

KS. ANDRZEJ LUFT

## FUNKCJA I TREŚCI SZTUKI WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKIEJ I ŚREDNIOWIECZNEJ

Badania sztuki wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej pozwalają poznać jej doniosłą rolę współuczestniczenia w modlitwie i nauczaniu Kościoła. W naszych rozważaniach przedstawimy wzrastające zainteresowanie tą sztuką oraz możliwości coraz doskonalszej interpretacji dzięki metodom stosowanym dziś w historii sztuki. Przedstawiając na końcu kilka przykładów takiej interpretacji, zobaczymy, jak głębokie treści teologiczne zawierają w sobie zabytki z tamtych czasów i czego są one wyrazem.

### I. HISTORIA SZTUKI A NAUKI TEOLOGICZNE

Historia sztuki jako osobna gałąź nauk humanistycznych powstała w drugiej połowie XVIII w. i od tego czasu za przedmiot jej badań uważa się „dzieła sztuki doznawane wizualnie”<sup>1</sup>, jak architektura, rzeźba, malarstwo i rzemiosło artystyczne. Oczywiście zagadnieniami sztuk plastycznych interesowano się od dawna, nawet w starożytności, a od XVI w. ukazują się publikacje, które mają charakter historiograficzny<sup>2</sup>. Początkowo kryteria estetyczne wyznaczały stopień zainteresowania poszczególnymi obiektami, chociaż — co zobaczymy później — nie są to kryteria jedyne.

Gdy chodzi o zabytki sztuki wczesnochrześcijańskiej, badanie ich szło nieco innymi torami. Bynajmniej nie dla wartości estetycznych zainteresowano się np. malowidłami katakumb, które jeszcze do początków XX w. uważano za mniej wartościowe artystycznie od współczesnych im malowideł świata antycznego, ale raczej ze względu na treść ich przedstawień. Od chwili przypadkowego odkrycia Coemeterium Jordanorum przy via Salaria w Rzymie w 1578 r. datuje się wzrastające zainteresowanie inskrypcjami i malowidłami katakumb.

Już wtedy podejmowano próby bardziej ambitne odczytania symbolicznego znaczenia tych malowideł, dając podwaliny późniejszej ikonografii chrześcijańskiej<sup>3</sup>. Owo symboliczne znaczenie przedstawień w malarstwie katakum-

<sup>1</sup> Por. J. Białostocki, *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, w: tenże, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, 146—162; przypisy 195—198.

<sup>2</sup> Dawne piśmiennictwo o sztuce omawia J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924; tłum włoskie: *La Letteratura artistica*, Firenze 1956. Przykład tego piśmiennictwa: G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybrał, przetłum., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1979.

<sup>3</sup> Uważa się że pierwszą pracą o ikonografii chrześcijańskiej jest dzieło napisane w 1605 r., G. L'Heureux, *L'Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae anti-*

bowym i rzeźbie sarkofagowej dawało podstawy do posługiwania się nimi w apologetycznych dyskusjach dotyczących Kościoła pierwszych wieków<sup>4</sup>.

W ciągu następnych stuleci zainteresowanie zabytkami wczesnochrześcijańskimi idzie nadal tą drogą i w tym duchu, a wiedza o tych zabytkach jest jakby pewną nauką pomocniczą teologii i apologetyki. Było w tych badaniach genialne przecucie, że dzieło sztuki może być plastycznym przekazem jakiejś treści ideowej, w tym wypadku dogmatycznej. Nawet same tytuły prac wielu badaczy wskazują na to odniesienie wiedzy o monumentach do zagadnień teologicznych<sup>5</sup>. Jako przykład można przedstawić prace polskiego badacza katakumb Józefa Bilczewskiego: *Archeologia chrześcijańska wobec historii Kościoła i dogmatu*<sup>6</sup>, *Eucharystia w świetle najdawniejszych pomników piśmiennych, ikonograficznych, epigraficznych*<sup>7</sup>, *Obrazy eucharystyczne w katakumbach rzymskich*<sup>8</sup>.

Pierwsze z wymienionych dzieł było jego pracą habilitacyjną, a wykład habilitacyjny Bilczewski przeprowadził na temat: *O ile archeologia jest źródłem dogmatycznym dla eschatologii*<sup>9</sup>. Potwierdził myśl, którą gdzie indziej wyraził mówiąc: „...w tych pomnikach wydobyła archeologia z wnętrza ziemi autentycznych świadków dogmatycznych, uczestniczących w nieomylniej i nadprzyrodzonej powadze Kościoła nauczającego, stanowiących zbiorowo jedno ze źródeł teologicznych — locus theologicus”<sup>10</sup>.

Należy jednak dać odpowiedź na pytanie, czy te poglądy archeologów podzielają także teologowie. Otóż Bilczewski podaje, że jednym z pierwszych teologów, który w dużym zakresie przyjmuje i uwzględnia świadectwa zabytków jako przekonujące w argumentacji, jest znany teolog działający w po-

*quiores praesertim quae Romae reperiuntur explicatae*. Wydane drukiem 1856 r. w Paryżu przez R. Garrucci. Patrz: G. Ferretto, *Note storico-bibliografiche di Archeologia cristiana*, Città del Vaticano 1942, 124—125; P. Testini, *Archeologia cristiana. Nozioni generali delle origini alla fine sec. VI. Propedeutica, tipografia cimiteriale, epigrafia, edifici di culto*, Roma 1958, 65.

<sup>4</sup> G. P. Kirsch, *L'Archeologia cristiana, e suo carattere proprio, suo metodo scientifico*, „Rivista di Archeologia Cristiana” 4 (1927) 49—57, 54: „Le controversie religiose del XVI sec. hanno dato l'impulso alla formazione dell'archeol. crist. nel senso dello studio della fede e della vita cristiana dei primi secoli, basata sulle fonti letterarie e dominata della controversia dogmatica”. Pierwszym autorem podejmującym polemikę z protestantami był O. Ponvini, *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et de eorum coemeteriis*, Roma 1568.

<sup>5</sup> Np.: J. Wilpert, *Die Fractio panis. Die älteste Darstellung des eucharistischen Opfers in der Capella Graeca*, Freiburg i. Br. 1895; O. Marucchi, *The evidence of the Catacombs for the doctrine of the primitive Church*, London 1929; J. Quasten, *Monumenta eucharistica et liturgica vetustissima*, Bonn 1935—1937; oraz wiele innych.

<sup>6</sup> Kraków 1890.

<sup>7</sup> Kraków 1898.

<sup>8</sup> Lwów 1913. Jest to przekład referatu wygłoszonego w jęz. niem. na Kongresie Eucharystycznym w Wiedniu 12. IX. 1912 r.

<sup>9</sup> K. Lewicki, *Habilitacja Ks. Józefa Bilczewskiego w Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 1890*, „Nasza Przyszłość” 36 (1971) 266.

<sup>10</sup> J. Bilczewski, *Archeologia chrześcijańska wobec historii Kościoła i dogmatu*, dz. cyt., 201. Ten wybitny badacz archeologii zostaje w 1891 r. profesorem teol. dogm. na Uniwersytecie Lwowskim. Działalność naukową Bilczewskiego omawiają: W. Urban, *Młodość i studia arcybiskupa Józefa Bilczewskiego (1860—1923)*, „Colloquium Salutis. Wrocławskie Studia Teologiczne” 4 (1972) 35—46; M. Krawiecki, *Ks. Józef Bilczewski, archeolog, badacz wczesnochrześcijańskiej ikonografii*, w: *Miscellanea Patristica in Memoriam Joannis Czuj, Studia Antiquitatis Christianae t. 2*, Warszawa 1980, 163—195. Termin „loci theologici” rozpowszechniony przez Melchiora Cano, *De locis theologicis libri X*, Salzburg 1563, (i wiele późniejszych wydań) oznacza wszelkie źródło, które może służyć do poznania prawdy wiary. Porównaj: A. Lang, *Loci theologici*, LThK, t. 6, 1110—1112.

łowie XIX w. Jan Perrone, który mówi: „Ponieważ malowidło, rzeźby sarkofagowe, napisy, groby i inne tego rodzaju zabytki sięgają samej kolebki chrześcijaństwa, mają tedy siłę przekonywania tak wielką, że pozyskały Kościołowi nawet wielu takich, których nawrócić nie mogły ani Pismo św., ani wyroki soborów“<sup>11</sup>. Także dogmatycy naszych czasów powołują się na teologiczną wymowę zabytków wczesnochrześcijańskich<sup>12</sup>.

W ślad za przyjęciem przez teologów wymowy tych zabytków idą, rzecz jasna, sugestie, by zainteresować nimi także studiujących teologię. Sugestie te w naszych czasach przybierają formę wprost zobowiązujących wskazań. Najważniejsza wypowiedź dotycząca tego problemu to artykuł 129 *Konstytucji o Liturgii Soboru Watykańskiego II*: „W czasach studiów filozoficznych i teologicznych klerycy powinni poznać także historię sztuki kościelnej i jej rozwój oraz zdrowe zasady, na których mają się opierać dzieła sztuki kościelnej, aby umieli uszanować i konserwować czcigodne zabytki Kościoła oraz dawać odpowiednie rady artystom podczas wykonywania przez nich dzieł sztuki“<sup>13</sup>.

Na temat ośmiu artykułów (122—129) siódmego rozdziału *Konstytucji o Liturgii: De arte sacra deque sacra supellectile*, traktujących o sztuce kościelnej, napisano już dość dużo i nie sposób wymienić tu wszystkie publikacje. Są to prace niewątpliwie cenne, wskazujące na powiązanie sztuki kościelnej z liturgią, sięgające nawet do teologicznych pryncypiów sztuki. Zdecydowana większość tych prac omawia orientację, jaką może i powinna przyjąć twórczość artystyczna, a więc współczesna sztuka kościelna w związku ze zmianami czy raczej odnową liturgii. Najmniej jednak jest wypowiedzi dotyczących interesującego nas 129 artykułu, mówiącego o poznawaniu historii sztuki w czasie studiów seminaryjnych. Oto np. w obszernej pracy zbiorowej, wydanej przez Papieską Komisję Centralną ds. Sztuki Kościelnej w Italii *Orientamenti dell'Arte Sacra dopo il Vaticano II*<sup>14</sup>, na ogólną liczbę 46 artykułów zaledwie jeden poświęcony jest temu zagadnieniu<sup>15</sup>. Autor wyraża pogląd, że studium sztuki w seminarium duchownym ma być nie tyle teoretycznym rozważaniem, co raczej praktycznym przygotowaniem dla przyszłych kontaktów z artystami, wyrobieniem zmysłu artystycznego, aby mógł tym skuteczniej z nimi współpracować w tworzeniu sztuki przyszłości<sup>16</sup>. Są to uwagi słuszne i w pełni uzasadnione, jednak na pewno nie wyczerpują wszystkich problemów, jakie winny być omówione. W polskim piśmiennictwie ks. J. Pasierb w swej publikacji

<sup>11</sup> J. Bilczewski, *Archeologia chrześcijańska*, dz. cyt., s. 207.

<sup>12</sup> Np. W. Granat, *Sakramenty Święte*, cz. 1. *Sakramenty w ogólności, Eucharystia, Dogmatyka Katolicka*, t. 7, Lublin 1961, 224—228, 224: „...w malaturach i epigrafach nagrobkowych jest wyrażona wiara w rzeczywistą obecność Chrystusa Pana; przynajmniej najlepiej te pomniki wytlumaczmy, przyjmując tezę eucharystycznego realizmu“. 225: „Malatury w katakumbach, o ile zostaną porównane z dokumentami pisanymi, dają świadectwo wiary w prawdę, że Chrystus Pan (symbolizowany przez rybę i Jonasza) znajduje się rzeczywście na ofiarnym ołtarzu“.

<sup>13</sup> Tłum. wg: Sobór Watykański II. Konstytucje. Dekrety. Deklaracje, Poznań 1968, 97. Zgodnie z tym zaleceniem *Ratio Institutionis Sacerdotalis in Seminariis Poloniae, Decretis Concilii Vaticani II accommodata*, zatwierdzone przez Kongregację ds. Wychowania Katolickiego na 6 lat w dn. 10. XI. 1977 r. ustala wykłady historii sztuki kościelnej w wymiarze 2 godz. tygodniowo przez dwa semestry na piątym roku studiów.

<sup>14</sup> Pod. red. G. Fallani, Bergamo 1969.

<sup>15</sup> A. Milani, *L'arte sacra nei Seminari*, w: *Orientamenti*, dz. cyt., 460—467. Z czterema innymi artykułami znajduje się w części IV: *La formazione del clero e degli artisti*.

<sup>16</sup> Tamże, 463.

*Teoria sztuki sakralnej po Vaticanum II*<sup>17</sup>, mówiąc o studium sztuki sakralnej w seminariach, nieco obszerniej omawia ten problem podkreślając, „że w wykładach historii sztuki kościelnej należy położyć większy nacisk na wiadomości o ikonografii. Dopiero wtedy sztuka kościelna może ukazać swoje prawdziwe oblicze jako theologia monumentalis, co umożliwi korelację tego przedmiotu z innymi dyscyplinami teologicznymi“<sup>18</sup>. Ta myśl jest bardzo istotna, dotyczy bowiem zakorzenienia sztuki w teologię, a owa „korelacja tego przedmiotu z innymi dyscyplinami teologicznymi“ będzie nawiązaniem do pierwotnych racji, dla których kiedyś podejmowano studium ikonografii i dla których zagadnienia ikonograficzne znalazły się w orbicie zainteresowania teologów. Szkoda, że Pasierb tej myśli szerzej nie omówił, bowiem właśnie ten aspekt jest najistotniejszy dla nauczania historii sztuki w seminariach, czy też ogólnie mówiąc dla studiów sztuki w zakładach teologicznych.

Jest jeszcze i druga racja, dla której studium historii i rozwoju sztuki ma duże znaczenie — racja historyczna. Sztuka jest jednym z przejawów życia Kościoła w ciągu wieków. Stąd zaproponować można postulat, by artykuł 129 *Konstytucji o Liturgii* znalazł swoje pełne rozumienie w kontekście z innymi wypowiedziami Soboru Watykańskiego II, zarówno tymi, które dotyczą studiów kościelnych, jak i tymi, które traktując o Kościele, mówią o mesjanicznym ludzie bożym, pielgrzymującym poprzez wieki do „niebieskiej Jerozolimy“, i ukazują historyczny wymiar Objawienia.

