



Liturgia Sacra 15 (2009), nr 1, s. 155–160

AGNIESZKA MUC
Warszawa

SCENY PASCHALNE W DEKORACJI KOŚCIOŁÓW EGIPSKICH

Nowotestamentowa relacja o zmartwychwstaniu Chrystusa stała się inspiracją dla wielu artystów i była odtwarzana w sztuce według różnorodnych wzorów ikonograficznych¹. Popularność tego typu motywów wynikała przede wszystkim stąd, iż wyrażały one nie tylko triumf Chrystusa nad śmiercią, ale także ukazywały wydarzenie dowodzące Jego boskości. Ponieważ Ewangelie nie opisują przebiegu samego zmartwychwstania, zdarzenie to było początkowo przedstawiane w sztuce w sposób symboliczny lub umowny, poprzez zobrazowanie innych epizodów. Wśród tego typu motywów ikonograficznych — znanych zarówno w sztuce chrześcijańskiego Zachodu, jak i Wschodu — można wymienić sceny z kobietami niosącymi pachnidła do pustego już grobu, a także inne przedstawienia, nazywane greckim terminem *Chairete* („Witajcie”). W pierwszym przypadku mamy do czynienia z wyobrażeniem spotkania i rozmowy między tzw. myrroforami a aniołem, który przekazuje przybyłym wiadomość o powstaniu Chrystusa z martwych. Ważnym elementem takiej sceny jest zawsze wizerunek pustego grobu. Warto zaznaczyć, iż pierwsze tego typu przedstawienia pochodzą już z początków kształtowania się sztuki chrześcijańskiej — za przykład może posłużyć malowidło pochodzące z baptysterium w Dura Europos, powstałe ok. I poł. III w.² Sceny typu *Chairete*

¹ Por. m.in.: P. WILHELM, *Auferstehung Christi*, w: E. KIRSCHBAUM, W. BRAUNFELS, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (dalej: LCI), t. I, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, k. 201–218.

² J. MYSLIVEC, G. JÁSZAI, *Frauen am Grab*, LCI 2, k. 56; R. HARRIS, *The passion in art*, Aldershot 2004, s. 15; E. JASTRZĘBOWSKA, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, s. 55–57.

przedstawiają natomiast Zmartwychwstałego ukazującego się kobietom i pozdrawiającego je³. Spośród bardzo licznych dzieł sztuki chrześcijańskiej ilustrujących obydwie wspomniane wątki jednocześnie można wymienić między innymi wspólną ilustrację umieszczoną w syryjskim Ewangeliarzu Rabbuli z 586 r. Istnieje przypuszczenie, iż to właśnie w kręgu sztuki syryjskiej doszło do zestawienia ze sobą tych dwóch typów scen, które niezwykle często są przedstawiane razem, jako rodzaj cyklu⁴.



Ryc. Cykl paschalny z kościoła w klasztorze św. Antoniego (*Deir Anba Antunius*); za: *Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, edited by Elizabeth S. Bolman, American Research Center in Egypt/Yale University Press, New Haven (CT) 2002, il. 8.4. © American Research Center in Egypt/Yale University Press.

³ Por. Mt 28,9; Mk 16,9; J 20,11-18. Podobnym typem przedstawienia są sceny określane terminem *Noli me tangere*, w których widnieją jedynie postacie Chrystusa i Marii Magdaleny; por.: L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, cz. II: *Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 556-559; *Noli me tangere*, LCI 3, k. 332-336.

⁴ A. PIANKOFF, *Peintures au Monastère de Saint Antoine*, BSAC 14 (1950-57), s. 161.

