

MARIA SZCZEŚNIAK
Kraków, Akademia Ignatianum

PRZEDSTAWIENIA KOMUNII ŚW. ONUFREGO W ZACHODNIORUSKIM MALARSTWIE IKONOWYM

1. Wizerunki – 2. Przedstawienia Deesis ze św. Onufrym – 3. Ikony z epizodami z życia świętego – 4. Komunia św. Onufrego – 5. Uwagi końcowe

Zagadnienie ikonografii św. Onufrego było wielokrotnie sygnalizowane jako warte osobnego studium. Artykuł poświęcony w całości przedstawieniom świętego na ziemiach polskich autorstwa ANNY SIENKIEWICZ-BARTOSZUK prezentuje katalog wyobrażeń świętego uszeregowanych chronologicznie¹. Katalog ten nie jest jednak kompletny, a zagadnienie ikonografii jest potraktowane dość marginalnie. Na temat kultu i ikonografii świętego powstała też praca magisterska KATARZYNY GIL pisana pod kierunkiem prof. ANNY RÓŻYCKIEJ-BRYZEK na Uniwersytecie Jagiellońskim². Warto odnotować dwa szkice zawarte w monografii monasteru św. Onufrego we Lwowie, w których kwestie rozwoju ikonografii tego świętego pustelnika poruszane są w oparciu o konkretne przedstawienia³. Pomocne są też hasła w leksykonach, wydawnictwa albumowe oraz wzmianki w pracach takich badaczy, jak wspomniana A. Różycka-Bryzek czy ROMUALD BISKUPSKI⁴.

¹ A. SIENKIEWICZ-BARTOSZUK, *Przedstawienia św. Onufrego na ziemiach polskich*, w: W. DELUGA (red.), *Series Byzantina II. Słowo i ikona. Źródła literackie w badaniach sztuki bizantyńskiej i postbizantyńskiej*, Warszawa 2004, s. 155–166.

² K. GIL, *Kult św. Onufrego i przemiany jego ikonografii w sztuce Kościoła wschodniego w aspekcie ikon zachodnioruskich*, Kraków 2001.

³ O. CELUJKO, *Ikonoğrafiâ sùžetu Prepodobnij Onufrij u pam'âtkach ikonopisu kolekcii davn'ogo sakral'nogo Mistectva Naciona'nego Muzeû u L'vovi*, w: *Monastir svâtogo Onufriâ u L'vovi*, L'viv 2007, s. 271–289; Z. LIL'O-OTKOVIČ, *Do pitannâ atribucii i restavracii ikoni cvâtij Onufrij počatku XVIII st. iz zbirki Nacional'nogo Muzeû u L'vovi*, w: *Monastir*, s. 289–294.

⁴ RÉAU III 2, s. 1007–1010; LThK, k. 1164; A. CHATZINIKOLAOU, *Heilige*, RBK 2, k. 1062–1072; G. KASTER, *Onuphrius*, LCI 8, k. 84–88; M. OŁDAKOWSKA, *Onufry*, EK 14, k. 597–601. Najlepsze wydawnictwa albumowe dotyczące ikon w Polsce i uwzględniające przedstawienia św. Onufrego to: J. KŁOSIŃSKA, *Ikony*, Kraków 1973; R. BISKUPSKI, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*, Warszawa 1991; TENŻE, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991; Ks. M. JANOCZA, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2010; J. CZAJKOWSKI, R. GRZĄDZIELA, A. SZCZEPKOWSKI, *Katalog wystawy „Ikona karpacka” w Parku Etnograficznym w Sanoku*, Rzeszów brw.; A. RÓŻYCKA-BRYZEK,

Zgromadzony w niniejszym artykule materiał ikonograficzny pochodzi z terenu dzisiejszych województw: lubelskiego, podkarpackiego i małopolskiego, jak również — choć w mniejszym stopniu — terenów południowo-zachodniej Białorusi i zachodniej Ukrainy. Historycznie są to ziemie należące do Królestwa Polskiego (przyłączenie Rusi Halicko-Włodzimierskiej przez Kazimierza Wielkiego), a później do Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Onufry był żyjącym w drugiej połowie IV w. pustelnikiem. Według greckiej wersji legendy, decyzję o białym męczeństwie podjął będąc mnichem w klasztorze w Tebaidzie⁵, zaś według łacińskiej — miał on być synem króla Persji lub Abisynii, wychowanym w egipskim klasztorze i wykarmionym przez białą łanię (co później znajdzie swoje odzwierciedlenie w ikonografii)⁶. Żył on sześćdziesiąt lat na pustyni, za nakrycie mając jedynie przepaskę z liści i długą brodę, a anioł raz w tygodniu przynosił mu Komunię św. Mnich PAFNUCY spotkał pustelnika pod koniec jego życia, wysłuchał kolei jego losu (które to potem spisał) i pochował świętego. W niektórych wersjach legendy grób pustelnikowi wykopały dwa lwy.

