

Olga Cyrek: Chrystologiczny aspekt ikony

Istnienie ikony opiera się na dogmacie Wcielenia Drugiej Osoby Trójcy Świętej, czyli Syna Bożego. Z tego też względu każda ikona jest z samej swej natury chrystologiczna – pisze Olga Cyrek dla Teologii Politycznej.

1. Starotestamentowy zakaz czynienia obrazów i jego wpływ na pierwsze wyobrażenia Chrystusa

Kontrowersje na temat możliwości malowania wizerunków Chrystusa związane były zawsze z problemem istnienia ikony w ogóle. W tym przejawiał się jej chrystologiczny aspekt, który kładł nacisk na istotny dogmat chrześcijaństwa – Wcielenie[1]. Izraelici niechętnie wykonywali jakiegokolwiek figuratywne przedstawienia, uważając, że mogą one doprowadzić do aktów bałwochwalczych[2]. Powoływali się także na starotestamentowy zakaz znajdujący się w Księdze Wyjścia (Wj 20,3). Czynienie obrazów uważali za zbędne ze względu na niepojętą istotę Boga, niewidzialną i niedostępną dla ludzkiego poznania[3].

Podobnie też pierwsi chrześcijanie wychowani w środowiskach judaistycznych nie odczuwali potrzeby czynienia wizerunków swego Zbawiciela, bowiem oczekiwali oni Jego rychłego przyjścia i bardziej tolerowali obrazy niefiguralne[4]. Jednak w miarę upływu czasu narastały spory ikonoklastyczne, które skupiały się na problemie

możliwości przedstawiania Chrystusa na ikonie[5]. W okresie ostrych dysput dwie grupy teologów, zwolennicy kultu ikon oraz ich przeciwnicy, odwoływały się do argumentów zawartych w Piśmie Świętym[6].

Ikonoklaści jako bałwochwalstwo traktowali ukazywanie niewidzialnego Boga oraz oddawanie czci obrazom, w czym utwierdzały ich słowa z Pisma Świętego: Panu Bogu twojemu będziesz cześć oddawał i Jego samego będziesz uwielbiał (Pwt 6,13). Z drugiej strony zwolennicy tworzenia ikon przytaczali słowa św. Jana (J 1,14): „Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas. I oglądaliśmy Jego chwałę, jaką Jednorodzony ma od Ojca, pełen łaski i prawdy”. Podkreślali w ten sposób podstawowy dogmat chrystologiczny oparty na tajemnicy Wcielenia, dzięki której Syn Boży mógł przyjść na świat w człowieczym ciele i stworzył możliwość oglądania siebie w ludzkim wyglądzie[7]. Dlatego od tej pory możliwe, a nawet wskazane, było graficzne ukazywanie tajemnicy Wcielenia, która uobecnia się na obrazie i staje się postrzegalna za pomocą zmysłów. Zwolennicy ikon zgadzali się z tym, że, owszem, w okresie Starego Przymierza przedstawienia Stwórcy nie mogły być prawdziwe. Podkreślali jednak, że w Nowym Testamencie Bóg ofiarował swój prawdziwy obraz, czyli swego Jednorodzonego Syna, który stał się od tej pory poznawalny dla człowieka[8].

We wczesnochrześcijańskiej sztuce zdecydowanie mniej jest jednak portretowych wyobrażeń Chrystusa, a zamiast tego występowały przedstawienia o charakterze znakowo-symbolicznym[9]. Nie ukazywały one realnych cech Chrystusa, ich głównym celem było bowiem duchowe przesłanie. Malarze często używali prostych znaków takich jak chrystogram, czy akrostych imienia Chrystus[10]. Syn Boży początkowo wyobrażany był pod postacią ryby, gdyż greckie słowo

*Pierwsi chrześcijanie,
wychowani w środowiskach
judaistycznych, nie odczuwali
potrzeby czynienia
wizerunków swego Zbawiciela,
bowiem oczekiwali oni Jego
rychłego przyjścia*

„ΙΧΘΥΣ” tłumaczono sobie jako skrót od wyrażenia: „Jezus Chrystus Syn Boży Zbawiciel”[11]. Z czasem zaczęto Go ukazywać jako młodzieńca niosącego owieczkę na barkach, wyobrażał On wówczas Dobrego

Pasterza[12]. W tych przedstawieniach nie starano się jeszcze uchwycić fizycznego podobieństwa, więc nie wzbudzały one większych wątpliwości. Chrześcijaństwo jednak coraz bardziej ulegało wpływom kultury helleńskiej, która ceniła sobie sztukę figuralną[13].

Ikony Chrystusa we właściwym znaczeniu pojawiły się dopiero około V-VI w. i to wtedy ukształtował się kanon ikonograficzny, który przez stulecia pozostawał prawie niezmienny. Chociaż został on ukształtowany jeszcze przed ikonoklazmem, to jednak opracowanie podstawy teologicznej dla tego schematu nastąpiło dopiero w trakcie długotrwałych sporów, kiedy teolodzy reprezentujący dwa przeciwstawne stronnictwa przedstawiali swoje argumenty[14]. W efekcie święty obraz stał się czymś znacznie więcej niż tylko swoistą „Biblią pauperum”. Stał się źródłem łaski, ułatwiającym relacje z samym Stwórcą.

