

Michał Janocha

Wjazd Chrystusa do Jerozolimy w ukraińskim malarstwie ikonowym

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 10/1, 169-196

2003

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. MICHAŁ JANOCHA

WJAZD CHRYSTUSA DO JEROZOLIMY W UKRAIŃSKIM MALARSTWIE IKONOWYM

Niniejszy artykuł, wraz z dwoma artykułami opublikowanymi w poprzednich numerach „Saeculum Christianum” oraz innymi zawartymi w kilku tomach materiałów konferencyjnych, stanowi część prowadzonych przez autora badań ikonograficznych tzw. ikon świątecznych wchodzących w skład rządu świątecznego (ros. *праздничный чин*) cerkiewnego ikonostasu na terenach dawnej Rzeczypospolitej.¹ Podsumowaniem badań jest książka opublikowa-

¹ Dotychczas ukazały się następujące artykuły: M. J a n o c h a, *Między Wschodem i Zachodem. Przemiany nowożytnego malarstwa ikonowego na kresach wschodnich na przykładzie tematu Przemienienia Pańskiego i Zstąpienia do Oichlani*. W: *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, październik 1997. Red. A. J. B a r a n o w s k i, Warszawa 1998, s. 251-275; T e n ż e, *Spotkanie Wschodu i Zachodu. Boże Narodzenie w polskim i ruskim malarstwie nowożytnym na kresach Rzeczypospolitej*, w: *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*. Red. G. K o t l a r s k i, M. F i g u r a. Poznań 1999, s. 467-479; T e n ż e, *Cztery żywioły w malarstwie ikonowym*. Kultura współczesna, wydanie specjalne *Estetyka (im) materii*. Red. K. W i l k o s z e w s k a, Instytut Kultury, Uniwersytet Śląski, 1-2 (23-24): 2000, s. 79-87; T e n ż e, *Epifania w ikonografii postbizantyńskiej*. W: *Obraz Boga Ojca w kulturze*. Red. M. O ł d a k o w s k a – K u f l o w a, U. M a z u r c z a k. Lublin 2000, s. 365-395; T e n ż e, *Język ikony*. W: *Język w komunikacji*. Łódź 2001. T. 2, s. 43-48; T e n ż e, *Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku na przykładzie tematu Chrztu Chrystusa i Zesłania Ducha Świętego*. W: *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy. Część II. Materiały z konferencji 11-14 maja 1999 r.* Red. E. W o ź n i a k. Łódź 2000, s. 297-322; T e n ż e, *Ofiarowanie Chrystusa w ukraińskim i białoruskim malarstwie ikonowym*. *Saeculum Christianum* 7: 2000, nr 2, s. 147-163; T e n ż e, *Unia Brzeska a malarstwo ikonowe XVII wieku. Dialog wyznań czy dialog kultur?* W: *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Wrocław, listopad 1999. Red. J. H a r a s i m o w i c z. Warszawa 2000, s. 399-415; T e n ż e, *Ikona Narodzenia Maryi*. W: *Idee chrześcijańskie w życiu Europejczyka*. *Język. Piśmiennictwo. Sztuki plastyczne*. *Obyczaje*. Red. A. C e g l i Ń s k a, Z. S t a s z e w s k a. Łódź 2001, s. 7-32; T e n ż e, *Ofiarowanie Maryi w ukraińskim malarstwie ikonowym*, *Warszawskie Studia Teologiczne* 13: 2000, s. 135-154; T e n ż e, *Kanon ikonograficzny jako paradygmat doskonałości*. W: *O doskonałości*. Red.: A. M a l i s z e w s k a. Łódź 2002, s. 15-49; T e n ż e, *Ikona Zwiastowania*. W: *Kamieniem węgielnym jest Jezus Chrystus*. *Księga pamiątkowa dla uczczenia 75 rocznicy urodzin ks. bp Kazimierza Romaniuka Ordynariusza Warszawsko-Praskiego*. *Roczniki Teologiczne Warszawsko-Praskie* 1: 2002, s. 102-122.

na w trakcie składania do druku niniejszego tekstu.² Zostały do niej włączone wszystkie wspomniane artykuły w nieco poszerzonej wersji i z innym zestawem ilustracji.

Ponieważ przeważająca część zachowanych ikon Wjazdu do Jerozolimy przynależy do obszaru kultury ukraińskiej, dlatego niniejszy temat został ograniczony tylko do tego kręgu (z włączeniem łemkowszczyzny i bojkowszczyzny oraz ziemi przemyskiej).

Temat Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, ściśle związany z tradycją Niedzieli Palmowej, znalazł zarówno na Wschodzie jak i na Zachodzie bardzo zbliżoną formułę ikonograficzną, wywodzącą się ze wspólnych źródeł sięgających IV-VI wieku. Geneza i ewolucja tego tematu ma swoje liczne opracowania w leksykonach ikonograficznych.³

Wymienione w przypisie opracowania traktują „po macoszemu” problem ikonografii postbizantyńskiej XVI-XVIII w., kiedy tradycyjny kanon ulegał stopniowo okcydentalizacji. Nie zauważają one także zjawisk artystycznych zachodzących na rozległym terytorium ruskich ziem koronnych Rzeczypospolitej, czyli Ukrainy. Z kolei dynamicznie rozwijająca się w ostatnich latach ukraińska historia sztuki, skupiona na badaniu ikon od strony cech formalnych i źródeł historycznych traktuje problemy ikonograficzne na ogół marginalnie. Zadaniem niniejszego artykułu jest ukazanie ewolucji ikonografii tematu Wjazdu do Jerozolimy na omawianym obszarze w okresie pomiędzy XVI a XVIII wiekiem. Dla pełniejszego zrozumienia tego zagadnienia zostaną przypomniane podstawowe źródła literackie Wjazdu do Jerozolimy, następnie teologia i liturgia Niedzieli Palmowej, wreszcie geneza i ewolucja kanonu bizantyńskiego. W ostatnim, czwartym punkcie zajmiemy się analizą zachowanych ikon tego tematu w malarstwie ukraińskim.

² M. J a n o c h a, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*. Warszawa 2001.

³ Ikonografia zachodnia: L. R é a u, *Iconographie de L'Art Chrétien*. T. II, 2. *Nouveau Testament*. Paris 1957, s. 396-401; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. E. K i r s c h b a u m, t. I. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 593-597; G. S c h i l l e r, *Iconographie der christlichen Kunst*. T. 2. Gütersloh, 1968, s. 28-33. Ikonografia wschodnia: Н. П о к р о в с к і й, *Евангеліє въ памятникяхъ иконографіи преимущественно византійскихъ и русскихъ*. С. Петербургъ 1892, s. 258-266; G. M i l l e t, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Paris 1916, s. 255-284; E. L u c c h e s i P a l l i, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. T. 2, szp. 22-30; E. F r i t s c h, *Parole pour les yeux. Clés pour les icônes des fêtes du seigneur et de la Mère de Dieu*. Paris 1985, s. 110-115, Г. К р у з, *Вход Господень в Иерусалим. В: Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа*. Red. А. С т р и ж е в. Москва 1998, s. 351-352; G. P a s s a r e l l i, *Icone delle dodici grandi feste bizantine*. Milano 1998, s. 171-188.

1. Źródła

Głównym źródłem opisującym wjazd Chrystusa do Jerozolimy są cztery Ewangelie: Mt 21, 1-11; Mk 11, 7-10; Łk 19, 35-40; J 12, 12-18. Jezus przybył do Jerozolimy na pięć dni przed Paschą, aby tam wypełnić swoją misję Odkupienia. Wjechał do miasta od strony Betfage i Betanii na Górze Oliwnej, siedząc na osiołku (Mateusz mówi o osłicy ze źrebięciem). Mateusz i Jan widzą w tym wydarzeniu wypełnienie prorocstwa Zachariasza o Królu Pokoju, które cytują:

„Raduj się wielce, Córo Syjonu,
wołaj radośnie, Córo Jeruzalem!
Oto król twój idzie do ciebie
Sprawiedliwy i zwycięski.
Pokorny – jedzie na osiołku,
Na osłátku, źrebięciu osłicy”. (Za 9,9).

Na widok Jezusa wielki tłum pozdrawiał go okrzykami *Hosanna* oraz *Błogosławiony, który przybywa w imię Pańskie*. Ów werset, przytaczany przez Ewangelistów w różnych wersjach, pochodzi z liturgicznego psalmu 118 (117), 25, będącego świątecznym hymnem dziękczynnym. Dźwięczą w nim echa prorocstwa Izajasza:

„Mówcie do Córy Syjońskiej:
Oto twój zbawca przychodzi...” (Iz 62, 11b)

Dalsze słowa tego psalmu, nie przytaczane w Ewangeliach, ale doskonale znane uczestnikom wydarzenia i czytelnikom Biblii, nawiązują do liturgii żydowskiej (zwłaszcza Święta Namiotów), która nabiera teraz charakteru proroczej zapowiedzi Wjazdu Jezusa do Jerozolimy: „Ścieśnijcie szeregi, z gałęziami w rękach, aż do rogów ołtarza...” (Ps 118, 27b). Jan podaje, że na widok Jezusa tłum wołał także: „Król Izraelski!”. Witający Jezusa lud słał przed Nim na drodze swoje płaszcze oraz gałązki ścięte z drzew (Mt) bądź na polach (Mk). Jedyne Jan pisze o gałązkach palmowych, z którymi ludzie wybiegli naprzeciw Jezusa. Ten sam Jan wspomina o niechętnych reakcjach faryzeuszów, a Łukasz podaje, że niektórzy z nich zwrócili się do Jezusa aby zabronił swoim uczniom wznoszenia okrzyków, na co Jezus odpowiedział: „Powiadam wam, jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą” (Łk 19, 40). Mateusz pisze, że gdy Jezus wjechał do Jerozolimy, „poruszyło się całe miasto” (Mt 21, 10).

Wzmianka o Wjeździe do Jerozolimy znalazła się także w apokryficznej Ewangelii Nikodema, w relacji kursora złożonej Piłatowi (EwNik I, 3).⁴ Jest tam mowa o dzieciach Hebrajczyków, które pozdrawiały Jezusa trzymając gałęzie w rękach.

⁴ *Apokryfy Nowego Testamentu*. Red. M. S t a r o w i e y s k i. T. I. *Ewangelie apokryficzne*. Lublin 1980, cz. II, s. 427.

W Ewangelii Gruzińskiej opis wjazdu Jezusa z Betanii do Jerozolimy komasuje szereg znanych z Ewangelii wydarzeń, między innymi historię z Zachaeuszem (Łk 19, 1-10 i par.), który nie mogąc w wielkim tłumie zobaczyć Jezusa z powodu niskiego wzrostu wdrapał się na drzewo figowe. Jezus widząc to, pochwalił jego wiarę i przybył do jego domu na ucztę (EwGruz XVII).

2. Liturgia i teologia święta

Egeria pielgrzymująca w IV wieku do Ziemi Świętej opisuje procesję odbywającą się w niedzielę, na sześć dni przed Paschą Chrystusa.⁵ Wierni gromadzili się pod przewodnictwem biskupa na Górze Oliwnej, gdzie śpiewano hymny, antyfony i czytano Biblię. Po Ewangelii wyruszała procesja do miasta, aby pod wieczór dotrzeć do świątyni *Anastasis*. Pisząc o gałązkach Egeria wymienia jedynie dzieci: „Wszystkie zaś dzieci, nawet te, które nie potrafią jeszcze chodzić, bo są maleńkie i niesione na plecach przez rodziców, trzymają gałązki – jedne palmowe, inne oliwne...”⁶

Owe gałązki z liści palmowych nadały nazwę procesji, a także i całej uroczystości. Zwyczaj procesji z palmami rozpowszechnił się w całym Kościele. Na Zachodzie procesja z palmami przyjęła się w VII-VIII wieku w Galii i Hiszpanii. Z X wieku pochodzi jej najstarszy opis w Rzymie. W tym samym stuleciu pojawia się w Konstantynopolu. Ta procesja palmowa nie utrwaliła się jednak w rycie bizantyńskim, pozostała jedynie w Kościele melchickim.

