

TOMASZ JANK OFMConv

Aby zrozumieć franciszkański Krzyż z San Damiano

W VI lub VII wieku, w odległości około 1 km od murów miejskich Asyżu, wzniesiono niewielki kościółek dedykowany św. Damianowi. Na początku XIII wieku świątynia popadła w ruinę i wymagała remontu. W jakiejś mierze kościół musiał być jednak użytkowany, skoro wiadomo, że był wyposażony w Krzyż¹, prawdopodobnie ustawiony bezpośrednio na ołtarzu². Choć Krucyfiks nie miał imponujących rozmiarów (odpowiednio 210 cm wysokości, 130 cm szerokości i 10 cm grubości), to w małym, ciasnym i pogrążonym w półmroku wnętrzu musiał sprawiać wrażenie, że wypełnia całą absydę kościoła. Dziś, po tym zrujnowanym kościele i po znajdującym się w nim Krzyżu prawdopodobnie nie byłoby śladu, gdyby nie fakt, że właśnie to miejsce stało się ulubionym schronieniem dla poszukującego sensu życia młodego Franciszka Bernardone. To właśnie tam, syn asyjskiego kupca, udręczony młodzieńczymi niepowodzeniami i chorobą pytał, zapewne najpierw samego siebie, a potem Najwyższego o to, co z sobą począć. Jak brzmiało to wołanie? Co usłyszał w odpowiedzi? Wreszcie, co zobaczył patrząc wówczas na ów Krzyż? W dużej mierze możemy się domyślać na podstawie przemiany życia Franciszka. Znamy też krótką modlitwę, którą miał on odmówić przed Krzyżem (choć nie jest pewne, czy odmawiał ją dokładnie przed tym, w San Damiano): *Najwyższy, chwalebny Boże, rozjaśnij ciemności mego serca i daj mi, Panie, prawdziwą wiarę, niezachwianą nadzieję i doskonałą miłość, zrozumienie i poznanie, abym wypełniał Twoje święte i prawdziwe posłannictwo*.³ W odpowiedzi na to wołanie miał usłyszeć polecenie, które na zawsze odmieniło jego życie: *Idź, napraw Mój dom, który, jak widzisz cały idzie w ruinę*.⁴ Prawdopodobnie, zanim dotarli do niego te

1 Krzyż pozostawał w San Damiano do połowy XIII wieku. W roku 1257 mieszkające tam klaryski przeniosły się wraz z nim do klasztoru wybudowanego w obrębie murów miejskich w Asyżu. Dziś Krucyfiks można kontemplować w jednej z południowych kaplic bazyliki św. Klary.

2 Zwyczaj umieszczania krzyża w absydzie prezbiterium sięga czasów starożytnych. W V wieku było to praktyką powszechnie stosowaną. Często spotykane jest przedstawienie krzyża na tronie tzw. *Estimasia*. Zob. A. Kostołowski, *Symbol symboli – historia znaku krzyża*, w: „Więź”, 1984, nr 8, s. 56. Jak mogło to wyglądać w San Damiano ukazuje Giotto na jednym ze swoich fresków w asyjskiej bazylice św. Franciszka.

3 *Pisma św. Franciszka i św. Klary*, Warszawa, 1992, s. 152.

4 Tomasz z Celano, *Życiorys drugi*, rozdz. VI, 10, w: *Wczesne źródła franciszkańskie*, Warszawa 1981, s. 101.

słowa, długo trwał na kontemplacji Ukrzyżowanego. Być może wpatrywał się w Krzyż i adorował go całymi tygodniami. Wystarczy zauważyć, że mistyka krzyża przeniknęła dogłębnie wewnętrzne życie *Powerella*. Świadcstwo tego odnajdziemy u brata Tomasza z Celano, pierwszego z biografów świętego, który zapisał, że Franciszek *pełen wyniszczenia, cały zagłębiał się długo w ranach Zbawiciela*⁵.

