

BÓG W (NA) IKONIE?

Poniższy tekst stanowi nieco zmienioną i uzupełnioną wersję wykładu popularnonaukowego, wygłoszonego przeze mnie w 2018 roku dla członków Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego w ramach cyklu *Bóg w przestrzeni sztuki*. Moim celem było wówczas omówienie w syntetycznej i przystępnej formie tematu gruntownie przebadanego przez znawców malarstwa ikonowego i teologów ikony, ale wciąż budzącego kontrowersje i nieporozumienia. Chodziło mianowicie o krótkie (ze względu na ograniczone czasowo ramy wykładu) zaprezentowanie stanowiska czcicieli obrazów, uzasadniającego wykonywanie ikon i ich kult, by, po pobieżnym zreferowaniu ustaleń badaczy na temat pierwszych wizerunków Chrystusa, w dalszej części wykładu przejść do przybliżenia refleksji teologicznej na temat ikony i spróbować rozstrzygnąć kwestię, sygnalizowaną w tytule wystąpienia, a mianowicie odpowiedzieć na pytanie, czy i jak możliwe jest ukazywanie i kontemplowanie Boga za pośrednictwem ikony.

W pierwszej części artykułu podejmuje kwestię starotestamentowego zakazu tworzenia obrazu Boga, przyjętego przez ikonoklastów, oraz prezentuje stanowisko obrońców ikony, wskazujących na dogmat

Wcielenia jako podstawę jej kultu. W dalszej części tekstu skrótowo omówione zostają sposoby przedstawiania Chrystusa w sztuce wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej, a także mowa jest o opowieściach apokryficznych, w których podkreśla się niemożność uchwycenia wyglądu Jezusa i pisze się o cudownym utrwaleniu na chudzie (mandylionie) Jego wizerunku (legenda o królu Abgarze). Artykuł podejmuje problem różnego sposobu postrzegania ikony: jako okna ku Niewidzialnemu (stanowisko, któremu patronuje Pseudo-Dionizy Areopagita), ale także jako przedstawienia Osoby Niewidzialnego, który stał się Widzialny (myśl św. Teodora Studyty i św. Nicefora). Kolejną część tekstu stanowią rozważania na temat sposobu ukazania na ikonie Osoby Boga-Człowieka i świętych, a także refleksje na temat kontemplacji ikony. Na końcu omówione zostaje zagadnienie trynitarności w malarstwie ikonowym, ze szczególnym uwzględnieniem teologicznego sensu, wyrażonego w ikonie Trójcy Świętej Andrieja Rublowa¹.

¹ Oczywiście, wszystkie poruszane zagadnienia z zakresu historii sztuki oraz teologii ikony nie mają nowatorskiego charakteru, ale zostają zaczerpnięte z obszernej literatury przedmiotu, której wybór zawiera podana pod artykułem bibliografia.

I.

Ruch religijny, zwany ikonoklazmem, który obejmował okres od VIII do IX wieku i wyrażał się w odrzuceniu kultu ikon i ich niszczeniu, skłonił czcicieli ikony (ikonofilów, ikonodulów) do sformułowania teologii obrazu, a tym samym do odparcia zarzutu o idolatrię i obrony kultu ikony. Ikonofile nie kwestionowali starotestamentowego zakazu przedstawiania Boga (Pwt 5, 8), wykonywania rzeźb i obrazów (Wj 20, 4). Podkreślali jednak, że ów zakaz odnosił się do czasów poprzedzających Wcielenie drugiej Osoby Trójcy Świętej. Bóg, o którym mowa w Starym Testamencie, objawiał się poprzez słowo, działał poprzez Swego posłańca – anioła Pańskiego (np. 1 Krl 19), a znakami Jego obecności był m.in. płonący krzew (Wj 3, 2) czy szmer łagodnego powiewu (1 Krl 19, 12). Natomiast Nowy Testament objawia Boga, który wypowiedział się w Jezusie Chrystusie, Słowie Wcielonym: „A Słowo stało się ciałem/ i zamieszkało wśród nas./ I oglądaliśmy Jego chwałę,/ chwałę, jaką Jednorodzony otrzymuje od Ojca,/ pełen łaski i prawdy” (J, 1–14)². Księgi nowotestamentowe ukazują Syna, który jest Obrazem (Ikoną) Ojca: „On jest obrazem Boga niewidzialnego – Pierworodnym wobec każdego stworzenia” (Kol 1,15), stanowią wyznacznik wiary w Niewidzialnego, Który stał się widzialny w Swoim Synu [por.: „Boga nikt nigdy nie widział, Ten Jednorodzony Bóg, który jest w łonie Ojca [o Nim] pouczył” (J 1, 18) oraz słowa Jezusa: „Kto Mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca” (J 14, 8–10)]. Dla obrońców ikon Wcielenie staje się zatem najważniejszym teologicznym argumentem za tym, aby

mogły powstawać ikony i aby oddawać im cześć. Św. Jan z Damaszku (676–749), jeden z najbardziej znanych obrońców kultu świętych wizerunków, komentując jego teologiczną podstawę, pisał:

W dawnych czasach Bóg, który nie ma ciała ani kształtu, nie mógł być w żaden sposób przedstawiany. Teraz jednak, skoro stał się widzialny w ciele i zamieszkał wśród ludzi, przedstawiam wizerunki Boga, którego widzę. 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. Nie przestanę wobec tego czcić materii, przez którą dokonało się moje zbawienie. Nie czczę jej jednak tak, jak czczę Boga – broń Boże! Jakże bowiem Bogiem może być to, co z niczego powstało? Przecież także ciało Boga jest Bogiem tylko ze względu na zaistniałe niezmiennie hipostatyczne zjednoczenie. Ciało to zostało namaszczone i pozostaje zgodnie z naturą obdarzone rozumną i myślącą duszą, ma początek i nie jest odwieczne. Całą tą materię uznaję i czczę na wieki. Przez nią bowiem dokonało się moje zbawienie i właśnie ona została na zawsze napełniona boską mocą i łaską³.

Dokumenty Soboru Nicejskiego II z 787 zawierają informację, że malowane wizerunki Jezusa powstawały już w czasach apostołskich⁴. Wcześniej wspominają

² Wszystkie cytaty biblijne podaję za: *Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski OSB i in., Poznań–Warszawa 1980.

³ Jan Damasceniński, św., I. *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (*Contra imaginum calumniatores I*), tłum. M. Dylewska, tłumaczenie gruntownie przejrzał, bibl. i przyp. opatrzył ks. S. Longosz, red. tekstu M. Mokrogolska, „Vox Patrum” 1999, R. 19, t. 36–37, s. 507–508.

⁴ Tradycja głosi, iż autorem pierwszych ikon maryjnych był

o nich również m.in. św. Ireneusz (+177/78) w *Adversus haereses* oraz Euzebiusz z Cezarei (+339) w *Historii Kościelnej* z roku 312⁵.

Sztuka wczesnochrześcijańska ukazywała Jezusa Chrystusa symbolicznie jako baranka albo alegorycznie, sięgając do postaci mitologicznych: Heliosa, Orfeusza czy do figury Dobrego Pasterza⁶ – greckiej personifikacji ideału dobroczynności. W sztuce figuratywnej tamtego okresu można wyróżnić dwa typy przedstawiania Chrystusa: typ młodego mężczyzny z krótkimi włosami, bez zarostu⁷, albo typ dojrzałego mężczyzny z długimi włosami, z zarostem, z nimbem wokół głowy, będącym znakiem boskości⁸. Podczas Synodu Trullańskiego, który odbył się w 692 roku, postanowiono, by zamiast symbolicznego baranka malować postać ludzką

Wcielonego Logosu i wzywano do wypracowania formy malarskiej postaci Jezusa Chrystusa, którą zatwierdził VII Sobór Powszechny (Sobór Nicejski II) w 787 roku (kult ikon ostatecznie przywrócono i zatwierdzono w 843 roku)⁹. Ksiądz Tadeusz Dionizy Łukaszuk komentuje postanowienia soborowe w następujący sposób:

Chodzi o ukazanie oblicza Boga wcielonego, który przeżył swoje ludzkie życie w określonej epoce historycznej. Nie może to być zwykły portret czysto ludzkiej twarzy Jezusa Chrystusa. Musi to być obraz Tego, który gładzi grzech świata, Chrystusa naszego Boga. Sam sposób prezentacji winien być taki, żeby patrzący zrozumiał, że chodzi o wyniesienie chwalebne ludzkiej rzeczywistości wcielonego Boga i żeby dzięki temu uprzytomnił sobie, że życie, męka i śmierć Zbawiciela stanowią odkupienie świata¹⁰.

Dokumenty soborowe, odpierając zarzut idolatrii, kierowany przez ikonoklastów wobec ikonofilów (ikonodulów), podkreślają, iż „[c]ześć oddawana wizerunkowi przechodzi na Prototyp, a kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia”¹¹.

Łukasz Ewangelista (zob. m.in. H. Belting, *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 59–91). Stąd chociażby bierze się malarskie przedstawienie św. Łukasza jako tego, który pisze ikonę Matki Bożej Hodegetrii.

⁵ Zob. F.W. Deichmann, *Archeologia chrześcijańska*, tłum. E. Jastrzębowska, Warszawa, 1994, s. 97.

