

MAŁGORZATA URSZULA MAZURCZAK

RELIGIJNO-KULTUROWA FUNKCJA RELIKWIARZY
W KRĘGU GENEZY OBRAZOWANIA CIAŁA ŚWIĘTYCH
W SZTUCE EUROPEJSKIEJ

1. RELIKWIARZE ANTROPOMORFICZNE
I ICH ZWIĄZEK Z TRADYCJĄ

Dzieła sztuki, jako spuścizna kultury europejskiej, stanowią przedmiot badań historyków sztuki i kultury, dzięki którym powstała bogata literatura, odpowiadająca różnym stanowiskom metodologicznym. Sztuka religijna przekazuje szczególnie potencjał kultury religijnej, umysłowej oraz bogaty ekwiwalent emocjonalny, związany z dążeniem do zjednoczenia się ze świętością. Artyści stworzyli różnorodne formy komunikacji z odbiorcą w sprawach wiary i w sprawach rozumienia sensu ciała ludzkiego – fizycznego i zmartwychwstałego. Ludzkie ciało stało się wyrazem dogmatu wcielenia, męki i zmartwychwstania Chrystusa. W tym kontekście już we wczesnym chrześcijaństwie odnajdywano raczej obrazowania postaci boskich i świętych. Kult relikwii świętych wpisał się w głęboką tradycję kultury chrześcijańskiej Europy. Dzieła sztuki odsłaniają wspólnotę ducha i kultury, powinowactwa historyczne i religijne oraz kierują ku współczesnej antropologii komparatystycznej.

Niniejsza rozprawa jest próbą wskazania, na wybranych zabytkach, toposów kultu relikwii, szczątków ciał świętych, które próbowano unaocznić w sztuce, co potwierdza trwałość tradycji religijnej i w kulturowej. W religii

Prof. dr hab. MAŁGORZATA URSZULA MAZURCZAK – kierownik Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej Powszechnej w Instytucie Historii Sztuki KUL oraz kurator Katedry Wiedzy o Sztuce w Instytucie Kulturoznawstwa KUL; adres do korespondencji: ul. Droga Męczenników Majdanka 56, 20-325 Lublin; e-mail: urasmaz@kul.lublin.pl

chrześcijańskiej kult relikwii świętych stanowił dowód mocy świętości, której medium było ciało, ukazywane różnymi środkami artystycznymi.

Ciało ludzkie w każdym okresie historii i w każdej religii było przedmiotem zainteresowania, tak w aspekcie życia ziemskiego, jak i w rozumieniu jego trwania po śmierci¹. Religia chrześcijańska, bazująca na wierze w zmartwychwstanie ciała do życia wiecznego, na wzór Chrystusa Syna Bożego, zmieniła całkowicie obraz Boga i określiła nowy sens istnienia człowieka. Sztuka chrześcijańska, mimo silnych wzorców antycznych, zwłaszcza rzymskich, w wyobrażeniach ciała i człowieka musiała jednocześnie stworzyć nowy język komunikacji z wiernymi po to, aby przekazać nową treść wiary. Dysponując spuścizną formy pogańskiej, wprowadzono stopniowo nowe zasady obrazowania, które potwierdzały nauczanie Kościoła. Zagadnienie ciała ludzkiego jest rozpatrywane w wielu studiach z historii sztuki, historii, teologii, historii medycyny². Przekaz artystyczny obejmuje bardzo bogaty repertuar, który ponad wymiarem czasu i przestrzeni utwierdza pamięć o świętych. Różnorodność sposobów komunikowania znaczenia ziemskich szczątków męczenników i wyznawców prowadzi ku różnym tradycjom historyczno-kulturowym, zachowując jedność wiary. Dziedziny sztuki, które zostały tutaj wybiórczo przywołane, wskazują różne uwikłania historyczne Europy, w tym także Polski. W ten długi ciąg artystycznego przekazu wpisane jest jednak europejskie dziedzictwo wiary i kultury jako rezultat zachowywania wspólnoty chrześcijańskiej wobec wartości szeroko rozumianego człowieczeństwa.

2. SZTUKA MOZAIKI KWINTESENCJĄ BLASKU I BARWY JAKO METAFORY CIAŁA LUDZKIEGO – CIAŁA ŚWIĘTEGO

W dziejach malarstwa religijnego Europy mozaiki rzymskie stanowiły najwcześniejszą, dojrzałą formę artystyczną, która dzięki kunsztownej technice wyrażała subtelny przekaz o istocie ciała i krwi męczeńskiej w religii chrześcijańskiej. Wybitni badacze sztuki wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej w swoich szczegółowych badaniach historycznych wyjaśnili technologię tworzenia mozaik w rzymskich kościołach między IV a VIII wiekiem³.

¹ Szersza analiza w: U.M. Mazurczak. *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii*. T. 1. Lublin: Wydawnictwo KUL 2012.

² Tamże.

³ M. Andaloro. *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468*. (La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e Atlante). Milano: Jaca Book 2006 s. 18 n.

Okres ten uznano za najbardziej intensywny i twórczy pod względem ikonograficznym. Ustalono datowania konkretnych mozaik, wskazano na przemiany artystyczne i stylistyczne, wyrażające bogactwo treści jako komunikat dogmatyki o wydarzeniach zawartych w Biblii i komentarzach uczonych Ojców Kościoła. Tutaj kształtowała się swoistego rodzaju antropologia obrazu na bazie interpretacji ciała człowieka jako ciała stworzonego na obraz i podobieństwo Boga i ciała zmartwychwstałego.

Jedną z pierwszych, doskonale ukształtowanych pod względem artystycznym i zawartości myśli teologicznej, jest mozaika w absydzie kościoła Santa Pudenziana w Rzymie z końca IV wieku⁴. Centralną postacią jest Chrystus siedzący na tronie w otoczeniu kolegium apostołskiego. Miejsce ekspozycji osób nie pozostawia wątpliwości, że artystę zainspirował wygląd pałacu cesarskiego z doskonale wykreśloną monumentalną architekturą późnego antyku. Wielokrotne badania mozaiki pod względem formalnym oraz ikonograficznym potwierdzają dojrzały program treściowy, który został opracowany przez ówczesnych teologów, pisarzy patrystycznych. Dotyczy to szczególnie postaci Chrystusa jako władcy w otoczeniu Apostołów. Święte Prakseda i Pudencjana stoją za Apostołami Piotrem i Pawłem, unosząc ponad ich głowami wieńce laurowe. Męczennice przedstawione są w trzech czwartych postaci. Realistycznie odzwierciedlone zostały twarze, gesty, ubiory, co potwierdza styl realizmu rzymskiej sztuki cesarskiej. Cel mozaiki chrześcijańskiej jest jednak nowy, dotyczy interpretacji dogmatów wiary w Chrystusa jako Syna Bożego i w zmartwychwstanie ciał. Zachowana jest aktualność ówczesnych detali, stylu ubiorów postaci, aby uwiarygodnić rangę teraźniejszości, konkretnego momentu w historii rzymskiej gminy chrześcijańskiej. Zbawiciel trzyma otwartą ku odbiorcy księgę z wypisaną inskrypcją: „Dominus conservator ecclesiae Pudencianae”. Sens tych słów dotyczy wydarzeń, jakie miały miejsce w Rzymie, kiedy miasto zostało opuszczone przez cesarza podczas najazdów Alaryka, pozbawione opieki, następnie spalone, a mieszkańcy mordowani⁵. Chronili się w kościołach, również w kościele ufundowanym przez senatora Pudensa w obrębie jego pałacu, w którym żyły święte córki senatora Prakseda i Pudencjana. Realizm sytuacji podkreślają również wymodelowane ciała postaci o indywidualnych fizjonomiach, wyrażających emocjonalny związek uczniów z Mistrzem. Retoryczne gesty harmonizują z ciałem: z ruchem rąk, głów i oczu. Ponad

⁴ G. Matthiae. *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1967 s. 58–70.