Podręcznik DIONIZJUSZA Z FURNY, pochodzący wprawdzie z drugiej ćwierci XVIII w., ale wykorzystujący i uzupełniający istniejące teksty, którymi posługiwali się malarze bizantyjscy, zawiera też ogólne wskazówki dotyczące sposobu przedstawienia św. Onufrego. Oto one: „Świątobliwy Onufry, starzec nagi, długowłosy, z brodą do ziemi”⁷

O rozpowszechnieniu kultu tego pustelnika na ziemiach polskich, oprócz licznego materiału ikonograficznego, świadczy też liczba dedykowanych mu świątyń. Za najstarszą zachowaną uchodzi pobazylikańska cerkiew w Posadzie Rybotyckiej, datowana na okres pomiędzy połową XIV a połową XV w.⁸ Także w Birczy istniała cerkiew dedykowana temu świętemu, obecnie niezachowana. Z badań źródłowych wynika, że mogła ona powstać po 1443 r., kiedy Posada weszła w skład dóbr WASZKI RYBOTYCKIEGO, historycznie prawdopodobnego fundatora nowej cerkwi, wzniesionej na miejscu wcześniejszej⁹. Cerkiew w Jabłecznej, datowana na schyłek XV w.,

Orthodox monasteries in south eastern Poland and their art, w: *Trends in orthodox monasticism 9th-20th centuries. International Symposium organized in Tessaloniki*, Athens 1996, s. 125–138; R. BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, PSL 3–4 (1985), s. 153–175.

⁵ *Menologion Symeona Metafrastes* i *Cnoty Pochwała Mikołaja Synaity*. Oba teksty opierały się na *Peregrinatio Paphnutiana* z V w.

⁶ ASanc Iunii III, Parisiis et Romae 1867, s. 17.

⁷ DIONIZJUSZ Z FURNY, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, tł. I. Kania, Kraków 2003, s. 210.

⁸ A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Program ikonograficzny malowideł cerkwi w Posadzie Rybotyckiej*, w: *Symbolae Historiae Atrium. Studia z historii sztuki Lechowi Kalinowskiemu dedykowane*, Warszawa 1986, s. 349.

⁹ *Akta grodzkie i ziemskie z czasów Rzeczypospolitej Polskiej z archiwum tak zwanego bernardyńskiego we Lwowie w skutek fundacyi śp. Aleksandra hr. Stadnickiego wydane staraniem Galicyjskiego Wydziału Krajowego*, t. VI, 1876, s. 132.

również nie dotrwała do dnia dzisiejszego¹⁰. Zestawienie wezwań cerkwi unickich na terenie Rzeczypospolitej około 1772 r. pokazuje, że św. Onufry często wybierany był jako patron. Liczba dedykowanych mu świątyń wynosi 35¹¹. Najliczniejsze są wezwania tego świętego w diecezji metropolitalnej, przemyskiej i lwowskiej¹²

Przedstawienia św. Onufrego można podzielić na trzy kategorie: wizerunki, przedstawienia Deesis i ikony z epizodami z życia świętego, takimi jak: modlitwa, odwiedziny Pafnucego czy Komunia. Ten ostatni temat występuje zarówno jako scena główna, jak też i poboczna, o pomniejszonej skali.

1. Wizerunki

Najstarsze przedstawienia św. Onufrego ukazują stojącego frontalnie świętego z uniesionymi w pozie oranta lub podniesionymi do wysokości piersi rękami, jak w kaplicy zamkowej w Lublinie (1418), gdzie przedstawienie świętego ściśle odpowiada ikonografii bizantyjskiej¹³. Podobnie na fresku w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu (1470)¹⁴. Do omawianej grupy można też zaliczyć ikonę z monasteru św. Onufrego w Jabłecznej, datowaną prawdopodobnie na koniec XV w.¹⁵ Stojący święty ukazany frontalnie jedną rękę unosi znanym już z Lublina i Krakowa geście, lewą natomiast lekko zgiętą trzyma na wysokości bioder. Większość zachowanych wizerunków w tym typie to ikony powstałe w XVII–XVIII w., jak np. nieco już sprymityzowana wersja wizerunku świętego w ikonie z cerkwi w Jankowcach (XVII w.¹⁶). Rysy pustelnika są pełniejsze, cała sylwetka nie jest aż tak

¹⁰ G. KUPRIANOWICZ, K. LEŚNIEWSKI, *Monaster św. Onufrego w Jabłecznej*, Jabłeczna 1995, s. 23.

¹¹ W. KOŁBUK, *Kościół wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku. Struktury administracyjne*, Lublin 1998, s. 56. Przykładowo można podać dane dotyczące wezwań św. Michała Archanioła — aż 1077, jednak Jana Chryzostoma już tylko 16, zaś Joachima i Anny — 2. Na 86 wyszczególnionych wezwań cerkwi greckokatolickich, dedykacje św. Onufremu zajmują mniej więcej 26 pozycję, co prowadzi do oczywistego wniosku o popularności tego świętego.

¹² Parafialne cerkwie greckokatolickie pod jego wezwaniem to (stan ok. 1772 r.): Aleksandrówka, Augustówka, Biskowice, Brodki, Busk, Daszów, Dąbrówka, Dobromil, Dobrotwór, Horaczyńce, Husynne, Jabłeczna, Karbówka, Kozarka, Krzyżpol, Kustowiecka Słobódka, Lipsko, Lubomirka, Ławrów, Majdan Gołogórski, Obol, Oleszyce, Osów, Pohonia, Posada Rybotycka, Rosolin, Rożyczna, Rukomysz, Sośnica, Trostyń, Wisłok Dolny, Wojstawice, Zahorce, Żabokruki; za: KOŁBUK, *Kościół wschodnie*, s. 375. Również cerkwie zakonne męskie greckokatolickie były dedykowane temu świętemu, a także cerkwie zakonne męskie prawosławne. Co ciekawe — i parafialne kościoły katolickie obrządku łacińskiego nosiły wezwanie św. Onufrego, jak również kościoły filialne i kaplice publiczne.

