

AGNIESZKA LORENC

PRZEDSTAWIENIE ANIOŁÓW
NA SKLEPIENIU NAWY KAPLICY ZAMKOWEJ W LUBLINIE*

Chciałabym poruszyć problem ikonograficzny dotyczący anielskich przedstawień umieszczonych na sklepieniu nawy Kaplicy Zamkowej w Lublinie.

Zespół dekorujący wnętrze kościoła św. Trójcy na Zamku lubelskim był już dwukrotnie poddany badaniom i opisany w sposób monograficzny. W 1930 r. ukazała się praca M. Walickiego¹, który na miarę ówczesnych możliwości starał się omówić te przedstawienia. Nie zajmował się jednak problemem ikonografii. Doszedł do wniosku, że wykazują one pewne podobieństwa ze szkołą halicką. Autorka drugiej pracy monograficznej – A. Różycka-Bryzek² – omawia dużo szerzej zarówno problemy formalne (weryfikując wcześniejsze badania i porównując je z własnymi dochodzi do wniosku, iż przedstawienia te wykazują związek z Nowogrodem i Twerem), jak i treściowe. Podając propozycje interpretacji przedstawień sklepienia nawy, pozostawia otwartym pytanie o charakter przedstawionych tam postaci anielskich i ich znaczenie w kontekście całego zespołu. Dlatego też przyjmując stanowisko autorki, proponuję rozszerzenie możliwości badawczych w obrębie motywu aniołów ukazanych na sklepieniu Kaplicy Zamkowej oraz treści teologicznych z nimi związanych.

Sklepienie nawy zbudowanej na planie kwadratu wsparte jest na słupie. Spływające na podporę żebra dzielą powierzchnię na przęsła. Na powstałych w ten sposób 17 polach rozmieszczone są przedstawienia anielskie: w narożach od strony zachodniej sześcioskrzydłe cherubiny; w środkowych – dwaj archaniołowie w półpostaci; w części wschodniej od zachodu – sześcioskrzydły cherubin; od południa i północy ze strony wschodniej – półpostacie archaniołów; w skrajnych polach wschodnich – dwa cherubiny i popiersie anioła; w środkowych wydłużonych polach – cztery pełne postacie, dwaj archaniołowie i dwaj aniołowie. Po stronie zachodniej w polach środkowych przedstawiono symbole czterech ewangelistów, a w części zachodniej – tron Etimasii.

Samo pojęcie anioła najczęściej pojawia się pośród takich określeń, jak: wysłannik, pośrednik, „stale czuwający”, książę o eterycznym świetlistym ciele. Wszystkie liturgie chrześcijańskie podkreślają współdziałanie aniołów w hołdzie oddawanym Bogu przez Kościół na ziemi oraz ich funkcje opiekuńcze wobec ludzi³.

* Komunikat ten został sporządzony na podstawie pracy seminaryjnej napisanej pod kierunkiem dr hab. Urszuli Mazurczak.

¹ M. W a l i c k i, *Malowidła ściennie kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Studia z dziejów sztuki w Polsce”, t. 3, Warszawa 1930.

² A. R ó ż y c k a - B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983.

³ K. S t r z e l e c k a, *Anioł*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, pod red. R. Gryglewicza, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego, t. 1, Lublin 1973, kol. 149-152.

W ciągu wieków pojęcie anioła systematycznie się rozwijało, nadawano mu coraz to nowe znaczenia. W V w. Pseudo-Dionizy stworzył hierarchiczną wizję bytu. Wyłożył ją w swym dziele *O hierarchii niebieskiej*. Przedstawił w nim układ sfery niebieskiej, dzieląc duchy czyste na dziewięć chórów⁴. Hierarchia była trzystopniowa. W ramach każdego stopnia mieściły się trzy kategorie aniołów, wydzielone w zależności od tego, w jakiej mierze mogą poznać Boga. Najwyższe anioły to cherubiny, serafiny i trony. Przekazują one swe najdoskonalsze poznanie panowaniom, mocom, zwierchnościom. Na najniższym szczeblu stoją księżta, archaniołowie i aniołowie jako wysłannicy Boga, bezpośrednio działający w Jego imieniu⁵.

Przedstawienia aniołów od najwcześniejszych czasów znajdują się na wytworach rzemiosła artystycznego, mozaikach i freskach chrześcijańskich kościołów⁶.