Niedziela Palmowa, zwana Niedzielą Męki Pańskiej, rozpoczyna tydzień, który tradycja zachodnia nazwała Świętym, a tradycja wschodnia Wielkim (ta ostatnia nazwa przyjęła się także w języku polskim). Na Wschodzie jest ona jednym z dwunastu Wielkich Świąt. Podobnie jak na Zachodzie, do tej uroczystości przylgnęła nazwa Niedzieli Palmowej: w tradycji greckiej *Κυριακή των βαιων*, zwana potocznie *Η Βαλωφόρος*, w tradycji ruskiej *Вербное воскресенье* (Niedziela Wierzbowa) nazywane oficjalnie *Вход Господень*. Ta ostatnia nazwa pojawia się zwykle na ruskich ikonach.

Chrystus zdąża do Jerozolimy na swoją ostatnią Paschę. Kończy się już czas przepowiadania, a rozpoczyna czas ofiary. Liturgia dostrzega łączność tego wydarzenia z męką i śmiercią na krzyżu:

«Dziś łaska Ducha Świętego nas zebrała, przeto wszyscy wzięwszy Krzyż Twój wołamy: Błogosławiony, który idzie w imie Pańskie, hosanna na wysokości.»⁷

⁵ Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, rozdz. 30-31. W: *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV-VIII w.)*. Opr. P. Iwaszkiewicz (z serii *Ojcowie żywi*. T. XIII). Kraków 1996, s. 204-206; *The Oxford Dictionary of Byzantium*, T. 1, s. 702-703.

⁶ Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*, 31,3, ibidem, s. 205-206.

⁷ Stichira głos szósty. *Полный православный Молитвослов на всякую потребу*. Red. С. Филимонов. Санкт-Петербург 1999, s. 272.

Chociaż entuzjazm tłumów wkrótce przemieni się w bezduszne okrucieństwo, Wjazd do Jerozolimy zwiastuje Zstąpienie do Otchłani i wyzwolenie Adama, a wraz z nim całej ludzkości z niewoli grzechu:

„Chryste Boże, bezrozumni Żydzi pozdrawiali Cię z palmami, a później przyjęli cię z drewnianymi kijami. My zaś nieustannie oddajemy Ci cześć z niewzruszoną wiarą jako naszemu dobroczyńcy, nie przestając wołać: ‘Błogosławiony, który przychodzisz wyprowadzić z grobu Adama’.”⁸

Temat Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, popularny w bizantyńskiej homiletyce, ujęty jest zwykle w literackiej formie *ekfrasis*, gdzie pojawia się paralela pomiędzy Chrystusem zasiadającym na ośłátku, a Chrystusem tronującym w chwale nieba.⁹ Motyw ten przejęła liturgia:

„Ty, który zasiadasz nad cherubinami i którego opiewają serafiny, o Ty, który jesteś dobry, Ty jak Dawid wstąpiłeś na ośłátko. Dzieci śpiewały Bogu a Żydzi niesprawiedliwie zlorzeczyli. Tron ośłátka oznaczał, że bunt narodów z niewierności poprowadzi do wiary. Chwała Tobie, Chryste, bo Ty jeden jesteś miłosierny i miłujący ludzi”.¹⁰

„Na tronie w niebiosach, a na ośłátku na ziemi tronujący, Chryste Boże, przyjąłeś uwielbienie aniołów i śpiew dzieci, wołających Tobie: Błogosławiony, który przychodzisz wyprowadzić z grobu Adama».”¹¹

Kościół celebryje ten dzień jako dzień triumfu, albowiem, choć otwiera on czas męki i śmierci, widnieje w nim zapowiedź ostatecznego zwycięstwa nad grobem.

„Podczas gdy Jezus zbliżał się do Jerozolimy aby dobrowolnie pójść na mękę, lud będący w ciemnościach i mroku śmierci, biorąc do ręki gałązki z drzew i liście palmowe, znaki zwycięstwa, przepowiedział Jego Zmartwychwstanie”.¹²

Echo Wjazdu do Jerozolimy rozbrzmiewa w liturgii eucharystycznej w tzw. hymnie Serafinów (mającym swój odpowiednik w rzymskim śpiewie *Sanctus*). Zarówno w tradycji wschodu jak i zachodu owa pieśń śpiewana przez wiernych podejmuje ostatnie słowa prefacji kapłana. Pierwsza część owej *zwycięskiej pieśni* nawiązuje do wizji chwały Jahwe proroka Izajasza 6, 1-13: „Święty, Święty, Święty, Pan Bóg Zastępów! Pełne jest niebo i ziemia Twojej chwały!” Dalsza część, o charakterze chrystologicznym, podejmuje okrzyki ludu witającego Chrystusa wjeżdżającego do Jerozolimy (Mk 11, 9-10): „Hosanna! Błogosławiony, który przychodzi w Imię Pana. Hosanna na wysokościach!” Jest to cytat świątecznego psalmu dziękczynnego 118 (117), 25-26a. Okrzyk *hosanna* oznaczający [*Panie*] *wybau* jest liturgiczną aklamacją uwielbienia Boga. Formuła

⁸ Hypakoi wg. E. F r i t s c h, *Parole...*, s. 112.

⁹ H. M a g u i r e, *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton New Jersey 1994, s. 68-74.

¹⁰ Oda 8, wg. E. F r i t s c h, *Parole...*, s. 112.

¹¹ Kondakion głos szósty. Wg. *Полный православный Молитвослов...*, s. 273.

¹² Modlitwa przy rozdaniu palm, wg. E. F r i t s c h, *Parole...*, s. 112.

„Błogosławiony, który przychodzi w Imię Pana” była stosowana podczas błogosławienia pielgrzymów przybywających do świątyni jerozolimskiej. W hymnie Serafinów liturgia ziemską i niebieską łączą się w jednym chórze, uwielbiającym majestat i potęgę Pana i Zbawiciela. Ewokacja Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy wprowadza w centrum tajemnicy Jego męki, śmierci i zmartwychwstania, która dokonuje się podczas epiklezy w sakramentalnych znakach. Kościół wznosi się w tej pieśni do nieba, przed Boży tron, kontemplując chwałę Jego królestwa.¹³

Podczas Niedzieli Palmowej w Konstantynopolu cesarz dosiadał białego osiołka i wyruszał z orszakami w towarzystwie patriarchy, biskupów i dworzan odbywając triumfalny wjazd do bazyliki Hagia Sofia. Bizantyńskie uroczystości Niedzieli Palmowej z udziałem cesarza zostały później przejęte w Moskwie przez carów rosyjskich.¹⁴ Ilustruje je m.in. znany obraz Władysława Szwarca z 1865 roku przedstawiający Niedzielę Palmową w Moskwie z udziałem cara Aleksego. Car siedzi na odzianym na biało osłędzie a za nim podąża patriarcha, duchowieństwo, bojarzy i wielka rzesza ludu.¹⁵

3. Ikonografia

Scena Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy pojawia się we wczesnochrześcijańskiej rzeźbie sarkofagowej (sarkofag Juniusa Bassusa w Watykanie, 359 rok) w bardzo zwięzłej formie, rozbudowanej nieco w późniejszych przedstawieniach z VI wieku, kiedy to nastąpi przejście od ujęcia „naturalistycznego” do „symbolicznego”. Przedstawienia w syryjskim *Ewangeliarzu Rabbuli* (586 r.) i w *Kodeksie Purpurowym* z Rossano z tego samego stulecia prezentują formę która w zasadniczym zrębie przetrwa do dziś. Ukazują one Chrystusa zasiadającego już nie „na oklep”, jak na sarkofagu Juniusa Bassusa, ale z nogami po jednej stronie, niczym na tronie. Relacja ewangeliczna przybrała tu formę zapożyczoną z ikonografii cesarskiej *Adventus Augusti*, przedstawiającej triumfalne przybycie władcy do miasta, witanego przez tłumy z oznakami hołdu i czci.¹⁶ Scenie tej nadano wymowę mesjańską: oto prawdziwy Król, zapowiedziany przez proroków, wjeżdża do swojej stolicy, gdzie czeka na niego tron Krzyża. Nie wdając się w szczegóły rozwoju ikonograficznego tematu zasignalizujemy jego główne komponenty. Reprezentatywnym przykładem może być XI-wieczna mozaika w Dafni (**fol. 1**).

¹³ J. C z e r s k i, *Boska liturgia św. Jana Chryzostoma. Wprowadzenie liturgiczno-biblijne do liturgii eucharystycznej Kościoła Wschodniego*. Opole 1998, s. 126-129.

¹⁴ M. S. F l i e r, *Breaking the Code: The Image of the Tsar in the Muscovite Palm Sunday Ritual*. W: *Medieval Russian Culture*. T. 2. Berkeley – Los Angeles – London 1994, s. 213-242.

¹⁵ Obraz znajduje się w MR w Sankt Petersburgu.

¹⁶ E. K a n t o r o w i c z, *The „King's Advent” and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*. *Art Bulletin* 26: 1944.

Postać Chrystusa ukazana jest zwykle w centrum kompozycji, z nimbem krzyżowym, w chitonie i himationie. Jest on ukazany jako król mesjański, zasiadający na osiołku niczym na tronie, z nogami po jednej stronie (przodem lub tyłem do widza). Spogląda on przed siebie lub – często od XIII wieku – odwraca głowę w kierunku apostołów, prawą ręką udziela błogosławieństwa, a w lewej trzyma zwykle zwój Pisma. Nasuwa się tu oczywista paralela z ikonografią zasiadającego na tronie Chrystusa Pantokratora. Skierowanie głowy Chrystusa przed siebie sugeruje wyjście naprzeciw czekającej Go męce. Odwrócenie głowy ku apostołom może oznaczać ludzką obawę przed śmiercią, a zarazem niewypowiedziane pytanie: „czy będziecie mi wierni, gdy przyjdzie godzina próby?”

Osiółek, stosownie do prorocत्व, objawia pokój i pokorę Królestwa, które nadchodzi. Ukazany zawsze w ujęciu profilowym, z reguły kieruje się od lewej ku prawej stronie kompozycji. Tę kierunek, zgodny z kierunkiem greckiego i łacińskiego pisma, powtarza się na większości ikon „narracyjnych”, np. Zwiastowania i Ofiarowania w świątyni.¹⁷ To skromne zwierzę, tak odróżniające się od wspaniałego rumaka władców pogańskich, było już używane przez władców izraelskich dla podkreślenia odmienności charakteru ich władzy. Zwierzę może trzymać głowę prosto, wyciągać ją ku górze, jak na XII-wiecznej mozaice w weneckiej bazylice św. Marka (fot. 2) bądź – co w sztuce bizantyńskiej będzie najczęstsze – pochyłać ją do samej ziemi, czasem skubiąc zielone gałązki trzymane przez dzieci. Osiółek może symbolizować instynktowną część ludzkiej natury, zwróconą ku temu, co ziemskie i zmysłowe. Chrystus ujarzmiając osiołka uczy w jaki sposób „człowiek duchowy” ma panować nad „człowiekiem zmysłowym”. W niektórych tekstach – na przykład w *Synaksarionie* – osiołek bywa interpretowany jako symbol narodów pogańskich które w Chrystusie uznały najwyższego władcę. „Ty zasiadając na źrebięciu – głosi jeden z hymnów święta – zapowiadasz nawrócenie dzikich pogan od niewierności ku wierze”.¹⁸ Św. Jan Chryzostom mówi, że „źrebię symbolizuje tu Kościół i lud nowy, który aż do tej chwili pozostawał nieczysty i został oczyszczony, kiedy Jezus go dosiadł”.¹⁹ Czasami na starszych przedstawieniach Chrystus dosiada nie osiołka, o którym mówi Ewangelia, ale – wiernie naśladowując *Adventus Augusti* – konia. Jeszcze rzadziej zdarza się, aby Chrystus dosiadał zwierzę „po męsku”, czyli z nogami po obu stronach grzbietu.²⁰

Osiółek najczęściej bywa biały – w kolorze triumfu, co nawiązuje być może do fragmentu biblijnej pieśni Debory i Baraka:

¹⁷ M. J a n o c h a, *Ofiarowanie Chrystusa w ukraińskim i białoruskim malarstwie ikonowym...*, s. 131-147.

