

ks. Zbigniew Morawiec SCJ

JEZUS CHRYSTUS W IKONOGRAFII

Okres wczesnochrześcijański

Na temat zewnętrznego wyglądu Jezusa Chrystusa nie ma żadnych danych źródłowych. Najwcześniejsze informacje o Jego wizerunkach pochodzą z II wieku i znajdują się w pismach gnostycznych.

Najstarsze zachowane wyobrażenia Jezusa Chrystusa pochodzą z pierwszej połowy III wieku i mają charakter symboliczno-allegoryczny. Są to zwłaszcza przedstawienia Dobrego Pasterza, który wyrażał ideę ocalenia od śmierci i zmartwychwstania w Chrystusie. Od drugiej połowy III wieku pojawiły się nieliczne przedstawienia Jezusa Chrystusa jako Orfeusza (malowidła w katakumbach Domicylii, Kaliksta oraz Marcelina i Piotra w Rzymie) i Heliosa (mozaika w mauzoleum Juliuszy pod Bazyliką św. Piotra), w których można się domyślać symbolicznych wyobrażeń Chrystusa – Zbawiciela Ludzkości, Słońca Sprawiedliwości, Słońca Zmartwychwstania.

Postać Jezusa Chrystusa była prezentowana zawsze zgodnie z odpowiednim typem ikonograficznym i bez dążenia do podkreślenia cech indywidualnych, bez ukazywania domniemanego lub rzeczywistego wyglądu. Celem artystów było eksponowanie czynów Jezusa, a nie Jego wyglądu.

W okresie konstantyńskim miejsce Dobrego Pasterza zajmuje postać Jezusa Nauczyciela trzymającego w dłoni zwój pisma i otoczonego przez grupę uczniów. Sceny te, wzorowane na wize-

runkach antycznych, pokazują Jezusa Chrystusa jako nauczyciela prawdziwej filozofii. Następnym etapem rozwoju tego typu ikonograficznego były przedstawienia Jezusa w otoczeniu apostołów.

Nowe ujęcie Jego wizerunku jako realnej postaci biblijnej występowało zwłaszcza w reliefach sarkofagów, które prezentowały Go już jako postać historyczną, o wyraźnie określonych, indywidualnych rysach młodzieńca w typie apollińskim, z długimi, kręconymi włosami, ubranego w tunikę i palium.

Do wczesnej ikonografii chrystologicznej należy zaliczyć przedstawienia Jezusa Chrystusa ukazywanego jako dziecko – w scenach Jego narodzenia oraz w scenach Pokłonu Trzech Króli, gdzie ubrany w tunikę siedzi na kolanach Maryi.

Sceny pasyjne pojawiały się od połowy IV wieku w reliefach sarkofagów i relikwiarzach, następnie zaś w dekoracji kościołów (drewniane drzwi z około 430 roku w bazylice Santa Sabina w Rzymie; mozaika z pierwszej połowy VI wieku w San Apollinare Nuovo w Rawennie). Dopiero od początku V wieku w ikonografii występuje scena ukrzyżowania, w której Jezus Chrystus jest okryty tylko przepaską na biodrach i przedstawiany z brodą (drewniane drzwi kościoła Santa Sabina w Rzymie) lub bez brody (płytką z kości słoniowej w British Museum w Londynie).

Nowy typ przedstawień – Chrystus Król, władca świata (Kosmokrator) – wykształcił się pod wpływem ikonografii cesarskiej w połowie IV wieku. Jezus Chrystus ukazywany był zawsze na podwyższeniu, w postawie hieratycznej, z uniesioną prawicą i stopami opartymi na welonie chmur, w towarzystwie apostołów (z Piotrem i Pawłem na czele), którzy otrzymują z Jego rąk zwój i wykonują gest aklamacji (tzw. scena *traditio legis* – przekazania prawa). Stałymi atrybutami wizerunków Jezusa Chrystusa były oznaki władzy cesarskiej – tron, nimb i purpurowy płaszcz. Jego królewskość wyrażały ponadto gesty otaczających Go postaci.

