

DARIUSZ KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI
Wydział Teologiczny UO

Ikony arabskie

The Arabic Icons

Abstract

Icon is a form of communication of the Christian dogma. Icon, as a phenomenon, developed mainly thanks to Byzantium. But Byzantium was not the only place the work of iconography. The icons were created in both the West and the East not Byzantine. For the Arab Christians, the centre of the icon was Aleppo. The influence of Islamic culture and the Arab world left a mark on Christian art, which created the characteristic form, in particular by arabesque ornamentation. Among the distinguished painters of Arabic icons in Aleppo is best known family from grandfather to grandson: Youssof, Nemeh, Hannania and Girgis. Thanks to the painters of icons, we can follow the evolution of the Arabic icons on the seventeenth and eighteenth centuries. Also in Egypt arose Arabic icons that enriched the transmission of the Christian faith through their different specificity. Arab Christians, who today in the war are killed for their faith, they have a great history of the Christian tradition, which is also expressed in the iconography.

Keywords: icon, Arabic icons, Arab Christianity.

Abstrakt

Ikoną jest formą komunikowania chrześcijańskich dogmatów wiary. Ikona, jako fenomen, rozwinęła się głównie dzięki Bizancjum. Jednak Bizancjum nie było jedynym miejscem twórczości ikonograficznej. Ikony były tworzone zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie niebizantyjskim. Dla chrześcijan arabskich centrum ikony było Aleppo. Wpływ kultury islamu i świata arabskiego zostawił ślad na sztuce chrześcijańskiej, która stworzyła charakterystyczne formy, zwłaszcza poprzez arabeską ornamentykę. Pośród znamienitych artystów, tworzących ikony arabskie w Aleppo, najbardziej znana jest rodzina – od dziadka do prawnuka: Youssof, Nemeh, Hannania i Girgis. Dzięki tym ikonografom można śledzić ewolucję ikony arabskiej na przestrzeni XVII i XVIII w. Także w Egipcie powstawały ikony arabskie, które ubogacały przekaz chrześcijańskiej wiary dzięki swej odmiennej specyfice. Arabscy chrześcijanie, którzy dzisiaj w wojnie są mordowani za wiarę, mają wielką historię tradycji chrześcijańskiej, która wyraża się również w ikonografii.

Słowa kluczowe: ikona, arabskie ikony, chrześcijaństwo arabskie.

Ikona jest specyficzną formą wyrażania dogmatu w formie wizualnej. Obwarowana regułami kanonicznymi stała się nieodłącznym elementem du-



01. Chrystus Najwyższy Kapłan w szatach bizantyjskiego Basileusa, Nemeš 1698 r.

Tło ikony ma bogaty, arabski ornament. <http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/Cristo%20gran%20sacerdote%20Nemeš%201698.jpg>, 31.01.2015.

chowości, liturgii i teologii chrześcijańskiego Wschodu. Pomimo iż Bizancjum najbardziej rozwinęło teologię, techniki i estetykę ikony, i ikona jest najczęściej utożsamiana ze światem bizantyjskim, to jednak należy mieć świadomość, że ikona nie jest „własnością” bizantyjską – jest obecna na całym Wschodzie, także niebizantyjskim, jak i na łacińskim Zachodzie. Bizancjum wypracowało praktykę i teorię ikony. Może istnieć w kulturze teoria bez praktyki albo praktyka bez teorii, np. specyficzne ikony tworzone przez chrześcijan koptyjskich, odmienne stylistycznie od całego świata ikon wschodnich, nie miały tak wypracowanej teorii, jak ikona bizantyjska. Chrześcijanie arabscy znajdowali się w odmiennej sytuacji. Główni teologowie arabscy w swych dysputach z islamem prawie zawsze poruszali problem ikon, a ich wkład w teologię ikony jest ogromny. Jednocześnie nie wypracowali specyficznej estetyki (jak Koptowie) ani

własnej symboliki czy technik malarskich (jak Bizantyjczycy). Całość estetyki ikony przejęli z Bizancjum, choć teologię uprawiali własną.

Dzisiaj, kiedy na naszych oczach, w wyniku działań wojennych, znika z powierzchni ziemi starożytne Aleppo, które było centrum arabskiej ikony, temat ten warto podjąć choćby po to, aby oddać hołd współczesnym męczennikom za wiarę.

1. Różnorodność „chrześcijańskich Orientów”

Starożytny chrześcijański Wschód doświadczał żywych, pasjonujących i ostrych sporów dogmatycznych, co doprowadziło do utraty jedności w V w. Syria, Egipt i Armenia odrzuciły jednocześnie bizantyjskie zwierzchnictwo i aurytety eklezjalny. Islam, który się pojawił w VII w., utrwalił owo zerwanie. Złożony i różnorodny „Wschód orientalny” kształtował się równoległe do Wschodu

bizantyjskiego¹. Jego przestrzeń geograficzna rozciągała się od wschodu Mezopotamii do zachodu Egiptu, od północy Anatolii do południa Etiopii. Pomimo wielu różnic Syryjczycy, Egipcjanie i Etiopczycy odnaleźli się w połączonej historii. Dalecy od tworzenia zbiorowisk marginalnych i zamkniętych, owi chrześcijanie uznali swą obecność w społeczeństwach islamskich. Uczestniczyli zarówno w ekonomii, jak i w życiu kulturalnym. Niezależna politycznie i geograficznie Etiopia wybija się religijnie i kulturowo w owym Orientcie i zdaje się przynależać bardziej do świata semickiego i koptyjskiego niż afrykańskiego. Jednak świat Arabów zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ siła oddziaływania, rozmach i kultura, jaką generuje, ma wpływ na cały ludzki świat.



