

HANS REINHARD SEELIGER

UWAGI NA TEMAT POWSTAWANIA OBRAZÓW ŚWIĘTYCH W STAROŻYTNYM KOŚCIELE *

Rozważania moje na temat powstawania świętego obrazu w starożytnym Kościele rozpocznę wskazując na pewną ikonę z XVII wieku. Chodzi o ikonę, która przedstawia świętego Mikołaja. Jest to ikona święteczna z pewnego klasztoru w Serbii, powstała około 1615 roku.¹

1. Już z czysto formalnego i zewnętrznego spojrzenia rzuca się w oczy to, że ikona składa się z dwu części: z wielkiego obrazu reprezentacyjnego świętego w środku (repraesentatio), na którym przedstawiono biskupa zasiadającego frontalnie i posągowo na katedrze, który swoje stopy opiera na ustawionym w tym celu stołeczku. Temu obrazowi przysługuje w uroczystości Świętego szczególna cześć, okazywana przez pocałunek i ofiarę kadzidła. Przedstawienie to otoczono wielką liczbą mniejszych obrazów, które ukazują Vita świętego Mikołaja, to jest obrazów, które przedstawiają jego legendę. Wielki obraz reprezentacji ma więc swoje ramy opowiadające i narracyjne.

Obydwie części takiej ikony, tak obraz reprezentacyjny jak i narracyjne ilustracje powstały jako takie dopiero w IV stule-

* Wykład, który autor wygłosił w marcu 1986 roku na Wydziałach Teologicznych, ATK w Warszawie, KUL oraz Papieskich Wydziałach w Krakowie i Wrocławiu, w Seminarium Duchownym w Nysie oraz Poznaniu (Academia Lubrańska). Zastosowano tu następujące skróty: Rep Sark: F. W. Deichmann (Ed.) *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I (Wiesbaden 1967); Wilpert Sark: G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, 13, Roma 1929—1936; Wilpert-Schumacher Mos: J. Wilpert—W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV—XIII Jahrhundert*, Freiburg—Basel—Wien 1973.

¹ Ikona ze skarbca klasztornego w Decani koło Peč: L. Heiser, *Nicolaus von Myra. Heiliger der ungeteilten Christenheit* (= *Sophia*, Bd 10), Trewir 1970, tablica XII.

ciu. Do tego czasu nie było rzeczą możliwą, aby przedstawiać świętego jako przedmiot obrazu typu praesentatio.

Obraz taki, typu praesentatio, posiada mozaikę w apsydzie S. Agnese fuori le mura, z około 625 roku.² Ukazuje świętą Agnieszkę razem z papieżami, Symmachem (po prawej) i Honoriuszem, który w VII wieku wybudował kościół nad grobem męczenników (po lewej). Model tego kościoła przyozdobionego mozaiką trzyma w ręku. Miejsce jakie zajmuje Święta na tym obrazie, jest jednak miejscem które przypadało początkowo Chrystusowi. Widzimy to bardzo wyraźnie na mozaice w apsydzie kościoła Ss Cosma e Damiano przy Forum Romanum.³ Mozaika ta jest prawie o 100 lat starsza od tej z S. Agnese. Powstała za pontyfikatu papieża Feliksa II, który w swoim czasie jako biskup rzymski (526—530) przebudował świątynię Romulusa przy Forum Romanum oraz bibliotekę z Forum Pacis, rozbudowanego przez cesarza Wespazjana, na bazylikę. Papieża widzimy całkiem po lewej stronie. Następnie stoją, święty Paweł z Damianem, a po drugiej stronie święty Piotr z Kosmą, oraz całkiem po prawej, odpowiednio do papieża Feliksa, święty Teodor patron Teodoryka Wielkiego, króla Ostrogotów. Mozaika ukazuje jak Piotr i Paweł oraz bracia lekarze, Kosma i Damian, towarzyszą ukazującemu się w swej paruzji Panu. Jest to jeden z obrazów zwanych „introductio”. Zaznaczyć należy, że Piotr i Paweł ukazują się tu już całkowicie w sposób, jaki znamy z tradycji: Piotr w postaci brodatego filozofa, o krótkiej siwej brodzie i ułożonych włosach, Paweł o długiej i ostro zakończonych, ciemnej brodzie oraz przerzedzonymi włosami (z łysiną od czoła). W ten sposób ukazują się obydwaj apostołowie oczywiście już znacznie wcześniej. Już w połowie IV stulecia widzimy ich w ten sposób na innym obrazie, raju i paruzji z Mauzoleum Sta Constanza w Rzymie⁴ w bezpośrednim sąsiedztwie S. Agnese. Paweł (z lewej) i Piotr (z prawej) są już postaciami o wyraźnie zróżnicowanych cechach. Fizjonomia obydwu Apostołów nie rozwinęła się wprawdzie w bezpośrednim związku z monumentalną sztuką repraesentatio, a więc nie dla wielkich mozaik apsydowych.