⁵ Andalaro. *L'orizzonte tardoantico* s. 37–78.

reprezentacyjnym obrazem Chrystusa z kolegium apostołskim usytuowany jest złoty krzyż, wysadzany gemmami, osadzony na wzgórzu.

Kluczem rozumienia tej dwupoziomowej kompozycji mozaikowej absydy są dwie rzeczywistości. Część dolna kompozycji ma charakter historyczno-narracyjno-postaciowy. Ponad nią ukazana została symboliczna wizja paruzji Chrystusa. Świetlisty krzyż na tle nieba, otoczony czterema istotami apokaliptycznymi, nie jest prostą interpretacją Golgoty. Architektura, którą rozpoznano w detalach, nawiązuje do budowli Rzymu oraz Jerozolimy i podkreśla ponadziemskie znaczenie sceny. Stanowi bowiem wizję nowego Jerozolim, które w omawianych czasach wiązano z Rzymem⁶.

Istotny jest układ postaci, uznany jako ostatni przejaw antycznej sztuki rzymskiej, rozpoznanej zarówno w figurze Chrystusa, Apostołów, jak i świętych kobiet. Święte córki senatora Pudensa interpretuje się również jako personifikacje Eklezji, stojącej za św. Piotrem, i Synagogi, za św. Pawłem. Postacie, odsłonięte w częściach głowy, dłoni, naśladują rzymskie statuy. Oddana została namiastka cielesnego wolumenu w mięśniach, ścięgnach, a szczególnie twarzach. Ciała modelowane są cieniem i światłem, podkreślono zmysłowość skóry, oczu, powiek i warg⁷.

Mozaika z VI wieku, znajdująca się w absydzie kościoła męczenników Kosmy i Damiana na Forum Romanum w Rzymie, ukazuje Chrystusa w centrum, ku któremu kierują się święci męczennicy, protegowani przez Apostołów Piotra i Pawła⁸. Wszystkie postacie zostały niezwykle intensywnie wyeksponowane pod względem swojej cielesności. Kształty ich głów oraz oczy, nos, usta, kształt czoła implikują indywidualne cechy fizycznych oraz ich kondycję wewnętrzną. Odzwierciedlają nie tylko zewnętrzne, cielesne indywidualium. Ich oblicza są adekwatne do istot niebiańskich. Ciemnobłękitna tonacja tła, która jest synonimem nieba, rzuca cień na twarze. Karnacje ich stają się w częściach głów i szyi ciemnobłękitne. Pozostałe partie ich cielesnego wolumenu odpowiadają naturalnym, jasnym barwom ciała. Artysta zatem świadomie „połączył” głowy postaci z niebem, stosując tę samą błękitną barwę. Stopy ukazane w ruchu, niemal w biegu, nawiązują do słów św. Pawła: „bieg ukończyłem” (2 Tm 4, 7), unaoczniają ziemską wędrówkę uczniów Chrystusa.

Jezus, usytuowany w centrum absydy, ukazany jest w złotej szacie, która jest symbolem promieniującego na otoczenie i wiernych boskiego światła.

⁶ Tamże.

⁷ Mazurczak. *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie passim*.

⁸ Matthiae. *Mosaici medioevali* s. 135-142.

Piersi, które według Starego Testamentu są znakiem mocy Boga, podkreślone są przez przepasane w pasie szaty. W ten sposób wyeksponowana anatomia Pana nie jest tylko ludzka, ale symbolizuje boskość i jedność Starego i Nowego Testamentu. Porównania te rozwijali łacińscy pisarze, np. Aprygiusz i Wiktoryn, interpretatorzy Apokalipsy⁹. Na twarzy Chrystusa, okolonej złotym nimbem, migoczą refleksy światła złotych tesser, jako promienie rozjaśniają również ciemny błękit nieba. Owa świetlistość twarzy Chrystusa poddana jest transformacji, aby unaocznić zmartwychwstałego Pana, egzystującego w boskim świetle.

Światło i cień miały w Piśmie Świętym Starego Testamentu znaczenie obecności Boga. Stwórca zjawiał się w obłoku cienia. W ten sposób umysławiana jest osoba Chrystusa. Funkcją cienia jest osłanianie, co przekazały starotestamentalne wizje prorockie¹⁰. W słowach Gabriela, wyjaśniającego Maryi narodzenie jej Syna, przekazana jest moc Ducha Świętego: „Duch Święty zstąpi na Ciebie i moc Najwyższego osłoni Cię” (Łk 1, 35). Znaczenie cienia znali Ojcowie Kościoła, do czego nawiązał w swojej książce papież Benedykt XVI¹¹. Teologowie opisywali etapy wypełniania się historii zbawienia, posługując się prostymi pojęciami doświadczanymi przez każdego człowieka: cienia, obrazu, rzeczywistości.

W Kościele Nowego Testamentu cień został zastąpiony obrazem – czas jutrzeńki [...] czas Nowego Testamentu tworzy owo szczególne „pomiędzy” – już – jeszcze nie. Czas „pomiędzy” to obraz pomiędzy cieniem a rzeczywistością, to specyficzna forma teologii liturgii¹².

Cień pozwalał wydobyć blask i barwę mozaik, nadając kompozycjom ponadnaturalny, metafizyczny sens.

Podobne znaczenie kompozycjom nadają barwy i blask światła. Postacie świętych i męczenników wypełniające absydy kościołów VII i VIII wieku nasycone są migoczącymi barwami. Mozaiki w kościele św. Agnieszki

⁹ M. Simonetti. *Między dosłownością a alegorią. Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej*. Przeł. T. Skibiński. Kraków: WAM 2000 s. 281 n.; tenże. *Alcune osservazioni sull' interpretazione origeniana di Genesi 2,7 e 3,21*. „Aevum” 36:1962 s. 123–167.

¹⁰ M.U. Mazurczak. *Ciało i jego cień. Refleksje nad sposobami ukazywania ciała w malarstwie europejskim*. „Ethos” 2008 nr 82-83 s. 129-146.

¹¹ J. Ratzinger. *Der Geist der Liturgie. Eine Einführung*. Freiburg im Br.: Herder 2000. Toż w języku polskim w *Opera omnia*. T. 11: *Teologia liturgii*. Lublin: Wydawnictwo KUL 2012 s. 134-188.

¹² Tamże.

w Rzymie, datowane na około 625 r., ukazują w samym centrum absydy Świętą, stojącą między papieżami Honoriuszem (625-628) i Symachusem (498-514). Męczennica czasów Dioklecjana należała do najbardziej czczonych świętych niewiast, mimo że dokumentacja historyczna na jej temat była skąpa¹³. Imię świętej – łac. *Agnes* – sprawiało, że łączono ją z personifikacją czystości oraz barankiem – łac. *agnus*)¹⁴. Na rzymskiej mozaice św. Agnieszka ukazana została jako bardzo piękna dziewczyna, o wyjątkowo zmysłowym ukształtowaniu ciała. Owalna twarz o regularnych rysach delikatnej urody i smukłe dłonie kontrastują jasną karnacją z purpurowym ubiorem. Prudencjusz w swoim hymnie ku czci Świętej wskazał na jej urodę, jej młodość, pisząc, że ciało męczennicy „emanowało czcigodną skromnością”¹⁵. Św. Agnieszka ubrana jest w kosztowne szaty zdobione złotem i drogocennymi kamieniami. Ten styl ubioru przejęty został z ceremonii dworu bizantyńskiego, co pozwala ją określać mianem *basilissa*¹⁶. Ubioru tego nie można odnosić do realiów historycznych związanych życiem młodej Rzymianki. W omawianym przedstawieniu ubiory cesarskie łączą się z kapłańskimi. Loros stosowany był w ubiorach świętych, również archanioła Michała, co daje się zaobserwować już we wczesnym stylu bizantyńskim¹⁷. Szata jest zatem symbolem, została „nałożona” na ciało, aby wskazać na jego uwielbienie i świętość. To samo znaczenie ma diadem na głowie, złożony z sześciu części, które w symbolice cyfr stanowią podwojenie liczby trzy, wskazując na doskonałość życia ziemskiego i na przynależność do nieba. Kosztowności ubioru i diademu są symbolem „kosztowności darów łaski” Chrystusa za męczeństwo Świętej¹⁸.