⁶ Por. Chrystus jako Helios, woźnica słonecznego rydwanu, Słońce Sprawiedliwości, mozaika na sklepieniu w mauzoleum Juliuszów, pod bazyliką św. Piotra, ok. III w.; Chrystus jako Orfeusz, Katakumby świętych Marcelina i Piotra w Rzymie; Dobry Pasterz, malowidło w katakumbach św. Kaliksta w Rzymie, ok. 250 roku. W tym miejscu pragnę zaznaczyć, że wszystkie przywoływane w artykule przykłady dzieł malarskich, nie są, oczywiście, moim „odkryciem”, ale wskazywane są przez bardzo wielu historyków sztuki, by wymienić tu tylko nazwiska kilku polskich badaczy: Barbary Filarskiej, Elżbiety Jastrzębowskiej czy Jerzego Miziołka (por. B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986; J. Miziołek, *Sol Verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991; E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988). Nie jest moim celem prezentowanie w artykule bardzo obszernej literatury przedmiotu, w której wszystkie omawiane dzieła sztuki poddano szczegółowej analizie.

⁷ Por. *Chrzest Chrystusa*, Katakumby świętych Marcelina i Piotra w Rzymie, ok. 330; Jezus i Samarytanka, katakumby Via Latina, poł. IV w.

⁸ Por. *Chrystus jako Alfa i Omega*; katakumby Comodilli w Rzymie, IV w.

⁹ Zob. J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, red. K. Czerni, Kraków 2013, s. 109; W.W. Byczkow, *Kanon jako kategoria bizantyjskiej estetyki*, tłum. Z. Bałakier, [w:] *Ikona. Symbol i wyobrażenie*, praca zbiorowa, red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 68).

¹⁰ T. D. Łukaszuk OSPPE, *Ikona w życiu, w wierze i teologii Kościoła*, Kraków 2008, s. 62.

¹¹ *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1: *Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II: (325–787)*, układ i oprac. A. Baron, H.K. Pietras, tłum. A. Baron i in., Kraków 2001, s. 339. Por. „Cześć obrazu przechodzi na prototyp” (św. Bazyli Wielki, *O Duchu Świętym*, PG 32, 149C, cyt. za: Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, tłum. W.

Historycy sztuki zwracają uwagę, że najstarsze zachowane ikony, które pochodzą z VI wieku z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, wyraźnie wskazują na to, iż helleniski wizerunek młodego mężczyzny bez zarostu¹², stopniowo ustępuje miejsca obrazom Chrystusa – dojrzałego mężczyzny, brodatego, z długimi ciemnymi włosami, już nie pasterza, ale władcy i sędziego¹³. Taki obraz Zbawiciela utrwali tradycja malarska. Z czasem rysy twarzy Syna Bożego ulegną pewnej schematyzacji, mającej na celu wydobycie niezniszczalnego piękna i tajemnicy oblicza Boga-Człowieka.

Autorzy Nowego Testamentu milczą na temat rysów twarzy Jezusa¹⁴. W wielu

apokryfach podkreśla się natomiast niemożność określenia i utrwalenia na płótnie wyglądu Chrystusa, co mogłoby nawet stanowić argument dla tych, którzy sprzeciwiają się ikonopisanu. W pochodzących z ok. II wieku *Dziejach Piotra* niewidome wdowy, które zostały uzdrowione, na pytanie Piotra, kto je uleczył, odpowiadały: „Widziałyśmy starca, którego wyglądu nie potrafimy ci opisać”. Inne zaś powiedziały: „Dorastającego młodzieńca”. Jeszcze inne powiedziały: „Widziałyśmy chłopca, który delikatnie dotykał naszych oczu (...)”¹⁵. Również w *Dziejach Jana* (II wiek) Jezus ukazywał się apostołom raz jako „dziecko”, raz jako „młodzieniec, któremu dopiero co rośla broda”, innym razem jako „prawie łysy, ale mający gęsto spływającą brodę”, to znów jako „mały i brzydki człowiek”. W innym miejscu tego apokryfu mówi się o tym, że raz ciało Jezusa było „stałe, materialne”, innym razem „niematerialne, niecielesne, jakoby nieistniejące”¹⁶. Zgodnie z tradycją Kościoła wizerunek Chrystusa został w cudowny sposób odbity na chuście przez samego Zbawiciela. Apokryfy mówią o malarzu, którego chory na trąd Abgar, król Edessy, posłał do Jezusa. Gdy malarz chciał utrwalić Jezusa na obrazie, okazało się, że „nie mógł uchwycić jego wyglądu [z powodu ciągle inaczej pojawiającej się twarzy i zmieniającego wido-ku w sposób niezwykły i nadprzyrodzony]”¹⁷.

Szymona, Poznań 2001, s. 211, przypis 66). Część teologów uważa, że ikona nie tyle przedstawia Osobę, ile właśnie Ją objawia (H. Paprocki, *Problem ikony*, [w:] S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. ks. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 134 oraz H. Paprocki, *Związki pomiędzy ikoną, teologią i Liturgią*, „Elpis” 2011, nr 13/23–24, s. 39–58). Ważne jest to, iż ikonodule nie twierdzą, że ikona jest tym, kogo przedstawia, a taki zarzut wobec nich formułowali właśnie ikonoklaści.

¹² Por. Chrystus z bazyliki San Vitale w Rawennie, VI wiek.

¹³ Por. *Jezus jako Chrystus Pantokrator*, klasztor św. Katarzyny na Synaju, VI wiek.

¹⁴ Wielu badaczy i komentatorów Biblii zwraca uwagę, że kiedy Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie i swoim uczniom po zmartwychwstaniu, również nie rozpoznają Go oni po wyglądzie (rysach twarzy). Ewangelista Jan pisze, że kiedy Maria Magdalena, która przysłała do grobu, „ujrzała stojącego Jezusa”, „nie wiedziała, że to Jezus” (J 20, 14). Kobieta wzięła Jezusa za ogrodnika i dopiero, gdy Zbawiciel zwrócił się do niej po imieniu, odkryła w nim swego Nauczyciela (por. J 20, 16). Z kolei uczniowie, idący do Emaus, rozpoznali Jezusa nie w drodze, podczas której rozmawiali z Nim, ale w czasie wieczerzy, gdy Jezus połamał dla nich chleb. Dopiero wówczas, gdy zniknął, stwierdzili, że ich „serca pałyły”, kiedy Współwędrowiec wyjaśnił im Pisma (por. Łk 24, 30–32). Gdy Jezus ukazał się uczniom nad Jeziorem Tyberiadzkim, dopiero na słowa Jana: „To jest Pan” (J 21, 7), Piotr rzucił się w wodę i popłynął do Swego Mistrza. Na temat problemu (nie)rozpoznawalności Chrystusa Zmartwychwstałego i sposobu ujęcia kwestii ciała zmartwychwstałego w pismach autorów chrześcijańskich przełomu II i III wieku pisze ks. Mariusz Szram (por. M. Szram, *Ciało zmartwychwstałe w myśli patrystycznej przełomu II i III wieku*, Lublin 2010).

¹⁵ *Dzieje Piotra*, tłum. Z. Izydorczyk i M. Bielewicz, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 1. *Andrzej, Jan, Paweł, Piotr, Tomasz*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2007, s. 508.

¹⁶ *Dzieje Jana*, tłum. ks. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, dz. cyt., s. 303–305.

¹⁷ *Greckie Dzieje św. Tadeusza*, tłum. ks. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 2, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 1077 (tekst, ujęty w nawias kwadratowy, znajduje się w przypisie 345, na s. 1077).

Chrystus umył wówczas swą twarz i otarł ją chustą, na której pozostało odbicie Jego oblicza, po czym wręczył chustę królewskiemu posłańcowi. Abgar, dotknąwszy chusty z wiarą, został cudownie uzdrowiony¹⁸. Teksty apokryficzne nie zawierają jednak opisu wyglądu owego odbicia. Tradycja Kościoła wschodniego mówi o tym, że cudowny wizerunek przetrwał w licznych realizacjach malarskich. W prawosławiu ów *acheiropoietos* (gr. *αχειροποίητος*, ros. *нерукотворный*), czyli obraz „nie ludzką ręką uczyniony”, traktowany jest jako prototyp i źródło typu ikonograficznego zwanego właśnie *Acheiropoietos* (*Mandylion*¹⁹, *Спас Нерукотворный*), jak również wszelkich innych ikon (typów ikonograficznych) Chrystusa²⁰. Niektórzy teologowie i historycy sztuki uważają, że takim obrazem „nie ludzką ręką uczynionym”, na którym Jezus pozostawił swoje odbicie, jest Chusta z Manoppello²¹. Według badaczy to ona miała stanowić wzór dla ikonopisarzy²². W tradycji Kościoła

zachodniego popularna jest opowieść (apokryficzna) o św. Weronice, która miała otrzeć twarz idącemu na Golgotę Chrystusowi. W realizacjach malarskich, takich jak chociażby *Święta Weronika* Hansa Memlinga (ok. 1480) z Kolekcji Thyssen-Bornemisza w Lugano, Veraicon ukazuje Zbawiciela w koronie cierniowej, z twarzą umęczoną, cierpiącą²³. W przeciwieństwie do tradycji zachodniej, Mandylion przedstawia Jezusową twarz jako spokojną, pozbawioną znamion cierpienia.

II.

