

KS. ARKADIUSZ JASIEWICZ  
Seminarium Polskie w Paryżu

## PROBLEM RECEPCJI TEOLOGII IKONY NA ZACHODZIE

1. Teologiczne uzasadnienie kultu ikony – 2. Kanoniczność i symbolika ikony –
3. Recepcja teologii ikony na Zachodzie – 4. Wnioski

Słusznie zostało zauważone, że żyjemy w okresie „trzeciej kontrowersji ikonoklastycznej” (GÜNTER ROMBOLD). Oznacza to, że znowu pojawia się potrzeba teologicznego uzasadnienia statusu i przesłania świętego obrazu, aby nadal mógł on odgrywać swoją znaczącą rolę w kulcie i życiu Kościoła. Jest więc dla tej teologii nieodzowne sięgnięcie do tradycji chrześcijańskiej, która zna pełną pasję, a zarazem subtelności teologicznej dyskusje, jaka toczyła się w tej dziedzinie w okresie ikonoklazmu. Oczywiście, perspektywy nowożytne — łącznie z dyskusjami wywołanymi drugim ikonoklazmem, czyli tym związanym z Reformacją, oraz tymi związanymi z poszukiwaniem statusu sztuki chrześcijańskiej — oraz aktualne mają duże znaczenie dla określenia oraz reinterpretacji statusu i przesłania obrazu, ale stale zachowują szczególną wartość dyskusje z pierwszego tysiąclecia chrześcijaństwa ze względu na ich charakter ściśle teologiczny, a zwłaszcza chrystologiczny.

### 1. Teologiczne uzasadnienie kultu ikony

Sprecyzowania dogmatyczne rozproszone są w nauce Ojców, a zwłaszcza wy-  
laniają się z ikony samej w sobie, z jej olśniewającej rzeczywistości, z jej cudow-  
nej żywotności, która krok po kroku pozwala śledzić dynamizm Tradycji. Punktem  
wyjścia dla wszelkiej teologicznej ikonologii jest fundament chrystologiczny<sup>1</sup>. Już  
św. ATANAZY, odnosząc się do słów Chrystusa, „Ja i Ojciec jedno jesteśmy”  
(J 10,30) oraz: „Wszystko, co ma Ojciec, jest moje” (J 16,15), rozwija jako pierw-  
szy, w odpowiedzi na ariańskie rozumienie obrazu, koncepcję obrazu doskonałego:  
„Bóg ma obraz siebie samego, który jest Mu równy w godności i istocie, Syn jest

---

<sup>1</sup> Por. M. QUENOT, *Zmartwychwstanie i ikona*, tł. H. Paprocki, Białystok 2000; D. KLEJNOWSKI-  
RÓŻYCKI, *Dogmatyka w ikonie*, AK 560 (2002), z. 1, s. 81–91.

współistotnym obrazem Ojca”<sup>2</sup>. W następstwie walki z arianizmem ukazują się pierwsze obrazy Pantokratora wraz z umocnieniem się świadomości wiary w bóstwo Chrystusa. Sztuka odważyła się spojrzeć na Jego boskość jako na doskonały obraz Ojca<sup>3</sup>

Objawienie misterium Trójcy Świętej ukazało nowy wymiar obrazu. Dokładnie sformułował to św. GRZEGORZ NAZJANZU, niezrównany mistrz teologii trynitarniej:

Obrazem nazywany jest Syn jako współistotny Ojcu dlatego, że od Ojca pochodzi, a nie od Niego Ojciec. Istotną cechą obrazu jest to, że jest naśladownictwem wzoru, którego obrazem jest nazywany, chociaż zresztą w tym wypadku obraz nawet pełniej oddaje pierwowzór. Zwykły bowiem obraz jest nieruchomym kształtem czegoś, co się porusza, tu zaś występuje obraz czegoś, co żyje, a ponadto obraz żywy i mający więcej niezmiennego podobieństwa do Ojca niż miał Set do Adama i niż ma wszystko co się rodzi w stosunku do swojego rodzica<sup>4</sup>.

A św. GRZEGORZ NYSSY podkreśla jeszcze bardziej, że Syn jest obrazem i odbiciem istoty Ojca. Piękno Syna jest takie samo jak Ojca, jest to jedyne piękno Boga. Kto ogląda w lustrze jakąś znajdującą się przed nim postać, ten dokładnie poznaje odbitą w niej twarz. I podobnie ten, kto zna Syna, ten wraz z poznaniem Syna przyjmuje do serca odbicie Osoby Ojca<sup>5</sup>. Nową myśl wprowadza św. BAZYLI WIELKI w swoim dziele *Traktat o Duchu Świętym*, kiedy rozważa ewangeliczne słowa: „Kto Mnie widzi, widzi także i Ojca” (J 14,9). Syn stanowi obraz Ojca, co do Swojej woli — woli, która się nigdy nie sprzeciwi woli Ojca. Działanie Syna, będące wyrazem Jego woli, nie przejawia niczego innego poza wolą Ojca; nie dzieje się to jednak na zasadzie działania biernego narzędzia, lecz w ten sposób, że Syn sam czyni siebie wyrazem woli Ojca, a potem jeszcze dodaje, że cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na prototyp<sup>6</sup>.

Wraz z upływem czasu obrazy Chrystusa stały się przedmiotem prawdziwego kultu. Czcić obraz to oddawać cześć temu, kogo on przedstawia. Czyż w społeczeństwie, z tych samych względów, nie oddawano honorów obrazom władców? Na monetach zaczyna pojawiać się znak krzyża, Dziewica Maryja, a nawet Chrystus. Mówi się również o obrazach pochodzenia boskiego, ponieważ nie są uczynione ręką ludzką (*archeiropoietos*). Przypisuje się nawet obrazom moc ochrony, uzdrawiania, nawracania i niekiedy karania. Jednak rozwój tego kultu, niewolny od przesady i dwuznaczności doktrynalnych, zaczyna stanowić problem duszpasterski<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Por. CH. SCHÖNBORN, *Ikona Chrystusa*, tł. W. Szymona, Poznań 2001, s. 22–23. Twierdzenie arian, według których nazywanie Chrystusa „obrazem Boga” dowodzi, że jest On mniejszy od Boga, to nic innego jak grecko-hellenistyczna koncepcja obrazu, zgodnie z którą obraz jest czymś bezspornie mniejszym od przedstawionego modelu.

<sup>3</sup> Por. *tamże*, s. 25–26.

