

MAŁGORZATA SIODŁOWSKA
PIOTR KRÓLIKOWSKI

ZMARTWYCHWSTANIE W IKONOGRAFII. W KIERUNKU INTERPRETACJI TEOLOGICZNOFUNDAMENTALNEJ

Zmartwychwstanie Jezusa jest dla chrześcijaństwa wydarzeniem podstawowym, konstytutywnym. Paweł Apostoł wyraził to, stwierdzając, że jeśli Chrystus nie zmartwychwstał, to „daremne jest nasze przepowiadanie, próżna jest także nasza wiara” (1 Kor 15,14). Gdyby nie było Zmartwychwstania, chrześcijaństwo sprowadziłoby się do grupy uczniów Jezusa zachowującej pamięć o swoim rabbinie i Jego nauczaniu, uważającej Go za jednego z wielkich geniuszy religijnych. Ostatecznie chrześcijaństwo byłoby szlachetnym moralizmem¹. Dopiero z perspektywy Zmartwychwstania cała sprawa Jezusa z Nazaretu nabiera sensu. W wyniku Zmartwychwstania powstaje też ostatecznie Kościół, który wiarygodnie świadczy o Zmartwychwstałym.

Poznanie Zmartwychwstania przez apostołów dokonało się na podstawie chrystofanii oraz pustego grobu, w perspektywie zapowiedzi prorockich oraz

MGR LIC. MAŁGORZATA SIODŁOWSKA, mgr lic. teologii, mgr historii sztuki, doktorantka w Instytucie Teologii Fundamentalnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Kontakt: m.siodlowska@wp.pl

DR PIOTR KRÓLIKOWSKI, asystent w Instytucie Leksykografii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, członek Zespołu Redakcyjnego *Encyklopedii Katolickiej*. Kontakt: Instytut Leksykografii KUL, ul. Chopina 27, 20-032 Lublin; e-mail: pkrolik@kul.pl.

¹ J. Dupuis, *Wprowadzenie do chrystologii*, Kraków 1999, s. 72.

słów i dzieł Jezusa. Przez doświadczenie spotkania i wejście w osobową relację ze Zmartwychwstałym na nowo ugruntowali i pogłębili oni swoją wiarę w Chrystusa – przeszli od wiary przedpaschalnej do paschalnej, a tę poświadczyli śmiercią męczeńską.

Wiara w Zmartwychwstanie jest zatem zakotwiczona w świadectwie apostołów, które z kolei jest zachowywane i przekazywane w Kościele (nota apostolskości). Czy jednak narracja Ewangelii, świadectwo innych pism Nowego Testamentu, przemawia do człowieka współczesnego? Czy ten język jest wystarczający do przyjęcia tego Misterium? Czy prawda o Zmartwychwstaniu Jezusa nie jest dla dziś zbyt abstrakcyjna? A może przeciwnie, zbyt mitologiczna? Wydaje się, że potrzebne są środki, które pomogą łatwiej poznać treść prawdy o Zmartwychwstaniu, tym bardziej, że komunikacja współczesna opiera się na obrazie. Można sądzić zatem, że jednym z lepszych środków ukazywania rzeczywistości Rezurekcji jest właśnie ikonografia.

W niniejszym artykule zarysuje się problem waloru poznawczego ikonograficznych przedstawień Zmartwychwstania, ich zakresu treściowego i sposobu prezentacji treści objawieniowo-zbawczych. W tym celu wskaże się na ikonograficzne przedstawienia Zmartwychwstania w układzie chronologicznym: zstąpienie do piekieł, sceny wyjścia Chrystusa z grobu i odkrycia pustego grobu przez niewiasty, przedstawienia chrystofanii oraz Wniebowstąpienie. Ze względu na objętość artykułu, wskazane zostaną tylko główne, nośne teologicznie, motywy ikonograficzne i wybrane przykłady przedstawień, charakterystyczne dla tych grup.

1. Zstąpienie do piekieł

Przyjmując chronologiczny układ wydarzeń następujących po złożeniu ciała Jezusa do grobu, pierwszym będzie zstąpienie Chrystusa do piekieł. Jest to kolejność bardziej logiczna niż chronologiczna, gdyż to wydarzenie dokonało się poza czasem. Liturgia, wiara Kościoła i teologia umieszczają je między Wielkim Piątkiem a Wielkanocą, nadając chrystologiczną interpretację Wielkiej Sobocie. Podkreślają także soteryczny sens tego wydarzenia, w którym dusza ludzka Chrystusa w Duchu Świętym weszła do krainy umarłych, przynosząc im Ewangelię życia. W tym akcie Słowo Boże pozostało zjednoczone z duszą Jezusa, ale w pewien sposób oddzielone od Jego ciała. Dokonało się to jednak w rzeczywistości różnej od czasoprzestrzeni, podle-

gającej innym prawom egzystencji². Jednak zstąpienie do piekieł nie może być uznane za mit, opowieść mitologiczną (m.in. R. Bultmann); jest to rzeczywistość historiozbawcza i prozopociczna³. Ukazanie tej prawdy może być oddane tylko w sposób wyobrazeniowy i pośredni.

Treść tej doktryny jest znana od początków chrześcijaństwa i potwierdzają ją wypowiedzi nowotestamentowe (1 P 3,19; 4,6; Ef 4,8-9; Rz 10,7; Mt 12,39-40; 27,51; Dz 2,24-31; Hbr 13,20; Ap 1,18). Jako formuła „zstąpił do piekieł” pojawiła się w III w. w Syrii, a na zachodzie w IV w. rozwinęła się w symbolach chrzcielnych. Do *Credo* weszła na synodzie w Akwilei (370 r.); obecna jest też w symbolu Atanazjańskim⁴.

Już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa w ikonografii motyw zstąpienia Chrystusa do otchłani budził liczne kontrowersje. O ile nie poddawano w wątpliwość faktyczności tego wydarzenia, o tyle brak wzmianek w Ewangeliach zakładał ostrożność w próbach jego wyrazu artystycznego⁵.

Prawda o zstąpieniu Chrystusa do otchłani została rozwinięta teologicznie i ikonograficznie zwłaszcza w Kościele Wschodnim, gdzie w akcie wyprowadzenia sprawiedliwych z otchłani widziano skutek dzieła odkupienia. W przedstawieniu tej prawdy ukazywano Chrystusa frontalnie, wyprowadzającego z grobu Adama i Ewę, klęczących lub stojących po obu stronach Chrystus (*Zstąpienie do otchłani*, fresk, 1192, cerkiew Panagia tu Araku, Lagdera, Cypr; ikona *Zstąpienie do otchłani*, koniec XV w., ikonostas cerkwi Zaśnięcia MB na Wołotowym Polu k. Nowogrodu. Muzeum Historii i Architektury w Nowogrodzie, Rosja)⁶. Adam, ukazywany jako strzec z długą brodą, pierwszy doznaje łaski wyzwolenia. Chrystus dźwiga go z grobu, trzymając za nadgarstek, w którym bije puls życia. W tej scenie zostają zestawieni stary Adam, przez którego przychodzi śmierć i Nowy Adam, który niesie odkupienie. Ewę ukazywano okrytą czerwoną tkaniną, skrywającą jej dłonie. Oprócz pierwszych rodziców przedstawiano m.in. Jana Chrzciciela, Dawida, Salomona.

² T. Dola, *Teologia misterium życia Jezusa*, Opole 2002, s. 272; M. Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje. Zarys teologii rezurekcyjnej*, Warszawa 2006, s. 175.

³ Cz. S. Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, Lublin 2000, s. 663; J. Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, Lublin 2009, s. 163, 165; Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 175 n.

⁴ Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 163 n.; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 658 n.

⁵ H. Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1997, s. 36.

⁶ M. Janocha, *Ikonografia święt Pańskich*, w: *Chrystus wybawiający. Teologia świętych obrazów*, red. A. A. Napiórkowski, Kraków 2003, s. 242-244.

Od XVII w. liczba przedstawionych sprawiedliwych wzrastała (*Zstąpienie do otchłani*, centralna część przenośnego tryptyku, XVII w., Rosja, Kolekcja Abou Nidal, Liban)⁷.

Przedstawienia zstąpienia do otchłani cechuje niezwykła dynamika. Chrystus toruje sobie drogę depcząc bramy otchłani, a złota mandorla wokół Jego postaci symbolizuje Jego chwalebne ciało (*Zstąpienie do otchłani*, ikona, ok. 1680 r., pochodząca z monasteru Cotroceni k. Bukaresztu; Muzeum Sztuki w Bukareszcie, Rumunia)⁸. Chrystus trzyma w rękach zamiennie krzyż (symbol śmierci), chorągiew rezurekcyjną (symbol Zmartwychwstania) lub zwój z Dobrą Nowiną (symbol zbawienia) ogłaszaną zmarłym (*Zstąpienie do otchłani*, miniatura na pergaminie w Psalterzu, ok. 1630, klasztor Dominikanów, Kraków)⁹. Zwycięstwo Chrystusa nad królestwem szatana i ciemności symbolizują znajdujące się pod Jego stopami wyłamane wrota otchłani, porzucane zamki, łańcuchy i klucze¹⁰.

Ikonografia zstąpienia do otchłani kładzie główny nacisk na dokonane przez Chrystusa otwarcie bram szeolu i wyprowadzenia zeń sprawiedliwych zmarłych. Sceny te z jednej strony odwołują się do dzieła odkupienia dokonanego przez Chrystusa na Krzyżu, z drugiej wskazują na wymiar soteriologiczny – ukazują triumf Chrystusa nad śmiercią i grzechem. Przedstawienia tej prawdy wyrażają przede wszystkim treść teologiczną, że w Zmartwychwstaniu Chrystus pokonał grzech i śmierć, która nie jest już ostateczna. Dzięki temu zwycięstwu objawia się On uczniom jako żywy, w ciele i wywyższony¹¹.