Część teologów uważa, że ikona realizuje zasadę *invisibilia per visibilia* (*od widzialnego do niewidzialnego*), a zatem jest „oknem” ku Transcendencji²⁴, ku Niewidzialnemu, przekraczającemu wszelką widzialną formę. Jest więc „zmysłowym”, materialnym pośrednikiem (czymś, co otwiera człowieka) na rzeczywistość ponadzmysłową i ponadmaterialną (duchową)²⁵. Jak pisał Pseudo-Dionizy Areopagita, filozof i teolog chrześcijański, żyjący na przełomie V i VI wieku, „(...) wnosimy się do kontemplacji boskości, na ile nam jest to dane, przez obrazy zmysłowe”²⁶. Anna Palusińska uważa, że taka „interpretacja bazuje na określeniu ikony w ramach filozofii neoplatońskiej, a przynajmniej dynamiczno-monistycznych systemów aleksandryjskich,

¹⁸ Por. następujące źródła: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1. *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2003 (tu: *Ewangelia gruzińska*) oraz *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 2, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2007 (tu: *Greckie dzieje św. Tadeusza i Grecki list Abgara i Nauka Addaja*). O zwyczajach otaczania ciałem ikony Chrystusa w środowisku Edessy zob. S. Brock, *Transformations of the Edessa Portrait of Christ*, „Journal of Assyrian Academic Studies” 2004 (18), nr 1, s. 46–56.

¹⁹ W języku greckim słowo *mandilion* oznacza chustę, całun, ręcznik, materiał do wycierania.

²⁰ Szerzej na temat obrazów „nie ludzką ręką uczynionych” zob. A. A. Napiórkowski OSPPE, *Acheiropity – ikony nie ręką ludzką uczynione*, [w:] *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, praca zbior. pod red. nauk. A. A. Napiórkowskiego, Kraków 2003, s. 111–126.

²¹ *Święte Oblicze całun z Manoppello*, Sanktuarium Volto Santo, Włochy.

²² Por. np. o. A. Resch CSsR, *Oblicze Chrystusa. Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manoppello*, tłum. A. Kuć, Radom 2006; K. Aszyk, Z. Treppa, *Ikona z Manoppello prototypem wizerunków Chrystusa*, Gdańsk 2015; Z. Treppa, *Tajemnica widzialności Boga. Szkice z teologii obrazu*, Kraków 2015.

²³ Na temat Veraikonu pisała m.in. Ewa Kuryluk (zob. E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta*, Kraków 1998).

²⁴ Por. M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, tłum. ks. H. Paprocki, Białystok 1997.

²⁵ Por. na ten temat D. Freedberg, *Invisibilia per visibilia: medytacja i użytek z teorii*, [w:] tegoż, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 163–194.

²⁶ Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia kościelna*, tłum. M. Dzielska, [w:] tegoż, *Pisma teologiczne*, t. 2, Kraków 1999, s. 119.

gdzie rzeczy widzialne są obrazami niewidzialnego²⁷. Można by, za o. Christophem Schönbornem, obecnym kardynałem i biskupem Wiednia, zapytać, czy zatem ikona ma ostatecznie prowadzić ku przewyższeniu obrazu, czy celem jej jest bezobrazowe, czysto duchowe widzenie²⁸. Tak zdaje się myśleć Pseudo-Dionizy Areopagita. Natomiast inne jest postrzeganie ikony przez bizantyjskich teologów: św. Teodora Studytę (759–826), opata klasztoru Studion, i św. Nicefora (758–829), patriarchę Konstantynopola. W ich ujęciu ikona przedstawia to, co widzialne; podobieństwo, które ujawnia się w obrazie, jest potwierdzeniem realności ciała i człowieczeństwa Chrystusa. Na ikonie nie zostaje ukazana natura Przedstawianego, ale Jego Osoba. Teodor Studyta zwraca uwagę, że na obraz nie wystarczy patrzeć oczami cielesnymi, a Chrystusa „powinniśmy czcić także na sposób duchowy, bez ikon²⁹. Jednakże „widzialny obraz wskazuje nie na rzeczywistość czysto duchową, lecz na Zmartwychwstałego Pana (...)”³⁰. Obaj bizantyjscy teologowie podkreślają, iż ikona

nosi imię Pierwowzoru i, chociaż nie zawiera w sobie istoty Pierwowzoru (Jezus Chrystus nie jest w ikonie obecny substancjalnie, tak jak w Boskim Sakramencie św. Eucharystii po konsekracji chleba i wina), zachowuje z Nim związek, ontologiczną więź, rozumianą jako relacja podobieństwa do owego Wzoru, którym jest Chrystus.

Na ikonie Chrystusa Pantokratora widnieje monogram „IC XC”, oznaczający skrót imienia i mesjańskiego tytułu: „Jezus Chrystus”³¹. Natomiast w nimbie krzyżowym, otaczającym głowę Zbawiciela, zapisane jest po grecku za pomocą skrótu ΟΩΝ imię Boga: Ten, który Jest, Istniejący (por. Wj 3,14). Imię, umieszczone na ikonie, jest znakiem osobowej (relacyjnej) obecności Syna Bożego. Każda kolejna ikona, nosząca imię Zbawiciela, zachowuje łączność z Niewidzialnym, który stał się Widzialny. Na obrazie więc przedstawia się Hipostazę, czyli Osobę Boga-Człowieka, widzialną dzięki ludzkim rysom Odwiecznego Słowa, które stało się Ciałem. Nie chodzi zatem jedynie o osiągnięcie poprzez ikonę-okno widzenia bezobrazowego, czysto duchowego. „Kult ikon jest zarazem widzialny i niewidzialny; w widzialnym wizerunku Chrystusa oddajemy cześć Jego tajemnicy”³². Teodor Studyta pisze: „Gdyby samo takie widzenie [czysto duchowe] było wystarczające, wtedy również Słowo Przedwieczne byłoby do nas przyszło w czysto duchowy sposób”³³. A chrześcijaństwo nie jest przecież religią bezcielesną, ale religią Wcielenia, Przemienienia i Zmartwychwstania. Chrześcijanin czci Chrystusa i świętych, odwołując się do widzialnych

²⁷ A. Palusińska, *Argumentacja filozoficzna w bizantyjskim sporze o ikony*, s. 11, online: <http://speculum.kul.pl/wp-content/uploads/2015/05/Argumentacja_filozoficzna_w_sporze_o_ikony.pdf>. [dostęp: 5.10.2018]. Więcej na ten temat zob. A. Palusińska, *Filozofia ikony u Teodora Studyty i Nicefora*, Lublin 2007.

²⁸ Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, dz. cyt., s. 240.

²⁹ Cyt. za: tenże, s. 242.

³⁰ Tamże, s. 243. Można by, zamiast słowa „wskazuje” użyć określenia „uobecnia” czy też „objawia”. Ksiądz Marko Ivan Rupnik, mówiąc w ten sposób o symbolu jako języku sztuki liturgicznej, zwraca uwagę, że „nie wskazuje, nie odsyła on do jakiegoś znaczenia poza nim – to racjonalistyczne nieporozumienie. Symbol – stwierdza dalej – uobecnia i objawia: nie oznacza, ale odsłania, świadcząc o obecności” [M.I. Rupnik (w rozmowie z Nataśą Govekar), *Czerwień niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji*, tłum. A. Wojnowski, Poznań 2018, s. 104]. Ikony nie należy więc analizować i objaśniać. Używając określeń ks. Rupnika, ikona „objawia i komunikuje, pozwala doświadczyć, uobecnić i zaangażować”, „przenika do twego wnętrza i zaczyna cię przemieniać” (tamże).

³¹ Imię Jezus oznacza Bóg zbawia, Jahwe jest zbawieniem. Χριστός (Christós) – to Namaszczony, Pomazaniec, Mesjasz.

³² Ch. Schönborn, *Ikona Chrystusa*, dz. cyt., s. 243.

³³ Cyt. za: tenże, s. 244.

figuratywnych obrazów. Nie obcuje z energiami, nie zwraca się w stronę duchowości, pozbawionej ciała, pozbawionej Twarzy-Oblicza. Nie sposób wyrazić wiary chrześcijańskiej za pomocą sztuki abstrakcyjnej. Wierzący w Słowo, które stało się Ciałem, nie kontempluje na przykład (samej) bieli, która w ujęciu Wasylija Kandynsky'ego autora *O duchowości w sztuce*, zdaje się wyrażać raczej nieobecność czy nicość, oczekującą na narodziny, aniżeli świadczyć o Wcieleniu³⁴. W malarstwie ikonowym biel, utożsamiana ze światłem, jest manifestacją Bożej mocy i chwały³⁵. Na ikonie Przemienienia ta świetlistość, ta biel (szat, mandorli)³⁶ nie istnieje bez Osoby Chrystusa, Boga Wcielenego³⁷. Istotą ikony jest wyrażenie tajemnicy Wcielenia, Przemienienia i Zmartwychwstania, a więc w centrum obrazu znajduje się Osoba Zbawiciela, Jego Oblicze, Jego Postać, nie zaś „nic w mandorli”, by przywołać tu tytuł artykułu Renaty Rogozińskiej,

poświęconego twórczości Jana Berdyszaka³⁸. Malarstwo Berdyszaka³⁹ nawiązuje do sztuki ikony, ale pozbawia mandorłę wizerunku Osoby Boga-Człowieka, a przecież ikona Przemienienia pokazuje, że to właśnie Osoba Zbawiciela jest źródłem Światła Nie stworzonego, blasku Bożej mocy i chwały, który dotyka i przemienia całą materialną rzeczywistość, nie zaś ją odrzuca na rzecz rzekomej „czystej” duchowości.

III.

Ikony świętych o. Sergiusz Bułgakow nazywa „wielopostaciową ikoną Chrystusa”⁴⁰. Święci to osoby „przyobleczone w Chrystusa” (por. Ga 3, 27), stworzone na obraz Boży, ale także objawiające Boże podobieństwo, Jego świętość. Przebóstwienia dokonuje Duch Święty w życiu konkretnego człowieka, a ikona głosi nie bezcielesny (odcielesniony), duchowy ideał, ale właśnie realność świętości jako „zanurzenia się” w Chrystusie, realność życia wiecznego w ciele zmartwychwstałym. Ikona nie jest zatem próbą adekwatnego przedstawienia wyglądu osoby świętej w tej cielesności, która przemija, która podlega zniszczeniu, która jest nietrwała, upadła, grzeszna. Ale nie jest też wyidealizowanym obrazem ciała⁴¹.