<sup>4</sup> *Mowa 30,20*, w: ŚW. GRZEGORZ NAZJANZU *Mowy wybrane*, tł. zb., Warszawa 1967, s. 341–342.

<sup>5</sup> Por. SCHÖNBORN, *dz. cyt.*, s. 40.

<sup>6</sup> Por. ŚW. BAZYLI WIELKI, *O Duchu Świętym*, tł. A. Brzóstkowska, Warszawa 1999, s. 111, 146.

<sup>7</sup> Por. B. SESBOÛÉ, *W nurcie Chalcedonu: chrystologia i soteriologia od VI wieku*, w: B. SESBOÛÉ, J. WOLINSKI (red.), *Historia dogmatów*, t. I, tł. P. Rak, Kraków 1999, s. 390.

Jasne więc, że owa nowość prowadzić musiała do gwałtownej opozycji, do owego radykalnego odrzucenia obrazów, nazywanego „ikonoklazmem” — obrazoburstwem, zwalczaniem obrazów. Z jednej strony ikonoklazm wynikał z motywów prawdziwie religijnych, z niezaprzeczalnego zagrożenia swoistym uwielbieniem obrazu, z drugiej strony jednak — z bieżącej sytuacji politycznej<sup>8</sup> Cesarzom Bizancjum zależało, aby niepotrzebnie nie prowokować muzułmanów i Żydów. Zwalczanie obrazów mogło przyczynić się do wzmocnienia jedności cesarstwa i poprawy stosunków z jego muzułmańskimi sąsiadami. W tej walce dojrzała prawdziwa teologia ikony, której przesłanie ma istotne znaczenie szczególnie dla nas, na Zachodzie, w dobie kryzysu obrazu.

Dwa starożytne sobory, odbyte na Wschodzie, zajmowały się kwestią ikony, podając racje jej nieodzownej obecności w Kościele: mianowicie Sobór Nicejski II (787 r.)<sup>9</sup> i Sobór Konstantynopolitański IV (869/870 r.)<sup>10</sup>. Właśnie na Soborze Nicejskim II powstała tzw. *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy św. JANA DAMASCENSKIEGO*. To dzięki niemu mamy ortodoksyjną naukę o obrazach. Święty ten wyjaśnia pojęcie obrazu i prototypu: „Obraz jest z jednej strony podobny w charakterze do swojego prototypu, z drugiej zaś w pewien sposób się od niego różni; nie pod każdym względem obraz podobny jest do swojego pierwowzoru”<sup>11</sup>. Swą apologię Damascenczyk opiera na idei, że obraz święty jest „symbolem i pośrednikiem między bytem materialnym świętych postaci i ich bytem niematerialnym”<sup>12</sup>. Tajemnica Wcielenia stała się dla św. Jana punktem wyjścia do przedstawienia Chrystusa:

W dawnych czasach Bóg, który nie miał ciała ani kształtu, nie mógł być w żaden sposób przedstawiany. Teraz skoro stał się widzialny w ciele i zamieszkał wśród ludzi, zaczęto przedstawiać Boga poprzez wizerunki. Nie składam hołdu materii, ale oddając cześć jej Stwórcy, który ze względu na mnie przyjął postać cielesną, zgodził się zamieszkać wśród materialnego świata i poprzez tę właśnie materię dokonał mojego Zbawienia<sup>13</sup>.

W ten sposób został obalony argument filozoficzny, zapoczątkowany przez cesarza KONSTANTYNA V oraz synod w Hierli z 754 r., stwierdzający, że „martwy obraz” nie może być nigdy prawdziwym obrazem żywego oraz oddawanie czci jest bałwochwalstwem.

Damascenczyk zwraca uwagę jeszcze na sposób oddawania czci Chrystusowi przez ikony:

<sup>8</sup> *Tamże*, s. 109.

<sup>9</sup> Por. *Sobór Nicejski II (787)*, tł. T. Wnętrzak, w: A. BARON, H. PIETRAS (red.), *Dokumenty Soborów Powszechnych, tekst grecki, łaciński, polski*, t. I, Kraków 2001, s. 327–383.

<sup>10</sup> Por. *Sobór Konstantynopolitański IV (869/870)*, tł. zb., w: BARON PIETRAS (red.), *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. II, Kraków 2003, s. 29–113.

<sup>11</sup> Św. JAN DAMASCENSKI, *Mowa obronna przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy*, tł. M. Dylewska, *VoxP* 19 (1999), t. XXXVI–XXXVII, s. 504.

<sup>12</sup> H. STERN, *Sztuka bizantyjska*, tł. T. Mroczo, Warszawa 1975, s. 115–118.

<sup>13</sup> Św. JAN DAMASCENSKI, *Mowa*, s. 507–508.

Oddając cześć obrazowi Chrystusa jako Wcielonego Boga (...) staram się sobie przed oczy Jego wspominać te czyny i cierpienia na obrazie przedstawione, aby przez niego się uświęcić i zapalić się pragnieniem naśladowania Go. A czynię to ze względu na przynależną Mu cześć i szacunek, bo jak mówi święty Bazyl: „cześć oddana obrazowi przechodzi na jego prototyp”<sup>14</sup>

Obraz zatem nie jest przedmiotem adoracji (*proskynesis*) w swej rzeczywistości materialnej, ale czci (*time*) jako ten, który prowadzi do poznania i ukochania tego, co przedstawia. To, co przedstawione, działa w i poprzez obraz: tym sposobem możemy powiedzieć, że obraz Chrystusa jest Chrystusem<sup>15</sup> W zasadzie mamy do czynienia z możliwym dzięki wierze przekroczeniem tego, co zmysłowe. Prawdłowo rozumiana ikona bowiem odwodzi nas od fałszywego pytania o zmysłowo uchwytne portret i właśnie w ten sposób pozwala rozpoznać oblicze Chrystusa, a w Nim oblicze Ojca. Dopiero gdy pojmiemy to wewnętrzne ukierunkowanie ikony, zrozumiemy, dlaczego VII Sobór Powszechny Nicejski II w 787 r. i wszystkie następne synody podnoszące kwestię ikon dostrzegają w nich wyznanie Wcielenia, a ikonoklazm uważają za jego odrzucenie, za sumę wszystkich herezji. Wcielenie oznacza przede wszystkim to, że niewidzialny Bóg wkracza w przestrzeń i widzialnego, aby człowiek przywiązany do tego, co materialne, mógł Go rozpoznać.

