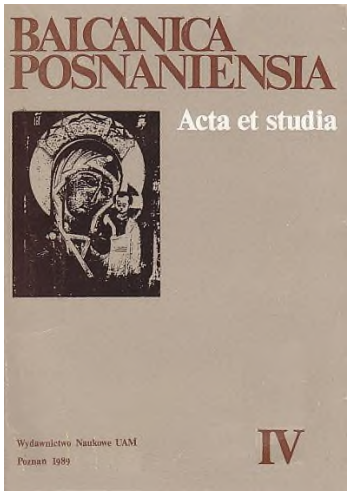


Karłowska-Kamzowa Alicja, *Assumptio Corporis Mariae w serbskich malowidłach przełomu wieku XIII/XIV*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia" 1989, t. 4, s. 201–212.

https://doi.org/10.14746/bp.1989.4.14

https://pressto.amu.edu.pl/index.php/bp/article/view/54785

Instytucją przechowującą materiały źródłowe jest Biblioteka Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
http://bch.amu.edu.pl

Zadanie zostało zrealizowane w ramach konkursu „Społeczna odpowiedzialność nauki II – Wsparcie dla bibliotek naukowych". Projekt zatytułowany „Digitalizacja archiwalnych wydań czasopism naukowych zgromadzonych przez Bibliotekę Coll. Historicum UAM". Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu Społeczna odpowiedzialność nauki II. Wsparcie dla bibliotek naukowych (umowa nr BIBL/SP/0092/2024/02 z dnia 05.12.2024). Całkowita wartość projektu: 247 236,00 zł. Kwota dofinansowania: 220 836,00 zł.

The institution storing the source materials is the Library of the Collegium Historicum of the Adam Mickiewicz University in Poznań.
http://bch.amu.edu.pl

The task was carried out within the framework of the competition "Social Responsibility of Science II – Support for Scientific Libraries". The project entitled "Digitization of archival editions of scientific journals collected by the Library of the Coll. Historicum of Adam Mickiewicz University". The project was co-financed from state budget funds granted by the Minister of Science within the framework of the Programme Social Responsibility of Science II. Support for Scientific Libraries (agreement no. BIBL/SP/0092/2024/02 of 05.12.2024).
Total value of the project: PLN 247,236.00.
Amount of co-financing: PLN 220,836.00.

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

BCH BIBLIOTEKA COLLEGIUM HISTORICUM

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Społeczna Odpowiedzialność Nauki II

BALCANICA POSNANIENSIA IV
UAM Poznań 1989

ASSUMPTIO CORPORIS MARIAE W SERBSKICH MALOWIDŁACH PRZEŁOMU WIEKU XIII/XIV

ALICJA KARŁOWSKA-KAMZOWA

ABSTRACT. Karłowska-Kamzowa Alicja, *Assumptio Corporis Mariae in the Serbian paintings of the turn of 13th and 14th centuries*. Balcanica Posnaniensia. Acta et studia, IV, Poznań 1989, Adam Mickiewicz University Press, pp. 201 - 212, 10 figs. ISBN 83-232-0231-1. ISSN 0239-4278. Polish text with a summary in German.

The evolution of the conception of koimesis in the representation of the Assumption of the Virgin with her body to heaven had taken place in the wall painting of Serbia under the influence of Western art in the beginning of the 14th century. The context of occurrence of such an interpretation of the subject on the painting of the cathedral at Prizren points to that.

Alicja Karłowska-Kamzowa, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza (Institute of Art History, Adam Mickiewicz University), ul. Marchlewskiego 124/126, 61-874 Poznań, Polska – Poland.

Kontakty artystyczne między łacińskim i bizantyjskim kręgiem kulturowym były przedmiotem intensywnych studiów w ostatnim piętnastoleciu. Rozpoczęła je pionierska praca H. Wentzla o importach greckich na dworze cesarzowej Teofano, matki Ottona III. Uzupełnieniem były studia ogłoszone z okazji pierwszej konferencji w Halle, poświęcone importom greckim w Europie Środkowo-Wschodniej. Kolejna konferencja w Halle w 1981 roku przyniosła rozważania o wpływie bizantyjskim na malowidła ścienne naszej części kontynentu. Studia nad sztuką w Czechach epoki Luksemburgów ukazały kolejną fazę integracji ikon bizantyjskich, greckich wątków ikonograficznych w gotyckiej plastyce Europy Środkowo-Wschodniej. Inny typ wzajemnych relacji zaprezentował ostatnio H. Belting[1].