Sobór poleca, by przy nauczaniu teologii dogmatycznej uwzględniano — obok wymienionych na pierwszym miejscu tematów biblijnych — cały dorobek patrystyczny, a więc historyczny, „a także dalszą historię dogmatów, przy uwzględnieniu jej stosunku do ogólnej historii Kościoła“<sup>19</sup>. Poznanie historii dogmatów ma prowadzić do odkrycia i przedstawienia różnych sposobów „sformułowań tej samej treści wiary odbijającej się i wyrażającej w różnych światach kulturowych“<sup>20</sup>. Nie jest to poszerzeniem historii Kościoła, ale raczej pogłębienie jej i prowadzi — zdaniem Congara — do odkrycia *sensus fidelium*, który chociaż „nie ma wartości bezwarunkowej, lecz jest cennym miejscem teologicznym: stosuje się ewentualnie w twórcach liturgicznych i wchodzi także w tworzenie *lex orandi*“<sup>21</sup>, a właśnie owo *lex orandi* jakże często odczytać można w ikonografii.

Mówiąc o Kościele Sobór przedstawia go w pełniejszych niż dotychczas wymiarach. To nowe ujęcie polega „na przesunięciu akcentu z jego aspektu zewnętrznego, instytucjonalnego i jurydycznego na aspekt wewnętrzny, pneumatyczno-dynamiczny lub ‘wydarzeniowy’, jak dziś zwykło się mówić“<sup>22</sup>. Stąd też historia Kościoła nie jest jedynie — jak to bywało w przeszłości — historią poszczególnych instytucji kościelnych, „to nie tylko zobrazowanie je-

<sup>17</sup> W: *Miasto na górze*, Kraków 1973, 214—238.

<sup>18</sup> Tamże, 235.

<sup>19</sup> *Dekret o Formacji Kapłańskiej*, 16.

<sup>20</sup> Y. Congar, *Historia Kościoła jest miejscem teologicznym*, „Concilium“, wersja polska, 7 (1970) 94. Porównaj: *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym*, 62; B. Plongerón, *Historia Kościoła na skrzyżowaniu nauk teologicznych*, „Concilium“, wersja polska, 7 (1970) 88 n.

<sup>21</sup> Y. Congar, dz. cyt., 98 n.

<sup>22</sup> E. Florkowski, *Wprowadzenie do Konstytucji Dogmatycznej o Kościele, w: Sobór Watykański II*, dz. cyt., 133. Porównaj: H. Jedin, *Kirchengeschichte*, LThK, t. 6, 209—210; V. Conzenius, *O konieczności uprawiania współczesnej historii naukowej Kościoła*, *Concilium*, wersja polska, 1 (1965—66) 558.

go dziejów politycznych, ustrojowych, gospodarczych, kulturalnych, ale historia całej społeczności kościelnej i jej wewnętrznego duchowego życia"<sup>23</sup>.

Słusznie się przeto postuluje, by w większym zakresie niż dotychczas korzystać z tych źródeł, na podstawie których można by poznać dzieje duchowości czy kultu w różnych środowiskach religijnych, a również sięgnąć do źródeł, które albo wcale, albo niedostatecznie były uwzględniane, mianowicie do źródeł materialnych, gdyż to pomaga niejednokrotnie pełniej zrozumieć źródła pisane<sup>24</sup>.

W naszych rozważaniach interesuje nas przede wszystkim to szczególne „źródło materialne“, za jakie uważane jest dzieło sztuki. Mówiąc o dziełach sztuki jako o źródłach Labuda stwierdza, iż „główną ich wartością jest to, że potrafiły one określić treść duchową czy społeczną wyrazić materialnie w odpowiedniej formie estetycznej. Dokonanie tego dzieła wymaga ogromnego wkładu twórczej energii intelektualnej i umiejętnej pracy fizycznej. W dziele artysty najidealniej odbija się współdziałanie wszystkich płaszczyzn życia ludzkiego: fizycznej, społecznej i psychicznej“<sup>25</sup>. Już z tego określenia widać, że termin „dzieło sztuki“ ma tu szczególne znaczenie — oznacza nie tyle sam fizycznie istniejący przedmiot materialny, co raczej to wszystko, co przy jego tworzeniu zostało zamierzone, powiedziane, „odbite“ za pośrednictwem tego przedmiotu, owa „duchowa treść wyrażona materialnie“, wszystko, co możemy poznać dopiero na drodze pełnej interpretacji dzieła sztuki<sup>26</sup>.

Mówiąc o osiągnięciach badań ikonograficznych spostrzegliśmy, że przynajmniej niektóre zabytki archeologiczne, będące przecież też „źródłami materialnymi“, zyskały sobie rangę określenia jako *loci theologici*. Można stąd wnosić, że i zabytki sztuki kościelnej pochodzące z późniejszych okresów także mogą być uważane za takie świadectwa czy nawet *loci theologici*. Poznanie tych zabytków przynosi korzyść obustronną: po pierwsze — pozwala wzbogacić historyczny obraz Kościoła i lepiej poznać dzieje duchowości poszczególnych okresów<sup>27</sup>, po drugie — umożliwia lepsze poznanie i zrozumienie samego dzieła sztuki przez ukazanie wszystkich jego uwarunkowań ideowych, jego funkcję i znaczenie.

Tą gałęzią wiedzy o sztuce, która bada dzieła sztuki pod względem ich zawartości treściowej, jest ikonografia (*eikon* — obraz, *grafein* — pisać). Jakkolwiek etymologia nazwy wskazuje na to, że chodzi tu o opis, co dane przedstawienie (obraz) wyobraża, to jednak cele ikonografii są głębsze. „Zadaniem ikonografii jest odnalezienie myśli, idei wyrażonej poprzez użyte formy artystyczne, zbadanie treści tej idei, jej źródeł i stopniowego rozwoju, aby w ten

<sup>23</sup> H. E. Wyczawski, *Nowe nurty w historii Kościoła*, STV 6 (1968) nr 1, 417.

<sup>24</sup> Tamże, 419: „historyk kościelny w swoich badaniach powinien zwracać uwagę na tego rodzaju źródła nawet wtedy, gdy dysponuje obfitym zestawem źródeł pisanych. Poznane źródła materialne pozwolą niejednokrotnie lepiej zinterpretować źródła pisane“.

<sup>25</sup> G. Labuda, *Próba nowej systematyki i interpretacji źródeł historycznych*, SZ 1 (1957) 45.

<sup>26</sup> Wnikliwie i szczegółowo przedstawił to zagadnienie P. Skubiszewski, *Dzieło sztuki a źródło historyczne*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały Konferencji Naukowej 1965 r.*, Warszawa 1967, 277—298. Ponieważ nawiązuje w swych rozważaniach do najnowszej metodologii historii sztuki, o czym będzie mowa później, ograniczamy się w tym miejscu do krótkiej wzmianki.

<sup>27</sup> Przed czterystu laty znamienną opinię wypowiedział M. Cano, dz. cyt., liber XI, cap. 2: „Etenim viri omnes docti consentiunt, rudes omnino Theologos illos esse, in quorum lucubrationibus historia muta est“.

sposób dotrzeć do właściwego rozumienia wymowy obrazu”<sup>28</sup>. W ciągu długich lat stopniowo dochodzą do ustalenia takiego zakresu badań i określenia tak szeroko pojętych celów badawczych ikonografii<sup>29</sup>. Początkowo było to istotnie opisywanie poszczególnych malowideł, rzeźb, budowli, zbieranie materiału faktograficznego, który stał się podstawą do późniejszych prac syntetycznych.

Pierwszą najważniejszą pracą z tej dziedziny w zakresie sztuki wczesnochrześcijańskiej jest monumentalne dzieło Antoniego Bosio *Roma sotterranea cristiana*, wydane w Rzymie w 1632 r., z którego czerpali materiał opisowy badacze XVII—XIX w.<sup>30</sup> Pomocą w rozwiązywaniu zagadnień ikonograficznych są ukazujące się równolegle w tym czasie prace o charakterze encyklopedycznym, omawiające symboliczne znaczenie personifikacji, alegorii sztuki średniowiecznej, a przede wszystkim renesansu, który także do sztuki chrześcijańskiej wprowadzał motywy antyczne. Celem jednak tych prac było nie tyle rejestrowanie przeszłości, co raczej podanie wiadomości, jak mogą i winny być użyte owe symbole przez aktualnie tworzących artystów, mówców, kaznodziejów, poetów itp.<sup>31</sup> Natomiast wartość źródeł także dla ikonografii, stanowiły *Acta Sanctorum* wydawane przez Bollandystów od r. 1643<sup>32</sup>.

Od końca XVIII w. obserwuje się wielki rozwój badań ikonograficznych, obejmujących także sztukę średniowieczną. Badania te prowadzone w ciągu XIX w. przez licznych uczonych, w tym wielu duchownych, pozwoliły zgromadzić obfity materiał, na którym można było opierać się w dalszych pracach porównawczych i syntetycznych w XX w.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Künste, t. 1, Freiburg i. Br. 1928, 5: „Ikonographie ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft, der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt untersucht. Sie will die Ideen, die in den künstlerischen Erzeugnissen zum Ausdruck gebracht werden, auf ihrem Inhalt, Ursprung und allmähliche Entwicklung untersuchen und so zum richtigen Verständnis der Bildersprache führen“.

<sup>29</sup> Dzieje ikonografii przedstawił krótko Künste, 8—11; obszernie: J. Białostocki, *Iconography*, w: *Dictionary of the History of the Ideas*, t. 2, New York 1973, 524—541; to samo w jęz. niem. tłum. E. Kaemmerling, *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie*, w: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, wyd. E. Kaemmerling, t. 1, Köln 1979, 15—63.

<sup>30</sup> Wydał ją po śmierci autora Giovanni Severano, dwadzieścia lat później Paulo Aringhieri w tłum. łacińskim: *Roma subterranea novissima*. Patrz: G. Ferretto, dz. cyt., 132—162.

<sup>31</sup> Np.: C. Ripa, *Iconologia... nelle oualle si descrivono diverse imagini di Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del Mondo, ed altre infinite Materie...* Roma 1607; Ph. Picinelli, *Mondo symbolico o sia universita d'impresie scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed erudizioni sacre, profane, studiosi dell'Abbate D. Filippo Picinelli... Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti etc. infinito numero di concetti*, Milano 1653.

<sup>32</sup> Od 1882 r. Bollandyści wydają kwartalnik „Analecta Bollandiana“, podający uzupełnienia do opublikowanych tomów i materiałów przygotowywane do tomów następnych.

<sup>33</sup> Wymieniają publikacje z tego okresu: Künste, 9—11; J. Białostocki, *Skizze*, dz. cyt., 44—48; P. Lavedan, *Historia sztuki. Średniowiecze i czasy nowożytne*. Przekład z jęz. franc., wstęp i uzupełnienia bibliografii H. Morawska i St. Kozakiewicz, Wrocław 1954, 363—366. Dodać należy: G. B. Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, t. 1—3, Roma 1864—1894; J. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, t. 1—2, Roma 1903; to samo w jęz. niem.: *Die Malereien der Katakomben Roms*, t. 1—2, Freiburg 1903; tenże *Die römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrh.*, Freiburg i. Br. 1916; tenże: *I sarcofagi cristiani antichi*, t. 1—2, Roma 1929; DACL, 1—15, Paris 1907—1953.

Już w końcu XIX w. formułowano bardziej ambitne cele badań ikonograficznych, niż samo opisywanie. Opierając się na spostrzeżeniu — z czego zdawano sobie sprawę już od początku ikonografii — że sztuka chrześcijańska ma charakter symboliczny, widziano w niej nie tylko obrazowanie tematów literackich, zdarzeń ze Starego i Nowego Testamentu oraz z życia świętych, lecz reprezentowanie pewnych idei religijnych, tajemnic wiary i określano ją jako plastyczną wymowę wiary. Zadaniem więc ikonografii winna być przeto interpretacja tego „języka plastycznego“, by w pełni pojąć wymowę sztuki<sup>34</sup>.

Celowi temu nie mogły sprostać badania dotyczące tylko zagadnień samej formy zewnętrznej, stylu, jego faz rozwojowych czy periodyzacji poszczególnych zabytków. W początkach XX w. historycy sztuki coraz częściej zaczęli traktować sztukę jako jeden z przejawów życia społeczności, stąd wiązano historię sztuki z innymi dziedzinami życia, jak z religią, filozofią, czy najogólniej mówiąc z kulturą danego okresu. Prace w tym duchu podejmowali przedstawiciele tzw. wiedeńskiej szkoły historii sztuki<sup>35</sup> oraz ludzie inspirowani przez Aby Warburga. Wśród nich szczególne zasługi położył Erwin Panofsky, który sformułował ostatecznie tzw. metodę ikonologiczną w badaniach sztuki, zwaną wprost ikonologią lub interpretacją ikonologiczną<sup>36</sup>.

Wychodząc z założenia, iż dzieło sztuki jest także zespołem różnych znaków posiadających określone znaczenie i że to znaczenie mają owe znaki przekazywać patrzącemu, metoda ikonologiczna odczytuje te znaki w trzech etapach: pierwszy — opis preikonograficzny — to właściwe odczytanie znaczenia pierwotnego czy naturalnego przedstawionych osób i przedmiotów oraz zachodzących między nimi relacji (przykład: na skrzyżowanych belkach zawieszono ciało mężczyzny, z jednej strony stoi postać kobieca, z drugiej męska); drugi etap — analiza ikonograficzna — prowadzi do odczytania wtórnego czy umownego znaczenia osób i przedmiotów, do czego potrzebna jest już znajomość źródeł literackich, które pozwolą odczytać owe znaczenie (przykład: trzeba znać Pismo św., by wiedzieć, że wiszący na krzyżu to Chrystus, a stojące pod krzyżem postacie — to Maryja i św. Jan Apostoł); trzeci etap — interpretacja ikonologiczna — prowadzić ma do odkrycia znaczenia wewnętrznego lub treści dzieła sztuki. Traktując dzieło sztuki jako zjawisko historyczne, jako dokument czasów, w których ono powstało, chodzi o odczytanie tych wszystkich myśli, jakie je inspirowały i jakie za jego pośrednictwem zostały

<sup>34</sup> Porównaj: L. Cloquet, *Element d'Iconographie chrétienne, Types symboliques*, Lille 1890, 1 n.

<sup>35</sup> M. Dvorak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1923—1929. Patr.: L. Kalinowski, *O Marce Dvoraku i szkole wiedeńskiej*, w: *Mar Dvorak i jego teoria dziejów sztuki*, dz. cyt., 563—571.

<sup>36</sup> E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i posłowiem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971, 11—31 *Ikonologia i ikonografia*. W tym wyborze historii sztuki chrześcijańskiej dotyczą następujące prace: 33—65 *Architektura gotycka i scholastyka*, tłum. P. Ratkowska; 66—94 *Suger — opat St. Denis*, tłum. P. Ratkowska; 95—121 *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka*, tłum. T. Dobrzeńiecki.