Teologiem, który niewątpliwie wniósł decydujący wkład do dyskusji nad statusem teologicznym ikony, był św. TEODOR STUDYTA<sup>16</sup>. Bardzo często — niestety — ginie on w cieniu św. Jana Damasceńskiego, pierwszego obrońcy prawomocności kultu ikon w Kościele. Tymczasem — obok patriarchy Konstantynopola NICEFORA (750–829) — właśnie on wniósł decydujący wkład w dzieło recepcji II Soboru Nicejskiego. Co więcej — znacznie pogłębił interpretację chrystologiczną, jaką zastosowano na tym soborze, i to nie tylko w stosunku do Nicefora, ale także całej wcześniejszej tradycji<sup>17</sup> Ikona — według św. Teodora Studyty — jest nie tylko przedmiotem świętym i nie tylko reprezentuje po prostu sztukę religijną, która za pośrednictwem „kolorów” ilustruje Pismo Święte, ale jest potwierdzeniem i przede wszystkim dowodem prawdy mówiącej o Wcieleniu Słowa. Odrzucenie ikony oznacza zatem odrzucenie prawdy dotyczącej Wcielenia. Używa on w tej dziedzinie nawet twardszego i bardziej zdecydowanego języka niż II Sobór Nicejski. Uważa, że ci wszyscy, którzy odrzucają możliwość przedstawienia Chrystusa na ikonie, odchodzą od Boga i oddalają się od serca Chrystusa.

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 511–512.

<sup>15</sup> Por. SESBOÛÉ, *art. cyt.*, s. 392.

<sup>16</sup> Na temat teologii ikony u Teodora Studyty; zob. *tamże*, s. 230–248; C. SCOUTERIS, *La personne du Verbe Incarné et l'icône. L'argumentation iconoclaste et la réponse de saint Théodore Studite*, w: F. BOESPFLUG, N. LOSSKY (red.), *Nicée II, 787–1987*, Paris 1987, s. 12–133 (w niniejszym opracowaniu wykorzystuję to opracowanie).

<sup>17</sup> Por. TEODOR STUDYTA, *Antirrheticus*, PG 99, 328D–436A.

*Nicenum II* zaznaczył jeszcze inny aspekt ikony:

Postępując jakby królewskim traktem za Boską nauką świętych Ojców i za Tradycją Kościoła katolickiego — wiemy przecież, że w nim przebywa Duch Święty — orzekamy z całą dokładnością i zgodnie, że przedmiotem kultu nie tylko powinny być wizerunki drogiego i ożywiającego Krzyża, ale tak samo czcigodne i święte obrazy malowane (...), które ze czcią umieszcza się w kościołach, na sprzątku liturgicznym czy na szatach, na ścianach czy na desce (...) z wyobrażeniem Pana naszego Jezusa Chrystusa, Boga i Zbawcy. (...) Im częściej bowiem wierni spoglądają na ich obrazowe przedstawienia, tym bardziej także się zachęcają do wspomnienia i umiłowania pierwowzorów, do oddawania im czci i pokłonu — chociaż nie adoracji, która według wiary należy się wyłącznie Bożej Naturze. W ten sposób oddaje się hołd przez ofiarowanie kadzidła i zapalenie świec przed wizerunkiem drogiego Krzyża, świętych Ewangelii i innych świętych obrazów, jak to było w pobożnym zwyczaju u przodków. Kult obrazu bowiem skierowany jest do wzoru, a kto składa hołd obrazowi, ten go składa Istocie, którą obraz przedstawia<sup>18</sup>.

Ojcowie soborowi orzekli, że malarstwo chrześcijańskie jest integralną częścią żywej Tradycji i nauczania Kościoła. Jest więc źródłem Objawienia. W związku z tym ikonom należy się taka cześć, jaką się oddaje tajemnicy Krzyża i Ewangelii. To, co Ewangelia mówi nam słowami, ikona zwiastuje i czyni dla nas obecnym. Ikona jest widzialnym znakiem niewidzialnego. Objawia ona świat nadprzyrodzony, niewidzialny, duchowy, stanowi tzw. „teologię w kolorach”, głosi i uobecnia przez kolory to, co w Ewangelii głosi się słowami<sup>19</sup>.

A Sobór Konstantynopolitański IV stwierdził w trzecim kanonie: „Święte ikony Pana Naszego Jezusa Chrystusa nakazujemy otaczać równą czcią jak Księgę Świętych Ewangelii”<sup>20</sup>. Zestawienie ikony z księgą Ewangelii zostało dokonane w płaszczyźnie ich aktualnej posługi dla zbawienia ludzi, gdyż zbawienie dociera do nas przez słowo zapisane w księdze i przez zapis malarski w obrazie.

Skoro Bóg wszedł w nasz świat, stając się jednym z nas, to tym samym przyjął warunki obowiązujące w komunikacji międzyludzkiej. W komunikacji tej zarówno słuch, jak i wzrok pełnią równorzędną rolę: słuchowi czyni zadość w naszym przypadku zapis Ewangelii, a wzrokowi święty obraz<sup>21</sup>.

Współczesna teologia prawosławna (S. BUŁGAKOW, N. AFANASJEW, A. SCHENEMANN, B. BOBRINSKOY<sup>22</sup>) nie waha się przyznawać sakramentalności tym formom i gestom liturgicznym, w których słowo Boże przybiera postać słowa ludzkiego

<sup>18</sup> SOBÓR NICEJSKI II (787), *dekret 14*, tł. T. Wnętrzak, w: *Dokumenty soborów*, s. 337.

<sup>19</sup> Por. A. RADZIUNKIEWICZ, *Prawosławie w Polsce*, Białystok 2000, s. 186.

<sup>20</sup> SOBÓR KONSTANTYNOPOLITAŃSKI IV (869/870), *kanon 3*, tł. zb., w: *Dokumenty*, s. 55. Na temat roli tego Soboru w kształtowaniu doktryny ikonologicznej zob: T.D. ŁUKASZUK, *Święty obraz — ikona w doktrynie Soboru Konstantynopolitańskiego IV*, ACr 28 (1996), s. 265–281.

<sup>21</sup> T.D. ŁUKASZUK, *Obraz święty — Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa 1993, s. 61.

<sup>22</sup> Por. B. BOBRINSKOY, *L'icone sacrement du Royaume*, w: BOESPFLAG, LOSSKY (wyd.), *dz. cyt.*, s. 367–374.

