

O IKONOGRAFII ŚWIĘTYCH W PRAWOSŁAWIU

Słowa kluczowe: ikonografia, święci, świętość, Prawosławie, Kościół, kult świętych, ikona, nimb, Biblia

I. KULT IKONOGRAFICZNYCH PRZEDSTAWIEŃ ŚWIĘTYCH

Św. Jan z Damaszku pisze: „Święci za życia byli wypełnieni Duchem Świętym. Również po ich śmierci łaska Ducha Świętego pozostaje niewyczerpana w ich duszy, w ich ciele spoczywającym w grobowcu, w ich rysach i świętych wizerunkach, a to nie ze względu na ich naturę, lecz jako następstwo łaski oraz Bożego działania”¹. Stwierdzenie to stanowi wyraźne potwierdzenie tego, że łaska Ducha Świętego trwa zarówno w relikwiach świętego, jak i w jego wizerunkach.

Zadaniem wizerunków świętych jest przy tym jak najpełniejsze i najwierniejsze, o ile to tylko jest tylko możliwe przy pomocy środków wyrazu artystycznego, wyrażenie prawdy o Bożym Wcieleniu. Wcielenie Jezusa Chrystusa jest bowiem podstawą całej chrześcijańskiej ikonografii.

Bazując na idei Wcielania można powiedzieć, że wszystkie ikony są ikonami Chrystusa. Takimi są zarówno wizerunki przedstawiające bezpośrednio Jego oblicze bądź sceny z Jego ziemskiego życia oraz przedstawienia Bogarodzicy, w której dziewiczym łonie doko-

¹ PG 94, I, 1249 CD; cyt. za: L. Uspienski, *Teologia ikony*, tłum. M. Żurowska, Poznań 1993 s. 140.

nało się Wcielenie („Słowo ciałem się stało...), jak i te, które przedstawiają postacie świętych – ludzi stworzonych przez Boga, którzy za wzór swego ziemskiego życia mieli Chrystusa do tego stopnia, że stali się Jego „odbiciem”, Jego obrazem. Ks. Sergiusz Bułgakow pisze: „Ogólną podstawą ikony człowieka (...) jest fakt, że obraz Boży został w człowieku przywrócony przez Chrystusa, który w swoim człowieczeństwie ukazał prawdziwy obraz człowieka. (...) Wszystkie ikony świętych są w tym sensie wielopostaciową ikoną Chrystusa, w nich «odtworzony jest Chrystus» (por. Ga 4,19)”².

Pomiędzy czcią oddawaną świętym a kultem ikon ich przedstawiających istnieje organiczna więź. Łaska Ducha Świętego powołuje do życia świętość zarówno przedstawianej osoby, jak i jej ikony. Łaska ta tworzy kontakt między wiernym a świętym, a pośrednikiem tego kontaktu jest właśnie ikona tego świętego. Tym samym wierny swoją modlitwą kierowaną do świętego przedstawianego na ikonie za jej pośrednictwem bierze udział w świętości tego świętego. W ikonie święty obecny jest przez łaskę „w celu przyjęcia modlitwy w swoim obrazie, na mocy związku i idealnej jego tożsamości z praobrazem”³.

Ikona pokazuje uczestnictwo człowieka w życiu Boga, pokazuje świętość osoby na niej przedstawianej, która uzależniona jest zarówno od działania łaski Świętego Ducha, jak i samego człowieka i jego wysiłków ascetycznych. Ikona przedstawia nade wszystko duchowe oblicze świętego, jest wizerunkiem liturgicznym człowieka przebóstwionego, w którym obecna jest łaska Ducha Świętego, „ukazuje oddziaływanie łaski Bożej na ludzkie ciało, a szczególnie na organy zmysłów”⁴. Tak jak Jezusa Chrystusa przedstawia się jako Bogoczłowiek podobnego człowiekowi we wszystkim oprócz grzechu, tak też świętego przedstawia się na ikonie jako człowieka uwolnionego od grzechu. Chociaż ikona przedstawia jego stan przebóstwiony, to nie wyklucza niczego z tego, co ludzkie. Dlatego też ikona przedstawia

2 S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony. Zarys dogmatyczny*, tłum. i oprac. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 88.

3 Ibidem, s. 89.

4 L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 145.

też ziemską działalność świętego, z której „wrosło jego działanie duchowe”⁵. I tak może to być działalność biskupa czy mnicha, kapłana czy żołnierza, władcy czy prostego człowieka z ludu, itd. Zawsze jednak cały bagaż działań i doświadczeń świętego ukazywany jest w kontekście jego oczyszczającej więzi ze światem boskim.

Przedstawiając duchowe oblicze świętego ikona powinna zachowywać także pewną zewnętrzną zgodność z pierwowzorem. Wizerunek świętego powinien być wierny prawdzie historycznej. Zadaniem ikonografia jest jak najdokładniejsze, jak to jest możliwe (a uzależnione jest to również od stopnia jego wzrostu duchowego), oddanie rysów, charakteryzujących postać świętego, aby jak najmniej odbiegała ona od pierwowzoru. Oczywiście nie zawsze jest to możliwe, na przykład z tego powodu, że oblicze świętego uległo zapomnieniu z powodu upływu czasu, w których żył czy braku odpowiedniej wprawy i niezręczności ikonografa. W każdym razie, nawet jeśli święty przedstawiany na ikonie nie zostanie rozpoznany, to – bazując na atrybutach obecnych na ikonie⁶ – wierny z łatwością będzie mógł powiedzieć przynajmniej do jakiego typu świętości on należy. W ikonografii Kościoła prawosławnego identyfikacja konkretnego świętego na podstawie atrybutów indywidualnych może być jednak trudniejsza, niż w sztuce Kościoła rzymskokatolickiego, gdzie atrybuty indywidualne są powszechnie stosowane.

Aby jak najwierniej oddać rysy świętego ikonografowie korzystają z wzorów – wcześniej powstałych ikon tego świętego oraz podręczników nauki sztuki ikonografii (gr. *Hermeneia*, cs. *Ikonopisnyj podlinnik*, *Licowej podlinnik*, *Podlinnik*, *Licewyje swjatcy*, *Obraczczik*,

5 Ibidem, s. 148.

6 Barbara Dąb-Kalinowska dzieli atrybuty świętych występujące w sztuce wczesnochrześcijańskiej na: uniwersalne (nimb, aureola, baldachim), ogólne (przysługujące grupie osób, na przykład księga czy określony rodzaj szaty) oraz indywidualne (określające poszczególnego świętego); patrz: B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekła, raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994, s. 133.

7 Ks. Sergiusz Bułgakow pisze, że podręczniki te mają dla ikon „znaczenie «duchowej cenzury»”, patrz: S. Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, Białyсток – Warszawa 1992, s. 159.

Piersonalnik)⁷, w których znajdują się m.in. wzorce bardziej lub mniej dokładnie określające zasady przedstawiania różnych postaci. Podręczniki te zostały wypracowane w oparciu o Pismo Świętą i Świętą Tradycję⁸. Twarze niektórych świętych zostały utrwalone jeszcze za ich życia, ikony innych powstawały w oparciu o wypowiedzi osób, które znały ich za życia, innym razem zostały one objawione podczas widzeń. Nie przywiązywano przy tym dużego znaczenia do konieczności zewnętrznego portretowego „podobieństwa” (cs. *podobije*), ograniczając się do pewnych ogólnych rysów, bowiem prawdziwe, duchowe „podobieństwo” uznawane jest w ikonografii za ważniejsze od portretowej wierności.

To, że wizerunek świętego powinien być wierny prawdzie historycznej, nie oznacza, że ikona świętego powinna być jego fotografią czy też naturalistycznym przedstawieniem, w którym poszukuje się zewnętrznego podobieństwa. Nie powinna też być jego portretem. Portret poszukuje bowiem środków dla wyrażenia naturalnego, indywidualnego oblicza, podczas gdy ikona przedstawia oblicza przebóstwione – nadprzyrodzone i wysławione. Ikona prezentuje rys ludzkiego oblicza Boga w sposób symboliczny, a nie realistyczny, jak to czyni portret. W sztuce sakralnej „portret naturalistyczny człowieka może funkcjonować tylko jako dokument historyczny”⁹. Nigdy nie będzie on jednak zastępował ikony, której cześć oddajemy nie ze względu na jej zewnętrzne podobieństwo z pierwowzorem, lecz ze względu na podobieństwo świętego do Boga.

Podobieństwo świętych do Boga sprawia, że ikony przedstawiając ich duchowe oblicze, mogą sprawiać wrażenie szablonu, monotonii i jednostajności, graniczącej z zupełnym brakiem cech indywidualnych. Podobne wrażenie można również odnieść do opisów życia świętych zawartych w ich żywotach. Dzieje się tak ponieważ zadaniem ikon, tak jak i żywotów, nie jest ukazanie za wszelką cenę

8 Mniszka Julianna (M. N. Sokołowa), *Trud ikonopisca*, Swjato-Troickaja Siergijewa Ławra 1998, s. 76.

9 L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 138.

indywidualności świętego, lecz właśnie jego podobieństwa do Boga. Ks. Jerzy Tofiluk pisze o tym tak: „Każde zdjęcie, portret czy też obraz przedstawiają pewien stan lub rzecz, które już nie istnieją, ponieważ zostały utrwalone jako kopia (...). Odwrotnie ma się rzecz z ikoną, ponieważ nie jest ona kopią przedstawiającą rzeczy nieistniejące. Ikona uobecnia, czyni oryginał obecnym”¹⁰.

Ikona powstała z myślą o człowieku i od niego zwraca się w swym „zaszyfrowanym” języku. Celem ikony nie jest wywołanie naturalnych ludzkich uczuć, lecz kierowanie wszystkich ludzkich uczuć ku przeobstwieniu. Osiągnięcie łaski Ducha Świętego nie było bowiem wyłącznym zadaniem świętych przedstawianych na ikonach, lecz jest zadaniem każdego członka Kościoła, a ikona ukazuje właśnie chwałę świętego, który już jest w stanie przeobstwienia, ukazuje jego twarz przemienioną, wieczną. Twórczym zadaniem ikony nie jest po prostu wpajanie mu za pomocą kolorów, form i linii chrześcijańskich prawd wiary, lecz ukazywanie mu świata do którego powinien dążyć, świata przeobstwionego, a więc jej rolę stanowi kompleksowe formowanie całego człowieka.

II. KANON IKONOGRAFICZNY PRZEDSTAWIEŃ ŚWIĘTYCH, TREŚĆ I SYMBOLIKA

Łaska Ducha Świętego „nie jest wyrażalna żadnym ludzkim sposobem”¹¹. Nie da się bowiem w pełni przedstawić świętości ani przy pomocy słowa, wizerunku czy też innych dostępnych człowiekowi środków. Dlatego też sztuka cerkiewna w ciągu długiego czasu wypracowywała zasady, które umożliwiają chociaż w pewnym stopniu przedstawić to, co niewyrażalne. Duchowy świat człowieka będącego świątynią Boga, ikona ukazuje za pomocą kolorów, form i linii. Ów wewnętrzny spokój i porządek świętego (bo przecież w Królestwie Bożym nie ma nieporządku) ikona ukazuje przez jego harmonię

¹⁰ J. Tofiluk, *Duchowa treść ikony*, „Arche. Wiadomości Bractwa” 1997, nr 3, s. 9.

¹¹ L. Uspiński, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 140.

zewnątrzną. Harmonia ta przejawia się w każdym szczególnie ciała świętego, jego szatach i wszystkim, co go otacza. W ikonie wszystko zaświadcza sobą o zwycięstwie nad wewnętrznym chaosem i podziałem człowieka.

Świętość jest zaznaczana w ikonie za pomocą ustanowionego przez Kościół zasad ikonografii, specjalnego języka malarskiego, zwanego kanonem ikonograficznym. Język ten, podobnie jak i samo nabożeństwo chrześcijańskie, kształtował się przed wiele stuleci „mądrością Kościoła, narodów i historii pod łaski pełnym działaniem Świętego Ducha”¹² i ostatecznie sformował się do XII wieku¹³. W takiej też postaci przetrwał do czasów współczesnych. Uznanie tego języka, „jest przeżyciem więzi z całą ludzkością i uświadomieniem sobie, że życie naszych przodków nie było daremne”¹⁴, bowiem „prawda, którą się kierowali, została utrwalona i oczyszczona przez sobór narodów i pokoleń, krystalizując się w kanonie”¹⁵. Zachowanie kanonu ikonograficznego, który „posiada znaczenie ogólnej zasady”¹⁶ przy pisaniu ikon (ikona jest pisana, a nie malowana) pozwala stwierdzić czy wizerunek jest ikoną, czy nią nie jest.