2. Dogmat Wcielenia jako teologiczna podstawa istnienia ikony Chrystusa

Istnienie ikony oparto na dogmacie Wcielenia Drugiej Osoby Trójcy Świętej, czyli Syna Bożego. Z tego też względu każda ikona jest z samej swej natury chrystologiczna[15].

Na soborze efeskim 431 r. podkreślono, że Druga Osoba Trójcy Świętej, czyli Słowo (Logos), zjednoczyła się przez unię hipostatyczną z ciałem, stała się człowiekiem i została nazwana Synem Człowieczym[16]. Poddała się narodzinom cielesnym, przyjmując jako własne narodziny swego ciała[17]. Stwierdzono, że Jezus Chrystus, Jednorodzony Syn Boży, jest zarówno doskonałym Bogiem jak i doskonałym człowiekiem. Nastąpiło zjednoczenie dwóch natur, ale bez ich pomieszania[18]. Dogmat ten został potwierdzony na soborze w Nicei w 787 r. Podkreślono wtedy przynależność do tradycji Kościoła malowanych wizerunków, które miały potwierdzać, że Słowo Boże w sposób rzeczywisty było człowiekiem, a nie wytworem fantazji[19]. Uznano wobec tego zasadność wykonywania figuratywnych przedstawień, które w tradycji bizantyńskiej zwano ikonami[20]. Równocześnie wprowadzono rozróżnienie kultu należnego tylko i wyłącznie Bogu (gr. latreia) od czci należnej wizerunkom (gr. proskynesis)[21].

3. Mandylion – obraz „nie ręką ludzką stworzony”

Mandylion, czyli kawałek płótna grobowego z odbitą twarzą Jezusa Chrystusa[22], to obraz znany jako „nieuczyniony ludzką ręką”, czyli po grecku acheiropitos, a po rosyjsku nierukotwornyj[23]. Obraz tego typu można spotkać na Rusi pod nazwą Spas Nierukotwornyj lub Spas na

ubrusie[24]. W trakcie sporów ikonoklastycznych obrońcy ikon wielokrotnie powoływali się na istnienie świętego wizerunku i do Mandylionu odnosili dogmaty teologiczne.

We wczesnochrześcijańskiej sztuce dominowały przedstawienia postaci Jezusa o charakterze znakowo-symbolicznym. Nie ukazywały one realnych cech Chrystusa, ich głównym celem było bowiem duchowe przesłanie

Oblicze Jezusa Chrystusa ukazane na chuście (ubrusie) posiada charakterystyczne cechy. Twarz ma regularne rysy, wielkie oczy, zamyślane i pełne miłosierdzia, przeważnie patrzą wprost na widza, co

nadaje wizerunkowi cechy majestatyczne. Jego długie opadające włosy symetrycznie rozdzielają się po obu stronach, a broda posiada jeden lub dwa pasma oddzielone od siebie[25]. Głowa otoczona jest nimbem krzyżowym, na którym umieszczono greckie litery „Ω O N” wyrażające imię Boga, ale przysługujące też Boskiej naturze Chrystusa i oznaczające: Jestem, który jestem (Wj 3, 14). Jednak aby wyraźniej wskazać, że mamy ukazaną Drugą Osobę Trójcy Świętej, czyli wcielone Słowo, umieszczono dodatkowo skrót imienia „Jezus Chrystus”: „IC XC”[26]. Umieszczone napisy poświadczały współistotowość Wcielonego Słowa z Ojcem[27].

W ruskiej ikonografii takie przedstawienie stało się wzorem dla kolejnych kopii. Na jasnym tle w nimbie krzyżowym ukazywano frontalne oblicze Zbawcy o dużych mistycznych oczach, które

spoglądają nie wprost przed siebie, ale w innym kierunku[28]. Twarz sprawia przez to wrażenie nieco asymetrycznej i dynamicznej[29]. Włosy układają się w cztery loki, broda potraktowana jest po malarsku[30]. Złote tło symbolizuje wieczne Królestwo Niebieskie, a aureola wokół głowy wskazuje na chwałę. Na ikonie podkreślono też dogmat o dwóch naturach Chrystusa, które występują nierozłącznie. Właśnie z tego powodu ludzka twarz Jezusa została otoczona światłością, co oznacza, że poprzez Jego widzialną naturę przebija się świetlista natura boska. Krzyż na nimbie zbudowany jest z dziewięciu linii, które wskazują na dziewięć chórów anielskich chwalących Boga[31].

