

Olga Cyrek – Rzeszów

FRONTALNE I CAŁOPOSTACIOWE WIZERUNKI CHRYSTUSA NA IKONACH BIZANTYŃSKICH I RUSKICH. UZASADNIENIE TEOLOGICZNE I SCHEMAT IKONOGRAFICZNY

Pisząc o ikonach wyobrażających Chrystusa – Słowo Wcielone, należy mieć na uwadze kilka ważnych kwestii, a mianowicie fakt, że każda ikona jest ze swej natury chrystocentryczna, także ta ukazująca Bogurodnicę, w której ciele dokonało się wcielenie Syna Bożego (Logosu), jak i te przedstawiające świętych czy męczenników naśladowujących postępowanie swego Pana.

Drugą istotną sprawą jest to, że widać wyraźną analogię między ikonami a dogmatami chrystologicznymi zatwierdzanymi przez ojców soborowych¹. Wraz z formułowaniem się podstaw wiary, tworzono też kanon dotyczący sztuk plastycznych.

Po zatwierdzeniu dogmatu o Wcieleniu, który stał się podstawą powstania ikony, stwierdzono istnienie dwóch natur w jednej Osobie Syna Bożego². Podkreślono też fakt, że Chrystus to zarówno prawdziwy Bóg, jak i prawdziwy człowiek³.

Skoro Zbawiciel istniał realnie na ziemi i w określonym okresie historycznym, należało wobec tego podkreślić Jego cielesną rzeczywistość. Symboliczne przedstawienia Chrystusa już nie wystarczały dla ukazania całej prawdy

¹ Por. M. Janocha, *Ikonografia święt Pańskich*, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 248.

² Por. *List papieża Leona do Flawiana, biskupa Konstantynopola, o Eutycheście 5, Sobór Chalcedoński (451)*, w: *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 1 (325–787), red. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2002, s. 206–207: (...) unitatem personae in utraque natura (...).

³ Por. *Sobór Chalcedoński (451), Definicja wiary 11*, s. 222: (...) Deum verte et hominem vere (...).

o Wcieleniu. Dlatego synod trullański z 692 r. zdecydowanie opowiedział się za koniecznością ukazywania Zbawiciela w ludzkiej postaci, która miała zastąpić wcześniejsze symbole baranka⁴.

Jednak święty obraz nie tylko służył jako swoista *Biblia pauperum*, czyli jako narzędzie dla nauczania ludu. Traktowany był on przede wszystkim jako źródło łaski ułatwiające relację z samym Stwórcą. Ikona nie może być zwykłą ilustracją, ale bezpośrednio jednoczy się z liturgią i doświadczeniem religijnym⁵. Malowanie ikony to nie proces twórczy, lecz ściśle religijny, dlatego przy jej tworzeniu opierano się na określonych zasadach. Stąd wynika też ważność kanonu ikonograficznego, według którego budowano całą konstrukcję dzieła.

Powstało wiele tematów ikonograficznych, w których starano się ująć wszystkie aspekty związane z życiem i rolą Chrystusa w procesie zbawienia⁶. Na Wschodzie szczególnego znaczenia nabrały takie wydarzenia, jak Przemienienie na górze Tabor, Zejście Chrystusa do Otchłani, Jego tryumfalne zwycięstwo i powtórne przyjście w pełni chwały.

W artykule opisane zostały te ikony, na których Syn Boży uczestniczy w ważnych wydarzeniach i jest ukazany w asyście postaci oddających Mu cześć bądź też pośród mandorli otaczającej Jego ciało. Na wszystkich wizerunkach widać Jego majestat i siłę, a wyjątkiem może być tylko opisana tutaj ikona „Chrztu Pańskiego”, gdzie Chrystus przyjmuje postawę pokorną. Niemniej jednak temat ten zasługuje na uwagę ze względu na swoje podobieństwo do schematu „Zstąpienia do Otchłani” oraz poprzez to, że w symboliczny sposób zapowiada przyszłe chwalebne zwycięstwo Zbawiciela.

Chrzest Chrystusa

Scena ukazująca Chrystusa stojącego w rzece Jordan i towarzyszącego mu Jana *Prodromosa* – Poprzednika Pańskiego⁷ znana była w sztuce już

⁴ Synod trullański (692), kan. 82: (...) Dlatego, aby i w sztuce malarstwa oczom wszystkich przedkładane było doskonałe, nakazujemy, aby odtąd wizerunek baranka przedstawiać w postaci ludzkiej, abyśmy w ten sposób rozmyślając nad pokorą Boga Słowa przypomnieli sobie Jego żywot w ciele, Jego Mękę i zbawczą śmierć; por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1993, s. 61n; podają za: W. Kurpiak, *Rozmyślając o genezie wizerunku Zbawiciela*, w: *Chrystus wybawiający...*, dz. cyt., s. 133.

⁵ Por. A. Napiórkowski, *Z historii teologii świętych obrazów*, w: *Chrystus wybawiający...*, dz. cyt., s. 20.

⁶ Por. M. Janocha, *Ikonaografia...*, dz. cyt., s. 248.

⁷ Św. Jan Chrzciel (gr. *Prodromos*; cerk-słow. *Priedtiecza*, „Poprzednik” jest szczególnie czczony w liturgii Kościoła prawosławnego. Świadczy o tym fakt ustalenia zaraz po święcie Chrztu Pańskiego (6 stycznia), święta Soboru (Synaksy) Jana Chrzciela; zob. E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 8.

bardzo wcześnie. Ten temat ikonograficzny, zwany po grecku *Babtesis*, a po rosyjsku *Kreszczenie Jisusa Christa*⁸, wskazuje, że to Jezus przyjmuje 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. *Bogojawlenie*)⁹. Bóg Ojciec objawił się poprzez głos: *A głos z nieba mówił: Ten jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie* (Mt 3,17)¹⁰. Syn Boży, czyli Druga Osoba Trójcy objawił się w samym Jezusie Chrystusie, o którym Jan Chrzciciel mówił: (...) *Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata* (J 1,29)¹¹; *Ja to ujrzałem i daję świadectwo, że On jest Synem Bożym* (J 1,34)¹². Trzecia z Osób Trójcy, Duch Święty objawił się jako gołębica: *A gdy Jezus został ochrzczony, natychmiast wyszedł z wody. A oto otworzyły Mu się niebiosa i ujrzał Ducha Bożego zstępującego jak gołębicę, i przychodzącego na Niego* (Mt 3,16)¹³; *Jan dał takie świadectwo: „Ujrzałem Ducha, który zstępował z nieba jak gołębica i spoczął na Nim”* (J 1,32)¹⁴.

Widać, że akt chrztu był związany z udzieleniem Ducha Świętego i objawieniem się tajemnicy Trójosobowego Boga. Chrześcijanie w Egipcie aż do III w. święto to obchodzili 6 stycznia, a datę tę wiązali z dniem Narodzenia Jezusa. Dopiero z czasem święta te oddzielono od siebie, a na dzień Epifanii ustalono określone obrzędy, jak chociażby poświęcenie wody przez kapłanów¹⁵.

Schemat ikonograficzny dotyczący tego tematu w podstawowej formie pojawił się na przełomie V i VI w., a w ostatecznej w XII w.¹⁶ W centrum kompozycji, na głównej osi stoi nagi Chrystus wśród fal rzeki Jordanu, a na brzegu obok Niego Jan Chrzciciel z prawą ręką wyciągniętą nad głową Jezusa¹⁷.

⁸ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 233.

⁹ Por. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 16; por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, tłum. Z. Szanter, M. Smoliński, Warszawa 2002, s. 107.

¹⁰ Mt 3,17: Et ecce vox de caelis dicens: Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi complacui. Cyt. za: *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementam. Editio electronica. Plurimis consultis editionibus diligenter praeparata a Michaele Tvveedale*, Londini MMV.

¹¹ J 1,29: Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi.

¹² J 1,34: Et ego vidit: et testimonium perhibui quia hic est Filius Dei.

¹³ Mt 3,16: Bapuzatus autem Jezus, confestim ascendit de aqua, et ecce aperti sunt ei aeli: et vidit Spiritus Dei descendentem sicut columbam, et venientem super se.

¹⁴ J 1,32: Et testimonium perhibuit Johannes, dicens: Quia vidi Spiritus descendentem quasi columbam de celo, et mansit super eum.

¹⁵ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 107; E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 16.

¹⁶ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 233.

¹⁷ Por. M. Conway, *Early representations of the baptism of Christ*, „Proceed of the Society of Antiquaries”, nr 29 (1917), s. 2–10; podają za: M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 233.

Od VI stulecia zgodnie z kanonem bizantyńskim Chrystusa ukazywano w postaci dojrzałego mężczyzny¹⁸ z długimi włosami i krótką brodą¹⁹, a Jana Chrzciciela jako starca. Świadcami całej sceny są aniołowie, którzy podają Jezusowi królewskie szaty lub okrywają Go nimi, co symbolizuje Bożą miłość roztaczającą się nad Synem Bożym²⁰. Aniołowie pełnią służebną funkcję w stosunku do swego Pana, stąd ich dłonie mogą być zasłonięte płócienną narzutą²¹.

W górnej strefie ikony ukazany jest krąg nieba (*hemisfera*), w której widać gołębicę symbolizującą Ducha Świętego. Od niej odchodzi promień (oznaczający Boga Ojca), który rozgałęzia się na trzy mniejsze promienie wskazujące na całą Trójcę Świętą²². Promień pada na pokornie pochyloną głowę Chrystusa, aby podkreślić fakt, iż to właśnie On jest umiłowanym Synem Boga²³, zgodnie z tekstem Ewangelii św. Łukasza 3,21-22: (...) *A gdy się modlił, otworzyło się niebo i Duch Święty zstąpił na Niego, w postaci cielesnej niby gołębicą, a z nieba odezwał się głos: „Tyś jest mój Syn umiłowany, w tobie mam upodobanie”*. Czasem w górnej sferze niebios widać *Manus Dei*²⁴.

Rzeka Jordan to wąski strumień pośród pagórkowatego wąwozu²⁵. Przypomina ona „płynny grób” otaczający postać Jezusa, który pod względem kolorystycznym jest znacznie ciemniejszy od Jego ciała, a otacza Go niczym mandorla. Nad głową Syna Bożego tworzy się wodna kopuła, rzeka zaś rozszerza się tuż u Jego stóp na samym dole kompozycji²⁶. Ten owalny basen staje się w pewnym sensie sadzawką chrzcielną, ale z drugiej strony symbolizuje grób, dlatego ukazany jest na podobieństwo ciemniej otchłani. Zresztą woda często w Starym Testamencie była znakiem zniszczenia i potopu (por. Rz 7,6-24). Teraz zmienia ona swe znaczenie dzięki temu, że Chrystus wyszedł z niej po wylaniu Ducha i błogosławił ją i staje się ona „źródłem wody żywej”. (por. Ap 21,6) Od X w. pojawia się w ikonografii nowy gest Chrystusa, unoszącego lekko prawą rękę i błogosławiącego wodę, co można porównać do egzorcyzmu²⁷. Chrystus daje do zrozumienia, iż do Królestwa

¹⁸ Por. M. Janocha, *Ikonaografia...*, dz. cyt., s. 233.

¹⁹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 16.

²⁰ Por. M. Janocha, *Ikonaografia...*, dz. cyt., s. 234.

²¹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 17.

²² Por. M. Janocha, *Ikonaografia...*, dz. cyt., s. 234.

²³ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 17.

²⁴ Por. *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* (RBK), red. K. Wessel, t. II, s. 950–951; cyt. za: M. Janocha, *Ikonaografia...*, s. 24.

²⁵ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 107.

²⁶ Por. M. Janocha, *Ikonaografia...*, dz. cyt., s. 234.