¹³ A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2004, s. 147.

¹⁴ TAŻ, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470)*, „Studia do Dziejów Wawelu” 3 (1968), s. 194, 255.

¹⁵ Dacacja za: SIENKIEWICZ-BARTOSZUK, *Przedstawienia*, s. 158–159; pojawia się wiek XII–XIII, za: OŁDAKOWSKA, *Onufry*, k. 599.

¹⁶ JANOCHA, *Ikony*, s. 8.

ascetyczna. Nowością ikonograficzną są uniesione ręce rozłożone szeroko, a nie, jak wcześniej, nie wychodzące poza obwód sylwetki. Na ikonie z cerkwi w Połoskach (XVII w.¹⁷) święty przedstawiony jest z fundatorem na tle świątyni. Rozłożone ręce Onufry wznosi do poziomu głowy. Ma on dobrze uchwycone proporcje oraz budowę anatomiczną, subtelnie zaznaczoną modelunkiem światłocieniowym. W ikonie tej widoczne są już wpływy zachodnie. Ikoną, na której św. Onufry został przedstawiony w towarzystwie św. Jana Chrzciciela, jest wizerunek z Chotyńca (pierwsza poł. XVII w.¹⁸). Można przypuszczać, że święci zostali zestawieni ze względu na pustelnicze życie, jakie wiodli. Onufry na ikonie ze Stańkowej (pierwsza poł. XVII w.¹⁹) umieszczony jest na tle doliny pomiędzy łagodnymi wzniesieniami porośniętymi rachityczną roślinnością. Kolejne plany zaznaczone są za pomocą pasów.

2. Przedstawienia Deesis ze św. Onufrym

Św. Onufry pojawia się niekiedy w przedstawieniach Deesis, jako reprezentant życia pustelniczego. Wysuwa się dwie hipotezy dotyczące genezy formuły ikonograficznej Deesis: liturgiczno-modlitewną i ceremonialno-dworską²⁰ W sztuce średniobizantyjskiej można zaobserwować kilka wariantów przedstawienia. Występuje zarówno kompozycja trójpostaciowa całofigurowa lub popiersiowa, jak też wielofigurowa z aniołami i świętymi. W tej też epoce, na podstawie wcześniejszych pism, m.in. ORYGENESA czy GRZEGORZA Z NAZJANZU, kształtuje się ostatecznie przekaz ideowy tematu: intercesyjny i eschatologiczny. Odtąd scena Deesis zajmuje trwałe miejsce w ikonografii Sądu Ostatecznego i na przegrodzie ołtarzowej, pośrodku, ponad głównym przejściem do sanktuarium, na architrawie lub ponad nim. Przykładem sceny Deesis ze św. Onufrym jest ikona z Tylicza, malowana na jednym podobraziu, datowana na drugą poł. XV w.²¹ Obecność ikon Deesis na jednym podobraziu z całopostaciowymi przedstawieniami jest, według R. BISKUPSKIEGO, charakterystyczna dla zachodnioruskiego malarstwa ikonowego i wynika m.in. z niewielkich rozmiarów przegrody ołtarzowej w wiejskich cerkwiach²² Św. Onufry

¹⁷ Tamże, s. 364.

¹⁸ BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach polskich*, s. 38.

¹⁹ TENŻE, *Ikony ze zbiorów Muzeum*, s. 132.

²⁰ Na temat Deesis zob. m.in.: M. SMORAĞ-RÓŻYCKA, *Wielka Deesis w zbiorach Muzeum Okręgowego w Bielsku-Białej. Z badań nad tradycją w staroruskim i rosyjskim malarstwie ikonowym*, „Bielsko-Bialskie Studia Muzealne” 3 (1997), s. 326–351 — tam też obszerna bibliografia, z której warto przywołać takie pozycje, jak: A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 37–42 wraz z przypisami; A. GRABAR, *L'art byzantin. Recherche sur l'art officiel de l'empire l'Orient*, Paris 1936; CH. WALTER, *Two Notes on the Deësis*, REB 26 (1968), s. 311–336.

²¹ R. BISKUPSKI, *Deesis na jednym podobraziu w malarstwie ikonowym XV i pierwszej połowie XVI wieku*, „Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku” 29 (1986), s. 111–115.

²² Tamże, s. 109.

z Tylicza ukazany jest z głową lekko pochyloną w prawo i z rękami skrzyżowanymi na piersi, podobnie jak w ikonie z Ilnika i Mszany (pierwsza tercja XVI w.), co pozwala na wysunięcie przypuszczenia o korzystaniu z tego samego wzoru²³. Podobieństwo przedstawienia z Tylicza do — obok ikony z Ilnika — ikony z Milika nasuwa wniosek, że po przeciwnej stronie św. Onufrego musiał znajdować się MA-REK TRACKI. Obecność tych dwóch wielkich anachoretów mogłaby wskazywać na mnicha jako twórcę ikony²⁴. Przedstawienia św. Onufrego w ikonach Deesis wykazują mniejszą zależność od sztuki zachodniej niż omówiona już grupa wizerunków. Wynika to zarówno ze specyfiki ikon Deesis, przeznaczonych do ikonostasów, które były właściwe tylko sztuce cerkiewnej, jak i stosunkowo wczesnej ich datacji. Przenikanie wpływów zachodnich do ikonografii i stylistyki malarstwa cerkiewnego wyraźnie rysuje się dopiero od XVII w.