² G. Matthiae, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo* (= *Roma cristiana*, Bd 3), Rocca San Casciano 1962, Fig. 111; także, Wilper—Schumacher Mos, 15.

³ G. Matthiae, op. cit. Tav. II; także, Wilpert—Schumacher Mos, Tab. 101.

⁴ G. Matthiae, op. cit., Fig. 68; także, Wilpert—Schumacher Mos, Tab. 1 lub P. du Bourget, *Die grüne christliche Kunst*, Stuttgart 1971, 129.

Pojawiła się raczej jeszcze w okresie chrześcijańskiej sztuki prywatnej, w zakresie obrzędów pogrzebowych. Już na sarkofagach ukazuje się Piotr i Paweł w sposób zindywidualizowany, ze swymi niezmiennymi oznakami; tak na przykład na sarkofagu nr 161 z Museo Pio Cristiano z 1 ćwierci IV wieku.⁵ Jest tu scena uwięzienia Piotra przedstawiona na podstawie apokryfów, a więc według materiałów, które znane są w Polsce, ale także i w Niemczech bardzo dobrze przez powieść Henryka Sienkiewicza *Quo vadis*. Z tymi apokryficznymi opowiadaniem wiąże się szereg problemów. Jedno z najbardziej interesujących jest to, że materiał pojawił się w obrazowym przedstawieniu wcześniej niż został ujęty w literackich źródłach.⁶

Piotr nawrócił i ochrzcił żołnierzy, którzy go aresztowali (na sarkofagu przedstawiono to na zewnątrz, po lewej stronie). Razem z aluzją mi do Piotrowej tradycji kanoniczno-biblijnej, przez dodanie koguta w scenie zapowiedzi zaparcia się Jezusa przez Piotra (na lewo, na pewnym sarkofagu z grot watykańskich: Rep Sark 674, gdzie scena chrztu i zaparcia się zostały zestawione razem przez ukazanie tylko jednej figury Piotra), mamy na początku IV wieku, na rzymskich sarkofagach, cały cykl Piotrowy. Scena uwięzienia znajduje się na tym sarkofagu po prawej stronie.

Jako pierwszy wniosek można ustalić: pierwsze wielkie reprezentatywne obrazy świętych (przy świętych chodzi naturalnie niemal wyłącznie o męczenników) poprzedza przedstawienie świętego w ramach monumentalnych, teologicznie inspirowanych obrazów programowych, jakie pojawiają się dopiero w 2 połowie IV wieku. Te zaś wyprzedza w sztuce czasu konstantyńskiego przedstawienie sceniczne, inspirowane przez apokryfy oraz przez ludową pobożność, przedstawienie narracyjne na temat męczeństwa świętego, przede wszystkim świętego Piotra.

Opowiadające przedstawienie *Passio* nie jest jednak najwcześniejszą formą obrazu świętego. Wyprzedza je typologiczne przedstawienie męczennika, które powstało w okresie przedkonstantyńskim. I o tym zagadnieniu pragnę mówić w drugiej części mego wykładu.

⁵ Rep Sark 6 = Wilpert Sark 127, 1.

⁶ Cf. M. Sotomayor, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto* (= *Biblioteca teológica Granadina*, Vol. 5), Granada 1962, 25—31.