4. Wizerunki Chrystusa w całej postaci

4.1. Chrzest Chrystusa

Scena ukazująca Chrystusa stojącego w rzece Jordan i towarzyszącego mu Jana Prodromosa – Poprzednika Pańskiego znana była w sztuce już bardzo wcześnie. Ten temat ikonograficzny zwany po grecku „Baptesis”, a po rosyjsku „Kreszczenie Jisusa Christa”[32] wskazuje Jezusa przyjmującego chrzest z rąk Jana Chrzciciela. Na pamiątkę tego wydarzenia ustalono również święto Chrztu Pańskiego, podczas którego doszło do objawienia się trzech osób Trójcy Świętej i dlatego święto to zyskało nazwę Objawienia, czyli Teofanii Boga (gr. Epifania, ros. Bogojawljenije)[33].

4.2. Przemienienie Chrystusa

Ikona ukazująca „Przemienienie na górze Tabor” posiada bardzo ważną rolę w kulturze bizantyńskiej i ruskiej, i pozostaje ściśle związana z ideą Zmartwychwstania[34]. W schemacie ikonograficznym w symetrycznej kompozycji w centrum znajduje się Chrystus unoszący się ponad górą w śnieżnobiałej szacie, w otoczeniu mandorli. Po obu Jego stronach unoszą się prorocy: Mojżesz dzierżący Księgę Prawa oraz siwy Elias[35]. Dolną sferę kompozycji zajmują apostołowie: Jakub, Jan i Piotr – świadkowie przemienienia Chrystusa (gr. metamorfosis).

4.3. Wniebowstąpienie

Święto Wniebowstąpienia Pańskiego (gr. Analepsis, ros. Wozniesienije Gospodnie)[36] zostało ustanowione, aby upamiętnić fakt cielesnego wstąpienia Jezusa Chrystusa do nieba, czyli domu Jego Ojca. Ikona ma podział na dwie strefy. W górnej części kompozycji, na tronie, siedzi Zbawiciel unoszący się nad głowami Bogurodzicy i apostołów. Jego ciało otoczone jest przez mandorłę podkreślającą chwałę Bożą. Chrystus przyjmuje tu postawę stojącą lub siedzącą, ubrany jest w królewski strój w kolorze purpury lub złota. Prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa, w lewej trzyma symbol swej nauki, czyli księgę – zwój bądź kodeks Pisma Świętego[37].

4.4. Chrystus Pantokrator

Greckie określenie Pantokrator oznacza wszechwładcę i wskazuje na jego panowanie nad całym stworzonym wszechświatem[38]. Ten typ ikonograficzny popularny był w Bizancjum, gdzie traktowano go jako

główne wyobrażenie Chrystusa[39]. Do źródeł kształtujących przedstawienie Pantokratora zaliczyć można, m. in. portrety bizantyńskich imperatorów[40], a podstawą schematu jest ukazanie Chrystusa siedzącego na tronie, który jawi się tu nie jako najwyższy kapłan, lecz raczej jako władca całego Kościoła, Pan nieba i ziemi[41]. W ten sposób podkreślano związek między ziemską hierarchią władzy a hierarchią niebiańską.

Początkowo przedstawienie Pantokratora miało swoje określone miejsce w absydzie zaraz nad ołtarzem. W tym wypadku wskazywano na funkcję Wszechwładcy jako kosmicznego Arcykapłana, osobiście sprawującego liturgię[42]. We wczesnych zabytkach wizerunki tego typu ukazywano również w kopule świątyni, czyli miejscu najważniejszym, uobecniającym centrum kosmosu. Dlatego to właśnie tutaj wyobrażano sobie niebiańską sferę wszechświata z Chrystusem w otoczeniu chórów anielskich. Ujawnia się tu potrójna rola Zbawcy Wszechmogącego: jako Tego który ukształtował świat, i jako Tego, który go sądzi i przemienia go w procesie zbawienia[43].

Ikony Chrystusa we właściwym znaczeniu pojawiły się dopiero około V-VI w. i to wtedy ukształtował się kanon ikonograficzny, który przez stulecia pozostawał prawie niezmienny

Ikony Pantokratora w ujęciu półpopiersiowym umieszczano w świątyni po prawej stronie królewskich wrót, co miało wskazywać na to, że tylko przez Niego, jako bramę, można dojść do Królestwa

Niebieskiego[44]. Wskazują na to także słowa zapisane na stronach otwartej Ewangelii trzymanej przez Jezusa: „Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony – wejdzie i wyjdzie, i znajdzie paszę” (J 10,9). Na kartach Pisma mógł znajdować się też tekst: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia.” (J 8, 12)[45]. Należy tu więc podkreślić także soteriologiczny aspekt świętego obrazu. Ikona uobecnia Zbawcę (soter) i niesie ze sobą łaskę, która przynosi wybawienie[46].

4.5. Zstąpienie do Otchłani i Zmartwychwstanie

Temat ikonograficzny „Descensio ad inferos” wykształcił się w sztuce bizantyńskiej i w języku greckim i określany jest jako „Anastasis” („zmartwychwstanie”, „wskrzeszenie”). Na terenach pozostających pod wpływem kultury wschodniosłowiańskiej spotyka się zwrot: „Woskriesienije”[47].