Dziś Krzyż z San Damiano jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych i rozpowszechnionych znaków związanych ze świętym z Asyżu i jego braćmi (Braciami Mniejszymi) – nazywanymi popularnie franciszkanami⁶. W sensie formalnym Krucyfiks jest ikoną Ukrzyżowanego Pana. Aby go zatem właściwie „odczytać” wypada zrozumieć fenomen ikony (jako „malarstwa zbawiającego”), a także zapoznać się (przynaj-

5 Tamże, *Życiorys pierwszy*, rozdz. XXVII, 71, s. 56.

6 Osobiście po raz pierwszy z Krzyżem z San Damiano zetknąłem się w czasach licealnych. Pamiętam tą osobistą, młodzieńczą fascynację Krzyżem, który „mówi”; Krzyżem tak innym od tych, na które wcześniej patrzyłem. Nie było bowiem na Nim Chrystusa umarłego, z cierniową koroną i rozsiekanym biczami ciałem, a promieniejący, delikatnie uśmiechnięty Zbawiciel. Stopniowo uczyłem się „czytać” tę niezwykłą ikonę, odkrywając tajemnice zapisane w symbolicznym języku sztuki sprzed tysiąca lat. Na tamtym etapie o wiele chyba jednak istotniejsza od pociągającej estetyki i teologicznej głębi symboli była sama opowieść o św. Franciszku, który właśnie z tego Krzyża miał usłyszeć wezwanie, aby „zakasać rękawy” i naprawiać Kościół. W późniejszym czasie wielokrotnie przychodziło mi odkrywać znaki i symbole zapisane w Krzyżu. Jako franciszkanin czułem się upoważniony, a nawet wręcz wewnętrznie wezwany, aby przesłanie płynące z tego obrazu odkrywać dla siebie i innych, a zwłaszcza dla tych, z którymi miałem okazję wchodzić do San Damiano i bazyliki św. Klary w Asyżu, stając twarzą w twarz przed tajemnicą Krzyża, który wciąż „mówi”. Początkowo nie miałem żadnego dostępu do literatury związanej z Krzyżem z San Damiano, a pozycje o ikonach okazywały się niezwykle rzadkością. Interpretacje powstawały zatem niejako intuicyjnie. Doskonale pamiętam, jak ze zdziwieniem odkryłem na ikonie niewielkiego koguta próbując zrozumieć, dlaczego umieszczono go w pobliżu nóg Jezusa. Kilkakrotnie przyszło mi „przepisywać” Krzyż z San Damiano na deskę. Wielokrotnie byłem proszony o wyjaśnienie znaczenia i symboliki Krzyża. To bardzo motywowało mnie do dalszych poszukiwań i zgłębiania tematu. Owocem tych badań stała się publikacja: T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, Kraków 2002 (prezentowany artykuł jest zbiorem myśli, w głównej mierze zaczerpniętych z tej właśnie pozycji). Książka została przełożona również na język słowacki: *Ikona Kríža zo San Damiana*, Bratislava 2004, i włoski: *L' icona Della Croce di San Damiano*, Padova 2005. Noszę jednocześnie w sercu poczucie ogromnej wdzięczności wobec tych, którzy tym tematem zajmowali się przede mną i z których pracy mogłem korzystać. Największą pomocą w zrozumieniu Krzyża były opracowania: o. Marca Picarda, *L'icona del Cristo di San Damiano*, Assisi 1989 i o. Piotra Anzulewicz *Opis ikony na przykładzie Krucyfiks z kościoła św. Damiana w Asyżu*, w: T. Jank, *Krótką historia niejednej ikony. Zarys historii, teologii i estetyki „malarstwa zbawiającego”*. Gdańsk 1998, s. 67-87.

mniej pokrótce) z historią malarskich realizacji wyobrażających rozpiętego na krzyżu Zbawiciela. W przeciwnym razie grozi nam, że poprzestaniemy tylko i wyłącznie na estetycznym oglądzie Krzyża, a umknie nam jego głębokie teologiczne przesłanie.