²⁷ Por. M. Janocha, *Ikonaografia...*, dz. cyt., s. 236; Gest błogosławieństwa może być wykonywany dwoma wyprostowanymi palcami, które oznaczają dwie natury

Niebieskiego może wejść tylko człowiek ochrzczony, dlatego sam uświęca wodę poprzez swoje zanurzenie. Dawne nieodkupione stworzenie ginie i tonie w falach, a rodzi się nowy przemieniony byt²⁸. To wejście do wody i powtórne wynurzenie zapowiada, że w przyszłości Chrystus wstąpi do Otchłani, a następnie tryumfalnie zmartwychwstanie²⁹.

Pośród fal u stóp Chrystusa widnieje starzec symbolizujący Jordan³⁰. W rzece mógł być umieszczony symbol wiary w Bóstwo Chrystusa (ΙΧΘΥΣ)³¹. Później pod stopami Jezusa zaczęto malować potwora morskiego lub diabła, co ma zapowiadać, że w przyszłości Chrystus wstępując do Otchłani, zdepcze Szatana i pokona ostatecznie śmierć³². Podobne przesłanie widać na ikonie „Zstąpienie do Otchłani”, gdzie Chrystus miażdży stopami smoka lub Lucyfera. W obu przypadkach mamy do czynienia z ukazaniem zwycięstwa nad złem³³.

Na pierwszych przedstawieniach ikonograficznych Chrystus jest całkowicie nagi, nie przesłonięty żadną tkaniną, co wskazuje na to, iż jest nowym Adamem, który nie potrzebuje przykrycia swego grzechu. Na Wschodzie dopiero od XIV w. na biodrach Jezusa malowano *perizonium*, takie samo jakie wcześniej istniało w scenie „Ukrzyżowania”. W sztuce zachodniej przepaska ta występuje już dość wcześnie, bo od czasu renesansu karolińskiego. Jednak na Rusi staroobrzędowcy sztywno trzymali się przedstawienia, w którym Chrystus jest bez *perizonium*, dlatego na licznych ikonach bałkańskich i ruskich Jezus jest całkowicie nagi³⁴. Zbawiciel może też jedną ręką przysłaniać swoją nagość lub trzymać w niej zwój.

Chrystusa. Gest może być też wykonywany trzema zgiętymi i połączonymi palcami oznaczającymi Trzy Osoby Trójcy Świętej. Istniał też grecki układ palców naśladujący skrót imienia Chrystusa (IC XC), który polegał na tym, że czubek palca serdecznego dotyka czubka wyprostowanego kciuka. Mały palec jest wyprostowany, natomiast palec środkowy i wskazujący krzyżują się niczym litera X. Taka forma przyjęła się również na Rusi. Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 266.

²⁸ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 16–17.

²⁹ Greckie słowo *baptizo* oznacza „zanurzyć”, „zatopić”, por. M. H. Congourdeau, *Ikona chrztu Pańskiego*, ComP (2006) 26, s. 76; M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, tłum. H. Paprocki, Białystok 2007, s. 142.

³⁰ Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 234–235.

³¹ Por. tamże, s. 235.

³² Por. tamże.

³³ Por. M. Bielawski, *Blask ikon*, Kraków 2005, s. 64.

³⁴ Por. G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikony staroobrzędowców w zbiorach Muzeum Warmii i Mazur*, Olsztyn 1993, nr 21–22; M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 236.

Przemienienie Chrystusa

Temat ikonograficzny ukazujący wspomnianą scenę czerpie swe źródło z Ewangelii Mateusza (17,1-9), Marka (9,2-10) i Łukasza (9,28-36)³⁵. Ewangelia Mateusza tak opisuje to wydarzenie:

Po sześciu dniach Jezus wziął z sobą Piotra, Jakuba i brata jego, Jana, i zaprowadził ich na górę wysoką, osobno. Tam przemienił się wobec nich: twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło. A oto ukazali się im Mojżesz i Eliasz, rozmawiający z Nim. Wtedy Piotr rzekł do Jezusa: „Panie dobrze, że tu jesteśmy; jeśli chcesz, postawie tu trzy namioty: jeden dla Ciebie, jeden dla Mojżesza i jeden dla Eliasza”. Gdy on jeszcze mówił, oto obłok świetlany osłonił ich, a z obłoku odezwał się głos: „To jest mój Syn umiłowany, w którym mam upodobanie, Jego słuchajcie!” Uczniowie, słysząc to, upadli na twarz i bardzo się zlekli. A Jezus zbliżył się do nich, dotknął ich i rzekł: „Wstańcie, nie lękajcie się”. Gdy podnieśli oczy, nikogo nie widzieli, tylko samego Jezusa³⁶.

Według tradycji przemienienie Chrystusa dokonało się na górze Tabor, a wydarzenie to związane jest ściśle z ideą Zmartwychwstania. Stąd też ikona ukazująca „Przemienienie” pełni bardzo ważną rolę w kulturze bizantyńskiej i ruskiej³⁷.

Schemat ikonograficzny przedstawia się w następujący sposób: kompozycja jest symetryczna, w jej centrum znajduje się Chrystus stojący, a raczej unoszący się nad górą. Otaczają Go prorocy: Mojżesz dzierżący w rękę Księgę Prawa oraz siwy Eliasz. Obydwie te starotestamentowe postacie ubrane są w chitony³⁸. Zgodnie z opisem zawartym w Hermenei z Athos postacie umieszczone w górnej części kompozycji stoją na trzech wierzchołkach górskich. Centralny szczyt przeznaczony jest dla Chrystusa, z prawej strony zwraca

³⁵ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 408.

³⁶ Mt 17,1-8: Et post dies sex assumit Jesus Petrum, et Jacobum, et Joannem fratrem ejus, et ducit illos in montem excelsum seorsum: et transfiguratus est ante eos. Et respanduit facies ejus sicut sol: vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix. Et ecce apparuerunt illis Moyses et Elias cum eo loquentes. Respondens autem Petrus, dixit ad Jesum: Domine, bonum est nos hic esse: si vis, faciamus tria tabernacula, tibi unum, Moysi unum, et Elić unum. Adhuc eo loquente, ecce nubes lucida obumbravit eos. Et ecce vox de nube, dicens: Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui: ipsum audite. Et audientes discipuli ceciderunt in faciem suam, et timuerunt valde. Et accessit Jesus, et tetigit eos: dixitque eis: Surgite, et nolite timere. Levantes autem oculos suos, neminem viderunt, nisi solum Jesum.

³⁷ Zob. na ten temat P. Evdokimov, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tłum. M. Żurowska, Warszawa 1981, s. 249–256; cyt. za: M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 238.

³⁸ Por. M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 237.

się do Niego Mojżesz trzymający tablice z wrytymi przykazaniami, a po lewej prorok Eliasz kieruje do Niego swoje błagania³⁹.

Mojżesz symbolizuje prawo ludzi zmarłych, a Eliasz ludzi żywych⁴⁰. Między nimi zaś stoi Chrystus, który jest spełnieniem całego prawa⁴¹.

Dolną sferę kompozycji zajmują natomiast apostołowie: Jakub, Jan i Piotr, którzy są świadkami całkowitego przemienienia Chrystusa (gr. *metamorfosis* – całkowita przemiana). Greckie określenie dotyczące tej zmiany Zbawiciela wyraża to w sposób pełniejszy niż łaciński zwrot *transfiguratio*⁴². Z kolei w rosyjskiej ikonografii przyjęła się nazwa *Prieobrażenje Gospodnie*, a na pamiątkę Przemienienia już w IV stuleciu ustanowiono święto obchodzone w Kościele 6 sierpnia⁴³.

Na ikonach przedstawiano nie tylko właściwy moment Przemienienia, ale także inne narracyjne sceny, np. drogę Chrystusa na górę, a następnie Jego zejście ze szczytu⁴⁴.

Wydarzenie Przemienienia pod względem teologicznym ukazuje trzy aspekty. Pierwszy dotyczy teofanii Zbawiciela; drugi wskazuje na objawienie się „ósmego wieku Kościoła”, czyli tego, co nastąpi po Zmartwychwstaniu. Trzeci zaś aspekt widzi analogię między wejściem na górę a kontemplacją, czyli mistyczną drogą, jaką podąża człowiek, by w ostateczności poznać chwałę Boga. Istotną rolę ma tu objawienie się całej Trójcy⁴⁵. Mamy tutaj do czynienia z Epifanią Trójcy Świętej, podobnie jak na ikonach „Chrztu Pańskiego” i „Zesłania Ducha Świętego”. Jezus Chrystus przedstawia się tu jako jedna z hipostaz Trójcy. Ojciec objawia się jako głos, a Duch Święty jako jasny obłok⁴⁶.

Mistyczne znaczenie tajemnicy Przemienienia podkreślała szczególnie monastyczna myśl bizantyńska, a na ten temat wypowiadał się m.in. Grzegorz Palamas⁴⁷. Właśnie w XIV stuleciu w okresie, kiedy rozprzestrzeniła się

³⁹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 108. Rublow w swojej ikonie „Przemienienia” chciał podkreślić jedność tych trzech osób i w tym celu posłużył się figurą koła. Ukazał Mojżesza i Eliasza pochylających się ku Chrystusowi, a ich ciała wpisał w okrąg mandorli otaczającej Zbawiciela; zob. na ten temat A. Adamska, *Teologia piękna na przykładzie ikon Andrzeja Rublowa*, Kraków 2003.

⁴⁰ Por. P. Evdokimow, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 25.

⁴¹ Zob. na ten temat: A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 157.

⁴² Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 108.

⁴³ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 66.

⁴⁴ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 108.

⁴⁵ Por. I. Trzecińska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998, s. 23; podają za: A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 155.

⁴⁶ Por. P. Evdokimov, *Sztuka ikony...*, dz. cyt., s. 251.

⁴⁷ Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, Warszawa, 1989, s. 194–211; J. Mayendorff, *Teologia bizantyjska*, Warszawa 1984, s. 98–101; podają za: M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 237.

myśl hezychastyczna, scena ukazująca Przemienienie stała się niezwykle dramatyczna⁴⁸. Związane jest to z koncepcją przeobóstwienia człowieka (gr. *theosis*, ros. *obożenije*)⁴⁹. Lśnienie Taboru tak naprawdę jest niewidzialne, niemniej gdy te energie Boskie zostaną prawdziwie doświadczone podczas przeżycia mistycznego, wówczas człowiek zostanie autentycznie przemieniony wewnątrz⁵⁰. Co prawda to Chrystus jest ikoną Ojca, ale także każdy człowiek jest wezwany do przemiany w Chrystusa⁵¹.

Człowieczeństwo Chrystusa jest tutaj już niewidoczne, bo zostało przeświecone do tego stopnia, iż emanuje z Niego blask Jego Bóstwa⁵². Gdyż tak naprawdę tylko On jest odbłaskiem Boga Ojca⁵³. Ikona przedstawia nie tylko określone wydarzenie historyczne, ale wskazuje na przeznaczenie człowieka, czyli jego przeobóstwienie. Drogę do tego celu przygotował mu już sam Chrystus, wcielając się w ciało, a następnie zmartwychwstając.

Chrystus przemienił niedoskonałą ludzką naturę, stał się obrazem człowieka, który przesiąknięty jest światłością pochodzącą od Boga. W ten sposób zapowiada wygląd przyszłej ludzkości po powszechnym zmartwychwstaniu, gdzie wszyscy będą mieć nieśmiertelne ciała⁵⁴. Zbawiciel wskazuje apostołom, że w takiej samej chwale powróci w przyszłości⁵⁵. Jest to też wezwanie dla ludzi, aby się stali „uczestnikami Boskiej natury” (2 P 1,4)⁵⁶.

