

WIZUALIZACJA WIARY NA PRZYKŁADZIE IKON MARYJNYCH

Pierwsze artystyczne realizacje, na których odnajdujemy Maryję, stanowią formę wizualizacji wydarzeń ewangelicznych. Freski w katakumbach rzymskich, datowane od końca II do IV w., zawierają obrazy ukazujące Jej postać w scenach Bożego Narodzenia, czy Pokłonu Magów (il. 1). Przedstawienia te nie posiadały jeszcze charakteru osobowego, samodzielnego, czytelnego wizerunku Bogarodzicy. Ich istota zawierała się przede wszystkim w zobrazowaniu historii zbawienia. W niej to odtworzyć możemy rolę Maryi w urzeczywistnieniu ekonomii Bożej.

Założenia ikonografii maryjnej rozwijają się wraz z kształtowaniem się doktryny interpretującej tajemnicę wcielenia. Już w modlitwie *Sub tuum praesidium*, datowanej na koniec III w., Maryja nazywana jest Bogarodzicą: „Pod twoją opiekę uciekamy się, *Theotokos*”. Podobnie Aleksander z Aleksandrii w 325 r. pisze: „Nasz Pan Jezus Chrystus nosił prawdziwe, a nie pozorne ciało, wzięte z *Theotokos* Maryi”¹. Uznać można, iż Sobór Efeski (431 r.) i usankcjonowany na nim tytuł *Theotokos* (*Theou Meter, Theometer*), a następnie postanowienia Soboru Chalcedońskiego (451 r.) głoszące dogmat o dziewictwie Matki Bożej, stały się wydarzeniami, które wyzwoliły i niejako uprawomocniły potrzebę wizualizacji uznanych prawd wiary. W oparciu o wczesne ujęcia Matki z Synem: trzymającej w swych ramionach narodzone Dzieciątko bądź w nieco zmienionej kompozycji, zawierającej w sobie formę uroczystej prezentacji – ukształtowały się podstawowe schematy przedstawieniowe, w których Maryja ukazywana jest przede wszystkim jako Bogarodzica. To założenie stało się fundamentalną zasadą ikonografii maryjnej.

Do najstarszych wariantów ikonograficznych należy obraz Bogarodzicy „Tronu-jącej”, trzymającej na swych kolanach Emmanuela oraz wizerunek Matki tulącej

¹ A. Kniazeff, *Matka Boża w Kościele prawosławnym*, przekł. H. Paprocki, Warszawa 1996, s. 57.

w objęciach Dzieciątka². Z uwagi na charakter niniejszej pracy te tematy stanowią będą przedmiot naszych rozważań.

Pierwsza z wymienionych kompozycji wywodzić się ma ze sceny ilustrującej Pokłon Magów³, na której ukazywano zasiadającą na tronie typu „katedra” Maryję z małym Jezusem i składających Mu hołd przybyszy ze Wschodu. Wizualizacja ta oparta jest na apokryficznej *Ewangelii Pseudo-Mateusza*, odnoszącej to wydarzenie do drugiego roku po narodzinach Zbawiciela. Fakt ten tłumaczyć miał ukazanie w tym akcie Dziecka siedzącego na kolanach Matki, a nie leżącego w żłóbku⁴. Ujęcie tej sceny bywało różne: w schemacie, w którym Bogarodzica trzyma na lewym kolanie swego Syna, a osoby składające hołd flankują to przedstawianie⁵ bądź w układzie następujących po sobie postaci, gdzie widoczne jest usytuowanie Emmanuela⁶ na wprost kroczących Magów. Kompozycja pierwszego z opisanych wariantów wskazywać może na jego pochodzenie, orientując źródło ikonograficzne w sztuce wczesnochrześcijańskiego Wschodu, w której powielano staroegipskie

² Za najstarsze tego typu przedstawienie uznawane jest malowidło z katakumb Priscilli (pomieszczenie nr 10,2, 1. poł. III w. (?) Rzym). Dopelniającymi elementami tej kompozycji, mogącymi wskazywać, iż jest to wizerunek Matki Bożej z narodzonym Jezusem, mają być: postać mężczyzny, który wskazuje na kobietę bądź na znajdującą się powyżej niej gwiazdę (ośmioramienną). Obrazy te ujęte razem powinny tworzyć czytelny przekaz, który zwykle się odnosić do słów proroka Izajasza: „Pan będzie ci wieczną światłością” (Iz 60,19) oraz przepowiedni Baalama: „Wschodzi gwiazda z Jakuba, a z Izraela podnosi się berło” (Lb 24,17). B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Najstarsza ikonografia maryjna – Madonna z Dzieciątkiem w rzymskim malarstwie katakumbowym*, w: *Maryja w tajemnicy Chrystusa*, red. S. C. Napiórkowski, S. Longosz, Niepokalanów 1997, s. 134. Istnieją również interpretacje widzące w tym ujęciu jedynie obraz karmiącej kobiety. P. Bourguet, *Sztuka koptyjska*, przekł. J. Lipieńska, Warszawa 1991, s. 116.

³ Temat ten występuje w malarstwie katakumbowym (fresk z katakumby św. Domitilli, Rzym, IV w.), jak również w licznych realizacjach zdobiących wczesnochrześcijańskie sarkofagi (np. z Arles, poł. IV w, Musée d'Arles Antique) czy na mozaikach pierwszych chrześcijańskich świątyń poświęconych Maryi (północna strona łuku triumfalnego Santa Maria Maggiore, 432-440 r., Rzym).

⁴ A. Jurgilewicz-Stępień, K. Stawicka, *Ikonografia maryjna. Początki kształtowania się schematu obrazowego pierwszych wizerunków Bogarodzicy*, w: *Matka Kościoła – wspomóżycielka modlitwy. Ikonografia maryjna. Cz. I: Najstarsze typy wizerunków Matki Bożej i ich przykłady w kolekcji Muzeum Ikon w Supraślu*, red. A. Jurgilewicz-Stępień, K. Stawicka, Białystok 2012, s. 7.

⁵ W scenie Pokłonu Magów z katakumb św. Domitilli w Rzymie (IV w.) przedstawiono, aż cztery postacie, nazywane też Mędrkami, zaś w tradycji nowożytnej Królami. Mogły one również występować w liczbie dwóch lub trzech. W sztuce wczesnochrześcijańskiej Magowie ukazywani byli w strojach orientalnych, uroczyście niosąc swe dary. Tamże.

⁶ Obraz Chrystusa Emmanuela, trzy-, czteroletniego dziecka o cechach fizjonomii dorosłego człowieka, w swej symbolicznej wizualizacji odnoszący się do odwiecznego trwania Słowa Bożego, ukształtował się na syryjsko-egipskich terenach greckiego Wschodu. Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, t. 1, Москва 1998, s. Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, t. 1, Москва 1998, s. 309.

schematy graficzne⁷. Drugi z wymienionych sposobów przedstawiania Pokłonu Magów właściwy jest dla tradycji rzymskich i najczęściej spotykamy go na reliefach sarkofagów rzymskich⁸. Związek obrazu Bogarodzicy „Tronującej” z tematem Pokłonu Magów widoczny jest w wielu realizacjach. Interesującym przykładem jest ujęcie obu scen na mozaice San Apollinare Nuovo (VI w.), gdzie poprzez przyjęty układ scen oraz zestaw odwzorowanych gestów zachowano relację – dialog między poszczególnymi postaciami. Jednocześnie wyraźnie wyodrębnia się w tej kompozycji obraz tronującej Matki Bożej (il. 2). Bliska stylistycznie temu przedstawieniu jest mozaika z apsydy bazyliki w Poreć (543-553 r.), na której ukazano samodzielny już schemat uroczyste zasiadającej na tronie Bogarodzicy z Emmanuelem⁹, którym – podobnie jak w Rawennie – towarzyszą aniołowie, a ponadto inni święci¹⁰.

Na klasycznych ujęciach Matki Bożej „Tronującej” postaci Matki i Syna ukazane są *en face*. Maryja zasiada na ozdobnym tronie z podnóżkiem, wyściełanym dekoracyjną poduszką, najczęściej odwzorowaną w barwach czerwieni. Prawą ręką podtrzymuje Chrystusa za ramię, lewą dłonią, w której niekiedy zobaczyć możemy białą chustkę (*mappa*¹¹), dotyka Jego nóżki. Syn w obrazie Emmanuela, zgodnym

⁷ Genezy tej kompozycji doszukuje się „w sztuce starożytnego Egiptu, ujmującej w identyczny sposób siedzących na tronie bogów. Weitzmann, analizując pierwsze wizerunki Matki Bożej, odwołuje się do wierzeń i sztuki egipskiej. [...] Egipska bogini [Izyda – K. S.] przez swoich wyznawców nazywana była również *Theotokos* – Matką Boga, a także „Wielką Dziewicą”. Wczesne ikony Bogarodzicy potwierdzają analogie z obrazami bogini. Świadczą o tym zachowane przedstawienia Izydy z Horusem, pochodzące z II i III w. Ocalałe figury ukazują ją wraz z Synem-Horusem na tronie, który stanowi również jej atrybut (w tłumaczeniu imię Izyda oznacza „tron”). Spojrzenie bogini jest zdystansowane, nieobecne, zwrócone lekko w bok. Sposób ujęcia postaci ma wskazywać na boskość przedstawienia. [...] Zarówno w obrazach Tronującej, jak też i w przedstawieniach Izydy z Horusem, głowy postaci otoczone są nimbami, które stanowią dowód ich wewnętrzznego blasku. Horus podobnie jak Chrystus Emmanuel znajduje się na lewym kolanie Matki”. A. Jurgilewicz-Stępień, *Ikony Matki Bożej „Tronującej”*, w: „Ikonosfera. Zeszyty muzealne”, 2 (2013), s. 16.

⁸ Przykładem takich realizacji może być sarkofag nazywany sarkofagiem dogmatycznym z lat 325-350 (131×267 cm), obecnie w zbiorach Muzeum Watykańskiego, Rzym. J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, Londyn 2012, s. 48-49.

⁹ Obie mozaiki wykazują duże podobieństwa zwłaszcza w przedstawieniu postaci Maryi i Jezusa. Należą do nich: ujęcie tronu oraz purpurowe szaty Bogarodzicy z dwoma złotymi pionowymi pasmami, zw. *clavi* – charakterystycznym elementem stroju wyróżniającym rzymskie rycerskie Rzymu – umieszczonymi centralnie na całej długości tuniki, czy porównywalny sposób przedstawienia stroju Emmanuela. Cechy te mogą wskazywać na wspólny pierwowzór obu przedstawień. Ponadto istotne i warte uwagi wydaje się być w omawianych kompozycjach odwzorowanie w tle kwiatów, czy wręcz kwiecistej łąki, jako nawiązania do rajskiego pejzażu.