Krzyż z San Damiano najprawdopodobniej został namalowany na terenie Umbrii w XII wieku. Czy stworzono go na specjalne na zamówienie do podasyskiego kościołka – tego nie wiemy. Względy formalne wskazują, że Krzyż powstał w środowisku chrześcijan syryjskich lub też pod wpływem malarstwa syryjskiego. Zdradzają to cechy, które zbliżają go do pierwowzoru podobnych przedstawień umieszczonego w syryjskim *Ewangeliarzu Rabbuli* z 586 roku z klasztoru św. Jana w Zagba, przechowywanym dziś w Bibliotece Laurenziana we Florencji. Przedstawioną tam scenę Ukrzyżowania skonstruowano w oparciu o ewangeliczny przekaz św. Jana⁷, ukazując Chrystusa jako żyjącego, wyprostowanego, z szeroko otwartymi oczami. Do tego Jezus na ilustracji z ewangeliarza jest pozbawiony korony cierniowej i posiada długą szatę – tzw. *colobium*. Krzyż jest tam raczej tronem chwały niż miejscem kaźni. Syryjskie pochodzenie Krzyża z San Damiano zdradza również charakterystyczny zarost Zbawiciela oraz twarz otulona długimi włosami⁸.

Wpływ ikonografii syryjskiej na malarstwo środkowej Italii początków drugiego tysiąclecia nie jest niczym zaskakującym. Wystarczy wskazać na fakt, że przez kilka wieków na Monteluco (górze uważanej za świętą już w starożytności) w pobliżu Spoleto żyli mnisi obrządku wschodniego⁹. Ich działalność wywierała znaczący wpływ na twórczość tego regionu. Nie wykluczone zresztą, że Krzyż z San Damiano namalował któryś ze wspomnianych mnichów, a przynajmniej ktoś pozostający pod wpływem ich duchowej kultury. Dokonując jednak ostatecznej klasyfikacji Krzyż należy uznać za ikonę bizantyjską¹⁰. To bowiem ikonografia bizantyjska, czerpiąc również ze spuścizny syryjskiej, stworzyła usystematyzowany i bogatszy w symbole obraz ukrzyżowanego Pana. W kompozycjach bizantyjskich rozbudowano też scenę wokół krzyża. W ten sposób na przedstawieniu pojawiają się także setnik, rzymscy żołnierze, faryzeusze i tłum towarzyszący ukrzyżowaniu. Ogromny wpływ na takie właśnie malarskie opracowania sceny Ukrzyżowania miała mieć niezwykle popularna w Kościele Wschodnim *Homilia św. Jana Złotoustego do Ewangelii Mateusza*¹¹. Należy jednakże lojalnie przyznać, że Krzyż z San

7 W. Łoski, *Krzyż*, w: „*Novum*”, nr 1-2, styczeń-luty 1981, s. 33.

8 Zob. P. Anzulewicz, H. F. Lipiński, *Ewangelia rozświetliła jego życie*, Gdańsk 1998, s. 205.

9 W Umbrii osiedlali się liczni mnisi syryjscy wydalani ze swej ojczyzny w czasie walk obrazoburczych w latach 726-843.

10 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s.11.