W niniejszym szkicu pragnę zwrócić uwagę na kolejny przykład wymiany ujęć plastycznych poświęconych ilustracji istotnego problemu teologicznego. Nim jednak

[1] H. Wentzel, *Byzantinische Kleinkunstwerke aus dem Umkreis der Kaiserin Theophana*, Aachener Kunstblätter, 44, 1973, s. 46 i nn.; red. H. Nickel, *Byzantinischer Kunstexport*, Halle 1978; red. H. Nickel, *Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld in XII- XIII Jh.*, Halle 1983; red. E. Legner, *Die Parler und der Schöne Stil 1350 - 1400*, I - VI, Köln 1978 - 80; red. J. Krasà, *Z tradic slovenské kultury v Čechach*, Praha 1970; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981.

przedstawię obiekty, przypomnę w największym skrócie rozwój kultu i tekstów związanych z Wniebowzięciem Najświętszej Marii Panny.

Najstarszy tekst tzw. *Transitus Mariae* powstał na przełomie wieku IV/V[2] i jest apokryficznym opisem śmierci NMP. Wykorzystywany był jako źródło w pismach Ojców Kościoła. Również z IV i V wieku pochodzą informacje źródłowe o pielgrzymach odwiedzających bazylikę NMP na Górze Synaj, skąd miała być wzięta do Nieba. Święto liturgiczne Zaśnięcia NMP ustanowione zostało 15 VIII przez cesarza Maurikiosa (582 - 602). Pisma teologiczne i kazania o Wniebowzięciu pojawiają się nieco później w twórczości patriarchów: Modesta z Jerozolimy († 634), Germanikosa z Konstantynopola († 733). Największe jednak znaczenie miały kazania Jana z Damaszku († 749), szeroko rozpowszechnione, tłumaczone także na Zachodzie w Reichenau. Najstarsze wyobrażenia Wniebowzięcia pojawiły się właśnie na Zachodzie — sporadycznie już w VIII wieku i około roku 900. Opatrzone inskrypcjami nie pozostawiają wątpliwości, co ukazują[3]. „Klasyczne" greckie *koimesis* — bizantyjska wersja przedstawienia Zaśnięcia NMP pojawia się w rzeźbie z kości słoniowej w X wieku i licznych mozaikach XI i XII stulecia. Ten typ ikonograficzny znany był także na Zachodzie. Uległ jednak ewolucji od połowy XII i w ciągu XIII stulecia. Pozostawało to zapewne w związku z rozwojem teologicznych rozważań o funkcji Marii w dziele Odkupienia, Marii-Eklezji, prezentacji jej chwały, heroizacji według pojęć klasycznych[4]. Wiara w przezwyciężenie śmierci przez Marię znalazła m.in. wyraz w zwyczaju składania na ołtarzu w dniu 15 VIII ziół leczniczych. Znany jest on z tekstów pochodzących z X wieku[5], zaniknął na Zachodzie, żywy jest jednak dziś jeszcze w Polsce. Wśród tekstów istotnych dla utrwalenia wiary we Wniebowzięcie ciała i duszy NMP wymienia się traktat *Ad interrogata*, znany z rękopisu datowanego na 2 połowę XII wieku, ale być może napisanego wcześniej. Wizję *Assumptio Corporis Mariae* miała Elżbieta z Schonau (1164). Krzyżowcy odbudowali bazylikę NMP na Górze Synaj, a w roku 1165 poświęcono tam osobną kaplicę Wniebowzięcia NMP. W XII wieku pojawia się już szereg rzeźb, miniatur ilustrujących ten temat — właśnie na Zachodzie (ryc. 1, 2). Maria unoszona bywa przez anioły. Nad pustym sarkofagiem pochylają się apostołowie. Niekiedy otacza ją mandorla — znak chwały. Znamienne, że te wczesne łacińskie przedstawienia nie ilustrują apokryficznej historii o śmierci Matki Boskiej. Akcentowano przezwyciężenie śmierci w schemacie kompozycyjnym nawiązując do wyobrażenia *Wniebowstąpienia Chrystusa*. Ilustracje opowiadania apokryficznego pojawiają się w malarstwie włoskim przełomu wieku XIII/XIV.