Realizacja kanonu ikonograficznego przy pisaniu ikony sprawia, że ten czy inny święty przedstawiany w ikonie na wizerunkach wykonanych przez różnych ikonografów posiada takie same (lub bardzo zbliżone) oblicze, szaty, a ikona wykonana jest w zbliżonej kolorystyce. Kościół uważa bowiem, że skoro określony święty, którego ciało stało się nosicielem Ducha Świętego, został niegdyś tak a nie inaczej przedstawiony, to nie ma potrzeby dokonywania tego zmiany. Nie stoi to w sprzeczności z istnieniem wielu tzw. szkół ikonograficznych (szczególnie na Rusi), w których postaci świętych mogły być przedstawiane w nieco odmienny sposób.

12 Mniszka Julianna (M. N. Sokołowa), *Trud ikonopisca...*, op. cit., s. 42.

13 Zenon, archimandryta, *Biesiady ikonopisca*, <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/zinon1/zinon1.htm> [dostęp: 20.02.2010].

14 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s. 142.

15 Ibidem.

16 S. Bułgakow, *Prawosławie...*, op. cit., s. 159.

W ikonie nic nie jest pozostawione przypadkowi, a każdy element powiązany jest z całością. Ikona jest bowiem wynikiem długiej Tradycji „w której medytacja i drobiazgowo opracowanie stanowią jedną całość”¹⁷. Oto poszczególne elementy ten całości.

1. Światło

Światło i światłość należą do kluczowych terminów chrześcijańskiej pobożności, które pojawiają się w Ewangeliach i służą poznaniu Boga. Światło odgrywa też duże znaczenie w ikonie, a Michel Quenot pisze nawet, że jest ono „tematem ikony”¹⁸. W ikonie, jako w „oknie do wieczności”, przedmioty i osoby nie rzucają cienia, bowiem cienia nie ma w Królestwie Bożym. Ikona nie zna światłocienia ani wypukłości podkreślanej przy pomocy cienia, bowiem przedstawia świat absolutnej światłości: „Bóg jest światłością i nie ma w Nim żadnej ciemności” (1 J 1,5). W świecie ikon słońce nigdy nie zachodzi, dzień nie doświadcza zmroku, bowiem w tym świecie zawsze jest południe. Źródło światła w ikonie nie znajduje się gdzieś na zewnątrz, lecz w niej samej: „królestwo Boże jest w was” (Łk 17,21). Ikona nie potrzebuje zewnętrznego oświetlenia, bo sama jest światłem. W ikonie wszystko skąpane jest we wszechogarniającym świetle, a Boże światło przenika każdą rzecz.

Światło na ikonie przedstawiane jest na kilka sposobów. W języku technicznym ikonografów „światłem” bądź „światłością” nazywane jest „tło” ikony, jej podkład, bez względu na to, czy posiada ono kolor złoty czy też inny (np. czerwony – barwa płomieni, czy zielony – barwa życia i symbol Ducha Świętego). Przy tym „złoto samo z siebie nie wydaje światła, a jedynie odbija je od realnego źródła; tak też światłość świętego z natury nie należy osobiście do niego, lecz do Boga, a świeci w świętych tak, jak słońce w złocie”¹⁹.

17 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności*, tłum. H. Paprocki, Białystok 1997, s. 57.

18 Ibidem, s. 93.

19 W. S. Kutkowej, *O Nimbach*, <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/kutkovoy13/> [dostęp: 31.05.2010].

Światłość pochodząca od postaci na ikonie przedstawiana jest też przy pomocy nimbu²⁰. Chociaż wizualnie zdaje się on być najprostszym elementem ikony, to „treści, która jest w nim zawarta, należy do najbardziej nasyconych i złożonych”²¹.

Nimb stanowi symbol (czy nawet więcej – rzeczywistość) doskonałości, świętości i chwały – Boskich energii, łaski Ducha Świętego, symbol „spływania światła Bożego na człowieka, który żyje w bliskości z Bogiem”²². Jest on atrybutem będącym „bardzo wymowną wskazówką obecności świata duchowego”²³. O jego głębokim sensie mówił już ewangelista Mateusz: „sprawiedliwi będą jaśnieć jak słońce w królestwie swego Ojca” (Mk 13,43).

W żywotach świętych nie raz spotykamy świadectwa światła, które rozjaśniało od wewnątrz oblicza świętych w chwilach najwyższej chwały. Jaśniała twarz Mojżesza, gdy schodził z góry i musiał przesłonić twarz zasłoną, gdyż lud nie mógł znieść blasku (Wj 34,40; 2 Kor 3,7-8). Nieopisaną światłością, jaśniejszą od słońca, jaśniała też twarz św. Serafina z Sarowa podczas jego rozmowy z Motowiłowem²⁴. Oczywiście jest, że światłości tej nie da się przedstawić w żaden sposób w jego naturalnej postaci. Dlatego też w ikonografii przyjęto wyrażanie jej za pomocą nimbu – zewnętrznego sposobu wyrażania świętości, świadectwa światła. Nimb w sposób symboliczny wyraża autentyczną i konkretną rzeczywistość, stan wewnętrzny człowieka, którego twarz „jaśnieje silniej niż słońce”. Tymczasem korona często przedstawiana nad głowami świętych na wizerunkach rzymskokatolickich pozostaje w pewnym sensie zewnętrzną, a nie wewnętrzną.

20 Patrz głównie szkic: W. S. Kutkowej, *O Nimbach...*, op. cit.

21 Ibidem.

22 Patrz: M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 85.

23 L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 142.

24 Św. Serafin Sarowski, *Ogień Ducha Świętego. Rozmowa św. Serafina z Sarowa z Mikołajem Aleksandrowiczem Motowiłowem (Wspomnienie zapisane przez M.A. Motowiłowa)*, tłum. H. Paprocki, Białystok 1992, s. 32, 41.

Na poziomie idei nimb był już obecny w kulturze *Starego Testamentu*²⁵. Gdy idea ta trafiła na chrześcijański grunt, wypełniła się nową treścią i stała się główną elementem (oczywiście poza osobą samego świętego) ikony. W ikonografii chrześcijańskiej nimb obecny jest od IV wieku²⁶. Początkowo, jako mandorla (szczególna forma nimbu w kształcie owalu), pojawiał się na przedstawieniach Wniebowstąpienia Pańskiego, zaś od V wieku już w tradycyjnej postaci na wizerunkach Matki Bożej oraz świętych. Nimb w zależności od tła ikony posiada kolor złoty, biały bądź żółty, natomiast pierwotnie „istniała tradycja, zgodnie z którą nowotestamentowi święci byli przedstawiani ze złotymi nimbami, a starotestamentowi ze srebrnymi”²⁷. Na zachodnich obrazach odpowiednikiem nimbu jest aureola²⁸.

Trzecim sposobem przedstawiania światła na ikonie są złote (a niekiedy srebrne) kreski w postaci promieni lub blików zwane „asystką”, które obecne są wszędzie: na obliczu, szatach, architekturze, itd. Asystka symbolizuje Bożą światłość, świadczy o obecności Świętego Ducha. To bowiem światło „stwarza rytm, ożywia oblicza i góry w ostatecznym efekcie dematerializacji”²⁹. Asystka nie ma przy tym postaci jednolitego masywnego złota, a jest to jakby „eteryczna, powietrzna pajęczyna cienkich złotych promieni”³⁰, które mają wygląd „żywego, płonącego i jakby ruchomego światła”³¹.

Tym samym światło jest podstawowym elementem życia ikona. Gdy brak jest wewnętrznej światłości, a zamieniana jest ona realistycznym cieniem, ikona umiera.

25 W. S. Kutkovej, *O Nimbach...*, op. cit.

26 W. M. Żywow, *Świątost’ (kratkij słowar agiograficznych terminow)*, Moskwa 1994, s. 36 (podaję numer strony wydruku komputerowego).

27 Ibidem.

28 Por.: L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 142-143 oraz J. Charkiewicz, *Jezus Chrystus w ikonografii*, Warszawa 2008, s. 78-79.

29 M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, tłum. H. Paprocki, Białystok 2001, s. 54.

30 E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja*, tłum. H. Paprocki, Białystok 1998, s. 40.

31 Ibidem.

2. Oblicze

Bazą przedstawień wszystkich innych przedstawień ludzkiego oblicza jest wizerunek Jezusa Chrystusa „nie ręką ludzką uczyniony”. Jest on prototypem i źródłem wszystkich ikon. W nim swój początek bierze każdy święty obraz. Dlatego też „każde przedstawienie oblicza ludzkiego wznosi się czy też pragnie wznieść się ku wizerunkowi Chrystusa”³².

Oblicze Zbawiciela, wcielonego Logosu, uświęca wszystkie inne oblicza. Nic więc dziwnego, że – jak pisze ks. Henryk Paprocki – „święci na ikonach mają coś z oblicza Chrystusa”³³, a powodem tego jest uczestnictwo człowieka w świętości Boga. Oblicze (ikona pokazuje właśnie oblicze, a nie twarz) świętego przedstawianego na ikonie stanowi więc jej centrum. Dlatego też w dużych warsztatach ikonograficznych pisanie oblicz świętych (ale też rąk) zajmowali się mistrzowie, podczas, gdy pozostałe elementy wykonywali głównie uczniowie.

Oblicza w ikonach, podobnie jak i ciała świętych, są ascetyczne, jakby wysuszone i pozbawione życia. Są to jednak tylko pozory. Statyczność oblicz świętych tai w sobie ogromny wewnętrzny dynamizm duszy zdążającej do Boga. W ikonie nie chodzi o oddanie piękna ludzkiego ciała, lecz o oddanie piękna ducha, którego źródłem jest Duch Święty, podobieństwa do Boga osiągniętego przez człowieka. Owe piękno ducha wynika z łączności dwóch elementów: ziemskiego i niebiańskiego.

Ponieważ ikona z samej swojej natury jest radosna, jest świętem, świadectwem zwycięstwa, to znajduje to też swoje odbicie na radosnych, świetlanych obliczach przedstawianych na ikonie postaci. Twarze świętych na ikonach przywołują oblicze Chrystusa, w którego człowiek przyoblekł się w sakramencie chrztu. Smutne twarze świętych, które pojawiły się na późniejszych ikonach świadczą wyłącznie

32 Grigorij Krug, *Myśli o ikonie*, tłum. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 13.

33 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, op. cit., s. 7.

o „utracie przez Kościół paschalnej radości”³⁴. Jest to wypaczenie rzeczywistego przesłania jakie niesie w sobie ikona, której treścią jest światłość i miłość, światłość, która przychodzi na świat oraz miłość, którą jest sam Jezus Chrystus.

Ikona (w przeciwieństwie do obrazów Kościoła Zachodniego) unika naturalistycznego przedstawiania bólu i cierpienia, a tym samym emocjonalnego wpływania na patrzącego. Dlatego też oblicza świętych na ikonach nie odbijają stanów emocjonalnych – radości czy smutku, gniewu czy bólu.

Twarz stanowi centrum ciała i jest miejscem koncentracji światłości w ikonie. W twarzy centralne miejsce zajmują zaś oczy: „Światłem dla ciała jest oko” (Mt 6,22). Oblicza z ikon mają oczy żywe, duże i szeroko otwarte, bowiem „są zwrócone ku Panu” (Ps 25,15). To oczy, które „ujrzały Twoje zbawienie” (Łk 2,30), oczy „rozszerzone przez wizję Boga”³⁵, kontemplujące Boże tajemnice. To oczy, które są otwarte na nadprzyrodzoność. Oczy te rzadko patrzą prosto w oczy widza, ale też nie patrzą gdzieś obok. Najczęściej spoglądają „gdzieś «ponad» widza – nie tyle jemu w oczy, ile w duszę”³⁶. Chociaż oczy postaci z ikon są faktycznie pozbawione blasku, to „Światło może płynąć z oczu, zalewając światłością całe oblicze świętego”³⁷. To światłość duchowa, a nie fizyczna.

Inne, poza wzrokiem, narządy zmysłów postaci przedstawianych na ikonie, pełnią funkcję drugorzędną. Podczas gdy oczy skierowane są na zewnątrz, to – jak pisze M. Quenot – inne narządy zmysłów „skierowane są ku wnętrzu”³⁸. Narządy zmysłów postaci przedstawianych na ikonie mają często dziwne, nienaturalne kształty. Podkreśla to oderwanie świętych od podniet tego świata, ich całkowite odcięcie

34 Por. S. Batkow, *Obrazy wieczności*, <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/batkov/batkov2.htm#b4> [dostęp: 20.04.2010].

35 M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, op. cit., s. 55.

36 Arcybiskup Hilarion (Alfiejew), *Prawosławie*, t. 2, Moskwa 2009, s. 196.

37 S. Batkow, *Obrazy wieczności...*, op. cit.

38 M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, op. cit., s. 55.

się na przejawy świata materialnego, a pełne nastawienie się na świat duchowy osiągnany w stanie świętości. Rola przedstawianych w ikonie narządów zmysłu nie polega bowiem – jak pisze Leonid Uspienski – „na przybliżaniu obserwatora do tego co można obserwować w naturze, lecz na ukazaniu, że oto ma przed sobą ciało, które postrzega to, co wymyka się normalnej percepcji człowieka”³⁹. Tym samym obserwator oprócz świata fizycznego widzi też w ikonie świętego jego świat duchowy.