11 W. Łoski, dz. cyt., s. 33.

Damiano, choć skonstruowany w oparciu o podobne przesłanki, odbiega znacznie, w sensie artystycznym, od wzniosłej dworskiej sztuki powstającej w Bizancjum¹². Choć dla wielu jest on cenną relikwią, należy go zaliczyć do tzw. nurtu prowincjonalnego twórczości bizantyjskiej. Nie potrzeba zresztą wielkiego wyrobienia w temacie, aby stwierdzić, że na Krucyfiksie pojawiają się naiwne, zaokrąglone twarzyczki, rażące nawet jak na ikonę uproszczenia itp. Samo zaś przetrwanie Krzyża do naszych czasów należy raczej przypisać opatrnościowemu splotowi wydarzeń związanych z nawróceniem św. Franciszka niż jakości artystycznej obrazu¹³. Można powiedzieć, że jest On tak prosty, ale też jednocześnie święty i wzniosły jak sam św. Franciszek¹⁴. Jeszcze niedawno taka naiwna prostota zawarta w obrazach przeszkadzała i raziła wielu odbiorców sztuki. Dziś jednak, po przeszło stu latach od pierwszych doświadczeń kubizmu, abstrakcjonizmu, surrealizmu, a także sztuki naiwnej wyniesionej na salony potrafimy właściwie docenić prostotę, symbol i skrót¹⁵. Sama zaś ikona, po wyraźnej dekadencji XVIII i XIX wieku, od kilkudziesięciu lat przeżywa swoisty renesans. Wystarczy zwrócić uwagę na to, jak niezwykłą popularnością cieszą się dziś szkoły pisania ikon oraz wykłady poświęcone teologii Kościoła Wschodniego i samej ikony. Spotykamy też wielu malarzy powielających dawne wzorce, ale również takich, którzy próbują odnaleźć na ich fundamencie język własnej twórczości, jak choćby jeden z największych, współczesnych polskich twórców – profesor Jerzy Nowosielski z Krakowa.

Na kilka wieków przed powstaniem Krzyża z San Damiano, papież Grzegorz Wielki (590-604) tak uzasadniał istnienie sztuki w świątyniach: Kościoły ozdabiamy obrazami dlatego, żeby ci, którzy nie umieją czytać, mogli przynajmniej poprzez patrzenie na obrazy zrozumieć, co napisano w Piśmie¹⁶. Zanim jednak doszło do ukształtowanej w ten sposób świadomości i odkrycia wartości płynącej z umieszczania obrazów w kościołach, chrześcijaństwo wyraźnie unikało przedstawiania Chrystusa, zwłaszcza rozpiętego na „szubienicy”. Tak działo się co najmniej przez pierwsze cztery wieki. Krzyż w tym czasie posiadał konotację zdecydowanie negatywną – był znakiem hańby. Już św. Paweł pisał do mieszkańców Koryntu, że Chrystus ukrzyżowany jest zgorszeniem dla Żydów, a głupstwem dla pogan¹⁷. W II wieku Orygenes, w stosunku do ukrzyżowania używa pojęcia

12 T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 11.

13 Tamże, s. 12.

14 Tamże.

15 Tamże.

16 Grzegorz I Wielki, *List 29*, cyt. za: W. Ziehr, *Krzyż. Symbol i rzeczywistość*, Warszawa 1998, s. 103.

17 1Kor 1,23.

najbardziej szpetnej śmierci na krzyżu¹⁸, dając tym samym wyraz powszechnego potępienia takiego rodzaju śmierci w okresie antycznym. Zresztą wczesne źródła chrześcijańskie niezbyt często eksponują ukrzyżowanie Chrystusa. Aby dobrze zrozumieć problem, warto uświadomić sobie, że aż do trzeciego stulecia takie znaki jak: ryba, baranek czy monogram Chrystusa były o wiele częściej stosowanymi symbolami w świecie chrześcijan niż krzyż. Adaptacja krzyża jako wyraźnego znaku zwycięstwa przebiegała dość wolno. Musiały upłynąć aż trzy wieki, zanim krzyż z miejsc kaźni przeszedł na czoła cesarzy¹⁹, a potem potrzeba była jeszcze wielu lat, aby krzyż, stał się najistotniejszym znakiem rozpoznawczym chrześcijan, a tym samym integralną częścią kościoła. We wnętrzach kościelnych krzyż na stałe zagościł dopiero w V wieku²⁰. Do tego należy pamiętać, że chodzi tu jedynie o sam znak przecinających się belek (pionowej i poziomej), bez umieszczania na nich postaci Chrystusa. Wyrastające z anikonicznej tradycji żydowskiej, w której surowo zakazywano jakichkolwiek wyobrażeń Boga, chrześcijaństwo długo zmagало się wewnętrznie z zagadnieniem „świętych wizerunków”.