¹⁸ G. P a s s a r e l l i, *Icone...*, s. 175.

¹⁹ Ś w. J a n C h r y z o s t o m, *In Matt.* 66,2. Cyt. wg. G. P a s s a r e l l i, *Icone...*, s. 175.

²⁰ Np. na reliefie koptyjskim z VI (?) w., MIR inw. 531. Zob.: A. R ó z y c k a – B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. Warszawa 1983, przyp. 51 s. 97.

„Wy, co jedziecie na białych oślicach,
Wy, co na kobiercach siadacie,
Wy, przechodzący drogą – śpiewajcie”. (Sdz 5, 10).

Jezusowi towarzyszy grupa apostołów. Najczęściej są oni pozbawieni nim-bów. Na najstarszych przedstawieniach jest ich zwykle dwóch: święty Piotr, którym antyczny *praecursor* prowadzi osiołka, za nim podąża drugi apostoł jako *pedisequus*. Może nim być św. Tomasz, który wcześniej w Betanii na wieść o jesusowym zamiarze przybycia do Judei, powiedział do swoich współtowarzyszy: „Chodźmy także i my, aby razem z Nim umrzeć” (J 11, 16). Ten zwięzły wariant, zastosowany jeszcze na XI-wiecznej mozaice w Dafni (**zob. fot. 1**), jest od VI wieku rozbudowywany. Jezusowi towarzyszy zwykle od trzech do dwunastu uczniów ujętych w zwartej grupie i podążającym za Nim.

W bramie miasta stoją mieszkańcy Jerozolimy, których szaty i nakrycia głowy nawiązują nieraz do elementów strojów współczesnych żyjących w Bizancjum Żydów. Wśród nich bywa przedstawiona kobieta, biblijna *córa Syjonu*, bądź grupa kobiet, najczęściej z dziećmi na rękach, a także młodzieńcy. Inne dzieci wybiegają naprzeciw Chrystusa z gałązkami w rękach, bądź ścielą przed Nim swe tuniki. Powiązanie tych opisanych w Ewangeliach oznak powitania i szacunku z małymi dziećmi ma swe źródło w Ewangelii Nikodema oraz – być może – we wzmiance o dzieciach, które po wjeździe Chrystusa do Jerozolimy pozdrowiały Go na dziedzińcu świątyni, wołając *Hosanna Synowi Dawidowemu!*. Widząc oburzenie arcykapłanów i uczonych w piśmie Jezus zwrócił się do nich przytaczając werset Psalmu 8,3: „Czy nigdy nie czytaliście: ‘Z ust niemowląt i ssących zgotowałeś sobie chwałę?’” (Mt 21, 15-16).²¹ Egeria również wspomina o dzieciach. Są to *dzieci Hebrajczyków* tylokrotnie przywoływane w tekstach liturgicznych.

Już w VI wieku pojawia się także motyw pochylonego drzewa – o którym jeszcze będzie mowa – z jednym lub dwoma chłopcami, którzy wspinają się na nie bądź zrywają gałązki. Postaci dzieci bywają na ogół rozmieszczane swobodnie, jednak ich pozy są stereotypowe, powielane również w scenach Chrztu Chrystusa.²²

Czasami postać wspinająca się na drzewo zdaje się bardziej przyglądać Jezusowi aniżeli zrywać gałązki, co przywodzi na myśl motyw wchodzącego na sykomorę Zacheusza. Epizod z Zacheuszem opisany u św. Łukasza 19, 1-10 miał miejsce podczas, gdy Jezus owacyjnie pozdrawiany przez tłumy wkraczał do Jerycha. Z kontaminacją wątku z Zacheuszem i Wjazdu do Jerozolimy spo-

²¹ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie...*, s. 281; Н. Покровскій, *Евангелие...*, s. 263-264.

²² A. Różycka-Brzydek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego...*, s. 67-68; M. Janocha, *Obraz i ikona. O spotkaniu dwóch języków w malarstwie sakralnym na kresach Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku...*, s. 297-322.

tkaliśmy się już w Ewangelii Gruzińskiej XVII. Echo tej kontaminacji powraca w ikonografii.

W Jerozolimie, jeszcze w połowie IV wieku lokalna tradycja wskazywała na palmę, z której zrywano gałązki na powitanie przybywającego Chrystusa. Wspomina o niej również św. Cyryl Aleksandryjski w swoich katechezach: „Liczni są prawdziwi świadkowie Chrystusa [...] Świadkiem jest palma, która rośnie w dolinie, a która użyczyła dzieciom swoich gałązek...”²³ Owa palma na przedstawieniach ikonowych nabiera charakteru mesjańskiego, wypełniając pustą przestrzeń pomiędzy świętą górą oznaczającą bóstwo a miastem, symbolizującym człowieczeństwo.

Jerozolimę symbolizuje już na najstarszych przedstawieniach brama miejska, a także baldachim bądź – nieco później – kopuła, sugerująca świątynię jerozolimską. Centralna forma owej świątyni, daleka od rzeczywistości, nawiązuje do budowli Grobu Chrystusa (*Anastasis*). Nawiązania do architektonicznej formy rotundy – świątyni jerozolimskiej powstawały w Bizancjum i na Kaukazie w VII-XI stuleciu. Inny typ rotundy był popularny w VIII-XI wiekach w Dalmacji oraz w IX wieku w Państwie Wielkomorawskim. Nowe inspiracje architekturą jerozolimską pojawią się w Europie po wyprawach krzyżowych.²⁴

W scenie Wjazdu do Jerozolimy ukazanie rotundy *Anastasis* jest historycznym anachronizmem. Ma ono za cel podkreślenie paschalnej perspektywy Niedzieli Palmowej: zniszczenie starej i ustanowienie nowej świątyni, którą jest Kościół – mistyczne ciało Chrystusa. Motyw świątyni w panoramie Jerozolimy pojawia się niekiedy w innych scenach świątecznych związanych ze świętym miastem, na przykład w scenie Wniebowstąpienia Maryi. Kopuła żydowskiej świątyni – chrześcijańskiej *Anastasis*, będąca symbolem nieba, przybiera nieraz w ikonografii postać baldachimu nad ołtarzem, na którym sprawowana jest ofiara eucharystyczna. Baldachim ten w oczywisty sposób odwołuje się do teologii świątyni – *Anastasis* – Królestwa Bożego. Może on także przywoływać miejsce święte świętych, jak w scenach Ofiarowania Maryi czy Ofiarowania Chrystusa. Formę i symbolikę kopuły-świątyni przejęła z Bizancjum ikonografia ruska.²⁵

W późniejszych przedstawieniach występują także mury miejskie i inne budynki. Od X wieku scena Wjazdu ulega stopniowemu rozbudowaniu. Analo-

²³ Św. Cyryl Aleksandryjski, *Katechezy* 10, 19. W: *Patrologia Graeca* 33, 685a.

²⁴ O. Oliński, J. Chodorowski, *Jerozolima w architekturze i urbanistyce dawnej Rusi i na Ukrainie. Refleksje architektów*. W: *Jerozolima w kulturze europejskiej*. Red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny. Warszawa 1997, s. 269; H. Paprocki, *Jerozolima w myśli teologicznej prawosławia*. W: *Tamże*, s. 289-96.

²⁵ М. А. Ил ь и н, *Изображение иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора. Византийский Временник* 17: 1960, s. 105-113; М. К р у к, *Мотивы świątyni w tłach Scen Złożenia Świątych do Grobu w ikonach diec. przemyskiej*. W: *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*. Red. S. Stępień. T. 5. *Miejsce i rola Kościoła Greckokatolickiego w Kościele Powszechnym. Teologia – Historia – Sztuka*. Przemysł 2000, s. 191-208.

giczny proces ma miejsce w ikonografii zachodnioeuropejskiej, na przykład w sztuce włoskiego trecenta (fot. 3). Można tu mówić o wzajemnych zależnościach i obustronnym oddziaływaniu. W epoce późnobizantyńskiej, szczególnie w malarstwie monumentalnym, pojawiają się panoramiczne redakcje Wjazdu, malownicze i tłumne, czego szczytowym przykładem są freski kościołów Peribleptos i Pantanassa w Mistrze. Około XV wieku ikona Wjazdu do Jerozolimy zostaje włączona do cyklu *dodekaortonu* i znajduje swe miejsce w ikonostasie. Od tego czasu datuje się coraz większa popularność tego tematu, szczególnie w sztuce postbizantyńskiej. W szkole kretańskiej, wchłaniającej wpływy włoskiego renesansu, scena Wjazdu do Jerozolimy nabiera charakteru barwnego, radosnego święta (fot. 4).

Na murach i w oknach domów ukazują się główki mieszkańców Jerozolimy. Coraz częściej pojawia się także, jako *pendant* do widoku miasta, motyw góry, ze zboczem opadającym ku Jerozolimie. Jest to Góra Oliwna, skąd, wedle relacji Ewangelistów przybył Chrystus. Jeśli ma ona dwa wierzchołki, symbolizują one podwójną, boską i ludzką naturę Chrystusa. Umieszczane niekiedy na górze elementy architektoniczne oznaczają Betfage i Betanię, gdzie Jezus przebywał bezpośrednio przed swoim przybyciem do stolicy. Na tej górze, już za kilka dni, będzie On modlił się w noc przed swoją męką. Na zboczu góry Oliwnej widoczna jest niekiedy czarna szczelina skalna, z której apostołowie zdają się wychodzić. Jest to wspomniana w pamiętniku Egerii grota w której *Pan nauczał*, jedna z trzech świętych grot związanych z Chrystusem, które trafiły do ikonografii Wschodu.²⁶ To właśnie w tej grocie, wedle tradycji, Chrystus objawił apostołom przed swoją Męką sens świętych misteriów. Góra w scenie Wjazdu może mieć zresztą wielorakie znaczenie. Może ona również oznaczać górę Syjon, o której mówi psalmista:

„Ci, którzy Panu ufają,
Są jak góra Syjon,
Co się nie porusza, ale trwa na wieki.
Góry otaczają Jeruzalem:
Tak Pan otacza swój lud
I teraz i na wieki” (Ps 125 (124), 1-2).

Wszystkie wyżej wymienione elementy spotykają się na ikonie z rzędu świętecznego ikonostasu w katolikonie monasteru Dionisiou na Atosie z 1547 roku.

W malarstwie ikonowym na Rusi upowszechni się w XV-XVI wieku kompozycja bardziej zwięzła i symetryczna: Chrystus na osiołku będzie ukazany w centrum głębokiej doliny pomiędzy Górą Oliwną i strzelistymi murami Jerozolimy, pomiędzy grupą idących za Nim apostołów i witających go mieszkań-

²⁶ Egeria, *Pielgrzymka do miejsc świętych...*, s. 205. W czasach Egerii nad grota wznosiła się duża świątynia z czasów Konstantyna. Oprócz groty na Górze Oliwnej w ikonografii pojawia się betlejemską grota Narodzenia oraz grota Grobu Pańskiego.

ców miasta.²⁷ Oś symetrii podkreśla drzewo ze wspinającymi się chłopcami. Ruskie ikony Wjazdu do Jerozolimy namalowane w 1 połowie XVI w. w szkole moskiewskiej (fot. 6-7)²⁸ i pskowskiej (fot. 8-10)²⁹ prezentują różne warianty tego samego schematu, różniące się jedynie szczegółami.

4. Ewolucja w ikonografii ukraińskiej

Do najstarszych przedstawień Wjazdu do Jerozolimy w sztuce zachodnioruskiej należą polichromie z Sandomierza i Lublina. Obie prezentują rozbudowany, obfitujący w szczegóły wariant, charakterystyczny dla epoki Paleologów. Fresk z Sandomierza, z około 1420 roku to szeroka tłumna panorama z rozległym widokiem obwarowanej murem stolicy. Grupie dwunastu apostołów odpowiada grupa kilkunastu mieszkańców Jerozolimy z palmami w rękach, wśród których widnieje parę niewiast. Palma z dwoma chłopcami przywodzi na myśl drzewo z Zacheuszem, przedstawione w osobnej scenie po przeciwległej stronie.