Usta świętych na ikonach są bardzo wąskie, ascetyczne, geometryczne i „wykluczają wszelką zmysłowość”⁴⁰. Są zamknięte, w modlitewnej kontemplacji milczą, podobnie jak całe ciało, które podporządkowane jest duchowi, zgodnie ze słowami Pisma: „Niech wasze ciało zachowuje milczenie” (Za 2,17).

Uszy świętych na ikonach są nienaturalistyczne „rozwinęte przez słuchanie słów Pana”⁴¹. Czoło jest wysokie i wypukłe, bowiem wyraża mądrość i siłę ducha. Nos jest wydłużony i cienki, podkreśla szlachetność – nie absorbuje on już zapachów tego świata, lecz wonny zapach świata innego. Szyja jest wydłużona, a podbródek energiczny. Policzki często pokrywają głębokie zmarszczki.

3. Ciało, gest i ruch

Ludzkie ciało świętego w ikonie jest ukazane nie jako zniszczone, ale jako wolne od zniszczenia grzechu, przemienione i przebóstwione. To ciało, które w pewnej mierze już uczestniczy w tych właściwościach ciała duchowego, które powinno otrzymać w dzień Zmartwychwstania. Jest to ciało statyczne, a nieruchomość postaci na ikonie wyraża pokój Boży, podczas gdy ruch „świadczy o braku życia duchowego i wskazuje na grzeszny stan człowieka”⁴². Statyczność postaci to też wynik tego, że „ikona świętego przedstawia nie

39 L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 145.

40 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 83.

41 Ibidem.

42 Ibidem, s. 85.

tyle proces, ile rezultat, nie tyle drogę, ile punkt przeznaczenia, nie tyle ruch do celu, ile sam cel⁴³.

Święci trwają w modlitwie przed obliczem Boga, a do obserwatora zwróceni są *en face* lub w $\frac{3}{4}$ twarzy. Wynikiem tego jest bezpośredni kontakt obserwatora z postacią na ikonie: święty jest obecny tu i teraz, twarzą w twarz. Z profilu na ikonach przedstawiane są tylko postacie trzecioplanowe (na przykład: mędrzy ze Wschodu) czy też „negatywni bohaterowie”, tj. postacie, które nie osiągnęły świętości (na przykład: Judasz Iskariota). Podobnie z profilu przedstawiane są na ikonach zwierzęta. W wyjątkowych przypadkach w półprofilu lub w $\frac{3}{4}$ przedstawiani są święci w rozbudowanych kompozycjach, w których zwróceni są oni ku punktowi środkowemu przedstawienia. W takich kompozycjach, w szczególności, w kompozycjach Deisis figury postaci orędujących w kierunku Chrystusa są pochylone, i to zazwyczaj tym bardziej im bliżej Zbawiciela się znajdują⁴⁴. „Profil – jak pisze M. Quenot – w pewnym sensie zmienia bezpośredni kontakt i deprecjonuje relacje⁴⁵.

Wewnętrzna harmonia świętego przedstawianego w ikonie stanowi odbicie bezruchu Boskiego spokoju. Harmonia ta znajduje odbicie w ruchach świętego, a gesty postaci przedstawianych na ikonie odgrywają w ikonografii ważną rolę. Jakkolwiek ruch w ikonie „zostaje wprowadzony w jakieś nieruchome ramki, które dosłownie wiążą ruch⁴⁶. Niekiedy gest może stanowić węzeł całej kompozycji, przekazujący „wewnętrzną duchową energię słowa⁴⁷, stojącego za gestem. Szczególne znaczenie posiadają gesty rąk, przy czym palce rąk są – podobnie jak całe ciało – długie i cienkie, co świadczy o „duchowej szlachetności i czystości czynów⁴⁸, wska-

43 Arcybiskup Hilarion (Alfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 194.

44 Por. S. Batkow, *Obrazy wieczności...*, op. cit.

45 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 80.

46 E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja...*, op. cit., s. 14.

47 S. Batkow, *Obrazy wieczności...*, op. cit.

48 Rafał (Karelin) archimandryta, *O języku prawosławnej ikony*, [w:] *Prawosławna ikona, kanon i stil'. K bogoslužebnomu rassmotreniju obraza*, sost. A. Striżew, Moskwa 1998, s. 43.

zuje na „dematerializację i strumień intensywnej duchowości, tryskającej z całego bytu”⁴⁹.

Ręce często cechuje szczególna wyrazistość, a ich gesty mają istotną rolę. Gest Oranty, obecny w szczególności w ikonografii maryjnej, symbolizuje gorliwą modlitwę. O modlitwie i posłuszeństwie świadczy gest wyciągniętych dłoni świętych przedstawianych w kompozycji Deisis. Często mają oni dłonie całkowicie zakryte szatami, co symbolizuje szczególne drżenie przed świętością, której dotknięcia orędujący nie czuje się nawet godzien. Inny modlitewny gest – dłonie złożone na piersiach w modlitwie jedna na drugiej symbolizuje przyjęcie przez tę osobę łaski. Ręce świętych mnichów często są uniesione do góry w modlitewnym geście, przy czym dłonie zwrócone są wewnętrzną stroną w stronę widza.

Dążenie do przedstawiania świętego w stanie przeobóstwienia sprawia, iż w ikonie nie jest on przedstawiany z jakimikolwiek defektami ciała, które towarzyszyły mu za życia na ziemi. Jeśli więc nawet nie posiadał on ręki, to na ikonie ją ma, jeśli był niewidomy, to ma oczy szeroko otwarte⁵⁰, jeśli posiadał wadę wzroku i nosił okulary, to na ikonie je „zdejmuje”. Zamknięte oczy świętych na ikonach nie świadczą o tym, iż są niewidomi, lecz, że są martwi (np. Chrystus na ikonie Ukrzyżowania lub Zdjęcia z Krzyża, czy też Bogarodzica na ikonach Zaśnięcia). Wyjątkiem mogą być ikony Teofanasa Greka, który na ikonach przedstawiał ascetów i stylitów z zamkniętymi oczyma, co miało świadczyć o ich „pełnej śmierci dla świata oraz uśmierceniu w sobie «wszelkiego cielesnego mędrkowania»”⁵¹.

„Nieobecność naturalizmu jest najlepiej widoczna w rękach i stopach, ciele «obumierającym»”⁵². Święty przedstawiony w ikonie

49 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 85.

50 Trafnie zauważa arcybiskup Hilarion (Ałfiejew), że przedstawienia na niektórych ikonach św. Matrony Moskiewskiej (która była niewidoma) z zamkniętymi oczyma „nie w pełni odpowiada kanonowi”, patrz: Arcybiskup Hilarion (Ałfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 194.

51 Arcybiskup Hilarion (Ałfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 194.

52 M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, op. cit., s. 55.

porzucił już bowiem ciało materialne, na rzecz „ciała uwielbionego” (Flp 3,21), ciała „podległego duchowi” (1 Kor 15,44). Jego ciało jest przejrzyste i subtelne. Święty z reguły jest nieruchomy lub „zastygły w pokłonie”⁵³, jest żywym kamieniem, budującym swój dom duchowy, przystępującym do Chrystusa, „do żywego Kamienia, odrzuconego wprowadzie przez ludzi, ale przez Boga wybranego” (1 P 2,4-5). Z opuszczoną głową z uwagą słucha głosu Bożego, który święci słyszą w głębi swojego serca⁵⁴.

4. Kolor

Kolor w ikonie odgrywa bardzo ważną rolę. Eugeniusz Trubieckoj nazywa ikonę „kolorową kontemplacją”⁵⁵, zaś o. Paweł Florenski „wypisanym kolorami Imieniem Bożym”⁵⁶ oraz „utrwalonym i objawionym w kolorach wyniesieniem świata duchowego”⁵⁷.

Kolor w ikonie jest nierozzerwalnie związany ze światłem, a barwa jako taka jest wynikiem działania światła. „Ikona jest pisana światłem”⁵⁸. Połączenie światła i kolorów określa cały nastrój ikony. Dlatego też kolory w ikonie, których gama znaczeń jest właściwie nieskończona, stanowią nie tylko element dekoracyjny, ale ich zadaniem jest przede wszystkim wyrażenie świata przemienionego.

Kolor w ikonie posiada charakter względny. Podobnie jak inne elementy ikony kolory są podporządkowane podstawowemu celowi – pokazaniu świata duchowego przedstawianej osoby. Chociaż każda z barw w ikonie oddzielnie posiada swoje symboliczne znaczenie, to nie powinno się interpretować poszczególnych kolorów, oddzielnie poza kontekstem całego przedstawienia. Podczas gdy kolor sam

53 E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja...*, op. cit., s. 17.

54 Rafał (Karelin), archimandryta, *O językie prawosławnej ikony*, [w:] *Prawosławna ikona, kanon i stil'. K bogoslužebnomu rassmotreniju obraza*, s. 43-44.

55 E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja...*, op. cit.

56 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, op. cit., s. 132.

57 Ibidem, s. 140.

w sobie jest statyczny, to w połączeniu z innym kolorem nabiera dynamiki. Chociaż każdy oddzielny kolor w ikonie posiada swoją własną symbolikę, to w ikonie mamy raczej do czynienia z kompozycjami kolorów niż kolorami w czystej postaci. W ikonie bowiem „przemawiają nie kolory, a współbrzmienie kolorów”⁵⁹. Podobnie dzieje się, gdy używając dokładnie tych samych nut otrzymujemy zupełnie nie przypominające siebie melodie.

Wizualnie barwa obliczy i całych ciał świętych przedstawianych na ikonie oddają kolorystykę ludzkiego ciała. Nie jest to jednak jego naturalna karnacja, bowiem w ikonie nie chodzi o oddanie fizycznego piękna ciała ludzkiego. Ciała świętych przedstawiane są jako śniade, mają one „kolor ziemi”⁶⁰ – jak pisze M. Quenot. Zewnętrznym pięknem ludzkiego ciała jest jego wewnętrzne piękno – czystość ducha, co apostoł Paweł wyraził słowami: „Niech ozdobą ich nie będzie to, co zewnętrzne (...). Niech będzie nią niezniszczalne wnętrze człowieka, w którym kryje się łagodne serce i duch spokojny, tak wysoko ceniony przez Boga” (1 P, 3,3-4). To właśnie wewnętrzne piękno człowieka wynikające z łączności elementu ziemskiego i niebiańskiego, ukazuje ikona. Dlatego też rozjaśniające światło ikony nie jest naturalną jasnością twarzy oddaną za pomocą kolorów. Jest to światłość ciała przebóstwionego, ciała w którym obecna jest oczyszczająca łaska Ducha Świętego.

Kolor odgrywa w sztuce sakralnej bardzo ważną rolę, bowiem „barwa działa na całe ciało, ale bardziej jeszcze działa na duszę, dostarczając wspaniałych [duchowych – przyp. J. Ch.] przeżyć”⁶¹. Każda z barw niesie w sobie nie tylko ogólne odczucie ciepła (kolor czerwony, żółty) bądź zimna (kolor niebieski, zielony) oraz asocjacji z tym związanymi. Swoje znaczenie posiada również nasycenie kolorów – ich rozrzedzenie lub zagęszczenie, przy czym rozrzedzenie wskazuje

58 Por. S. Batkow, *Obrazy wieczności...*, op. cit.

59 Rafał (Karelin) archimandryta, *O języku prawosławnej ikony...*, op. cit., s. 44.

60 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 80.

61 Ibidem, s. 96.

na nieważkość, ulotność, a niekiedy na duchowość, zaś zagęszczenie wskazuje na trwałość i siłę, ale jest też symbolem głębokich przeżyć. Kontrast kolorystyczny podkreśla że kompozycja jest zakończona, podczas gdy półtony wskazują na przechodzenie jednego stanu w inny⁶².

Biel jest w ikonie kolorem „najgłębszym i najbardziej mistycznym”⁶³, będącym „poza przestrzenią i poza czasem”⁶⁴. Symbolizuje on światłość i ponadczasowość, ale też czystość, radość i szczęście. To kolor objawienia, łaski i Teofanii, „działający na naszą duszę jak milczenie absolutne”⁶⁵. Barwa biała to symbol obecnego w każdej ikonie światła Taboru – wiecznych Boskich energii oraz obecności Świętego Ducha. Podczas, gdy wszystkie kolory odpowiadają na pytanie „co?” – jak pisze archimandryta Rafał (Karelin) – to tylko kolor biały odpowiada na pytanie „kto?”, tylko on stanowi „jakość a nie właściwość, nie jest emblematem, a odwiecznym sednem wszystkich kolorów”⁶⁶. Nimby świętych jeśli nie są złote (czy niekiedy srebrne), to są właśnie białe.