O ikonologii patrz: J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, „Przegląd Humanistyczny“ 1 (1957) nr 2, 46—59; to samo w: tenże: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959, 1976<sup>2</sup>, 249—274, podana tam bibliografia (cytuje wg tego wyd.); tenże, jak w przypisie 29. Dzieje terminu „ikonologia“ podał: L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*. „Prace z Historii Sztuki“ (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 302), nr 10, 1972, 5—31.

przekazane (przykład: Temat *Ukrzyżowanie* w różnych wiekach był różnie przedstawiany. Od bardzo spokojnych, hieratycznych ujęć, po pełne ekspresji i wyrazu cierpienia. Uwarunkowane to było nie względami estetycznymi czy formalnymi, ale swoistym podejściem do tego tematu, pewnymi ideami religijnymi, teologicznymi, które poprzez takie czy inne ujęcie wyrażano w sposób zamierzony, lub nawet nie zamierzony)<sup>37</sup>.

Ikonologia nie zajmuje się ani techniką, w jakiej wykonane są dzieła, ani nawet ich doskonałością artystyczną, a głównym jej zadaniem jest określenie dzieła sztuki w kategorii semantycznej, a więc odkrycia, jakie idee ono reprezentuje, czego jest wyrazem<sup>38</sup>.

Dla przeprowadzenia interpretacji ikonologicznej konieczna jest znajomość Biblii, historii biblijnej, komentarzy, egzezezy i teologii tego okresu, z którego badany obiekt pochodzi. Trzeba znajomości wielu źródeł literackich, a więc patrystycznych, apokryficznych, kaznodziejskich, hagiograficznych, ascetycznych czy mistycznych. Nade wszystko zaś konieczna jest znajomość liturgii i jej przemian, zarówno obrzędów liturgicznych, jak tekstów, oraz pism objaśniających wieloraki sens liturgii. Niekiedy trzeba zaznaczyć się z dogmatycznymi orzeczeniami soborów, które warunkują takie czy inne przedstawienie w ikonografii jakiegś prawdy wiary. Nie zjawiają się bowiem w sztuce chrześcijańskiej nowe przedstawienia jak owoc twórczej fantazji artysty, ale zawsze są one wyrazem jakiegoś znanego pojęcia sformułowanego w wypowiedzi mającej charakter autorytatywny. Sztuka wczesnochrześcijańska i średnio-wieczna nie podejmuje bowiem arbitralnej interpretacji tekstu biblijnego czy dogmatycznego, ale uwypukla właściwy kierunek jego interpretacji<sup>39</sup>.

Dopiero uwzględniając te wszystkie źródła, lub zależnie od potrzeby niektóre z nich, można odczytać wewnętrzną treść dzieła sztuki, w której zawarte są czy „odbite” myśli, przekonania, przeżycia i tendencje, wiara i pobożność ludzi, wśród których i dla których te dzieła powstały. Poznając zaś wewnętrzną treść dzieła sztuki poznajemy jeden z elementów życia Kościoła nie marginesowy, ale bardzo istotny, pozwalający lepiej zrozumieć przeżywanie Objawienia w różnych okresach dziejów Kościoła.

<sup>37</sup> E. Panofsky, dz. cyt., s. 13—14; J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, art. cyt., 254—256 (ilustruje przykładem malowidła ściennego „Ostatnia Wieczerza” Leonarda da Vinci).

<sup>38</sup> G. J. Hoogewerff, *L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*, „Rivista di Archeologia Cristiana” 8 (1931) 53—82; 58: „...me elle les contemple en les rangeant uniquement par ordre de leur signification”. To samo w tłum. niem.: *Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst*, w: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien. Entwicklung. Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem* t. 1. wyd. E. Kaemmerling, Köln 1979, 81—111.

<sup>39</sup> Tamże, 64—65: „...l'art chrétien antique a pour tâche de suivre les textes sacrés, non pas le leur indiquer ou leur relever une direction à prendre”, przypis 1: „C'est formulé aussi et même prescrit par le décret du second Concile de Nicée (787): Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiae Catholicae probata legislatio et traditio”. Porównaj: Künstle, s. 14—15. Ważne dla poznania ikonografii średniowiecznej są księgi, w których przedstawienia zdarzeń Nowego Testamentu i St. Testamentu ułożone są typologicznie i objaśnione tekstami. Niekiedy nie mają one tytułu, lub zwane są „Speculum Humanae Salvationis”, czy „Concordia Veteris et Novi Testamenti”; niesłusznie w XVIII w. objęto je nazwą „Biblia Pauperum”, jakoby to była Biblia w obrazach dla niemiejących czytać. Były w niej teksty objaśniające, a typologiczny dobór przedstawień pozwala księgi te uznać za dzieła teologiczne. (Patrz: H. Wegner, *Biblia Ubogich*, EKat t. 2, 453—454).

## II. SYMBOLIKA SZUKI WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKIEJ I ŚREDNIOWIECZNEJ I JEJ ŹRÓDŁA

Najdawniejsze zachowane do dziś obiekty sztuki wczesnochrześcijańskiej to malowidła katakumbowe pochodzące z drugiej połowy II wieku. Już w nich ujawnia się coś, co jest całkowitą innością w stosunku do współczesnych im zabytków sztuki antycznej. Ta sztuka jest inna, bo służy innym celom, ma ambicję przedstawiać nowe idee i wartości pozaziemskie<sup>40</sup>. Od początku sztuka chrześcijańska pełniła funkcję kerygmatyczną, zwiastującą, przekazującą idee i to było jej istotną funkcją znaku, symbolu. Znamienne jest to, że w *Konstytucji o Liturgii* dzieła sztuki w kościele określone są jako „znaki i symbole rzeczywistości nadziemskiej”<sup>41</sup>, wskazując tym samym na najistotniejszą cechę sztuki chrześcijańskiej, mianowicie jej symboliczny charakter. Rozumiemy przez to, że dzieła sztuki chrześcijańskiej jako symbole obrazują idee, które nie są do odczytania z samego tylko obrazu czy przedstawienia, że one odnoszą się do innej rzeczywistości istniejącej poza nimi. Można powiedzieć, że spory teologiczne VIII—IX w. na temat czci obrazów dotyczyły właśnie owego symbolicznego znaczenia obrazów: występowano przeciwko obrazom, gdyż nie uznając ich charakteru symbolicznego obawiano się, by nie okazywano im czci należnej Bogu. Kościół zaś bronił obecności obrazów w świątyniach i poza nimi, podkreślając właśnie ich charakter symboliczny i odróżniając cześć należną Bogu (*alethiné latreía*) od czci odnoszącej się do obrazów jako przedstawionych prototypów (*timetiké proskynesis*)<sup>42</sup>.

Nie precyzując jeszcze czci obrazów racjami teologicznymi, ale widząc je jako pomocne w poznawaniu prawd wiary i zachęcaniu do doskonałości, określano implicite ich charakter symboliczny. Oto św. Bazyli Wielki tak mówi: „Mężnie dokonane w boju dzieła często opiewają mówcy, jak i wyobrażają je malarze; pierwsi ozdabiając je mową, drudzy zaś malując je na tablicach, a tak jedni jak i drudzy zachęcają licznych do męstwa. Co bowiem podaje mowa historii przez słuchanie, to samo milcząc kładzie przed oczy malowidło poprzez wyobrażenie”<sup>43</sup>. Św. Nil, żyjąc na przełomie IV i V w., w liście do Olimpadora poucza, że sceny ze Starego i Nowego Testamentu „ręką dobrego malarza” przedstawione w kościele, służą nieumiejącym czytać w poznaniu Pisma św. i zachęcają, by przedkładając to, co niewidzialne, ponad to, co widzialne, ku niewidzialnemu dążyli<sup>44</sup>. Św. Grzegorz Wielki pisząc do biskupa Sere-nusa w Marsylii poucza, że obrazy winny być w kościele nie tyle dla oddawania im czci, ile dla nauki; „pictura in ecclesiis adhibetur ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent... Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernenti-

<sup>40</sup> M. Dvorak, *Malarstwo katakumbowe. Początki sztuki chrześcijańskiej*, tł. E. Dwornik-Gutowska, A. Porębska, w: *Max Dvorak i jego teoria dziejów sztuki*. Wyboru dokonał i posłowiem opatrzył L. Kalinowski, Warszawa 1974, 5—42.

<sup>41</sup> *Konstytucja o św. Liturgii*, 122. Teologiczne źródło symboliki sztuki sakralnej omawia: A. Grillmeier, *Zum Christusbild der Väterzeit*, w: tenże, *Mit Ihm und in Ihm. Christologische Forschungen und Perspektiven*, Freiburg — Basel — Wien 1975, 19—216. Porównaj także J. Pasierb, dz. cyt., 218—221.

<sup>42</sup> DS 801. Por.: H. Koch, *Die altchristliche Bilderfrage nach den litterarischen Quellen*, 1917; J. Kollwitz, *Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung*, w: *Das Gottesbild im Abendland*, Berlin 1959, 57—76.

<sup>43</sup> *Homilia* 19, PG 31, 507—510.

<sup>44</sup> *Epist.* 3, 61, PG 79, 577—580.

bus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt“<sup>45</sup>.

Z wypowiedzi tych widać, że nie chodziło jedynie o to, by obrazy miały na celu tylko utrwalenie w pamięci prawd wiary. Chodziło o coś więcej: o zachętę, by ku niewidzialnemu dążyli, by poprzez obrazy „vident quid sequi debeant“, innymi słowy — aby obrazy spełniały wzmiankowaną wyżej rolę symbolu. W wiekach następnych także wypowiadano się w tym duchu. Walafrid Strabo w IX w. daje takie określenie: „Pictura est quaedam litteratura illiterata“<sup>46</sup>.

Można by stąd wnosić, że umieszczanie malowideł i rzeźb w kościołach podyktowane było tylko racjami dydaktycznymi, a gdy tematem tych przedstawień były wydarzenia biblijne, spełniały po prostu analogiczną rolę, jak współcześnie nam stosowane na lekcjach religii ilustracje Pisma św. (pomocze katechetyczne). Byłoby to całkowicie błędne mniemanie — tak nie jest.

Słusznie zwraca uwagę Skubiszewski, że w ikonografii wczesnochrześcijańskiej, a szczególnie średniowiecznej, występują „obok siebie przedstawienia wybitnie nierównorzędne z punktu widzenia ich charakteru“. „Jakkolwiek obrazują akcję, nie stanowią jednolitego cyklu narracyjnego. Inaczej mówiąc, pojedyncze kompozycje nie zostały tam połączone zasadami związku przyczynowego i następstwa czasowego zachodzącego między zobrazowanymi wydarzeniami...“ Niekiedy zaś „obrazy podążają wprawdzie za głównymi epizodami narracji słownej i tworzą łatwo zrozumiałe cykle opowiadania obrazowego, nie mogą być jednak pojmowane jako przejawy ilustracji służebnej wobec utworu piśmienniczego... Całość ma więc inny sens, aniżeli proste opowiadanie obrazami“<sup>47</sup>.

Autor tłumaczy to myśleniem alegorycznym, tak istotnym dla kultury umysłowej wieków średnich, które kazało dobierać tematy przedstawień ze względu na ich znaczenie przenośne. Myślenie alegoryczne ma swoją dawną tradycję sięgającą literatury antycznej, a podjęte zostało i kontynuowane już przez pierwszych Ojców Kościoła, szczególnie Orygenes i Ambrożego, rozwinięte zaś zostało przez Augustyna i Dionizego Areopagitę. Dotyczyło ono głównie alegorycznej interpretacji Pisma św., której celem było odkrycie przenośnego, duchowego sensu Biblii w odróżnieniu od sensu literackiego (*sensus litteralis vel historicus*)<sup>48</sup>.

Pierwszym stopniem interpretacji przenośnej jest ustalenie sensu typicznego. Typika, oparta na jedności dwu Testamentów (*harmonia, concordia Veteris Testamenti et Novi Testamenti*), polega, jak wiadomo, na tym, że określone osoby i zdarzenia Starego Testamentu zapowiadają osoby i zdarzenia Nowego Testamentu, będąc ich typem<sup>49</sup>. Harmonia Testamentów jest podstawową zasadą, która od czasów Ojców Kościoła obowiązuje do dziś w rozumie-

<sup>45</sup> *Epist.* 9, 105, PL 77, 1027—1028.

<sup>46</sup> *Liber de ecclesiasticarum rerum exordiis et incrementis*, 8, PL 113, 929.

<sup>47</sup> P. Skubiszewski, *O myśleniu alegorycznym w średniowieczu*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią, historią sztuki, kulturą artystyczną, oraz sztuką ludową*, Warszawa 1972, 49.

<sup>48</sup> Tamże, 50—53. Porównaj: C. Jakubiec, *Wstęp ogólny do Pisma świętego*, Poznań 1955, 203—209. W naszych rozważaniach chodzi oczywiście o to, jak rozumiało wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze „sens duchowy“.

<sup>49</sup> C. Jakubiec, dz. cyt., 203: „Nazwą ‚typ‘ określa się w biblistyce osobę, przedmiot lub wydarzenie przedstawione zasadniczo w St. Testamencie, obrazujące, czyli naświetlające osobę, przedmiot, wydarzenie w księgach N. Testamentu“.

niu Pisma św. jako jednej księgi, w której przekazana jest całość posłannictwa Chrystusa<sup>50</sup>.

Św. Augustyn tę harmonię Testamentów określił słowami:

In Veteri Testamento Novum latet  
et in Novo Vetus patet<sup>51</sup>.

Inaczej wyraża tę myśl następujący wiersz:

Aenigmata prophetarum  
Et figuras scripturarum  
Verbis Evangelistarum  
Concordavit omnia<sup>52</sup>.

W ikonografii wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej zasada powyższa znalazła bardzo wierne zastosowanie. Przykładów na to jest wiele. Oto choćby taki: wśród przedstawień obrazujących względnie chronologiczny bieg wydarzeń, w miejscu, w którym oczekiwalibyśmy przedstawienia śmierci Chrystusa na krzyżu, odnajdujemy przedstawienia ofiary Abrahama ze względu na jej typologiczne znaczenie w stosunku do ofiary Chrystusa<sup>53</sup>.

Jednak nawet zasada harmonii dwu Testamentów też wszystkiego nie wyjaśnia w ikonografii chrześcijańskiej. Trudno np. byłoby wytłumaczyć w oparciu tylko o tę zasadę symboliczne znaczenie mozaiki umieszczonej przy ołtarzu w kościele św. Witalisa w Rawennie, przedstawiającej dwie postacie Starego Testamentu: Abła i Melchizedecha, stojące przy jednym stole ofiarnym, jakkolwiek wiadomo, że każda z tych postaci jest typem Chrystusa Ofiarnika.