2. Nowe badania wykazały, że w przedstawieniu młodzieńców w piecu ognistym (na danym sarkofagu Rep Sark 67, na pokrywie od góry na prawo) lub też Daniela w lwiej jamie, nie powinniśmy dopatrywać się obrazu uratowania od śmierci, ale, że są to typologiczne przedstawienia męczeństwa i męczenników.⁷ Obrazem młodzieńców w piecu ognistym zajmę się obecnie nieco bliżej.

Prawdopodobnie najstarsze znane nam przedstawienie młodzieńców w piecu ognistym⁸ znajduje się na fragmencie pokrywy pewnego sarkofagu na Camposanto Teutonico przy św. Piotrze (Rep Sark 894). Nie jest to jednak najstarsze przedstawienie tej sceny w ogóle, gdyż razem z pewnym przedstawieniem po lewej stronie, pewnych elementów z tradycji Jonasza — prorok Jonasz został wrzucony w morze — jest ona ukazana w postaci tak zwanej trawestacji erosów i amorków: wszystkie figury przedstawione są jako małe erosy, amorki czy putti. To właśnie pozwala na wniosek, że scena musiała być już wcześniej sformułowana niż to ukazuje przedstawiony fragment; zdaje się z ostatniego trzydziestolecia III wieku, a więc w okresie dioklecjańskim. Mniej więcej w tym czasie pojawia się ta scena w malarstwie katakumbowym, w tak zwanej Velatio, w katakumbach Pryscylli.⁹ Tu zaskakuje krążący nad trzema postaciami gołąb, którego poza tym przedstawieniem tej sceny nie można gdzie indziej znaleźć. Takie szczegóły, jak to się okaże, nie są bez znaczenia.

Wraz z przedstawieniem gołębia, podstawowy typ obrazowania zostaje poszerzony. Typ podstawowy reprezentują węższe strony sarkofagu 135 (Rep Sark 23) i 152 (Rep Sark 52) z Museo Pio Cristiano na Watykanie. Obydwie sceny można datować na okres konstantyński.

Ale szczególnie na pokrywach sarkofagów, gdzie scena ta występuje częściej, szeroki fragment tej pokrywy umożliwia

⁷ E. Dassman, *Sündervergebung durch Taufe. Busse und Martyrerfürbitte in den Zeugnissen Frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst* (= *Münsterische Beiträge zur Theologie*, Bd 36), Münster 1973, 257—270; H. R. Seeliger, *Pala martyres. Die Drei Jünglinge im Feuerofen als Typus in der spätantiken Kunst. Liturgie und patristischen Literatur* = H. Becke—R. Kaczyński (Edd.), *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*, Bd 2 (= *Pietas liturgica*, Bd 2), St. Ottilien 1983, 157—334.

⁸ Cf. J. G. Deckers—H. R. Seeliger—G. Mietke, *Die Katakomben „Ss Pietro e Marcellino“: Repertorium der Malereien* (= *Roma sotteranea cristiana*, Bd 6), Münster 1986, *Tablíce barwne* 44 a, 54 a, 78 a.

poszerzenie sceny o dalsze osoby. Tu na sarkofagu z katakumb przy S. Lorenzo (Rep Sark 664) chodzi o dalsze trzy osoby: palacza pieca (zapewne na prawo), osobę, która przez swój wymowny gest daje temu palaczowi wskazówki, oraz trzecią osobę, całkiem po lewej, która rozmawia z trzema młodzieńcami. Tę ostatnią postać można było przedstawić na różne sposoby: i przed parapetasma, to jest zasloną, co jest znakiem godności, ewentualnie apoteozy (patrz fragment pokrywy z Muzeum w Termach, Rep Stark 801), albo z rotulus w ręce, to jest, ze zwojem, co może oznaczać nauczyciela, uczonego, albo urzędnika (Rep Sark 130, 959). Na temat tej figury i jej znaczenia już wiele zgadywano i dyskutowano. Jednak przedstawienie tej postaci przed parapetasma dowodzi, że dotyczy jakiejś osoby duchownej.