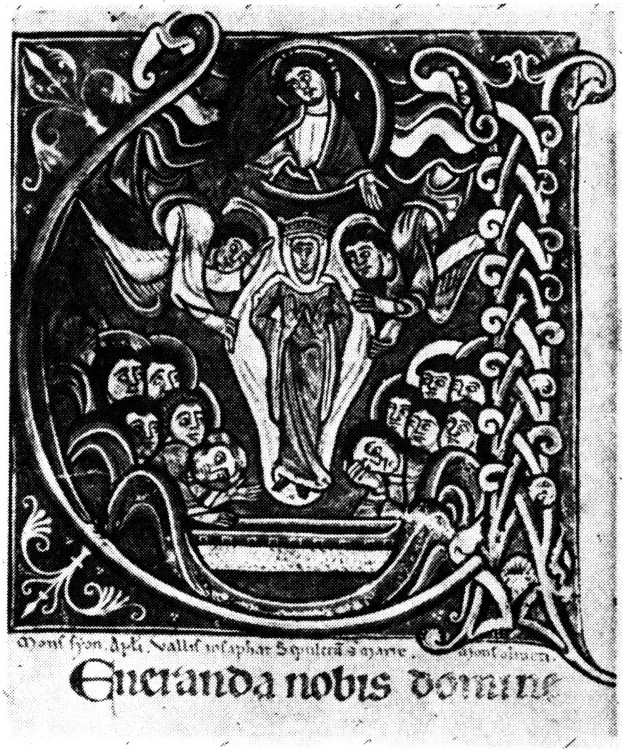
---

[2] J. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, IV: *Maria*, Kassel 1980, s. 120 i nn.; *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg 1960, I, s. 1070, III, s. 522, V, s. 363.

[3] E. Staedel, *Ikonographie der Himmelfahrt Mariens*, Strasbourg 1935, s. 14, 15, 17, il.

[4] M. Warner, *Alone of all her sex. The myth and Cult of the Virgin Mary*, London 1976, s. 96.

[5] Ibidem, s. 100.



Ryc. 1. Inicjał w Sakramentarium z kościoła św. Marcina w Tours, XII w. (wg J. Schiller, repr. A. Florkowski)

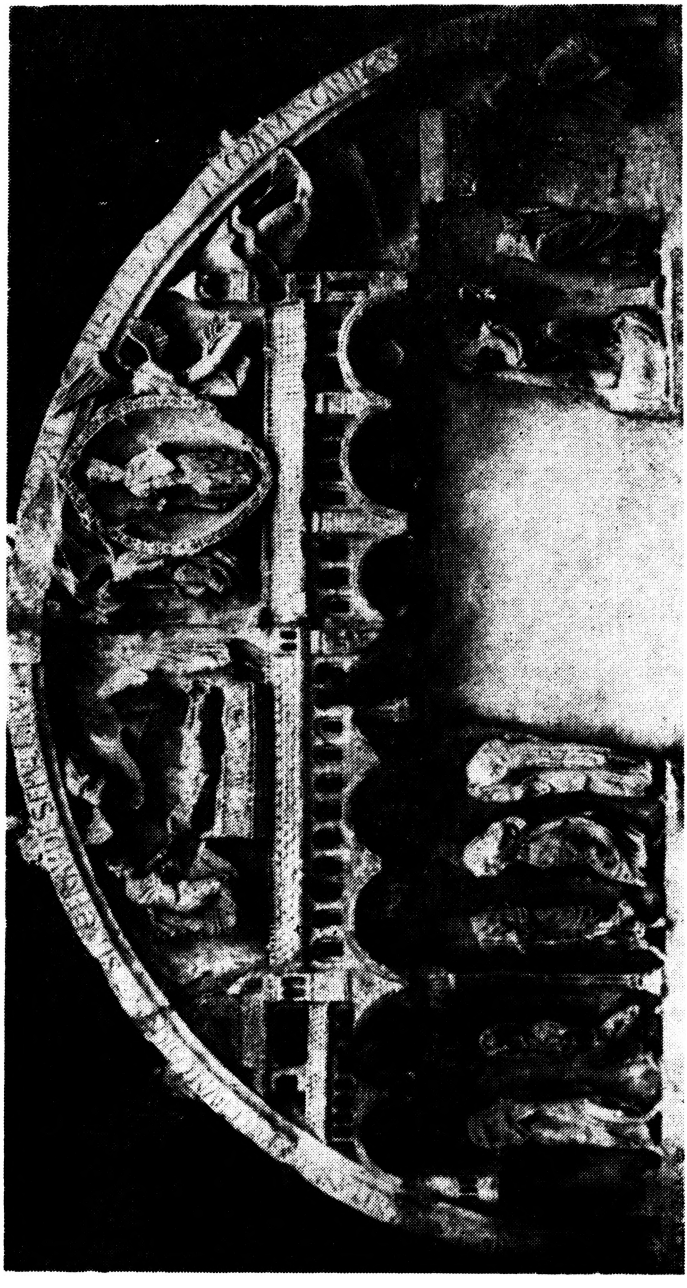
W sztuce bizantyjskiej ewolucja przebiegała inaczej. Klasyczne *koimesis* należało do przedstawień świąt liturgicznych, ukazywanych w malowidłach Macedonii i Serbii na zachodniej ścianie nawy głównej. Monumentalne ujęcia tego tematu powtarzane były w bardzo wielu obiektach znakomitej klasy i prowincjonalnych od XIII - XV stulecia. W Sopoćani (1263 - 1269) nastąpiło udramatyzowanie przez rozwinięcie w cykl obrazów przedstawiających: Zwiastowanie śmierci Marii, jej modlitwę, pożegnanie apostołów, Zaśnięcie, przeniesienie ciała do grobu, opłakiwanie pustego grobu przez Apostołów. Takie szerokie opowiadanie obrazowe wykonane w 1295 r. zachowało się częściowo w kościele św. Klimenta w Ochrydzie[6].

