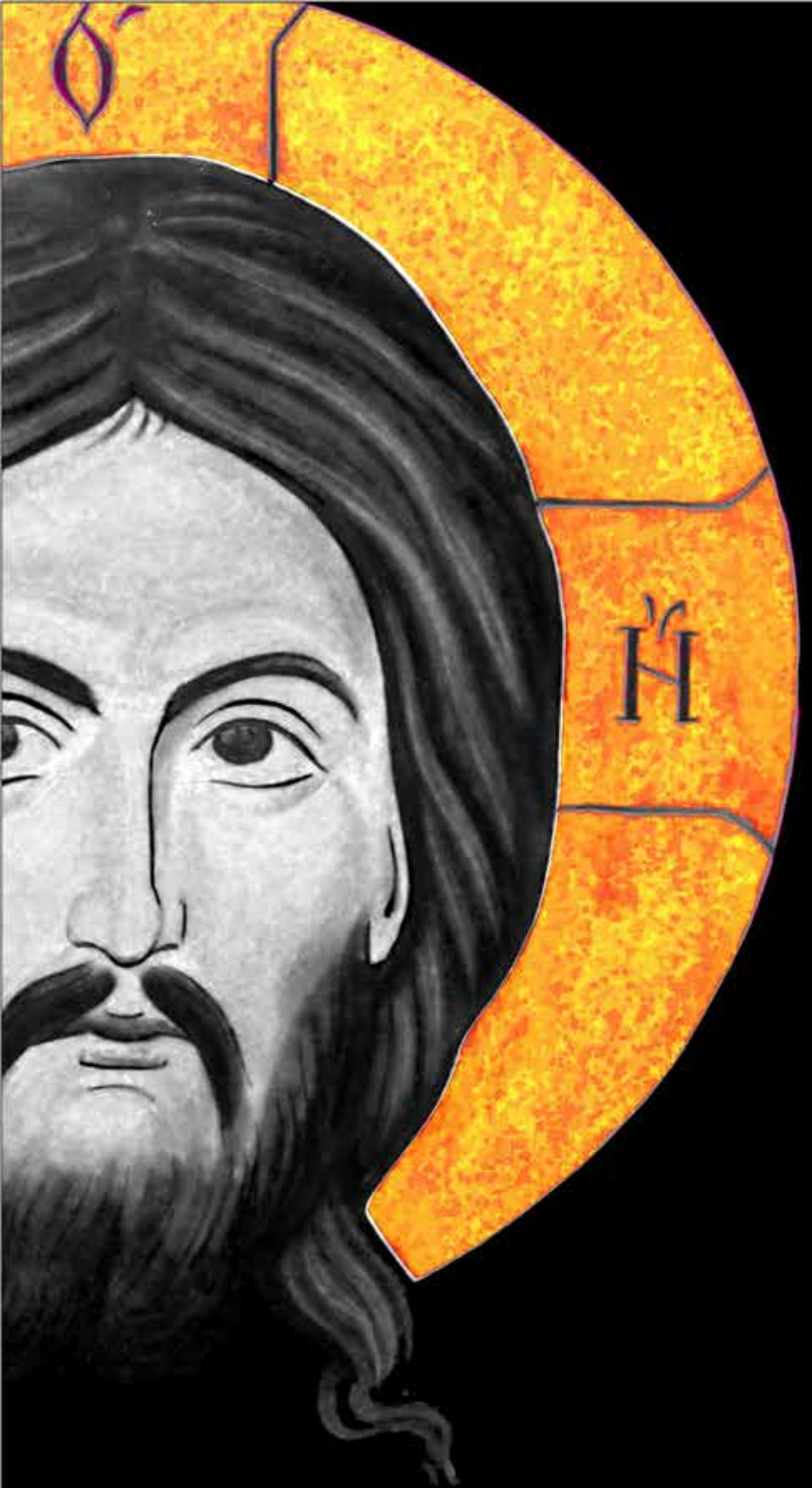


Anna Gęldon

Tajemnice Ikony

Najnowocześniejszy podręcznik
pełen najdawniejszych receptur malarskich



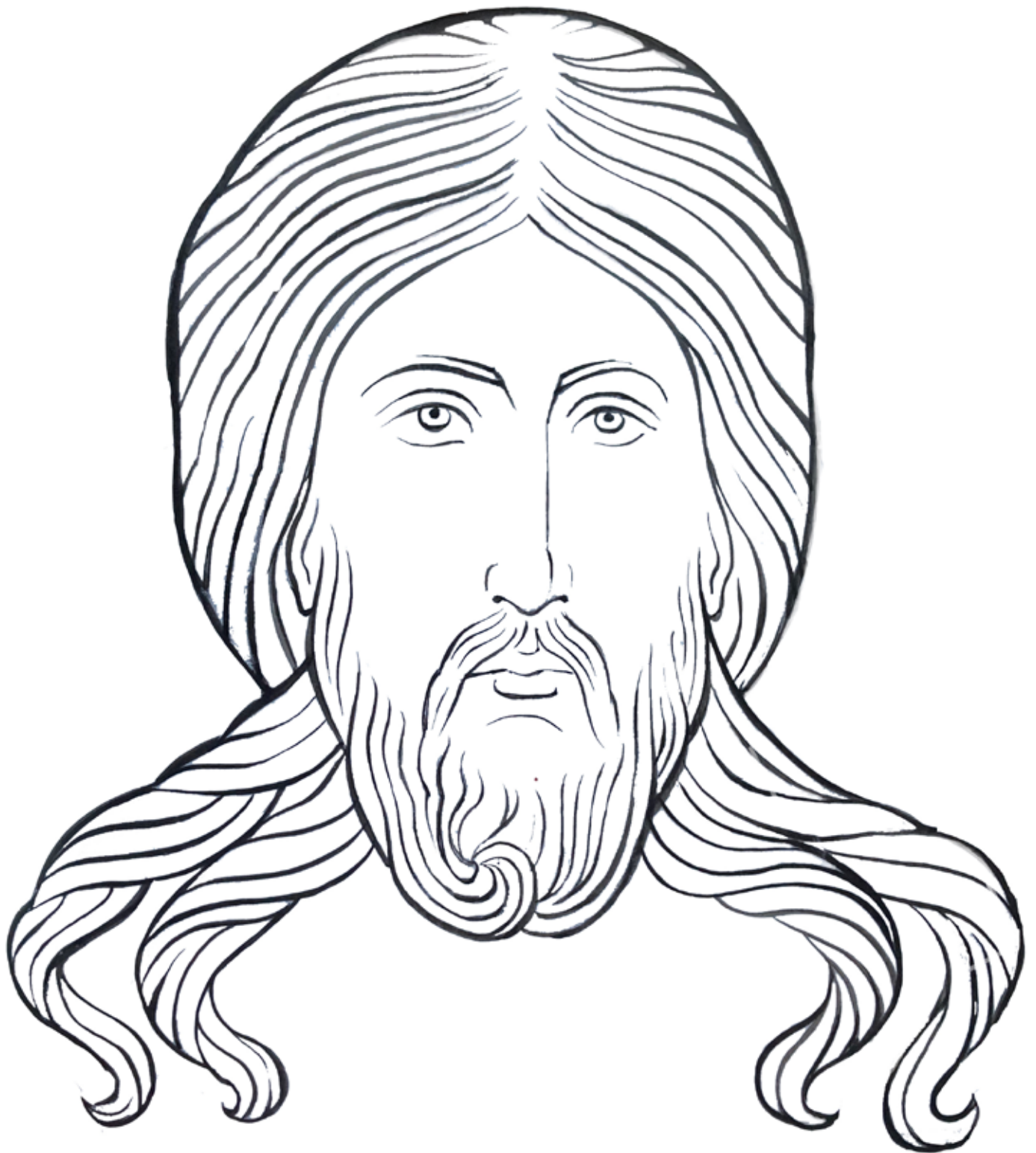


Anna Gełdon

Tajemnice Ikony

Najnowocześniejszy podręcznik
pełen najdawniejszych receptur malarskich





Wstęp

Piszę tę książkę z nadzieją, że będzie pomocą i inspiracją. Jest ona częścią większego projektu "Kultura w sieci". Zawarta w niej wiedza uzupełnia, systematyzuje i podsumowuje pierwszy w Polsce kurs online ikonografii pt. „Tajemnice ikony”. Oglądając kolejne odcinki kursu i czytając tę pozycję, mają Państwo niepowtarzalną możliwość i pełny materiał, aby rozpocząć naukę tworzenia ikony. Dzięki wiedzy bazowej, która zawiera się w tej książce i bezpłatnemu kursowi online, będą mogli Państwo uczestniczyć w kolejnych warsztatach organizowanych przeze mnie online, a kierowanych już do osób zaawansowanych. Zostaną na nich również omówione problemy z zakresu ikonografii, takie jak: szaty, rysunek, kompozycja i architektura w ikonie. Chciałabym ułatwić Państwu nieprostą drogę do opanowania warsztatu ikonogafa wymagającą ogromnych nakładów cierpliwości, pracy i modlitwy. Przechodząc przez kolejne tajemnice ikony, mamy szansę nie tylko stworzyć piękny wizerunek Boga, ale także sami siebie lepiej poznać i zrozumieć, stając się lepszymi ludźmi, co zawsze jest wartością dodaną do pracy w kontakcie z Bogiem.

W tej książce skupiam się przede wszystkim na przekazaniu Państwu tradycyjnej średniowiecznej techniki malarskiej - tempery jajecznej, aby krok po kroku przedstawić wszystkie etapy pracy nad ikoną. Dzielę się swoimi refleksjami na temat kanonu w ikonografii i znaczenia symboli. Chcę pobudzić Was do zainteresowania się historią ikonografii i teologii ikony.

Życzę Państwu miłej pracy i aby każdy z Was po skończeniu kursu miał szczęście trzymać w ręku wykonaną przez siebie przepiękną ikonę mandylionu. Poniżej przedstawiam fragment tekstu opracowanego przez Moskiewski Sobór 100 Rozdziałów o tym, jaki powinien być ikonograf. Czynię tak ku przestrodze i nauce.

Rozdział 43 : O żywopiscach i świętych ikonach

Niech w panującym grodzie Moskwie i we wszystkich grodach zgodnie z radą cerkwi metropolici i arcybiskupi, i biskupi strzegą przeróżnych cerkiewnych reguł, zwłaszcza świętych ikon i żywopisców, i innych przepisów zgodnie z regułami cerkwi, jakie muszą być i wykazują troskę o narysowaniu cielesnego wyobrażenia Pana naszego Jezusa Chrystusa i przeczystej jego Matki Bożej, i świętych niebiańskich sił, i wszystkich świętych, którzy życiem cieszyli Boga. Musi bowiem żywopisiec być pokorny i łagodny, pobożny i niepustostowny, nie ma być wesołkiem ani kłótnikiem, ani zawistnikiem czy pijakiem, ani złodziejem, ani zabójcą, ale przede wszystkim zachowywać czystość duchową i cielesną z wszelką starannością, ten zaś który nie może trwać tak zgodnie z prawem, niech się ożeni i zawrze związek małżeński, niech przychodzi do ojców duchowych często na spowiedzi i we wszystkim niech radzi się, i zgodnie z ich zaleceniami i nauczaniem w poście i modlitwie przebywa bez żadnej hańby i bezceństwa, i z przewielką starannością pisze i wyobraża na ikonach i na deskach Pana naszego Jezusa Chrystusa i przeczystą Jego Matkę Boską, i święte niebiańskie siły, i świętych proroków, i apostołów, i męczenników, i biskupów, i przepodobnych, i wszystkich świętych zgodnie z obrazem i podobizną, i zgodnie z istotą, patrząc na obraz starodawnych żywopisców, i rysując z dawnych wzorów, i którzy obecni(e) mistrzowie żywopiscy obiecują i tak zaczną żyć, i car takim żywopiscom powinien wypłacać pobory, a biskupi powinni ich strzec i szanować ich bardziej niż prostych ludzi, także ci żywopiscy powinni przyjmować uczniów i ich rozpatrywać/oceniać we wszystkim, i uczyć ich wszelkiej pobożności /bogobojności i czystości i przyprowadzać ich do ojców duchowych. On zaś ich naucza zgodnie z przykazem/podaniem i zasadami od biskupów, jak żyć powinien chrześcijanin bez żadnej hańby i bezceństwa, i tak od swoich mistrzów z uwagą niech się uczą i jeśli któremuś odkryje Bóg takie rękodzielo i mistrz przyprowadzi takiego do biskupa, zaś biskup rozpatrzy/oceni, czy będzie to, co napisał uczeń, zgodne z obrazem i podobizną i dowie się o życiu jego, że żyje w pobożności i czystości, i zgodnie z przykazaniami Bożymi, bez żadnego bezceństwa, i biskup go pobłogosławi, i naucza go, aby nadal żył bogobojnie i świętego tego dzieła trzymał się ze wszelką

gorliwością /pilnością, i uczeń ten przejmie od biskupa szacunek taki sam, jak i jego nauczyciel, większy od zwykłych ludzi, po tym zaś niech mistrz naucza mistrza, a nie powinien przejmować zawodu/ pracy po bracie, ani po synu, ani po bliskich. Jeśli komuś nie odkryje Bóg takiego rękodzieła i zacznie pisać słabo lub zacznie żyć wbrew regułowemu nakazowi, a on powie, że jest zdolny i we wszystkim godnie żyje i pokazuje pisanie ikon innego, a nie swoje, i biskup przestuchawszy takiego mistrza zgodnie z regułami zakaze mu pracować, aby także inni wstrzymali się i nie śmieli tak czynić, a ów uczeń ikonowego dzieła odtąd niech nie tyka się, a jeśli któremuś uczniowi Bóg odkryje takie rękodzieło ikonowego pisania i zacznie żyć zgodnie z regułowym nakazem, a mistrz zacznie ganić go z zawiści, aby nie przejął szacunku takiego, jaki on posiada, biskup zaś przestuchawszy takiego mistrza zakaze mu pracować, jak nakazują tego reguły, zaś uczniowi ofiaruje się większy szacunek, jeśli któryś z tych żywopisców zacznie skrywać talent, który dał Bóg i uczniowi prawdziwie go nie da, taki osądzony będzie przez Boga wraz z tym, który ukrył talent na wieczną mękę. Jeśli ktoś spośród samych tych mistrzów żywopisców lub spośród ich uczniów zacznie żyć niezgodnie z regułowym nakazem, w pijaństwie i nieczystości i we wszystkim bezecenstwie, biskupi powinni takim zakazywać pracować od dzieła ikonowego odtąd wyklinać i nie pozwalać im, aby dotykali się owego, bojąc się słów odrzuconego: "Niech będzie przeklęty ten, kto tworzy dzieło Boże niestaranie". A ikkonicy nieuczeni, którzy dotąd pisali, nie ucząc się, dzięki własnej woli i własnej pomysłowości i niezgodnie z obrazem i których ikony były tanio wymieniane u prostych ludzi, wiejskich nieuków, i tym nakazać, aby uczyli się u dobrych mistrzów, i któremu da Bóg zacznie pisać zgodnie z obrazem i podobizną i ten by pisał, a któremu nie da Bóg i ich nadal przez takie ikony trzeba ganić, jeśli tacy nie przestaną tak czynić, tacy pod carską groźbą zostaną ukarani i osądzeni przez Boga i jeśli oni powiedzą: „My przecież tym się karmimy”, to nie zważać na ich taką wypowiedź, ponieważ głoszą to niewiedzący i nie stawiają sobie tego za grzech, nie każdy człowiek musi być ikkonikiem, jest bowiem dużo różnych rękodzieł darowanych od Boga i to z nich powinien karmić się ten człowiek i żyć oprócz malowania ikon, a Bożego obrazu nie dawać znieważać. Takoz, by także arcybiskupi i biskupi we wszystkich grodach

i wsiach, i w monastyrach, i w swych granicach próbowali ikonowych mistrzów, samemu oglądali ich pisma i wybierali żywopisców roztęplnych /roztęplnych mistrzów i im kazać wszystkich ikkoników oglądać, aby w nich słabych i bezecnych nie było, a ich, żywopisców niech arcybiskupi strzegą i szanują bardziej niż prostych ludzi, a wielmoże i wszyscy ludzie tym żywopiscem powinni oddawać cześć we wszystkim i szanować ich za to święte i czyste ikonowe wyobrażenie. I niech opiekują się, i strzegą wielce biskupi i każdy w swym kręgu, aby zdolni ikkonicy i ich uczniowie pisali ze starodawnych wzorów, a własną pomysłowością i swoimi domysłami, aby bóstwa/ boskości nie opisywali. Chrystus bowiem, Bóg nasz, opisany jest ciałem, a boskością/bóstwem nie opisywalny, jak mówi Jan z Damaszku: "Nie opisujcie boskości, nie kłamcie ślepi, po prostu jest ona niewidoczna i nie do zobaczenia, zaś obraz ciała wyobrażając i oddając mu cześć, wierzymy i sławimy Dziewicę, która urodziła Pana", a jeśli wśród pomysłowych mistrzów i żywopisców któryś ukrywa talent, który dał mu Bóg i innych nie naucza i nie poprawia, niech będzie osądzony przez Chrystusa na wieczne męki z tym, który ukrył talent, i dlatego żywopiscy nauczajcie swoich uczniów bez wszelkiego odstępu/ przewrotności, a nie będziecie skazani na wieczną mękę.

„Na większe wyżyny niż przedstawienie Boga sztuka nie może się wznieść, a w czasach po Chrystusie tylko ona ma ten przywilej „objawienia”.

Mój osobisty stan badań

Wierzę w to, że każdy, kto pisał o ikonach, starał się być obiektywny i przekazywać prawdę, bo nie jest to dziedzina, w której wypada naciągać fakty lub kreować się na wielkiego mistrza. Ja też nie chcę tego robić i dlatego z całym krytycyzmem do siebie i tego, co tu napiszę, nie wierzę w swój własny obiektywizm. Doświadczenie lektury wielu książek z tej dziedziny pokazuje mi, jak nawet pozycje naukowe dewaluują się w czasie, choć z pewnością ich autorzy starali się, by były nośnikami czystej wiedzy. Pułapką obiektywizmu jest zawsze kontekst czasów, miejsca, środowiska, w jakim dana osoba się wychowała. Ja, pisząc tę książkę w 2020 roku w Polsce w Krakowie i będąc wychowana w środowisku na pół prawosławnym, a na pół katolickim, jestem pełna „kontekstów”, ale nie umiem ocenić, które z nich wpłyną na charakter tego, co napiszę. Niestety, takich rzeczy nie widać od razu, potrzeba na to kilkudziesięciu a czasem nawet kilkuset lat, żeby to móc rzeczywiście zobaczyć. Pamiętam, jak będąc nastolatką z wypiekami na twarzy czytałam „Świat ikony” Iriny Jazykowej, „Kolorową kontemplację” Eugeniusza Trubieckiego czy Pawła Florenckiego „Ikonostas i inne szkice”. Wtedy te książki były dla mnie odkryciem. Mówiły o ikonie jak o zakazanym na nowo odkrywany skarbie, którego zrozumienie możliwe jest tylko przez wtajemniczonych, tych którzy poznają ich symbole i ukryte treści. Elitaryzm tej wiedzy dodatkowo mnie pociągał.

Trudno się dziwić, że po latach komunizmu w Rosji, kiedy w końcu można było pisać o wierze i ikonie otwartym tekstem, stała się ona przedmiotem zainteresowania niemal w neoficki sposób. Chciano za wszelką cenę podkreślić jej wagę, w dobrej wierze rozbudowując jej symboliczne znaczenie i próbując nadać jej jakiś głębszy sens niż ona sama posiada. To nadmierne doszukiwanie się dodatkowych znaczeń, a czasem budowanie skomplikowanych intelektualnie konstrukcji myślowych na ich potwierdzenie często mija się z prawdą historyczną, z tym co średniowieczni ikonografowie chcieli nam pokazać i przekazać, malując określone przedstawienie. Ten głęboko zakorzeniony lęk o utratę świętości i wstyd za przerwanie wielowiekowej tradycji dzisiaj

jest bardzo czytelny. Na pewno wspomniane powyżej pozycje jako wstęp do badań, jako pewna inspiracja do dalszych poszukiwań mają wielkie znaczenie propagatorskie.

Dopiero studiując i czytając literaturę naukową z zakresu sztuki bizantyńskiej, zrozumiałam, jak esencjonalne i treściwe mogą być pozycje dotyczące ikon, np. Sterna „Sztuka bizantyńska” czy Cyryla Mango „Historia Bizancjum”. Wszyscy w Instytucie Historii Sztuki odnosili się z wielkim szacunkiem do publikacji prof. Wojysława Mole, założyciela katedry sztuki bizantyńskiej na UJ i do tekstów prof. Anny Różyckiej - Bryzek, która opisała wspaniałą spuściznę po jagiellońskich freskach w Polsce. Jej badania kontynuuje promotor mojej pracy magisterskiej, prof. Małgorzata Smorąg - Różycka, poszerzając zakres swoich naukowych zainteresowań o miniatury z fresków. Wychowankowie pani profesor Bryzek to dziś najsilniejsza w Polsce grupa badaczy sztuki bizantyńskiej i postbizantyńskiej. Prof. Mirosław Piotr Kruk wykłada dziś na Uniwersytecie Gdańskim. Zajmuje się on przedstawieniami Matki Bożej z terenów Polski, Hodygitrią wśród Proroków, przedstawieniami sądów ostatecznych. Badania i publikacje prof. Agnieszki Gronek dotyczą ikon już nowożytnych. Profesor napisała obszerną pracę na temat mało znanej, a bardzo interesującej Kaplicy Rybotyckiej. Badaniami nad wczesną sztuką chrześcijańską, pierwszymi przedstawieniami Chrystusa oraz postacią diabła w ikonografii poświęcił się dr Sławomir Skrzyniarz. Nad przedstawieniami wojowników pochyla się w swoich badaniach dr Piotr Gotowski. Krakowscy badacze w sposób bardzo głęboki i z wielką dokładnością opracowują swoje zagadnienia, niewątpliwie przyczyniając się do rozwoju badań nad sztuką ikony.

Niestety, w języku polskim nie mamy szerokiego opracowania ani sztuki, ani kultury bizantyńskiej. Brakuje poważnych podręczników do historii oraz historii sztuki. Także zaniedbany jest rozwój myśli teologicznej. Jako próbę wyczerpujących ujęć kompilacyjnych można interpretować to, co dzieje się w środowisku warszawskim. Prace profesor Kalinowskiej i zajęcia na Artes Liberales prowadzone przez bpa Michała Janochę, którego doktoranci, m.in. Łukasz Hajduczenia i Witalij Michalczuk w swoich wystąpieniach ukazują ikonę w szerszej perspektywie

muzyki i teologii. Na razie czekamy na ich publikacje. Ciekawe myśli o teologii ikony prezentują w swoich pracach ojcowie - Jerzy Paprocki i Jerzy Tofiluk. Obydwaj wykładają w Seminarium Prawosławnym w Warszawie. Miałam także przyjemność słuchać ich na gościnnych wykładach w Krakowie. Ojciec Jerzy Tofiluk prowadził w Bielskiej Szkole przedmioty teologia ikony i teologia dogmatyczna. To właśnie jego wykłady z lat tam spędzonych zapamiętałam jako najciekawsze. Od niego usłyszałam o książce Włodzimierza Łoskiego „Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego” a także innych pozycjach dotyczących teologii prawosławnej, które w swojej myśli ocierają się też o ikonę i kreują (tłumaczą) stosunek do niej.