Na innym fragmencie pokrywy widzimy postać ze zwojem, w piecu ognistym (Rep Sark 1 6 = Wilpert, Sarc 201, 1). Jednocześnie scena, tak jak się to często zdarza, zostaje poszerzona o drugą osobę, związaną z tamtą. Widzimy z lewej strony, na tronie, króla Nabuchodonozora z urzędnikiem dworskim. Przed nim na kolumnie popiersie: wyobrażenie bożka, co tu w szczególności w znaczący sposób oddano jako podobiznę samego króla. Towarzyszy mu żołnierz w pileus pannonicus, w czapce należącej do żołnierskiego uniformu. Popycha on przed sobą jednego z trzech młodzieńców do pieca. Następnie idzie ów mężczyzna ze zwojem, który podniósł prawicę, aby przemówić. W kojcu z lewej strony znajduje się trzeci młodzieniec. Tu jest scena odpowiadająca narracyjnemu sposobowi i tendencji sztuki konstantyńskiej, z którą ze względu na wystrój należy połączyć pasję Piotra i dzięki temu rozpoznać ją jako scenę męczeństwa. Trzej młodzieńcy odmawiają złożenia hołdu posagowi (Da 3, 1—23) tak, jak ukazano to na tej pokrywie sarkofagu, odmawiają tym samym czci królowi jako bóstwu. Za karę zostali więc wrzuceni w piec ognisty, gdzie jednak stworzył im ochłodę „angelos kuriou” (Da 3, 49 i nn) tak, że zamiast spłonąć, modlili się i śpiewali, co w końcu król zauważył. Zobaczył w piecu czwartego, który wyglądał jak „uios theou” (Da 3, 92). I to jest rzecz decydująca. Gdyż można udowodnić z tradycji patrystycznych jak również z tradycji ikonograficznej, że trzej młodzieńcy są uznawani nie tylko za tych, którzy wzbraniłi się oddać czci fałszywemu bóstwu, ale także są tymi, którym w czasie męczeństwa udzielono objawienie prawdziwego Boga. Już Hipolit rozumie objawienie owego „uios theou” w postaci anioła jako objawienie Syna Bo-

złego, co było szczególnym wyróżnieniem tych męczenników (In Daniele 32—34).¹⁰ Tę samą wymowę ma także mozaika z katakumb Domitylli z 2 połowy IV wieku¹¹, której towarzyszy inskrypcja: „Qui Filius diceris et pater inveniris”. W IV wieku pytanie o prawowierność stało się wyznaniem wobec Syna. I tak objawienie czwartej postaci w piecu (tu wyraźnie, między pierwszym a drugim młodzieńcem) oceniono zdecydowanie jako objawienie Syna, który jest równy Ojcu. Objawienie w piecu jest więc kluczem dla właściwego zrozumienia sceny jako ukazania męczenników, którzy nie tylko wzbraniali się przed czcią dla fałszywych bogów, ale także spotkali prawdziwego Boga. Jedno i drugie było sytuacją nadziei chrześcijańskich męczenników w sporze z kultem cesarskim. W ten sposób można drugi odcinek moich rozważań streścić w takich oto wnioskach:

Podobnie jak przedstawienie męczeństwa Piotra tak i przedstawienie trzech młodzieńców w piecu ognistym otrzymuje w czasach konstantyńskich wystrój o charakterze sceniczno-narracyjnym. Przedstawienie trzech młodzieńców jest oczywiście starsze i wyprzedza poszczególne martyria. Jest ono jednym z ogólnych typologicznych obrazów męczenników: święty jest wyznawcą prawdziwej wiary i dlatego jest gotowy na męczeństwo. W męczeństwie dopełnia się jego wyznanie. Skoro go przedstawiam, to zgadzam się z jego wyznaniem. To właśnie wydaje mi się, że jest pierwotnym siedliskiem (Sitz im Leben) czci świętych w ogóle.

3. Anioł jest więc decydującym znakiem, który prowadzi do właściwej interpretacji sceny jako przedstawienia młodzieńców w roli prototypów męczenników i wyznawców. Anioł pozostaje także w wielkiej liczbie obrazów ważnym elementem składowym, o czym pragnę krótko opowiedzieć w trzecim, ostatnim odcinku mojego referatu.