Dalsza ewolucja nastąpiła w obiektach fundowanych przez króla serbskiego Milutina. Omawia ją S. Radojčić[7] przywołując trzy obiekty: malowidła kościoła królewskiego w Studenicy, św. Jerzego w Staro Nagoričino i w Gračanicy. Wska-

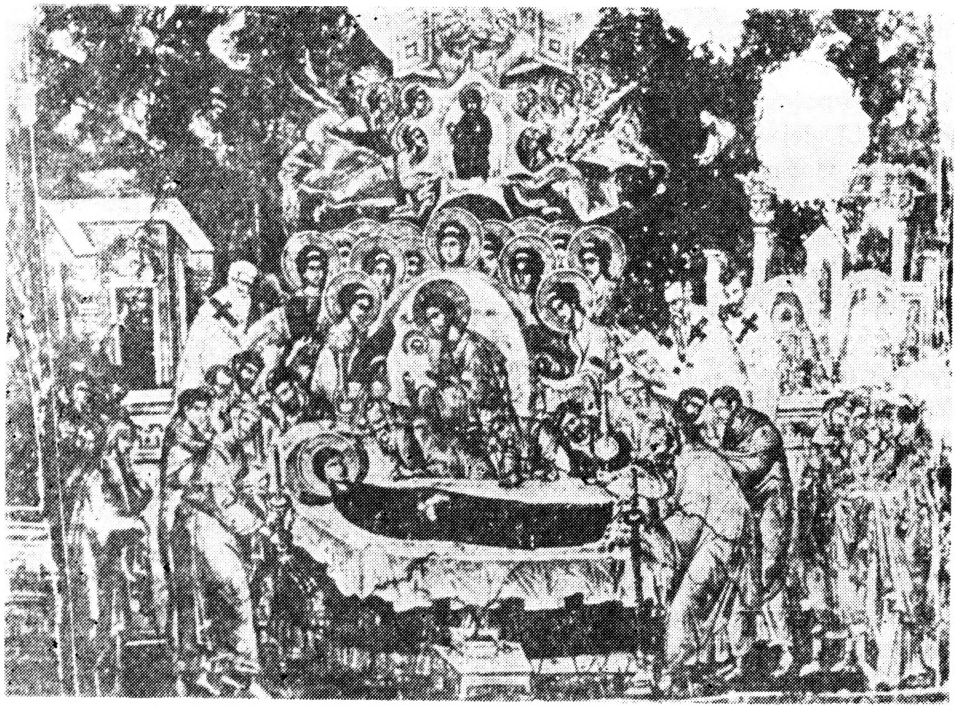
---

[6] R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, s. 25 - 31, 68 - 75.

[7] S. Radojčić, *Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, XX 1973, s. 302 - 312.