Według nauki Kościoła (KKK kan. 634) formuła „zstąpił do piekieł” zawiera prawdę o odkupieniu całego rodzaju ludzkiego przez Chrystusa, który wszedł do szeolu i przezwyciężył księcia ciemności. Odkupienie ma charakter definitywnego wyzwolenia człowieka i stworzenia z grzechu i zła. Dosięga ono wszystkich zmarłych od początku stworzenia, obejmuje cały wszechświat i wszystkie czasy (przyznaje się jednak, że sprawiedliwi mogli osiągnąć stan nieba na mocy antycypacyjnej aplikacji zbawczej łaski Chrystusa)¹².

⁷ Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 38; R. Knapiński, *Credo Apostolorum w romańskich Drzwiach Płockich*, Płock 1992 s. 101-102; Janocha, *Ikonografia święt Pańskich*, s. 244.

⁸ M. Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, Białystok 2001, s. 84-87.

⁹ Janocha, *Ikonografia święt Pańskich*, s. 244.

¹⁰ Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 38; Knapiński, *Credo Apostolorum*, s. 101-102.

¹¹ Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 270 n.

¹² Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 174 n.; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 164 n.; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 657 n.

Chrystus, zstępując w Duchu do otchłani, głosi zbawienie zmarłym (1 P 3,18-20), wyzwala z piekieł ludzi żyjących przed Jego ziemskim narodzeniem, głosi Ewangelię i prawdę o powszechności zbawienia, potwierdza swoje zwycięstwo nad śmiercią. Zstąpienie Jezusa do piekieł oznacza, że zasięg zmartwychwstania jest totalny i rozciąga się na wszystkich ludzi, obejmuje przeszłe etapy historii ludzkości (1 P 3,18-20). W pierwszej katechezie Piotr naucza, że Jezus zwyciężył zło, szatana, moce piekielne i śmierć, zasypuje przepaść między umarłymi i żyjącymi, tworząc uniwersalną wspólnotę odkupionych¹³. Zstąpienie do otchłani, a także Wniebowstąpienie (o którym będzie mowa później) i wiara w powtórne przyjście Chrystusa wskazują, że Zmartwychwstanie obejmuje swym zasięgiem każdego człowieka i całe stworzenie¹⁴. Dzięki temu, że zstąpienie do piekieł dokonało się poza czasem, to skutki tego mogą objąć wszystkich zmarłych, gdyż Chrystus głoszący zmarłym Dobrą Nowinę o zbawieniu jest już jednocześnie eschatologicznym Sędzią¹⁵. Zstąpienie do piekieł nie usuwa piekła, które pozostaje rzeczywiste jak stan odrzucenia Chrystusa i Ducha Świętego (szatan i potępieni).

W ikonografii zstąpienia do otchłani można dostrzec też wymiar kosmiczny. Oznacza to, że Chrystus przeniknął do głębi całą rzeczywistość. Jego zejście na dno ludzkiego bytu rozpoczyna proces wywyższania, zwycięstwa nad śmiercią. Człowiek zmarły, czyli pokonany przez grzech, z Chrystusem zostaje przywrócony do życia. Zstąpienie do otchłani jest zatem obrazem zbawczego sensu śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa, wyrazem zbawczej jedności Krzyża i Zmartwychwstania, zbawienia, które ma charakter powszechny i obejmuje nie tylko człowieka, ale i całe stworzenie¹⁶.

Ikonografia w przedstawianiu zstąpienia do piekieł skupia się na wybawiającym działaniu Chrystusa, jednak pomija inną płaszczyznę tej prawdy. W tym wydarzeniu trzeba bowiem dostrzec także wymiar egzystencjalny – Chrystus schodzi w stan całkowitego opuszczenia, wywołanego przez grzech i śmierć. Uniżenie rozpoczęte we Wcieleniu sięga ostatecznej depresji ludzkiej egzystencji. W tym wydarzeniu Chrystus jednoczy się i solidaryzuje z każdym sa-

¹³B. Sesboüé, *Zmartwychwstanie i życie. Krótki traktat o rzeczach ostatecznych*, Poznań 2002 s. 39 n.; Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 172-175; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 164-166; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 657 n.

¹⁴Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 270-272.

¹⁵Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 173.

¹⁶Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 273; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 164.

motnym i opuszczonym człowiekiem¹⁷, nie tylko w życiu i cierpieniu, ale także w umieraniu i śmierci. W wyniku śmierci przebywa On w otchłani ze zmarłymi, doświadcza opuszczenia i osamotnienia, które są związane z przyjęciem na siebie przez Niego ludzkiego grzechu i jego skutków. Zmarłym w otchłani Chrystus głosi Ewangelię, przynosi im wyzwolenie i objawia Bożą miłość. W zstąpieniu do piekieł objawia się solidarna i ocalająca miłość Ukrzyżowanego, zwycięstwo Jezusa nad szatanem i śmiercią, oraz agapetologiczno-soteryczny charakter staurologiczno-rezurekcyjnego misterium¹⁸.

Ostatecznie trzeba powiedzieć, że ikonografia wyraża treści zawarte w formule „zstąpił do piekieł”, zwłaszcza realność śmierci Jezusa oraz odkupieńczy i zbawczy wymiar Jego śmierci i Zmartwychwstania, wewnętrzną jedność historiozbawczego misterium śmierci krzyżowej (wybawienie całej ludzkości) i Zmartwychwstania Jezusa (objawienie się pełni skutków zbawczych) oraz łączy dramat śmierci i nadzieję na życie wieczne¹⁹.

2. Zmartwychwstanie i pusty grób

Chronologicznie następnym znakiem Zmartwychwstania Chrystusa jest pusty grób. Również ikonografia odwołuje się do niego by wyrazić rzeczywistość Zmartwychwstania. Czyni to na dwa sposoby – ukazuje Chrystusa i pusty grób albo scenę odkrycia pustego grobu przez niewiasty. W pierwszym przypadku ikonografia, podobnie jak w przypadku scen zstąpienia do otchłani, za pomocą obrazu próbuje ukazać wydarzenie, które dokonało się poza czasem (Rezurekcja nie jest wydarzeniem historycznym, ale faktycznym), w sposób przekraczający ludzkie możliwości poznawcze. Trudność stanowi ukazanie samego momentu Zmartwychwstania Jezusa. Ewangelie nie opisują tego wydarzenia, gdyż każda taka próba byłby w istocie tworzeniem mitologii. Przedstawienia samego wydarzenia Zmartwychwstania są zatem tylko ilustracją wiary²⁰.

Obrazowanie Rezurekcji także musiało unikać mitologizacji w przedstawianiu tego momentu, a równocześnie pozostawać w zgodzie z przekazem biblijnym. Problematyczne było, czy w scenach wyjścia Chrystusa z grobu,

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 163, 166 n.

¹⁹ Tamże, s. 169.

²⁰ A. Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, w: A. Paciorek, A. Kramiszewska, *Pan rzeczywiście Zmartwychwstał! Nowotestamentalne orędzie o zmartwychwstaniu Jezusa z komentarzem teologiczno-biblijnym i ikonograficznym*, Tarnów 2010, s. 120.

grób powinien być otwarty (Mistrz Francke, *Zmartwychwstanie*, Ołtarz Przewoźników portowych, ok. 1425, Kunsthalle, Hamburg) czy zamknięty (m.in. Mistrz Ołtarza z Trzeboni, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, fragment ołtarza z Trzeboni, ok. 1385-1390, Národní Galerie, Praga). W przedstawieniach z niewiastami grób był otwarty, zgodnie z tekstem biblijnym, gdyż niewiasty przybyły do grobu, gdy ten był już pusty. Sposób przedstawiania grobu zamkniętego upowszechnił się po Soborze Trydenckim – ukazywano Chrystusa stojącego lub unoszącego się nad zamkniętym grobem (Adriaen Collaert wg Martena de Vosa, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, miedzioryt z serii Vita, Passio et Resurrectio Jesu Christi, 1693, Antwerpia)²¹.

Na początku VI w. w scenach pustego grobu przedstawiano Chrystusa depczącego lwa i węża, bazyliuszka i smoka (mozaika w pałacu arcybiskupim, VI w., Rawenna). Obrazuje to prawdę, że Zmartwychwstały pokonuje śmierć, grzech i szatana, a tym samym wybawia ludzi od zła. W IX w. upowszechniło się przedstawienie Chrystusa stojącego w sarkofagu, a w X w. wychodzącego triumfalnie z grobu i trzymającego chorągiew wielkanocną. W tych scenach Chrystusowi często towarzyszą aniołowie (*Zmartwychwstanie Chrystusa*, miniatura, XIII w., Mszał Henryka z Chichester, John Rylands Library, Manchester). Istnieje również grupa przedstawień łączących sceny Zmartwychwstania Chrystusa i niewiasty u grobu. Ich płaszczyzna jest podzielona na dwa plany. Na pierwszym Chrystus wychodzący z sarkofagu, zwrócony frontalnie do widza, zaś w głębi kobiety, którym anioł przekazuje prawdę o Rezurekcji. Jednak niewiasty nie są bezpośrednimi świadkami Zmartwychwstania (*Zmartwychwstanie Chrystusa*, 1346-1356, ołtarz z Wyższego Brodu, Národní Galerie, Praga)²².