(Biblia, przepowiadanie, kult, teologia). Dlatego sztuka kościelna, która jest ściśle związana ze słowem Bożym i kultem liturgicznym, posiada pewną formę rzeczywistości sakramentalnej. Bobrinskoy stwierdza, że mówienie o ikonie jako sakramencie jest możliwe wtedy, gdy odwołamy się do misterium Kościoła, przekazanego przez Trójkę Świętą w zbawczym działaniu wcielonego Słowa i Ducha Świętego: „Doświadczenie przeżywane w Kościele uprzytamnia nam, że ikona jest sakramentem, czyli sposobem obecności i udzielania się Bosko-ludzkiej rzeczywistości Chrystusa”<sup>23</sup>. Swoją żywotną moc uzyskuje ten porządek chrystologiczny dzięki oddziaływaniu Ducha Świętego:

Od momentu, w którym ciało Chrystusa, czyli materia zostało przemienione przez światło i moc zmartwychwstania — a następnie wyniesione przez wniebowstąpienie do uczestnictwa w życiu Bożym — od tego momentu stworzenie stało się zdolne — w Chrystusie jako Zasadzie naszego zbawienia i Głowie Kościoła — do nabycia podobieństwa. Od momentu wywyższenia człowieczeństwa Chrystusa język i sztuka ludzka mogą być ochrzczone w Kościele, zdobywając w ten sposób, w ogniu Ducha Świętego zdolność do pokazywania naszym zmysłom i naszej inteligencji Boga w Nim samym lub w Jego świętych<sup>24</sup>

Sakramentalność ikony to „zdolność i funkcja, z jednej strony przenoszenia i przekazywania człowiekowi uświęcającej obecności Chrystusa i Jego świętych, a z drugiej strony wznoszenie do Boga modlitwy osobistej i zbiorowej Kościoła”<sup>25</sup>. Ta koncepcja, choć nie jest jedyna, ukazuje istotne elementy rozumienia i przeżywania ikony w Kościele wschodnim.

Kościół starożytny zatem nauczał o zbieżności w zadaniach i funkcji oraz o równości w dostojęństwie księgi Ewangelii i ikony. Dzisiejszy Kościół głosi i powtarza, że w słowie Ewangelii jest realnie obecny Chrystus.

W inny sposób, ale najprawdziwszy jest obecny w Kościele przepowiadającym, ponieważ Ewangelia opowiadana jest słowem Bożym i jedynym w imieniu i powagą Chrystusa, Słowa Wcielonego, i przy Jego pomocy jest głoszona, by była jedna owczarnia bezpieczna dzięki jednemu pasterzowi<sup>26</sup>

Z tego nasuwa się nieodparty wniosek, że również obraz święty postawiony na równi z księgą Ewangelii ma prawo cieszyć się podobną obecnością<sup>27</sup>. Przejdźmy teraz do omówienia kanoniczności i symboliki świętych obrazów.

<sup>23</sup> *Tamże*, s. 368. W chrystologicznym fundamencie ikony B. Bobrinskoy rozróżnia dwa aspekty: pierwszy ma na uwadze samo wcielenie (*aspect incarnationnel*), a drugi uwzględnia wyniesienie do chwały (*aspect ascensionnel*).

<sup>24</sup> BOBRINSKOY, *L'icone*, s. 369.

<sup>25</sup> *Tamże*, s. 371.

<sup>26</sup> PAWEŁ VI, *Mysterium fidei*, w: J. MIAZEK (red.), *To czyńcie na moją pamiątkę. Eucharystia w dokumentach Kościoła*, Warszawa 1987, s. 22.

<sup>27</sup> ŁUKASZUK, *Obraz święty*, s. 64.

## 2. Kanoniczność i symbolika ikony

W przedstawieniu obrazu w tradycji wschodniej wielkie znaczenie odegrał kanon tworzenia ikony, któremu Kościół wschodni zawsze był wierny<sup>28</sup>.

W stosunku do świata duchowego Kościół, zawsze żywy i twórczy, wcale nie podejmuje się obrony starych form i nie przeciwstawia ich nowym. Kościelna koncepcja sztuki była, jest i będzie tylko jedna – realistyczna. Oznacza to, że Kościół, ów «filar i podpora Prawdy», wymaga tylko jednego – właśnie prawdy. O to, w jakich formach, starych czy nowych, zawarta jest prawda, Kościół nie pyta, zawsze jednak żąda poświadczenia, czy coś jest prawdziwe, a gdy uzyskuje poświadczenie błogosławi i przekazuje owo coś do swojej skarbnicy prawdy, a gdy nie uzyskuje — odrzuca<sup>29</sup>

Taką rolę spełnia prawo, albo inaczej kanon, który został wypracowany przez lata doświadczeń, a do którego my powinniśmy się stosować.

W Kościele wschodnim kanon rozumiany jest jako pewien sposób przedstawienia świata nadprzyrodzonego poprzez formy i kolorystykę dzieł sztuki, którego nie można zmieniać ani zastępować innymi<sup>30</sup>.

Ikona jest odnośnikiem nauki Objawienia, ortodoksji, ale także prawdziwych odczuć samego malarza. Autor ikony nie ma prawa zmieniać pewnego kanonu, co jest przypisany danemu obrazowi, tylko dlatego, że chce się wyróżniać. Jest on jedynie współautorem, częścią zbiorowego wysiłku. To nie jest jego własne dzieło, pochodzi ono z Nieba<sup>31</sup>. Malarz ikon powinien być pokorny, łagodny, zobowiązany do przestrzegania czystości duchowej. Jeśli natomiast nie spełnia tych warunków, wyrzeka się swej pracy, to skazuje się na męki w życiu przyszłym. W istocie rzeczy ikonopisarz sam sobie stawia znacznie większe wymagania, stając się, w ścisłym tego słowa znaczeniu, ascetą<sup>32</sup>.

Ikona wynika z modlitwy i do modlitwy prowadzi, uwalnia od zamknięcia zmysłów, które dostrzegają jedynie zewnętrżność, materialną powierzchnię, a nie zauważają przeźroczyści ducha<sup>33</sup>. W słynnym podręczniku sztuki ikonograficznej z Góry Athos *Hermeneiasteszografalestechnes*, spisane go przez mnicha – ikonografa DIONIZEGO Z FURM w XVIII w., można znaleźć modlitwę o łaskę dla ikonografa, którą odmawiało się przed rozpoczęciem pisania ikon<sup>34</sup>. Zauważamy w modlitwie

<sup>28</sup> Por. A. ZNOSKO, *Kanony Kościoła prawosławnego*, Warszawa 1978.

<sup>29</sup> P. FLORENSKI, *Ikonostas i inne szkice*, tł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 135.