3. Ikony z epizodami z życia świętego

Są one najliczniej reprezentowaną grupą przedstawień św. Onufrego i odnoszą się do konkretnych wydarzeń z życia świętego. Żywot świętego jest obrazowany na dwa sposoby — albo za pomocą rekwizytów—atrybutów, albo poprzez ukazanie poszczególnych scen. Jedną i drugą kategorię łączy narracyjny charakter i dlatego zostały umieszczone w tej części artykułu. Ta pierwsza często nie wyklucza drugiej, jednak podobne rozgraniczenie pozwala na uporządkowanie materiału ikonograficznego i tym samym — lepsze jego poznanie. Do atrybutów świętego można zaliczyć: koronę i berło — desygnaty ziemskiego splendoru, który porzucił, aby oddać życie Bogu, białą łanię, która miała go karmić własnym mlekiem, palmę i grotę, księgę — zapewne Biblię, różaniec, krzyż, a także pożywienie, które pozwalałam sobie umownie nazwać korzonkami²⁵. Występujące na ikonach epizody z życia to: modlitwa, Komunia, odwiedziny PAFNUCEGO, pogrzeb — Pafnucy z pomocą dwóch lwów chowający ciało pustelnika — oraz anioł unoszący duszę zmarłego do nieba. Na pierwszy plan pośród tych przedstawień wybija się Komunia świętego i ona też zostanie najszerzej omówiona.

Ikony hagiograficzne występują w dwóch wariantach — ukazują kilka scen z życia świętego lub tylko jedno wydarzenie. Drzeworyt w Anfologionie z 1638 r., przechowywany w muzeum zamku w Łańcucie, stanowi przykład dzieła obrazującego równocześnie modlitwę świętego, jego śmierć połączoną z pogrzebem i duszę

²³ *Tamże*.

²⁴ *Tamże*, s. 118.

²⁵ Warzywa rozrzucone u stóp świętego, których rozpoznanie jest drugorzędne dla omawianych zagadnień.

wziętą do nieba²⁶. Kolejne ikony reprezentujące tę kategorię stanowią dość zwarty stylowo zespół, co pozwala na wysunięcie przypuszczenia o wspólnym ich pochodzeniu — prawdopodobnie z warsztatu rybotyckiego²⁷. Podobieństwa widoczne są zarówno w typach fizjonomicznych postaci, ich upozowaniu, jak i w rozmieszczeniu oraz wyborze scen. Ciepła kolorystyka dzieł, utrzymana w ochrach i ugrach, przełamana jest chłodniejszymi niebiesko-zielonymi akcentami. Delikatnie zaznaczony jest modelunek światłocieniowy, jednak artysta operuje przede wszystkim linią, zamykając każdą plamę barwną konturem o ton ciemniejszym od wypełnienia. Pewne niedostatki techniczne widoczne są np. w nienaturalności ułożenia nóg świętego i dość grubych rysach twarzy aniołów. W ikonach tych widnieje wypełniający niemal całe pole obrazowe święty na pejzażowym tle z rozrzuconymi po bokach scenami z żywota uwolnionymi z klejm. Przy dość wyrazistej jednolitości ikonograficzno-kompozycyjnej tej grupy można jednak wyodrębnić dwa warianty tematyczne. W pierwszym, w scenie głównej, klęczący św. Onufry w towarzystwie dwóch aniołów przyjmuje za pomocą liturgicznej łyżeczki Komunię z rąk jednego z nich. Na ikonach z Zawadki (il. 1) i Weremienia sceny towarzyszące są przedstawieniami odwiedzin św. Pafnucego i obrzędów pogrzebowych nad pustelnikiem²⁸. W ikonie z Kuźminy dostrzec można pewne zmiany w kompozycji²⁹. Miejsce odwiedzin Pafnucego zajęła modlitwa Onufrego, zaś w scenie głównej święty ma nie skrzyżowane ręce, jak we wcześniejszych przedstawieniach, a uniesione do wysokości piersi. Ikonę wyróżnia również przedstawienie Boga wyłaniającego się ze schematycznie zaznaczonych obłoków niewystępujące wcześniej. Wariant drugi w scenie głównej prezentuje stojącego świętego z rękami uniesionymi w geście oranta. Jeśli chodzi o przedstawienia boczne, to na ikonach z Muzeum Miejskiego w Jarosławiu i Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej modlitwa Onufrego jest jedyną sceną umieszczoną w pejzażu z cerkiewną zabudową³⁰. Na ikonach z Woli Korzenieckiej i przechowywanej w lwowskim muzeum występuje scena Komunii — anioł z kielichem zbliża się do klęczącego świętego. Oprócz tego pojawiają się sceny odwiedzin Pafnucego i modlitwy Onufrego (ikona lwowska, poł. XVIII w.³¹) oraz pogrzebu świętego i duszy niesionej przez anioła do nieba (ikona z Woli Korzenieckiej, druga poł. XVII w.³²).

²⁶ JANOCHA, *Ikony*, s. 8.

²⁷ BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe*, s. 162, 167.