Dopiero pod koniec VII wieku w Konstantynopolu, na tzw. Synodzie Trullańskim (tj. 692 rok) oficjalnie postanowiono, aby Chrystusa przedstawiać w postaci ludzkiej, a nie jak dotychczas symbolicznie – w wyobrażeniu starożytnego baranka²¹. W tym momencie pojawił się jednak problem innej natury: w jaki sposób przedstawiać ukrzyżowanego Chrystusa, skoro wiadomo, że Pan na krzyżu, owszem, umarł, ale przecież zmartwychwstał i żyje. Stąd ukazanie Żyjącego Boga na krzyżu jako martwego byłoby fałszowaniem prawdy, a w ostateczności wręcz herezją. Taki przekaz byłby nieczytelny dla ogółu prostego ludu. Ponadto, nie wyobrażano też sobie, aby oddawać cześć „zhańbionemu ciału”. Trudność tę próbowano przełamać położeniem akcentów na chwałę pomimo męki²². W ten sposób już w V wieku w przestrzeni kościoła pojawiły się wyobrażenia Chrystusa rozpiętego na krzyżu jako Osoby Żyjącej, o sylwetce wyprostowanej (w postawie stojącej), pełnym, zdrowym i pięknym, a także chwalebnym ciele. Do tego, postać Jezusa zwykle przyodziewano w szatę z krótkimi rękawami. W ten sposób na krzyżu Chrystus miał się ostatecznie pojawić jako Kyrios, Zwycięzca

18 Cyt. za: W. Ziehr, *dz. cyt.*, s. 35.

19 Por. Augustyn, Warszawa 1986, t. XXXVIII, s. 6.

20 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, *dz. cyt.*, s. 14.

21 Warto zaznaczyć, że pierwsze plastyczne wyobrażenia Chrystusa w postaci ludzkiej pochodzą z wieków wcześniejszych. Najstarszy z zachowanych wizerunków ukrzyżowanego Jezusa pochodzi z połowy V wieku i jest zachowany w jednej z kwater drzwiowych bazyliki św. Sabiny w Rzymie.

22 A. Olędzka-Frybesowa, *Krzyż przez stulecia*, „Znak” 1982, nr 4, s. 186.

i Arcykapłan Nowego Przymierza²³. Na początku VIII wieku. Armeńczyk, Jan Odnesni pisał w ten sposób: Modlimy się do obrazu szczególnie stworzonego Syna i do znaku jego triumfu... Za każdym razem przedstawiamy Chrystusa żywego i ofiarującego życie²⁴. Śmiało można powiedzieć, że właśnie ten moment w historii sztuki sakralnej i tak ugruntowaną świadomość teologiczną reprezentuje Krzyż z San Damiano. Już bowiem od XI wieku w Bizancjum, a później także w Kościele Zachodnim zaczęto odchodzić od wyżej wspomnianego sposobu przedstawiania Ukrzyżowanego. Odtąd najczęściej na krucyfikсах prezentowano Chrystusa obnażonego, umarłego, z pochyloną głową i przegiętym ciałem²⁵. Ta drastyczna zmiana szaty ikonograficznej na Wschodzie była pochodną dyskusji z monofizytami, twierdzącymi, że śmierć Chrystusa na krzyżu była tylko pozorna. Aby zatem zadać temu kłam, w prezentacjach malarskich zaczęto utrwalać prawdę o autentycznym cierpieniu, męcie i śmierci Zbawiciela. Początkowo takie potraktowanie wizerunków Chrystusa wzbudzało wiele emocji, zwłaszcza na Zachodzie²⁶. Wkrótce jednak i tam zaczęto tworzyć wizerunki Chrystusa w podobnej manierze. Co więcej, w późnym średniowieczu w Kościele Zachodnim wyobrażenia Ukrzyżowanego zostały doprowadzone w swojej formie do szczytów ekspresji i często wręcz porażającego naturalizmu²⁷.

