

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 więcej 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; nieszporne tropajony greckie z V i VI w. mówią o modlitwie wstawienniczej przed Bogiem Matki Boskiej, aniołów i świętych<sup>1</sup>. 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 Deesis<sup>2</sup>.

---

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

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

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

Zdaniem Th. von Bogyaya „Deisus” – starocerkiewne określenie typu ikonograficznego znanego jako „Deesis” – nie ma proveniencji bizantyńskiej.

Walter uważa, że pierwotnym i podstawowym znaczeniem „Deesis” jest prośba. Tą nazwą określano ikony wotywno-wyprawcze w inwentarzach bizantyńskich, nie wyszczególniając tematu. Niemniej jedna ikona wymieniona w *Diataxis* Michała Attaliaty (1077) jest oczywistym trimorfionem: „Templon, który także ma pośrodku Deesis oraz Żywoć czcigodnego i świętego Prodruma”<sup>3</sup>. Walter wspomina także, że termin ten do historii sztuki wprowadził Kirpicznikow w końcu XIX w.<sup>4</sup>

Niemniej jednak słowo „Deisus” było znane w sztuce chrześcijańskiej i ruscy malarze ikon wykorzystywali je dla zaznaczenia konkretnej kompozycji. Z czasem trójosobowa kompozycja „Deisus” rozwinięta została w specyficzny ruski *czyn* w ikonostasie. Ruscy malarze dobrze zrozumieli semiotykę nazwy i zgodnie z nią dodawano stopniowo święte postacie modlące się przed Bogiem za ludzki rodzaj.

Najstarszą zachowaną kompozycją „Deesis” jest mozaika na arkadzie apsydy synajskiego klasztoru św. Katarzyny, powstała za czasów Justyniana w pierwszej połowie VI w.<sup>5</sup>

Kompozycję „Deesis” widzimy na rzymskich freskach w Santa Maria Antiqua z VII w. Matka Boska zwraca się do Chrystusa z modlitwą, a Jan Chrzciciel wskazuje tylko prawą ręką na Chrystusa<sup>6</sup>. Po r. 843 powstała najwcześniejsza znana pełna forma „Deesis”, zachowana w pomieszczeniu nad południowo-zachodnim przedsionkiem kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu<sup>7</sup>.

W X w. „Deesis” rozpowszechnia się w drobnej plastyce, emaliach, malarstwie książkowym i monumentalnym, w ikonach (np. ikona z klasztoru św. Katarzyny na górze Synaj<sup>8</sup>). W Kapadocji można znaleźć najwcześniejsze świadectwa przekształcania się „Deesis” z tematu „wizyjnego” we „wstawienniczy”<sup>9</sup>.

Po okresie ikonoklastycznym trimorfion z Janem Chrzcicielem i Matką Boską pochylonymi przed Chrystusem nabrał znaczenia orędowniczego<sup>10</sup>. Chrystus zostaje je-

---

<sup>3</sup> Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła bizantyńskiego*, przeł. K. Malcharek, Warszawa 1992, s. 256.

<sup>4</sup> Tenże, *Two Notes on the Deesis*, „Revue des études byzantines” (dalej: REB), 26(1968), s. 312.

<sup>5</sup> Tenże, *Further Notes on the Deesis*, REB, 28(1970), s. 175; zob. także: G. Soteriou, *Icones du Mont-Sinai*, Athenes 1956, s. 19-21.

<sup>6</sup> J. Wilpert, *Die römischen Mozaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.-13. Jahrhundert*, Bd. IV, Freiburg im Br., 1916, Taf. 145-3.

<sup>7</sup> R. Cormack, E. J. W. Hawkins, *The Moosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp*, „Dumbarton Oaks Papers”, 31(1977), s. 177-251, il. 27-36.

<sup>8</sup> K. Weitzmann, *Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art*, „Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik”, 21(1972), s. 278-293; zob. także: Walter, *Further notes*, s. 169-171.

<sup>9</sup> N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali Koy Cappadoce. Programmes absidaux a trois registres avec Deisis en Cappadoce et en Georgie*, „Zograf”, 5(1974), s. 5-22.

