napiórkowski, *Ikona i obraz*, Miejsca Święte 12(2000), s. 22-25.

<sup>23</sup> Jan Damasceński, *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, wstęp i tłum. M. Dylewska, *Vox Patrum* 19(1999)36-37, s. 504.

<sup>24</sup> H. Stern, *Sztuka Bizantyjska*, tłum. T. Mroczo, Warszawa 1975, s. 115-118.

Punktem wyjścia do możliwości przedstawienia Chrystusa na obrazach stała się dla św. Jana tajemnica Wcielenia: „W dawnych czasach Bóg, który nie miał ciała ani kształtu, nie mógł być w żaden sposób przedstawiany. Teraz, skoro stał się widzialny w ciele i zamieszkał wśród ludzi, zaczęto przedstawiać Boga poprzez wizerunki. Nie składam hołdu materii, ale oddaję cześć jej Stwórcy, który ze względu na mnie przyjął postać cielesną, zgodził się zamieszkać wśród materialnego świata i poprzez tę właśnie materię dokonał mojego Zbawienia”<sup>25</sup>. W ten sposób został obalony argument filozoficzny, zapoczątkowany przez cesarza Konstantyna V oraz synod w Hierli z 754 roku, stwierdzający, że martwy obraz nie może być nigdy prawdziwym obrazem żywego i dlatego oddawanie mu czci jest bałwochwalstwem.

Św. Jan zwraca uwagę na sposób oddawania czci Chrystusowi przez ikony: „Oddając cześć obrazowi Chrystusa jako Wcielenego Boga (...) staram się sobie przed oczy Jego wspominać te czyny i cierpienia na obrazie przedstawione, aby przez Niego się uświęcić i zapalić się pragnieniem naśladowania Go. A czynię to ze względu na przynależną Mu cześć i szacunek, bo jak mówi święty Bazyl: cześć oddana obrazowi przechodzi na jego prototyp”<sup>26</sup>.

Dopiero VII Sobór Powszechny Nicejski II, w 787 r., ogłosił właściwą naukę o obrazach. „Postępując jakby królewskim traktem za Boską nauką świętych Ojców i za Tradycją Kościoła Katolickiego – wiemy przecież, że w nim przebywa Duch Święty – orzekamy z całą dokładnością i zgodnie, że przedmiotem kultu nie tylko powinny być wizerunki drogiego i ożywiającego Krzyża, ale tak samo czcigodne i święte obrazy malowane (...), które ze czcią umieszcza się w kościołach, na sprzęcie liturgicznym czy na szatach, na ścianach czy na desce (...) z wyobrażeniem Pana naszego Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawcy. (...) Im częściej bowiem wierni spoglądają na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej także się zachęcają do wspomnienia i umiłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu – chociaż nie adoracji, która według wiary należy się wyłącznie Bożej Naturze. W ten sposób oddaje się hołd przez ofiarowanie kadzidła i zapalenie świeca przed wizerunkiem drogiego Krzyża, świętych Ewangelii i innych świętych obrazów, jak to było w pobożnym zwyczaju u przodków. Kult obrazu bowiem skierowany jest do wzoru, a kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia”<sup>27</sup>.

Tak więc, Ojcowie Soborowi orzekli, że malarstwo chrześcijańskie jest integralną częścią żywej Tradycji i nauczania Kościoła. Jest więc źródłem Objawienia. W związku z tym, ikonom należy się taka cześć, jaką się oddaje tajemnicy Krzyża i Ewangelii. To, co Ewangelia mówi nam słowami, ikona zwiastuje i czyni dla nas

<sup>25</sup> Jan Damasceński, *Mowa*, s. 507-508.

<sup>26</sup> Tamże, s. 511-512.

<sup>27</sup> Sobór Nicejski II (787), *Dekret wiary* [Horos], w: *Dokumenty Soborów Powszechnych, tekst grecki, łaciński, polski*, oprac. A. Baron, H. Pietras, t. 1, Kraków 2002, s. 337-339.

obecnym. Ikona jest widzialnym znakiem niewidzialnego. Objawia ona świat nadprzyrodzony, niewidzialny, duchowy, stanowi tzw. „teologię w kolorach”<sup>28</sup>.