Na fresku lubelskim na drzewie, oprócz dwojga dzieci zrywających gałęzie, widnieje w rozwidleniu korony potraktowana rzeźbiarsko naga kobieca figurka identyfikowana przez Różycką-Bryzek jako Dafne.³⁰ Jediną analogię autorka odnajduje w miniaturze Wjazdu do Jerozolimy w armeńskim Ewangeliarzu z Sebaste z 1045 roku, gdzie kobieca postać na wierzbie kojarzy się z miejscowym bóstwem roślinności i płodności – Anahitą, będącą odpowiednikiem staroazjatyckiej bogini Astarte. Jej obecność na drzewie w scenie Wjazdu do Jerozolimy tłumaczy się związkiem pomiędzy obchodzoną na wiosnę Niedzielą Palmową a pogańskim świętem wiosennej odnowy przyrody. Zdaniem Różyckiej-Bryzek motyw Dafne – Astarte – Anahity na fresku lubelskim został zapewne zapośredniczony, być może już bez symbolicznych znaczeń, poprzez jakieś inne ośrodki sztuki bizantyńskiej. W badanych przeze mnie przedstawieniach Wjazdu do Jerozolimy związanych z kręgiem karpackim i zachodnioruskim nie znalazłem żadnych analogii zastosowania tego unikalnego motywu. W polichromii lubelskiej zwraca uwagę zredukowana, trzyosobowa grupa apostołów³¹ oraz większa, uporządkowana grupa mieszkańców Jerozolimy: na cze-

²⁷ В. П. Петренко, В. Н. Смирнов, *Каменная иконка «Вход в Иерусалим» из Старой Ладого. Российская археология* R. 1995, nr 1, s. 204-206.

²⁸ А. А. Салтыков, *Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублёва*. Ленинград 1989 (wyd. 2), fot. 79 i 80.

²⁹ Алпатов, И. С. Родников, *Псковская икона XIII-XVI веков*. Ленинград 1990, fot. 88, 100, 109.

³⁰ А. Рóżyцка-Брызек, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego...*, s. 68 + przypis 56.

³¹ Та́ж, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego...*, s. 67 + przypis 52. Autorka znajduje tu analogię we freskach w Werria i na Sakkosie Focjusza z 1417 r.

le stoją dorośli mężczyźni i starcy, a za nimi niewiasty z dziećmi na rękach. Podobna kompozycja tej grupy widnieje na fresku w kaplicy św. Jerzego w klasztorze św. Pawła na Atosie.³² Na obu freskach w tle przedstawiono centralną budowlę, która może nasuwać skojarzenia zarówno z wieżą bramną jak i ze świątynią – *Anastasis*.

Scena Wjazdu do Jerozolimy w cyklu fresków w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu fundacji Kazimierza Jagiellończyka z 1470 roku została wpisana w architekturę gotycką, w wyniku czego apostołowie, ustawieni w dwóch rzędach, schodzą w dół z góry wzdłuż łuku okiennego, nad którym scena została usytuowana.³³ Zwracają uwagę rzadkie w tej scenie nimby wokół głów apostołów, centralna budowla kopułowa w murach Jerozolimy oraz osiołek kroczący z podniesioną głową, który zdaniem Sokołowskiego „podobny jest do drewnianego konia na jarmarczonym karuzelu”.³⁴

W malarstwie ikonowym z racji pionowego układu deski kompozycji typu panoramicznego w zasadzie się nie spotyka. Ogromna większość przedstawień Wjazdu do Jerozolimy występuje na samodzielnych ikonach z rzędu świątecznego. Scenę tę spotyka się także w ramach większych kompozycji ikon Męki Pańskiej, wyjątkowo na klejmach bądź ikonach wielodzielnych.

W odróżnieniu od ikonografii moskiewskiej bądź nowogrodzkiej, gdzie Chrystus najczęściej dosiada białego osiołka, na ikonach zachodnioruskich zwierzę nieraz przypomina muła lub konia, malowanego przeważnie w różnych odcieniach szarości i brązu.

Jedno z najstarszych przedstawień sceny w zachodnioruskim malarstwie ikonowym znajduje się na ikonie dwudzielnej z Wólki Żmijowskiej z drugiej połowy XV w. (MBLS) (fot. 11).³⁵ Cechuje je wysmukłość postaci i architektury oraz swoista stylizacja Góry Oliwnej. Skalna jaskinia została zredukowana do małego czarnego rombu w zboczu góry. Motywem ikonograficznym niespotykanym w ikonografii tej sceny są świece trzymane w rękach dwóch przedstawicieli starszyny Izraela wychodzących na spotkanie z Jezusem,

³² G. M i l l e t *Recherches...*, fot. 258; A. R ó ż y c k a – B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego...*, s. 67 + przypis 53.

³³ A. R ó ż y c k a – B r y z e k, *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu (1470)*. W: *Studia do dziejów Wawelu*. T. 3. Kraków 1968, s. 241-242, fot. 16.

³⁴ M. S o k o ł o w s k i, *Rzecz o malarstwie*. W: *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*. Lwów 1885, s. 18.

³⁵ W. J a r e m a, *Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu*, Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku 16: 1972, s. 30, fot. 21; Г. Л о х в и н, Л. М і л я є в а, В. С в е н ц і ц ь к а, *Український середньовічний живопис*. Київ 1976, fot. LXIII; R. G r z a d z i e l a, *Proweniencja i dzieje malarstwa ikonowego po północnej stronie Karpat w XV i na początku XVI wieku*. W: *Łemkowie w historii i kulturze Karpat*. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. Red. J. C z a j k o w s k i. T. 2. Sanok 1994, s. 249, fot. N; *Ikona karpacka*. Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. *Album wystawy*, red. J. C z a j k o w s k i, Sanok 1998, fot. 3.

przejęte zapewne ze sceny Ofiarowania Maryi w świątyni. Silne oddalenie skupionych grup apostołów i mieszkańców Jerozolimy podkreśla samotność Jezusa.

Jeszcze większe wydłużenie postaci i całej kompozycji, uwarunkowane usytuowaniem w klejmie, znajduje się na ikonie chramowej Podwyższenia Krzyża Świętego ze Zdwirzenia (Zwierzyna).³⁶ Format pola narzucił autorowi większe zbliżenie obu grup postaci. Biskupski sugeruje, że wzory tej kompozycji pochodzą z terenu Rusi Moskiewskiej.³⁷ Jako najbliższe analogie przytacza ikonę z 1405 roku z Soboru Błagowieszczeńskiego w Moskwie,³⁸ ikonę z lat 1425-27 z Soboru Troickiego w Siergiej-Posadzie,³⁹ późniejszą ikonę moskiewską z 1497 roku⁴⁰ oraz ikony nowogrodzkie z drugiej połowy XV wieku⁴¹ i z końca tegoż stulecia.⁴² Na uwagę zasługuje nieduża czarna romboidalna „dziura” w zboczu Góry Oliwnej oznaczająca wspomnianą wyżej grotę. Występuje ona także na ikonie z Wólki Żmijowskiej. Owa grotka, raczej niespotykana w ikonografii zachodniej, w XVI wieku zniknęła z malarstwa ikonowego.

Tradycyjny, ściśle symetryczny wariant kompozycji prezentują także dwie różniące się jedynie drobnymi szczegółami ikony z rzędu świątecznego wykonane zapewne w tym samym przemyskim warsztacie około połowy XVI wieku: z Lininki (MNP)⁴³ i z Polany koło Chyrowa (MNL) (fot. 12)⁴⁴ oraz bardzo do nich zbliżona ikona z Jaworowa (MNL).⁴⁵ Ich kompozycja jest podobna do sceny Wjazdu na ikonie ze Zdwirzenia. Wszystkie trzy omawiane ikony cechuje swoiste zawieszenie prawa grawitacji: osiołek z Chrystusem zdaje się szybować ponad powierzchnią ziemi, przez co postać Chrystusa znalazła się

³⁶ Г. Лохвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український...*, fot. 39 (cała ikona), fot. 40 (scena Wjazdu do Jerozolimy); В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор, *Спадщина Віків. Українське мalarство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів 1990, nr 15.

³⁷ R. Віскірскі, *Malarstwo ikonowe od XV do pierwszej połowy XVIII wieku na Łemkowszczyźnie*, *Polska Sztuka Ludowa* 39: 1985, nr 3-4, s. 159.

³⁸ М. А. Ильин, *Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублёва*. Москва 1976, fot. 32.

³⁹ *Троице-Сергеева Лавра. Художественные памятники*. Red. Н. Н. Воронин, В. В. Косточкин. Москва 1968, fot. 98.

⁴⁰ Г. В. Попов, *Живопись и миниатюра Москвы середины XV, начала XVI века*. Москва 1975, fot. 82.

⁴¹ К. Опасч, *Ikony*. Berlin 1961, fot. 53 i 54.

⁴² Н. К. Голейзовский, *Новые открытия московских реставраторов*. Москва 1977, fot. 50.

⁴³ J. Kosińska, *Icons from Poland*. Warsaw 1989, nr 29.

⁴⁴ Л. Ф. Жегиц, *Язык живописного произведения*. Москва 1970, fot. I; В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Світ очима народних митців. Українське народне мalarство XII-XX століть*. Київ 1991, nr 15.

⁴⁵ G. Passarelli, *Icone...*, 1998, fot. 13, s. 186.

w geometrycznym centrum pola. Czerwony płaszcz ścielony na trawie przez jednego z dwóch chłopców w dolnej krawędzi ikon z Lininki i z Polany wydaje się unosić pod niewidzialnym podmuchem wiatru. Na głowach niektórych przedstawicieli starszyny izraelskiej stojących na przedzie grupy widnieją charakterystyczne chusty nawiązujące do żydowskich tałasów. Oś symetrii podkreśla pochylone drzewo o obciętym wierzchołku, z którego wyrasta gałąź z palmowymi liśćmi. Wszystkie ikony posiadają charakterystyczny dla większości ikon ukraińskich podpis *ВЪНХАННЄ ВЪ ЄРВ (ca) МИ (м) Г (оснод) НЄ*, różny od podpisu najczęściej spotykanego na ikonach moskiewskich czy nowogrodzkich (*Вход в Иерусалим*). Również „unosząca się” w górze postać Chrystusa z osiołkiem będzie cechą wyróżniającą większość przedstawień ukraińskich do początku XVII wieku.

Bardzo archaiczną formułę, opartą zapewne na jakimś starszym wzorze, zachowała ikona z Ruszelczyc (MZŁ) datowana na początek XVII wieku.⁴⁶ Biskupski wskazuje na pewne analogie z zaginioną miniaturą ormiańską.⁴⁷ Tu również dźwigające Chrystusa zwierzę (bardziej przypominające konia niż osła) zdaje się unosić nad ziemią, niezależnie od namalowanych postaci. Apostołowie zostali zgrupowani w czterech trzyosobowych rzędach jeden nad drugim. Aureole wokół ich głów, unikalne w ikonografii tematu, tworzą rytmiczno-abstrakcyjną kompozycję. Na dole z prawej strony przedstawiono grupę czterech mężczyzn w różnokształtnych czapkach, podpisaną: *ЖИДОВЄ ЄРОСОЛМ... Выходє*. W bramie i w arkadach wyższej kondygnacji stoją postaci witających Jezusa młodzieńców.

Ponieważ ikonografia zachodnioeuropejska posługiwała się podobnym schematem kompozycyjnym, a główne różnice tkwiły w formie obrazowania i szczegółach, ewolucja tego tematu na ikonach doby nowożytnej przebiegała harmonijnie, bez radykalnych zmian.

W drugiej połowie XVI wieku tradycyjny schemat zastaje wzbogacony nowymi szczegółami. Na ikonie z Olszanicy (MNL) Chrystus zasiada na białym koniu, z siodłem i uprzężą (fot. 13).⁴⁸ Rumak kroczy dumnie z podniesioną głową i podniesioną, zgiętą w kolanie przednią prawą nogą. Chrystus na sto-

⁴⁶ A. S z y m a ń s k i, *Ikona w Polsce i jej przeobrażenia. Katalog wystawy*. Warszawa 1969, nr 10, fot. 6; R. G r z ą d z i e l a, J. M a l i n o w s k a, Ł. T u r c z a k, *Ikony w muzeach województwa rzeszowskiego*. Katalog. Rzeszów 1968, nr 42, fot. 19; R. B i s k u p s k i, *Ikony w zbiorach polskich*. Warszawa 1991, nr 67; R. B i s k u p s k i, *Przemiany ikonograficzne i rola wzoru w malarstwie ikonowym XVII wieku*, Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku 16: 1980, s. 53 + przypis 10 na s. 62.