Ryc. 2. Tympanon z kościoła St. Pierre le Pullier, ok. roku 1175 (wg J. Schiller, repr. A. Florkowski)



Ryc. 3. Malowidło ścienne z kościoła św. Nikity w Čučer, rok 1307 (wg R. Hamann-Mac Lean, repr. A. Florkowski)



Ryc. 4. Fragment malowidła z kościoła św. Jerzego w Staro Nagoričino, rok 1317/1318 (wg R. Hamann-MacLean, repr. A. Florkowski)

zuje na bezpośrednią zależność od tekstów kazań Jana z Damaszku, które ilustrują (ryc. 3, 4). Dalej wyraża pogląd, że te ujęcia nie były naśladowane. Nie wyjaśnia także, dlaczego znane od czasów starochrześcijańskich teksty Jana z Damaszku zaczynały oddziaływać na twórców sztuk plastycznych dopiero na przełomie wieku XIII/XIV.

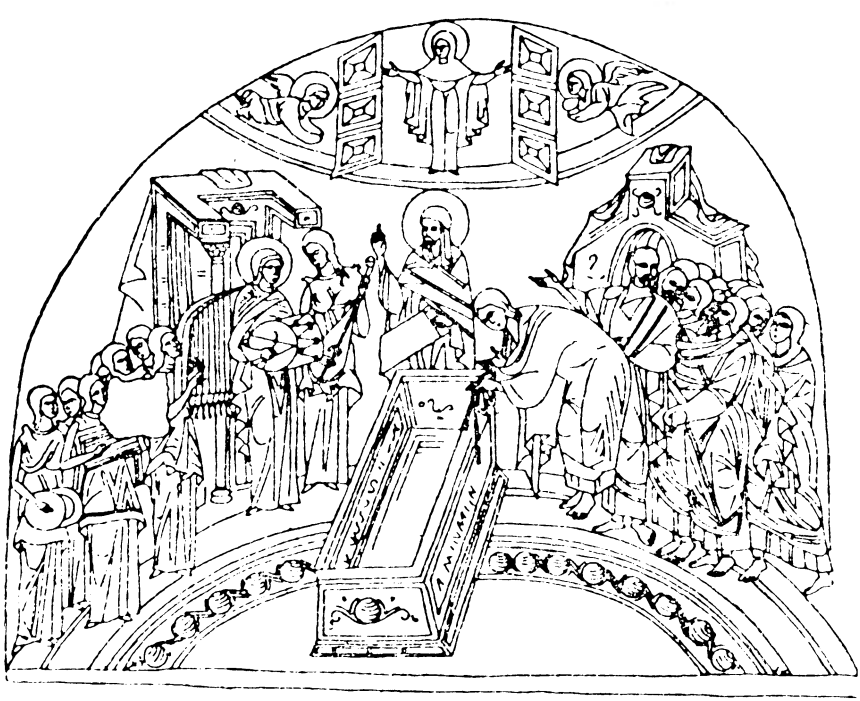
Uzupełniając rozważania jugosłowiańskiego uczonego, pragnę zwrócić uwagę na malowidła katedry w Prizren. Świątynia przebudowana została w latach 1307 - 1313 przez budowniczego Nikolę, a malowidłami ozdobiona przez Astrapę. Zamieniona na meczet, przywrócona została chrześcijanom w 1912 roku. Prace konserwatorskie ujawniły istnienie znakomitych malowideł opracowanych ostatnio w specjalnej monografii D. Panicia i G. Babicia[8]. Na ścianie zachodniej nawy umieszczono *koimesis*. Natomiast w exo-narteksie *Sąd Ostateczny* i jako pendant *Wcielenie* włączone w rodzaj *Drzewa Jessego* i uzupełnione większymi kompozycjami: *Drabiny Jakubowej* i *Kazania Jana z Damaszku o Wniebowzięciu NMP*. C. Grozdanov w monografii malowideł Ochrydu[9] stwierdza, że najstarszą obrazową wersją tego tekstu były malowidła kościoła św. Klimenta datowane na rok 1295. Polemizując z tym poglądem zwracam uwagę, że malowidła ochrydzkie ilustrowały opowieść apokryficzną, natomiast w Prizren włączały obraz chwały Matki Boskiej w opowiadanie obrazowe o Odkupieniu i Sądzie, o przenikaniu świata ziemskiego i niebieskiego. W Prizren (ryc. 5, 6, 7) wyobrażenie Wniebowzięcia włączono w rozbudowany cykl ilustracji. Podstawowymi tematami było Drzewo Jessego z wkomponowanymi przedstawie-



[8] D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Leviska*, Beograd 1975, s. 108, 110 - 112.

