

Magdalena Ludera

## Ikona Archanioła Michała w kościele w Perespie – znamienny przykład dzieła sztuki wyznaniowego pogranicza Rzeczypospolitej XVIII wieku<sup>1</sup>

Ikona św. Michała Archanioła znajduje się w dawnej cerkwi, a obecnie kościele parafialnym pod wezwaniem św. Michała Archanioła w Perespie<sup>2</sup> – wsi oddalonej o 30 km od granicy ukraińskiej i mniej więcej tyle samo od Zamościa – najbliższego większego miasta. Określenie malowidła mianem „ikony” znajdzie swoje uzasadnienie w przywołanych w dalszej części pracy źródłach pisanych, wskazujących na współczesność powstania obrazu i funkcjonowania peresopskiej cerkwi. Choć nie jest znany fundator obrazu, istnieją przesłanki, by twierdzić, że malowidło powstało dla cerkwi w Perespie – stąd przypuszczenie, iż pełniło w niej funkcję kultową. Literatura dotycząca ikony jest niezwykle skromna. Niewielki monograficzny artykuł Ryszarda Brykowskiego z 1992 r. – przez samego autora opatrzony podtytułem *Uwagi*

---

<sup>1</sup> Artykuł został opracowany na podstawie pracy magisterskiej napisanej w r. 2008 pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Smorąg Różyckiej oraz recenzowanej przez dra hab. Piotra Krasnego.

<sup>2</sup> Perespa koło Tyszowiec (dzisiejsze województwo lubelskie, powiat tomaszowski). Na gruncie dyskusji naukowej uchwytny jest ślad pomyłek dotyczący nazwy „Perespa” (Z. Horning, *Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce*, „Teka Komisji Historii Sztuki” 1, 1959, s. 282). W *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* Perespa z powiatu tomaszowskiego pojawia się dwukrotnie – *Perespa*, w: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* (dalej: *Słownik*), t. 8, Warszawa 1887, s. 7 oraz *Perespa*, w: *Słownik*, t. 15, cz. 2, Warszawa 1902, s. 439. Zgodnie z drugą notatką w 1565 r. wieś nazywała się *Przisp*.

wstępne – stanowi zaproszenie do dalszych rozważań<sup>3</sup>. W ówczesnym stanie zachowania obrazu niektóre elementy kompozycji oraz inskrypcje były nieczytelne, co w znacznym stopniu utrudniało pełne rozpoznanie cech stylowych i ikonograficznych. Brykowski ograniczył się więc do rozpoznania tematów poszczególnych scen legendy Archanioła Michała, sygnalizując przy tym swoje wątpliwości co do identyfikacji dwóch z nich jako *Pokonanie Madianitów* oraz *Objawienie Jozuemu*. Rysuje się więc potrzeba pełniejszych badań tak nad stylem, jak i ikonografią każdej ze scen oraz nad przemianami ich treści w ciągu wieków, co może doprowadzić do zrozumienia celowości ich doboru oraz znaczenia w obrębie programu ikonograficznego peresopskiego obrazu.

## I. DZIEJE KOŚCIOŁA PW. ARCHANIOŁA MICHAŁA W PERESPIE. OGÓLNY OPIS ŚWIĄTYNI

O stanie badań świątyni w Perespie decydują cztery publikacje<sup>4</sup>. Brykowski we wstępie do *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* w odniesieniu do świątyni w Perespie powtórzył za *Słownikiem geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, że znajdowała się ona w tej miejscowości przed 1674 r.<sup>5</sup> Wasyl Słobodjan w katalogowym opracowaniu cerkwi diecezji chełmskiej uściślił najwcześniejsze dzieje także świątyni w Perespie, wskazując, że najdawniejsze zapiski pochodzą z lustracji tyszowieckiego starostwa z 1570 roku<sup>6</sup>. Przytoczył ponadto przekazy świadczące o funkcjonowaniu w Perespie parafii obrządku wschodniego w pierwszej połowie XVII w.<sup>7</sup> Można zatem przypuszczać, że świątynia w Perespie pierwotnie należała do obrządku prawosławnego, a dopiero w wyniku unii brzeskiej (1596) została przekształ-

<sup>3</sup> R. Brykowski, *Bolesław Chrobry na ikonie św. Michała Archanioła z Perespy. Uwagi wstępne*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, cz. 3: *Między Wschodem a Zachodem. Kultura artystyczna*, Lublin 1992, s. 349–364 (referat z 1988 r.).

<sup>4</sup> *Perespa*, w: *Słownik*, t. 8, 1887 (przyp. 2), s. 7; *Katalog zabytków sztuki w Polsce* (dalej: *KZSP*), t. 8: *Dawne województwo lubelskie*, red. R. Brykowski i E. Smulikowska, z. 17: *Tomaszów Lubelski i okolice*, Warszawa 1982, s. 40–42; Brykowski (przyp. 3), s. 349–364; Василь Слободян, *Церкви Холмської Єпархії*, Львів 2005, s. 326–327.

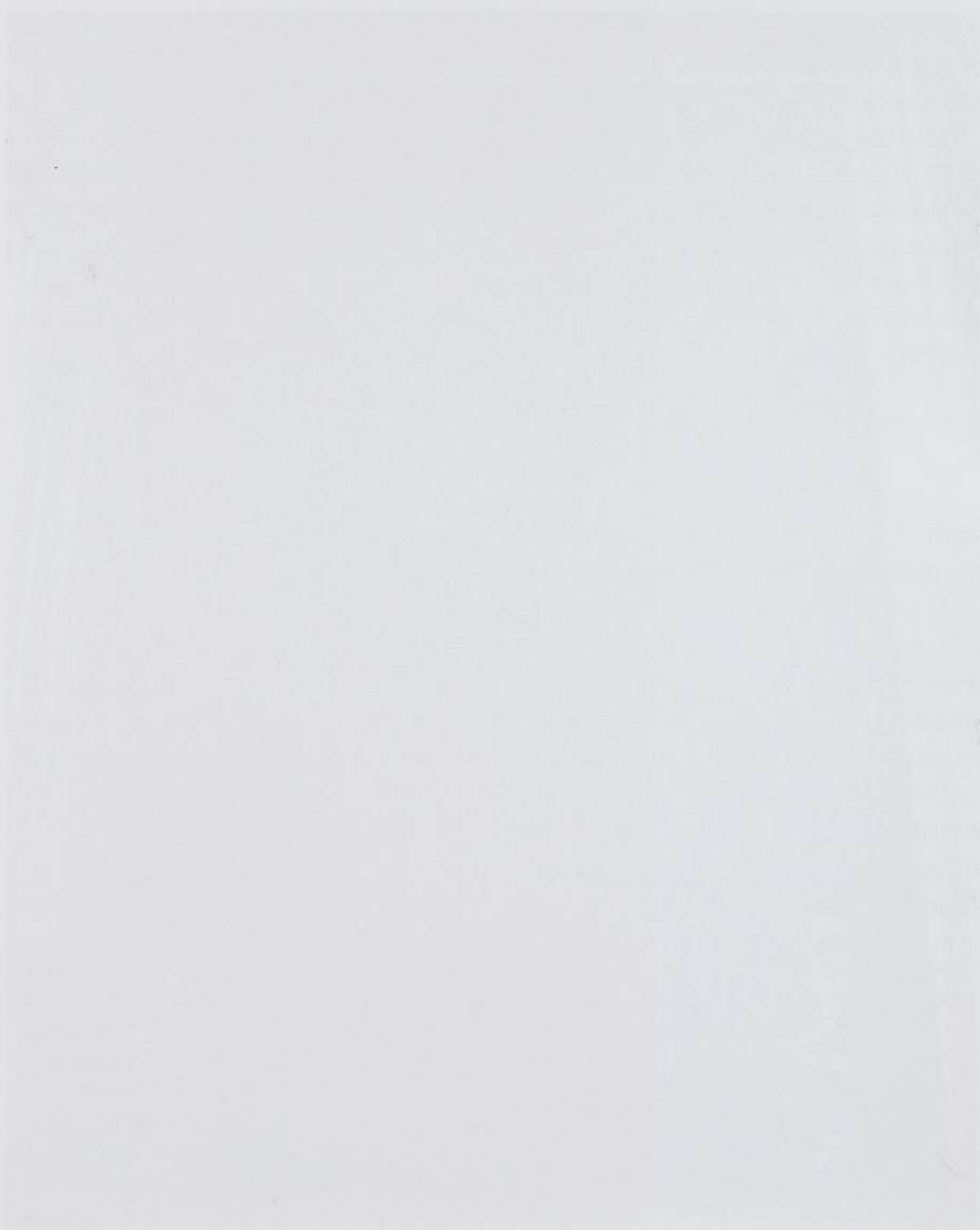
<sup>5</sup> W *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* nie podano źródła daty, zob. *Perespa*, w: *Słownik*, t. 8, 1887 (przyp. 2), s. 7. Poza *KZSP*, t. 8, z. 17 (przyp. 4), s. 40, informację tę powtarza w swoim monograficznym artykule Brykowski (przyp. 3), s. 350.

<sup>6</sup> *Жерела до історії України-Руси*, 7, Львів 1903, s. 299, za: Слободян (przyp. 4), s. 326.

<sup>7</sup> Слободян (przyp. 4), s. 326 cytuje archiwalia z 1623, 1625 i 1640 r. ze zbiorów ukraińskich, zob. Львів, Центральний Державний Історичний Архив України (dalej: ЦДІА), фонд 201: *Львівська митрополічна консисторія*, опис 46, справа 205: *Збірник давніх актів Холмської консисторії складений єпископами Методієм Терлецьким і Яковом Сушею 1425–1680 pp*, аркуші 76а, 186а, 188а.



1. Ikona Archanioła Michała, Perespa, dawna cerkiew Archanioła Michała, obecnie kościół parafialny. Fot. autorka



cona w unicką<sup>8</sup>. Obecna klasycyzująca forma nieorientowanej świątyni pochodzi zapewne z roku 1807, taka bowiem data widnieje na żeliwnej tablicy umieszczonej na zachodniej elewacji („AD 1807”)<sup>9</sup>. Według dotychczasowych ustaleń inicjatorem budowy nowej cerkwi miał być dziedzic Perespy Rafał Horodyński, jednak mimo obecności Horodyńskich w wizytacjach biskupich nie udało się odnaleźć potwierdzenia archiwalnego dla ich działalności fundacyjnej<sup>10</sup>. W *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* zasugerowano, że budowa cerkwi trwała do „ok. 1827 r.”<sup>11</sup>, co powtórzył Słobodian<sup>12</sup>. Przeczy temu zapis w wizytacji w 1814 r., iż cerkiew jest „nowo wymurowana” (dalej następuje opis jej bryły i wnętrza)<sup>13</sup>. Dalsze dzieje świątyni są dość złożone. Wiadomo, że w 1875 r. cerkiew unicką zamieniono na prawosławną. *Katalog zabytków sztuki w Polsce* podaje dodatkowo, że „po 1863 r.” cerkiew w Perespie zamknięto<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Zgodnie z wizytacjami biskupimi już w pierwszej połowie XVIII w. nie było w archiwum parafialnym „oryginalnego” aktu fundacyjnego; por. zapisy w wizytacji w 1822 r.; zob. Lublin, Archiwum Państwowe, Chełmski Konsystorz Grekokatolicki (1525) 1596–1875 (1905) (dalej: APL CHKG), IX: Dekanaty, sygn. 218: Akta gruntowe dotyczące się cerkwi parafialnych. Dekanat grabowiecki (dalej: sygn. 218) oraz wizytacji w 1732 r. (APL CHKG, V: Wizytacje i inwentarze, sygn. 103: Wizyty dekanatów bełskiego, warężskiego, sokalskiego, tyaszowieckiego w diecezji bełskiej zostających 1731–1732).

<sup>9</sup> W opracowaniu dawnym (*Perespa*, w: *Słownik*, t. 8, 1887 [przyp. 2], s. 7) i nowym (Слободян [przyp. 4], s. 326) brak informacji o tablicy, a jako datę fundacji podano rok 1805. Brykowski w swoim monograficznym artykule o ikonie w Perespie relacjonuje: „w «*Liber fundi instructi 1923 anno*» (Archiwum Parafialne w Perespie) znajduje się wzmianka, że cerkiew wybudowana została w 1807 r. i taką datę przyjęto w *Katalogu Zabytków Sztuki*” (Brykowski [przyp. 3], s. 350, przyp. 2; *KZSP*, t. 8, z. 17 [przyp. 4], s. 40). W maju 2006 r. ówczesny proboszcz świątyni stwierdził, że żadnego archiwum parafialnego nie posiada.

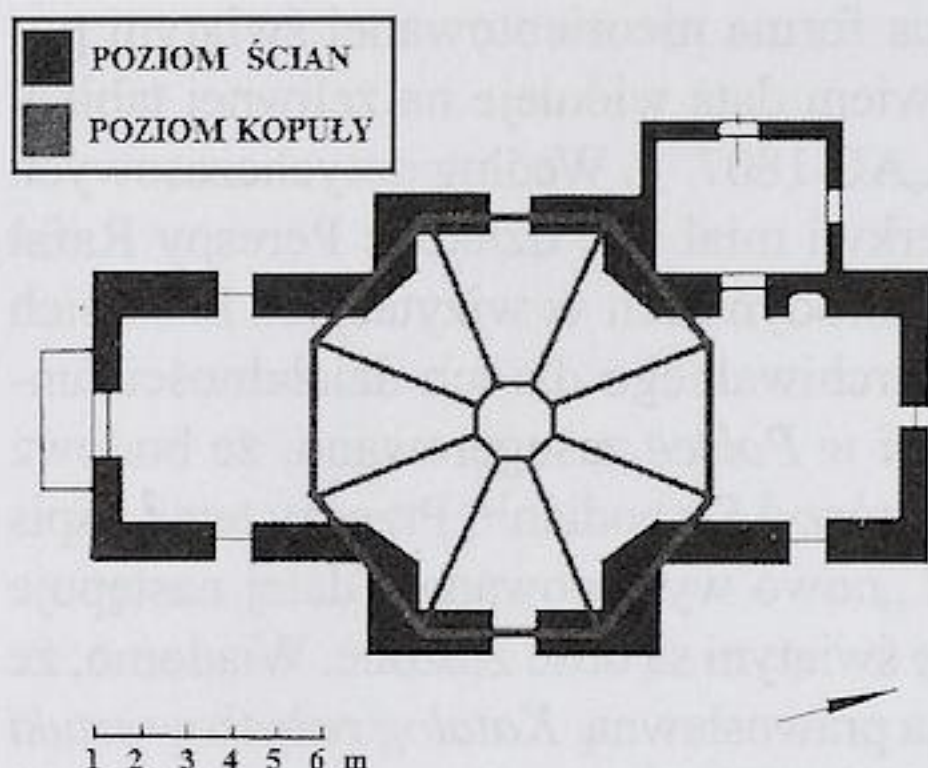
<sup>10</sup> „[Perespa] była niegdyś dziedzictwem Horodyńskich, Dobrzelewskich” (*Perespa*, w: *Słownik*, t. 8, 1887 [przyp. 2], s. 7). O Horodyńskich mowa jest dopiero w wizytacji w 1822 r. i to nie w kontekście fundacji świątyni. Wśród zinwentaryzowanych *Praw i Dokumentów* znajdujących się wówczas w cerkwi figuruje spis dokumentów parafialnych z 1798 r. podpisany przez domniemanego przyszłego fundatora – „W<sup>o</sup> Kollatora teyze Cerkwi”. Sygnatariuszką wizytacji jest jego żona Róża Horodyńska (APL CHKG, sygn. 218). O istnieniu dokumentu *in situ* wspomina również wcześniejsza wizytacja w 1814 r., precyzując, że „Konsygnacye zapieczętowaną przez Cyrkut Zamoyski” podpisał „Dziedzic razem kollator Cerkwi Peresopskiej” (APL CHKG, V: Wizytacje i inwentarze, sygn. 139: Wizytacje i inwentarze cerkwi w dekanatach chełmskim, kodeńskim, krasnostawskim, lubelskim, siedliskim, tarnogrodzkim, tomaszowskim, tykocińskim, wisznickim, włodawskim, zamojskim, niektórych cerkwi w dekanatach: dubienieckim, grabowieckim, hrubieszowskim, łosickim, międzyrzeckim, sokołowskim, szczebrzeskim oraz inwentarze klasztorów Bazylianów w Białej i Chełmie 1807–1815 [dalej: sygn. 139]).

<sup>11</sup> *KZSP* 1982 (przyp. 4), s. 40.

<sup>12</sup> Слободян (przyp. 4), s. 326; por. *Krajowy Rejestr Zabytków Nieruchomych Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, s. 118 (<http://www.kobidz.pl/app/site.php5/article/1469/3159.html>).

<sup>13</sup> APL CHKG, sygn. 139.

<sup>14</sup> *KZSP* 1982 (przyp. 4), s. 40.



2. Perespa, dawna cerkiew Archanioła Michała, obecnie kościół parafialny (plan). Oprac. autorka

w Perespie ponownie użytkowali wierni prawosławni, a cztery lata później nastąpiła powtórna zamiana na kościół katolicki<sup>18</sup>, i tak już zostało do dziś.

Świątynia w Perespie to trójdzielna budowla kopułowa, której zewnętrzna struktura sugeruje plan krzyża łacińskiego (prostopadłościanny prezbiterium, nawy i babińca), jeśli pominąć dostawioną od północy zakrystię. Analiza architektury wykracza poza ramy niniejszego opracowania (il. 2).

## II. KWESTIA NAPISU NA ODWROCIE IKONY

Obraz Archanioła Michała stanowi obecnie zasłonę ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem z XVIII w. znajdującej się w ołtarzu głównym utrzymanym w stylu klasycyzującym<sup>19</sup>. Namalowany został na desce o wymiarach 89 × 62 cm (w świetle ram), najprawdopodobniej w technice olejnej, jednak w związku z zaginięciem dokumentacji konserwatorskiej z prac przeprowadzonych przez mgr Marię Orthwein na przełomie 1977/1978 r.<sup>20</sup> trudno

<sup>15</sup> ЦДІА, фонд 693: *Холмська православна консисторія* (dalej: фонд 693), опис 1, справа 586: *Опис церков Холмської єпархії 1898 р.*, за: Слободян (przyp. 4), s. 326. *Słownik*, t. 8, 1887 (przyp. 2), s. 7 wspomina o „pogorzeli w 1877 r.”

<sup>16</sup> ЦДІА, фонд 693, опис 1, справа 826: *Справа про ремонт церкви в с. Переспа 1910 р.*, Слободян (przyp. 4), s. 326.

<sup>17</sup> [www.diecezja.zam-lub.pl/info.php?id=par/perespa](http://www.diecezja.zam-lub.pl/info.php?id=par/perespa) (strona internetowa diecezji zamojsko-lubaczowskiej).

<sup>18</sup> Слободян (przyp. 4), s. 326; por. *KZSP* 1982 (przyp. 4), s. 40.

<sup>19</sup> *KZSP* 1982 (przyp. 4), s. 41 (ołtarz określono jako „nowszy”).

<sup>20</sup> Ryszard Brykowski zwrócił się do konserwatorce Marii Orthwein, która wówczas stwierdziła, że nie udało się odnaleźć poszukiwanej dokumentacji w warszawskiej Spółdzielni Pra-

potwierdzić tę informację. W rozmowie z Brykowskim Orthwein wskazała na istnienie śladów wcześniej podjętych interwencji konserwatorskich<sup>21</sup>.

W centralnym polu ikony został ukazany archanielski *Cud w Chonach* otoczony z trzech stron dwunastoma epizodami legendy Archanioła Michała, zamkniętymi w ozdobne rokokowe ramy z motywami przypominającymi *rocaille* (il. 1). Siedmiu scenom towarzyszą niemal w całości cyryliczne inskrypcje z kilkoma wyrazami po łacinie, malowane czarną lub białą farbą w zależności od barwy tła, na którym występują. Pomiędzy ilustracjami pionowych części klejm umieszczono sześć tablic o formie kwadratów z półkoliście wygiętymi bokami. Na jednej z nich – jak podaje Brykowski – znajdował się dodatkowy napis w języku polskim, dziś praktycznie nie do odczytania<sup>22</sup>. Podczas kwerendy na potrzeby niniejszej pracy okazało się, że za lewym pionowym obramieniem tuż obok środkowej tablicy jest ukryty jeszcze jeden, dotąd niewymieniany w literaturze, napis: „NOMERO 27” (il. 5). Jego charakter jest tożsamy z grupą cyrylicznych inskrypcji. Więcej wątpliwości wiąże się z rzekomym napisem na niedostępnym rewersie wmontowanej w ołtarz ikony w Perespie. Brykowski wobec zaginięcia dokumentacji konserwatorskiej przytacza wspomnienia ówczesnego proboszcza ks. Piotra Dudek, który pamiętał jedynie fragment inskrypcji: „Zamość, VIII 17...”. Brykowski przyznał, że „dopiero ponowne oględziny napisu (...) i odczytanie go w całości mogą tę kwestię wyjaśnić”<sup>23</sup>. Zaskakujące rozstrzygnięcie przyniosła kwerenda w Delegaturze Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków (WUOZ) w Zamościu (dawniej Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków). Dnia 21 kwietnia 1986 r. wspomniany ksiądz proboszcz Dudek wysłał do WUOZ pismo, z którego wynika, że ikona nie była konserwowana na miejscu w Perespie, ale że zabrano ją „wraz z całą partią obrazów” do Warszawy<sup>24</sup>. Ikona Archanioła Michała „zo-

---

cy Artystów „Plastyka”, w ramach której wykonywała konserwację ikony; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 349, przyp. 1. Na potrzeby niniejszej pracy, tj. 30 lat po wydarzeniu, niewiele udało się ustalić w związku z firmą wykonawczą. Mimo iż w Krajowej Radzie Spółdzielczej jest przechowywana dokumentacja z już nieistniejącej spółdzielni „Plastyka” (wykaz dostępny na [http://www.krs.com.pl/fotki/wykaz\\_arch.pdf](http://www.krs.com.pl/fotki/wykaz_arch.pdf)), to zgodnie z relacją jej likwidatora nie ma w ich zasobach ani dokumentacji konserwatorskiej dotyczącej obrazu w Perespie, ani zaświadczeń pracowniczych potwierdzających, że konserwator Maria Orthwein była na stałe związana z tą instytucją, ani podpisanej przez nią umowy-zlecenia na konserwację malowidła.

<sup>21</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 349 i 351, przyp. 8.

<sup>22</sup> Tamże, s. 351.