Między XIII a XVI w. sztuka odchodziła od wielopostaciowych prezentacji Zmartwychwstania, ukazując samego Chrystusa wychodzącego z grobu bądź stojącego w jego pobliżu. Zmartwychwstałego ukazywano jako zwycięskiego władcę w hieratycznej i majestatycznej pozie, czyniącego gest błogosławieństwa. O królewskości Chrystusa świadczą również Jego szaty (czerwone lub białe), insygnia władzy (korona, jabłko królestwie oraz berło; *Zmartwychwstanie Chrystusa*, miniatura, Psalterz z Engelbergu, Stiftsbibliothek, Engelberg). Z kolei nimb krzyżowy i laska krzyżowa nawiązują do Jego męki. W sztuce tego okresu pojawia się też nowy element *calcatio* – gest

²¹ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, 130 n.; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 12 n.; R. Knapiński, *Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 147-149.

²² Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 121 n.; Knapiński, *Titulus ecclesiae*, s. 150.

deptania. Wychodzący z grobu Chrystus depcze swego przeciwnika (śmierć), podporządkowuje go sobie i dominuje nad nim (*Zmartwychwstanie Chrystusa*, nastawa ołtarzowa, koniec XIII w., Wienhasen). Personifikacją śmierci są śpiący przy grobie strażnicy, często pojawia się też motyw czaszki, węża, smoka (Stanisław Stroiński, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, fresk, 1750-1752, kościół Bernardynów, Leżajsk)²³.

W drugiej połowie XIV w. pojawia się zmiana w przedstawianiu Zmartwychwstałego, który ukazywany jest jako unoszący się między niebem i ziemią. Tego typu obrazowanie wywodzi się ze scen Wniebowstąpienia (Marco Pina da Siena, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, olej na płótnie, 1555, Galerie Borghese, Rzym). Zmartwychwstały zostaje niejako zawieszony między rzeczywistością ziemską i eschatyczną, do której przynależy uwielbione ciało Chrystusa (Hans Memling, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, ok. 1490, Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt). Postać Chrystusa umieszczana w złocistej mandorli rozświetla ciemności, śmierci i grzechu (Matthias Grünewald, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, 1512-1516, ołtarz z Isenheim, Unterlinden Museum, Colmar). W tym okresie w przedstawieniach powraca się też do rozbudowanej w XIII w. narracji, podejmującej temat męki, śmierci i Zmartwychwstania, a także motywu niewiast zdążających z wonnościami do grobu (Jacopo Robusti Tintoretto, *Zmartwychwstanie*, olej na płótnie, XVI w., kolekcja prywatna)²⁴.

W XVI w. sztuka oprócz prezentowania istotę wiary chrześcijańskiej, zaczęła ukazywać także głęboką symbolikę i skutki Zmartwychwstania. W XVII w. powstała grupa obrazów, w których starano się uchwycić sam moment Zmartwychwstania Jezusa. W przedstawieniach tego wydarzenia Zmartwychwstałemu towarzyszy anioł, który, tak jak u Beniamina Gerritsza Cuypa (*Anioł otwierający grób Chrystusa*, olej na płótnie, ok. 1640, Muzeum Sztuk Pięknych, Budapeszt), dźwiga pokrywę grobowca, czy u Petera Paula Rubensa, odsłania głowę Chrystusa przykrytą całunem (*Zmartwychwstanie Chrystusa*, olej na płótnie, ok. 1615-1616, Palazzo Pitti, Florencja). Podobny schemat przedstawiania można spotkać u Rembrandta (*Zmartwychwstanie*, olej na płótnie, 1639, Alte Pinakothek, Monachium)²⁵.

²³ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 123 n.; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 14.

²⁴ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 126 n.; Knapiński, *Titulus ecclesiae*, s. 152-155; Domenico Pezzini, *Zmartwychwstałe ciało*, s. 44.

²⁵ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 128 n.; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 11; M. Janocha, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 1452-1455.

Fakt umieszczenia straży przy grobie Chrystusa rodził pytanie o ich rolę jako świadków Zmartwychwstania (Raffaellino del Garbo, *Wskreszenie*, olej na desce, ok. 1510, Galleria Pitti, Florencja). Stąd też artyści przedstawiali część żołnierzy przy grobie czuwających, a część śpiących. Sztuka wczesnochrześcijańska i romańska ukazywała strażników nienaturalnie małych w stosunku do pozostałych postaci. Dodatkowo rozstawieni byli w nienaturalnie powyginanych pozach. W średniowieczu często malowano żołnierzom bardzo szpetne twarze, chcąc w ten sposób podkreślić, że należą oni do grupy oprawców Jezusa. Sztuka baroku prezentuje strażników w ruchu, zepchniętych siłą gwałtownie odrzuconego kamienia grobowego. Liczba strażników nie była określona i zależała od inwencji artysty²⁶.

W podejściu do ikonografii scen Zmartwychwstania Jezusa trzeba odrzucić wszelkie mitologiczne myślenie o tym wydarzeniu. Przedstawienia te nie chcą być odwzorowaniem sceny, ale mają na celu ukazanie, że Chrystus, który umarł na krzyżu, zmartwychwstał i żyje w nowy sposób. Prezentowanie Chrystusa wychodzącego z grobu może nie może być rozumiane jako reanimacja somatyczna (choć tak uważano w dawniejszej apologetyce). Jezus nie wraca ponownie do życia sprzed śmierci, nie jest to wskreszenie analogiczne do wskreszenia Łazarza (J 11,1-43) czy córki Jaira (Mk 5,35-43). Rezurekcja jest wydarzeniem eschatycznym, w nim Jezus przechodzi ze stanu śmierci do życia nadprzyrodzonego. Zatem sceny ukazujące Zmartwychwstania Chrystusa, muszą być uzupełniane przez odwołanie się do Jego uwielbienia i wywyższenia²⁷.

Odrzucając pokusę mitologizowania, w ikonografii można dostrzec podkreślany realizm Zmartwychwstania, jego faktyczność. Choć dzieje się ono poza historią, to jednak występuje w konkretnych okolicznościach, mogło wywołać jakieś zjawiska, np. rozbłysk przy przemianie ciała, dźwięk związany z odsunięciem kamienia. Stąd reakcja strażników mogła być taka, jaką ukazuje ikonografia. Nie ulega więc wątpliwości, że moment Zmartwychwstania osadzony w konkretnych realiach ma ukazać rzeczywiste wydarzenie, które dokonało się realnie, wywołało określone efekty i pozostawiło konkretne ślady (przestraszonych strażników, odsunięty kamień). W tym kontekście przedstawienia ukazują Chrystusa jako wchodzącego do chwały Ojca, wskazuje na to przemienione ciało, światło, unoszenie się nad grobem.

W ikonografii Zmartwychwstanie jest ukazywane także w scenach odkrycia przez niewiasty pustego grobu. Można powiedzieć, że te przedstawienia

²⁶ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 129, 131 n.

²⁷ M. Rusecki, *Traktat o wiarygodność chrześcijaństwa. Dlaczego wierzyć Chrystusowi?*, Lublin 2010, s. 52-55; A. J. Skowronek, *Kim jest Jezus z Nazaretu?*, Kraków 2003, s. 77-79.

uzupełniają sceny wyjścia Chrystusa z grobu, są konsekwencją tego wydarzenia i jego potwierdzeniem.

Najstarsze ikonograficzne przedstawienie niewiast u grobu pochodzi z III w. (baptysterium w Dura-Europos, ok. 250 r., Yale Art Gallery, New Haven). Początkowo kobiety ukazywane były, zgodnie z tekstami Ewangelii, jako pełne smutku i zamyślenia, z pustymi rękami, w scenie rozmowy z aniołem. Potem dodano trzymane w rękach pojemniki na oleje służące do namaszczenia ciała. W ten sposób wskazywano na cel wizyty kobiet. Istnieją również przedstawienia, na których kobiety trzymają kadzielnicę jako symbol modlitwy i oddania czci Bogu (*Niewiasty u grobu*, miniatura, ok. 1020, Sakramentarium Roberta di Jumièges). Ze względu na różne tradycje ewangeliczne w przedstawieniach umieszczano jednego lub dwóch aniołów i dwie lub trzy kobiety. Początkowo ukazywanie niewiast u grobu stanowiło często tylko jedną kwaterę opowieści obrazującej wydarzenie paschalne (*Golgota; Niewiasty u grobu; Jezus spotyka niewiasty*, 586 r., Kodeks Rabuli, Biblioteka Laurenziana, Florencja).

Do XII w. motyw pustego grobu był najczęściej wykorzystywany do przekazywania prawdy o Zmartwychwstaniu Jezusa. Przedstawienie z przełomu IV i V w. ujmują grób w architektonicznych formach nawiązujących do wzorów antycznych lub budowli dwukondygnacyjnych, ozdobionych kolumnami (*Niewiasty u grobu; Wniebowstąpienie Chrystusa*, płytką z kości słoniowej, ok. 400 r., Bayerisches Nationalmuseum, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium). Przełom XI i XII w. przyniósł zmianę nie tylko w ukazywaniu niewiast u grobu, ale także miejsca prezentacji sceny – wewnątrz grobu, z otwartym sarkofagiem, na którego krawędzi siedzi anioł (Fra Angelico, *Pobożne niewiasty u grobu*, fresk, 1442, Museo di San Marco dell'Angelico, Florencja). Pod koniec XII w. zaczęto umieszczać otwarty sarkofag stojący bezpośrednio w krajobrazie. Ten typ przedstawiania upowszechnił się w gotyku. W baroku wrócono do gry światła i cienia. W scenach umieszczano anioły stojące przy pustym sarkofagu lub siedzące na jego krawędzi i informujące niewiasty o fakcie Zmartwychwstania Jezusa. Przedstawienia tego okresu charakteryzuje niezwykła teatralność i ekspresja (Simon Vouet, *Święte kobiety u grobu*, olej na płótnie, 1640, kościół św. Marii Magdaleny, Davron). Sztuka XIX w. i współczesna umieszcza scenę w naturalnym, zgodnym z topografią, położeniu, a całość przedstawienia pozostaje zgodna z ewangelicznym opisem (Maurice Denis, *Niewiasty u grobu*, olej na płótnie, 1894, Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental du Prieuré)²⁸.