<sup>30</sup> Por. A. OŁĘDZKA-FRYBESOWA, *Patrząc na ikony. Wędrowki po Europie*, Warszawa 2001, s. 293–294.

<sup>31</sup> Por. J. FOREST, *Modlitwa z ikonami*, tł. E. Nowakowski, Bydgoszcz 1999, s. 46.

<sup>32</sup> Por. FLORENSKI, *dz. cyt.*, s. 142–143. Zwykle twórcami ikon byli ludzie święci, którzy często przebywali w pustelniach czy klasztorach. Ścisłym postem i modlitwą przygotowywali się do tworzenia. Dopiero gdy Duch stał się odczuwalny, wtedy podatni na Jego natchnienia przystępowali do malowania.

<sup>33</sup> Por. J. RATZINGER, *Duch liturgii*, tł. E. Pieciul, Poznań 2002, s. 110–111.

<sup>34</sup> Modlitwa ta została zamieszczona w „Znaku” 28 (1976), nr 4, tł. Z. Podgórzec, s. 507–508: „Panie Jezu Chryste, Boże nasz, którego Boska natura jest nieobjęta i dla zbawienia ludzi za sprawą Maryi

tej słowa, które mówią nam, kto jest prawdziwym i jedynym autorem ikony. Malarz jest tutaj jedynie narzędziem, a głównym mistrzem jest Bóg. To On daje natchnienie i łaskę, dzięki której malarz może przedstawić Ewangelię za pomocą sztalugi i farb. Dzięki temu, że modlitwa stoi u początku ikony, to samo późniejsze malowanie staje się odpowiedzią na to wezwanie Boże. Człowiek, który kiedyś spojrzy na tę ikonę, zaczerpnie tego Ducha, który w niej zamieszkał.

Wizja świata duchowego otrzymuje formę artystyczną, w której wyjątkowe znaczenie nabiera język kolorów (złoty, biel, czern, czerwien, błękitny, zielony, purpurowy, niebieski)<sup>35</sup>, rytm linii, budowa kompozycji. Ikony wykonuje się na drewnianych deskach, często z drzewa cyprysowego<sup>36</sup>. Powierzchnia płaska jest żłobiona, brzegi wypukłe stanowią naturalną ramę. Na desce kładzie się warstwę kleju, a na to kawałek płótna, który pokrywa się warstwą alabastrowego pudru, stanowiącego mocną podstawę dla malowidła. Na tym podkładzie autor będzie malował, używając farb na ile możliwe zrobionych z naturalnych proszków, wymieszanych z żółtkiem jaj kurzych. Kiedy malowidło jest już ukończone, na wierzch kładzie się warstwę ochronną, zrobioną z najlepszego oleju lnianego. Olej ten miesza się z różnymi żywicami, np. z żółtym bursztynem. Werniks wchłania farby i tworzy z nimi jednolitą, twardą i odporną masę. Zatrzymuje na swojej powierzchni kurz, co nadaje mu ciemnobrązowy odcień. Kiedy zdejmie się tę warstwę, barwy ukazują się w pierwotnej żywotności. Wszystko, co pochodzi z produkcji przemysłowej, uważa się za niewystarczające czyste dla sztuki Bożej. Tak więc handel obrazkami na

---

Dziewicy w sposób niedocieczony oblekła się w ciało, które z miłości opisywane może być jako święty obraz Najczystszej Wyobrażenia Twego na świętym mandylionie utrwalaony jest. Jezu Chryste, któryś z niemocy króla Abgara uleczył, duszę jego oświecił i dał mu poznać prawdziwego Boga, któryś za pośrednictwem Ducha Świętego rozumem natchnął Apostoła Twójego i Ewangelistę Łukasza do namalowania obrazu Przczystej Matki Twojej — trzymającej Ciebie jako Dzieciątko w objęciach swoich i mówiącej: Łaska od zrodzonego ze mnie niech spłynie z tego obrazu. Sam Władco, Boże Wszechmocny, oświeć duszę i obdarz rozumem umysł sługi Twójego (*tu wymawia się imię i nazwisko malarza*) i rękę jego pokieruj tak, aby w bezgrzesznym natchnieniu i prawdziwie przedstawiał żywot Twój, Najczystszej Marii Panny i wszystkich świętych na chwałę Twoją i dla upiększenia i większej wspaniałości Świętego Kościoła Twójego i dla odpuszczenia grzechów, wszystkim, którzy duchowy pokłon oddawać będą przed świętymi ikonami. A hołd ich będzie tak żarliwy i pałał czią, jakby odnosił się do pierwowzoru. Uchrońcie nas od wszelkich diabelskich pokus, o których mowa w przykazaniach Bożych, modlitwami swymi, Panno Przczysta, święty Apostole i Ewangelisto Łukaszu i wszyscy święci. AMEN.

<sup>35</sup> S. BUŁGAKOW, *Prawostawie*, tł. H. Paprocki, Białystok 1992, s. 158; czerwony (symbol miłości, kolor krwi, sugeruje życie, siły witalne i piękna, młodość, bogactwo, kolor Ducha Świętego, a negatywnie to piekło, nienawiść i egoizm); zieleń (oznacza płodność i żyzność, odrodzenie, spokój, kolor proroków i męczenników); brąz (łączy się z ziemią i materią nieożywioną, wskazuje na jesień i rozpad); czern (stanowi brak światła i barwy, symbolizuje chaos, trwoę i śmierć); por. K. KLAUZA, *Teologiczna hermeneutyka ikony*, Lublin 2000, s. 149–150; J. CZERSKI, *Pojęcie, funkcje i symbolika ikony w duchowości bizantyjskiej*, w: M. LIS, Z. W. SOLSKI (red.), *Ikony Niewidzialnego*, Opole 2003, s. 73–76.

<sup>36</sup> Por. W. PASTERNAK, *Techniki pisanja ikony*, w: LIS, SOLSKI (red.), *dz. cyt.*, s. 77–80.



wzór ikony, wyprodukowanymi w sposób seryjny, jest wbrew przepisom soboru z 1667 r. i patriarchy JOACHIMA<sup>37</sup>

Elementem, który w pierwszym kontakcie z ikoną Wschodu decyduje o jej tożsamości, jest bez wątpienia tło obrazu. Żłota światłość wskazuje na teofanię i transcendencję. Światłość oblicza oraz nimby (blask wokół głowy świętego), a u Chrystusa często jasność wokół całej osoby (mandorla) symbolizują świętość i niezwykłość. Światło na ikonie przenika wszystko — pada promieniami na fałdy szat, odbija się w górach, w pałacach, w przedmiotach. Światło i kolor określają nastrój ikony. Klasyczna ikona jest zawsze radosna. Ikona — to święto, uroczystość, świadectwo zwycięstwa. Smutne oblicza późnych ikon świadczą o utracie przez Kościół paschalnej radości<sup>38</sup>.