²⁸ Ikona z Weremienia za: <http://www.poslaniec.com/index.php?strona=galeria&cat=32> [strona czasopisma „Poslaniec Matki Bożej Saletyńskiej”, 15.04.2012]; ikona z Zawadki: BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe*, s. 171; TENŻE, *Ikony w zbiorach polskich*, il. 127.

²⁹ GIL, *Kult św. Onufrego*, il. 39.

³⁰ *Tamże*, il. 24, 25.

³¹ LIL’O-OTKOVIČ, *Do pitannâ*, s. 290.

³² *Sztuka i liturgia kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy*, Chełm – Zamość 1996, il. 12.

Grupa ikon przedstawiających tylko jedną, wybraną scenę z życia świętego jest znacznie liczniejsza i bardziej różnorodna, jednak i w jej obrębie rysują się pewne prawidłowości. Onufry jest ukazany albo w czasie modlitwy, albo w trakcie przyjmowania Komunii św.

Jedyną ikoną ukazującego świętego w pozycji stojącej podczas modlitwy jest obraz z Horodka³³. Być może słuszniejsze byłoby umieszczenie go w kategorii wizerunków portretowych, jednak ze względu na narracyjne elementy występujące w tym przedstawieniu wydaje się on mieć charakter przede wszystkim dydaktyczny i opisowy³⁴. Święty przedstawiony jest niezwykle realistycznie, modelunek światłocieniowy nie jest już rozumiany tak naiwnie, budowa anatomiczna jest zupełnie poprawna. Całość wyraźnie nawiązuje do stylistyki zachodniej. Z dużą dozą swobody artysta maluje kolejne plany przy użyciu perspektywy powietrznej. Elementy architektury w tle są poprawnie wykreślone. Znacznie częstszym jest ukazanie modlącego się pustelnika na klęczkach ze złożonymi i wyciągniętymi w górę rękami. Święty unosi głowę, wpatrując się w niebo (ikona z Łuszczowa³⁵), modli się przed w pełni zachodnim krucyfiksem (ikona z Ołtusza³⁶) lub do ukazującej mu się Trójcy Świętej (ikona ze Stawek³⁷). Wymienione przedstawienia, wykazujące ikonograficzne podobieństwo, pochodzą z terenów historycznej ziemi chełmskiej, gdzie najwyraźniej popularna była taka redakcja wizerunku świętego. Stylistycznie jednak ikony dość znacznie różnią się od siebie. Dwie pierwsze malowane są z większą swobodą, bardziej przestrzennie. Na trzeciej św. Onufry zatopiony w modlitwie, tym razem ukazany z księgą i modlącym się na drugim planie św. PIOTREM Z ATHOS, pochodzący z cerkwi św. Dymitra w Korytnikach, stylistycznie wykazuje pewne podobieństwo z ikoną ze Stawek, zwłaszcza jeśli chodzi o postać samego świętego. Na ikonie z Korytnik przestrzeń jest ściśle określona, zbudowana za pomocą elementów krajobrazu i architektury. Kompozycja budowana jest w głąb przy użyciu kilku nakładających się na siebie planów, które zróżnicowane są dzięki wykorzystaniu (intuicyjnemu?) zjawiska perspektywy powietrznej. Modelunek karnacji zestawia głęboki ciemny sankir w zagłębieniach i zdecydowane rozświetlenia w partiach wypukłych. Ten sposób malowania AGNIESZKA GRONEK łączy z szerszym regionem artystycznym — z Lwowem, Żółkwią i Sądową Wisznią³⁸. Redakcja wi-

³³ <http://www.parafia-drelow-nmp.siedlce.opoka.org.pl/horodek/index.html> [strona parafii Niepokalanego Poczęcia NMP w Drelowie, 15.04.2012]

³⁴ Mowa o palmie, różańcu, białej łani.

³⁵ BISKUPSKI, *Malarstwo ikonowe*, il. 31.

³⁶ GIL, *Kult św. Onufrego*, il. 32.

³⁷ *Tamże*, il. 34.

³⁸ A. GRONEK, *Wokół Ukrzyżowanego. Studia nad tematem Pasji w ukraińskim malarstwie ikonowym*, Warszawa 2009, s. 22–24.

zerunku świętego klęczącego przy położonym na ziemi krucyfiksie i przyglądającego się koronacji Najświętszej Maryi Panny pochodzi z Rosolina³⁹