Mówiąc o duchowym sensie Pisma św., pierwszy Jan Kasjan określił ten sens jako trojaki: alegoryczny, analogiczny i tropologiczny, a podział ten utrwalił się wśród teologów na wiele wieków<sup>54</sup>. Interpretacja alegoryczna (pokrywająca się często ze wspomnianą już typologiczną) prowadzić miała do odkrycia prawdy wiary zawartej w tekście biblijnym, odnoszącej się do Chrystusa i Kościoła; interpretacja anagogiczna — do ukazania w wydarzeniu biblijnym rzeczywistości nadprzyrodzonej i życia wiecznego; interpretacja tropologiczna miała dawać pouczenie moralne, jak człowiek powinien rzeczywistość nadprzyrodzoną przeżywać i dążyć do zbawienia. Zwięźle wyraża to wiersz:

Littera scripta docet,  
quod credas, allegoria;  
quod speras, anagoge;  
quod agas, tropologia.<sup>55</sup>

<sup>50</sup> H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. 1, Paris 1959, 330—338.

<sup>51</sup> *Quaestiones in Heptateuchum* 1, 2, 73, PL 34, 547.

<sup>52</sup> Podaję za H. de Lubac, dz. cyt., 332.

<sup>53</sup> Jak wiadomo, dopiero w połowie V wieku pojawia się w ikonografii postać Chrystusa na krzyżu.

<sup>54</sup> *Collatio* 14, 8, PL 49, 962: „Spiritualis autem scientiae genera sunt: tropologia, allegoria, anagoge...” Tłum. polskie: Jana Kasjana *Rozmów dwadzieścia cztery*, tłum. L. Wrzoł, t. 2, POK 7, Poznań 1929, 114—115.

<sup>55</sup> Blisko dziesięć wieków później Mikołaj z Liry (pocz. XIV w.) tak to objaśnia: „secundum igitur primam significationem, quae est per voces, accipitur sensus litteraris, vel historicus; secundum vero aliam significationem, quae est per ipsas res, accipitur sensus mysticus, seu spiritualis, qui est triplex in generali; quia si res significata per voces referatur ad significandum ea quae sunt in nova lege credenda, sic accipitur sensus allegoricus; si autem referatur ad significandum ea quae per nos sunt agenda, sic est sensus moralis vel tropologicus; si autem referatur ad signifi-

Nawiązywanie do przeszłości (typologia), terażniejszości (allegoria, tropologia) i przyszłości (anagogia) każą nam rozumieć Biblię jako księgę świętej historii, która się rozpoczęła, ale nie jest zakończona i nadal dzieje się, trwa w Kościele Chrystusowym, przy czym nawet typika Starego Testamentu spełnia się nie tylko w osobie Chrystusa, ale i w Jego Kościele, stąd też obok typologii Chrystusa istnieje typologia sakramentów<sup>66</sup>. Wynika to głównie stąd, że Pismo św. dało podstawy kultu. Zapoczątkowany był on bowiem w kręgu judaistycznym, uformowany według starotestamentalnej symboliki i mentalności, a elementy zastosowane przy sakramentach miały już w Starym Testamencie określone znaczenie, w myśl którego znalazły zastosowanie w liturgii Nowego Testamentu. Jest tu swoista typika, która wskazuje nie tylko na treść, ale i na formę ich zastosowania w sakramentach<sup>67</sup>.

Ale też liturgia czyni Biblię księgą nie tylko wspomnień historycznych, lecz żywą, otwartą ku przyszłości aż do paruzji<sup>68</sup>. Współczesny biblista polski stwierdza krótko: „Biblia i liturgia... są ze sobą integralnie związane. ...W Kościele Chrystusowym nie ma Biblii bez liturgii”<sup>69</sup>. Zrozumienie tej relacji między Biblią a liturgią jest dopiero kluczem do interpretacji jakże wielu przedstawień w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej. Zdając sobie sprawę z tej zależności można wówczas rozumieć symboliczne znaczenie wspomnianej wyżej mozaiki rawenneńskiej, jako odnoszące się do ofiary eucharystycznej.

Trzeba więc stwierdzić z całą mocą i stanowczością, że najważniejszym źródłem ikonografii chrześcijańskiej jest liturgia. „To liturgia, a nie bezpośrednio Pismo św. przedkłada program ikonograficzny”, który jest czymś więcej niż ilustrowaniem poszczególnych wydarzeń biblijnych: jest wyrazem czytań i modlitw<sup>69</sup>. Liczne przykłady tego widzimy już w malarstwie katakumbowym i rzeźbie sarkofagowej, gdzie przedstawienia pewnych wydarzeń szczególnie starotestamentalnych, mają swoje źródło w liturgii funeralnej. Poszczególne wezwania znanej już wówczas modlitwy *Commendatio animae*, wyrażającej prośby o wybawienie duszy zmarłego od wszelkich niebezpieczeństw i cierpień, zostały wprost zobrazowane. Oto niektóre z tych wezwań najczęściej obrazowane:

„*Libera, Domine, animam servi:  
sicut liberasti Noë de diluvio,  
sicut liberasti Job de passionibus suis,*

*candum ea quae sunt speranda in beatitudine futura, sic est sensus anagogicus*”, PL 113, 28. Literatura przedmiotu jest obfita, także wiele tekstów średniowiecznych. Zwięźle przedstawia to P. Skubiszewski, *Myślenie alegoryczne*, dz. cyt., 54—56.

<sup>66</sup> J. Daniélou, *Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sakramente bei den Kirchenvätern*, München 1963, 12 (Oryginał: *Bible et Liturgie*, Paris 1951).

<sup>67</sup> Tamże, s. 14—15. Por.: E. Dinkler, *Bibelautorität und Bibelkritik*, w: tenże, *Signum Crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur Christlichen Archäologie*, Tübingen 1967, 181—184; K. H. Schelkle, *Israel und Kirche im Neuen Testament*, w: *Die Kirche des Anfangs. Festschrift für H. Schürmann*, Leipzig 1977, 607—609.

<sup>68</sup> J. Kudasiewicz, *Jedność dwu Testamentów jako zasada wyjaśnienia misterium Chrystusa w Kościele pierwotnym*, RBL 24 (1971) 96: „Uwaga autorów biblijnych nie tyle jest tu skierowana na Pismo św. jako dzieło literackie i jego jedność, ile raczej na samą świętą historię, którą ono przedstawia. Na historię świętą autorzy N. Testamentu patrzą jako na progresywną realizację Bożych planów zbawienia”.

<sup>69</sup> S. Grzybek, *Biblia w liturgii*, RBL 24 (1971) 85. Por.: K. Romanluk, *Hermeneutyka biblijna a teologia liturgii*, RBL 24 (1971) 127 n.

<sup>70</sup> H. C. von Haebler, *Einige Bemerkungen zur Ikonographie der christlichen Kunst*, „*Aachener Kunstblätter*” 41 (1971) 143: „Das Bildprogramm liefert aber nicht unmittelbar die Heilige Schrift, sondern der Gottesdienst”.

sicut liberasti Danielelem de lacu leonum,  
sicut liberasti tres pueros de camino ignis ardentis, et de manu regis  
iniqui,  
sicut liberasti Susannam de falso crimine.“<sup>61</sup>

Określenie liturgii jako najważniejszego źródła ikonografii chrześcijańskiej stwierdzono już dawniej wyprowadzając z tego źródła często symbolikę sztuki wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej<sup>62</sup>. Zdecydowanie jednak zbyt mało jest to podkreślane w studiach sztuki kościelnej, jakkolwiek jest to przecież zagadnienie nie tylko historyczne, ale także ukazujące pewne wektory dla sztuki współczesnej. Dlatego też warto uświadomić sobie pokrótce, czym jest liturgia w Kościele.

Do momentu ukazania się encykliki Piusa XII *Mediator Dei* (1947) liturgię określano jako zewnętrzny kult składany Bogu ze wszystkimi podpadającymi pod zmysły znakami, ceremoniami i przepisami rubrycystycznymi. Pius XII we wspomnianej encyklice daje głębsze określenie liturgii stwierdzając, że „liturgia obejmuje całkowity kult publiczny Ciała Mistycznego Jezusa Chrystusa, a więc jego głowy i członków“ uwydatniając działanie Chrystusa jako kapłana<sup>63</sup>.

*Konstytucja soborowa o Liturgii* rozwija te myśli i pogłębia je. „Dokument soborowy podkreśla wyraźniej niż Encyklika, że uświęcenie i kult stanowią dwa konstytutywne i nawzajem się warunkujące elementy liturgii. W dziejach zbawienia bowiem inicjatywa pochodzi od Boga: ona jest punktem wyjścia realizacji odwiecznego planu; ta uświęcająca inicjatywa Ojca, objawiona i zrealizowana przez Chrystusa w Duchu Świętym, warunkuje i umożliwia zwrócenie się odkupionej ludzkości do Ojca przez Chrystusa, w Duchu Świętym i w aktach kultu Kościoła“<sup>64</sup>. Kult zaś jest odpowiedzią człowieka na tę Bożą inicjatywę. Te dwa elementy: uświęcenie pochodzące od Boga (linia zstępująca) i odpowiedź człowieka, kult (linia wstępująca) stanowią dopiero liturgię. Aby mógł trwać ten ustawiczny dialog między Bogiem a człowiekiem, Sobór podkreśla ustawiczną obecność Chrystusa w swoim Kościele zwłaszcza w czynnościach liturgicznych<sup>65</sup>. Jest więc liturgia aktualizacją i ciągłym uobecnianiem, a nie wspomnianiem czy obchodem rocznicowym Chrystusowej ofiary i Chrystusowej nauki. Tak często w tekstach liturgicznych znajdujemy potwierdzenie tego ustawicznego trwania: hodierna die... hodie... haec nox

<sup>61</sup> *Rituale Romanum*, titulus V, caput 7.

<sup>62</sup> Künstle, 13: „Nun aber ist der Kultus wie er sich in der christlichen Liturgie im Verlaufe der Zeit gestattet hat, die wichtigste Quelle der christlichen Kunstvorstellungen“.

<sup>63</sup> „Acta Apostolicae Sedis“ 39 (1947) 528—529; tłum. polskie: J. Wierusz-Kowalski, *Encyklika o liturgii*, Kielce 1948, 36—39. Różne określenia liturgii omawia: H. Schmidt, *Introductio in liturgiám occidentalem*, Romae 1960, 45—87.

<sup>64</sup> St. Czerwik, *Wprowadzenie do Konstytucji o Liturgii Świętej*, w: *Sobór Watykański II*, dz. cyt., 31.

<sup>65</sup> KL 7: „Dla urzeczywistnienia tak wielkiego dzieła Chrystus jest zawsze obecny w swoim Kościele, zwłaszcza w czynnościach liturgicznych. Jest obecny w ofierze Mszy św., czy to w osobie odprawiającego, gdyż »Ten sam, który kiedyś ofiarował się na krzyżu, obecnie ofiaruje się przez posługę kapłanów«, czy też zwłaszcza pod postaciami eucharystycznymi. Obecny jest mocą swoją w sakramentach tak, że gdy ktoś chrzci, sam Chrystus chrzci. Obecny w swoim słowie, albowiem gdy w Kościele czyta się Pismo św., wówczas On sam mówi. Jest obecny wreszcie, gdy Kościół modli się i śpiewa psalmy, gdyż On sam obiecał: »Gdzie dwaj albo trzej są zgromadzeni w imię moje, tam i ja jestem pośród nich“.

est... itp.<sup>66</sup> Również w homiliach Ojców Kościoła to uobecnienie Chrystusa w liturgii jest silnie podkreślane: „Dzisiaj na górze Tabor Chrystus odnowił oblicze piękna ziemskiego... Dzisiaj w sposób zdumiewający zgromadzili się na górze wokół Boga dawni zwiastuni Starego i Nowego Przymierza...”<sup>67</sup> Nawet słowa anamnezy, czyli tej części modlitwy eucharystycznej, która odprawiana jest po przeistoczeniu, mówiące o wspomnianiu śmierci, zmartwychwstania i wniebowstąpienia Chrystusa rozumie Kościół „dynamicznie”, tzn. anamneza „nie jest... zwykłym subiektywnym wspomnieniem, ale aktem liturgicznym, który nie tylko uobecnia Pana, lecz przedstawia Ojcu jedyną ofiarę Syna”<sup>68</sup>.

Liturgia ma także perspektywę historyczną, sięgającą do paruzji i do niej wiernych przygotowuje, będąc zapowiedzią, „zwiastowaniem niebieskiego Jeruzalem”<sup>69</sup>. To działanie liturgii, które jest działaniem Chrystusa i całego Kościoła, dokonywane jest pod osłoną znaków liturgicznych<sup>70</sup>. Bardzo ważne jest tu rozumienie znaku liturgicznego w jego pierwotnej treści, bowiem pozwala to właściwie rozumieć samą liturgię.

„Chodzi tu przede wszystkim o nawiązanie do paraleli: Chrystus — sakramenty. Opierając się na wypowiedzi Chrystusa: 'Kto mnie zobaczył, zobaczył także i Ojca' (J 14, 9), mówi się, że to, co się zawiera w Chrystusie jako w obrazie Ojca, w analogiczny sposób odnosi się do sakramentów. Sformułował to wyraźnie św. Leon Wielki: 'To, co było widoczne w Chrystusie, przeszło do sakramentów' (*Sermo* 74, 2: *Quod itaque redemptoris nostri conspicuum fuit, in sacramenta transivit*. PL 54, 389)...”<sup>71</sup>

Cały zespół znaków, które stanowią zewnętrzny kształt kultu, a więc słowa, rzeczy, gesty, postawa, „służą do odtworzenia obrazu Chrystusa... Zjednoczenie hipostatyczne zamieniło się w zjednoczenie sakramentalne. Znaki ukryły w sobie żywego Boga, jak niegdyś ogarnęło Go człowieczeństwo zrodzone z Maryi. Otdąd życie Chrystusa jest nie tylko w Jezusie, ale i w Kościele.

<sup>66</sup> Np. *Oratio in Epiphaniam Domini*: „Deus, qui hodierna die Unigenitum tuum stella duce revelasti...”; lub *Exultet*: „Haec nox est, quae hodie per universum mundum...” i wiele innych.

<sup>67</sup> Św. Anastazy Synaita; podają wg *Karmię was tym, czym żyję. Ojcowie żywi*, t. 1, oprac. M. Starowieyski, Kraków 1978, 61 n.; bardzo liczne tam podobne teksty.