Od drugiej połowy IV wieku Jezusa ukazywano na ogół jako dojrzałego mężczyznę z brodą, na wzór przedstawień filozofów antycznych, z prawicą uniesioną w geście błogosławieństwa oraz

w kontekście motywów eschatologicznych, wywodzących się z Apokalipsy – pagórek rajski z czterema rzekami, feniks jako symbol nieśmiertelności, a zwłaszcza Baranek Boży, który stał się jednym z najpopularniejszych symbolicznych wyobrażeń Chrystusa.

Chrystus jako triumfator, który zniszczył zło (symbolizowane przez lwa i węża), z krzyżem (symbolem zwycięstwa) oraz otwartym kodeksem z napisem *Ego sum via, veritas et vita* ukazany został w mozaice Kaplicy Arcybiskupiej w Rawennie z przełomu V i VI wieku.

Najdawniejsza scena Przemienienia Pańskiego, ukazana w mozaice apsydy z połowy VI wieku w kościele św. Katarzyny na Synaju, prezentuje Jezusa Chrystusa w mandorli, emanującego promienie. Najstarszy przykład Wniebowstąpienia przedstawia Go w kosmicznej tarczy podtrzymywanej przez anioły i unoszonej na tronie ku niebu.

Sztuka średniowieczna

W sztuce tego okresu wyobrażenia Jezusa Chrystusa tylko w niewielu wypadkach stanowiły kontynuację wcześniejszych tradycji ikonograficznych. Powstały nowe konwencje przedstawieniowe, które ogólnie dzieli się na chwalebne (dominujące w romanizmie) i pasyjne (przeważające w gotyku). Wynikały one przede wszystkim z różnic, jakie pojawiły się w pojmowaniu Boga. Jezus Chrystus w sztuce romańskiej wyobrażany był jako potężny Pan, Król, Władca (nawet w scenach ukrzyżowania), w gotyku zaś – przeważnie w kruchości swego człowieczeństwa. Zachowany w sztuce karolińskiej i ottońskiej wizerunek młodocianego (bez brody) Jezusa Chrystusa w okresie romańskim i gotyckim zastąpiono postacią dojrzałego mężczyzny, najczęściej z zarostem na twarzy i długimi, spływającymi na ramiona włosami. Wyobrażenia triumfalne Jezusa powstały głównie na podstawie tekstów Psalmów (Ps 44,2-10) i wizji proroków (Iz 6; Ez 1; 10; Dn 7; Ap 4). Umieszcza-

no je zwłaszcza na sklepieniach apsyd i w tympanonach portali katedr, a do najczęstszych należała konwencja Chrystus w Majestacie albo Chrystus Pantokrator (np. środkowy portal królewski z lat 1145-1155 w katedrze w Chartres). Idea chwały towarzyszyła wyobrażeniom Syna Bożego ze scen Przemienienia Pańskiego, zmartwychwstania Chrystusa, paruzji i Sądu Ostatecznego.

W sztuce dojrzałego średniowiecza wizerunki Jezusa Chrystusa o odcieniu pasyjnym wykształciły się albo z poszczególnych scen Jego historycznej męki, przekazanej w Ewangeliach, albo oparte zostały na tekstach Starego Testamentu (Iz 52,14; 53,2-10), źródłach apokryficznych i literaturze mistycznej (Hildegarda z Bingen; Brygida Szwedzka). Wyobrażenia te, nierzadko pełne patosu, spełniały głównie funkcję przedstawień dewocyjnych, których celem było zaspokojenie pragnień wiernych chcących doświadczyć tajemnicy Męki Pana. Obok licznych rodzajów wizerunków ukrzyżowanego do częściej występujących zalicza się przedstawienia Męża Boleści, Jezusa Chrystusa w całej lub półpostaci, po Ukrzyżowaniu, lecz żyjącego, stojącego w sarkofagu lub obok niego, wskazującego na rany, niekiedy z motywami eucharystycznymi, zwykle w otoczeniu narzędzi męki (*arma Christi*). Głównym celem tych kompozycji była prezentacja idei orędownictwa i wskazanie na Jezusa Chrystusa jako Kapłana i Ofiarę. Ich początki sięgają sztuki bizantyjskiej, a pełny rozkwit nastąpił w Niemczech w XIV i XV wieku.