<sup>10</sup> Walter, *Sztuka i obrządek*, s. 206-207.

dynym pośrednikiem między człowiekiem i Bogiem; pośrednikami między Nim i człowiekiem są święci. Znaczej wagi nabiera kult świętych w okresie wzmocnienia się pozycji wyznawców ikon, zwłaszcza w okresie ikonoklastycznym. Przykładem mogą być ikony z powiększonym rzędem świętych<sup>11</sup>. Przyczyny tego stanu rzeczy dopatruje się we wschodniochrześcijańskiej myśli teologicznej, powstałej w walce z arianizmem. Dlatego Chrystus jakby „oddala się od człowieka”, a „przybliżają się” postacie świętych. Ich wprowadzenie jest związane z rozwojem liturgii, szczególnie jej pierwszej części – *prothesis*, gdzie wymienia się coraz większą liczbę świętych jako wstawieników ludzkości.

Ajnałow i Riedin zajmując się freskami Sofii Kijowskiej, uważają, że „Deesis” ukształtowała się pod wpływem ceremoniału dworu bizantyńskiego, kiedy po obu stronach bazyleosów były ustawione najbliższe osoby z otoczenia władcy w pozach adoracji<sup>12</sup>. Tezę tę potwierdza A. Grabar<sup>13</sup>, podkreślając pierwszoplanową rolę adoracji Chrystusa, wykształconą pod wpływem ikonografii cesarskiej.

Kirpicznikow<sup>14</sup> doszukuje się wyjaśnienia sceny „Deesis” w obfitej literaturze liturgicznej. Znalazł on troparjon, który wydał kardynał Pitra, i przypisał go Domicyjowi. Tutaj słowami jest wyrażone wszystko, co przedstawia kompozycja „Deesis”, a zwłaszcza uczestnicy sławy Chrystusa: Matka Boska i Prodróm modlący się za grzechy ludzkości. Kirpicznikow przywołuje także apokryf *Wizja apostoła Pawła*, w którym na Sądzie Ostatecznym grzeszni ludzie zwracać się będą o wstawiennictwo do Matki Boskiej, aniołów i św. Jana. Dalej przywołuje tekst serbskiej modlitwy *O ostatnim wieku*, w którym urodzi się Antychryst. Tam postać Jana Chrzciciela przyjmuje pierwszoplanową rolę.

Poglądom Kirpicznikowa przeciwstawia się A. Baumstark, który w liturgicznych tekstach dopatruje się odzwierciedlenia kompozycji ikonograficznych, swego rodzaju *ekphrasis*<sup>15</sup>. Wskazuje on na to, że w obrządku bizantyńskim pod koniec *wieczerni* po pieśni Symeona śpiewano kolejno dwa tropariony: pierwszy – będący pochwałą Matki Boskiej, drugi zwrócony do Jana Chrzciciela. Baumstark dostrzega, że te dwa tropariony są wykorzystywane podobnie w liturgii koptyjskich monofizytów, i to pozwala mu na wyciągnięcie wniosku, że pieśni te i ich ikonowy odpowiednik pochodzą z czasów sprzed podziału Kościoła. To z kolei wskazywałoby, iż w IV-V w. współistnienie Matki Boskiej i Jana Chrzciciela jako pośredników było czymś powszechnie uznawanym.

Nieco wcześniej funkcjonowała hipoteza Künstlego, głosząca, że „Deesis” miała konotacje eschatologiczne i była ściśle powiązana z kompozycją Sądu Ostatecznego. Ale

---

<sup>11</sup> J. M y s l i v i e c, *Proischozhdienije Deisusa*, [w:] *Wizantija, jużnyje stawianie i Driewniaja Ruś, Zapadnaja Europa*, Moskwa 1974, s. 60.

<sup>12</sup> D. A j n a l o v, E. R i e d i n, *Kijevo-Sofijskij soobor. Issledowanije drievniej mozaičeskoj i frieskoj živopisi*, Sankt-Peterburg 1889, s. 48.

<sup>13</sup> A. G r a b a r, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936, s. 258.

<sup>14</sup> K i r p i c z n i k o w, dz. cyt., s. 1-26.

