KS. JANUSZ STANISŁAW PASIERB

Studia Warmińskie
XXVII (1990)

IKONA — ZNAK EKUMENICZNY

Ikona jest dziełem sztuki, które bliskie jest wszystkim chrześcijanom. Dzieje się tak zapewne dlatego, że jest ona niejako pomnikiem chrześcijaństwa jeszcze nie podzielonym. Ikona, która była znakiem sprzeciwu w dobie wielkiego sporu obrazoburczego, pozostała znakiem, do którego współcześnie poszukujący jedności chrześcijanie spontanicznie się odwołują. Stanowi ona plastyczne, najbardziej obiektywne wcielenie prawdy chrześcijaństwa.

Nie łatwo jest nam, katolikom rozumieć ikony. Dzieje się tak dlatego, ponieważ ikona jest innym od zachodnich dziełem sztuki także w sensie treściowym, czy nawet teologicznym. Ikona nie jest tym, czym od wieków są obrazy w naszych świątyniach katolickich. Nie jest ona ani ilustracją, ani ozdobą. Jest ona poddana zupełnie innym prawom; chce przekazać coś więcej niż tylko stronę ilustracyjną wiary. Dzisiejsze pojmowanie sztuki plastycznej w świątyniach, jako ozdoby, to nic bardziej odległego od kategorycznego, chociaż świątecznego i wspaniałego tonu, jakim przemawia do nas ikona.

Czym więc jest ikona? Po grecku to słowo znaczy obraz. Wchodzimy tu w głębię największych tajemnic religijnych, bo przecież człowiek jest stworzony na obraz Boga, a więc to my jesteśmy ikoną Boga. Z Ewangelii w Nowym Przymierzu dowiadujemy się, że Jezus jest obrazem Boga niewidzialnego, dlatego mają rację ci, którzy mówią, że Chrystus jest praikoną.

Malowanie ikon nazywano na Wschodzie po grecku pisaniem ikon: *grafein*. My mówimy o ikonografach, że są to ludzie, którzy zajmują się tematami dzieł sztuki. W Kościele Wschodnim ikonograf to jest ikonopis, czyli malarz ikon. Jest to pisanie, pisanie życia Jezusa, Maryi, apostołów, świętych, tych wszystkich, którzy mieli ciało lub zjawiali się w ciele, jak aniołowie. I ponieważ w przypadku malarzy występuje jakaś analogia w stosunku do tych, którzy pisali literami, także i tę dziedzinę poddano pewnym regułom. Problem kanoniczności występuje tu niejako symetrycznie w stosunku do problemu kanoniczności ksiąg świętych. Wierność kanonowi, czyli ustnej lub potem spisanej tradycji, była bardzo ważna w różnych środowiskach. Najstarszym

środowiskiem, które tworzyło ikony, przynajmniej w świetle tego, co się zachowało jest klasztor św. Katarzyny na górze Synaj, potem klasztory na górze Atos, następnie liczne ośrodki na Rusi. Te wszystkie środowiska miały tradycję ustną, która strzegła owych reguł i kanonów. Przepisy dotyczyły wszystkiego: tworzyw, podobrazia, samego malowania i tematyki, także duchowego przygotowania artysty, bo to był akt religijny, służba Boża była poddana niejako liturgicznym przepisom. Z czasem zostały one spisane i po grecku. Nazywały się *Hermeneja tes grafikes technes.* Jedną z nich na górze Atos odnalazł Didron i ogłosił drukiem. Była to w wieku XIX wielka rewelacja.

Hermeneje na Rusi nazywano *podlinnikami.* Ikonami zajmowały się synody. W sposób zasadniczy problem ten podjął Sobór Nicejski II w 787 r.