W szkole ikonograficznej naszym głównym nauczycielem był ojciec mitrat Leoncjusz Tofiluk, założyciel i dyrektor Studium Ikonograficznego w Bielsku Podlaskim. Codziennie rano po wspólnej modlitwie przechodził przez wszystkie sale i robił po kolei każdemu korekty malowanych przez nas ikon. Nie jest to wiedza pisana, ale wyjątkowo cenna. Jestem bardzo wdzięczna wybitnym ikonografom i moim mistrzom, którzy wprowadzali mnie w tajniki pisania ikon: Grzegorzowi Zinkiewiczowi, Joannie Jakimczuk, Walentynie Żdanowej. W szkole ikonograficznej nie mieliśmy ani żadnych podręczników do ikonografii, ani gotowych szkicowników. Cała wiedza była bezpośrednio przekazywana uczniowi przez mistrza, jak za dawnych czasów. Wtedy w Rosji ukazał się „Trud ikonopisca” siostry Juljaniji. Dochodziły do nas jakieś zdjęcia i kserówki z tej książki. Nie mieliśmy też dostępu do internetu, więc każdy dobry album z ikonami był na wagę złota. Pożyczaliśmy je sobie nawzajem i wpatrywaliśmy się godzinami w reprodukcje, przerysowując je, próbując odtworzyć nieistniejące fragmenty w głowie i zapamiętać każdy szczegół. Uczyłam się, siedząc godzinami w pracowni swojego mistrza i w ciszy patrząc, jak on maluje. Nie szkoda mi było czasu, a może powinnam powiedzieć odwrotnie, szkoda mi było czasu na wszystko, co nie było związane z ikoną. Wtedy i teraz, kiedy sama uczę, odczuwam wielką potrzebę porządnego podręcznika, który pomógłby zarówno uczniowi, jak i nauczycielowi w poznaniu podstawowych zagadnień potrzebnych do zrozumienia ikony zarówno od strony teoretycznej jak i zagadnień praktycznych. I chociaż przez ostatnie 20 lat, od czasu kiedy po maturze zdałam egzamin

do szkoły ikonograficznej, ukazało się wiele podręczników, to zarówno ich poziom merytoryczny, jak i poziom artystyczny reprodukowanych w nich ikon jest niezadawalający. W 2000 r. pod redakcją prof. Małgorzaty Smorąg - Różyckiej ukazało się tłumaczenie z greckiego „Hermenei”, XVII - wiecznego traktatu o charakterze praktycznego poradnika dla malarzy ikon. Dzięki niemu możemy dobrze poznać dawną technologię oraz znaleźć wskazówki na temat sposobów przedstawiania różnych świętych. Dzisiaj ta pozycja stanowi ciekawą płaszczyznę odniesienia, chociaż bezpośrednie korzystanie z porad w niej zawartych jest dość trudne ze względu na inne przeliczniki miar i wag oraz to, że pewne procesy technologiczne mamy już ułatwione (choćby kupujemy gotowy klej skórnym w sklepie plastycznym, nie musimy przez kilka dni wygotowywać na ogniu skór, by potem suszyć i kroić je w kostkę). Jest to jednak książka ciekawa i wartościowa, którą na pewno warto mieć w swojej bibliotece.

W 2015 r. Aidan Hart wydał bardzo interesującą pozycję „Ikona - podręcznik malarstwa ikonowego i ściennego”. Jest to najlepsze jak do tej pory kompendium wiedzy praktycznej, z którym się spotkałam, gdyż ilustrowane i tłumaczone są w nim przejrzyste różne technologiczne problemy.

To, co ja dla Państwa przygotowuję, wynika z kilkunastu lat mojej pracy ikonografa i nauczyciela. Dostosowuję ten podręcznik do zupełnie unikalnych metod nauczania. Stosuję je tak, aby przyniosły Państwu wymierne korzyści. Moim celem jest nie tylko omówienie i przedstawienie procesu twórczego, ale przede wszystkim nauczenie go. Dlatego po każdym rozdziale z części poświęconej rysunkowi i malarstwu dostają Państwo konkretne ćwiczenia, zadania lub porady do zastosowania. Natomiast pierwsze dwa rozdziały książki poruszające zagadnienia z historii, historii sztuki i teologii mają sprowokować Państwa do przemyśleń na temat ikony i dalszych poszukiwań w literaturze przedmiotu.

Pamiętam, jaka byłam szczęśliwa, kiedy dostałam się na Uniwersytet. Myślałam wówczas, że poznam genezę pewnych zjawisk i w końcu będę mogła tworzyć ikony bez strachu, że naruszam świętość przez zmianę jakiegoś szczegółu. Chciałam zrozumieć, co jest ważne i niezmiennie,

a co pozostaje w gestii artysty. Żeby móc się uczyć tego, co mnie tak bardzo fascynowało, musiałam przetrwać rok łaciny, którą miałam 3 x w tygodniu. Szło mi okropnie ciężko i ze swoją dysleksją musiałam spędzać długie godziny, wkuwając słówka, w których ciągle skakały mi litery, a w głowie liczyłam sobie, ile ikon mogłabym przez ten czas namalować... Czas życia mierzę ikonami.

Problem kanoniczności ikon

Na fali przemian ustrojowych w drugiej połowie XX wieku, kiedy to po latach ateistycznego totalitaryzmu wschodnia część Europy zaczyna na nowo szukać swoich chrześcijańskich korzeni, w popularnonaukowej literaturze przedmiotu pojawia się nowe enigmatyczne pojęcie „kanonicznych ikon”. Trudno dzisiaj ustalić autorów tego określenia. Pewne jest tylko to, że na dziesięciolecia zdeterminowało ono odbiór i ocenę ikony. Słowo „kanoniczność” nacechowane jest wyjątkowo pozytywnie i przysługuje najstarszym, najbardziej „prawidłowym”, najbardziej poprawnym teologicznie, najbardziej świętym ikonom ale, czy można te wszystkie przymioty zweryfikować, stosując ustalone kryteria? Jakie cechy formalno - estetyczne są nośnikami nadprzyrodzonej siły, a jakie nie? To mgliste pojęcie, którym tak lubią posługiwać się „znawcy tematu”, jest koszmarem tych wszystkich ikonografów, którzy świadomie próbują tworzyć ikony, traktując je jak sztukę, a nie kalkują i kopiuja istniejące już wzorce podszyci strachem wynikającym z niewiedzy. (Proszę mnie dobrze zrozumieć, na pewnym etapie nauki powtarzanie i kopiowanie dawnych ikon jest jak najbardziej poprawne i wskazane, ale po pewnym czasie powinniśmy mieć już taką swobodę wynikającą z doświadczenia, że będziemy potrafili samodzielnie je tworzyć). Wystarczy, że rozpowszechni się w środowisku fama, że czyjeś ikony są niekanoniczne, a taka osoba traci od razu zamówienia. I nawet nie ma się jak bronić, bo ksiądz czy nawet biskup na pytanie o niekanoniczne cechy odpowiada np.: bo dzieci na przedstawieniu sceny wjazdu do Jerozolimy są za grube albo, bo Chrystus krzywo siedzi, albo święty ma zbyt surowy wyraz twarzy... Nikt nie da jasnej odpowiedzi, bo nikt nie wie, czym naprawdę jest „kanoniczność”. Podane tu przykłady

odpowiedzi mogą świadczyć tylko o tym, że danej osobie ta konkretna ikona po prostu się nie spodobała. Wszystkie przytoczone uwagi odnoszą się jedynie do cech stylistycznych danego przedstawienia, a te zawsze były zmienne, więc nie mogą mieć nic wspólnego z jakkolwiek rozumianym pojęciem kanoniczności. Zasłanianie się nią jest swoistym pseudointelektualnym wytrychem zastosowanym po to, aby nie przyjąć zamówienia i zmusić ikonografa do przemalowania obrazu pod gust zamawiającego. Chciałabym, żeby Państwo mieli pełną świadomość tego, że nie zachowały się do naszych czasów żadne teksty źródłowe mówiące, jak wyglądał Jezus Chrystus ani Matka Boża (o Bogu Ojcu już nie wspomnę). Nawet w Biblii nie znajdują Państwo żadnych opisów tych kluczowych dla historii zbawienia postaci. W tym kontekście wypowiedzi krytyczne na temat fizjologii jakiegokolwiek postaci na ikonie typu, że ktoś ma być grubszy lub chudszy itp. wydają się jeszcze bardziej absurdałne. Jedyne teksty ogłoszone przez Kościół, a dotyczące ikon i mające rangę Kanonów to ustalenia II Soboru Nicejskiego, który został zwołany przez cesarzową Irenę w 787 roku, aby zakończyć okres ikonoklazmu. Czytamy tam, co następuje: „Krótko mówiąc, zachowujemy nienaruszoną całą przekazaną nam tradycję Kościoła, zarówno pisaną jak i niepisaną. Jednym z elementów tej tradycji jest malowanie wizerunków na obrazach w ten sposób, by obraz był zgodny z przekazem podanym przez Ewangelię, aby te wizerunki potwierdzały, że Słowo Boże naprawdę było człowiekiem, a nie wytworem fantazji, i abyśmy mieli z tego korzyść, utwierdzając się w wierze. Albowiem wizerunek i rzecz, którą wyobraża, wskazują na siebie nawzajem i stanowią niedwuznacznie swoje odzwierciedlenie. W ten oto sposób, postępując jakby królewską drogą, za Bożą nauką naszych świętych Ojców i za Tradycją Kościoła katolickiego - wiemy przecież, że w nim przebywa Duch Święty. Orzekamy z całą dokładnością i troską o wiarę, że przedmiotem kultu powinny być nie tylko wizerunki drogocennego i ożywającego Krzyża, lecz tak samo czcigodne i święte obrazy malowane, ułożone w mozaikę lub wykonane innym sposobem, które umieszcza się ze czcią w świętych kościołach Bożych, na naczyniach liturgicznych i na szatach, na ścianach i na desce, w domach czy przy drogach. Są one wyobrażeniami naszego Pana Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawiciela, Niepokalanej Pani naszej, świętej Bożej Rodzicielki,

godnych czci Aniołów oraz wszystkich świętych i świętobliwych mężów. Im częściej wierni będą patrzeć na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej oglądając je będą się zachęcać do wspominania i miłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu. Nie otacza się ich jednak taką adoracją, jaka według naszej wiary należy się wyłącznie Naturze Bożej. Oddaje się im hołd przez ofiarowanie kadzidła i zapalenie świec, podobnie jak to się czyni przed wizerunkiem drogocennego ożywiającego Krzyża przed świętymi Ewangeliami i innymi przedmiotami kultu, jak to było w pobożnym zwyczaju u przodków. „Cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp”, a kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia.”

W pierwszym akapicie cytowanych tu postanowień Soboru dowiadujemy się, że możemy czcić obrazy, gdyż:

- ikony należą do tradycji kościoła, co jest jednocześnie oficjalną zgodą na ich obecność w kościele,
- ich celem jest utwierdzanie nas w wierze,
- mają ilustrować Ewangelię zgodnie z ich treścią i potwierdzać prawdy w nich zawarte.

W drugim akapicie znajdujemy odpowiedź na pytanie, jak można wyobrażać Boga i gdzie umieszczać Jego wizerunek.

- możemy go namalować we wszystkich znanych technikach malarskich (fresk, mozaika, malarstwo na desce).

Trzeci akapit zawiera pytanie o to, co oprócz Krzyża można przedstawiać na świętych obrazach.

- możemy przedstawiać i czcić nie tylko Krzyż, ale również wizerunki Chrystusa, Matki Boskiej, aniołów i świętych.

W czwartym akapicie znajdziemy rozstrzygnięcie wątpliwości, czy modląc się do ikony, oddajemy cześć Bogu.

Odpowiedź zawiera się w słowach Bazylego Wielkiego: „Cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp”.

Po tej krótkiej analizie mam nadzieję, że już dla wszystkich z Państwa jest jasne, że w żadnym miejscu święci ojcowie nie napisali nam, jak ma wyglądać ikona, jak mamy przedstawiać Chrystusa..., w jakim stylu mamy malować. Oni w ogóle nie zajmowali się sprawami estetyki ikony, ani jej symboliki, ani jej kolorystyki. To w ogóle nie było w ich odczuciu istotne. W Nicei potwierdzili jej zasadność i przydatność dla Kościoła. Gdyby wtedy zachowali się małostkowo i zaczęli wprowadzać jakieś obostrzenia co do stylu, ograniczać formę, pewnie zahamowałiby rozwój malarstwa w ogóle, bo większość arcydzieł zarówno na Wschodzie jak i na Zachodzie do końca nowożytności była poświęcona właśnie tematyce religijnej. Święci biskupi w swojej mądrości nie popełnili tego błędu. W żaden sposób nie ograniczyli artystów, akceptując żywą sztukę. Obrazy Boga, którymi się otaczali, poza aureolami nie różniły się niczym od portretów zwykłych ludzi. Piękny przykład sztuki z tego okresu to przedstawienie Chrystusa Pantokratora przechowywane w klasztorze na Synaju i portrety trumienne z Fajum też wykonane w popularnej wtedy technice enkaustycznej. W obu przedstawieniach widać wyraźnie, że jest to kontynuacja sztuki starożytnej Grecji i Rzymu, bo sztuka wysoka tych czasów tak jak i wielu innych epok szukała inspiracji w antyku. Gdy dziś patrzymy na ikony Ojca Zinona, widzimy jego żywą fascynację starożytnością. Wcześniej, bo w latach 691-692, wypowiedział się na temat ikon Sobór w Trullo zwany piąto-szóstym, nie mający jednak rangi soboru, określając to, co nie może być tematem ikonografii. Dowiadujemy się z niego, że nie wolno przedstawiać „Boga Ojca jako starca”, bo Biblia nie opisuje takiego objawienia, nie wolno używać przedstawienia „Baranka” ani „ryby” jako symboli Chrystusa. Argumentowane jest to tym, że chrześcijaństwo uzyskało statut religii oficjalnej i nie musi się już ukrywać za symbolami, a może mówić w sposób otwarty o prawdach swojej wiary. Tutaj również nie znajdujemy nawet wzmianki na temat formy wizualnej ikony.

Ostatni tekst, który chciałabym omówić, jest znacznie późniejszy bo z 1551 roku i mimo tego, że jego dekrety nazywane są przez Cerkiew Kanonami, ich zasięg jest znacznie mniejszy, bo tyczy się tylko Rosji. Chodzi mi o moskiewski Sobór Stu Rozdziałów (obszerny cytat we Wstępie). Nie poruszano na nim żadnych kwestii dogmatycznych,

a jego zadaniem było uregulowanie wewnętrznych spraw Cerkwi i zapanowanie nad chaosem, jaki wtedy w niej panował a wyrażał się w ogromnej ilości błędów w przepisywanych po wielokroć księgach liturgicznych i Ewangeliach a także w nieudolnie kopiowanych ikonach, co doprowadziło do wypaczeń i herezji w nauczaniu Kościoła. Ich kres nastąpił po stu latach dzięki reformie Nikona. Jej ustalenia dotyczyły sposobu życia ikonografa i precyzowały zagadnienie bogobojności. Autorzy zalecali m.in. częste przystępowanie do spowiedzi i komunii oraz wstrzemięźliwość od alkoholu. W zaleceniach patriarchy Nikona znalazły się kwestie relacji uczeń - mistrz oraz mistrz – biskup a także problem lojalności wobec biskupa i jednocześnie jego mecenatu oraz opieki nad wybitnymi ikonografami. Podkreśla się potrzebę weryfikacji twórców ikon i wykluczenie tych złych z grona twórców sakralnych. Patriarcha Nikon obejmuje troską narastający problem twórczości ludzi niewykształconych ani teologicznie, ani plastycznie, gdyż może to prowadzić do przeinaczeń teologicznych w obrazach i do wprowadzenia błędnych nauk do Kościoła. Dlatego oprócz dokształcania takich twórców Sobór zaleca powtarzanie i kopiowanie starych, istniejących już wzorców ikon.

Rozdział 41, Pytanie 1: U świętej Trójcy piszą nimb krzyżowy jedni u środkowego, a obecnie u wszystkich trzech (aniołów), a w starych ikonach i greckich podpisują Święta Trójca, a nimbu krzyżowego nie piszą wcale, a obecnie podpisują przy środkowym NC XC Święta Trójca. I o tym rozsądzić z boskimi regułami, jak to teraz obecnie pisać.

Odpowiedź: Ikonopiscy mają pisać ikony ze standardowych przekazów/kopii, tak jak pisali greccy ikonopiscy i jak pisał Ondrej Rublow i inni słynni ikonopiści, i podpisywać Trójca Święta, a ze swego zmysłu/zamiaru nic nie przedsiębrać.”

Mimo tego że niektóre wskazówki można uznać za uzasadnione, jak wyżej cytowany fragment o sposobie podpisywania Trójcy Świętej, widać w nim pewien rodzaj lęku, który ujawnia się w próbie zatrzymania tego, co było i odwoływania się do przeszłości, aby zachowując stan rzeczy, przetrwać kryzys w Kościele. Nie ma tu próby wytłumaczenia, dlaczego ikonograf ma właśnie tak podpisać ikonę, ale a priori przyjmuje

się, że to co dawne jest słuszne, a wszystko co nowe może generować błędy. Biorąc pod uwagę kontekst historyczny tego Soboru możliwe, że ta restrykcyjno - dyscyplinarna droga, jaką na ową chwilę wyznaczył sztuce Kościół miała sens, aby zatrzymać jej regres. Niestety, ten sposób patrzenia na ikonę jako na obraz, który musi być kopią istniejącego już starego wzorca, utrzymuje się nadal, chociaż żyjemy niemalże 300 lat po Reformie Nikona i to, co miało być wyczyszczone i wyprostowane, zostało już dawno zrobione. Mogłoby się więc wydawać, że taki zapobiegawczy sposób patrzenia na ikonę nie jest już potrzebny, jednak to on właśnie zachował się najsilniej do dziś, blokując przemiany w ikonografii. (Czy są potrzebne? Rozważania na ten temat nie mieszczą się w meritum tego rozdziału).

Ważną konkluzją w odniesieniu do tematu „kanoniczności” ikony, jaka nasuwa się po analizie tekstu tego ostatniego Soboru jest to, że i tu w gruncie rzeczy nie ma żadnych konkretnych odpowiedzi na to, co kanoniczne jest, a co nie... Nie ma też żadnych wskazówek estetycznych co do kolorystyki, proporcji postaci, rodzajów użytych ornamentów. Jeśli ktoś w połowie XVI wieku mówi, że trzeba odwoływać się do „dawnych wzorców”, to nie trzeba być historykiem sztuki, żeby zrozumieć, że przez 1550 lat od narodzin Chrystusa powstały miliony Jego przedstawień. Od czasów katakumb poprzez różne style sztuki bizantyńskiej ikony przyjmowały przeróżne formy. Poza tym na dawnych wzorcach też występują błędne podpisy, bo w każdych czasach są lepsi i gorsi twórcy. Ci, co tworzą i ci, co kopiują. Trudno dziś w XXI wieku nie nabrać pewnego dystansu do zaleceń tego Soboru, bo wielką stratą byłoby, żeby w obrębie kultury wschodniego chrześcijaństwa, które w linii prostej dziedziczy tak różnorodną, twórczą, bogatą bizantyńską kulturę zostali po niej tylko zastraszeni kopiści.

Podsumowanie

W żadnym z kanonów Kościoła Prawosławnego nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, jak ma wyglądać ikona. Kanony nie narzucają żadnego stylu, nie tłumaczą żadnych zasad dotyczących kolorystyki. Nie wyjaśniają symboliki ikony. Nie nakładają na artystę żadnych

ograniczeń estetycznych. Wszystkie te zagadnienia mieszczą się do pewnego stopnia w szeroko rozumianej Tradycji Kościoła.

Kanon a tradycja

Tradycja (łac. *traditio*) - przekazywane z pokolenia na pokolenie treści kultury (takie jak: obyczaje, poglądy wierzenia, sposoby myślenia i zachowania, normy społeczne), uznane przez zbiorowość za społecznie doniosłe dla jej współczesności i przyszłości. (Wikipedia)

Kościół prawosławny przez wieki istnienia wykształcił pojęcie „**świętej tradycji**”, którą współtworzą: księgi Pisma Świętego, Symbol Wiary, postanowienia soborów powszechnych, pisma Ojców Kościoła, księgi liturgiczne i święte ikony. W praktyce jest to cały system nauki, ustroju Kościoła, nabożeństwa, duchowości i sztuki - wszystko w czym objawia się tu na ziemi nasza wiara i choć wszystko to opiera się na Chrystusie, On sam do tradycji nie należy, bo jest wiecznie żywy i osobowy. Fenomen ikony polega na tym, że bez względu na to, gdzie ona się znajduje: w świątyni, domu, galerii, czy w Sukiennicach jest rozpoznawalna nawet przez przeciętnego człowieka, zupełnie nie zaangażowanego w sztukę czy religię. To świadczy o tym, że jest jakiś zespół cech formalnych, które wyróżniają ją spoza reszty malarstwa sakralnego. Oczywiście najłatwiej rozpoznawalne są ikony na deskach, ale przecież Sobór Nicejski wymieniał różne techniki, jakimi można wykonać ikonę: mozaikę, fresk, a więc technika nie jest tu wyznacznikiem. Przypomnijmy, że całe malarstwo średniowiecza i wczesnego renesansu posługiwało się techniką tempery jajecznej. W tej technice równolegle do ikon powstawały na zachodzie Europy obrazy przedstawiające sceny rodzajowe czy mitologiczne, jak np. „Wenus i Mars” czy „Narodziny Wenus” namalowane przez Sandro Botticellego i innych wielkich przedstawicieli renesansu. Piszę o tym, bo chcę, aby nie mieli Państwo cienia wątpliwości, że sama w sobie technika nie jest święta!