<sup>68</sup> W. Świerzawski, *Dynamiczna „Pamiętka Pana”. Eucharystyczna anamneza Misterium Paschalnego i jego egzystencjalna dynamika*, Kraków 1980, 218—219.

<sup>69</sup> KL 8: „Liturgia ziemską daje nam niejako przedsmak uczestnictwa w liturgii niebiańskiej, odprawianej w świętym Jeruzalem, do którego pielgrzymujemy, gdzie Chrystus siedzi po prawicy Bożej jako sługa świątyni i prawdziwego przybytku. W liturgii ziemskiej ze wszystkimi zastępami duchów niebieskich wysławiamy Panu hymn chwały. W niej wspominamy ze czcią świętych i spodziewamy się otrzymać jakąś część i wspólnotę z nimi... W niej oczekujemy Zbawiciela, Pana naszego Jezusa Chrystusa, aż się ukaze jako ten, który jest życiem naszym, a my z Nim razem pojawimy się w chwale”.

<sup>70</sup> KL 7: „Słusznie przeto uważa się liturgię za wykonywanie kapłańskiego urzędu Jezusa Chrystusa; w niej przez znaki widzialne wyraża się i w sposób właściwy poszczególnym znakom urzeczywistnia się uświęcenie człowieka, a mistyczne Ciało Jezusa Chrystusa, to jest głowa ze swymi członkami, wykonuje całkowity kult publiczny...” KL 33: „...Wreszcie znaki widzialne, których używa święta liturgia dla oznaczenia niewidzialnych spraw Bożych, zostały wybrane przez Chrystusa lub przez Kościół”.

O znakach liturgicznych patrz: C. Vagaggini, *Theologie der Liturgie*, Einsiedeln 1959, 34—76; W. Świerzawski, *Mysterium Christi. Chrystus obecny w liturgii i życiu chrześcijańskim*, Kraków 1975, 96—99; odnośnie Eucharystii: tenże, *Dynamiczna „Pamiętka Pana”, dz. cyt.*, 194—212.

<sup>71</sup> W. Świerzawski, *Mysterium Christi*, dz. cyt., 98 i przypisy, 460.

Inna jest jedynie forma zewnętrzna, która zapoczątkowała nie tylko nowe relacje między Bogiem a człowiekiem i między ludźmi nawzajem, ale otworzyła drogę do nowych kontaktów ze światem rzeczy, które stały się też w pewien sposób święte<sup>72</sup>.

Liturgia nie jest więc tylko opowiadaniem, przedstawieniem czegoś za pomocą alegorii, przenośni, obrazów, ale jest tą rzeczywistością istniejącą poprzez symbol, oczywiście z tym ważnym zastrzeżeniem, że „symbol” rozumiemy nie w dzisiejszym znaczeniu, ale w pierwotnym, tak jak rozumiało go wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze. Dzisiejsze bowiem rozumienie symbolu jest inne: na terenie filozofii określa się go jako znak wskazujący na jakąś rzeczywistość idealną, na jakąś ideę (np. kotwica jest symbolem nadziei)<sup>73</sup>, w powszechnym zaś odczuciu, w potocznej mowie, słowa „symbol”, „symboliczny” oznaczają coś nierealnego i używane są często jako przeciwstawienie rzeczywistości (np. „symboliczna złotówka”, „to nic nie znaczący, symboliczny gest”). Dla człowieka cywilizacji technicznej np. woda jest bezbarwną cieczą, mającą określone właściwości fizyczne i wzór chemiczny. Dla człowieka z czasów biblijnych woda była ze względu na warunki klimatyczne, w których żył, przekazicielką życia, stąd bogata, wielowymiarowa symbolika wody, obłoku, studni, wody płynącej. A właśnie ze względu na tę symbolikę znalazła zastosowanie w znakach liturgicznych<sup>74</sup>. Podobnie starożytność hellenistyczna rozumiała „symbol” (*symbolon*) jako widzialną część niewidzialnej czy też niedostępnej w tym momencie całości<sup>75</sup>. Tak więc woda nie tylko oznaczała życie, ale to życie niosła, była symbolem życia, tzn. w niej to życie było<sup>76</sup>.

Ta tradycja symbolicznego myślenia, rozumienia świętych słów i symbolicznego zastosowania świętych znaków jest równoległa z rozumieniem całego doczesnego świata jako znaku widzialnego świadczącego o niewidzialnym jego Stwórcy<sup>77</sup>. Przekonanie to, utrwalone już we wczesnym chrześcijaństwie, znalazło swój pełny wyraz w średniowieczu. Hugo od św. Wiktora formułuje myśl, że wszystkie rzeczy naturalne, czy to same przez się, czy zastosowane w Piśmie św. lub liturgii, są przedstawieniem rzeczywistości nadprzyrodzonej: „Sensibilia symbola materialia sunt signa, sive in creaturis, sive in scripturis, sive in sacramentis divinis, ad demonstrationem invisibilium proposita: quorum mysticam significationem, et invisibilem veritatem illi angelici spiritus per divinam illuminationem contemplanda agnoscunt. Speculantur etiam per eam-

<sup>72</sup> Tamże, 98—99.

<sup>73</sup> Patrz: art. *Symbol*, LThK t. 10, 1321.

<sup>74</sup> Liczne wypowiedzi St. i N. Testamentu nawiązują do tej symboliki; wyczerpująco mówi o symbolice wody i innych materii: H. J. Spitz, *Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung der ersten christlichen Jahrtausends*, München 1972; symbolika wody: 104—129.

<sup>75</sup> *Symbolon* — „znak rozpoznawczy — każda z dwu połów rozłamanego przedmiotu przechowywanych w tym celu przez zainteresowane osoby” — podaje *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. 4, Warszawa 1965, 153.

<sup>76</sup> W. Świerżawski, *Dynamiczna »Pamiętka Pana«*, dz. cyt., 200: „Stąd liturgia jest znakiem i symbolem. Jest znakiem, ponieważ to, co w niej jest widzialne, odnosi się do Niewidzialnego. Jest symbolem, ponieważ wszystkie znaki widzialne odnoszą się bezpośrednio do Chrystusa, obrazu Boga-Niewidzialnego. Najlepiej więc nie mówić na terenie liturgii ani o znakach, ani o symbolach, ale o znakach symbolicznych. Teologiczne znaczenie symbolu podając bogatą literaturę omawia: K. Rahner, *Zur Theologie des Symbols*, w: tenże, *Schriften zur Theologie*, t. 4, Einsiedeln — Zürich — Köln 1962, 275—311. Por. też: H. R. Schlette, *Symbol*, w: *Handbuch theologischer Grundbegriffe*, München 1963, t. II, 606—613.

<sup>77</sup> P. Skubiszewski, *O myśleniu alegorycznym*, dz. cyt., 51.

dem illuminationem intellectualia, subaudi symbola, id est spirituales theophanias, id est divinas manifestationes, per quas eis intus occultae, et invisibilis divinitatis natura manifestatur“<sup>78</sup>.

Można by jednak mniemać, że przytoczone powyżej słowa wyrażają jedynie jakąś opinię, która pozostaje w kręgu teologów i filozofów tamtych czasów, nie mając bezpośredniego wpływu na formowanie się świadomości społeczności wiernych. Tak jednak nie jest. Opinia ta z tej świadomości — jak widzieliśmy — wyrasta, jest uczonym sformułowaniem charakterystyki określonego światopoglądu, ale też i tę świadomość podtrzymuje i na nią wpływa. Dzieje się to zaś przede wszystkim poprzez liturgię, gdzie wg św. Augustyna „aliud videtur, et aliud intelligitur“<sup>79</sup>.

### III. FUNKCJA LITURGICZNA SZTUKI WCZESNOCHRZEŚCIJAŃSKIEJ I ŚREDNIOWIECZNEJ

Stwierdzając uprzednio, że głównym źródłem ikonografii chrześcijańskiej jest liturgia, mieliśmy na uwadze przede wszystkim dobór tematyki przedstawień podyktowany potrzebami liturgii, uzależniony od tekstów czytań i modlitw. Teraz można stwierdzić, że nie tylko w ten sposób ikonografia związana jest z liturgią. Bogata symbolika liturgiczna znajduje bowiem swoje odbicie — na ile to możliwe najwierniejsze — w architekturze, mozaice, malarstwie i rzeźbie wczesnochrześcijańskiej, szczególnie zaś średniowiecznej. Sztuka przejmując wymowę symboliki liturgicznej i wypowiada ją formami plastycznymi, starając się spotęgować siłę wyrazu tych symboli. Jej celem nie jest estetyczne organizowanie wnętrza kościelnego, czy tym bardziej przez „sztukę dla sztuki“ zagłuszanie tego, co dzieje się w nim najistotniejszego — sprawowanie liturgii, ale jej celem jest ścisłe uczestniczenie w liturgii i swista, wizualna kontynuacja liturgii<sup>80</sup>.

Zgodnie z symbolicznym określeniem rzeczy sam budynek kościelny miał również swoją głęboką symbolikę. Nie było to jedynie określone fizycznie miejsce sprawowania obrzędów liturgicznych, gromadzenia się na wspólne uczestniczenie w uobecnianej tu ofierze Chrystusa, słuchania Słowa Bożego i wspólnej modlitwy. Chociaż te czynniki miejsce to uświęcały, widziano w budynku kościoła coś jeszcze więcej — symbol Kościoła (z dużej litery), a więc nadprzyrodzonej społeczności, „przybytek Boga z ludźmi“<sup>81</sup> wzniesio-

<sup>78</sup> *Commentariorum in Hierarchiam Coelestem S. Dionisii Areopagitae libri X*, PL 175, 1053; P. Skubiszewski, *O myśleniu alegorycznym*, dz. cyt., 53—54.

<sup>79</sup> *Sermo 272, Ad infantes de Sacramento*, PL 38, 1247. O przemożnym wpływie liturgii na życie społeczności chrześcijańskiej mówi Chr. Dawson, *Formowanie się chrześcijaństwa*, przełożył J. Marzęcki, Warszawa 1969, 126—130, 128: „Liturgia była praktycznie jedyną drogą szerezenia się kultury chrześcijańskiej, i całe życie ludzi obracało się wokół Kościoła, stosując się do rocznego cyklu świąt i postów“, 29: „Cała liturgia, nawet dzisiaj przeniknięta jest językiem i obrazowością Biblii, co stanowiło jeden z głównych czynników, oddzielających nową chrześcijańską kulturę od kultury rzymsko-hellenistycznego świata i dających jej nową historię oraz nowy świat religijnych archetypów i symbolicznej obrazowości...“ W związku z tym o swoistym „pansymbolizmie liturgicznym“ mówi C. Vagaggini, dz. cyt., 43.

<sup>80</sup> C. Vagaggini, dz. cyt., 49: „Die Kunst hier ist eine vornehme Dame, die im Dienst einer Herrin steht, die grösser ist als sie. Sie hat hier einem höhern Zweck, dem Ziel der gesamten Liturgie zu dienen der Heiligung des Menschen und der Verehrung Gottes, auf die sie die Herzen einstimmen soll“.

<sup>81</sup> Ap 21, 3.

ny z „żywych kamieni“<sup>82</sup>, jakimi są członkowie Kościoła. Zgodnie z symboliką liturgii, która uobecnia w czasie rzeczywistość nadprzyrodzoną i tę rzeczywistość jednocześnie przedstawia jako cel ziemskiej pielgrzymki, świątynia symbolizowała owe „święte miasto Jeruzalem nowe, zstępujące z nieba“<sup>83</sup>.

Tak rozumiany budynek kościelny musiał także przemawiać symboliką swego wnętrza. „Mozaiki i freski... nabrały w sztuce chrześcijańskiej szczególnego znaczenia ideowego. Stały się współczynnikiem symboliki architektury. One miały wymową rozpostartych na murach przedstawień czynić z wnętrza materialnej budowli przestrzeń znajdującą się jakby poza ziemską rzeczywistością, przekształcać kamienną strukturę w obraz Kościoła i Jeruzalem Niebieskiego, przedstawiać niebo z Chrystusem, Maryją, aniołami i świętymi, miały wreszcie pokazywać realizację dzieła zbawienia, a przez nią obecność rzeczywistości Bożej w dziejach ludzkości“<sup>84</sup>.

Obrzędy liturgiczne i hierarchia funkcji liturgicznych wskazują przede wszystkim na ołtarz jako miejsce najważniejsze, najgodniejsze, stanowiące centrum świątyni, ale także wyznaczają program ikonograficzny poszczególnych części kościoła<sup>85</sup>. Oglądając fotografię jakiegoś obrazu czy malowidła, można określić, w jakim miejscu kościoła ono się znajduje ze względu na tematykę tego przedstawienia. Inna bowiem była tematyka przedstawień wokół ołtarza, w apsydzie, a inna w nawie. Nawa jest jakby obrazem czasów i przestrzeni, w których działa się i nadal dzieje się święta historia zbawienia. Zbliżającym się ku ołtarzowi wiernym towarzyszą ci, którzy tę drogę już kiedyś przebyli, ale i teraz w procesji liturgicznej wraz z żyjącymi uczestniczą. Są więc w nawie mozaiki czy obrazy przedstawiające męczenników, różne sceny biblijne Starego Testamentu obrazujące dzieje narodu wybranego, a także opowiadające o cudach dokonanych przez Chrystusa i o Jego mece. Postacie męczenników, świętych, jakkolwiek przez napis umieszczony obok czy nad nimi, lub poprzez atrybuty, mają określoną indywidualność, to jednak tu są zgrupowane w długi szereg, przedstawiający obraz świętej społeczności obecnej wraz z żyjącymi. Obrazy te „wprowadzają nas w sprawowanie kultu. Odnajdujemy tu przeto Proprium de tempore, podczas gdy przedstawienia odpowiadające Proprium de sanctis znajdują się w bocznych kaplicach, dedykowanych wspomnieniu poszczególnych świętych“<sup>86</sup>.

Miejscem, które ma szczególną swoistą wymowę, jest najbliższe otoczenie ołtarza: apsyda i łuk triumfalny. Do tego miejsca jakby dochodzi czas i tu się

<sup>82</sup> 1 P 2, 5; Ef 2, 20.

<sup>83</sup> Ap 21, 2. Symbolikę budynku kościelnego szeroko omawiają: J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg 1924<sup>2</sup>; L. Kitschel, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des himmlischen Jerusalem*, München 1938; A. Stange, *Das frühchristliche Kirchengebäude als Bild des Himmels*, Köln 1950; G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951; A. Weckwerth, *Das altchristliche und das frühmittelalterliche Kirchengebäude — Ein Bild des „Gottesreiches“*, ZKG 69 (1958) 28—78; E. Sauser, *Frühchristliche Kunst. Sinnbild und Glaubensaussage*, Innsbruck 1966, 463—517; E. Kaemmerling, *Ikonomie der römischen Querhausbasilika*, RQAKG 67 (1972) 125—152. Niekiedy symbolika budynku kościelnego nawiązuje do symboliki Kościoła, porównaj: H. Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964.