Coraz większą uwagę przywiązywano do ekspozycji cierpienia i śmierci Zbawiciela. Korona chwały została zastąpiona koroną z cierni, a ciało pokrywano niezliczonymi ranami. Chrystusa zaczęto ukazywać jako cierpiącego człowieka, godnego współczucia. Prezentowano przy tym ideę współcierpienia – najlepiej w serdecznej komunii z Matką Bożą Bolesną. Wszystkie te zabiegi miały doprowadzić do maksymalnego poruszenia odbiorcy. Najlepszym przykładem są tu obdarzone prawdziwym, wewnętrznym mysterium tremendum obrazy - wizje ukrzyżowania, wykonane przez niemieckiego malarza Matthiasa Grünewalda²⁸.

Być może, aby dogłębnie pojąć, co odczuwał św. Franciszek wpatrując się w oblicze Ukrzyżowanego, a jednocześnie Zmartwychwstałego Pana, należałoby kontemplować Krzyż w jego naturalnym miejscu, a więc w San Damiano. Jak udo-

23 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 15.

24 Cyt. za: W. Ziehr, dz. cyt., s. 145.

25 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 15.

26 W 1054 r. kardynał Humbert złożył na ołtarzu Hagia Sophia w Konstantynopolu bullę papieża Leona IX. Była to bulla ekskomunikująca, oznaczająca podział chrześcijan na wschodnich i zachodnich. Rzym oskarżał Bizantyjczyków m.in. o to, że ośmielili się przedstawić martwego Jezusa wiszącego na krzyżu, co odczytywano jako triumf antychrysta.

27 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 16.

28 Tamże

wadniał Paweł Florenski, jeden z czołowych teoretyków prawosławia, ikonę można bowiem zrozumieć tylko w świątynnym wnętrzu²⁹. Klimat świątyni - półmrok, zapalone świece i kłęby kadzielnego dymu ożywiają bowiem każdą ikonę. Dzięki tym elementom uzyskujemy w jej odbiorze zupełnie nową jakość: wrażenie ruchu, a także złagodzenie i pogłębienie perspektywy oglądu. Trudno uzyskać podobny efekt przy sztucznym świetle. W świątynnym półmroku zaczynamy też rozumieć niektóre z charakterystycznych cech właściwych dla ikon, takich jak wyolbrzymienie proporcji, uwydatnienie linii, nadmiar złota, wyrazistość poszczególnych kolorów czy brak światłocienia. Wszystko to w świetle naturalnym mogłoby uchodzić za brak właściwego wyrobienia i artystycznego kunsztu, w ikonie natomiast jest wręcz niezbędne, aby w półmroku świątyni uzyskać odpowiedni efekt.

O wiele jednak istotniejsze pozostaje zrozumienie wewnętrznego świata ikony – pojęcie ikony jako „malarstwa zbawiającego”. Pozostając przy wspomnianym już Florenskim, można się posłużyć obrazową próbą interpretacji tego niezwykłego fenomenu. Teolog w swoim słynnym „Ikonostasie” przyrównuje ikonę do okna, przez które dociera do nas światło. Okno na zewnątrz, poza światłem i w oderwaniu od niego, jest tylko zwykłą ramą wypełnioną szkłem. Zadaniem ikony jest stać się takim duchowym oknem, przez które do wierzącego dociera światło nadprzyrodzone. Jej szata zewnętrzna nie może być zatem zbyt „cielesna”, aby przypadkiem nie zatrzymywać wzroku modlącego się na tym, co powierzchowne – na oglądzie estetycznym, ale aby mu objawić (odsłonić) niezwykłą, Boską przesześć. Jeśli ikona tego nie spełnia, pozostaje tylko zwykłą deską i farbą³⁰.

Źródłem powstania danej ikony miało być widzenie, wręcz kontemplacja praoobrazu³¹. Taką łaską cieszyli się święci Ojcowie Kościoła. Do nich zatem należało określenie kompozycji, czyli formy ikony. Malarzowi przysługiwała z kolei tylko i wyłącznie techniczna strona zadania. W ten sposób ikona stawiała się własnością Kościoła, a nie tego, który ją fizycznie wykonywał. Malarz miał jedynie wiernie „przepisać” to, co mu podano jako objawione z góry. Treść ikony dotyczy objawionych prawd wiary, stąd też, jak to ujął Evdokimow, *piękną nigdy nie jest ikona, lecz Prawda, która w nią zstępuje i przybiera jej postać*³². Ikona staje się zatem widzialnym znakiem niewidzialnie promieniującej obecności świata nadprzyrodzonego, który należy właściwie odczytać. To zaś wymaga duchowej dojrzałości³³.