Symbolika ikony

Ten głęboko zakorzeniony lęk o utratę świętości i wstyd za przerwanie wielowiekowej tradycji utrudnił pisarzom końca XX wieku zrozumienie, że ŚWIĘTOŚCI IKONY (Boga) NIE DA SIĘ DODATKOWO WZMOCNIĆ JAKIMŚ SYMBOLEM. TO ONA NADAJE SENS SYMBOLOM. PRZEDSTAWIAJĄC CIAŁO CHRYSTUSA, PRZEDSTAWIAMY TEŻ JEGO BOSKOŚĆ, BO JEGO NATURY SĄ NIEROZDZIELNE, A PRZECIEŻ NIE MA NIC ŚWIĘTSZEGO NIŻ SAM BÓG. To nie człowiek stwarza Boga, tylko Bóg człowieka. Nadmierna ilość symboli nie jest w stanie nic dodać Bogu, wręcz przeciwnie, w moim odczuciu umniejsza mu, czyniąc go w naszych oczach małostkowym. Według zaleceń Synodu 5-6 Trullańskiego ikona nie miała używać symboli, przynajmniej w sposób symboliczny nie miała przedstawiać Boga, więc artyści starali się być bardzo dosłowni w swych dziełach. Historia sztuki wykształciła nawet dla sztuki średniowiecza pojęcie „realizmu przedmiotowego”. Używa się go, kiedy zauważa się, że artysta chociaż nie umie ukazać przedmiotu w prawidłowej perspektywie albo w sposób w pełni realistyczny, stara się jak najdokładniej odwzorować dane obiekty, tak jakby to one miały zaświadczyć, że przedstawione zdarzenie miało miejsce w tym konkretnym miejscu na ziemi. Przykładem mogą tu być miniatury z ewangelistami przy pracy, kiedy siedzą przy małych stolikach i piszą, a wokół nich widać potwierdzające to przedmioty: kałamarz, zwoje, pióro itd.

To, co dziś nazywamy symbolami w ikonie, było „językiem potocznym” końca starożytności i początku średniowiecza. Każdy przeciętny wieśniak w XV w. widząc ikonę przedstawiającą Matkę Boską w purpurowych trzewikach, wiedział od razu, że oznacza to jej królewskie pochodzenie. Przez wiele stuleci tylko monarsze rody mogły sobie pozwolić na purpurowe szaty i buty ze względu na ich wysokie koszty. Prawda ta była dla wszystkich tak oczywista, jak dla nas wyświetlające się ikonki na ekranie komputera. Widząc małą literkę „e” na ekranie, od razu wiemy, że oznacza wejście w internet. Wszystkie znaki w wirtualnym świecie są zunifikowane, więc rozumiemy je bez względu na to, jakim językiem mówimy. Dokładnie tak samo było z ikonografią chrześcijańską do końca średniowiecza. Opierała się ona na uniwersalnym języku obrazu zrozumiałym i czytelnym dla wszystkich.

Rozdział II

Mandylion

Słowo mandylion wywodzi się ze starożytnych języków semickich, w których oznaczało chustę bądź też ręcznik. Do greki bizantyńskiej w znaczeniu konkretnej chusty, na której Chrystus osobiście miał odbić wizerunek swojego oblicza, trafiło ok. połowy pierwszego tysiąclecia. Jak mówi legenda, przyłożył ją do twarzy i przez posłańca przekazał królowi Edessy, Abgarowi. Edessa to miasto w północnej Mezopotamii. Właśnie z nim związana jest ta legenda dotycząca okoliczności powstania mandylionu. W podstawowym znaczeniu słowo mandylion zwykle z dodatkiem hagio mandylion (święty mandylion) oznaczało tę szczególną relikwię należącą do stosunkowo licznej grupy tzw. wizerunków acheiropoetycznych, czyli nie ręką ludzką wykonanych. A w obrębie tych wizerunków acheiropoetycznych jeszcze szczególną podgrupę stanowiły mechaniczne odbicia twarzy Chrystusa. Do tej właśnie najświętszej kategorii wizerunków należał edesski mandylion.

Drugie naczenie słowa mandylion związane jest z pierwszym genetycznie i ideowo. Mandylionem nazywamy też przedstawienia w malarstwie ikonowym, malarstwie ściennym i malarstwie książkowym zarówno samej chusty z Edessy, jak i szczególny sposób ukazania Chrystusowego oblicza, które najprawdopodobniej nawiązuje do



mechanicznego odbicia twarzy Zbawiciela na chuście z Edessy. (...)

Zasadnicze cechy ujęcia Chrystusowego w typie mandylionu występują w dwunastowiecznej ikonie powstałej w środowisku nowogrodzkim, która obecnie znajduje się w Moskwie w Galerii Trietiakowskiej. Prezentuje ona wiodący, najczęściej spotykany wariant ukazywania twarzy Chrystusa w typie mandylionu. Warto zwrócić uwagę, że po pierwsze jest to sama twarz, sama głowa bez szyi, bez ramion. Nie jest to ujęcie popiersiowe, lecz wyłącznie sama twarz ukazana w sposób frontalny, zasadniczo symetryczny. Dwustronnie w bardzo podobny sposób układają się włosy rozdzielone pośrodku wyraźnie zaznaczonym przedziałkiem, równomiernie opadając po obu stronach. Twarz ze względu na ukazanie frontalne jest symetryczna z delikatnym przełamaniem symetrii związanym z nieco odmiennym ułożeniem obu oczu, brwi i niesymetrycznym układem dolnej partii nosa. Ten podstawowy najczęściej spotykany w malarstwie ikonowym wariant mandylionu to frontalne i symetryczne ujęcie twarzy Chrystusa na tle pełnego okręgu nimbu krzyżowego, czyli atrybutu jednoznacznie identyfikującego tożsamość przedstawionej postaci. Temu przedstawieniu w typie mandylionu, które pełni też w ikonografii bizantyńskiej funkcję jednego z podstawowych wizerunków twarzy Chrystusa jako wcielonego Boga, towarzyszą odpowiednie inskrypcje identyfikujące jego postać. Po dwóch stronach u góry mamy litery Isos Christos, czyli Jezus Chrystus. Bardzo często w ramionach nimbu krzyżowego pojawia się słowo *ho*, czyli ten który jest, nawiązujące do starotestamentowego tytułu Boga, wskazujące na jego realne istnienie i jego wyjątkową, jedyną w swoim rodzaju naturę. Aspekt teologiczny jest podkreślany poprzez inskrypcje. Warto nadmienić że mandylion, który w świadomości Bizantyńczyków pojawia się w VI wieku, początkowo był czczony lokalnie właśnie w północnej Mezopotamii, przede wszystkim w Edessie. Jego pojawienie się, tak jak pojawienie się innych wizerunków acheiropoetycznych, odegrało w okresie ikonoklazmu bardzo ważną rolę w utwierdzaniu ludzi w przekonaniu, że w kulcie mogą znajdować się obrazy, że można przedstawiać Boga wcielonego. Istnienie tego rodzaju relikwii jak mandylion właśnie i innych zaistniałych w aurze cudu albo odnalezionych w cudownych okolicznościach obrazów stało się ważnym argumentem na rzecz ich kultu.



Mandylion może występować w różnych wersjach, jeżeli chodzi o zastosowaną technikę malarską. Mandylion Nowogrodzki i mandylion z Laon charakteryzują się tym, że tło, nie licząc nimbu krzyżowego, jest jednolicie złote. Zdarza się rzadziej w malarstwie ikonowym, częściej w malarstwie ściennym, że twarz Chrystusa w typie mandylionu ujęta jest na tle imitacji powierzchni tkaniny dekorowanej paskami, bardzo często też skośną kratką z umieszczonymi w tych nich rozetkami. W przypadku dwunastowiecznego malowidła w monasterze Mirowskim w Pskowie ukazującego mandylion jako chustę z odbiciem twarzy Chrystusa warto zwrócić uwagę na ten ornament. Jest to bardzo często spotykany sposób dekorowania powierzchni mandylionu. W przypadku przykładu malarstwa z dwunastego wieku pochodzącego z Cypru mandylion jest ukazany jako jasna tkanina z dwukolorowymi paskami i frędzlami po bokach. Przypomina obecnie stosowane ręczniki. Twarz Chrystusa ujęta została w nimb krzyżowy, po dwóch stronach znajduje się napis *hagion mandylion*. W przypadku tego mandylionu widać szyję Chrystusa i nasadę obojczyków. Tego rodzaju ikona (w kontekście tła mandylionu) nowożytna przechowywana w Muzeum Historycznym w Sanoku wskazuje, że tkanina ukazana w obrębie obrazu może być też ułożona w ten sposób, jakby była pofałdowana. Dodatkowo pojawia się element nadania naturalnego charakteru samej tkaninie. W tym przypadku ranga chusty podkreślona jest dodatkowo tym, że przytrzymują ją aniołowie. Powierzchnia tkaniny nie jest jednolita. W okresach, gdy do głosu dochodziły tendencje bardziej realistyczne wzorowane na zachodnich, np. wywodzących się ze szkoły Uszakowa w Moskwie, mamy

do czynienia z niemal iluzjonistycznym przedstawieniem samej tkaniny. Na jej tle jawi się wizerunek Chrystusa w typie mandylionu malowany bardzo miękko na sposób zachodni, który nie wydaje się być odbity, lecz zawieszony na tle tej chusty, a ona sama została ukazana plastycznie, przestrzennie. Ten wariant przedstawienia mandylionu, w którym oprócz samej twarzy Chrystusa pojawia się chusta, najczęściej występuje w malarstwie monumentalnym, a w programach ikonograficznych kościołów może być włączany do rozmaitych wątków tematycznych, czego egzemplifikacją jest włączenie mandylionu do cyklu liturgicznego czy eucharystycznego w jednym z kościołów w Kapadocji. Na chuście oprócz pasków widać dodatkowo wokół samej twarzy Chrystusa bogaty repertuar motywów dekoracyjnych. Pojawia się nie tylko sama twarz, ale też częściowo odsłonięte fragmenty szyi. Mandylion w Edessie, ta chusta z mechanicznym odbiciem twarzy Chrystusa przez długi czas miała być zdeponowana i przechowywana w niszy nad bramą prowadzącą do miasta. Nawiązując do tego szczegółu legendy mandylionu, warto wspomnieć, że takie wyobrażenie pojawia się jako wizerunek nadbramny, jako element strzegący wejścia na przykład do kościoła. Egzemplifikacją obrazu może być wizerunek z kościoła Hagia Sophia w Ochrydzie na terenie Macedonii. Nad przejściem z narteksu do naosu, do wnętrza kościoła mamy podobiznę Chrystusa złożoną z dwóch wizerunków: u dołu Pantokrator, u góry dwuwymiarowy Chrystus w typie mandylionu na chuście w bardzo eksponowanym miejscu. Zdarza się, zwłaszcza w okresie późnobizantyńskim, czego przykładem są fascynujące XIV - wieczne malowidła w cerkwi królewskiej w Studanicy, że mandylion pojawia się w kontekście wątku doksologicznego, czyli przedstawiającego chwałę Boga w niebie teologicznym. To cykl, który wypełnia najbardziej eksponowaną część kościoła, czyli kopułę i okolice kopuły. W kopule najczęściej pojawia się Chrystus w typie Pantokratora w otoczeniu mocy niebiańskich. Na tamburze mamy przedstawienia proroków. Pod kopułą z jednej strony widać mandylion jako element programu doksologicznego. Zgodnie ze stylem charakterystycznym dla malarstwa paleologów niemalże iluzjonistycznie, również bardzo ciekawe od strony kolorystycznej przedstawiona jest ta chusta zawieszona na ozdobnych hakach w formie ciała węża. Bardzo rzadko, zwłaszcza w późniejszym

okresie, ale zdarza się, że mandylion ze względu na jego walor czy aspekt teologiczny uobecniający czy przedłużający obecność Chrystusa na ziemi malowany jest we wnętrzu kopuły. Przytoczyć tu można XVII - wieczny przykład z Soboru Uspienskiego na Kremlu w Moskwie, w którym w kopule pojawia się zmonumentalizowana wersja tego przedstawienia. Te dwa schematy, czyli chusta z odbiciem twarzy i sam jej wizerunek od samego początku kształtowania się czy upowszechniana ikonografii mandylionu są stosunkowo późną rzeczą. Mandylion został przewieziony z Edessy do Konstantynopola w 944 roku. Od tego momentu staje się relikwią znaną w całym świecie bizantyńskim, do której przybywają pielgrzymi z całego świata. Od tego momentu mamy do czynienia z kształtowaniem się i upowszechnianiem ikonografii Chrystusowego oblicza z chusty Abgara pochodzącej z Edessy i znanej w całym świecie bizantyńskim. W malarstwie monumentalnym ten wizerunek na chuście pojawia się od samego początku. Ikona mandylionu z samym wizerunkiem twarzy częściowo przesłonięta XIV - wieczną okładziną, czyli tak zwaną koszulką, przechowywaną w kościele San Bartolomeo degli Armeni w Genui to tzw. mandylion genueński, z włoskiego Volto Santo. Ikona ta ze względu na kilkakrotne przemalowywanie i trudny dostęp dla badaczy stanowi bardzo poważne wyzwanie w kwestii datowania. Nie ma zgody między badaczami co do tego powstała. Niektórzy, jak nawet jeden z najwybitniejszych znawców malarstwa ikonowego w XX wieku Kurt Weizman, zakładali, że mogła powstać (sama warstwa malarska) w X bądź XI w., czyli na samym początku kształtowania się tej tradycji ikonograficznej. Została ona przekazana w XIV wieku doży genueńskiemu już z tą koszulką, połączoną okładziną bardzo kunsztownie dekorowaną. Na klejmach, czyli na ramach pojawiają się sceny opowiadające historię mandylionu. Również w Watykanie przechowuje się przedstawienie, które w przekonaniu wiernych jest niemalże tożsame z oryginałem mandylionu. Jako przedmiot doznaje czci nie mniejszej niż tenże. Z punktu widzenia historyka sztuki jest to wyzwanie badawcze, bo forma i sposób przedstawienia nastroczą trudności. Wspomniany Kurt Weizman uważał, że ikona przechowywana w Genui mogła mieć związek z zachowanymi w Klasztorze św. Katarzyny na Synaju dwoma skrzydłami niezachowanego tryptyku, pośrodku którego było przedstawienie mandylionu.

Na skrzydłach mamy wizerunki postaci związanych z jego historią. U góry po lewej stronie znajduje się najprawdopodobniej, choć można mieć pewne wątpliwości, ale raczej święty Tadeusz. Addaia, mówiąc po syryjsku jeden z siedemdziesięciu dwóch uczniów rozesłanych w świat przez Chrystusa. Po prawej stronie u góry widzimy przedstawienie Abgara otrzymującego chustę z mechanicznym odbiciem twarzy Chrystusa. U dołu natomiast postacie mnichów i pisarzy: po prawej stronie Efrem Syryjczyk związany ze środowiskiem monastycznym i częściowo z samą Edessą, która była miastem, gdzie działała ważna szkoła teologiczna w późnej starożytności przed podbojem arabskim. Wśród wielu bardzo wczesnych, cennych i zachowanych ikon, które w latach 40 XX wieku zostały przebadane i opublikowane przez Kurta Weizmana, mamy na Synaju m.in. te skrzydła tryptyku, które na podstawie formy można datować na X - wiek. Kurt Weizman wiązał ich powstanie właśnie z początkiem upowszechniania kultu mandylionu. On i częściowo też Hans Belting próbowali wyobrazić sobie, jak ten tryptyk mógł pierwotnie wyglądać.

Najprawdopodobniej pośrodku był właśnie wizerunek twarzy Chrystusa w typie mandylionu. Wracając do zbliżenia na wizerunek



Abgara, króla Edessy, otrzymującego mandylion warto wspomnieć o jeszcze jednym kontekście ikonograficznym, w którym pojawia się wizerunek mandylionu. Abgar, król Edessy wg legendy miał przyczynić się do chrystianizacji swojego miasta i całego państwa. Swoją drogą byłoby to pierwsze państwo, które przyjęło wiarę chrześcijańską. Abgar jest też bohaterem niezależnym przedstawianym na ikonie. Jego atrybut to właśnie mandylion. Postać ta stanowi osobny temat malarstwa ikonograficznego, choć jednak nieczęsto się to zdarza. Wracając do tego X - wiecznego wizerunku to wg wszelkiego prawdopodobieństwa jest on najwcześniejszym przedstawieniem mandylionu w kontekście sceny reprezentacyjnej, a nawiązującej do historii, czyli mającej aspekt narracyjny. Wysłannik Abgara, Annaniasz, po syryjsku Anan przekazuje Abgarowi tę chustę. Żeby zaznaczyć majestat królewski, Abgar został ukazany na tronie w stroju ceremonialnym, tyle że z koroną przypominającą typową koronę cesarzy bizantyńskich. Na tym malowidle z X wieku zdobiącym jedno ze skrzydeł niezachowanego tryptyku król Abgar celowo został upodobniony do panującego w połowie X w. cesarza Konstantyna VII Porfirogenety. W dziejach kultu chusty z Edessy jest to bardzo ważna postać, ponieważ on razem ze swoim współrządcą Romanem Lekapenem w 944 roku sprowadził do stolicy Bizancjum chustę z Edessy, czyli mandylion. On zdecydował o umieszczeniu jej w bardzo ważnej kaplicy w Pałacu Cesarskim w Konstantynopolu, gdzie zdeponowane były najcenniejsze relikwie chrześcijaństwa. Co ważne, Konstantyn VII Porfirogeneta był cesarzem intelektualistą. Jeżeli nawet sam nie napisał to zlecił opracowanie tej podstawowej wersji historii mandylionu edesskiego. Wiązana z osobą Konstantego VII opowieść o wizerunku z Edessy jest kompilacją wcześniejszych źródeł i podstawową, kanoniczną wersję legendy, która od X wieku decydowała o wiedzy wiernych Kościoła wschodniego na temat mandylionu edesskiego. Konstantyn VII ma przede wszystkim zasługi dla upowszechnienia i uregulowania tradycji form kultu związanych z mandylionem edesskim, bo oczywiście ta wersja opracowana przez Konstantyna VII Porfirogenetę stała się podstawą nieco krótszych wzmianek w tekstach liturgicznych, w synaksarionach, menologionach, czyli tych księgach, które zbierały informacje przytaczane w kontekście liturgii konkretnych świąt roku liturgicznego. Ponieważ

mandylion uroczyście sprowadzono do Wielkiego Pałacu 16 sierpnia, oczywiście wg dawnej rachuby czasu kalendarza juliańskiego, to dzień ten był odtąd obchodzony jako święto tego cudownego wizerunku z Edessy i w tekstach liturgicznych informacje skrócone na temat tej legendy były podawane za Konstantynem VII. Oczywiście można wysuwać różne hipotezy, jeżeli chodzi o powody, dla których Abgar został upodobniony do Konstantyna VII. Wydłużona twarz, długa broda, insygnium cesarskie w postaci korony z długimi zawieszkami pozwalają przyjąć, że mamy tutaj do czynienia z celowym upodobnieniem Abgara do Konstantyna VII. Inna sprawa, że to może bardziej Konstantynowi VII zależało na tym, żeby był postrzegany jako nowy Abgar, jako ten który ponownie upowszechnia chustę z mechanicznym odbiciem twarzy Chrystusa i przekazuje ją do powszechnego kultu. To bardzo ciekawy przykład gry analogiami formalnymi. W tym przypadku zastosowaniem tego samego typu fizjonomicznego u obu postaci po to, żeby zaznaczyć ich związek czy w pewnym sensie ich tożsamość, przynajmniej jeśli chodzi o zasługi związane z krzewieniem kultu świętego mandylionu. Oczywiście w ikonografii Konstantyn VII bardzo często pojawia się jako cesarz przyjmujący tę relikwię od posłańców przybywających z Edessy, co widać na XIII - wiecznej miniaturze towarzyszącej wzmiance na temat sprowadzenia mandylionu do Konstantynopola w kronice Jana Skylitzesa. Widoczny wizerunek jest dużo bardziej schematyczny, ale z ciekawie ukazaną twarzą Chrystusa, która sprawia wrażenie jakby była plastyczna, wyrastała z tkaniny a właściwy mandylion z paskami i frędzelkami został ukazany z tyłu. Zgodnie z przekazami do tego mandylionu przytula się Konstantyn VII Porfirogenet a przy okazji pojawia się też lustrzane odbicie. Oto scena przejęcia mandylionu w Konstantynopolu przez cesarza w asyście patriarchy i innych oficjeli. Legenda w wersji utworzonej przez Konstantyna VII Porfirogenetę pojawiała się w malarstwie książkowym w ilustracji do menologionu przechowywanego aktualnie w Muzeum Historycznym w Moskwie.

Edessa (tur. Sanliurfa), której królem był Abgar to miasto w północnej Mezopotamii obecnie znajdujące się w granicach Turcji, ale bardzo blisko granicy turecko-syryjskiej, w którym mandylion był czczony przez kilka wieków. Historycznie rzecz biorąc, jest to obszar syryjski,

a w każdym razie zdominowany przez syryjskojęzycznych chrześcijan w późnej starożytności. Obecnie w tym mieście, prawie w ogóle nie zachowały się ślady jego niegdysiejszej świetności. W starożytności zawdzięczało swój dobrobyt i rozwój przede wszystkim lokalizacji na jednej z odnóg szlaku jedwabnego. Przepływały przez nie rzesze kupców, więc czerpało zyski z handlu – a nie były to profity tylko materialne ale również duchowe. To był bardzo dynamiczny ośrodek intelektualny, zwłaszcza już jako miasto chrześcijańskie. W starożytności Edessa była stolicą udzielnego państewka nazywanego Osroeną. Dogodne położenie sprawiało, że był to obszar zasobny i miał strategiczne znaczenie. Osroene częściowo obejmowała Armenia, którą od II wieku p.n.e. władała dynastia Abagarów. Historyczną postacią był Abgar V Ukkama panujący w I połowie I wieku. To właśnie za jego przyczyną doszło do rozprzestrzeniania się chrześcijaństwa na obszarze szeroko rozumianej Armenii, jednego z najwcześniej schrystianizowanych obszarów.