Przestrzeń kompozycji wypełnia Otchłań, w terminologii greckiej określana jako Hades - królestwo śmierci[48]. W centrum znajduje się zwycięski Jezus Chrystus wyzwalający z ciemnej czeluści prarodziców i wszystkich sprawiedliwych zmarłych. Chrystus jawi się tu jako Zbawca uwalniający Adama i Ewę. Pod jego stopami znajdują się wyłamane wrota czarnej Otchłani, które ułożone są na znak krzyża[49].

Zgodnie z kanonem bizantyńskim Chrystusa otacza kolistą lub owalną mandorla wskazująca na chwalebne i duchowe ciało Zbawiciela. Jest ona utrzymana w trzech odcieniach tej samej barwy. Im bliżej ciała

Chrystusa, tym bardziej przybiera postać ciemną, a im dalej się rozchodzi w przestrzeń, tym bardziej widać jej barwę błękitną lub zielonkawą. Dodatkowo pojawia się motyw świetlnych promieni, boskich energii emanujących od ciała zmartwychwstałego Pana odzianego w złoto[50]. Osiem promieni wskazuje na ósmy dzień, czyli niedzielę, kiedy doszło do Zmartwychwstania. Stanowi ono zapowiedź przyszłego wskrzeszenia zmarłych.

4.6. Zbawiciel w Majestacie ukazany w rzędzie Deesis w ikonostasie

Wizerunek Chrystusa w chwale, czyli autokratora, znajduje się w centrum trzeciego rzędu ikonostasu zwanego Deesis lub rzędem hierarchii deisisowej (deisisowej czyn)[51]. Słowo „deesis” (rus. deisus) oznaczające orędownictwo, błaganie[52] lub też uwielbienie, wyraża prośbę i modlitwę wstawienniczą zanoszoną do Chrystusa przez pośredników między Nim a ludźmi, czyli Bogurodnicę i Jana Chrzciciela. Kompozycja ukazująca tę Triadę została nazwana w języku greckim „trimorfion”[53]. Z czasem do grupy trzech głównych osób dodawano też innych świadków Wcielenia. Deesis stanowi zwieńczenie modlitwy Kościoła, jego błaganie, wstawiennictwo za ludzkość i pomoc dla niej[54].

Zbawiciel w majestacie (gr. Kyrios ton dynameon; ros. Spas w siłach) [55], to ukazanie Chrystusa w pełni chwały i mocy, takiego jaki przyjdzie powtórnie przy końcu czasów[56] po to, by ponownie wszystko zjednoczyć, zarówno to co jest w niebie, jak i to co jest na ziemi (Ef 1, 10)[57]. Wyobrażenie takie jest podstawą i centrum dla kompozycji Deesis występującej w ikonostasie. Co więcej, warto

zwrócić uwagę na wieloaspektowość ukazania Chrystusa jako Pantokratora. Aspekt eschatologiczny nawiązuje do Sądu Ostatecznego i powtórnego przyjścia Zbawiciela, apokaliptyczny ukazuje Króla królów i symbolicznego Baranka Bożego, sofiologiczny wskazuje na Logos stwarzający cały wszechświat[58].

Ikona jest czymś znacznie więcej niż tylko rodzajem „Biblij pauperum”. Stanowi ona źródło łaski, ułatwiające relacje z samym Stwórcą.

W centrum kompozycji, na tronie, zasiada Chrystus pełen majestatu i siły, jaka pojawi się na końcu dziejów, kiedy wystąpi On w roli

sędziego żywych i umarłych[59]. Ciało Chrystusa otacza potrójna mandorla składająca się z symbolicznych figur geometrycznych[60], które podkreślają Jego ziemską i niebieską chwałę. Na tle czerwonego kwadratu-rombu namalowany jest błękitny owal, a na nim ognisto-czerwony romb bezpośrednio otaczający ciało Chrystusa[61]. Barwy błękitna i czerwona mają wskazywać, że w Synu Bożym połączone zostały sprzeczne zasady takie jak boska i ludzka natura[62]. Sam czworokąt wskazuje na cztery strony świata. W czterech rogach tego kwadratu umieszczone są symbole Ewangelistów[63].

W błękitnym lub niebiesko-zielonkawym kole-mandorli, czyli sferze niebiańskiej, namalowane są istoty anielskie zgodnie z opisem Dionizego Areopagity[64]. Białym konturem zarysowane są tu same główki aniołów ze skrzydłami, tak że błękitne tło owalu prześwituje przez ich bezcielesne ciała[65]. Wewnątrz koła znajduje się czerwony kwadrat zbliżony kształtem do rombu, który bezpośrednio otacza całą

sylwetkę Zbawiciela wskazując na jego boską, ognistą naturę (Pwt 4, 24)[66]. Czerwień tego „górnego” rombu w odróżnieniu do „dolnego” kwadratu symbolizuje ogień niebiański, teofanię Boga, krzew gorejący. (Wj 3,2)[67]. Ten wewnętrzny czerwony kwadrat to blask, który pojawi się przy powtórnym przyjściu Chrystusa, kiedy będzie On świecił jak słońce (Ap 1,12-13; 14;16).