²⁸ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 108-119; Knapiński, *Titulus ecclesiae*, s. 139-145; tenże, *Credo Apostolorum*, s. 105-108; tenże, *Pusty grób*, w: *Jezus według Mistrzów*, Warszawa 2008, s. 260 n.; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 30-35.

Ikonograficzne przedstawienia pustego grobu są zgodne z opisami biblijnymi, skupiają się na jego świadkach, a wydarzenie odkrycia go ukazują realistycznie, z całą dramaturgią sytuacji i okoliczności. Dają tym samym do zrozumienia, że sam pusty grób nie jest wystarczający do wyjaśnienia tego, co się stało z ciałem Chrystusa. Z tej płaszczyzny można jedynie konstatować, że ciało Jezusa zniknęło w nieznanych okolicznościach. Można je tłumaczyć na różne sposoby np.: kradzież ciała z grobu (Mt 28,11-15), wyrafinowane oszustwo uczniów (H.S. Reimarus), pozorną śmierć Jezusa i wyjście z grobu po przebudzeniu się z letargu (H.G. Paulus). Na podstawie badań Całunu Turyńskiego można też twierdzić, że ciało Jezusa mogło ulec (uległo) dematerializacji (trudno jednak podać przyczynę). Ikonografia pustego grobu przeciwstawia się także tym, którzy twierdzą, że grobu nie było (A. Meyer, A. Loisy) albo pusty grób został wymyślony przez uczniów Jezusa (D.F. Straussa) lub pierwotne chrześcijaństwo (R. Bultmann, W. Marxsen), czy też było wyrazem specyficznej apologetyki (R. Pesch)²⁹; przeczy także tym, którzy wykazują, że grób wcale nie pozostał pusty i chrześcijaństwo początkowo głosząc zmartwychwstanie Jezusa nie powoływało się na ten fakt³⁰. Według czysto ludzkiej logiki najmniej spodziewanym wyjaśnieniem jest Zmartwychwstanie.

Na realność pustego grobu wskazują badania, według których tradycja o nim jest bardzo wczesna, mimo, że na jego temat milczy Paweł Apostoł (1 Kor 15,3-5). Mówią o nim wszystkie Ewangelie i ujmują go jako znak działania Bożego. Jako znak może podlegać on różnym interpretacjom, dlatego w relacji do Zmartwychwstania nie może pełnić funkcji dowodowej (co sugerowała dawna apologetyka), dopuszcza bowiem, jak mówiono, inne interpretacje, a także różne reakcje świadków. Właściwy i ostateczny sens może mu nadać tylko Bóg i czyni to przez anioła, którego kobiety zastały przed grobem (Mk 16,1-8; Mt 28,5-7; Łk 24,1-10; J 20,1 n.)³¹. Dobrze ilustrują to przedstawienia pustego grobu, przy którym umieszczony jest anioł.

Pusty grób może być zarówno pytaniem o losy ukrzyżowanego Jezusa, jak i znakiem potwierdzającym przekonanie o Jego zmartwychwstaniu³². Można

²⁹ Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 207-208; M. Rusecki, *Pusty grób znakiem zmartwychwstania*, w: *Zmartwychwstał prawdziwie*, red. A. Paciorek, Tarnów 2010, s. 340 n.; K. Romaniuk, *Wiara w Zmartwychwstanie*, Poznań 1985, s. 51-55; H. Seweryniak, *Świadectwo i sens. Teologia fundamentalna*, Płock 2001, s. 330-339.

³⁰ Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 304.

³¹ Skowronek, *Kim jest Jezus z Nazaretu?*, s. 76 n.; Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 303; Rusecki, *Traktat o wiarygodności chrześcijaństwa*, s. 68-70.

³² Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 304.

zatem spojrzeć na ikonografię z tej drugiej strony i odwrócić tok myślenia – jeśli Jezus zmartwychwstał, to grób musi być pusty. Za tym, że rzeczywiście był pusty, można przytoczyć za H. Seweryniakiem konkretne racje, które są widoczne także w przedstawieniach ikonograficznych. Przede wszystkim Ewangelię, a za nimi ikonografia, wskazują, że grób rzeczywiście istniał, a pogrzeb przebiegł w danych okolicznościach i czasie zgodnie z obowiązującymi zwyczajami. Dane te są pozytywnie weryfikowane przez badania archeologiczne³³.

Prawdziwość faktu pustego grobu potwierdza odkrycie go przez kobiety. Gdyby fabrykowano wieść o pustym grobie z pewnością nie wybrano by je na świadków, gdyż słowa kobiet w tamtej kulturze były niegodną wiary „czczą gadaniną” (Łk 24, 11). Tylko fakt, że kobiety odkryły pusty grób mógł być przyczyną, że to ich świadectwo przytaczają Ewangelie³⁴.

Za pustym grobem przemawia również powściągliwość Ewangelii i ikonografii, które nie mitologizują Zmartwychwstania, nie tworzą opisów tego wydarzenia, ale konstatują – Chrystusa tu nie ma, jest tylko pusty grób³⁵.

Na pusty grób wskazują także przekazy Ewangelii dotyczące płócien w grobie. Fakt, że pozostały one w grobie przeczy hipotezie o wykradzeniu ciała Chrystusa. Trudno sobie wyobrazić, po co ciało miałoby być odwijane lub że był na to czas. W kwestii płócien zastanawia też fakt, że pojęcie użyte na określenie ich ułożenia wskazuje na jakąś przemianę materii związanej ze Zmartwychwstaniem. Trudno jest inaczej wyjaśnić, jak można by było wyjąć ciało nie naruszając płócien. Ich układ zaprzecza także teorii reanimacji somatycznej. Podobnie jak w teorii kradzieży ciała Chrystusa – nie mogłyby one pozostać nietknięte³⁶.

Z przedstawień ikonograficznych można tylko implikować, że skoro grób był pusty, to nie powstała też cześć dla miejsca pochówku Chrystusa i nie

³³ H. Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, w: *Zmartwychwstanie dzisiaj*, red. M. Skierkowski, H. Seweryniak, Płock 2009, s. 89 n.; Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 304. Przeciwnicy faktu pustego grobu twierdzili, że formuły „trzeciego dnia” i „w pierwszy dzień” mają sens tylko teologiczny, a nie historyczny. Pusty grób byłby uhistorycznieniem wcześniejszych formuł, bądź wytłumaczeniem udania się kobiet do grobu pierwszego dnia po szabacie (tamże).

³⁴ Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 90-92; Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 303. Istnieją też poglądy, że przekaz o odkryciu pustego grobu przez niewiasty pochodzi z tradycji hellenistycznej (a nie judeochrześcijańskiej), która wyżej stawiała wiarygodność świadectwa kobiet (tamże).

³⁵ Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 92 n.

³⁶ Tamże, s. 93 n.; zob. też: K. Kaucha, *Czy grób był naprawdę pusty? Całun Turyński w teologii fundamentalnej*, „Roczniki Teologii Fundamentalnej i Religioologii” 4(2012), s. 21-49.

rozwinął się kult Jezusa męczennika. Takiego obrotu sprawy należałoby się spodziewać zgodnie z ówczesnymi zwyczajami. Poza tym w środowisku chrześcijaństwa jerozolimskiego nie negowano faktu pustego grobu. Gdyby nie był on pusty, wszelkie przepowiadanie Zmartwychwstania nie mogłoby być wiarygodne³⁷. Z pewnością nie powstałyby też przedstawienia pustego grobu.

Trzeba jednak stwierdzić, że wykazanie historyczności pustego grobu nie oznacza jeszcze uznania Zmartwychwstania Jezusa³⁸. Wymowa pustego grobu jest wieloznaczna; nie jest to wydarzenie, które wzbudziło wiarę paschalną. Rozpatrywany w kategoriach znaku Zmartwychwstania, jest potwierdzeniem powstałej już wiary paschalnej. Jako wydarzenie podkreśla cielesny wymiar Rezurekcji i tworzy ramy chrystofanii.

3. Chrystofanie

Do najbardziej bogatej grupy ikonograficznej ukazującej Zmartwychwstanie należą sceny chrystofanii. Wynika to z ich liczby, zróżnicowania, a przede wszystkim bogactwa treściowego. Chrystofanie należą do najważniejszych znaków Zmartwychwstania, bowiem dopiero w ich wyniku powstała wiara w Chrystusa i ugruntowała się wiara paschalna. Dzięki nim apostołowie stali się wiarygodnymi świadkami Rezurekcji i Chrystusa Zmartwychwstałego. Wynikiem rozpoznania chrystofanii było także ostateczne uformowanie się Kościoła i uzasadnieniem jego misji³⁹.

W niniejszej części artykułu wskaże się na treściową zawartość ikonograficznych przedstawień Zmartwychwstania. Uwzględnione zostaną sceny: spotkanie Marii Magdaleny z Chrystusem (*Noli me tangere*), chrystofania w drodze do Emaus, chrystofania w Wieczerniku, niewierny Tomasz, drugie rozesłanie apostołów, przekazanie prymatu Piotrowi, cudowny połów ryb.