Według legendy, którą opracowano w czasach Konstantyna V, król Abgar miał zapaść na ciężką chorobę, najprawdopodobniej chodzi o trąd. Kiedy jego lekarze nie mogli sobie z nim poradzić, usłyszał, że w Palestynie działa mędrzec, prorok i cudotwórca Jezus Chrystus. Postanowił wysłać do Chrystusa swojego posłańca z zaproszeniem do Edessy. To jeden z wątków legendy związanej z Abgarem dotyczący korespondencji między nim a Chrystusem, co pokazuje scena wysłania listu przez sekretarza królewskiego o imieniu Hanan (gr. Ananiasz). O istnieniu listu i odpowiedzi, jakiej Chrystus udzielił Abgarowi w Edessie na początku IV wieku wspomina Euzebiusz z Cezarei, o czym rzekomo miały świadczyć zdeponowane w archiwach dokumenty. Po jakimś czasie potwierdza listowną odpowiedź Chrystusa pielgrzymująca bogata kobieta Egeria. Celem Abgara było sprowadzenie Chrystusa, a miał napisać w tym liście, że jest bardzo zainteresowany jego naukami, że chętnie je przyjmie a dodatkowo zapewni mu możliwość swobodnego działania. Słyszał, że oficjele żydowscy czy zwierzchnicy religijni Żydów nastawiali na życie Chrystusa. Z takim listem Ananiasz został wysłany do Jerozolimy. Następny epizod ukazany na XVII - wiecznej ikonie przedstawia rozmowę czy też spotkanie z Jezusem. Jezus przeczytawszy list od Abgara, wyjaśnił posłańcowi, że nie może w tej chwili opuścić

Jerozolimy, bo jeszcze jego misja się nie zakończyła, ale po śmierci wysłał tam swojego ucznia. Miał też napisać list do Abgara, który jeszcze w IV wieku był pokazywany w archiwach Edessy. Ananiasz wg tej późnej wersji legendy zredagowanej w X wieku oprócz tego, że był archiwistą i pisarzem również zajmował się malarstwem i podjął próbę namalowania portretu Chrystusa, żeby pokazać Abgarowi właśnie tego cudotwórcę, mędrca, męża Bożego, który działa na terenie Palestyny. Warto zwrócić uwagę na dynamikę kształtowania się tej legendy. Początkowo w tych najwcześniejszych wzmiankach o kontakcie Abgara z Chrystusem nie pojawia się żadna informacja na temat świętego wizerunku. Euzebiusz z Cezarei na początku IV wieku i Egeria, która opisała swoją podróż między innymi do Edessy wspominają wyłącznie o listach. Nie ma tam informacji na temat wizerunków. Pierwsze wzmianki o tym że Ananiasz chciał namalować Chrystusa znajdują się w tak zwanej doktrynie czy nauce Addaia Tadeusza wspomnianego już wcześniej. W VI - wiecznej wersji tej doktryny Addaia mamy już informację, że próbował, ale mu się to nie udało, że oblicze Chrystusa przepełnione było takim dostojeństwem i emanowało takim blaskiem, że nie był w stanie tego namalować. To jest ciekawy wątek zwracający uwagę na niedoskonałość tych środków, które znajdują się w gestii człowieka, że nie ma takiego malarza, który byłby w stanie wiernie przedstawić oblicze Chrystusa. A więc pojawia się tam wątek nieudanych starań Ananiasza jako malarza. Następnym epizodem jest to, że Chrystus jednak postanowił przekazać swój wizerunek. Obmył twarz wodą, osuszył ręcznikiem, na którym odbiła się jego twarz. Przekazał go Ananiaszowi z poleceniem, żeby razem z listem dostarczył swojemu królowi. W tej legendzie widać, że to Chrystus własnoręcznie wykonuje swój portret. Można powiedzieć, że mandylion jest takim autoportretem Chrystusa. Kolejnym epizodem jest już przekazanie mandylionu w Edessie królowi Abgarowi, który spoczywa na łożu boleści. Po ucałowaniu świętej chusty król oczywiście został uleczony, a więc jest to wizerunek nie tylko ukazujący Chrystusa, nie tylko powstały w aurze cudu, ale też działający cuda. To następny istotny element pobożności związanej ze świętymi wizerunkami, które swój święty charakter potwierdzają też cudami, jakie się dzieją za ich przyczyną. Konsekwencją uzdrowienia Abgara było doprowadzenie przez niego do strącenia posągów bóstw

pogańskich czy zniesienia dotychczasowej religii w reprezentacyjnym miejscu miasta - w tej legendzie jest to nisza nad bramą główną wiodącą do miasta. W niej Abgar umieścił wizerunek Chrystusa odbity na chuście. Ta chusta stała się nowym emblematem Edessy, a jednocześnie też takim wizerunkiem protektywnym pełniącym funkcje ochronne w stosunku do miasta. W momencie kiedy do Edessy przybył wspomniany wcześniej Tadeusz czy inaczej mówiąc Addai, Abgar miał przyjąć chrześcijaństwo jako religię razem ze swoją świtą i wszystkimi poddanymi. Jest to taki pierwszy legendarny przypadek nawrócenia całego państwa na chrześcijaństwo. Następcy Abgara odeszli od chrześcijaństwa, wrócili do praktyk pogańskich i zaczęli prześladować chrześcijan. Miejscowy biskup postanowił chronić przede wszystkim mandylion. Gdybyśmy chcieli to umieścić w jakimś ciągu chronologicznym to zapewne około II wieku ten mandylion umieszczony nad bramą miasta został zasłonięty, zamurowany płytą ceramiczną. Według legendy do niszy wstawiono lampkę i zasłonięto ją, żeby przy pomocy płyty ukryć i chronić mandylion. Kolejny epizod dotyczy cudownego odnalezienia tego mandylionu już w VI wieku, kiedy Edessa ponownie stała się miastem chrześcijańskim i bardzo ważnym ośrodkiem teologicznym chrześcijaństwa syryjskiego. W obliczu zagrożenia najazdem perskim w latach 40 VI wieku kilku kronikarzy podaje informację o wczesnej historii chrześcijaństwa w Edessie i o szczególnym przedmiocie, o tej cudownej chuście. Wówczas rozbito lub zdjęto płytę zasłaniającą niszę nad bramą. Tam oczywiście ukazał się nienaruszony mandylion i wciąż płonąca lampka. Jeżeli kierować się informacjami zawartymi u kronikarzy bizantyńskich, to prawdopodobnie około połowy VI wieku w Edessie znowu czczony jest mandylion. Nota bene VI wiek w całości jest właśnie tym okresem, kiedy na terenie Bizancjum pojawia się wiele acheirotypicznych wizerunków Chrystusa. Wzrasta też ich znaczenie. Jednym z pierwszych cudów, jaki się dokonał za sprawą odnalezionego mandylionu było pokonanie zagrażających miastu Persów. Ostatnim epizodem w tej historii ukazywanej w obrazkach jest jak na XVIII - wiecznej ikonie przewiezienie mandylionu do Konstantynopola. Oczywiście nastąpiło to w dużej mierze drogą morską. W południowej części Konstantynopola przy latarni morskiej znajdował się kościół Matki Boskiej w Faros, w którym przechowywano

najcenniejsze relikwie: krzyża i korony cierniowej a od 944 roku również mandylion. Mamy wiele wzmianek u podróżników, i to z zachodu, ale przede wszystkim pielgrzymów podróżników z tego szeroko rozumianego świata bizantyńskiego, prawosławnego. Również ruscy podróżnicy opisują ceremonie związane z wystawianiem tego mandylionu, przede wszystkim w związku z jego świętem 16 sierpnia. Tradycja ta trwała do roku 1204, kiedy to IV krucjata dociera do Konstantynopola i tutaj jej uczestnicy powodowani przede wszystkim chęcią zdobycia bogactw plądrują miasto. IV Krucjata przyczyniła się do utraty zgromadzonych w stolicy Bizancjum skarbów sztuki, ale przede wszystkim relikwii, które oprócz złota i innych cennych przedmiotów krzyżowcy rabowali i wywozili na zachód. Spora ich część trafiła do Francji do Paryża. W 1204 roku kończą się informacje na temat mandylionu, który według źródeł od 994 r. znajdował się w kościele Theotokos w Faros w obrębie Wielkiego Pałacu. Od początku XIII wieku na terenie Bizancjum, generalnie w świecie wschodniego chrześcijaństwa mandylion jest czczony tylko jako ikona. Tego oryginału samej relikwii już nie ma.

Wspomniana połowa wieku X to jest czas, w którym nie tylko upowszechnia się wiedza na temat mandylionu w całym świecie bizantyńskim, w całym cesarstwie ale też zaczyna kształtować się ikonografia mandylionu. Jeżeli wiodący schemat ikonograficzny mandylionu porównamy z tymi najwcześniejszymi zachowanymi przedstawieniami, to od razu widać tę istotną różnicę. Na ikonie ze skrzydła tryptyku synajskiego Chrystus ma szyję podobnie jak we wczesnym przedstawieniu w malarstwie



monumentalnym. To jest jedna rzecz, a druga to że włosy na ikonie ze skrzydła tryptyku synajskiego układają się niesymetrycznie. One bardziej widocznymi puklami spływają na lewe ramię. Na ikonie nowogrodzkiej nie ma symetrycznego układu włosów. Jest to bardzo znacząca różnica między wiodącym schematem ikonograficznym a tym, jak początkowo przedstawiano mandylion. Najwcześniejsze zachowane wizerunki przypominają wczesne przedstawienia Chrystusa, jak na tej słynnej ikonie Chrystusa Pantoratora powstałej w VI wieku, która również jest przechowywana w klasztorze św. Katarzyny na Synaju. Mamy tutaj do czynienia z bardzo podobnym wycięciem w szacie oraz na tej granicy, do której doprowadzona jest szyja na przedstawieniach samego mandylionu. Cześć badaczy próbując wyjaśnić ten swego rodzaju paradoks, powołuje się na teksty źródłowe, zwłaszcza relacje pielgrzymów, którzy mówią o bardzo niewyraźnym obliczu Chrystusa na chustce przechowywanej w Konstantynopolu. Żeby dostrzec świętą twarz trzeba bardzo dużego wysiłku i wiary. Pojawiają się opinie, że to oblicze składa się z jakichś plamek, że jest to niewyraźny obraz. Można wyobrazić sobie sytuację, że w momencie, w którym trzeba było ukazać tę chustę z wyraźną twarzą Chrystusa, posłużono się tradycyjnym sposobem ujęcia jego oblicza. Pamiętajmy też, że oprócz tego wiodącego, symetrycznego, frontalnego ujęcia bez szyi, mamy też warianty przedstawienia mandylionu malowane w taki sposób, że pojawia się i szyja, twarz jest ukazana lekko z ukosa, a włosy nie muszą być ściśle symetrycznie ułożone, tylko zebrane na jedną stronę. Myślę, że warto też parę słów powiedzieć na temat tego, co mogłoby wynikać, gdybyśmy zwrócili uwagę na te wyraźne analogie wiodącego wariantu przedstawień twarzy Chrystusa w typie mandylionu i znanego już z rentgenowskich fotografii oblicza odbitego na całunie turyńskim. W obu przypadkach mamy do czynienia z ściśle symetrycznym i frontalnym ujęciem. Wg Ryana Wilsona, jednego z ważniejszych autorów piszących o całunie turyńskim, najbardziej poczytnym autorze – mandylion w istocie był całunem turyńskim przechowywanym w Konstantynopolu i branym za chustę Abgara, bo twarz Chrystusa widać niewyraźnie, pojawiają się jakieś plamki. Wg Ryana Wilsona całun turyński został umieszczony w ramie osłoniętej częściowo skośną kratką, która bardzo często pojawia się w ikonografii. Z różnych źródeł Wilson wyciągnął pewne szczegóły:

że wizerunek był niewyraźny, że chusta była poskładana, że od czasu do czasu była rozkładana, ale przede wszystkim chodzi o to, że informacje na temat mandylionu przechowywanego w Konstantynopolu wygasają na początku XIV wieku. Kilkadziesiąt lat później mamy pierwsze wzmianki o istnieniu całunu turyńskiego w Chamberi, a później na terenie Sabaudi w końcu w Turynie. Wilson uznał, że mandylion była to poskładana chusta z odbiciem całego ciała Chrystusa, którą zrabowano w Konstantynopolu podczas IV krucjaty i która później objawiła się na zachodzie, a obecnie czczona jest jako całun turyński. Jest jednak jedna bardzo ważna różnica pomiędzy i tymi tradycjami, i tymi podstawowymi cechami obrazowymi, o której trzeba pamiętać, bo w moim przekonaniu ona wyklucza ona tezę Wilsona, mimo widocznych na pierwszy rzut oka analogii. Tym, co jest najważniejsze w odbiciu oblicza na całunie turyńskim jest twarz martwego człowieka z zamkniętymi oczami. W przypadku mandylionu, o czym mówi sama legenda, ale też cechy ikonograficzne przedstawione zostało oblicze żyjącego człowieka bez żadnych śladów męki, cierpienia. Na całunie turyńskim widać kropelki krwi na twarzy, odbicie korony cierniowej, rany po niej. To jest twarz martwego, umęczonego człowieka, a twarz na mandylionie to jest twarz żyjącego człowieka nie mającego znamion cierpienia. Zauważamy też zasadnicze różnice między mandylionem, a jego odpowiednikiem czczonym na zachodzie, czyli chustą św. Weroniki. Chusta Weroniki jest to odbicie twarzy umęczonego idącego na Golgotę Chrystusa z bardzo mocno wyeksponowanymi znamionami męki, jak korona cierniowa, czy strużkami krwi. Warto jeszcze powrócić do płyty, która zasłoniła mandylion przechowywany w niszy. Według legendy płyta ta zachowała się i co więcej powstało na niej odbicie twarzy Chrystusa. Również ona była czczona jako wizerunek cudowny, który przez długo trwający kontakt z relikwią stał się też takim wizerunkiem acheiropoetycznym. Tekstów dotyczących właśnie tej ceramicznej płyty mamy niewiele. Czasem jest to nazywane dachówką, po grecku keramion. Ten keramion czczony był na terenie Syrii, a przechowywany w Herapolis. Jeden z następców Konstantyna VII Porfirogenety, Nicefor II Fokas miał sprowadzić keramion do Konstantynopola. Pod koniec X wieku był już w Konstantynopolu i razem z innymi relikwiami zaginął podczas IV krucjaty. Ale keramion, czyli to odbicie mandylionu na płycie

ceramicznej jest bardzo często typem ikonograficznym towarzyszącym mandylionowi. Keramion pod względem ikonograficznym tym różni się od mandylionu, że w tle mamy kolor wypalanej gliny, czasami też ozdobiony jakimiś pęknięciami czy paskami, imitację cegły czy dachówki. Tutaj kolor tła, oprócz oczywiście inskrypcji jest takim definiującym elementem obrazowym tego typu ikonograficznego. On już znacznie rzadziej pojawia się w malarstwie bizantyńskim, ale bardzo często w towarzystwie jako odpowiednik mandylionu, dopełnienie mandylionu nawiązujące do tej legendy. Zdarza się też w malarstwie książkowym. Z mandylionem jeszcze związany jest ten typ keramionu właśnie, który wyjątkowo pojawia się w malarstwie ikonowym, zwłaszcza w ostatnich czasach.

*Tekst artykułu został zredagowany
na podstawie wykładu dra S.Skrzyniarza
za Jego zgodą, ale bez autoryzacji.*

Ikonoklazm bizantyński

Opowieść o ikonoklazmie bizantyńskim wypada zacząć od stwierdzenia, że był on jedną z wielu odsłon zjawiska uniwersalnego, motywowanym religijnie niszczeniem dzieł sztuki, zwłaszcza przedstawień pełniących funkcje kultowe. Ze zjawiskiem tym wielokrotnie mamy do czynienia w różnych epokach w obrębie odmiennych kręgów cywilizacyjnych. Jeżeli chodzi o starożytność jego bardzo spektakularnym przykładem były poczynania faraona Amenhotepa IV znanego jako Echnanton, reformatora a w zasadzie rewolucjonisty religijnego.

Jeżeli chodzi o chrześcijaństwo to przykładem ikonoklazmu występującego na skalę lokalną były poglądy i poczynania francuskich Albigensów. U progu epoki nowożytnej mamy do czynienia z zakrojonymi na szeroką skalę programowymi akcjami najbardziej rygorystycznych odłamów protestantyzmu na terenie Niemiec, Holandii czy Szwajcarii (w XVI wieku) w ramach oczyszczania religii chrześcijańskiej z tego, co niektórzy uważali za naleciałości pogańskie. Niszczono obrazy i wyposażenie przejmowanych od katolików kościołów. W XVII wieku katolicy misjonarze zniszczyli dorobek artystyczny prekolumbijskich kultur na terenie przede wszystkim Ameryki Południowej. Wynikało to z różnych pobudek: albo oczyszczania własnej religii, albo niszczenia śladów religii uznanej za obcą czy niesłuszną. Nawet współcześnie mamy do czynienia z tego rodzaju przypadkami. W ostatnich latach opinię publiczną na całym świecie zaniepokoiły doniesienia o ikonoklastycznych poczynaniach ekstremistów islamskich na terenie Syrii oraz Afganistanu. Podsumowując, ikonoklazm jest zjawiskiem towarzyszącym wszelkim fundamentalizmom religijnym, który może się wydarzyć w różnych okresach, w różnych kręgach kulturowych. Skupmy się na tym, jak to wyglądało w Bizancjum.

Jeżeli spojrzeć na dzieje kultury bizantyńskiej, szczególnie kultury religijno - artystycznej Cesarstwa bizantyjskiego, to ikonoklazm był jednym z najważniejszych, o ile nie najważniejszym przełomem w procesie kształtowania się dojrzałych form kultury bizantyjskiej. W standardowych

podręcznikowych ujęciach dziejów Bizancjum, w tym również w ujęciach dziejów sztuki bizantyńskiej, okres dominacji idei ikonoklastycznej wyróżniany jest jako osobna epoka lub osobny okres przejściowy między epoką wczesnobizantyńską, której apogeum przypadało na VI wiek, na czasy panowania Justyniana I, a epoką średniobizantyńską, w której mamy do czynienia z ostateczną konsolidacją i rozpowszechnieniem się w świecie chrześcijaństwa wschodniego form sztuki bizantyńskiej.

Ikonoklazm obejmujący sto kilkanaście lat między tymi dwiema epokami jest traktowany jako odrębny okres przejściowy. Jego początek i jego koniec w ujęciach historycznych są związane z konkretnymi wydarzeniami historycznymi i zawierają się latach 726 – 843. Zwykle w podręcznikach historii Bizancjum okres ikonoklazmu z kilku powodów jest osobno ujmowany.

Słowo ikonoklazm ma etymologicznie greckie pochodzenie i składa się z rzeczownika eikon oraz czasownika klao, co tłumaczy się niszczenie obrazów. Powstało ze złożenia dwóch słów, eikon – oznaczającego wszelkiego rodzaju obrazy, w tym węższym znaczeniu kojarzone jest przede wszystkim z ikonami, czyli funkcjonującymi w kościele prawosławnym czy w kościołach wschodnich obrazami kultowymi. Dla użytkowników języka greckiego w średniowieczu to słowo znaczeniowo obejmowało wszelkiego rodzaju obrazy, wizerunki. Czasownik klao oznaczał przede wszystkim łamać, ale w szerszym rozumieniu: niweczyć, usuwać, burzyć, niszczyć. Czyli ikonoklazm jest to, inaczej mówiąc, w sensie etymologicznym niszczenie obrazów. W polszczyźnie kiedyś funkcjonowało i czasami też pojawia się, w tej chwili trącające archaizmem, słowo obrazoburstwo. Jest to najbardziej trafne przełożenie na język polski eikon i klao. Można stosować wymiennie oba te terminy, chociaż nieczęsto się to zdarza.

W latach 726-843 ikonoklazm staje się dominującą ideologią dla Cesarstwa bizantyńskiego. Ikonoklazm bizantyński nie był zjawiskiem nagłym. Nie pojawił się bez przygotowania, to było apogeum sporu trwającego do IV, być może nawet III wieku naszej ery, prawie że od zarania chrześcijaństwa, a dotyczącego problemu, czy w chrześcijaństwie mogą funkcjonować obrazy i jaką rolę mogą spełniać.

W celu ułatwienia percepcji tego artykułu zamieszczam poniżej słownik pojęć, terminów, idei związanych bezpośrednio z przedstawianymi zjawiskami i zagadnieniami.

IKONOKLAZM motywowane religijnie niszczenie dzieł sztuki, a zwłaszcza przedstawień pełniących funkcje kultowe.

IKONOKLASTA zwolennik albo przedstawiciel ruchu ikonoklastycznego.

IKONOLATRIA przeciwieństwo słowa ikonoklazm, złożenie słowa eikon ze słowem latreia oznaczające adorację, kult, cześć oddawaną komuś lub czemuś, ale raczej świętemu.

IKONODUL pochodzi od słów eikon oraz duleia i oznacza służbę lub cześć składaną komuś lub czemuś. W Bizancjum używa się słowa ikonodul na oznaczenie zwolennika ikonolatrii.

ANIKONIZM termin powstały przez przedrostek zaprzeczający dodany do eikon, cecha religii lub osób charakteryzująca się brakiem potrzeby lub niewykorzystywaniem obrazu jako przedmiotu kultowego, ale też jako medium przekazywania informacji. Religie, które wykluczają przedstawienia figuralne, obrazy ze swojej przestrzeni sakralnej nazywają się anikonicznymi, czego przykładem są judaizm i islam.

IKONOFOBIA wszelkiego rodzaju strach przed obrazami niekoniecznie związanymi z wrażliwością religijną, może być np. ikonofobia kulturowa.

IKONOFILIA umiłowanie obrazów, potrzeba obcowania z nimi nie tylko z powodów praktycznych (przekazywanie informacji), ale też jako przedmiotami estetycznymi, bardzo ważna cecha kulturowa naszego kręgu cywilizacyjnego przejęta od starożytnych Greków i Rzymian.

IKONOMACHIA od greckiego machos oznaczającego bój, wojnę, czyli walkę z obrazami.

APOLOGETA najwcześniejszy teolog chrześcijański żyjący w II wieku, wykształcony zgodnie z modelem antycznym, obrońca chrześcijaństwa przed zarzutami intelektualistów pogańskich.

GNOZA zbiór przekonań głoszących, że religie, a zwłaszcza chrześcijaństwo, mają głęboko ukryty sens dostępny jedynie dla wtajemniczonych, którzy przeszli proces inicjacji. Dla uzasadnienia swych doktryn gnostycy ani nie stosowali racjonalnych argumentów, ani też nie powoływali się na świadectwo doświadczenia.

GNOSTYCY wyznawcy gnozy.

Geneza

Ikonoklazm bizantyński, rozumiany jako fenomen przypadający na wieki VIII i pierwszą połowę wieku IX, nie pojawił się nagle. Geneza tego zjawiska była złożona i długotrwała. Pierwszym powodem zaistnienia w obrębie chrześcijaństwa wschodniego skrajnych postaw ikonoklastycznych było pojawienie się w ogóle obrazów w chrześcijańskim obiegu religijnym. Przesłanki empiryczne pozwalają nam zdecydowanie twierdzić, że obraz nie od zawsze towarzyszył chrześcijanom w praktykach religijnych, w życiu codziennym, w przekazywaniu prawd wiary. Przez sto kilkadziesiąt pierwszych lat funkcjonowania chrześcijaństwo było religią anikoniczną. To dotyczy na pewno jeszcze II wieku naszej ery. Nie mamy żadnych informacji na temat tego, żeby chrześcijanie w jakikolwiek sposób posługiwali się obrazem w celu przekazania prawd wiary. Co więcej, najwcześniejsi teologowie chrześcijańscy, (tzw. apologety) wykształceni zgodnie z modelem antycznym bronili chrześcijaństwa przed zarzutami intelektualistów pogańskich. Chrześcijanom zarzucano brak obrazów kultowych, co miało świadczyć o niewiedzy na temat ich Boga, którego nie można zobaczyć, który nie ma posągów, nie ma świątyń ani przedstawień przybliżających go nie tylko wiernym, ale przede wszystkim wyznawcom. Z punktu widzenia ludzi wychowanych w tej bardzo mocno nasyconej obrazami kulturze helleńsko-rzymskiej brak medium obrazowego był niepokojącym zjawiskiem, powodem do podejrzewania o jakieś nieczne zamiary czy patologiczne cechy tej nowej religii. Apologety podkreślali, że brak obrazów kultowych czy brak posługiwania się jakimikolwiek obrazami jest nawet dowodem na wyższość chrześcijaństwa nad religiami pogańskimi. Powoływali się też na intuicję czy tęsknoty wyrażane przez niektórych filozofów pogańskich,

że kult religijny, który koncentruje się wokół posągów bóstwa jest na swój sposób prymitywny i nie może być przejawem wysokiej kultury religijnej. Ten spirytualizm chrześcijaństwa i anikonizm apologeci tacy, jak: Orygenes, Klemens Aleksandryjski czy Arystydes z Aten bardzo mocno podkreślali, akcentując, że chrześcijanie nie koncentrują się na materii, nie interesują się wymysłami artystów, lecz czczą prawdziwego Boga, który jest duchem, którego nie można przedstawiać, posługując się jakimiś formami materialnymi. W każdym razie ważne jest, że nic nie wiadomo o tym, żeby powszechnie stosowano jakiekolwiek obrazy. Ten anikonizm, jak twierdzi część badaczy, mógł wynikać z braku środków na oprawę artystyczną religii. W starożytności bardzo drogą rzeczą było wykonanie posągu czy obrazu.