⁴⁷ R. B i s k u p s k i, *Przemiany...*, s. 53 + przypis 11 na s. 62. Zob.: S. S a w i c k a, *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*, Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań nr 10. Warszawa 1952, fot. 51.

⁴⁸ В. І. С в е н ц і ц ь к а, О. Ф. С и д о р, *Спадщина Вікія...*, nr 49; nr inw. ЛМУМ-28872, І-1873.

pach i dłoniach posiada stygmaty (chyba bardziej niezrozumienie malarza niż świadomy teologiczny anachronizm), zaś w lewym ręku, zamiast zwoju Pisma dzierży uzdę.

We wszystkich wyżej omówionych ikonach Jezus odwracał głowę w kierunku uczniów. Na ikonie ze wsi Nakonieczne (MNL) przypisywanej pracowni Ławrentija Puchała namalowanej w latach siedemdziesiątych Chrystus po raz pierwszy zwrócony jest twarzą przed siebie ku pozdrawiającym go Żydom.⁴⁹ Dwaj z nich na pierwszym planie noszą długie suknie z rozciętymi rękawami przypominające szlacheckie kontusze, a ich głowy zdobią kapelusze z szerokimi rondami. Dwaj młodszy mężczyźni z tyłu wyróżniają się białymi błazeńskimi czapkami. Owi mieszkańcy Jerozolimy będą odąd najbardziej malowniczą i zróżnicowaną kostiumologicznie grupą. Ikona z Nakoniecznego namalowana jest na zbliżonej do kwadratu desce w układzie horyzontalnym, przez co traci swój wertykalizm.

Zdecydowanie horyzontalną kompozycję posiada ikona podwójna z ostatniej ćwierci stulecia z cerkwi św. Trójcy w Potyliczu (MNL).⁵⁰ Wymiary deski skłoniły mistrza ikonostasu cerkwi troickiej do procesjonalnego rozwinięcia obu grup, które wypełniają większą część powierzchni, nadając ikonie charakter monumentalny. Apostołowie zostali ujęci w dwóch równoległych izokefalicznych rzędach po czterech. Jedynie dziewiąty apostoł (Judasz?) wyłamuje się z tego rytmu i odwraca głowę w przeciwnym kierunku. Trzej spośród mieszkańców Jerozolimy noszą na głowach orientalne zawoje. Nawet ciemnoszary osiołek dopasował się kształtem do podłużnej sceny i rozciągnął ponad miarę, przypominając osobliwą krzyżówkę krowy z hipopotamem.

W XVII wieku zaznacza się tendencja do rozbudowy tła architektonicznego z akcentowaniem usytuowanej z prawej strony wieży bramnej. Wizerunek Jerozolimy ewoluje od konwencjonalnej bramy i paru opasanych murem budynków w kierunku szerokiej panoramy miejskiej, łączącej cechy fantastyczne z formami rodzimej architektury świeckiej i sakralnej. Tym samym zanika charakterystyczna dolina utworzona przez dwie dominanty: górę z jednej i masyw miejski z drugiej strony. Sama góra przemienia się z ikoniczno-abstrakcyjnego symbolu w realne pokryte trawą wzgórze, zaś umowne drzewo nabiera cech typowych dla południowej palmy bądź występujących w Europie środkowo-wschodniej gatunków liściastych. W ikonografii ruskiej drzewem tym będzie

⁴⁹ І. Свенціцький, *Ікони Галицької України XV-XVI віків*. Львів 1929, fot. 134; В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Світ...*, nr 18.

⁵⁰ Л. С. Миляєва, *Росписи Потелича*. Київ 1969, s. 110-111, 115, fot. 116-117; Л. С. Миляєва, *Росписи Потелича. Памятник української монументальної живописи XVII века*. Москва 1971, s. 45-53, fot. 31-33; В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Світ...*, nr 21; М. Гелитович, *Ікони XVI ст. з Потелича*. Родовід. Наукові записки до історії культури України 8: 1994, s. 69. Druga część ikony przedstawia *Zstąpienie do Otchlani*.

często stylizowana wierzba, od której wywodzi się ruska nazwa święta – *Вербное воскресение* (Niedziela Wierzbowa). Postaci apostołów i mieszkańców Jerozolimy zyskują znamiona portretowego indywidualizmu. Uwagę zwracają barwne, bogate stroje żydowskiego patrycjatu, będące kombinacją fantastyki z bliskim kulturze sarmackiej Orientem. Zaznacza się tendencja do wyraźnego akcentowania jednej, wysuniętej na pierwszy plan osoby. Jest nią zwykle najstarszy przedstawiciel społeczności. W drugiej połowie stulecia daje się zaznaczyć dążność do ujednoczenia skali postaci, szczególnie dzieci.

Nieśmiałym zwiastunem tych procesów może być ikona z Małnowa z początku XVII wieku (MNL) (fot. 14).⁵¹ Ukazany na pierwszym planie brodaty Żyd odziany jest w białą albę-sticharion z długim czerwonym płaszczem bez rękawów obszytym na krawędziach gronostajami, który w różnych wariantach będzie pojawiał się na ikonach z tego stulecia.

Rozbudowana panorama Jerozolimy pojawia się na ikonie z ikonostasu cerkwi św. Mikołaja w Lubaczowie (obecnie w katedrze greckokatolickiej w Przemysłu). Ikonostas ten, został namalowany w opinii J. Giemzy przez Jowa Kondzelewicza około 1688 roku i pierwotnie znajdował się w cerkwi bazylikańskiej w Szczepłotach. Motyw rozłożystej palmy został przejęty z rycin lwowskich.⁵²

Szereg innowacji wprowadza autor ikonostasu piatnickiego we Lwowie (1644-48).⁵³ Chrystus po raz pierwszy dosiada tu osiołka „po męsku”, czyli zasiadając okrakiem, zaś obie ręce wyciąga w geście powitania na stronę wychodzącej mu naprzeciw starszyzny żydowskiej. W tej grupie na pierwszy plan wysuwa się starzec w orientalnej mitrze-turbanie i w bogatej wzorzystej sukni z szerokim czerwonym kołnierzem, przepasanej ozdobnym pasem. Na ziemi namalowane są słabo widoczne owalne kamienie. Czyżby aluzja do Jezusowych słów o *kamieniach, które wołać będą* wypowiedzianych do faryzeuszów podczas Wjazdu (Łk 19, 40), czy tylko – co bardziej prawdopodobne – świadectwo zainteresowania widzialnymi szczegółami rzeczywistości? Starszyzna żydowska ustawiona jest na tle arkady bramy miejskiej. W jej górnej kondygnacji, na balkonie, tłoczy się wielobarwna rzesza mieszkańców. Panorama miasta zajmuje prawie całą górną przestrzeń obrazu.

Podobną kompozycję zastosował wcześniej Fiodor Seńkowicz w ikonie z cerkwi uspińskiej we Lwowie z lat 1628-1630, przy czym Góra Oliwna z pal-

⁵¹ В. І. С в є н ц і ц ь к а, О. Ф. С и д о р, *Спадищина Віків...*, nr 66; nr inw. ЛМУМ-2642/2, І-138.

⁵² J. G i e m z a, *Ikonostas z cerkwi p. w. św. Mikołaja w Lubaczowie. Ukraińska sztuka cerkiewna XVII wieku wobec tradycyjnych wartości ideowo-estetycznych*. W: *Polska-Ukraina. Spotkanie kultur. Materiały z sesji naukowej pod redakcją Tadeusza Stengera*. Gdańsk 1997, s. 32-54. Pragnę w tym miejscu serdecznie podziękować autorowi za ofiarowanie mi swego artykułu i za życzliwą pomoc. Karta ikony w MZŁ.

⁵³ В. О в с і й ч у к, *Українське малярство Х-ХVIII стрліть. Проблеми кольору*. Львів 1996, fot. s. 304. Autor datuje ikonostas na pocz. XVII w.

mą jest dużo wyższa, a baszta bramna i sama panorama miasta bardziej monumentalna. Autor umiejętnie zróżnicował twarze apostołów. Chrystus wykonuje prawą ręką tradycyjny gest błogosławieństwa. Witający go przedstawiciel starszyny ubrany jest w stroju przypominającym wschodnie szaty liturgiczne: biały sticharion i sakkos, na głowie ma biały welon przywodzący na myśl patriarszy kłobuk.

Dość podobnym, choć bardziej uproszczonym schematem charakteryzuje się szereg ikon z rzędów świątecznych z XVII i początku XVIII wieku, między innymi ikona z okolic Kałusza (MSS)⁵⁴, z Komarna (LGO-O)⁵⁵, z Ruszelczyc (zaginiona)⁵⁶, z Maławy (MBLS)⁵⁷, z Rohatynia z 1650 roku⁵⁸, ze Średniej (MZŁ)⁵⁹, z Przekopanej (MNP) z przełomu stuleci⁶⁰ i z Chotyńca (XVIII w.). Na ikonie rohatyńskiej zwraca uwagę zwieńczona blankami okrągła baszta bramna, nieco podobna do baszty namalowanej przez Seńkowicza, oraz wysoka wieloboczna budowla centralna zwieńczona kopułą z latarnią – dalekie echo jerozolimskiej *Anastasis*. Na ikonie z Maławy druga kondygnacja wieży bramnej nasuwa skojarzenia z popularnymi w tradycji bizantyńsko-ruskiej cerkwi nadbramnymi. Inny wariant dwu, a może nawet trójkondygnacyjnej wieży bramnej pojawia się na ikonie z Lipia z połowy XVII w. (MHS).⁶¹

Scena Wjazdu do Jerozolimy w nieco uproszczonej redakcji z zaakcentowaniem bramy miejskiej po prawej stronie znalazła się m.in. na czterodzielnej ikonie z bojkowskiej cerkwi we wsi Pławia-Wadrusówka z przełomu XVI i XVII wieku (MNL).⁶²

Temat Wjazdu do Jerozolimy występował również na dużych wieloscenicznych ikonach Męki Pańskiej charakterystycznych dla cerkwi Podkarpacia.⁶³ Przegląd tych ikon pod kątem sceny Wjazdu do Jerozolimy ilustruje pewne aspekty opisanej w niniejszym artykule ewolucji tego tematu. Tak jak Niedziela Palmowa

⁵⁴ Datowana na 1 poł. XVII w., znajduje się na ekspozycji w farze Stanisławowskiej.

⁵⁵ Inw. ЛКГ-4456.

⁵⁶ Fot. Archiwum Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Rzeszowie, nr 9088. Karta inw. w MZŁ, negatyw R. 13.

⁵⁷ R. Grządziela, J. Malinowska, Ł. Turczak, *Ikony...*, nr 48; *Ikona karpacka...*, nr 54; Inw. 1613.

⁵⁸ М. М. Якібчук, *Івано-Франківський Художній Музей*. Київ 1989, nr 8.

⁵⁹ Nr. inw. MZŁ-SZR-1315. Ikona z 2 poł. XVII w. przemalowana w XX w.

⁶⁰ B. Kwaśniewski, J. Burzyńska, *Ikony ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Przemyślu*. Kraków 1981, nr 60, inw. MPH 1086.

⁶¹ Nr neg. S/3249.

⁶² Ikona jest zapewne częścią niezachowanego tryptyku, jak twierdzi B. I. Свенціцька, В. П. Откович, *Світ...*, nr 49-50; В. Откович, В. Пилип'юк *Українська ікона XIV-XVIII ст. із збірки Національного Музею у Львові*. Львів 1999, nr 83. Użyty tytuł ikony „Męka Pańska” nie odpowiada treści przedstawień.