Do przedstawień chrystofanii należy motyw *Noli me tangere* (nie dotykaj mnie, nie zatrzymuj mnie), który był przez artystów ilustrowany dopiero

³⁷ Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 94 n.; Dola, *Teologia misterii życia Jezusa*, s. 304. Przeciwnicy tego stanowiska twierdzą, że w pierwsze lata po śmierci Jezusa Jego uczniowie nie powoływali się na pusty grób, a samych uczniów nie traktowano poważnie, dlatego nie weryfikowano ani nie polemizowano z nimi (tamże).

³⁸ Rusecki, *Traktat o wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 69.

³⁹ Tenże, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 197.

w czasach karolińskich (*Niewiasty u grobu*, *Jezus spotyka kobiety*, *Noli me tangere*, miniatura, poł. IX w., Sakramentarz Drogona, Bibliothèque Nationale de France, Paryż). Tę scenę prezentowano głównie w cyklu obrazów pasyjnych, a od XVI w. zaczęto przedstawiać ją częściej samodzielnie, jako spotkanie Marii Magdaleny z Chrystusem. W okresie karolińskim i ottońskim przedstawienie tej chrystofanii pozostawało zgodne z opisem ewangelicznym. Scena prezentowana była w ogrodzie z pustym sarkofagiem w tle, a świadkiem spotkania był anioł. Marię Magdalenę ukazywano w długiej sukni, klęczącą przed Zmartwychwstałym, ubranym w tunikę i pallium, ze zwojem nowego prawa w ręku; w późniejszym okresie z symbolami triumfu – laską krzyżową lub chorągwią (Giotto di Bondone, *Noli me tangere*, fresk, 1305, Capella Scrovegni, Padwa). Sztuka okresu romańskiego usuwa grób z tła przedstawienia, a Chrystusa ukazuje odzianego w pallium z chorągwią zmartwychwstania w dłoni. W XIV w. zaczęto prezentować Chrystusa z atrybutami ogrodnika, m.in. z łopatą, nożem, kapeluszem (*Noli me tangere*, lewe skrzydło ołtarza głównego, 1. poł. XVIII w., kościół Mariacki, Gdańsk), a Marię Magdalenę – klęczącą przed Jezusem w modlitewnym geście, spowitą w purpurowy płaszcz (Mistrz Ołtarza z Göttingen, *Noli me tangere*, olej na desce, XV w., Staatsgalerie, Stuttgart). Sztuka gotyku wzbogaciła tło przedstawień różnorodnością roślin, tym samym nasuwając porównanie ogrodu do Edenu, a Chrystusa do nowego Adama (Martin Schongauer, *Noli me tangere*, olej na desce, 1480-1490, kościół Dominikanów, Colmar). Ewoluuje przedstawienia *Noli me tangere* pozostawiały niezmiennie: gest Marii Magdaleny, chcącej objąć Chrystusa, z miłością i nadzieją patrzącej na Chrystusa, oraz gest Chrystusa, należącego już do rzeczywistości eschatycznej, mówiącego *Noli me tangere* (Antonio Allegri zw. Correggio, *Noli me tangere*, olej na płótnie, 1523-1524, Prado, Madryt)⁴⁰.

Ikonografia przedstawia także scenę spotkania uczniów ze Zmartwychwstałym w drodze do Emaus. Zgodnie z biblijnym opisem wydarzenie to ukazywano w dwóch scenach – spotkanie z Chrystusem w drodze do Emaus i wieczerza w gospodzie, tworzących narrację wydarzenia lub odnoszących się do jednego z nich. Przedstawienie wędrującego Chrystusa z Łukaszem i Kleofasem jest symbolicznym odniesieniem do wędrówki człowieka, zmierzającego do wieczności (*Jezus i uczniowie w drodze do Emaus*, mozaika, 520-526, kościół San Apollinare Nuovo, Rawenna). Uczniowie i Chrystus

⁴⁰ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 134-140; też, *Noli me tangere*, *Encyklopedia katolicka*, t. 13, Lublin 2009, kol. 1358-1361; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 53-57.

są ukazywani w strojach pielgrzymich (skórzane peleryny) z kosturami w rękach. Obecny jest również motyw muszli – symbol pielgrzymki (*Wędrówka do Emaus*, olej na płótnie, 1. poł. XVIII w., kościół Świętej Trójcy, Krosno). Z kolei motyw łamania chleba podczas wieczerzy w gospodzie jest bezpośrednim odniesieniem do Eucharystii, dlatego też sceną tą ozdabiano drzwiczki tabernakulum (Samuel Grew, *Wieczera w Emaus*, 1720, drzwiczki tabernakulum, srebro, kościół Jezuitów, Święta Lipka). W ujęciu plastycznym zwraca uwagę także stół biesiadny, przykryty białym obrusem, nasuwający skojarzenie z ołtarzem lub całunem spowijającego ciało Jezusa w grobie (Jacopo Pontormo, *Wieczera w Emaus*, olej na płótnie, ok. 1526, Galeria Uffizi, Florencja). Na przełomie XV i XVI w. artyści znacznie rozbudowali scenę wieczerzy w Emaus. Oprócz głównych postaci (Chrystus i dwaj uczniowie) umieszczano szereg osób postronnych, m.in. fundatorów z rodziną, służbę, karczmarza (Paolo Caliari zw. Veronese, *Wieczera w Emaus*, olej na płótnie, ok. 1559-1560, Luwr, Paryż). Artyści ukazywali głęboki sens teologiczny chrystofanii w drodze do Emaus, włączając w sceny szereg przedmiotów symbolicznych, m.in.: kielich, chleb, ryby (Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Wieczera w Emaus*, olej na płótnie, 1601, National Gallery, Londyn)⁴¹.

Ikonografia obrazuje również chrystofanie w Wieczerniku. Przedstawienia ukazują Chrystusa pojawiającego się wśród apostołów mimo zamkniętych drzwi. Jest On okryty perizonium i płaszczem, pokazuje im krwawiące rany. Chrystus spożywa z nimi posiłek, który nawiązuje do uczyty eucharystycznej (Duccio di Buoninsegna, *Chrystus ukazuje się apostołom*, tempera na desce, 1308-1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena)⁴².

Powtórne ukazanie się Chrystusa uczniom w Wieczerniku rozwija motyw „niewierny Tomasz”. Ten typ obrazowania znalazł szeroką interpretację ikonograficzną. Najstarsze przedstawienia pochodzą z IV w. Początkowo scena stanowiła element cyklów obrazowych, opisujących żywot Jezusa lub Tomasza, a od XV w. częściej była prezentowana samodzielnie. Ponieważ Jan Ewangelista nie wskazał liczby świadków tego wydarzenia, dlatego artyści mogli swobodnie ją dobierać (*Niewierny Tomasz*, miniatura, Biblia z Avila, Biblioteca Nacional, Madryt), umieszczając pośród apostołów także Maryję (twórca anonimowy, pocz. XVII w., polichromia stropu kościoła św. Mikołaja w Brzezinach). Gest Tomasza dotknięcia przebitego boku Chrystusa

⁴¹ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 146-157; R. Knapiński, *Poznali Go po łamaniu chleba*, w: *Jezus według Mistrzów*, Warszawa 2008, s. 266-267; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 57-64.

⁴² Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 64-66.

jednoznacznie wskazuje na chęć identyfikacji Zmartwychwstałego z Jezusem z Nazaretu. W tej scenie Chrystus jest ukazywany często w momencie ujmowania ręki Tomasza i wkładania jego palców do swego przebitego boku (Mistrz Ołtarza św. Bartłomieja, *Niewierny Tomasz*, ok. 1498-1499, część środkowa ołtarza św. Tomasza, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia). Tomasz jest prezentowany także, gdy z czcią klęczy przed Chrystusem, który prawą ręką przytula go do siebie, zaś lewą wskazuje na ranę. Gest Chrystusa skierowany jest do wszystkich wątpliwych, których przyciąga On do siebie z miłością. W XVII w. przedstawienia rozwijają ten wątek, ukazując bliską więź między uczniem a Chrystusem (Gerrit van Honthorst, *Niewierny Tomasz*, olej na płótnie, ok. 1620, Museo del Prado, Madryt). Artyści, zwłaszcza przez grę światła i cienia, starali się oddać wyjątkowość chwili, gdy śmiertelny człowiek staje wobec uwielbionego już ciała Chrystusa (Rembrandt, *Niewierny Tomasz*, olej na płótnie, 1634, Muzeum Puszkina, Moskwa)⁴³.

Do przedstawień chrystofanii związanych z udzieleniem przez Chrystusa misji apostołom należą sceny – drugie rozesłanie apostołów oraz nadania prymatu Piotrowi. W przedstawieniach rozesłania apostołowie, okryci płaszczami, w kapeluszach na głowach, wsparci na pielgrzymich kosturach, są gotowi do drogi, by wypełnić polecenie Chrystusa (Mk 16,15; *Rozesłanie apostołów*, ołtarz – scena główna, XV w., kościół w Mikuszowicach Krakowskich). Zmartwychwstały jest zaś ukazany w geście błogosławieństwa swoich uczniów (Grzegorz Łoziński, *Drugie Rozesłanie Apostołów*, fresk, 1740-1745, kościół Świętej Trójcy, Kobyłka)⁴⁴.