W interpretacji Orygenesusa ciała świętych porównywane są do drogocennych kamieni, do precjozów ukrytych w głębinach ziemi, które po oczyszczeniu promieniają światłem i barwą¹⁹. Święci to wybrane, drogocenne kamienie, jak pisali Orygenes i Klemens z Aleksandrii. W komentarzu Kle-

¹³ *Bibliotheca sanctorum*. T. 1 s. 382-408.

¹⁴ Nie zachowały się akta męczeństwa św. Agnieszki, a *Depositio martyrum* pochodzi z połowy IV wieku. Najstarszy jest opis męczeństwa autorstwa św. Ambrożego w *De virginibus* z lat 375-377.

¹⁵ Aureliusz Prudencjusz Klemens. *Wieniec męczeńskie (Peristephanon) oraz przedślowie, epilog*. Przeł. M. Brożek. Oprac. M. Starowieyski. Kraków: WAM 2006 s. 337.

¹⁶ M.G. Houston. *Ancient Greek Roman and Byzantine Costume and Decoration*. London: A.&C. Black 1947 s. 145.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Aureliusz Prudencjusz Klemens. *Wieniec męczeńskie* s. 345.

¹⁹ Simonetti. *Między dosłownością a alegorią* s. 95-96.

mensa napisanym do tekstu 1 Listu św. Piotra (1 P 2, 4-5) znajduje się porównanie ciała Chrystusa i świętych do żywych kamieni Świętego Jeruzalem. Metaforę tę podjął również Wiktoryn, porównując świętych do kamieni szlachetnych murów nowego Jeruzalem²⁰.

Malarstwo mozaikowe, tak intensywnie rozwijane w dekoracjach absyd kościołów powstałych w czasach wczesnochrześcijańskich i wczesnośredniowiecznych, stworzyło efekty implikujące podział ciała, aby ekspozycjonować jego wybrane części: głowę, twarz, dłonie. Cały korpus pozostawał zakryty ozdobnymi szatami, którym nadawano sens symboliczny. Szaty bowiem zostają na ciało „nałożone”, nie są zwykłym ubiorem. Nastąpiło „rozbicie” ciała na członki, co sprawiło, że weszły one w nowe *compositum* treści zdarzenia. Powstało nowe przesłanie ciała ludzkiego, jako ciała zbawionego, egzystującego w nowym *civitas*. Zobrazowanie tej nowej funkcji ciała wspomagała technika mozaiki, która jak żadna inna potrafiła oddać nieustanne „rozbijanie” formy migotaniem barwnych i złotych tesser. Symbolika światła i światło fizyczne, operując na powierzchni materii malarzkiej, tworzą nową jedność, jaką posiada także natura kamieni szlachetnych i złota. W obrazowej wykładni zarysował się nowy związek między fizyczną substancją artystyczną a religijną treścią, między znaczeniem cielesności a sensem świętości ciała. Jednostkowanie ciała, rozbicie jego spójności anatomicznej dostrzega się również w poetyckich ekfrazach, które tworzone w ówczesnej poezji religijnej. Ekfrazy w swojej funkcji opisu rzeczywistości lub konkretnej rzeczy unaoczniały ciało w nowym związku znaczeniowym.

Pojawiały się opisy relikwii świętych w poetyckich formach, zinterpretowanych przez Michaela Roberta jako estetyczne kawałkowanie, tekstualne zagęszczenie, w którym wyszczególnia się święte członki, a nie całe ciało świętego²¹. Jednocześnie przygotowuje się wiernych do wizualnego doświadczenia świętych jako konkretnych osób. Część ciała, określona w formie ekfrazy, musiała mieć taką intensywność formy, aby obserwatorowi, wiernemu uświadomić całość. Powstawała estetyka fragmentów jako iluzji fizycznej obecności świętego. Roberts, badając hymny późnoantyczne ku czci świętych, wykazał, że dzięki relikwiom pojawił się nowy styl wyrażania, nowy język w chrześcijańskiej poetyce i nowy styl wyobrażania w chrześcijańskiej sztuce. Nastąpiło uwolnienie *signifier*, znaczenia, po-

²⁰ Ch. Meier. *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. Teil 1. München: Fink 1977 passim.

²¹ M. Roberts. *The jeweled style. Poetry and poetics in late antiquity*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1989 s. 38 n.

wstała rzecz nowa, która miała moc oślepiającego światła, blasku przypominającego formę porównywaną ze stylem biżuteryjnym w złotnictwie (*jeweller style*)²². Autor zaobserwował w swoich analizach zbieżność procesu ligwistycznego, który dokonał się w IV i w V wieku jako forma ekfrazy, z fenomenem rozwoju czci relikwii świętych.

Auzoniusz († 394), retor i poeta, posłużył się monosylabicznymi słowami jako punktami określającymi piękno ciała²³. Ze słów składających się na imiona męczenników, np. Feliksa, Agnieszki, Wincentego, tworzył figury słowne, które odnosiły się do męczennika jako osoby świętej. W podobnym stylu pisał swoje poematy Prudencjusz, opiewając św. Agnieszkę i św. Hippolita. Relikwie świętych włączone zostały w proces nowej poetyckiej figuracji²⁴. Znane są analogiczne figury poetyckie w epigrafice i poematach papieża Damazego (366-384)²⁵. Metafory nawiązujące do malarskiej wizualizacji tworzył św. Grzegorz z Nyssy, opisując relikwie św. Teodora. Oślepiające światło bijące z kości świętych, z popiołów męczenników stanowiło wizualną retorykę słowną, która miała przybliżyć wiernym sens świętości. Wiązano z nią często dekorację całego wnętrza, a nie tylko absydy lub martyrionu. Relikwie stanowiły pewien paradoks wiązania nieba z ziemią, materialnego dotknięcia ciągle trudnej dla chrześcijan prawdy o zmartwychwstaniu ciała. Toposami tego cząstkowania i transformacji mogły być rzeczy różne: ludzie, ptaki, zwierzęta, kwiaty, miejsca w przestrzeni otwartej, zjawiska przyrody, a nade wszystko kamienie szlachetne.

Przykładem jest poezja galijskiego poety Sydoniusza Apolinarego, biskupa Clermont, który opisując nową katedrę w Lyonie, z okazji jej poświęcenia w 470 r. stworzył niespotykaną metaforę wizji przyrody w architekturze katedry. Poeta, opisując kolorowe marmury, „widzi” trawę mieniącą się odcieniami szmaragdowej zieleni, inkrustowaną kwiatami i szlachetnymi kamieniami. Krzywizny sklepienia są dla poety garbami wzgórz, szereg kolumn tworzy piękny las. Cała przestrzeń kościoła przemienia się w słodko pachnącą łąkę²⁶. Poeta połączył zmysły wzroku, słuchu, węchu, aby unaoznić kościół jako *locus amoenus, paradisus*. Taką wyobraźnię ukształtowały już wcześniej pisma Orygenesusa. W jego koncepcji istotną rolę

²² Tamże.

²³ P. C. Miller. *The corporeal imagination. Signifying the holy in late ancient Christianity*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2009 s. 55.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ P. Brown. *The cult of the saints. Its rise and function in Latin Christianity*. Chicago: University of Chicago Press 1981 s. 624.

odgrywają oczy wiary, które odsłaniają jedność człowieka zewnętrznego, czyli z ciała, i zarazem wewnętrznego, człowieka z ducha²⁷.

O metaforze światła i barwy pisał św. Grzegorz z Nyssy w pierwszym kanonie komentarza do Pieśni nad Pieśniami, mówiąc o kontemplacji barwy i światła, które przybliżają sens ciała ludzkiego jako ciała nowego, zmartwychwstałego²⁸. Ów święty biskup był autorem obszernego komentarza do Księgi Rodzaju, w którym porównał ciało człowieka do miasta: oczy umieszczone są na głowie, jak strażnice na murach obronnych miasta lub jak wieże. Oczy to także strażnicy na szczytach gór; mogą śledzić zasadzki wroga, wroga duszy. Autor wyjaśnia także różnice między oczami człowieka a oczami skarabeuszy – zwierzęta te nie mają czoła, siedliska rozumu²⁹.