4. Komunia św. Onufrego

Szczególną popularnością począwszy od XVII w. cieszy się przedstawienie Komunii św. Onufrego. Ikon obrazujących tę scenę jest około dwudziestu, nie można jednak wykluczyć, że do części nie udało się dotrzeć. Najwcześniejszym przedstawieniem tego tematu na ziemiach polskich jest kwatery z poliptyku św. JANA JAŁMUŻNIKA (początek XVI w.)⁴⁰ Kult pustelników teбайдzkich był w Polsce krzewiony przez zakon paulinów i augustianów, zaś poliptyk pierwotnie znajdował się w augustiańskim kościele św. Katarzyny w Krakowie. Dzieło to o niepewnej genezie przypisuje się na ogół środowisku krakowskiemu, wskazując jednocześnie na obecność wpływów węgierskich⁴¹ Na ogół przypuszcza się, że to erudycja jego fundatora — MIKOŁAJA LANCKOROŃSKIEGO — była powodem powstania niezwyklej na terenie polskim koncepcji ikonograficznej retabulum⁴². Poliptyk od dawna budził uwagę naukową przede wszystkim ze względu na wyjątkowy w skali polskiej temat z zakresu ikonografii bizantyjskiej, podjęty z inicjatywy samego fundatora. Wiedzę humanistyczną i ogładę artystyczną zapewniła mu funkcja dworzanina JANA OLBRACHTA⁴³ Wpływ na niego wywarła też religijność dworu wawelskiego, której nadawała ton królowa ELŻBIETA RAKUSZANKA, kultywująca wszelkie przejawy tradycji wschodnich, wprowadzonych przez założyciela dynastii Jagiellonów. Lanckoroński wraz z biskupem krakowskim JANEM KONARSKIM angażował się w działania na rzecz wzbogacenia liturgii Kościoła katolickiego o kult wschodnich anachoretów⁴⁴. Poselstwo polskie do Konstantynopola wyruszyło w 1501 r. przez Budę. Przedstawienie Komunii w tym wypadku ma genezę zachodnią, o czym świadczą obecność hostii, dlatego najczęściej jest łączone z wpływami węgierskimi. Można też wysunąć przypuszczenie, że scena ta wywodzi się z przedstawień anioła przynoszącego Onufremu chleb i wodę, znanych ze sztuki włoskiej XIV w. (*Sacro Speco*,

³⁹ Ikona z Korytnik: BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach polskich*, il. 83, wspomnienie liturgiczne obu świętych wypada w tym samym dniu w Kościele wschodnim, dlatego zapewne są przedstawieni razem — za: JANOCHA, *Ikony*, s. 364; ikona z Rosolina: GIL, *Kult św. Onufrego*, il. 35.

⁴⁰ J. GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995, il. 13; K. SECOMSKA, *Ołtarz św. Jana Jałmużnika*, *SRen* 4 (1964), il. 10.

⁴¹ SECOMSKA, *Ołtarz*, s. 264.

⁴² *Tamże*, s. 259.

⁴³ A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Mikołaja Lanckorońskiego pobyt w Konstantynopolu w roku 1501 — nie tylko posłowanie*, *FHA*, Seria Nowa 5–6 (2001), s. 81.

⁴⁴ *Tamże*, s. 83.

Subiaco⁴⁵) lub bezpośrednich już przedstawień Komunii, takich jak witraż w katedrze we Fryburgu Bryzgowijskim, także z XIV w.⁴⁶ Geneza zarówno ikonograficzna, jak i stylistyczna tego dzieła w dużej mierze nadal pozostaje kwestią otwartą⁴⁷ Motyw hostii w malarstwie ikonowym pojawia się dopiero w XVIII w. (obrazy z Łąki i Stryja) i nie wydaje się być kontynuacją przedstawienia z polptyku św. Jana Jałmużnika, pierwsze bowiem sceny Komunii w XVII w. obrazują ją na sposób wschodni. Z tego samego też powodu nie wydaje się słuszne dopatrywanie ich genezy w malarstwie zachodnim, np. hiszpańskim, w którym występuje temat Komunii św. Onufrego (Vasco Pereira, 1583) — znów według rytu łacińskiego.

Na najstarszych ikonach zawierających ten motyw scena Komunii nie znajduje się w głównym polu obrazowym, a w miejscu epizodów z żywota otaczających scenę główną. Tak właśnie dzieje się na wspomnianych już ikonach z Woli Korzenińskiej i muzeum lwowskiego. Na tej pierwszej św. Onufry klęczy obok przykrytej białą tkaniną mensy ołtarzowej, na której stoi krzyż i leży otwarta księga. Umieszczony powyżej anioł pochyla się nad świętym, trzymając w dłoniach kielich. Na ikonie z Lwowa brak już przedstawienia mensy. Pustelnik klęczy z rękami złożonymi na piersi, zwracając się do ukazanego w półpostaci anioła z kielichem. Na kolejnych obrazach pochodzących prawdopodobnie z tego samego warsztatu Komunia staje się sceną główną (Zawadka, Weremień, Kuźmina).

Na ikonach z terenu Wołynia św. Onufry klęczy, zwracając się w prawo do stojącego przy nim anioła z kielichem. W górnej partii ikony widnieje przedstawienie Trójcy Świętej. U stóp świętego leżą rozrzucone atrybuty — cała scena rozgrywa się na tle pieczary, po lewej stronie widoczna jest palma. Do ikon tego typu należą: obraz z Nowosiółki⁴⁸, Michniwki (il. 2)⁴⁹, Łucka⁵⁰ i o nieznanym mi pochodzeniu⁵¹

Innym wariantem tej sceny jest anioł z kielichem udzielający Komunii za pomocą łyżeczki. Do tego typu przedstawień należy: ikona z Dywina, której schemat ikonograficzny bardzo przypomina ikony z Wołynia, brakuje tylko przedstawienia Trójcy Świętej, i ikona przechowywana w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (il. 3)⁵². Na tej ostatniej szaty anioła są ukazane z pewną wirtuozerią w przeciwieństwie do wcześniejszych, uproszczonych przedstawień. Dosyć wysmakowana

⁴⁵ G. KAFTAL, *Iconography of the saints in central and south Italian painting*, Sansoni – Florence 1965, il. 998.

⁴⁶ RÉAU III 2, s. 1009.