Przykładem takiego zestawienia są dwa zespoły malowideł pochodzące z terenu Egiptu. W pierwszym rzędzie należy wymienić dekorację zdobiącą kościół św. Antoniego Pustelnika, w klasztorze pod tym samym wezwaniem (*Deir Anba Antunius*), znajdującym się blisko wybrzeża Morza Czerwonego. Tzw. cykl paschalny został namalowany na ścianie ponad łukiem drzwi prowadzących z *khurusu*⁵ do sanktuarium⁶. Po prawej stronie ukazano przybycie kobiet do grobu. Anioł siedzący na kamieniu odrzuconym od wejścia do grobowca zwraca się do trzech postaci kobiecych stojących przed nim⁷. Gestem lewej dłoni ukazuje im pusty grób, natomiast prawą ręką wskazuje na inskrypcję określającą go jako „Anioła Pańskiego”. Kobiety stoją na skalistym podłożu, a ich postacie zostały dobrze wkomponowane w łukowato zwieńczoną płaszczyznę ściany. Dwie z nich trzymają w rękach flakony z wonnościami, trzecia unosi do góry ręce, być może w geście zmartwienia, czy zdziwienia. Wszystkie ubrane są w podobny sposób, tzn. w tunikę oraz pallę, której rąbek przykrywa także głowę. W przypadku każdej z nich stroje te są jednak w innych kolorach. Pierwsza — stojąca po lewej stronie, zwracająca twarz w stronę anioła i pozdrawiająca go — nosi brunatną pallę, druga — schowana nieco za swoimi towarzyszkami i obracająca głowę w prawo — ubrana jest w tunikę koloru turkusowego oraz różową pallę, trzecia również posiada tunikę turkusową, ale jej palla jest biała. Wokół głów postaci namalowano żółte nimby. Warto również zwrócić uwagę na fakt, iż rysy kobiet — z owalnym kształtem twarzy, migdałowatymi oczyma, małymi ustami i prostym nosem — przedstawione są niezwykle delikatnie i wyrażają wręcz zatroskanie. Lekko uniesione do góry brwi oddają zdziwienie wywołane słowami anioła.

Po lewej stronie łuku widnieje natomiast scena *Chairete*. Chrystus ukazuje się dwóm kobietom; stojąca postać, unosząca ręce w geście pozdrowienia i modlitwy to z pewnością Jego Matka — informuje o tym inskrypcja. O takim wydarzeniu — ukazaniu się Zmartwychwstałego Matce — nie wspomina Nowy Testament, milczą również na ten temat ewangelie apokryficzne. Mimo to tradycja wschodnia już bardzo wcześnie uznawała, iż właśnie Maryja była pierwszą osobą, która spotkała Chrystusa po Jego zmartwychwstaniu⁸. Przekonanie to znalazło swoje odbicie

⁵ Pomieszczenie przeznaczone dla chóru, ulokowane przed sanktuarium, poprzecznie wobec głównej osi budynku. Pojawia się w kościołach egipskich od IX w.

⁶ PIANKOFF, *art. cyt.*, s. 160–161; P. VAN MOORSEL, *Dayr Anba Antunius: Wall Paintings*, w: A. ATIYA (red.), *Coptic Encyclopedia* (dalej: CE), t. III, New York 1991, s. 726–728; TENZE, *Les peintures du monastère de Saint-Antoine près de la Mer Rouge*, t. I (Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 112), Le Caire 1995–1997, s. 105–107.

⁷ Por. Łk 24,1-10. Ewangelista wymienia imiona Marii Magdaleny, Joanny oraz Marii, matki Jakuba; por. też Mt 28,1-8, który mówi o „Marii Magdalenie i drugiej Marii”; Marek (16,1-8) wspomina natomiast o Marii Magdalenie, Marii, matce Jakuba, oraz Salome; u Jana (20,1-11) z imienia wymieniona jest tylko Maria Magdalena. W Ewangelii wg Jana oraz Łukasza występuje informacja o 2 aniołach (J 20,12; Łk 24,4), natomiast Marek (16,5) i Mateusz (28,2-5) wspominają o jednym; por.: REAU, *dz. cyt.*, s. 539.

⁸ Por.: C. GIANNELLI, *Témoignages patristiques grecs en faveur d'une apparition du Christ ressuscité à la Vierge Marie*, REB 12 (1953), s. 106–199; P. BELLET, *Testimonios coptos de la aparición*

w sztuce bizantyńskiej, lecz przeniknęło również na Zachód, gdzie motyw ten — głównie w XVI i XVII w. — ukazywany był w kilku wariantach ikonograficznych⁹. Natomiast druga z kobiet, padająca Chrystusowi do stóp, owinięta w długą szatę zakrywającą również głowę, to zapewne Maria Magdalena¹⁰. Na jej owalnej twarzy, ukazanej w trzech czwartych, zwracają uwagę przede wszystkim stosunkowo duże, lekko migdałowate oczy oraz mocno zarysowane brwi. Każda z dwóch kobiet posiada żółty nimb wokół głowy. W odróżnieniu od wcześniej opisanej sceny, kompozycja całości nie jest najlepsza: stopa Chrystusa wychodzi nieco poza zarysowaną krawędź obrazu, a jego głowa jest nieproporcjonalnie duża w stosunku do reszty sylwetki. Zastrzeżenia można mieć również do sposobu namalowania prawej dłoni, którą błogosławi kobiety — mimo iż została ona ukazana od strony wewnętrznej, na palcach widoczne są paznokcie. Razić może również pusta przestrzeń pozostawiona między postaciami.