W ten sposób zakończył się trwający z przerwami ponad sto lat ruch zwany ikonoklazmem, przechodzący nieraz w krwawą walkę między zwolennikami a przeciwnikami kultu obrazów. Trzeba dodać, że był to czas „oczyszczenia” kultu ikony z wszelkich zabobonnych i heretyckich przywiązań.

#### 4. POSTIKONOKLAZM NA WSCHODZIE I ZACHODZIE

Do XI, a nawet XII wieku, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie stosowano się do postanowień VII Soboru Powszechnego. Ikona była obecna także w kościołach Zachodu. Malarstwo hiszpańskie, francuskie, niderlandzkie, a zwłaszcza włoskie, powstające w bezpośredniej orbicie wpływów bizantyjskich, rozwijało się w pewnej harmonii z malarstwem chrześcijańskiego Wschodu<sup>29</sup>.

Wielkim nieszczęściem dla Zachodu stały się *Libri Carolini*, w których Kościół co prawda zaaprobował użytkowanie obrazów, ale nie wiązał z nimi żadnego znaczenia sakralnego, dogmatycznego czy liturgicznego. Ograniczył rolę wyobrażeń do ozdoby kościołów i przypominania przeszłych zdarzeń. Nie przyjmując znaczenia teologicznego i liturgicznego ikon, teolodzy zachodni niejako zmuszeni byli do odrzucenia twierdzeń teologii bizantyjskiej, iż ikony są obdarzone cudowną mocą. W *Libri Carolini* bizantyjską wiarę w ikony przeciwstawiano zachodniej czci, przynależnej świętym w ich ciałach, a przede wszystkim relikwiach<sup>30</sup>. Z tego powodu zauważa się w tym okresie pewien kryzys ikony w Kościele Zachodnim.

Kolejny rozkwit sztuki sakralnej nastąpił na przełomie XIII i XIV wieku, a znany jest pod nazwą „renesans Paleologów”. Kościół po raz kolejny musiał bronić ortodoksyjności w walce hezychazmu<sup>31</sup> z humanizmem, co miało swój

<sup>28</sup> Por. A. Radziunkiewicz, *Prawosławie w Polsce*, Białystok 2000, s. 186.

<sup>29</sup> Por. tamże, s. 187.

<sup>30</sup> Por. B. Dąb-Kalinowska, *Pojęcie ikony i obrazu sakralnego*, Znak 45(1993)2, s. 94-103. Na Zachodzie przyjęto decyzje II Soboru Nicejskiego bardzo późno. Księgi karolińskie potępiają ten Sobór, ponieważ jakoby zarządził adorację obrazów. Przyczyny nie tylko należy szukać w złym przekładzie greckich akt Soboru i w niechęci Franków do Bizancjum, ale także w nastawieniu kleru w cesarstwie Karola Wielkiego. Nie potępiali wprawdzie obrazów, ale chcieli, by się nimi posługiwano tylko w celach pedagogicznych, bez domieszki kultu. Wrogi stosunek do Soboru Nicejskiego zmienił się dopiero po otrzymaniu decyzji VIII Soboru Powszechnego.

<sup>31</sup> Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, s. 214. Hezychazm (gr. cisza, wyciszenie, spokój) – ruch mistyczno-ascetyczny w monastycyzmie bizantyjskim i staroruskim; nauka o drodze zjednoczenia z Bogiem przez oczyszczenie człowieka i skoncentrowanie wszystkich jego duchowych sił. W pierwszej połowie XIV w. podstawy teoretyczne hezychazmu opracowali w swoich dziełach Grzegorz Synaita, Mikołaj Kabasilas, a przede wszystkim Grzegorz Palamas – autor fundamentalnej nauki o Bożych energiach, co miało wyjątkowe znaczenie dla praktyki ascetycznej. Do kontynuatorów na Rusi należeli Sergiusz z Radoneża, Nil Sorski i inni asceci.

wyraz także w sztuce przedstawieniowej. Dyskusje te w Bizancjum dotyczyły istoty antropologii chrześcijańskiej. Ortodoksyjna tradycja, reprezentowana przez hezychastów z Grzegorzem Palamasem na czele, odparła zarzuty humanistów, którzy argumenty czerpali z filozofii zanurzonej w dziedzictwie hellenistycznym<sup>32</sup>.