W IX i X w. w ikonografii przedstawień bizantyńskich duże znaczenie zaczął odgrywać kanon. Ustaliła się struktura architektoniczna, do której na trwałe przypisane zostały dekoracje, ściśle odpowiadające ich symbolice. Świątynia bizantyńska jako obraz kosmosu – ładu Bożego – łączyła w sobie wyobrażenia nadprzyrodzonej i przyrodzonej sfery istnienia. W układzie hierarchii zstępujących w kopule nawy znajdowało się przede wszystkim miejsce dla transcendentalnego Boga – Jego wieczystej chwały. Niżej umieszczono na tamburze przedstawienia czterech ewangelistów lub ich symbole oraz hierarchię anielską – cherubiny podtrzymujące mandylion, postacie archaniołów⁷.

W okresie Paleologów kanon sztuki bizantyńskiej zasadniczo się nie zmienił. W kopułach kościołów Serbii, Macedonii w hierarchicznej strukturze oddawano ponadczasowy i ziemski wymiar Kościoła⁸.

Późniejsze przedstawienia z końca XIV w. przyniosły raczej formalne zmiany. Wydaje się, że można rozróżnić dwa nurty przedstawień: jeden tradycyjny, powtarzający „klasyczny” sposób modelowania postaci z Kariye Dżani, i drugi, w którym nasilają się tendencje naturalistyczne. Do niego należą przede wszystkim cykle dekoracji klasztorów Serbii, które pochodzą z okresu rządów Stefana Duszata⁹.

Figury tu przedstawione niewątpliwie mają główne cechy formalne tamtych przedstawień (miętkość, lekkość) oraz wprowadzają, co ważniejsze dla ikonografii, swobodniejszy układ kompozycyjny.

Na stromym sklepieniu gotyckiej budowli, jaką jest kaplica na Zamku w Lublinie, nie było możliwe przedstawienie postaci zgodne z obowiązującym kanonem w przypisanych im hierarchią miejscach. Wśród istot przedstawionych na sklepieniu odnajdujemy

⁴ W. T a t a r k i e w i c z, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1988, s. 203.

⁵ R ó ż y c k a - B r y z e k, dz. cyt., s. 28.

⁶ H. S t e r n, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975, s. 185-186, 223; A. F a l u d y, *Malarstwo bizantyńskie*, Warszawa 1982, s. 3.

⁷ R ó ż y c k a - B r y z e k, dz. cyt., s. 18.

⁸ J. K ł o s i ń s k a, *Sztuka bizantyńska*, Warszawa 1975, s. 156-157 podaje przykłady kościołów tego okresu: Milesevej, Peciu, Studenicy.

⁹ W. D. L i c h a c z e w a, *Izobrazitelnoje iskustwo Wizantii w epochu Paleologow*, [w:] *Kultura Wizantii, 13-pierwaja polowina 15 w. K 17 Mieżdunarodnomu Kongressu Wizantistow (8-15 Awgusta 1991 goda, Moskwa)*, Moskwa 1991, s. 468-469.

jednak wszystkie „elementy”, tak jak tego wymagały przyjęte zasady umieszczenia ich w kopule i poniżej.

Punktem kulminacyjnym cyklu jest Etimasia – tron znajdujący się przy ścianie południowej, uosobienie Chrystusa. Od niego wypada rozpocząć interpretację przedstawienia. Pojawiają się więc najpierw stojące najbliżej – według hierarchii Dionizego i wizji Ezechiela (Ez 1; 4-18, 23) – cherubiny unoszące tron, jednocześnie pełniące rolę „głoszących mądrość”, na co wskazują wielookie skrzydła¹⁰.

Dlaczego jednoznacznie można je nazwać cherubinami? Ich zaczerwienione końce skrzydeł mogą świadczyć równie dobrze o „ognistej” naturze przypisywanej serafinom¹¹.