W późnym średniowieczu występował często motyw *Ecce Homo*, przedstawiający [zgodnie z Ewangelią św. Jana (19,4-5)] Jezusa przed ukrzyżowaniem, w koronie cierniowej i purpurowym płaszczu, ze śladami biczowania. Na podstawie średniowiecznych traktatów pasyjnych u schyłku XIV wieku powstała popularna do dziś konwencja Chrystusa Frasobliwego, wyobrażająca Go w koronie cierniowej, wyczerpanego męką, odpoczywającego na kamieniu lub belce krzyża.

W XII wieku wykształcił się ikonograficzny typ Tron Łaski, ukazujący Boga Ojca siedzącego na tronie, trzymającego krucyfiks lub omdlałe ciało Jezusa Chrystusa.

Konwencje ikonograficzne Chrystusa w dojrzałym średniowieczu podsumował G. Durand Starszy, stwierdzając, że Jezus Chrystus bywa przedstawiany zwłaszcza jako *residens in throno* (chwałybny), *pendens in crucis patibulo* (cierpiący), *residens in matris gremio* (jako dziecko w łonie matki) oraz *sub specie agni* (w symbolu baranka).

Ikonografia nowożytna

Przedstawienia Jezusa Chrystusa są często kontynuacją średniowiecznych typów ikonograficznych, wzbogaconych lub ograniczonych przez nowe tendencje w kulturze. Artyści nowożytni umieszczali sceny ewangeliczne w konkretnych wnętrzach mieszczących, pałacowych lub w realistycznym krajobrazie, przywiązali równocześnie wagę do drobiazgowego odtworzenia szczegółów kompozycji, nadając obrazom z życia Jezusa Chrystusa charakter scen rodzajowych, aby zwrócić uwagę na Jego ludzką naturę.

Estetyka renesansu upatrywała boskości w ideale ludzkiego piękna (wielką rolę odgrywał przy tym neoplatonizm, określający piękno jako odbicie boskości w materii). Postać Jezusa Chrystusa przedstawiano więc zgodnie z tym założeniem, dążąc głównie do równoczesnego ukazywania Jego ludzkiej i Bożej natury. Człowieczeństwo podkreślano przez ukazanie piękna męskiego ciała (Michał Anioł), co wynikało z humanistycznego zainteresowania człowiekiem, jego anatomią i otaczającym go światem oraz z ponownego odkrycia sztuki antycznej jako źródła inspiracji. Wizerunek Jezusa Chrystusa zmieniał się w zależności od środowiska artystycznego, w którym powstawał – w północnych szkołach Syn Boży miał zazwyczaj smukłą, kruchą i delikatną postać,

w malarstwie niemieckim przełomu XV i XVI wieku ukazywano Go ze skrajnym realizmem szczegółów anatomicznych (M. Grünewald – *Ukrzyżowanie* w ołtarzu z Issenheim z lat 1513-1515), natomiast w szkołach południowych – zawsze jako urodziwego, masywnego, pełnego człowieczeństwa. Boskość pięknego, antycznego ciała Jezusa akcentowano głównie przez nowatorskie użycie światła (*luce universale*), płynącego z Jego postaci lub przenikającego ją całą (M. Grünewald – *Zmartwychwstanie* w ołtarzu z Issenheim).

Do uprzywilejowanych tematów sztuki renesansowej należały Uczta w Kanie i Ostatnia Wieczerza, a także Cudowny Połów i Przekazanie kluczy Piotrowi, ukazujące ustanowienie Kościoła i prymatu Piotra jako ziemskiego następcy Jezusa Chrystusa. Nowy chrześcijańsko-humanistyczny sposób myślenia wyrażały przedstawienia takie, jak Nauczanie w świątyni i Grosz czynszowy. Najbardziej jednak radykalne – i uważane za nowoczesne – obrazy Jezusa Chrystusa tego okresu czerpały inspirację ze średniowiecznej tradycji ikonograficznej.

W XVI wieku, a szczególnie w czasie reformacji pogłębiły się znacznie różnice w kanonach sztuki między południową i północną Europą. Dawne ziemie cesarstwa rzymskiego opanował humanistyczny światopogląd akcentujący człowieczeństwo i kulturę antyczną, prowadzący do większej swobody w twórczości artystycznej, natomiast w kręgu dominacji germańskiej sztuka naznaczona została luteraniskim ascetyzmem treści i formy. W protestantyzmie Biblia, stając się jedynym autorytetem i źródłem wiary, doprowadziła w sztuce do bardzo znacznego ograniczenia typów przedstawień i ikonografii, a zanegowanie potrzeby pośredników między człowiekiem i Bogiem – do traktowania Maryi i apostołów jako postaci historycznych, w konsekwencji zaś do zaniku całej ikonografii mariologicznej i hagiograficznej oraz odrzucenia wątków apokryficznych wraz z elementami późnośredniowiecznej dewocji i symboliki. Jedynym przedstawieniem kultowym pozostał krzyż.