¹⁰ Na mozaice w apsydzie bazyliki w Poreć, po prawej stronie Matki Bożej ukazani są nieznanymi święci, po lewej widoczny jest św. Maurus, pierwszy biskup miasta, a za nim biskup Eufrazjusz, fundator świątyni z jej modelem, w towarzystwie archidiacona Klaudiusza i jego syna również o imieniu Eufrazjusz. J. Lowden, dz. cyt., s. 140-141.

¹¹ *Mappa* – rodzaj białej, niekiedy zdobionej haftem chustki, stanowiącej antyczny, rytualny element stroju arystokracji rzymskiej. Posługiwano się nim w celu dawania określonych znaków (poleceń).

z ikonografią Pokłonu Magów, w lewej ręce trzyma zwój *Pisma*¹² – symbol słowa Bożego, prawą czyni gest przemowy (il. 3). Zazwyczaj odziany jest w złociste szaty bądź białe z elementami złota, jawiąc się jako „Król-Słońce”¹³, zgodnie z założeniami chrześcijańskiej patrystyki, która nadała tej idei charakter chrystologiczny, ujęty w definicji chalcedońskiej, opisującej pochodzenie Syna jako „Światłość ze Światłości”¹⁴. Zastosowanie takiego rozwiązania kolorystycznego wiązało się również z bezpośrednim przełożeniem splendoru cesarskiego złota, z którym łączą się także nimby otaczające głowy przedstawionych postaci¹⁵ – będące znakiem świętości i promieniującej nadprzyrodzoności¹⁶. One to w swym historycznym ujęciu symbolizowały ziemskiego władcę, wskazując na jego pochodzenie i namaszczenie.

Maryja przedstawiana jest w maforionie, który stanowił rodzaj himationu – płaszcz, najczęściej utrzymanego w barwach purpury lub też w kolorach ją naśladujących¹⁷. Strój ów dokładnie zakrywał całą sylwetkę, niekiedy odsłaniając jedynie wąskie rękawy długiej tuniki czy jej dolne partie. Charakterystycznym elementem ubioru Bogarodzicy stał się biały czepiec, najbardziej typowa część bizantyńskiego stroju kobiet, obwiedziony pojedynczą lub podwójną taśmą, dokładnie osłaniający włosy¹⁸, oraz czerwone trzewiczki. Detalem wyróżniającym postać Matki Bożej, podkreślającym Jej świętość, był naniesiony na tkaninę niewielki krzyż, najczęściej umieszczony centralnie na wysokości czoła (w późniejszych przedstawieniach powielany na wielu różnych miejscach).

¹² Zwój, niekiedy zapieczętowany, od końca III w. stał się stałym elementem obrazu Jezusa, jako znak świętej księgi. Można przypuszczać, iż był najczęściej umieszczany na wizerunkach, które miały znaczenie symboliczne. Taka forma pisma używana była w szczególnych sytuacjach. Postać zwoju miały dokumenty cesarskie i biskupie w V-VI w., jak również wybrane księgi liturgiczne w średniowieczu, zwłaszcza w tradycji greckiej. B. Iwaszkiewicz-Wronikowska, *Jezus Chrystus*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 8, Lublin 1997, kol. 1410-1419.

¹³ Odnoszenie światła do pojęcia bóstwa było praktykowane w wielu starożytnych religiach.

¹⁴ Myśl o ukazaniu Jezusa jako „Prawdziwego Słońca” była od przełomu III i IV stulecia sposobem walki z pogańskim kultem *Sol caelestis*. B. Filarska, *Archeologia chrześcijańska zachodniej części Imperium Rzymskiego*, Warszawa 1999, s. 105.

¹⁵ W najstarszych przedstawieniach Emmanuela występują zarówno nimby krzyżowe, jak i bez znaku krzyża.

¹⁶ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2007, s. 270.

¹⁷ *Himation* – strój wywodzący się z tradycji greckich; to rodzaj prostokątnego kawałka tkaniny, najczęściej wełnianej (bawełnianej), stanowiący formę płaszcz (szala) jednakowego dla mężczyzn i kobiet. Ubiór ten wszedł w użycie u schyłku okresu archaicznego. E. Szyller, *Historia ubioru*, Kraków 1960, s. 36-37. Barwa płaszcz odczytywana jest w znaczeniu cesarskiej purpury przysługującej Matce Pantokratora. Bliskie jej odcienie koloru niebieskiego, fioletowego czy brunatnego, spotykane na różnych wizerunkach, należały do tradycyjnie stosowanych w strojach Izraelitów. T. Błotnicki, *Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem historii haftów i tkanin*, Kraków 1930, s. 36.

¹⁸ Bizantyński czepiec wykonywany z jedwabiu, ściśle przylegający do czoła, połączony był z grubym wałkiem obszytym taką samą tkaniną i wygiętym na środku czoła. Był on ponadto obwiedziony pojedynczą lub podwójną taśmą. E. Szyller, dz. cyt., s. 70. Ten element, nie zawsze zauważalny, odwzorowany jest na ikonach w postaci podwójnych, z reguły błękitnych, pionowych kresek.

Po obu stronach Bogarodzicy i Emmanuela ukazywane były figury archaniołów¹⁹, jak się wydaje pierwotne dla tej kompozycji, którą niekiedy dopełniano wizerunkami świętych²⁰. Znane są również realizacje, w których pominięto anielską asystę²¹, co świadczy o ich podstawowym – wotywnym charakterze. Postacie te ubrane w antyczne stroje, z białymi przepaskami na głowach, najczęściej w dłoniach trzymają długie laski, tzw. scepty – będące znakiem anielskiej posługi²² – które mogą być zakończone niewielkimi krzyżami. Jeden z archaniołów bywa ukazwany z okrągłą niebieską sferą przedzieloną krzyżującymi się liniami (na kształt litery X), w której wyobrażano też symbole księżyca (?), słońca (?) bądź gwiazd (?)²³, w czym widzieć można pozostałości rzymskich personifikacji wiecznej szczęśliwości²⁴. Często spotykane są również specyficzne pozy nieco odchylnych do tyłu i patrzących na Bogarodnicę aniołów, ukazanych w geście aklamacji, powitania i modlitwy, to znaczy z odsłoniętą wewnętrzną częścią dłoni, umieszczoną na wysokości piersi²⁵.

Sposób, w jaki zobrazowano Bogarodnicę ceremonialnie zasiadającą na tronie, w cesarskich barwach z rytualno-symbolicznymi elementami stroju, w otoczeniu

¹⁹ Postacie te możemy charakteryzować jako archaniołów, np. na podstawie podpisu umieszczonego na kopijtskiej tkaninie pochodzącej z VI w. (178,70 × 110,50 cm, wełna, splot gobelinowy, Museum of Art w Cleveland). Ukazano na niej Matkę Bożą z Emmanuelem zasiadających na tronie w otoczeniu dwóch archaniołów, co stanowi dolną część kompozycji. W górnej strefie przedstawiono wizję wniebowstąpienia, w obrazie zasiadającego na tronie Chrystusa otoczonego mandorlą, podtrzymaną przez dwóch aniołów. Całość ujęta jest w obramowanie wypełnione kwiecistym ornamentem i medalionami z wyobrażeniami apostołów (10) i ewangelistów (2). Na pasie oddzielającym oba wizerunki zamieszczono napis: *Święty Michał – Święta Maria – Święty Gabriel*; www.clevelandatr.org (7.10.2013). T. Dobrzeński (*Hagia Maria-Theotokos w sztuce wczesnochrześcijańskiej [zagadnienia wybrane]*, w: *Maryja w tajemnicy Chrystusa*, red. S. C. Napiórkowski, S. Longosz, Niepokalanów 1997, s. 160) określa ten wizerunek jako „[...] wczesne przedstawienie Matki Bożej Anielskiej (*Regina Angelorum*), co wydaje się zbyt daleko idącą interpretacją nie popartą żadnym uzasadnieniem. W kompozycji tej, na co wskazują inne tego typu realizacje, główna myśl opiera się na ukazaniu królewskiego majestatu Bogarodzicy, do czego nawiązuje przyjęty schemat znany z portretów cesarskich.

²⁰ Ikona Matki Bożej z Emmanuelem, św. Teodorem i św. Jerzym, deska, enkaustyka, 68,5 × 49,7 cm, VI w., monaster św. Katarzyny, Synaj.

²¹ Matka Boża z Emmanuelem, św. Feliks, św. Adauctus, wdowa Tortura, malowidło z katakumb Komodilli, 180 × 162 cm, VI w., Rzym. V. Focchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *The Christian catacombs of Rome. History. Decoration. Inscriptions*, english translation by C. Carlo Stella, L. A. Touchette, Rome 2002, s. 107.

²² Wzorem dla wizerunków aniołów z długimi laskami mogły być przedstawienia tronującego władcy, któremu towarzyszyli stojący przy jego tronie urzędnicy, trzymający ceremonialne laski. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, il. 173.

²³ Patrz przypis 17.

²⁴ T. Dobrzeński, *Hagia...*, s. 159.

²⁵ Ujęcie takie odnajdujemy na skrzydle dyptyku z kości słoniowej (29 × 13 cm, Staatliche Museen, Berlin) pochodzącym z VI w., z przedstawieniem Bogarodzicy z Emmanuelem. Wyrób ten reprezentuje oficjalną sztukę dworską. J. Lowden, dz. cyt., s. 82.

uroczystej anielskiej straży, w ikonografii charakterystycznej dla antycznych wizerunków władcy, odwołuje się do Jej godności – Matki Boga – majestatycznie królującej ze swym Synem. Tym samym Maryja staje się „tronem Chrystusa, którego ukazuje światu, aby mu błogosławił”²⁶.