Złoty to kolor szeroko stosowany w ikonografii. Symbolizuje on wieczność, życie wieczne i wiarę, ale przede wszystkim Światłość – Słońce Prawdy – Jezusa Chrystusa. To też kolor uduchowienia używany jako tło dające przestrzeń, w której „ciała nie mogą być konfrontowane z elementami pejzażu czy architektury”⁶⁷. Eugeniusz Trubieckoj pisze nawet: „Wszystkie inne kolory w stosunku do złota znajdują się w pewnym podporządkowaniu i jak gdyby tworzą wokół niego «szereg»”⁶⁸, dodając, że „złoty, kolor słońca, oznacza centrum Bożego życia, a wszystkie inne – jego otoczenie”⁶⁹.

62 Rafał (Karelin), archimandryta, *O języku prawosławnej ikony...*, op. cit., s. 49.

63 Ibidem, s. 69.

64 Ibidem.

65 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 98.

66 Rafał (Karelin) archimandryta, *O języku prawosławnej ikony...*, op. cit., s. 70.

67 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 101.

68 E. Trubieckoj, *Kolorowa kontemplacja...*, op. cit., s. 39.

69 Ibidem.

Kolor żółty może posiadać dwojakie znaczenie: „czysta żółć wyraża prawdę, zaś mętna żółć jest symbolem pychy, cudzołóstwa, zdrady...”⁷⁰. Barwa żółta symbolizuje też ciepło i miłość.

Błękit w różnych jego odcieniach to kolor nieba, nieskończoności, barwa ponadczasowości, milczącej pokory i czystości. Kolor ten „akcentuje życie wewnętrzne i pociąga ku nieskończoności”⁷¹. Kolor niebieski to z kolei tajemniczość, a turkusowy to młodość.

Kolor bzu symbolizuje smutek i odległą perspektywę, barwa lilii to spełnienie. Kolor bursztynu to symbol harmonii, zgody i przyjaźni.

Zieleń symbolizuje równowagę, spokój i brak ruchu. Jest to też symbol życia i odrodzenia duchowego, często wykorzystywany w szatach proroków i Jana Teologa, zwiastuna Świętego Ducha.

Czerwień i jego odcienie to symbol młodości i zdrowia, piękna i bogactwa, ale też kolor walki i ofiarności – barwa krwi, przelanej przez męczenników za wiarę. Jest to więc też kolor miłości, ofiary i altruizmu. Odcień czerwieni – purpura, to z kolei oznaka najwyższej, królewskiej władzy. Inny jej odcień – róż – to symbol dzieciństwa, pomarańcz to znak łaski Bożej zwyciężającej to, co materialne, a fiolet symbol spełnienia.

Brąz to barwa ziemi, ale też kolor szeroko stosowany w ikonografii do stopniowania innych kolorów.

Kolor czarny⁷² symbolizuje nicość i śmierć, trwogę i chaos, pustkę i otchłań. To barwa utożsamiana z upadłym aniołem, ale też kolor teologii apofatycznej, która drogą negacji pokazuje, że Boga nie da się porównać z niczym⁷³. W kontraście z bielą lub innymi kolorami wskazuje on na tajemnicę, której rozum ludzki nie jest w stanie przeniknąć. W połączeniu z zielenią to barwa starości. Odcień czer-

70 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 101.

71 Ibidem, s. 99.

72 Archimandryta Rafał (Karelin) kolor czarny obok białego nazywa głównymi barwami ikony, patrz: Rafał (Karelin) archimandryta, *O języku prawosławnej ikony...*, op. cit., s. 69.

73 Ibidem.

ni – szarość to symbol martwości (demony w ikonografii są czarne lub szare). Ale czarny to również kolor „przejściowy”, prowadzący do odrodzenia⁷⁴. Jest to przecież barwa habitu mniszego, podkreślająca odrzucenie marności świata.

5. Szaty i atrybuty

Szaty postaci przedstawianych na ikonach zachowują swoje naturalne, „ziemskie” właściwości. Jednocześnie przedstawiane są one tak, aby „nie ukrywać chwały osoby świętej”⁷⁵. To ich „szata duchowa”, której zadaniem jest nie ukrycie świętości postaci przedstawianej, a podkreślenie jej dzieła. „Ta szata – pisze Quenot – nie otacza już ciało, ale dusze, które stały się przejrzyste”⁷⁶. Zachowując swoje cechy szczególne szata okrywa ciało świętego w sposób doskonale logiczny i uporządkowany, nie podkreśla jednak konturów ciała, a raczej je symbolicznie zaznacza. Podobnie jak samo oblicze świętego stanowią one odbicie jego ładu i harmonii wewnętrznej. Logicznie okrywają one ciało ludzkie, ale nie ma w nich nawet cienia przypadkowości czy nieporządku. Szaty uświęcają się stanem osoby, którą okrywają. Już samo dotknięcie nie ciała, lecz szat Zbawiciela, Bogarodzicy czy świętych sprawiało uzdrowienia (por.: Dz 19,12).

Niektóre postacie świętych przedstawiane na ikonie posiadają charakterystyczne tylko dla nich atrybuty (w Prawosławi atrybutyzacja w ikonografii jest dużo mniej rozpowszechniona niż w sztuce religijnej Kościoła rzymskokatolickiego). Zazwyczaj znajdują się one w ich dłoniach. I tak np. ewangelści przedstawiani są z księgą Ewangelii, prorocy ze zwojami pisma, apostoł Piotr często przedstawiany jest z pękiem kluczy (por. Mt 16,19), praojciec Noe z arką, prorok Izajasz z płonącym węglem, król i prorok Dawid z Psalterzem, męczennicy z krzyżem (dużo rzadziej z gałązką palmową – symbolem przynależności Królestwu Niebiańskiemu), itd.

74 Por.: M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 102.

75 L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 150.

76 M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 79.

W niektórych, nielicznych przypadkach, ciała świętych na ikonach mogą być zupełnie pozbawione okrycia. Dotyczy to w szczególności wizerunków saloitów, ale też Marii Egipcjanki, Makarego Egipskiego, czy 40 męczenników z Sebasty.

6. Czas i przestrzeń

Przestrzenią ikony jest nieskończoność, a cała jej czasoprzestrzeń uświęcana jest przez świętego przedstawionego na ikonie. Ze względu na jego przebóstwienie, na jego uczestnictwo w życiu Bożym, przebóstwieniu ulega cały kosmos. Ikona „przedstawia harmonię zbawionego kosmosu, ukazuje bogactwo uświęconego i przebóstwionego życia”⁷⁷.

Sztuka ikony nie zna ograniczeń, dlatego też możliwe są w niej wszelkie kompozycje budowy przestrzeni. Ikona „daje całościowy ogląd rzeczywistości”⁷⁸, a obraz przedstawionego w niej człowieka odsyła do świata, w którym wymiary nie mają już znaczenia. Dlatego też gdy w ikonie przedstawiana jest więcej niż jedna postać, to ich wielkość zależy wyłącznie od pełnionej przez nie funkcji i znaczenia, przy czym postaci znajdujące się na dalszym planie są proporcjonalnie większe od postaci z planu pierwszego. To czy znajdują się one z przodu czy też z tyłu nie ma tu jednak istotnego znaczenia, bowiem w ikonie nie ma trzech wymiarów, a zatem i głębi. W niej wszystkie postacie są pierwszoplanowe. Ponadto „możność niezależnego komponowania każdej figury daje wspaniała giętkość w podporządkowaniu wszystkiemu głównemu ośrodkowi kompozycji”⁷⁹.

Ikona nie jest ograniczona ani perspektywą linearną, ani określonym punktem widzenia. Zjawisko to zostało szczegółowo opisane przez o. Pawła Florenskiego⁸⁰ i nazwane „odwróconą perspektywą”.

77 J. Tofiluk, ks., *Duchowa treść ikony...*, op. cit., s. 7.

78 O. Popova, E. Smirnova & E. Cortesi, *Ikony*, Warszawa 1998, s. 17.

79 P. Evdokimov, *Wtajemniczenie w ikonę*, [w:] T. Špidlik, *Wielcy mistycy rosyjscy*, Kraków 1996, s. 291.

80 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, op. cit., s. 212-230.

Punkt zbieżności linii w ikonie znajduje się nie wewnątrz kompozycji (jak to ma miejsce w malarstwie tradycyjnym), a po stronie widza, tego „kto przychodzi celem spotkania innej rzeczywistości”⁸¹. Stąd wrażenie, że osoby wychodzą z ikony i idą na spotkanie widza. Tym samym kompozycja ikony nie zamyka się, a otwiera na nieskończoność i wolność⁸². Słowami Paula Evdokimova: „Odwrócona perspektywa rzeczywiście ma swój punkt wyjścia w sercu tego, który kontempluje ikonę”⁸³.

Odwrócona perspektywa jest szczególnie zauważalna w przedstawieniach budowli architektonicznych, stołów, siedzisk, ale przede wszystkim księgi (zwłaszcza Ewangeliarza), z którą zwykle przedstawiany jest Zbawiciel, a niekiedy również święci. Ewangeliarz jest przedstawiany tak, że widzimy od razu jego trzy obrzeża, a niekiedy również grzbiet. Również bryły o wklęsłych czy wypukłych kształtach są przedstawiane pod takim kątem widzenia, jaki zgodnie z zasadami rysunku perspektywicznego jest z góry wykluczony. Odwróconej perspektywie podlegają też twarze postaci z ikon, stąd np. widoczne na obliczach świętych skronie czy boczne płaszczyzny nosa i innych części twarzy. I odwrotnie – dodaje Florenski – „skrócone są płaszczyzny, dla których naturalne byłoby pokazanie ich w pełnym widoku od przodu”⁸⁴.

Niektórzy teologowie stosowanie odwróconej perspektywy traktują jako „kontynuację koncepcji całego nauczania Ewangelii, która odwraca wartości, jak w kazaniu na Górze”⁸⁵. Porównując ikony w różnym stopniu „zepsute” odwróconą perspektywą P. Florenski dochodzi do wniosku, że „Gdybyśmy mogli na jakiś czas zapomnieć o formalnych wymogach perspektywy, to właściwe każdemu z nas poczucie piękna każe nam uznać artystyczną wyższość tych ikon, w których perspektywa została jak najsilniej naruszona”⁸⁶.

81 Patrz: M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 89.

82 Por.: M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, op. cit., s. 55.

83 P. Evdokimov, *Wtajemniczenie w ikonę...*, op. cit., s. 293.

84 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, op. cit., s. 213.

85 Patrz: M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 93.

86 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, op. cit., s. 213.

Ikony charakteryzuje jednocześnie przedstawianie wydarzeń, które z punktu widzenia chronologii miały miejsce w różnym czasie. Brak porządku chronologicznego wskazuje na całkowitą wolność ikony wobec historii. Najłatwiej to zaobserwować na ikonie Bożego Narodzenia, przedstawiającej zarówno centralny temat, jak i inne związane z nim zdarzenia: w dolnej części kąpiel Dzieciątka i sprawiedliwego Józefa siedzącego na uboczu, a w górnej Mędrców ze Wschodu oraz aniołów, zwiastującym pasterzom nowinę o narodzinach Zbawiciela⁸⁷.

Jeżeli temat ikony wymaga przedstawienia wielu osób, to głębia jest sugerowana przez zachodzenie na siebie głów lub nimbów.

7. Architektura i pejzaż

Architektura przedstawiona na ikonie, o ile jest w ogóle w niej obecna (bowiem w ikonie wszystkie nie niezbędne elementy sprowadzone są do minimum), podporządkowuje się ogólnej harmonii, porządkowi i pokojowi, który w niej króluje. Architektura i pejzaż, zwierzęta i ludzie przedstawiani na ikonach uczestniczą bowiem w Boskiej harmonii. Jakkolwiek formy architektoniczne często (a do końca XVI w. zawsze) wymykają się logice, której posłuszne jest ludzkie ciało postaci na ikonie czy ich szaty. Jak pisze L. Uspiński: „Architektura o wiele częściej urąga wszelkiej ludzkiej logice; zarówno w swych formach ogólnych, jak i w szczegółach”⁸⁸. I tak proporcje budowli mogą być niegodne z rzeczywistymi, okna i drzwi mogą nie znajdować się na swoim miejscu (M. Quenot pisze, że dzieje się tak, bowiem ikona „odwraca prawa rozumu”⁸⁹), nie mówiąc o tym, że proporcje wobec przedstawianych na ikonie postaci mogą czynić tę architekturę zupełnie nie przydatną dla człowieka z funkcjonalnego punktu widzenia. Wytłumaczeniem tej fantazji architektonicznej,

87 Patrz: J. Charkiewicz, *Ikonomia święt z liczby dwunastu*, Warszawa 2007, s. 21.

88 L. Uspiński, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 153.

89 M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, op. cit., s. 57.

działającej wbrew prawom rozumu, jest oddanie przez ikonografię wyższości ducha nad prawami rozumu oraz „podkreślenie metalogicznego charakteru wiary”⁹⁰.