Z kolei sceny ukazujące Chrystusa nadającego Piotrowi prymat w Kościele odwołują się do motywu Dobrego Pasterza i jego owczarni. Wskazują na to także umieszczane w tle owce, będące nawiązaniem do słów Jezusa: „Paś baranki moje” (Władysław Drapiewski, *Ustanowienie Kościoła*, fresk, 1904-1916, katedra, Płock). Istnieje też inna grupa przedstawień tej sceny, w której ukazywana jest Trójca Święta wraz z Maryją (*Wręczenie kluczy św. Piotrowi*, relief, XVII-XVIII w., ambona, kościół Cystersów, Henryków). W okresie wczesnochrześcijańskim motyw *traditio clavium* (przekazanie kluczy Piotrowi) łączono z wątkiem *traditio legis* (przekazanie prawa Pawłowi), zwłaszcza na sarkofagach, na których w centrum umieszczany był Chrystus Pantokrator

⁴³ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 158-168; J. Szczęsna, *Tomasz Apostoł 3. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2013, kol. 860. R. Knapiński, *Ujrzał i uwierzył*, w: *Jezus według Mistrzów*, Warszawa 2008, s. 272 n.; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 66-69.

⁴⁴ Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 69-72.

na tronie oraz klęczący przed Nim św. Piotr (odbierający klucze) i św. Paweł (otrzymujący zwój prawa), a po obu stronach tronu pozostali apostołowie (cyboryum nad ołtarzem San Pietro al Monte w Civato, XI-XII w.)⁴⁵.

Mimo zmieniającej się scenerii prezentowanych wydarzeń, stałe pozostają emocje i gesty głównych postaci przedstawień. Chrystus prawą ręką wręcza klucze, zaś lewą wskazuje na niebo, skąd pochodzi władza apostoła. Piotr klęczy przed Zmartwychwstałym i z pokorą przyjmuje dar, a lewa ręka, spoczywająca na sercu, wyraża jego miłość i oddanie (Pietro Perugino, *Wręczenie kluczy św. Piotrowi*, fresk, 1480-1482, kaplica Sykstyńska). Świadcami tego wydarzenia są apostołowie⁴⁶.

Do obrazowanych chrystofanii należy także scena cudownego połowu ryb, prezentowana na tle górzystego krajobrazu. Zmartwychwstały pojawia się nad brzegiem Genezaret, z nimbem wokół głowy, w purpurowej szacie króla (Konrad Witz, *Cudowny połów ryb*, olej na desce, ok. 1444, Genewa, Musée d'Art et d'Histoire). Scena przedstawia uczniów w łodzi, którzy wyjmują sieci pełne ryb, oraz Szymona Piotr, płynącego w kierunku Chrystusa (*Cudowny połów ryb*, mozaika, 1179-1182, Monreale, katedra).

Zanim przejdzie się do kwestii związanych z treściową zawartością przedstawień chrystofanii, trzeba powiedzieć o samej ich naturze. Ułatwi to w dalszej części uchwycenie treści w ikonografii.

Jeśli chcemy mówić o chrystofaniach jako źródle wiary paschalnej, konieczna jest odpowiedź na pytanie o ich naturę. Pozwoli ona uzasadnić ich genetyczną relację do wiary apostołów w zmartwychwstanie Jezusa. Naturę zjawień Chrystusa określa już użyta w Ewangeliach terminologia, która jest tożsama z tą stosowaną w odniesieniu do teofanii w Starym Testamencie. Wskazuje ona, że inicjatorem spotkania jest zawsze Bóg, który objawia się w celach zbawczych i powołuje do wypełnienia szczególnej misji w dziejach zbawienia. Jest to zgodne z doświadczeniem obecności Chrystusa, który w nowy sposób działa zbawczo wśród apostołów. Z kolei ze strony apostołów występuje przeświadczenie o rzeczywistym spotkaniu ze Zmartwychwstałym⁴⁷.

Chrystofanie należą do kategorii symbolu religijnego. Zachodzi w nich połączenie elementu symbolizującego, którym jest uwielbiona natura ludz-

⁴⁵ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 169-177; też, *Piotr Apostoł IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 15, Lublin 2011, kol. 632 n.; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 72-74.

⁴⁶ Kramiszewska, *Komentarz ikonograficzny*, s. 171.

⁴⁷ Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 301 n.; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 202 n.

ka Jezusa, z symbolizowanym, czyli Bóstwem Chrystusa. Trzeba przy tym mieć na uwadze, że nowy sposób bytowania Chrystusa nie jest łatwo rozpoznawalny. Jego ukazywanie się w uwielbionym ciele jest już bowiem innym sposobem egzystencji. Symbolowe rozumienie chrystofanii wynika z takiego właśnie pojmowania Zmartwychwstania. Gdyby rozumiano je jako reanimację somatyczną, trudno było mówić ściśle o chrystofanii, gdyż element symbolizujący nie mógł pełnić właściwie swej funkcji, a tym samym nie mógł wskazać na element symbolizowany. Źródła biblijne wskazują jednak, że zmartwychwstały Chrystus należy już do innego porządku, a Jego ciało nie podlega ograniczeniom fizycznym. Ponieważ więc Zmartwychwstanie jest wydarzeniem eschatycznym, to również chrystofanie mają taki status, są łaskawymi zjawieniami Chrystusa, który należy już do innej strefy bytowania, jest nadprzyrodzoną epifanią, niedostępną w naturalnym poznaniu. W chrystofaniach Zmartwychwstały staje się dostępny dla wybranych świadków, a Jego identyfikacja z Jezusem przedpaschalnym wymaga wiary⁴⁸.

Przechodząc do zagadnienia treści przedstawień chrystofanii, można wyróżnić kilka zakresów tematycznych, widocznych w ikonografii: realizm i wiarygodność chrystofanii, ich rozpoznanie, przemiana uczniów i powstanie wiary paschalnej oraz wątek eklezjogenetyczny.

Przed wszystkim przedstawione chrystofanie odznaczają się dużym stopniem realizmu, nie są mityczne czy baśniowe, dlatego nie można ich traktować jako wizji subiektywnych lub halucynacji⁴⁹. Odwzorowują to, co charakteryzuje narrację Ewangelii. Widoczne jest, że inicjatywa zjawień należy do Chrystusa, to On się daje widzieć (*ofthe*), zjawia się nagle i niespodziewanie. Jednocześnie uczniowie są ukazywani jako zaskoczeni, nie oczekują na to spotkanie, w dodatku są ogarnięci trwogą i przerażeniem z związku ze śmiercią Jezusa. Jednocześnie nie można ich podejrzewać o łatwowierność, gdyż Ewangelie opisują ich jako krytycznych, niedowierzających, wątpiących. Wzmacnia to fakt, że rozpoznanie Chrystusa nie jest łatwe, gdyż Jego zjawienie się przekracza możliwości poznawcze apostołów. Ich postawa wiąże się z niezrozumieniem i słabą wiarą⁵⁰. Realizm chrystofanii wzmacnia fakt, iż dokonują się

⁴⁸ Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 198, 202; tenże, *Wiarygodność chrześcijaństwa*, t. 1, *Z teorii teologii fundamentalnej*, Lublin 1994, s. 213.

⁴⁹ Zob. W. Cisło, *Prezentacja i krytyka wybranych redukcjonistycznych prób wyjaśnienia Zmartwychwstania*, w: *Zmartwychwstanie dzisiaj*, red. M. Skierkowski, H. Seweryniak, Płock 2009, s. 141-162.

⁵⁰ Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 202-204; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 671; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 202 n.; Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 105-106.

zazwyczaj wobec grupy uczniów, co wyklucza ich subiektywny charakter. Ci, którzy doświadczenia chrystofanii, są liczni i różnorodni (por. 1 Kor 15,5-8), co potwierdza wiarygodność ich świadectw. To samo dotyczy różnorodności zjawień Chrystusa⁵¹. Wszystkie wymienione elementy podkreślają obiektywność chrystofanii i znaczenie dla wiarygodności Zmartwychwstania.

Z ikonograficznych przedstawień przebija nie tylko zatrwożona postawa uczniów, ale także, wynikająca z rozpoznania, przemiana, nawet jeśli jest ona tylko implikowana. Chociaż przedstawienia zatrzymują w czasie tylko jeden moment, to w pewien sposób wskazują na wpływ czasu potrzebny do rozpoznania Zmartwychwstałego. Apostołowie odkrywają tożsamość zmartwychwstałego Chrystusa z Jezusem z Nazaretu na sposób empiryczny na podstawie Jego ciała (postać, głos, rany, wspólny posiłek). Ponieważ jednak ciało Chrystusa ma już inne właściwości, jest ciałem uwielbionym, duchowym, niezwiązanym z czasem i przestrzenią, jego identyfikacja nie jest łatwa i natychmiastowa, nie jest zwykłą konstatacją tożsamości⁵². Widać to na przykładzie spotkania z Marią Magdaleną lub z uczniami idącymi do Emaus. Można więc mówić o procesie poznania, który musi przełamać w apostołach ich niezrozumienie, nieskończoność do wierzenia, wątpliwości, krytyczność, lęk i trwogę. Ma to znaczenie dla wiarygodności Zmartwychwstania, gdyż ukazuje obiektywność faktów, a nie jakąś intencjonalność apostołów, oddaje realizm sceny, ale też wskazuje na element symbolizujący w chrystofanii – inność zmartwychwstałego Chrystusa.