⁶³ M. Janocha, *Między Wschodem i Zachodem...*, s. 261-263.

otwiera Wielki Tydzień, tak scena Wjazdu do Jerozolimy otwiera cykl pasyjny na niektórych ikonach Męki Pańskiej: ze Zdwirzenia (XV w.)⁶⁴, z Uherców (XVI w.)⁶⁵, nieznanego pochodzenia z MNL (XVI w.)⁶⁶, z Wełykiego (1593)⁶⁷, z Woli Wyżnej (pocz. XVIII w.)⁶⁸ i z Kotania z 1737 r. (MZŁ)⁶⁹. Na ikonach z cerkwi Podwyższenia Krzyża św. w Drohobyczu z 2 połowy XVI w.,⁷⁰ z Lipia z 1 poł. XVII w.,⁷¹ oraz z początku XVIII w.: z Brusna Nowego⁷², Wisłoka Wielkiego-⁷³ i nieznanego pochodzenia z warsztatu rybotyckiego (MNK)⁷⁴ scena Wjazdu do Jerozolimy jest poprzedzona Wskrzeszeniem Łazarza.⁷⁵ Podobnie na XVII-wiecznych polichromiach cerkwi w Uluczu i Potyliczu cykl Męki Pańskiej rozpoczyna Wskrzeszenie Łazarza, po którym następuje Wjazd do Jerozolimy.⁷⁶ Na polichromii w cerkwi w Radrużu z 1648 r. Wjazd do Jerozolimy znalazł się na drewnianej ścianie ikonostasowej w jej górnej części pomiędzy Ścięciem św. Jana Chrzciciela i Zstąpieniem do Otchłani.⁷⁷ Wymienione przedstawienia pre-

⁶⁴ Г. Лохвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український...*, fot. 39 (cała ikona), fot. 40 (scena Wjazdu do Jerozolimy).

⁶⁵ І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України XV-XVI віків*. Львів 1928, fot. 48.

⁶⁶ С. Гординський, *Українська ікона 12-18 сторіччя*. Філадельфія 1973, fot. 139, s. 157. Ikona określona jako dzieło szkoły halickiej.

⁶⁷ Г. Лохвин, Л. Міляєва, В. Свенціцька, *Український...*, fot. 105; В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Світ...*, nr 34; М. Яноча, *Міędzy Wschodem i Zachodem...*, fot. 12, s. 263.

⁶⁸ Nr inw. MH-1000; J. Капельцак (Nowacka), *Ikona Męki Pańskiej z warsztatu rybotyckiego*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. W. Molè (UJ). Maszynopis. Kraków 1957; J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach*. Polska Sztuka Ludowa 16: 1962, nr 1, s. 27-29, fot. 25.

⁶⁹ Nr inw. MZŁ-SZR-1573/1575 (ikona na trzech deskach)

⁷⁰ L. Milieva, *Le icone dall'XI al XVIII secolo. Dalle fonti bizantine al Barocco*. Rimini 1997, fot. 32-33. Datowanie autorki na połowę XVI w. wydaje się zbyt wczesne.

⁷¹ Nr inw. 975. Л. С. Міляєва, *Стінопис Потелиця...*, fot. s. 130; R. Biskupski, *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku*. Warszawa 1991, fot. 66.

⁷² Nr inw. MPH-118. J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy...*, s. 33, fot. 10; B. Kwała, J. Burzyńska, *Ikony...*, kat. 187, fot. 33.

⁷³ Nr inw. 224. J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy...*, s. 32, fot. 5

⁷⁴ Nr inw. XVIII-398. J. Kłosińska, *Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie. (Katalog zbiorów. T. 1)*. Kraków 1973, nr 20, s. 137-140; J. Kłosińska, *Icons from Poland...*, nr 23.

⁷⁵ Również opublikowane przez Święcickiego (І. Свенціцький, *Іконопись Галицької України...*, fot. 95) sceny Wskrzeszenia Łazarza, Wjazdu do Jerozolimy i Ostatniej Wieczerzy, które można datować na koniec XVI wieku (scena Wjazdu do Jerozolimy bardzo podobna kompozycyjnie i stylistycznie do analogicznej ikony z Potylicza, zob. fot. 112) są – sądząc z tematu i kolejności przedstawień – bardziej fragmentem cyklu pasyjnego, aniżeli rzędu świątecznego, jak podaje autor w podpisie.

⁷⁶ J. Giełma, *Polichromie ścienne w drewnianych cerkwiach Nadsania. W: Malarstwo monumentalne Polski południowo-wschodniej*. Rzeszów 1995 s. 71-72.

⁷⁷ J. Giełma, *Malarstwo ścienne jako element wystroju drewnianych cerkwi w XVII wieku. W: Sztuka cerkiewna w diecezji przemyskiej. Materiały z międzynarodowej sesji naukowej 25-26 marca 1995 roku*. Red. J. Giełma, A. Stepan. Łańcut 1999, s. 94. Autor sugeruje, że za-

zentują scenę Wjazdu do Jerozolimy w konwencjach nie odbiegających od tych, które zostały już omówione. Jedyne na ikonie z Lipia autor naruszył tradycję i namalował na wprost bramy jerozolimskiej jej *pendant* – bramę Betfage lub Betanii, z której wychodzą apostołowie.

Niezaprzeczalnym urokiem prymitywu odznaczają się jak zawsze ikony ludowe. Na słowackiej ikonie z MWSK Chrystus na białym osiołku zdaje się fruwać w powietrzu od zielonej Góry Oliwnej w kierunku rozwartej niczym czarna paszcza Hadesu bramy Jeruzalem, w której oczekują go brodaci Żydzi w półkolistych jarmułkach ustawieni w dwóch rzędach, jak apostołowie.⁷⁸ W górze jakaś dziwna postać uczepiona pomiędzy dwoma drzewami uprawia akrobatykę, a na dole dwaj chłopcy rozciągają swoje rozwiane wiatrem płaszcze niczym lotnie. Skala owych chłopców jest, o dziwo, dopasowana do dorosłych postaci.

Szereg występujących w XVII-wiecznym malarstwie motywów powtarza się w grafice i trudno jest jednoznacznie wykazać kolejność owych zapożyczeń. Niewątpliwie rytownicy przejęli wiele elementów z twórczości czołowych malarzy, zwłaszcza lwowskich, z pierwszej ćwierci XVII wieku, aby następnie, za pośrednictwem swoich drzeworytów, inspirować twórców prowincjonalnych.

Najstarsza rycina Wjazdu do Jerozolimy w druku cerkiewnym ukazała się w *Psalterzu* wydanym w brackiej oficynie lwowskiej w 1615 roku i jest dosyć dokładnym naśladownictwem (w lustrzanym odbiciu) ryciny z krakowskiej *Postyli* wydanej u Macieja Wierzbity.⁷⁹

Pośród zdradzających skłonność do rodzajowości i anegdoty scen z Wjazdem do Jerozolimy, surowym i nieco archaicznym monumentalizmem wyróżnia się drzeworyt zamieszczony w wileńskim *Czasosłowie* z 1617 roku, jeden z najstarszych w ikonografii tego tematu, wielokrotnie powtarzany w drukach oficyny brackiej we Lwowie począwszy od 1636 roku.⁸⁰ Autor zrezygnował niemal całkowicie z architektoniczno-przyrodniczego tła, koncentrując się na samych tylko postaciach. Zostały one tak ściśle skupione wokół Jezusa, że tworzą jedną zwartą grupę, i tylko aureole wokół głów po lewej stronie (bardzo rzadki motyw w redak-

chowana polichromia tworzyła ikonograficzną całość wraz z umieszczonymi na listwach ikonami świętymi.

⁷⁸ Š. T k á ě, *Ikony słowackie od XVI do XIX wieku*. Warszawa-Bratysława 1984, nr 114.

⁷⁹ *Sztuka iluminacji i grafiki cerkiewnej*. Katalog wystawy. Październik – listopad 1996. Biblioteka Narodowa. Red. A. O z i m e k, W. D e l u g a, A. K a s z l e j. Warszawa 1996, s. 25 z przypisem 19; W. D e l u g a, *Malarstwo i grafika cerkiewna w dawnej Rzeczypospolitej*. Gdańsk 2000, s. 116.

⁸⁰ *Гісторыя беларускага мастацтва*, т. 2, *Другая палова XVI – канец XVIII стагоддзя*. Red. Я. М. С а х у т а. Мінск 1988, fot. 34, s. 65. Rycina była powtarzana w następujących drukach oficyny brackiej we Lwowie: *Ewangelia z 1636* (Д. С т е п о в и к, *Українська графіка XVI-XVIII століть: Еволюція образної системи*. Київ 1982, fot. s. 112), *Triod Kwietnia z 1663 i 1688*, *Apostol z 1666 i 1772*, *Ewangelion z 1670, 1690, 1704 i 1722*.

cji tego tematu) oraz liście palmowe po prawej, odróżniają postaci uczniów Pańskich i mieszkańców Jeruzalem. Trudno wskazać na źródła tej interesującej kompozycji. Wydaje się, że nie oddziaływała ona na malarstwo ikonowe, choć była powtarzana w drukach lwowskich aż osiem razy na przestrzeni ponad stu lat.

Autorem często powtarzanego wzoru Wjazdu do Jeruzolimy jest mnich Ilia. Jego drzeworyt znalazł się m.in. w kijowskim wydaniu *Triody Kwietnej* z 1631 roku.⁸¹ Został on powtórzony w dwóch kolejnych wydaniach lwowskich w drukarni Michała Śložki z 1642 i 1666 oraz w druku Antonija Radiwiłowskiego *Ogorodok Marii Bogorodicy...* wydany w ławrze kijowsko-peczerskiej w 1676 roku.⁸² Ta sama lwowska oficyna opublikowała inny wariant sceny rytonnika Ilii w *Apostole* z 1639 roku, powtórzonym w 1654 i w *Ewangelionie* z 1665 roku.⁸³ Jest on bardziej „panoramiczny” z racji wymiarów klocka (a co za tym idzie, osiołek jest bardziej „jamnikowaty”...) Zbliżoną kompozycję, ale wyższej jakości artystycznej, zastosował Dionizy Sinkowicz w drzeworycie sygnowanym D.C. zamieszczonym w *Triodzie Kwietnej* wydanej we lwowskiej oficynie brackiej w 1730 i powtórzonej w 1746 roku.⁸⁴ W księdze tej znajduje się także inne przedstawienie Wjazdu do Jeruzolimy, na szerokiej (wtórnie użytej) ramce okalającej tytuł księgi, wśród kilkunastu scen pasyjnych, paschalnych i symbolicznych. Kompozycja ta została zastosowana wcześniej na karcie tytułowej *Triody Kwietnej* wydanej we Lwowie u Michała Śložki w latach 1666-1667⁸⁵ oraz w *Ewangelii tetr* wydanej w drukarni brackiej we Lwowie w 1670 roku.⁸⁶ Została tu chyba po raz pierwszy przełamana zasada kierunkowości: Chrystus wjeżdża do Jeruzolimy od prawej strony. Ten układ będzie się pojawiał sporadycznie na niektórych ikonach z XVIII wieku.

Na wszystkich wymienionych rycinach występuje rozbudowana panorama Jeruzolimy z zaakcentowaną świątynią – *Anastasis*: dwukondygnacyjną budowlą centralną na planie koła bądź wieloboku (Sinkowicz) zwieńczoną kopułą z latarnią. Z prawej strony (na frontispisie z lewej) w dużo większej skali ukazana jest – w całości lub fragmentarycznie – okrągła wieża bramna.

Pierwsza z omówionych rycin Ilii posłużyła za wzór autorowi ikony z Suchego Potoku, łączonemu z kręgiem z twórców z Sądowej Wiszni. Ikona jest datowana na koniec XVII lub początek XVIII wieku.⁸⁷ Na ikonie tej powtarza się charakterystyczna wieża bramna z dwoma okrągłymi oknami oraz trójka dzieci w prawym dolnym rogu, z których pierwsze ściele pod kopytami osiołka swój

⁸¹ Negatyw w MZŁ.

⁸² J. Nowacka, *Malarski warsztat ikonowy...*, s. 27-43, fot. 5; *Sztuka iluminacji...*, nr 55.

⁸³ Negatyw w MZŁ.

⁸⁴ Negatyw w MZŁ.

⁸⁵ Я. Запасько, Я. Ісаєвич, *Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків виданих на Україні*. Т. 1. Львів 1981, nr 433.