Chrystus przemieniając się pośród wybranych apostołów, przepelnia się jasnością. Twarz staje się niczym słońce: *facies ejus sicut sol*; szata jest biała jak śnieg: *alba sicut nix*. Ten olśniewający ubiór (zazwyczaj biała tunika oraz płaszcz) stanowi kontrast dla ciemnej, lecz promienistej mandorli otaczającej postać Chrystusa. Oznacza to, że Boskość kryła się dotąd w ciemności, ale teraz została ujawniona⁵⁷. Chrystus występuje w otoczeniu promieni emanujących wprost z Jego ciała, lecz częściej otacza Go mandorla tworząca kształt

⁴⁸ Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 238.

⁴⁹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 65.

⁵⁰ Zob. na ten temat: J. Y. Leloup, *Hezychazm. Zapomniana tradycja modlitewna*, tłum. H. Sobieraj, Kraków 1996, s. 82; podają za: M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 238.

⁵¹ Por. W. Łoski, *Ikona Przemienienia Pańskiego*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, 1976, nr 3–4, s. 18–24; podają za: M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 239.

⁵² Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 239.

⁵³ Hbr 1,3: Ten [Syn], który jest odbłaskiem Jego chwały i odbiciem Jego istoty (...).

⁵⁴ Por. A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 159.

⁵⁵ Por. M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, tłum. H. Paprocki, Białystok 2001, s. 151nn.

⁵⁶ Por. J. Forest, *Modlitwa z ikonami*, tłum. E. Nowakowska, Bydgoszcz 1999, s. 116.

⁵⁷ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 108.

obłoku⁵⁸. Promieni może być tylko kilka, albo nawet ponad dwadzieścia. Trzeba jednak podkreślić, że celem ikony jest ukazanie objawienia eschatologicznego ósmego dnia, dlatego też najczęściej malowano osiem promieni symbolizujących Paruzję⁵⁹. Z obłoku emanującego z ciała Zbawiciela często wyodrębniają się trzy promienie spadające na apostołów leżących u stóp góry, co świadczy o trynitarnym charakterze przemienienia⁶⁰. Mandorla na wcześniejszych przedstawieniach jest zazwyczaj owalna, natomiast od IX w. staje się kolistą⁶¹. Ma kolor błękitny, z tym że w samym środku najbliższej ciała Jezusa jest najciemniejsza, a w miarę koncentrycznego oddalania się i promieniowania staje się coraz jaśniejsza. Środkowa część mandorli zawsze przybiera barwę najciemniejszą, co wiąże się z niepoznawalnością samej istoty Boga. Co prawda Bóg jest nieosiągalny dla człowieka, ale objawia się na zewnątrz w swych energiach. Ciemność jest równocześnie światłością⁶². Oczywiście kolory mandorli mogły być różne w zależności od koncepcji danego artysty. Mogła ona być lśniąco biała, czerwona, a nawet pokryta złotem.

Kształty mandorli również stają się coraz bardziej urozmaicone, np. są romboidalne, promieniste, i tworzą one teofaniczny obłok wokół postaci Chrystusa⁶³. Mandorla jest niczym słońce emanujące z siebie Boskie światło i wskazujące na chwałę Tego, którego otacza.

Bardzo często wewnątrz mandorli wpisana jest sześcioramienna gwiazda nawiązująca do sześciu dni stworzenia. Oznacza to, iż cały wszechświat stworzony przez Stwórcę w ciągu sześciu dni jest ogarniany przez Boskie energie, które same nie są stworzone⁶⁴. Energie te przemieniają świat aż nastanie nowa rzeczywistość.

Charakterystyczna jest mandorla na ikonie wykonanej przez Andrzeja Rublowa⁶⁵. Widać w niej różne odcienie zieleni, od najciemniejszych do najjaśniejszych. Składa się ona z okręgów, które symbolizują trzy sfery stworzonego wszechświata. Najbliżej ciała Chrystusa znajduje się gwiazda wpisana w okrąg mandorli⁶⁶. Pod względem walorowym jest ona bardzo ciemna, co

⁵⁸ Zob. na ten temat: I. Trzczińska, *Światło i obłok...*, dz. cyt.

⁵⁹ Por. J. Miziołek, *Sol versus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 87–94; podają za: M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 237.

⁶⁰ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 66.

⁶¹ Por. M. Janocha, *Ikonomia*, dz. cyt., s. 237.

⁶² Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 66.

⁶³ Por. M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 238.

⁶⁴ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 66.

⁶⁵ Na temat sposobu malowania przez Rublowa zob. M. V. Ałpatow, *Andrzej Rublow*, Warszawa 1975, A. Konczalowski, A. Tokarowski, *Rublow*, Kraków 1976.

⁶⁶ Na ten temat również pisze A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 157.

wskazuje na niepoznawalność i transcendencję Bożych energii. Trudno było przedstawić niestworzone światło na ikonie, gdyż tak naprawdę nie należy ono ani do świata materialnego, ani duchowego⁶⁷.

Chrystus wykonuje prawą ręką gest błogosławieństwa, a w lewej dzierży zwój Pisma Świętego⁶⁸. U podnóża zaś góry znajdują się oślepieni jasnością apostołowie, którzy zazwyczaj wykonują gwałtowne ruchy. Na ikonie Rublowa apostołowie stulają się do ziemi, gdyż są przejęci widokiem swego Pana. Jednak nie widać w nich przerażenia. Piotr z brodą i kręconymi włosami ukazany jest po prawej stronie jako postać klęcząca i podpierająca się o ziemię. Jan przedstawiony w środku, w dość skomplikowanej pozie zasłania sobie głowę ręką. Natomiast po lewej stronie na plecach i do góry nogami leży Jakub, zakrywając twarz przed jasnością⁶⁹.

W miarę upływu czasu między sferą, w której przebywa Chrystus a obszarem, gdzie znajdują się apostołowie zwiększa się dystans, co na ikonach podkreśla duża pusta przestrzeń między nimi. W ten sposób zasygnalizowano, że górny świat niebiański pozostaje niezmienny, zaś strefa ziemska podlega zmianom⁷⁰. Na zmienność świata wskazują również żywe i pełne emocji ruchy apostołów pozostających pod wrażeniem wizji.

Wniebowstąpienie

Święto Wniebowstąpienia Pańskiego (gr. *Analepsis*, ros. *Wozniesienije Gospodnie*)⁷¹ zostało ustanowione, aby upamiętnić fakt cielesnego wstąpienia Jezusa Chrystusa do nieba, czyli domu Jego Ojca. Początkowo Wniebowstąpienie i Zmartwychwstanie świętowane były wspólnie w Niedzielę Wielkanocną. W IV w. obchody święta Wniebowstąpienia zostały połączone z Pięćdziesiątnicą, natomiast w V i VI w. oficjalnie ustalono, że to czterdziesty dzień po święcie Paschy będzie dniem dla święta⁷².

Schemat ikonograficzny ukazujący Wniebowstąpienie istniał już w IV w.⁷³, a jego podstawą był opis umieszczony w Dziejach Apostolskich 1,9-11:

⁶⁷ Zob. na ten temat: W. Łoski, L. Uspienski, *The Meaning of the Icons*, New York 1982, s. 211n; podaję za: A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 157.

⁶⁸ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 237.

⁶⁹ Por. A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 156; por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 66.

⁷⁰ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 238.

⁷¹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 86.

⁷² Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 118.

⁷³ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 86; M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 245.

(...) uniósł się w ich obecności w górę i obłok zabrał Go im sprzed oczu. Kiedy jeszcze wpatrywali się w Niego, jak wstępował do nieba, przystąpili do nich dwaj mężowie w białych szatach. I rzekli: „Mężowie z Galilei, dlaczego stoicie i wpatrujecie się w niebo? Ten Jezus, wzięty od was do nieba, przyjdzie tak samo, jak widzieliście Go wstępującego do nieba”.

Opisana została tutaj scena, w której Chrystus ostatni raz widzi apostołów, a następnie odchodzi w chwale. Wydarzenie to opisują również Ewangelie: *Potem wyprowadził ich ku Betanii i podniósłszy ręce błogosławił ich. A kiedy ich błogosławił, rozstał się z nimi i został uniesiony do nieba* (Łk 24,50-51)⁷⁴; *Po rozmowie z nimi Pan Jezus został wzięty do nieba i zasiadł po prawicy Boga* (Mk 16,19).

Istotny wpływ na uformowanie się podstawowego kanonu w sztuce bizantyńskiej miały też teksty z Ksiąg Izajasza, Ezechiela, Daniela oraz różne formy apoteozy cesarza Imperium Rzymskiego⁷⁵.

Na wizerunkach, których celem jest ubóstwienie cesarza (gr. *apotheosis*), ukazywano imperatora w postawie stojącej na okrągłej tarczy, unoszonego do nieba albo przez duchy opiekuńcze, albo przez orły. Podobieństwo do takiego przedstawienia widać też na ikonie Chrystusa ukazanego na tle okrągłej mandorli trzymanej po bokach przez anioły⁷⁶. Ten motyw portretowania osoby upamiętnianej na tle kręgu lub na tarczy, podtrzymywanej przez dwie boczne uskrzydłone postaci, ma swój wzór właśnie w rzymskim temacie *imago clipeata*⁷⁷.

Przedstawienie „Wniebowstąpienia” początkowo umieszczano w kopułach świątyń bizantyńskich i ruskich, ale z czasem miejsce to zostało przeznaczone dla wizerunku samego Pantokratora⁷⁸.

Ikona ma wyraźny podział na dwie strefy. W górnej części kompozycji na tronie siedzi Zbawiciel unoszący się nad głowami Bogurodzicy i apostołów. Otacza go mandorla podkreślająca chwałę Bożą. Występuje ona w formie obłoku, jest w kształcie owalu lub składa się z kręgów⁷⁹. Chrystus przyjmuje

⁷⁴ Łk 24,50-51: Eduxit autem eos foras in Bethaniam, et elevatis manibus suis benedixit eis. 51 Et factum est, dum benediceret illis, recessit ab eis, et ferebatur in caelum.

⁷⁵ Por. A. Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art Chretien antique*, t. 2, Paris 1964, s. 185, 197, 221, 233, 293; podają za: M. Janocha, *Ikonografia*, dz. cyt., s. 245.

⁷⁶ K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, s. 118.

⁷⁷ Na ten temat *imago clipeata* zob. A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen Age*, Paris 1968, nr 50; podają za: M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 246, przyp. 549. Również istnieje tutaj podobieństwo do starotestamentowej Arki Przymierza z dwoma cherubinami.

⁷⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat ikony*, tłum. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 75.

⁷⁹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 87, M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 246.

postawę stojącą lub siedzącą. Nosi na sobie królewski strój w kolorze purpury lub złota. Prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa, a w lewej trzyma symbol swej nauki, czyli księgę, zwój Pisma Świętego czy też kodeks⁸⁰. Poprzez gest błogosławieństwa, który wskazuje na łaskę, postać Zbawiciela łączy się grupą postaci przedstawionych w dolnej części ikony⁸¹.

W dolnej sferze kompozycji znajduje się Bogurodzica w otoczeniu zdziwionych apostołów. Nad nimi górują pochylający się dwaj aniołowie, którzy uspokajają i pokrzepiają apostołów oraz tłumaczą im, że Chrystus ponownie przyjdzie na ziemię⁸².

W Piśmie Świętym nie ma wzmianki, by Bogurodzica była obecna podczas wstępowania Jej Syna do domu Ojca, a mówią o tym jedynie hymny liturgiczne⁸³. Jednak w schemacie ikonograficznym odgrywa Ona istotną rolę: ukazana jest na centralnej osi w postaci Orantki, która kieruje swe ręce ku niebu. Stanowi Ona Nową Ewę i figurę Kościoła, który ciągle trwa jako świadectwo wiecznej obecności Jezusa Chrystusa⁸⁴.