Elementy architektury przedstawiane na ikonach wskazują na miejsce przestawianego zdarzenia: świątynię, dom, itd. Wydarzenie to nie ogranicza się jednak do tego miejsca i chwili w którym do niego doszło w przeszłości, ikona ignoruje bowiem tezę o jedności miejsca i czasu. Dlatego też na ikonie przedstawiane jest ono na zewnątrz, co podkreśla fakt, że architektura zawsze stanowi drugi plan, tło wydarzenia przedstawianego w ikonie. Formy architektoniczne, góry, rośliny, itd. zawsze podporządkowane są osobom zajmującym pierwszy plan. O tym, że miało ono miejsce we wnętrzu symbolicznie świadczy welum – tkanina (przeważnie w kolorze czerwonym) zarzucana na dwie budowle (lub inne fragmenty architektury). (Welum może również symbolicznie świadczyć o związku Starego i Nowego Testamentu.) Tym samym ikonograficznie podkreślany jest fakt, że „wydarzenie przekracza miejsce historyczne, a jednocześnie jesteśmy daleko od czasu jego realizacji”⁹¹.

Nie będąc ograniczoną przestrzenią ikon może prezentować kilka punktów widzenia równocześnie. Dlatego też np. na niektórych ikonach ukazywany jest zarówno wnętrze budowli, jak i jej widok zewnętrzny.

Przedstawiane na ikonie otoczenie (pejzaż) uświęcane jest świętością osoby na niej przedstawianej. Świat wokół człowieka, który również głosi objawienie Boże, „staje się obrazem odnowionego i przemienionego świata wieków przyszłych”⁹². Przedstawianie tego świata służy ukazaniu jego uczestnictwa w przebóstwieniu człowieka. Cały ten świat – ziemia, krajobraz, architektura, świat roślinny i zwierzęcy, jest uporządkowany i harmonijny. Nie ma tu nieuporządkowania, a rytmiczny porządek odzwierciedla Bożą obecność, tym

90 L. Uspiński, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 153.

91 M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona...*, op. cit., s. 86.

92 L. Uspiński, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 151.

samym przybliżając świętego w ikonie oraz obserwatora do Boga. I tak np. dzikie zwierzęta, przedstawiane niekiedy na ikonach świętych jako związane z historią ich życia, „zachowując rysy właściwe dla danego gatunku, tracą jednak swój normalny wygląd”⁹³. Nie są już dzikie i groźne, lecz pokorne i uświęcone obecnością świętego. Nawet rysy zwierząt przedstawianych na ikonie są delikatne „jak rysy człowieka, i oczy u tych zwierząt na ikonach są ludzkie, a nie osłe czy końskie” – pisze arcybiskup Hilarion⁹⁴.

Ks. Sergiusz Bułgakow zwraca uwagę na to, że chociaż w pejzażu na ikonie (o ile w ogóle występuje) decydujące są motywy dekoracyjne-kompozycyjne, to może on mieć także samodzielne znaczenie i jest wówczas „ikoną przyrody, ale nie naturalistyczną, ale sofijną”⁹⁵. Pejzaż, czy ogólnie przyroda, przedstawiana na ikonie staje się zewnętrznym przedłużeniem głównego tematu ikony – przedstawianego na niej świętego. Ikona przedstawia nie tylko świętego, ale i przyrodę w jej eschatologicznym, zmienionym stanie. Cała przyroda, całe ziemskie stworzenie stanowi na ikonie odbicie Boskiego piękna. Nie ma już więc rozdwojenia przyrody od człowieka, będącego wynikiem upadku, lecz została przywrócona ich jedność i wzajemne przenikanie. Na tym właśnie polega jej kosmiczny sens.

8. Napisy na ikonie

Ikona jako przedmiot sakralny swoją nazwę otrzymuje wraz z podpisaniem jej (cs. *nadpisanije*) imieniem (a w zasadzie skrótem imienia) świętego, który został na ikonie przedstawiony. Nadanie nazwy ikonie, wyrażające się w napisaniu na niej imienia świętego, dopełnia przedstawienie, chociaż pod warunkiem, że zostało ono sporządzone „z zachowaniem przez artystę wierności kanonowi

93 Ibidem, s. 152.

94 Arcybiskup Hilarion (Alfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 197.

95 S. Bułgakow, ks., *Ikona i kult ikony...*, op. cit., s. 96.

ikonograficznemu”⁹⁶. Wraz z tym ikona staje się wizerunkiem tego, kto został na niej przedstawiony. Tym samym ikona sięga do przedstawianego na niej pierwowzoru i uczestniczy w jego łasce. Ikona staje się więc ikoną dopiero wraz z nadaniem imienia obrazowi, tj. w chwili „gdy Kościół uzna zgodność przedstawianego wyobrażenia z wyobrażanym Pierwowzorem”⁹⁷. Nadanie imienia jest równoznaczne z akceptacją udzielane przez władze cerkiewne do liturgicznego wykorzystania ikon. Błogosławieństwa to stanowiło pierwotnie podpisanie przez biskupa (lub osobą przez niego upoważnioną) ikony imieniem świętego. Stanowiło to potwierdzenie prawdziwości, świętości ikony⁹⁸, a było też niezbędnym, bowiem ikonografia wielu świętych jest bardzo zbliżona.

„Nadanie nazwy ikonie – pisze ks. S. Bułgakow – spełniane jest przez Kościół przez poświęcenie ikony, które ustanawia obecność świętego przez łaskę w jego ikonie”⁹⁹. Jakkolwiek aż do połowy XVII wieku w Kościele prawosławnym nie było rytu poświęcenia ikon. Po raz pierwszy pojawił się on w „Trebniku” metropolity kijowskiego Piotra Mohyły (1574–1647)¹⁰⁰. Poprzez poświęcenie w ikonie dokonuje się tajemne spotkanie modlącego się z postacią na niej przedstawianą, która w ikonie jakby żyje nadal na ziemi.

9. Kwestia podpisu autora

Podstawowym celem ikony jest modlitwa przed nią. Modlitwie takie nie powinny więc przeszkadzać żadne zbędne elementy. Takim elementem może być podpis autora ikony. Brak podpisu ikonografa na ikonie stanowi szczególną cechę ikon. Jest to konsekwencją logiczną ukorzenia się osobowości autora przed autorytetem Kościoła – Jego nauczaniem i Tradycją. Archimandryta Rafał (Karelin) pisze:

96 Arcybiskup Hilarion (Ałfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 133.

97 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice...*, op. cit., s. 151.

98 S. Batkow, *Język ikony*, przypis 23.

99 S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony...*, op. cit., s. 89.

100 Zenon, archimandryta, *Biesiedy ikonopisca...*, op. cit.

„Ikony nie stworzył człowiek, ikona wcieliła się przez niego”¹⁰¹. Nie jest więc dziełem jego twórczości, jego własnością, a wynikiem działania w nim łaski Bożej.

M. Quenot wymienia trzy powody nie podpisywania przez ikonografów swoich dzieł: imię autora jest synonimem jego osobowości, która powinna „umniejszać się”; ikona wykonywana jest według Tradycji i dokumentów, które nie należą do ikonografia, lecz stanowią swojego rodzaju własność Kościoła; natchnienie potrzebne do wykonania ikony pochodzi od Świętego Ducha, a nie o ikonografa¹⁰².

Na współczesnych greckich ikonach często spotykamy swojego rodzaju sygnowanie ikon przez autorów. Jednak zwykle i tak widnieją na nich nie same nazwiska ikonografów lecz wzmianka, że ikona powstała „ręką n.”.

III. IKONY ŚWIĘTYCH RÓŻNYCH TYPÓW ŚWIĘTOŚCI

Przedstawienia świętych obecne są w chrześcijaństwie poczynając od pierwszych wieków, a ich wizerunki pojawiły się równolegle z rozwojem kultu męczenników¹⁰³. Pierwotnie wizerunki te powstawały, zgodnie ze zwyczajem świata grecko-rzymskiego, na płytach nagrobnych, ścianach i sufitach katakumb, gdzie grzebano męczenników. Podobnie jak część symboli i te wizerunki niekiedy nawiązywały do sztuki pogańskiej, ale zaczęto też przedstawiać starotestamentowe postacie biblijne, np. Noego w arce, Jonasza z wielorybem, Mojżesza z tablicami lub wyprowadzającego wodę ze skały, Daniel w rowie z lwami, itd., jak też sceny nowotestamentowe z Chrystusem i apostołami. Już w IV–V w. w świątyniach chrześcijańskich pojawiły się „obszerne cykle historyczne w postaci monumentalnych malowideł”. Ilustrowały one poszczególne sceny ze Starego i Nowego Testa-

101 Rafał (Karelin), archimandryta, *O języku prawosławnej ikony...*, op. cit., s. 45.

102 Patrz: M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 62.

103 W. M. Żywow, *Swjatost'...*, op. cit., s. 14.

mentu¹⁰⁴. Pomimo tego, że wizerunki te znajdowały się w cmentarzyskach, wśród prochów zmarłych, to ich zadaniem nie było przypomnianie o śmierci. Przeciwnie, eksponowały one motyw zwycięstwa nad śmiercią i triumfu życia wiecznego. Tradycja ta znajdzie następnie swoje odbicie w ikonograficznych przedstawieniach świętych w stanie przeobstwienia. Pośrednio lub bezpośrednio związane z malowidłami w katakumbach znajdowały się też freski, które od IV–V w. zaczęły powstawać w tzw. martyriach (świątyniach wznoszonych nad grobami męczenników). Przedstawiały one głównie sceny męczeństwa męczenników oraz ich samych w modlitewnej pozie.

Poczynając od V w. wśród chrześcijan szeroko rozpowszechnił się zwyczaj przywożenia ze sobą do domów z pielgrzymek obrazków przedstawiających tych świętych, których martyria odwiedzali podczas pielgrzymek. Dotyczyło to głównie kultu stylitów, a szczególnie św. Symeona Stylity, obrazki z wizerunkiem którego powstawały już za jego życia¹⁰⁵.

Podstawowe zasady kanonicznego przedstawiania świętych w ikonach – proroków, apostołów, męczenników, biskupów oraz mnichów – sformowały się jeszcze do VI w., ale ostatecznie ukształtowały się w okresie postikonoklazmu¹⁰⁶.

Przedstawienia ikonograficzne świętych należących do poszczególnych typów świętości posiadają wynikające z kanonu cechy wspólne, wyróżniające je – przeważnie na pierwszy rzut oka – spośród innych wyobrażeń. Kategoria do której należy ten czy inny święty determinuje ikonografię tej kategorii. Elementem wiążącym, obecnym na przedstawieniach wszystkich świętych, jest oczywiście nimb oraz widniejące na ikonie imię świętego, o czym była już mowa wcześniej. Zarówno nimb, jak i imię są nieodzownymi elementami ikonograficznych przedstawień świętych i tylko wobec obrazów posiadających je powinno się używać terminu „ikona”¹⁰⁷.

104 L. Uspienski, *Teologia ikony...*, op. cit., s. 49.

105 W. M. Żywow, *Swjatost'...*, op. cit., s. 56.

106 Arcybiskup Hilarion (Alfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 142.

107 Por.: Mniszka Julianna (M. N. Sokołowa), *Trud ikonopisca...*, op. cit., s. 115.

Na ikonach przedstawiani są i czczeni zarówno święci starotestamentowi (których nie wolno było przedstawiać w Starym Testamencie), jak i nowotestamentowi. Przyjrzyjmy się specyfice ikonograficznych przedstawień świętych poszczególnych kategorii świętości.

1. Święci starotestamentowi

a) **Praojcowie.** Do praojców w prawosławnej hagiografii zaliczani są: patriarchowie Starego Testamentu, zarówno ci żyjący przed potopem (Noe), jak i żyjący w okresie od potopu do otrzymania przez Mojżesza Dziesięciorga Przykazań (Abraham, Izaak i Jakub) oraz 12 patriarchów – synów Jakuba; bogoojcowie, tj. osoby połączone najbliższymi więzami pokrewieństwa cielesnego z Jezusem Chrystusem (prorok Dawid, sprawiedliwi Joachim i Anna, Józef Oblubieniec oraz apostoł Jakub brat Pański); inni starotestamentowi święci, w tym – prarodzice rodzaju ludzkiego (Adam i Ewa), starotestamentowi królowie (Roboam – syn Salomona, Abiasz – syn Roboama) i królowie-prorocy (Salomon) oraz sprawiedliwi – starotestamentowi święci żyjący zgodnie z prawdą Bożą, którzy osiągnęli świętość nie w życiu zakonnym lecz codziennym, świeckim (Abel – syn Adama i Ewy, Sem i Jafet – synowie Abla, Sara – żona Abrahama, Rebeka – żona Izaaka, Hiob Cierpiętnik).