Mamy natomiast informacje, w szczególności w pismach Klemensa Aleksandryjskiego o tym, że niektórzy chrześcijanie ozdabiają sygnety, pełniące funkcję pieczęci używanych w korespondencji jakimiś motywami nawiązującymi do wątków przekazywanych w tekstach świętych. Chodzi o symboliczne przedstawienia kojarzące się z religią chrześcijańską, jak ryba czy rybak, które dały się interpretować poprzez ich skojarzenie z tekstami ewangelicznymi, np. przypowieściami Chrystusa. Traktować to należy jako niebudzący szacunku, ale też niebudzący niepokoju przejaw funkcjonowania w zwykłym świecie. Klemens Aleksandryjski i apologeci głównie podkreślają to, że chrześcijaństwo nie jest religią bałwochwalczą, że chrześcijanie nie oddają pokłonu jakimś posągom, jakimś przedmiotom materialnym, tylko czczą tego duchowego Boga właśnie w duchu i w prawdzie zgodnie z tekstem Nowego Testamentu. Mamy też pierwsze wzmianki w drugiej połowie II wieku o lokalnych, niewielkich wspólnotach, które później były uznawane za wspólnoty heretyckie, a które miały oddawać cześć na przykład obrazom Chrystusa. Pierwsza wzmianka dotyczy aleksandryjskiej grupy karpokracjan, czyli chrześcijan bardzo mocno doktrynalnie funkcjonujących pod wpływem gnostycyzmu, później uznanych za gnostyków, czyli heretyków. Warto zwrócić uwagę, że te pierwsze wzmianki o czczeniu obrazów odnoszą się do grup chrześcijan uznanych za heretyckie, czy też wręcz pogańskie. Zachowany materiał obrazowy nie daje podstaw do stwierdzenia, że nic powstałego w II wieku nie zachowało się do naszych czasów. Te pierwsze,

najwcześniejsze zachowane dzieła sztuki religijnej chrześcijańskiej czy dające się powiązać z religią chrześcijańską, pojawiają się na przełomie II i III wieku i to w bardzo specyficznym kontekście – w kontekście funeralnym. Są to obrazy o charakterze przede wszystkim symbolicznym, zawierające aluzję obrazową do tych wątków biblijnych, które podkreślają efekty zbawczego działania Chrystusa i odnoszą się do idei zbawienia. Można mówić o tak zwanych wątkach soteriologicznych, opieki Chrystusa nad wiernymi, czego przykładem może być motyw Chrystusa dobrego pasterza, przejęty zresztą z tradycji uniwersalnej, czyli sztuki rzymskiej pogańskiej. Został on skojarzony z tymi samoidentyfikującymi się wypowiedziami Chrystusa, który sam siebie nazywał dobrym pasterzem. Wątki historii Jonasza były traktowane zgodnie z wykładnią egzegetyczną jako zapowiedź błogostanu zbawionych, zatem mamy do czynienia z obrazami, które są aluzją do idei przekazywanych w formie słownej i stanowią jak gdyby ich ilustrację, funkcjonując na zasadzie pomocy, przypomnienia tych wątków, o których podczas przygotowania do chrztu i prawdopodobnie też podczas ówczesnej formy homilii wspomniano. Pierwsze obrazy pojawiają się w dekoracjach grobów i związane są z katakumbami w Rzymie, katakumbami Kaliksta i później z szeregiem tych podziemnych cmentarzy, które zarządzane były i użytkowane przez chrześcijan. Zaraz potem pojawiają się rzeźbione sarkofagi z tym samym repertuarem motywów, z którym mamy do czynienia w najwcześniejszym malarstwie katakumbowym. Pierwsza połowa III wieku przynosi pierwsze bardzo interesujące przejawy aktywności na polu sztuki. Prawdopodobnie artyści pracujący dla chrześcijan byli tymi samymi, którzy pracowali na potrzeby pogan. Cały czas jeszcze w literaturze czy piśmiennictwie tworzoną przez twórców podstaw doktryny chrześcijańskiej pobrzmiewa to anikoniczne nastawienie. Jeżeli chodzi o początki sztuki chrześcijańskiej, to mamy do czynienia ze zjawiskiem, fenomenem oddolnym. W literaturze pobrzmiewają jeszcze te niechętnie, sceptyczne stanowiska wobec posługiwania się obrazami. W połowie III wieku następuje drastyczne prześladowanie chrześcijan zarządzane przez cesarza Decjusza (sama połowa III wieku) na terenie zachodnich prowincji Cesarstwa rzymskiego i w północnej Afryce. Przypuszcza się, że spora część dotychczasowych elit kościoła została zdziesiątkowana.

Niektórzy badacze uważają, że ten wybuch chrześcijańskiej twórczości artystycznej w drugiej połowie III wieku jest też związany z odejściem sporej grupy sceptycznie nastawionych biskupów czy elit kościoła silnie przywiązanych do tej tradycji wywodzącej się z judaizmu. Trzeba przypomnieć, że chrześcijaństwo funkcjonowało na początku jako jedna z sekt religii żydowskiej. W każdym razie przełom następuje w III wieku i kolejne stulecia doprowadzają do następnych etapów upowszechniania się obrazów wśród chrześcijan. Od czasów Konstantyna Wielkiego, kiedy pojawiają się w związku z edyktem mediolańskim możliwości jawnego funkcjonowania wspólnot kościelnych, występują już formy monumentalnej sztuki chrześcijańskiej. W publicznej przestrzeni w obrębie budowli sakralnych daje się zauważyć obrazy. Warto nadmienić, że od początku IV wieku zaczynają się też pojawiać informacje o istnieniu portretowych przedstawień, czyli takich które możemy skojarzyć z tym, jak później wyglądają ikony ukazujące na przykład świętych. O istnieniu portretowych przedstawień Chrystusa i apostołów wspominają pisarze, np. Euzebiusz z Cezarei czy Epifaniusz z Salominy. Coraz częściej pojawiają się głosy, że liczni chrześcijanie chcą mieć czy nawet już posiadają jakieś portrety, a to jest sprzeczne z tradycją kościoła. Co więcej, mamy też w IV wieku pierwsze informacje dotyczące usuwania obrazów. Wspomniany Epifaniusz z Salominy osobiście też niszczył obrazy, kiedy je widział w kościołach. Trzeba podkreślić, że w IV wieku ten oddolny ruch zaczyna dominować nad tą odziedziczoną po judaizmie postawą anikoniczną. Coraz większa liczba pisarzy chrześcijańskich dostrzega w tym coś normalnego. Można jeszcze powiedzieć, że ci pierwsi myśliciele chrześcijańscy krytycznie nastawieni do posługiwania się obrazami zawsze podkreślali, że obecność obrazów w praktykach religijnych jest typowa dla bałwochwalczych religii pogańskich i chrześcijaństwo powinno tego unikać. Należy ostrożnie podchodzić do wszelkiego rodzaju obrazów. Koniec II i III wiek to czas, kiedy na chrześcijaństwo nawracają się ludzie już wychowani w tej obrazowej kulturze helleńsko-rzymskiej, dla której obraz jest naturalnym medium przekazywania informacji, naturalnym elementem ich życia. Wraz z dominacją wśród chrześcijan ludzi nawróconych z pogaństwa, coraz mocniej dają o sobie znać praktyki typowe dla religii bałwochwalczych.

W V wieku mamy pierwsze wzmianki na temat praktyk kultowych sprawowanych wobec obrazów. Dotyczą one indywidualnych przypadków wśród pobożnych mnichów, którzy czcili wizerunki swoich poprzedników, najczęściej świętych mistrzów. Mamy też pierwsze, ale poświadczone w późniejszych źródłach informacje na temat obrazów, które miały wyjątkowe pochodzenie owiane aurą cudu. Według tradycji w V wieku obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem rzekomo namalowany przez św. Łukasza został sprowadzony do Konstantynopola. Od V wieku mamy informacje dotyczące pierwszych przypadków kultu, mającego charakter indywidualny i bardzo wyjątkowy.

Natomiast w drugiej połowie VI wieku za czasów Justyna mamy do czynienia z upowszechnieniem się wiary w istnienie tzw. acheiropoetycznych wizerunków Chrystusa. Obrazy te albo zostały odnalezione w aurze cudu, albo powstały na skutek mechanicznego odbicia twarzy Chrystusa, a tym samym były traktowane jako szczególnego rodzaju relikwie, jako wiarygodne przedstawienia. Chodzi tu o ikonę z Kamuliany i edesski mandylion. Na razie pojawiają się pierwsze informacje na temat fenomenu acheiropoetycznych wizerunków Chrystusa. Fenomen, który później stał się jednym z najważniejszych fundamentów argumentacji na rzecz kultu ikon. Drugą sprawą jest to, że na skutek decyzji, przede wszystkim Justyna II, mamy do czynienia z początkiem publicznego kultu obrazów. Pierwszymi publicznie czczonymi obrazami były: ikona z Kamuliany oraz ikona Matki Boskiej Hodegetrii w Konstantynopolu. Stały się one przedmiotami oficjalnego państwowego kultu funkcjonującego nie tylko pod kuratelą cesarzy. Tym ikonom przypisuje się też funkcję protektywną w stosunku do cesarza, do państwa. Zyskują one status tzw. palladiów, czyli szczególnych przedmiotów kultu, które zapewniają państwu pomyślność.

Z punktu widzenia osób zainteresowanych bizantyńskim malarstwem ikonowym ważne jest, że na VI wiek datowane są najwcześniejsze zachowane przykłady ikon, czyli obrazów początkowo malowanych najczęściej w technice enkaustycznej na desce. Mam na myśli ten fenomenalny zbiór ikon cudownie ocalałych w klasztorze św. Katarzyny na Synaju, na czele z tą najsłynniejszą chyba ikoną Chrystusa w typie

Pantokratora, a przebadanych w latach 40. i 50. przez Kurta Weizmana. Mielibyśmy pewnie więcej tego rodzaju przykładów, gdyby nie działania ikonoklastów. Akurat tak się złożyło, że poczynania ikonoklastów w VIII wieku nie dotknęły klasztoru na Synaju i zachowało się tam wiele bardzo interesujących przykładów malarstwa ikonowego.

V II wiek to czas bardzo intensywnego rozkwitu i upowszechnienia się w całym świecie bizantyńskim kultu obrazów. Co więcej, sądząc z zachowanych przekazów źródłowych dochodzi do przesadnych form kultu obrazów, odnotowywane są przypadki zdrapywania warstwy malarskiej i dosypywania jej do wina konsekrowanego podczas mszy świętej. Traktuje się święte obrazy w sposób przypominający to, jak traktowane były pogańskie przedmioty kultu czy na przykład relikwie. Pojawiają się w VII wieku coraz wyraźniejsze głosy sprzeciwu wobec tego wynaturzonego, przesadnego kultu obrazów. Te głosy sprzeciwu zaczynają być traktowane jako przejaw tendencji wrogich prawowiernemu kościołowi. Zwłaszcza w II połowie VII wieku pojawiają się takie asocjacje tendencji ikonoklastycznych czy poglądów podkreślających niechrześcijański charakter kultu obrazów. Pojawienie się islamu spowodowało na wschodnich obrzeżach świata bizantyńskiego rewolucyjne zmiany. Wtedy mamy do czynienia z niepowstrzymanym pochodem wyznawców islamu, którzy między innymi charakteryzowali się skrajnie niechętnym stosunkiem do obrazów. Oczywiście byłoby daleko idącym uproszczeniem powiedzieć, że w ogóle w tym wczesnym islamie nie było obrazów, ale na pewno kult religijny odbywał się bez obrazów. Muzułmanie traktowali chrześcijan czczących obrazy na równi z pogańskimi bałwochwalcami jako tych, którzy podchodzą z niezrozumieniem do kultu prawdziwego Boga. Z pewnych względów taka opinia mogła się pojawić.

Do zrozumienia tego, jak do spraw kultu obrazów podchodzili bizantyńczycy podstawę stanowi grecki tekst Septuaginty. Jest to tłumaczenie Starego Testamentu z języków hebrajskiego i aramejskiego dokonany w diasporze żydowskiej w epoce hellenistycznej. Z katechizmów katolickiego i prawosławnego usunięto II przykazanie dekalogu, dwukrotnie wyartykułowane w ST w Księdze Wyjścia i Księdze

Powtórzonego Prawa. Brzmiało ono: „ Nie wykonasz dla siebie, nie będziesz wykonywał...”. Tutaj pojawiają się terminy eidolon i homoiom”, co się tłumaczy, że nie wykonasz dla siebie eidolonu i nie będziesz oddawał im czci. W obu tych wersjach drugiego przykazania zostało podkreślone, że Pan Bóg jest zazdrosny i będzie mścił się na czcicielach tych wizerunków. W polskim tłumaczeniu zwykle się mówi, że nie wykonasz sobie żadnego obrazu ani podobizny tego, co wysoko na niebie i nisko na ziemi i nie będziesz oddawał im pokłonu. Natomiast eidolon w języku greckim funkcjonował na oznaczenie przede wszystkim posągu kultowego. W interpretacji bizantyńczyków pierwsza część II przykazania oznacza, że nie można wykonywać posągów kultowych. Swoją drogą od eidolon wywodzi się stosowane między innymi w polszczyźnie słowo idol. Czasami na te przedstawienia kultowe pogańskie mówimy idole. Czasami bałwany, posługując się staropolskim określeniem. Ale eidolon to jest idol w znaczeniu tym samym co agalma, czyli przede wszystkim trójwymiarowe przedstawienie – posąg. Z homoioma sprawa jest bardziej złożona. Etymologicznie pochodzi od słowa homios, czyli podobny, podobizna, a więc wizerunek przedstawiający coś, co występuje wysoko na niebie i nisko na ziemi, ale zakładający jakąś wierność na przykład portretowi. To słowo też występowało na oznaczenie wizerunków raczej funkcjonujących w tym kontekście kultowym. Zwracam na to uwagę, bo mając nadwrażliwość na tekst biblijny, jeżeli się przeczyta polskie tłumaczenie drugiego przykazania, że nie wykonasz sobie żadnego obrazu, ani żadnej podobizny tego, co wysoko na niebie i nisko na ziemi, to można się przerazić, bo zakaz ten mógłby dotyczyć nawet fotografii lub portretu kogoś bliskiego, co wydawało się chrześcijanom żyjącym w starożytności nieprawdopodobne. Tak czy inaczej, drugie przykazanie Dekalogu jest najważniejszą biblijną podstawą oporu wobec obecności obrazów w życiu chrześcijan i życiu kościoła, w szczególności w praktykach kultowych. Na to drugie przykazanie i wypowiedzi wspomnianych wcześniej apologetów i tych pierwszych pisarzy chrześcijańskich powoływali się rzecznicy ikonoklazmu i sami ikonoklaści.

Podsumowując trzeba zaakcentować, że po pierwsze proces historyczny polegał na pojawianiu się i stopniowym upowszechnianiu

najpierw w ogóle obecności obrazów w pierwotnie anikonicznym chrześcijaństwie a później występowaniu coraz bardziej spektakularnych i coraz bardziej powszechnych form kultu obrazów. Ważną rolę odegrały podstawy doktrynalne, w szczególności biblijne w postaci drugiego przykazania Dekalogu a także prywatne zapatrywania osób odpowiedzialnych za pojawienie się ikonoklazmu, a równocześnie jego ostateczne przezwyciężenie. Upraszczając można powiedzieć, że religijne, intelektualne predylekcje konkretnych cesarzy, ale też ich nastawienie psychiczne czy stan psychologiczny odpowiadały za to, że ikonoklazm pojawiał się i w pewnym momencie zanikał. Czynniki osobiste wynikały bardzo często z głębokiej religijności.

Jeżeli chodzi o inicjatora ikonoklazmu bizantyńskiego, cesarza Leona III Izauryjczyka mamy tu do czynienia ze szczególną postacią, w przypadku której i te przyczyny historyczne, i te biblijne mówiąc w uproszczeniu, uległy wzmocnieniu w związku z jego osobistym nastawieniem i przemyśleniami. W czasie kiedy w sensacyjnych okolicznościach Leon III Izauryjczyk przejmował władzę, Cesarstwo bizantyjskie przeżywało bodaj najbardziej drastyczny kryzys w swoich dziejach, głównie związany z ekspansją islamu na wschodzie, dodatkowo podsycany tym, co działo się na zachodzie po upadku Cesarstwa zachodniorzymskiego. Cesarstwo bizantyjskie u progu panowania Leona III zajmowało sporą część Azji Mniejszej, tereny środkowej Anatolii najeżdżane w tym czasie przez Arabów, dążących do zlikwidowania władzy bizantyńskiej na tym obszarze. Poza tym niewielkie wysepki na Półwyspie Bałkańskim, który w VI i VII wieku był terenem migracji słowiańskich. Jeszcze na początku VIII wieku funkcjonuje w okrojonym stopniu egzarchat w Rawennie, któremu podlegał administracyjnie Rzym. Dość stabilna była władza bizantyńska na terenie Sycylii, południowej Italii czy też Sardynii, ale to nie miało już długo trwać. Jeśli porównamy, jak te posiadłości Bizancjum wyglądały na początku wieku VIII z tym, jak wyglądały za czasów Justyniana Wielkiego widać, że doszło do bardzo daleko idącego okrojenia tych terenów, głównie związanego z ekspansją islamu, ale też z wewnętrznymi napięciami i z kryzysem ekonomicznym oraz licznymi katastrofami naturalnymi i najazdami ze strony ekspandującego islamu, Awarów, Słowian, Bułgarów. Od czasu

do czasu nawet Konstantynopol był zagrożony najazdem, do tego doszły katastrofy naturalne, liczne klęski głodu, zarazy, które dziesiątkowały mieszkańców miast. W zasadzie jedynym miastem pozostał już tylko Konstantynopol. W każdym razie można powiedzieć, że w VIII wieku Cesarstwo bizantyjskie znajdowało się w stanie głębokiego kryzysu. Można też sądzić, co potwierdzają teksty źródłowe, że tacy ludzie, jak Leon III Izauryjczyk, czyli wrażliwi religijnie chrześcijanie w średniowieczu zaczęli szukać przyczyn braku łaski Bożej czy przychylności Boga dla państwa bizantyjskiego w samym postępowaniu bizantyńczyków. Za jeden z powodów odwrócenia się Boga czy klęsk, jakie spadały na państwo bizantyjskie uznano rozprzestrzenianie się kultu obrazów, które według części intelektualistów, części teologów były niezgodne z pierwotną tradycją kościoła. Również pojawienie się komety wzmagало tę trwogę. W każdym razie jedną z przyczyn zwrócenia się Leona III przeciwko ikonom było jego przekonanie, że kult obrazów, element przejęty przez chrześcijaństwo z tradycji pogańskich, spowodował utratę przychylności Boga, a więc jego zgodę na upokorzenia ze strony wyznawców islamu.

O ikonoklazmie, jego początkach, przebiegu a w szczególności o jego doktrynie i naturze wiemy od zwycięzców, rzeczników kultu obrazów, którzy doszczętnie zniszczyli dokumenty wygenerowane przez ikonoklastów i dlatego obraz tego ruchu religijnego jest zapewne stronniczy. W szczególności zwraca się uwagę na okrucieństwa ikonoklastów, na rozmaite przejawy patologii z ich strony. W każdym razie Leon III Izauryjczyk pochodzący z pogranicza bizantyńsko - arabskiego prawdopodobnie wychował się w środowisku, które lepiej rozumiało te formy religijności pozbawione obrazów. Cesarzowi zarzucano, że był kryptomuzułmaninem, powołując się na jego pochodzenie ze wschodnich rubieży cesarstwa i przyjazne stosunki z mieszkańcami kalifatu umajackiego. Już w latach dwudziestych VIII wieku kalif Jazyd II zakazał chrześcijanom kultu obrazów na podległym sobie obszarze. Jego zakaz powielił Leon III Izauryjczyk, któremu zarzucano, że prowadzi kampanię proislamską.

Podsumowując, warto pamiętać, że ikonoklazm był to ruch czy okres, o którego pojawieniu się i przebiegu decydowały nie tylko

ponadpersonalne względy historyczne czy poglądy doktrynalne, ale też osobista wrażliwość osób dramatu, głównych protagonistów.

Historia

Historię ikonoklazmu stosunkowo dobrze znamy, poszczególne etapy zostały dość wyczerpująco udokumentowane, oczywiście z punktu widzenia późniejszych zwycięzców, czyli tych, którzy ikonoklastów traktowali jako wcielenie zła, jako heretyków. Tych prawie sto dwadzieścia lat dzieli się na trzy podokresy. Mówi się o „pierwszym ikonoklazmie”, który zainicjowany został przez Leona III Izauryjczyka, a skończył się wraz z polityką prowadzoną przez cesarzową Irenę w latach osiemdziesiątych VIII wieku. Do drugiej dekady IX wieku mamy do czynienia z przerwą we wdrażaniu polityki ikonoklastycznej. Mówi się o nawrocie kultu obrazów albo o interludium w procesie ikonoklazmu. Później wraca ikonoklazm za sprawą decyzji cesarza Leona V. Ten drugi ikonoklazm, który zakończył się później uznaniem kultu obrazów za obowiązujący w kościele wschodnim w roku 843, był ostatecznym zwycięstwem rzeczników kultu obrazów i jest w tej chwili uważany za triumf ortodoksji. Obecnie uznaje się ikonoklazm za herezję. Z tym pierwszym okresem na pewno warto kojarzyć Leona III i Konstantyna V Kopronima, syna Leona oraz synod ikonoklastyczny, który odbył się w Hierii. Główną postacią po stronie rzeczników kultu obrazów i tych, którzy zaczęli kształtować zręby systematycznej doktryny tzw. teologii obrazów jest Jan z Damaszku. Działał on w okresie pierwszego ikonoklazmu. Przerwa w czasach regencji cesarzowej Ireny głównie związana jest z przygotowaniem obrad II Soboru nicejskiego, który też jest wymieniany jako VII sobór powszechny, który doprowadził do oficjalnego uznania pewnych aksjomatów teologii obrazów. Trzeci okres, czyli tzw. drugi ikonoklazm nastąpił po przerwie w latach 780 – 815 i jest związany z działalnością takich cesarzy, jak Leon V a przede wszystkim Teofil, ostatni cesarz ikonoklasta, który na polu sztuki, ale nie sztuk przedstawieniowych był niewątpliwie bardzo zasłużony. Jan z Damaszku, Teodor Studyta i patriarcha Nicefor są głównymi postaciami

w kształtowaniu się bizantyńskich podstaw teologii obrazu.