02. Hodegetria, Aleppo XVIII w. <https://www.antiochpatriarchate.org/images/Homilies-Pic/bc57a-61274982b94aaec1c86005431e6.jpg>, 31.01.2015; <http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/Odigitria%20Aleppo%20inizio%20XVIII.jpg>, 31.01.2015.

2. Arabskie, czyli jakie?

Arabowie są jednym z pierwszych narodów, do którego dotarła Ewangelia.

U początków rodzącego się Kościoła Dobra Nowina o Jezusie Chrystusie w dzień Zesłania Ducha Świętego była głoszona Arabom (Dz 2,11). Orędzie to było adresowane nie tylko do nich, ale do ludzi wszystkich kultur, ras, czasów i języków, którzy oczekiwali ostatecznego wypełnienia wielkiej tęsknoty, nieugaszonego pragnienia, niezabliźnionej rany, utworzonej w sercu człowieka przez Stwórcę. Niejednokrotnie nadzieję tę człowiek próbował wyrazić w formie opowieści, mitów, pieśni bądź prorocत्व, czego przykładem jest m.in. *Pieśń o Gilgameszu*, mit o Prometeuszu, czy – wreszcie – zapowiedzi mesjańskie Starego Testamentu. Gdy jednak nadeszła pełnia czasów (Ga 4,4), Logos, Odwieczny

¹ Por. M. ZIBAWI, *Les icônes arabo-chrétiennes*, w: M. DROBOT I IN. (red.), *Icones*, Paris 2001, 133–143. O różnorodności pozabizantyjskiego Wschodu możemy dowiedzieć się także z: M. STAROWIEYSKI, *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa Wschodu*, Warszawa 1999; J. ASSFALG, P. KRÜGER, *Słownik chrześcijaństwa wschodniego*, tłum. A. Bator, M.M. Dziekan, Katowice 1998.

Syn i Druga Osoba Trójcy Świętej, wcielił się w człowieka, umarł na krzyżu i zmartwychwstał. W Nim spełniły się wszystkie zapowiedzi i oczekiwania ludzkości. To On okazał się Źródłem i Celem Kosmosu².



03. Hodegetria, Nemeħ z Aleppo
1698 r.

<http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/Odigitria%20Nemeħ%201698.jpg>, 31.01.2015.

Arabowie, będąc silnym, ogromnym ludem, jednocześnie są niezwykle zróżnicowani: religijnie, geograficznie, mentalnościowo. Zdecydowana większość Arabów włada językiem arabskim, ale mającym przeróżne odmiany. Obecnie większość to muzułmanie, ze specyficzną pojętą sztuką³, ekspresją ustroju społecznego, państwowego. Większość Arabów żyje na Bliskim Wschodzie. A jednocześnie wielu Arabów jest chrześcijanami, są też tacy, którzy nie używają języka arabskiego.

Dlatego też niezwykle trudno jest sprecyzować, jaki zakres obejmuje „arabskość”, także, jeśli mówimy o „ikonach arabskich”. Czy ikonami arabskimi są ikony pisane przez ludzi arabskiej nacji? Czy też takie, które w opisie postaci stosują język arabski? Czy ikony arabskie muszą powstawać w środowisku bliskowschodnim, czy też mogą powstawać w USA czy w Polsce? Dlatego też na wstępie należy zazna-

czyć, że ikony arabskie będą miały jedną lub więcej cech charakterystycznych dla świata arabskiego, czyli będą związane z Arabami ze względu na kryteria językowe, artystyczne, historyczne, kulturowe i polityczne. Trzeba zgodzić się na pewną jednoznaczność, brak precyzji tego określenia, które jednak pomagają nam zwrócić uwagę na to, że chrześcijanie arabscy tworzyli i tworzą ikony, które są ekspresją ich przynależności do Chrystusa⁴.

² P. SĘKOWSKI, *Chrystologia arabska. Pierwsze syntezy wyznań pochalcedońskich*, Gliwice 2016, 21.

³ http://religie.wiara.pl/doc/497057.Sztuka-islam_u (30.01.2015); http://portalwiedzy.onet.pl/75185,,,islam_u_sztuka,haslo.html (30.01.2015); http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka_islam_u (30.01.2015).

⁴ Ikony arabskie z Aleppo są dostępne w artykule *Le icone arabo bizantine*, http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/testi/icone_melkite.htm (31.01.2015).