Chrystus ma na sobie królewskie złote szaty symbolizujące boską chwałę. Może być też ubrany w czerwony chiton, a na wierzchu ma narzucony błękitny himation. Zestawienie tych barw symbolizuje zjednoczenie w Jego Osobie natury boskiej (błękit) i ludzkiej (czerwień) [68]. Zbawiciel prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa. W drugiej ręce trzyma otwartą Księgę. Głowę Zbawiciela otacza złoty nimb krzyżowy, wewnątrz którego umieszczono litery „Ω O N”, które określają istotę samego Boga.

4.7. Wizerunek Syna Bożego w wyobrażeniu Trójcy Świętej typu Starotestamentowego

Ikonograficzne przedstawienie Trójcy Świętej określanej jako Starotestamentowa wykształciło się w oparciu o opis zawarty w Księdze Rodzaju 18, 1-8. Zawiera on scenę, w której Abraham i Sara przyjmują trzech Bożych posłańców. Klasyczne ikonograficzne przedstawienie tego wydarzenia stworzył mnich ruski – Andrzej Rublow[69], który podkreślił symboliczny aspekt sceny[70], skupiając się wyłącznie na trzech posłańcach objawiających się jako aniołowie.

Żadna z ukazanych postaci nie może być utożsamiona z konkretną osobą Trójcy Świętej, albowiem wszystkie one razem objawiają Trójosobowego Boga. Podczas gdy zazwyczaj anioła po prawej stronie interpretowano jako Ducha Świętego, to wątpliwości pozostawały odnośnie dwóch pozostałych: tego po lewej stronie i tego w środku. Nie można było dokładnie stwierdzić, który z nich symbolizuje Boga-Ojca, a który Syna Bożego.

Najbardziej popularna interpretacja zakłada, że w centrum znajduje się anioł utożsamiany z Synem Bożym. Na stole-ołtarzu znajduje się kielich eucharystyczny symbolizujący ofiarę Chrystusa. W tym wypadku Ojciec znajdujący się po lewej stronie ikony błogosławi dłonią ten kielich, co oznacza że poleca swemu Jednorodzonemu Synowi misję do spełnienia. Syn zaś w pokorze godzi się podjąć to zadanie, o czym świadczy Jego postawa uniżoności: pochyła On całe swoje ciało oraz głowę w kierunku Ojca, zdając się na Jego wolę. Dzięki swej pokorze wpływa także na Ojca, wstawiając się za grzeszną ludzkością, która potrzebuje pomocy. Godzi się On na poświęcenie i ofiarowanie siebie, o czym świadczy gest spuszczenia dłoni w kierunku kielicha[71]. Jeśli uzna się, że to środkowy anioł jest Chrystusem, to wówczas odpowiednie znaczenie posiada także dąb Mambre znajdujący się za Jego plecami. Według legendy to z jego drewna zrobiony był krzyż, na którym dokonała się męka Pańska. Ukazanie drzewa za Chrystusem ma teologiczne znaczenie. Syn Boży stanowi bowiem przedłużenie tego drzewa, jako Jego owoc, gwarantujący życie wieczne tym, którzy go spożywają.

Schemat ikonograficzny stosowany na ikonach bizantyńsko-ruskich jest silnie związany z liturgią. To właśnie objaśnienia Ojców Kościoła oraz teksty liturgiczne wpłynęły na kształt kanonu sztuk plastycznych

Centralny anioł zdaje się być dominantą kolorystyczną na ikonie i najbardziej rzuca się w oczy, pobudzając zmysł wzroku. Takie wrażenie zostało osiągnięte dzięki dwóm intensywnym barwom kontrastującym ze

sobą na szacie tego anioła. Podobnie jak na wielu innych ikonach, takie zestawienie kolorów wiąże się ściśle z teologią i dogmatem o Wcieleniu, który został ustalony na soborze Chalcedońskim (451 r.). Ustalono wówczas, że Chrystus, czyli Syn Boży jest zarówno prawdziwym Bogiem, doskonałym w swym bóstwie, jak i doskonałym człowiekiem, doskonałym w swym człowieczeństwie. Spodnia szata, chiton, posiada intensywnie purpurową barwę i oznacza ludzką naturę, a równocześnie podkreśla majestat przedstawianej postaci i jej królewską rolę. Nałożony na wierzch himation posiada kolor lapis lazuli, ten błękit staje się kontrastem dla czerwieni i symbolizuje boskość, pewną niedostępność[72]. Istnieją jednak także interpretacje, według których intensywna czerwień to symbol ognistej boskości, a błękit – człowieczeństwa[73]. Kolorystyka zostaje dopełniona dla równowagi poprzez kolor złoty, który może służyć jako odpowiednik żółci. W ten sposób ukazują się tutaj trzy podstawowe barwy stanowiące razem jedną kompozycyjną całość. Dodatkiem uzupełniającym do ubioru anioła jest także złota przepaska wetknięta

we włosy, podkreślająca boską chwałę, jaka przysługuje Synowi ze względu na Jego zbawcze zadanie którego się podjął[74]. Również połączone skrzydła i złote tło stanowią odpowiedni kontrast uwypuklający działanie barw umieszczonych w centrum.