Portret biskupa Mediolanu św. Ambrożego ukazany został w małej kaplicy św. Wiktora (San Vittore in ciel d'oro), znajdującej się po wschodniej stronie kościoła św. Ambrożego w Mediolanie. Ukazani zostali także inni święci: Feliks, Nabor, Gerwazy i Protazy. Wyobrażone postacie określone zostały w badaniach historyków sztuki – spośród których André Grabar jest autorytetem – jako jedne z najwcześniejszych portretów biskupów i świętych, o czym świadczy ich realna fizjonomia twarzy³⁰. Pomimo dającego się dostrzec schematyzmu w modelunku twarzy oraz całego ciała, twarz Świętego emanuje rozpoznawalnymi cechami konkretnej osoby, nade wszystko w żywym, ekspresyjnym spojrzeniu. Wydobycie owego modelunku oczu wynika z roli, jaką nadano oczom w sztuce wczesnobizantyńskiej, ale też i efektu uzyskanego dzięki tesserom mozaiki.

Kompozycje te podkreślają realną cielesność postaci, a jednocześnie transformację ciał męczenników i świętych, które pozbawione zostały realnych odniesień przestrzennych. Ich realnie odwzorowane twarze sugerują egzystencję konkretnych osób, a nie bliżej nieokreślonych istnień. Zachowana tradycja kultury artystycznej i materialnej antyku, w jej kunsztownie wypracowanej technologii tesser oraz uzyskiwaniu intensywnych barw i złoceń, przybliży chrześcijański dogmat świętości i życia wiecznego.

W kopułce omawianej kaplicy ukazany jest wizerunek św. Wiktora, męczennika uwięzionego w pobliskim więzieniu (istniejącym dzisiaj ko-

²⁷ Tamże.

²⁸ Grzegorz z Nyssy. *O stworzeniu człowieka*. Wstęp, przekł. M. Przyszychowska. Kraków: WAM 2006 s. 55. Por. J. Daniélu. *L'être et le temps chez Grégoire de Nyссе*. Paris 1996 s. 157-159.

²⁹ Grzegorz z Nyssy. *O stworzeniu człowieka* s. 58-59.

³⁰ A. Grabar. *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen âge*. Paris 1994 s. 111-131.

ściele i więzieniu San Vittore). Popiersie Świętego otoczone jest wieńcem z kwiatów i liści laurowych, a na samym szczycie jest klejnot – perła, tworząca oś symetrii z twarzą Świętego. Symbolika perły odnosi się do ciała Świętego i znana była we wczesnym chrześcijaństwie³¹. Ponad głową ręka Boga unosi drugi wieniec – wieniec zbawienia.

Paulin z Noli (355-431) w swoich poematach ku czci św. Feliksa z Noli świętość określa za pomocą kwiatów, owoców, klejnotów. Tak też ukazywano je na mozaikach, w sztuce średniowiecznej, a potem także nowożytnej.

Technika mozaiki wygasła w toku zmian form artystycznych rozwijających się coraz intensywniej w ośrodkach klasztornych w średniowieczu. Freski, malarstwo miniaturowe, tablicowe, witraże i tkaniny rozwinęły się jako malarski środek przekazu treści w środowiskach zakonnych, biskupich oraz monarszych³². Nadal jednak istniała potrzeba wizualizacji wiary w święte relikwie, uzmysłowienia wiernym tajemnicy transformacji ciała ludzkiego i jego świętości po śmierci³³.

Wizualną transformację materii ciał świętych w kulcie relikwii przejęły w średniowieczu i nowożytności relikwiarze. Stanowiły one bogaty repertuar form, które od prostych kasetek do przechowywania relikwii, np. z Ziemi Świętej, przekształcały się w kunsztowne formy w kształcie postaci ludzkiej lub części anatomicznych. Wykonywano je ze złota i kamieni szlachetnych. Naszą uwagę skupimy na relikwiarzach antropomorficznych, które unaoczniły istotę transformacji ciała świętego rozwiniętymi do tej pory środkami: światłem, blaskiem i barwą. Relikwiarze odtwarzające kształty ciała, znane jako *res imagines*, przetrwały od średniowiecza do czasów nowożytnych, a szczególnie intensywnie tworzone były w okresie baroku.

³¹ F. Ohly. *Die Geburt der Perle aus dem Blitz*. W: T e n z e. *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977 s. 291-311. S. K o b i e l u s. *Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Wczesne chrześcijaństwo i średniowiecze*. Tyniec: Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec 2012 s. 154-157.

³² H. B e l t i n g. *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*. „Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster” 1:1967 s. 94-144.

³³ M a z u r c z a k. *Cielesność człowieka w średniowiecznym malarstwie* s. 59-65.

3. RELIKWIARZE OBRAZEM CIAŁA PRZEMIENIONEGO ŚWIATŁEM I BARWĄ

Idea relikwii obecna była w architekturze i plastyce jako świadectwach jedności chrześcijaństwa, które zachowując tradycję, rozwinęły nowe formy artystycznego przekazu. Powstałe w Rzymie wzorce kultu relikwii związane z miejscem świętym – kościołem i ołtarzem – były niezmiennymi i trwale zachowanymi uwarunkowaniami dla ziemskich szczątków świętych³⁴. Ołtarz stanowił prototyp grobu relikwii świętych z racji ofiary eucharystycznej Ciała i Krwi Chrystusa – chleba i wina. Relikwiarze związane z ołtarzami, zamknięte w przestrzeni Kościoła, wspólnoty wiernych, zapewniały także stałe doświadczanie świadków wiary jako generacji świętych. Dla wspólnot chrześcijan identyfikujących się z Kościołem relikwie świętych spełniały funkcję pamięci i jednoczyły wiernych w jedną rodzinę, związaną z ciałem męczennika, które identyfikowało imię i jego wizerunek³⁵. Relikwiarze były swoistym medium w dialogu: męczennik (świadek) – wierny. Wykonane z drogocennych materiałów, kunsztownymi technikami złotniczymi, emalii, kamieni szlachetnych, kości słoniowej, alabastru, oddawały analogiczne mozaikom efekty blasku światła i barw.

Przed tymi jednak kosztownymi precjozami artystycznymi legła wiara w stworzenie ciała „na obraz i podobieństwo” oraz wiara w zmartwychwstanie ciała do życia wiecznego. Sztuka i wiara były spójne w zachowaniu pamięci świętych, rozbudzaniu i podtrzymywaniu uczuć religijnych. W ten sposób sztuka stanowiła rację dla kultury religijnej, która wprowadzając tradycję do kolejnych epok i środowisk chrześcijańskich Europy, wiązała się z pierwotnym chrześcijaństwem i początkami Kościoła rzymskiego. Owo *compositum* materialne i duchowe nadawało sens kształtom relikwiarzy.

Do wyjątkowych zaliczana jest rzeźba drewniana, pokryta złotą blachą i kosztownościami, zawierającą relikwie św. Fides z Conques (Owernia), datowana na przełom IX i X wieku³⁶. W X wieku na terenie Cesarstwa, a potem Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego powstawały monumen-

³⁴ P.W.L. Walker. *Holy city, holy places? Christian attitudes to Jerusalem and the Holy Land in the fourth century*. Oxford: Clarendon Press 1995 s. 81 n.; A.M. Yasin. *Saints and church spaces in the late antique Mediterranean. Architecture, cult, and community*. Cambridge: Cambridge University Press 2010 s. 14-44.

³⁵ Walker. *Holy city, holy places* s. 88 nn.