³⁴ Malarz odczuwał biel jako ciszę, milczenie, „nieprzebyty, niedający się zburzyć, ciągnący w nieskończoność, zimny mur” (W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski. Łódź 1996, s. 92). „Dlatego biel działa na naszą psychikę jak ogromne milczenie, dla nas absolutne” (tamże). „Jest to młode nic lub, dokładniej mówiąc, nicność zapowiadająca początek, narodzenie” (tamże).

³⁵ Na temat symboliki bieli w sztuce chrześcijańskiej pisała m.in. Maria Rzepińska (por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983).

³⁶ Por. „Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło” (Mt 17, 2).

³⁷ Oczywiście, jak słusznie zauważa ks. Ivan Marko Rupnik, biel może być także uznana za kolor Ducha Świętego, Osoby Bożej najbardziej ukrytej, która „jest, by objawiać innego: Ojca, Syna, człowieka, stworzenie. Biel jest nieobecnością koloru, która pozwala kolorom lepiej się wyrażać” [M.I. Rupnik (w rozmowie z Nataśą Govekar), *Czerwień niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji*, s. 221]. Ale Duchowi Świętemu przypisana jest na ikonie także czerwień (co ma związek z symboliką ognia) i zieleń. Biała jest gołębicą, symbolizująca Ducha Świętego, ale w białe szaty odziani są także Ci, którzy dostąpili zbawienia, niewinni, czysti, którzy „opłukali swe szaty, i w krwi Baranka je wybielili” (Ap 7, 13–14).

³⁸ R. Rogozińska, *Nic w mandorli*, „Konteksty: polska sztuka ludowa” 2007, nr 2, s. 169–174; tekst ten został włączony do książki *Ikona w sztuce XX wieku* (zob. R. Rogozińska, *Nic w mandorli*. Jan Berdyszak, [w:] teże, *Ikona w sztuce XX wieku*, Kraków [2009], s. 329–342).

³⁹ Por. Jan Berdyszak, *Miejsce rezerwowane w Mandorli*, 1973–74; Jan Berdyszak, *Miejsce rezerwowane wśród błękitów*, 1974.

⁴⁰ S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, dz. cyt., s. 88.

⁴¹ Marko Ivan Rupnik zwraca uwagę, że ciało na ikonie należy przedstawiać tak, „by objawiało się agapiczne misterium osoby, misterium komunijne”, zaś Nataśa Govekar, podsumowując niejako wywód ks. Rupnika o ciele, jakie ukazuje ikonopisarz, stwierdza, że nie dąży on do „udoskonalenie piękna natury”, do znalezienia „idealnej formy”

Ikonopisarzowi chodzi o ukazanie osoby świętej w ciele nie idealnym, ale przemienionym, o widzenie ludzkiej (a więc także cielesnej) kruchości i słabości w perspektywie zmartwychwstania, a zatem o oddanie realizmu eschatologicznego (określenie Jerzego Nowosielskiego), o mimetyzm rzeczywistości odkupionej. Jak trafnie pisze ks. Marco Ivan Rupnik:

eschatologiczny punkt widzenia nie oznacza aluzji do innego świata, jak w baroku, ale zdolność widzenia tego świata i uczestniczenia w nim w tym życiu, przeżywanym w sposób definitywny, przebóstwiony, tak że nasza komunia z Bogiem nie może zostać zerwana⁴².

Ciało odkupione to ciało, które „przeszło przez śmierć w ofierze miłości i stanowi część chwalebного Ciała Chrystusa”⁴³. A to Ciało nosi ślady męki⁴⁴.

Teologowie odwołują się często do złotej reguły soteriologii patrystycznej, przypisywanej autorom wczesnochrześcijańskim: Atanazemu, Ojcom Kapadockim, Maksymowi Wyznawcy: „Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek mógł stać się bogiem”⁴⁵. Święci, żyjąc świętością Chrystusa, stają się do Niego podobni. To dlatego na ikonie św. Paraskewy, która powtarza drogę męczennską Chrystusa, ciało świętej, chociaż obnażone, umęczone, poniżone, nosi już znamiona chwały, wywyższenia. Ikona, widziana

z perspektywy teologii Kościoła wschodniego, to – jak pisze Jerzy Nowosielski – „pewien sposób malowania ciała ludzkiego, w którym przebywa Bóg”⁴⁶. Przy czym ikonopisarz świadomie zakrywa intymne części ciała lub ich nie uwidacznia, nie skupia się na anatomii czy sferze biologicznej. Nie czyni tak dlatego, że gardzi ciałem, lecz dlatego, że zależy mu na przedstawieniu świętego, bytującego w ciele uwielbionym, niezniszczalnym, chwalebny. Ciało świętego jest „duchohośne”, co ikonopisarz zaznacza stopniowo rozjaśniając, rozświetlając oblicze, kładąc refleksy świetlne na odsłoniętych partiach ciała i szatach⁴⁷. Osoba świętego, którą ukazuje ikona, uczestniczy w Świetle Taboru, a więc jej twarz „jaśnieje jak słońce”, zaś ciało promieniuje i nie rzuca cienia. Postawa ciała, gesty, spojrzenie pełne są pokory i pokoju. Rosjanie określają świętego mianem *преподобный*, gdyż jest on bardzo podobny do Pierwowzoru. Święty „naśladuje” nie wygląd zewnętrzny Jezusa Chrystusa, ale Jego Osobę w „traceniu życia” z miłości, w otwartości na relację miłości. To, co na ikonie jawi się jako bliskość-podobieństwo do twarzy-oblicza Słowa Wcielonego, oznacza podobieństwo eschatologiczne, pełne urzeczywistnienie Boskiego Archetypu poprzez uczestnictwo w Passze Syna Bożego.

Teksty kanoniczne Biblii nie opisują wprawdzie rysów twarzy Zbawiciela, jednakże mówią o obliczu i ciele Jezusa w stanie *metamórfosis* (gr. *μεταμορφωσης* – *transformacja, przemienienie*) i *kénosis* (gr. *κένωσης*

[M. I. Rupnik (w rozmowie z Nataśą Govekar), Czerwiec niebieskiego Jeruzalem, s. 158 i 159].

42 Tamże, s. 146.

43 Tamże, s. 157.

44 Por. J 20, 20 oraz J 20, 27.

45 Cyt. za: ks. J. Naumowicz, *Wcielenie Boga i zbawienie człowieka. Złota reguła soteriologii patrystycznej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2000, nr 13, s. 17.

46 J. Nowosielski, *Wokół ikony*, [w:] Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Kraków 2010, s. 154.

47 Na temat sposobu ukazania ciała w ikonie zob. m.in. L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1993.

– *ogółocenie*), a więc o twarzy, która „zajśniała jak słońce” (Mt 17, 2) i twarzy, która straciła wdzięk, blask, a nawet wygląd (por. Iz 53, 2). W sztuce zachodniej często podkreśla się tragiczny aspekt śmierci Chrystusa, czyli ukazuje się Jego ciało i oblicze w stanie *kenosis*, nie wydobywając jednak prawdy, iż poniżenie jest zarazem wywyższeniem, objawieniem się Bożej miłości. Ciało nie świeci blaskiem chwały, jest jedynie ciałem zmasakrowanym, cierpiącym, martwym⁴⁸. Na ikonie Ukrzyżowania ciało Syna Bożego jest ciałem poniżonym i cierpiącym, a jednocześnie wywyższonym, objawiającym chwałę⁴⁹. Ikona Ukrzyżowania nie epatuje cierpieniem, nie koncentruje się na tragicznym wymiarze śmierci, ale ukazuje Krzyż promieniujący światłem, będącym wyrazem piękna Miłości, piękna daru, jaki Chrystus-Pascha składa z samego siebie. W Ewangelii według św. Łukasza czytamy: „Wszystkie też tłumy, które zbiegły się na to widowisko⁵⁰ [śmierci Jezusa na krzyżu – E.M.], gdy zobaczyły, co się działo, wracały bijąc się w piersi” (Łk 23, 48). Zgodnie z tradycją patrystyczną ten, który otrzymuje od Ducha Świętego dar *theoria*, czyli kontemplacji, zostaje poruszony, przemieniony przez Chrystusa ukrzyżowanego. Ikonopisarz, zanurzony w kontemplacji, w widzeniu-wierze Kościoła, ukazuje Ukrzyżowanego właśnie w świetle Taboru, w blasku Zmartwychwstania.

⁴⁸ Por. Matthias Grünewald, ok. 1515 r., olej na desce, część środkowa: Ukrzyżowanie, Musée d'Unterlinden.

⁴⁹ Por. Ukrzyżowanie, Mistrz Dionizy, ok. 1500 r. Galeria Trietiakowska, Moskwa.

⁵⁰ Tak przetłumaczone zostało greckie słowo *theoria*. Termin ten składa się z dwóch słów: *thea* i *orào*. *Thea* oznacza „widok, widowisko, wizję”, natomiast *orào* to „wiedzieć, patrzeć”. Można go przetłumaczyć jako: „patrzę i widzę” lub „obserwuję i widzę”, co oznacza wejście w to, co się obserwuje, głębsze widzenie. Por. R. Popowski, *Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, Warszawa 1997.

IV.