Ważne znaczenie niosą ze sobą proporcje modelu postaci (kształt twarzy, dłoni, ich wielkość, atrybuty uzupełniające wizerunek postaci, umowne gesty)<sup>39</sup>. Najważniejsze w ikonie jest oblicze. W praktyce malowania ikon poszczególne etapy pracy dzielą się na związane z twarzą i nie mające z nią związku. Najpierw maluje się to, co nie ma związku z twarzą — tło, pejzaż, architektura, szaty<sup>40</sup>. Oblicza z ikon często są śniade, mają kolor ziemi. Jest to słuszne, gdyż oblicze Chrystusa, Nowego Adama (od hebr. *Adamach* — „ziemia”) oznacza ziemię i określoną osobę historyczną. Osoby ikon mają niewspółmiernie duże, szeroko otwarte oczy. Szerokie i żywe oczy potwierdzają słowa Pisma: „Moje oczy są skierowane ku Bogu” (Ps 25,15), gdyż „moje oczy widziały zbawienie” (Łk 2,30). Oczy są otwarte na nadprzyrodzoność i na wizję dzieł Stworzyciela. Takie spojrzenie, wzmocnione przez zdecydowany łuk brwiowy, przyciąga widza<sup>41</sup>. Usta są małe, co podkreśla milczenie oraz zasłuchanie się w słowo Boże. Nie ma w nich jakiegokolwiek zmysłowości, co się uwidacznia w zachodnim obrazie, nos wydłużony, który podkreśla doniosłość i wielkość osoby<sup>42</sup>.

Kanon ikoniczny nigdy nie ogranicza malarza w tworzeniu, choć artyści, nigdy nie wykraczając poza ramy kanoniczne, mogli zmieniać rytm kompozycji, rozkład kolorów, dodawać swoje szczegóły, które bez trudu nadawały nowy charakter każdemu swojemu dziełu. W epokach rozwoju tej sztuki nigdy nie znalazły się dwie

<sup>37</sup> Por. EVDOKIMOV, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, tł. M. Żurowska, Warszawa 2003, s. 182–183.

<sup>38</sup> Por.: I. JAZYKOWA, *Świat ikony*, tł. H. Paprocki, Warszawa 2003, s. 37–38; E. KLEKOT, *Obraz tego Boga, którego wielbi artysta. O obecności sacrum w sztuce współczesnej*, „Etos” 109 (1997), nr 4, s. 187–194.

<sup>39</sup> Por. KLAUZA, *dz. cyt.*, s. 149–150.

<sup>40</sup> Zwykle przy wykonywaniu wielkich prac ten etap realizuje „mistrz drugiej ręki”, pomocnik mistrza. Główny artysta maluje to, co odnosi się do oblicza. Zachowanie tego porządku jest bardzo ważne, gdyż ikona, jak i całe stworzenie, jest hierarchiczna; por. JAZYKOWA, *dz. cyt.*, s. 26–27.

<sup>41</sup> Por. M. QUENOT, *Ikona — okno ku wieczności*, tł. H. Paprocki, Białystok 2007, s. 79–80.

<sup>42</sup> Por. B. DĄB-KALINOWSKA, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.

absolutnie identyczne ikony. Każda ikona zachowuje swoją własną tajemniczość. Artyści na tradycyjnych formach wyciskali własne piętno i w ten sposób pozostawali wierni duchowi tradycji, który jest zawsze nowym życiem, rozwijającą się twórczością, wizją tego, co nie widzi się dwa razy. Wystarczy porównać ewolucję ikony Trójcy Świętej i jej ostateczne spełnienie przez śmiały geniusz RUBLOWA<sup>43</sup>

Kanon ma jeszcze znaczenie dla zachowania przedstawieniu ikonograficznym ascetyzmu, któremu przeciwstawia się naturalizm (tzw. styl włoski). W ikonie nie powinno być niczego, co działa na zmysły lub też wywołuje obrazy świata zmysłowego<sup>44</sup>

Jak widzimy, kanon w sztuce wschodniochrześcijańskiej praktycznie utrwalił główne, strukturalne prawidłowości tej sztuki, odzwierciedlając specyfikę wschodniego myślenia artystycznego i pełniąc przy tym funkcję „jednej z ważnych kategorii w systemie estetyki bizantyjskiej”<sup>45</sup>

### 3. Recepja teologii ikony na Zachodzie

I dochodzimy do punktu najważniejszego w naszym artykule, gdyż rozważania te zawsze dotyczą również naszej teraźniejszości, a tym samym rozwoju liturgii, sztuki i religii w świecie Zachodu. Czy teologia ikony, którą wypracowano na Wschodzie, jest prawdziwa, a tym samym ważna także dla nas? Czy też jest wschodnim wariantem chrześcijaństwa? Zachód okazał się oporny na taką teologię ikony. Według o. S.C. NAPIÓRKOWSKIEGO złożyło się na to wiele przyczyn przede wszystkim jednak dwie: (1) fatalny przekład łaciński greckiego oryginału dekretów *Nicenum II* oraz (2) reformacja<sup>46</sup>. Oryginalny tekst grecki *Nicenum II* mówi, że ikonom należy się *timetikenproskinesis*. Łaciński tłumacz *proskinesis* przełożył na *adoratio*, co Zachodowi kazało zrozumieć orzeczenie Soboru w takim sensie, że ikonom należy się kult adoracji, tym bardziej, że dalszy ciąg tekstu soborowego zawiera tłumaczenie: cześć (*time*) oddawana obrazom przechodzi na prototyp, czyli przedstawianą osobę, a więc kto adoruje (*proskinei-adorat*) obrazy, adoruje przedstawioną przez nie osobę<sup>47</sup>. Zachód przyjął tekst Soboru Nicejskiego II w takim przekładzie ze sprzeciwem. KAROL WIELKI przesłał papieżowi dokument zwany *Libri Carolini*, w którym tłumaczył, że obrazom jako dziełom fantazji artystów nie należy się cześć taka sama, jak krzyżowi, Pismu Świętemu, czy relikwiom. Interpretację

<sup>43</sup> Por. EVDOKIMOV, *Sztuka*, s. 184.