Wizja nawiązująca do obrazu Matki Bożej jako Królowej dostrzegalna jest we wcześniejszej czasowo mozaice z łuku triumfalnego kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie. Fundacyjna dedykacja świątyni z lat 432-440, zawierająca sformułowania odnoszące się do Bożego macierzyństwa Maryi i Jej dziewictwa, pełna dziękczynnych zwrotów, sugerować może zamysł jej budowy, inspirowany postanowieniami Soboru Efeskiego. T. Dobrzeński określa te dekoracje jako: „[...] przełomowe dzieło w historycznym rozwoju wizerunku Matki Bożej”, dodając, iż poczynając od tego momentu będą pojawiać się: „[...] przedstawienia, w których Maryja jest główną osobą jako *Theotokos*” Z założeniem tym trudno się zgodzić. Przedstawienia, o których mowa, wydają się być raczej zbiorem ilustracji, w których, jak trafnie zauważyła E. Jastrzębowska: „Przekazano [...] chrześcijańską ideę religijną przy użyciu form i symboli tradycyjnych i ogólnie zrozumiałych w świecie rzymskim dla wyrażenia majestatu najwyższej władzy Chrystusa”. Cytowana autorka trafnie zauważa, iż Maryja w scenie Pokłonu Magów: „w ubraniu rzymskiej *femina clarissima*, niczym cesarska córka” zasiada samodzielnie obok centralnie ukazanego Emmanuela, na tronie skromniejszym, bez aureoli, nie jako „władczyni – dostąpiwszy jednak wysokiego zaszczytu przez wydanie na świat Chrystusa-Króla”²⁷. Nie można więc uznać tej realizacji za moment przełomowy w ikonografii maryjnej, biorąc pod uwagę wcześniejsze ujęcia z malarstwa katakumbowego czy reliefowe odwzorowywania Pokłonu Magów, gdzie ukazane są dużo bliższe relacje między Matką a Synem.

Sposób, w jaki ukazano Maryję na mozaikach z bazyliki Santa Maria Maggiore, w okazałych szatach, bogato zdobionych drogocennymi kamieniami, został powtórzony na fresku z części ołtarzowej kościoła Santa Maria Antiqua w Rzymie (VI w.). Tu jednak posłużono się wypracowaną kompozycją obrazu Bogarodzicy „Tronującej”, której majestat podkreślono poprzez zastosowanie odpowiednich atrybutów, jak strój czy diadem. Intrygujące w tym przedstawieniu wydają się być jeszcze inne dwa diademy niesione przez asystujących Matce Bożej i Chrystusowi aniołów²⁸, jeśli uznamy za wiarygodną rekonstrukcję malowidła, na której dokonano takiej właśnie interpretacji na podstawie ocalałych fragmentów. Obraz Matki Bożej „Królowej” w świątyni tej został powtórzony jeszcze dwa razy. Szczególnie ciekawe jest wyobrażenie, na którym Maryja przedstawiona została w otoczeniu świę-

²⁶ D. Forstner, dz. cyt., s. 433.

²⁷ T. Dobrzeński, *Hagia...*, s. 158; E. Jastrzębowska, *Mozaiki łuku triumfalnego z bazylice Santa Maria Maggiore*, w: *Maryja*, s. 120-133.

²⁸ Podobne rozwiązanie ikonograficzne zastosowane zostało na mozaice z San Apollinare Nuovo, gdzie orszak męczennic podąża w kierunku tronującej Bogarodzicy z Emmanuelem, niosąc Mu wieńce – symbol zwycięstwa. D. Forstner, dz. cyt., il. 162.

tych i papieży, zasiada Ona na tronie, wskazując na stojącego obok niej Hadriana I (772-795). Przy Jej głowie umieszczono napis: *Maria Regina*²⁹. Z wizerunkiem tym łączyć można ikonę datowaną na koniec VII bądź początek VIII w. (?) z kościoła Santa Maria in Trastevere³⁰. Na obu przedstawieniach, jak można zauważyć nawet na podstawie niewielkich części zachowanej polichromii, Bogarodzica ukazana jest w bardzo podobnych okazałych szatach. Identyczne ujęcie postaci Maryi znalazło się również na mozaice z Jej wyobrażeniem jako oranty, pierwotnie znajdującej się w starym kościele św. Piotra w Rzymie³¹, związanej z działalnością papieża Jana VII (705-707)³². Swoistą cechą ikony z Santa Maria in Trastevere, powtórzoną również na drugim z wymienionych fresków (realizacja z czasów papieża Zachariasza, 741-752) z Santa Maria Antiqua, jest krzyż na długim drzewcu wysadzonym perłami trzymany przez Maryję w lewej ręce. Podobny krzyż w zbliżonej ceremonialnej formie występuje na monetach bizantyńskich imperatorów, np. na solidzie Eudokii (437-455)³³. Detal ten niewątpliwie wpisuje się w obraz królującej Bogarodzicy. W omawianym przedstawieniu zwracają uwagę także postacie aniołów, odwzorowane w antycznych strojach, w geście akłamacji, tak jak na tradycyjnych wizerunkach Matki Bożej „Tronującej” pochodzących z VI w. To one zapewne stanowiły punkt wyjścia dla lokalnej – rzymskiej twórczości, do której zaliczyć należy opisaną ikonę oraz zbliżone do niej stylistycznie malowidła z kościoła Santa Maria Antiqua. Ten typ przedstawień staje się właściwością sztuki chrześcijańskiego Zachodu, w obrębie której rozwija się obraz królującej, a następnie koronowanej przez swego Syna Maryi. Wschodnia myśl teologiczna nie wypracowała tytułu Bogarodzicy „Królowej”, dlatego też w tworzonych z jej inspiracji sztuce odnajdziemy wizję Matki, która doznała wywyższenia poprzez narodzenie Emmanuela – przedwiecznie istniejącego Słowa Bożego. Pozostaje Ona niezmiennie Służebnicą Pana.

Obok tych charakterystycznych dla kultury rzymskiej obrazów funkcjonowały we wspólnej przestrzeni przedstawienia typowe dla twórczości chrześcijańskiego

²⁹ Н. П. Кондаков, dz. cyt., s. 270-280.

³⁰ Ikona Matki Bożej z Emmanuelem – Madonna della Clemenza, deska, enkaustyka, 164 × 116 cm, VIII w. (?), Rzym. M. Andaloro, S. Romano, *Arte e iconografia a Roma. Dal tardoantico alla fine del medioevo*, Milano 2002, s. 40, 43-46. Przedstawiony na ikonie Jezus w lewej ręce trzyma zwój *Pisma*. Położenie drugiej dłoni jest niewidoczne, ze względu na uszkodzenie w tym miejscu malowidła. Wydaje się, iż prawa ręka Emmanuela spoczywa na kolanach. Możliwe również, że jest podtrzymywana przez Matkę.

³¹ Mozaika ta znajduje się obecnie w kościele św. Marka we Florencji.

³² H. Belting, *Likeness and presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1996, s. 127-129.

³³ Н. П. Кондаков, dz. cyt., s. 293-294. Miało to być bezpośrednie nawiązanie do krzyża postawionego na Golgocie przez cesarza Teodozjusza II (408-450). P. Grierson, *Byzantine Coinage*, Washington 1999, s. 7.

Wschodu³⁴. Najlepszym tego przykładem jest wspomniany już kościół Santa Maria Antiqua, w którym zachowały się wyobrażenia Bogarodzicy z Emmanuelem w ujęciach, jakie znamy z malowideł monasteru św. Apollona w Bawit (VI-VII w.). Z tego samego okresu (VIII w.), co omawiany wcześniej wizerunek podpisany: *Maria Regina*, pochodzi fresk, odkryty tylko we fragmencie, będący częścią przedstawienia Matki Bożej „Tronującej”, na którym postać Bożej Rodzicielki określona jest mianem *Świętej Marii*. Zarówno cechy stylistyczno-formalne, jak i specyficzny skrótowy zapis oraz jego treść wskazują na pochodzenie wzorca ikonograficznego malowidła, jak i samego artysty³⁵. We wspomnianym już centrum monastycznym w Bawit zachowały się analogiczne dekoracje malarskie, na których w wizji wniebowstąpienia, z centralnie ukazaną postacią tronującej Matki Bożej trzymającej na swym lewym kolanie Emmanuela, zamieszczone są niemal identyczne inskrypcje³⁶. Określenie *ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ* stosowano we wschodnim chrześcijaństwie jeszcze w VI-VII stuleciu, pomimo uprawomocnionego już od dawna tytułu *Theotokos*, który odnotować możemy dopiero w VII w., na różnego typu wizerunkach tworzonych w stołecznych pracowniach Konstantynopola³⁷.

Wariantem przedstawieniowym obrazu Bogarodzicy „Tronującej” może być wyobrażenie, na którym Jezus nie zasiada na kolanach Matki, a jest ukazany w owalnej jasnoniebieskiej sferze. W ujęciu takim istotny wydaje się być zamysł przedstawienia Chrystusa w mandorli, za którą uznać możemy ową sferę oraz sposób, w jaki jest ona trzymana. Zbawiciel otoczony nadprzyrodzoną światłością – mandorlą – jest ikonograficznym znakiem teofanii, odnoszącym się do Jego Boskiej natury³⁸. Wizja ta niekiedy wzmacniana jest przekazem słownym zawartym na zwoju *Pisma*: „Oto nasz Bóg, Ten, któremuśmy zaufali, że nas wybawi; oto Pan, w którym złożyliśmy naszą ufność: cieszymy się i radujemy z Jego zbawienia” (Iz 25,9-10)

³⁴ Prawdopodobnie na dobrze znanej badaczom ikonie Matki Bożej z Emmanuelem pochodzącej z Aleksandrii (deska, enkaustyka, 36,5 × 20,5 cm, VI w.) ze zbiorów Muzeum Sztuki Zachodu i Wschodu w Kijowie, przedstawiono fragment sceny Pokłonu Magów. Ten niewielki półpostaciowy wizerunek wykonany na desce, która, sądząc po jej kształcie, mogła być przeznaczona na portret grobowy, stworzono zapewne na potrzeby kultu domowego. Maryja obejmuje na nim siedzącego na Jej lewym kolanie małego Jezusa, który prawą ręką wykonuje gest przemowy. *Bizantine art in the collections of soviet museum*, introduction and notes on the plates by A. Bank, translated from the russian by I. Sorokina, Leningrad 1979, s. 291.

³⁵ Kościół Santa Maria Antiqua w VII i VIII stuleciu stał się „centrum artystycznym” papieża pochodzenia greckiego i syryjskiego. Funkcjonujący przy świątyni klasztor, po zajęciu przez Arabów Syrii i Egiptu, był schronieniem dla mnichów grecko-wschodniego pochodzenia, a zatem i tych, którzy tworzyli malowidła. H. П. Кондаков, s. 275-276.

³⁶ Dekoracje klasztoru św. Apollona w Bawit datowane są na VI-VII w.; obecnie znajdują się w zbiorach Muzeum Koptyjskiego w Kairze. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Warszawa 1988, il. V.

³⁷ H. П. Кондаков, dz. cyt., s. 316.

³⁸ T. Dobrzeniecki, *Romański posążek Marii z Dzieciątkiem w Muzeum Narodowym w Warszawie*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, nr X, 1966, s. 132.