Ogromne znaczenie ikon jako świętych wizerunków, a potem innych obiektów sztuki religijnej unaoczni się w czasie sporu o święte wizerunki, wielkiego sporu obrazoburczego. Cesarz Leon III Syryjczyk, który panował w latach 717-741 od 726 r. zaczął być bardzo niechętny świętym wizerunkom. Nie trzeba być Karolem Marksem, aby dopatrzeć się, tu powodów związanych z władzą i pieniędzmi. Klasztory, które miały słynne, cudowne ikony, cieszyły się wielkim napływem ofiarnych pielgrzymów. Władza, zwłaszcza sfery wojskowo-rządowe, patrzyły na to niechętnym okiem.

Na czym opierali się ci, którzy mieli teologiczne zastrzeżenia do świętych wizerunków? Odwoływali się do Starego Testamentu, do Księgi Wyjścia 20,4: „Nie uczynisz sobie żadnego podobieństwa". Jest to powtórzone w Księdze Powtórzonego Prawa. Jest to tekst zasadniczy, gdy go sobie przypominamy, trzeba powiedzieć, że to jest cud boski, że w ogóle jakaś sztuka religijna w obrębie chrześcijaństwa powstała. W Nowym Testamencie Pan Jezus nie powiedział: malujcie i rzeźbcie. Pan Jezus sam był praikoną, ale chyba nie to tak silnie oddziałało, jak wpływ hellenizmu i ówczesnej „cywilizacji obrazu". Spowodowała ona, że nawet wśród Żydów pojawiły się pierwsze wizerunki świętych, o czym świadczą wykopaliska w Duza Europos, gdzie znaleziono nie tylko dom modlitwy chrześcijan, ale i synagogę, w której były wymalowane sceny biblijne. Tam w widłach Tygrysu i Eufratu, w sytuacji pogranicza, judaizm szczególnie łatwo uległ cywilizacji obrazu. Podobnie tam, gdzie judaizm spotykał się z pogaństwem, zwoje Septuaginty były ilustrowane. Pierwsi chrześcijanie bez najmniejszych oporów przejęli nie tylko styl, ale i pewne tematy pogańskie, które jednak zreinterpretowali w swoim duchu. Przypomnę tu historię o Erosie i Psyche, która stała się przypowieścią o łasce, miłości Bożej i o duszy ludzkiej. Pewne mity reinterpretował Klemens Aleksandryjski; sztuka ukazywała to w sposób plastyczny.

Od VII wieku istniał jednak islam, który jako religia przejął starotestamentowy zakaz tworzenia wizerunków świętych. W Bizancjum, w VIII wieku ikonodulowie i ikonoklaści nawzajem się wyklinają. Największe zniszczenia

ikon miały miejsce za cesarza Kopronimosa V. Są w tym czasie i męczennicy. Ucina się ręce tym, którzy piszą w obronie świętych wizerunków. Wreszcie cesarzowa-matka Irena, która rządziła w imieniu małoletniego cesarza Konstantyna V, doprowadziła do zwołania Soboru Nicejskiego II z udziałem legatów papieskich. Warto przypomnieć sobie kanony owego soboru, które obowiązują do dzisiaj. Nasz stosunek do świętych obrazów warto od czasu do czasu przymierzać do tego, *quod semper, quod ubique, quod ab omnibus.* Nicaenum II powiedziało wprost, że chrześcijanie nie czczą świętych wizerunków tak, jak poganie czcili swoje bóstwa, że nie są przekonani, jakoby w nich miała tkwić jakaś moc, ale oddawana im cześć odnosi się do prototypu, jak tam jest powiedziane po grecku, do pierwowzorów, a więc do osób, które one przedstawiają. Obrazy mają być czczone, jak drzewo krzyża, jak księgi Ewangelii, jak relikwie. Wolno malować, jakąkolwiek techniką, przedstawiać wizerunki Chrystusa, Matki Boskiej, aniołów i świętych. Kult ten może wyrażać się przez pobożne uszanowanie. Termin *latreja,* prawdziwa cześć, zostaje zarezerwowany dla relacji pomiędzy człowiekiem a Bogiem. W przypadku ikon może to być tylko pobożne uszanowanie; może się ono wyrażać w pokłonach, paleniu świateł i kadzideł. Czasami w tekstach różnych pisarzy sowieckich spotykamy opowiadania o tych staruszkach, które pozabierały ze zniszczonych cerkwi ikony i paliły przed nimi światełka. Były to jedyne światełka w tej strasznej stalinowskiej nocy.