<sup>23</sup> Tamże, s. 351, przyp. 7 i 8. Ks. Piotr Dudek (obecnie na emeryturze) był proboszczem w Perespie w latach 1972–1986 (dane parafialne).

<sup>24</sup> Dziękuję p. Grażynie Żurawickiej i p. Barbarze Stolarz za odnalezienie i przesłanie kopii tegoż pisma nr 1546, które wpłynęło 23 IV 1986 r. (z tego dokumentu pochodzą dalsze cytaty w tym podrozdziale). Stanowi ono odpowiedź na wcześniejsze pytanie WUOZ o przebieg konserwacji ikony Archanioła Michała.

stała poddana konserwacji w pierwszej kolejności”, dlatego zalecono księdzu odebrać ją „własnym transportem” we wcześniejszym terminie, „nie czekając na ukończenie konserwacji innych obrazów”. Proboszcz właśnie tak uczynił („przywożąc do Zamościa jeszcze kilka obrazów”) oraz jasno stwierdził, że nie przekazano mu wtedy dokumentacji konserwatorskiej. Zasugerował, że „być może (...) została ona sporządzona całościowo po ukończeniu konserwacji wszystkich obrazów”, dodając: „nic mi jednak o tym nie jest wiadomo”<sup>25</sup>. Jednak co ważniejsze, w swoim liście proboszcz P. Dudek wspomina o odczytanym przez siebie napisie na rewersie ikony: „Roku 179... zaczęty czer.. skończony augusta 8. Jakub Bobrowski a Zamość”<sup>26</sup>.

### III. ATRYBUCJA I DATOWANIE

Według *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* ikona Archanioła Michała pochodzi z „ok. poł. w. XVIII”<sup>27</sup>. Brykowski przesunął to datowanie na drugą połowę tego stulecia<sup>28</sup>. W niniejszej pracy podstawą ustalenia autorstwa i datowania obrazu w Perespie będą przede wszystkim analiza stylowa oraz analiza źródeł pisanych. Punkt wyjścia stanowi oczywiście napis na odwrocie, w którym wymieniono Jakuba Bobrowskiego, miasto Zamość oraz datę 179... Tożsamość Jakuba Bobrowskiego potwierdzają dokumenty archiwalne: protokół z prac prowadzonych w kaplicy Matki Boskiej Łaskawej kolegiaty zamojskiej (Archiwum Państwowe w Lublinie)<sup>29</sup> oraz inwentarz notariuszy zamojskich dotyczący ruchomości Bobrowskiego zlicytowanych rok po jego

<sup>25</sup> To tłumaczy, dlaczego nie ma tego opracowania w żadnej z wojewódzkich instytucji: w Delegaturze WUOZ w Zamościu, WUOZ w Lublinie, Archiwum parafialnym w Perespie czy Archiwum diecezji zamojsko-lubaczowskiej. Poszukiwania w Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie (w Pracowni Dokumentacji, Ewidencji i Rejestru Zabytków Ruchomych) również nie przyniosły pozytywnych rezultatów.

<sup>26</sup> Przerwa w miejscu ostatniej cyfry roku jest w oryginale dokumentu. Ksiądz dla jasności sygnalizuje: „kilku liter nie mogłem odczytać”.

<sup>27</sup> KZSP 1982 (przyp. 3), s. 41.

<sup>28</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 351, przyp. 7. W *Liber fundii instructi 1923 anno* (por. przyp. 9) ikona Archanioła Michała miała być określona jako „zabytek czasów unickich” (Brykowski [przyp. 3], s. 350).

<sup>29</sup> Lublin, Archiwum Państwowe, Akta kolegiaty w Zamościu, sygn. 435: *Protokół zapisania doznanych łask opieki Najświętszej Panny Mari w Obrazie z odwachu przeniesionym do Kościoła Kolegiaty Zamojskiej, tudzież ofiarowania wotów srebrnych y składanie pieniężnej ofiary do puszki w roku 1803* (dalej: APLAK, sygn. 435). Por. M. Leszczyński, *Łaskami słynący obraz Matki Bożej Opieki (Łaskawej) zwanej Odwachowską w Katedrze Zamojskiej*, „Zamojski Informator Diecezjalny” 9, 2000, s. 1 (<http://www.zamosc.opoka.org.pl/sanktuar/03.html>); B. Sawa, *Jakub Bobrowski zapomniany malarz zamojski z przelomu XVIII/XIX w.*, „Archiwariusz Zamojski” 3, 2004, s. 15 (<http://www.archiwum.zam.pl/pliki/sawa.pdf>).



śmierci (Archiwum Państwowe w Zamościu)<sup>30</sup>. Na tej podstawie można zrekonstruować kilka wydarzeń w biografii rzeźzonego malarza. Pierwszym znanym wydarzeniem jest fakt kupna domu „prawem dziedzictwa wspólnie” z żoną Agnieszką przy ul. Gęsiej na Lwowskim Przedmieściu – dawnej dzielnicy Zamościa. W lipcu i wrześniu 1781 r. na polecenie X Ordynata Andrzeja Zamoyskiego Bobrowski przybywa do Janowa Lubelskiego, by „zadecydować czy ołtarz w kościele Dominikanów ufundowany przez mieszczan powinien «być zrobiony kolorami czy wyłoceniem»”<sup>31</sup>. Dodajmy, że mniej więcej na ten czas przypada aranżacja nowego wnętrza tej świątyni<sup>32</sup>. Nic nie wiemy o działalności Bobrowskiego przed rokiem 1781, choć należy przyznać rację Bogumile Sawie – autorce krótkiej biografii artysty – że Bobrowski musiał być aktywny wcześniej, skoro znalazł uznanie w oczach tak znakomitego zleceniodawcy<sup>33</sup>. Następną znaną datą jest rok 1803, kiedy ks. Michał Witawski zatrudnił Bobrowskiego do nowego zaaranżowania dawnej kaplicy Jana Nepomucena w zamoyskiej katedrze, do której przeniesiono wówczas z miejskiego ratusza uznany za cudowny obraz Matki Bożej Łaskawej zwanej Odwachowską. Bobrowski poza drobniejszymi pracami, jak „zmalowanie postumentu u jednej figury” i skarboney przy filarze oraz przeróbki dwóch figur ołtarzowych (św. Marię Magdalenę zamienił w św. Jana Nepomucena, a rzeźbę żołnierza – w św. Floriana), miał również wykonać „mały obraz z ramkami Matki Bożej przy skarbonie”, a 27 kwietnia 1805 r. malowidło św. Jana Nepomucena służące potem za zasuwę cudownego wizerunku Marii z Dzieciątkiem. W 1806 roku za prace w kaplicy wypłacono Bobrowskiemu „niebagatelną sumę 800 zł (ówczesną wartość połowy murowanego domu)”<sup>34</sup>. Kolejne potwierdzone archiwalnie daty dotyczą śmierci artysty w Zamościu 26 marca 1814 r. oraz jego żony w grudniu tego samego roku. W związku z tym, że państwo Bobrowscy nie mieli dzieci i nie spisali testamentu, zlicytowano ich własność (z czternastu zachowanych w domu obrazów dwanaście „już zmalowanych ordynaryjnych o treści religijnej kupił ks. Bukalski”)<sup>35</sup>.

Zgodnie z relacją dyrektora Muzeum Zamoyskiego Piotra Kondraciuka o powyższych pracach Bobrowskiego posiadamy wyłącznie przytoczone in-

<sup>30</sup> Inwentarz spisany 31 marca 1815 roku przez notariusza Bazylego Wysoczańskiego (dalej: *Inwentarz notariuszy zamoyskich*) odnalazł w zamojskim archiwum w 1997 r. Andrzej Kędzióra. Informację przekazała Sawa (przyp. 29), s. 16 i 19, jednak nie podała bliższych namiarów na cytowany przez siebie dokument.

<sup>31</sup> APLAK, sygn. 435, za: Sawa (przyp. 29), s. 16, por. s. 18.

<sup>32</sup> J. Kowalczyk, *Ze studiów nad geografią lwowskiej rzeźby rokokowej*, w: *Rokoko: Studia nad sztuką 1. połowy XVIII w. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, Wrocław, październik 1968*, Warszawa 1970, s. 205.

<sup>33</sup> Por. Sawa (przyp. 29), s. 16.

<sup>34</sup> Prace w katedrze wymienione w APLAK, sygn. 435, za: Sawa (przyp. 29), s. 16–18.

<sup>35</sup> *Inwentarz notariuszy zamoyskich*, za: Sawa (przyp. 29), s. 18–19.

formacje archiwalne<sup>36</sup>. Na ich podstawie można przypuszczać, iż pobyt Bobrowskiego w Zamościu od początku lat 80. XVIII w. aż do śmierci artysty miał charakter stały. Choć przekazy archiwalne dotyczące obrazów w świątyni w Perespie są zdawkowe i nie dostarczają bliższych informacji<sup>37</sup>, udało się potwierdzić źródłowo kontakty parocha peresopskiej cerkwi z Zamościem<sup>38</sup>. Jeśli Jakub Bobrowski istotnie jest autorem ikony w Perespie, to zyskujemy pierwsze zachowane dzieło tego malarza.

#### IV. OGÓLNY OPIS OBRAZU

W związku z tym, że nie istnieje historyczna kolejność wydarzeń legendy Archanioła Michała determinująca stały porządek epizodów w ikonie, na początku zostanie przedstawiona lista tematów – zaczynając od pola centralnego, a następnie począwszy od sceny z lewego górnego rogu rzędami w prawo (il. 3).

Nowa względem Brykowskiego identyfikacja epizodu nr 6 zostanie uzasadniona w analizie ikonograficznej. Już na wstępie można stwierdzić, że schematy kompozycyjno-ikonograficzne scen w poszczególnych rzędach są do siebie podobne (na il. 4 elementy sześciu par oznaczone jako a i b). Najczęściej tworzą je dwie postaci. Archanioł Michał w sześciu epizodach jest odziany w długi chiton spleciony z szerokim pasem tkaniny, w czterech scenach w strój wojownika z powtarzającymi się piersiowym pancerzem nałożonym na tunikę oraz hełmem z pióropuszem lub bez, a w trzech nosi długą szatę. Pozostali bohaterowie legendy mają tradycyjne ubiory: apostołowie, papież i król długie tuniki i płaszcze narzucone na ramiona, wojownicy i żołnierze – rzymskie pancerze nałożone na krótkie tuniki, reszta – długie lub krótkie szaty.

<sup>36</sup> Mejlowa korespondencja z 14 lutego 2008 r.

<sup>37</sup> Por. Zapisy w wizytacjach biskupich w 1775 r. (APL, CHKG, V: Wizytacje i inwentarze, sygn. 122: Wizytacje, inwentarze cerkwi w dekanatach strzemieleckim, włodawskim, tyszowieckim, szczebrzeskim 1774–1785 [dalej: sygn. 122]), 1814 r. (APL, CHKG, sygn. 139) i 1822 r. (APL CHKG, sygn. 218). W kontekście niniejszych badań interesujący mógłby się okazać wymieniony w wizytacji w 1814 r. (niestety nieodnaleziony) *Inwentarz wszystkich sprzętów Cerkiewnych i iey funduszew przez Komisarza Cyrkularnego (...) 16 kwietnia 1811 roku uczyniony* (APL, CHKG, sygn. 139).

<sup>38</sup> Zgodnie z wizytacją w 1760 r. paroch „Eliasz Stankiewicz z Perespy pierwszego tygodnia Postu Adwentowego winien witać do klasztoru WWXX Bazylianów Zamoyskich, tam medytacje (...) odprawić (...), z których odprawionych (...) powinien wziąć Testimonium” (APL, CHKG, V: Wizytacje i inwentarze, sygn. 110: Acta Episcopatus Chełmensis 1759–1762). Także parochowi „Antoniemu Suplikiewiczowi” z pobliskich Tyszowiec w 1775 r. nakazano „pilnie ćwiczyć się w czytaniu pisma S. k[a]zusow, Teologii moralnej, w czasie sposobnym ma (...) Paroch odprawić rekolekcje w WWXX Bazylianow w Zamościu ozmiodniowe, z których odprawionych ma prezentować Testimonium autentyczne” (APL, CHKG, sygn. 122).

Lp.	SCENA
1	Cud w Chonach
2	Archanioł pokonuje nieprzyjacielskie wojska
3	Wygnanie Adama i Ewy z Raju
4	Zatrzymanie oślicy Balaama
5	Archanioł przekazuje Adamowi i Ewie boski nakaz pracy
6	Anielska ochrona Konstantynopola przed atakiem ludów Orientu
7	Archanioł Michał zapowiada papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu koniec zarazy w Rzymie
8	Habakuk karmi Daniela
9	Trzej młodzieńcy w piecu ognistym
10	Anioł rozpala ogień dla ofiary Gedeona
11	Uwolnienie św. Piotra z więzienia
12	Niewiasty u grobu
13	Archanioł przekazuje królowi Bolesławowi Chrobremu miecz zwycięstwa w walce o Kijów

2		3	
4	1	5	
6		7	
8		9	
10	11	12	13

3. Lista tematów scen w klejmach Ikony Archanioła Michała, Perespa. Oprac. autorka

Takie elementy, jak korona czy tiara dookreślają funkcję postaci. Powtarza się typ podłużnej twarzy z charakterystycznym zarysem oczu (por. niżej). Architektura w tle większości scen to przeprute oknami bryły domów nakryte dwuspadowymi dachami albo walcowate wieże kościołów z półsferycznymi hełmami ze szpicami. Część wydarzeń rozgrywa się na tle górzystego krajobrazu (*Boski nakaz pracy*, *Młodzieńcy w piecu*, *Cud w Chonach*), w innych epizodach kolejne plany wyznaczają pagórki. Skala barwna jest szeroka: poza bielą, szarością i złotem wprowadzono cynober, purpurę, azuryt, szafir, ugry, brunatne ochry, sienę paloną czy szmaragd. Mimo zwykle poprawnego stosowania perspektywy Bobrowski nie uniknął kilku błędów w zakresie skrótów niektórych figur (np. prawa stopa Archanioła w *Cudzie w Chonach*).

## V. PRÓBA OKREŚLENIA ŚRODOWISKA ARTYSTYCZNEGO BOBROWSKIEGO

Podobne cechy stylowe jak w peresopskiej ikonie Bobrowskiego pojawiają się w dziełach jeszcze kilku malarzy czynnych w latach 70. i 80. XVIII w. Na pierwszym miejscu należy wymienić Antoniego Gruszeckiego (Dombrow-

skiego). W jego sygnowanym obrazie przedstawiającym *Św. Antoniego z Dzieciątkiem* z roku 1774, znajdującym się obecnie w pofranciszkańskim kościele Wniebowzięcia NMP w Drohiczynie nad Bugiem<sup>39</sup>, odnajdujemy zbliżony do peresopskiego typ fizjonomiczny z charakterystycznymi wypukłymi powiekami i drobną brodą cofniętą względem linii profilu. Kolejnym artystą tego kręgu jest Gabriel Sławiński. Jego twórczość nie była dotychczas przedmiotem kompleksowych badań<sup>40</sup>. Wiadomo, że warsztat Sławińskiego wykonał freski w greckokatolickiej cerkwi Wniebowzięcia Matki Boskiej w Klesztowie (1772)<sup>41</sup>, w kościele św. Wawrzyńca w Żółkiewce (1776)<sup>42</sup>, w nawie i kaplicach paulińskiego kościoła we Włodawie (od 1784)<sup>43</sup>, obrazy z cyklem cudów św. Antoniego w bernardyńskim kościele w Radeczniczy (1780–1781) oraz wizerunek św. Mikołaja z niezachowanej cerkwi św. Nikity w miejscowości Tyszowce-Zamłynie (1774)<sup>44</sup>. Liczba i skala tych dzieł wskazują, że artysta korzystał z pomocy bliżej nieokreślonego grona współpracowników i uczniów. Jednak dalszym badaniom pozostawić należy przyczyny zróżnicowania malarstwa Sławińskiego na partie (1) malowane swobodną, rozedrganą

<sup>39</sup> A. Ryszkiewicz, *Malarz Antoni Gruszecki vel Dombrowski bazyljanin w Supraślu*, „Rocznik Białostocki” 7, 1967, il. 3; tenże, *Antoni Gruszecki*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2: D–G, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 502. O ile na obraz w Drohiczynie tradycyjnie została nałożona srebrna sukienka z motywami kwiatowymi, o tyle w wypadku ikony w Perespie wypukłe „kwieciste” wzory zbroi Archanioła Michała uformowane zostały z zaprawy, co daje efekt naśladowania metalowych osłon.

<sup>40</sup> W listopadzie 2007 r. Pracownia *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających* przygotowująca 9 tom serii nie dysponowała w zasadzie żadnymi materiałami na temat tego malarza, poza dość oczywistym wypisem ze *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* (t. 14, Warszawa 1895, s. 822) na temat Żółkiewki (mejlowa korespondencja z redaktor naczelną z dnia 29 XI 2007 r.). Wstępny etap moich badań por. M. Szyndlarewicz, *Gabriel Sławiński – malarz fresków i obrazów olejnych*, w: *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina, P. Oszczanowski, Wrocław 2010, s. 349–358, il. LX–LXIX.

<sup>41</sup> B. Lipiec, *Malowidła freskowe w kościele parafialnym w Klesztowie*, „Roczniki Humanistyczne” 6, 1957 (wyd. 1958), z. 4, s. 261–269; *Klesztów*, w: *KZSP*, t. 8 (przyp. 4), z. 5: *Powiat chełmski*, Warszawa 1968, s. 32–34.

<sup>42</sup> *Żółkiewka*, w: *Słownik*, t. 14, 1895 (przyp. 40), s. 822; *Żółkiewka*, w: *KZSP*, t. 8 (przyp. 4), z. 8: *Powiat krasnostawski*, Warszawa 1964, s. 79–81; W. Smosarski, *Malowidła ścienne Gabriela Sławińskiego w kościele parafialnym pod wezwaniem św. Wawrzyńca w Żółkiewce*, praca magisterska napisana na KUL w 1968 r. pod kierunkiem prof. Antoniego Maślińskiego.

<sup>43</sup> H. Sobieszczuk, *Malowidła ścienne w kościele popaulińskim we Włodawie*, „Roczniki Humanistyczne” 6, 1957 (wyd. 1958), z. 4, s. 272–281; A. Stoga, *Marceli Dobrzeniewski – zagadkowy malarz Włodawy i Łęczeszyc*, „Biuletyn Historii Sztuki” 34, 1972, nr 3/4, s. 343; *Włodawa*, w: *KZSP*, t. 8 (przyp. 4), z. 18: *Powiat włodawski*, Warszawa 1975, s. 56–65.

<sup>44</sup> O obrazie, znajdującym się w Muzeum Narodowym we Lwowie, wspomniał Słobodian na marginesie swoich rozważań o cerkwiach diecezji chełmskiej; zob. Слободян (przyp. 4), s. 411–412.

manierą (np. powtarzająca się para radecznickich aniołów) oraz partie (2) w pewnym stopniu uproszczone (np. radecznickie sylwetki Antoniego Padewskiego i Szymona-Tkacza).

Bezsporne jest pokrewieństwo głównego typu fizjonomicznego w ikonie w Perespie z nieco uproszczoną twarzą św. Antoniego w radecznickich obrazach (il. 6–8), z zastrzeżeniem, że podkrążenie oczu wałeczkiem skóry i falisty zarys górnych powiek Archanioła w *Cudzie w Chonach* pojawiają się jedynie w niektórych twarzach postaci malowanych wspomnianą wyżej manierą malarską Sławińskiego (il. 9). Bobrowski w pewnym stopniu różnicuje ujęcia frontalne i profilowe. Inspiracją dla niezwykle płaskich głów w ujęciach profilowych z ostro zarysowaną żuchwą i wyraźnie cofniętą względem linii profilu brodą mogła być grupa „drapieżnych” twarzy kręgu Sławińskiego z charakterystycznymi lekko zakrzywionymi, dużymi nosami (stojący anioł na obrazie *Uzdrowień na górze radecznickiej* i kobieta w scenie śmierci fundatorki). Tak u Bobrowskiego, jak i Sławińskiego pojawiają się rozcięte na udzie anielskie tuniki z szarfami przerzuconymi przez ramię lub poprzecznie zakrywającymi klatkę piersiową oraz oplatające łydki sandały z kwiatowymi wykończeniami – szkicowo potraktowanymi przez Sławińskiego, a z pieczołowitością oddanymi przez Bobrowskiego. Zbliżone są partie krajobrazowe – szczególnie białawe żyłkowania grzbietów gór (*Cud w Chonach*) oraz drzewa o rozwidlających się konarach (*Wygnanie z Raju*, *Boski nakaz pracy*, *Niewiasty u grobu*). Tożsame jest barwne różnicowanie nieba za pomocą subtelnych azurytów i szarości (u Sławińskiego dodatkowo z użyciem rozbielonej pomarańczowej ochry) oraz bladopurpurowa (*Cud w Chonach*, *Boski nakaz pracy*, *Ocalenie Konstantynopola*, *Młodzieńcy w piecu*), a rzadziej ugrowa (*Marie u grobu*) smuga rozplywająca się nad horyzontem. Obydwaj, Sławiński i Bobrowski, operują niemal tymi samymi zestawami pigmentów w partiach szat: azuryt pojawia się z purpurą, pomarańczową ochrą i bielą, bieli poza azurytem towarzyszą purpura lub siena palona, purpura, obok zestawu z azurytem i bielą, jest łączona z pomarańczową ochrą, natomiast szmaragdowi odpowiada odcień ugru. Dla podobnego doboru barw całych scen dobrego przykładu dostarcza zestawienie *Uwolnienia św. Piotra* na ikonie w Perespie z *Powołaniem apostołów* na sklepieniu nawy w Żółkiewce. Znaczące jest to, że Bobrowski, stopniując walorowo daną barwę, znacznie rzadziej niż Sławiński doprowadza ją aż do bieli. Za to rozedrgane smugi białego pigmentu dopełniające niemal każdą formę w ikonie w Perespie nadają kompozycjom lekkości i swoistej migotliwości. Także porównanie aniołów o półdługich złotych włosach układających się w pukle – u Sławińskiego zawsze, a u Bobrowskiego czasem (*Pokonanie nieprzyjaciela*, *Wygnanie z Raju* oraz *Karmienie Daniela przez Habakuka*) – uzmysławia ich podobieństwo.