[9] C. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIV^e siècle*, Ohrid 1980, s. 186, 192.





Ryc. 5, 6, 7. Rysunki malowideł ściennych z katedry w Prizren 1307 - 1313 r. (wg Grozdanov, repr. A. Florkowski)

niami *Narodzenia, Ukrzyżowania* i *Tronującego Chrystusa*. Obok ukazano rozbudowane wyobrażenie *Sądu Ostatecznego*. Pierwszy cykl uzupełniono przedstawieniem *Drabiny Jakubowej* i *Wniebowzięcia NMP*. Ponadto całość wzbogacono wyobrażeniami proroków i miejscowych biskupów. *Wniebowzięcie* ujęto w sposób specyficzny: w centrum ukazano pusty sarkofag i stojące postacie apostołów, a także wiernych. W centrum Jan Damasceński z tekstem w ręce wykłada zebranym. Nad nimi w otwartą bramę niebios wstępuje Maria adorowana przez anioły. Wyłączono zatem to wyobrażenie z kontekstu liturgicznych świąt i wprowadzono w odmienny cykl treściowy ukazujący przejścia ze świata boskiego w ziemski i odwrotnie, na rozmaitych etapach historii ludzkości. Uzupełnienie *Sądu Ostatecznego* alegorycznymi przedstawieniami dnia i nocy określa dodatkowo świat materialny, którego prawa, także śmierć, są przezwyciężane mocą boską. Godne uwagi, że zbieżny kontekst treściowy obejmujący *Sąd Ostateczny, Śmierć, Wniebowzięcie* oraz dodatkowo *Koronację NMP* ukazywano w portalach klasycznych katedr francuskich.

Analizując malowidła w Prizren Babić zwraca uwagę na współczesne dzieła w Konstantynopolu i Salonikach, gdzie jednak taka redakcja tematu nie występuje. Jego zdaniem jedynie idea ilustracji kazania Jana Damasceńskiego może wywodzić się z atmosfery kultury dworu Paleologów, z którymi Milutin w tym czasie utrzymywał kontakty. Problem ten raz jeszcze spróbujemy zanalizować poniżej.

Wyobrażenie *Wniebowzięcia Marii z duszą i ciałem* w malowidłach serbskich pojawia się nieco później w kontekście ilustracji świąt liturgicznych w Studenicy (ok. 1314), w kościele św. Jerzego w Staro Nagoričino (1317) i NMP w Gračanicy (1321). S. Radojčić ukazał ewolucję formy od najstarszego przedstawienia związanego z tekstem homilii Jana Damasceńskiego do najbardziej monumentalnego ujęcia w Gračanicy. Malowidła wykonali ci sami malarze Michał i Eutychios w kościołach fundowanych przez króla Milutina. R. Hamann-MacLean i H. Hallensleben zaliczają do tej grupy malowidła w kościele św. Nikity w Čučer datowane na około 1307 r. (zatem wcześniejsze od zespołu dzieł wyodrębnionych przez Radojčicia). Dla dalszej ewolucji ikonograficznej istotne jest złączenie klasycznego wyobrażenia *Zaśnięcia — koimesis* z *Assumptio Corporis Mariae*. Dołączono apokryficzny motyw paska rzuconego przez NMP niewiernemu Tomaszowi. Wbrew poglądom Radojčicia, który ujęcie występujące w fundacji Milutina uznał za odosobnione, pragnę wskazać na rozpowszechnienie się tego typu przedstawienia Wniebowzięcia NMP.

Występuje on w malowidłach szkoły ochrydzkiej, m.in. w Banicy (ryc. 8) z 1460 roku i ikonach o rozmaitej proweniencji z XVI i XVII wieku (ryc. 9) [10]. Istotne, że pojawiają się ikony, na których *Assumptio Corporis Mariae* stało się wyłącznym tematem ilustrowanym (ryc. 10). Nawiązanie do form i ujęcia ikonograficznego tego tematu w ikonie siedemnastowiecznej jest jednoznacznie czytelne. Maria, unoszona przez anioły, otoczona chmurami i glorią chórów anielskich na nich umieszczonych, żywo przypomina liczne zabytki malarstwa barokowego. Dwie linie ewolucji

[10] G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVI^e siècle*, Beograd 1980, s. 201.