Bóg nie jest Kimś, kogo można zawłaszczyć – „uchwycić” w przedmiocie, „zamknąć”, „zawrzeć” w formie malarskiej. Ikona nie „sprowadza” w jakiś magiczny sposób Boga do materii obrazu. W tym sensie ikonofil może zgodzić się z ikonoklastą twierdzącym, że *Boga nie ma w (na) ikonie*. Ikona to raczej wyrażone w sposób malarski wyznanie wiary w Boga Wcielonego, zaproszenie do spotkania z Tym, który, pozostając Niezglębionym, otoczonym „mrokiem”, jednocześnie pragnie być poznany. Ikona ma uzmysławiać prawdę, że stając przed nią, człowiek wierzący może otworzyć się na spotkanie z Tym, który jest obecny, który jest Obecnością.

Nie można namalować Trójcy Przenajświętszej. Byłoby to grzechem bałwochwalstwa i pychy (por. Wj 20, 4). Ale można namalować ikonę Trójcy Przenajświętszej. Znaczy to, że możliwe jest namalowanie obrazu, na którym Trójca Przenajświętsza objawia się i komunikuje ludziom⁵¹.

Ikona pozwala na wy-pa-t-ry-wa-n-i-e Boga i budowanie z Nim intymnej relacji miłości. Ma pobudzać modlącego się do wdzięczności, zachwycenia się Bogiem. Doświadczenie piękna sztuki ikony, ascetycznej, oczyszczającej zmysły, wprowadzającej w głęboką ciszę i pokój, nakierowuje umysł i serce na spotkanie z Tym, który Jest. Kontemplacja ikony ma otwierać na widzenie-poznanie Boga, na miłosne zjednoczenie z Nim: „Każdy kto miłuje, (...) zna Boga” (1 J 4, 7). Przeciwnieństwem tak rozumianego poznania-widzenia Boga jest *nie-na-widzenie Go*, nienawiść

⁵¹ T. Špidlík, M.I. Rupnik, *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Warszawa 2001, s. 21.

(od prasł. *nenaviděti* – *nie chceć widzieć*; od prasł. *naviděti* – *lubić, żyć w zgodzie*; od prasł. *viděti widzieć*). Kontemplujący ikonę Zbawiciela zostaje dotknięty, zraniony „strzałą piękna”, by użyć określenia kard. Josepha Ratzingera, przy czym nie chodzi o doświadczenie estetyczne (nie ono jest celem, ale środkiem do celu, jakim jest zjednoczenie z Bogiem), ale o „głębokie poruszenie pięknem Chrystusa”, owym Pierwszym, Pierwotnym Pięknem (*Protos Kalos*), które ikona wyraża i sławi⁵². Głębokie widzenie, wpatrywanie się w ikonę Boga Wcielonego pozwala modlącemu się przed nią na odejście od narcystycznego adorowania samego siebie, by w miłosnym spojrzeniu Osoby Syna Bożego odkryć zarówno prawdę o Bogu, jak i najgłębszą prawdę o sobie jako o kimś, kto jest przez Boga kochany i kto nosi w sobie Jego Obraz. Frontalne ujęcie Osoby Jezusa Chrystusa nie tylko jest znakiem Jego obecności, ale także wyrazem otwarcia się Boga na dialog-spotkanie, na *skrzyżowanie* się spojrzeń. Wpatrywanie się człowieka we własne lustrowane odbicie (egoistyczna samoadoracja) wyklucza zobaczenie odbicia obrazu Boga, zamieszkującego w głębi duszy, uniemożliwia stanięcie w świetle Prawdy i (roz)poznanie siebie w Chrystusie. Lustro zatrzymuje człowieka na samym sobie, ikona umożliwia mu spotkanie z Bogiem, otwarcie się na relację miłości, uczestniczenie w Jego koinonii (komunii), zdolność do budowania wspólnoty z Kościołem, Mistycznym Ciałem Chrystusa. Ten, kto kontempluje ikonę, pozwala, by Syn Boży, który jest Ikoną Ojca, spojrzął na niego. Dzięki działaniu Ducha Świętego, który oczyszcza widzenie, staje właśnie wobec Prawdy w prawdzie o sobie. To nie

podmiot analizuje przedmiot, lecz osoba spotyka się z Osobowym Bogiem. W ten sposób kontemplujący ikonę kieruje wzrok także ku głębi własnej duszy. To tam, za sprawą Ducha Świętego, może dokonać (roz)poznania siebie jako ikony Boga. Św. Grzegorz z Nyssy pisze: „[...] chociaż brak wam sił, aby zobaczyć i oglądać światło niedostępne, jeśli zwrócić się ku pięknemu i wdziękowi odbicia umieszczonego w was od początku, w sobie samych znajdziecie to, czego szukacie”⁵³.

Jak Syn Boży patrzy na człowieka? Ukazując oblicze Zbawiciela, ikonopisarze odwołują się do tekstu Ewangelii, który mówi o spojrzeniu Jezusa z miłością (por. Mk 10, 21). Ale w Biblii czytamy też, że Chrystus spojrział „z gniewem, zasmucony z powodu zatwardziałości ich [faryzeuszy – E.M] serca” (Mk 3, 5). Niekiedy przeciwstawia się współczujące, miłujące spojrzenie Jezusa⁵⁴, spojrzeniu gniewnemu, srogiemu⁵⁵. Ale to fałszywe przeciwstawienie, gdyż gniew Chrystusowy również pełen jest miłości i współczucia; uderza on w zatwardziałe serca, by je skruszyć, czyli uwolnić od pychy, ożywić. Gniewne spojrzenie sprzeciwia się zakłamaniamu.

V.

Ikona nie tylko staje się przekąźnikiem prawd teologicznych o Osobie Boga-Człowieka, ale zaprasza do uczestnictwa w rzeczywistości, którą odsłania. Według teologii wizualnej funkcja ikony nie polega na ilustrowaniu Pisma Świętego, ale na głoszeniu, objawianiu

⁵³ Grzegorz z Nyssy, św., *O błogostawieństwach*, homilia 6, cyt. za: A. Bober, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1965, s. 134.

⁵⁴ Por. Andriej Rublow, *Zbawiciel Zwienigorodzki*, pocz. XV wieku, ikona z ikonostasu Soboru Uspienskiego w Zwienigorodzie, Galeria Tretiakowska, Moskwa.

⁵⁵ Por. *Zbawiciel o Gniewnym Spojrzeniu* (Снае Ярое Око), poł. XIV wieku, ikona z Soboru Uspienskiego na Kremlu w Moskwie.

⁵² J. Ratzinger, *Zraniony strzałą piękna*, tłum. J. Merecki SDS, „Ethos” 2004, nr 65–66, s. 21.

Słowa Wcielonego, historii zbawienia. Ikonę, która jest wyrazem wiary Kościoła, sztuką liturgiczną, kontempluje się zawsze w łączności ze Słowem Pisma Świętego. Jakiego Boga sławi ikona, o jakim Bogu opowiada? Ikona objawia Boga, wkraczającego w akcie wcielenia w świat, dotknięty tragedią grzechu, by go przyjąć i przemienić. Na ikonie rzeczywistość grzeszną, upadłą, pozbawioną światła symbolizuje czerń, kolor zniszczenia, nocy, żałoby, śmierci i krainy umarłych. Czarna jest grotą, w której rodzi się Jezus. Jego narodziny antycypują już śmierć i pusty grób, znak Zmartwychwstania. Na ikonie Bożego Narodzenia Jezus leży w sarkofagu, owinięty pieluszkami-całunami. W chwili narodzin przyjmuje cierpienie i śmierć. Za każdym razem, gdy na ikonie pokazana jest Osoba Syna Bożego, widzimy jak wchodzi On w sferę ciemności po to, by ją przemienić. Tak właśnie dzieje się na ikonie Chrztu Pańskiego. Czarne są wody Jordanu, w których zanurza się Chrystus. Zanurzenie się w wodzie to symboliczna śmierć, przyjęcie przez bezgrzesznego Zbawiciela skutków ludzkiego grzechu. To wejście w śmierć po to, by mógł się narodzić nowy człowiek. Także na ikonie Wskreszenia Łazarza czerń jest przestrzenią śmierci, ale Chrystus jawi się jako Ten, który ma nad nią władzę. W końcu na ikonie Ukrzyżowania Nowy Adam ocala starego Adama. Golgota, czyli Miejsce Czaszki, w literaturze patrystycznej łączona jest z grobem Adama, czarną grotą, w której spoczywają jego szczątki. Chrześcijaństwo głosi, iż Chrystus w swej śmierci zstępuje do piekieł. Ikona Zstąpienia do piekieł pokazuje, jak Zwycięzca śmierci, piekła i szatana wyciąga z czarnej otchłani Prarodzców oraz sprawiedliwych, którzy oczekiwali Jego zbawienia. Ikona Mirofory, czyli Niewiasty przy pustym grobie, która, podobnie jak Zstąpienie do otchłani,

odnosi się do tajemnicy Zmartwychwstania, to jedyna ikona, na której nie widzimy Jezusa Chrystusa, powstałego z martwych. O Jego Obecności, Zmartwychwstaniu świadczy pusty grób, wskazywany przez Bożego posłańca (anioła). Nie pusta mandorla, ale właśnie pusty grób, zięjący nicością śmierci, zwyciężonej przez Żyjącego.