Obrazoburstwo mogło przerzucić się na Zachód i znalazło swój odblask w *Libri Carolini.* Jak napisał jeden z dworzan Karola W. wynikło to z faktu, iż Kanony Nicaenum II tłumaczył ktoś, kto nie znał dobrze ani greki, ani łaciny. Patrząc na ikony musimy najpierw uprzytomnić sobie, co je uformowało w sensie plastycznym. Ogólnie sądzi się, że pochodzą one z portretu późnoantycznego, greckoegipskiego, pochodzącego z czasów, gdy po Aleksandrze Wielkim do Egiptu nadciągnęli Grecy i Macedończycy. Wcześniej w Egipcie zgodnie z religią egipską i pierwotną wierzono, że człowiek składa się nie tylko z duszy i ciała, ale i innych jeszcze pierwiastków. Jednym z nich był pierwiastek K, który był elementem nieśmiertelności. Zawierał on istotę podobieństwa. Pierwiastek ten miał charakter ikoniczny. I stąd też mumie w zależności od stopnia zamożności, bardziej lub mniej starannie balsamowano, owijano bandażami i kładziono im na twarzy maskę. Te polichromowe maski trwały dopóki nie nastąpiła kulturowa inwazja Greków. Wtedy stopniowo zostały one wyparte przez obrazy, portrety. Wszystkie one ukazywały głowę i górną część torsu. Miały zbliżone cechy formalne. Portrety te nazywamy fajumskimi, od Fajum, wielkiej oazy na pograniczu Egiptu i Sudanu. Zachowało się ich około 700 z okresu od I do III wieku. Później przyszli swoiści „miłośnicy sztuki". Zaczęło się to w okresie krucjat, kiedy to dzielni rycerze znajdowali groby, w których były owe maski czy portrety. Była to pierwsza fala eksploracji. Druga nadeszła w czasie wyprawy napoleońskiej.

Wówczas żołnierze zabierali je na pamiątkę do Francji. W 1888 r. doszło do pierwszej, wielkiej wystawy, którą zorganizował wiedeński kupiec Teodor Graf. Była to sensacja kulturowa i artystyczna. Dotychczas antyk wydawał się wyłącznie biały. Bo takie były kolumny, posągi i resztki budowli. Po raz pierwszy Europejczycy oglądali antyk kolorowy, bliższy życiu i o wiele bardziej wzruszający, niż ten spetryfikowany przez marmur. To zapoczątkowało zainteresowanie owymi portretami, których bardzo wiele znaleziono w okolicach Antinopolis. Czym odznaczają się w sensie formalnym owe portrety? Są one malowane na deskach, temperą lub eknaustyką na spoiwie woskowym. Te z I i II w. są raczej realistyczne. Jest zawsze ta sama poza; głowa lekko skręcona w stosunku do torsu, światło zawsze z jednej i tej samej strony. Od III w. portrety fajumskie stają się jeszcze bardziej stereotypowe i wykształca się ich artystyczny kanon. Są to portrety o cechach indywidualnych, łatwo to można zauważyć po cechach niepowtarzalnych, z wyjątkiem tych wizerunków, które były tworzone seryjnie i sprzedawane jak półprodukty. Twarze są wydłużone, oczy o wykroju okrągławym lub migdałowym, stosunkowo niskie czoło, długi nos i niewielkie usta. Te elementy zadecydują potem o stylizacji ikon. Podobnie będą wyglądały twarze na ikonach o charakterystycznych często obniżonych czołach z wyrazistymi łukami brwiowymi, wydłużonymi nosami, małymi ustami.