Przedstawienie to symbolizuje strukturę Kościoła, którego obrazem jest Boża Matka. Głową Eklezji jest sam Chrystus, zaś fundamentem – zebrani wokół apostołowie⁸⁵. Na ikonie czasem akcentowano obecność Ducha Świętego ukazanego w postaci gołębiczy na centralnej osi między Chrystusem a dolną grupą osób⁸⁶.

Takie ukazanie Chrystusa w chwale ma przesłanie eschatologiczne, wskazuje na to, iż Kościół wciąż oczekuje na powtórne przyjście Zbawiciela również w takiej samej chwalebnej postaci⁸⁷.

Chrystus Pantokrator

Greckie określenie *Pantokrator* oznacza wszechwładcę i wskazuje na Jego panowanie nad całym stworzonym wszechświatem⁸⁸. Ten typ ikonograficzny popularny był w Bizancjum, gdzie traktowano go jako główne

⁸⁰ Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 247.

⁸¹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 87.

⁸² Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., il. s. 118.

⁸³ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 87.

⁸⁴ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 118; M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 246.

⁸⁵ Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 247, E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 87.

⁸⁶ Por. tamże, s. 246.

⁸⁷ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 87.

⁸⁸ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 122.

wyobrażenie Chrystusa⁸⁹. Przyjęło się nawet, że jest to równoczesne ukazanie Boga Ojca i Syna, zgodnie z dogmatem o współistotności⁹⁰.

Podstawą schematu jest ukazanie Chrystusa siedzącego na tronie, który jawi się tu nie tylko jako Najwyższy Kapłan, lecz raczej jako władca całego Kościoła, Pan nieba i ziemi⁹¹.

Do źródeł kształtujących przedstawienie Pantokratora zaliczyć można m.in. portrety bizantyńskich imperatorów⁹². Przecież cesarze, a zwłaszcza Justynian Wielki, uważali siebie nie tylko za władców świeckich, ale także za najważniejszych liturgów⁹³ ingerujących w sprawy wiary i dogmaty kościelne. Pragnęli oni udowodnić, że ich władza pochodzi wprost od Boga. Tę sakralizację ich panowania podkreślały także portrety zwycięskich władców w otoczeniu pokonanych wrogów. W niektórych przypadkach przedstawień Chrystusa Pantokratora mamy do czynienia z podobnym ujęciem, kiedy pod Jego stopami ukazywano zdeptanego wroga w postaci smoka lub też węża (por. Ps 90,13).

Podkreślano związek między ziemską hierarchią władzy a hierarchią niebiańską oraz fakt, że cesarze otrzymali sankcję od Boskiego Autokratora. Świadczy o tym też grecki schemat kompozycyjny, w którym u stóp Pantokratora klęczą władcy tego świata⁹⁴. Na niektórych przedstawieniach imperatorzy otaczają Chrystusa po obu stronach i ofiarują Mu swe dary. Przykładem podobnego schematu jest mozaika w Hagia Sophia w Konstantynopolu z XI w., gdzie Wszechwładca adorowany jest przez cesarza Konstantyna IX Monomachosa i cesarzową Zoe, którzy w pokorze przystępują do Jego tronu⁹⁵.

Najstarszy zabytek ukazujący Pantokratora znajduje się we wschodnio-syryjskim *Ewangeliarzu Rabbuli* z 568 r. Natomiast najstarsza ikona wyobrażająca Chrystusa w półpostaci pochodzi z ok. VI–VII w. z klasztoru św. Katarzyny na Synaju⁹⁶. Portret ten został wykonany w technice enkaustyki. Jest barwny i realistyczny i choć nie odpowiada on klasycznemu

⁸⁹ I. Jazykowa, *Obraz Jezusa Chrystusa w ikonografii rosyjskiej*, w: *Chrystus wybawiający...*, dz. cyt., s. 172.

⁹⁰ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 122.

⁹¹ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 172; por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 122–123.

⁹² Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 172.

⁹³ Por. R. Knapiński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 174–175.

⁹⁴ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 173.

⁹⁵ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 76; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., il. s. 121.

⁹⁶ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 121.

kanonowi ze względu na zbytnią zmysłowość, to jednak przekazuje pewne cechy portretowanego, które później będą powtarzane⁹⁷.

W czasie sporów ikonoklastycznych znana była ikona znajdująca się w Konstantynopolu nad Bramą Chalke przedstawiająca Chrystusa zwanego *tes Chalkides*, co znaczy „Ten z [bramy] Chalke”⁹⁸, który posiada cechy Pantokratora. Ikona ta uległa zniszczeniu w 726 r. z rozporządzenia cesarza Leona III Izauryjczyka. W ten sposób zapoczątkowane zostały też inne akty ikonoklastyczne⁹⁹. Po potępieniu ikonoklazmu w 843 r. nad bramą znów umieszczono wizerunek Chrystusa, który przetrwał do 1348 r.¹⁰⁰ Istnieją różne zabytki ukazujące typ ikonograficzny Chalkitesa i widać na nich Chrystusa z nimbem krzyżowym otaczającym Jego głowę, odzianego w tunikę. Zbawiciel prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa, a w lewej trzyma Ewangelię. Warto tutaj dodać, że we wczesnych przedstawieniach Chrystusa często zamiast Ewangeliarza istniał zwinięty rotulus¹⁰¹.

Przedstawienie Wszechwładcy najbardziej nadawało się do malarstwa monumentalnego. We wczesnej sztuce wizerunek Chrystusa w chwale pojawiał się o wiele częściej w malarstwie ściennym i mozaikach, a dopiero w średniowieczu coraz bardziej stał się popularny również na ikonach.

Początkowo przedstawienie Pantokratora miało swoje określone miejsce w absydzie zaraz nad ołtarzem. W tym wypadku wskazano na funkcję Wszechwładcy jako kosmicznego Arcykapłana, który osobiście sprawuje liturgię¹⁰².

Wczesne zabytki poświadczają, że Pantokratora ukazywano w kopule świątyni, czyli miejscu najważniejszym, wskazującym na centrum kosmosu. Dlatego tutaj wyobrażano sobie niebiańską sferę wszechświata z Chrystusem w otoczeniu chórów anielskich. W tym wypadku ujawnia się potrójna rola Zbawcy Wszechmogącego, jako Tego, który ukształtował świat, i jako Tego, który go sądzi i przemienia w procesie zbawienia¹⁰³. Kopuła stanowiła też symboliczne wyobrażenie nieba, z którego Chrystus powtórnie przyjdzie, by dokonać sądu nad całym światem.

⁹⁷ I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 72.

⁹⁸ Na temat tego wizerunku zob. M. Chatzidakis, *An Encaustic Icon of Christ at Sinai*, „The Art Bulletin”, 49 (1967), s. 197–208; por. C. Mango, *The Brazen House. A study of the vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, København 1959, s. 135–142; W. I. Łazariew, *Istoria wizantijskiej żiwopisi*, Moskwa 1986, s. 141 i 161; cyt. za: M. Myśliński, *Bizantyńskie ikony nadbramne (kult i funkcja)*, VoxP 22 (2002), t. 42–43, s. 501.

⁹⁹ Por. A. Grabar, *Iconoclasme Bizantin*, Paris 1984, s. 151.

¹⁰⁰ Por. tamże, s. 152–153; 161; cyt. za: M. Myśliński, *Bizantyńskie...* dz. cyt., s. 502.

¹⁰¹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 121.

¹⁰² Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 173.

¹⁰³ Por. tamże.

W pierwotnych kompozycjach postać Pantokratora wchodziła w skład szerszego tematu, jakim było „Wniebowstąpienie”. W takim ujęciu był On otoczony przez aniołów i apostołów z Bogurodnicą. Przykład podobnego zabytku znajduje się w kościele Hagia Sophia w Tesalonice (IX w.). To właśnie z tego tematu wykształcił się typ Pantokratora jako władcy kosmosu na tle Mocy niebieskich, czasem także dzierżącego w dłoni ziemię¹⁰⁴.

Istnieje kilka wariantów ukazywania Pantokratora: w całej postaci, w półpostaci lub siedzącego na tronie.

Chrystus ukazany na tronie bardziej związany jest z władzą ziemską, mniej kosmiczną, występuje On tu raczej w roli Sędziego czy Króla, któremu podlegali zwierzchnicy panujący nad ziemskimi mocarstwami. Widać to szczególnie na przedstawieniach bizantyńskich, gdzie Chrystusowi towarzyszyli cesarzowie wraz ze swymi żonami¹⁰⁵.

Znany jest wizerunek Chrystusa Tronującego wykonany z Nowogrodu pochodzący z przełomu XIV lub XV w. Jest On frontalnie zwrócony do widza, majestatycznie zasiada na cesarskim tronie, stopy kładzie na podnóżku, a w ręce trzyma otwartą księgę. Taki typ wyobrażeń często pojawia się w Bizancjum i na Bałkanach¹⁰⁶.

Nie można mówić o jakimś jednolitym typie ikonograficznym, niemniej jednak można wyróżnić najbardziej charakterystyczne cechy występujące na wszystkich ikonach, takie jak władcze i majestatyczne oblicze Syna Bożego wskazujące na chwałę i wszechmoc Bożą. Zazwyczaj Zbawiciel ukazany jest jako dojrzały mężczyzna ze starannie uczesanymi długimi włosami i zadbaną brodą, odziany w szaty charakterystyczne dla późnego antyku¹⁰⁷.

Na nimbie otaczającym głowę Jezusa umieszcza się greckie litery Ω O N, które zazwyczaj odczytuje się jako: „Ten, który jest”. Litery te oznaczają to samo, co hebrajskie wyrażenie: YHWH¹⁰⁸.

Charakterystyczny jest też gest Chrystusa, który prawą rękę unosi ku górze. Jego ruch wykazuje podobieństwo do oratorskiego gestu charakterystycznego dla rzymskich mówców. Przyjęcie takiego układu dłoni na wizerunku Chrystusa wskazuje, że jest On Osobą nauczającą. Palce zaś ułożone są w określony sposób, co podkreśla ideę Wcielonego Logosu. Dopiero od IX w. uznano to za symbol nauczania i błogosławieństwa¹⁰⁹.

Pantokrator w języku rosyjskim zwany jest *Wsiędierzyciel*, lub *Spas Wsiędierzyciel* (Zbawiciel Wszechwładca), ale gdy występuje w wersji

¹⁰⁴ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 75.

¹⁰⁵ Por. tamże, s. 76.

¹⁰⁶ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., il s. 123.

¹⁰⁷ Por. tamże, il., s. 120–121.

¹⁰⁸ Tamże, s. 122.

¹⁰⁹ Por. tamże.

skróconej nazywa się „Zbawiciel”¹¹⁰. Na Rusi często pojawiał się prosty schemat ukazujący Pantokratora w półpostaci z Ewangelią i wykonującego błogosławieństwo¹¹¹. Półpostaciowe ujęcie widać też na ikonie Rublowa znanej jako *Zbawca ze Zwienigorodu*, który wchodził pierwotnie w skład grupy Deesis ikonostasu i przeznaczony był do kontemplacji w trakcie liturgii¹¹². Charakterystyczne jest tutaj spojrzenie Chrystusa, które przeszywa na wskroś widza stojącego przed obrazem. Oczy chociaż otoczone są cieniami, to jednak wnikliwie obserwują, ale nie są surowe, lecz łagodne i miłosierne¹¹³. Ze spojrzenia emanuje miłość, ciepło i ludzka dobroć¹¹⁴.

Zazwyczaj większość tego typu przedstawień w Bizancjum i na Rusi wywoływała lęk przed Sądem Ostatecznym, tutaj delikatna twarz Chrystusa wywołuje raczej ufność. Co prawda nadal jest to Sędzia, ale Jego lico nie jest ani ascetyczne, ani surowe¹¹⁵. Groźny bizantyński Wszzechwładca nie nawiązywał bezpośredniej relacji z człowiekiem. Tutaj natomiast odczuwa się wrażenie Jego bliskości¹¹⁶.