Na dwie natury połączone w Chrystusie wskazują nie tylko barwy, ale także i inne elementy kompozycyjne np. dwa palce dłoni anioła w środku, które wysuwają się ku kielichowi. Ten zabieg artystyczny świadczy również o dobrowolnym przyjęciu zadania przez Syna, jakie powierzył Mu Ojciec oraz gotowość poniesienia ofiary[75].

Ogólnie w ikonografii osoby przedstawione frontalnie do widza stawały się bardziej poznawalne dla obserwatora. Środkowy anioł również okazuje się niemal frontalne co oznacza, że daje się człowiekowi poznać w całej postaci, ten fakt przemawia za tym, że mamy do czynienia z Synem Bożym wcielonym w ludzkie ciało, które było widoczne dla ludzi i odbierane przez ludzkie zmysły. Tymczasem dwa anioły otaczające Go po obu stronach siedzą w lekkim profilu, są dla nas nie w pełni poznawalne. Jedynie Druga Osoba Trójcy stała się immanentna aby zbliżyć Boga do człowieka. Pozostałe Osoby Trójcy nie wcieliły się i nie przyjęły ciała ludzkiego, jedynie Syn, znajdujący się po środku i posiadający ludzką formę, stał się widoczny na ziemi w tej postaci. Na ikonie to właśnie On w największym stopniu oddziałuje na wzrok, pobudza zmysły. I wreszcie: to Syn przedstawia Boga ludziom zgodnie ze słowami św. Pawła: „On jest obrazem Boga niewidzialnego” (Kol 1, 15). Oczywiście ciało Chrystusa było widoczne, ale jego boskość nadal pozostawała ukryta poza zasięgiem wzroku. Boga w całości widzi się jedynie zmysłem wewnętrznym i wystarczy patrzeć na Syna, aby widzieć Ojca.

Z tego też powodu anioł znajdujący się w środku i ten po lewej stronie mogli być utożsamiani zamienne jako Ojciec i Syn. Sami bowiem nawzajem się objawiali i dwie interpretacje mogą być poprawne. Oblicze Syna Bożego zawsze więc objawia Ojca, a patrzenie na Pierwszą Osobę Boską możliwe jest poprzez Drugą Boską Osobę[76]. Obydwaj aniołowie są zwróceniu ku sobie. Syn zwraca się ku Ojcu jako Jednorodzony i także uznaje swego Ojca[77].

Trójca Święta ukazana przez Rublowa jest niehipostatyczna, każda postać może być interpretowana na różne sposoby i nie można ich utożsamiać z określonymi Hipostazami. Jeden anioł może prezentować każdą z Trzech Osób Boskich. Dlatego w niehipostatycznym przedstawieniu pierwotnie artyści nie umieszczali nimbu krzyżowego wokół głowy anioła centralnego czy też inskrypcji IC XC, które wyraźnie wskazywałyby na Syna Bożego[78]. Utożsamienie nawet jednej postaci z konkretną Hipostazą stanowiło by zaprzeczenie wyobrażenia niehipostatycznego.

5. Zakończenie

Centrum wszystkich ikon stanowi Chrystus, do Niego odnosi się każdy element kompozycji, co wynika z podstawowego dogmatu chrześcijaństwa – Wcielenia się Logosu. Na omawianych wizerunkach Chrystus często występuje w otoczeniu innych osób, które wszakże ściśle Mu podlegają. Jedynie jako Pantokrator pozostaje On sam. Jednak gdy przedstawiany jest w majestacie wśród mocy niebieskich i

umieszczony w centrum rzędu Deesis, to zmienia się Jego znaczenie, a po bokach towarzyszą mu orędownicy ludzkości: Bogurodzica i Jan Chrzciciel.

Na ikonach Chrystus przyjmuje postawę stojącą lub siedzącą na tronie, gdyż tylko takie ujęcia ukazują Go w pełni i podkreślają Jego majestat tym bardziej, iż jest On ujęty frontalnie. Nie przybiera On pozycji klęczącej i nie odwraca się profilem lub tyłem do osoby stojącej przed obrazem. Pomimo różnic ikony Chrystusa wykazują cechy wspólne. W zasadzie starano się w nich zachować statykę postaci, twarz przedstawiano jako poważną i dostojną bez grymasów, a oczy malowano przenikliwie wpatrujące się przed siebie. Takie skupienie wszystkich cech występuje m. in. na ikonie „Zbawca w Majestacie”.

Wszystkie tematy zaczerpnięte są z treści Pisma Świętego czy też apokryfów. Jednak ważne jest, że schemat ikonograficzny stosowany na ikonach bizantyńsko-ruskich związany jest bardzo mocno z liturgią i to właśnie objaśnienia Ojców Kościoła oraz teksty liturgiczne głównie wpływały na kształt kanonu sztuk plastycznych[79].