Jest jeszcze pytanie związane z portretami fajumskimi: Czy były malowane tylko celem wyposażenia mumii? Jednemu z uczonych udało się odnaleźć portret fajumski w ramach i ze sznurkiem, co świadczyłoby, że bywały one wykonywane, niektóre przynajmniej celem zawieszenia w domu. Ogromna ilość z nich przedstawia osoby młode. Być może wiele z tych portretów było wizerunkami rodzinnymi, domowymi i dopiero potem wyposażono w taki portret mumię zmarłego, żeby z owym wizerunkiem przechodził na drugą stronę życia. Portret fajumski jest prawdopodobnie ojcem malarstwa ikonowego. Ikony wywodzą się więc z portretu późnoantycznego. Ikony były malowane także na marmurze, na steatycie, wykonywano je w emaliach, w mozaice, ale najczęściej malowano na drewnie. Przepisy z hermenejów i podlinników mówiły, że musi to być drewno nieżywiczne, bo żywice wydzielając się zniszczyłyby warstwę malarską; stąd więc cyprys, lipa, grusza jako przedobrazie. Matka Boska Częstochowska według legendy powinna być namalowana na deskach cyprysowych, a jest na lipowych. Często już ilość desek miała znaczenie symboliczne, np. trzy deski miały przypominać Trójcę św.

Miało to też znaczenie praktyczne, bo pozwalało wystabilizować tablicę; bo gruba deska miałaby tendencję doodkształcenia się, natomiast trzy węższe deski łatwiej jest utrzymać w płaszczyźnie. Z tyłu dawano poprzecznie zastrzały, listwy, które miały stabilizować tablicę. Pierwszą rzeczą było jej przygotowanie zgodnie z przepisami. Potem często wgłębiano stronę licową, na której miało powstać malowidło, zostawiając tylko wypukłą jakby bordiurę

oraz nimby. I tak jest w przypadku ikony Jasnogórskiej, gdzie po zniszczeniach z roku 1430 powstał problem wymalowania wizerunku na nowo, według dawnego pierwowzoru, we wgłębienia nimbowe. Widzimy, że z Dzieciątkiem się to nie całkiem udało; wygląda ono jakby wyglądało przez okienko, które jest większe od jego głowy. Następnie na powierzchnię licową, na której miało powstać malowidło, naklejano płótno. Wreszcie kładziono warstwę gipsu lub kredy, którą bardzo gładziutko szlifowano. Gdy tło miało być złote, teraz je złocono a potem malowano temperą lub enkaustyką. Wreszcie warstwę zewnętrzną chroniono rodzajem werniksu. Była to mieszanka oliwy i żywicy, która miała chronić nie tylko przed wilgocią, dymem, kurzem itp., ale także dawać ikonom charakterystyczny złocisty, ciepły ton.

Jeszcze jedno zjawisko jest ważne — pokrywanie wizerunków sukienkami. Nie tylko tła czy nimby były wykonywane z metalu, ale często do ostatecznego wyrazu ikony, zwłaszcza bardziej czczonej należał *oklad riza* czy *basma.* Czasem malowano same tylko karnacje: są takie ikony, które mają tylko twarze i dłonie malowane, a reszta już z góry była przewidziana do tego osłonięcia sukienkami. Te bogate ozdoby często ściągały złodziei jak to było w przypadku ikony Jasnogórskiej w roku 1430, kiedy to banda rabusiów i obrazoburców napadła na klasztor. „Przebicie" tablicy ikony, o jakim wspomina Długosz, polegało być może na poodrywaniu wotów i ozdób.

W Bizancjum wykształcają się pewne typy wizerunków. Dotyczy to zwłaszcza ikony Chrystusa, wśród której najbardziej znamienny jest *acheropit* czyli *spas nierukotwornyj,* wizerunek powstały „bez udziału ręki ludzkiej".