Ogólnie kanon bizantyński został zachowany, wprowadzono jednak nowe rosyjskie elementy, co szczególnie widać w rysach twarzy. Można tutaj mówić o zmianie w ikonografii. Grecko-semickie wyraźne rysy zostały zastąpione przez niezbyt głębokie, a nawet delikatne kształty. Zamiast dużych ciemnych oczu pojawiły się mniejsze i jaśniejsze, lecz równie przenikliwe. Cienki, prosty nos, małe ściągnięte usta, lekko uniesione brwi namalowane są ledwo widocznymi pociągnięciami pędzla. Gęste ciemne włosy otaczają oblicze, za to puszysta broda jest bardzo jasna i zupełnie nie odpowiada typowi semickiemu¹¹⁷. Twarz nadal zachowuje godność i pełnię majestatu, chociaż nie ma tutaj surowego kanonu i wyraźnego światłocienia. Widać tu nieznaczny ruch podkreślony przez lekki obrót szyi¹¹⁸. Wizerunek staje się trójwymiarowy właśnie dlatego, że postać ogólnie ustawiona jest w trzech czwartych, natomiast sama twarz frontalnie do widza¹¹⁹.

¹¹⁰ I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 75.

¹¹¹ Por. tamże, s. 81.

¹¹² Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 168.

¹¹³ Por. A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 142; I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 169.

¹¹⁴ Por. I. György, F. Neményi, *Rublow. Malarz fresków i ikon*, tłum. M. Keszycka, Warszawa 1979, s. 10; podaję za: A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 144.

¹¹⁵ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 170.

¹¹⁶ Por. M. W. Ałpatow, *Rublow*, tłum. J. Guze, Warszawa 1975, s. 42.

¹¹⁷ Na temat wyglądu Zbawiciela ze Zwienigorodu zob. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 170; por. A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 145–146.

¹¹⁸ Por. A. Adamska, *Teologia...*, dz. cyt., s. 145; W. Pług, *Wielcy malarze świata. Andrzej Rublow*, tłum. R. Kitowska, Leningrad – Warszawa 1987, s. 6–7.

¹¹⁹ Por. M. W. Ałpatow, *Rublow*, dz. cyt., s. 42.

Ikonę Pantokratora w ujęciu półpopiersiowym umieszczano w świątyni po prawej stronie królewskich wrót, co miało wskazywać na to, iż tylko przez Niego jako bramę można dojść do Królestwa Niebieskiego¹²⁰. Wskazują na to też słowa napisane 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 także tekst: *Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia* (J 8,12)¹²¹. W Chrystusie wszystko ma swój początek i koniec, dlatego Pantokratora określają również słowa: *Ja jestem Alfa i Omega* (Ap 1,8).

Zazwyczaj na tym przedstawieniu umieszczonym w rzędzie ikon miejscowych Ewangelia jest zamknięta. Ma to uzasadnienie teologiczne, ponieważ dopiero w dniu Sądu Ostatecznego Księga Życia zostanie otwarta i wszystko się objawi. Niemniej jednak łamano ten kanon, a szczególnie od XVII w. malowano otwarte Pismo Święte¹²².

Na Rusi upowszechnił się też typ Zbawiciela w Majestacie, w całej postaci tronującego na tle sił niebieskich, który nazywano *Spas w Siłach* i umieszczano w centralnym miejscu w rzędzie Deesis¹²³.

Analizując obraz Chrystusa, należy dodatkowo podkreślić jego aspekt soteriologiczny. Ikona tak naprawdę uobecnia Zbawcę (*soter*) i niesie ze sobą łaskę, która daje wybawienie¹²⁴.

Zstąpienie do Otchłani, Zmartwychwstanie

Charakterystyczny jest fakt, że w żadnej Ewangelii, ani nawet w innych miejscach Nowego Testamentu nie ma opisów dotyczących Zmartwychwstania Chrystusa, co w jeszcze większym stopniu podkreśla tajemniczość tego najważniejszego wydarzenia dla chrześcijaństwa. Oczywiście są wzmianki, które mówią o fakcie Zmartwychwstania, ale nie opisują, w jaki sposób się to dokonało. Na Wschodzie ikonopisarze ściśle trzymali się litery Pisma Świętego, a ponieważ nie znaleźli bezpośrednich opisów tej sceny, wobec tego ukazywali ją w sposób pośredni jako „Zstąpienie do Otchłani”¹²⁵.

¹²⁰ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 81.

¹²¹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 122.

¹²² Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 81.

¹²³ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 222.

¹²⁴ Por. A. Napiórkowski, *Z historii świętych obrazów*, w: *Chrystus wybawiający...*, dz. cyt., s. 13.

¹²⁵ Na temat ikony Zstąpienia do Otchłani zob. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 342.

Ikonograficzny temat Zmartwychwstania pojawił się w VIII w., jednak dopiero po zakończeniu ikonoklazmu mógł w pełni się rozwinąć. Na Wschodzie uznano nawet, że scena ta najlepiej wyraża tę najważniejszą prawdę religii chrześcijańskiej¹²⁶.

Podstawą źródłową dla wykształcenia się tego tematu ikonograficznego są teksty biblijne i pozabiblijne. Choć nie istnieje w Biblii jakiś konkretny tekst nawiązujący do tego wydarzenia zbawczego, to jednak tak naprawdę ikona Zstąpienia Chrystusa do Otchłani ma swoją podstawę w Piśmie Świętym¹²⁷.

Już w Starym Testamencie istnieją zapowiedzi uwolnienia jeńców śmierci przez Sługę Pańskiego (Iz 42,7)¹²⁸, co tłumaczyć można jako przyszłe zwycięskie zejście Zbawiciela do królestwa śmierci. Proroctwo Ozeasza zapowiada wyrwanie ludzi z Szeolu (Oz 13,14)¹²⁹, co jest nawiązaniem do uwolnienia z więzienia Otchłani, czyli krainy zmarłych.

W swoich listach św. Paweł mówi, że Chrystus zmartwychwstał jako pierwszy z tych, co pomarli i w ostateczności pokonał śmierć (1 Kor 15,20-26); wstąpił do niższych części ziemi (Ef 4,9) i klękać będą przed Nim wszystkie istoty łącznie z tymi, które przebywają w podziemiu (Fl 2,10). Autor ma tutaj na myśli jeńców Szatana uwięzionych w Otchłani¹³⁰. W Liście do Hebrajczyków zapowiada, iż niewolnicy śmierci zostaną wyzwoleni dzięki zwycięstwu Chrystusa nad diabłem, czyli tym, który posiada władzę nad śmiercią (Hbr 2,14-15).

Święty Piotr w pierwszym liście mówi o Chrystusie, iż poszedł ogłosić zbawienie duchom niegdyś nieposłusznym, zamkniętym w więzieniu (1 P 3, 19-20). W Apokalipsie zaś Zbawca ukazany jest jako Ten, który posiada klucze śmierci i Otchłani (Ap 1,18).

Istotny wpływ na wykształcenie się ikonografii miały też źródła, które nie wchodziły w skład kanonu Pisma Świętego. Na uwagę zasługuje tutaj apokryficzna *Ewangelia Nikodema*, a także teksty liturgiczne powstałe w Syrii¹³¹. Ponadto apokryficzny tekst z przełomu I i II w. wchodzący w skład

¹²⁶ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 243.

¹²⁷ Por. M. Quenot, *Ikona – okno ku wieczności*, tłum. H. Paprocki, Białystok 2007, s. 7.

¹²⁸ Iz 42,7: „(...) ażebyś z zamknięcia wypuścił jeńców, z więzienia tych, co mieszkają w ciemności”.

¹²⁹ Por. J. Charkiewicz, *Ikonografia święt z liczby dwunastu*, Warszawa 2007, s. 55.

¹³⁰ Por. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 342.

¹³¹ Por. M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, tłum. H. Paprocki, Białystok 2001, s. 76.

tw. „Cyklu Piłata”, powstały w środowisku judeochrześcijan i zatytułowany *Zstąpienie do Otchłani*¹³².

Kanon ikonograficzny ukazujący temat *Descensio ad inferos* wykształcił się w sztuce bizantyńskiej i w języku greckim zyskał nazwę *Anastasis*, co oznacza zmartwychwstanie, wskrzeszenie. Określenie to powszechnie było umieszczane na ikonach od IX w. Natomiast na terenach pozostających pod wpływem kultury wschodniosłowiańskiej spotyka się zwrot: *Woskriesienije*¹³³.

W sztuce zachodniej od późnego średniowiecza sceny ukazujące Zmartwychwstałego były różnie ukazywane i dodawano do nich nowe elementy. Temat „Zstąpienia do podziemi” z czasem został zastąpiony obrazem Chrystusa, który triumfalnie unosi się nad otwartym grobem¹³⁴. Tymczasem na Wschodzie trzymano się starych kanonów zgodnych także z postanowieniami kościelnymi¹³⁵.

„Zstąpienie do Otchłani” popularne na Wschodzie podkreśla aspekt mistyczny i soteriologiczny. Chrystus występuje tutaj w roli Zbawcy, który wyzwala ludzi z Otchłani, i w tym celu musi zstąpić z wysokości nieba, oraz rozlewa na wszystkich swoją łaskę. Również budowa kopuły w cerkwi wskazuje na ten ruch zstępujący. Natomiast scena „Zmartwychwstania” popularna na Zachodzie ukazuje konkretne wydarzenie historyczne, a Chrystus w pełni chwały kieruje się ku niebu. Ten kierunek wstępujący podkreślają zachodnie wertykalne katedry gotyckie¹³⁶.

Różnica między sztuką wschodnią a zachodnią przejawia się też w tym, że na Wschodzie, aby wzbudzić przeżycia mistyczne, operuje się w większym stopniu symbolem, na zachodzie zaś częściej przedstawia się konkretną sytuację.

W sztuce wschodniej znanych było kilka typów ikonograficznych nawiązujących w sposób pośredni do Zmartwychwstania. Są to takie tematy, jak:

¹³² Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, t. I, *Ewangelie apokryficzne*, Lublin 1980, cz. I, 2, s. 444–460; źródło wyraźnie wskazuje na Chrystusa jako zwycięzcę nad piekłem; podają za: M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 243.

¹³³ Na temat ikonografii Zstąpienia do Otchłani zob. A. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton 1986; podają za: M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 243; w terminologii rosyjskiej znana jest nazwa „Soszestwije w ad”, zob. E. Smykowska, *Ikony*, dz. cyt., s. 93.

¹³⁴ Przegląd zachodniej ikonografii Zmartwychwstania podaje: H. Schrade, *Ikonographie der christliche Kunst. Die Sinngehalte und Gestaltungsformen*, Leipzig 1932, t. 1; podają za: M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 245.

¹³⁵ Por. D. Kleinowski-Różycki, *Problem kanonu w teologii ikony*, „Studia Oecumenica”, 9 (2010), s. 131–139.

¹³⁶ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 245.

Zstąpienie do Otchłani, *Myrofony*, czyli niewiasty przy pustym grobie¹³⁷, ikona Misterium Paschalnego, Ukazanie się Pana Marii Magdalenie oraz Niedowiarstwo św. Tomasza¹³⁸. Na Wschodzie uznano, że to właśnie ikona „Zstąpienia do Otchłani” może w całej pełni oddać istotę tajemnicy paschalnej. Nie ukazuje ona bowiem jakiegoś konkretnego wydarzenia historycznego, takiego jak np. przybycie trzech niewiast do pustego grobu, czy spotkanie zmartwychwstałego Pana z Marią Magdaleną. Tutaj mamy do czynienia z uniwersalnym przesłaniem i zapowiedzią ogólnoludzkiego zmartwychwstania z grobów. Z jednej strony przed oczami widza otwiera się konkretna przestrzeń ukazana na ikonie, czyli Otchłań, ale z drugiej strony to miejsce można traktować też w znaczeniu egzystencjalnym, odnoszącym się do każdej istoty ludzkiej.