Według Dionizego to właśnie cherubinom przypada w udziale zdolność unoszenia się w najwyższych partiach nieba, kontemplowania Boga nawet ponad świetlistymi duchami¹². To one – według Ezechiela – unoszą „światlisty rydwan Boga”, a ponieważ poruszają się, pokryte oczami skrzydła mają opuszczone¹³. Pierwotny tetramorfos – na podstawie wizji Ezechiela – został upodobniony do sześcioskrzydłych serafinów. Jednocześnie w X w. przypisywano im funkcje „bóstw” opiekuńczych. Jako „wiecznie czuwające” zostały umieszczone w skrajnych polach kaplicy – nad wejściem. Przedstawienia cherubinów – wielookich postaci o sześciu skrzydłach – znajdujemy w sztuce koptyjskiej, nubijskiej, w miniaturach *Maestas Trinitatis* z greckiego ewangeliarza (Wiedeń, Biblioteka Narodowa, Suppl. gr. 52 wg Grabara), gdzie dokładnie widać różnice między cherubinami o twarzach ludzkich, wyrazistych, mającymi dwie pary skrzydeł, a serafinami, których twarze są nierozpoznawalne i które mają trzy pary skrzydeł¹⁴.

Archaniołowie i aniołowie, kolejne duchy w hierarchii Dionizego, przedstawiani są zazwyczaj jako istoty antropomorficzne. Spełniają bezpośrednio Boże polecenia, trwając jednocześnie nieustannie w postawie adoracji. Pełnią niejako „straż honorową u Bożego boku”. Poruszone wstążki-przepaski wyrażają zasłuchanie się w Boże rozkazy¹⁵. Zgromadzeni tu archaniołowie, przybrani w lorosy (uzupełniające często stroje cesarskie), chitony, czerwone chimationy, trzymają w dłoniach flabella, obdarzeni są więc wysokimi dystynkcjami – godnościami jako stojący tak blisko Boga¹⁶. Każdy z nich w prawej ręce trzyma kulę, na której znajduje się napis IC XC, symbolizujący potęgę władzy Chrystusa. Są więc Jego przedstawicielami na ziemi. Nasuwa się pytanie, czy siedem przedstawionych postaci archaniołów odpowiada wizji siedmiu apokaliptycznych istot, a w związku z tym, czy przedstawienie jest wizją apokaliptyczną. Wydaje się jednak, że taką możliwość można łatwo wykluczyć po odwołaniu się do całości malowidła.

¹⁰ Denis L'aeropagit, *La hierarchie Celeste*, introd. par R. Roques, etude et text critique G. Meil, Paris 1970, s. 105.

¹¹ Tamże, s. 108.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 109.

¹⁴ Różycka - Bryzek, dz. cyt., s. 32-33.

¹⁵ Walicki, dz. cyt., s. 55.

¹⁶ H. Leclercq, *Flabellum*, [w:] *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie*, t. 5. wyd. F. Cabrol, H. Leclercq, Paris 1924, s. 1610-1625.

Umieszczone tam symbole czworga zwierząt wspartych na księgach jednoznacznie odwołują nas do ewangelistów, nie do istot apokaliptycznych. Również kontekst przedstawienia oraz brak atrybutów nie pozwalają na doszukiwanie się uosobienia siedmiu dni stworzenia w tych postaciach¹⁷.

W przęśle wschodnim na środkowych polach występują jeszcze dwa przedstawienia – aniołowie w dalmatykach i chimionach, trzymający świece, pełnią możliwą do jednoznacznej interpretacji funkcję akolitów. Ich służebna postawa oraz – jak wydaje się – najbliższe ziemi usytuowanie skłaniają do nazwania ich aniołami, istotami ostatniej kategorii w hierarchii Dionizego. Ruch i akcja nadają im piętno ziemskie¹⁸. Ich poza *en trois-quatre* jest tego uzewnętrznieniem. Są też na przedstawieniu bardziej niż archaniołowie oddaleni od Etimasii. Stanowią więc zawiązanie i zamknięcie rzeczywistości niebiańskiej, otwierając ją jednocześnie na rzeczywistość ziemską. Ich służba jest przykładem do naśladowania¹⁹. W dziełach bizantyńskich znajdowały się przedstawienia ilustrujące anielską posługę w liturgii, np. w kościele Marii Peribleptos w Mistrze z pierwszej połowy XIV w., gdzie w procesji z darami kroczą aniołowie w dalmatykach²⁰.