Bardzo zróżnicowana była typologia wizerunków Matki Boskiej, do czego powrócę jeszcze pod koniec, mówiąc zwłaszcza o typie Hodegetrii, z którym jesteśmy bardzo związani, gdyż taką bizantyjską Matką Boską jest Matka Boska Częstochowska. Ikony Hodegetrii są bardzo obiektywne, poważne; Maryja jest katedrą na której zasiada Logos, jest stolicą Mądrości; nie ma tu żadnego uczuciowego stosunku pomiędzy matką i dzieckiem, a przy naszym polskim sentymentalizmie religijnym wydaje się czymś niepojętym. Tak było w Bizancjum i w sztuce romańskiej; Matka Boska była katedrą i stolicą, na której zasiada Logos, wcielone Słowo Boże. Ale i w Bizancjum pojawiły się inne typy, jak Glykofilusa, czyli Umilenie z Dzieciątkiem, przytulające się do policzka matki.

Legendy czyniły św. Łukasza malarzem Matki Boskiej. Św. Augustyn, który był bliższy tamtych czasów, napisał: *neque novimus faciem Virginis Mariae,* nie znaliśmy twarzy Dziewicy Maryi.

Posługując się tekstami teologów prawosławnych chciałbym pokazać kwintesencję teologii ikony. Tu może się nawiązać dyskurs między nami a naszymi braćmi ze Wschodu: te ikony mają nam bardzo dużo do powiedzenia. Jest to zarazem pewna korekta naszej pobożności. Tu chciałbym przytoczyć zdanie ks. Floreńskiego, teologa prawosławnego, którego nazywano w Rosji Leonar-

dem da Vinci XX wieku. Floreński twierdził, że ikona nie jest ilustracją, lecz iluminacją. Iluminacja w sensie psychologicznym, mistycznym i filozoficznym. To, że ikona nie jest ilustracją, pozostaje w sprzężeniu zwrotnym z jej stroną formalną. Ikona nie chce być realistyczna. Ikona do minimum redukuje to co jest widzialne. Istnieje w malarstwie ikonowym jakby lęk przed realizmem. Jest on tutaj niepotrzebny i stąd w malarstwie ikonowym występuje geometryzacja, stylizacja, znaczny stopień abstrakcji. Nie wynikało to z faktu, że malarze nie umieli malować trzeciego wymiaru, że nie potrafili malować niebieskiego nieba z obłokami. To ma zupełnie inny sens. W ikonie jest inaczej, niebo jest tu złote, to nie jest niebo, które jest o poranku promienne, oślepiające w południe i ciepłe wieczorem. Wszystko to się dzieje teraz i wiecznie, poza czasem. Te święte wydarzenia dzieją się zawsze, dzieją się także tu i dzisiaj, w dzień i w nocy. Święty horyzont złoty jest tłem świętych wydarzeń, ponadczasowych.