W nawiązaniu do wcześniej wspomnianego wątku należy zauważyć, że Leon III i Konstantyn V doprowadzili do zażegnania niebezpieczeństwa najazdu arabskiego. Jeżeli chodzi o obronę cesarstwa, byli to skuteczni politycy, a jednocześnie ikonoklaści. W momencie, kiedy powraca ponownie kult obrazów w latach osiemdziesiątych VIII wieku, znowu zaczynają się problemy wewnętrzne i zewnętrzne dla Bizancjum, co spowodowało, że Leon V ponownie decyduje się na powrót do polityki ikonoklastycznej. Można by tu snuć długie analizy z punktu widzenia psychologii historycznej. Okres ikonoklazmu zwykle nazywa się kryzysem ikonoklastycznym, a wtedy mamy do czynienia ze stabilizacją sytuacji wewnętrznej i zewnętrznej oraz z pewną pomyślnością w Bizancjum. To nie jest argument przemawiający za czy przeciwko ikonoklazmowi, chociaż dla samych ikonoklastów ta zbieżność wydarzeń miała pewne znaczenie. Dramaturgia ciągu wydarzeń związana z ikonoklazmem jest spowodowana osobistymi decyzjami, bardzo często uzasadnionymi psychologicznie a nieraz doktrynalnymi przemyśleniami konkretnych cesarzy. Tymi postaciami, które odpowiedzialne są za wszczęcie polityki zmierzającej do wyeliminowania obrazów z życia kościoła są Leon III Izauryjczyk, inicjator pierwszego ikonoklazmu i Leon V Armeńczyk, który w 815 roku inicjuje drugi okres ikonoklazmu. Ikonoklazm dotyczył funkcjonowania obrazów w kulcie religijnym. W ikonografii numizmatycznej wizerunki świętych normalnie funkcjonują. Za zażegnanie polityki ikonoklastycznej w Bizancjum odpowiedzialne były kobiety, które działały w imieniu swoich małoletnich synów. Najpierw była to cesarzowa Irena, która po roku 780 występowała w imieniu małoletniego syna Konstantyna VI. Traktowana jest ona jako bohaterka, okresowo uznawano ją za świętą, a jako rzeczniczka ortodoksji kojarzona jest z kultem obrazów. Ostateczne zwycięstwo nad ikonoklazmem było dziełem polityki prowadzonej przez wdowę po Teofilu, która w imieniu małoletniego syna Michała III w roku 843 doprowadziła do ostatecznego zamknięcia tego okresu. Podsumowując, za wszczynanie polityki ikonoklastycznej odpowiedzialne są konkretne osoby – cesarze Leon III i Leon V oraz konkretne kobiety: cesarzowe, regentki.

Rok 726 jest uznawany za datę graniczną rozpoczynającą ikonoklazm, ale nie jest to rzecz pewna. Z rachubą roczną sprawy są skomplikowane. Kronikarze bizantyńscy informują o tym, że najprawdopodobniej w 726 roku doszło do spektakularnego wydarzenia. Według tradycji Leon III Izauryjczyk, manifestując swój niechętny stosunek do kultu obrazów, miał rozkazać zamalowanie ikony Chrystusa Chalkitesa. To była ikona, która znajdowała się nad główną bramą Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu, od VI wieku nad bramą Chalke, stąd ten przydomek. Trudno powiedzieć, czy chodziło o zniszczenie, czy zamalowanie wizerunku widniejącego nad bramą, ale podobizna Chrystusa Chalkitesa była głównym elementem informującym o aktualnej polityce cesarskiej, bo oczywiście po 780 r. na rozkaz cesarzowej Ireny odnowiono tę ikonę, później za czasów Michała V znowu została usunięta bądź też zamalowana albo zamurowana, a po roku 843 obraz ten ponownie się pojawił. Ten akt niszczenia ikony został udokumentowany w Psalterzu Chłudowa. Zawarta w nim miniatura ilustruje sposób myślenia o ikonoklastach poprzez zestawienie ze sceną przebijania boku Chrystusa. Ikonoklaści zostali zrównani z oprawcami Chrystusa, bo jeszcze raz ugodzili Zbawiciela, chociaż w inny sposób. Psalterz Chłudowa powstał w środowisku zdecydowanych rzeczników kultu obrazów, prawdopodobnie w kręgu związanym z klasztorem Studion w Konstantynopolu. Warto podkreślić, że o ile w tym okresie ikonoklazmu zdecydowani przeciwnicy kultu obrazów zwykle rekrutowali się spośród świeckich intelektualistów i ewentualnie hierarchów kościoła, o tyle czciciele obrazów związani byli ze środowiskiem monastycznym. W związku z tym często uznawano ikonoklazm za pretekst do rozprawienia się z urastającym w siłę i gromadzącym coraz większe bogactwa ruchem monastycznym.

W każdym razie w roku 726 miało dojść do spektakularnego, mającego wymiar propagandowy czy symboliczny aktu zamurowania czy zniszczenia albo zamalowania, albo zamurowania ikony Chrystusa widniejącej nad główną bramą prowadzącą do Wielkiego Pałacu w Konstantynopolu. To tak, jakby obecnie przekazać za pośrednictwem telewizji jakąś informację o gwałtownej zmianie polityki. Był to akt symboliczny, manifestacja programu, do realizacji którego doszło 4 lata później. Dopiero w roku 730 podczas posiedzenia, takiego

można powiedzieć rządu bizantyjskiego, tak zwanego silentionu po pierwsze zniesiono z urzędu ówczesnego patriarchę Konstantynopola Germanosa, który siłą rzeczy stał się jednym z pierwszych męczenników okresu ikonoklastycznego, a najwyższe urzędy kościelne zostały obsadzone przez cesarza Leona III, przez zwolenników tej wersji chrześcijaństwa pozbawionej obrazów. Najprawdopodobniej cesarz w roku 726 był zdecydowany na zmianę polityki, natomiast praktyczne zmiany mógł przeprowadzić po przygotowaniu gruntu. Ten konflikt narastał, tlił się wśród elit kościoła, jednak trzeba było go przygotować od strony politycznej. To, co dzieje się za życia Leona III, to przede wszystkim zmiany na stanowiskach, głównie chodziło o patriarchę Konstantynopola i najwyższych hierarchów kościoła bizantyńskiego oraz stopniowe promowanie tej wersji. W podległych bezpośrednio patriarchszie oraz cesarzowi kościołach usuwano obrazy, natomiast nie mamy informacji na temat drastycznych prześladowań czcicieli obrazów czy na masową skalę ich niszczenia. Można powiedzieć, że jest to jeszcze taka dość miękka wersja polityki ikonoklastycznej, chociaż oczywiście wszelkiego rodzaju przypadki przemocy były często i bardzo dobrze wykorzystywane przez późniejszych kronikarzy, którzy już opowiadali o dziejach ikonoklazmu z perspektywy zwycięstwa ikonoduli. Syn Leona III Izauryjczyka, Konstantyn V, którego określano obraźliwym przydomkiem Kopronim, z gr. łajno, wychowany w duchu propagowanego przez ojca ikonoklazmu wprowadzał w życie tę politykę sprzeciwiającą się kultowi obrazów w sposób bardzo drastyczny. Najprawdopodobniej był skrajnie fundamentalistyczny w swoich poglądach sprzeciwiających się obecności kultu obrazów. Zapisał się w historii nie tylko jako niszczyciel obrazów, ktoś kto zlecał programowe i masowe niszczenie ikon, palenie ikon, skuwanie fresków, zatynkowanie mozaik, ale prześladował przede wszystkim czcicieli obrazów i twórców. Czasy panowania Konstantyna V to ten okres w dziejach sztuki, w którym za malowanie obrazów kultowych można było w skrajnych sytuacjach nawet stracić życie, co odnotowują kronikarze. Inna sprawa, że niewątpliwie był człowiekiem patologicznym, jeżeli chodzi o upodobanie do różnych okrucieństw. Sposób, w jaki przymuszał mnichów do rezygnacji, opisywany przez kronikarzy wskazuje na to, że mamy do czynienia z patologiczną wersją

skrajnie fundamentalistycznego ikonoklazmu. Trzeba dodać, że spośród cesarzy ikonoklastów jest chyba jedynym, który jednocześnie był teoretykiem ikonoklazmu. Zachowały się teksty napisane przez niego albo na jego zlecenie przez współpracujących z nim intelektualistów, które obejmowały te doktrynalne podstawy ikonoklazmu bizantyńskiego. One do naszych czasów się nie zachowały. Cytaty z jednego dzieła Konstantyna V to tzw. „zapytania”, które gdzieś około roku 750 zostały przez niego ogłoszone. W dokumentach soboru z 787 r. i później tego synodu z 843 roku, w pismach Teodora Studyty i patriarchy Nicefora mamy jakieś okruszki tych pism. Wiadomo, że te „zapytania” Konstantyna V były pierwszym zarysem teologii ikonoklastycznej. Znane są za sprawą kontrargumentów spisanych przez jednego z twórców teologii obrazów bizantyńskich, Nicefora. Tam pojawia się pierwsza bardzo ważna rzecz, o której warto pamiętać, myśląc o bizantyńskich ikonoklastach. Podkreśla on swoją ortodoksję rozumianą jako wierność wszystkim ustaleniom dotychczasowych soborów, w uproszczeniu mówiąc jest to wyznacznik ortodoksji. Zaleca i podaje biblijne i patrystyczne źródła swojego poglądu, że w kulcie religijnym chrześcijańskim obrazy nie mają racji bytu, że można ozdabiać kościoły jakimiś przedstawieniami o charakterze ornamentальnym, natomiast nie można tworzyć wizerunku choćby dlatego, że Bóg jest istotą duchową, a obraz jest przedmiotem materialnym. Za pomocą materii tego aspektu bytu czy świata, który stoi niżej w hierarchii od ducha, nie da się oddać istoty Boga. Argumentacja nie jest znana, ale można się domyślać, że przy użyciu jakiegoś instrumentarium filozoficznego i poprzez nawiązanie do piśmiennictwa sięgającego czasów apologetów, którzy podkreślali szczególny charakter chrześcijaństwa jako religii odpornej na bałwochwalstwo, że na tej podstawie Konstantyn V budował doktrynę ikonoklazmu w Peuseis (zapytania).

W roku 754 Konstantyn V zwołuje to, co w tej chwili przez historyków uznawane jest za synod, a co oczywiście było ogłoszone i traktowane jako sobór, czyli najwyższe zgromadzenie dostojników i teologów w Hierai w pałacu cesarskim na przedmieściach Chalcedonu, czyli po azjatyckiej stronie Bosforu. Przez kilka miesięcy obradowali w tym pałacu, czyli pod kuratelą cesarza teologowie i mianowani przez Leona III i samego Konstantyna V hierarchowie kościoła. Łącznie uczestniczyło

w tym 300 biskupów, wśród których nie było żadnego przeciwnika ikonoklazmu. Nie było też przedstawicieli Rzymu z tego powodu można z punktu widzenia historii podważać powszechność tego spotkania. Dlatego zwykle się mówi, że to był synod w Hierii. 27 sierpnia 754 roku ogłoszono choros, czyli ten oficjalny dokument sankcjonujący doktrynę ikonoklastyczną, która w praktyce była wprowadzana już od początku panowania Konstantyna V. Głównym skutkiem tych dwudziestu paru lat tej bezwzględnej i sprawnie prowadzonej polityki sprzeciwiającej się obrazom było zniszczenie sporej części dorobku artystycznego niektórych stuleci. Tylko w nielicznych klasztorach mogły przetrwać tradycje malowania ikon. Sporo artystów migruje wtedy na zachód, swoją drogą ma to też bardzo interesujące skutki w postaci pojawiania się takich dzieł na zachodzie, które bez tej migracji artystów z Bizancjum by nie powstały. Ikonodulowie czy ortodoksi, używając tego wprowadzonego później oficjalnego określenia, rzecznicy kultu obrazów dorobili się kilku czczonych do dzisiaj męczenników, czyli artystów lub czcicieli obrazów, którzy zostali wtedy skazani na śmierć albo w inny sposób zamęczeni. W oficjalnych dokumentach synodu w Hierii idolatria, kult obrazów jest uznawany za wynalazek diabła, podstęp z jego strony. Wcielenie Syna Bożego Chrystusa było równoznaczne z wyzwoleniem ludzkości z kultu idoli, a tutaj właśnie diabeł wg przedstawicieli ikonoklastów obecnych w Hierii ponownie wprowadził tę idolatrię. Oczywiście ten chros synodu w Hierii podkreśla, że to wszystko pozostaje w zgodzie z ustaleniami poprzednich soborów.

Krótko potem Konstantyn V umiera, jego syn Leon IV kontynuuje politykę ojca, ale żeni się z Ireną Atenką. Po urodzeniu syna, który oficjalnie od 780 roku został jako kilkuletni chłopiec uznany za cesarza, rządzi w jego imieniu cesarzowa Irena pochodząca z Aten, ze środowiska, które zachowało jeszcze cześć dla obrazów. Ona od samego początku swojej regencji była zwolenniczką polityki zmierzającej do odwrócenia procesu, który przebiegał w Bizancjum za sprawą Leona III i Konstantyna V. Nie tylko ikonoklaści, ale też rzecznicy kultu obrazu, posuwali się bardzo często do okrucieństwa. Irena swojego syna Konstantyna VI, który prawdopodobnie z szacunku dla tradycji ojca i dziadka przejawiał pozytywny stosunek do polityki ikonoklastycznej uwięziła i oślepiła.

W wyniku tego oślepienia ostatecznie zmarł. Okrutnie postąpiła wobec własnego syna, a oficjalnym tego powodem miała być jego sabość do ikonoklazmu. Nie był to jedyny przypadek przemocy w stosunku do ikonoklastów, który pojawił się właśnie w tym okresie ok 780 roku. W praktyce cesarzowa jako regentka doprowadziła do rezygnacji z urzędów patriarchy Konstantynopola i biskupów, którzy wcześniej sprzyjali ikonoklazmowi. Tym głównym patriarchą okresu odwrótu od ikonoklazmu staje się Tarazjusz, później uznany też za męczennika ikonoklazmu. Głównym dziełem cesarzowej Ireny było zwołanie w roku 787 na późne letnie i wczesne jesienne miesiące II Soboru nicejskiego, uznawanego za ostatni VII sobór powszechny, bo przedstawiciele kościoła Rzymu również w nim uczestniczyli. W kwestii obrazów w oficjalnych dokumentach, w kanonach nie mamy praktycznie do czynienia z żadnymi konkretnymi wskazówkami poza orzeczeniem, że kościół sprzyja obrazom, dopuszcza ich kult jako rzecz oczywistą. Natomiast podstaw doktrynalnych brakuje. Linia argumentacji jest typowa dla średniowiecza bizantyńskiego. Logika argumentacji opiera się nie o sylogizmy, nie o wywody filozoficzne, tylko wyraża się w powoływaniu na legendy o cudach poświadczających świętość obrazów oraz na wypowiedzi autorytetów religijnych. U Jana z Damaszku mamy próbę uzasadnienia kultu obrazów poprzez zwrócenie uwagi na to, co już wcześniej się pojawia w pismach, że te formy kultu sprawowane przed obrazami w rzeczywistości odnoszą się do pierwowzoru, czyli do Boga czy świętej postaci, a nie skupiają się na tym przedmiocie fizycznym, jakim jest sama ikona. Później zostało to rozwinięte przy pomocy instrumentarium pojęciowego głównie arystotelejskiego przez Teodora Studytę czy patriarchę Nicefora, ale sama teologia ikony to jest odrębna sprawa. W każdym razie Sobór nicejski zwołany przez cesarzową Irenę przyczynił się do powrotu kultu obrazów i usankcjonował go. Po roku 787 w bardzo przyspieszonym tempie likwidowano skutki działalności ikonoklastów. Okres regencji Ireny i odwrót od ikonoklazmu jest czasem, w którym na zachodzie pojawia się kłopotliwa dla Bizancjum potęga w postaci państwa frankijskiego. W roku 800 Karol Wielki był koronowany w Rzymie na cesarza i tym samym Cesarstwo bizantyjskie, które do tej pory było uznawane za jedynego depozytariusza imperialnych tradycji rzymskich

straciło na zachodzie swoją rolę poza enklawami władzy bizantyńskiej na południu Italii i Sycylii, które w wieku IX wpadły w ręce Arabów (Sycylia). Wraz z powrotem do kultu obrazów na zachodzie nastąpiły bardzo ważne wydarzenia, które ograniczyły wpływ Konstantynopola na to, co dzieje się w świecie chrześcijańskim. Zachód łaciński odciął się w sensie instytucjonalnym od Wschodu.

Było to jednym z powodów, dla których Leon V Armeńczyk w roku 815 w sposób analogiczny do tego, co skłaniało do wprowadzenia ikonoklazmu Leona III, odwraca ten proces. Mamy tu do czynienia z bardzo dynamiczną z naszej perspektywy sytuacją. Zaczyna się jak w przypadku Leona III od zmian na stanowisku patriarchy Konstantynopola. Nicefor został usunięty i zastąpiony biskupem przychylnym polityce ikonoklastycznej, cesarskiej. Zostaje zwołany w Konstantynopolu synod przywracający ikonoklazm. Mamy edykt ikonoklastyczny, który unieważnia ustalenia Soboru nicejskiego z 787 roku i przywraca politykę zainicjowaną przez Leona III. Drugi ikonoklazm nie obfitował już w takie spektakularne przykłady męczeństwa, prześladowania mnichów czy artystów. Leon V Armeńczyk i później jego następca Michał II i jego syn Teofil byli dużo bardziej ostrożni w stosunku do czcicieli obrazów. Za czasów Teofila usuwano ze stanowisk biskupów, którzy sprzyjali ikonoklazmowi, ale spektakularnych przykładów przemocy nie ma. Historia patriarchy Nicefora, który po złożeniu urzędu jeszcze przez jakiś czas działał czy innych takich, jak Teodor Studyta pokazuje, że przeciwnicy tej polityki ikonoklastycznej mogli w tym czasie funkcjonować. Nie mamy też informacji na temat jakiegoś systemowego zakrojonego na szeroką skalę niszczenia dzieł sztuki w tym czasie. Wydaje się, że to co było do zniszczenia, zostało zniszczone podczas pierwszego ikonoklazmu. To podejście Leona V, Michała II i Teofila do wprowadzania pozbawionej kultu obrazów wersji chrześcijaństwa nie było tak restrykcyjne, jak podejście Konstantyna V. Ten okres kończy się za sprawą wdowy po Teofilu, matce sprawującej władzę w imieniu małoletniego Michała III, cesarzowej Teodory, która w roku 843 robi to, co wcześniej uczyniła Irena. Usuwa z urzędów patriarchalnego i głównych urzędów biskupich zwolenników ikonoklazmu. Zastępuje ich głównie wywodzącymi się ze środowiska monastycznego rzecznikami kultu obrazów, zwołuje synod

do Konstantynopola. W pierwszą niedzielę wielkiego postu 843 roku został ostatecznie przełamany kryzys ikonoklastyczny, a kult obrazów uznano za integralną część funkcjonowania w ortodoksji chrześcijaństwa wschodniego. Ilustruje to słynna ikona. Po lewej stronie przedstawiona jest Teodora z małoletnim synem, w imieniu którego dokonywała tych zmian. Zwykle się uznaje Michała III jako cesarza, który zakończył okres ikonoklazmu, ale pamiętajmy, że miał on wtedy kilka lat. Faktycznie zrobiła to jego matka.

Znaczenie

Ikonoklazm miał negatywne skutki polegające na zniszczeniu sporej części dorobku artystycznego poprzednich stuleci. Wiedzielibyśmy dużo więcej na temat dziejów sztuki wczesnobizantyńskiej, gdyby nie działalność ikonoklastów. Oczywiście twórczość ikoniczna nie wygasła całkowicie na terenie Bizancjum w czasach wprowadzania polityki ikonoklastycznej, natomiast mamy do czynienia z wyraźną migracją artystów. Pole ich działalności zostało znacznie ograniczone, jeżeli chodzi o dopuszczalną, poświadczoną też częściowo w zachowanych dziełach sztuki dekorację wnętrz kościelnych, gdyż ograniczała się do motywów dekoracyjnych, ornamentalnych, a w tych najbardziej eksponowanych miejscach wnętrza kościelnego pojawiał się znak krzyża. Akurat tak się stało, że dekoracja w kościele Hagiae Irene wykonana w okresie ikonoklazmu zachowała się. Mamy tutaj krzyż na złotym tle, bez żadnych elementów figuralnych. Jeżeli chodzi o dekoracje, repertuar dopuszczalnych motywów był znacznie zawężony. Zdarza się, że mamy do czynienia z motywami figuralnymi, ale o charakterze dekoracyjnym, nie przedstawieniowym. Te wysiłki twórcze skupiły się na doskonałości technicznej, jeżeli chodzi o ornamentykę, ale jest to też ważny okres dla ostatecznego kształtowania się form architektonicznych w Bizancjum. Zaraz po wygaśnięciu ikonoklazmu pojawiają się najwcześniejsze zachowane przykłady typu kościoła na planie krzyża greckiego wpisanego w kwadrat, w pełni scentralizowane, w rozmaitych wariantach, które do dzisiaj stanowią podstawę przestrzeni sakralnej służącej wyznawcom prawosławia. Prawdopodobnie fundacje Teofila, ostatniego ikonoklasty miały kluczowe znaczenie dla procesu

kształtowania się tych głównych form architektury bizantyńskiej. Opresja spowodowana polityką ikonoklastów, prawdopodobnie też doktrynalne wystąpienia Konstantyna V i hierarchów uczestniczących w synodzie w Hierii doprowadziły do wypracowania czy pierwszych prób systematyzowania nauki na temat chrześcijańskiego podejścia do obrazów. Mam na myśli tworzenie się zrębów tego, co nazywamy bizantyńską teologią obrazów, a co w gruncie rzeczy ostatecznie swoją wersję uzyskało za sprawą teologów XX - wiecznych. W załączku pojawia się w pismach Jana z Damaszku działającego w VIII wieku. Jeżeli chodzi o ostateczne wypracowanie formuł obrazowych, które są traktowane jako powszechnie obowiązujące czy oficjalne, czasami nazywane słusznie czy niesłusznie kanonicznymi, to powstały one we wczesnym okresie poikonoklastycznym jako odpowiedź na tę szczególnie dramatyczną sytuację.