<sup>44</sup> S. BUŁGAKOW, *Ikona i kult ikony*, tł. H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 67.

<sup>45</sup> W.W. BYCZKOW, *Kanon jako kategoria bizantyjskiej estetyki*, w: E. BOGUSZ (red.), *Ikona, symbol i wyobrażenie*, Warszawa 1984, s. 70.

<sup>46</sup> S.C. NAPIÓRKOWSKI, *Prawosławna teologia ikony w katolickiej Polsce?*, „Summarium” (1980), nr 9 (29), s. 128.

<sup>47</sup> *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1973<sup>3</sup>, s. 136.

tę rozszerzył synod w Frankfurcie w 794 r., który powiedział, iż należy traktować ikony jako ozdobę kościołów, a nie jako przedmiot adoracji. Poza tym na ostrożność i daleko posunięty krytycyzm Zachodu w stosunku do kultu obrazów wpłynęła reformacja oskarżająca tradycyjną pobożność średniowiecza o bałwochwalstwo, przejawiające się, jej zdaniem, w kulcie świętych<sup>48</sup>. Od tego momentu Zachód podkreślał z niejaką wyłączością dydaktyczno-pedagogiczną funkcję obrazów, wyrażając się w słowach, iż „nie przez malowidło zbawił nas Chrystus”<sup>49</sup>. Zapewne również nie można zapomnieć o samej roli Karola Wielkiego, raczej niechętnego Bizancjum, gdyż on sam namawiał papieża HADRIANA I do niezatwierdzania *Nicenum II*. W IX w. miały jeszcze miejsce pewne polityczno-religijne perypetie między Wschodem a Zachodem, a w 825 r. odbył się synod ikonoklastów w Paryżu, by w końcu doprowadzić do uroczystego przywrócenia obrazów. W końcu tegoż IX w. *Nicenum II* został ostatecznie uznany jako VII sobór powszechny zarówno w państwie frankońskim, jak i na Wschodzie. Cała ta historia aż nadto dobrze ilustruje szkody, jakie powoduje interwencja polityki w sprawy religijne<sup>50</sup>.

Trzeba jednak przyjąć, że po *Nicenum II* tematyka i zasadniczy kierunek sztuki obrazowania pozostały jednak takie same, chociaż w sztuce romańskiej dominuje rzeźba, która nie przyjęła się w Kościele wschodnim, ale zawsze, choćby na krzyżu, Chrystus jest zmartwychwstały, na którego wspólnota spogląda jako na prawdziwy Wschód (*Oriens*) i zawsze sztuka ta jest ukierunkowana na liturgię niebiańską. Powolna zmiana dokonuje się wraz z nastaniem gotyku. Zmienia się obraz centralny, nie przedstawia on już Pantokratora, Władcy świata, ale obraz Ukrzyżowanego w Jego przepelnionym bólem cierpieniu i umieraniu. Opowiedziany zatem zostaje historyczny przebieg męki, a zmartwychwstania nie czyni się widzialnym. Na plan pierwszy wkracza element historyczno-narracyjny — można powiedzieć, że w miejsce obrazu misteryjnego pojawia się obraz dewocyjny. Na taką zmianę punktu widzenia mogło wpłynąć wiele czynników. EVDOKIMOV uważa, że na Zachodzie pewną rolę odegrało dokonujące się przejście od platonizmu do arystotelizmu. Platonizm postrzega rzeczy zmysłowe jako cienie wiecznych pierwowzorów; w rzeczach możemy rozpoznać owe praobrazy i poprzez rzeczy wznieść się do nich. Arystotelizm zaś odrzuca naukę o ideach. Zmienia się zatem stosunek elementu duchowego do materialnego, a tym samym zmieniona zostaje postawa człowieka wobec jawiącej się mu rzeczywistości. Dla PLATONA decydująca była kategoria piękna: to, co piękne, i to co, dobre, czyli Bóg, są jednym. W teologii ikony zachowało się coś z owej platońskiej zasady, nawet jeśli platońska idea została przemieniona przez światłość Taboru. Ów przekształcony przez Wcielenie platonizm zanika na Zachodzie po-

<sup>48</sup> Por. NAPIÓRKOWSKI, *art. cyt.*, s. 128.

<sup>49</sup> EVDOKIMOV, *dz. cyt.*, s. 146.

<sup>50</sup> Por. SESBOÛÉ, *W nurcie Chalcedonu*, s. 365–397.

cząwszy od XIII w., w wyniku czego sztuki plastyczne próbują przede wszystkim przedstawiać to, co wydarzyło się, a historia zbawienia jest postrzegana nie tyle jako sakrament, ile ciąg zdarzeń, które dokonały się w czasie. W odpowiedzi na to pobożność zwraca się przede wszystkim w stronę kontemplacji tajemnic życia Jezusa. Sztuka rzadziej znajduje swoją inspirację w liturgii, a częściej w pobożności ludowej, przy czym ta ostatnia karmi się z kolei obrazami z historii, w których może oglądać drogę prowadzącą do Chrystusa, drogę samego Jezusa i Jego dalszą drogę w życiu świętych. Podział, który w sferze obrazów dokonał się pomiędzy Wschodem i Zachodem najpóźniej w XIII w., sięga bez wątpienia bardzo głęboko. Jak zauważa kard. RATZINGER, że wtedy właśnie

ujawnia się odmiennosc motywów naznaczających drogi duchowości — pobożność krzyża, podkreślająca silniej element historyczny, zajmuje miejsce ukierunkowania na Wschód, na Zmartwychwstałego, który nas poprzedza<sup>51</sup>.

Nie należy mimo to przeceniać różnicy, która w ten sposób się wykształciła. Wyobrażenie umierającego w bólach na krzyżu Chrystusa jest z pewnością czymś nowym, ale przedstawia ono przecież Tego, który niósł cierpienie każdego człowieka, oraz Tego, przez którego człowiek jest zbawiony. W tym ostatecznym bólu ukazana zostaje zbawiająca miłość Boga. Ukazany zostaje prawdziwy obraz człowieka — takiego, jaki został pomyślany przez Stworzyciela i odnowiony przez Chrystusa. Niestety, okres renesansu, ukazując wielkość człowieka i jego piękność, zbyt mocno nawiązywał do antyku pogańskiego i przez to w wielu wypadkach sztuka religijna przestała być sztuką sakralną we właściwym tego słowa znaczeniu. Nie włącza się ona w pokorę sakramentu i w jego przekraczający czas dynamizm. Chce ona zażywać dzisiejszego dnia i zbawiać samym pięknem (być może na tym tle nieco łatwiej zrozumieć ikonoklazm Reformacji, choć bez wątpienia miał on znacznie głębsze korzenie).