Uświadamia równocześnie, że Bobrowski jest bardziej zachowawczy (mniej biegły?) w sposobie ukazywania ruchu przez układ szat. Wreszcie obaj artyści mają skłonność do kompozycji lapidarnych, skondensowanych do elementów niezbędnych do wyrażenia treści. Zdumiewająco dobrze pasują do obrazu w Perespie słowa Mariusza Karpowicza na temat stylu Sławińskiego: „duże pojedyncze postacie (...), przejrzyste kilkufigurowe sceny (...). Ani zagmatwania, ani dekoracyjnego bogactwa, ani zagęszczenia kolorowych plam, ani niepokoju wielofigurowej kompozycji (...) u Sławińskiego nie ma. Jego freski są czytelne i proste”<sup>45</sup>.

Przeprowadzona analiza dowodzi, że podobieństwa zachodzące między Jakubem Bobrowskim a Gabrielem Sławińskim w sensie fascynacji artystycznych można definiować jako związek uczniowsko-mistrzowski. Przemawiać za tym może także lokalizacja czterech z pięciu znanych realizacji Sławińskiego (Klesztów, Tyszowce, Żółkiewka i Radecznica) skupionych w okolicach Zamościa, gdzie – jak już była o tym mowa – mieszkał Bobrowski (przy czym Tyszowce znajdują się zaledwie kilka kilometrów od Perespy).

Mariusz Karpowicz we wstępie do znanej powszechnie pracy *Sztuka polska XVIII wieku* wspomina o tzw. „ogonie rokokowym» w czasach stanisławowskich” – trzeciej i zarazem ostatniej fazie sztuki XVIII w., nazwanej przez niego „sztuką gasnącą” i trwającej od około 1770 r. do końca wieku<sup>46</sup>. Podobnie jak w Rzeczypospolitej również w innych środowiskach europejskich do głosu doszła wówczas klasycystyczna postawa, odsuwając formacje barokową i rokokową. W kontekście niniejszych rozważań na szczególną uwagę zasługuje środowisko morawskie, gdzie barokowa sztuka dojrzała znacznie później niż np. na sąsiednich terenach historycznych Czech<sup>47</sup>. Malarstwo na Morawach było silnie uwarunkowane późnobarokową twórczością przedstawicieli tzw. szkoły wiedeńskiej, której zawdzięcza lekkość palety barwnej i spontaniczność formalną. Od wpływu wiedeńskich gigantów Daniela Grana (1694–1757) czy Paula Trogera (1698–1762) miejscowe malarstwo w pełni nie uwolniło się właściwie nigdy, a równocześnie nie było w stanie osiągnąć podobnie wysokiego poziomu artystycznego. O odrębności środowiska morawskiego decyduje jednak uchwytna już u najwcześniejszych lokalnych malarzy, takich jak Jan Jiří Etgens (1691–1757) czy Michael Jan Fissé (1686–1732), „klasycystycznie zorientowana lub akademicka ekspresja, charakterystyczna przez

<sup>45</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 278–279.

<sup>46</sup> Tamże, s. 5–6, 9.

<sup>47</sup> Wprowadzenie o sztuce morawskiej opracowane na podstawie fragmentów: *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, red. I. Krsek, Z. Kudělka, M. Stehlik, J. Válka, Praha 1996, s. 699–701 oraz V. Kratinová, *Styly a stylové tóniny pozdního baroku*, w: *V zrcadle stínů. Morava v době baroka. 1670–1790*, red. J. Kroupa, katalog wystawy, Rennes–Brno 2003, s. 233–235.

swój umiarkowany liryzm, przez powstrzymywanie realizacji”<sup>48</sup>. Z tego wynika obecny w literaturze podział sztuki na Morawach na dwa nurty: (1) nurt tłumionej, klasycyzującej ekspresji zapoczątkowany przez pioniera lokalnego stylu Martina Antonina Lublinský’ego (1639–1690) oraz (2) znacznie bardziej wyrazisty nurt o wiedeńskim rodowodzie. Także styl późnomorawski (1750–1790) zachował podział na te dwa prądy artystyczne. W tym czasie olbrzymią rolę odgrywali uczniowie Trogera i Michelangela Unterbergera (1695–1758), w tym przede wszystkim Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). U schyłku stulecia zyskał na sile nurt „rokokowego klasycyzmu” reprezentowany przez Ignáca Viktorina Raaba (1715–1787).

Profilowe fizjonomie na peresopskim obrazie, będące echem „drapieźnych” twarzy w cyklu radecznickim, zdają się na tej samej zasadzie korespondować z powszechnym, szczególnie w twórczości Maulbertscha, lekko karykaturalnym typem fizjonomicznym o mocnej żuchwie, cofniętej względem linii profilu brodzie i charakterystycznym zakrzywionym nosie. Podobne twarze obecne są w malowidłach morawskich tak jednego, jak i drugiego nurtu<sup>49</sup>. Profilowe twarze peresopskie są wyjątkowo bliskie typom fizjonomicznym w brneńskim obrazie *Śmierć św. Józefa* (przed 1762 r.) Františka Vavřinca Korompaya (1723–1779)<sup>50</sup> (il. 10–12). Cofnięcie drobnej brody i wręcz przesadne uwypuklenie górnych powiek charakterystyczne dla Bobrowskiego pojawiają się również u Josefa Winterhaldera młodszego (1743–1807) oraz na niektórych obrazach Jana Lukáša Krackera (1717–1779), wywodzącego się z wiedeńskiej rodziny rzeźbiarzy<sup>51</sup>. Jednocześnie zwartość formalna i swoista „określoność” owalu twarzy Archaniola w *Cudzie w Chonach* przypominają fizjonomie w mocno już klasycyzujących pracach artystów pracujących na Morawach<sup>52</sup>. Powszechne w sztuce w środowisku morawskim są dynamiczne anioły spowite w swobodnie poruszające się szaty, ale o odsłoniętych ramionach, z szeroko rozłożonymi na boki skrzydłami i rozwianymi, jasnymi

<sup>48</sup> *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* (przyp. 47), s. 700.

<sup>49</sup> Por. twórczość jednego z najwierniejszych obok Winterhaldera młodszego naśladowców Maulbertscha Felixa Ivo Leichera (1727–1812); zob. L. Slaviček, *Franz Anton Maulbertsch a jeho okruh na Moravě*, w: *V zrcadle stínů* (przyp. 47), s. 225.

<sup>50</sup> Morawska Galeria w Brnie. Analogiczne fizjonomie pojawiają się na niektórych obrazach z lat 50. XVIII w. Josefa Ignáca Sadlera (Sattlera) (1725–1767), np. *Św. Rodzina ze św. Anną* w kościele w miejscowości Hněvotín (po 1751); zob. *V zrcadle stínů* (przyp. 47), s. 198.

<sup>51</sup> Np. fizjonomia Marii na obrazie *Nauczanie Marii*, ok. 1766, kościół św. Hipolita w miejscowości Znojmo-Hradiště (*V zrcadle stínů* [przyp. 47], s. 336) oraz twarz św. Antoniego na obrazie z 1759 r. w Galerii Morawskiej w Brnie (*Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* [przyp. 47], s. 502).

<sup>52</sup> Np. twarz Ateny na fresku *Zaślubiny Peleusa i Tetydy*, 1770–1772, František Adolf z Freenthalu, Kroměříž (zamek); zob. *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* (przyp. 47), s. 561, 562.

włosami przerzuconymi jakby podmuchem wiatru na jedną stronę głowy. Mimo swojej zachowawczości Bobrowski wprowadza podobne motywy. Szatę anioła w scenie centralnej stara się natomiast układać w zauważalne w morawskich obrazach zwłaszcza nurtu klasycyzującego pionowe, rurkowane marszczenia zgromadzone między nogami postaci<sup>53</sup>; jednak niedopasowanie fałd do domyślnego duktu nogi Archanioła zniekształciło zamierzony efekt. Lepiej uwidacznia się on u miniaturowych bohaterów klejm (kobiety w scenie *Niewiast u grobu*), których tuniki o fałdach płynnych, jakby „ciastowatych” powtarzają rozwiązania najwcześniejszych morawskich artystów nurtu klasycyzującego, takich jak Fissé<sup>54</sup> czy Etgens<sup>55</sup>. Autor ikony w Perespie generalnie wybiera ostrożniejsze rozwiązania formalne. Brak u niego tak typowego dla morawskich artystów nurtu ekspresyjnego malowania partii najbardziej oświetlonych innym kolorem niż wyjściowy<sup>56</sup>. Mimo iż styl scen bocznych u Bobrowskiego wykazuje pokrewieństwo z morawskimi obrazami budowanymi przez abstrakcyjne plamy barwne, gdzie rozmyta linia sygnalizuje jedynie generalną formę<sup>57</sup>, to bardziej zwarty formalnie *Cud w Chonach* odsyła do „klasycyzującej” manieri tego środowiska. Nagminne w peresopskim obrazie smugi białego pigmentu przywodzą na myśl analogiczne zabiegi w twórczości Martina Johanna Schmidta zw. Kremser-Schmidt z ostatnich dekad XVIII w.<sup>58</sup> Bobrowski – zapewne miejscowy artysta zamoyski – mógł zostać wyszkolony w orbicie morawskiego nurtu tłumiającego ekspresję, stąd na jego manierę, z jednej strony, składają się elementy rokokowe, a z drugiej – wyraźniejszy niż u Sławińskiego rys klasycyzmu.

Uznanie zależności Bobrowskiego od środowiska morawskiego nakazuje jeszcze raz zastanowić się nad źródłem rysów klasycyzujących w twórczości malarzy doby „ogona rokokowego”. Owa „klasycystycznie zorientowana ekspresja”

<sup>53</sup> Np. *Immaculata*, 1779, F.V. Korompay, Jihomoravské Muzeum, Znojmo, inv. O 1489; zob. *V zrcadle stínů* (przyp. 47), s. 212.

<sup>54</sup> Bohaterowie fresku *Zjawienie się Marii św. Dominikowi* w dominikańskim klasztorze w Znojmie, 1727–1731; zob. *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* (przyp. 47), s. 491.

<sup>55</sup> Obraz *Św. Bernard z Clairvaux*, ok. 1730, kościół w Velehradzie; zob. *V zrcadle stínů* (przyp. 47), s. 203.

<sup>56</sup> Np. na obrazie Josefa Sterna (1716–1775) *Trójca Święta* (ok. 1757) w Galerii Morawskiej w Brnie (inv. č SD 58) azurytowa szata Ojca i cynobrowa tunika Syna są modelowane całymi płaszczyznami ciepłych ugrów; zob. *V zrcadle stínů* (przyp. 47), s. 208.

<sup>57</sup> Np. fresk *Przekazanie kluczy św. Piotrowi* Krackera w kościele św. św. Piotra i Pawła w miejscowości Nová Říše, 1766–1767; zob. *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku* (przyp. 47), s. 498.

<sup>58</sup> Np. na obrazie *Ofiarowanie Izaaka*, 1782, Jihlava, Muzeum Vysočiny, nr inw. 2875; zob. *V zrcadle stínů* (przyp. 47), s. 242. O ile Bobrowski za Schmidtem-Kremserem i jemu podobnymi stosuje drobne, lekkie pacnięcia pędzla, to wcześniej je wprowadzający wiedeńczyk Troger, a po nim Maulbertsch czynią je zdecydowanie bardziej ekspresyjnymi.



nie musi wynikać wyłącznie z inspiracji nową formacją stylową, jaką w Rzeczypospolitej był wówczas stanisławowski klasycyzm, lecz może wywodzić się ze specyficznego środowiska artystycznego, jakim w XVIII w. były Morawy.

## VI. OPIS I ANALIZA IKONOGRAFICZNA

Ikonografia większości scen legendy Archanioła Michała, szczegółowo opracowana także w ujęciach encyklopedycznych<sup>59</sup>, nie wymaga tu rozległego omówienia<sup>60</sup>. Kluczowy dla niniejszych rozważań będzie katalog autorstwa Smiljki Gabelića (2004 r.) uwzględniający ponad 100 bizantyńskich i post-bizantyńskich cykli archanielskich datowanych między XI a XVIII w.<sup>61</sup> Najstarszym przedstawieniem legendy Archanioła Michała w typowej dla malarstwa ikonowego postaci prostokątnego obrazu z główną sceną w polu i cyklem narracyjnym w klejmach jest ikona Archanioła Michała w Soborze Archangielskim moskiewskiego Kremla (ok. 1400)<sup>62</sup>. Podobny schemat kompozycyjny wykorzystywali również artyści zachodni, przy czym analogicznie do ikony w Perespie nieraz budowali ramy klejm z ornamentów i wprowadzali tablice z objaśniającymi podpisami, np. dziesięć grafik z oficyny rzymskiego rytownika Jacopa Laura z przedstawieniami wybranych polskich świętych i błogosławionych wraz z legendami (1600–1606)<sup>63</sup> oraz częściowo wzorujące się na nich trzynaście rycin wydanych przez Petera Overadta (1605–1606, tzw. kolońska seria druków *Icones et miracula Sanctorum Poloniae*)<sup>64</sup>. Mieczysław

<sup>59</sup> Redaktion, *Michael, Erzengel*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, t. 8: M–Z, s. 255–265; H. Fros, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1975, s. 416.

<sup>60</sup> Obszerna bibliografia w: С. Габелић, *Визанујски и поствизанујски циклуси арханђела XI–XVIII век* (również w wersji anglojęzycznej), s. 327–330, w tym z nowszych: G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley–Los Angeles–London 2001; J.A. Ostrowski, *Nike i Wiktoria – ikonograficzne pierwowzory aniołów*, w: *Księga o aniołach. Praca zbiorowa*, red. H. Olescho, Kraków 2002, s. 473–493.

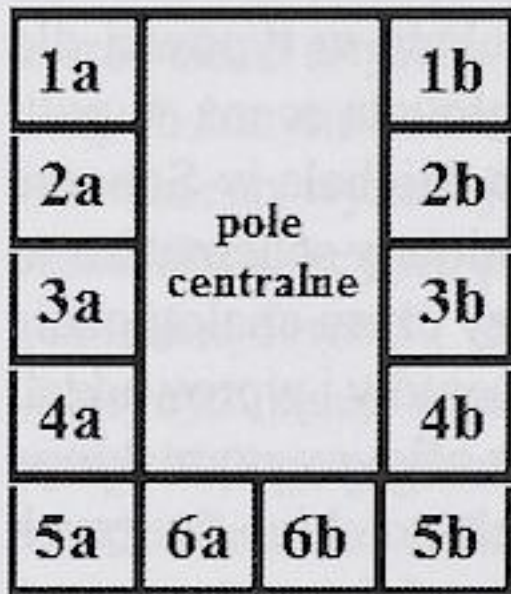
<sup>61</sup> Габелић (przyp. 60). Praca opiera się na dysertacji doktorskiej autora z 1988 r. (*Cycles of The Archangels in Byzantine Art*, Belgrade 1991) oraz na publikacji S. Koukariasa, *Miracles and Appearance of Angels and Archangels in Byzantine Art of the Balkans*, Athens–Giannina 1989. Obie dotyczyły wyłącznie średniowiecznych cykli archanielskich (głównie piętnastowiecznych).

<sup>62</sup> Габелић (przyp. 60), s. 134–137; tekst: s. 326.

<sup>63</sup> R. Кнапиński, A. Witkowska, *Polskie Niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007, s. 158–199, il. 60–68 oraz il. 70 i 71. Grafiki przechowywane są w: Wolfegg, Kunstsammlungen der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg (dalej: KFW), T. 4, nr 228; T. 193, nr 392 i 397; T. 211, nr 203–208, T. 241, nr 185. Ryciny w tej kolekcji nie posiadają osobnych sygnatur – gromadzone są w tomach (T.), a odbitki na karcie są numerowane (nr).

<sup>64</sup> Кнапиński (przyp. 63), s. 202–256, il. 72 oraz il. 74–85. Wolfegg, KFW, T. 211, nr 143, nr 174–182 oraz nr 247 i 248; T. 193, nr 456. Odbitki trzynastu wymienionych grafik z oficyny

Gębarowicz stwierdził, że „tematyka przedstawień towarzyszących głównej scenie jest dowolnie dobierana, a ich kolejność występowania nie była nigdy ściśle ustalona”<sup>65</sup>. W kontekście ikony w Perespie Brykowski zwrócił co prawda uwagę na „specjalnie dobrane sceny z (...) legendy” Archanioła Michała, jednak ostatecznie program odczytywał zgodnie „z przyjętym oznaczeniem scen w klejmach”<sup>66</sup>. Rodzi się pytanie, czy selekcja tematów, a szczególnie ich następstwo mogą mieć znaczenie w programie treściowym. W ramach wstępnej hipotezy w rozważaniach nad ikonografią ikony w Perespie zostanie przyjęta „parzysta zależność” wskazana już w analizie stylowej (il. 4). Najpierw jednak niezbędna jest charakterystyka sceny głównej.



4. Parzysta zależność epizodów na Ikonie Archanioła Michała, Perespa. Oprac. autorka

W centrum CUDU W CHONACH monumentalny wojownik Archanioł Michał zdecydowanym ruchem wbija w ziemię włócznię, a w głębi po lewej stronie na tle wieżowego kościoła klęczy mnich Archip, otoczony półkolistymi biegami dwóch odnóg rozgałęzionej rzeki wypływającej z za świątyni i spływającej w wydrążoną szczelinę. Obok widnieje napis<sup>67</sup>:

ВЪ ГРАДѢ ІЕРАПОЛЮ ВЪ ЗЕМЛІ / ФРИГІЙ СВОЮ ЦЕРКОВЪ ѿ ЗАЛНА / ПРѢЗЪ  
ПОГАНЫ И УТОПЛЕННА / АРХІПА МЪЖА СПРАВЕДЛИВАГО ШЕРОНЫЛЪ

Overadta przechowywane są również w: Kraków, Zbiory Graficzne Muzeum XX. Czartoryskich, R. 3827; R.3829–R.3835; R. 11204 oraz Kraków, Zbiory Graficzne Biblioteki PAU/PAN, inw. 035006/2–035006/12; 05006/1).

<sup>65</sup> Cytat z listu Mieczysława Gębarowicza z dnia 29 I 1983 r. do autora: Brykowski (przyp. 3), s. 352.

<sup>66</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 355 i 364, il. 5.

<sup>67</sup> „W grodzie Hierapolis w ziemi Frygii swoją cerkiew od zalania i utopienia męża sprawiedliwego obronił”. W artykule Brykowskiego pojawiają się transkrypcje cyrylicznych inskrypcji nieraz odbiegające od wersji na ikonie. W niniejszym opracowaniu zdecydowano się na wierne odtworzenie napisów na ikonie. Za konsultację dziękuję Pani Danucie Gałydze. Panom Janowi Stradomskiemu i Mirosławowi Piotrowi Krukowi dziękuję za sugestię ostatecznie niezastosowanego w artykule zapisu kilku inskrypcji.

Specyficzną strukturę architektoniczną świątyni Brykowski określił jako „kościół (...) dwuwieżowy ze znacznie «wyolbrzymioną» wieżyczką sygnaturkową”<sup>68</sup>. Rzekoma „sygnaturka” ma jednak identyczną wielkość i formę jak dwie wieże fasady. Stąd uznać ją raczej należy za element tylnej elewacji, której druga wieża, choć niewidoczna, jest jednoznacznie sugerowana przez strukturę architektoniczną świątyni. Przedstawiony tu zatem został kościół na planie prostokąta z czterema wieżami w narożach.

Legenda o archanielskim cudzie ocalenia kościoła przed zatopieniem przez pogan we frygijskim Chonach<sup>69</sup> jest znana z kilku przekazów. Najwcześniejszy zachowany to anonimowe *Opowiadanie o uczynieniu cudu w Chonach przez Archaniola Michała*, powstałe zapewne w VIII w. i stanowiące model dla kolejnych wersji<sup>70</sup>. Pierwsze jej ilustracje ukształtowały się w sztuce bizantyńskiej. Jednym z najstarszych przedstawień jest miniatura w greckim *Menologionie* Symeona Metafrastesa datowanym na XI–XII w. (Londyn, British Museum, Add. 11870, fol. 60 r)<sup>71</sup>. Ogólna kompozycja peresopskiego *Cudu w Chonach* wpisuje się w nieznacznie zmieniającą się ikonografię bizantyńską tego tematu, niezwykle rzadko jednak w jego realizacjach pojawiają się niekopułowe i niecentralne kościoły<sup>72</sup>. Na tle nielicznych świątyń w formie prostopadłościaków zróżnicowanych wyłącznie detalem architektonicznym<sup>73</sup> specyficzna czterowieżowa struktura podłużnej świątyni na peresopskiej ikonie wydaje się niezwykle charakterystyczna. Uderza jej podobieństwo do zwartej grupy kilku szesnastowiecznych cerkwi o obronnym charakterze powstałych na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego, np. w Brześciu Litewskim, Synkowiczach, Małomożejkwie<sup>74</sup> czy Supraślu (wzbogacona piątą wieżą)<sup>75</sup>. Interpretacji domaga się ponadto samo umieszczenie *Cudu w Chonach* w centrum ikony,

<sup>68</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 355, przyp. 23.

<sup>69</sup> Bizantyńskie Χῶναι w zachodniej Azji Mniejszej; również Chonae, Kona, Cona, Khonas lub Honaz.

<sup>70</sup> Peers (przyp. 60), s. 157–158 i s. 143, przyp. 41.

<sup>71</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 355, przyp. 20; *Byzantine Art, an European Art*, Athens 1964, Zappeion Exhibition Hall (catalogue), s. 339, nr. 354, il. 354.

<sup>72</sup> Tradycja ukazywania w *Cudzie w Chonach* kościołów kopułowych pozostaje aktualna również w XVIII w., np. fresk w kaplicy św. Michała i Gabriela klasztoru Chilandar na górze Atos (1718 r.); zob. Габелић (przyp. 60), s. 278–281.

<sup>73</sup> Dwa kreteńskie kościoły Archaniola Michała rejonu Kissamos: w Kouneni, XIV w. (Габелић [przyp. 60], s. 84–85, il. 91) i Kamilianie, 1440 r. (tamże, s. 146–147, il. 165); ikona z Leopoli (Volya Vysockaya), połowa XVI w., Muzeum Sztuki Ukraińskiej (tamże, s. 192–193, il. 202); fresk w kościele św. Mikołaja (1608) z monasteru Hopovo w Voivodinie (Serbia i Czarnogóra) (tamże, s. 238–239, il. 227).

<sup>74</sup> R. Rokicki, *Gotyckie cerkwie na Litwie – inne spojrzenia*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 7, 2006, s. 101, 103.