(Hosios David w Salonikach, V w.)³⁹. Założenie to wydaje się być główną myślą zastosowanego rozwiązania kompozycyjnego. Wśród schematów, w jakich przedstawiona zostaje mandorla, znajdują się ujęcia powtarzające układ dłoni Maryi, analogicznie jak na klasycznych przedstawieniach „Tronującej”, co ilustruje jedna z miniatur (*Pokłon Magów*, VI-VII w.) w *Ewangelii Etchmiadzin*, a także odmienne rozwiązania, na których Matka Boża trzyma sferę w wyciągniętych przed siebie równolegle ułożonych rękach, kierując ją w lewą stronę. Taki wizerunek znajduje się na jednym z fresków z monasteru św. Apollona w Bawit (VI-VII w.). Wyróżniającą cechą tej kompozycji jest forma, w jakiej zobrazowano Emmanuela – został On przedstawiony w obrębie sfery, ukazanego na tronie, w nimbie krzyżowym, ze zwojem *Pisma* opartym o kolano i gestem przemowy. Medalion jest prezentowany przez Bogarodzicę niczym ikona, którą okadzają umieszczeni po obu stronach aniołowie podpisani: *αγγελος Θεου, αγγελος Κυριου* – *Anioł Boży, Anioł Pański* (il. 4). Nieco inne przedstawienie odkryto wśród malowideł kościoła Santa Maria Antiqua (VIII w.). Oprócz zmiany sposobu, w jaki jest trzymana mandorla, tym razem ze stojącym Emmanuelem, obok Bogarodzicy ukazano nie aniołów, lecz św. Annę z małą Maryją na ręku oraz św. Elżbietę ze św. Janem Chrzcicielem również w postaci dziecka. Za odmianę tego schematu można także przyjąć obraz stojącej Bożej Rodzicielki trzymającej przed sobą sferę opuszczonymi w dół rękoma. Przykładem takiego rozwiązania jest ilustracja z *Biblii Syryjskiej* (VII w., Biblioteka Narodowa w Paryżu), na której po prawej stronie Bogarodzicy umieszczono postać Salomona z kodeksem w dłoni i gestem przemowy kierowanym w stronę Matki Bożej, po lewej zaś nierozpoznany wizerunek kobiety, uważany przez niektórych badaczy za figurę alegoryczną mającą uosabiać Kościół bądź Mądrość Bożą, głównie za sprawą trzymanej przez nią księgi i krzyża na długim drzewcu. Zamysł wizualizacji, w której – według interpretatorów – zawiera się myśl o spełnieniu starotestamentowych przepowiedni w Nowym Testamencie, ukształtować się miał na Wschodzie w VI stuleciu⁴⁰.

To szczególne ujęcie Emmanuela na omawianych wizerunkach, ukazanego w owalnej strefie-mandorli, wykonanej w barwach srebra, złota czy błękitu, w połączeniu z jej formą przypominającą clipeus, nasuwa skojarzenia odnoszące się do antycznych przedstawień Victorii trzymającej tarczę z obrazem imperatora bądź konsula (*Consul Basilius*, Rzym 480 r.). Przyjmuje się również, iż przyczyną powstawania takich wizualizacji mógł być monofizytyzm, właściwy dla miejsca i cza-

³⁹ E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, s. 176-177.

⁴⁰ H. Belting, dz. cyt., s. 112-114; H. П. Кондаков, dz. cyt., s. 304-313.

su, w którym funkcjonował ten typ ikonograficzny, w różnych swoich odmianach⁴¹. Wyraźnie bowiem podkreślano w nim i wyróżniano Boską naturę Chrystusa, czy to poprzez przedstawienie Jego obrazu w mandorli, nadprzyrodzonej światłości, czy też nazywanie Bogarodzicy jedynie *Świątą Marią*.

Powtarzające się wyobrażenia Matki Bożej z Emmanuelem ukazany w mandorli sugerować mogą istnienie jednego, sławnego cudami pierwowzoru. Tezę tę mogą uprawdopodobniać wizerunki pojawiające się na pieczęciach cesarskich, na których – jak można przypuszczać – odwzorowywano najbardziej czczone obrazy. Jeszcze na przełomie VI i VII stulecia zamieszczana na nich była Maryja, w ujęciu poniżej ramion bądź w trzech czwartych, z umieszczonym przed Nią Jezusem⁴², wokół którego nie jest zauważalna mandorla. Natomiast od drugiego dziesięciolecia VII w. zaczynają pojawiać się przedstawienia, na których ukazana w całej postaci Boża Rodzicielka trzyma przed sobą owalną sferę z wizerunkiem siedzącego Syna⁴³, podtrzymując ją prawą ręką w górnej części oraz lewą w dole. Po jej dwóch stronach ulokowane były krzyże. Czy pojawienie się tego typu wizerunku można łączyć z triumfalnym zdobyciem Konstantynopola przez Herakliusza w 610 r., do czego miała przyczynić się ikona Matki Bożej, kojarzona później z nazwą *Nikopoia* – przynosząca zwycięstwo?⁴⁴. To z nią przyszedł cesarz wyruszyć miał z Kartaginy, z miejsca, gdzie mógł być znany podobny cudotwórczy obraz. W tym kontekście staje się zrozumiały fakt pojawienia się nowego wizerunku w stolicy cesarstwa, którego moc zostaje utrwalona w świadomości wiernych po kolejnych

⁴¹ Omówione przedstawienia wywodzą się z Egiptu, Syrii i Armenii, a więc z miejsc w VI i VII w. wiernych monofizytyzmowi. To stąd, jak już wspomniano, uciekający przed arabską okupacją mnisi (VII w.), schronili się w rzymskim klasztorze funkcjonującym przy kościele Santa Maria Antiqua. Fakt ten może tłumaczyć pojawienie się w nim malowideł specyficznych dla wschodnich kręgów kulturowych, w tym wizerunków kojarzonych z monofizytyzmem. H. П. Кондаков, dz. cyt., t. 1, s. 308; B. Kumor, *Historia Kościoła. Starożytność chrześcijańska*, t. 1, Lublin 2003, s. 166-167.

⁴² Mowa tu o pieczęciach cesarzy: Tyberiusza II Konstantyna (578-582), Maurycjusza (582-602) i Fokasa (602-610). Analiza na podstawie kolekcji Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington (www.doaks.org [02.10.2013]).

⁴³ Wizerunek ten pojawia się na pieczęciach cesarzy: Herakliusza (610-641), Konstantyna III i Herakleonasa (641), Konstansa II (641-668), Konstantyna IV (668-685). Tamże.

⁴⁴ N. P. Kondakow podaje, iż ikona *Nikopoi* pojawiła się w Konstantynopolu za czasów panowania Maurycjusza (582-602) bądź w okresie jemu bliskim, dodając, iż przedstawienie to miało już ugruntowaną pozycję za rządów cesarza Herakliusza (610-641) na równi z ikoną Zbawiciela (chodzi tu prawdopodobnie o Mandylion). Według badacza, ikona ta miała zostać przywieziona ze Wschodu i w swej pierwotnej ikonografii ukazywała cało postaciowy wizerunek Maryi trzymającej przed sobą sferę z obrazem Emmanuela. H. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 126. Rzeczywiście wizerunki Matki Bożej z Emmanuelem pojawiają się na pieczęciach Tyberiusza II Konstantyna (578-582) i wspomnianego Maurycjusza. Mają one jednak inną postać, bardziej przypominającą fragment ujęcia Bogarodzicy „Tronującej”. Odnotowana w przytoczonej opinii ranga, jaką omawiana ikona osiągnęła za Herakliusza, oraz opis jej kompozycji w połączeniu z analizą pieczęci, kierują nasze rozważania na wydarzenia związane z wyprawą Herakliusza.

zwycięstwach nad Awarami i Słowianami (626 r.)⁴⁵. Obraz *Nikopoi* urasta do rangi palladium domu cesarskiego Bizancjum, stając się emblematem zwycięstwa jego wojsk⁴⁶. Także okres, w którym pojawiło się to przedstawienie, sprzyjał jego adaptacji. Był to wszakże czas, kiedy narodziła się nowa doktryna teologiczna, jaką był monoteletyzm, uznający „w Chrystusie dwie natury, ale jeden pierwiastek działania – wolę Bosko-ludzką (energię)”⁴⁷. W oparciu o to nauczanie szukano porozumienia z monofizytami, to z tego właśnie kręgu kulturowego wywodziły się podobne wyobrażenia. Gorącym zwolennikiem takiego rozwiązania był patriarcha Konstantynopola Sergios (610-638), blisko związany z cesarzem Herakliuszem, także aktywny inicjator kultu maryjnego⁴⁸. Wizerunek ten spotykany jest jeszcze na pieczęciach synów i wnuków cesarza niemal do końca VII w. Po kryzysie ikonoklastycznym jego postać ulega pewnym zmianom.

Trudno jest stwierdzić, na ile postanowienia Synodu Rzymskiego z 649 r., a następnie VI Soboru Powszechnego w Konstantynopolu (680 r.) odrzucające herezję monoteletyzmu wpłynęły na zmianę kompozycji obrazu kojarzonego z monofizytyzmem, o ile w ogóle był z nim wiązany? Trudno jest też wnioskować, jaki mogły mieć na to wpływ postanowienia Synodu Trullańskiego z 692 r., ze swym przesłaniem dosłownego ukazywania faktu wcielenia, ogłoszonym przecież na krótko przed wybuchem obrazoburstwa. Biorąc pod uwagę spustoszenie, jakie zostawił po sobie ikonoklazm, na te pytania nie jesteśmy w stanie dziś odpowiedzieć. Niewątpliwie Triumf Ortodoksji (843 r.) i odrodzenie sztuki, jakie przyniósł, mogły być przesłanką do znaczących przemian ikonograficznych, dokonujących się zgodnie z przyjętymi wówczas założeniami dogmatycznymi opartymi na spójności naki o Jezusie i Maryi, przez którą: „Nieopisywalne Słowo Ojca stało się opisywalne, wcielając się przez Ciebie, Matko Boża”⁴⁹. Jest bardzo prawdopodobne, iż w tym duchu zaczęto tworzyć wizerunki Bogarodzicy trzymającej przed sobą Emmanuela, ukazanego już bez otaczającej Go mandorli, choć wciąż jeszcze pojawiała się stara forma ikonograficzna, zwłaszcza na pieczęciach. Takie przedstawienie, powstałe po 843 r., odnajdujemy na mozaice w apsydzie kościoła pw. Zaśnięcia Bogarodzicy w Nicei. Jego dopełnienie stanowią: wyłaniające się z segmentu niebios trzy promienie symbolizujące Trójcę Świętą, ręka Boga – *Manus Dei* – znak Jego obecności oraz napis: „Z łona jutrzeńki jak rosę Cię zrodziłem” (Ps 110,3)⁵⁰. „Wymowę całości wizerunku odczytać możemy jako zobrazowanie narodzin Chrystusa z Ojca, zawarte w tekście i symbolach, w swej naturze nieprzedstawialne, oraz

⁴⁵ T. Dobrzeński, *Hagia...*, s. 160

⁴⁶ Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 126.