³⁶ J. Taralon. *La Majesté d'or de Sainte-Foy du trésor de Conques*. „Revue de l'art” 1978 n° 40-41 s. 9-22; J. Wirth. *L'image médiévale*. Paris: Méridiens Klincksieck 1989 passim.

talne figury drewniane, obite złotą blachą lub polichromowane, przedstawiające Maryję z Dzieciątkiem oraz świętych, znane w literaturze jako *Reliquienträger* – nosiciele relikwii. Rzeźbione postacie były nośnikami relikwii, które umieszczano w kasetkach na piersiach, w korpusie lub tyle głowy. Najstarsza spośród zachowanych posągów relikwiarzowych Madonny z Dzieciątkiem jest rzeźba z Clermont Ferrand w Owernii z 947 r., umieszczona na kolumnie tuż obok ołtarza głównego katedry pw. Najświętszej Maryi Panny³⁷. Figura ta stała się wzorcem dla wielu innych romańskich figur Maryi z Dzieciątkiem, nawet gdy nie spełniały już one funkcji relikwiarzy. Rozpowszechnienie w X i XI wieku posągów Maryi z Dzieciątkiem, pokrywane złotem i kamieniami szlachetnymi, określiło styl figur jako złote Madonny, czego przykładem jest fundowana dla katedry w Essen złota figura Maryi pochodząca z czasów ksieni Matyldy w Essen (973-1011). Technika zastosowana w tym posągu jest wyjątkowo kosztowna, ponieważ łączy złoto, emalie, filigran i szlachetne kamienie³⁸.

Pytanie o związek z pogaństwem, które pojawia się w niektórych badaniach, nie ma uzasadnienia, jeżeli spojrzymy na te dzieła nie tylko z pozycji kosztowności przedmiotów sztuki o znaczeniu historycznym, muzealnym lub merkantylnym. Od początku bowiem w samej idei ich powstania był kult relikwii świętych. W ten sposób uzmysławiano sens ciała zbawionego, które w bliskości z ołtarzem eucharystycznym otrzymuje moc wynikającą z owego pierwszego *transcendentio* i *transfiguratio* Ciała i Krwi Chrystusa. Często same relikwiarze spełniały funkcje przenośnych ołtarzy, upamiętniających w każdym, dowolnym zakątku ziemi pamięć świętego.

Sztukę tworzenia relikwiarzy maryjnych rozwinięto w Europie w związku z rozkwitem kultu Maryi. Figury z drewna lub złota zawierały relikwie Maryi. Jedną z najstarszych w kulcie europejskim była relikwia płaszczka Maryi, jaką zwierzał drewniany posąg Maryi w katedrze Maryi Panny w Chartres, do której zmierzały pielgrzymki z całej Europy w okresie wczesnego i dojrzalego średniowiecza³⁹. Posąg Maryi usytuowany był w absydzie głównej, tuż za ołtarzem. W wyniku wielkiego pożaru w 1195 r. spłonęła niemal cała

³⁷ J. Hubert, M.-C. Hubert. *Piété chrétienne ou paganisme ? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne*. W: *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo. Espansione e resistenze, 10-16 aprile 1980*. Spoleto: Presso la sede del Centro 1982 s. 235 n.

³⁸ H.E. Kubach, V.H. Elbern. *L'art de l'empire au début du Moyen Age. Les arts carolingien et ottonien*. Paris: A. Michel 1973 s. 48-52.

³⁹ O. von Simson. *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*. Przeł. A. Palińska. Warszawa: PWN 1989 rozdz. III.1: Pałac Marii s. 211-239.

katedra wraz z posągiem relikwiarzowym Maryi. Kształt tego monumentu zachowany został w reliefie w tympanonie zachodnim katedry, który wyrzeźbiono na wzór posągu relikwiarzowego znajdującego się we wnętrzu⁴⁰. Potrzeba zachowania ciągłości kultu Maryi i pielgrzymowania do jej relikwii spowodowała szybką odbudowę i rozbudowę katedry. Otrzymała ona kształt nowoczesnej budowli gotyckiej, w której spełnione zostały po raz pierwszy wszystkie zasady dojrzałego gotyku francuskiego.

Według przeprowadzonych badań relikwiarzy w kształcie statui zachowało się około dwustu figur relikwiarzowych ze złota i srebra lub połączonych, dekorowanych emalią⁴¹. Do najpiękniejszych gotyckich dzieł należy relikwiarz Panny Maryi fundacji królowej Nawarry Joanny d'Évreux, dzieło złotników paryskich. Królowa ufundowała relikwiarz po ślubie z Filipem III w 1323 r. i ofiarowała w 1339 r. bazylice Saint-Denis pod Paryżem, gdzie mieściły się groby królów francuskich. Piękna figurka Maryi z Dzieciątkiem, które delikatnie dotyka policzka Maryi, umocowana jest na cokole z wygrawerowanymi scenami dzieciństwa i pasji Chrystusa. Całość wspierają cztery figurki lwów, symbole Chrystusa⁴². Relikwiarz był już w swoim zewnętrznym kształcie znakiem kultu maryjnego na dworze królewskim Francji w czasach Karola IV. W cokole zawierał domniemane relikwie włosów i szaty Maryi. Struktura cokołu miała więc naśladować formę antepedium ołtarzowego z relikwiami wewnątrz.

Analogiczne relikwiarze w kształcie Maryi z Dzieciątkiem zachowane zostały w polskich zbiorach. Należą do nich: piękny relikwiarz z kościoła w Wieluniu z 1511 r. oraz relikwiarz z 1500 r. przechowywany obecnie w Muzeum Narodowym w Gdańsku⁴³.

Szczególną uwagę przykuwają relikwiarze w kształcie części ciała, wykonane z drogocennych kruszców, odlewy, rzeźby z drewna lub kamienia. Tradycja podziału, „kawałkowania” ciała sięga sztuki mozaikowej, która podkreślała znaczenie głowy, rąk i stóp. Sens jednak owego cząstkowania prowadzi do Pisma Świętego, zwłaszcza Starego Testamentu⁴⁴. W historii

⁴⁰ Tamże rozdz. III.2: Katedra w Chartres s. 239-310.

⁴¹ D. G a b o r i t - C h o p i n. *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V. Grand Palais*. Paris: Réunion des musées nationaux 1981 s. 72 nn.

⁴² D. A l c o u f f e. *Le trésor de Saint-Denis. Musée du Louvre*. Paris: Bibliothèque Nationale 1991 nr kat 51.

⁴³ K. S z c z e p k o w s k a - N a l i w a j e k. *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987 il. 331, 334.

⁴⁴ M. U. M a z u r c z a k. *Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej*. „Roczniki Humanistyczne” 54-55:2006-2007 z. 3 s. 157-180.

sztuki zachowały się przykłady cennych relikwiarzy np. w kształcie stopy św. Andrzeja, wykonany na zlecenie arcybiskupa Egberta dla katedry w Trewirze przed 993 r. W relikwiarzu tym, jak wierzą, złożone zostały relikwie gwoździa z krzyża Chrystusa, włos z brody św. Piotra i ogniwo z łańcucha, którym został związany i uwięziony św. Piotr⁴⁵.

Relikwiarzowi nadano kształt ludzkiej prawej stopy, do wysokości kostki, obutej w sandał. Usytuowana została na kasetce w kształcie prostokąta, czym nawiązuje do formy przenośnego ołtarza podróznego. Obuwie ozdobione zostało czterema kosztownymi rzemykami z drogocennych kamieni: szmaragdów, kryształów, rubinów i ametystów. Sandały w Piśmie Świętym odnosiły się do symboliki miejsca świętego, w którym objawiała się moc Boga. Ozdobienie sandałów drogocennymi kamieniami i złotem podkreślało symboliczne znaczenie miejsca przechowywania relikwii świętego, implikując zminiaturyzowany ołtarz. Relikwiarz ten jednak, mimo nazwy i kultu św. Andrzeja, łączy także relikwie i pamięć św. Piotra, jego męczeństwa w Rzymie. Przywołane zostało miejsce jego uwięzienia, znane w Europie jako *memoria* San Pietro in Vincoli, wybudowana w 455 r. przez cesarżową Eudoksję, żonę cesarza Walentyniana III. Kasetka osadzona jest na lwach, które wiązano z symboliką Chrystusa. Na węższym boku kasety umieszczono klejnot pochodzący z czasów wodzów frankijskich, w który wtórnie wprawiono złotą monetę – solid Justyniana II (527-565). Złota moneta w dłoni Chrystusa Pantokratora znana jest z miniatur karolińskich, miała znaczenie symboliczne, manifestowała związek władzy i panowania Chrystusa w obrębie władzy świeckiej i duchownej.