Hierarchiczna struktura nieba zdefiniowana przez Dionizego jako „porządek święty, wiedzy, działania i upodobnienia do Boskości; ustalony według wartości objawienia otrzymanego od Boga, w którym istoty anielskie wznoszą się w miarę swoich zdolności ku Jego naśladowaniu”²¹, znajduje swoje odbicie w niebiańskiej strukturze przestrzeni na sklepieniach świątyń bizantyńskich. Ponieważ dekoracja lubelskiej kaplicy niewątpliwie wskazuje na powiązania ze sztuką bizantyńską, należy zadać sobie pytanie, jak w tej strukturze gotyckiego sklepienia artyści starali się przedstawić zasady kanoniczne zgodnie z porządkiem hierarchii zstępujących i jaką treść niosą one ze sobą.

Wydaje się, że najistotniejszym punktem odniesienia jest przedstawienie Etimasii – tronu Bożego, na którym znajdują się: czerwona tkanina, gwoździe, księga, włócznia i gąbka. Znaczenie tronu jako symbolu panowania, obecności Boga i miejsca przygotowanego na Jego powtórne przyjście (mozaika z Sta Maria Maggiore – symbol Paruzji)²², dodatkowo pogłębionego w tym wypadku poprzez zobrazowanie narzędzi męki²³, wiąże mającego przyjść Chrystusa i Jego zbawczą rolę. W perspektywie eschatologicznej przez krwawą ofiarę łączy niebo z ziemią. Ostateczny cel świata przywołany zostaje poprzez uosobienie na sklepieniu Chrystusa-Zbawiciela.

Jednoznaczną rolę, zgodnie z przypisywaną im funkcją, pełni tu więc cherubiny unoszące tron Boży, stanowiące jego podnózek i oddające Bogu nieustannie cześć. Dla

¹⁷ M. T. D’Alverny, *Les Anges et les Jours*, „Cahiers Archeologique”, 9(1957), s. 271-300.

¹⁸ Różycka - Bryzek, dz. cyt., s. 36

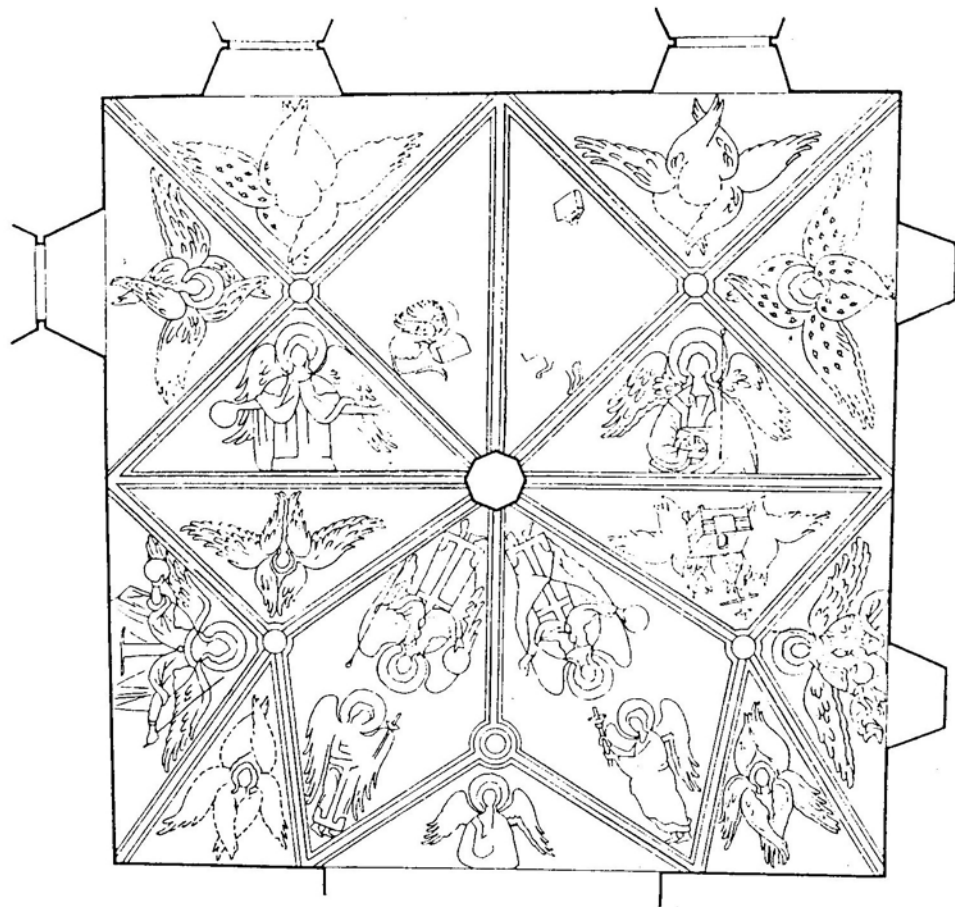
¹⁹ K. A. Wirth, *Engel*, [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 5, red. K. A. Wirth, Stuttgart 1967, s. 359-360.