⁴⁷ SECOMSKA, *Ołtarz*, s. 276–277.

⁴⁸ GIL, *Kult św. Onufrego*, il. 42.

⁴⁹ S. KOT, *Volyn Icons XVIth–XVIIIth centuries*, Kyiv – Lutsk 1998, il. 27.

⁵⁰ KŁOSIŃSKA, *Ikony*, il. 137.

⁵¹ GIL, *Kult św. Onufrego*, il. 41.

⁵² *Tamże*, il. 43 — ikona z Dywina; ikona z Sanoka: *Under Your Protection... 15th–18th century icons from the Polish Carpathians*, b.m.w. 2005, s. 98.

jest także kolorystyka — łagodne przejścia barwne budują trójwymiarowość, niebo jest jednak wciąż konwencjonalnie złote. Anioł na tych przedstawieniach umieszczony jest na obłoku. Na ikonie z Ławry Poczajowskiej stąpa po ziemi, zaś na obrazie z cerkwi we Lwowie widnieją dwa anioły i promienie spływające na klęczącego świętego⁵³

Na ikonie z Krechowa do Onufrego zbliża się w obłoku anioł z kielichem i hostią, ponad nim zaś widoczna jest Trójca Święta⁵⁴. Ten ostatni szczególnie nasuwa skojarzenie z ikonami z modlącym się Onufrym z Wołynia. Z prawdziwą maestrią namalowane są białe kosmyki włosów świętego opadające na ramiona i tors. Delikatne białe kreskowanie tworzy jakby przeźroczysty woal narzucony na postać pustelnika.

Komunia udzielana pod postacią hostii występuje na kilku przedstawieniach, z których najstarsze pochodzi z polptyku św. Jana Jałmużnika (o którym była już mowa), pozostałe to przedstawienie z Łąki i Stryja (il. 4). Obraz z Łąki ma genezę włoską, co naturalnie może tłumaczyć udzielanie Komunii na sposób zachodni⁵⁵. Odróżnia się też znacząco stylistycznie od omawianych przedstawień. Ikona ze Stryja, dość konwencjonalna stylistycznie, według JANOCHY miałyby być wyrazem unifikacji ikonografii po unii brzeskiej⁵⁶. Wyjątkowym jest przedstawienie pochodzące z Bondariwki, na którym Onufry przyjmuje z rąk anioła bochenek chleba, kojarzący się ze wschodnią prośforą⁵⁷.

Z powyższego zestawienia typologicznego można wysnuć kilka wniosków. Kult św. Onufrego na interesujących nas terenach według materiału ikonograficznego datuje się począwszy od XV w. Z tematem Komunii św. Onufrego mamy do czynienia po raz pierwszy w Krakowie na początku XVI w. — jest to kwatery polptyku św. Jana Jałmużnika. Kolejne przedstawienia Komunii świętego pojawiają się dopiero w XVII (Weremień, Wola Korzeniecka, Łuck), a najliczniej w XVIII w. (obrazy z Wołynia, Michniwki, Dywina). Zatem, mimo iż przedstawienie Komunii występuje na początku XVI w., pozostaje ono odosobnione i powraca dopiero po stu latach. Można w takim razie uznać, że temat Komunii św. Onufrego pojawia się w XVII w., a jego XVI-wieczne zobrazowanie w polptyku św. Jana Jałmużnika wynikało z innych pobudek i czerpało z innych wpływów niż XVII-wieczna redakcja tego tematu. Komunia zawsze udzielana jest przez anioła, czasem w obecności Trójcy Świętej. Onufry klęczy, ręce ma czasem złożone, czasem skrzyżowane na piersi lub uniesione i obrócone dłońmi do przodu. Nawet w obrębie przedstawień o wyraźnych podobieństwach każących przypisać ich pochodzenie jednemu war-

⁵³ Ikona z Ławry: *Monastir*, s. 137; ikona lwowska: *tamże*, s. 237.

⁵⁴ *Tamże*, tabl. III.

⁵⁵ <http://www.parafialaka.rzeszow.pl/index.php?opt=0> [parafia pod wezwaniem św. Onufrego w Łące, 15.04.2012].

⁵⁶ M. JANOCHA, *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej*, w: R. DOBROWOLSKI, M. ZEMŁO (red.), *Śladami unii brzeskiej*, Lublin – Supraśl 2010, s. 495–543.

⁵⁷ CELUJKO, *Īkonografiâ*, s. 277.

sztatowi (rybotyckiemu, według BISKUPSKIEGO) ręce są różnie ułożone, co świadczy o pewnej swobodzie w tym względzie. Anioł trzyma kielich, czasem z łyżeczką. Hostia pojawia się na nielicznych przedstawieniach — ze Stryja, Krechowa i Łąki, z czego to ostatnie jest importem włoskim, zostają więc tylko dwa pierwsze. Oba pochodzą z połowy XVIII w. z miejscowości, które leżą w niedalekim sąsiedztwie, stylistycznie są bardzo różne, możliwe jednak, że w jakiś sposób oddziaływały na siebie.

5. Uwagi końcowe

Temat Komunii św. Onufrego ukształtował się w oparciu o jego żywot, zaś w zakresie formuły ikonograficznej mieści się w kategorii przedstawień Komunii apostołów i innych świętych. Ryt wschodni każe szukać jego wzorców przede wszystkim na obszarach wpływów bizantyjskich. Sztuka cerkiewna zna dwa przedstawienia Komunii.