Relikwiarz św. Andrzeja jest przykładem dążeń do zachowania pamięci o świętych męczennikach za wiarę. Z tym wiązała się również idea Rzymu jako nowego Jeruzalem. Tendencje te przetrwały w sztuce i kulturze Franków, która identyfikując się z Rzymem, utrzymywała również pamięć imperium rzymskiego. Inskrypcje umieszczone na omawianym relikwiarzu objaśniają jego głęboki sens i funkcje: „Hoc altare consecratu[m] est in honore S[an]c[t]i Andreae Aposto[li]” i dalej:

Hoc sacrum Reliquiarum conditorium Egbertus Archiepiscopus fieri jussit / et in ea pignora s[an]c[t]a [serva]ri constituit / clavum videlicet D[omi]ni, dentem S[an]c[t]i Petri, de barba ipsius et de catena / sandalium S[an]c[t]i Andreae Apo-

⁴⁵ K. Szczepkowska-Naliwajek. *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*. Warszawa: Wydawnictwa Akademii Teologii Katolickiej 1996 s. 119.

stoli aliasq[ue] / S[an]c[t]orum reliquias. Quae si quis / ab hac ecclesia abstulerit, anathema sit⁴⁶.

Relikwiarz był więc ołtarzem eucharystycznym, który wpisywał się w znaczenie *loca snacta*, zwłaszcza grobu Chrystusa w Palestynie, zamkniętego dla chrześcijan w owym czasie.

Licznie zachowały się relikwiarze antropomorficzne w kształcie ramienia, np. św. Ludwika z Tuluzy i św. Łukasza (obecnie przechowywane w Luwrze)⁴⁷. W ścisłej jedności z tymi dziełami pozostają polskie relikwiarze sprowadzane przez monarchów i przedstawicieli Kościoła z ważnych ośrodków w Europie, np. Liège. Potwierdzają one ścisłą więź z rzymskim Kościołem i kulturą zachodnią⁴⁸. Relikwiarze w kształcie przedramienia to dłonie skierowane ku górze w geście błogosławieństwa. Osadzone są na kasetkach zdobionych drogocennymi kamieniami, z precyzyjnie wygrawerowanymi inskrypcjami oraz dekoracyjnym ornamentem. Jednym z najpiękniejszych tego typu jest relikwiarz św. Panteleona, męczennika z czasów Dioklecjana, wykonany ze srebra i złota, dekorowany kamieniami szlachetnymi. Precyzyjnie oddano ubiór biskupa. Technika niello wykonano inskrypcję „De sanct(i) Panteleonis + Ave”. Relikwiarz przechowywany jest obecnie w Walters Art Museum w Baltimore⁴⁹. Relikwiarz ręki świętego miał funkcje liturgiczne – służył do błogosławieństwa wiernych.

Relikwiarze w polskich zbiorach pochodzą z końca XIV wieku. Przykładem najstarszych spośród zachowanych tego typu relikwiarzy jest wykonany przez złotników krakowskich dar królowej Jadwigi dla katedry Wniebowzięcia Maryi Panny we Włocławku⁵⁰. Do tej grupy zalicza się również relikwiarz św. Korduli z kościoła na zamku krzyżackim w Toruniu, wykonany na terenach państwa krzyżackiego około 1430 r. (obecnie przecho-

⁴⁶ V.H. Elbern. *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988 s. 115 n.

⁴⁷ D. Gaborit-Chopin. *La «croix d'Anjou»*. „Cahiers archéologiques” 33:1985 s. 157-178.

⁴⁸ Relikwiarz skrzynkowy z Czerwińska to dzieło warsztatu w Limoges z około 1160–1200 r., podobnie jak relikwiarz św. Walerii z Objezierza z drugiej ćwierci XII wieku. J. Pietrusiński. *Dwa relikwiarze emaliowe św. Walerii z Limoges (objezierski i gołuchowski)*. W: *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*. Warszawa: WAI F 1966 s. 59–69.

⁴⁹ M. Bagnoli, K.B. Gerry, S. Tobin. *The medieval world. The Walters Art Museum*. Baltimore: Walters Art Museum, London: Giles 2011 s. 260.

⁵⁰ K. Kotula, P. Nowakowski. *Skarby diecezji włocławskiej. Katalog wystawy*. Włocławek: 1991 nr kat 143.

wywane są w nim relikwie św. Rozalii)⁵¹. Znane są także relikwiarze św. biskupa Stanisława: relikwiarz wykonany dla kościoła parafialnego we Wschowie, z grawerowaną figurką św. Urszuli, oraz relikwiarz dla katedry we Wrocławiu, ufundowany w 1465 r.⁵²

Ramiona, ręce, dłonie to precyzyjnie wypracowane detale ciała ludzkiego w sztuce średniowiecznej Europy, zarówno w malarstwie, jak i rzeźbie. Relikwiarze w kształcie ramion przekazywały błogosławieństwo, treść dialogu z wiernymi. Skierowane w górę dłonie wskazywały na Boga. Za pomocą układu palców dłonie wyrażały przesłanie najważniejszej treści dogmatycznej, wiary, dewocji lub po prostu Ewangelię. Potwierdza to relikwiarz ramienia św. Łukasza, dzieło złotników neapolitańskich z lat 1337-1338⁵³. Tę tradycję w sztuce potwierdza plastyka nowożytna, tworząc długi ciąg tradycji obrazowania dialogu między ukazanymi postaciami a odbiorcą.

W obrębie typu anatomicznego szczególnie liczne są hermy lub relikwiarze w kształcie głów, osadzone na kasetach. Ich pochodzenie sięga czasów antycznych, a rozpowszechnione zostały w cesarskim Rzymie. Głowy wyrzeźbione lub odlane z brązu stanowiły wyposażenie galerii w domach rodów patrycjuszowskich, były również noszone w konduktach żałobnych. Zachowana w Palazzo dei Conservatori w Rzymie statua patrycjusza rzymskiego, który niesie portrety przodków w prawej i lewej ręce, jest dowodem, jak głębokie konotacje portretów zmarłych przodków pozostawiła kultura rzymska⁵⁴. Modelunek twarzy z fragmentem ramion ukazywano już na rzymskich mozaikach upamiętniających świętych, również przedstawicieli hierarchii Kościoła. Szczególnie liczny jest zbiór popiersi świętych w kościele św. Praksedy w Rzymie. W kaplicy św. Zenona wśród wielu popiersi ukazani są: Matka Boża, św. Prakseda, św. Pudencjana oraz św. Teodora, matka papieża Paschalisa I, w kwadratowym nimbie⁵⁵.

⁵¹ *Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej. Katalog wystawy 5.11-31.12.1993 r.* Red. M. Woźniak. Toruń: Muzeum Okręgowe 1993 nr kat. 55.

⁵² J. Kothe. *Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Regierungsbezirks Posen*. Berlin: Springer 1896 s. 178; J.M. Fritz. *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*. München: Beck 1982 nr kat. 601; Szczepkowska-Naliwajek. *Relikwiarze średniowiecznej Europy* s. 203–204.

⁵³ Relikwiarz przechowywany jest w Luwrze. Opracowanie zob. Gaborit-Chopin. *Les Fastes du gothique* s. 5–18.

⁵⁴ E. Makowiecka. *Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2010 s. 133–134.

⁵⁵ P. Gallio. *The basilica of Saint Praxedes*. Genova: Edizione d'Arte Marconi 1992 s. 15-16.