⁴⁷ B. Kumor, dz. cyt., s. 171-174.

⁴⁸ M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae – Pokrow – Pokrowa – w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, „Studia z Historii Sztuki”, t. 38, Wrocław 1986, s. 89-90.

⁴⁹ L. Uspienski, *Teologia ikony*, przekł. M. Żurowska, Warszawa 2009, s. 109.

⁵⁰ Tamże, s. 151.

narodziny ludzkie z Matki, w obrazie figuratywnym⁵¹. Warto zauważyć, iż w tej monumentalnej realizacji oddana została zarówno rzeczywistość historyczna, jak i duchowa. Na podkreślenie zasługuje również szczególne wyróżnienie postaci Bogarodzicy stojącej na ozdobnym piedestale (*suppedion*), jak panująca władczyni. Takie przedstawienie określano mianem *Kyriotissy*, choć znane są różne definicje tego wizerunku. G. Schiller definiuje pod tym terminem ujęcia, na których: „Maria stoi frontalnie i trzyma siedzące Dzieciątko dokładnie na osi swego ciała” bądź „trzyma przed sobą mandorłę z Chrystusem”, zaś samo określenie wywodzi od konstantynopolitańskiego kościoła ufundowanego przez prefekta Kyrosa po 433 r.⁵² Weryfikacja tego założenia wymaga szerokich badań, podczas których warto rozpatrzeć związki tej nazwy ze słowem *κυρια* – *pani*. Za pomocą tego sformułowania jest opisywana Maryja w greckich pismach patrystycznych już od V w.⁵³ Jego męska odmiana – *Κυριος* – *Pan*, znana jest z Septuaginty, jako odpowiednik hebrajskiego tetragramu JHWH⁵⁴. Czy nie z tego właśnie źródła wypływa pojawiające się tłumaczenie terminu *Kyriotissa* jako – *Wszechwładna*? Ponadto przy rozpatrywaniu tej kwestii powinniśmy pamiętać, iż nadawanie „imion – nazw” ikonom maryjnym czy obdarzanie ich określonymi epitetami zaczęto praktykować po zakończeniu sporów ikonoklastycznych, wprowadzając najpierw przy wizerunkach Bogarodzicy skrót – ΜΡ ΘΥ – Μητηρ Θεού (*Mater Theou* – Matka Boża)⁵⁵ (il. 5). Dlatego też jest wysoce prawdopodobne, iż obie wymienione tu nazwy zaczęły funkcjonować od IX stulecia i związane są z jednym, chwalebnie zapisanym w historii Konstantynopola, wizerunkiem. Określenie – *Nikopoia* – odwoływało się bezpośrednio do tradycji związanych z „funkcją” ikony jako palladia Bizancjum, zaś *Kyriotissa* odnosiło się do godności Matki Bożej. Drugim najstarszym typem wizerunków Maryi, oddającym myśl o Jej Bożym macierzyństwie, jest kompozycja, na której widzimy Matkę tulącą w objęciach Dzieciątka (Emmanuela). Wyściowym wariantem tego schematu jest obraz Bogarodzicy ukazanej w całej postaci, trzymającej na swym lewym ramieniu Syna, a prawą ręką podtrzymującej Jego

⁵¹ K. Stawecka, *Ikona Matki Bożej Znaku*, s. 15.

⁵² Typy przedstawień maryjnych według Gertrud Schiller (pdf). Podobnie G. M. Bartosik wskazują na osobę prefekta Cyrusa (*Kyrosa*) jako na fundatora jednego z najważniejszych sanktuariów maryjnych Konstantynopola, w którym to miał się znajdować cudowny wizerunek Matki Bożej *Kyriotissy*. *Kult Maryi w liturgii bizantyńskiej*, s. 12, http://upjp2.edu.pl/download/czytelnia/nowakowski_funkcja_ikony.pdf (02.12.2013). Przez obu badaczy podawana jest również pierwsza połowa V w. jako czas, w którym miała być wzniesiona owa świątynia (kaplica). Zauważyć należy, iż jest on zbieżny z latami budowy rzymskiego kościoła Santa Maria Maggiore (432-440), najważniejszej papieskiej fundacji Sykstusa III, poświęconej Matce Bożej.

⁵³ Tak była opisywana Matka Boża w greckich tekstach patrystycznych już od V w. – *κυρια δεποινα βεσιλις ανασσα, ανασσουτα*. T. Dobrzeniecki, *Romański...*, s. 132.

⁵⁴ M. Simon, *Cywilizacja wczesnego chrześcijaństwa I-IV w.*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1979, s. 92.

⁵⁵ Przed tym okresem, jak już wcześniej zostało nadmienione, stosowano zapis *Hagia Maria* (HAGIA MAPIA) – Święta Maria, a także *Theotokos* (Θεοτοκος). Więcej patrz: K. Prokopczyk, *Inskrypcje na ikonach Matki Bożej*, w: *Ikonosfera*, s. 79-94.

nózki. Znane nam dziś najwcześniejsze przedstawienia tego typu pochodzą z VI w. Zawarta w nich wizja Matki Bożej stanowi dość jednolity schemat przedstawieniowy, zapewne powtarzający nieznaną nam cudotwórczy pierwowzór. Tego typu wizerunek znajduje się w *Kodeksie Rabbuli* (586) (il. 6). Na jednej z ilustracji, na tle ozdobnej, wielobarwnej arkady ukazana jest młodzieńcza postać Maryi stojącej na niewielkim podwyższeniu, z charakterystycznie wysuniętą do przodu prawą nogą (kontrapost). Na Jej lewym ramieniu znajduje się Dzieciątko-Emmanuel (?) ukazany w pozycji pólleżącej, tak jakby był niemowlęciem. Spojrzenia Maryi i Jej Syna skierowane są na wprost. Bogarodzica ubrana jest w długą, połyskującą złotem, przepasaną tunikę, purpurowy *maforion* zakończony ozdobnymi frędzlami, typowymi dla tradycji syryjskich, biały czepiec oraz czerwone trzewiki. Chrystus trzyma w prawej dłoni zwój, jakby opierając go o lewe ramię. Otulony jest złocistą tkaniną (*chiton*), spod której widoczny jest niebieski (?) *himation*. Głowy postaci otaczają złote aureole, dodatkowo obwiedzione niebieską linią. Jak twierdzą badacze owego manuskryptu, źródłem inspiracji dla iluminacji kodeksu były nie wcześniejsze ilustrowane rękopisy, lecz dekoracje kościołów wschodnich⁵⁶. Na podobną proveniencję tego typu wizerunków wskazuje N. P. Kondakow, określając je jako syryjsko-egipskie, widząc w nich cechy stylistyczne malowideł V-VI w. Styl ów miał być powtarzany w realizacjach palestyńskich i synajskich, jak również przez mistrzów greckich, a być może i twórców wywodzących się z Italii⁵⁷. Takie przedstawienie pojawia się na wcześniejszej od manuskryptu pieczęci patriarchy Aleksandrii Zoilusa (541-551), na której dodatkowo po obu stronach Matki Bożej umieszczone zostały gwiazdy⁵⁸.

Jak już zostało zaznaczone, oryginał tego wizerunku musiał być znany i czczony już w pierwszej połowie VI w., bowiem z tego okresu pochodzi, jak można przypuszczać, najstarsze tego typu ujęcie. Szukając jego pierwowzoru, należy zwrócić uwagę na świątynne realizacje, które w przeszłości niejednokrotnie uważano za cu-

⁵⁶ *Kodeks Rabbuli* napisany został w monasterze św. Jana, w miejscowości Zagba (Mezopotamia). Za autora tego dzieła uznaje się mnicha o imieniu Rabbula. Wśród zamieszczonych w rękopisie miniatur znalazły się m.in. obrazy ilustrujące: Wjazd do Jerozolimy, Ukrzyżowanie, Zmartwychwstanie, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego czy wizerunek Chrystusa zasiadającego na tronie. Kodeks jest dokładnie datowany, za sprawą zapisu, jaki pozostawił autor po zakończeniu pracy na: „6 stycznia 586 r.” M. Nowicka, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław 1979, s. 180-184.

⁵⁷ Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 1, s. 236. Autor pod określeniem sztuka egipsko-syryjska rozumie malarstwo: egipskie, koptyjskie i syryjskie, jednocześnie podkreślając przewodnią rolę tych kręgów kulturowych w twórczości chrześcijańskiej V i VI w. Malowidła o liturgicznym charakterze powstawały w katakumbach Aleksandrii już w III-IV wieku. Były to sceny z wyobrażeniami wydarzeń w Kanie Galilejskiej czy przedstawienia Zbawiciela i Maryi z wydzielonymi napisami (s. 130, 151).

⁵⁸ Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 163.

downe⁵⁹. To one właśnie stanowiły wzorzec chętnie powielany w manuskryptach czy w różnego rodzaju przenośnych formach. Uznając postanowienia Soboru Efeckiego (431) i Chalcedońskiego (451) za moment przełomowy w rozwoju ikonografii maryjnej, założyc możemy, iż archetyp tego ujęcia powstał prawdopodobnie po tych właśnie wydarzeniach. Przemawia również za tym fakt ukształtowania się w tym czasie na Wschodzie święta Bożego macierzyństwa Maryi⁶⁰.