<sup>75</sup> Il. zob. w: J. Kęmbłowski, *Polska sztuka gotycka*, Warszawa 1976, s. 99.

zamiast znacznie powszechniejszej w tym miejscu frontalnej figury świętego. Jak udało się ustalić, poza ikoną Bobrowskiego *Cud w Chonach* w polu środkowym pojawia się jeszcze tylko w siedemnastowiecznej ikonie w cerkwi Zaśnięcia NMP w Moskwie – dotąd szczegółowo niebadanej, a opublikowanej po raz pierwszy w 2004 r.<sup>76</sup>

(1a) POKONANIE NIEPRZYJACIELSKICH WOJSK. Po konserwacji obrazu stało się możliwe poprawne odczytanie kompozycji sceny walki w lewym górnym rogu ikony<sup>77</sup>. Pierwszy plan budują dwa poziome ciała martwych żołnierzy, między które osuwa się właśnie trzeci walczący z dramatycznym gestem uniesionych ku górze rąk. Po lewej stronie kolejna dwójka wojowników umyka konno przed unoszącym się wśród chmur po prawej stronie Archaniołem z rozżarzoną ogniem mieczem w dłoni. Akcja rozgrywa się na tle namiotów, pomiędzy którymi w ziemię powbijane są dzidy. Identyfikacja wydarzenia sprawia trudność, mimo że udało się przeczytać pełną wersję inskrypcji:

Во́йска въ і(Ѣ)дннѣ ноциѣ

– „Wojska w jedną [lub: pewną] noc”. Brykowski wstępnie określił temat jako *Pokonanie Madianitów*, jednak nie wykluczył ilustracji jednego ze zwycięstw Jozuego<sup>78</sup>. W cyklu Archanioła Michała nieprzyjacielskie wojska najczęściej łączy się z Asyryjczykami (*Unicestwienie 185 000 ludzi z obozu Sennacheryba*<sup>79</sup>) lub Madianitami. Niewiele wyjaśnia treść inskrypcji, gdyż biblijne relacje obydwu walk zaczynają się od tego samego sformułowania: „Tejże (samej) nocy”<sup>80</sup>. Ogólnikowy charakter opisu *Pokonania Asyryjczyków* w podręczniku malarskim Dionizjusza z Furny, mimo podobieństwa do ikony, nie pozwala na pewną identyfikację<sup>81</sup>. Natomiast temat klęski Madianitów, nieuwzględniony przez Dionizjusza, pojawił się dopiero w sztuce postbizantyńskiej, przy czym obok Archanioła często występuje Gedeon<sup>82</sup>. Choć w peresopskiej scenie

<sup>76</sup> Габелић (przyp. 60), s. 228–231, il. 225. Ikona pierwszy raz opublikowana przez Gabelića.

<sup>77</sup> Por. opis: Brykowski (przyp. 3), s. 357.

<sup>78</sup> Brykowski rozszyfrował pierwszy wyraz napisu jako „Wojsko”; zob. Brykowski (przyp. 4), s. 357.

<sup>79</sup> Sformułowanie w inskrypcjach na dziełach sztuki, a także w *Hermenei* (Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, tłum. I. Kania, Kraków 2003, s. 219).

<sup>80</sup> Sdz 6, 11–21 [Madianici]; 2 Krl 19, 35–36; Iz 37, 36 [Asyryjczycy]. Cytaty za: *Biblia Tysiąclecia*, red. O.A. Jankowski, ks. L. Stachowiak, ks. K. Romaniuk, wyd. IV, Poznań 1996.

<sup>81</sup> „Twierdza na szczycie góry, poniżej tłum żołnierzy: jedni leżą martwi, drudzy spadają z koni, inni, spoglądając wstecz, pierzchają w trwodze. W górze, nad chmurami, Archanioł cały w blasku, z ognistym mieczem w prawicy” (Dionizjusz z Furny [przyp. 79], s. 219–220).

<sup>82</sup> Габелић (przyp. 60), s. 325. Np. siedemnastowieczna ikona (nr inw. 552) w Muzeum Wczesnej Sztuki Rosyjskiej im. Andrzeja Rublowa, Moskwa (tamże, s. 224–227, il. 224a).

walki brak izraelskiego dowódcy, to w skład cyklu weszły dwa wydarzenia rozgrywające się na tym samym terenie stepów Moabu<sup>83</sup> i poprzedzające pokonanie Madianitów (*Zatrzymanie oślicy Balaama* i *Rozpalenie ognia dla Gedeona*). Czy ewentualne dążenie do tematycznego scalenia przekazu obrazowego można uznać za podstawę identyfikacji wojsk jako madianickich?<sup>84</sup> Na freskach w Diakonikonie Smoleńskiej katedry w Moskwie (XVI w.) spośród dwóch bitew w różnych typach ikonograficznych identyfikowanych na podstawie inskrypcji jako walki z Madianitami i Izmaelitami<sup>85</sup> peresopski epizod bliższy jest tej drugiej (ściana pd.)<sup>86</sup>. Ponadto można mówić o pewnych związkach z freskowym *Pokonaniem Asyryjczyków* w kościele Zaśnięcia NMP (1535 r.) mołdawskiego monastynu Humor<sup>87</sup>. Najbliższy peresopskiej ikonie jest schemat ikonograficzny walki we włodzimierskiej ikonie Archanioła Michała na Zamku Autenried w Ichenhausen z XIX w.<sup>88</sup> Konrad Onasch i Anne Marie Schnieper rozpoznają tu wojska madianickie, nie precyzując jednak, na jakiej podstawie. Pomijając kwestię trzech różnych identyfikacji wojsk, analiza porównawcza pozwoliła spostrzec, że mimo analogicznych schematów ikonograficznych tylko w kompozycji Bobrowskiego akcja nie rozwija się od lewej do prawej. Dało to efekt uderzającego podobieństwa *Pokonania nieprzyjacielskich wojsk* do naprzeciwległego epizodu *Wypędzenia Adama i Ewy z Raju* z górnego naroża prawej klejmy ikony.

1b) WYPĘDZENIE ADAMA I EWY Z RAJU. Anioł po prawej stronie uniesionym nad głową ognistym mieczem przepędza uciekających pierwszych rodziców. Ewa odwraca się jeszcze ku bożemu wysłannikowi, a zmierzający tuż za nią Adam, widoczny od tyłu w silnym skrucie tułowia, unosi obie ręce. Utożsamienie biblijnego anioła wypędzającego Adama i Ewę z Raju (Rdz 3, 21–24) z Archaniołem Michałem – uchwytnie w apokryficznych żywotach pierwszych rodziców *Vita Adae et Evae* oraz greckiej *Apokalipsie Mojżesza* vel *Objawieniu Mojżesza* (I w. p.n.e.–I w. n.e.) w większości realizacji skutkowało umieszczeniem tej sceny wśród epizodów archanielskiego cyklu, praktycznie bez

<sup>83</sup> *Historyczny Atlas Biblii*, red. J. Pisiewicz, tłum. K. Stopa, Kielce 2006, s. 64.

<sup>84</sup> Na ikonie Archanioła Michała w Muzeum Narodowym w Krakowie (XVI w.) związek *Powołania Gedeona do pokonania Madianitów* z samym momentem walki podkreślono poprzez umieszczenie obu wydarzeń obok siebie w pozbawionym podziałów dolnym pasie klejmi.

<sup>85</sup> Gabelić zastanawiająco identyfikuje wojska jako awarskie wbrew przytoczonej przez siebie inskrypcji; zob. Габелић (przyp. 60), s. 207, scena 3. Zdaniem badacza scena walki z Awarami miała się również pojawić w zniszczonym kościele *Cudu Archanioła Michała w Chonach* moskiewskiego Kremla, XVI/XVII w. (tamże, s. 211, scena 2), brak jednak przesłanek, by tak sądzić.

<sup>86</sup> Габелић (przyp. 60), s. 206–209, il. 210.

<sup>87</sup> Габелић (przyp. 60), s. 164–167, il. 181.

<sup>88</sup> K. Onasch, A.M. Schnieper, *Ikony. Fakty i legendy*, Warszawa 2007 (wyd. niem. 1995, wyd. pol. 2002), s. 179.

zmian ikonografii samego tematu<sup>89</sup>. Jedynie czasem anonimowy anioł w chitonie był zastępowany aniołem w stroju wojownika<sup>90</sup>. W ikonie w Perespie nie zastosowano nawet tej charakteryzacji, dlatego chyba nie w pełni precyzyjne jest stwierdzenie Brykowskiego, że peresopskie „«Wypędzenie Adama i Ewy z Raju» z udziałem Archanioła Michała” ilustruje „dzieje pierwszych rodziców (...) nie w oparciu o Księgę Rodzaju, lecz o późniejszą tradycję ludowych legend (...) m.in. bułgarskich i ruskich”<sup>91</sup>. Ogólny schemat ikonograficzny *Wygnania Adama i Ewy z Raju* na ikonie w Perespie nie wyróżnia się wśród nieznacznie zróżnicowanych formuł ikonograficznych stosowanych w bizantyńskich cyklach archanielskich. Zastanawiający jest jednak Adamowy gest wyrzuconych ku górze ramion, w sztuce bizantyńskiej typowy dla scen lamentu, natomiast w realizacjach omawianego tematu częsty w malarstwie łacińskiego kręgu kulturowego<sup>92</sup>. Niewątpliwie motyw ten zacieśnił powiązanie formalne z naprzeciwległą sceną *Pokonania nieprzyjacielskich wojsk*, gdzie w podobnym geście został ukazany upadający wojownik. Zbieżność kompozycji uwypukla wspólny obu scenom wątek zasłużonej boskiej kary. Aby podkreślić miłosierdzie Boga, zbłądzenie Adama i Ewy zostało zestawione z wiarą Izraelitów, prowadzonych do zwycięstwa przez Ezechiasza lub Gedeona.

2a) ZATRZYMANIE OŚLICY BALAAMA. W kolejnej scenie po prawej stronie anioł z mieczem nad głową lewą rękę wyciąga przed siebie, by zatrzymać nadjeżdżającego z lewej Balaama siedzącego na oślicy odwracającej łeb ku swemu panu. Scena, czasem określana *Cudowną mową oślicy*, jest dosłowną ilustracją przekazu w Księdze Liczb (Lb 22, 21–34): wieszcz jadący przekląć Izraelitów osiadłych w krainie Moabitów i Madianitów został powstrzymany przez anioła (Archanioła Michała)<sup>93</sup>. Scena ta była obrazowana

<sup>89</sup> Габелић (przyp. 60), s. 323–324, 326; por. J.P. Rohland, *Der Erzengel Michael. Arzt und Feldherr*, Leiden 1977, s. 27–32; por. H. Schade, *Adam und Eva*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1968, t. 1: A–E, s. 65–67.

<sup>90</sup> Nr. na ikonie z Dolyny, ok. 1560 r., Muzeum Narodowe we Lwowie, nr 2884; zob. il. w: Габелић (przyp. 60), s. 182–183, il. 197.

<sup>91</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 359 i przyp. 33. Szkoda, że Brykowski nie precyzuje, co rozumie przez „późniejszą tradycję”, przywołując równocześnie w przypisie *Słowo o Adamie i Ewie*. Zgodnie z autorskim komentarzem tłumaczki tekstu Teresy Dąbek-Wirgowej w Bułgarii został on przyswojony „najpóźniej w XIV w.”, stanowi jednak „szeroko rozpowszechniony apokryf przedchrześcijański pochodzenia starohebrajskiego” (*Słowo o Adamie i Ewie*, tłum. T. Dąbek-Wirgowa, w: *Siedem niebios i ziemia. Antologia dawnej prozy bułgarskiej*, Warszawa 1983, s. 43). Por. *Słowo o Adamie i Ewie*, tłum. A. Kawecka, w: *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, red. G. Minczew, M. Skowronek, Kraków 2006.

<sup>92</sup> Zagadnienie ikonografii lamentu w literaturze i sztuce por. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1943, rozdział V: *Lament*, s. 91–108, szczególnie s. 105, il. 107.

<sup>93</sup> Brykowski w rozpoznaniu tej sceny nazwę „Moab” błędnie identyfikuje jako imię króla Madianitów (Brykowski [przyp. 3], s. 357), podczas gdy jest to nazwa ludu (*Historyczny Atlas Biblii*, red. J. Pisiewicz, tłum. K. Stopa, Kielce 2006, s. 62).

już w sztuce wczesnochrześcijańskiej (np. freski w rzymskich katakumbach przy Via Latina z połowy IV w.)<sup>94</sup>. Kolejne przedstawienia prezentują jedynie różne ujęcia Balaama i oślicy w ślad za narracją biblijną (Lb 22, 23, 25, 27)<sup>95</sup>. Na ikonie w Perespie ukazano epizod cudownej mowy zwierzęcia do wieszacza. Temat *Zatrzymania oślicy Balaama* unaocznia bezwarunkową ochronę ludu bożego osiadłego na przeznaczony mu przez Boga ziemi, jak zaświadcza to sam Balaam w rozmowie z królem Balakiem: „Bóg (...) mnie tu sprowadził, bym błogosławił (...) On błogosławi – ja tego zmienić nie mogę” (Lb 23, 20). Kompozycja tej sceny zamknięta jest w trójkącie, co upodabnia ją do naprzeciwległego epizodu, kontynuującego dzieje pierwszych rodziców.

(2b) ANIOŁ PRZEKAZUJE ADAMOWI I EWIE BOSKI NAKAZ PRACY. Anioł po prawej stronie, przykładając motykę do ziemi, prawą ręką wskazuje stojącego naprzeciwko Adama, który wysuniętą otwartą dłonią daje znak zrozumienia polecenia. W głębi pomiędzy nimi siedząca na skale Ewa przedzie nici. Zgodnie z Księgą Rodzaju Ewa została obarczona „trudem brzemienności” (Rdz 3, 16), natomiast Adam „musiał zdobywać pożywienie” (Rdz 3, 19). W pierwszej kolejności interpretacji domaga się zatem pozabiblijny motyw przedzenia nici przez Ewę. Choć zdaniem Herberta Schade jagnię, które otrzymuje Ewa, we wczesnych przedstawieniach pracy i kary (jak np. na sarkofagu Juniusa Bassusa z 359 r.) symbolizuje czynność przedzenia, trudno wskazać źródło dla tego motywu<sup>96</sup>. Milczy o nim nie tylko apokryf *Słowo o Adamie i Ewie* przywołany przez Brykowskiego jako źródło tematu<sup>97</sup>, ale również *Vita Adae et Evae* oraz *Apokalipsa Mojżesza*, mimo szczegółowych opisów męczarni Adama<sup>98</sup>. Najwcześniejsze zidentyfikowane

<sup>94</sup> *Historyczny Atlas Biblii* (przyp. 93), s. 64, il. 5; por. A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu” 3, 1968, s. 227.

<sup>95</sup> Por. J.J. Timmers, *Balaam*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1 (przyp. 89), s. 239.

<sup>96</sup> Schade (przyp. 89), s. 67. Kontrowersji dotyczącej genezy ikonografii sceny *Boskiego nakazu pracy* stara się nie zauważać S. Gabelić, który w zestawieniu archanielskich epizodów według ich źródeł umieścił ów temat wśród scen starotestamentowych; zob. Габелић (przyp. 60), s. 349. Bezpiecznym wyjściem była również identyfikacja samego tematu jako *Adam uprawiający ziemię* z pominięciem kontrowersyjnej osoby Ewy (Габелић [przyp. 60], s. 349).

<sup>97</sup> Przekaz mnoży trudności czekające pierwszego mężczyznę (m.in. „rany na ciele, bóle brzucha i głuchotę”), jednak brak w nim konkretnej kary dla Ewy; zob. Dąbek-Wirgowa (przyp. 91), s. 44, 47.

<sup>98</sup> Zgodnie z *Vita Adae et Evae* Adama dotknie 70 różnych chorób, które zaczną się od głowy i przez oczy i uszy opanują wszystkie członki (R.H. Charles, *Vita Adae et Evae*, w: *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament*, t. 34, 1–2, Oxford 1913 [http://www.ccel.org/c/charles/otpseudepig/adamnev.htm]). *Apokalipsa Mojżesza* jest pod tym względem podobna, a dodatkowo precyzuje, że Adam zostanie „dotknięty przez upał i ciemniony przez zimno (...) a dzikie bestie powstaną (...) zbuntowane” (*Revelation of Moses*, w: *The Writings of*

na potrzeby niniejszej pracy przedstawienie tego typu to mozaika na północnej ścianie nawy kościoła w Monreale z ostatnich dekad XII w.<sup>99</sup> Scena przedstawia siedzącą na skale Ewę, która w złożonej na kolanach prawej dłoni trzyma wrzeciono. Znamienne, że – we wzorcowej dla Monreale kompozycji w Cappella Palatina w Palermo (lata 30. XII w.) – Ewa, choć ujęta w zbliżonej pozie, na kolanach kładzie pustą dłoń<sup>100</sup>. Uwzględnienie motywu wrzeciona sugeruje zatem rozszerzenie przekazu *Boskiego nakazu pracy* poza biblijny desygnat kary za grzeszność. Potwierdzają to rysunek w *Speculum humanae salvationis* ze schyłku XIV w. (Cambridge, The Houghton Library in Harvard University, Ms. Lat. 121, fol. 5v)<sup>101</sup> oraz relief Jacopa della Quercia w bolońskim kościele San Petronio (1425–1438 r.), w których Adam tradycyjnie orze ziemię, natomiast Ewa poza biblijną opieką nad dzieckiem (lub dwójką dzieci) równocześnie trzyma wrzeciono. W teologicznej historii zbawienia niepokorna względem zakazu Pana Ewa stała się obrazem i figurą przeciwstawioną Marii<sup>102</sup>. Na poziomie ikonografii elementem wspólnym dla Ewy i Marii jest właśnie czynność przędzenia<sup>103</sup>. Trudno rozstrzygnąć, czy *Boski nakaz pracy* na peresopskiej ikonie naznaczony jest typologią, tym bardziej że w osiemnastowiecznych cyklach archanielskich współistnieją dwie formuły ikonograficzne: z Ewą albo karmiącą dziecko, albo przędącą nici<sup>104</sup>. Niewykluczone jednak, że uosabiająca ludzkie zbłądzenie Ewa miała odsyłać odbiorcę do równie ludzkiej, lecz bezgranicznie posłusznej Marii. Taka formuła obrazowa wyraźnie przesuwając nacisk ideowy z kary na zapowiedź wybaczenia.

Bliskiej zależności formalnej *Boskiego nakazu pracy* z naprzeciwległym epizodem *Zatrzymania oślicy Balaama* poza trójkątną kompozycją służą wspólne diagonalne akcenty – gest lewej ręki Ewy wzmocniony równoległym

---

*the Fathers Down to A.D. 325 Ante-Nicene Fathers*, t. 8: *The Twelve Patriarchs, Excerpts and Epistles, The Clementina, Apocrypha, Decretals, Memoirs of Edessa and Syriac Documents, Remains of the First Ages*, red. A. Roberts, J. Donaldson, Peabody (Massachusetts) 1995, s. 565, 567–568 [<http://www.ccel.org/ccel/schaff/anf08.vii.xxxviii.html>]).

<sup>99</sup> E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, s. 17, 24, il. 21.

<sup>100</sup> Tamże, s. 52, il. 21.

<sup>101</sup> Il. w: <http://www.escholarship.org/editions/view?docId=ft7v19p1w6&chunk.id=d0e549&toc.depth=1&toc.id=d0e549&brand=ucpress>.

<sup>102</sup> Fros, Sowa (przyp. 60), s. 218.

<sup>103</sup> Por. *Ewangelia Pseudo-Mateusza*, tłum. ks. K. Obrycki, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelię apokryficzne. Opowiadania o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzcicielu*, s. 291–316 (<http://www.opoka.org.pl/biblioteka/T/TB/apokryfy-05.html>).

<sup>104</sup> Karmienie dziecka: fresk na północnej galerii cerkwi proroka Eliasza w Jarosławiu, 1715–1716 (В.Г. Брюсова, *Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века*, Москва 1969, s. 87, il. 59); przędzenie: np. ikona Archaniołów Michała i Gabriela, 1723/1724, Galeria Sztuki w Sarajewie (nr 1675); zob. Габелић (przyp. 60), s. 284–287, il. 261, 262.



lewym ramieniem Adama oraz przebieg archanielskiego miecza powstrzymującego Balaama. Obydwa wydarzenia są osnute na Bożym nakazie dotyczącym ziemi.

3a) ANIELSKA OCHRONA KONSTANTYNOPOLA PRZED ATAKIEM LUDÓW ORIENTU. Niemal całe tło ilustracji wypełnia architektura miasta otoczonego murem z półkolistą bramą, przed którą Archanioł z rozłożonymi na boki rękami i uniesionym mieczem zastępuje drogę nacierającemu z lewej wojownikowi w bladopurpurowym turbanie, długiej szafirowej tunice i białym płaszczu. Wojak z wykrzywionymi w podkowę ustami i zmarszczonym czołem przegina się do tyłu, odrzuciwszy ku ziemi prawą rękę z mieczem, lewą zaś unosi, zasłaniając głowę. Temat epizodu nie jest oczywisty. Tradycja ikonograficzna wyklucza rozpoznanie Brykowskiego jako „Objawienie się Anioła Jozuemu pod bramami Jerycha (...) z zapowiedzią zwycięstwa (...)”<sup>105</sup>, ponieważ w realizacjach tego tematu, po pierwsze, brak analogii dla pozy Archanioła sugerującej bronienie dostępu do miasta, a po drugie, dla pozy Jozuego (zwykle klęczenie w głębokim ukłonie<sup>106</sup> albo rozwiązywanie sandałów<sup>107</sup>) wyrażającej bojaźń bożą, a nie jak u Bobrowskiego przerażanie i chęć ochrony siebie. Rysem zdecydowanie odrębnym od *Objawienia się Anioła Jozuemu* jest ponadto orientalny turban na głowie wojownika. W ważnym dla postbizantyńskiej ikonografii archanielskiej podręczniku malarskim Dionizjusza z Furny<sup>108</sup> wśród dokonań Archanioła Michała znalazł się cud nazwany *Michał ratujący Konstantynopol przed niewolą perską*. Spośród opisów zwyczajowego obrazowania scen walki wyróżnia go motyw „wielkiego i pięknego grodu”<sup>109</sup>. Zastanawiające jest, że w inskrypcjach odnoszących się do bitew w cyklach archanielskich nie pojawiają się przywołani przez Dionizjusza „Persowie”. Możliwe jest jednak wskazanie sześciu realizacji (fresk w Lesnowie, ok. 1346<sup>110</sup>; rękopis w Moskwie, XVI w.<sup>111</sup>; fresk w Piwa, 1604/1605<sup>112</sup>; ikony:

<sup>105</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 357.