Twarze Chrystusa i świętych stanowią najbogatszy zbiór wizerunków kultowych, które określa się już nieco uproszczonym mianem ikon. Wiąże się je z kręgiem bizantyńskim, aczkolwiek ich geneza oraz rozpowszechnienie są znacznie szersze, biorąc pod uwagę również wizerunki na monetach i medalach rzymskich. Problem ten został szczegółowo opracowany przez badaczy świętych wizerunków H. Beltinga, K. Weitzmana A. Amato⁵⁶. W mozaikach rzymskich rozpowszechnione zostały medaliony zamknięte kwiatowymi, złotymi lub barwnymi clipeusami, czego przykładem jest omawiany wyżej wizerunek św. Wiktora w kościele św. Ambrożego w Mediolanie.

„Epifania” twarzy stanowiła rację dla interpretacji obrazu i podobieństwa według opisu stworzenia człowieka w Księdze Rodzaju, którą rozwijali wschodni oraz łacińscy Ojcowie Kościoła. Rozumienie duchowego aspektu cielesności człowieka koncentrowało się w oczach, czole, twarzy, głowie – miejscach zmysłów oraz intelektu. Twarz, jako najistotniejsza część ciała, koncentruje w sobie osobową identyfikację, w czasach antycznych wypracowywana była w precyzyjny sposób sztukach plastycznych, w malarstwie i rzeźbie. Dlatego pierwowzory fizjonomiki ludzkiej w sztuce chrześcijańskiej mają bogate implikacje, odnoszące się do określonej nacji, co nie zawsze miało znaczenie treściowe, raczej czysto wizualne.

Hermowe relikwiarze z kręgu Europy, osadzone na cokołach – kasetkach, stanowią kunsztowne dzieła sztuki. Odlane z metali, rzeźbione w drewnie, pozłacane lub polichromowane, zdobione w różny sposób kamieniami szlachetnymi, stanowiły skondensowaną symbolikę światła, blasku, co wzmacniało znaczenie świętych szczątek. Pierwotnie relikwiarze hermowe zawierały relikwie czaszki, później jednak stanowiły oprawę dla różnych części świętego. Do wczesnych modeli tego typu herm należy popiersie relikwiarzowe św. Pawła w katedrze w Münster z końca XI wieku oraz przenośny ołtarzyk św. Aleksandra z jego hermą na kasetce, wykonany dla klasztoru w Stavelot przed 1145 r. przez znanego ze swojego kunsztu złotnika Gotfryda z Huy⁵⁷.

Odlana w brązie herma św. Katarzyny, datowana na około 1460 r. (Nowy Jork, Frick Collection), należy do wybitnych dzieł znanego mistrza Hansa Multschera⁵⁸. Dzieło tego słynnego w Europie w połowie XV wieku artysty

⁵⁶ H. Belting. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck 2000; A. Amato. *Maria la Theotokos. Conoscenza ed esperienza*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana 2011 – także pełna literatura przedmiotu.

⁵⁷ J. Beckwith. *Early medieval art*. New York: Oxford University Press 1969.

⁵⁸ A. Schadler. *Bronzebildwerke von Hans Multscher*. W: *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973*. Hg. von P. Bloch et al. Berlin: Mann 1973 s. 391-408.

malarza, rzeźbiarza i odlewnika oddaje subtelność uduchowionej, pięknej w swojej zmysłowości dziewczęcej twarzy. Jej delikatny uśmiech, subtelnie przymrużone powieki oddają styl zachowania dworskich dziewcząt u schyłku średniowiecza i początku nowożytności. Włosy zaczesane w warkocz potwierdzają młodość i dziewczęcość twarzy. Na szyi ma zawieszony, jak drogocenny amulet, naszyjnik z inicjałem własnego imienia. U podstawy ramion jest przepasana wstęgą z misternie wyczelowanym ornamentem, co stanowi nawiązanie do ówczesnej dworskiej mody kobiecej. Św. Katarzyna Aleksandryjska należała do *virgines capitales*, jej wizerunki wypełniały nastawy, polipytki ołtarzowe w północnym kręgu sztuki, zwłaszcza Cesarstwa Niemieckiego, z Pragą jako stolicą.

W polskiej tradycji relikwiarzowej znane są hermy świętych, które wpisują się swoim kunsztem wykonania w tradycję europejską. Przykłady tego typu zebrane są w różnych muzeach w Gnieźnie, w Krakowie, w Tarnowie, w Poznaniu. Hermy często nie zawierają już relikwii, ale należą do tradycji kultu świętych. Popularność relikwiarzy świadczy także o fundatorach, którzy pochodzili zarówno z kręgów kościelnych, jak i świeckich. W tym sensie istniała koegzystencja nie tylko na poziomie religijnego kultu, ale także na poziomie społecznej potrzeby posiadania kosztownych przedmiotów w wyposażeniu kościołów i kaplic.

Najcenniejsze polskie hermy świętych to: św. Zygmunta, z daru Kazimierza Wielkiego dla katedry płockiej w 1370 r., św. Marii Magdaleny, ufundowana przez Kazimierza Wielkiego dla kościoła w Stopnicy około 1370 r., św. Urszuli w Żarnowcu, św. Jadwigi (1450 r.), św. Doroty, św. Idy w Lidzbarku Warmińskim z XV wieku oraz św. Barbary dla kościoła w Czerwińsku z 2 ćwierci XV wieku. Herma św. Jadwigi Śląskiej ofiarowana była w 1512 r. przez kapitułę kolegiaty św. Krzyża we Wrocławiu⁵⁹.

W polskich zbiorach zachowało się siedem hermowych relikwiarzy gotyckich ze srebra, pochodzących z przełomu XIV i XVI wieku, zachowujących relikwie w puszkach na piersiach lub w tyle głowy⁶⁰. Hermy te przedstawiają piękne postacie, o wyidealizowanych, ponadczasowych twarzach, które wyobrażały ideał kobiecej i męskiej urody. Hermę św. Urszuli wykonano ze złota i srebra w warsztacie złotniczym w Gdańsku dla klasztoru benedyktynek w Żarnowcu w połowie XV wieku. Ma ona cechy twarzy bardzo młodej, o idealnych rysach, które określały plastykę „stylu pięknego” rozpowszechnionego w środkowej Europie i w Polsce w drugiej połowie

⁵⁹ Szczepkowska-Naliwajek. *Relikwiarze średniowiecznej Europy* il. 56-60.

⁶⁰ Tamże s. 196.

XIV wieku. Identyczne cechy fizjonomii nosi herma św. Doroty, ufundowana przez mieszczan wrocławskich około 1410 r. do kaplicy ratusza swojego miasta. Przedstawia ona zmysłową twarz o młodzieńczych cechach, powściągliwym uśmiechu, który cechował również twarze Madonn stylu pięknego.

Znane są także hermy drewniane, polichromowane, związane z ołtarzami relikwiarzowymi. O ich formie, pochodzeniu i rozwiniętych kompozycjach przygotowana jest odrębna praca. Obecność relikwiarzy jako kosztowności wynika przede wszystkim z form religijnych, których Europa poszukiwała i które tworzyła. Potrzebowano potwierdzenia najwyższych świętości ciała w pięknie, naśladowując antyczne statuy lub portrety. Relikwiarze są świadectwem związku religii z kulturą, chrześcijaństwa z antykiem, który odczytywano zgodnie według potrzeb. Sztuka religijna nie zamykała się w krótkich odcinkach czasu wyznaczanego stylem, nie styl był dla niej celem. Hermy świętych weszły do kompozycji niezwykle rozbudowanych ołtarzy barokowych, utrwalając niejako tradycje relikwiarzy, a ich związek z ołtarzami jest ścisły i logiczny. Od początku relikwie świętych związane były z ołtarzami, nawet jeżeli same stanowiły zminiaturyzowane formy. Przykładem niech będzie późnobarokowy ołtarz centralny w kościele Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Lublinie. Hermy świętych umieszczone zostały po bokach ołtarza, stanowiąc ramy treściowe całej kompozycji. Dawne złotnicze relikwiarze hermowe stanowią tutaj integralną część ołtarza. Formy ustanowione w odległych czasach znajdowały do XIX wieku swoje miejsce jako świadectwa kultury i sztuki, religii oraz życia.