<sup>84</sup> P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie i przedromańskie, Malarstwo europejskie w średniowieczu*, t. 1, Warszawa 1973, 72 n.

<sup>85</sup> Tamże, 73: „Liturgicznej hierarchii znaczenia przestrzeni w budynku odpowiadał pewien porządek ważności w systemie dekoracji ściennej“.

<sup>86</sup> H. C. von Haebler, dz. cyt., 144.

niejako zatrzymuje w wieczystej obecności Boga. Tutaj obraz nie służy już dla wspomnienia świętej historii, ale „czyni widzialnym to, co naszym cielesnym oczom jest niedostępne, a jednak dzieje się w tej chwili i w naszej obecności“<sup>87</sup>. Według bowiem symbolicznego określenia apsyda była miejscem teofanii, uobecniania się Chrystusa w liturgii<sup>88</sup>.

Krąg przedstawień otaczających ołtarz w apsydzie jako główne swe zadanie ma przeto unaocznienie Mysterium Christi, jest podkreśleniem obecności Chrystusa zarówno w wieczności, jak i w Sakramencie na ołtarzu<sup>89</sup>. Słusznie stwierdza Skubiszewski, że w apsydzie „umieszczano przedstawienia z teologicznego punktu widzenia zawierające najsilniejszy ładunek treści dogmatycznej, zwłaszcza teofanie i wizję nieba: *Maiestas Domini*, Chrystusa z aniołami i świętymi, Paruzję, Marię jako Matkę Boga“<sup>90</sup>. W apsydzie spotykamy też symbole Chrystusa, jak *crux gemmata*, tronujący Baranek czy Dobry Pasterz z tle rajskiego krajobrazu. Otaczający Chrystusa aniołowie i zbawieni razem z żyjącymi uczestniczą w sprawowaniu liturgii, która dzieje się przy ołtarzu. Właściwie należy powiedzieć, że jest to obraz liturgii paschalnej, która przez ustawiczne trwanie dokonuje się w niebie, a przy ołtarzu w znakach Sakramentu jest uobecniana. Dzięki temu można określić apsydę jako strefę przedstawień dogmatycznych, nawiązujących do Sakramentu.

Szczególną wymowę ma umieszczane najczęściej na łuku tęczowym przedstawienie Zwiastowania, rozumiane nie jako przedstawienie jednego z wydarzeń życia Maryi, ale jako zobrazowanie dogmatycznej tajemnicy Wcielenia Boga: postacie Maryi i Archanioła Gabriela, malowane w rogach na ścianie, w której otwarty jest łuk tęczowy, biorą między siebie ołtarz i wskazują nań, jako na miejsce Wcielenia Chrystusa. Ten właśnie sposób przedstawiania Zwiastowania, nawiązujący do liturgii, będzie w wiekach późniejszych nadal powtarzany. Postacie Maryi i Archanioła Gabriela znajdują swe miejsce na bocznych skrzydłach poliptyków, biorąc między siebie obraz Ukrzyżowania. Ta sama myśl wyrażona jest w ikonografii Kościoła wschodniego: oto bowiem obrazy Maryi i zwiastującego Archanioła umieszczone są na dwu skrzydłach drzwi ikonostasu, zwanych „*porta regia*“. Umieszczenie tych przedstawień na drzwiach jest bardzo wymowne: drzwi bowiem osłaniają, ale — gdy są otwarte — i udostępniają ołtarz.<sup>91</sup>

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> T. Dobrzeńiecki, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, RMNW 18 (1974) 215 i przypis 3.

<sup>89</sup> H. C. von Haebler, dz. cyt., 145: „Wir stellen fest, dass die Thematik der Bilder im Schiff der Kirche eine andere ist als im Chor: dort Bildfolgen erzählender tut, hier ein Bildzyklus, der um das Mysterium Christi kreist. Dieser Bildzyklus verleiht dogmatischen Aussagen Ausdruck, er ist aber auch auf das Sakrament bezogen“.

<sup>90</sup> P. Skubiszewski, *Malarstwo karolińskie*, dz. cyt., 73. J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Wien 1952<sup>2</sup>, t. 1, 355; K. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jhr. bis zur Mitte des 8. Jhr.*, Wiesbaden 1960; H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables*, München 1962, 10—22; w literaturze polskiej temat „*Maiestas Domini*“ obszernie omawia: T. Dobrzeńiecki, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, RMNW 17 (1973) 5—86; 18 (1974) 215—308; 19 (1975) 5—244.

<sup>91</sup> H. C. von Haebler, dz. cyt., 144: opierając się na tym powiązaniu obrazu Zwiastowania z liturgią, przedstawienie to, obok Ukrzyżowania, należy do najważniejszych obrazów w Kościele, do głównych tematów w sztuce chrześcijańskiej i bynajmniej nie jest to wyrazem przesadnego kultu Maryi: „...und nicht etwa in einem übertriebenen Marienkult“.

Tematyka przedstawień w apsydzie bazyliki wczesnochrześcijańskiej, będąca plastyczną wypowiedzią dogmatyczną, na długie wieki określiła program ikonograficzny retabulum ołtarzowego. Program ten powtarzany będzie, oczywiście w różnych wersjach stylowych, w poliptykach gotyckich. Widać to choćby w przytoczonym przykładzie potraktowania postaci ze Zwiastowania, lub krakowskim tryptyku Wita Stwosza, gdzie scena koronacji Maryi wieńcząca tryptyk jest odpowiednikiem przedstawienia tego tematu dawniej na sklepieniu apsydy.

Hoogewerff udowadnia, że tradycja tematyki apsydalnej trwa znacznie dłużej i znajduje swój wyraz w dziełach późniejszych<sup>82</sup>. Omawia on dwa takie obrazy: *Adoracja Baranka Mistycznego*, malowany przez braci Van Eyck dla katedry św. Bawona w Gandawie w 1432 r. i *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, malowidło ścienne w tzw. stanzach watykańskich pędzla Rafaela z lat 1509—1514.

Obraz *Adoracja Baranka* określa ten badacz jako kompletną kompozycję malarską wczesnochrześcijańskiej bazyliki, zredukowaną do jednego retabulum ołtarzowego. Chociaż kompozycja ta jest z konieczności skondensowana, zachowuje jednak wszystkie te elementy, które były umieszczane w bazylikach. Otwarte retabulum przedstawia dwie strefy: górna — to strefa niebiańska, dolna — strefa ziemską. W centrum strefy niebiańskiej postać w potrójnej koronie siedząca na tronie, to Chrystus w majestacie czy też Chrystus Paruzji. Świadczą o tym napisy umieszczone na skraju płaszcza: *Dominus Zabaoth, Rex Regum, Dominus Dominantium*. Po prawej stronie postać Matki Bożej, po lewej — św. Jana Chrzciela. Ta formuła ikonograficzna, zwana Deesis, ma pochodzenie liturgiczne, jest wyrazem tekstów modlitewnych, które mówią o wstawienniczych prośbach Maryi i św. Jana Chrzciela, a umieszczana była na sklepieniu apsydy<sup>83</sup>. Poniżej centralnej postaci Chrystusa, już w strefie dolnej, przedstawienie Baranka stojącego na ołtarzu. Baranek adorowany przez Aniołów jest tu obrazem Zbawiciela obecnego na ołtarzu w Eucharystii. Po obu stronach ołtarza szeregi zbawionych, świętych. Niżej, przed ołtarzem, źródło życia otoczone gromadami wiernych.

Hoogewerff widzi w tym retabulum bardzo bliskie podobieństwo do ołtarzowego obrazu pochodzącego z XIV w. znajdującego się w muzeum w Perugii, na którym także te elementy są odtworzone: Tronujący Chrystus jako sędzia w otoczeniu Maryi i św. Jana Chrzciela oraz innych postaci wstawienniczych, Proroków i Apostołów; poniżej postaci Zbawiciela Baranek w otoczeniu symboli czterech Ewangelistów, a pod szeregami Proroków i Apostołów po jednej stronie szeregi zbawionych, po drugiej — potępionych. „Jest oczywiste — stwierdza autor — że bracia Van Eyck powtórzyli w swym dziele stereotypowy motyw czy też zestawienie motywów zaczerpniętych z bazyliki wczesnochrześcijańskiej, co świadczy, że znajomość tych motywów przetrwała do ich czasów. Wzbogacili oni i dalej rozwinęli tę spuściznę z całym urokiem swej sztuki dla zilustrowania słów Apokalipsy: 'quoniam Agnus, qui in medio throni est, reget illos et deducet eos ad vitae fontes aquarum' (7, 17)"<sup>84</sup>.

W tzw. *Dysputacie o Najświętszym Sakramencie* widać także dwie strefy: strefa nieba i strefa ziemi. W strefie górnej rozpoznajemy dominującą grupę

<sup>82</sup> G. J. Hoogewerff, *L'iconologie*, dz. cyt.

<sup>83</sup> Tamże, 76. Motyw Deesis (deesis — pokorna prośba, modlitwa) od poł. VI w. na Wschodzie umieszczany był w apsydzie na sklepieniu, od VII w. także na Zachodzie, w Rzymie. Patrz: Th. v. Bogyay, *Deesis*, LCIK t. 1, Rom 1968, 494—499.

<sup>84</sup> G. J. Hoogewerff, dz. cyt., 77—78.

Deesis w środku kompozycji, w otoczeniu świętych. W dolnej strefie Mistyczny Baranek zastąpiony jest Najświętszym Sakramentem, eksponowanym w formie Hostii na ołtarzu. Ołtarz zaś z obydwu stron otoczony jest postaciami wiernych, wśród których widać hierarchów Kościoła. Napis umieszczony przy alegorycznej postaci wyobrażającej teologię — *rerum divinarum notitia* — jest według autora stwierdzeniem prawdy Bożej przez teologów, a nie dyskusją, jest potwierdzeniem wiary, a nie dysputą. Nazwę „Dysputa” odnosiło uprzednio do fresku znajdującego się naprzeciwko, określanego jako *Veritas Divina*, zwanego *Szkołą Ateńską*. To autorzy XVIII w. wprowadzili to godne podziwu pomieszanie<sup>95</sup>. Tak więc i ten obraz, zwany dziś mylnie *Dysputą o Najświętszym Sakramencie*, jest wyznaniem wiary i chociaż powstał wiele wieków później, jest także kontynuacją wypowiedzi dogmatycznych sztuki wczesnego chrześcijaństwa.

W ciągu wieków obserwujemy w dziejach sztuki chrześcijańskiej pojawienie się nowych tematów przedstawieniowych, które nie znane były uprzednio. W tym wypadku należy także powiedzieć, że dzieje się to głównie poprzez liturgię. Haebler podaje jako przykład przedstawienie Zmartwychwstania Pańskiego, które we wczesnym chrześcijaństwie nie występowało w tej formie, w jakiej znamy je dziś. Nie ma więc obrazu Chrystusa unoszącego się nad grobem, przy którym są pogrążeni we śnie żołnierze, bowiem i Ewangelie nie podają przebiegu Zmartwychwstania. O Zmartwychwstaniu mówiły natomiast inne przedstawienia, ukazujące trzy kobiety przy pustym grobie, albo odwiedziny Chrystusa w otchłani (w ikonografii wschodniego chrześcijaństwa jako Anastasis jest to do dziś przedstawienie Zmartwychwstania). Autor uważa, że wprowadzenie w początkach średniowiecza przedstawienia Chrystusa Zmartwychwstającego mogą tłumaczyć słowa ze Mszy św. liturgii gallikańskiej w Wigilię Paschy: „Angelus enim Dei ad secreta super altare tamquam super monumentum descendit et ipsam hostiam benedicit, instar illius angeli, qui Christi resurrectionem evangelizavit”<sup>96</sup>. Stąd wśród wielorakiej symboliki ołtarza jest i ta: ołtarz jest symbolem grobu Pańskiego, ale grobu, który kryje w sobie życie, i z tego grobu — ołtarza to życie ku nam wstaje. „W oparciu o tekst gallikańskiej liturgii powiedzieć można: Chrystus sam powstaje w Hostii nad ołtarzem, jak nad grobem powstał do nowego życia”<sup>97</sup>. Haebler uważa podniesienie Hostii ponad ołtarzem za fundament przedstawienia Zmartwychwstania Pańskiego.

Kluczem do zrozumienia niektórych przedstawień powstałych w średniowieczu, a mających swe źródło w liturgii, jest alegoryczny sposób interpretacji Sakramentu, obrzędów liturgicznych przez teologów średniowiecznych. Jednym z najstarszych przykładów są liturgiczne dzieła Amalerego z Metz z przełomu VIII i IX w., szczególnie zaś jego *De ecclesiasticis officiis*, w którym określa symboliczne znaczenie każdego szczegółu obrzędowego<sup>98</sup>.

Symboliczne znaczenie widzą teologowie średniowieczni we wszystkich rze-

<sup>95</sup> Tamże, 76—82.

<sup>96</sup> H. C. von Haebler, dz. cyt., 146.

<sup>97</sup> Tamże, 147: „Die Hostie, als Auferstehungsleib!”. Dzieje ołtarza i jego wieloraką symbolikę przedstawia: J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, t. 1—2, München 1924.