Wielkie znaczenie dla sztuki odegrał Sobór Trydencki, który zgodnie z tradycją zachodnią, po raz wtóry podkreślił jedynie dydaktyczno-pedagogiczny charakter sztuki, lecz zapoczątkowując wewnętrzną odnowę, skłaniał także do nowego spojrzenia, pochodzącego z wewnątrz i do wewnątrz prowadzącego. Obraz na ołtarzu jest jak okno, przez które wkracza do nas rzeczywistość Boga; zasłona czasowości zostaje podniesiona, a człowiekowi wolno zajrzeć do wnętrza Bożego świata<sup>52</sup>. Sztuka ta ponownie pragnie człowieka włączyć w niebiańską liturgię. Jednak późniejsze oświecenie zamknęło wiarę w swoistym intelektualnym, a także społecznym getcie; jego kultura odwróciła się od wiary i poszła inną drogą. Doprowadziło to do nowego ikonoklazmu, który bywał postrzegany jako jeden z bodźców do zwołania Soboru Watykańskiego II. Obrazoburstwo, którego pierwsze objawy w Niem-

<sup>51</sup> RATZINGER, *dz. cyt.*, s. 115.

<sup>52</sup> *Tamże*, s. 117.

czes sięgają jeszcze lat 20-tych poprzedniego wieku, usunęło sporo kiczu i bezwartościowej sztuki, jednak ostatecznie pozostawiło po sobie pustkę, której nędzę odczuwamy obecnie całkiem wyraźnie.

#### 4. Wnioski

Ikona jest wspólnym dziedzictwem wszystkich chrześcijan, dlatego wydaje się, że w dobie kryzysu sztuki sakralnej, współczesny świat chrześcijańskiego Zachodu zbyt nieśmiało sięga do tej tradycji. Stąd potrzeba wrócić do sformułowanych przez kard. RATZINGERA pewnych podstawowych zasad sztuki związanej z obrazem, a wypływającej z teologii ikony. Po pierwsze, całkowity brak obrazów nie daje się pogodzić z wiarą we wcielenie Boga. Bóg wkroczył w rzeczywistość ludzką po to, by uwidocznić tajemnicę niewidzialnego Boga. Ikonoklazm dla Kościoła bowiem nigdy nie może być opcją chrześcijańską<sup>53</sup>. Po drugie, sztuka sakralna odnajduje swoją treść w obrazach przedstawiających historię zbawienia, począwszy od Stworzenia, aż po Zmartwychwstanie i Paruzję. Odnajduje swoją wartość w przedstawieniach dziejów biblijnych i życia świętych, bowiem „nie przeciwko ikonom walczysz, lecz przeciwko świętym” – zarzucał św. JAN DAMASCENSKI cesarzowi LEONOWI III, zaś papież GRZEGORZ II, wychodząc z tego założenia, ustanowił w tym czasie w Rzymie uroczystość Wszystkich Świętych<sup>54</sup>. Po trzecie, jak zaznacza kard. Ratzinger, obrazy wskazują na sakrament, przede wszystkim chrzest i Eucharystię; poprzez wspólne odniesienie do sakramentu łączą się w nim, wyrażając tym samym wymiar teraźniejszości; są w ścisły sposób związane z liturgicznym działaniem. Obraz Chrystusa jako obraz, którego centrum stanowi Pascha, zawsze jest też ikoną Eucharystii, tzn. wskazuje na sakramentalną obecność tajemnicy paschalnej<sup>55</sup>. Na podobieństwo znaku sakramentalnego ikona jest znakiem skutecznym, w którym i poprzez który nawiązujemy kontakt z *sacrum*, z Maryją, z Chrystusem i z Trójcą Przenajświętszą. Po czwarte, obrazy Chrystusa czy świętych nie są fotografiami, ale ich istota musi polegać na wyprowadzeniu poza to, co daje się stwierdzić czysto materialnie; polega na obudzeniu wewnętrznych i duchowych zmysłów. Obraz ma z modlitwy wypływać i do modlitwy prowadzić, gdyż na tym polega jego sakralność. I wreszcie Kościół zachodni nie musi rezygnować ze specyfiki swojej drogi, którą kroczy mniej więcej od XIII w. Powinna w nim jednak nastąpić rzeczywista recepcja VII soboru powszechnego, który wypowiedział się na temat znaczenia obrazu oraz jego teologicznego miejsca w Kościele.

<sup>53</sup> Tamże, s. 119.

<sup>54</sup> Por. EVDOKIMOV, *Sztuka ikony*, s. 143.

<sup>55</sup> Por. RATZINGER, *Duch liturgii*, s. 120.

Papież JAN PAWEŁ II w liście apostolskim *Duodecimum saeculum*, z okazji 1200 rocznicy zwołania tego soboru, stwierdza odnośnie do pierwszorzędnego zagadnienia, jakim się zajął, a mianowicie zagadnienia czci świętych obrazów:

Nauczanie tego soboru, które dotyczy czci świętych obrazów w Kościele, zasługuje na szczególną uwagę nie tylko ze względu na obfite owoce, jakie wydało w dziedzinie duchowości, ale także na wymogi, jakie stawia przed sztuką sakralną<sup>56</sup>.

Podstawowe zatem zasady owej teologii obrazu Kościoł zachodni powinien postrzegać jako obowiązującą również jego. Oczywiście trzeba rozróżnić sztukę sakralną (związaną z liturgią, przynależną do przestrzeni kościelnej) od sztuki religijnej i uświadomić sobie, że w sztuce sakralnej nie może istnieć całkowita dowolność. Wolność sztuki, która musi istnieć także w obszarze obrazu sakralnego, nie jest równoznaczna z dowolnością, ponieważ rozwija się zgodnie z wypracowaną przez wieki teologią ikony.

## The Theology and Use of Icons in Occidental Churches

### Summary

This article surveys various ideas around the use of icons in Christianity. Included is a discussion around the historical Orthodox theology of icon and a related critique. Practical suggestions are given regarding the possibility of inclusion of icon in contemporary worship context.

---

<sup>56</sup> JAN PAWEŁ II, *List Apostolski „Duodecimum saeculum” z okazji 1200 rocznicy Soboru Nicejskiego II*, tł. A. Żurek, VoxP 10 (1990), t. XIX, s. 559.