BIBLIOGRAFIA

- Alcouffe D.: Le trésor de Saint-Denis. Musée du Louvre. Paris: Bibliothèque Nationale 1991.
- Amato A.: Maria la Theotokos. Conoscenza ed esperienza. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana 2011.
- Andaloro M.: L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312-468. (La pittura medievale a Roma 312-1431. Corpus e Atlante). Milano: Jaca Book 2006.
- Ars Sacra. Dawna sztuka Diecezji Toruńskiej. Katalog wystawy 5.11-31.12.1993 r. Red. M. Woźniak. Toruń: Muzeum Okręgowe 1993.
- Aureliusz Prudencjusz Klemens. Wieńce męczeńskie (*Peristephanon*) oraz przedślowie, epilog. Przeł. M. Brożek. Oprac. M. Starowieyski. Kraków: WAM 2006.
- Bagnoli M., Gerry K.B., Tobin S.: The medieval world. The Walters Art Museum. Baltimore: Walters Art Museum, London: Giles 2011.
- Beckwith J.: Early medieval art. New York: Oxford University Press 1969.
- Belting H.: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München: Beck 2000.

- Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter. „Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster” 1:1967 s. 94-144.
- Brown P.: The cult of the saints. Its rise and function in Latin Christianity. Chicago: University of Chicago Press 1981.
- Daniélou J.: L'êtré et le temps chez Grégoire de Nysse. Paris 1996.
- Elbern V.H.: Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.
- Fritz J.M.: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa. München: Beck 1982.
- Gaborit-Chopin D.: Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V. Grand Palais. Paris: Réunion des musées nationaux 1981.
- La «croix d'Anjou», „Cahiers archéologiques” 33:1985 s. 157-178.
- Gallio P.: The basilica of Saint Praxedes. Genova: Edizione d'Arte Marconi 1992.
- Grabar A.: Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen âge. Paris 1994.
- Houston M.G.: Ancient Greek Roman and Byzantine Costume and Decoration. London: A.&C. Black 1947.
- Hubert J., Hubert M.-C.: Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne. W: Christianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo. Espansione e resistenze, 10-16 aprile 1980. Spoleto: Presso la sede del Centro 1982.
- Kobiélus S.: Lapidarium christianum. Symbolika drogich kamieni. Weczesne chrześcijaństwo i średniowiecze. Tyniec: Wydawnictwo Benedyktynów Tyniec 2012.
- Kothe J.: Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Regierungsbezirks Posen. Berlin: Springer 1896.
- Kotula K., Nowakowski P.: Skarby diecezji wrocławskiej. Katalog wystawy. Wrocław: 1991.
- Kubach H.E., Elbern V.H.: L'art de l'empire au début du Moyen Age. Les arts carolingien et ottonien. Paris: A. Michel 1973.
- Makowiecka E.: Sztuka Rzymu. Od Augusta do Konstantyna. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2010.
- Matthiae G.: Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1967.
- Mazurczak M.U.: Ciało i jego cień. Refleksje nad sposobami ukazywania ciała w malarstwie europejskim. „Ethos” 2008 nr 82-83 s. 129-146.
- Cieleśność człowieka w średniowiecznym malarstwie Italii. Lublin: Wydawnictwo KUL 2012.
- Dwie starożytne tradycje rozumienia ciała w sztuce średniowiecznej. „Roczniki Humanistyczne” 54-55:2006-2007 z. 3 s. 157-180.
- Meier Ch.: Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert. Teil 1. München: Fink 1977.
- Miller P.C.: The corporeal imagination. Signifying the holy in late ancient Christianity. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2009.
- Ohly F.: Die Geburt der Perle aus dem Blitz. W: Tenże. Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977 s. 291-311.
- Pietrusiński J.: Dwa relikwiarze emaliowe św. Walerii z Limoges (objezierski i gołuchowski). W: Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego. Warszawa: WaiF 1966 s. 59-69.
- Ratzinger J.: Der Geist der Liturgie. Eine Einführung. Freiburg Br.: Herder 2000. Przekład polski w: Opera omnia. T. 11: Teologia liturgii. Lublin: Wydawnictwo KUL 2012 s. 134-188.

- Roberts M.: *The jeweled style. Poetry and poetics in late antiquity.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1989.
- Schadler A.: *Bronzebildwerke von Hans Multscher.* W: *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973.* Hg. von P. Bloch et al. Berlin: Mann 1973 s. 391–408.
- Simonetti M.: *Alcune osservazioni sull'interpretazione origeniana di Genesi 2,7 e 3,21.* „Aevum” 36:1962 s. 123–167.
- Simonetti M.: *Między dosłownością a alegorią. Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej.* Przeł. T. Skibiński. Karków: WAM 2000.
- Simson O.G. von: *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie.* Przeł. A. Palińska. Warszawa: PWN 1989.
- Szczyrkowska-Naliwajek K.: *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania.* Warszawa: Wydawnictwa Akademii Teologii Katolickiej 1996.
- *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1987.
- Taralon J.: *La Majesté d'or de Sainte-Foy du trésor de Conques.* „Revue de l'art” 1978 n° 40-41 s. 9–22.
- Walker P.W.L.: *Holy city, holy places? Christian attitudes to Jerusalem and the Holy Land in the fourth century.* Oxford: Clarendon Press 1995.
- Wirth J.: *L'image médiévale.* Paris: Méridiens Klincksieck 1989.
- Yasin A.M.: *Saints and church spaces in the late antique Mediterranean. Architecture, cult, and community.* Cambridge 2010.

CULTURAL-RELIGIOUS FUNCTION OF RELIQUARIES

FROM THE CIRCLE OF THE ORIGINS OF DEPICTING THE BODIES OF SAINTS IN EUROPEAN AND POLISH ART

Summary

Works of art are an integral part of religious culture and they reflect its wealth in Christian piety. However, while methodology of research into works of religious art has consolidated its fixed and tested methods, interpretation of works in the context of cultural studies asks questions, raises doubts, and sometimes stirs up controversies. Nevertheless, one cannot help deliberating over the cultural-religious function of such significant evidences in the heritage of Christian culture as reliquaries, especially ones in the form of parts of the body, like the hand, foot, head, arm etc. In the aspect of the cult of relics of saints and the ways of practicing this cult, reliquaries have been discussed in detail in theological research, in hagiography of spirituality, as well as in the history e.g. of pilgrimages and of the cult of saints. The present deliberations try to interpret various forms of works of art connected with the cult of saints. Reliquaries in the form of parts of the body that serve keeping relics of saints evoke faith in sanctity and in the resurrection of bodies. It is in them that the mystery of resurrection of the body as a new body, with new features of the matter, has been illustrated. Its nature may be most adequately made evident by the nature of the light, brightness, radiating of colours. Even Roman mosaics filling the early Christian churches used the new artistic medium in depicting pictures of saints and of God. The form of the body divided into small *tesserae* implies the body that is “in pieces”, joined again with mortar into a new visual quality of joined pieces covered with gold and precious dyes. The technique of mosaic allowed rendering the shining and the brightness of colours, making one aware of the mystic matter and showing with the use of artistic means the nature of a saint's body as a “new

body". In this way mosaics and reliquaries make it easier for the faithful to realize the mystery of the "new body" of the saint and the resurrected martyrs. This is why the mosaic décor, especially in the apses and the places where relics of saints are placed in early Christian Rome churches, is compared to reliquaries that were common in medieval Europe and in Poland. They belong to the common heritage of religious culture that in a sensual way showed the mysteries of resurrection of the bodies of martyrs and of their relics. Artistic objects participate in the Church's teaching and faith, constituting the mutual heritage of art and faith.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: mozaiki: barwa, światło; relikwiarze: antropomorficzne, złoto, kamienie szlachetne; antropologia ciała, ciało święte, ciało ziemskie.

Key words: mosaics, colour, light, reliquaries, anthropomorphic, gold, precious stones, anthropology of the body, saint body, earthly body.