*Tekst artykułu został zredagowany
na podstawie wykładu dra S.Skrzyniarza
za Jego zgodą, ale bez autoryzacji.*

<https://www.youtube.com/watch?v=va6CevGKuE>

ΙϞ

Θ

ΧϞ

Ω

Η



НИКА†

Rozdział III

Technika pisania ikon

GRUNTOWANIE

I. Wybór deski

Zanim zaczniemy gruntować, musimy zastanowić się nad doborem podobrazia, w tym przypadku będzie to deska. Powinna być jak najlepsza gatunkowo, wysezonowana i bez sęków, aby ikona, którą namalujemy, miała szansę przetrwać setki lat. Jest to możliwe. Najstarsza ikona, jaką znamy pochodzi z VI wieku, (Chrystus z Synaju) czyli ma teraz koło 1500 lat ! Kiedy to sobie uświadomimy, czujemy respekt przed przystąpieniem do pracy. Mnie też zależy na tym, aby dać Wam możliwość stworzenia czegoś cennego, co pozostanie dla przyszłych pokoleń.

W naszych polskich warunkach najlepiej jest, jeśli deska zostanie wykonana z lipowego drewna i zabezpieczona od tyłu dębowymi szponami– poprzecznymi deseczkami wsuniętymi szynowo w tył deski. Tu trzeba zwrócić uwagę, czy szponi nie są wklejone na stałe lub przybite. Jeśli są, to fakt ten od razu dyskredytuje taką deskę. Tylko kwestią czasu będzie popękanie drewna. Szponi mają chronić deskę przed nadmiernym wypaczaniem i trzymać, ale drewno zawsze pracuje, nawet to najlepiej wysezonowane, dlatego nie wolno ich na siłę wklejać. Mają jak najbardziej się poluzować lub wysunąć poza obręb granic deski. Jest to naturalny proces, na który może wpłynąć, np. zmiana temperatury w pomieszczeniu i wilgotności powietrza. Dzisiaj już bardzo rzadko stosuje się deski wycięte z jednego kawałka drewna, bo o wiele trwalsze są deski klejone z kilku kawałków. Dzieje się tak, bo naprzemienny układ zwojów drewna powoduje, że każdy fragment deski ciągnie w inną stronę, siły napięcia wyrównują się i deska nie ulega wypaczeniu w żadną stronę. Najlepiej widać układ słoików na górnej lub dolnej krawędzi deski.

II. Przeklejenie deski

Aby dodatkowo wzmocnić deskę, trzykrotnie malujemy ją roztworem wody i kleju, pokrywamy tym płynem z każdej strony, również z boków i z tyłu. Poświęcamy na to jeden dzień, ponieważ każda warstwa musi powoli wyschnąć. Zasady trzech warstw dziennie trzymamy się także przy gruntowaniu deski.



Proporcja roztworu to **1 część kleju* na 15 części wody**

Pod słowem klej mogą kryć się różne rodzaje naturalnych lepidel. Może to być klej króliczy, klej ze skór a także zwykła żelatyna spożywcza. Każdy z nich występuje w postaci suchego proszku lub granulatu. Stosując każdy z nich, zachowujemy te same proporcje. Ważne jest, aby nie mieszać ze sobą różnych rodzajów kleju i tego samego rodzaju używać zarówno do przeklejania deski, jak i później do robienia gruntu. Najpierw odmierzoną część kleju wsypujemy do słoika lub garnka, a potem tą samą miarą odmierzamy 15 części wody. Następnie odstawiamy klej z wodą na parę godzin, optymalnie na noc. Dzięki temu spęcznieje i będzie rozpuszczał się szybciej i w niższej temperaturze. Do podgrzania i rozpuszczenia roztworu używamy kąpieli wodnej. Wstawiamy garnek w garnek z wodą, dzięki czemu tworzymy warstwę izolacyjną i chronimy nasz klej przed przegrzaniem lub zagotowaniem. To niezwykle istotne, ponieważ każdy z wymienionych wyżej klejów naturalnych traci swoje właściwości w wysokiej temperaturze i tym samym staje się bezużyteczny.

III. Przyklejanie gazy

Współcześnie na deski do ikon nie przyklejamy już grubego lnianego płótna. Dobrze wysezonowana deska, klejona naprzemiennie i poprzeczne szpongi z tyłu wystarczająco ją zabezpieczają. Jednak niezupełnie odchodzi się od płótna, a jego miejsce zajmuje bawełniana gaza. Przyklejamy ją głównie po to, aby stworzyła chropowatą powierzchnię, do której dobrze przywrze grunt. Robimy to przy pomocy kolejnego roztworu o innym niż poprzednie stężeniu, a mianowicie: **1 część kleju na 10 części wody**. Tak jak poprzednio zostawiamy klej na noc do napęcznienia i rozpuszczamy w kąpieli wodnej. Gazę wyciętą z dwucentymetrowym zapasem w stosunku do krawędzi deski przykładamy do jej lica. Następnie lekko ciepłym klejem smarujemy ułożoną na desce gazę ruchami od środka do zewnątrz. Starajcie się proszę nie przyklejać gazy do boków deski a także zwracajcie uwagę, aby gaza równo przylegała do podłoża i aby nie tworzyły się na niej bąbelki powietrza. Po wyschnięciu gazy delikatnie ją podważamy, jeśli przylgnęła miejscami do boków. Z pomocą skalpela lub nożyka do papieru ścinamy nadmiar gazy równo z granicą deski.

IV. Przygotowanie gruntu

Przygotowanie gruntu zaczynijcie od rozpuszczeniu kleju z wodą w proporcji: **1 część kleju na 7 części wody**. Tak jak poprzednio zostawiamy klej na noc do napęcznienia i rozpuszczamy w kąpieli wodnej. Tym razem do rozpuszczonego kleju dodajemy jeszcze kredę (bolońska lub pozłotnicza). Proporcje kredy nie są ściśle określone w tej recepturze. Powinno być jej tyle, aby uzyskać konsystencję gęstej śmietany. Bardzo dokładnie i cierpliwie rozcieramy kredę rękoma tak, aby nie została żadna jej grudka. Jeśli po godzinie rozcierania zostały w macie jeszcze nieroztarte guzeczki, należy grunt delikatnie przelać przez gazę, aby upewnić się, że jest perfekcyjnie gładki. Na końcu dodajemy odrobinę denaturatu, aby zmniejszyć napięcie powierzchniowe gruntu



i tym samym spowodować wypłynięcie na wierzch wszystkich bąbelków powietrza. Stanowią one duży problem w kolejnych fazach gruntowania i malowania. Jeśli stworzy się piana na gruncie, należy ją zdjąć i odczekać aż pojedyncze bąbelki powietrza popękają. Potem niewielką ilość gruntu, około 2 łyżek stołowych wylewamy na środek deski i delikatnie ręką wcieramy w powierzchnię. Pierwsza warstwa gruntu powinna być położona cieniutko, tak aby weszła w każdy kwadracik splotu gazy, ale jednocześnie aby była ona jeszcze bardzo czytelna. Faktura gazy zanika przy około 4 warstwach gruntu. Po nałożeniu każdej z nich wkładamy grunt do lodówki. Jeśli jest bardzo rzadki, będziemy w stanie rozpuścić go ciepłem naszych rąk podczas rozcierania na desce. Jeśli ma gęstszą konsystencję, trzeba go delikatnie rozpuścić w kąpieli wodnej. Warstw na desce powinno być od **12 do 16**. Ich grubość to około **od 1,5 do 3 mm**. Ja osobiście wszystkie warstwy nakładam dłońmi, ale można robić to również pędzlem lub szpachelką. Musicie sami wyczuć, jaki sposób będzie dla Was najwygodniejszy. Grunt może stać w lodówce koło tygodnia. W tym czasie powinniśmy zagruntować deskę.

Dobra rada:

Jak sprawdzić, czy woda w kąpieli wodnej nie jest już za gorąca i czy grunt się nie przegrzał? Może to wydać się trochę drastyczne, ale wsadź rękę do gruntu, a najlepiej trzymaj ją cały czas w kąpieli wodnej, w której podgrzewasz grunt lub klej. Wtedy masz pełną kontrolę. Dopóki woda nie będzie za gorąca dla Twojej ręki i nie zacznie Cię parzyć, nie będzie też za gorąca dla gruntu. To jest najpewniejszy sposób, jaki znam.

V. Szlifowanie deski

To najbardziej żmudny i fizycznie angażujący ikonografa etap w pracy nad ikoną. Do tej pory, kiedy się za to zabieram, marzę, żeby ktoś za mnie to zrobił...Celem działań na tym etapie jest wyszlifowanie gruntu, aby był tak gładki, jak powierzchnia kartki papieru. Żeby to osiągnąć, najlepiej zacząć od nieco grubszych papierów ściernych (150-200) i schodzić stopniowo do coraz delikatniejszych (400-500). Nie polecam pracy numerami powyżej 1000, bo mogą doprowadzić do tego, że powierzchnia deski będzie tak wygładzona, aż błyszcząca i śliska a to w konsekwencji spowoduje trudności w nakładaniu farby, która może słabo trzymać się powierzchni podłoża. Każdy papier ścierny podczas pracy zużywa się, stając się tym samym delikatniejszy (500), a po dłuższej pracy zetrze się do 800-setki, co pozwoli idealnie wyszlifować powierzchnię gruntu. Zawsze należy zaczynać od zeszlifowania nierówności i zacieków na krawędzi deski. Dzięki temu zobaczycie



z boku, jakiej grubości jest nałożony przez Was grunt. To pomoże w oszacowaniu, z jaką siłą trzeć, aby nie doszlifować się do gazy. Na to trzeba szczególnie uważać, bo jeśli tak się stanie, to pozostanie już tylko albo nałożyć kolejną warstwę gruntu, jeśli coś zostało, albo zdzierać wszystko do drewna i gruntować od początku. Dobrze jest przygotować sobie niewielki drewniany klocek, który bez problemów będzie mieścił się w naszej dłoni. Owińcie go w papier i pocierając nim o deskę,

zaczynicie wyrównywać jej płaszczyznę. Dzięki temu najszybciej znikną z niej wszystkie nierówności powierzchni, niepotrzebne wypukłości. W kolejnej fazie czyszczenia przy wyższych numerach papierów ściernych pracujecie nad „dopieszczeniem” jej gładkości, aby usunąć wszystkie drobne zarysowania, które mogły powstać od pracy grubszymi papierami. Tył deski warto jest przetrzeć delikatnie zwykłą dobrze wyciśniętą gąbeczką do mycia naczyń, tak samo można postąpić z brzegami. Pod wpływem wody grunt łatwo się rozpuszcza i można go szybko usunąć. Wyczyszczoną i umytą deskę warto zabezpieczyć z tyłu lakierobejcą lub specjalnymi woskami.

Dobra rada:

W czyszczeniu desek świetnie sprawdzają się papiery ścierne używane w lakierniach samochodowych. Są doskonale gatunkowo i bardzo ostre, nawet wysokie numery potrafią wyraźnie poprawić gładkość powierzchni.

VI. Rysunek

Mój wielki apel: proszę nie kalkujcie mechanicznie gotowych rysunków (podlinników) wykonanych przez innych ludzi! Może na początku wydawać się to bardzo trudne, lecz nawet jeśli przez wiele godzin nie będzie się udawało Wam odtworzyć upragniony wizerunek, to i tak każda minuta poświęcona na rysowanie jest cenna. Poza tym niezależnie od tego, jaki będzie efekt końcowy Waszej pracy, to i tak odniesiecie korzyści, bo podczas rysunku niezwykle dokładnie będziecie się przyglądać wzorcowi, analizować kompozycję, obserwować linie i sposoby przekazu, jakimi posłużył się artysta. Jednym słowem będziecie myśleć! Zaczniecie rozumieć obraz i to jest bezcenne. Każdy błąd zmusza,



by powrócić do pierwowzoru i kolejny raz zadać sobie pytanie: jak to zostało namalowane? Jeśli będziecie omijać ten etap, nigdy nie stworzycie samodzielnie ikony. Co najwyżej staniecie się tylko biernymi kopistami. Umieszczając tu wzór rysunku, zdaję sobie sprawę, że znajdą się wśród Was tacy, którzy będą chcieli go skserować i bezpośrednio przenieść na deskę. Umówmy się jednak tak, że najpierw spróbujecie go sami wykonać, choćby nawet miał być krzywy i nieudolny. A może stanie się tak, że sami siebie zaskoczycie... Zawsze jeszcze zdążycie go odbić. Myślę, że od razu poczujecie, jak dużo zmienia się w głowie dzięki twórczej pracy. Rysunek tu zamieszczony najlepiej byłoby odbić na kalce technicznej w skali Twojego rysunku, Twojej deski. Następnie należy przyłożyć kalkę do wykonanego rysunku, żeby zobaczyć wszystkie przesunięcia i nieprawidłowości i zrobić sobie autokorektę.

Zasady, którymi się kieruj, rysując.

A.Od ogółu do szczegółu

Zaczynanie ikony od oka lub ucha zawsze prowadzi do tego, że kiedy już naszkicujemy całą głowę, okazuje się, że jeśli się nam zmieściła na kartce, to aureola już na pewno się nie zmieści, albo że główka jest taka malutka, że nie mamy pojęcia, co zrobić z resztą przestrzeni na kartce. Jedynym sposobem, aby tego uniknąć i stworzyć zrównoważoną kompozycję jest rozpoczęcie pracy od największych zasadniczych kształtów. W naszym przypadku będzie to rozrysowanie owalu twarzy Chrystusa i dopiero potem, niejako wkładanie w ten owal takich elementów, jak: włosy, broda, nos i oczy.



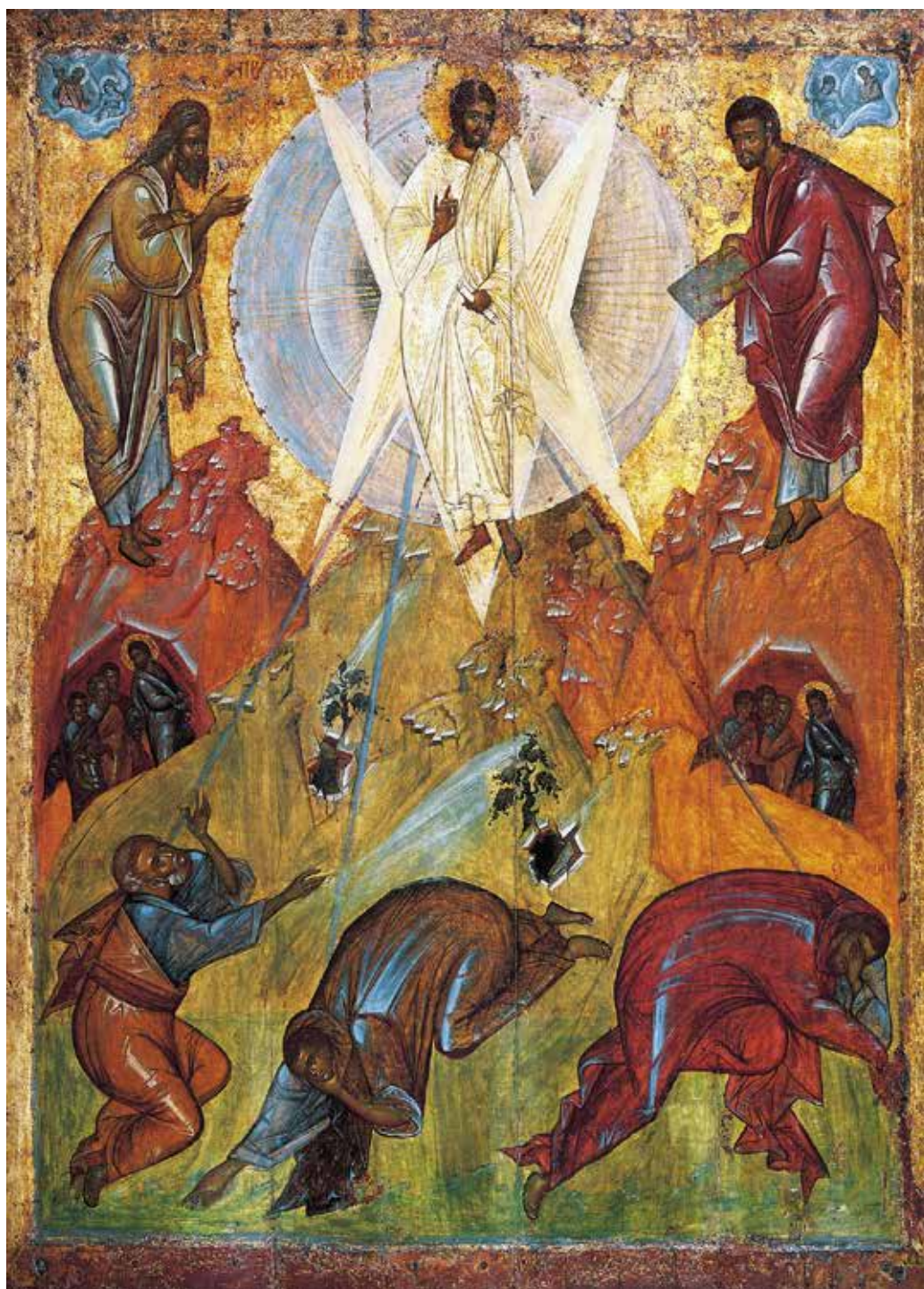
Nie bójcie się szukać linii, szkicować i zmazywać, ale ostatecznie każdy kształt sprowadzajcie do jednej konkretnej, bardzo świadomi i precyzyjnie wyznaczonej linii. Osobiście nie znam osoby, która bez wstępnego szkicu umiałaby bezbłędnie trafić w linię. To żaden wstyd próbować i szukać, ważny jest efekt końcowy, czyli budzenie zachwytu pięknem ikony. Popatrzmy na ikonę Przemienienia Pańskiego na górze Tabor namalowaną przez Teofana Greka. Spod cienkiej warstwy farby widać szkic, w którym artysta poszukuje idealnej formy.

B. Lepiej jest narysować mniej linii niż więcej.

Linii powinno być tylko tyle, abyście wiedzieli, gdzie należy nakładać kolor. Spróbujcie na nie popatrzeć, jak na konstrukcję, na której będziecie budować resztę. One mają pomagać, a nie ograniczać. Jeśli będzie ich za dużo, nie zrobicie płynnych laserunkowych przejść między kolorami. Rysując, powinniście już to mieć na uwadze i rozważnie planować. Zbyt duża ilość linii bardzo usztywnia wizualnie ikonę, przez co staje się ona sztuczna a czasem wręcz przypomina dziecięcą kreskówkę (to jest bardzo smutne). Zadawaj sobie ciągle pytanie: czy to, co widzę, naprawdę jest linią, czy tylko kontrastem światła i cienia? Po tym najprościej poznać, czy ktoś rozumie ikony, czy je tylko kopiuje..., w jaki sposób rozwiązuje problem przedstawienia podpuchnięć pod oczyma świętych postaci, czy przy pomocy linii, a przecież tam nie ma żadnej linii, czy wykorzystując kontrast światła i cienia. Plama światła nie jest płynna, a jej równa granica może wydawać się wykreśloną linią, ale tylko dlatego, że leży tuż przy ciemnej plamie. Tu mam jeszcze jedną wskazówkę - nigdy najjaśniejsze miejsca na ikonie nie są obwiedzione liniami. To nie wygląda dobrze. Nie stosuj światłocienia, ale za to tak modeluj grubością linii, aby to one uwydatniały przestrzenność rysunku. Ponieważ cień na ikonach jest jednocześnie podkładem, maluje się w zasadzie rozświetlając. Cieniuując na początku, odwracacie ten proces. Jeśli uznacie, że jest potrzebny, można w niewielkim stopniu to zrobić na etapie szkicu, ale trzeba mieć świadomość, że w kolejnych fazach pracy cień zostanie w pełni pokryty sankirem. Natomiast linie poprawiamy na wielu etapach pracy. Ich forma będzie widoczna nawet przy wykończeniach.

C. Żadna z linii na ikonie nie jest takiej samej grubości na całej swojej długości

Szósty punkt powiązany jest z piątym. Uświadomienie sobie tej zasady zmusza do głębszej obserwacji ikon. Powinniście na tyle sprawnie operować pędzelkiem, żeby poprzez raz lżejszy, raz mocniejszy dotyk pędzla modelować grubość linii. Na twarzy na wybrzuszeniach i krągłościach linie się pogrubiają, przy końcach stają się cieniutkie jak czubek igły. To nadaje ikonie lekkości i współtworzy przestrzenną bryłowatość postaci na niej ukazanych.



VII. Kalka

Zanim dojdziecie do takiej wprawy, żeby wykonywać rysunek ołówkiem bezpośrednio na zagruntowanej desce, pracujcie na kartkach. Po wykonaniu korekty polegającej na przyłożeniu kalki z wydrukiem twarzy Chrystusa i dopasowaniu do niej swoich linii, możecie przygotować własną kalkę, czyli ostateczną wersję rysunku, przekalkowaną tuszem na kalkę techniczną z Waszego rysunku. To jest ten moment, w którym zaczynacie „dopieszczać” grubość i kształty linii. Kompozycja i proporcje są już właściwe. Na tym etapie przyzwyczajajcie się do pracy pędzlem, wyczuwajcie, jaki nacisk na pędzel jest najodpowiedniejszy. Aby wyrobić sobie tą pewność ręki, trzeba dużo ćwiczyć. Dlatego nie ma co liczyć, że pierwsza kalka będzie tą ostateczną. Trzeba ich czasem wykonać nawet kilkanaście, aby efekt był zadowalający. Najlepszą z kalki delikatnie smarujemy od tyłu suchym pigmentem, wysypujemy go z pojemniczka na tył kalki i delikatnie wcieramy palcem. Nadmiar pigmentu możemy zsypać do pojemniczka z farbą. Osobiście polecam ochrę czerwoną, gdyż jest kryjąca i niezbyt ciemna, stosowna do osiągnięcia celu, ale równie dobrze może być to jakiś jasny brąz lub czerwień. Nasmarowaną pigmentem kalkę równo przykładamy do lica deski i przyklejamy taśmą, tak aby nie przesunęła się w trakcie odbijania. Następnie twardym narzędziem, może to być ołówek lub wypisany długopis obrysowujemy wszystkie linie. Po zdjęciu kalki wszystkie odbite na desce linie trzeba jak najszybciej poprawić farbą, ponieważ są bardzo delikatne i łatwo mogą się rozmazać lub zetrzeć.

Dobra rada:

Do przyklejenia kalki nie używajcie przezroczystej taśmy biurowej ani szarej taśmy pakowej, gdyż te rodzaje taśm mogą po odklejeniu pozostawić na desce resztki kleju. Najlepiej w tym celu używać papierowej taśmy malarskiej, jaką można kupić w sklepach budowlanych, bo nie zostawia po sobie żadnych brudów i jest najdelikatniejsza.