<sup>15</sup> A. B a u m s t a r k, *Bild und Lied des christlichen Ostens, Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*, Bonn 1926, s. 168.

pogląd ten został obalony przez Hoogererffa i A. Brenka<sup>16</sup>. Z kolei E. Kantorowicz wyodrębnia Matkę Boską i Jana Chrzciciela jako wysłanników, którzy zgodnie z tradycją chrześcijańskiego Wschodu pozostają jedynymi ludźmi współlistotnymi aniołom<sup>17</sup>.

Walter w swych dwóch artykułach o „Deesis” zaznaczył, że o modlitewnej treści przedstawienia można mówić tylko po IX w., czyli już po ikonoklazmie<sup>18</sup>. Kompozycja ta mogła symbolizować wstawiennictwo świętych, wśród których najważniejszą rolę pełnili Matka Boska i św. Jan. Wstawiennictwo jako wyraźny temat ikonograficzny wywodzi on z adoracji skupiającej się na osobie Matki Boskiej, czego przykładem – zdaniem autora – jest ikona z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, datowana na VI lub VII w. Był to okres rozwoju kultu Matki Boskiej po soborze efeskim w 431 r. Parakleza cieszyła się wówczas ogromną popularnością. „Niewątpliwie – mówi autor – przez kontaminację z Paraklezą trimorfion, zazwyczaj nazywany Deesis, z Janem Chrzcicielem i Matką Boską pochylonymi przed Chrystusem, nabrał znaczenia orędowniczego”<sup>19</sup>. Dla autora jest oczywiste, że była to pierwotnie scena wizyjna lub scena adoracji. Po pierwsze dlatego, że zazwyczaj przedstawiano ją jako objawienie Matki Boskiej, a po wtóre ze względu na to, że na zwoju umieszczone są słowa Jana Chrzciciela: „Oto Baranek Boży”. Kult św. Jana Chrzciciela w Kościele bizantyńskim był bardzo żywy, zwłaszcza od chwili „znalezienia” głowy świętego po raz trzeci za panowania Michała III (842-867) i złożenia jej w klasztorze św. Jana (Studion). Badacz stwierdza, że „Deesis” nabrała pełnego znaczenia wówczas, gdy została włączona do sceny Sądu Ostatecznego.

Myśliwiec idąc śladem Kirpicznikowa i Baumstarka wskazuje na jeszcze jeden tekst liturgiczny, który bezpośrednio zwraca się do Matki Boskiej i Jana Chrzciciela<sup>20</sup>. Jest to modlitwa z liturgii syryjskiej obrządku antiocheńskiego, innymi słowy liturgii syro-jakobickiej. Tam na początku Eucharystii pojawia się tzw. *sedro*, które głosi: „Maria, która Ciebie urodziła, i Jan , który Ciebie chrzczył, niech modlą się za nas...”

Tekst ten pochodzi z przełomu VII i VIII w. Dwa wydarzenia z życia Chrystusa połączone zostały tutaj w jedną całość. Modlitwa powstała pod wpływem antiocheńskiego teologa Teodora z Mopsuestii, zmarłego w r. 428, potępionego po śmierci na II soborze w Konstantynopolu (553 r.). Głosił on, że Chrystus był człowiekiem, a Synem Bożym stał się dopiero w momencie chrztu w Jordanie. Tym samym Jan Chrzciciel zrównany został z Matką Boską, która dała życie Chrystusowi.

Z czasem taka treść kompozycji została zapomniana, jak twierdzi Myśliwiec, a w średniowieczu nabrała nowego znaczenia jako idea wstawiennicza przed Chrystusem<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Za: M y s l i w i e c, dz. cyt., s. 61.

<sup>17</sup> E. K a n t o r o w i c z, *Ivories and Litanies*, „Journal of Warburg and Courtauld Institute”, 5(1942) s. 71.

<sup>18</sup> W a l t e r, *Two Notes*, s. 311-336; zob. t e n ż e, *Further Notes*, s. 161-187.

<sup>19</sup> T e n ż e. *Sztuka i obrządek*, s. 208; zob. też: K i r p i c z n i k o w, dz. cyt., s. 15.

<sup>20</sup> W a l t e r, *Sztuka i obrządek*, s. 208.

<sup>21</sup> M y s l i w i e c, dz. cyt., s. 61-62.