Spośród starotestamentowych patriarchów wiodące miejsce posiada Abraham od którego (oraz jego rodzeństwa) bierze początek większość postaci występujących w Starym Testamencie. Od czasów wczesnochrześcijańskich przedstawiano go jako starego, siwowłosego mężczyznę z długą brodą¹⁰⁸. Odziany jest tunikę (chiton) i himation (wierzchnia szata). Poza wizerunkami indywidualnymi najczęściej przedstawiany jest w dwóch scenach z jego życia: Ofiarowania syna Izaaka oraz Filoksenii (scena zwana również Gościnnością Abrahama

108 M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 33.

ma bądź Odwiedzinałmi trzech mężów (aniołów) u Abrahama i Sary, jak też Trójcą Starotestamentową)¹⁰⁹. Atrybutem patriarchów są rozwinięte bądź zwinięte zwoje pisma.

Pośród bogoojców w prawosławnej ikonografii najczęściej przedstawiani są święci Joachim i Anna – rodzice Przenajświętszej Bogarodzicy. Poza przedstawieniami indywidualnymi, w których pozbawieni są atrybutów, częstą wyobrażani są razem – w scenie poczęcia (pocałunku) oraz wraz z córką Marią. Są również nieodłącznymi postaciami występującymi na ikonach Narodzenia Przenajświętszej Bogarodzicy oraz Wprowadzenia Przenajświętszej Bogarodzicy do Świątyni. Bogoojciec Dawid, będący również królem i prorokiem jako ogólny atrybut posiada rozwinięty zwój pisma (zawierający cytat z Psalterza), a indywidualnymi jego atrybutami są korona królewska oraz harfa. W sztuce zachodniej przedstawiany jest „w wielu różnych kontekstach i typach ikonograficznych”¹¹⁰, wynikających głównie przypisywanego mu autorstwa starotestamentowej księgi Psalmów. Józefa Oblubieńca na ikonach najłatwiej dostrzec w scenach Bożego Narodzenia. Widzimy go tam jako starszego, brodatego mężczyznę, w dolnej części sceny, siedzącego na kamieniu (niekiedy na drewnianym stołku) z twarzą zafrasowaną i głową opartą na dłoni, jak rozmyśla o tajemnicy narodzin z Dziewicy. Niekiedy spotykamy go w ikonografii wraz z Bogarodzą i Dzieciątkiem w kompozycji zwanej „Święta Rodzina”, której korzenie znajdują się na Zachodzie.

Wspomniana wyżej grupa „innych starotestamentowych świętych” to postacie biblijne w ikonografii spotykane przede wszystkim w przedstawieniach ilustrujących różne sceny. Z reguły nie posiadają oni żadnych atrybutów indywidualnych. Jednak, podobnie jak patriarchowie (np. symbolem Noego jest arka), niektórzy z nich posiadają atrybuty, jako np.: Melchizedek – chleb i wino.

109 Szerzej patrz: B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekła, raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994, s. 26.

110 M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych...*, op. cit., s. 107.

Na ikonach indywidualnych praojcowie przedstawiani są zwykle w półpostaci lub pełnej postaci.

b) **Prorocy**¹¹¹ – to typ starotestamentowych świętych, czczonych przez Kościół prawosławny jako osoby natchnione Świętym Duchem, które głosiły ludowi wolę Bożą i przepowiadały rzeczy przyszłe głównie dotyczące Zbawiciela. W chrześcijaństwie prorok uważany jest za tego, kto jest w kontakcie z Bogiem i będąc Jego „ustami” na ziemi, przekazuje ludowi słowa Boga.

Na czele zastępu proroków stoi Mojżesz († 1531 przed Chrystusem) – wielki prorok i prawodawca, przywódca Izraelitów w okresie ich wyjścia z Egiptu i wędrówki do Ziemi Obiecanej. Mojżesz oraz sceny z jego życia były częstym tematem w sztuce wczesnochrześcijańskiej. Jednak podczas gdy w sferze bizantyjskiej ukazywano go jako młodzieńca, to w sztuce zachodniej występował jako brodaty stary mężczyzna¹¹². Taki też obraz proroka obecny jest obecnie w jego ikonografii prawosławnej. Jako atrybuty posiada on tablice z Dziesięciorgiem przykazań (a w sztuce zachodu również kilka innych). Poza indywidualnymi do najczęstszych należą przedstawienia scen z jego życia, obecne z reguły na polichromii, w tym szczególnie Objawienie się Boga Mojżeszowi w krzewie gorejącym¹¹³.

Nie mniej częste i nie mniej urozmaicone są przedstawienia ikonograficzne bardzo popularnego w prawosławiu proroka Eliasza. On również w sztuce wczesnochrześcijańskiej przedstawiany był głównie jako młodzieniec bez zarostu, jednak od wczesnego średniowiecza zwyciężył jego wizerunek jako sędziwego starca w opończy prorockiej¹¹⁴.

111 O tym kogo Kościół prawosławny tytułuje prorokiem patrz szerzej: J. Charkiewicz *Typologia świętych w Kościele prawosławnym: próba systematyki*, „Elpis” 2009, z. 19-20, s. 329-333.

112 M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych...*, op. cit., s. 399.

113 Szerzej patrz: B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekło, raj...*, op. cit., s. 28.

114 M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych...*, op. cit., s. 116.

Najbardziej bogata ikonografię spośród wszystkich proroków posiada ostatni prorok Starego Testamentu i pierwszy prorok Nowego Testamentu – św. Jan Chrzciciel, wzywający do nawrócenia się, „bo blisko jest królestwo niebieskie” (Mt 3,2), który sam naczynie być świadkiem wypełnienia starotestamentowych prorocत्व o Zbawicielu. Uznawany jest on za największego z proroków, działającego bezpośrednio przez przyjściem Jezusa Chrystusa. Z tego tytułu przysługuje mu tytuł Poprzednika Pańskiego. Przedstawiany jest z twarzą o rysach skrajnego ascetyzmu, włosach i brodzie rozwianych, w odzieniu wykonanym ze skór wielbłądzich oraz tunice i himationie. O jego skrajnie ascetycznym życiu świadczy to, że często na nogach nie ma nawet sandałów. Na ikonach, zwanych „Anioł pustyni”, za plecami Jan posiada skrzydła – symbol czystości jego pustelniczego życia, a w dłoni dzierży własną odciętą głowę (specyfika ikonografii prawosławnej polega na jednoczesnym przedstawianiu dwóch lub nawet kilku wydarzeń, które miały miejsce w różnym czasie). Św. Jan Chrzciciel jest też nieodłącznym bohaterem ikonograficznych przedstawień Chrztu Pańskiego oraz kompozycji Deisis. Z kolei wspomniani prorocy Mojżesz i Eliasz są nieodłącznym elementem przedstawień Przemienienia Pańskiego. Szczególnie urozmaicona jest ikonografia drugiego z tych proroków.

Ogólnie rzecz biorąc prorocy w ikonografii prawosławnej zwykle przedstawiani są jako starzy ludzie odziani w jasnego koloru szatach. Szaty te stanowią: tuniki (chitony) i himationy (wierzchnia szata), a na ramionach niektórych z nich (np. Eliasza) znajduje się płaszcz wykonany z owczej wełny. Na głowach prorocy mogą mieć (np. u proroka Daniela) czapki prorocze z charakterystycznym „guzem”, a w przypadku proroków będących władcami korony: Dawida i Salomona. Niekiedy prorocy przedstawiani są bez nakrycia głowy. W ich dłoniach znajdują się zwoje pisma (to nieodłączny atrybut proroków, których prorocтва zostały spisane, ale obecny też niekiedy w dłoniach tych, których prorocтва nie dotarły do naszych czasów),

na których znajdują się cytaty z ich prorocत्व. Niekiedy ich szatę zdobi klawi – ozdobny pas w postaci wertykalnych pasów, biegnący od barku do dolnego skraju szaty (jest to symbol misji i posłannictwa, ale też znak czystości i doskonałości). Poza przedstawieniami indywidualnymi czy też w rzędach proroków, często przedstawiani są oni (głównie na polichromii) w najbardziej popularnych scenach ze swego życia.

Na ikonach prorocy przedstawiani są w półpostaci lub pełnej postaci. Na polichromii przeważnie występują w kopule świątyni w liczbie 16 (4 proroków większych i 12 proroków mniejszych) lub na ścianach w medalionach (m.in. w absydzie).

2. Święci nowotestamentowi

a) **Apostołowie**¹¹⁵ – to najbliżsi uczniowie Jezusa Chrystusa, zarówno ci z liczby Dwunastu, jak i z grona Siedemdziesięciu. Przedstawiani są w tunikach i himationach, boso lub w sandałach na nogach. Ich tunikę zwykle zdobi klawi – ozdobny pas w postaci wertykalnych pasów, biegnący od barku do dolnego skraju szaty (jest to symbol misji i posłannictwa, ale też znak czystości i doskonałości).

W dłoniach apostołowie trzymają zwoje pisma lub księgi w postaci kodeksu, przy czym księgi (Ewangelie) są obowiązkowym atrybutem ewangelistów: Mateusza, Marka, Łukasza i Jana. Ewangelisti często przedstawiani są jak siedzą podczas pracy nad Ewangelią, przy czym Mateusz, Marek i Łukasz we wnętrzach budynków, a Jan w górskiej scenerii wyspy Patmos. Tenże apostoł w gronie innych apostołów z liczby Dwunastu przedstawiany jest jako młodzieniec, zaś w scenie jak dyktuje apostołowi Prochorowi na wyspie Patos jako sędziwy starzec. Wyróżnikiem ewangelisty Łukasza może być również przedstawianie go podczas pracy nad ikoną Bogarodzicy. Wize-

¹¹⁵ Na temat ikonografii apostołów szerzej patrz: B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekła, raj...*, op. cit., s. 133-145 oraz J. Charkiewicz, *Apostołowie. Mały leksykon hagiograficzno-ikonograficzny*, Warszawa 2009, s. 15-18.

runki te nawiązują do przypisywanemu temu apostołowi przez Tradycję autorstwa pierwszych ikona Matki Bożej¹¹⁶.

W scenach przy pracy nad Ewangelią ewangeliści przedstawia- ni są z „istotami pod postacią tetramorfa”¹¹⁷. Są to uskrzydłone po- stacie-symbolle, trzymające Ewangelię i patrzące na ewangelistów: człowieka na Mateusza, lwa na Marka, wołu na Łukasza i orła na Jana. Stanowi to nawiązanie do wizji proroczej Apokalipsy św. Jana Teologa: „Przed tronem (...) cztery Zwierzęta pełne oczu z przodu i z tyłu, Zwierzę pierwsze podobne do lwa, Zwierzę drugie podobne do wołu, Zwierzę trzecie z twarzą jak gdyby ludzką, a Zwierzę czwar- te podobne do orła w locie. I cztery zwierzęta – a każde z nich ma po sześć skrzydeł – dookoła i wewnątrz są pełne oczu...” (Ap 4,6-8), która z kolei jest „uproszczoną syntezą cherubów i kół... Ezechiela oraz szczęścioskrzydłych serafinów Izajasza”¹¹⁸ (Iz 6,2; Ez 1,5.10). Barbara Dąb-Kalinowska pisze, iż wszystkie pierwotne, zachowa- ne w prawosławiu symbole ewangelistów odnoszono do Chrystusa: „do Jego narodzin – twarz człowieka, do krzyżowej ofiary – wołu, do zmartwychwstania – potęgę lwa, a do wniebowstąpienia – uno- szącego się orła”¹¹⁹. Jakkolwiek przypisywanie konkretnego symbo- lu poszczególnym ewangelistom nie było tożsame z przyjętym obec- nie, bowiem np. wg Ireneusza (ok. 200) człowiek stanowił symbol Mateusza, lewa – Jana, wół – Łukasza, a orzeł Marka¹²⁰. Interpre- tacja tych postaci jako symbolów ewangelistów jest przestrzegana w prawosławnej ikonografii, podczas gdy w nowożytnej sztuce Za- chodu wykrystalizowały się nowe atrybuty ewangelistów: Jan otrzy- mał kielich z wydobywającym się z niego wężem, Łukasz – ikonę

116 Legendy mówiące o tym powstały w Bizancjum w IX w., patrz: B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekło, raj...*, op. cit., s. 135.

117 Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, przełożył z nowo- greckiego i przypisami opatrzył I. Kania, Kraków, 2003, s. 192.

118 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, t. 4, Poznań 1994, s. 629, przypis 6.