Przeciwstawianie w obrazach ubóstwa i cierpienia Jezusa Chrystusa życiu papieża stało się jednym z ważnych elementów ikonograficznych. Na obszarze dominacji kalwinizmu, konsekwentnie odrzucającego umieszczanie obrazów w kościele, ikonografia Chrystusa całkowicie zanikła.

Reakcją na protestantyzm Europy Północnej była reforma katolicka, zapoczątkowana za pontyfikatu papieża Pawła III przez Sobór Trydencki. W przeciwieństwie do dojrzałego renesansu, preferującego ukazywanie antycznie uheroizowanego ciała Jezusa w chwale, reforma katolicka przywróciła dewocyjne i pasyjne przedstawienia Odkupiciela ze wszystkimi oznakami cierpienia oraz sceny eschatologiczne. Szczególne znaczenie dla kształtowania się sztuki sakralnej i ikonografii Jezusa Chrystusa miał dekret o obrazach wydany w 1563 roku na 25. sesji soborowej, który wymagał zgodności motywów przedstawianych w sztuce z dogmatami wiary katolickiej, a także źródłowej i historycznej wierności szczegółów (prowadzone polemiki związane z poszczególnymi detalami, np. czy Jezus Chrystus został przybity do krzyża trzema czy czterema gwoździami). Przywrócono kult większości niehistorycznych, ale popularnych od średniowiecza obrazów dewocyjnych przemawiających do uczuć wiernych. Preferowano obok nich sceny z dzieciństwa Jezusa oraz Męki Pańskiej.

W okresie reformy katolickiej szczególną rolę w rozwoju sztuki sakralnej odegrali jezuici. Pod ich wpływem ważne miejsce w ikonografii Jezusa Chrystusa zajęły przedstawienia Imienia i Serca Jezusa. Rozpowszechniły się też wizerunki Dzieciątka Jezus – w związku z wydaniem w Hiszpanii traktatu o naśladowaniu Chrystusa F. Ariasa SJ (*Libro de la Imitación de Cristo nuestro Senhor* I-III, Sevilla 1591-1602) – oraz idea ukrytego żywota Jezusa Chrystusa. Ćwiczenia duchowne Ignacego Loyoli (*Exercitia spiritualia*, 1548) wytyczyły dalszy kierunek rozwoju przedstawień Jezusa Chrystusa, formułując także założenia tej ikonografii na następny okres.

W XVII wieku w Europie na obszarach protestantyzmu nie rozwinęła się sztuka baroku wraz z jej bogactwem i wybujałością form – tu nadal preferowano luterzańską oszczędność i surowość wyrazu. W obrazach Jezusa Chrystusa pojawił się weryzm psychologiczny, ukazujący w Jego twarzy inny niż dotychczas wymiar człowieczeństwa (Rembrandt – *Wieczera w Emaus* z 1648 roku). Ukształtowało się także wyobrażenie Jezusa Chrystusa Triumfatora lub Pantokratora, przedstawianego jako heroiczna postać w niebiańskiej apoteozie. Wrażenie Jego wielkości i dostojęstwa potęgowało umieszczenie scen na ogromnych plafonach kościelnych. W nowy sposób podwójną naturę Syna Bożego akcentowali artyści w XVII wieku, przekształcając sceny biblijne w kompozycje o charakterze rodzajowym, ukazujące Go jako człowieka pochodzącego z niskiego stanu. Ostre kontrasty świetlne rozjaśniające postać Jezusa Chrystusa wykorzystywano, aby wskazać na Jego boskość.