⁸⁶ *Sztuka iluminacji...*, nr 54, fot. 43. Tam bibliografia.

⁸⁷ В. І. Свенціцька, В. П. Откович, *Сім...*, nr 70.

płaszcz. Z kolei motyw chłopca z siekierą ścinającego na drzewie gałęzie został zapożyczony z drzeworytu rytownika Ilii z *Apostoła*. Jedynie ogromna czerwona kula w panoramie miasta zwieńczona gałąką z krzyżykiem wydaje się być wytworem własnej inwencji... Przytoczony przykład dobrze ilustruje wybiórczy sposób wykorzystywania wzorów graficznych przez prowincjonalnych malarzy ikon.

Szereg innowacji wprowadza do ikonografii tematu Iwan Rutkowicz. Na ikonie do rzędu świątecznego ikonostasu w Wolicy Derewlińskiej namalowanego w latach 1680-82 kierunek Wjazdu odbywa się ku lewej stronie.⁸⁸ Wzorem postbizantyńskich przedstawień bałkańskich wiele się tu dzieje: wśród gałęzi i pod drzewami uwija się gromadka dzieci, ktoś niesie naręczne gałęzi, w arkadzie bramy widać broniącą dostępu do miasta kratę zwaną broną.⁸⁹ Na ikonie ikonostasu z cerkwi Bożego Narodzenia w Żółkwi (MNL)⁹⁰ namalowanego w latach 1697-1699 widać więcej inspiracji Rutkowicza zachodnioeuropejskim barokiem, w postaci teatralnie klęczącej na pierwszym planie niewiasty z dzieckiem czy odzianego w pyszny strój arcykapłana w dwurożnej mitrze. Obecność arcykapłana w tej scenie nie ma uzasadnienia ani w Ewangelii, ani w liturgii, ani w dotychczasowej tradycji ikonograficznej. Ów arcykapłan, w bardziej skonwencjonalizowanym stroju znanym z ikonografii Ofiarowania Maryi czy Ofiarowania Chrystusa, będzie na niektórych XVIII-wiecznych przedstawieniach głównym reprezentantem narodu żydowskiego, a czasem nawet.... jedynym, jak na ikonie z MKO.⁹¹

Wybitnym przykładem całkowitej okcydentalizacji tematu są XVIII-wieczne ikony ukraińskie malowane na terenach należących do Imperium Rosyjskiego. Za przykład może posłużyć ikona czernihowska z PMKP⁹² oraz dwie ikony kijowskie: z PMKP⁹³ i z PMSUK.⁹⁴ Na tej ostatniej ikonie w prawdziwie świątecznej, teatralnej scenerii na spotkanie z Jezusem wychodzi z odległego miasta barwny tłum w antykizowanych, orientalizujących i judaizujących szatach, malowanych zgodnie z archeologiczno-historycznymi tendencjami epoki. *Córa Syjonu* z dwójką małych dzieci na pierwszym planie w patetyczno-retorycznym geście wyciągniętych dłoni przywołuje

⁸⁸ В. А. О в с і й ч у к, *Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок*. Київ 1991, fot. s. 172-173.

⁸⁹ Przykładem rozbudowanej do maksimum warstwy anegdotyczno-rodzajowej w dobie postbizantyńskiej może być wspomniana wcześniej ikona z dodekaortonu ikonostasu w katolikonie klasztoru Dionisiou na Atosie z 1547 roku.

⁹⁰ В. А. О в с і й ч у к, *Майстри...*, fot. s. 241 i 242-243 (fragm.); В. О в с і й ч у к, *Українське малярство Х-ХVIII століть. Проблеми кольору*. Львів 1996, fot. s. 379.

⁹¹ Інв. ОДІКЗ-Х-576/6.

⁹² *Барви народного мистецтва. Каталог виставки. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник*. Київ 2000, nr 18; *Народна ікона України. Каталог виставки у м. Турку*. В. т. в. 1994, s. 22.

⁹³ *Барви народного мистецтва...*, nr 20.

⁹⁴ В. О в с і й ч у к, *Українське малярство...*, fot. s. 444 i 445 (fragm.).

wielką tradycję antyku. Warowne mury grodu na dalszym planie przypominają malarskie wizje cinquecenta. Symboliczne złote tło nad świętym miastem po raz pierwszy ustępuje miejsca atmosferycznemu niebu, biało-błękitnemu z delikatnymi obłokami.

Panorama Jerozolimy występująca w tle trzech wymienionych ikon stanowi swoistą mieszaninę zaczerpniętych z grafiki wzorców zachodnich z elementami nawiązującymi do Jerozolimy we współczesnej sobie architekturze rosyjskiej.⁹⁵ W 1656 roku patriarcha Nikon w ufundowanym przez siebie podmoskiewskim klasztorze Nowa Jerozolima zbudował cerkiew Zmartwychwstania z rotundą wiernie powtarzającą świątynię Grobu Pańskiego w Jerozolimie. W tym samym okresie na Ukrainie pojawiają się drewniane kozackie cerkwie w kształcie rotund.⁹⁶

Jeszcze bardziej odległy od ducha wschodniej tradycji jest miedzioryt Józefa Goczemskiego sygnowany *I. G. Sculp. 1746* w *Triodzie Kwietnej* wydrukowanej w Poczajowie w 1747 i ponownie w 1786 roku.⁹⁷ Rytownik oddalił scenę od miasta zarówno w przestrzeni jak i w czasie. Chrystus wraz z wieloosobowym orszakem przemierza rozległe pole ocienione palmowym lasem. Artysta nie zapomniał nawet o drugim osiołku – oślicy lub źrebięciu o którym wspomina św. Mateusz, i o którym pamiętali niektórzy artyści na Zachodzie. Obraz zarzuca tradycję płaszczyznowego komponowania akcji: uczniowie wraz z Chrystusem ukazani są w nieznacznym skrócie z tylnego boku i poruszają się po przekątnej obrazu w kierunku, widocznego w górze po lewej stronie miasta, skąd nadciąga ogromna rzesza z palmami.

Analogicznych przykładów okcydentalizacji tematu w dobie postbizantyńskiej dostarcza również malarstwo cerkiewne Rosji, Bałkanów, czy Transylwanii. Odziedziczony w spadku po Bizancjum wspólny kanon ikonograficzny podlegał tu lokalnym różnicowaniom, zrazu nieznacznym, później – pod wpływem plastyki zachodniej, szczególnie grafiki, coraz silniejszym. Spośród licznych przykładów przywołajmy tu scenę Wjazdu do Jerozolimy na ikonie bułgarskiej z XVII wieku (GNS)⁹⁸ (fot. 15), na ikonie wołoskiej z Tîrgoviş te z lat 1707-1709 (MSB)⁹⁹ (fot. 16), wresz-

⁹⁵ М. А. Ильин, *Изображение иерусалимского храма...*, s. 105-113; W. Boberski, *Jerozolima w architekturze rosyjskiej czasów nowożytnych*. W: *Jerozolima...*, s. 297-320; A. W. Bieras, *Obraz Jerozolimy w rosyjskich klasztorach od XVIII do początku XX wieku*, W: *Tamże* s. 321-332; W. Deluga, „*Proskynetarion wiedeński*”. *Ilustracje greckiego przewodnika dla pielgrzymów do Jerozolimy z 1749 roku*. W: *Tamże*, s. 277-288.

⁹⁶ O. Olijnik, J. Chodorowski, *Jerozolima...*, s. 269.

⁹⁷ Negatyw w MZŁ.

⁹⁸ К. Паскалева, *Иконы Болгарии*. София 1981, fot. 51.

⁹⁹ T. Voinescu, *Les icônes de la Valachie et de la Moldavie*. W: K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaya, M. Chatzidakis, G. Babić, M. Alpatov, T. Voinescu, *Les Icônes*. Tłum. J. Cyrot, Paris 1992, fot. s. 411.

cie na polichromii w rumuńskiej cerkwi w Criteș ti, wzorowanej na zachodniej grafice.¹⁰⁰

Tylko prowincja trwała przy tradycyjnych, uproszczonych i nieznacznie tylko modyfikowanych formach w których widać jeszcze dalekie ślady ikonografii bizantyńskiej, co poświadczają bardzo liczne ikony w ikonostasach wiejskich cerkwi Sądeckizny (np. ze Złockiego w MNS)¹⁰¹, Łemkowszczyzny (np. z Kostarowców w MZŁ)¹⁰², Ukrainy (np. z MNK¹⁰³, wołyńska z PMKP¹⁰⁴), Białorusi (np. z Szereszewa w PMSBM)¹⁰⁵ czy Słowacji (np. z Bodružala).¹⁰⁶

Usytuowanie przemian ikonograficznych badanego obszaru w kontekście okcydentalizacji całej sztuki i ikonografii postbizantyńskiej pozostaje istotnym postulatem badawczym, wymagającym dalszych szczegółowych studiów.

Skróty zastosowane w tekście

| | |
|-------|---|
| GNS | Galeria Narodowa w Sofii |
| LGO-O | Lwowska Galeria Obrazów – filia w Ostrogu |
| MAR | Muzeum im. Andrieja Rublowa w Moskwie |
| MBLS | Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku |
| MHS | Muzeum Historyczne w Sanoku |
| MIR | Muzeum Ikon w Recklinghausen |
| MKO | Muzeum Krajoznawcze w Ostrogu |
| MNK | Muzeum Narodowe w Krakowie |
| MNL | Muzeum Narodowe we Lwowie |
| MNP | Muzeum Narodowe w Przemyśle |
| MNS | Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu |
| MRSP | Muzeum Rosyjskie w Sankt Petersburgu |
| MSB | Muzeum Sztuki w Bukareszcie |
| MSS | Muzeum Sztuki w Stanisławowie (Iwano-Frankiwszyj Chudoźnij Muzej) |
| MWSK | Muzeum Wschodniosłowackie w Koszycach |
| MZŁ | Muzeum – Zamek w Łańcucie |
| PMKP | Państwowe Muzeum Kijowsko-Peczerskie |
| PMSBM | Państwowe Muzeum Sztuki Białoruskiej w Mińsku |
| PMSUK | Państwowe Muzeum Sztuki Ukraińskiej w Kijowie |

¹⁰⁰ J. D. S t e f a n e s c u, *Les peintures murales des Églises de bois en Roumanie*. Actes du VI Congrès International des Etudes Byzantines (1948), t. 2. Paris 1951, s. 376.

¹⁰¹ Nr inw. MNS/662/S.

¹⁰² Nr inw. MZŁ-SZR-682.

¹⁰³ Nr inw. XVIII-138. J. K ł o s i ń s k a, *Ikony...*, nr 75.

¹⁰⁴ *Барви народного мистецтва...*, o.s., nr 19; *Сокровища Києво-Печерського заповідника. Фотопутеводитель*. Киев 1984, s. 114.

¹⁰⁵ *Жыванці Беларусі XII-XVIII стагоддзяў*. Праца zbiorowa. Мінск 1980, nr 103.

¹⁰⁶ M. S o p o l i g a, *Perly l'udovej architektury*. Prešov 1996, fot. s. 12.

L'ENTRÉE DU CHRIST À JÉRUSALEM DANS L'ICONOGRAPHIE UKRAINIENNE

Résumé

Le présent article accompagné de l'article publié dans le numéro précédant de la revue „Saeculum Christianum” ainsi que quelques autres textes contenus dans les différents tomes des matériaux de conférences (consulter l'annotation 1 et 2) présentent une partie des recherches iconographiques faites par l'auteur à propos des icônes de „fêtes” provenant du rang des „fêtes” de l'iconostase. Les recherches concernent les terres russes appartenant autrefois à la République Polonaise qui font maintenant partie de l'Ukraine et de la Biélorussie ainsi que les territoires sud – est de la Pologne d'aujourd'hui.

Le sujet de l'Entrée du Christ à Jérusalem, liée strictement avec la tradition du Dimanche des Rameaux, a trouvé à l'Est une formule iconographique très proche de celle de l'Occident, toutes les deux provenant des sources communes datant du IV^e-VI^e siècles. La genèse et l'évolution de ce sujet ont été maintes fois décrites dans des lexiques iconographiques.