Jako pierwszy przykład ukażę pewną północnoafrykańską lampkę glinianą z Biblioteki Apostolica Vaticana, która pocho-

¹⁰ G. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Roma 1903, Tab. 78, 1; także P. du Bourget, op. cit., 25.

¹¹ GCS 1, 101—103 Bonwetsch.

¹¹ A. Ferrua, *Qui filius diceris et pater inveniris. Mosaiico novellamente scoperto nella catacomba di S. Domitilla* = *Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia cristiana*, 33 (1960) 61, 222, Fig. 8; także, Seeliger, op. cit., 270 oraz uzupełnienia La.wne.

dzi z V wieku.¹² Pojawiła się w okresie, gdy już powstawały monumentalne przedstawienia poszczególnych męczenników. Widzimy tu motywy w zakresie dekoracyjnej sztuki ludowej. Dekoracyjne użycie motywu trzech młodzieńców w piecu ognistym jest oczywiste ze względu na funkcję lampki: płomień ognia, w którym stoją młodzieńcy zapala się powyżej kanału płomienia lampki.

Proszę zwrócić uwagę jednak, że anioł przybrał w tym przedstawieniu wyraźnie tę postać, którą już znamy w przedstawieniach aniołów; ukazano go jako uskrzydloną Psyche. Możliwe, że rozwój przedstawienia anioła da się udokumentować przy pomocy obrazu młodzieńców. Na jednej z najstarszych zachowanych ikon z VII wieku w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj, anioł przybrał postać właśnie taką, jaką tak wschodnia jak i zachodnia sztuka przekazały aż do naszych czasów: młody mężczyzna, bez brody, przybrany w tunikę i pallium, któremu z ramion wyrastają ogromne skrzydła.¹³ Przy pomocy krzyża-laski ochrania od ognia trzech młodzieńców. Ci zaś oznaczeni są wyraźnie jako święci przez nimb i napis. Ale nie tylko to! W historii czci dla świętych mamy stale rozszerzający się zakres kultu na coraz to większe kręgi osób, od męczenników do wyznawców w IV, gdy dochodzi do nich obdarzony cziłą asceta biskup i postacie różnych założycieli.¹⁴ Obraz trzech młodzieńców współdziała dalej w tym rozwoju. Byli oni starotestamentalnymi prototypami męczenników i wyznawców. Odkrywa się ich także jako ascetów. Nie jedli bowiem na dworze Nabuchodonozora niczego z jego pokarmów, ale tylko jarzyny (Da 1, 12—16). Jako asceci zostają więc przybrani w schema lub megaloschema¹⁵, to jest w rodzaj ubrania, które ściśle spokrewnione jest z zakonnym skaplerzem.

¹² P. Testini, *Le catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma* (= *Roma cristiana*, Bd 2), Bologna 1966, Fig. 95, 6; także, Seeliger, op. cit., 284, Zdjęcie 12.

¹³ K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, Vol. 1, Princeton 1931, Tab. XXII; także, K. Weitzmann—M. Chatzidakis—K. Mičev—S. Radačić, *Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien*, Wien—München 1965. Zdjęcia 9 (także wydanie jugosłowiańskie, Beograd 1965).

¹⁴ Cf. Th. Baumeister, s.v. *Heiligenverehrung* = *Reallexikon für Antike und Christentum*; E. E. Malone, *The monk and the martyr, The monk as the successor of the martyr* (= *Studies in Christian Antiquity*, Vol. 12, Washington 1950).

¹⁵ Cf. G. Graf, s.v. *Schima* = *LThK* 19(1937), 251 i n.; J. Rezač, s.v. *Megaloschemos* = G. Pelliccia—G. Rocca, *Dizionario degli In-*