Na V stulecie przypada także największy rozkwit życia monastycznego oraz rozwój architektury sakralnej⁶¹. Już obrady w Efezie odbywały się w katedrze poświęconej Pannie Maryi. Z fundacji cesarza Zenona w 484 r. zbudowano kościół Matki Bożej w Palestynie na górze Garizim. Prawdopodobnie w połowie V w. przekształcono na chrześcijańską bazylikę ateński Partenon, ofiarowując go na kult maryjny. W Salonikach ok. 470 r. wzniesiono kościół Maryi *Acheiropoietos*, znany również pod nazwą *Panagia Theotokos*, w którym to miała znajdować się ikona Matki Bożej powstała w cudowny sposób, do czego odniesienie znajduje się w samej nazwie świątyni⁶². Oczywiście, nie jesteśmy w stanie wskazać miejsca, z którego może się wywodzić omawiane przedstawienie, choć pewnych wskazówek dostarcza nam przekaz mówiący o nadprzyrodzonym charakterze obrazu z Salonik. On to miał być również, zapewne w okresie późniejszym, określane jako *Panagia Hodegetria*. Ponadto z kościołem tym łączyć można zachowany fragment ambony z V w., pokrytej reliefami, ze sceną Pokłonu Magów, na którą składa się wizerunek Bogarodzicy „Tronującej” w pełnej, znanej z późniejszych realizacji ikonografii⁶³. Jej kunsztowna ornamentyka czy charakterystyczne arkadowe ujęcie nasuwają skojarzenia ze wspomnianą wcześniej iluminacją z *Kodeksu Rabbuli*. Wyróżnia się w niej szczególnie rodzaj wyszukanej architektury, przypominającej cyborium, pokrytej wielobarwną dekoracją, zakończoną półkolistym pasmem błękitu, co może przedstawiać przestrzeń nieba, w zwieńczeniu której umieszczono przypuszczalnie krzyż (?), zaś po jego dwóch stronach pawie. To one właśnie jako antyczny symbol matki bogów – Hery, a następnie rzymskiej Junony – z berłem umieszczonym nad grzebieniem, tak jak w omawianym rękopisie, kierują nasze rozważania na greckie źródła pierwowzoru. W interpretacji wspomnianej kompozycji nie bez znaczenia jest również funkcjonująca w starożytnej tradycji rola tego

⁵⁹ Cudowność świątynnych wizerunków na Wschodzie mogą potwierdzać stosowane tam praktyki w leczeniu chorych. Osoby takie zostawiano na noc w świątyni, kładąc je tak, aby mogły widzieć właściwy obraz, oczekując uzdrowienia, a nawet pojawienia się Bogarodzicy. Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 1, s. 157-158.

⁶⁰ B. Kumor, dz. cyt., s. 208. Święto to obchodzone było w czwartą niedzielę Adwentu.

⁶¹ Odnotować jednak należy, iż już na połowę III stulecia datowane są dwie świątynie wzniesione w Aleksandrii ku czci Maryi. Jedna z nich powstała z inicjatywy biskupa Theonasa, druga za sprawą św. Piotra Męczennika. Informacje na ten temat odnajdujemy u Eutychiusa. Pamiętać przy tym trzeba, iż na miejsca spotkań pierwszych wspólnot chrześcijańskich przystosowywane były budynki prywatne. P. Bourguet, dz. cyt., s. 102.

⁶² E. Jastrzębowska, *Sztuka...*, s. 153-170.

⁶³ Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 1, s. 47-49. Ambonę wykonano w marmurze. Obecnie znajduje się ona w muzealnych zbiorach Istambułu.

ptaka w apoteozie cesarzowej, której duszę po śmierci miał zanosić do nieba paw, tak jak orzeł duszę „ubóstwionego” cesarza (symbol Zeusa-Jowisza)⁶⁴. Powtarzające się wyobrażenie orła odnajdujemy też na ambonie z Salonik. Nie są to oczywiście wystarczające dowody, pozwalające z całą pewnością stwierdzić, iż pierwsze tego typu wyobrażenie Maryi z Emmanuelem powstało w końcu V w. w Salonikach na potrzeby kultu w świątyni Maryi *Acheiropoietos*. Może jednak wizerunek ten nie powstał na terytoriach greckich, lecz został tam przywieziony, a umieszczona w rękopisie ilustracja to także obraz miejsca, w którym był przechowywany i gdzie został rozstawiony. Trudno jest jednak uznać za prawdopodobne istnienie w tamtym czasie tak dużej przenośnej ikony. Warto rozważyć wykazane związki, uwzględniając przy tym charakter analizowanych dzieł, utrzymanych w stylu sztuki właściwej dla centrów społeczno-politycznych cesarstwa, jakim z pewnością były Thessaloniki.

Kolejnym zagadnieniem wymagającym wyjaśnienia jest czas i okoliczności, w jakich analizowany wizerunek dotarł do Konstantynopola. Czy należy go identyfikować z legendarną ikoną Matki Bożej przypisywaną św. Łukaszowi Ewangelście, którą według podań w połowie V w. miała przywieźć bądź przysłać z Jerozolimy (lub z Antiochii) Atena Eudoksja (439-466/474?), żona cesarza Teodozjusza II (408-450), ofiarowując ją jego siostrze Pulcherii (399-453)? Przypuszczalnie historia ta, choć zawiera fakty odnoszące się do pielgrzymki cesarzowej Eudoksji do Ziemi Świętej⁶⁵, powstała na potrzeby polemiki w okresie sporów ikonoklastycznych. Odniesienia do niej pojawiają się w VIII w. w pismach Germana (634-733) oraz w posłaniu do Konstantyna Kopronima, przypisywanym św. Janowi Damasceńskiemu. Legenda ta utrwała się w religijnej świadomości stolicy Bizancjum już w IX w. Co ciekawe, w tekstach⁶⁶ opisujących rzekome wydarzenia nie zostało stwierdzone, że ikona taka w ogóle znajdowała się Konstantynopo-

⁶⁴ D. Forstner, dz. cyt., s. 244-245.

⁶⁵ Cesarzowa Eudoksja miała rzeczywiście przywieźć ze swej wyprawy do Palestyny bliżej nieokreślone relikwie. Jak pisze G. M. Bartosik: „Władcy bizantyjscy od samego początku wykazywali olbrzymią troskę o gromadzenie wszelkich pamiątek i relikwii Chrystusa Pana, Najświętszej Maryi Panny i świętych. Pozyskanie nowej relikwii było okazją do budowania nowej kaplicy lub kościoła. W dość krótkim czasie w Konstantynopolu zgromadzono tak wielką ilość relikwii, że miasto stało się ważnym miejscem pielgrzymkowym i jakby częścią ziemi świętej”. *Kult Maryi w liturgii bizantyńskiej*, s. 11, http://upjp2.edu.pl/download/czytelnia/nowakowski_funkcja_ikony.pdf (02.12.2013). Niektórzy badacze, odnosząc się do tego przekazu, powołują się na *Historię Kościoła (Historia tripartita)*, dzieło żyjącego w VI w. Teodora zwanego Lektorem, od funkcji, którą sprawował w kościele Hagia Sofia w Konstantynopolu. W pismach swych połączył on dzieła Sokratesa, Sozomena oraz Teodoteta z Cypru, samodzielnie dopisując dalszy ciąg *Historii*, doprowadzając ją do 527 r. Część ta nie zachowała się jednak w oryginale. Przetrzywały jedynie jej streszczenia powstałe VII/VIII w. C. V. Manzanares, *Pisarze wczesnochrześcijańscy I-VII w. Mały słownik*, przekł. E. Burska, Warszawa 2001, s. 176. Źródła tego nie możemy więc uznać za w pełni wiarygodne.

⁶⁶ Teksty te przypisywano Andrzejowi z Krety (ok. 650-712, 726 lub 740), archidiaconowi kościoła Hagia Sofia. W rzeczywistości są one jednak dziełem powstałym w okresie ikonoklazmu. Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 155.

lu. Wręcz przeciwnie, wzmiankuje się, iż Rzym chlubił się wizerunkami autorstwa św. Łukasza, między innymi obrazem Matki Bożej nazywanym „Rzymskim”⁶⁷. Jak twierdzą badacze tematu, Łukaszowego wizerunku za czasów patriarchy Germana w Konstantynopolu nie było⁶⁸. Czy istniało tu jednak w V w. przedstawienie, do którego odnoszono ową legendę? Z imieniem Pulcherii i jej męża cesarza Marcjana (450-457) wiąże się budowę kaplicy *Ton Hodegon*⁶⁹. Miał się w niej znajdować wizerunek maryjny uznany za cudowny, nazwany później od miejsca, w którym był przechowywany – *Hodegetrią*. Wyobrażenie to w swej pierwotnej kompozycji ukazywało postać stojącej Maryi, trzymającej oburącz na lewym ramieniu niemal leżącego Emmanuela⁷⁰, analogicznie do ilustracji z *Kodeksu Rabulli* i pieczęci patriarchy Zoilusa. Niestety, jak się wydaje, najwcześniejsze tego typu przedstawienie pochodzące z Konstantynopola datowane jest na przełom VII i VIII w. Odnajdujemy je na pieczęci cesarskiego sekretarza o imieniu Paweł. Jej dodatkową wartością jest znajdujący się przy wizerunku skrótowy zapis terminu *Theotokos*, który ma być charakterystyczny dla kultury bizantyńskiej. Takie samo wyobrażenie zdobiło cesarskie pieczęcie Filipika (711-713), a także Leona III (717-720). Po tym okresie, ze zrozumiałych względów, znika z repertuaru sfragistycznych przedstawień. W świetle przytoczonych faktów nasuwa się pytanie o czas, w jakim wizerunek ten zaistniał w oficjalnej przestrzeni państwa? Dlaczego stało się to tak późno? Oczywiście, pewnym wytłumaczeniem może być fakt ogromnej popularności obrazu Matki Bożej *Nikopoi* (*Kyriotissy*), zwłaszcza przez całe VII stulecie. Wiemy również, iż dopiero w końcu VI stulecia w ogóle pojawiają się na pieczęciach przedstawienia Bogarodzicy, które zastąpiły w tym miejscu obraz Nike. Wątkiem

⁶⁷ Z nazwą Rzymskiej Ikony Matki Bożej kojarzony jest wizerunek *Salus Populi Romani* – „Zbawienie Narodu Rzymskiego”, nazywany tak od XIX w., z kościoła Santa Maria Maggiore. Dzieje tej ikony są bardzo niejasne i wciąż podlegają licznym badaniom. Przedstawienie wykonano na cyprysowej desce o wymiarach 117 × 79 cm. Wizerunek w swej ogólnej kompozycji wykazuje podobieństwa do analizowanego wyobrażenia stojącej Bogarodzicy, tulącej w swych ramionach Syna. Zawiera on jednak także wyraźne różnice w wyrazie artystycznym, formie szat oraz w schemacie ujęcia postaci Emmanuela siedzącego na lewym ramieniu Matki, zwróconego w jej stronę i podtrzymującego na lewym ramieniu *Księgę*. Ponadto Maryja w lewej ręce trzyma *mappę*, niespotykaną na tego typu wizerunkach, zaś na Jej prawej dłoni umieszczony został pierścień. Oczywiście, elementy te mogą być efektem przemalowania pierwotnej malatury, co niewątpliwie miało kilkakrotnie miejsce. Z wtórnymi ingerencjami można również łączyć naniesione w górnych narożnikach inskrypcje MP ΘΥ, właściwe dla okresu poikonoklastycznego, podobnie jak cały układ ikonograficzny. Analogiczne ujęcie postaci Matki Bożej i Emmanuela odnajdujemy na pozostałościach fresku z czasów papieża Mikołaja I (858-867), znajdujących się w kościele Santa Maria Antiqua. W odróżnieniu do „Rzymskiej” ikony jest to przedstawienie całopostaciowe. Taką formę mógł mieć również wizerunek na desce. H. Belting, dz. cyt., s. 68-69; H. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 167.