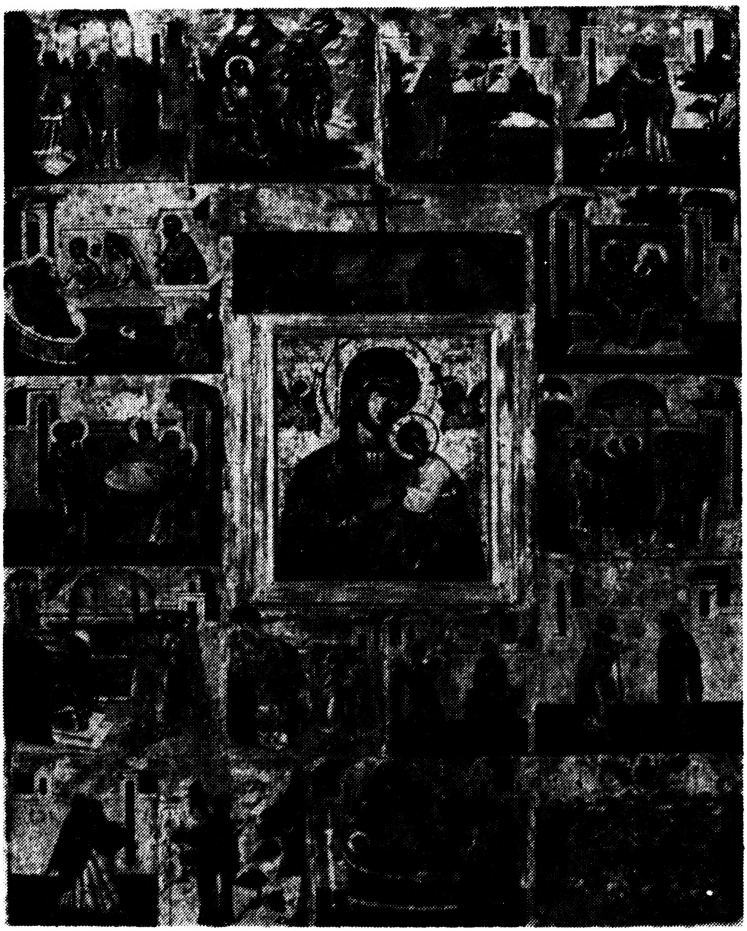
Ryc. 8. Rysunek fragmentów malowideł ściennych z kościoła św. Mikołaja w Banicy, rok 1460 (wg Suboticia, repr. A. Florkowski)

tego tematu na łacińskim Zachodzie i greckim Wschodzie stworzyły w tym dziele ujęcie syntetyczne.

Powracając jednak do genezy zmiany ujęcia omawianego tematu, zmiany, która nastąpiła w sztuce serbskiej na przełomie XIII i XIV stulecia, odwołać się wypada do najnowszej pracy A. Grabara[11]. Stwierdził on, że właśnie w epoce Paleologów w ikonografii wprowadzono szereg nowych ujęć i zamieniono teologiczny komentarz na poetycko-obrazowe wizje. Nastąpiło to także w omawianym zespole obiektów. W literaturze przedmiotu nie odpowiedziano jednak, dlaczego w ogóle zmieniono uświęcone tradycją, bardzo popularne w sztuce grecko-bizantyjskiej wyobrażenie *koimesis*. Teksty Jana Damasceńskiego znane były od czasów ich powstania i nie wywarły wcześniej wpływu na zmianę ikonografii, podobnie jak opowiadania apokryficzne.

Malowidła w Prizren stanowią, jak sądzę, klucz do odpowiedzi na to pytanie. Ich kontekst teologiczny — podobnie jak w sztuce zachodniej — akcentuje przezwyciężanie śmierci także przez Marię. Dlatego odwołując się do znanych powiązań

[11] A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Antiquité et Moyen Age*, Paris 1979, s. 156.



Ryc. 9. Ikona nowogrodzka z XVI wieku (wg J. Schiller, repr. A. Florkowski)

dynastycznych i instytucjonalnych monarchii serbskiej z papiestwem, królestwem węgierskim, a także handlowo-rzemieślniczych z Włochami [12] — odważam się wysunąć