²⁰ Kłosińska, dz. cyt., s. 170.

²¹ Denis L’Aeropagit, dz. cyt., s. 103.

²² D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 431.

²³ Narzędzia męki zaczynają pojawiać się dopiero w X w., por. Różycka - Bryzek, dz. cyt., s. 41.



Lublin. Malowidła na sklepieniu kaplicy. Wątek I: doksologiczny. Rys. J. Gadomski

podkreślenia ich znaczenia przedstawiono jeszcze kilka postaci cherubinów; unoszą się więc one w skrajnych polach zachodnich, w polu analogicznym do Etimasii i skrajnych polach wschodnich. Tworzą zamknięty krąg adoracji; jednocześnie, wielookie, umieszczone ponad drzwiami, są wyrazem opiekuńczej funkcji i Bożej Mądrości.

Następne w zstępującej hierarchii są wyobrażenia archaniołów, spełniających Bożą wolę w czasie starotestamentalnym, Nowego Testamentu i nieustającej służby Bogu. Stoją tu jako ci, którzy doprowadzają ludzi do zbawienia, wskazują na Bożą wolę, a jednocześnie oddają nieustającą cześć Najwyższemu. Przykład aniołów najniższej hierarchii odsłania ludziom wieczną adorację.

Dekoracje sklepienia nad nawą, miejscem, gdzie zbierają się wierni, w sposób szczególny w czasie trwania każdej liturgii, przywołują na nowo św. Jana (Ap 4, 2-7, 11) wizję Boga zasiadającego w pełni chwały wśród swoich świętych. Freski te w połączeniu ze słowami liturgii najlepiej wyrażają prawdę, iż wszyscy powołani są do świętości podobnej aniołom.

Niniejszy komunikat niewątpliwie nie wyczerpuje problemu, wskazuje jedynie na konieczność podjęcia szczegółowych studiów nad przedstawieniami aniołów w kaplicy św. Trójcy na Zamku w Lublinie. Warto byłoby dokładniej wyjaśnić atrybuty (np. flabelum) oraz symbolikę szat, w których występują aniołowie. Należałoby wyjaśnić problem, do jakiego stopnia obrazy przedstawione w kaplicy odpowiadają kanonom bizantyńskim, w jakiej zaś mierze ulegają wpływom liturgii łacińskiej. Być może więc mieliby tu do powiedzenia historycy i teologowie.

OŁECH RUDENKO

PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD MOTYWEM DEESIS W SZTUCE BIZANTYŃSKIEJ*

Termin „Deesis” wywodzi się od greckiego słowa δέησις i oznacza modlitwę wstawienniczą. Jego literackimi źródłami są koptyjskie i syryjskie teksty liturgiczne; nieśporne tropajony greckie z V i VI w. mówią o modlitwie wstawienniczej przed Bogiem Matki Boskiej, aniołów i świętych¹. Termin ten po raz pierwszy został użyty przez Nicetasa z Tethakosa (po 1054 r.) w żywocie Symeona Teologa, gdzie wspomina się o tym, że święty miał w swej celi wielką ikonę Deesis. Wcześniej w Bizancjum występuje kompozycja określana τριμωρφος, παράστασις, którą Bogyay łączy z Deesis².

* Tekst ten jest fragmentem pracy seminaryjnej napisanej pod kierunkiem dr hab. U. Mazurczak.

¹ H. M a d e j, *Deesis*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 3, pod red. R. Łukaszyka, L. Bieńkowskiego, F. Gryglewicza, Lublin 1985, kol. 1086.

² Th. v. B o g y a y, *Deesis*, „Reallexikon zur byzantinischen Kunst”, Lf. 1, Stuttgart 1966, Sp. 1178 ff.