Zwykło się mówić, że ikona jest chrystocentryczna, ale należy podkreślić, że Chrystusa odkrywamy jedynie w Jego relacji z Ojcem i Duchem Świętym. Oznacza to, że ikona jest w swojej istocie trynitarna. Kontemplując Jezusa, oświeceni światłem Ducha Świętego, poznajemy Ojca (por. J 14, 9). Jak pisze ks. Robert J. Woźniak, „nie możemy inaczej spotkać Ojca jak przez Syna w Duchu Świętym”⁵⁶. Patrząc na oblicze Matki Bożej (*Theotokos*), wpatrujemy się w Tę, która jest nazywana również Pneumatoforą, nosicielką Ducha Świętego⁵⁷. Ksiądz Dominik Chmielewski pisze, że „jest Ona Jego najpiękniejszym objawieniem. Dlatego ojcowie chrześcijańskiego Wschodu nie boją się powiedzieć, że Maryja jest «jak-by» widzialnym na ziemi wcieleniem Ducha Świętego”⁵⁸. Ikona sławi Matkę Bożą jako tę, która uczestniczy w życiu Trójcy Świętej: na ikonie Zwiastowania widzimy, jak przyjmuje wolę Boga Ojca, by stać się

⁵⁶ R. J. Woźniak, *Szkoła patrzenia. Rozmowy w Trójcy Świętej*, Kraków 2017, s. 46.

⁵⁷ Por. T. D. Łukaszuk OSPPE, *Obraz święty – ikona w kulcie Maryi na Wschodzie i na Zachodzie*, [w:] *Nosicielka Ducha. Pneumatofora*, red. J. Wojtkowski i S. C. Napiórkowski, Lublin 1998, s. 40–41; J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Pneumatofory*, „Salvatoris Mater. Kwartalnik mariologiczny” 2008, nr 2, s. 238–246; P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991, s. 237–240. Istnieje współczesna ikona Pneumatofory, Niosącej Ducha Świętego, ukazująca Maryję, która trzyma w dłoniach gołębicę – symbol Ducha Świętego.

⁵⁸ D. Chmielewski, *Kecharitomene. Odkryj Jej niesamowity sekret i wejdź w swoje przeznaczenie*, Zielonka 2018, s. 102.

Matką Syna Bożego i zostaje napełniona Duchem Świętym. Wszystkie ikony maryjne ukazują Matkę Bożą jako tę, która, zrodziwszy Chrystusa, niesie Go światu czy też wskazuje na Niego (por. ikony Matki Bożej Znak oraz ikona Hodegetrii), która żyje z Nim w intymnej, miłosnej relacji, uczestnicząc zarazem w Jego Passze (ikona Eleuza), która modli się do Niego, wstawiając się za całym Kościołem (ikona Orędowniczki i ikona Orantki).

Trynitarność ikony wyrażona została często za pomocą języka symbolicznego. Na przykład na ikonie Chrztu Pańskiego (Epifanii) Syn Boży objawia Ojca ([On jest zawsze ikoną (obrazem) Ojca: „Kto Mnie widzi, widzi i Ojca” (J 14,9)], ale jednocześnie Ojcowską obecność wyobraża ciemna sfera nieba, symbol tajemnicy Niewidzialnej Pierwszej Osoby Trójcy Świętej. Duch Święty, zstępujący z nieba, ukazany jest pod postacią gołębic⁵⁹. Ciemny promień, wychodzący z nieba, rozgałęzia się na trzy mniejsze promienie, co również w sposób symboliczny wyraża obecność Trójjedynego. Niekiedy na przedstawieniach Chrztu Pańskiego z ciemnej sfery nieba wyłania się jeszcze Prawica Pańska, wskazująca na Chrystusa. Dłoń Boga to symboliczny sposób przedstawienia Jego obecności i działania. Prawica Pańska pojawia się także na ikonach, ukazujących wydarzenia starotestamentowe, np. na ikonie przedstawiającej Mojżesza, który otrzymuje od Boga tablice z dziesięciorgiem przykazań⁶⁰. Również

⁵⁹ Na ikonie Pięćdziesiątnicy (Zesłania Ducha Świętego) Duch Święty również ukazany jest pod postacią gołębic, ale jednocześnie Jego działanie wyrażają płomienie ognia, znajdujące się ponad głowami wszystkich zgromadzonych w wieczerniku.

⁶⁰ *Mojżesz otrzymuje tablice*, Synaj, pocz. XIII w.

na niektórych ikonach Sądu Ostatecznego⁶¹ Prawica Pańska, wypełniona duszami sprawiedliwych⁶², trzyma wagę sprawiedliwości.

Kanon ikonograficzny zabrania przedstawiania Boga Ojca w widzialnej męskiej postaci, ale w malarstwie Kościoła wschodniego istnieją jednak niekanoniczne wizerunki Boga Ojca: *Ojcostwo* oraz *Trójca Nowotestamentowa*. *Ojcostwo*⁶³ przedstawia tronującego starca (wyobrażenie Boga Ojca), na którego kolanach siedzi Chrystus Emmanuel, trzymający medalion lub kulę z wylatującą z niej gołębicą – będącą symbolem Ducha Świętego. *Trójca Nowotestamentowa*⁶⁴ z kolei, która pojawia się we wschodniej ikonografii pod wpływem sztuki zachodniej, przedstawia w górnej części obrazu Ducha Świętego pod postacią gołębic, w centralnej zaś z prawej strony ukazuje Boga Ojca w postaci starca z brodą, z lewej Chrystusa, Syna Bożego jako mężczyznę w średnim wieku. Postać starca ukazanego na ikonie *Ojcostwo* oraz ikonie *Trójca Nowotestamentowa* można zinterpretować jednak nie tyle jako niekanoniczne przedstawienie Boga Ojca, ile jako figurę Przedwiecznego (Starca Dni). Taka postać pojawia się również na przedstawieniach Sądu Ostatecznego⁶⁵. Wyobrażenie to odwołuje

⁶¹ Por. fragment ikony *Sądu Ostatecznego* Andrieja Rublowa i Daniły Czornego, fresk soboru Uspienskiego (Zaśnięcie Matki Bożej) we Włodzimierzu nad Kłazmą, 1408.

⁶² Por. Mdr 3,1–4.

⁶³ *Ojcostwo*, pocz. XV w., Nowogród, obecnie w Galerii Trietiakowskiej.

⁶⁴ Por. *Trójca Nowotestamentowa* (Trójca Święta – Wspólny Tron), XVI wiek, monastyr Visoki Dečani, Serbia; szerzej na temat przedstawień Trójcy Świętej zob. m.in. Onasch K., Schnieper A., *Ikonny: fakty i legendy*, tłum. z ang. Z. Szanter, z niem. M. Smoliński, Warszawa 2007.

⁶⁵ „Przedwieczny” – dosł. „prastarych dni”, „starzec dni” zasiada na tronie z ognia, który towarzyszył w Starym Testamencie

się do Księgi Daniela (por. Dn 7, 9), w której Przedwieczny uosabia (personifikuje) wieczność i niezmienność Boga.

Mówiąc o trynitarnym charakterze ikony, nie sposób nie wspomnieć o najsztywniejszej ikonie Trójcy Świętej⁶⁶, autorstwa Andrieja Rublowa. Ikona ta określona jest przez Nowosielskiego jako ikona symboliczna⁶⁷ (w odróżnieniu od ikony Ukrzyżowania, którą malarz zalicza do ikon realizmu eschatologicznego). W odczuciu o. Pawła Florenskiego stanowi ona „dowód” na istnienie Boga: „Jest Trójca Rublowa, a więc jest i Bóg”⁶⁸ – wyznaje prawosławny teolog, zachwycony pięknem i misterium tej ikony.

Postać anioła z lewej strony zwykle interpretowana jest jako reprezentacja Boga Ojca⁶⁹, postać środkowa jako figura Syna

Bożego, zaś anioł po prawej stronie jako przedstawienie Ducha Świętego⁷⁰.

Jak zauważa o. Gabriel Bunge, w tradycji ikonograficznej istniał tzw. typ chrystologiczny, ukazujący środkowego anioła jako figurę Chrystusa⁷¹ (wskazywał nań nimb krzyżowy i kolor szat), całkowicie dominującą na obrazie (niekiedy także większą od pozostałych aniołów), ujętą frontalnie, patrzącą wprost na kontemplującego ikonę. Innym typem był, młodszy od chrystologicznego, typ trynitarny, charakteryzujący się możliwie idealnym podobieństwem wszystkich trzech aniołów. Aniołowie przedstawiani byli niekiedy zgodnie z zasadą izokefalii⁷², co oznacza, że postacie umieszczano za stołem tuż obok siebie w taki sposób, że głowy przedstawianych postaci znajdowały się na tej samej wysokości (gr. *isos* – równy, *kefale* – głowa). Podkreślano tym samym równość trzech Osób Trójcy Świętej. Zdaniem o. Bunge’a, Andriej Rublow nie powiełał żadnego z tych typów; środkowy anioł „nie patrzy już na oglądającego, tylko na anioła po lewej stronie. Ponieważ spojrzenia lewego i prawego anioła krzyżują się, punkt ciężkości przenosi się wyraźnie ze środkowego anioła na tego z lewej”⁷³. Aniołowie

objawieniu się Boga, czyli teofanii; fragment przedstawienia *Sądu Ostatecznego*, Rumunia, monastyr Voroneż, 1547 rok.

⁶⁶ Por. *Trójca Święta*, Andriej Rublow, pomiędzy 1410 a 1425 rokiem, Galeria Trietiaowska w Moskwie.