<sup>106</sup> Np. epizod brązowych drzwi w sanktuarium na Monte Gargano (1076); fresk na pd. ścianie nawy cypryjskiego kościoła Świętego Krzyża (Stavros tou Agiasmati) w Platanistasa (1494); zob. Габелић (przyp. 60), s. 26, il. 13, s. 156–157, il. 176.

<sup>107</sup> Np. epizod pd. drzwi suzdalskich z lat 20. XIII w. (Габелић [przyp. 60], s. 42–49, il. 46) czy fresk w cerkwi Zaśnięcia NMP w Monastyrze Humor, 1535 (Габелић [przyp. 60], s. 164–167, il. 179).

<sup>108</sup> Габелић (przyp. 60), s. 325.

<sup>109</sup> Dionizjusz z Furny (przyp. 79), s. 220, cud nr 12.

<sup>110</sup> Fresk na pd. ścianie nawy kościoła Archanioła Michała, Macedonia; zob. Габелић (przyp. 60), s. 94–101, il. 103.

<sup>111</sup> Moskwa, Biblioteka Narodowa, nr E 1844 (tamże, s. 204–205, il. 207).

<sup>112</sup> Uszkodzony fresk na zach. ścianie nawy kościoła Zaśnięcia NMP, Czarnogóra (tamże, s. 236–237, il. 226b).

w Skopje – 1626<sup>113</sup>, Petersburgu – 1669<sup>114</sup> i na Athosie – XVII w.<sup>115</sup>), w których Archanioł Michał broni dostępu do miasta widocznego za jego plecami. Na podstawie trzech inskrypcji agresorów można zidentyfikować jako Saraceniów. Gabelić w odniesieniu do wszystkich przywołanych przykładów mówi o *Archaniele niszczącym Saraceńską flotę przed Konstantynopolem*<sup>116</sup>. Istotnie większość ilustracji przedstawia bitwę morską, nie jest to jednak regułą, czego przykładem jest ikona athoska, gdzie uzbrojony anioł depcze nieprzyjaciela na tle miasta otoczonego murami. Na fresku w Lesnowie i ikonie w Skopje pojawia się tak samo jak u Bobrowskiego upozowany Archanioł, przy czym drugie rozwiązanie reprezentuje bliższy Perespie wariant z klingą anielskiego miecza skierowaną ku górze. W powszechnym odbiorze poza motywem ochranianego miasta wspólnym mianownikiem dla peresopskiej ilustracji, wydarzenia z Persami w *Hermenei* oraz z Saraceni w cyklach archanielskich mogła być sugestia „egzotycznego” pochodzenia nieprzyjaciela – na płaszczyźnie obrazowej ukazana dzięki orientalnemu turbanowi lub czarnej skórze wojowników. Nazwa „Saraceni” (gr. Σαρακηνός), początkowo kojarzona z Arabami, a wraz z powstaniem islamu ze wszystkimi muzułmanami, od początku nosiła negatywne konotacje<sup>117</sup>. W pismach chrześcijańskich myślicieli Saraceni uważani byli za heretyków<sup>118</sup>. W tym religijnym kontekście scena *Obrony Konstantynopola* mogła być postrzegana jako obraz niedoszłej agresji niechrześcijańskich ludów orientalnych (albo wprost muzułmanów) na symbol ortodoksyjnego chrześcijaństwa, jakim był Konstantynopol. Tak Peresowie z *Hermenei*, jak i Saraceni z inskrypcji na dziełach sztuki wpisują się w ów przekaz. Przepuszczalnie zatem można mówić o istnieniu jednego tematu – zrealizowanego również przez Bobrowskiego – o najogólniejszym brzmieniu *Anielska ochrona Konstantynopola przed atakami ludów Orientu*. Potwierdzeniem poprawności nowej identyfikacji sceny jest jej ścisła zależność formalna od również przedstawiającego anielskie ocalenie miasta naprzeciwnego epizodu.

<sup>113</sup> Ikona *Chrystusa z Archaniołami* wraz z cyklem (1626), Muzeum w Skopje (tamże, s. 240–243, il. 231).

<sup>114</sup> Ikona *Zgromadzenia aniołów* z cyklem archanielskim (1669), nr 1890, Merkul Borisov, Muzeum Rosyjskie w Petersburgu (tamże, s. 264–267).

<sup>115</sup> Ikona *Zgromadzenia aniołów* w monastyrze Pantokratora, góra Athos (tamże, s. 268–271, il. 251).

<sup>116</sup> Габелић (przyp. 60), s. 353, por. s. 325; por. *Великія мінеи чешіи* za październik moskiewskiego metropolity Makarego oraz *Damaskinoi*. Nie udało się dotrzeć do niereprodukowanej przez Gabelića ikony Borisova, mającej się znajdować w: N.M. Турцова, *Икона „Собор Михаила архангела и и прочих сил бесплошних” работы Меркула Борисова*, w: *Памятники культуры. Новые открытия*, ed. И. Л. Андроников et al., Москва 1992, s. 251–255.

<sup>117</sup> J. Retso, *The Arabs in Antiquity: Their History from the Assyrians to the Umayyads*, 2003 [Routledge], s. 517.

<sup>118</sup> J. Hoy, *Storm: Set Adrift in a land called Holy*, 2003 [Xlibris Corporation], s. 39–45.

3b) ARCHANIOŁ MICHAŁ ZAPOWIADA PAPIEŻOWI GRZEGORZOWI WIELKIEMU KONIEC ZARAŻY W RZYMIE. Na tle fragmentu zabudowań z półkolistym wejściem papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu stojącemu po prawej ukazał się Archanioł Michał, który jedną ręką wsuwa rękojeść miecza do pochwy u boku, a palcem drugiej wskazuje leżącego u swych stóp mężczyznę albo jego martwe ciało. W głębi po lewej widnieją budowle przypominające swą formą walce przeprute oknami oraz prostopadłością nakryte dwuspadowymi dachami lub kopułami, a całość zdaje się do połowy osłonięta murem miejskim. W kontekście tabliczki poniżej epizodu z obecnie zachowaną jedynie rzymską cyfrą „IX” Brykowski wspomniał o znajdującej się w tym miejscu wtórnej inskrypcji w języku polskim, błędnie identyfikującej papieża: „Było powietrze w Rzymie. Św. Michał pokazał się papieżowi Klemensowi IX”<sup>119</sup>. Zilustrowane wydarzenie dwukrotnie relacjonuje Jakub de Voragine w *Złotej Legendzie*<sup>120</sup> jako fragment dziejów Grzegorza Wielkiego<sup>121</sup> oraz Archanioła Michała<sup>122</sup>. Schemat obydwu przekazów jest taki sam: w okresie dżumy gnębiącej Rzym podczas jednej z procesji przebłagalnych Grzegorz (wówczas jeszcze nie papież) „ujrzał ponad zamkiem anioła, który oczyścił miecz cały oblany krwią i włożył go do pochwy, a przez to (...) śmiertelna zaraza minęła”<sup>123</sup>. Dwie relacje różnią się w pewnym stopniu od siebie. W legendzie o Grzegorzu kres zarazy nastąpił za sprawą niesionego przez lud „wyobrażenia naszej Pani, o którym mówią, że Św. Łukasz Ewangelista go namalował”<sup>124</sup>, a ukazanie się Archanioła było widzialnym znakiem już dokonanego cudu. Natomiast przekaz w ramach dziejów św. Michała milczy o motywie maryjnego obrazu, podkreślając tym samym rolę Archanioła. Służy

<sup>119</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 359. Brykowski zauważa, że napis jest wykonany „niestarannie, a jego charakter i forma zdają się wskazywać na jego późniejsze, już dziewiętnastowieczne pochodzenie (1. połowa tego stulecia (?))” (s. 351).

<sup>120</sup> Brykowski, identyfikując źródło tematu, ograniczył się do wskazania *Złotej Legendy*, nie precyzując, że w ramach zbioru pojawiają się dwie wersje wydarzenia. Polski przekład Janiny Pleziowej w kolejnych edycjach uwzględnia tylko jedną wersję, por. *Złota Legenda. Wybór*, tłum. J. Pleziowa, Warszawa 1955 (1983, 2000), dlatego w niniejszej pracy oparto się na pierwszym angielskim tłumaczeniu Williama Caxtona z 1483 r.

<sup>121</sup> *The Golden Legend or Lives of the Saints compiled by Jacobus de Voragine englished by William Caxton*, w: *Temple Classics*, ed. F. S. Ellis, Edinburgh 1900, vol. 3, rozdział *Of S. Gregory the Pope* (<http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume3.htm#Gregory>) (dalej: *Golden Legend, Of S. Gregory*).

<sup>122</sup> *The Golden Legend or Lives of the Saints compiled by Jacobus de Voragine englished by William Caxton*, w: *Temple Classics*, ed. F.S. Ellis, Edinburgh 1900, vol. 6, rozdział *Of S. Michael* (<http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume5.htm#Michael the archangel>) (dalej: *Golden Legend, Of S. Michael*).

<sup>123</sup> *Golden Legend, Of S. Gregory* (przyp. 121), por. *Golden Legend, Of S. Michael* (przyp. 122).

<sup>124</sup> *Golden Legend, Of S. Gregory* (przyp. 121).

temu również dodatkowa informacja, że w miejscu cudu Grzegorz Wielki „postawił (...) kościół dedykowany Św. Michałowi”<sup>125</sup>. Jak się wydaje, większość istniejących realizacji tematu powstała w środowisku rzymskim. We wszystkich akcja rozgrywa się na tle miasta, co potwierdza podobną identyfikację form u Bobrowskiego. Odmienne rozłożenie akcentów w dwóch wersjach legendy znajduje odbicie w zróżnicowaniu typów ikonograficznych<sup>126</sup>. Najbliższy ikonie Bobrowskiego pod względem chronologicznym i niektórych elementów kompozycji (chorzy i trupy na pierwszym planie) jest niedatowany obraz Sebastiana Ricciego (ur. 1659–1734) w kościele San Giustina w Padwie<sup>127</sup>. Wśród ponad setki przykładów cykli archanielskich przytoczonych przez Gabelića żaden nie uwzględnia tego tematu. Jego obecność w programie ikony Bobrowskiego zastanawia również ze względu na tekst źródłowy. O ile *Złota Legenda* cieszyła się znaczną popularnością w Rzeczypospolitej jeszcze na początku XVI w., to około połowy tego stulecia jej powodzenie nagle się skończyło. „Sąd ten przejęli następnie pisarze XVII i XVIII w. (...) i «Złota Legenda» (...) zaliczona została po prostu do lamusa średniowiecznego zacofania i ciemnoty”<sup>128</sup>. Silny związek formalny sceny *Zakończenia zarazy w Rzymie z Ocaleniem Konstantynopola* opiera się na zasadzie lustrzanych odbić. Akcje obydwu rozgrywają się na tle tożsamej miejskiej architektury z motywem wejścia w formie półkoliście zamkniętego prostokąta, a postaci są identycznie upozowane (rozłożone ręce Archanioła, niestabilne pozy wojownika i papieża). Powtarza się motyw anielskiej ochrony stolic państw. Chodzi o ocalenie przed niewolą płynącą z zewnątrz (przed wrogiem Konstantynopola) oraz z wewnątrz (przed zarazą w Rzymie).

4a) HABAKUK KARMI DANIELA. Z lewej strony groty z półpostacią Daniela w dolnej części kompozycji nadlatuje niesiony przez anioła za włosy Habakuk, podając bochen chleba i koszyk wyciągającemu rękę uwięzionemu. Za grotą w głębi rozwija się szczegółowo oddany krajobraz miasta otoczonego murami obronnymi, na których umieszczono inskrypcję<sup>129</sup>:

<sup>125</sup> Golden Legend, *Of S. Michael* (przyp. 122).

<sup>126</sup> Z żywota Archanioła Michała czerpią np. dwustronicowa miniatura w *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, folio 71v i 72r), kompozycja braci Limbourg (1413–1416), kolorystyka i niektóre fizjonomie Jeana Colombe (1485–1489) (il.: <http://www.christusrex.org/www2/berry/f71v.html>), a z żywota Grzegorza Wielkiego fresk w rzymskim kościele San Gregorio Magno al Celio, przypisywany Il Pomarancio – Cristoforowi Roncallemu (ok. 1552/1553–1626), zapewne z pierwszej ćwierci XVII w. (il.: <http://www.romeartlover.it/Storia13.html>).

<sup>127</sup> Obraz swobodnie interpretuje legendę Grzegorza Wielkiego, bo papieżowi ukazują się Maria z Emanuelem (il.: <http://www.artrenewal.org/asp/database/image.asp?id=26069>).

<sup>128</sup> M. Plezia, *Wstęp*, w: *Złota Legenda. Wybór* 1955 (przyp. 120), s. LIII.

<sup>129</sup> „On Habakuka za włosy chwycił do Babilonu zaniósł Danielowi w ręce obiad podaje”. Brykowski słowo „руки” przeczytał jako „rowi”; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 357.

Той ѿвакума за влаци / восхити до вавлонѹ / зане҃с даи́наѹ въ рѹки / ѿбнаѹ подаде

Podczas odbywania kary (za zabicie czczzonego w świątyni węża) Daniel został uratowany od śmierci głodowej przez Habakuka cudownie przeniesionego „z prędkością wiatru” z Judei do Babilonu, a na siódmy dzień król Cyrus, ujrawszy proroka żywego, wypuścił go z jamy lwów (Dn 14, 23–42). Biblijny anioł został utożsamiony z Archaniołem Michałem m.in. dzięki *Kronice Nestora (Powieści minionych lat)*, w której pod rokiem 1111 epizod z Habakukiem i Danielem wymieniono wśród czynów Michała<sup>130</sup>. Już w okresie wczesnochrześcijańskim niezwykle popularny temat *Daniela między lwami* „bywał wzbogacany narracyjnie o epizod z Habakukiem”<sup>131</sup>. Układ partii z Danielem „trwał niezmienny w ciągu wieków, prócz niewielkich różnic w pozie i ubiorze proroka”<sup>132</sup>. O ile peresopski motyw wyciągniętych po jedzenie rąk Daniela jest tradycyjny, to dla jego półpostaciowego ujęcia udało się odnaleźć tylko jedną analogiczną miniaturę<sup>133</sup>. Kosztem dominującej pozycji głównego bohatera wprowadzono rozległy obraz miasta, co stanowi swoisty ewenement w ikonografii sceny *Karmienia Daniela przez Habakuka*. Podobnie zastanawia zupełne pominięcie motywu lwów na ikonie Bobrowskiego. Liczba dzikich zwierząt w grocie Daniela zmienia się, dochodząc w niektórych realizacjach do biblijnych siedmiu – ale nie sposób wskazać podobnego do Perespy rozwiązania. Z obrazem *Daniela wśród lwów* „najtrwalej skojarzyła się wynikająca dosłownie z tekstu Biblii idea szczególnej opieki boskiej nad wybrańcami ocalanymi z ciężkich prób”<sup>134</sup>. Pominięcie lwów, budujących atmosferę zagrożenia przesunęło akcent treściowy z niebezpieczeństwa na będący następstwem gorliwej wiary ratunek.

4b) TRZEJ MŁODZIENCY W PIECU OGNISTYM. Anioł po prawej prowadzi za przegub dłoni jednego z trzech wyciągających do niego ręce chłop-

<sup>130</sup> *Powieść minionych lat*, tłum. i oprac. R. Siedlicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 418

<sup>131</sup> A. Różycka-Bryzek, *Ikonografia malowideł ściennych w kaplicy św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418): wątek starotestamentowy i hagiograficzny. Ze studiów nad malarstwem bizantyńsko-ruskim w Polsce*, „Prace z Historii Sztuki. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 12, 1975, s. 65.

<sup>132</sup> *Taż*, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy Zamku lubelskiego*, Lublin 2000, s. 118–119; por. H. Schlosser, *Daniel*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1 (przyp. 89), s. 469–473.

<sup>133</sup> Francuska *Biblia historyczna*, 1372 r. (Haga, Muzeum Meermanno Westreenianum, Den Haag, MMW, 10 B 23, fol. 257v [il.: [http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw\\_10b23\\_257v\\_min.jpg](http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10b23_257v_min.jpg)]), przy czym zatroskana postać króla siedzącego nieopodal sugeruje pierwsze uwięzienie Daniela za Dariusza.

<sup>134</sup> Różycka-Bryzek (przyp. 131), s. 71.

ców, wychodzących ze znajdującego się w tle po lewej buchającego ogniem pieca ukazanego w formie potężnego walca nakrytego kopulastym sklepieniem z otworem. Temat *Trzech młodzieńców w piecu ognistym* zaczerpnięty został z Księgi Daniela (Dn 3, 1–24), gdzie mowa o żydowskich zwierzchnikach miasta babilońskiego (Szadraku, Mészaku i Abed-Nego), którzy choć wrzuceni do ognia za niepodporządkowanie się nakazowi czczenia złotego bożka wzniesionego przez króla Nabuchodonozora, „chodzili wśród płomieni wysławiając Boga” (Dn 3, 24). Pierwsze ilustracje wydarzenia pojawiły się w malarstwie katakumbowym, gdzie ograniczano się do ukazania trzech stojących w jednym szeregu orantów modlących się wśród płomieni (katakumby Priscilii w Rzymie, III/IV w.)<sup>135</sup>. W cyklach archanielskich datowanych od XI do XVIII w. nie sposób wskazać innych rozwiązań partii z chłopcami niż wywodzące się z tej formuły obrazowej. Powtarzają się symetryczne ujęcia ze stojącymi lub klęczącymi wewnątrz pieca orantami, otoczonymi opiekuńczym gestem rozłożonych na boki rąk i skrzydeł ukazanego frontalnie anioła stojącego za piecem lub w jego wnętrzu. Znane są pojedyncze przypadki, gdy anioł unosi się ponad młodzieńcami<sup>136</sup>. Mimo nieznacznego różnicowania pól chłopców<sup>137</sup> generalny schemat pozostanie zasadą w rozpowszechnianych przez liczne grafiki<sup>138</sup> zachodnich realizacjach włącznie z osiemnastowiecznymi, gdzie akcja rozgrywa się w otwartej przestrzeni wypełnionej ludźmi, a chłopcy przebywają wewnątrz pieca o formie walca<sup>139</sup>. Na tym tle wariant narracyjny na ikonie w Perespie diametralnie odbiega od dotychczasowych rozwiązań tematu. Rezygnacja z powszechnie stosowanej formuły obrazowej *Młodzieńców w piecu*<sup>140</sup> uczyniła z epizodu lustrzane odbicie naprzeciwległej sceny *Nakarmienia Daniela przez Habakuka* – w obu epizodach bohaterowie zgrupowani po prawej i lewej stronie kompozycji wyciągają do siebie dłonie.

<sup>135</sup> Il.: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Fiery\\_furnace\\_01.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Fiery_furnace_01.jpg).

<sup>136</sup> Ikona w prywatnej kolekcji w Bucharest (Rumunia), koniec XVI w.; zob. Габелић (przyp. 60), s. 176–179, il. 195.

<sup>137</sup> Miniatura w *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, XV w. (Chantilly, Musée Condé, fol. 40 v) (il.: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Folio\\_40v\\_-\\_The\\_Three\\_Hebrews\\_Cast\\_into\\_the\\_Fiery\\_Furnace.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/87/Folio_40v_-_The_Three_Hebrews_Cast_into_the_Fiery_Furnace.jpg)).

<sup>138</sup> Np. rycina Caspara Luikena w *Historiae celebriores Veteris Testamenti Iconibus representatae* z 1712 r. (Atlanta, Pitts Theology Library in Emory University, 1712Bib1A) (il.: <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1712Bib1A/00002443.jpg>).

<sup>139</sup> Fresk na sklepieniu pn. ramienia transeptu w bawarskim kościele św. Pankratusa w Wiggensbach (1770–1791) Franza Joseph Hermanna (il.: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Wiggensbach\\_St\\_Pankratus\\_Querschiff\\_Nord\\_Drei\\_M%C3%A4nner\\_im\\_Feuerofen.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Wiggensbach_St_Pankratus_Querschiff_Nord_Drei_M%C3%A4nner_im_Feuerofen.jpg)).

<sup>140</sup> „Nowa” kompozycja *Młodzieńców w piecu* wykorzystuje schemat ikonograficzny konwencjonalnych realizacji *Uwolnienia św. Piotra* ze znanym od antyku gestem ujmowania za przegub dłoni.

Poza oczywistym wspólnym motywem ciężkiej próby i gorliwej wiary dającej ratunek w jednym i w drugim przypadku niebezpieczeństwo zostało zminimalizowane (pominięcie motywu lwów) lub odsunięte w przeszłość (wyjście chłopców z ognia).

5a) ANIOŁ ROZPALA OGIEN DLA OFIARY GEDEONA. Na tle drewnianej stodoły po lewej Gedeon, dzierżąc kosz w jednej ręce, drugą podaje brunatny, płaski i prostopadłościenny przedmiot (fragment drewna?) stojącemu w centrum kompozycji aniołowi, który palcem lewej dłoni wskazuje niebo, a laską trzymaną w prawej ręce rozniecił ogień na skalnym sześcianie po prawej. Gedeon odziany jest w długi chiton i sięgającą bioder wierzchnią szatę o podwiniętych rękawach. W prawym dolnym rogu sceny stoi biblijny garnuszek z polewką (Sdz 6, 19). Pełne odczytanie towarzyszącej scenie inskrypcji<sup>141</sup>:

Тон Гедсона из стодо(л)и из/всадс (л)а Бранх *Judic: 6*

uzmysłowiło jej ścisłą korespondencję ze wskazanym rozdziałem Księgi Sędziów: anioł powołał Gedeona do pokonania Madianitów, gdy ten „młócił na klepisku zboże, by ukryć je przed Madianitami” (Sdz 6, 11). Kiedy Gedeon poprosił o znak Bożej obecności, anioł „wyciągnął koniec laski, którą trzymał w swym ręku, dotknął nią mięsa i chlebów praśnych i wydobył się ogień ze skały” (Sdz 6, 21). Zanim doszło do walki, starotestamentowy wódz jeszcze dwukrotnie zwątpił w opiekę Boga, a Ten zgodnie z sugestią Gedeona za pierwszym razem zmoczył rosą położone na klepisku runo wełny, pozostawiając suchą ziemię dookoła, a za drugim – spowodował sytuację odwrotną (Sdz 6, 37–40). Najwcześniejsze ilustracje historii Gedeona sięgające IX w. opierają się na historii z runem wełny<sup>142</sup>. Choć temat *Rozpalenia ognia dla Gedeona*, zwany również *Ofiarą Gedeona*, był jednym z powszechniejszych w grafice XVII i XVIII w., to jako część cyklu archanielskiego występował rzadko<sup>143</sup>. Po raz pierwszy już w formie ukształtowanej zobrazowano go na zachodniej ścianie nawy macedońskiego kościoła Archaniołów w Prilep (ok. 1270–1280)<sup>144</sup>. Identyczne jak u Bobrowskiego rozwiązanie grupy Gedeona

<sup>141</sup> „On wywiódł Gedeona ze stodoły do walki [lub: aby walczył] *Judic: 6*”. Fragment odczytany przez Brykowskiego: „Toj Gedeona iz...*Judic: 6*”; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 359.