Obydwie części malowidła są rozdzielone przedstawieniem groty — pustego grobu Chrystusa. W jego wnętrzu zostały ukazane całuny.

Cykl paschalny w klasztorze św. Antoniego powstał najprawdopodobniej przed 1436 r.¹¹ Od czasu swojego powstania malowidła były poddawane przeróbkom, co utrudnia wyznaczenie daty *post quem*, jednak w opinii badaczy ta część dekoracji kościoła mogła zostać namalowana po 1232/33 r.¹² Pod względem stylu wykonania oraz kolorystyki malowidła te wyraźnie odróżniają się od starszej części dekoracji autorstwa koptyjskiego artysty o imieniu Teodor. Nie wiemy natomiast, kim był autor interesujących nas malowideł lub osoba, która kierowała pracami, choć ustalono, iż jego dziełem są również inne elementy dekoracji tego kościoła¹³. Umownie jest nazywany Mistrzem Cyklu Paschalnego. Jego styl nawiązuje wyraźnie do sztuki bizantyńskiej, a konkretnie do zabytków znanych przede wszystkim z terenu Cypru. Nie świadczy to raczej o tym, iż artysta pochodził z tej właśnie wyspy — być może jedynie znał dobrze tamtejsze dzieła i zaczerpnął z nich inspirację¹⁴. W opinii badaczy, cykl paschalny wyraźnie jest dostosowany do lokalnego odbiorcy, czego dowodzić ma układ scen, które powinny być przez widza „odczytywane” od prawej do lewej strony (a więc najpierw scena z kobietami niosącymi pachnidła, potem scena *Chairete*), tak jak pismo arabskie.

Realizację tych samych motywów ikonograficznych odnajdujemy na ścianach kościoła św. Makarego na terenie klasztoru *Abu Maqar* w dolinie Wadi ‘n-Natrun¹⁵.

de Cristo resucitado a la Virgen, EstB 13 (1954), s. 199–205; P. DEVOS, *L'apparition du Ressuscité à sa Mère: Un nouveau témoin copte*, ABol 96 (1978), s. 388.

⁹ REAU, *dz. cyt.*, s. 555.

¹⁰ Por. J 20,11-17; Mt 28,9-10; Mk 16,19-10.

¹¹ MOORSEL, *Les peintures*, s. 185.

¹² E. BOLMAN (red.), *Monastic Visions: wall paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven (CT) 2002, s. 131.

¹³ Przede wszystkim chodzi tu o wizerunki Archaniołów Michała i Gabriela.

¹⁴ BOLMAN, *Monastic Visions*, s. 133.

¹⁵ J. LEROY, *Les peintures des couvents du Ouardi Natroun* (Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale 101), Le Caire 1982, s. 32 i 103.

W kaplicy (tzw. *haikalu*) św. Marka¹⁶, w jednej z nisz (narożnik północno-zachodni) umieszczone jest malowidło ukazujące obydwie wcześniej opisane epizody — tym razem rozmowa anioła z kobietami umieszczona została po lewej stronie, natomiast *Chairete* po prawej. Niestety, pierwsza ze wspomnianych scen zachowana jest bardzo źle. Lepiej widoczna jest tylko postać anioła oraz zarys otwartego grobu, w którym znajdują się całuny. Anioł wyciąga ręce, przemawiając do zbliżających się do grobu kobiet. Ich sylwetki nie są możliwe do rozróżnienia — dostrzec można jedynie fragmenty ich strojów (różowych płaszczy oraz błękitnych sukni) oraz trzy pary stóp, co dowodzi, iż podobnie jak w klasztorze św. Antoniego, ukazano tu trzy święte. Poniżej grobu przedstawione były sylwetki żołnierzy, lecz ta część malowidła również jest nieczytelna. Natomiast w drugiej scenie widzimy przede wszystkim postać Chrystusa, po którego lewej stronie ukazano dwie kobiety. Ich strój jest dość podobny — w obu przypadkach jest to ciemny *maphorion* okrywający właściwie całą postać. Inaczej natomiast wyglądają nimby wokół ich głów. Jeden z nich jest bardziej ozdobny, dzięki dodanemu czarnemu okręgowi z białymi punktami, drugi natomiast jest prostszy. Dzięki temu bez trudu możemy w tej scenie odróżnić Matkę Jezusa od Marii Magdaleny. Ta ostatnia klęczy u stóp Chrystusa, chwytając Jego szatę, ale w odróżnieniu od poprzednio omówionego wizerunku, unosi głowę do góry, patrząc na Zmartwychwstałego.