Niesłychanie interesujący jest pogląd Floreńskiego, że ikona jest swoistym powtórzeniem aktu stworzenia świata. Powiada on, że znamienna jest procedura technologiczna, która zaczyna się od złocenia: najpierw na desce czy innym podłożu pojawia się złoto, blask, światło. Artysta, twórca, powtarza to, co czynił Stwórca. Jak w Genesis: „Niech się stanie światło. I stał się poranek i wieczór, dzień i noc". Powtórzenie tego cyklu ma na celu wzięcie w nawias grzechu pierworodnego. Oto jest nowe stworzenie. Powtarza się to w tej świętej czynności jaką jest pisanie ikony. Jest ona modelem pierwotnej, rajskiej, utraconej przez grzech i oczekiwanej, ostatecznej jedności, chce zeszyć i połączyć to, co zostało rozdarte, przede wszystkim w sensie pionowym, pomiędzy niebem i ziemią. Ikona jest ze świata i sponad świata. Sponad świata jest to, co Sobór Nicejski II nazwał prototypem. W teologii wschodniej ikona może przedstawiać świętego lub anioła, ale jej kult odnosi się w ostatecznym sensie do Boga samego. Jest to ściśle kult teocentryczny. Bóg jest źródłem świętości i mocy. Dzięki Niemu święci stali się naszymi starszymi, silniejszymi od nas, dzięki łasce braćmi. Ikona nie informuje o prototypie, ale go przypomina. Tutaj trafnie pojawia się termin anamneza. Ikona przypomina, nie chce przedstawiać świętych wydarzeń, ona je przywołuje, tak jak liturgia spina święte czynności, „w ten wieczór, w którym był wydany, wziął chleb". Liturgia jest wielką anamnezą, podobnie ma się rzecz z twórczością ikonową. Jak przypomina ikona? Dołącza ona do treści element fascynacji. Zachwycając, będąc piękną, będąc wzniosłą sztuka doprowadza do tego, że to co jest znane, co było już powtarzane, staje się na nowo fascynujące. Odczuwamy to w stosunku do tekstów, ale i w stosunku do dzieł plastycznych: nagle coś, co widzieliśmy wiele razy, w jakiejś innej wersji przeżywamy inaczej, silniej. Nieraz Ewangelia znana nam tak dobrze, przeczytana nagle, jawi się w nowym świetle. Podobnie jest w sztuce bizantyńskiej, w ikonie wierność prototypowi, skodyfikowana w podręcznikach, jest gwarantką ortodoksji. Owa wierność ma wielkie

znaczenie psychologiczne. Człowiek współczesny, począwszy od renesansu szuka w dziełach sztuki czegoś co jest zaskakujące, nowe, czego jeszcze nie widział. Sztuka ikon dzięki wierności swoim pierwowzorom przedstawiając to co było zawsze działała w jakiś sposób uspokajająco. Człowiek rozpoznawał, iż jest to ta sama ikona, którą widział gdzieś w miejscu pielgrzymkowym, w swojej cerkwi, w domu. Brak tego powoduje dominujący dziś niepokój i niepewność.

Kiedy Papież Jan Paweł II przyjechał do Turynu, *Communione e Liberazione* wywiesiła wielki transparent: „Dzięki za pewność, którą nam dajesz". Takie działanie miały ikony.

Ponadto ikona ma pobudzać do duchowego oglądania pierwowzoru, który jest sponad świata. Powoduje to ciągły ruch. Ikona malowana jest na świetle, na złocie, które symbolizuje czyste, nadziemskie światło, ale ze świata pochodzi podobrazie. Materię świata symbolizuje deska, kość, czy metal, na którym stworzono wizerunek. Ikona nie jest w rozumieniu prawosławia martwym przedmiotem, do ikon ma się stosunek bardzo osobisty. Pamiętam, że w jakiejś cerkiewce w Atenach ktoś się zgorszył, że nie całuję ikony. Ikonę na powitanie trzeba pocałować, jak się całuje osoby bliskie, gdy się do nich przychodzi. To rozumienie jest ciągle żywe. To się zawsze wyczuwa w kulcie Matki Boskiej Częstochowskiej u nas. Umierający ks. Kardynał Prymas Stefan Wyszyński, kiedy przyniesiono do niego kopię peregrynacyjną powiedział: „Znowu przychodzisz do mnie". To jest zdumiewające. To, że tak rozumuje człowiek wierzący jest zrozumiałe, ale jak wytłumaczyć stanowisko władzy policyjnej, kiedy obraz w czasie peregrynacji był na Śląsku przed laty został zaaresztowany? Odstawiony na Jasną Górę i był tam trzymany pod kluczem.