<sup>142</sup> Miniatura (fol. 347 v) w Homilii Grzegorza z Nazjanzu (Par. gr. 510), 867/886 r.; zob. H. Sachs, *Gedeon*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, t. 2: F–K, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, s. 125.

<sup>143</sup> Sachs (przyp. 142), s. 126. W cyklach dominuje *Pojawienie się anioła Gedeonowi*, który nieraz trzyma w rękach runo wełny. Runo pełni tu raczej funkcję atrybutu Gedeona (tamże, s. 125), a nie elementu pozwalającego zidentyfikować konkretny moment opowiadania biblijnego (drugi lub trzeci boski znak).

<sup>144</sup> Габелић (przyp. 60), s. 54–57, il. 59.

i anioła w dwuczęściowym ubiorze, a także szczegóły ich otoczenia pojawiają się w bez wątpienia pokrewnej siedemnastowiecznej grafice Matthiasa Scheitsa (1672 r.) w Biblii Marcina Lutera<sup>145</sup>. Treść *Anielskiego rozpalenia ognia* staje się uchwytna przy uwzględnieniu całej historii Gedeona. Aż trzykrotnie prosi on o dowody, że jego misja jest wyrazem woli Boga i za każdym razem je otrzymuje. Zwielokrotnienie znaków służy unaocznieniu, że zwycięstwo nad Madianitami nie wynika z przypadku („Ponieważ ja jestem z tobą, pobijesz Madianitów”; Sdz 6, 14, 16). Podobny cel ma boskie polecenie diametralnego zmniejszenia liczby gromadzonych do walki wojowników: „Zbyt liczny jest lud przy tobie, abym w jego ręce wydał Madianitów, gdyż Izrael mógłby przywłaszczyć sobie chwałę z pominięciem Mnie i mówić: Moja ręka wybawiła mnie” (Sdz 6, 7, 2). Przekaz *Anielskiego rozpalenia ognia* kładzie nacisk na siłę sprawczą zwycięstwa, o czym jednoznacznie przypomina gest wskazywania nieba przez anioła.

5b) ANIOŁ PRZEKAZUJE KRÓLOWI BOLESŁAWOWI CHROBREMU MIECZ ZWYCIĘSTWA W WALCE O KIJÓW. Na tle muru z półkolistą bramą po prawej Archanioł Michał w zbroi i purpurowym płaszczu prawą ręką podaje stojącemu naprzeciwko królowi miecz o pionowo uniesionej klindze. Władca o półdługich włosach i brodatym obliczu nosi koronę zwieńczoną jabłkiem z krzyżem oraz purpurowy płaszcz z gronostajem nałożony na długą tunikę podpiętą broszą na wysokości biodra, tak że widoczne są nogawice i buty osłaniające łydki. Na skale po lewej wymalowana została inskrypcja<sup>146</sup>:

ДОБЫВАЛЪ КИЇОВА КРЪЛ ПОЛСКІН / БОЛЕСЛАВ ХРОБРІН. ПРИШЕДЪ СЪ. МИХА/ІЛЪ  
МЕЧЪ КРОЛЪВН ПОДАЕТ / ДО БО(Н)Ы І УПЕВНЫ(А) ЗВИТЪ/ЗТВО

Pozwala ona zidentyfikować osobę króla jako Bolesława Chrobrego, a wydarzenie jako anielską zapowiedź zwycięstwa po wyprawie na Kijów. Szczegółowa analiza ikonograficzno-treściowa tematu oraz kwestia wprowadzania do malarstwa ikonowego wydarzeń historycznych wymaga osobnego opracowania, dlatego tu zostaną przedstawione jedynie uwagi wstępne. Inspiracją dla sceny była niewątpliwie legenda o Szczerbcu – otrzymanym od anioła mieczu Bolesława Chrobrego, który król wyszczerbił o tzw. Złotą Bramę, zdobywając Kijów w 1018 r. podczas swojej drugiej ruskiej wyprawy. Najwcześniejsza relacja wydarzenia w *Kronice Polskiej* Galla Anonima (XII w.) ma charakter

<sup>145</sup> Martin Luther, *Biblia, das ist Die gantze H. Schrift Alten und Newen Testaments teutsch*, Nuremberg Anno M. DC. LXX. (Atlanta, Pitts Theology Library in Emory University, 1672Bibl) (il.: <http://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1672Bibl/00012227.jpg>).

<sup>146</sup> „Dobyywał Kijowa król polski Bolesław Chrobry. Przyszedł Św. Michał miecz królowi podać do wojny i zapewnił zwycięstwo”. Brykowski odmiennie transkrybuje jako: „Priszedł Michał”, „podajet”, „wojny”; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 361.



pozbawionego późniejszych szczegółów toposu, zastosowanego zresztą także w kontekście kijowskiej wyprawy Bolesława Szczodrego z 1069 r.<sup>147</sup> Określenie miecza Chrobrego Szczerbcem, jego anielskie pochodzenie i utożsamienie z insygnium koronacyjnym na Wawelu<sup>148</sup>, a także sugestia anielskiego powołania Chrobrego do podjęcia walki o Kijów pierwszy raz pojawiają się w *Kronice Wielkopolskiej* (ok. 1300)<sup>149</sup>. Legenda o Szczerbcu jest powtarzana, a czasem przetwarzana aż do XIX w.<sup>150</sup> Co znamienne, nie zawsze pojawia się motyw anioła przekazującego miecz – brak go np. w *Kronice Polskiej* Jana Długosza<sup>151</sup>. Osiemnastowieczną tradycję dotyczącą Szczerbca przekazał Adam Naruszewicz w *Historii Narodu Polskiego od początku chrześcijaństwa* pisanej w latach 1776–1779, a wydawanej 1780–1786<sup>152</sup>. Naruszewicz, który

<sup>147</sup> „Bolesław [Chrobry] bez oporu wkroczył do (...) miasta i dobywszy z pochw miecza uderzył nim w Złotą Bramę” (Anonim tzw. Gall, *Kronika Polska*, tłum. R. Grodecki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989 (wyd. VI), księga 1, rozdz. 7: *Jak Bolesław z wielką mocą wkroczył na Ruś*, s. 23–24. W rzeczywistości w momencie przybycia Chrobrego do Kijowa (1018) nie istniała jeszcze ufundowana w 1037 r. przez Jarosława Mądrego Złota Brama (L. Podhorodecki, *Dzieje Kijowa*, Warszawa 1982, s. 31, 34). „Bolesław II [Śmiały] (...), podobnie jak pierwszy Bolesław Wielki, jako zdobywca wkroczył do (...) Kijowa, i uderzeniem swego miecza pozostawił pamiętny znak na Złotej Bramie” (tamże, księga 1, rozdz. 23: *O spotkaniu Bolesława z księciem ruskim*, s. 49).

<sup>148</sup> Pochodzącym z drugiej ćwierci XIII w. mieczem przechowywanym na Wawelu został koronowany Władysław Łokietek (1320); por. S.K. Kuczyński, *O polskim mieczu koronacyjnym*, „Przegląd Historyczny” 52, 1961, s. 563.

<sup>149</sup> „Huic etiam dicitur per angelum gladius fuisse datus” (*Monumenta Poloniae Historica. Pomniki dziejowe Polski*, red. A. Bielowski, t. 2, Lwów 1872, s. 483 [<http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=17159>]) oraz „Appellaturque gladius regis Boleslai, de quo praemissum est, sibi datus per angelum s c z i r b y e c z, pro eo, quia ad admonitionem ageli Russiam veniens portam auream qua castrum Kijow in Russia claudebatur, cum eodem primus percussit” (tamże, s. 483–484); por. Kuczyński (przyp. 148), s. 564, który sugerował istnienie starszej tradycji łączącej Szczerbiec Chrobrego z regaliem w wawelskim skarbcu.

<sup>150</sup> O przetwarzaniu podstawowej wersji legendy o Szczerbcu Chrobrego w wiekach XV, XVI, XVII i XIX (w *Kronice* Jana Długosza, piętnastowiecznej wersji *Pocztu królów polskich*, *Powieści rzeczy istej o założeniu klasztoru na tysej Górze* oraz w dziełach Marcina Barańskiego, Seweryna Goszczyńskiego i Wincentego Pola); por. M. Gumowski, *Szczerbiec, polski miecz koronacyjny*, „Małopolskie Studia Historyczne” 2, 1959, nr 2–3, s. 7 oraz Kuczyński (przyp. 148), s. 565. Brykowski za Żukowskim (J. Żukowski, *Święty Michał Archanioł patron miasta Lublina*, „Wiadomości Diecezjalne Lubelskie” 42, 1968, nr 9–12, s. 255–263) przywołuje powstałą u schyłku XIII w. legendę o Michale Archaniele, który „ukazał się we śnie Leszkowi Czarnemu i przekazując swój własny miecz (którym pokonał Lucyfera), nakłonił księcia do pościgu za Jaćwingami, którzy spalili Lublin (1282 r.)”; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 362, przyp. 37.

<sup>151</sup> Jana Długosza kanonika krakowskiego *Dziejów polskich ksiąg dwanaście*, tłum. K. Mecherzyński, t. 1, księga 2, Kraków 1867, s. 190 ([http://www.pbi.edu.pl/book\\_reader.php?p=43577&s=1](http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=43577&s=1)), por. Gumowski (przyp. 150), s. 7.

<sup>152</sup> A. Naruszewicz, *Historia Narodu Polskiego od początku chrześcijaństwa*, Warszawa 1780–1786; wyd. V, red. J.N. Bobrowicz, t. 3–6, Lipsk 1836, Stanford University Library ([http://books.google.com/books?id=o\\_cKAAAIAAJ&printsec=titlepage&hl=pl&source=gbs\\_sum](http://books.google.com/books?id=o_cKAAAIAAJ&printsec=titlepage&hl=pl&source=gbs_sum)

ostatnie lata życia (1791–1796) spędził w pobliskim Perespie Janowie Podlaskim<sup>153</sup>, potwierdził wyszczerbienie miecza przez Chrobrego oraz tożsamość Bolesławowej broni z insygnium koronacyjnym na Wawelu<sup>154</sup>. Zanotował ponadto: „gmin lekkowierny rozumiał, że go Bolesław z rąk anielskich dostał”<sup>155</sup>. Moment ów jednoznacznie ilustruje peresopski epizod. Poza ikoną Bobrowskiego udało się odnaleźć kilka realizacji związanych z kijowską wyprawą Chrobrego (m.in. obrazy Piotra Michałowskiego i Jana Matejki oraz grafiki w *Śpiewach historycznych* Niemcewicza). Wszystkie są późniejsze i przedstawiają siedzącego na zazwyczaj wspiętym koniu Bolesława Chrobrego uderzającego Szczerbcem w Złotą Bramę zdobytego Kijowa. Przed otoczonym żołnierzami królem padają na kolana mieszkańcy miasta. Epizod na peresopskiej ikonie ukazuje wcześniejszy moment legendy, stąd wśród wymienionych realizacji nie znajduje analogii kompozycyjnej. Jako *exemplum* dla peresopskiego epizodu Gębarowicz, a za nim Brykowski sugerowali *Objawienie Jozuemu* podobnie stanowiące zapowiedź zwycięstwa<sup>156</sup>. Bliższy pod względem sposobu komunikowania sukcesu wydaje się jednak rzadki w sztuce bizantyńskiej temat *Wizji cesarza Konstantyna Wielkiego na moście Mulwijskim* (w inskrypcjach określany jako *Ukazanie się anioła Konstantynowi*) włączany do cykli archanielskich od schyłku XV lub pierwszych dekad XVI w.<sup>157</sup> Akcent treściowy w obu przypadkach jest położony na znaku zwycięstwa danym władcy – dla Konstantyna jest to znak krzyża, dla Chrobrego miecz. Nie bez znaczenia może być tu panujące w Bizancjum przekonanie, że „insygnia i szaty ceremonialne zostały przekazane Konstantynowi Wielkiemu przez anioła”<sup>158</sup>. Zwykle cesarz jest ukazywany konno w otoczeniu żołnierzy

---

mary\_r); B. Wałęciuk-Dejneka, *Naruszewicz*, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 7: *me – pań*, Lublin 2006 (<http://ptta.pl/pef/pdf/n/naruszewicza.pdf>).

<sup>153</sup> Wałęciuk-Dejneka (przyp. 152).

<sup>154</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 138. W komentarzu u dołu strony lipskiego wydania *Historii* (1836) przywołano opinię inwentaryzatora skarbcza wawelskiego (1792) Tadeusza Czackiego, który wyraził swoje wątpliwości co do wyszczerbienia miecza o Złotą Bramę, ponieważ „pałasz miał szczerbę w środku głowni, ale nie w ostrzu”. Nie zakwestionował jednak jego funkcji insygnium koronacyjnego i powtórzył sięgające kroniki Długosza przekonanie o podarowaniu miecza przez cesarza Ottona III; zob. Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 138, nota T. Czackiego.

<sup>155</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 137–138.

<sup>156</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 359 na podstawie listu Mieczysława Gębarowicza do autora.

<sup>157</sup> Pomijam nieprzekonującą identyfikację tematu przez Gabelića na waszyngtońskim krzyżu św. Michała (XI–XII w.); zob. Габелић (przyp. 60), s. 34–35, il. 28. Pierwszą niebudzącą wątpliwości realizację tematu w ramach cyklu archanielskiego stanowi epizod mołdawskiej ikony Archaniola Michała i Gabriela (1525–1527) z monastynu Secu w Neamt, Mascatesti, Centrum Regionalne (Reg. Centr. nr 42); zob. tamże (przyp. 60), s. 160–161, il. 177a).

<sup>158</sup> Kuczyński (przyp. 148), s. 564.

ze stojącym obok aniołem wskazującym niebo (krzyż nie zawsze jest widoczny), ale czasem temat ten ujmowano podobnie jak w Perespie jako rozmowę stojących naprzeciwko siebie anioła i Konstantyna na tle muru<sup>159</sup>. W niektórych osiemnastowiecznych realizacjach pomija się osobę anioła, a znak krzyża na niebie wskazuje sam Konstantyn, jak w dwóch albańskich realizacjach w Korcë – ikonie (1765 r.) oraz polichromii (1783 r.)<sup>160</sup>. Co znamienne, postaci są odziane w zbroje z motywami kwiatowymi, które choć malowane, kojarzą się z formowanym z zaprawy pancerzem Archanioła w *Cudzie w Chonach* w Perespie.

Nie udało się ustalić, czy scena na ikonie Bobrowskiego jest najstarszą realizacją tematu *Anielskiej zapowiedzi zwycięstwa w walce o Kijów*, jednak pewne przesłanki pozwalają przyjąć, że obrazowa formuła tego tematu pojawiła się właśnie w latach 90. XVIII w. W 1792 roku Tadeusz Czacki i Nepomucen Horain przeprowadzili rewizję skarbcza na Wawelu oraz pozwolili na wystawienie insygniów koronacyjnych na widok publiczny. Przy tej okazji „bibliotekarz Uniwersytetu krakowskiego ks. Jacek Przybylski” sporządził niezachowany rysunek miecza utożsamianego ze Szczerbcem Chrobrego. Trzy lata później, w roku 1795, wawelskie insygnia zostały skradzione przez Prusaków na wyraźne polecenie króla Fryderyka Wilhelma II, o czym zaświadcza „przekazy pamiętnikarskie z końca XVIII w. (...) Fr. K. Kratzera, F. Łubieńskiego, J. U. Niemcewicza. (...) O całym tym rabunku pruskim (...) w Krakowie nie wiedziano, tak że władze austriackie, które w myśl traktatu rozbiorowego stawały się w 1796 r. panami Krakowa, też udały się (...) do skarbcza koronnego. (...) Jednakże nie znaleziono już prawie nic”<sup>161</sup>. Peresopski epizod z Bolesławem Chrobrym zdaje się odzwierciedlać narodowe nastroje po utracie najważniejszych symboli suwerenności państwa polskiego. Na tym tle manifestacja prastarej „prawdy”, czyj jest Szczerbiec i kto go z rąk anielskich otrzymał, jest niezwykle prawdopodobna.

Nie sposób jednak ograniczyć treści ideowych kijowskiego epizodu do stosunków polsko-pruskich. Na wstępie rysuje się potrzeba weryfikacji sugestii Brykowskiego, jakoby scena z Chrobrym miała „dla ówczesnego spo-

<sup>159</sup> Np. fresk w mołdawskim kościele Zaśnięcia NMP w monastyrze Humor, 1535 (Габелић [przyp. 60], s. 164–167, il. 180) oraz epizod na analogicznie datowanej ikonie w rumuńskim monastyrze Humor w okręgu Suczawa (No 249) (tamże, s. 168–172, il. 185).

<sup>160</sup> Ikona Athanasiosa z Korcë z metropolitalnego kościoła Zoodochosa (Muzeum w Korcë, inv. 2623) oraz fresk w katolikonie monastyrzu Xiropotamou, Athanasios i jego brat Konstantinos (E. Drakopoulos, *Icons from the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korcë*, ed. A. Tourta, katalog wystawy, Thessaloniki 14 III–12 VI 2006, s. 158–159).

<sup>161</sup> O powyższych wydarzeniach: Gumowski (przyp. 150), s. 9, 16; Kuczyński (przyp. 148), s. 573–574; także por. przyp. 154.

łeczeństwa polskiego i ruskiego (...) charakter wręcz starożytny, wymiar prehistoryczny, a dzięki temu mniej w szczegółach znany i niewątpliwie mniej konfliktowy od dziejów współczesnych. Było to wydarzenie bardziej «neutralne»<sup>162</sup>. Dostrzeżenie neutralności w obrazie, na którym boski namiestnik wzywa do wojny, a przekazując miecz tylko jednemu władcy, od razu wybiera zwycięską stronę, wydaje się dość osobliwe. O tym, że w drugiej połowie XVIII w. polityczna wymowa ilustracji zdobycia Kijowa przez Bolesława Chrobrego sugerowała zdecydowaną konfrontację między państwami, dobitnie świadczy relacja wydarzenia w *Historii* Naruszewicza. Obszerne opisy siły strony polskiej kontrastują z przerażeniem Rusinów. Naruszewicz trywializuje postać Jarosława Mądrego – analogicznie zresztą do Galla Anonima – twierdząc, że Chrobry zaatakował, podczas gdy Jarosław „bawił się przy Dnieprze połowem ryb na wędkę”<sup>163</sup>. Zdobyty przez Chrobrego Kijów – „głowa wszystkich państw Ruskich”<sup>164</sup> – zdaniem Naruszewicza mógł pod wieloma względami rywalizować z Konstantynopolem<sup>165</sup>. Ponadto wbrew wcześniejszej tradycji kronikarskiej („bo co uważają Ruscy pisarze, a po nich Długosz (...) z pomiarem czasów nie zgadza się”) historyk stwierdził, że Kijów „założyli (...) Chionitowie Grecy, gdy (...) od czasów przed Chrystusem niepamiętnych (...) od Dunaju aż do Dniepru osady mnożyli. Od nich mógł Kijów wziąć nazwisko”<sup>166</sup>. Nadanie tak wysokiej rangi ruskiemu miastu niewątpliwie służyło wzmocnieniu znaczenia zwycięstwa Chrobrego. Ilustracja na ikonie w Perespie dzięki tożsamości kompozycyjnej z naprzeciwległą sceną *Rozpalenia ognia dla Gedeona* (w obu po lewej postać z wyciągniętą przed siebie ręką kroczy w kierunku anioła) nie pozostawia co do tego wątpliwości. Archanioł, wręczając miecz Chrobremu, daje mu znak o tej samej wymowie,

<sup>162</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 361.

<sup>163</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 135. To powtórzenie za *Kroniką polską* Galla: „król Rusinów z prostotą właściwą temu ludowi (...) łowił z czołna ryby na wędkę, gdy mu (...) doniesiono o nadejściu króla Bolesława. (...) Wpadł w przerażenie (...) włożył do ust palec duży i wskazujący i (...) na hańbę swego narodu miał powiedzieć (...): «Ponieważ Bolesław (...) przywykł do noszenia rycerskiego oręża, dlatego Bóg postanowił wydać w jego ręce (...) królestwo Rusinów (...)»». Nie tracąc słów więcej, rzucił się do ucieczki” (Anonim tzw. Gall [przyp. 147], księga. 1, rozdz. 7, s. 23). Naruszewicz parokrotnie opisuje ucieczkę Jarosława z placu boju: „Za pierwszym zaraz natarciem (...) [Rusini] uciekać poczęli. Jarosław (...) pierwszym z placu potyczki był zbiegiem” (Naruszewicz [przyp. 152], t. 6, s. 128). „Zatrwożeni (...) Rusini mieszać się i trwożyć zaczęli (...) zniszczeni prawie i starci, pełne martwych ciał bojowisko zostawili (...) sam Jarosław ledwo we czwornasób uciekł z placu” (tamże, s. 152).

<sup>164</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 98.

<sup>165</sup> „To przemożne (...) miasto nad Dnieprem (...) zaszczyca (...) starożytność rywalstwem berła Carogrodzkiego”; zob. Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 136. W przypisie cytuje Adama Bremeńskiego, t. 2, s. 17: *Aemula sceptri Constantinopolitani*.

<sup>166</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 137.

co anielskie strawienie ofiary Gedeona – to zapowiedź zwycięstwa. Obraz z Gedeonem, akcentując boskie pochodzenie sukcesu wojennego, wzmacnia właśnie ten aspekt triumfu Chrobrego.