[12] Warto przypomnieć kilka znamiennych faktów historycznych. Ewolucja wyobrażenia Wniebowzięcia NMP pojawiła się najwcześniej w Prizren, mieście, gdzie włoscy mieszczanie z Dubrownika mieli stację handlową dla prowadzenia transakcji z ziemiami położonymi w głębi kraju. Powiązania polityczne królów serbskich z Zachodem były także rozmaite. Pierwszy władca tego królestwa koronę otrzymał z rąk papieża w 1217 roku. W 1250 roku król Stefan Urosz poślubił Helenę z rodu Anjou. Jej dwaj synowie w walce o władzę reprezentowali rozmaite orientacje: Dragutin prozachodnią, podobnie Milutin ożeniony z Elżbietą Węgierską. Ten ostatni zmienił jednak linię polityczną. Ożeniony po raz czwarty w 1299 roku z córką cesarza z Konstantynopola połączył się ostatecznie z dworem cesarskim. Pomimo to w Awinionie w 1320 roku ustanowiono katolickie biskupstwo dla Ochrydy. Ostatnim (przed najazdem tureckim) chrześcijańskim władcą tego miasta był Karol Thopia pochodzenia albańsko-andegaweńskiego. Jego stryj był generałem dominikanów w Dalmacji. Por. Hamann-MacLean, Hallensleben, o.c., s. 16 - 20; Panić, Babić, o.c., s. 105 - 106; Grozdanov, o.c., s. 183 - 185.



Ryc. 10. Ikona ruska z XVII wieku (wg J. Schiller, repr. A. Florkowski)

hipotezę, że u podstaw omówionej ewolucji wyobrażenia Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny znajdują się inspiracje zachodnie [13]. Nowe ujęcia skomponowano posługując się własnymi bizantyjskimi tekstami i elementami wyobrażeniowymi, ale impuls był zachodni. Właśnie zrealizowanie obrazowe w Serbii przełomu XIII/XIV wieku tego nowego ujęcia usprawiedliwia taką interpretację. Następnie rozprzestrzeniło się ono w Grecji, a na Rusi w XVII wieku otrzymało formy zależne od malarstwa barokowego [14].

Szkic niniejszy stanowi nie tylko uzupełnienie tez prof. S. Radojčicia, ale stanowi element studiów o przenikaniu się łacińskiego i greckiego kręgu kulturalnego na Bałkanach w średniowieczu.

ASSUMPTIO CORPORIS MARIAE IN SERBISCHEN MALEREIEN VON DER WENDE DES 14. JH.

Zusammenfassung

Zu Beginn des 14. Jh. erfolgte in der serbischen (im weiteren Sinne: byzantinischen) Kunst eine Entwicklung in der Darstellung *koimeisis*. Entgegen den Ansichten von S. Radojčič vertrete ich die Meinung, daß als älteste Vorstellung dieses Typs die Malereien in der Kathedrale in Prizren anzusehen sind. Das besprochene Problem wurde in Illustrationen eingefaßt, die den Übergang vom himmlischen ins irdische Reich (und umgekehrt) in verschiedenen Stadien der menschlichen Geschichte darstellen. Den Kern bildete darin selbstverständlich das Problem der Erlösung. Auf diese Art und Weise blieb Koimesis aus dem traditionellen Zyklus der Feierlichkeiten des kirchlichen Jahres ausgeklammert, der seit vielen Jahrhunderten in der Ausschmückung der ostchristlichen Kirchen im allgemeinen anzutreffen war. Im gleichen inhaltlichen Kontext wie in der Kathedrale in Prizren kommt Marias Himmelfahrt in der Kathedralenausschmückung der westlichen Kirche im 12. Jh. vor. Die Darstellung Marias, die mit dem Körper in den Himmel fährt, ist eine Seltenheit in der byzantinischen Kunst; S. Radojčič nach wurde dieses Motiv in Serbien unter dem Einfluß der Kunst Konstantinopels eingeführt. Da wir jedoch keine derartigen Darstellungen aus dortigen Gebieten kennen (dagegen in der Kunst des Abendlandes oft bereits seit dem 12. Jh. und vereinzelt noch führer), stellte ich die These auf, daß die Entwicklung der Darstellung Marias Himmelfahrt in Serbien (später hingegen unter seinem Einfluß auch in anderen Gebieten, die sich im Wirkungsradius der Ostkirche befanden) dank den Kontakten zu dem Abendland zustande gekommen waren.

[13] A. N. Ovginnikov, *Suzdalskie zlatye vrota*, Moskva 1978, s. 11.

[14] Wyobrażenia Wniebowzięcia w omawianej wersji ikonograficznej występują już w malowidłach wykonanych przez malarzy rusko-bizantyjskich w kolegiacie w Sandomierzu.