Ikona to jest miejsce nieustannego dialogu, ruchu zstępującego i wstępującego, jak drabina Jakubowa, po której wznoszą się i zstępują aniołowie. Dzięki temu ikona jest podobna do liturgii, która ma charakter zstępujący i wstępujący. U nas w liturgii zachodniej jest to raczej zstępowanie. Oto Jezus przyjdzie na ołtarz. Ale w liturgii bizantyjskiej, wschodniej jest to analepsis, to jest podniesienie; w liturgii zaczyna się to, co ma być naszym udziałem w sensie ostatecznym. Będziemy podniesieni ponad ten świat. Także w samej religii istnieje ten pionowy ruch. Dawni pisarze wschodni uczyli, że ikona jest teofanią, widzialnością niewidzialnego, sakramentałem obecności, jak powiedział Jevdokimow: „widzialnym znakiem niewidzialnie promieniującej obecności".

Ikona jest jak okno. Artyści bizantyjscy świadomie rezygnując z wielu formalnych zdobyczy rozumieli, że nie jest ważne okno, ale to, co przez okno widać, spojrzenie w inny świat, w to czego nie widzi się na co dzień. Ikona ma strukturę symbolu, pełni funkcję zakrycia i odsłonięcia. Ikona zakrywa i odsłania niewidzialną rzeczywistość. Rodzi to problem wtajemniczenia,

rozumienia, refleksji teologicznej. Można powiedzieć, że ikona działa jak ikonostas, który jest zbiorem ikon uporządkowanych według wielkich świąt i najważniejszych tajemnic. Ikonostas pojawił się między XIV a XV w. na Rusi i stąd rozszedł się po świecie bizantyjskim, Ikonostas, który zasłania święte czynności zarazem łączy ze strefą prezbiterialną zgromadzony w nawie lud Boży, przez wielkie wrota, zwane carskimi i dwie boczne bramki, drzwi diakońskie. Ikonostas był zjawiskiem swoiście ekumenicznym, bo w kościołach gotyckich na Zachodzie, także w Polsce teraz są już tylko relikty, np. w Kwidzynie: lektoria, ściany, które oddzielała prezbiterium od nawy. Liturgia była czymś, co było zarazem tajemnicą osłoniętą i odkrywaną. Duchowny odprawiający mszę w kościele prawosławnym co rusz wychodzi przez owe wrota.

W naszej liturgii łacińskiej do Soboru Watykańskiego II kapłan był takim żywym ikonostasem, bo zasłaniał sobą tajemnicę Eucharystii. Charakter tajemnicy był przez to silnie podkreślony. Dzisiaj jest inaczej. Stopniowo odkrywamy różne odcienie wielkich prawd religijnych, których nigdy nie wyczerpiemy, bo nigdy się one nam z pełną jasnością nie ukazują. I tu jawi się rola ikony jako medium, jako czegoś co stoi na środku. Ikona łączy nie tylko w sensie pionowym, ale i poziomym, nie tylko Boga i człowieka, ducha i materię, zaświaty i świat, ale także ludzi między sobą: tych mianowicie, którzy ją kontemplują. „Kochać powiedział ktoś — to nie patrzeć sobie w oczy, ale patrzeć w tym samym kierunku". To patrzenie, skupienie uwagi na jednym przedmiocie, tego nie przeżywamy co dzień, ale można to przeżyć w Częstochowie.

Łaska łączenia jest wielkim przeżyciem, zrodzonym przez kult ikon. Należy powiedzieć teraz kilka słów o tym szczególnym wizerunku, jakim jest Hodegetria czyli Matka Boska z Dzieciątkiem na ręku, wskazująca go ręką. Etymologicznie nazwa ta pochodzi od dzielnicy ton hodegon w Konstantynopolu. Był tam klasztor, gdzie był czczony taki wizerunek Matki Boskiej, pierwowzór, który spłonął w 1453 r., ale znany jest z licznych kopii. Jedną z nich jest Matka Boska Jasnogórska. Bardzo znamienny jest gest pokazywania Jezusa. Matka Boska jest tu naprawdę Hodegetrią, czyli tą, która wskazuje drogę. Jest nią Jezus, który zasiada na kolanach Matki, jak na katedrze. Jest to ikona c h r y s t o l o g i c z n a. Bezsensowne są kopie, które odtwarzają tylko głowę Matki Boskiej. W Bizancjum Hodegetria była równoważna z pojęciem religijnej ortodoksji, była toposem prawowierności.