Olga Cyrek

[1] Por. na ten temat: E. Sendler, „Licone, image de invisible. Eléments de théologie, esthétique et technique”, Paris 1981, s. 38; podaję za: A. Štrucklej, „Duchowe piękno ikon” [w:] „Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów”, red. A. Napiórkowski, Wydawnictwo „M”, Kraków 2003, s. 104.

[2] Por. na ten temat: W. Kurpik, „Rozmyślając o genezie wizerunku Zbawiciela” [w:] „Chrystus wybawiający...”, dz. cyt., s. 127.

[3] Tamże, s. 128.

[4] Por. A. Napiórkowski, „Acheiropity - ikony nie ręką ludzką uczynione”, [w:] „Chrystus wybawiający...”, dz. cyt., s. 111.

[5] Zob. S. Bułhakow, „Ikona i kult ikony”, tł. H. Paprocki, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 59-68; spory ikonoklastyczne opisuje Ch. Schönborn, „Ikona Chrystusa”, tł. W. Szymona, W drodze, Poznań 2001, s. 153-248; Na temat sporów ikonoklastycznych w Bizancjum zobacz także: St. Gero, jego dwie monografie: „Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III” i „Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine V, Corpus scriptorum christianorum orientalium”, Paryż 1903-49, Louvain 1950- (CSCO) 346 i 384.

[6] Por. I. Jazykowa, „Świat ikony”, tł. H. Paprocki, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1998, s. 71.

[7] Por. I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 71.

[8] Por. W. Kurpik, „Rozmyślając...”, dz. cyt., s. 128.

[9] Por. I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 72.

[10] Por. W. Kurpik, „Rozmyślając...”, dz. cyt., s. 129.

[11] I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 71.

[12] I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 72.

[13] Por. W. Kurpik, „Rozmyślając...”, dz. cyt., s. 128-129.

[14] Zob. I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 72-73.

[15] Por. A. Napiórkowski, „Z historii teologii świętych obrazów” [w:] „Chrystus wybawiający...”, dz. cyt., s. 13.

[16] „Drugi list Cyryla do Nestoriusza 3”, Sobór efeski (431) [w:] „Dokumenty soborów powszechnych”, t. 1, oprac. A. Baron, H. Pietras, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002, s. 2002, s. 112.

[17] Tamże 4, s. 114.

[18] „Formuła zjednoczenia”, Sobór efeski (431) [w:] „Dokumenty soborów powszechnych”, t. I, s. 176-178.

[19] Sobór Nicejski II (787) 13, s. 336. „Kult ikon stał się oficjalną doktryną Kościoła”; por. A. Różycka-Bryzek, „Bizantyjskie malarstwo jako wykładnia prawd wiary” [w:] „Chrześcijańskie dziedzictwo bizantyjsko-słowiańskie”, XVI Kongres teologów polskich, Lublin 12-14 I 1989, red. A. Kubiś, M. Rusecki, Lublin 1994, s. 54.

[20] Słowo „ikona” (gr. eikon) oznacza wizerunek, portret; por. Dictionnaire de spiritualite ascetique et mystique, publie sous la direction de M. Viller, F. Cavallera, J. de Guibert, Paris 1971, t. VII, s. 1224-1228; T. D. Łukaszuk, Obraz święty..., dz. cyt., s. 5; por. W. Mole, Ikona ruska, Wydawnictwo „Sztuka”, Warszawa 1956, s. 8.

[21] Por. A. Napiórkowski, „Z historii teologii...”, dz. cyt., s. 20.

[22] A. Grabar, „Nierukotworiennyj Spas Paskowo Sobora” [w:] „Seminarium Kondakowianum”, Praga 1930, 5-34; S. Runciman, „Some Remarks on the Image of Edessa”, „The Cambridge Historical Journal” 1931, nr 3, s. 238-247; T. Velmans, „Valeurs semantiques du Mandylion selon son emplacement ou son associations avec d'autres image” [w:] „Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift fürhorst Hallensleben”, Amsterdam 1995, s. 173-184; podaję za: M. Miśliński, „Bizantyńskie ikony nadbramne (Kult i funkcja)”, „Vox Patrum” 2002, nr 22, t. 42-43; s. 502.

[23] E. Smykowska, „Ikona. Mały słownik”, Warszawa 2008, s. 7.

[24] K. Onasch, A. Schnieper, dz. cyt., s. 124.

[25] E. Smykowska, „Ikona...”, dz. cyt., s. 91.

[26] Tamże.

[27] I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 74, przypis 13.

[28] I. Jazykowa, „Obraz Jezusa Chrystusa w ikonografii rosyjskiej” [w:] „Chrystus wybawiający...”, dz. cyt., s. 163; I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 74.

[29] K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony...”, dz. cyt., il. s. 124.

[30] Por. Tamże.

[31] I. Jazykowa, „Świat...”, dz. cyt., s. 74.

[32] M. Janocha, „Ikonografia święt Pańskich”, w: „Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów”, red. A. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 233.