Komunia apostołów w sztuce bizantyjskiej ukształtowała się na kanwie przekazu ewangelicznego oraz tekstów liturgicznych i rozumiana była jako obraz ustanowienia Eucharystii (w sztuce zachodniej funkcję tę pełniło przedstawienie Ostatniej Wieczerzy)⁵⁸ Główny schemat kompozycyjny przedstawia po obu stronach stołu nakrytego cyborium Chrystusa – kapłana, który udziela Komunii pod postacią chleba z jednej i wina z drugiej strony zbliżającym się do niego w procesji apostołom zgrupowanym po sześciu z każdej strony (patena z Riha i ze Stumy, VI w.⁵⁹). Drugim przedstawieniem jest Komunia Marii Egipcjanki, będącej żeńskim wzorcem anachoretyzmu⁶⁰. Do najpopularniejszych i najwcześniej ukazywanych pojedynczych scen ilustrujących epizody z jej życia należą Komunia i pogrzeb, często zestawiane razem w jednej przestrzeni obrazowej (kościół Tokali kilise w Kapadocji, X w.⁶¹). Święta przyjmuje Komunię podawaną jej przez Zosimosa za pomocą łyżeczki. Temat Komunii Marii Egipcjanki jest o wiele starszy niż tego typu przedstawienia związane ze św. Onufrym. Komunii udziela jej zawsze Zosimos, a nie cudowni niebiescy posłańcy, jak w przypadku Onufrego. Chociaż więc temat Komunii św. Onufrego występuje na gruncie zachodnioruskiego malarstwa ikonowego w XVII w., czerpiąc z już wykształconych formuł obrazowania Wschodu, pewne różnice każą szukać jego wzorców także na gruncie sztuki zachodniej. Wschodni jest z pewnością sam ryt udzielania Komunii za pomocą łyżeczki, typ fizjonomicz-

⁵⁸ K. WESSEL, *Apostelkommunion*, RBK I, k. 239–245; H. AURENHAMMER, *Apostelkommunion*, LCik I, k. 222–227.

⁵⁹ J. BECKWITH, *Early Christian and Byzantine Art*, London 1993, s. 98.

⁶⁰ RÓŻYCKA-BRYZEK, *Freski bizantyjsko-ruskie fundacji Jagielły w kaplicy zamku lubelskiego*, s. 126.

⁶¹ CH. WALTER, *Sztuka i obrządek Kościoła Bizantyjskiego*, tł. K. Malchorek, Warszawa 1992, s. 244, 246.

ny okrytego włosami i brodą wychudłego starca, jednak klęcząca postawa świętego, ręce nierzadko złożone na obcy Bizantyjski sposób i niebiescy szafarze sakramentu kierują uwagę na Zachód. Popularność tego przedstawienia w drugiej poł. XVII i XVIII w., mierzona sporą liczbą ikon zachowanych do naszych czasów, może się też łączyć z kontrreformacyjnym podkreśleniem realnej obecności ciała i krwi w chlebie i winie (negowanej przez protestantów), znajdującej wyraz w licznych przedstawieniach hostii, Komunii czy adoracji.

Temat Komunii św. Onufrego jest jednym z tych przedstawień, w których widać wzajemne przenikanie się kultur Wschodu i Zachodu. Tereny pogranicza kulturowego są szczególnie wrażliwe na wpływy docierające z różnych środowisk, a sztuka jest wypadkową tych prądów. Ikonografia św. Onufrego jest świetnym tego przykładem.

The representations of St. Onuphrius' communion in west Russian icon painting

Summary

The representations of St. Onuphrius' communion in west Russian icon painting became popular in 17th and 18th century. This subject has its source in life of the saint. The comparison with the other representations of communion in art shows that the representations drew on both: Latin and Greek tradition of painting. St. Onuphrius communion is an excellent example of combination of western and eastern culture – their iconography, spirituality and trends. Borderland is a place where many different influences and inspirations merge and coexist. The representation of St. Onuphrius' communion is one of the best proofs of this interaction.

- II. 1.** *Komunia św. Onufrego Wielkiego*, ikona z cerkwi św. Paraskewy Tymnowskiej, Zawadka, I ćw. XVIII w., Muzeum Historyczne w Sanoku; R. BISKUPSKI, *Ikony w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, il. 127.
- II. 2.** *Komunia św. Onufrego*, cerkiew Ofiarowania Pańskiego, Michniwka, 1717, Wołyńskie Muzeum Krajoznawcze; S. KOT, *Volyn Icons XVIth-XVIIIth centuries*, Kyiv – Lutsk 1998, il. 27.
- II. 3.** *Św. Onufry*, diecezja przemyska, II poł. XVIII w., Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku *Under Your Protection... 15th-18th century icons from the Polish Carpathians*, bmnw. 2005, s. 98.
- II. 4.** *Komunia św. Onufrego* (fragment), ikona ze Stryja, poł. XVIII w., kolekcja ks. Rostysława Hładiaka, Lwów; Ks. M. JANOCHA, *Niektóre aspekty ikonografii unickiej na terenie Rzeczypospolitej*, w: R. DOBROWOLSKI, M. ZEMŁO (red.), *Śladami unii brzeskiej*, Lublin – Supraśl 2010, s. 524.

II. 1.



II. 3.



II. 2.



II. 4.