W sztuce baroku zazwyczaj nie preferowano określonych tematów chrystologicznych, zauważa się jednak skłonność do grupowania przedstawień w określone typy (spotkania, rozpoznania, pojawiania się w świetle) oraz kontrastowego zestawiania kompozycji (stary – młody, mężczyzna – kobieta, spokój – ruch). Najchętniej malowanymi scenami z życia Jezusa były więc: Narodziny, Pokłon Trzech Króli, Ofiarowanie w świątyni, Obrzezanie, Uzdrowienia.

Postać Jezusa Chrystusa w sztuce barokowej występowała w scenach skomponowanych zgodnie ze scholastyczną inspiracją i zasadami barokowego kaznodziejstwa.

Sztuka nowoczesna

Rozwój ikonografii Jezusa Chrystusa został zahamowany zwłaszcza przez libertyńskie rokoko, przechodzące w drugiej połowie XVIII wieku w ateistyczny klasycyzm. Ikonografia Jezusa Chrystusa

odrodziła się na początku XIX wieku w romantyzmie, w formie powielanych, znanych już od średniowiecza schematów kompozycyjnych.

Oprócz przedstawień twórczo poszukujących nowych schematów kompozycyjnych i środków artystycznych znane są religijne dzieła nawróconych artystów, np. przejmujący obraz św. Alberta Adama Chmielowskiego *Ecce Homo* (z lat 1880-1881, znajdujący się w domu Sióstr Albertynek w Krakowie).

Na ikonografii Jezusa Chrystusa w sztuce najnowszej zaważyły pierwsza i druga wojna światowa, które wyzwoliły w artystach skrajne uczucia oraz reakcje. Znane są kompozycje z postacią Jezusa Chrystusa jako symbolem nadziei na przetrwanie prześladowań. Ujawniły się również tendencje bluźniercze, np. w rysunku G. Grosza z 1927 roku, ukazującym Ukrzyżowanego z maską gazową na twarzy, opatrzonym podpisem *Zamknij głowę i służ dalej*, i antychrześcijańskie, np. w obrazie P. Picassa z 1930 roku *Ukrzyżowanie*, przywołującym temat irracjonalnego sadyzmu, jakim jest dla twórcy ofiara Zbawiciela na krzyżu. Postać Jezusa pojawiła się również w surrealizmie (antyreligijnym i antyklerykalnym ruchu artystycznym), w którym senna, prawdziwie wizyjna wyobraźnia także podsuwała artystom bardzo śmiałe i szokujące rozwiązania formalne – widać to np. w obrazie M. Ernsta *Matka Boska karcąca Dzieciątka Jezus na oczach trzech świadków*. Religijne dzieła (o tematyce zaczerpniętej z życia Jezusa) tworzyli także artyści, którzy odzyskali wiarę (S. Dali *Chrystus św. Jana od Krzyża* z 1951 roku), a pod wpływem przeżyć wojennych poświęcili się wyłącznie sztuce sakralnej (M. Denis *Droga na Kalwarię* z 1889 roku). Tematyką chrystologiczną inspirowali się także niechrześcijanie, np. M. Chagall namalował taśes okrywający biodra wiszącego na krzyżu Chrystusa, który miał przypominać chrześcijanom, iż Jezus był Hebrajczykiem. Dwa nurty w sztuce – odzwierciedlający głęboką wiarę w Jezusa Chrystusa lub jej totalną negację – istnieją również obecnie, m.in. w formie działań mających na celu deprecjonowanie wizerunku Zbawiciela.

Niekiedy źródłem nowych typów ikonografii Jezusa Chrystusa są objawienia prywatne, np. Faustyny Kowalskiej, której Zbawiciel kazał zrealizować namalowanie obrazu *Miłosierdzie Boże* (autorem pierwszego dzieła z 1934 roku, znajdującego się obecnie w Wilnie, jest E. Kazimierowski) i oddawanie czci temu wizerunkowi, ukazującemu Jezusa *au pied de la lettre*, z wychodzącymi z Jego serca dwoma promieniami (A. K. Hyła – *Jezu, ufam Tobie* z 1943 roku, kaplica Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia w Łagiewnikach w Krakowie).