⁶⁷ Zob. Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, dz. cyt., s. 114. Nowosielski zdaje się nie wykluczać istniejącego w ikonie Trójcy Świętej „przechylenia się” w kierunku realizmu eschatologicznego (por. tamże), ale jednocześnie w pewien sposób deprecjonuje symbol. Warto jednak w tym miejscu przywołać refleksję Nataży Govekar, która w rozmowie z ks. Rupnikiem, poświęconej symbolowi, zauważa: „Struktura symbolu pozwala zrozumieć, że ma on tę samą naturę co wiara. Symbol wskazuje na relację, włączenie. Wśród znaczeń słowa *symballein* jest także „rodzić gościnność”. Jest zatem symbol znakiem przyjęcia gościnny – właśnie tego, co stanowi logikę charakterystyczną dla wiary...” [M. I. Rupnik (w rozmowie z Natażą Govekar), *Czerwień niebieskiego Jeruzalem*, dz. cyt., s. 105]. Nie sposób nie zauważyć, że inna nazwa ikony Trójcy Świętej to... Gościnność Abrahama (ros. Гостеприимство Авраама).

⁶⁸ P. Florenski, *Ikostas*, [w:] tegoż, *Ikostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 133.

⁶⁹ Por. m.in. G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa*, tłum. K. Mały OSB, Kraków 2001 oraz A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrzeja Rublowa*, Kraków 2003, s. 126–127. Odmiennego zdania są m.in. Irina Jazykowa i Paul Evdokimov, którzy interpretują postać anioła środkowego jako symbolizującą Boga Ojca (por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 1998, s. 94 oraz P. Evdokimov, *Sztuka ikony*,

Teologia piękna, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1999, s. 208).

⁷⁰ Syn Boży, Bóg Wcielony, którego ikona objawia w Jego ludzkiej, męskiej postaci, podobnie jak pozostałe Osoby Trójcy Świętej, jest ukazany pod postacią anioła, który nie ma określonej płci [choć w Księdze Rodzaju mowa jest o „trzech mężach”, którzy przyszli w gościnę do Abrahama (por. Rdz 18, 2)]; ikona Trójcy objawia tajemnicę Trójjedynego Boga, którą nie definiuje (determinuje) kategoria męskości [wbrew zarzutowi Karen Blixen, która miała nazwać Trójcę „najbardziej śmiertelnie posępnym męskim towarzystwem” (cyt. za bp K. Ware, *Człowiek jako ikona Trójcy Świętej*, tłum. W. Misijuk, Białystok 1993, s. 6)].

⁷¹ Por. Trójca z cerkwi św. Grzegorza w Nowogrodzie, 1 poł. XV w.

⁷² Por. *Trójca Starotestamentowa*, Psków, koniec XIV w.

⁷³ G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa*, dz. cyt., s. 80.

umieszczeni po bokach ołtarza nie różnią się wielkością od anioła środkowego. Zarówno anioł środkowy, jak i ten umieszczony po prawej stronie, schylają głowy przed aniołem siedzącym po lewej stronie. Dzięki temu, jak pisze o Bunge, „powstaje nie tylko splot odniesień między trzema Osobami, ale też anioł z lewej strony staje się (...) dominującym punktem odniesienia całej kompozycji”⁷⁴. Święty mnich-malarz akcentuje przede wszystkim zawartą w dogmacie o Trójcy Świętej zasadę jedności, relacyjności, dialogowego, miłosnego współlistnienia. Wskazuje on na rzeczywistość wzajemnego przenikania się trzech Osób Boskich, dynamiczną relację ich wzajemnej miłości, co w teologii określa się terminem perychorezy trynitarnej⁷⁵. Metropolita Kallistos Ware zwraca uwagę, że Bóg nie jest wyłącznie osobowy, lecz także interesobowy⁷⁶, przy czym osoba (gr. *prosopon*, łac. *persona*) nie oznacza odrębnego ośrodka samoświadomości, ale zdolność do wejścia w relację, zwrócenia oblicza ku innemu⁷⁷. Ksiądz Robert Woźniak pisze: „U trzech Osób Bożych nie ma indywidualności na sposób ludzki. [...] W Bogu osobowość nie oznacza indywidualności jako separacji, oznacza różnicę,

opartą jednak na byciu dla innego”⁷⁸. Bóg, jak zauważa biskup Ware, nie jest monadą, lecz wspólnotą trzech równych sobie Osób, połączonych w związek, który nie niszczy, lecz uwypukla i dopełnia odmienności każdej z Nich. Bóg jest miłością wzajemną i wspólną, *koinonią*. „Bóg jest wymianą, samooddaniem, solidarnością”⁷⁹. Rublow, ukazując wzajemne odniesienia, relacyjność trzech Osób Boskich, wyraził „taniec miłości”⁸⁰, odbywający się wewnątrz Trójcy Świętej. Ksiądz Tomáš Halík, interpretując ikonę Trójcy Świętej, mówił o Bogu, który „zaprasza do tańca”:

Oto jest Bóg, który rozkręca świat ruchem miłości, oto jest Bóg, który zaprasza cię do tańca miłości, a w tańcu tym przenikają się niebo z ziemią, łaska z naturą, boskość i człowieczeństwo, Boża Trójca z trójcą cnót, przez którą tanecznym krokiem wejdziemy do wieczności. Wieczność nie jest cmentarnym spokojem, wieczność jest wiecznym ruchem, tańcem miłości⁸¹.

Istniejący już wzorzec, zwany Gościnnością Abrahama (Trójcą Starotestamentową)⁸², Rublow pogłębił, ukazując nowotestamentową wymowę ikony. Zamiast przedstawić Gości zasiadających przy zastawionych jadłem stole biesiadnym, a także postaci Abrahama i Sary, ikonopisarz ukazał trzech aniołów skupionych wokół ołtarza, na którym namalował jedynie czaszę

⁷⁴ Tamże, s. 90.

⁷⁵ *Perichoresis* (gr. *περιχώρησις*) to wzajemna wymiana, współprzenikanie się, czysto relacyjne wzajemne odniesienie. „Pojęcie *περιχώρησις* [*perichōrēsis*] oznacza w sensie dosłownym ruch cykliczny, wzajemność, wymianę, przenikanie się i otwartość osób. Przedrostek *περι-* wskazuje na ruch „wokół”, *-χώρησις* zaś łączy się z *χώρα* [*chōra*] (przestrzeń, miejsce) oraz z *χωρεῖν* [*chōreîn*] (iść, postępować naprzód, robić miejsce, zawierać) – samo *χώρησις* [*chōrēsis*] to posuwanie się, podążanie” (W. Hryniewicz, K. Karski, H. Paprocki, *Credo. Symbol wspólnej wiary*, Kraków 2009, s. 46).

⁷⁶ K. Ware, dz. cyt., s. 13.

⁷⁷ „Kiedy mówię osoba, mówię o komunii, ponieważ osoba urzeczywistnia się w komunii z innymi” [M.I. Rupnik (w rozmowie z Nataszą Govekar), Czerwień niebieskiego Jeruzalem, dz. cyt., s. 96].

⁷⁸ R.J. Woźniak, dz. cyt., s. 160.

⁷⁹ K. Ware, dz. cyt., s. 15.

⁸⁰ Słowo *perichoresis* można tłumaczyć jako „taniec w kole” (z gr. *choros* – taniec).

⁸¹ T. Halík, *Chcę, abys był*, tłum. A. Babuchowski, Kraków 2014, s. 253.

⁸² *Gościnnosc Abrahama* (Trójca Starotestamentowa), ikona bizantyjska, XV w.

z małym barankiem lub cielcem. W centrum ikony znalazł się zatem symbol eucharystycznej ofiary. Rublow na ikonie Trójcy Świętej wpisał postacie trzech aniołów w okrąg, symbol pełni, ale ta pełnia nie ma nic wspólnego ze znieruchomieniem, zastygnięciem czy zamknięciem, gdyż przy stole-ołtarzu jest puste miejsce... Ikonę Trójcy Świętej określa greckie słowo *Philoxenia*; jednakże nie tylko dlatego, że Abraham ugościł trzech mężów... *Philo-ksenia*, gość-inność, miłość obcego/gościa to także imię Boga... *Philo-ksenia*, gość-Inność wyraża wiarę w to, że Bóg nie tylko przyjmuje zaproszenie człowieka, by dać mu się poznać, ale także wiarę w to, że zaprasza człowieka do intymnego spotkania, współuczestnictwa w wewnętrznym życiu Trójcy. „Gościnność” Boga to otwarcie się, zakładające nie tylko wzajemność i dialogowe spotkanie, ale także dar, jaki Bóg Ojciec w Osobie Syna, Jezusa Chrystusa, składa z siebie z miłości do każdego człowieka [por. „Nikt nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich” (J 15, 13)].

Ikona Trójjedynego, poprzez zastosowanie perspektywy odwróconej, pozwala

przyjąć wewnętrzny punkt widzenia, przekroczyć perspektywę zbieżną, oddającą widzenie zgodne z prawami percepcji, ujmujące świat w jego skończoności, by otworzyć się na misterium i wieczność, Boże, nieograniczone widzenie. Punkt zbiegu linii perspektywicznych znajduje się przed płaszczyzną obrazu, w sercu, „czystym spojrzeniu” tego, który, kontemplując ikonę Trójcy Świętej, uczestniczy w widzeniu samego Boga.

Plotyn sądził, że człowiek staje się tym, w co się wpatruje, zaś św. Paweł napisał: „My wszyscy z odsłoniętą twarzą (gr. *anakekalummeno prosopo*) wpatrujemy się w jasność Pańską jakby w zwierciadle; za sprawą Ducha Pańskiego, coraz bardziej jaśniejąc, upodabniamy się do Jego obrazu (gr. *eikona*)” (Kor 3, 18). Ksiądz Józef Pochwat zwraca uwagę, że zdaniem Orygenesusa „nazwa Mamre, oznaczająca widzenie, doskonale oddaje nastawienie serca Abrahama, które z racji czystości było zdolne oglądać Pana. Jednocześnie sugeruje, że biblijna scena jest obrazem serca, w którym Bóg może ucztować wraz ze swymi aniołami”⁸³. Błogosławieni czystego serca, albowiem oni Boga oglądać będą (Mt 5, 8).