Od upadku Konstantynopola, w 1453 roku, ośrodkiem gdzie kontynuowano kult ikon jest Rosja. W X i XI wieku na Ruś zaczęły docierać ikony, szczególnie dzięki najazdom Rubinów na Bizancjum, które miały na celu utorować drogę handlową z bogatym Konstantynopolem. Stamtąd też przysłała wiara chrześcijańska na Ruś. W XV i XVI wieku znana była szkoła ikonopisania w Moskwie, gdzie było wiele monasterów, w których mnisi prowadzili życie kontemplacyjne. Najślynniejszymi artystami stali się Teofan Grek i Andrzej Rublow<sup>33</sup>. O świętym Andrzeju Rublowie powstało już bardzo dużo opracowań, szczególnie odnośnie do jego największego dzieła, jakim jest ikona Trójcy Świętej i Zbawiciela<sup>34</sup>. Bardzo trudno jest słowami określić Trójcę Świętą, ale Rublowi udało się to poprzez obraz ukazujący trzech Aniołów przebywających na uczcie u Abrahama<sup>35</sup>.

Pozostałe szkoły były podległe ówczesnym warunkom, stąd odchodziły od pewnych norm i kanonów wypracowanych przez poprzedników. Wpływ na to mieli bogaci kupcy, dlatego ikony stawały się może bardziej wartościowe artystycznie, lecz niezbyt bogate w treści teologiczne. Mówiło się wręcz o „półbarbarzyńskim” tworzeniu ikon, a więc takim, które nie liczy się z obowiązującymi normami ikonopisania<sup>36</sup>.

Od XVII wieku do 1917 roku, ikonografia w Rosji w coraz większym stopniu ulegała wpływom sztuki zachodniej. Przeorientowanie teologiczne wyraziło się przede wszystkim rozbudową wątków pasyjnych i apokaliptycznych. Rozszerzenie tematu męki, podkreślającego cierpienie Chrystusa, było całkowicie niezgodne z prawosławnym pojmowaniem nauki o Wcieleniu, gubiło bowiem boską naturę Chrystusa, akcentując jedynie Jego cielesność. Podkreślany w licznych

---

<sup>32</sup> Por. L. Uspieński, *Teologia ikony*, s. 184. „Człowiek – pisze Palamas – ten ogromny wszechświat zawarty w takiej drobinie, koncentruje w sobie wszystko, co istnieje i zostaje przywódcą wszelkiego Bożego stworzenia”. Ta nauka o człowieku daje trwałą podstawę prawdziwego chrześcijańskiego humanizmu i stanowi odpowiedź Kościoła na powszechne zainteresowanie człowiekiem zaznaczające się w XIV wieku.

<sup>33</sup> Por. W. Mole, *Ikona Ruska*, Warszawa 1956, s. 17-21.

<sup>34</sup> Por. G. Passarelli, *L'Icona della Trinita'*, Milano 1994. Spośród nich można jeszcze wymienić opracowania: T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001, H.M.J. Nouwen, *Ujrzyć piękno Pana*, tłum. J. Węclawik, Warszawa 1998, G. Dannels, *Trzej przy stole*, tłum. J. Fecko, Wrocław 2001, G. Bunge, *Trójca Rublowa*, tłum. K. Małys, Kraków 2003, S. Babolin, *Ikona Trójcy Świętej Rublowa. Od przedwiecznej Rady do Uczty Eucharystycznej*, *Communio* 20(2000), s. 8-17.

<sup>35</sup> Por. T. Špidlik, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, s. 21-35.