<sup>98</sup> Dzieła: PL 105, 993—1242; *De ordine antiphonarii*, tamże, 1243—1316; *Elogae de officio Missae*, tamże, 1315—1332. Nowe wydanie jego dzieł: *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, wyd. J. M. Hanssens, 3 tomy, (SteT 138—140) Città del Vaticano 1948—1950.

czach, przedmiotach, sprzętach używanych przy sprawowaniu liturgii, a także w postawie i gestach wykonywanych w akcji liturgicznej. I tak Honoriusz z Autun (XII w.) w liturgicznym dziele *Gemma animae* podał m.in. symboliczne znaczenie naczyń mszalnych<sup>99</sup>. Podobnie Durandus (XIII w.) w *Rationale divinorum officiorum* powtarza wypowiedzi swych poprzedników, wzbogaca je, często podając kilka lub kilkanaście znaczeń symbolicznych dla mistycznego znaczenia jednej czynności liturgicznej<sup>100</sup>. Ta wieloraka symbolika pochodziła stąd, że podobnie jak wobec Biblii, tak i wobec obrzędów liturgicznych stosowano interpretację typologiczną, alegoryczną, anagogeniczną i tropologiczną<sup>101</sup>. Ponieważ jednak bardzo silnie podkreślano przypominającą funkcję znaków liturgicznych (signum rememorativum), stąd też Msza św. była rozumiana jako swoisty dramat pasyjny, w którym wszystko miało przypominać zdarzenia z Męki Pańskiej<sup>102</sup>. Zrozumiałe jest, że znalazło to swój żywy oddźwięk w sztuce, który przejawiał się w wielu nowych, nie znanych uprzednio tematach pasyjnych. Przez długie lata widziano w nich nawiązywanie raczej do indywidualnych przeżyć religijnych, których najwyższym stopniem były przeżycia mistyczne. Sądono, że w ten sposób wykształcił się pewien typ obrazów dewocyjnych (Devotionalbilder), odróżniając je od przedstawień dogmatycznych czy historycznych. Jednym z takich przedstawień jest przedstawienie Chrystusa Bolesnego z oznakami dokonanej już ofiary krzyżowej, które znane było najpierw w sztuce wschodniego chrześcijaństwa, a od XIII w. także zachodniego pod nazwą *Imago Pietatis*. Dobrzeńcecki we wnikliwym studium zatytułowanym *Niektóre zagadnienia ikonografii Męza Bolesci*<sup>103</sup> podaje szczegółowy przegląd dotychczasowych wyników badań tego tematu, który zawsze łączono z symboliką eucharystyczną. Analizując wiele zachowanych zabytków podaje też szereg nowych źródeł zaczerpniętych z wypowiedzi teologów średniowiecznych i liturgii. Wyjaśnia również bogatą ewolucję tego typu przedstawieniowego w ciągu XIV w., wzbogacanego treściami dogmatycznymi. Obok samodzielnej postaci Chrystusa Bolesnego są jeszcze grupy: Chrystus i Maryja oraz Chrystus, a po bokach Maryja i św. Jan Ewangelista. Dla każdego z tych ujęć podaje teksty zarówno z Biblii jak i z literatury średniowiecznej. Specjalną grupę obiektów stanowią te zabytki, które przy obrazie mają wypisane teksty biblijne lub liturgiczne, wskazujące wprost, jakie treści z przedstawionym tematem wiązano. Wskazuje na odniesienie do symboliki

<sup>99</sup> PL 172, 543—738; o naczyniach 555; skrót tego dzieła: *Sacramentarium* PL 172, 737—806.

<sup>100</sup> Dzieło to napisane przed 1291 r., od 1459 do XVIII w. miało wiele wydań.

<sup>101</sup> Szerokie omówienie symboliki czynności liturgicznych w oparciu o liczne źródła podaje: R. Suntrup, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, *Münstersche Mittelalter-Schriften* 37, München 1978.

<sup>102</sup> Honorius Augustodunensis, *Gemma Animae* 1, 83, PL 172, 570: „Sciendum, quod hi qui tragoedias in theatris recitabant, actus pugnantium gestibus populo repraesentabant. Sic tragicus noster pugnam Christi populo christiano in theatro Ecclesiae gestibus suis repraesentat, eique victoriam redemptionis suae inculcat. Itaque cum presbyter Orate dicit, Christum pro nobis in agonia positum exprimit, cum apostolos orare monuit. Per manuum expansionem, designat Christi in cruce extensionem. Per cantum praefationis, exprimit clamorem Christi in cruce pendentis... Per pacem, et communicationem designat pacem datam post Christi resurrectionem et gaudii communicationem...”

<sup>103</sup> RMNW 15 (1971), cz. 1, 7—216; tenże, *Imago Pietatis — jego treść i funkcja*, w: *Funkcja dzieła sztuki, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin listopad 1970*, Warszawa 1972, 73—92.

ołtarza i kielicha jako grobu Chrystusa tych przedstawień, które ukazują umęczonego Zbawiciela do połowy stojącego w grobie, lub nawet w kielichu<sup>104</sup>. Jako znamienne podaje fakt, że od XIV w. *Imago Pietatis* umieszczano na początku najważniejszego tekstu mszalnego, mianowicie Kanonu. Spośród zabytków polskich podaje autor bardzo ciekawe obiekty, na których wyobrażony jest Chrystus wyjmujący ze swego przebitego boku hostie (komunikanty) i składa je do kielicha. Jest to jakby ilustracja słów „se dat suis manibus“ z hymnu *Pange lingua gloriosi*<sup>105</sup>. Ponieważ *Imago Pietatis* występuje często na sprzętach związanych z liturgią eucharystyczną (tabernakulum, mszał), spełnia to wyobrażenie funkcję liturgiczną<sup>106</sup>, a „na treść eucharystyczną przedstawienia Chrystusa Bolesnego składają się: rzeczywista obecność ciała i krwi — przeistoczenie, eucharystia jako ofiara niekrwawa — ofiara krzyżowa, eucharystia — jako komunია“<sup>107</sup>.

#### IV. TREŚCI TEOLOGICZNE W SZTUCE ŚREDNIOWIECZNEJ

Mówiąc o treści przedstawień w apsydzie bazyliki wczesnochrześcijańskiej zauważyliśmy, że treść tych przedstawień ma charakter wypowiedzi dogmatycznej o ściśle określonej tematyce. Ta tradycja użycia form plastycznych dla wypowiedzania treści dogmatycznych w średniowieczu nie tylko trwa, ale jest rozbudowywana. Sztuka średniowieczna dzięki powszechnie rozumianej symbolice, jaką operuje liturgia i teologia w tym okresie, podejmuje często tematykę problemów teologicznych, niekiedy można by powiedzieć — wręcz specjalistycznych<sup>108</sup>. Bardzo często problematyka ta jest dla nas dziś dostępna dopiero w świetle przeprowadzonych badań ikonograficznych, niekiedy ogromnie żmudnych, uwzględniających wiele okoliczności towarzyszących powstaniu danego dzieła lub określonego typu przedstawieniowego, co łączy się z koniecznością zapoznania się z licznymi przekazami literackimi z tego okresu.

Jako przykład niech posłuży przedstawienie Maryi trzymającej na swych kolanach martwe ciało Chrystusa zdjęte z krzyża, czyli tzw. Pieta. Przedstawienie to rozumiemy dziś powszechnie jako obraz Matki Bożej bolejącej nad śmiercią Syna i widzimy przede wszystkim dewocyjny charakter tego przedstawienia, pomyślanego celem obudzenia w nas współczucia i żalu za grzechy. Dobrzeńiecki w artykule *Średniowieczne źródła 'Piety'* podaje teologiczną treść tego przedstawienia<sup>109</sup>. Dotychczasowe poglądy na genezę Piety wyprowadzały ją ze sceny Opłakiwania, lub widziały jej źródła w lirycznych, epickich, mistycznych utworach mówiących o bólu, a nawet rozpaczy Maryi na Kalwarii — co jest sprzeczne z mariologią średniowieczną — czy wreszcie

<sup>104</sup> Tenże, *Imago Pietatis*, dz. cyt., 88: „W publikacjach polskich przyjął się zwyczaj stosowania nazwy Chrystus w studni, chociaż średniowiecze rozumiało ten sarkofag jako grób Chrystusa, różniąc jeden jedyny rzeczywisty grób i grób symboliczny, którym jest każdy kielich podczas liturgii mszalnejszej oraz tabernakulum“.

<sup>105</sup> Tenże, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męza Boleści*, dz. cyt., 187.

<sup>106</sup> Tenże, *Imago Pietatis*, dz. cyt., 77.

<sup>107</sup> Tamże, 89 i przypis 11.

<sup>108</sup> J. Białostocki, *Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und interpretierenden Ikonographie*, dz. cyt., 23: „Ganz besondere theologische Probleme und Kontroversen fanden Eingang in die Ikonographie...“

<sup>109</sup> W: *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, 11—31; to samo w jęz. ang.: *Mediaeval sources of the Pietà*, „Bulletin du Musée National de Varsovie“ 8 (1967), nr 1—2, 3—24.

określały to wyobrażenie jako ahistoryczne, ponadczasowe, dewocyjne, będące wynikiem przekształcenia obrazu siedzącej Maryi z Dzieciątkiem. Wbrew tym opiniom autor stwierdza, że „mariologia średniowieczna i traktat pasyjny implikują rozumienie Piety jako przedstawienie historyczne i dogmatyczne”<sup>110</sup>. Jest to przedstawienie historyczne, bowiem w średniowieczu cała Biblia, nie tylko Ewangelie, była rozumiana jako źródło wiedzy o wydarzeniach pasyjnych, zgodnie z zasadą typiki, a w Starym Testamencie są prefiguracje Piety i prorocstwa o niej (np. Pnp 1, 12; 2 Krl 4, 18—21), na które powoływali się pisarze i kaznodzieje średniowieczni (np. Biblia Pauperum, Jakub de Voragine, św. Wincenty Ferrariusz i inni). Ludzie średniowiecza mówiący o Piecie, piszący o niej, patrzący na nią rozumieli więc Pietę jako przedstawienie wydarzenia, które w historii dokonano się na Kalwarii. Dalej stwierdza autor, że przedstawienie to należy uznać za dogmatyczne z następujących powodów: „Główną misją Maryi było jej współdziałanie w dziele Odkupienia, tzw. *corredemptio*. Udział Maryi nazywano najogólniej współcierpieniem (*compassio*). Nie było to współczucie matki cierpiącemu i umierającemu synowi, uczucie pokrewne temu, jakie okazywali św. Jan Ewangelista i pobożne Niewiasty przedstawiani np. w scenie Oplakiwania. *Compassio* Maryi rozumiano jako aktywny udział ukazany złożeniem własnej ofiary z Chrystusa: *Corredemptio per modum sacrificii*”<sup>111</sup>. Autor przytacza znamienne wypowiedź św. Bonawentury porównującego prefigurację Starego Testamentu z ofiarą Maryi — Anna, matka Samuela, i Abrahama: „*Ipsa Anna, mater Samuelis, obtulit filium ad serviendum, sed beata Virgo obtulit Filium ad sacrificandum. Abraham voluit offerre filium suum, sed obtulit arietem. Sed Virgo gloriosa Filium suum obtulit*”<sup>112</sup>. Doniosłość ofiary Maryi podkreślali teologowie średniowieczni porównując ją z ofiarą Boga Ojca, stwierdzając identyczność motywów tych ofiar. „Ryszard od św. Wawrzyńca († 1230) cytuje formułę św. Jana w następującym kontekście: *Sic Deus dilexit mundum ut Filium suum unigenitum daret, scilicet pro mundo... sic et dici potest: Sic Maria dilexit mundum, id est peccatores, ut Filium suum unigenitum daret... pro salute mundi*”<sup>113</sup>. Słowa św. Pawła: „*proprio filio suo non pepercit, sed pro nobis omnibus tradidit illum*” tłumaczono jako spełnienie ofiary Boga Ojca jako Najwyższego Kapłana ze swego Syna. Jako dowód, że stosowano tę formułę także do Maryi, Dobrzeński przytacza słowa Antonina z Florencji: „*Sacerdotissa iustitiae quae proprio filio non pepercit, sed stabat iuxta crucem Jesu non ut dicit B. Ambrosius ut mortem filii aspiceret, non ut dolorem filii consideraret, sed ut salutem humani generis expectaret, parata ipsa offerre filium Deo pro salvatione mundi*”<sup>114</sup>.

Kończąc swój artykuł Dobrzeński stwierdza, że „Pieta wyraża soteriologiczną *Compassio*, której Maria-*Corredemptrix* dokonała składając ofiarę ze swego Syna. O tych dwóch podstawowych komponentach Piety — historycznym i dogmatycznym — pisał pisarz włoski XVI w. Luca Pinelli: „*Historia de Maria quando Christum iam mortuum in sinum suum deposuit. Denique ad vesperam sextae feria... corpus Christi extractis clavibus de cruce depositum pia mater brachiis suis excepit, religiose amplexa est et venerate,*

<sup>110</sup> Tenże, *Średniowieczne źródła Piety*, dz. cyt., 13.

<sup>111</sup> Tamże, 18.

<sup>112</sup> Tamże, 20.

<sup>113</sup> Tamże, 20.

<sup>114</sup> Tamże, 22.

crebriusque exosculans sacra vulnera, Patri aeterno in mundi salutem obtulit“<sup>115</sup>.

Drugim przykładem interpretacji ikonologicznej, która prowadzi do odczytania treści teologicznych (podobnie jak w powyższym przykładzie mariologicznych), mówiących o współodkupieniu przez współcierpienie, może być przeprowadzona przez Otto von Simsona analiza obrazu *Zdjęcie z Krzyża Rogiera van der Weyden* z muzeum w Prado<sup>116</sup>. Historyków sztuki od dawna interesował ten obraz jako połączenie dwóch motywów przedstawieniowych: *zdjęcie z krzyża* i *opłakiwanie*, przy czym wbrew tradycji Maryja przedstawiona jest jako omdlewająca, „a jej ciało opadając bezwładnie, przyjmuje pozycję niemal identyczną z pozycją Jej zmarłego Syna... Maryja staje się w ten sposób niemal niezależnym ośrodkiem uwagi, prawie tak samo ważnym dla kompozycji jak postać Chrystusa“<sup>117</sup>. Simson dochodzi do wniosku, że tłumaczeniem niezwykłości tej kompozycji nie są względy formalne, lecz ideowe. Artysta pragnął w tej kompozycji przekazać poglądy teologiczne, jemu współczesne, mianowicie *compassio* i *corredemptio*, o których już wyżej mówiliśmy. „Najwyraźniej taki pogląd na rolę Maryi występuje u Dionizego Kartuzza, działającego w Niderlandach w okresie twórczości Rogiera, który, jak skądinąd wiemy, związany był blisko z klasztorem kartuzów w Scheut koło Brukseli: Rogier czyniąc paralelizm *passio* i *compassio* naczelną ideową i formalną zasadą obrazu zastosował naukę mariologiczną najslawniejszego teologa swego czasu i swego kraju w obrazie, który dzięki popularnej naówczas dewocji Maryjnej stał się zrozumiały dla każdego. Rzadko zdarza się arcydzieło artystyczne o tak uczonej treści teologicznej i tak żywym kamertonie dla uczuć religijnych“<sup>118</sup>.

Można by snuć dalej rozważania na temat dwu przytoczonych przykładów ilustrujących mariologiczne koncepcje średniowiecza o uczestniczeniu Maryi w dziele Zbawienia przez współcierpienie i zauważyć, że każdy z tych przykładów ilustruje jakby różny aspekt tej samej prawdy. Oto *Pieta* podkreśla analogiczność motywów ofiary Maryi i działania Boga Ojca: *Pietas Mariae* — *Pietas Patris*. Znalazło to swój wyraz w znamienym przedstawieniu: według motywu *Pietas Mariae* przedstawiano Boga Ojca z martwym Synem na kolanach, zaś według motywu *Pietas Patris* (*Tron Łaski* — Bóg Ojciec trzymający przed sobą krzyż z Chrystusem) przedstawiano Maryję także z krzyżem<sup>119</sup>. Natomiast w kompozycji van der Weyden jest podkreślona jakaś równoległość między cierpieniami Chrystusa i Maryi.