Opisane malowidła — mimo iż pochodzą z terenu Egiptu — pod względem stylu wykonania wpisują się raczej w tradycję malarstwa bizantyńskiego, niż koptyjskiego. Dotyczy to szczególnie lepiej zachowanego zespołu pochodzącego z klasztoru św. Antoniego. Jak wspomniano wcześniej, być może zwyczaj zestawienia ze sobą dwóch wyżej omawianych scen narodził się w kręgu syryjskim. Jednak jego popularność rozprzestrzeniła się również na inne tereny, nie tylko te podlegające bezpośrednio wpływom bizantyńskim. Jako przykład wskazać można m.in. fresk zdobiący tzw. kaplicę hiszpańską w kościele *Santa Maria Novella* we Florencji, wykonany w II poł. XIV w. przez Andrea di Buonaiuto (Andrea da Firenze)¹⁷. Zestawienie scen jest w tym wypadku podobne, choć nie identyczne, z opisanymi wyżej przykładami. Po prawej stronie widnieją postacie Chrystusa i Marii Magdaleny, w kompozycji, która nawiązuje do motywu *Noli me tangere*. Nie dostrzegamy tu natomiast Matki Jezusa. Scena z lewej strony przedstawia natomiast trzy kobiety niosące pachnidła. Grób Chrystusa został namalowany pośrodku i w tym wypadku również dostrzegamy element, który różni ten fresk od opisanych wcześniej przykładów z terenu Egiptu: o ile w sztuce wschodniej grobowiec Jezusa ukazywany był najpierw jako budynek (rotunda przy jerozolimskiej bazylice Grobu Świętego), a później jako grotta wycięta w skale, o tyle na Zachodzie wyobrażano go jako sarkofag¹⁸. Na fresku florenckim dwaj aniołowie zasiadają na otwartej

¹⁶ Kaplica wcześniej była dedykowana św. Janowi Chrzcicielowi; por.: M. AL-MISKIN, *Dayr Anba Maqar*, CE 3, s. 751.

¹⁷ Por.: P. TRZECIAK (red.), *Sztuka świata*, t. V, Warszawa 1992, s. 48, 66–69; A. PAOLUCCI, *Kirchen in Florenz*, München 2003, s. 160–166.

¹⁸ REAU, *dz. cyt.*, s. 542; HARRIS, *dz. cyt.*, s. 17. W *Dura Europos* grób jest jeszcze przedstawiony jako sarkofag; por.: JASTRZĘBOWSKA, *dz. cyt.*, s. 57.

skrzyni sarkofagu, ukazując pusty grób zbliżającym się kobietom. Różnice te wynikają niewątpliwie z odmiennych tradycji artystycznych Wschodu i Zachodu, jednak fakt zestawienia obydwu scen obok siebie pozostaje w tym wypadku ten sam.

Paschaszenen beim Schmuck der ägyptischen Kirchen

Zusammenfassung

Der neutestamentliche Bericht über die Auferstehung Christi wurde Inspiration für viele Künstler und in der Kunst nach verschiedenen ikonographischen Mustern dargestellt. An konkreten Beispielen beschreibt die Autorin die Paschaszenen beim Schmuck der ägyptischen Kirchen. Die beschriebenen Gemälde — obwohl sie aus Ägypten kommen — gehören aufgrund des Stils eher zur byzantinischen als zur koptischen Malereitradition. Dies betrifft vor allem die gut erhaltenen Gruppen aus dem St. Antonius Kloster. Die Tradition dieser Malerei entstand wahrscheinlich in Syrien und seine Popularität verbreitete sich auf andere Gebiete, nicht nur die unter dem byzantinischen Einfluss. Als Beispiel wies die Autorin auf das Fresko in der spanischen Kapelle der Kirche *Santa Maria Novella* in Florenz hin, das in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von Andrea di Buonaiuto (Andrea di Firenze) entstand.