W centrum kompozycji znajduje się Jezus Chrystus wyzwalający z ciemnej czeluści w pierwszym rzędzie prarodziców, a potem wszystkich sprawiedliwych zmarłych. Chrystus jawi się jako Zbawca uwalniający Adama i Ewę z dramatycznej sytuacji, w jakiej się znaleźli po popełnieniu grzechu. W sztuce bizantyńskiej można wyróżnić dwie wersje przedstawienia z różnym rozmieszczeniem w przestrzeni bohaterów sceny. W najstarszej wersji asymetrycznej, znanej już od VIII w., tuż obok Adama wychodzącego z grobu stoi Ewa. Widać więc, że prarodzice ustawieni byli po jednej stronie Chrystusa. Zbawiciel zaś podaje jedną dłoń tylko Adamowi¹³⁹; natomiast w drugiej dzierży zwój pisma lub krzyż¹⁴⁰. Taki kanon wykształcił się w pełni w X stuleciu¹⁴¹.

W okresie dynastii Paleologów w cesarstwie bizantyńskim bardziej rozposzechnił się wariant symetryczny. Na Rusi stał się on znany w XV w. W tym wypadku centralne miejsce przeznaczone zostało dla osoby Chrystusa otoczonego przez Adama stojącego po prawej stronie i przez Ewę stojącą po lewej. Zbawiciel ukazany jest frontalnie do widza, nie zwraca się już do Adama, ale wyciąga z grobów zarówno mężczyznę, jak i kobietę¹⁴². Ma zajęte obie ręce, nie może więc trzymać krzyża.

¹³⁷ Scena z trzema niewiastami, Marią Magdaleną, Joanną i Marią, matką Jakuba, nosi nazwę gr. *myrophorai*, rus. *mironosice*; por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 115; Temat „Niewiasty z wonnościami u Grobu Chrystusa” w rosyjskiej ikonografii znany jest jako „Żeny mironosicy u grobu Gospodnia”. Określenie „Niewiasty myrofony” pochodzi od greckich słów *myron* – wonny olejek; *foro* – nosić; por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 54–55.

¹³⁸ Na temat ikon zmartwychwstania zob. M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, dz. cyt., s. 71–113; K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 114–117.

¹³⁹ Por. M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 243.

¹⁴⁰ Por. J. Charkiewicz, *Ikonomia świat...*, dz. cyt., s. 59.

¹⁴¹ Por. M. Janocha, *Ikonomia*, dz. cyt., s. 243.

¹⁴² Por. na ten temat: M. Janocha, *Ikonomia...*, dz. cyt., s. 243; J. Charkiewicz, *Ikonomia świat...*, dz. cyt., s. 53.

W IX w. znana była też scena, w której Chrystus tylko Adama chwyta za rękę i wyciąga go z sarkofagu. Natomiast po drugiej stronie na wprost Adama znajduje się osamotniona Ewa w postawie stojącej lub klęczącej¹⁴³. Być może oczekuje na swoją kolej.

Zgodnie z kanonem bizantyńskim Chrystusa otacza mandorla kształtu kolistego lub owalnego. Składa się ona z koncentrycznych kręgów, najciemniejszych przy środku, a jaśniejszych w miarę rozchodzenia się ich ku brzegowi¹⁴⁴. Chrystus mógł też występować bez tego nimbu.

Niemniej jednak to mandorla wskazuje na chwalebne i duchowe ciało Zbawiciela; jest przeważnie 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 mógł się tu pojawiać motyw świetlnych promieni emanujących od ciała zmartwychwstałego Pana odzianego w złoto¹⁴⁵. Promienie te symbolizują Boskie energie, przez które Zbawiciel wyzwala prarodzców od śmierci¹⁴⁶. Zazwyczaj promieni jest osiem, co ma swoje teologiczne uzasadnienie. Również niedziela określana jest jako „ósmo dzień”, gdyż to właśnie wtedy doszło do ósmego zmartwychwstania w dziejach świata, czyli zmartwychwstania Jezusa Chrystusa¹⁴⁷. Jest ono całkiem inne od wcześniejszych wskrzeszeń i można go uznać za pierwsze, a równocześnie zwiastuje ono na przyszłość powszechne zmartwychwstanie wszystkich umarłych. Chrystus ma na sobie rozwiane szaty, podkreślające Jego dynamiczny ruch. Widać tutaj tradycyjny ubiór podobny do tego, jaki występuje na innych ikonach, czyli chiton przykryty himationem. Szaty mogą być barwy białej, gdyż biel symbolizuje łaskę, czystość i transcendencję¹⁴⁸. Oznacza równocześnie Boskość, ale w aspekcie ludzkim przypomina także o przemijalności¹⁴⁹. Natomiast złote szaty wskazują na nieśmiertelność Chrystusa, który jako wieczne Słońce nie posiada w sobie żadnego cienia¹⁵⁰. Zmartwychwstały może być bosi lub w sandałach, a na Jego dłoniach i stopach widoczna jest krew.

¹⁴³ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 243.

¹⁴⁴ Por. tamże, s. 244.

¹⁴⁵ Por. M. Quenot, *Ikona – okno...*, dz. cyt., s. 86.

¹⁴⁶ Por. P. Florencki, *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997, s. 203.

¹⁴⁷ W Piśmie Świętym opisane są wcześniejsze wskrzeszenia: wskrzeszenie dokonane przez proroka Eliasza, dwa przez proroka Elizeusza, wskrzeszenie córki Jaira, młodzieńca z Naim, Łazarza oraz umarłych w Wielki Piątek. Zwieńczeniem tych wskrzeszeń jest samowładne zmartwychwstanie Chrystusa.

¹⁴⁸ Na temat symboliki koloru białego zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 12.

¹⁴⁹ Por. D. Kleinowski-Różycki, *Światło Chrystusa w ikonie*, w: *Chrystus światłem ekumenii. W drodze na Trzecie Europejskie Zgromadzenie Ekumeniczne w Sibi*, red. R. Porada, Opole 2006, s. 107n.

¹⁵⁰ Por. M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, dz. cyt., s. 54.

Niemniej jednak ciało Chrystusa jest tak naprawdę duchowe, ponieważ Zbawiciel to człowiek eschatologiczny. Trzeba dodać, że ciało ulegając przeobstwień, wcale nie przestaje być realnym ciałem. Wręcz przeciwnie, jeszcze bardziej zostaje urzeczywistnione. Celem każdego człowieka jest także przeobstwienie i uczestniczenie w nieprzemijającej światłości, którą jest Chrystus.

Zwycięski Chrystus wkracza do Otchłani, czyli miejsca, gdzie przebywają zmarli. Miejsce to w terminologii greckiej zwano Hadesem – królestwem śmierci¹⁵¹. Chrystus jako przemieniony Adam chwyta rękę starego Adama i przeważnie trzyma go w miejscu nadgarstka, a więc tam, gdzie wyczuwa się puls¹⁵². Wydaje się wobec tego, że pełen litości Bóg wydobywa człowieka z sarkofagu, sprawdza, czy tli się w nim jeszcze życie. Wraz z tym pierwszym człowiekiem podnosi On z grobu całą ludzkość. Prawdziwej wymowy nabiera gest złączenia się dłoni dwóch Adamów, którzy są w stosunku do siebie przeciwieństwami. Stary Adam był przecież pierwszym odstępą od Boga, czyli apostatą. Natomiast Nowy Adam jest już odnowiony, przychodzi, by przemienić pierwszego człowieka, a z nim i całe człowieczeństwo¹⁵³.

Chrystus jawi się tu jako tryumfalny Zwycięzca. Pod Jego stopami znajdują się wyłamane wrota czarnej Otchłani, które ułożone są na znak krzyża¹⁵⁴. Chrystus depcze skrzyżowane pieczęcie Otchłani¹⁵⁵. Pieczęcie te wyglądają jak wyważone siłą i wydarte z zawiasów bramy. Ich układ dosadnie wskazuje na zwycięstwo nad śmiercią i symbolicznie wyobrażają one miejsce, w którym obywatel został księżą ciemności¹⁵⁶.

Dolna część kompozycji zawsze przeznaczona jest na ukazanie czarnej czeluści lub grotu, wewnątrz której przebywa Szatan wiązany sznurami przez anioły, czego przykładem jest ikona powstała w pracowni Dionizego z przełomu XV i XVI w.¹⁵⁷ Na niektórych ikonach ukazano dodatkowo narzędzia i przedmioty wskazujące na zniewolenie, takie jak: łańcuchy, klucze, gwoździe, kłódki, okowy¹⁵⁸.

¹⁵¹ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 114.

¹⁵² Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 244.

¹⁵³ Zob. na ten na ten temat: J. Tofiluk, *Apostasia i Anastasis w wymiarze eschatologicznym*, „Elpis”, VI (2004), s. 112–113; termin *apostasia* oznacza odstępstwo, bunt; natomiast słowo *anastasis* oznacza podniesienie, powstanie, zmartwychwstanie. Anastasis stoi w opozycji do apostazji i jest odrodzeniem, które dokonuje Zmartwychwstały.

¹⁵⁴ Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 244.

¹⁵⁵ Por. M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, dz. cyt., s. 86.

¹⁵⁶ Zob. na ten temat M. Bielawski, *Blask ikon*, Kraków 2005, s. 96.

¹⁵⁷ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., il. 114.

¹⁵⁸ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 94.

W kompozycji tej ikony widać wyraźnie podobieństwo do schematu, jaki zastosowano w scenie „Chrztu Pańskiego”, gdzie Jezus zdaje się stać na morskim potworze albo smoku, co wskazuje na Jego zwycięstwo nad upostaciowionym Złem. Chrystus wstępując i wychodząc z wody, zapowiada przyszłe zstąpienie do Otchłani, a następnie swój tryumfalny powrót w pełni chwały¹⁵⁹.

Chrystus może w lewej ręce trzymać zwój oznaczający Ewangelię, którą przekazuje zmarłym w Otchłani¹⁶⁰. Częściej jednak trzyma On krzyż, symbolizujący nie tylko śmierć, ale też zapowiadający zwycięstwo nad nią. Pod względem kompozycyjnym krzyż łączy niebo, ziemię i przestrzeń podziemną¹⁶¹. Zbawiciel przy pomocy krzyża z jednej strony otwiera bramy nieba, a z drugiej zamyka pieczęcie podziemnej czeluści. Tylko dzięki krzyżowi Chrystus mógł dostąpić chwały Zmartwychwstania, dlatego też rola krzyża została podwójnie podkreślona, w ten sposób, że jego kształt został umieszczony także na nimbie wokół głowy Zmartwychwstałego¹⁶².

Natomiast w sztuce zachodniej często od X w. zamiast krzyża pojawia się chorągiew paschalna, jako symbol tryumfu.

Zbawiciel w Majestacie wchodzący w skład rzędu Deesis

„Zbawiciel w Majestacie” (gr. *Kyrios ton dynameon*; ros. *Spas w si-lach*)¹⁶³, to temat ukazujący Chrystusa w pełni chwały i mocy – takiego, jaki przyjdzie powtórnie przy końcu czasów¹⁶⁴ po to, by ponownie wszystko zjednoczyć – zarówno to, co jest w niebie, jak i na ziemi (Ef 1,10)¹⁶⁵. Wyobrażenie takie jest podstawą, a także i centrum dla kompozycji Deesis występującej w ikonostasie.

Ukazanie Chrystusa w typie Pantokratora zasiadającego na tronie między Mocami wskazuje na różne aspekty. Aspekt eschatologiczny nawiązuje do Sądu Ostatecznego i powtórnego przyjścia Zbawiciela, aspekt apokaliptyczny ukazuje Króla królów i symbolicznego Baranka Bożego, a aspekt sofiologiczny wskazuje na Logos stwarzający cały wszechświat¹⁶⁶.