[33] E. Smykowska, dz. cyt., s. 16; por. K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony. Fakty i legendy”, tł. Z. Szanter, M. Smoliński, Warszawa 2002, s. 107

[34] Zob. na ten temat P. Evdokimov, „Sztuka ikony. Teologia piękna”, tł. M. Żurowska, Warszawa 1981, s. 249-256; podaję za: M. Janocha, „Ikonografia...”, s. 238.

[35] Por. M. Janocha, „Ikonografia...”, s. 237.

[36] E. Smykowska, „Ikona...”, s. 86.

[37] M. Janocha, „Ikonografia...”, s. 247.

[38] K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony...”, s. 122.

[39] I. Jazykowa, „Obraz Jezusa Chrystusa w ikonografii rosyjskiej”, [w:] „Chrystus wybawiający...”, s. 172.

[40] Zob. I. Jazykowa, „Obraz...”, s. 172.

[41] I. Jazykowa, „Obraz...”, s. 172; por. K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony...”, s. 122-123.

[42] I. Jazykowa, „Obraz...”, s. 173.

[43] Por. Tamże.

[44] I. Jazykowa, „Świat...”, s. 81.

[45] K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony...”, s. 122.

[46] Zob. A. Napiórkowski, „Z historii świętych obrazów”, w: „Chrystus wybawiający...”, s. 13.

[47] Na temat ikonografii Zstąpienia do Otchłani zob. A. Kartsonis, „Anastasis: the Making of an Image”, Princeton 1986; podaję za: M. Janocha, „Ikonografia...”, s. 243; w terminologii rosyjskiej znana jest nazwa „Soszestwije w ad”, zob. E. Smykowska, dz. cyt., s. 93.

[48] Por. K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony...”, s. 114.

[49] M. Janocha, „Ikonografia...”, s. 244.

[50] Por. M. Quenot, „Ikona – okno...”, s. 86.

[51] P. Florencki, „Ikonostas...”, s. 85; podaję za: Z. Glaeser, „Ikonostas syntezą chrześcijańskiej duchowości”, w: „Chrystus wybawiający...”, s. 222.

[52] Por. K. Onasch, A. Schnieper, „Ikony...”, s. 228.

[53] Zob. na ten temat: R. Mazurkiewicz, „Deesis. Idea wstawiennictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej”, Kraków 2002, s. 13.

[54] R. Mazurkiewicz, „Misterium Deesis”, w: K. Pek, (red.) „Ikona liturgiczna. Ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej”, Warszawa 1999, s. 160.

[55] Zob. E. Smykowska, „Ikona...”, s. 91; zob. K. Mart, „Do piękna nadprzyrodzonego”, tł. A. Pastuszak, t. II, Chełm 2003, s. 22.

[56] I. Jazykowa, „Świat...”, s. 76.

[57] Ef 1, 10: „in dispensatione plenitudinis temporum, instaurare omnia in Christo, quæ in cælis et quæ in terra sunt, in ipso”.

[58] I. Jazykowa, „Świat...”, s. 76.

[59] Por. I. Jazykowa, „Obraz...”, s. 173.

[60] Por. K. Mark, „Do piękna nadprzyrodzonego...”, s. 23.

[61] Por. I. Jazykowa, „Świat...”, s. 77.

[62] Por. Tamże, s. 77-78.

[63] Por. M. Mark, „Do piękna...”, s. 23.

[64] I. Jazykowa, „Świat...”, s. 78.

[65] Por. K. Mark, „Do piękna...”, s. 23.

[66] Por. E. Smykowska, „Ikona...”, s. 91; Pwt: 4, 24: „Bo Pan, Bóg wasz, jest ogniem trawiącym”.

[67] Por. I. Jazykowa, „Świat...”, s. 78.

[68] Por. I. Jazykowa, „Świat...”, s. 78; I. Jazykowa, „Obraz...”, s. 173.

[69] Na ten temat zob. G. Bunge, „Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa”, tł. K. Małuys, Tyniec- Kraków 2001; B. Standaert, „Ikona Trójcy Andrzeja Rublowa”, Bydgoszcz- Kraków 1997 (2002).

[70] I. Jazykowa, „Świat ikony”, s. 92.

[71] Por. L. Balter, „Pneumatologia ikony”, w: „Chrystus wybawiający”, s. 84.

[72] Zob. A. Adamska, „Teologia ikony na przykładzie ikon Andreja Rublowa”, Kraków 2003, s. 127

[73] T. Spidlik, M. I. Rupnik, „Mowa obrazów”, s. 84.

[74] L. Balter, „Pneumatologia ikony”, s. 84.

[75] Por. A. Adamska, „Teologia...”, s.129.

[76] Por. Ch., Schonborn, „Ikona Chrystusa”, tł. W. Szymona, Poznań 2001, s. 39.

[77] T. Spidlik, M. I. Rupnik, „Mowa obrazów”, s. 31.

[78] I. Jazykowa, „Świat ikony”, s. 94.

[79] Por. M. Janocha, „Ikonografia...”, s. 249.