W dalszej historii obrazu anioł otrzymuje przede wszystkim nowe znaczenie. Jako przykład chciałbym tu przytoczyć w formie ukłonu dla odkrywcy Faras, Kazimierza Michałowskiego, wielkie malowidło z narteksu tej katedry z Nubii, którą Michałowski odkopał w latach 1960—1965 w dzisiejszym Sudanie.¹⁶ Obraz znajduje się w Muzeum Narodowym w Chartumie, w stolicy Sudanu. Michałowski datuje go na koniec X wieku. Przez napis (nie widać go na przeźroczu) wielki anioł zostaje zidentyfikowany jako archanioł Michał. I nie tylko formalnie, ale również treściowo Michał wysuwa się tu całkowicie na pierwszy plan. Jest on obok Madonny najczęściej przedstawianym świętym w tej katedrze; odnaleziono 20 przedstawień, tego 11 znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

To, że ukazujący się w piecu anioł został zidentyfikowany w końcu jako Michał, nie jest czymś zdumiewającym. Chrystus w postaci anioła, już po soborze Nicejskim nie był dla teologii zbyt ortodoksyjnym przedstawieniem. Jednak nawet po soborze istniał dla Chrystusa tytuł *princeps militiae coelestis*. Tę rolę przejął właśnie, chociaż później, archanioł Michał. Tak więc tą drogą przedstawienie trzech młodzieńców może stać się także obrazem dla Michała. Ikona Michała zatem winna zamknąć nasze rozważania. Ikona ta pochodzi ze wschodniej Słowacji.¹⁷ Jest ikoną świąteczną z XVI wieku. Znajdujemy tu przedstawienie trzech młodzieńców w narracyjnych ramach, na których podano również dzieje archanioła Michała. Formalnie pozostaje to w związku z tym, co powiedzieliśmy poprzednio: z narracyjnym elementem w przedstawieniu męczeństwa, który usunął w IV wieku typologiczne przedstawienia męczenników, na których trzej młodzieńcy są prototypami, zanim zostały znów rozwinięte wielkie obrazy reprezentacyjne, jak ten obraz Michała w centrum ikony.

Rozwój, który doprowadził do świątecznego obrazu, daje się streścić w następujący sposób: najpierw mamy pewien ogólny, typologiczny obraz męczenników, następnie przedstawienia szczegółowe męczenników, apokryficzne martyria, dalej rozwija

stituti di Perfezione 5, Roma 1978, 1139; Zdjęcie, w: J. Galey, *Sina i und das Katharinenkloster*, Stuttgart—Zürich 1979, zdjęcie 190.

¹⁶ K. Michałowski, *Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Einsiedeln—Zürich—Köln 1967, Tab. 3/4, Tab. 60/61; Datowanie: tenże, *Faras. Die Dandbilder in den Sammlungen des Nationalmuseum zu Warschau* (Warschau—Dresden 1974) 103, przypis 21.

¹⁷ Ikona z Rovné w Sřišské Museum, Bardejov; cf. A. Frický, *Ikony w ťchodného Slovenska*, Kosice 1971, obr. 6.

się obraz reprezentacyjny męczenników i świętych. Z tym łączy się całkowicie ikonograficzny rozwój kultu świętych. Tego jednak nie mogę już tu przedstawić. Dziękuję Państwu za cierpliwość i uwagę.

(Tłumaczył *Wincenty Myszor*)

Die Entstehung des Heiligenbildes in der Alten Kirche

Zusammenfassung

Den ersten grossen repräsentativen Heiligenbildern geht die Darstellung des Heiligen innerhalb von monumentalen theologisch inspirierten Programmbildern voraus, wie sie in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts auftauchen. Ihnen wiederum geht die szenische, narrative Darstellung der Passion einiger Heiligen, hauptsächlich des hl. Petrus in der Kunst der konstantinischen Zeit voraus. Die Darstellungen der Jünglinge im Feuerofen, oder des Daniel in der Löwengrube sind typologische Darstellungen des Martyrium und der Märtyrer. Dies entspricht der narrativen Tendenz der konstantinischen Kunst welche auch die Ausschmückung der Petruspassion zurückzuführen ist.

Die Darstellung der Drei Jünglinge im Feuerofen in konstantinischer Zeit ist allerdings älter, und ist eines allgemeinen typologischen Märtyrerbilder, welche die Wurzel der Heiligenbilder darstellen. Dies scheint zugleich der ursprüngliche „Sitz im Leben“ der Heiligenverehrung überhaupt zu sein.

Hans Reinhard Seeliger