<sup>36</sup> Por. A. Sulikowska, *Domowy ikonostas. Ikony staroobrzędowców i kult wizerunków w czasach współczesnych*, *Konteksty* 1(1998), s. 43-46.

ukrzyżowaniach zarówno element cierpienia, jak i męki Zbawiciela, a nie Jego triumfu i chwały, odrywał te wyobrażenia od podstawowej myśli Kościoła o zbawczym znaczeniu krzyża. Wszelkie naśladowanie cierpienia, wszelka dramaturgia cierpiącej ludzkiej natury Chrystusa, wszelki doloryzm nie jest akcentowany w prawosławnej duchowości tak bardzo, jak w katolickiej.

Drugi wątek tematyczny, niezwykle popularny w malowidłach ściennych 2. połowy XVII wieku, to tematy apokaliptyczne, eksponujące wątki dydaktyczno-moralizatorskie, których wzorcami były sztuchy zachodnie. Podkreślenie w przedstawieniach Sądu Ostatecznego strony potępionych, z wyraźnym wyeksponowaniem wątku kary za grzechy, zaczerpnięte z doktryny Zachodu, różniło się od spojrzenia prawosławnego, które w aspekcie Zmartwychwstania widziało w grzechu „jedynie garść piasku rzuconą w niezmierne morze. Oto, czym jest grzech wszelkiego ciała (...) wobec nieskończonego miłosierdzia Bożego” – pisał św. Izaak Syryjczyk<sup>37</sup>. Słynnymi twórcami nowego kanonu ikonograficznego w Rosji, który łączył starą tradycję malowania z nowinkami zachodnimi, stali się Josif Władimirow i Szymon Uszakow.

Bolesny cios totalitaryzmu w Rosji stał się kolejnym „ikonoklazmem”, tym razem motywowanym pragnieniem całkowitego zniszczenia tej „umierającej” sztuki bizantyjskiej w Rosji. Jednak wiek XX na nowo odkrywa ikonę – „spod warstwy kurzu, sadzy, szerniałego werniksu, po zdjęciu powyginanych, metalowych, ozdobnych okuć – ukazała się często lekko spalona w swoim tajemniczym pięknie – zachęcając jednocześnie do odczytania, zrozumienia i zaczerpnięcia z jej głębi”<sup>38</sup>.

Ikony ciągle powstają, czy to na Świętej Górze Athos, czy nawet w różnych szkołach pisania ikon w Polsce. Zauważa się też coraz większe zainteresowanie ikoną w publikacjach czy różnych dyskusjach, co daje szansę zaczerpnięcia na nowo ze skarbcza sztuki bizantyjskiej.

## VENERATION OF IMAGES IN CHRISTIANITY – SHORT HISTORY

### Summary

Icon painting emerged in the Byzantine Empire – the Christian empire of the Hellenistic East – between 330-1453. It became a fully-fledged and popular art form around 500. Icon painting can be traced back to early Christian paintings, including those from the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> centuries found in the catacombs. It is an original, highly formalized art form, influenced by classic Greek art and Egyptian Hellenistic art as well as other art traditions, especially Syrian. The Byzantine art of icon

<sup>37</sup> Por. B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem – Ikony rosyjskie XVII-XIX wieku*, Warszawa 1990, s. 22-26.

<sup>38</sup> E. Łakoma, *Wprowadzenie w tajemnicę ikony*, Nurt SVD 31(1997), s. 134-135.

---

painting flourished during the reign of Justinian who ruled the Byzantine Empire for forty years (527-565). In 726, with the advent of iconoclasm, Emperor Leo III decreed that painting or using icons was to be regarded as idolatry. Iconoclasm lived on, with a few intermissions, until 843. In 843, when the Church conquered iconoclasm, the art of icon painting was revived, this time until the fall of Constantinople in 1453. That period was the golden age of the icon and saw the establishing of its principal prototypes and the habit of adorning churches with icons.

**Keywords:** Byzantine art, icon, iconoclasm, catacombs, holy image

**Nota o Autorze:** Ks. dr Arkadiusz Jasiewicz – kapłan diecezji przemyskiej, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii. Przebywa na stażu naukowym w Paryżu. Publikuje swoje artykuły i recenzje z dziedziny literatury wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej.

**Słowa kluczowe:** sztuka bizantyńska, ikona, ikonoklazm, katakumby, święty obraz