⁶⁸ H. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 152-155.

⁶⁹ Informacje dotyczące tego miejsca mówią o kaplicy związanej z cesarskim rytuałem modlitwy przed wyruszeniem na wyprawę wojenną. Przy niej to również znajdować się miało cudowne źródło, w którym chorzy obmywali oczy, doznając uzdrowienia, nawet od całkowitej ślepoty. Tamże, s. 156-157.

⁷⁰ Tamże, s. 159.

wartym szerszych studiów jest powiązanie pojawienia się tego wizerunku w Konstantynopolu z zajęciem przez Arabów w 636 r. Syrii i jej metropolii w Antiochii oraz związanej z tym faktem emigracji tamtejszego duchowieństwa do stolicy imperium⁷¹. Wiadomym jest bowiem, iż monaster Hodegon był siedzibą antiocheńskich mnichów, a nawet patriarchów. Na ich pieczęciach pochodzących z XII w. pojawia się nie tylko sam wizerunek *Hodegetrii*, ale i napis o takim brzmieniu⁷².

Równie nurtującym zagadnieniem są losy tego wizerunku podczas walk o obrazy. Nie wiemy, jaka była jego pierwotna postać, ani w jakiej technice został wykonany. Czy był to popularny w Bizancjum relief, a może mozaika? Na ile, i czy w ogóle, jego trwałość uchroniła go przed zniszczeniem? Można przypuszczać, że przetrwał lata obrazoburstwa, bowiem obraz ten powraca na pieczęcie i jest stosowany w swej pierwotnej formie jeszcze w IX w. Jednocześnie w tym samym czasie zauważalna jest ewolucja omawianego przedstawienia. Najważniejsze zmiany kompozycyjne to ujęcie Bogarodzicy w trzech czwartych bądź w jednej drugiej postaci, zaś Emmanuela w pozycji siedzącej, oraz sposób przedstawienia prawej ręki Maryi, ukazanej w geście „umilenia” – wstawiennictwa – prośby, później nazwanej – wskazywaniem⁷³. Ponadto Matka może być ukazana w pozie, w której kieruje się w stronę Syna, gdy On przyjmuje postawę zwróconą na wprost. Tego typu wyobrażenie na jednej z pieczęci jest podpisane terminem *Eleusa*⁷⁴, czyli *miłosierna* (il. 7). Podobne w wymowie jest określenie, jakie odnajdujemy na pieczęci patriarchy Focjusza (858-867/877-886) – Pocieszenie. Za kolejną fazę przeobrażeń kompozycyjnych uznać można schemat frontalnie ukazanych postaci, nacechowany hieratycznością, z widocznym już gestem przemowy Emmanuela⁷⁵. Opisanie zmiany zachodziły od IX do XII stulecia. Niewątpliwie wielość schematów przedstawieniowych poikonoklastycznego ujęcia *Hodegetrii*, które zaczynają powstawać w tym okresie, świadczy o dużym wzroście jej popularności. Dowodzi tego również fundacja nowego kościoła *Hodegetrii* przez cesarza Mikołaja III (842-867) w miejscu, w którym stała stara kaplica. Również wzniesiony znacznie później przez Romana III (1028-1034) monaster *Theotokos Peribleptos* (*Przepięk-*

⁷¹ G. Ostrogorski, *Dzieje Bizancjum*, przekł. H. Evert-Kappesowa, Warszawa 2008, s. 141.

⁷² Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 186-187. Wzmianki o Antiochii zawarte są w opisanym powyżej przekazie odnoszącym się do cesarzowej Eudoksji. Ponadto pojawiają się one również u patriarchy Germana, który ma wspominać o wysłaniu ikony Matki Bożej, autorstwa św. Łukasza, „dostojnemu Teofilowi”, wymienianemu w prologach do jego Ewangelii i Dziejów Apostolskich, on zaś miał przebywać w Antiochii lub w Rzymie. K. Skibińska, *Hodegetria – historia i ikonografia wizerunku* (w:) *Hodegetria* (w druku).

⁷³ Wtórna, jak można przypuszczać, dla ikonografii *Hodegetrii* interpretacja gestu wstawiennictwa – prośby, jako gestu wskazywania Drogi (Chrystusa) do zbawienia, mogła powstać w oparciu o samą nazwę wizerunku i odnoszący się do niej termin *hodos* – „droga”. K. Skibińska, dz. cyt.

⁷⁴ Mowa tu o pieczęci niejakiego Heraklita Panareta (Хариклита Панарета). Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 183-184.

⁷⁵ Zbiory Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, www.doaks.org (02.10.2013).

nej)⁷⁶ wiązać należy z wciąż rozwijającym się kultem *Hodegetrii*. Umieszczony na monecie cesarza wizerunek Matki Bożej *Hodegetrii*, ukazanej w całej postaci, opatrzonej jest inskrypcją: „O Dziewico pełna chwały, ten, który pokłada w Tobie nadzieję, będzie wiecznie szczęśliwy”⁷⁷. Przytoczony tu termin *Peribleptos*, jakim dodatkowo nazwano ikonę *Hodegetrii*, zapewne zaczerpnięty z hymnografii maryjnej, należy rozumieć jako element wysławiania Matki Bożej, Jej gloryfikacji. Natomiast wspomniane wcześniej określenia *Eleusa* czy *Pocieszenie* wskazują na zawartą w nich intencję zawierzenia się opiece Maryi, co jest typowe dla wczesnych form kultu Bożej Rodzicielki. Sam tytuł – *Hodegetria* – pojawia się na pieczęciach dopiero w XI w.⁷⁸ Największym nabożeństwem obdarzano ikonę *Hodegetrii* w XII w. Dzieje się tak zwłaszcza za sprawą dynastii Komnenów. Wizerunek ów staje się niemal osobistą świętością cesarskiego domu⁷⁹. Bizantyński historyk Niketas Choniates (1155-1215) pisze o sprawiającej cuda mocy ikony *Hodegetrii*. Jej imię pojawia się także w późniejszych źródłach Nicefora Gregorasa (1295-1395/60), a także Jana VI Kantakuzena (1347-1354). Z XIV i XV w. pochodzą relacje opisujące celebrację kultu obrazu na desce. Mowa w nich o uroczystych procesjach i zbiorowych modlitwach kierowanych do wizerunku będącego ikoną dwustronną, z przedstawieniem Matki Bożej *Hodegetrii* z jednej strony i Ukrzyżowania Chrystusa z drugiej⁸⁰. Domyślać się więc możemy, iż dla potrzeb rozwiniętej już obrzędowości stworzono specjalne powtórzenie obrazu *Hodegetrii*, przeznaczone do wynoszenia i publicznej adoracji. Wykonywanie „odpisów” (kopii) czczonego przedstawienia w różnorodnych technikach postępowało wraz ze sławą jego uświęconej mocy. Wiązały się z tym nieuniknione różnice w kompozycji czy odwzorowaniu pewnych detali. Wynika stąd duża różnorodność ujęć *Hodegetrii* występująca nawet w samym centrum jej kultu. Pomimo wprowadzanych od IX w. zmian w schemacie i wyrazie artystycznym ikony, utrwalającym się w hieratycznym, reprezentacyjnym sposobie ukazania postaci, wciąż jeszcze nawiązywano do pierwotnego

⁷⁶ Cesarz Roman III przeniósł do ufundowanego przez siebie monasteru *Theotokos Peribleptos* ikonę Matki Bożej *Nikopoi*, która wcześniej miała być przechowywana w świątyni na Blachernach. P. Grierson, dz. cyt., s. 35.

⁷⁷ Podobną inskrypcję odnajdujemy na monecie Bazylego II (976-1025) z przedstawieniem Matki Bożej *Nikopoi*. Na awersie umieszczono sentencję w brzmieniu: „O Dziewico, wspomóż cesarza”, na rewersie: „Matko Boża, pełna chwały, ten, który pokłada w Tobie nadzieję, nigdy nie dozna porażki”. Tamże, s. 15.

⁷⁸ Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 184.

⁷⁹ K. Skibińska, dz. cyt.

⁸⁰ Н. П. Кондаков, dz. cyt., t. 2, s. 157-160; K. Skibińska, dz. cyt.

wyglądu półleżącego Emmanuela bądź odwzorowywano osobę Maryi w czułym spojrzeniu i pochyleniu się w kierunku Syna⁸¹.

Wśród pojawiającej się wielości ujęć *Hodegetrii* dominującym staje się wspomniany już obraz, czczony w cotygodniowych podniosłych celebracjach, odbywających się w Konstantynopolu od XI w. Podczas tych uroczystości miały się dokonywać cudowne uzdrowienia, a uczestniczący w nich wierni obdarzani byli szczególnym błogosławieństwem⁸². Z tej właśnie przyczyny, jak można przypuszczać, ukazany na niej półpostaciowy wizerunek Bogarodzicy – w purpurowym maforionie ozdobionym trzema krzyżami-gwiazdami, z prawą dłonią skierowaną w stronę Emmanuela, który zasiada na jej lewym ramieniu w złocistych szatach ze zwojem *Pisma*, symbolem Mądrości Bożej, a w lewej dłoni i gestem przemowy⁸³ – identyfikowano jako ikonę *Hodegetrii*, namaszczonej Bożą łaską. Tego typu wyobrażenie przedstawiono na najstarszej znanej ikonie Triumfu Ortodoksji z ok. 1400 r. Została na niej wyraźnie zaznaczona przenośna forma wizerunku maryjnego⁸⁴. Istota tego, co zostało na ikonie zobrazowane, skupia się na przekazaniu prawdy o Bożym wcieleniu, które dokonało się przez Maryję. To Ona ukazuje światu Syna Bożego – Odkupiciela. „Majestat nieba intronizowany jest na ramieniu Matki”⁸⁵. Wiara we wstawienniczą moc Matki Bożej oraz postrzeganie roli ikony Bożego macierzyństwa doskonale dokumentuje inskrypcja zamieszczona na jednej z trzynastowiecznych ikon *Hodegetrii*:

„O PRZENAJSWIĘTSZA PANI, DZIEWICO, WŁADCZYNI, DZIEWICZEJ CHWAŁY KWIECIE, PIĘKNE BŁOGOWONNE KADZIDŁO, RODZĄCA NAJJAŚNIEJSZE SŁOŃCE CHRYSUSA BOGA NASZEGO, TOBĄ PANI NIEWIDZIALNY SYN TWÓJ STAŁ NAM WIDZIALNYM. MODLITWĘ CI PRZYNOŚIMY NIEGODNI SŁUDZY TWOI, PADAMY PRZED PRZENAJSWIĘTSZĄ TWOJĄ IKONĄ, O PRZEMIŁOŚCIWA KRÓLOWO, BOGARODZICO, ZBAW

⁸¹ Przykładów takich ujęć jest bardzo wiele, poczynając od majestatycznej mozaiki w apsydzie kościoła Santa Maria Assunta na Torcello z końca XII w, poprzez niemal liryczną dwunastowieczną marmurową ikonę z bazyliki św. Marka w Wenecji, czy całopostaciowy wizerunek Hodegetrii na srebrnej plakiecie (24,5 × 17,1 cm) z XII w., obecnie znajdujący się w kościele Santa Maria e Donato na Murano, kończąc na mozaikowej ikonie pochodzącej z Konstantynopola, datowanej na XIII-XIV w. (10 × 6,4/20,5 × 17,2 cm), wyróżniającej się wyjątkową czułością w wizerunku Maryi, przechowywanej w weneckim kościele Santa Maria della Salute, podpisanej: MP H ELEOUC(A). G. Caputo, G. Gentili, *Torcello alle origini di Venezia tra occidente e oriente*, Treviso 2009, s. 14-15, 90, 92, 98, 170-171.