6a) UWOLNIENIE ŚW. PIOTRA Z WIĘZIENIA. Uzbrojony Archanioł Michał w centrum wyprowadza św. Piotra za przegub dłoni z zajmującej prawą partię kompozycji budowli więziennej. Tuż za Piotrem wychodzi z więzienia drugi mężczyzna – choć bez brody, to podobnie do apostoła łysiejący i odziany w płaszcz nałożony na długą tunikę. Zdarzenie wywołuje przerażenie zbierającego się do ucieczki strażnika po prawej stronie, który – odwracając głowę w stronę anioła – właśnie zrywa się z kolan. W oddali po lewej stronie rysuje się otoczone murami miasto, poniżej którego umieszczono napis<sup>167</sup>:

Тоѡ ꙗкоу ꙗкоу ꙗкоу / ꙗкоу ꙗкоу ꙗкоу [ꙗкоу ꙗкоу?] / ꙗкоу ꙗкоу.

Zgodnie z sugestią w inskrypcji ilustracja powinna przedstawiać *Uwolnienie św. Piotra* z więzienia opisane w dwunastym rozdziale *Dziejów Apostolskich*. Schemat ikonograficzny z motywem anielskiego wyprowadzania apostoła poprzez trzymanie za przegub dłoni odpowiada tradycyjnej ikonografii tematu *Uwolnienia św. Piotra* w bizantyńskich cyklach archanielskich<sup>168</sup>. Zastanawia jednak wprowadzenie drugiego więźnia. W *Dziejach Apostolskich* dwukrotnie mowa o uwięzieniu pary apostołów – w rozdziale czwartym zdarzenie dotyczy Piotra i Jana (Dz 4, 1–22), a w szesnastym – Sylasa i Pawła (Dz 16, 25–40). Sylas i Paweł, ubiczowani, a następnie uwięzieni za uzdrowienie niewolnicy, mimo cudownego otwarcia się drzwi lochu za sprawą wymodlonego trzęsienia ziemi nie chcieli wyjść do czasu, kiedy rzymscy pretorzy „przyszli, przeprosili ich i wyprowadziwszy prosili, aby opuścili miasto” (Dz 16, 39). Brak tu jakiegokolwiek wzmianki o ingerencji anioła. Jak się wydaje, ilustracje tego wydarzenia w cyklach archanielskich również pomijały jego osobę<sup>169</sup>, trudno zatem identyfikować peresopski epizod jako *Uwolnienie Sylasa*

<sup>167</sup> „On Piotra wywiódł z więzienia Dzieje rozdział 12”. Brykowski w swojej transkrypcji określił księgę biblijną jako „dieła” (Brykowski [przyp. 3], s. 359), jednak jest to nieuzasadnione. Jak się wydaje, autor ikony przez pomyłkę przestawił miejscami litery „и” oraz „н”.

<sup>168</sup> Np. druga ikona w Muzeum im. Andrzeja Rublowa (inw. 988, XVI/XVII w.).

<sup>169</sup> Jedna z 68 scen w klejmach siedemnastowiecznej ikony w moskiewskiej cerkwi Zaśnięcia NMP zdaje się ukazywać losy Sylasa i Pawła w kilku epizodach (Gabeliń identyfikuje ją jako *Uwolnienie św. Piotra* (Габелин [przyp. 60], s. 229, fig. 225). W prawym górnym rogu kompozycji można dopatrywać się publicznego uzdrowienia niewolnicy, w prawym dolnym biczowania klęczących apostołów, a w lewym dolnym samowolnego wyjścia apostołów z więzienia – zgodnie z narracją kontynuacyjną najpierw ukazano dwóch apostołów stojących na tle wyjścia, a potem jednego z nich stojącego, a drugiego padającego na kolana w ukłonie.

*i Pawła*. Biblijny opis oswobodzenia Piotra i Jana cechuje podobny rozwój wydarzeń. W związku z tym, że apostołowie uzdrowili chromego, saduceusze „zatrzymali ich i oddali pod straż (...). Następnego dnia zebrali się (...), a nie znajdując żadnej podstawy do wymierzenia im kary, wypuścili ich” (Dz 4, 5, 21). Choć w tym wypadku relacja biblijna również milczy o udziale anioła, to stała się podstawą do ilustracji z jego udziałem. Stanowiąca komentarz do tekstu biblijnego miniatura tytułowana *Anioł otwierający bramę więzienia dla Piotra i Jana* we francuskiej *Biblii historycznej* z 1372 r. (Haga, Muzeum Meermanno Westreenianum, Den Haag, MMW 10B 23, fol. 557 r)<sup>170</sup> jest niezwykle podobna do kompozycji Bobrowskiego, jeśli pominąć klucze na sznurku niesione przez anioła. Ostateczna identyfikacja tematu peresopskiego epizodu wymaga jednak analizy jeszcze dwóch motywów: przerażonego strażnika i motywu miasta w tle. Z trzech przywołanych relacji biblijnych jedynie w opisie oswobodzenia św. Piotra kilkakrotnie wspomniano o żołnierzach pilnujących zakutego w „podwójny łańcuch” apostoła. Tylko tu jest mowa o więzieniu strzeżonym przez „cztery oddziały, po czterech żołnierzy” (Dz 12, 5–11), którzy następnego dnia po cudzie zostali skazani na śmierć na polecenie Heroda Aggrypy (Dz 12, 18–19). Podobnie tylko w tym wypadku przekaz biblijny precyzuje, że anioł ze św. Piotrem po wyjściu z więzienia „doszli do żelaznej bramy prowadzącej do miasta. Ta otwarła się sama przed nimi. Wyszli więc” (Dz 12, 10). Wspomniane motywy ikonograficzne zdają się zatem służyć zacieśnieniu relacji między obrazem a opisem uwolnienia św. Piotra. W tym kontekście pouczające jest porównanie z szesnastowieczną ikoną z cerkwi św. Piotra i Pawła w Kozewnikach (Muzeum Nowogrodzkie), gdzie typowej kompozycji anielskiego *Uwolnienia św. Piotra* po lewej towarzyszy zamyślony św. Paweł siedzący w górach po prawej. W Biblii nie ma mowy ani o wspólnym uwięzieniu dwóch apostołów, ani o Pawle jako świadku cudownego oswobodzenia Piotra. Obecność drugiego apostoła powinno się zatem tłumaczyć podwójnym wezwaniem świątyni, z której pochodzi ikona. Zmiana tradycyjnej ikonografii staje się zrozumiała, jeśli uwzględnić kontekst dzieła sztuki. Bobrowski wprowadza dodatkowego więźnia, bo zgodnie z „parzystą zależnością” dąży do symetrii ze znajdującym się obok epizodem dwóch *Marii u grobu*. Równocześnie klarowną inskrypcją, a może także dodatkowymi motywami ikonograficznymi, podkreśla pierwotny związek ilustracji z biblijnym opisem *Uwolnienia św. Piotra*, szczególnie akcentującym rolę anioła ratującego uwięzionych.

6b) NIEWIASTY U GROBU. Po prawej anioł siedzący przed wejściem do skalnego grobu przemawia do dwóch Marii stojących po lewej, które przy-

<sup>170</sup> Il. zob. [http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw\\_10b23\\_557r\\_min\\_2.jpg](http://www.mnemosyne.org/mmw/fullsize/mmw_10b23_557r_min_2.jpg).

Ignęły ściśle jedna do drugiej. Bliższa aniołowi wskazuje na niego lewą ręką. Nad nimi znajduje się inskrypcja<sup>171</sup>:

С. Михаїл миро(н)цам пропо(в)нда / воскресіє

Przedstawiona wersja wydarzeń opiera się na Ewangelii św. Mateusza (Mt 28, 1–8) z dwiema niewiastami przybywającymi do grobu, co odpowiada wariantowi typowemu w bizantyńskiej ikonografii. Za pomocą tematu *Marii u grobu* już sztuka wczesnochrześcijańska wyrażała Zmartwychwstanie Chrystusa<sup>172</sup>, na co jednoznacznie wskazuje peresopska inskrypcja. Scena *Niewiast u grobu* stanowi lustrzane odbicie przylegającego do niej *Uwolnienia św. Piotra*, o identycznym schemacie zgrupowania bohaterów (anioł po jednej, a dwaj mężczyźni lub dwie kobiety po drugiej stronie). Wyciągnięta ku aniołowi ręka jednej z kobiet, choć jest konwencjonalnym nawiązaniem do tekstu biblijnego, doskonale koresponduje z podobnie typowym gestem Archanioła trzymającego przegub św. Piotra. Motyw boskiego uwolnienia, pojmowany dosłownie i teologicznie, stanowi wspólny rys treściowy obu epizodów.

W analizie ikonograficznej wykazano, że dbałość o zachowanie „parzystej zależności” nie ogranicza się do wyboru generalnie podobnych schematów kompozycyjnych, ale nieraz wiąże się z odstępstwami od tradycyjnego obrazowania danego tematu w celu stworzenia wręcz identycznych partii naprzeciwległych epizodów. Tak dobrze zaplanowana struktura kompozycyjna mogła pozwolić dostrzec głębsze relacje pomiędzy parami. Można zatem mówić o „parzystej zależności treściowej” ze wspólnymi dla danej pary motywami (il. 13): KARY (1ab), WOLI BOŻEJ ZWIĄZANEJ Z ZIEMIĄ (2ab), OCALENIA (3ab), RATUJĄCEJ WIARY (4ab), ZNAKU ZWYCIĘSTWA (5ab) oraz UWOLNIENIA (6ab).

## VII. ANALIZA TREŚCIOWA I INTERPRETACJA

Identyfikację treści ideowych ikony w Perespie Brykowski oparł na dyskusyjnych wnioskach wyciągniętych z analizy sceny z Bolesławem Chrobrym. Mimo iż desygnatem epizodu jest miecz podawany do walki, w podsumowaniu paradoksalnie przypadło mu „sakralizowanie wspólnej drogi dwóch nacji – ruskiej i polskiej oraz dwóch obrządków jednego (...) katolickiego Kościoła pod wspólną polską Koroną”<sup>173</sup>. Bezpodstawne neutralizowanie wymowy

<sup>171</sup> Św. Michał Moryforom przepowiada Zmartwychwstanie. Brykowski odmiennie transkrybował jako: „Mironosicam” oraz „Woskresenie”; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 359.

<sup>172</sup> Ikonografia tematu por. J. Myslivec, *Frauen am Grab*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2 (przyp. 142), s. 54–62.

<sup>173</sup> Brykowski (przyp. 3), s. 362.

*Anielskiej zapowiedzi zwycięstwa w walce o Kijów* pozwoliło na dostrzeżenie w ikonie świadectwa, „jak przedziwnie, ale też ufnie, chociaż w rzeczywistości naiwnie, przeplatały się sprawy wiary, legend i dziejów dwóch pobratymczych nacji”<sup>174</sup>. Istnieje potrzeba nowego rozłożenia akcentów nie tylko na płaszczyźnie wyznaniowej, ale również narodowej.

### 1. Wymiar narodowo-państwowy

Na podstawie zachowanych archiwaliów można domniemać, że Jakub Bobrowski obcował z elitarnym środowiskiem. Chyba nie jest bez znaczenia, że X Ordynat Andrzej Zamoyski wyznaczył Bobrowskiego do opiniowania dzieła sztuki właśnie w Janowie Lubelskim – mieście zawdzięczającym swoją nazwę imieniu Jana Zamoyskiego i cieszącym się szczególnymi względami ordynatów (Janów zwany był Ordynackim)<sup>175</sup>. Ślad pozycji w ówczesnej Rzeczypospolitej samego Andrzeja Zamoyskiego – byłego Marszałka Trybunału Koronnego i Kanclerza Wielkiego Koronnego – jest uchwytny w rozprawie *Przestrogi dla Polski* (1790) Stanisława Staszica. Mimo generalnej krytyki „Panów”, Andrzeja Zamoyskiego Staszic darzy wielkim szacunkiem, nazywając go „przyjacielem ludzi, (...) mężem ze wszech miar prawym oraz jedynym mężem cnoty i stałości”<sup>176</sup>. Związki między uczonym a byłym kanclerzem nie kończą się na papierze. Rok po powrocie do kraju z paryskich studiów Staszic osiadł w Zamościu (1782), w wyniku przyjęcia rok wcześniej (1781) funkcji nauczyciela synów Andrzeja Zamoyskiego<sup>177</sup>. W swojej *Autobiografii* pisarz przyznał, że rozmowami „z tym najcnotliwszym obywatelem, nieskończenie do swej Ojczyzny przywiązanym został skłoniony, aby je wystawić narodowi (...) i wskazać ostatni moment do ratunku i poprawy”<sup>178</sup>. W 1787 roku Staszic anonimowo wydał *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*. Kilka lat później przedstawił swoją najśłynniejszą rozprawę – przywołane już *Przestrogi dla*

<sup>174</sup> R. Brykowski, *Drewniana architektura cerkiewna na koronnych ziemiach Rzeczypospolitej*, Warszawa 1995, s. 98, gdzie powtórzono wnioski z analizy peresopskiej ikony – w 1988 referowanej, a w 1992 opublikowanej.

<sup>175</sup> *Słownik*, t. 3, Warszawa 1882, s. 415, gdzie pojawiła się informacja, że Andrzej Zamoyski nadał przywileje Janowowi w r. 1793. Stać się to musiało wcześniej, gdyż ordynat zmarł w r. 1792.

<sup>176</sup> S. Staszic, *Przestrogi dla Polski i terazniejszych politycznych Europy związków y z praw natury wypadające*, [b.m.] 1790 ([http://www.polonica.net/Przestrogi\\_dla\\_Polski\\_Stanislaw\\_Staszic.htm](http://www.polonica.net/Przestrogi_dla_Polski_Stanislaw_Staszic.htm)), rozdz. 33: *Grunta chłopskie, czyli rolnik pracowity*; rozdz. 21: *Do panów, czyli możnowładców*; rozdz. 39: *Do szlachty*.

<sup>177</sup> *Kalendarium Stanisława Staszica*, w: <http://muzeumstaszica.pl/flash.html> (Muzeum Stanisława Staszica w Pile); por. H. Samsonowicz, *Historia Polski do roku 1795*, t. 1, Warszawa 1973, s. 302.

<sup>178</sup> <http://muzeumstaszica.pl/flash.html>.



*Polski*, gdzie w duchu oświeceniowego republikanizmu postulował nowy system państwowy oparty na zasadzie hegemonii szlachecko-mieszczańskiej<sup>179</sup>. Co istotne dla niniejszych rozważań, czas pracy nad *Przestrogami* przypadł na okres piastowania przez Staszica funkcji proboszcza kościoła św. Dominika (1788–1791) w Turobinie – położonym ok. 60 km od Perespy<sup>180</sup>. Rok 1781 jest datą wspólną dla zaangażowania Staszica w edukowanie potomków Andrzeja Zamoyskiego oraz wysłania Bobrowskiego do Janowa przez X Ordynata. Czy pozwala to na przypuszczenie, że artysta znalazł się w bezpośrednim kręgu oddziaływania oświeceniowych koncepcji Staszica? W tym kontekście na uwagę zasługuje fragment *Przestróg dla Polski*, mianowicie historia o niemoralnych mnichach w 39 rozdziale pt. *Do szlachty*: „Gdy przemoc despotów rozszarpaniem Polski uwieczniła swoje nad rodem ludzkim gwałty, Józef II, cesarz, będąc w Lwowie oglądał kościół księży franciszkanów. Podłe mnichy nadto prędko zapomniawszy, co Polsce winni, chcąc sobie przyłaskawić Niemców usprawiedliwiając gwałt despotów, na drzwiach świątyni prawdy kładą ten fałszu napis: Najdawniejsze tego klasztoru archiwum świadczy, że ten kościół był fundowany jeszcze przez Kolomana, króla Galicji. Gdy znowu, za co niech będą dzięki Bogu, gdy Galicja powróciła pod rząd swoich prawych monarchów, pobożny cesarz Józef II najpierwej swoją bytnością uszczęśliwił tę bazylikę. W kilka lat potem tenże rzeczony cesarz, owych mnichów z tego klasztoru wypędził, a kościół w komedialnię zamienił”<sup>181</sup>. Analiza przytoczonego fragmentu dowodzi, że pod płaszczem rozliczania win narodowych (skłonności do kłamstwa i pochlebstw) Staszic dotyka aktualnego problemu. Ziemie odłączone od Rzeczypospolitej przez austriackiego agresora podczas I rozbioru uzyskały oficjalną nazwę *Królestwo Galicji i Lodomerii*, etymologicznie związaną ze średniowiecznymi stolicami książęcymi: Haliczem i Włodzimierzem Wołyńskim. Odwołanie się w XVIII w. do tytułu *Rex Galiciae et Lodomeriae* – pierwszy raz przyjętego na początku XIII w. przez króla węgierskiego Andrzeja II – było oczywiście zabiegiem propagandowym. Służyło budowaniu przekonania, że monarchowie austriaccy jako spadkobiercy korony węgierskiej mieli prawo do zaanektowanych ziem Rzeczypospolitej ze względu na pretensje królestwa węgierskiego do „terenów galicyjskich”<sup>182</sup>. Na tym tle staje się jasne, że Staszic nie przez przypadek „umiejscowił” wizy-

<sup>179</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początku do czasów najnowszych*, Warszawa 1969, s. 169.

<sup>180</sup> Zaświadcza o tym kronika parafii św. Katarzyny w Czernięcinie (<http://muzeumstaszica.pl/flash.html>).

<sup>181</sup> Staszic (przyp. 176), rozdz. 39: *Do szlachty*.

<sup>182</sup> Por. *Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna*, Wydawnictwo Gutenberga, Kraków 1931 (reprint: *Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna Wydawnictwa Gutenberga*, red. T. Radjusz, Warszawa od 1994 [„Gutneberg-Print”], t. 5, s. 170).

towaną przez monarchę austriackiego świątynię we Lwowie – najważniejszym mieście zaboru austriackiego. Nie bez znaczenia jest również fakt rzekomej fundacji „świątyni prawdy” w czasach węgierskiego władcy Kolomana – zapewne tego o przydomku Halicki (1208–1241), syna pierwszego *Rex Galiciæ et Lodomeriæ* Andrzeja II<sup>183</sup>. Choć podobnie jak ojciec został on koronowany na „króla Galicji” (1215 r.), to na kartach historii zapisał się jako ten, który w zamian za odzyskanie osobistej wolności zrzekł się węgierskich praw do Halicza (1221 r.). Staszic, w przewrotny sposób aktualizując średniowieczne fakty, zaświadcza, że samym „położeniem fałszu napisu” – czyli samą nomenklaturą nadaną ziemiom odebranych Rzeczypospolitej – nie można zburzyć „świątyni prawdy” i uczynić monarchów austriackich prawowitymi władcami Galicji ponieważ dziedzictwo węgierskie jest fałszywe. A tych, którzy „chcąc sobie przyłaskawić Niemców”, potwierdzają propagandę dyplomacji austriackiej, czeka kara z ręki oprawców. „Usprawiedliwiając gwałt despotów”, zmazuje się przecież winę „teraźniejszych jednodzierźców”, którzy „tylko o to starają się, aby była formalność. Rozbiorą cudzy kraj, ale nie mogą się uspokoić, dopokąd swojego gwałtu nie pokryją sprawiedliwości formalnością”<sup>184</sup>.

*Przestrogi dla Polski* spowodowały olbrzymie zainteresowanie, wyzwalając lawinę pism popierających lub zwalczających przedstawione projekty<sup>185</sup>. Ilustracja *Anielskiej zapowiedzi zwycięstwa w walce o Kijów* na ikonie Bobrowskiego nabiera głębszego sensu w świetle przytoczonego fragmentu *Przestróg dla Polski*, pisanych – przypomnijmy – w podobnym czasie i w niewielkim oddaleniu od Perespy. Jak wiadomo, z kijowską wyprawą wojenną Chrobrego w 1018 r. wiązało się odbicie tzw. Grodów Czerwieńskich<sup>186</sup>. Choć później

<sup>183</sup> Poza Kolomanem Halickim był jeszcze ten o przydomku Uczony (1070–1116).

<sup>184</sup> Staszic (przyp. 176), rozdz. 17: *Zewnętrzne teraźniejsze związki polityczne co do sprawiedliwości*.

<sup>185</sup> Samsonowicz (przyp. 177), s. 302.

<sup>186</sup> Kluczowe dla niniejszych rozważań jest określenie terytorium Grodów Czerwieńskich w czasach współczesnych ikonie w Perespie. Jak się wydaje, Naruszewicz uważał Grody Czerwieńskie za rozległy kraj, który przekształcić się miał w Ruś Czerwoną (por. analogiczną opinię z 1931 r. w: *Wielka Ilustrowana Encyklopedia Powszechna* [przyp. 182], t. 3, s. 226), jak tego dowodzi to zdanie: „Zabrał Mieczysławowi Włodzimierz Wielki według Długosza, Kromera, owszem i samego Nestora, miasta Czerwieńskie, to jest Ruś Czerwoną, opanował Przemyśl (...) Musiały te wszystkie miejsca być niedaleko siebie” (Naruszewicz [przyp. 152], s. 194). Dziewiętnastowieczna historiografia w skład Grodów Czerwieńskich obok Czerwienia, ziemi chełmskiej, bełskiej, przemyskiej, sanockiej i wołyńskiej wliczała także ziemię halicką (W. Kętrzyński, *Granice Polski w wieku X*, „Rozprawy Akademii Umiejętności” 30, 1894; por. S. Zakrzewski, *Bolesław Chrobry Wielki*, Lwów 1925). W 1960 r. Poppe dowodził, że nazwa „Grody Czerwieńskie” powstała przypadkowo przy kopiowaniu w XIV w. pierwotnego zapisu „gród Czerwień i inne”; zob. A. Поппэ, *Деякі питання заселення польсько-руського рубежа в ранньому середньовіччі*, „Український історический журнал” 6, 1960, s. 55–65;

Rzeczpospolita utraciła je jeszcze kilka razy – od 1462 r. stanowiły integralną część jej terytorium aż do I rozbioru Polski (1772 r.)<sup>187</sup>. Krytykowana przez Staszica polityka austriackiego zaborcy mogła wywołać przypomnienie praw Rzeczypospolitej datujących się od wyprawy Chrobrego. Skoro anielskim gestem przekazania miecza triumfator zostaje wybrany *nomen omen* „z góry”, to scena na peresopskiej ikonie określa prawo polskiego władcy do przyszłych zdobyczy terytorialnych. W osiemnastowiecznej świadomości niemal cały obszar tzw. Grodów Czerwieńskich pokrywał się ze środkową częścią zaboru austriackiego<sup>188</sup> (il. 14). Tak więc dla ówczesnego odbiorcy malarstwa na ikonie w Perespie Bolesławowi Chrobremu, a szerzej władcy polskiemu, został przekazany Szczerbiec – koronacyjny miecz Polski, a gest ten namaszcza go na prawowitego właściciela „Grodów Czerwieńskich”, czyli ziem zabranych Polsce przez austriackiego agresora. Co więcej, anioł przekazujący miecz jest wyznacznikiem woli Boga, więc zaanektowane przez zaborcę tereny powinny należeć do Polski zgodnie z prawem ludzkim i boskim.