Obraz Serca Jezusowego

Święta Małgorzata Maria zastanawiała się, w jaki sposób przekazać ludziom objawienia o niezgłębionej miłości Jezusa. Usłyszała wtedy słowa Zbawiciela: „Ukaż im Moją miłość pod postacią widzialnego Serca. Niech obraz Mego Serca zostanie wystawiony na widok publiczny, tak ażeby każdy mógł Je zobaczyć. Nie ma innego znaku, który mógłby wzruszyć nieczułe ludzkie serca. Jeśli widok Mego zranionego Serca, pełnego miłości do was, nie zawróci was ze złych dróg, nie ma dla was ratunku! (...) Obiecuję ci, że obraz Mego Serca wszędzie tam, gdzie będzie czczony, stanie się niewyczerpanym źródłem wszelkiego błogosławieństwa. Na dowód Mojej miłości będzie on dla was ucieczką w każdej trosce i niebezpieczeństwie i da wam bezpieczne schronienie w godzinie waszej śmierci. Kto zwróci się do Mego Serca, znajdzie pomoc i ukojenie”¹.

Święta Małgorzata Maria narysowała obraz Serca Jezusowego z objawień. Jest ono oplecione koroną cierniową i zwieńczone krzyżem otoczonym płomieniami. W ranie w Sercu widać napis: *cari-tas* (miłość). Nad koroną wypisano imiona Jezusa, Maryi i Józefa, zaś poniżej św. Joachima i św. Anny – rodziców Najświętszej Maryi

¹ „Nasza Arka” 2001, nr 6.

Panny. Zwyczaj noszenia takiego obrazka przyjął się wśród nowicjuszek w klasztorze Paray-le-Monial.

Kilka uwag na temat aspektu ikonograficznego obecnego w duchowości Serca Jezusowego

Przede wszystkim można dostrzec swego rodzaju antynomię pomiędzy licznymi opisami ewangelicznymi, w których widać wyraźne odniesienie do Serca Jezusa – można tu wymienić te fragmenty, które mówią o przebitym boku, o apostołe Janie spoczywającym na piersi Jezusa – a bardzo schematycznym przedstawianiem Serca Jezusowego jako przedmiotu kultu. Różnica jest istotna: obrazowi Jezusowej postaci wyłaniającemu się z opisów pozostawionych nam przez św. Jana, świadomie posługującego się językiem niezwykle bogatym w symbole, przeciwstawia się próba wypracowania takiego wizerunku Serca, który zamknąłby w sobie całe bogactwo ewangelicznego przesłania Janowego.

Różnica nie oznacza jednak wzajemnego wykluczania się tych dwóch aspektów. W szerokim polu duchowości znajdują swoje miejsce różne nabożeństwa. Można tutaj wspomnieć o duchowości św. Katarzyny ze Sieny, skoncentrowanej na najdroższej Krwi Chrystusa, czy o duchowości pasyjnej średniowiecza albo czci oddawanej Świętemu Obliczu Jezusa. Propagowanie któregośkolwiek z tych nabożeństw nie miało na celu podważenia pozostałych, których doktrynalna treść odnosiła się przede wszystkim do tajemnicy zbawczej Męki Jezusa. Tak też obok nabożeństwa do Serca Jezusowego istnieje nabożeństwo do Świętych Ran Jezusowych.

W tym miejscu trzeba postawić dwa ważne pytania: czym jest symboliczne przedstawienie (jakiejś rzeczywistości)? I do jakich aspektów Tajemnicy (zbawczego działania Boga) odsyłają wielkie symbole, które wyznaczały kierunki kontemplacji wielkich mistyków Kościoła?

Wróćmy więc do obrazu Serca Jezusowego widzianego jako przedmiot kultu. Często wbrew napomnieniom Stolicy Świętej przedstawiano samo Serce w oderwaniu od postaci Chrystusa. Takie przedstawienie nie ukierunkowuje myśli przede wszystkim na całe wydarzenie paschalne, ale staje się znakiem tajemnicy Miłości. Podążając powyższym tokiem rozumowania, sformułowano wniosek (O. Galliffet), że pierwszorzędnym przedmiotem kultu Serca Jezusowego jest cielesne Serce Chrystusa, a dopiero w drugiej kolejności Miłość, której ono jest symbolem.