Z drugiej strony rozpoznanie chrystofanii nie jest dziełem czysto ludzkim, ale to Chrystus jest tym, który nie tylko inicjuje spotkanie, ale także daje się poznać i daje łaskę, dzięki której to poznanie jest możliwe. Przez rozpoznanie dokonuje się zwrot w postawie apostołów. Element empiryczny pozwala im powiązać chrystofanie z zapowiedziami proroków Starego Testamentu, a przede wszystkim ze słowami i gestami Chrystusa, zapowiedziami Jego męki, śmierci i Zmartwychwstania. To dopiero doprowadziło do pełnego rozpoznania znaku chrystofanii i ostatecznie wzbudziło w nich wiarę w Chrystusa jako Pana i Mesjasza. Chrystofanie, jako intensywne, rzeczywiste i osobowe doświadczenia, jako wydarzenia obiektywne, są źródłem wielkanocnej wiary uczniów. Ostatecznie także rozpoznanie chrystofanii i pełne ich odczytanie może dokonać się tylko przez wiarę⁵³.

⁵¹ Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 99-101, 104 n.; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 201n.

⁵² Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 204; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 674; Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 108.

⁵³ Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 203-205; Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 204-206; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 673; Seweryniak, *Wiarygodność historyczna narracji o pustym grobie i chrystofaniach*, s. 110;

Z ikonografii chrystofanii można wydobywać także wątki eklezjologiczne, związane zwłaszcza z genezą Kościoła. Przede wszystkim chrystofanie, wiążąc i identyfikując Zmartwychwstałego z Jezusem z Nazaretu, wskazują na ciągłość między okresem przedpaschalnym i paschalnym. Zmartwychwstały kontynuuje i finalizuje formowanie Kościoła, przez co podkreśla ciągłość swej misji, a jednocześnie realizację ekonomii zbawienia, w której Kościół jest ostatnim etapem. Uwiarygadnia to Zmartwychwstanie jako centrum historii zbawienia. Istotą Kościoła jest tu przebywanie Chrystusa w Kościele. Chrystus zjawia się wśród wspólnoty uczniów, ostatecznie ją formuje. W chrystofaniach apostołowie doświadczenia wizji Zmartwychwstałego Chrystusa, który zapewnia ich, że zostanie z nimi w Kościele do końca świata (Mt 28,20)⁵⁴.

Chrystofanie nawiązują także do istotnych elementów Kościoła: Eucharystia, nadanie prymatu Piotrowi, przekazanie władzy kluczy, nadanie uczniom misji głoszenia słowa Bożego i udzielania chrztu. W kontekście chrystofanii dokonuje się także powierzenie misji Kościołowi.

W ikonografii nie podejmuje się kwestii historyczności, zagadnień liczby świadków, ilości chrystofanii. Dzięki temu są one bardziej zgodne z biblijnym sposobem przedstawiania.

Zawarte w Ewangeliach przekazy o chrystofaniach nie są bowiem faktografią, nie mają na celu przedstawienia tych wydarzeń zgodnie z czasem, miejscem, kolejnością i przebiegiem. To jednak, że nie podejmują kwestii historyczności, nie oznaczają, że nie mają takiego podłoża. Rozbieżności podlega chronologia, lokalizacja (jerozolimska i galilejska), liczba świadków i samych chrystofanii. Opisy chrystofanii nie są więc dokumentem ściśle historycznym, ale skerygmatyzowaną historią świętą. Ich celem nie jest tylko przekazanie faktów, ale także teologicznego i historiozbowczego znaczenia⁵⁵.

Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 303. W zasadzie dopiero rozpoznanie chrystofanii pozwala na właściwą wiarę w Bóstwo Chrystusa, a więc rozpoznanie Go jako Mesjasza i Pana (I.S. Ledwoń, *I nie ma w żadnym innym zbawienia. Wyjątkowy charakter chrześcijaństwa w teologii posoborowej*, Lublin 2012², s. 356-362; P. Królikowski, *Tytuły chrystologiczne*, *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2013, kol. 1254.

⁵⁴ S. Pié, *Zmartwychwstanie Chrystusa w teologii współczesnej*, w: *Tajemnica Odkupienia*, red. L. Balter i in. Poznań 1997 s. 277 n.; Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 673; Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 207; Mastej, *Staurologiczno-rezurekcyjna wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 259-266.

⁵⁵ Rusecki, *Pan zmartwychwstał i żyje*, s. 199-201; Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 302.

4. Wniebowstąpienie

Chronologicznie ostatnim wydarzeniem związanym ze Zmartwychwstaniem jest Wniebowstąpienie, bowiem kończy ono czas publicznego ukazywania się Chrystusa. Ponieważ w teologii fundamentalnej Wniebowstąpienie Jezusa jest rzadko przywoływane w uzasadnianiu Rezurekcji, powstaje pytanie, czy przedstawienia ikonograficzne tego wydarzenia pełnią funkcje poznawcze w odniesieniu do Zmartwychwstania.

Przedstawienia Wniebowstąpienia znane są od IV w. Chrystusa ukazywano w towarzystwie Maryi (w pozie orantki), apostołów i aniołów. Obecność Ducha Świętego symbolizowała gołębica, a Boga Ojca *manus Dei*. Obecność Trójcy Świętej w akcie Wniebowstąpienia podkreślała zwłaszcza sztuka bizantyjska (*Chrystus Pantokrator i Wniebowstąpienie*, fresk absydy, 1156, sobór Przemienienia w monasterze Spaso-Mirożskim, Psków, Rosja). Sztukę zachodnią cechowały zaś przedstawienia Chrystusa w mandorli z aniołami. Scenę Wniebowstąpienia często osadzano na skalistym lub górzystym tle z krzewami i drzewami, co miało nasuwać skojarzenie z Ogrodem Oliwnym (Andrea Mantegna, *Wniebowstąpienie*, tempera na desce, 1466, Galleria degli Uffizi, Florencja). Wniebowstąpienie obrazowano przez ukazanie Chrystusa unoszącego się na obłoku, wkraczającego do nieba z ręką wyciągniętą do góry chwytającą *manus Dei* (*Niewiasty u grobu; Wniebowstąpienie Chrystusa*, płytką z kości słoniowej, ok. 400 r., Bayerisches Nationalmuseum, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium). Motyw ten występował często w sztuce karolińskiej (inicjał Sakramentarza Drogon, poł. IX w., Biblioteka Narodowa, Paryż). Chrystus jest także przedstawiany jako unoszący się z wyciągniętą dłonią nad Maryją i apostołami lub uniesionymi obiema rękami w geście modlitewnym (miniatury z Ewangeliarza Egberta, ok. 980 r., Stadtbibliothek, Trewir; Sakramentarz z Fuldy, X-XI w., Biblioteca Statale di Lucca). Przedstawienia Wniebowstąpienia obejmują również sceny Chrystusa błogosławiącego w chmurze (tympanon portalu północnego, ok. 1135, katedra w Cahors). Motyw obłoku jest obecny także w miniaturze anglosaskiej z przełomu X i XI w., przy czym Jezus na obłoku ukazany jest tylko w dolnej połowie ciała lub widoczne są tylko Jego stopy. Ten sposób przedstawienia rozwinął się w sztuce gotyku (miniatura, Benedykcjonał Reoberta z Jumièges, ok. 1000 r., Rouen). Sztuka późnego średniowiecza ograniczyła moment Wniebowstąpienia jedynie do śladów stóp Chrystusa na skale i wpatrzonych w niebo uczniów (miniatura, Psalterz Landgraфа Hermana, 1211-1213, Stuttgart). Z kolei w okresie renesansu powrócono do frontalnego

przedstawiania Chrystusa w całej postaci, otoczonego podwójną mandorłą z główkami aniołów (Pietro Perugino, nastawa ołtarzowa do bazyliki S. Pietro w Perugii, 1496, obecnie Musée des Beaux-Arts, Lyon)⁵⁶.

Ikograficzne przedstawienia Wniebowstąpienia są zgodne z przekazami nowotestamentowymi (Łk 24,50-53; Dz 1,9-11). Podkreślają one przede wszystkim rzeczywistość ostatecznego przejścia Zmartwychwstałego do rzeczywistości nadprzyrodzonej. To przejście, dokonujące się w kontekście chrystofanii, kończy czas ukazywania się Chrystusa w sposób widzialny, w zmartwychwstałym ciele. Jezus opuszcza czasoprzestrzeń materialną i przechodzi do egzystencji niebiańskiej, zasiada po prawicy Ojca⁵⁷. Wniebowstąpienie, przedstawiane jako odejście Chrystusa do Ojca, wskazuje przede wszystkim na pełnię zbawienia, czyli pełnię życia z Bogiem, uczestnictwo w życiu Bożym, finał dzieła zbawienia. Tę pełnię realizuje Jezus Chrystus jako Bóg-Człowiek. Skoro dziś podkreśla się, że w Zmartwychwstaniu dokonała się pełnia zbawienia, na co składa się otwarcie nieba, wejście w świat Bożej egzystencji, do chwały Boga Ojca (Dz 2,23; 1 Tm 2,6), i zasiadanie po Jego prawicy (Dz 7,55)⁵⁸, to Wniebowstąpienie jest właśnie tym wydarzeniem, w którym objawia się to z całą oczywistością. Sceny Wniebowstąpienia ukazują wejście Jezusa w chwałę, w przestrzeń życia Bożego zakrytą przed człowiekiem (wyraża to obłok). Jednocześnie przez swe człowieczeństwo Chrystus włącza w życie Boże każdego człowieka, otwiera niebo dla wszystkich ludzi. Stąd niektórzy twierdzą, że Wniebowstąpienie jest aktem stworzenia nieba. Obraz Wniebowstąpienia implikuje zatem wymiar soteryczny. Jezus, który przez cielesność jest związany z ludzkim światem, przez wskrzeszenie, wywyższenie i zstąpienie do piekieł włączył część ludzkiej rzeczywistości do życia Bożego. W Nim nastąpił początek nieba, czyli spełnienia w Bogu istnienia człowieka i świata. W tym wydarzeniu Chrystus otwiera innym drogę do domu Ojca (J 14,2 n.)⁵⁹. Wniebowstąpienie rozpoczyna proces wstępowania człowieka (i całego stworzenia) do nieba⁶⁰.