¹⁵⁹ Por. M. Quenot, *Zmartwychwstanie...*, dz. cyt., s. 142n.

¹⁶⁰ Por. M. Janocha, *Ikonografia...*, dz. cyt., s. 244.

¹⁶¹ Por. M. Quenot, *Ikona-okno...*, dz. cyt., s. 116.

¹⁶² Por. tenże, *Zmartwychwstanie i ikona*, dz. cyt., s. 151.

¹⁶³ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 91; zob. też K. Mart, *Do piękna nadprzyrodzonego*, tłum. A. Pastuszak, t. II, Chełm 2003, s. 22.

¹⁶⁴ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 76.

¹⁶⁵ Ef 1,10: in dispensatione plenitudinis temporum, instaurare omnia in Christo, quæ in cælis et quæ in terra sunt, in ipso.

¹⁶⁶ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 76.

Ten temat ikonograficzny wykształcił się dopiero na przełomie XIV i XV w. w sztuce rosyjskiej i stanowił oryginalny twór nie zapożyczony wprost ze sztuki bizantyńskiej. Oczywiście widać tu nawiązanie do bizantyńskiego Pantokratora, niemniej jednak jest On w znacznym stopniu przekształcony. Związane to było ściśle z funkcją liturgiczną i z wykształceniem się na Rusi wysokiego (trzy poziomowego ikonostasu)¹⁶⁷.

Początkowo na Rusi popularny był także typ Pantokratora, którego umieszczano albo w kopule, albo w konsze absydy. Później jednak po wykształceniu się ikonostasu uwaga wszystkich przebywających w świątyni skupiła się na przegrodzie zasłaniającej ołtarz i oddzielającej nawę od prezbiterium. To właśnie centralne miejsce na tej ścianie zostało przeznaczone dla „Chrystusa w Majestacie”, który podkreśla najważniejsze cele świątyni¹⁶⁸. Z czasem Pantokrator przekształcił się w Zbawiciela w Majestacie, który połączył w sobie różne warianty przedstawienia Zbawcy, a w tym wypadku ukazanego pomiędzy Mocami. Gdy powstał wysoki ikonostas, przedstawienie to zajmowało środkowe miejsce w grupie Deesis¹⁶⁹. Trzeba zaznaczyć, że w wizerunku Pantokratora uwypuklona została władza Chrystusa, natomiast w tym typie ikonograficznym przewagę ma przesłanie eschatologiczne.

Ukazywanie „Zbawiciela w Majestacie” bardziej popularne było początkowo na Zachodzie, szczególnie od czasów Karola Wielkiego. Na Wschodzie zaś istniało niewiele takich przedstawień aż do XIV w., kiedy rozpowszechniły się zwłaszcza na Rusi¹⁷⁰.

Wizerunek „Chrystusa w Majestacie” ma wymiar kosmiczny i eschatologiczny zarazem. Wskazuje, że Zbawca pojawi się na końcu czasów zarówno jako Sędzia, jak i Pan (*Kyrios*) całego wszechświata¹⁷¹. Chrystus mówiąc o sobie: „Ja jestem Alfa i Omega.” (Ap 1,8)¹⁷², zwracał uwagę na fakt, że to On jest dawcą i początkiem życia na ziemi i także On przemieni ją na końcu czasów.

„Chrystus w Majestacie” to nie człowiek żyjący w konkretnym momencie historycznym i panujący tylko na ziemi. To Zbawca uwielbiony i ukazany w chwale w pełnym tego słowa znaczeniu.

Inspiracją dla tematu Chrystusa siedzącego na tronie była nie tylko wizja tronu opisana w Starym Testamencie, ale wpływ mógł mieć także bogaty ceremoniał panujący na dworze bizantyńskim¹⁷³.

¹⁶⁷ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 172; taki ikonostas miał powstać w 1405 r.

¹⁶⁸ Por. tamże, s. 175.

¹⁶⁹ Por. tamże, s. 173.

¹⁷⁰ Por. H. Wagner, *Chrystus w Majestacie*, EK III, k. 332–336.

¹⁷¹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 91.

¹⁷² Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 76.

¹⁷³ Por. R. Knapiński, *Titulus ecclesiae – ikonografia*, Warszawa 1999, s. 174.

Oczywiście należy podkreślić, że wizerunek Wszechwładcy wykształcił się głównie na podstawie tekstów biblijnych. Szczególne znaczenie ma tu wizja, jaką otrzymał prorok Ezechiel¹⁷⁴. Ujrzał on wielki obłok i ogień płonący, którego otaczał dookoła blask. W środku ognia widać było połysk stopu złota ze srebrem, a pośrodku cztery Istoty żyjące, które miały postać człowieka. Każda z nich posiadała po cztery skrzydła i po cztery twarze: z prawej strony oblicze człowieka i oblicze lwa, a z lewej strony oblicze wołu i oblicze orła. Ich skrzydła były rozwinięte ku górze, a dwa przylegały do siebie. W środku pomiędzy istotami pojawiły się żarzące węgle podobne do pochodni. Ogień rzucał jasny blask i z niego wychodziły błyskawice. Przy każdej z tych Istot żyjących znajdowało się na ziemi jedno koło. Obręcz wszystkich czterech kół pełna była oczu. Nad głowami Istot żyjących było sklepienie niebieskie, a ponad sklepieniem było coś co miało wygląd szafiru i miało kształt tronu, a na nim zarys postaci człowieka. Otaczał go połysk niczym ogień czy też stop złota ze srebrem. Wokół niego promieniował blask podobny do tęczy (por. Ez 1,4-6.10-11.1.15-16.18.22.26-28)¹⁷⁵.

To objawienie zostało przedstawione na ikonie w sposób symboliczny za pomocą figur geometrycznych, na których ukazano określone istoty wyrażające Moce niebieskie oraz sfery wszechświata, rzeczywistość widzialną i niewidzialną¹⁷⁶.

Kompozycja przedstawia się w taki oto sposób: w centrum na tronie zasiada Chrystus pełen majestatu i siły, jaka pojawi się na końcu dziejów, kiedy wystąpi On w roli Sędziego żywych i umarłych¹⁷⁷.

Chrystus jest ukazany w otoczeniu symbolicznych figur geometrycznych, które tworzą potrójną mandorlę¹⁷⁸ i wskazują na Jego ziemską i niebieską chwałę. Na tle czerwonego, rozciągniętego kwadratu-rombu nałożony jest błękitny owal, a na nim ognistoczerwony romb bezpośrednio otaczający ciało Chrystusa¹⁷⁹. Barwy błękitna i czerwona mają wskazywać, iż w Synu Bożym połączone zostały sprzeczne zasady; takie jak Boska i ludzka natura, z jednej strony wcielenie i objawienie się w ludzkim ciele, a z drugiej niepoznawalność i transcendencja¹⁸⁰. „Dolny” kwadrat koloru czerwonego to sfera ziemska, w tym wypadku czworokąt wskazuje na cztery strony świata. W czterech rogach tego kwadratu umieszczone są symbole ewangelistów¹⁸¹, co podkreśla

¹⁷⁴ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 76–77.

¹⁷⁵ Por. tamże, s. 77.

¹⁷⁶ Por. tamże.

¹⁷⁷ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 173.

¹⁷⁸ Por. K. Mark, *Do piękna...*, dz. cyt., s. 23.

¹⁷⁹ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁸⁰ Por. tamże, s. 77–78.

¹⁸¹ Por. M. Mark, *Do piękna...*, dz. cyt., s. 23.

fakt, że Ewangelia głoszona jest przez nich na wszystkie strony świata¹⁸². Symbolem Mateusza jest anioł, Łukasza – wół, Marka – lew, Jana – orzeł. Te cztery zwierzęta, zwane *tetramorfosem*, wskazują na różne obrazy Chrystusa ukazane na kartach Ewangelii, co tłumaczy również Ireneusz z Lyonu. Stworzenie z twarzą anioła symbolizuje fakt przyjścia Zbawiciela do ludzi, wół – wskazuje na ofiarę, lew – królestwo, orzeł – Ducha¹⁸³. Ireneusz przypominał, że Kościół ma cztery filary tchnące życiem, a Chrystus-Słowo dał światu czterokształtną Ewangelię¹⁸⁴.

W błękitnym lub niebiesko-zielonkawym kole – mandorli, czyli sferze niebiańskiej, namalowane są istoty anielskie zgodnie z opisem Dionizego Areopagity¹⁸⁵. Naszkicowane są tu same główki aniołów ze skrzydłami. Zarysowane są one tylko białym konturem, w ten sposób, że błękitne tło owalu prześwituje przez ich bezcielesne ciała¹⁸⁶. Jednak widać tu także inne duchowe istoty, które wszystkie razem tworzą hierarchię niebiańską otaczającą Chrystusa. Do tych Mocy zalicza się podnózek tronu zbudowany ze skrzydlastych przenikających się kół, które wewnątrz posiadają liczne oczy. Również tron Zbawiciela stanowi jeden z chórów anielskich, co czasem podkreślano, malując na nim delikatną twarz¹⁸⁷.

W ikonografii wschodniej zdarzało się, że w górnych częściach mandorli malowano łuk tęczy oznaczający majestat, pod tęczą zaś umieszczano cztery Istoty żyjące, a w samym środku serafiny z sześcioma skrzydłami zgodnie z opisem proroka Izajasza (Iz 6,1-3)¹⁸⁸. Widać tu też podobieństwo do wizji opisanej w Apokalipsie (4,1-9)¹⁸⁹.

¹⁸² Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 77–78; I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 174.

¹⁸³ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 78; O symbolach ewangelistów i człokształtnym zwierzęciu (*tetramorfos*) zob. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 75.

¹⁸⁴ Por. Ch. Rätsch, C. Müller-Ebeling, M. Zlatohláwek, *Sąd Ostateczny. Freski, obrazy, miniatury*, tłum. A. Kleszcz, Kraków 2002, s. 92.

¹⁸⁵ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 78.

¹⁸⁶ Por. K. Mark, *Do piękna...*, dz. cyt., s. 23.

¹⁸⁷ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 78; I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 174; trony (gr. *thronoi*, ros. *priestoly*) jeden z chórów anielskich przedstawiane były z oczami, po to by wskazać na ich duchowe widzenie; def. zob. E. Smykowska, *Ikona*, dz. cyt., s. 79.

¹⁸⁸ Por. H. Wagner, *Chrystus...*, art. cyt., s. 323; Iz 6,1-3: (...) ujrzałem Pana siedzącego na wysokim i wyniosłym tronie, a tren Jego szaty wypełniał świątynię. Serafiny stały ponad Nim; każdy z nich miał po sześć skrzydeł; dwoma zakrywał swą twarz, dwoma okrywał swoje nogi, a dwoma latał. I wołał jeden do drugiego: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały”.

¹⁸⁹ Ap 4,3: A Zasiadający był podobny z wyglądu do jaspisu i do krwawnika, a tęcza dokoła tronu – podobna z wyglądu do szmaragdu. Ap 4,6-8: (...) a w środku tronu i dokoła tronu Zwierzęta pełne oczu z przodu i z tyłu: Zwierzę pierwsze podobne

Wewnątrz koła znajduje się czerwony kwadrat zbliżony kształtem do rombu (*nimbus quadratus*)¹⁹⁰, nimb ten bezpośrednio otacza całą sylwetkę Zbawiciela, wskazując na jego Boską, ognistą naturę (Pwt 4,24)¹⁹¹. Czerwień tego „górnego” rombu w odróżnieniu do „dolnego” kwadratu symbolizuje ogień niebiański, teofanię Boga, krzak gorejący (Wj 3,2)¹⁹².