Znamy historię obrazu, ale zwróćmy uwagę na jego legendę. Głosi ona, że został namalowany przez św. Łukasza na desce cyprysowej, pochodzącej ze stołu św. Rodziny. Tu Polacy mieli dowód dodatkowy: w Loretto w domku Matki Boskiej nie było stołu, a więc jest u nas. Ta dokładność legendy jest wzruszająca, 13 lat po ukrzyżowaniu św. Łukasz, Matka Boska pozuje do portretu, potem ikona przechodzi w ręce Konstantyna Wielkiego, potem widać

ją w Jerozolimie i Konstantynopolu, potem pojawiają się książę Lew i Opolczyk. Czy to nie jest szukanie genealogii nie tylko dla największej świętości narodu, ale i dla samego narodu? Legenda wokół tego obrazu świadczy czego chcieliśmy od tego obrazu, co on miał nam dać.

Chciałbym zakończyć cytatem Nikodema Kondakosa na temat Hodegetrii: „Ikona Matki Boskiej Hodegetrii stanowi centralny punkt nie tylko ikonografii Matki Boskiej, ale i całego malarstwa chrześcijańskiego, ponieważ tworzy ów główny węzeł, z którego biorą swój początek nici pozwalające nam scalić pomiędzy VI a XII w. skomplikowany system artystycznych współzależności różnych państw, prawosławnego Wschodu i katolickiego Zachodu w zasadniczy nurt, który przygotuje europejskie średniowiecze. Również i później z początkiem samodzielnego życia sztuki na Zachodzie i odgałęzieniu sztuki bizantyjskiej na Wschodzie w XIV i XV stuleciach. Typ Hodegetrii pozostaje stale ulubiony, ponieważ stanowi ikonę w sensie podstawowym, zmieniając się tylko co do swego ludowego charakteru i ekspresji. Toteż jest naocznym świadectwem więzi kulturalnych i dziedzictwa artystycznego. W tym samym czasie Hodegetria zawsze była przedstawicielką Bizancjum, jego emblematem najbardziej dostojnym i reprezentatywnym dziełem jego sztuki. Wraz z nią przekazana została przez Bizancjum nić tradycji kulturalnej. Dodajmy jeszcze, że od początku Hodegetria Jasnogórska, ta pierwsza ikona naszego kraju zaczęła spełniać funkcje opieki nad krajem. Hodegetria konstantynopolitańska miała bardzo znamienne losy. Zginęła wtedy, kiedy upadł Konstantynopol. A przedtem przez wieki ten obraz był tarczą Bizancjum, palladium, świętością opiekuńczą. I tak to od razu było u nas, bo w 1430 r. czekano na odnowienie zniszczonego przez napastników obrazu na powrót Władysława Jagiełły z wojny pruskiej. Odnowienie odbywało się pod jego egidą i było technologicznie skomplikowane. Najpierw zajęli się tym malarze bizantyjscy, którzy modo greco chcieli odnowić obraz, potem malarze z Zachodu z listami cesarskimi. Wreszcie obraz wracał w uroczystym orszaku, towarzyszył mu senat krakowski.

Od początku więc wizerunek pełnił funkcje paladialne. Myślę, że możemy mówić — reasumując to wszystko — że przez ikony, przez jasnogórską ikonę, wchodzimy w mało znany przez nas świat, który jest przede wszystkim światem chrześcijańskiego, ekumenicznego braterstwa.