W przedstawieniach ikonograficznych prawdy o Wniebowstąpienia Chrystusa implikowana jest nadzieje na przyszłość całego stworzenia – nowe ist-

⁵⁶ M. Janocha, *Wniebowstąpienie IV. Ikonografia*, *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin 2014, kol. 820-822; Knapiński, *Powrót do Ojca, Jezus według Mistrzów*, Warszawa 2008, s. 276-279; *Credo Apostolorum*, s. 112-116; Quenot, *Zmartwychwstanie i ikona*, s. 186-192; Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 75-80.

⁵⁷ Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 679.

⁵⁸ Rusecki, *Traktat o wiarygodność chrześcijaństwa*, s. 55 n.

⁵⁹ Dola, *Teologia misteriów życia Jezusa*, s. 272-274.

⁶⁰ Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 679.

nienie u Boga. Dlatego 1 Kor 15,22 nazywa Chrystusa Pierworodnym, Początkiem, Pierwszym całego stworzenia. W Nim Bóg chce doprowadzić całe stworzenie do siebie⁶¹. Stąd Wniebowstąpienie jest ostatecznie zapowiedzią przyjścia Chrystusa na końcu czasu, jest obietnicą pełnego uczestnictwa człowieka w życiu Bożym. Ikonografia tego wydarzenia nie może jednak ukazać związanego z nim eschatologicznego przyjścia Chrystusa. W jakiś sposób nadzieję na nie może wyobrażać wpatrywanie się apostołów i Maryi w odchodzącego do nieba Zbawiciela.

Mimo, że przedstawienia ikonograficzne Wniebowstąpienia wskazują na odejście Jezusa do Boga, to według J. Ratzingera – Benedykta XVI nie może być ono tylko do tego sprowadzone. Odejście nie oznacza opuszczenia, pozostawienia wspólnoty uczniów samej. Papież stwierdza, że w tym wydarzeniu następuje zmiana sposobu obecności Chrystusa we wspólnocie uczniów, czyli wspólnocie eklezjalnej. Chrystus jest nadal bliski, zjednoczony ze swoim Kościołem, ale już w nowy sposób. Wniebowstąpienie wprowadza zatem nową obecność Chrystusa w Kościele – już nie chrystofanijną. Jest także oczekiwanie na jeszcze inną obecność, która nastąpi w czasach ostatecznych. Wniebowstąpienie jest skierowane zatem ku wypełnieniu się dziejów i ponownemu przyjściu Chrystusa, gdy nastanie nowa ziemia i nowe niebo⁶². W tym samym nurcie wypowiada się Cz. S. Bartnik, gdy mówi, że Wniebowstąpienie nie kończy związku człowieka z Bogiem, ale jest „Wielkim Początkiem Godów Ziemi z niebem i Boga z człowiekiem oraz podstawą paruzji jako ostatecznego zakończenia dziejów”⁶³.

Wobec powyższego trzeba widzieć w przedstawieniach Wniebowstąpienia także elementy eklezjologiczne. Przede wszystkim wydarzenie to odbywa się we wspólnocie eklezjalnej – apostołowie i Maryja są tymi, którzy zostali przez Jezusa wybrani i przygotowani do prowadzenia Kościoła, z którym Chrystus złączył się w nowy sposób i jest w nim obecny.

Podjęty tu wątek eklezjologiczny w scenach Wniebowstąpienia jest uosobiony przez uczniów i Maryję. Skoro w chrystofaniach dokonuje się geneza Kościoła, to wniebowstąpienie jest w zasadzie końcem eklezjogenezy, gotowym Kościołem, który ma otrzymać Ducha Świętego⁶⁴.

⁶¹ Dola, *Teologia misterium życia Jezusa*, s. 274

⁶² J. Ratzinger – Benedykt XVI, *Jezus z Nazaretu*, t. 2, *Od wjazdu do Jerozolimy do Zmartwychwstania*, Kielce 2011, s. 295-310.

⁶³ Bartnik, *Dogmatyka katolicka*, t. 1, s. 679 n.

⁶⁴ M. Rusecki, *Boska geneza Kościoła*, w: *Kościół w czasach Jana Pawła II*, red. M. Rusecki, K. Kaucha, J. Mastej, Lublin 2005, s. 77.

W ikonografii Wniebowstąpienia mocniejszy akcent eklezjologiczny został mocniej wydobyty w okresie potrydenckim, przez powiązanie tego wydarzenia z wizją Kościoła triumfującego w niebie. Epoka baroku sprzyjała rozciągnięciu tego triumfu również na Kościół pielgrzymujący i wprowadzeniu triumfalizmu, który cechował eklezjologię aż do Soboru Watykańskiego II⁶⁵.

5. Wartości poznawcze przedstawień Zmartwychwstania

Z powyższych refleksji wynika, że ikonografia Zmartwychwstania nie ma na celu tylko wzbudzenie doznań estetycznych, ale także oddziałuje także na sferę intelektualną odbiorcy, pomaga mu w refleksji nad historią zbawienia, ułatwia kontemplację prawd zbawczych. Przez różnorodność przedstawień wiąże szereg wydarzeń, dając bogaty obraz rzeczywistości Rezurekcji. Wydobywa prawdy dotyczące odkupienia i zbawienia, w chrystofaniach, w sposób realistyczny, ukazuje Chrystusa i apostołów, przedstawia fakt pustego grobu, a także ukazuje dokonujące się poza czasem i przestrzenią zstąpienie do otchłani, wyjście Chrystusa z grobu i Wniebowstąpienie. W ten sposób ikonografia pełni funkcje poznawcze w odniesieniu do Rezurekcji i w pewnym stopniu przyczynia się do ukazywania wiarygodności tych wydarzeń. Przedstawienia Zmartwychwstania szeroko ukazują tę rzeczywistość, wiążąc różnymi motywami całe bogactwo tego Misterium, czyniąc jego poznanie mniej abstrakcyjnym, ułatwiając wyobrazeniowe przyjęcie. To zresztą przyświeca twórcom, którzy za pomocą obrazu chcą wyrazić to, co niewyobrażalne. Ikonografia Zmartwychwstania jest zatem nośnikiem treści prawdy wiary.

W odniesieniu do wartości poznawczych ikonografii można mówić dwóch płaszczyznach – obiektywnej i subiektywnej. Na pierwszym poziomie – obiektywnym – poznawane jest to, co twórca zawarł w obrazie, przedstawieniu. Ma to istotne znaczenie, gdyż jest nie tylko wyrazem wiary artysty, ale także sposobem rozumienia tych prawd w danym czasie, wyrazem wiary Kościoła. Warstwa artystyczna ukazuje więc treść dostępną każdemu odbiorcy. Jednak funkcją dzieła sztuki jest także odsyłanie przez obraz do głębszych treści, aktualizowanie ich w podmiocie odbiorcy, wywoływanie czynności poznawczych, emocjonalnych i ujawnianie przeżyć religijnych. Dlatego na drugim – subiektywnym – poziomie poznanie jest uzależnione od uwarunkowań podmiotowych człowieka, jego wrażliwości, wiedzy religijnej, otwarto-

⁶⁵ P. Królikowski, *Triumfalizm*, *Encyklopedia katolicka*, t. 19, Lublin 2013, kol. 1024-1025.

ści, a zwłaszcza głębi wiary i życia religijnego odbiorcy – im jest ono większe, tym poznanie będzie bogatsze.

Zachodzi tu zatem poznanie przez znak. Ikonografia Zmartwychwstania jest elementem znaczącym, który powinien być odpowiednio odczytany, nie tylko w perspektywie intencji autora, ale także wiary Kościoła. Dlatego dla odczytania znaku-przedstawienia potrzebne jest słowo wyjaśniające i interpretujące. Jest nim słowo Boże przepowiadane w Kościele. Jeśli jest ono zinteryoryzowane w podmiocie poznającym, będzie mógł on wówczas uchwycić element znaczony, czyli prawdę wiary. Nie można tu mówić o sakramentalnej funkcji obrazu, jak w odniesieniu do ikony czyni Kościół prawosławny. Jednak jako nośniki treści zbawczych przedstawienia Zmartwychwstania mają wartość poznawczą prawd wiary lub prowadzenia do nich. Wyrażają i odsyłają do treści znacznie szerszych, niż wynikałoby to z samej wartości artystycznej.

TOWARDS A FUNDAMENTAL THEOLOGY INTERPRETATION OF THE ICONOGRAPHY OF THE RESURRECTION OF JESUS CHRIST

Summary

The purpose of this article is to show cognitive value of the iconography of resurrection of Jesus Christ for fundamental theology and process of justification of credibility of this salvific Event. Authors of article focuses on main iconographical motifs in the four groups of Resurrection's scenes: descent into hell, empty tomb, post-resurrection appearance of Jesus Christ, Ascension. Article indicates theological contents of each of that iconographical groups and shows that all of them make a contribution to understanding the reality of the resurrection of Jesus Christ, help to reflect on the history of salvation, make it easy the contemplation of this salvific Event. Iconography of resurrection of Jesus Christ has a sign structure and therefore it the carries content of faith, and affects both the aesthetic and intellectual spheres of man. In this way the iconography of the resurrection has cognitive functions and to some extent contributes to portraying the credibility of paschal events.

Słowa kluczowe: zmartwychwstanie, ikonografia, interpretacja

Key words: resurrection, iconography, interpretation