Przedstawioną interpretację uprawdopodobnia lokalizacja Perespy, która jako część zaboru austriackiego nieprzerwanie od pierwszego rozbioru (1772 r.) do wojen napoleońskich w 1809 r., leżała na północy obszaru ówczesnie nazywanego „Grodami Czerwieńskimi”. Stąd przekaz kijowskiego epizodu byłby odzwierciedleniem niepokojów zniewolonej lokalnej społeczności. Podobnie zresztą jak cały obraz Bobrowskiego, którego program treściowy staje się zrozumiały w świetle głównych tez Stanisława Staszica. Pierwsza para epizodów u szczytu ikony (*Wypędzenie Adama i Ewy z Raju* i *Pokonanie nieprzyjacielskich wojsk*) mówi o winie i karze. Utrata ojczystej ziemi przez Polaków – utrata „własnego raj” – to kara za winy narodu, który sprawia, że „rzeczpospolita obywatelów zamienia się w rzeczpospolitą łupieżców, zdrajców, krzywoprzysięzców i jurgieltników”<sup>189</sup>. Nie zmienia to jednak faktu, że „każda wojna, która nie wraca człowiekowi praw przyrodzenia (...) jest skutkiem gwałtu”<sup>190</sup>, dlatego można wierzyć, że Bóg pokona nieprzyjaciół. Kolejne dwie sceny dotyczą problemu ziemi – tych co na niej żyją i pracują (*Boski nakaz pracy*) oraz tych co uważają, że mogą innych owej ziemi pozbawiać (*Zatrzymanie oślicy Balaama*). A „przecież nie można prowadzić

---

por. J. Kowalczyk, *Dwudziestoletni dorobek w badaniach nad sztuką województwa lubelskiego 1944–1964*, „Biuletyn Historii Sztuki” 27, 1965, nr 2, s. 107, przyp. 7.

<sup>187</sup> KZSP, t. 8, z. 17 (przyp. 4), s. V.

<sup>188</sup> Por. przyp. 186. Jeśli w czasie powstania ikony w Perespie panowało przeświadczenie, że do „Grodów Czerwieńskich” nie należy ziemia halicka, to ów średniowieczny obszar będzie stanowił odpowiednio mniejszą część zaboru austriackiego.

<sup>189</sup> Staszic (przyp. 176), rozdz. 17: *Zewnętrzne terażniejsze związki polityczne co do sprawiedliwości*.

<sup>190</sup> Tamże, rozdz. 11: *Dokończenie*.

wojny dla odziorzenia pod jakimkolwiek pozorem ziemi, bo każda ziemia jest własnością tych ludzi, którzy ją pierwsi obsiedli”<sup>191</sup>. „Ludzie nie są bydłętami, ażeby własnością drugiego człowieka być mogli”<sup>192</sup>, dlatego nie może być tak, że „część zabranej Polski z ziemią, z wodą, z zwierzęty (...) i z ludźmi jest własnością jednego austriackiego domu”<sup>193</sup>. Tym bardziej że zagarnięte przez zaborcę tereny zostały nadane pierwszemu polskiemu królowi przez Boga (*Anielska zapowiedź zwycięstwa w walce o Kijów*). Kolejne dwa epizody (*Anielska ochrona Konstantynopola przed atakiem ludów Orientu* i *Zapowiedź końca zarazy w Rzymie*) ilustrują boskie ocalenie stolic, które mogą stanowić desygnat całego państwa polskiego. Kolejna para (*Habakuk karmi Daniela* i *Trzej młodzieńcy w piecu ognistym*) jest apelem do narodu o gorliwą wiarę w wyzwolenie Rzeczypospolitej. Czy poza wiarą może zrobić coś więcej? Staszic daje jednoznaczna odpowiedź: „Powrócenie dawnych praw miastom polskim tworzy w nas, niewolnikach, wielką nadzieję, że (...) Polska odzyska zagarnione pod despotyzm kraje (...). W wojnie miasta (...) w nadziei swojej wolności i obywatelstwa staną przy Polsce. (...). To jest jeden z wielkich sposobów do odebrania kiedyś naszych krajów”<sup>194</sup>. W czterech epizodach obrazu Bobrowskiego akcja rozgrywa się na tle miasta. W scenach ocalenia Konstantynopola i Rzymu jest to tradycyjny element ikonografii, jednak w *Nakarmieniu Daniela przez Habakuka* i *Uwolnieniu św. Piotra z dolnego pasa ikony*, choć w pewnym stopniu koresponduje z przekazem biblijnym, to nie znajduje analogii w tradycji obrazowej. Skoro dwa z wymienionych epizodów ilustrują anielskie ocalenie miast, a dwa pozostałe anielską pomoc uwięzionemu na tle miast, można przypuszczać, że szczególna rola tego motywu na ikonie Bobrowskiego stanowi przełożenie na formy obrazowe głównej koncepcji Staszića. Osiągnięte dzięki niej oswobodzenie społeczeństwa polskiego i odrodzenie nowej Rzeczypospolitej bez grzechów narodowych kryją się pod biblijnym płaszczem *Uwolnienia św. Piotra z więzienia* i *Marii u grobu*. Zaś scena *Rozpalenia ognia dla Gedeona* zaświadcza, że wszystko, co się stanie, dzieć się będzie z woli Boga, tak jak za czasów dawnej świetności i mocarstwowości Rzeczypospolitej (*Anielska zapowiedź zwycięstwa w walce o Kijów*).

## 2. Wymiar wyznaniowo-kościelny

W zdeterminowanym przez ilustrację z Bolesławem Chrobrym wymiarze państwowym ikona Bobrowskiego, podobnie jak cała kultura umysłowa okre-

<sup>191</sup> Tamże, rozdz. 10: *Wniosek względem praw narodów*.

<sup>192</sup> Tamże.

<sup>193</sup> Tamże, rozdz. 15: *Dalsze zobrażenie dzisiejszego prawa narodów*.

<sup>194</sup> Tamże, rozdz. 36: *Wniosek dla Polski*.

su rozbiorowego, z jednej strony była próbą odnalezienia przyczyn katastrofy Polski i rozliczenia się z winami narodowymi, a z drugiej – służyła podtrzymywaniu w społeczeństwie nadziei na lepszą przyszłość oraz formułowaniu koncepcji wyzwolenia państwa polskiego spod obcego jarzma. Jednak scena środkowa obrazu niewątpliwie determinuje istnienie kościelnej płaszczyzny interpretacyjnej. Głębszego uzasadnienia wyboru *Cudu w Chonach* na główny temat peresopskiej ikony poszukiwała już Anna Różycka-Bryzek, sugerując upamiętnienie „cudownego uzdrowienia leczniczym źródłem, czy uratowania od powodzi (...) czy wreszcie znalezienia podziemnej żyły wodnej (...). Najmniej jest prawdopodobne, że chodzi o zwykły imienny patronat – bo wówczas znalazłoby się tu zwykłe frontalne ujęcie figury”<sup>195</sup>. Formuła legendy zakładająca anielską pomoc mnichowi nękanemu przez pogan czyni z omawianego tematu potencjalny głos w debacie o „wierze prawdziwej”. Kluczowa dla identyfikacji ochranianego przez Boga wyznania zdaje się specyficzna świątynia w *Cudzie w Chonach* na ikonie Bobrowskiego. Wśród budowli reprezentujących ten sam typ architektoniczny znalazła się cerkiew w nieodległym od Perespy Brześciu Litewskim, gdzie w 1569 r. formalnie powstał Kościół unicki na terenie Rzeczypospolitej. W tym kontekście chyba nie jest bez znaczenia, że dokładnie w połowie peresopskiej ikony, na tej samej wysokości, co kościół w *Cudzie w Chonach*, zostały umieszczone naprzeciwległe epizody *Ocalenia Konstantynopola* i *Zapowiedzi papieżowi końca zarazy w Rzymie*. Precedensowe wprowadzenie do cyklu archanielskiego epizodu ocalenia Rzymu mogłoby stanowić reakcję na powszechną w dobie Oświecenia krytykę Kościoła katolickiego i papiestwa<sup>196</sup>. Jednak wraz z lustrzaną sceną ocalenia Konstantynopola zdaje się dopełniać obraz Kościoła unickiego w centrum, stanowiącego zespolenia wschodniej obrzędowości Kościoła-Matki w Konstantynopolu z papieskim zwierzchnictwem łacińskiego Rzymu. Aby ustosunkować się do proponowanej przez Brykowskiego interpretacji ikony w Perespie, należy przypomnieć, że w czasie jej powstania relacje między unitami a prawosławnymi równały się relacjom między obywatelami różnych państw. Od 1702 roku w granicach Rzeczypospolitej nie istnieją już diecezje prawosławne<sup>197</sup>, a na obszarze unickiej diecezji chełmskiej do końca XVIII w. wyznanie ortodoksyjne zostało „zupełnie wyrugowane” nie tylko w rozu-

<sup>195</sup> Cytat z listu Anny Różyckiej-Bryzek do autora artykułu; zob. Brykowski (przyp. 3), s. 356.

<sup>196</sup> A. Pankowicz, *Narodziny nowego porządku*, w: *Tło polityczne dziejów Kościoła katolickiego w Europie Środkowej 1815–1914. Szkice Historyczne*, red. P. Natenek, A. Pankowicz, J. Urban, Kraków 2001, s. 6.

<sup>197</sup> Ostatnie trzy diecezje prawosławne – przemyska, lwowska i łucka – przyłączyły się do unii kolejno w latach 1692, 1700 i 1702.

mieniu formalnym<sup>198</sup>. Po rozbiorze kraju sytuacja polskich obywateli wyznania greckokatolickiego zmieniła się diametralnie. „Unicka sieć parafialna na terenie Ziemi Chełmskiej i Podlasia ulegała procesowi systematycznego kurczenia się (...). Likwidowanie wielu parafii było rezultatem odgórnie przyjętego józefińskiego programu «porządkowania» spraw kościelnych”<sup>199</sup>. „Na obszarach zajętych przez Rosję (...) władze carskie na różne sposoby dążyły do konwersji unitów na prawosławie”<sup>200</sup>. „W wyniku nacisku administracyjno-politycznego Kościół ten praktycznie uległ zagładzie na Ukrainie, Podolu i Wołyniu. (...) Z «programu» Katarzyny II ocalało jedynie 200 kościołów unickich na ziemiach ukraińskich, pozostałe zamieniono na prawosławne cerkwie wraz z milionami wiernych”<sup>201</sup>. Na tym tle peresopska ikona Bobrowskiego jawi się jako głos sprzeciwu wobec zastępowania papieskiego zwierzchnictwa Kościoła unickiego władzą państwową oraz wobec narzucania monopolu prawosławnego. Ikona mogła budować nadzieję w ciemionych pod zaborami unitach na cudowne ocalenie ich Kościoła (*Cud w Chonach*) i ukaranie despotów (1a. *Pokonanie wojsk nieprzyjaciela*) po karze dla grzesznego narodu (1b. *Wygnanie Adama i Ewy z Raju*), starającego się odzyskać prawo do przeznaczonej przez Boga ziemi (2a. *Zatrzymanie oślicy Balaama*) dzięki pracy i pokucie (2b. *Boski nakaz pracy*). By w polskich miastach ocalało zespolenie tradycji bizantyńskiej i łacińskiej (3a. *Ocalenie Konstantynopola*, 3b. *Zapowiedź papieżowi końca zarazy w Rzymie*), potrzeba bezgranicznej wiary (4a. *Habakuk karmi Daniela*, 4b. *Trzej młodzieńcy w piecu ognistym*) w boski znak (5a. *Rozpalenie ognia dla Gedeona*), zapowiadający zwycięstwo Rzeczypospolitej nad religijno-politycznymi oprawcami (5b. *Miecz zwycięstwa dla Bolesława Chrobrego*). A wtedy unicy staną się wolni, jak cała odrodzona Polska (6a. *Uwolnienie św. Piotra z więzienia*, 6b. *Marie u grobu*).

W religijno-narodowej wymowie ikony w Perespie domaganie się swobody wyznaniowej dla unitów było przejawem walki o niezależność Rzeczypospolitej i wolność obywateli. Przekonanie o ścisłej zależności polityki i religii uchwytnie w *Historii narodu polskiego* Naruszewicza nie musi być tu bez znaczenia. W kontekście walki o władzę w Kijowie ruskiego księcia Świętopełka ze swoim ojcem Włodzimierzem Naruszewicz zaznacza, że „do

<sup>198</sup> M. Trojanowska, *Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1875 [1905]. Inwentarz analityczny Archiwum*, Warszawa 2003, s. 10.

<sup>199</sup> W. Kołbuk, *Unia kościelna w Królestwie Polskim w XIX w.*, w: *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, t. 2, red. S. Stępień, Przemyśl 1994, s. 133, por. s. 135.

<sup>200</sup> P. Kondraciuk, *Z przeszłości Kościoła unickiego*, w: *Sztuka i liturgia Kościoła greckokatolickiego. Katalog wystawy w 400. rocznicę Unii Brzeskiej*, Chełm–Zamość 1996, s. 7.

<sup>201</sup> Z. Opacki, *Likwidacja unii kościelnej na „ziemiach zabranych” w 1839 r.*, w: *Polska – Ukraina 1000 lat sąsiedztwa* (przyp. 199), s. 121.

zaszłych wkrótce, między ojcem a synem niechęci, mogła dopomóc przeciwna w jednej religii dwu obrządków nauka; z których łacińską w udziale swoim Świętopełk, [a] Grecką z Carogrodu przeniesioną – z powszechniejszym mniemaniem jeszcze katolicką – Włodzimierz rozszerzał”<sup>202</sup>. Historyk zdaje się w pewnym stopniu wartościować, skoro kwestię „katolickości” wyznania ortodoksyjnego pozostawia otwartą. Aspekt religijny ma również sojusz Chrobrego ze Świętopełkiem przypieczętowany małżeństwem z córką polskiego króla, którą „Bolesław posłał na Ruś (...) z Reinbernem biskupem Kolberskim”<sup>203</sup>. Naruszewicz wprost stwierdził, że „serca Kijowianów (...) nie lgnęły” do Świętopełka nie tylko z powodu „związków krwi z Bolesławem”, ale również „dla wiary Łacińskiej, którą on przez Reinberna zaszcześcić umyślił”<sup>204</sup>. Z pozycji kręgów sprzyjających Kościołowi unickiemu – a w takim niewątpliwie powstał program ideowy peresopskiej ikony – neutralne myśli uczonego mogły wydawać się cenne. Jeśli interpretację przeprowadzał, wielokrotnie dający wyraz swego oburzenia bestialstwem religijnej polityki Rosji, Stanisław Staszic<sup>205</sup>, to mogła ona nabrać charakteru aktualizacji historycznej. Osiemnastowieczny grekokatolik, brutalnie zmuszany do konwersji na prawosławie, mógł widzieć w ilustracji anielskiej obietnicy zwycięstwa Chrobrego w Kijowie – zapowiedź łacińskiego zwierzchnictwa nad obszarami kojarzonymi z ruską tradycją prawosławną; a stąd tylko krok do krzewiącej nadzieję wizji ponownego rozprzestrzeniania się wiary unickiej. W budowaniu tej przewrotnej aktualizacji mogła być użyteczna opisywana przez Naruszewicza reakcja prawosławnego duchowieństwa na wjazd do Kijowa króla Bolesława, którego w monasterze „S. Zofii (...) biskup Anastazy z całym duchowieństwem, świetnie w odzieniu cerkiewne przybranem przyjmował, niosąc krzyże i świętych kości”<sup>206</sup>. Przez pryzmat osiemnastowiecznych nadziei unitów nowy ład religijny mógł zostać wprowadzony nie poprzez charakterystyczny dla zaborcy rosyjskiego terror religijny, ale dzięki nieprzymuszonej decyzji prawosławnych hierarchów, którzy wstępują na łono nowej wiary z podobną radością, jak biskup Anastazy witający Chrobrego w Kijowie. Interpretacja ta uprawdopodobnia zasugerowaną zależność kijowskiego epizodu od realizacji

<sup>202</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 98–99.

<sup>203</sup> Tamże, s. 98.

<sup>204</sup> Tamże, s. 125.

<sup>205</sup> „Jeden z dworów (...) jako głowa religii ruskiej (...) kazał pod imieniem Boga wyrznąć w Polsce tych wszystkich ludzi, którzy nie są jego religii. (...) Wyrżnięto około stu tysięcy osób różnej płci (...), a najwięcej niewinnych tych niemowląt (...). Trzeba zostawiać te bezceństwa ślady, aby potomność wiedziała, jak sądzić tę Katarzynę II”; zob. Staszic (przyp. 176), rozdz. 16: *Teraźniejszy związek polityczny co do powagi narodów*.

<sup>206</sup> Naruszewicz (przyp. 152), t. 6, s. 138.

*Wizji cesarza Konstantyna Wielkiego*, bo w religijnym kontekście Chrobry – podobnie jak cesarz Konstantyn – wprowadza nowy ład religijny<sup>207</sup>.

Program ideowy peresopskiej ikony Jakuba Bobrowskiego nawiązujący do współczesnej sytuacji polityczno-religijnej Rzeczypospolitej został wyłożony z użyciem typowych dla malarstwa ikonowego ikonografii i kompozycji. Rozwiązania stylowe wywodzą się z późnobarokowego i rokokowego malarstwa kręgu ołomuniecko-brneńskiego. Te dwa podstawowe rysy charakteryzujące ikonę w Perespie wyznaczają zasadnicze i niezbędne kierunki dalszych badań nad dziełami malarstwa wyznaniowego pogranicza Rzeczypospolitej XVIII w.

## An Icon Depicting Archangel Michael in the Church at Perespa: A Telling Example of an Artwork Created on the Religious Borderland of the Polish Republic in the Eighteenth Century

The present paper is a monographic study of an icon depicting Archangel Michael preserved in the parish church (formerly Orthodox) at Perespa, 30 km away from Zamość. Archival research and the analyses of the style, iconography and contents of the icon, respectively, have revealed the following:

1. According to the signature on the reverse of the icon, it was executed by Jakub Bobrowski, a painter of Zamość known hitherto only from archival sources, in the 1790s. Archival research additionally yielded new data, allowing for a more precise reading of the history of the church at Perespa, confirming that its pastor had maintained contacts with Zamość.

2. An attempt made to determine the artistic background of Bobrowski revealed that he had been a pupil of Gabriel Sławiński, a painter of frescoes and paintings in oil active near Zamość in the 1770s. Furthermore, the stylistic solutions employed in the icon of Perespa display the influence of the late Baroque and Rococo painting of the Habsburg lands, especially of the Olomouc–Brno area (e.g. of such artists as František Vavřínek Korompay and Martin Johann Schmidt, called Kremser Schmidt).

3. The iconographic analysis, apart from deciphering in full the inscriptions in Cyrillic, led to a conclusion that not only the choice of the twelve legendary episodes surrounding the central scene depicting *The Miracle of Archangel Michael at Chonae*, but also their sequence on the raised frame is of importance for the iconographic programme of the icon. The pairs of scenes in every tier share a common compositional scheme and similar content. The following double motifs have been indicated: 1) Punishment; 2) God's Will Connected with the Earth; 3) Deliverance; 4) The Saving Faith; 5) The Sign of Victory; 6) Liberation. Often, the typical schemes of Byzantine iconography were modified in order to preserve this "even relationship".

<sup>207</sup> W przywołanej (por. przyp. 160) albańskiej ikonie Athanasiosa (1765 r.) *Wizja Konstantyna* stanowi dolny pas obrazu, którego górną strefę wypełnia ilustracja I Synodu Powszechnego w Nicei w 325 r., formułującego siedem pierwszych artykułów *Creda* oraz obradującego nad herezją ariańską; zob. Drakopoulos (przyp. 160), s. 158.



4. The interpretation of the icon's contents has shown a particularly interesting pairing of religious and patriotic elements. In the light of archival sources it can be assumed that the iconographic programme was conceived in the "enlightened" circle of Prince Andrzej Zamoyski, with the involvement of Stanisław Staszic who made use of Adam Naruszewicz's historical research (most probably of his *Historya Narodu Polskiego* [The History of the Polish Nation], 1780–1786). The key to the reading of the programme is a scene unprecedented in other Archangel Michael cycles, which was identified thanks to a Cyrillic inscription, depicting the Archangel passing to Boleslas the Brave (Chrobry) a sword of victory, according to a legend, the *Szczerbiec* (literally "notched sword"), a coronation insignia of Polish kings dented on the Golden Gate of Kiev, seized by Boleslas in 1018. In the eighteenth century the so-called Cherven Towns conquered by Boleslas in the eleventh century were considered identical with much of the area of the Polish lands which after the partitions of Poland fell under Austrian rule. Therefore, the scene seems to show the divine endowment of the Polish Republic with the lands that it had been illegally deprived of. The mechanism of this actualisation becomes clear in the light of Stanisław Staszic's treaty *Przestrogi dla Polski* [Warnings for Poland] (1790). In it the author in a similarly perverse way challenges Austrian diplomacy which based the right of Austrian monarchs to the annexed lands of the Polish Republic on a false Hungarian legacy.

The presence of the patriotic thread in the legend of Archangel Michael makes it necessary to take into account the political situation of the Polish Republic also when considering the programme of the icon from a point of view of religious and church history. The *Miracle at Chonae* in the central part of the icon, featuring a faithful view of the actual church at Brest-Litovsk, being a compelling allusion to the Union of Brest of 1569, is a manifestation of hope for a miraculous delivery of the Greek Catholic church from the detrimental religious politics conducted by the partitioning powers: the Austrian Josephinism, on the one hand, and the Russian Orthodox monopoly on the other. Both of them in principle aimed at undermining the Pope's authority over the new community. Another scene depicted in the Perespa icon, again unprecedented in Archangel Michael cycles, seems to respond to that threat. The scene in question, *The Announcement of the End of Plague in Rome Made to Pope Gregory the Great*, taken from the *Golden Legend*, mirrors the depiction of *The Deliverance of Constantinople*. Thus the pair seems to affirm that only the unification of the Byzantine and Latin traditions will embody the essence of the Uniate church.