Charakterystyczne jest dla sztuki średniowiecza to obrazowanie treści teologicznych, przy czym rzeczą zadziwiającą i godne uwagi jest to, jak przy użyciu bardzo niewielu środków formalnych, choćby znamienym ustawieniem w kompozycji jednej postaci, przedstawieniem niemal jednego gestu potrafiła ta sztuka wyrazić wiele uczoney treści objaśniającej dogmat i jednocześnie pobudzającej wolę. A podejmowała też niejednokrotnie trudne zadanie przedstawiania złożonych traktatów teologicznych, gdzie w jednym obrazie w niesłychanie skondensowanej formie plastycznej zawartych było wiele treści dogma-

<sup>115</sup> Tamże, 31.

<sup>116</sup> O. G. von Simson, „*Compassio*“ and „*Co-redemptio*“ in Rogier van der Weyden's „*Descent from the Cross*“, „*The Art Bulletin*“ 35 (1953) 9 i nast.; podaje za: J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, dz. cyt., 268—269.

<sup>117</sup> J. Białostocki, tamże, cytuje Simsona.

<sup>118</sup> Tamże, 269.

<sup>119</sup> T. Dobrzeński, *Średniowieczne źródła Piety*, dz. cyt., 22—28.

tycznych. Przykładem tego może być niewielka kwatera tryptyku z kościoła franciszkanów w Toruniu, na której wraz z Bogiem Ojcem i Duchem Świętym Syn Boży przedstawiony jest w trzech różnych postaciach, i stąd nazwano ten obraz *Quinitas*. Doskonałą interpretację ikonologiczną, prowadzącą do odczytania bardzo bogatej treści teologicznej tego obrazu, przeprowadził Dobrzeńiecki<sup>120</sup>. Opisuje on ten obraz i tłumaczy następująco: „W dużej mandorli na półkolistej belce, siedzi w pozycji frontalnej, siwowłosy starzec z brodą, odziany w długą szatę, spod której wyłaniają się bose stopy. Błogosławiąc prawą ręką, lewą dłonią trzyma dysk z czterema elementami kosmosu. Na wysokości piersi starca znajduje się w pozycji stojąco-siedzącej mała postać dziecka bez nimbu, w długiej szacie, z podniesioną prawą dłonią, trzymającą zachowany tylko fragmentarycznie przedmiot (zapewne zwój pergaminowy) i lewą opartą na górnej krawędzi dysku. Ponad głową starca w rozwidleniu krzyża — Drzewa Życia, widoczny jest biały gołąb z krzyżowym nimbem. W mandorli tej znajduje się zróżnicowane, antropomorficzne przedstawienie Trójcy Świętej, w którym odczytujemy główne treści teologiczne tego dogmatu. Starzec-Starowieczny, to pierwsza osoba Trójcy Świętej, Bóg Ojciec, rodzący od wieków Syna, który jest na łonie ojcowskim. Przebywanie odwieczne z Ojcem jest stanem pierwotnym i naturalnym Syna, poprzedzającym Jego wcielenie. Współtrzymanie dysku oznacza udzielenie przez Ojca Synowi władzy nad światem (J 3, 35). Trzecia osoba przedstawiona jest w postaci gołębia. Ukazana tu została troistość osób, realnie różniących się, oraz ich pochodzenie. Postać tronującego Boga Ojca znajduje się dokładnie w tym miejscu, gdzie znajduje się ukrzyżowany Chrystus, widoczny tylko częściowo przez przybite do krzyża dłonie i stopy. Zwłaszcza głowy, widoczna Ojca i niewidoczna Chrystusa, dokładnie nakrywają się. Zachowana jest także jedność wymiarów obu postaci. Temu dwuwymiarowemu przedstawieniu nakładania się odpowiada ideowo przenikanie się wzajemne osoby Ojca i Syna. Artysta w sposób najprostszy i dosłowny zilustrował twierdzenie o współprzenikalności osób boskich oraz jej sens, ponieważ przedstawiony został Chrystus ukrzyżowany, a więc w momencie dokonywania się w pełni jego substancjalnego posłannictwa. Z rozpostartych, przybitych do krzyża — Drzewa Życia rąk Chrystusa zwisa podwójna zasłona, wykonana z wzorzystej tkaniny, zgodnie z opisem zasłony w świątyni jerozolimskiej, oddzielającej niedostępne miejsce przechowywania tronu łaski (*Sancta Sanctorum*). Wielka mandorla jest niebieską Jerozolimą, miejscem dokonującego się odkupienia. Przeniknął tam Chrystus, aby w najściślejszym zjednoczeniu z Ojcem pełnić swą służbę kapłańską. Niezwykle prostym środkiem unaczniony tutaj został związek ideowy (wyjaśniony w liście do Hebrajczyków) zasłony świątynnej z ciałem Ukrzyżowanego: zasłona przedstawiona jest we właściwej swej funkcji — zwisa na ramionach Chrystusa-kapłana. W tej niebieskiej liturgii uczestniczą czterej aniołowie i cztery apokaliptyczne zwierzęta symbolizujące ewangelistów (akomodacja Ireneusza). W dolnej części kompozycji kwatery znajduje się trzecie w tym obrazie przedstawienie Chrystusa — jako baranka przybitego do medalionu, utworzonego z rozgałęzień krzyża. Jan upodobnił śmierć Jezusa do ofiary baranka paschalnego. Z lewej strony stoi Jan Chrzcziciel z gestem wskazywania, ponieważ przepowiadając śmierć ekspiacyjną Chrystusa, nazwał Go Barankiem Bożym. Po-

<sup>120</sup> *Toruńska Quinitas*, Biuletyn Historii Sztuki 30 (1968) 261—278; w odmiennej wersji ten temat w jęz. ang.: *The Toruń Quinity in the National Museum in Warsaw*, „The Art Bulletin” 46 (1964) 380—388.

stać Jana Ewangelisty znajduje się z prawej strony“<sup>121</sup>. Analogicznym gestem jak Jan Chrzciel wskazuje on na kielich z hostią, oznaczając sakramentalną obecność tegoż Baranka pod postaciami chleba i wina<sup>122</sup>. „Baranek przedstawiony w momencie ofiarnego wylania krwi, którego zapowiedzią był starotestamentalny rytuał, sprawowany przez Synagogę, której personifikacja znajduje się z lewej strony Baranka. Druga personifikacja — Ecclesia zbiera do kielicha mszalnego wylaną krew Baranka, która jest identyczna z krwią eucharystyczną. Krzyż, utożsamiony z rajskim Drzewem Życia, wyrasta z otwartego grobu Adama; do jego ust spływa krew i woda z boku Baranka (chrzest Adama)“<sup>123</sup>. Jest to nawiązanie do typologii Pawłowej Adam — Chrystus, która zapoczątkowała szereg utworów literackich już we wczesnym chrześcijaństwie, wzbogacających tę typologię nowymi szczegółami: Baranek ofiarowany został w piątek, bowiem w tym dniu Adam zgrzeszył (św. Efrema); Adam stworzony był w Jerozolimie w tym miejscu, gdzie stanął krzyż Zbawiciela. Autor cytuje tu fragment „Jaskini Skarbów“: „W piątek o tej samej godzinie, w której Syn Człowieczy na krzyżu oddał ducha Ojcu... Adam... odszedł z tego świata. Sem złożył zwłoki Adama na Golgocie, i wtedy ziemia otworzyła się w formie krzyża, i wówczas Sem i Melchizedech włożyli w ten otwór zwłoki... i zamknęły się drzwi zewnętrzne ziemi. Kiedy wzniesiono krzyż Mesjasza, ... otworzyły się drzwi miejsca nad grobem Adama. I kiedy powyżej tych drzwi został wprawiony pień krzyża, i Mesjasz przebitý włócznią osiągnął zwycięstwo, wypłynęła z jego boku krew i woda, które spłynęły w dół do ust Adama i były dla niego chrztem...“<sup>124</sup>. Nie ma w tym obrazie czegokolwiek, co byłoby tylko ornamentem, pozbawionym swoistej wymowy. Także dwa kosze z chlebami zawieszane na Drzewie Życia są aluzją do chlebów pokładnych, przechowywanych w świątyni jerozolimskiej.

Autor określa ideowy program tego dzieła jako ścisły odpowiednik teologicznej koncepcji listu do Hebrajczyków, gdzie mowa o Chrystusie jako o boskim ofiarniku i jednocześnie ofierze. Stwierdza dalej, że wymowa tego obrazu wiąże się ściśle z liturgią paschalną, której zasadniczą treść wypowiada *praeconium paschale*, śpiewane w wigilię wielkanocną przy poświęceniu paschału — świecy symbolizującej Chrystusa i Jego zbawcze dzieło. „Ten liturgiczny tekst wymienia znany nam już z listu Pawłowego i obrazu toruńskiego trojaki aspekt chrystologiczny: Jednorodzonego Syna Bożego, wcielonego Jezusa Chrystusa (w kapłańskim urzędzie składającego krwawą ofiarę zadośćuczynienia za winę Adama) oraz Baranka paschalnego. Do pochwalnego śpiewu wezwani są słowami *Exultet angelica turba et divina misteria*. Na obrazie toruńskim wszyscy oni są przedstawieni: są to czterej aniołowie i cztery apokaliptyczne zwierzęta, symbole ewangelistów, które otaczają mandorlę“<sup>125</sup>.

Przedstawiona tutaj bardzo skrótowo ikonologiczna interpretacja kwatery toruńskiego polptyku jest owocem bardzo żmudnych poszukiwań w obfitej literaturze teologicznej i religijnej średniowiecza. Zauważmy, że sięgnięto tu również do literatury pozateologicznej, jak wspomniana legenta *Jaskinia Skarbów* dla objaśnienia symboliki grobu Adama pod krzyżem. Symboliczna treść tej legendy nie jest tu jakimś samodzielnym, fantazyjnym wątkiem nar-

<sup>121</sup> Tenże, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, 104—105.

<sup>122</sup> Tenże, *Toruńska Quinitas*, dz. cyt., 273.

<sup>123</sup> Tenże, *Malarstwo tablicowe*, dz. cyt., 105.

<sup>124</sup> Tenże, *Toruńska Quinitas*, dz. cyt., 273; „*Jaskinia Skarbów*“ — utwór powstały w kręgu Efrema, mówiący o dziejach Adama.

<sup>125</sup> Tenże, *Toruńska Quinitas*, dz. cyt., 276—277.

racyjnym, ale obrazowaniem jej posługiwano się często dla lepszego zrozumienia czy objaśnienia pewnego sformułowania teologicznego<sup>126</sup>.

Można by sądzić, że praca badawcza prowadząca do interpretacji ikonologicznej polega na odszukiwaniu jakichś tekstów czy nawet pojedynczych zdań, które „mogą pasować” do całości obrazu lub poszczególnych jego elementów. Byłby to jednak tylko zewnętrzny opis wykonywanych przez badacza czynności. W istocie swej bowiem praca ta polega na odtworzeniu świadomości ludzi współczesnych powstaniu danego dzieła, jego twórców, inspiratorów, a także tych, do których było ono adresowane<sup>127</sup>. Jest to jakby droga pod prąd rzeki, która prowadzi do odkrycia jej źródeł. A źródła te, gdy chodzi o sztukę wczesnochrześcijańską, a szczególnie średniowieczną, są bardzo bogate: jest to Biblia, liturgia, teologia, wiara i pobożność tamtych ludzi. Stąd i ikonografia sztuki chrześcijańskiej średniowiecza jest dziś problemem badawczym zarówno dla teologii, jak i historii sztuki, a zabytki z tego okresu to w szczególności sposób wyrażona teologia<sup>128</sup>.

<sup>126</sup> Apokryfy i legendy średniowieczne są ważnymi źródłami w badaniach ikonograficznych. Apokryfy powstawały nie jedynie dla zaspokojenia ciekawości, jako uzupełnienia ksiąg Pisma św., ale głównym źródłem ich powstania są raczej teologiczne, mianowicie miały one służyć lepszemu poznaniu i objaśnieniu pewnych teologicznych problemów. Są one także wyrazem pewnej tradycji, ludowej egzegezy biblijnej. Patrz: M. Starowieyski, *Wstęp*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*. Red. tenże, t. 1. *Ewangelie apokryficzne*, Lublin 1980, 15—24. Podobnie legendy, w których wątek biblijny przeplata się z apokryficznym, nie są owocem czystej fantazji, czy jakimś opowiadaniem na tle biblijnym, ale zawsze nawiązują do określonej myśli teologicznej. Patrz: T. Dobrzeńcki, *Rozmyślenia Dominikańskie. Próba charakterystyki*, „Pamiętnik Literacki” 55 (1964) nr 2, 319—333; tenże: *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce. Chrystofania Maryi, Średniowiecze*, „Studia o kulturze” 2 (1964) 1—130; tenże: *Legenda o Secie i drzewie życia w sztuce średniowiecznej*, RMNW 10 (1966) 165—202; tenże: *Scena w Betanii. Ze studiów nad ikonografią sztuki polskiej XVI wieku*, w: *Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, 95—109. O zastosowaniu tematów apokryficznych w plastyce wspomina passim: M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980.

<sup>127</sup> J. Białostocki, *O funkcjach sztuki i jej historyków*, w: *Funkcja dzieła sztuki*, dz. cyt., 9: „Jednym z zadań historyka sztuki jest właśnie myślowa rekonstrukcja tej sytuacji, w której dzieło sztuki powstawało”.

<sup>128</sup> R. Bauerreis, *Basileus tes doxes*, w: *Pro mundi vita. Festschrift zum Eucharistischen Weltkongress 1960*, München 1960, 49: „Man spricht heute von einer »Theologie der Monumente« und wohl nicht mit Unrecht. Lange genug hat man die Aussagen der bildenden Kunst in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit übersehen oder unterschätzt oder doch zeugen sie mitunter klarer als manches Pergament. Ikonographie der mittelalterlichen christlichen Kunst gehört heute ebenso der Theologie wie der Kunstgeschichte an”. Porównaj: Th. Bogler, *Zur Theologie der Kunst*, Maria Laach 1950; H. v. Campenhausen, *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, w: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten. u. Berlin 1959, s. 57—76; J. Kollwitz, *Bild und Bildertheologie im Mittelalter*, w: *Das Gottesbild im Abendland*, dz. cyt., 109—172.