119 B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekło, raj...*, op. cit., s. 134.

120 Ibidem.

Matki Bożej, Mateusz – topór. Tylko Marek zachował lwa jako swój symbol, ale pozbawiony skrzydeł i nimbu¹²¹.

Najstarsze wizerunki apostołów pochodzą z III w.¹²² i przedstawiają ich jako młodych ludzi. W najwcześniejszych przedstawieniach ci z apostołów, którzy ponieśli śmierć męczeńską przedstawiani byli z symbolem męczeństwa – krzyżem w lewej dłoni, bądź krzyżem i wieńcem (symbolem zwycięstwa) na głowie. Do ich atrybutów ogólnych należą też księgi i zwoje pisma. Apostołowie, którzy posiadali godność biskupią przedstawiani są w szatach biskupich, zaś ci, którzy pełnili funkcję diakona z kadzidłem z dłoni. Trafnie zauważa Wiktor Żywow, że „W apostołach wypełnienie znajdują jednocześnie różne typy świętości, a późniejsze oddawanie czci różnym kategoriom świętych łączą się jako w swym źródle z oddawaniem czci apostołom. Połączenie to znalazło również odbicie w ikonografii apostołów: mogą oni być przestawiani w szatach biskupich, ale też możliwe są przedstawienia procesji apostołów w złotych koronach, które mogą być interpretowane jako korony męczeńskie”¹²³.

Twarze apostołów stopniowo uzyskiwały cechy indywidualne, wyróżniające ich od innych uczniów Chrystusa. Cechy te zaczerpnięto z Tradycji, apokryfów i legend. W szczególności szybko złożyły się charakterystyczne elementy wyglądu zewnętrznego apostołów Piotra i Pawła, pierwszego z nich jako posiadającego krótką brodę i kędzierzawe krótkie włosy koloru szatynowego oraz drugiego z zaawansowaną łysiną czołową, spiczastą, dosyć długą brodą. Od IV w.¹²⁴ apostoł Piotr jest często przedstawiany z pękiem kluczy w dłoniach, co nawiązuje do wypowiedzianych pod ich adresem słów Chrystusa:

121 Ibidem, s. 134-135.

122 Ibidem, s. 141.

123 W. M. Żywow, *Swjatost'...*, op. cit., s. 9-10. Mniszka Julianna Sokołowa wspomina, że bez względu na to czy ten czy inny apostoł z grona Siedemdziesięciu pełnił godność biskupią to wszyscy oni przedstawiani są z biskupim maforionem, co jednak nie odpowiada praktyce, patrz: Mniszka Julianna (M. N. Sokołowa), *Trud ikonopisca...*, op. cit., s. 114.

124 Arcybiskup Hilarion (Alfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 142.

„tobie dam klucze królestwa niebieskiego” (Mt 16,19). W sztuce Zachodu apostoł ten otrzymał też inne atrybuty: szaty pontyfikalne biskupa Rzymu, koguta jako symbol wyparcia się Chrystusa oraz rybę jako wskazanie na jego zajęcie¹²⁵.

Apostoł Tomasz najczęściej jest przedstawiani w chwili, gdy dotyka ran Chrystusa, co stanowi ilustrację skierowanych do niego słów Zbawiciela: „Włóż tutaj palec i oglądaj moje ręce, włóż także rękę do mojego boku i nie bądź niedowiarkiem, ale wierzącym” (J 20,27).

Już od V w. w przedstawieniach apostołów powszechnie występują nimby¹²⁶.

b) **Równi apostołom.** Zależnie od godności jaką piastowali, mogą być przedstawiani bądź w szatach biskupich (np. nauczyciel Słowian Metody, arcybiskup japoński Mikołaj), królewskich (np. cesarz Konstantyn Wielki, wielki książę Włodzimierz) czy mniszych (np. nauczyciel Słowian Cyryl, Kosmas z Etoli). Maria Magdalena, podobnie jak inne tzw. niewiasty niosące wonności, przedstawiana jest z wonnościami w dłoniach. Równi apostołom, którzy ponieśli śmierć męczeńską przedstawiani są z krzyżami z dłoniach (np. pierwsza męczennica Tekla, Samarytanka Fotina/Swietłana). Krzyż przeważnie pojawia się też w dłoniach innych równych apostołom, jako symbol chrztu świętego, który dzięki ich naukom być udzielany nowo ochrzczonym wyznawcom Chrystusa oraz znak wybawienia przez chrzest od wiecznej śmierci.

c) **Męczennicy.** Podstawowym atrybutem ikonograficznym męczenników trzymany przez nich w dłoni krzyż. Stanowi on symbol męczeńskiej śmierci, ale też apostołowskiej służby męczennika, który w imię Chrystusa oddał swoje ziemskie życie za życie wieczne. Drugą podstawową cechą wyróżniającą przedstawienia męczenników jest czerwony kolor ich szat – barwę krwi, obrazowo wyrażający cierpie-

125 B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia piekło, raj...*, op. cit., s. 142.

126 Ibidem, s. 141.

nia, jaki zaznali za wiarę. Męczennicy często przedstawiani są w scenach męczeństwa. Niekiedy przedstawiani są również z narzędziem tortur. Męczenników będących rycerzami przedstawia się w zbrojach i z bronią (mieczem, tarczą, piką, itp.), niekiedy na koniach. Wyjątkowo obnażonymi przedstawiani są 40 męczenników z Sebasty.

Zależnie od reprezentowanego przez siebie drugiego (poza byciem męczennikiem) typu świętości, męczennicy są przedstawiani w stosownych szatach, tj.: hierarchowie w biskupich, kapłani w kapłańskich, diakoni w diakońskich, mnisi w mniszych, osoby świeckie w świeckich, jak też związanymi z tym atrybutami.

Krzyż jest również atrybutem najczęściej spotykanym w dłoniach cierpiętników, tj. świętych, którzy ponieśli śmierć nie z rąk prześladowców chrześcijaństwa, a nawet z rąk swych współwyznawców.

d) **Wyznawcy.** Nie posiadają oni żadnych szczególnych, przypisywanych tylko im atrybutów. Ich przedstawienia ikonograficzne są więc uzależnione od reprezentowanego przez siebie drugiego (poza byciem wyznawcą) typu świętości. Tak więc hierarchowie-wyznawcy zwykle przedstawiani są w szatach biskupich (z reguły liturgicznych, ale nie jest to zasadą) zazwyczaj różniących się od męczenników tylko swą barwą (przeważnie nie są to szaty koloru czerwonego). Podobnie przedstawiani są kapłani-wyznawcy, odziani w szaty kapłańskie oraz mnisi-wyznawcy, którzy przedstawiani są w szatach mniszych, jak też świeccy wyznawcy, odziani stosownie do epoki historycznej, w której żyli.

Wyznawcy niekiedy przedstawiani są z krzyżem w dłoni, jakkolwiek do rzadkości ni należą też ich przedstawienia z ikoną w lewej dłoni. Stanowi to odniesienie do życia wielu spośród wyznawców związanego z obroną kultu ikon (okres ikonoklazmu zapisał się szczególnie dużą liczbą wyznawców).

e) **Święci hierarchowie.** Przedstawiani są oni zazwyczaj w biskupich szatach, na które składają się przede wszystkim: sakkos –

sięgająca do stóp wierzchnia szata liturgiczną posiadającą formę tuniki, ozdobiona dzwoneczkami (symbolizująca szatę bólu i pokory; dzwoneczki symbolizują słowo Boże płynące z ust hierarchy)¹²⁷ oraz omoforion – długi i szeroki pas tkaniny ozdobionej krzyżami, będącej oznaką godności biskupiej (symbolizującej zabłąkaną owcę, tj. zbłąkany rodzaj ludzki – Łk 14,4-7). Głowę hierarchy może wieńczyć mitra – liturgiczne nakrycie głowy, symbolizujące wieniec cierniowy Zbawiciela, chociaż z zasady przedstawiany on jest bez nakrycia głowy. W lewej dłoni biskup zwykle trzyma (z reguły zamkniętą) księgę, a dużo rzadziej pastorał, tj. laskę pasterską, będącą oznaką władzy biskupiej), prawą zaś ma złożoną w geście błogosławieństwa. Jeśli hierarcha poniósł śmierć męczeńską, wówczas w prawej dłoni dzierży krzyż. Znane są również przedstawienia świętych hierarchów w szatach liturgicznych bez nakrycia głowy oburącz trzymających rozwinięte (rzadziej zwinięte) zwój pisma. Ikonografia zna też przedstawienia biskupów w szatach liturgicznych z inaczej przedstawianymi atrybutami, np. krzyżem w prawej dłoni oraz pastorałem w lewej, itp. Nie należą one jednak do typowych i często spotykanych.

Niekiedy, chociaż dużo rzadziej (dotyczy to głównie wizerunków powstałych w nieodległym czasie oraz polichromii świątyni monasterskich), hierarchowie zamiast szat liturgicznych ubrani są w zwykłe szaty mnisie, tj. mantię (wierzchnia, uroczysta szata mnicha lub hierarchy w postaci zwisającego do samej ziemi rozłożystego płaszcza), kłobuk (nakrycie głowy w kolorze białym lub czarnym w postaci kamiławki z welonem koloru białego lub czarnego) lub inne biskupie nakrycie głowy stosowne do czasów, w których żyli, a na piersi mają panagiję (ozdobny medalion, zwykle w kształcie owalu, z wizerunkiem Bogarodzicy (rzadziej Jezusa Chrystusa), noszony

127 Mniszka Julianna Sokołowa zauważa, że pierwotnie wszyscy biskupi (poza patriarchami konstantynopolińskimi) byli na ikonach przedstawiani nie w sakkosach, a w felonionach (wierzchniej, długiej szacie liturgicznej kapłanów z otworem na głowę, symbolizującej szkarłatny płaszcz Chrystusa, w który ubrali go sztydzący z Niego żołnierze przez ukrzyżowaniem), a dopiero później. Tymczasem felonion został zastąpiony przez sakkos, felonion zaś pozostał elementem ubioru kapłanów, patrz: Mniszka Julianna (M. N. Sokołowa), *Trud ikonopisca...*, op. cit., s. 114-115.

przez biskupów na wierzchniej szacie). W tym wariacie w lewej dłoni trzymają oni zamkniętą księgę bądź pastorał, a prawą błogosławią. I w tym przypadku występuje jednak wiele innych wariantów prezentacji atrybutów w dłoniach hierarchy, np. w lewej może on trzymać rozwinięty zwój pisma, a w prawej krzyż bądź pastorał, czy też w prawej krzyż, a w lewej zamkniętą księgę. Krzyż stanowi, oczywiście, odniesienie do męczeńskiej śmierci hierarchy.

Hierarchowie – autorzy rytów Św. Liturgii – w szczególności Jan Chryzostom, Bazyli Wielki, ale też Grzegorz Dialog i Jakub brat Pański – przedstawiani są z rozwiniętymi zwojami, na których znajdują się fragmenty nabożeństw, których byli autorami.

Święci hierarchowie na ikonach przedstawiani są zwykle w półpostaci lub w pełnej postaci.

f) **Świątobliwi**, tj. święci mnisi i święte mniszki. Przedstawiani są w szatach typowych dla stanu zakonnego, w tym w szczególności w mantji i stosownym dla tradycji (greckiej bądź słowiańskiej) nakryciu głowy. Niekiedy jednak nie posiadają żadnego nakrycia głowy. W dłoni świątobliwy z reguły trzyma czotki (sznur modlitewny posiadający określoną liczbę węzełków lub koralików, z umieszczonym na końcu krzyżem), a czasami również (z reguły zwinięty) zwój pisma. Prawą dłoń święty mnich zazwyczaj ma złożoną w geście błogosławieństwa (o ile posiadał święcenia kapłańskie), a mnich-męczennik w prawej lub lewej dłoni zazwyczaj trzyma krzyż – symbol męczeństwa. Niekiedy ręce ma uniesione w modlitewnym geście do góry, a innym razem złożone na piersiach i zwrócone dłońmi w kierunku patrzącego, co symbolizuje wyrzeczenie się przez niego świata i grzesznych żądz.

W jednym z górnych narożników ikon świątobliwych często przedstawiana jest błogosławiąca prawica Pańska. Ikony świętych mnichów niejednokrotnie zawierają też poszczególne najważniejsze sceny z ich żywotów.

128 Dotyczyło to w szczególności wizerunków św. Symeona Słupnika, o czym już wspominaliśmy; patrz: W. M. Żywow, *Świątost'...*, op. cit., s. 56.

Święte mniszki zawsze przedstawiane są w nakryciu głowy, a wyjątek stanowi jedynie św. Maria Egipcjanka, która jest wyobrażana jako półobnażona z rozwichrzonymi włosami.

Świątobliwi przestawiani są z zasady w półpostaci lub w pełnej postaci.