⁸³ J. Pochwat MS, *Abraham w świetle pism egzegetycznych Starego Testamentu Orygenesusa*, „Vox Patrum” 2010 (30), t. 55, s. 548.

BIBLIOGRAFIA

- Adamska, A., *Teologia piękna na przykładzie ikon Andreja Rublowa*, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 2003.
- Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 2, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007.
- Apokryfy Nowego Testamentu.*, t. 1. *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.
- Aszyk, K., Treppa, Z., *Ikona z Manoppello prototypem wizerunków Chrystusa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2015.
- Belting, H., *Obraz i kult: historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010.
- Biblia Tysiąclecia*, red. K. Dynarski SAC, red. nauk. A. Jankowski i in., Wydawnictwo Pallottinum, Poznań-Warszawa 1980.
- Bober, A., *Antologia patrystyczna*, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1965.
- Brock, S., *Transformations of the Edessa Portrait of Christ*, „Journal of Assyrian Academic Studies” 2004 (18), nr 1, s. 46–56.
- Bułgakow, S., *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Bunge, G., *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andreja Rublowa*, tłum. K. Małys, Wydawnictwo Tyniec, Kraków 2001.
- Byczkow, W. W., *Kanon jako kategoria bizantyjskiej estetyki*, tłum. Z. Bałakier, [w:] *Ikona. Symbol i wyobrażenie*, praca zbiorowa, red. E. Bogusz, Warszawskie Centrum Studenckiego Ruchu Naukowego, Warszawa 1984.
- Chmielewski, D., *Kecharitomene. Odkryj Jej niesamowity sekret i wejdź w swoje przeznaczenie*, Wydawnictwo SUMUS, Zielonka 2018.
- Deichmann, F.W., *Archeologia chrześcijańska*, tłum. E. Jastrzębowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. 1. Nicea I, Konstantynopol I, Efez, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II: (325–787), układ i oprac. A. Baron, H. K. Pietras, tłum. A. Baron i in., Wydawnictwo WAM, Kraków 2001.
- Dzieje Jana*, tłum. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 1. *Andrzej, Jan, Paweł, Piotr, Tomasz*, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007.
- Dzieje Piotra*, tłum. Z. Izydorczyk i M. Bielewicz, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 1. *Andrzej, Jan, Paweł, Piotr, Tomasz*, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2007.
- Evdokimov, P., *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1991.
- Evdokimov, P., *Sztuka ikony, Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1999.
- Filarska, B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1986.
- Florenski, P., *Ikonostas*, [w:] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, Białystok 1997.
- Freedberg, D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

- Greckie Dzieje św. Tadeusza*, tłum. M. Starowieyski, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu.*, t. 2. *Apostołowie*, cz. 2, red. M. Starowieyski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003.
- Halik, T., *Chcę, abys był*, tłum. A. Babuchowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2014.
- Hryniewicz, W., Karski, K., Paprocki, H., *Credo. Symbol wspólnej wiary*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
- Jan Damasceński, św., I. *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy (Contra imaginum calumniatores I)*, tłum. M. Dylewska, tłumaczenie gruntownie przejrzał, bibl. i przyp. opatrzył S. Longosz, red. tekstu M. Mokrogolska, „Vox Patrum” 1999, R. 19, t. 36–37, s. 507–508.
- Jastrzębowska, E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.
- Jazykowa, I., *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 1998.
- Kuryluk, E., *Weronika i jej chusta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.
- Łukaszuk, T. D., *Ikona w życiu, w wierze i teologii Kościoła*, Wydawnictwo Salwator, Kraków 2008.
- Łukaszuk, T. D., *Obraz święty – ikona w kulcie Maryi na Wschodzie i na Zachodzie*, [w:]
- Miziołek, J., *Sol Verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991.
- Napiórkowski, A. A., *Acheiropity – ikony nie ręką ludzką uczynione*, [w:] *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, praca zbior. pod red. nauk. A. A. Napiórkowskiego, Wydawnictwo M, Kraków 2003.
- Naumowicz, J., *Wcielenie Boga i zbawienie człowieka. Złota reguła soteriologii patrystycznej*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2000, nr 13.
- Nosicielka Ducha. Pneumatofora*, red. J. Wojtkowski i S. C. Napiórkowski, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1998.
- Nowosielski, J., *Wokół ikony*, [w:] Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim. Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010.
- Nowosielski, J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, red. K. Czerni, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013.
- Onasch, K., Schnieper, A., *Ikony: fakty i legendy*, tłum. z ang. Z. Szanter, z niem. M. Smoliński, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2007.
- Palusińska, A., *Filozofia ikony u Teodora Studyty i Nicefora*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007.
- Paprocki, H., *Problem ikony*, [w:] S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Paprocki, H., *Związki pomiędzy ikoną, teologią i Liturgią*, „Elpis” 2011, nr 13/23–24, s. 39–58.
- Pochwat, J., *Abraham w świetle pism egzegetycznych Starego Testamentu Orygenes*, „Vox Patrum” 2010 (30), t. 55.
- Popowski, R., *Wielki słownik grecko-polski Nowego Testamentu*, Oficyna Wydawnicza Vocatio, Warszawa 1997.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, t. 2, tłum. M. Dzielska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

- Ratzinger, J., *Zraniony strzałą piękna*, tłum. J. Merecki, „Ethos” 2004, nr 65–66.
- Resch, A., *Oblicze Chrystusa. Od Całunu Turyńskiego do Chusty z Manoppello*, tłum. A. Kuć, Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, Radom 2006.
- Rogozińska, R., *Nic w mandorli*, „Konteksty: polska sztuka ludowa” 2007, nr 2, s. 169–174.
- Rogozińska, R., *Nic w mandorli. Jan Berdyszak*, [w:] R. Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2009.
- Rupnik, M.I. (w rozmowie z Nataśią Govekar), *Czerwień niebieskiego Jeruzalem. O sztuce, wierze i ewangelizacji*, tłum. A. Wojnowski, Wydawnictwo Święty Wojciech, Poznań 2018.
- Rzepińska, M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Schönborn, Ch., *Ikona Chrystusa*, tłum. W. Szymona, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 2001.
- Špidlík, T., Rupnik M.I., *Mowa obrazów*, tłum. J. Dembska, Wydawnictwo Verbinum, Warszawa 2001.
- Sprutta, J., *Ikona Matki Bożej Pneumatofory*, „Salvatoris Mater. Kwartalnik mariologiczny” 2008, nr 2,
- Quenot, M., *Ikona. Okno ku wieczności*, tłum. H. Paprocki, Wydawnictwo Orthodruk, Białystok 1997.
- Treppa, Z., *Tajemnica widzialności Boga. Szkice z teologii obrazu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2015.
- Ware, K., *Człowiek jako ikona Trójcy Świętej*, Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, tłum. W. Misijuk, Białystok 1993.
- Woźniak, R. J., *Szkoła patrzenia. Rozmowy w Trójcy Świętej*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2017.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Palusińska, A., *Argumentacja filozoficzna w bizantyńskim sporze o ikony*, online: <http://speculum.kul.pl/wp-content/uploads/2015/05/Argumentacja_filozoficzna_w_sporze_o_ikony.pdf>. 12>.

God in (an) Icon?

(Summary)

In the first part of the article, I raise the subject of the Old Testament prohibition of creating images of God that was adopted by the iconoclasts, as well as present the position of the defenders of icons, who point at the dogma of Incarnation as the basis of its cult. In the further part of the text, ways of presenting Christ in early Christian and Byzantine art are discussed. There is also the issue of apocryphal stories in which both impossibility of grasping the image of Christ and miraculous appearance of Christ's image on the scarf (mandylion) are mentioned. The article takes up the problem of perceiving

an icon as a window to the Invisible (e.g. Pseudo-Dionysius the Areopagite), but also of presenting the Invisible who became Visible (e.g. Theodore the Studite and Nikephoros I). The other part of the text consists of reflections about the way of presenting God-man and saints in icons, and about contemplating icons. At the end, trinitarian character of an icon, with particular emphasis on the theological sense of Andrei Rublev's *Trinity*, is discussed.

Key words: God, icon, visual theology, trinitarianism, Andrei Rublev's *Trinity*

ELŻBIETA MIKICIUK: profesor Uniwersytetu Gdańskiego, pracuje w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego oraz kieruje Pracownią Badań nad Rosją w literaturze i kulturze polskiej w wiekach XIX-XXI. W swojej pracy dydaktycznej i naukowej łączy zainteresowanie literaturą polską, szczególnie uwagę poświęcając literackim obrazom Rosji i rosyjskiego prawosławia, z fascynacją literaturą i kulturą rosyjską, zwłaszcza twórczością Fiodora Dostojewskiego, rosyjskim teatrem, filmem i malarstwem staroruskim. Zajmuje się także problemem wzajemnych

związków oraz inspiracji malarstwa ikonowego i innych dziedzin kultury. Autorka książek: *Chrystus w grobie i rzeczywistość „Anastasis”*. *Rozważania nad „Idiotą” Fiodora Dostojewskiego* (2003) i *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow” i ich wizjach scenicznych* (2009), współredaktorka monografii *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2012) oraz *Między rusofobią a rusofilią. Poglądy, postawy i realizacje w literaturze polskiej od XIX do XXI wieku* (2016). Aktualnie przygotowuje dwie książki: *Czytanie ikony* oraz *Rosja Stanisława Brzozowskiego*.