29 P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1984, s. 81-85.

30 Tamże

31 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 17.

32 P. Evdokimow, *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa 1999, s. 153.

33 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 18.

Językiem ikony jest symbol. Jak twierdzi Sergiusz Bułgakow: *wszystko na ikonie jest symbolem i posiada swoje znaczenie – nie tylko treść, ale także forma i kolor*³⁴. Symbol w ikonie ma być swoistym pomostem pomiędzy tym, co widzialne i tym, co niewidzialne. Ikona, choć reprezentuje sztukę figuratywną, nie ma odtwarzać naturalnego podobieństwa. Ma ona raczej objawiać ukryty schemat duchowy. W praktyce nie mamy więc np. wizerunku Jezusa w sensie portretu, ale „ikonę Jego świętej obecności”. Ciało bywa najczęściej zaznaczone lekko, w ten sposób, by się go raczej domyślać dzięki skromnie pofałdowanym szatom. Nie chcąc skupiać na nim zbyt dużej uwagi, nie zabiegano o anatomiczną poprawność korpusu. Takie opracowanie miało wzmocnić wymiar duchowy obrazu i nieustannie kierować wzrok ku wnętrzu. Sztuka ikony, w przeciwieństwie do nowożytnego, realistycznego zachodniego malarstwa, dążącego do jak najwierniejszego odtworzenia natury, broniła się przed jakąkolwiek zmysłowością w przedstawieniu. Obce są jej trzy wymiary i perspektywa głębi. Malarzowi musiało wystarczyć płaskie przedstawienie rzeczywistości z odwróconą perspektywą. Poprzez tak przyjętą aplikację środków artystycznych, uzyskuje się w ikonie wrażenie surowej, ale też wzniosłej ascezy, pozbawionej próżnej zmysłowości i przyziemnej cielesności. Elementem dominującym w ikonie jest oblicze z charakterystycznie powiększonymi oczami. To głębokie, unieruchomione spojrzenie utrwalone na obrazie ma prowadzić widza do nadprzyrodzonego świata, który sportretowany w tym właśnie momencie ogląda³⁵.

Biorąc pod uwagę wszystko, co powiedziano wyżej o historii wizerunków ukrzyżowanego Pana, zamkniętych w kanonicznej formie ikony, należy pokusić się o puentę. Niech będzie w tym pomocna myśli Jerzego Nowosielskiego, który stwierdza, że poprzez świadomość wzrokową zostaje nam w ikonie stworzona możliwość „dotykania” realności Królestwa Bożego oraz nawiązania kontaktu z bytami subtelnymi.³⁶ Najlepszym dowodem na to, że tak właśnie może się stać, jest dla nas i świata święty Biedaczyna z Asyżu. On nie tylko zachwyił się Krzyżem w San Damiano, jego piękną formą, kolorytem, ale czując się zaproszony jaśniejącym obliczem Pana, wszedł w wewnętrzny świat, w tym właśnie Krzyżu zawarty. My też jesteśmy do tego przywołani. Jeśli zatem to zaproszenie przyjmujemy, Krzyż z San Damiano będzie dla nas nie tylko niezwykłą pamiątką z przeszłości i franciszkańskim znakiem rozpoznawczym, ale stanie się żywym miejscem spotkania z Panem, który i dziś mówi.

34 S. Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, Białystok-Warszawa 1992, s. 158.

35 Zob. T. Jank, *Ikona Krzyża z San Damiano*, dz. cyt., s. 18-19.

36 T. Jank Tomasz, *Krótką historia niejednej ikony. Zarys historii, teologii i estetyki „malarstwa zbawiającego”*. Gdańsk 1998, s. 47.