Takie postawienie zagadnienia zdaje się nie uwzględniać właściwej funkcji symbolu. Sam w sobie symbol nie jest rzeczywistością statyczną, jego rolą jest umożliwienie nam przejścia od poziomu zmysłowego wrażenia do rzeczywistości duchowej. Jeśli na przykład żywa woda symbolizuje Ducha Świętego, to jest tak nie dlatego, że woda jest Jego obrazem, ale dlatego, że wierzący, doświadczając działania Ducha Świętego, dostrzega, że jest On **źródłem życia, czystą wodą**. Podobnie, kiedy mówi o Sercu Jezusa, nie stara się przede wszystkim zastosować symboliki ludzkiego serca do Serca Jezusowego. Kontemplując Chrystusa na krzyżu, dochodzi się przez bramę przebitego boku aż do Serca, będącego symbolem Tajemnicy, która historycznie urzeczywistniła się w tym jednym, niepowtarzalnym przypadku!

Zwróćmy uwagę na istotną różnicę: podczas gdy skupienie się na ranie boku, z którego wypływają krew i woda, przywodzi nieuchronnie na myśl kolejne akty paschalnego dramatu, obraz Serca wprowadza w obszar miłości jako ostatecznego Bożego zamysłu, który realizuje się w wydarzeniu Paschalnym Jezusa Chrystusa. Tak więc z historycznego poziomu dramatu odkupienia przechodzi się do kontemplacji Bożego zamysłu i ostatecznie dociera do samego źródła – Boga, Miłości: *Deus caritas est*.

Z katechetycznego i doktrynalnego punktu widzenia scena przebicia Jezusowego boku pozwala dostrzec całe bogactwo duchowości Serca Jezusowego. Zbiegają się w niej główne tematy

historii zbawienia, wszystko to, co było przygotowaniem i zapowiedzią wydarzenia Jezusa Chrystusa. Motyw Dobrego Pasterza, Paschy, węża wywyższonego na pustyni, wreszcie sam krzyż, woda i krew. Cała ta mnogość symboli jest obecna w przejmującej scenie przebicia Jezusowego boku. To właśnie w ich świetle pełnego znaczenia nabiera historyczne wydarzenie Jezusowej śmierci na krzyżu. Można chyba bez przesady powiedzieć, że symbol Serca Chrystusowego zawiera w sobie wszystkie wielkie tajemnice naszej wiary i wszystkie aspekty Objawienia, zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu.

Ojcowie Kościoła z wielkim upodobaniem rozpamiętywali scenę przebicia Jezusowego boku i zgłębiali doktrynalne znaczenie obrazu wypływających z niego krwi i wody. Wyczuleni na obecność Ducha Świętego w Kościele i w sercach wierzących, podkreślali konieczność przybliżenia się źródła, z którego wytryskują dary Ducha. Spoglądanie na przebity bok Zbawiciela pozwalało im na kontemplowanie tajemnicy narodzin Kościoła: jak Ewa wyszła z boku uśpionego Adama, tak Kościół narodził się z boku Chrystusa pogrążonego w śmiertelnym uśpieniu.

Średniowiecze odwróciło kierunek kontemplacji. Skupiło się nie tyle na wodzie i krwi, które wypływając z przebitego boku, symbolizują dary Ducha Świętego, ale przez otwartą bramę zranionego Serca starało się przeniknąć ku wewnętrznej prawdzie samego Syna Bożego. Święty Bernard przewodził tym wszystkim, którzy pragnęli przejść przez otwartą bramę Serca Jezusa, aby w Nim znaleźć ukojenie i pokój i aby zaczerpnąć ze źródła odwiecznej Mądrości.

To pragnienie zjednoczenia wyrażane było przy pomocy pewnych charakterystycznych obrazów. Na pierwszy plan wysunęła się postać św. Jana, który spoczywał na piersi Pana. Trzeba pamiętać, że w duchowości Serca Jezusowego św. Jan jest od samego początku uprzywilejowaną postacią. Początek objawień Serca Jezusowego św. Małgorzacie Marii ma miejsce w dniu św. Jana Apostoła.

Po drugie zjednoczenie z Chrystusem obrazowane jest symboliczną zamianą serc. W jednej ze swoich wizji Małgorzata Maria widziała, jak Pan Jezus zabrał jej serce i złożył w swoim Sercu. Wtedy to jej serce zaczęło płonąć jak Boże. Ten płomień jest zawsze równocześnie wewnętrznym przynagleniem do apostołstwa. „Idźcie i dajcie poznać światu miłość Serca Jezusowego”.