⁸² Więcej: K. Skibińska, dz. cyt.

⁸³ Postać Syna na klasycznych ikonach Hodegetrii ukazywana była według powtarzającego się schematu, nawiązującego do wizerunku Chrystusa Pantokratora, najczęściej z głową otoczoną nimbem krzyżowym, w którym, jak można przypuszczać, po ikonoklazmie zaczęto umieszczać greckie litery ΩΝ, tworzące imię ó ων – „Ten, który jest” – „Jestem, który jestem” (Wj 3,14).

⁸⁴ Ikona Triumfu Ortodoksji, deska, tempera, 39 × 31 cm, Konstantynopol, British Museum. R. Cormack, *Icons*, The British Museum Press 2007, s. 6-7.

⁸⁵ K. Skibińska, dz. cyt.

[...] UBŁAGAJ ZRODZONEGO Z CIEBIE CHRYSZTUSA BOGA NASZEGO, OTOCZ NAS SIŁĄ SWĄ Z WYSOKOŚCI, OD WSZYSTKICH WIDZIALNYCH I NIEWIDZIALNYCH WROGÓW NASZYCH, O PRZEMIŁOŚCIWA BOGARODZICO WŁADCZYNI, WYDOBĄDŹ NAS Z GŁĘBIN GRZECHÓW. ZBAW OD [...] ZIEMSKICH SMUTKÓW, OD NAJAZDU POGAN, OD NAPADU WROGÓW, OD NAGŁEJ ŚMIERCI, OD WSZELKIEGO ZŁA ZBAW SŁUGI SVOJE. DAJ POKÓJ I ZDROWIE [...] OŚWIEĆ ROZUM I OCZY, I SERCE, I NA ZBAWIENIE PRZYGOTUJ GRZESZNE SŁUGI TWOJE. W DZIEŃ SĄDNY STAĆ PO PRAWICY SYNA TWEGO MOCĄ CHRYSZTUSA BOGA NASZEGO ZE ŚWIĘTYM DOBRYM ŻYCIODAJNYM DUCHEM TERAZ ZAWSZE I NA WIEKI WIEKÓW. AMEN”⁸⁶ (il. 8).

Ukształtowana po okresie obrazoburstwa ikona „*Hodegetrii*” poprzez swą wymowę i kompozycję niejako łączy funkcje innych wyobrażeń. Ponieważ w jednym obrazie ukazany został zarówno dogmat wcielenia Syna Bożego, w aspekcie Jego Boskości, orędownictwo i modlitwa wstawiennicza oraz Boże macierzyństwo⁸⁷.

Wizerunki *Hodegetrii*, podobnie jak Bogarodzicy „Tronującej” dały podstawę dla kształtowania się całej gamy wyobrażeń maryjnych, powstających wraz z roz-

⁸⁶ Ikona Matki Bożej *Hodegetrii*, deska, tempera, 86 × 68 cm, 2 poł. XIII w., Ruś Środkowa, nr inw. 28596. Rep. K. Onasch, A. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, przekł. Z. Szanter, H. Paprocki, Warszawa 2002, s. 161. Tekst odczytany z ikony przez M. G. Gałcenko został udostępniony Muzeum Ikon w Supraślu przez Państwową Galerię Trietiańską w Moskwie. Tłumaczenie zapisu Katarzyna Prokopczyk, Muzeum Ikon w Supraślu. Całość tłumaczenia oraz wersja oryginalna zapisu opublikowana zostanie w cytowanej wcześniej pracy K. Skibińskiej.

⁸⁷ K. Skibińska, dz. cyt.

wojem teologii ikony⁸⁸. Obrazują one prawdy wiary, stając się rodzajem poznania Boga, objawieniem poprzez piękno wyrażone w macierzyństwie i dziewictwie. Ikoniczne ujęcia Maryi odniesione do archetypu, zawierają w sobie podobieństwa, ale także nieuniknione w sztuce różnice, oparte na wynikającej z kontekstu twórczości, określonej i uwarunkowanej przez tradycję, wpływającą na budowanie religijnej tożsamości wyznaniowej. Ukształtowany w tradycji ikonograficznej obraz Matki Bożej składa się z zestawu powtarzalnych i czytelnych elementów określających Jej postać, bez konieczności odwoływania się do napisów czy przedstawień symbolicznych. Należy do nich przede wszystkim purpurowy⁸⁹ maforion, poprzez który oddana została prawda historyczna oraz założenia dogmatyczne mówiące o dziewiczym macierzyństwie Maryi *Theotokos*, do czego z czasem zaczęto odnosić trzy gwiazdy – znak narodzin Mesjasza – nanoszone na ramionach i czole, po-

⁸⁸ W kontekście omawiania wizerunków poświęconych idei Bożego macierzyństwa Maryi należy mieć na uwadze również obrazy modlącej się Matki (Oranty) ukazanej w pozycji stojącej lub siedzącej, z umieszczonym przed nią bądź na jej lewym ramieniu Synem. Ikonografia ta właściwa jest dla tradycji wschodnich. Za najstarsze tego typu przedstawienie uznać można relief umieszczony na ampule przywiezionej z Ziemi Świętej, datowanej na V w. (Muzeum w Bolonii). Widzimy na niej Bogarodzicę, w ujęciu półpostaciowym, wznoszącą obie ręce w geście modlitwy, zaś przed nią Emmanuela. Inną kompozycję zawiera częściowo zachowana ilustracja pochodząca z *Aleksandryjskiej kroniki świata* (VI w.), na której Matka Boża trzyma na lewym ramieniu Jezusa, zaś lewą dłoń unosi ku górze. Niestety, w tym przypadku trudno jest stwierdzić, czy iluminacja przedstawia stojącą czy siedzącą postać Maryi oraz czy wykonywany przez nią gest jest znakiem modlitwy czy aklamacji. M. Nowicka, *Antyczna książka ilustrowana*, Wrocław 1979, s. 92. Tego rodzaju schemat przedstawieniowy w Bizancjum odtwarzano w nieco zmienionej formie. Obraz Emmanuela ukazywany był na tle okrągłej sfery umieszczonej na piersiach Bogarodzicy Oranty. „Wizja wcielenia w ludzkiej naturze Słowa Bożego, w symbolicznym ujęciu Baranka Paschalnego, mogła powstać w drugiej połowie IX w. w nurcie odradzającej się sztuki bizantyńskiej po zwycięstwie nad herezją ikonoklazmu. Wówczas to zarysowuje się idea podkreślenia chrystologicznego fundamentu wszystkich wykonywanych obrazów, a także ich pneumonologicznej wymowy”. K. Stawecka, *Ikona Matki Bożej – Wielka Panagia*, w: „Ikonosfera”..., s. 23-25. Także obraz karmiącej Maryi (Γαλακτοτροφοῦσα, *Virgo Lactans*) należy do jednej z najwcześniejszych wizualizacji dogmatu Jej Bożego rodzicielstwa. Znane są malowidła datowane na VII w. ukazujące ten temat (Bawit, Sakkara – Muzeum Koptyjskie w Kairze). Mają one powtarzać pierwowzór tego przedstawienia ukształtowany jeszcze w V w. Typ wyobrażenia karmiącej Bogarodzicy był częściej spotykany w Egipcie, Nubii, Grecji czy Serbii, niż w samym Konstantynopolu, gdzie się nie przyjął. W Faras przedstawienia o tej tematyce z początków XI w. posiadały inskrypcje o przykładowej treści: „H ATIA [MA]PIA MHP TOY XY ΘEOT[OKOY] – Święta Maria, Matka Chrystusa, Bogurodzica”. P. Bourquet, dz. cyt., s. 57-58, 190; T. Głowacki, *Malowidła z katedry w Faras – przedstawienia Marii z Chrystusem typu Eleusa i Galaktotrophusa*, w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 14, 1970, s. 400-402. Odrębnego prześledzenia wymaga również ujęcie obrazu Maryi trzymającej Emmanuela na prawym ramieniu (*Dexiokratusa*), czego znanym przykładem jest ikona z rzymskiego kościoła Santa Francesca (*Santa Maria Nova*).

⁸⁹ Kolor maforionu Maryi może przybierać różne odcienie purpury bądź wręcz postać barwy niebieskiej. Wynika to z dostępności właściwego barwnika czy możliwości finansowych zleceniodawców. Powodowało to niekiedy dość nieudolne naśladownictwo tej barwy. Przy analizie dzieł malarskich pamiętać również musimy o często popełnianych błędach technologicznych zupełnie zmieniających kolorystykę dzieła.

wstałe z wcześniej umieszczonych w tych miejscach krzyży. Podobnie cielesność Bogarodzicy: frontalność ujęcia, wyraźnie zarysowane szeroko otwarte i skierowane na wprost oczy, rozświetlone oblicze – ukazywana jest naturalnie, lecz nie biologicznie, bez śladów zmysłowości, co podkreślało wizję pozostającej w wieczności osoby⁹⁰. W takim ujęciu połączone zostały tradycje bizantyńskie – wyrosłe na dziedzictwie starożytnego Rzymu – z wpływami kulturowymi Wschodu. Wszystko to tworzy „idealny obraz myślowy”, którego powtórzenia środowiskowe uwiarygodniają i przybliżają (uobecniają) przedmiot wiary – osobę Maryi, Matki Jezusa Chrystusa.

⁹⁰ I. Jazykova, *Świat ikony*, przekł. z ros. H. Paprocki, Warszawa 2007, s. 27-29.