Les travaux énumérés dans l'annotation parlent très peu de l'iconographie postbyzantine des XVI^e – XVIII^e siècles, au cours desquels le canon traditionnel s'occidentalisait progressivement. Ils ne tiennent pas compte non plus des phénomènes artistiques ayant lieu sur le large territoire de l'Est de la République Polonaise. D'autre part l'histoire de l'art ukrainien se développant dynamiquement ces dernières années s'occupe des icônes du point de vue de leurs traits formels et sources historiques, traitant les problèmes iconographiques généralement d'une façon marginale.

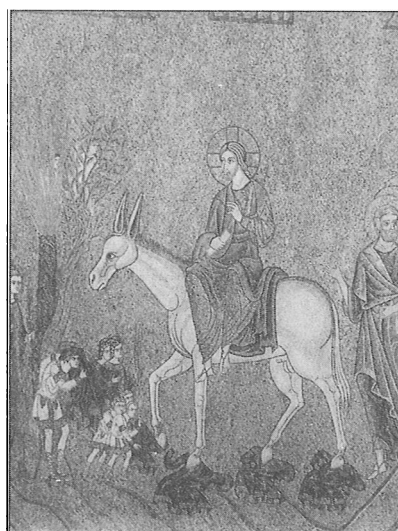
Le présent article décrit l'évolution de l'iconographie du sujet de l'Entrée à Jérusalem sur le territoire énoncé entre le XVI^e et le XVIII^e siècles. Dans la première partie de l'article l'auteur rappelle les principales sources littéraires de l'Entrée à Jérusalem. Dans la deuxième – il se concentre sur la théologie et la liturgie du Dimanches des Rameaux. Dans la troisième – il évoque la genèse et l'évolution du canon byzantin de cette représentation. Dans la quatrième et dernière partie l'auteur fait une analyse iconographique détaillée des icônes conservées représentant ce sujet dans la peinture ukrainienne.

L'évolution du sujet sur les icônes des temps modernes s'effectuait d'une façon harmonieuse, sans changements radicaux, car le schéma de la composition dans l'iconographie de l'Europe de l'Ouest était semblable et prenait des sources dans la tradition commune des débuts de la chrétienté. Les différences principales ne concernaient que la forme de la représentation et les détails.

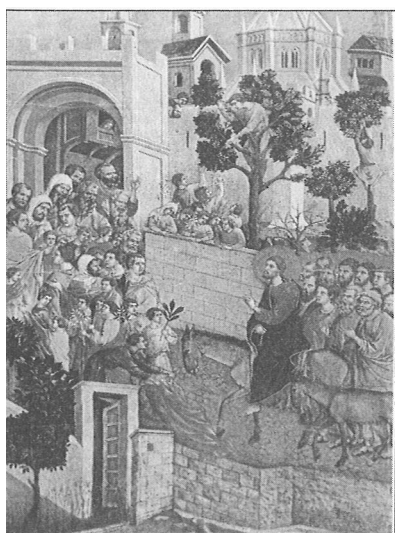
Traduction: Monika Bartnicka-Gustowska



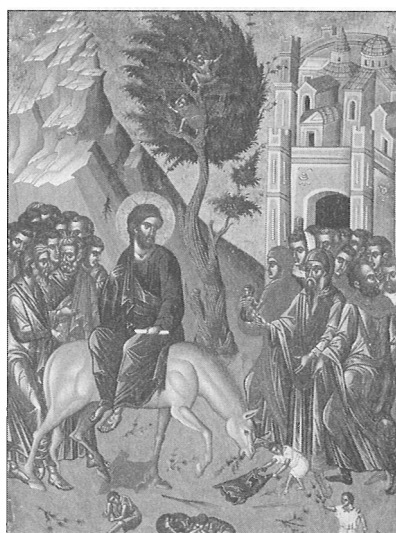
1. Wjazd do Jerozolimy, mozaika w kościele w Dafni, XI w.



2. Wjazd do Jerozolimy, mozaika w bazylice San Marco w Wenecji, XII w.



3. Wjazd do Jerozolimy, kwaterna ołtarza Maestą dla katedry w Sienie, 1308-1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.



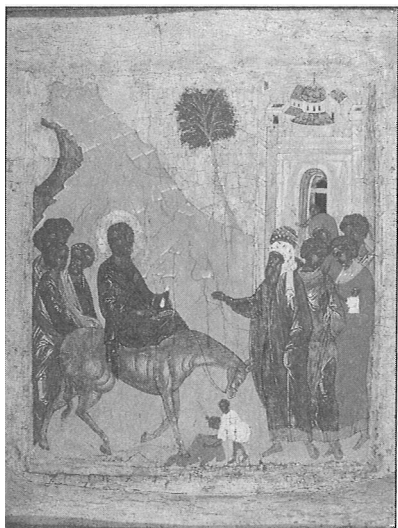
4. Wjazd do Jerozolimy, Teofanes Bathas z Krety (?), ikona w katolikosie Wielkiej Ławry na Atosie, ok. 1535.



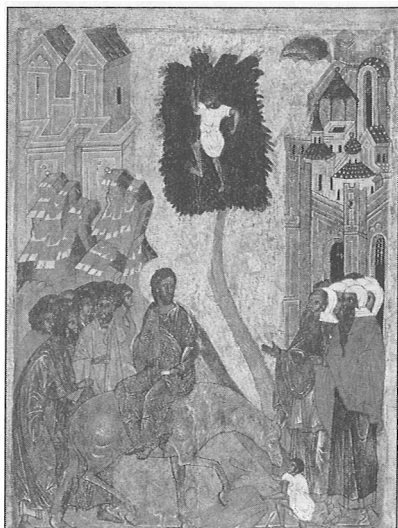
5. Wjazd do Jerozolimy, ikona w katolicyście monasteru Dionisiu na Athosie, 1557.



6. Wjazd do Jerozolimy, ikona moskiewska, 1 poł. XVI w., MAR Moskwa.



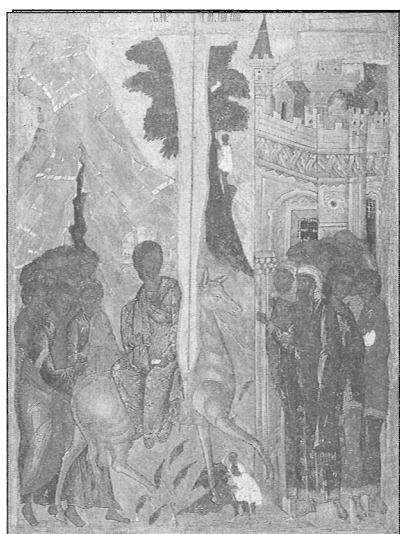
7. Wjazd do Jerozolimy, ikona moskiewska, 1 poł. XVI w., MAR Moskwa.



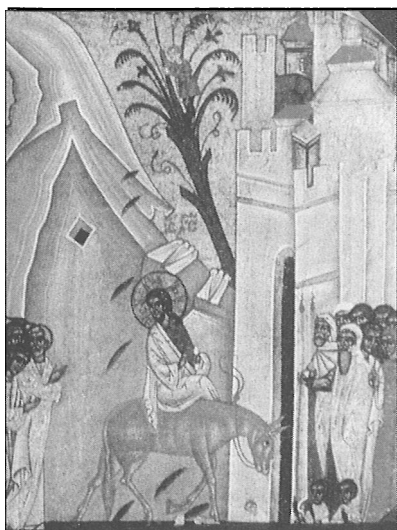
8. Wjazd do Jerozolimy, ikona pskowska, 1 poł. XVI w., Muzeum w Pskowie.



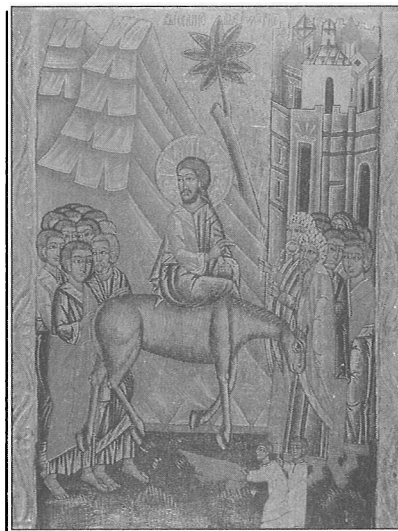
9. Wjazd do Jerozolimy, ikona pskowska, 1 poł. XVI w., Muzeum w Pskowie.



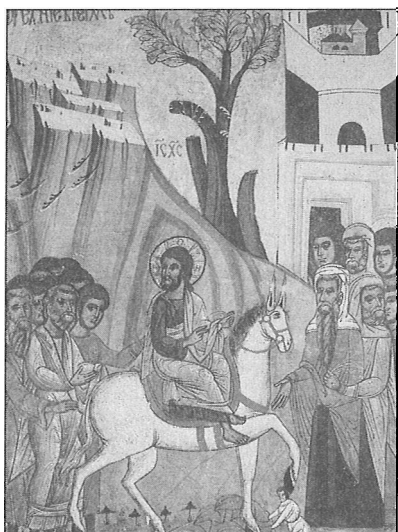
10. Wjazd do Jerozolimy, ikona pskowska, poł. XVI w., MR Sankt Petersburg.



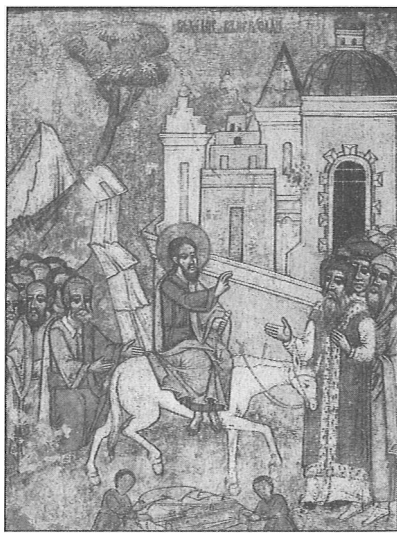
11. Wjazd do Jerozolimy, prawa strona zachodnioruskiej ikony dwudzielnej z Wólki Żmijowskiej, XV w., MBL Sanok.



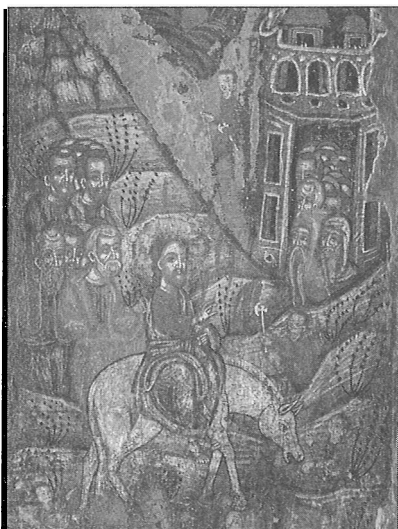
12. Wjazd do Jerozolimy, ikona ukraińska z Polany k. Chyrowa, poł. XVI w., MN Lwów.



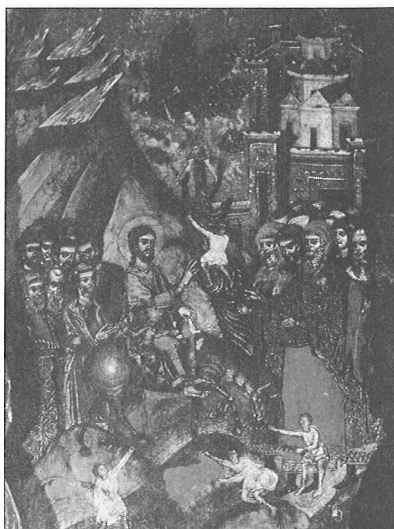
**13. Wjazd do Jerozolimy,
ikona ukraińska z Olszanicy
k. Jaworowa, 2 poł. XVII w., MN Lwów.**



**14. Wjazd do Jerozolimy,
ikona ukraińska z Małnowa,
pocz. XVII w., MN Lwów.**



**15. Wjazd do Jerozolimy,
ikona bułgarska, XVII w., GN Sofia.**



**16. Wjazd do Jerozolimy,
ikona włoska z Tirgoviște,
1707-1709, MS Bukareszt.**