Ów wewnętrzny czerwony kwadrat wskazuje na blask, który ma się pojawić przy powtórnym przyjsciu Chrystusa, kiedy będzie On otoczony złotymi świecznikami, będzie z Niego bił płomień ognia, a On sam będzie jak słońce (por. Ap 1,12-13; 14,16). Aby wzmocnić wymowę tego przesłania, malowano niekiedy promienie wydobywające się z ciała Chrystusa, które przenikały przez każdą z figur geometrycznych wchodzących w skład potrójnej mandorli. Wszystkie te figury oznaczają hierarchiczną strukturę stworzonego wszechświata, w którego centrum znajduje się Chrystus. Emanujące z Niego promienie przenikają wszystkie te strefy¹⁹³.

Chrystus ma na sobie królewskie złote szaty symbolizujące Boską chwałę. Może być też ubrany w czerwony chiton, a na wierzchu mieć narzucony błękitny himation. Zestawienie tych barw symbolizuje zjednoczenie w Jego Osobie natury Boskiej (błękit) i ludzkiej (czerwień)¹⁹⁴.

Zbawiciel prawą ręką wykonuje gest błogosławieństwa. W drugiej ręce trzyma otwartą księgę. Może być ona interpretowana jako symboliczne przedstawienie Ewangelii, jaką przyniósł na świat Chrystus, także jako księga opisana w Apokalipsie (Ap 5,1), którą może otworzyć tylko Baranek. Może to też być Księga Życia z wypisanymi imionami wszystkich ludzi zbawionych (Ap 3,5). Symbolikę tę można rozszerzyć jeszcze bardziej, twierdząc, że mamy tu do czynienia z Księgą Przymierza i Prawa (Pwt 30,10). Zresztą sam Chrystus – Słowo Boże – jest przecież Księgą¹⁹⁵.

do lwa, Zwierzę drugie podobne do wołu, Zwierzę trzecie mające twarz jak gdyby ludzką i Zwierzę czwarte podobne do orła w locie. Cztery Zwierzęta – a każde z nich ma po sześć skrzydeł – dokoła i wewnątrz są pełne oczu, i nie mają spoczynku, mówiąc dniami i nocą: „Święty, Święty, Święty, Pan Bóg wszechmogący (...).

¹⁹⁰ Por. K. Mark, *Do piękna...*, dz. cyt., s. 23.

¹⁹¹ Por. E. Smykowska, *Ikona...*, dz. cyt., s. 91; Pwt: 4,24: „Bo Pan, Bóg wasz, jest ogniem trawiącym”.

¹⁹² Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 78.

¹⁹³ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 175: Struktura wszechświata odzwierciedlona jest także w budowie świątyni zgodnie z kanonem sztuki bizantyjskiej. Czworokąty plan świątyni symbolizuje sferę ziemską, sklepienie na planie koła to sfera nieba. W centrum zaś kopuły widnieje wizerunek Pantokratora otoczonego Mocami. Na czterech, żaglach czyli trójkątach sferycznych bębna kopuły, widnieją postacie ewangelistów.

¹⁹⁴ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 78; I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 173.

¹⁹⁵ Por. tamże, s. 79; tamże, s. 174.

Głowę Zbawiciela otacza złoty nimb krzyżowy, wewnątrz którego umieszczono litery ΩON określające istotę samego Boga: „Ja jestem, Który jestem” (Wj 3,14).

Wizerunek Chrystusa w chwale, czyli Autokratora, znajduje się w centrum trzeciego rzędu ikonostasu zwanego Deesis lub „rzędem hierarchii deisisowej” (*deisisowej czyn*)¹⁹⁶. Słowo *deesis* (rus. *deisus*) oznaczające orędownictwo, błaganie¹⁹⁷ bądź 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*¹⁹⁸. 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 niej¹⁹⁹.

Powtórne przyście Chrystusa, idea Sądu Ostatecznego

Chrystus wskazuje na siebie jako prawdziwą drogę i Tego, który będzie sądził przy końcu czasów. Poświadcza o tym napis: *Ja jestem bramą. Jeśli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony* (J 10,9). Na otwartej księdze Pisma trzymanej przez Chrystusa mógł się znajdować też napis: *Ja jestem światłością świata* (J 8,12), co wskazuje także, iż przyszły sąd dokona się przez Słowo i Światłość²⁰⁰.

Połączenie wizerunku Chrystusa w majestacie z tematem Deesis określano jako *Maiestas Domini*²⁰¹. Ikona „Chrystusa w Majestacie” stanowiąca centrum grupy Deesis obrazuje drugie przyście Zbawiciela przy końcu czasów. Cała ta grupa Deesis na Zachodzie od XI/XII w. była częścią jeszcze większej kompozycji zwanej Sądem Ostatecznym, gdzie uwypuklono bardziej przesłanie eschatologiczne. Wyrażna jest tu zapowiedź Paruzji i pełni czasów (Por. Ap 20,11-12).

Trzeba jednak przyznać, że powtórne przyście Syna Człowieczego ukazane na ikonie *Maiestas Domini* nie wzbudza w odbiorcy lęku przed karą, jak to widać w tradycyjnym temacie Sądu Ostatecznego.

¹⁹⁶ P. Florencki, *Ikonostas...*, dz. cyt., s. 85; podają za: Z. Glaeser, *Ikonostas synteza chrześcijańskiej duchowości*, w: *Chrystus wybawiający...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁹⁷ Por. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony...*, dz. cyt., s. 228.

¹⁹⁸ Zob. na ten temat: R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogurodziicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2002, s. 13.

¹⁹⁹ Por. R. Mazurkiewicz, *Misterium Deesis*, w: *Ikona liturgiczna. Ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej*, red. K. Pek, Warszawa 1999, s. 160.

²⁰⁰ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 80.

²⁰¹ Por. R. Mazurkiewicz, *Deesis...*, dz. cyt., s. 118.

Zbawiciel tutaj w idealny sposób jednoczy w sobie miłosierdzie z prawdą. Symbolem tego miłosierdzia jest Bogurodzica, a symbolem prawdy – Jan Chrzciciel²⁰². Chrystus Sędzia kieruje się miłością i miłosierdziem, które tryumfują nad sądem²⁰³.

W Bizancjum wizerunek „Chrystusa w Majestacie” umieszczano po przeciwnej stronie ikony ukazującej Sąd Ostateczny, co miało znaczenie teologiczne. Miejsce na wschodniej ścianie, na którą wierni kierowali swój wzrok podczas liturgii przeznaczone było dla Chrystusa w chwale, dzięki temu wszyscy mogli w pełni zjednoczyć się z Bogiem²⁰⁴.

Na Rusi również ikonę ukazującą drugie przyjście Chrystusa w pełni chwały ukazywano na wschodniej ścianie, na ikonostasie, natomiast zachodnia ściana przeznaczona została dla tematu Sądu Ostatecznego²⁰⁵. Patrząc na wschodnią ścianę, przed widzem ukazuje się w całej pełni przyszłe królestwo niebieskie. Wychodząc zaś ze świątyni i patrząc na zachodnią ścianę, oczom ukazuje się sąd Boży nad ludźmi²⁰⁶, co ma przypominać o marności tego przemijającego świata.

Wizerunek „Chrystusa w Majestacie” to nie tylko przedstawienie Jego powtórnego przyjścia pośród ognia i błyskawic²⁰⁷. Podkreślono tu także aspekt sądu i Sędziego żywych i umarłych (Dz 10,42)²⁰⁸. Jest to jednak obraz sprawiedliwego i miłosiernego Sędziego, o czym świadczy napis na księdze: *Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię* (Mt 11,28)²⁰⁹. Zresztą sam Chrystus mówi, że przyszedł nie w tym celu, by świat sądzić, lecz aby go zbawić (J,12,47)²¹⁰.

Zakończenie

Na omawianych ikonach Chrystus występuje w otoczeniu innych osób. Są to przeważnie apostołowie, jak np. w scenach „Przemienienia” czy „Wniebowstąpienia”. Również Jego Matka, która miała swoją rolę w procesie zbawienia i pojawia się m.in. na ikonie „Wniebowstąpienia”, chociaż Pismo Święte nie poświadcza o Jej obecności podczas tego wydarzenia. Ikony mogą

²⁰² Por. P. Evdokimovm, *Sztuka ikony...*, s. 16; podaję za: Z. Glaeser, dz. cyt., s. 222.

²⁰³ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 80.

²⁰⁴ Por. KKK 671.

²⁰⁵ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 175.

²⁰⁶ Por. tamże, s. 176.

²⁰⁷ Mt 24,27; podaję za: I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 175.

²⁰⁸ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 79.

²⁰⁹ Por. I. Jazykowa, *Obraz...*, art. cyt., s. 176.

²¹⁰ Por. I. Jazykowa, *Świat...*, dz. cyt., s. 79–80.

być bardzo zaludnione, jak np. w „Zstąpieniu do Otchłani”, gdzie oprócz prarodziców występują też inni zmarli znani ze Starego Testamentu, aniołowie, prorocy, demony oraz Szatan. Jedyne na ikonie Pantokratora Wszechwładca występuje sam. Jednak gdy przedstawiany jest On w Majestacie pośród 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 czy tyłem do osoby stojącej przed obrazem. Jedyne tam, gdzie wymaga tego konieczność sytuacji lekko przechyla się albo wykonuje dynamiczny gest (np. w „Zstąpieniu do Otchłani”), wówczas nie patrzy wprost na widza, lecz kieruje swoje spojrzenie na bohaterów uczestniczących razem z Nim w przedstawianym wydarzeniu (w tym wypadku bezpośrednio zwraca się ku Adamowi), może też lekko przymykać oczy lub kierować w dół swój wzrok („Chrzest Chrystusa”). Niemniej jednak, pomimo tych 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”.

Ikon przedstawiających Chrystusa było bardzo dużo, a szczególne znaczenie miały te, które wchodziły w skład ikon świątecznych ukazujących dwanaście najważniejszych świąt (gr. *dodekaorton*).

Wszystkie tematy zaczerpnięte są z treści Pisma Świętego czy też apokryfów. Jednak ważne jest, iż schemat ikonograficzny stosowany na ikonach bizantyńsko-ruskich związany jest bardzo mocno z liturgią i to właśnie objaśnienia ojców Kościoła oraz teksty liturgiczne wpływały głównie na kształt kanonu sztuk plastycznych²¹¹.

Summary

CHRYSOLOGY ICON. THE SAVIOUR ACHEIROPOIETOS. THE HISTORY AND ICONOGRAPHIC SCHEME

The article presents the proces of creating paintings depicting Christ, which according to the transfers were not made by human hand. Initially theologians justified the possibility of icon reffering to the Christological dogma, especially to the mystery

²¹¹ Por. M. Janocha, *Ikonoграфия...*, dz. cyt., s. 249.

of the Incarnation. Intime, Christians broke the ban on dealing images, which was in force in Judaic circles. The vast change in thinking occurs in the sixth century when the first image appears on the face of the Saviour, the so-called acheiropita, not made by man. With this type of images was the most famous Mandylion of Odessa (the East) and the so-called St. sling Veronica (the West). Often they have been copied and all such representations can distinguish common characteristics, such as the majestic face, large eyes, dark hair carefully arranged. With time, there are also inscriptions and other additional items such as cloth in the background, figures of angels.

What is important is the fact that the existence of such icons dependens Incarnation of the Word was God. This truth is well-know apologists emphasized the worship of icons, such as Nicephorus and John of Damascus.

Key Words: Christology, the image of Christ, the Ruthenian and Byzantine iconography, theology, acheiropoietos, the dogma of the Incarnation, Mandylion – an image not made with hands

Dr Olga CYREK – ur. w 1982 r. w Rzeszowie, doktor nauk humanistycznych w zakresie historii. Prowadzi zajęcia z przedmiotu: „Cywilizacja nowożytna” na Wydziale Socjologiczno-Historycznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania badawcze: monastycyzm średniowieczny, sztuka Polski południowo-wschodniej, historia Kościoła. Zajmuje się ikonopisarstwem.