Szczególną, charakterystyczną kompozycję posiadają ikony mni-chów-stylitów, którzy zwykle przedstawiani są na nich w półpostaci jak stoją na szczycie słupa skalnego. Ich pierwsze ikonki, a dokładniej „obrazki z wizerunkami stylitów, które przynosili ze sobą pielgrzymi, powracając z odwiedzin u tych ascetów (którzy, prawdopodobnie, mogli błogosławić te obrazki), odegrały istotną rolę w rozwoju kultu ikon”¹²⁸. Zwykle stylicy oburącz błogosławią, albo też trzymają w dłoni krzyż lub zwinięty zwój pisma.

Stylicy mogą też być przedstawiani tak samo jak święci mnisi.

g) **Prawowierni** (święci monarchowie). Przedstawiani są w bogato zdobionych królewskich szatach z koroną na głowie, a niekiedy również z berłem z lewej dłoni. Cesarza Konstantyna i jego matkę cesarzową Helenę często przedstawia się koło Krzyża Pańskiego. Monarchowie, którzy znani są ze zmagani wojennych mogą być przedstawiani w zbroi rycerskiej, natomiast ci, którzy u schyłku lat złożyli śluby zakonne – w szatach mnisich. Władcy będący fundatorami świątyń czy monasterów często przedstawiani są z ich makietami w dłoniach. Ze wspomnianymi makietami nierzadko przedstawiani są też monarchowie lub fundatorzy na polichromiach narteksów, a niekiedy również głównej części świątyni, nawet ci, którzy nie zostali zaliczeni do grona świętych¹²⁹.

h) **Szaleńcy Chrystusowi** (saloici). Powstanie tego typu świętości wiąże swój początek ze środowiskiem monastycznym Kościoła Aleksandryjskiego i sięga w głąb IV wieku¹³⁰. Fenomen saloizm do-

129 Arcybiskup Hilarion (Alfiejew), *Prawosławie...*, op. cit., t. 2, s. 144.

130 A. Ju. Kostin, *Niebiesnyje zastupniki*, Moskwa 2004, s. 10.

minował wśród ludzi świeckich, ale okresy jurodztwa można również dostrzec w żywotach świętych innych kategorii, np. mnichów czy hierarchów. Przełom XI i XII w. przyniósł ze sobą upadek bizantyjskiego saloizmu, a jednocześnie dał początek narodzinom rosyjskiej „odmiany” tej ascezy. W takiej postaci istniał do XVII w., po czym wraz z ogólnym upadkiem życia duchowego i negatywnym stosunkiem władz państwowych uległ zwyrodnieniu. Pewne odrodzenie rosyjskiego saloizmu, w nieco zmodyfikowanej formie, nastąpiło dopiero na przełomie XIX/XX wieku.

Szaleńcy Chrystusowi przedstawiani są w takiej postaci, w jakiej żyli, tj. np. odzianych w łachmany, nagich czy półnagich, z łańcuchami pokutnymi na plecach. Zwykle przedstawiani są bądź w pełnej postaci, bądź w półpostaci. Często tłem wizerunku stanowi panorama miejsca, gdzie żyli – miejscowości, monasteru czy cerkwi... W jednym z górnych narożników ikon saloitów często przedstawiana jest błogosławiąca prawica Pańska bądź Chrystus w obłoku, w kierunku którego święty modlitewnie wyciąga dłonie.

i) **Darmo leczący** to kategoria świętych, którzy wstawili się swą bezinteresownością w służbie bliźnim. Cechą wyróżniającą tych świętych jest praca dla dobra innych, polegająca na nieodpłatnym leczeniu chorób ducha i ciała przy jednoczesnej odnowie pobierania za nią jakiegokolwiek wynagrodzenia. Przy tym święci ci „uważali, iż miłosierdziem Bożym i dobrem jest dla nich to, że otrzymywali możliwość bezinteresownej pracy w imię Chrystusa”¹³¹. Przeważającą część świętych należących do tej kategorii przed swym nawróceniem na chrześcijaństwo była lekarzami, a uwierzywszy w Chrystusa kontynuowała swoją pracę, jakkolwiek leczyła chorych nie tyle dzięki posiadanej wiedzy medycznej, co wzywając imię Boże, modląc się, namaszczając poświęconym olejem i skrapiając chorych wodą święconą.

¹³¹ Igumen Andronik (Trubaczow), *Biessrebrenniki*, [w:] *Prawosławnaja encykłopedija*, t. V, Moskwa 2002, s. 9.

Część świętych darmo leczących została włączona do tej kategorii nie swej działalności dokonywanej za życia, lecz licznych pośmiertnych cudach uzdrowień, które miały miejsce po modlitwach do nich.

Darmo leczący przedstawiani są w szatach z epoki, w której żyli. Niezbędnym ich atrybutem jest skrzyneczka z medykamentami oraz pędzelek do namaszczania chorych.

j) **Sprawiedliwi.** Ta kategoria świętości obejmuje zmarłe śmiercią naturalną osoby świeckie oraz tzw. białe (żonate) duchowieństwo, żyjące bogobojnym, pobożnym życiem w Chrystusie, zgodnie z prawdą Bożą, którzy swym życiem i poświęceniem Bogu osiągnęli świętość, a przy tym „nie mieszczą się w zakresie innych typów świętości”¹³².

Święci kapłani przedstawiani są w felonionach i epitrachylionach (liturgiczna szata kapłańska, składająca się z dwóch zszytych pasów materiału, na których wyszyte są krzyże; symbolizuje on łaskę otrzymywaną przez duchownego w sakramencie kapłaństwa) oraz krzyżem na szyi. Niekiedy w dłoniach sprawiedliwi trzymają rozwiniętą zwój pisma z nauką, księgę lub ikonę. Św. Jan z Kronsztadu przedstawiany jest zazwyczaj z kielichem z Eucharystią w lewej ręce, na który wskazuje swą prawą dłonią.

Osoby świeckie zaliczone przez Kościół prawosławny do sprawiedliwych zazwyczaj mają dłonie złożone na piersi w modlitewnym geście lub uniesione do góry wewnętrzną stroną w stronę widza. Ich szaty stanowi ubranie stosowne do wykonywanego zajęcia oraz okresu historycznego, w którym żyli (np. sprawiedliwy Teodor Uszakow był generałem i przedstawiany jest w mundurze generalskim).

132 K. Slepini, *Azy prawosławia*, <http://www.lib.eparhia-saratov.ru/books/17s/slepini/hornbook/32.html> [dostęp: 20.04.2010].

IV. MIEJSCE IKON PRZEDSTAWIAJĄCYCH ŚWIĘTYCH W IKONOSTASIE

Znaczną część postaci przedstawianych na ikonach znajdujących się w ikonostasie świątyni stanowią święci. Ikonostas w cerkwi odgrywa bardzo ważną rolę: z jednej strony oddziela on wiernych od ołtarza, z drugiej zaś łączy ze światem niebiańskim. Ikonostas bowiem „symbolizuje granicę między światem zmysłów i światem duchowym” oraz „zaprasza do wspólnoty z Kościołem niebieskim”¹³³.

Ikona świętego, będącego patronem świątyni znajduje się w ikonostasie wśród tzw. ikon namiestnych, tj. stanowiących najniższy rząd i dostępnych do bezpośredniej adoracji wiernych. Ikona taka znajduje się zwykle po prawej stronie ikonostasu, w bezpośrednim sąsiedztwie południowych drzwi diakońskich. Na tym samym poziomie, na Królewskiej Bramie, symbolizującej wejście do królestwa Bożego, pod wizerunkiem Zwiastowania Przenajświętszej Bogarodzicy umieszczane są bądź ikony czterech ewangelistów, bądź wizerunków twórców rytów Św. Liturgii: św. Jana Chryzostoma i św. Bazylego Wielkiego.

Drugi rząd ikon ikonostasu stanowi zwykle przedstawienie grupy Deisis, w centrum którego znajduje się Jezus Chrystus, a po Jego obu stronach orędujący do Niego święci. Najbliżej, po obu stronach Zbawiciela, przedstawiani są Matka Boża i św. Jan Chrzciciel. Taka kompozycja nazywana jest „Małą Deisis”. Na „Dużej Deisis” poza postaciami z „Małej Deisis” występuje większa lub mniejsza liczba innych postaci, w szczególności archaniołowie Michał i Gabriel, apostołowie Piotr i Paweł, Andrzej i Jan, autorzy rytów Św. Liturgii: św. Jan Chryzostom i św. Bazyli Wielki oraz inni święci. Grupa Deisis unaocznia związek pomiędzy Chrystusem, obecnym w Eucharystii, a ludzkością. Ludzkość to nie tylko społecznością świętych, którzy otaczają Chrystusa, orędując od Niego, ale też wierni, którzy uczestniczą w Eucharystii. Michel Quenot „Małą Deisis” nazywa ikoną za-

133 Patrz: M. Quenot, *Ikona. Okno ku wieczności...*, op. cit., s. 40.

ślubin Baranka¹³⁴, bowiem Chrystus przedstawiany jest na niej w towarzystwie swej Oblubienicy-Kościola, reprezentowane przez Boga-rodzicę oraz przewodzącego obietnicy św. Jana Chrzciciela.

Kolejne rzędy ikonostasu stanowią przedstawienia świętów z liczby dwunastu, na których również obecne są postacie świętych, głównie apostołów, którzy byli naocznymi świadkami wydarzeń na nich wyobrażanych. Rząd ten przedstawia Kościół nowotestamentowy. Ponad nim znajduje się Kościół starotestamentowy, w przedstawieniach ikonograficznych oddany przez patriarchów oraz proroków. Jeżeli ikonostas posiada wiele rzędów, to wizerunki patriarchów (jako najbardziej odległych w czasie) znajdują się w oddzielnym rzędzie, ponad rzędem, w którym przedstawiani są prorocy.

*

Ikona uświęca miejsce, w którym się znajduje, a jednocześnie stwarza dla wiernych namacalną obecność Bożą – modlitwa przed ikoną Chrystusa jest modlitwą przed Chrystusem, a modlitwa przed ikoną świętego jest modlitwą przed tym świętym. Ikona jest więc miejsce duchowej obecności postaci na niej przedstawianej. U Boga nie ma żywych i umarłych, a wszyscy są żywi i tworzą jedno mistyczne Ciało Chrystusa – Kościół. Kościół niebiański i Kościół ziemski stanowią jedność. Oto żyjący na tej ziemi modlą się za swych zmarłych przodków, zaś święci modlą się do Boga za żyjących obecnie, by wszyscy byli zbawieni. Niech modlitwy żyjących z prośbą o orędownictwo przez Bogiem do tych, którzy już doświadczyli przebóstwienia, zanoszone przed ich ikonami, nieustannie zbliżają nas do Boga i pomagają naszemu osobistemu zbawieniu.

134 Ibidem, s. 115.

SUMMARY

Jarosław Charkiewicz

The iconography of the Saints in the Orthodox Church

Keywords: iconography, saints, holiness, Orthodoxy, Church, veneration of saints, Old Testament, New Testament, icon, nimbus, symbolism of icons, martyrs, apostles, prophets, ancestors, saint hierarchs of the Church, venerable (monastic), right-believing, witnesses, unmercenary physicians, fool-for-Christ, passion-bearers, righteous, iconostas.

The article consists of three paragraphs. The first one talks on role of the veneration of icons in the Orthodox Church and concentrates on icons of the saints. Its main idea is that the icon, opposite to the portrait in Roman-Catholic Church, tries to show not the human face of the saint but its spiritual, sanctified face of the saint.

The second paragraph talks about iconographical canon and its various elements, as: the role of the light in iconography, the face of the saints that is presented on the icon, the body of the saints, the meaning the different colors and various parts of the clothes, the attributes of saints, the importance of the time and the space in the icon, the place of architecture and landscape in iconography as well as role and place of the writings on the icons of the saints.

The third, which is the main paragraph of the article, talks on the iconography of the different categories of the saints both the Old Testament as well as the New Testament. The author gives the short outline of the forming of the iconography of various types of saints as well as explains the meaning of the parts of the clothes that saints wear. The categories of the saints that the author distinguish are as follows: the prophets, the ancestors (fathers, etc.), the apostles, the martyrs, equal-to-

the-apostles, saint hierarchs of the Church, the venerable (the monastic), the right-believing, the witnesses, unmercenary physicians, the fools-for-Christ, the passion-bearers, the righteous (the just).

The last, short paragraph gives the explanation of the place of the icons of the various saints in the iconostas.

ΕΛΠΙΣ

CZASOPISMO TEOLOGICZNE
KATEDRY TEOLOGII PRAWOSŁAWNEJ
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU



Adres redakcji:

15-420 Białystok, ul. Św. Mikołaja 5

Tel.: 85 744 36 46, Fax: 85 742 40 88

e-mail: ktp@uwb.edu.pl

<http://prawoslawie.uwb.edu.pl>