VIII. Przygotowanie farby

W technice tempery jajecznej farbę tworzymy ze sproszkowanego pigmentu, który może być zrobiony z naturalnych minerałów i kamieni półszlachetnych lub kolorów syntetycznych sprzedawanych w postaci proszku. W każdym przypadku, aby dany pigment trzymał się podłoża, trzeba go czymś związać, skleić. Tą substancją jest emulsja. Emulsję przygotowujemy sami w domu, nie można jej kupić w żadnym sklepie. Robimy ją z dwóch składników: żółtka jajka kurzego i octu winnego w proporcji 1:1 objętościowo, a nie wagowo. Czyli, jeśli patrząc z boku na naczynie żółtko zajmuje nam jeden centymetr jego wysokości, to powinniśmy do niego dolać jeden cm octu winnego, co razem da 2 cm. Ta proporcja jest bardzo prosta. Mieszmą dokładnie składniki i tak przygotowaną emulsję możecie już wykorzystać do pracy. Ocet, którego używamy, powinien być z białych winogron, aby nie zmieniał odcienia barw, które się z nim miesza. Żółtko natomiast przed zmieszaniem z octem powinno być pozbawione swojej błonki, w innym razie wymieszane z farbą może tworzyć utrudniające pracę farfocle. Gdy emulsja jest już gotowa, możecie przygotować farbę. Do niewielkiego pojemniczka, kiedyś do tego celu używano muszelek, odmierzamy 1 kroplę emulsji na 3 krople wody i dosypujemy sproszkowany pigment. Od ilości dosypanego pigmentu będzie zależeć gęstość farby i jej poziom krycia. Lepiej i bezpieczniej jest robić farby z mniejszą ilością pigmentu. Są one wówczas bardziej przezroczyste, co pozwoli na bardziej laserunkowe malowanie. Farbę mieszajcie tak długo, aż nie zostaną w niej żadne grudeczki i będzie idealnie gładka. Tak przygotowany pigment możemy nakładać na deskę.



IX. Pędzle

Specyfiką malarstwa temperowego jest nakładanie bardzo cieniutkich laserunkowych warstw. Przenikanie się wielu odcieni nałożonych jeden na drugi daje subtelny efekt migotliwości i lekkości. Malarstwo to jest całkowicie bezfakturowe, ruchy pędzla powinny umykać oczom odbiorcy. Na uzyskanie takich efektów składają się dwa czynniki: przezroczyste farby, którymi się maluje i bardzo, ale to



bardzo miękkie i chłonne pędzle. Takie pędzle powinny być zrobione z naturalnego włosia wiewiórki lub kuny syberyjskiej. Bez względu na grubość pędzelka charakteryzuje on się cienką i ostrą końcówką. Do ikon najbardziej przydatne są pędzle o okrągłym przekroju. Jeżeli pędzel jest zbyt twardy, może zedrzeć poprzednią delikatną i cienką warstwę malarską, robiąc rysy i dziury na Waszej ikonie. Nie ma nic bardziej frustrującego i przykrego, niż źle dobrane narzędzie niszczące całe godziny pracy i rujnujące zamierzony efekt. Dlatego nigdy nie należy oszczędzać na dobrych specjalistycznych pędzlach stworzonych właśnie do ikon.

Dobra rada:

Do malowania swoich ikon od zawsze używam pędzelków rosyjskiej marki Roubloff i osobiście nie zamieniłabym ich na żadne inne. Wiedząc, że nie tak prosto je kupić w Polsce, stworzyłam dla swoich uczniów internetowy sklepik, w którym są najlepsze serie produkowane przez firmę Roubloff, a ponieważ zależy mi, żeby jak najwięcej osób zajęło się ikonografią, bo moją misją jest uczenie i malowanie, a nie handel, macie tam najniższe możliwe ceny.

X. Podmalówka

Pracę nad ikoną zaczniemy od wyobrażenia, jak chcecie, żeby ona wyglądała. Wymyślcie sobie jej kolorystykę, pamiętając, że każdy z elementów kompozycji mieści w sobie wiele odcieni danego koloru, np. niebieskie szaty, o których teraz myślę, w załomach fałd są ciemne wręcz czarne, a na oświetlonych fragmentach jasnobłękitne. Ogólnie ktoś może powiedzieć, że są niebieskie, ale analizując je widzicie, że tego niebieskiego jest w nich niewiele, że przebija delikatnie tylko w kilku miejscach. Kiedy już to sobie uświadomicie, nie mieszajcie kolorów z wyobraźni - wszystkich jasnych i ciemnych odcieni, tylko twórzcie barwę, którą ja nazywam „środkową” albo „wyściową”. Jest to taki kolor, który da się modelować - przyciemniać i rozjaśniać. Ten, który skromnie przebija spod innych odcieni i nim pokrywajcie całą wyznaczoną przez kontur przestrzeń. Do wyściowego, bazowego koloru będziecie później dodawać bieli i ciepłych odcieni, żeby go rozjaśniać albo ciemnych i zimnych, aby go przyciemnić. Na początku komponujemy całość kolorystycznie i pokrywamy barwami całą powierzchnię gruntu.



XI. Sankir

Na twarzach, włosach i skórze świętych na ikonach stosuje się bardzo specyficzną podmalówkę zwaną sankirem. W nieprzyszczajone oko kole zaskakująca zieloność tej farby. Ja przygotowuję sankir z zieleni oliwkowej wymieszanej z żółcią żelazową. Oba te pigmenty są



mocno kryjące i łatwo nimi zamalować powierzchnię. Uzyskuję w ten sposób bardzo jasny odcień zieleni, ale można zrobić też bardzo ciemny podkład, częściej stosowany w ikonach na Rusi, kiedy to mieszamy czerni z żółcią żelazową. Otrzymujemy wtedy bardzo ciemny brąz o leciutko zielonkawym odcieniu. Sankirem pokrywamy powierzchnię twarzy zupełnie na gładko, można odnieść wrażenie, że sankir jest nadrukowany na ikonę. Tu nie ma miejsca na laserunki czy zbytnią fantazję. To jedyne miejsce na ikonie, gdzie zadaniem malującego jest nałożenie farby w slangu malarzy „na głucho”, czyli płasko i jednorodnie. Podczas pracy pewnie kilka razy będziecie zmuszeni do poprawiania konturów rysunku. To jest jak najbardziej normalne. Proszę tylko, aby nie zwlekać z tym zbyt długo, bo rysunek stanie się nieczytelny i trzeba będzie domyślać się przebiegu linii. Bardzo proszę robić to nie brązem, ale już na sankirze jasną czerwienią kadmową.

Dobra rada:

Nie zamykajcie się na dwie podane przeze mnie metody mieszania sankiru, gdyż można go również zrobić z różnych zieleni, brązów i żółci - sami wypróbujcie, która metoda najbardziej wam odpowiada.

XII. Malowanie włosów i brody

Jeśli są to włosy młodego mężczyzny, takie jak u Chrystusa, to polecam do założenia na sankir warstwę jasnego brązu. Ja najczęściej wybieram ochrę czerwoną. Kilkakrotnie pokrywamy tym kolorem powierzchnię włosów i brodę. Kolor możemy wprowadzić w tęczęwki oczu oraz brwi. Warto malować je równolegle, tak żeby włosy i broda były z tej samej

gamy brązów. W przypadku włosów trochę łatwiej zakładać pierwsze brązy, ponieważ kontur mamy zamknięty linią. Natomiast w przypadku brody tylko dolna linia jest jednoznaczna. Dlatego nakładanie koloru na brodzie bezpieczniej jest zaczynać z dołu do góry, kończąc już z niewielką ilością farby na pędzlu. Dzięki temu kolor u góry nie będzie tak nasycony i pozwoli na płynne, naturalne przejście między skórą twarzy a zarostem. Brody z zasady się nie rozświeśla, więc zostaje poprawienie linii włosów na brodzie ciemniejszym brązem i tym samym kolorem po rozrzedzeniu go wodą i emulsją można delikatnie przyciemnić dolne pukle brody. Włosy musimy rozświecić, aby nadać im przestrzenności. W co drugie pasmo włosów, zaczynając od tych najbliższych twarzy, wprowadźcie kolor uzyskany przez dodanie do ochry czerwonej małej ilości ochry żółtej. Następnie tą samą, ale rozcieńczoną wodą emulsją przelaserujcie w



poprzek głowy najbardziej wypukłe fale. Rozróbcie jeszcze raz niewielką ilość ochry czerwonej z żółcią żelazową, tym razem jednak dodając znacząco więcej żółci, a nawet można na czubek pędzelka dodać bieli tytanowej. Na każdym pasie rozświecenia namalujcie obok siebie dwie linie: jedną ciągłą na całą długość światła, a drugą nad nią przerywaną tylko w miejscach najbardziej zaokrąglonych. Używajcie tej samej farby, którą przyciemnialiście brodę, obwiedźcie teraz od wewnątrz kontur głowy. Tym cieniem kończymy pracę na włosami.

Dobra rada:

Malując bliki na światłach włosów, nigdy nie stykajcie najjaśniejszych linii z ciemnymi liniami rysunku. To wygląda bardzo nienaturalnie. Spomiędzy nich powinien prześwitywać pierwszy założony na włosach brąz.

XIII. Rozświetlenia na twarzy

Tworząc światła na twarzach, musicie je konsekwentnie stopniować. Do koloru bazowego składającego się z bieli cynkowej, żółci żelazowej i odrobinki czerwieni kadmowej sukcesywnie dodajemy bieli. Najpierw nakładamy farbę na twarz dość szeroko, ciągle mając na uwadze, że



sankir będzie naszymi cieniami i nie możemy go całkowicie pokryć. Cienie zostawiamy pod oczyma, wzdłuż linii policzków a także na granicy z brodą, czołem i nawet odrobinę ponad brwiami. Proszę zwrócić uwagę na to, że zawsze po jednej stronie nosa na ikonach występuje mocny cień, zaś po drugiej stronie twarzy nos jest mocno rozświetlony. Po dodaniu bieli do farby każda kolejna warstwa rozświetleń powinna być węższa. Każdą z nich nakładamy tak długo, aż przy pociągnięciu pędzelkiem nie będziemy widzieć żadnej zmiany. Farba temperowa ma taką specyfikę, że nie tylko dodawanie bieli rozjaśnia kolor, ale także ilość nałożonych warstw, a dzieje się tak dlatego, że ciemniejszy kolor podkładu przebija jeszcze spod kilku cieniutkich warstw farby. Dopiero kiedy nawarstwia się ich kilkanaście lub kilkadziesiąt, zostaje zniwelowany kolor podkładu. Przy stopniowym zmniejszaniu rozświetleń kierujcie się zasadą, że najbardziej wypukłe miejsca twarzy zbierają na sobie najwięcej światła. Będą to kości policzkowe, nos, części czoła tuż na brwiami. To właśnie w tych miejscach na ostatnim etapie pracy stawia się prawie białe linie blików, czyli błysków na twarzy. Te jasne błyski światła maluje się też w oczach, aby dodać im wyrazistości. Do zarumienienia oblicz i do złagodzenia przejść między światłem a cieniem służy podrumianka. To kolor utworzony z jasnej czerwieni kadmowej i żółci żelazowej

w proporcji prawie 1:1. Po zmieszaniu daje kolor jaskrawo pomarańczowy. Nakładamy go na ustach, pomiędzy światłami twarzy a brodą, na granicy światła i sankiru, na czubku nosa. Może pamiętacie ze szkoły lekcje o kolorach dopełniających? Powstają z podstawowych, a nazywają się dopełniające, bo po ich zmieszaniu zawsze dopełniają się do brązów. Dlatego jeśli nałożymy pomarańcz podrumianki, on sam gaśnie i także gasi jaskrawość zieleni. Aby oczyścić wizualnie twarz i dokończyć oblicze zostaje nam tylko poprawić kontur rysunku. Robimy to czerwienią: linię nosa, zagięcie na powiece oka między brwiami i dolną powiekę oraz linię ust, linię brwi, górną powiekę, dziurki od nosa a także granicę między skórą twarzy a włosami poprawiamy ciemnym brązem.



XIV. Aureola, czyli złocenie

Jakkolwiek posłużymy się techniką pozłotniczą, na sam początek bardzo dobrze jest przygotować sobie odpowiedni podkład, nakładając w miejscach, które będziemy złocić, kilka warstw politury (szelaku). Tworzy ona szklaną powłoczkę na powierzchni, dzięki której nałożona później substancja nie będzie wsiąkać w grunt tylko równomiernie schnąć. Na początek polecam najprostszą technikę złocenia dziś nam dostępną - instacoll. Jest to specjalny płyn do złota, którym pokrywamy



dwa razy powierzchnię, którą chcemy pozłocić. Po pierwszym położeniu instacollu czekamy pół godziny, a po drugim jedynie 15 minut i możemy złocić. Przykładamy do przygotowanych miejsc płatki złota wiatrowego i dociskamy je wacikiem lub miękką szmatką. Po oderwaniu bibułki ikona jest już pozłoczona. Należy jeszcze powierzchnię delikatnie wypolerować wacikiem i zdmuchnąć opiłki złota. Brzegi złota smarujemy szarym mydłem rozpuszczonym w wodzie. Tylko dzięki temu uda się nam pokryć je farbą i wyrównać ich granice. Złoto jest zbyt śliskie, aby bezpośrednio na nim trzymała się farba. Do zabezpieczenia złota używamy lakieru spirytusowego kupionego w sklepie pozłotniczym.

XV. Tło

Tak naprawdę dobór tła jest kwestią indywidualną zależną od gustu artysty i tego, kto zamawia ikonę. Najczęściej pada wybór na złoto. Światło, które pięknie odbija, niesie idee światła Bożego i przemienionej rzeczywistości. W średniowiecznym Nowogrodzie na dużą skalę stosowano czerwone tła, wtedy ceny purpury były prawie równe złotu, a barwa przynależna królom, dlatego też na ten kolor padał wybór. Dziś na tłach ikon stosuje się pełną paletę barw. Ważne jest, by przy ich doborze kierować się zasadą, aby dany kolor nie zdominował przedstawienia, nie był zbyt agresywnie jaskrawy. Zawsze priorytetem dla ikonografa jest święta osoba przedstawiona na ikonie. Lubię, kiedy na tle przenikają się barwy, gdy delikatnie widać ruchy pędzla, a nakładany jeden kolor na drugi stwarza wymarzony efekt. Takie świadome kontrastowanie przejawiające się w tym, że jakiś fragment malujemy zupełnie na płasko, jednorodnie, a w innym miejscu pokazujemy ruch pędzlem, bardzo

wzbogaca obraz i świadczy o tym, że ten kto maluje, ma pełną władzę nad pędzelkiem i świadomie wybrał uzyskany efekt, a całość nabrała lekkości.



XVI. Zabezpieczenie ikony

Ten proces nazywany jest olifieniem od nazwy środka, którym zabezpiecza się ikonę, czyli olify. Jest to gotowany z octanem kobaltu i żywicami olej lniany, który dzięki dodanym składnikom szybciej tężeje. Niestety, octan kobaltu jest tak silną trucizną, że został wycofany kilka lat temu z krajów Unii Europejskiej. Hermeneia opisuje, jak zrobić olifę. Poleca gotować olej lniany przez wiele godzin a następnie wystawić na kilka miesięcy na parapet okna, aby promienie słoneczne powodowały jego gęstnienie. Czytamy tam, że co jakiś czas wskazane jest precedzać ten olej z robactwa, które doń wpadnie. Jeśli chcecie przyspieszyć sobie ten proces, to serdecznie polecam zastosowanie tzw. olejów twardoschnących w wersji mat, półmat lub połysk. Są ogólnie dostępne w sklepach dla artystów. Taki olej rozprowadzam po ikonie syntetycznym pędzlem (bo pędzelków Roubloffa na to szkoda) pozostawiając dość grubą warstwę. Po pół godzinie radzę podejść do ikony i sprawdzić, czy olej twardoschnący wchłania się równomiernie. Gdy zauważymy miejsca bardziej matowe, powinniśmy rozprowadzić pędzlem olej na desce tak, aby wszędzie połysk był jednakowy. Powtórzcie tę czynność kilkakrotnie. Gdy poczujecie, że olej już zastyga, przestańcie to robić, aby nie powstała na desce faktura. Ikona będzie schnąć około 12 godzin. Na drugi dzień, kiedy powierzchnia malunku będzie już prawie sucha,

tam gdzie zobaczycie jakieś matowe przeschnięcia, możecie jeszcze raz pokryć je olejem, ale tym razem już bardzo cieniutko. Będzie trzeba odczekać jeszcze około 24 godzin, żeby ikona była całkiem sucha. Czas schnięcia może być różny w zależności od temperatury i wilgotności pomieszczenia.

Dobra rada:

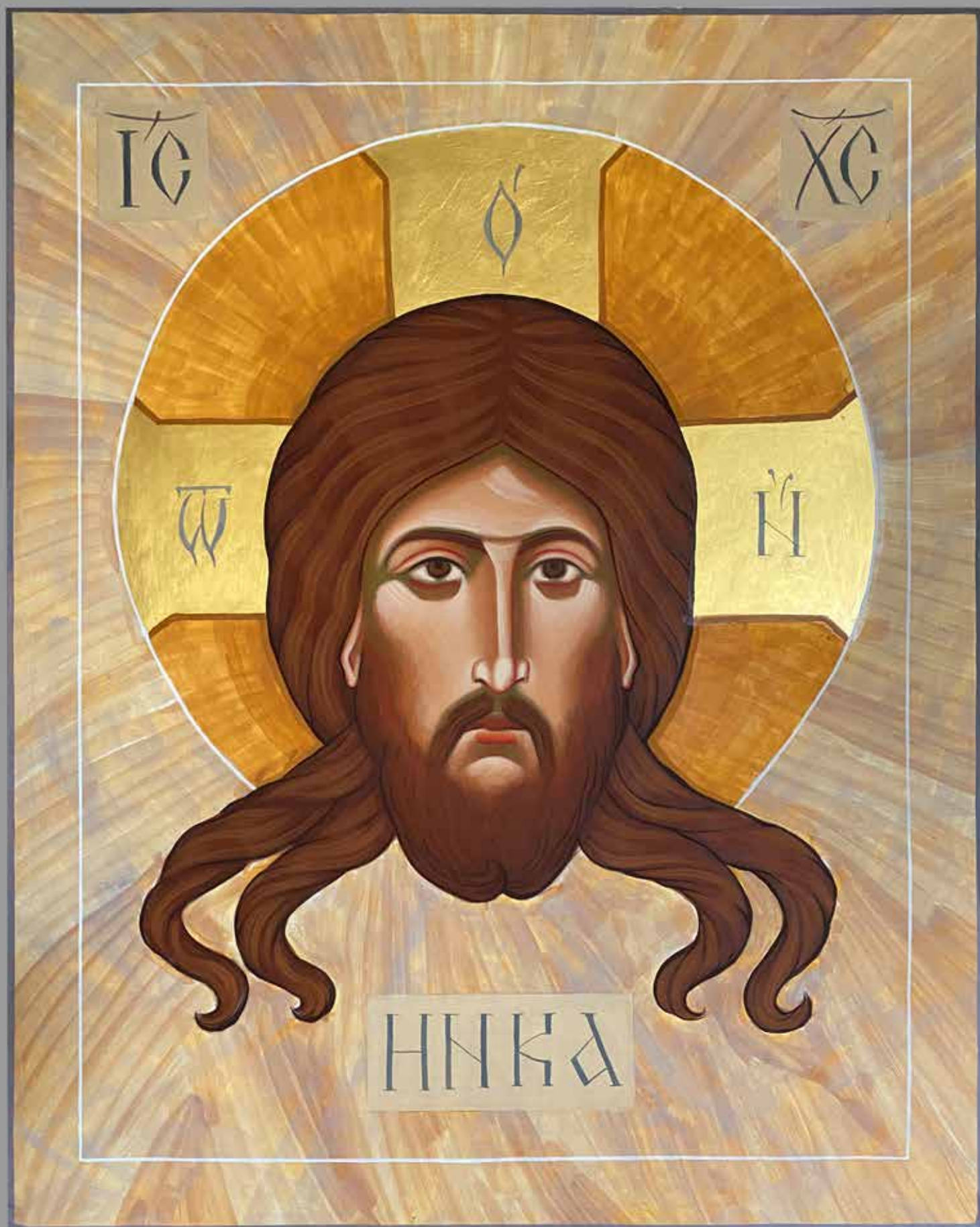
Tu chciałabym przestrzec przed innymi środkami zabezpieczania ikon: lakierami, akryłowymi utrwalaczami a nawet politurą. Wszystkie one działają powierzchownie, nie wnikając w warstwy farby ani deskę. Przez to nigdy nie wydobędą ani nie nasycą w ten sposób kolorów, jak to dzieje się przy zabezpieczeniu olejami, które w sposób prawie magiczny ożywiają barwy. Nie wolno zabezpieczać złota kładzionego na instacoll olejem twardoschnącym, gdyż spowoduje to odrywanie się złota.

Koniec

Dziękuję Ci bardzo, że poświęciłeś swój czas i energię na przeczytanie tej książki. Mam nadzieję, że zainteresowałam Cię ikonami i zaczniesz tworzyć. Kultywując tradycję, będziesz rozwijać duchowe i materialne piękno chrześcijaństwa.

Życzę Ci miłej i twórczej pracy

Anna Geldon



Spis treści

Rozdział I

Wstęp

Mój osobisty stan badań

Problem kanoniczności ikon

Kanon a tradycja

Symbolika ikony

Rozdział II

Mandylion

Ikonoklazm bizantyński

Rozdział III

Technika pisania ikon

Gruntowanie

Wybór deski

Przeklejenie deski

Przyklejanie gazy

Przygotowanie gruntu

Szlifowanie deski

Rysunek

Kalka

Przygotowanie farby

Pędzle

Podmalówka

Sankir

Malowanie włosów i brody

Rozświetlenia twarzy

Aureola, czyli złocenie

Tło





Anna Gełdon

ikonograf | historyk sztuki | bizantynistka | prowadząca warsztaty malarstwa ikonowego

Studia w kraju wzbogaciła praktykami w prawosławnych klasztorach, między innymi w słynnej szkole ikonograficznej Ławry Troicko–Siergijewskiej w Siergijew Posadzie pod Moskwą. Przyjmuje zamówienia na ikony, zarówno od osób indywidualnych, jak i cerkwi. Jej ikony znajdują się w świątyniach i zbiorach prywatnych w kraju i zagranicą (Stanach Zjednoczonych, RPA, Danii, Chile, Rosji, Niemczech). W cerkwi pod wezwaniem św. Marii Magdaleny w Elblągu można podziwiać wykonany przez nią ikonostas, który jest przykładem większych realizacji. Przez kilka lat kierowała kursami malowania ikon przy Parafii Prawosławnej w Krakowie; w czerwcu 2012 r. zaprezentowała swój dorobek dydaktyczny na wystawie w sali Jerzego Nowosielskiego przy krakowskiej cerkwi. Obecnie prowadzi warsztaty malowania ikon we własnej pracowni w Krakowie oraz kursy wyjazdowe.