3. Chrześcijańska sztuka arabska

Sztuka chrześcijańska jest bardzo bogata. Odłączone od Bizancjum w VII w. Kościoły wschodnie pozostawały wrażliwe na sztukę „Greków”. Dzieła syryjskie, ormiańskie i egipskie pozostały pod wielkim wpływem sztuki bizantyjskiej. Równocześnie połączenie nowych i oryginalnych akcentów ubogaciło ów ogromny chrześcijański Wschód niebizantyjski. Chrześcijanie, obywatele islamskiego *koiné*, uczestniczyli w wypracowaniu swej sztuki i znaleźli w niej swą własną tożsamość kulturową. Ogrom wytworów ujawnia wielką tradycję wielowyznaniową i wielonarodową począwszy od sztuki monumentalnej, a skończywszy na sztuce tworzenia ksiązek. Przenikanie się religii wewnątrz jednej arabskiej kultury wydawało interesujące owoce. Ornamenty meczetu w Samarra posiadają swą replikę w klasztorze syryjskim na pustyni egipskiej w Sketis⁵, a najstarszy zachowany rękopis szkoły z Bagdadu jest ewangelizmem koptyjskim napisanym w Damietcie⁶. Sztuka arabskich chrześcijan plasuje się w tej przestrzeni i przekracza granice polityczne i historyczne, rozwijając się aż do XV w. Źródła pisane świadczą o tym, że ikona została zaadoptowana przez różne wspólnoty chrześcijańskie. Do naszych czasów przetrwało niewiele dzieł takich, jak ikona dwustronna Hodegetrii pochodząca z Libanu z XI w., odrestaurowana i wystawiona kilka lat temu w Paryżu. Druga strona, datowana na XIII w., ukazuje scenę chrztu Chrystusa z inskrypcja-



04. Zaśnięcie NMP, Nemeħ z Aleppo XVIII w. M. DROBOT I IN. (red.), *Icônes*, Paris 2001, 136.

⁵ Wadi an-Natron (arab. وادي النطرون, dosł. „Dolina Natronu”; gr.: Sketis lub Sketes) – położona pomiędzy Aleksandrią a Kairem kraina w prowincji gubernatorskiej Al-Buhajra w północnym Egipcie, a także miasto wchodzące w jej skład. W literaturze chrześcijańskiej kraina ta występuje pod nazwą „pustynia nitryjska”. To właśnie tutaj, w klasztorze św. Marii Deipara – jednym z tutejszych licznych klasztorów, odnaleziono w 1842 r. palimpsest tzw. Kodeksu Nitryjskiego, zawierającego m.in. Ewangelię św. Łukasza. Grecka nazwa Sketis lub Sketes przetrwała w formie skit jako określenie odosobnionej budowli, pustelni. Spośród około pięćdziesięciu starożytnych koptyjskich klasztorów istniejących w tym rejonie w przeszłości, do dzisiaj przetrwały jedynie cztery: klasztor św. Makarego (kościół św. Makarego, kościół Czterdziestu Dziewięciu Męczenników), klasztor Rzymian, klasztor Syryjczyków i klasztor św. Pshoi.

⁶ Damietta (arab. دمياط = Dimyāt) – miasto w Egipcie, ośrodek administracyjny muhafazy Damietta, port nad Damiettą (wschodnie ramię Nilu) w pobliżu jej ujścia do Morza Śródziemnego.

mi arabskimi, syryjskimi i greckimi, czyli językami używanymi na syryjskim Wschodzie. Owo dzieło wysokiej jakości o fakturze bizantyjskiej jest świadectwem szczególnej sztuki średniowiecznej, której przykładów zachowało się niestety niewiele.

Należy także zaznaczyć, że chrześcijanie arabscy wydali wielu wielkich teologów, którzy w swej twórczości niezwykle mocno związani byli z tematyką ikony, uczestnicząc nie tylko w sporach ikonoklastycznych, ale także w dialogu chrześcijańsko-islamskim. Posługiwali się ikoną jako elementem teologii wcielenia, chrystologii. Do najwybitniejszych należą m.in. Teodor Abū Qurrah, Abū Rā'īṭah al-Takrītī, 'Ammār al-Baṣrī⁷.

4. Syria otomańska

Na początku XIV w. państwo otomańskie otwarło nową erę. Bizancjum znalazło się w nowym imperium muzułmańskim i w łonie nowej kultury „odnalazło” swój „orientalny Wschód”, niebizantyjski. Chociaż zniknęło imperium greckie, to jednak Kościół – pomimo nowych warunków politycznych – pozostał żywy i jego twórczość artystyczna rozwijała się. W świecie syryjskim obfita twórczość ikon plasuje się pomiędzy XVII a XIX w. Tworzenie ikon było podejmowane przez chrześcijan rytu bizantyjskiego, których nazywamy melchitami. Od XVIII w. podzielili się na dwa patriarchaty: prawosławni Grecy wierni patriarchatowi ekumenicznemu Konstantynopola i Grecy katoliccy związani z Rzymem.

Pierwsze ikony lokalne, arabskie, datuje się na XVII w. Odnajdujemy z tej epoki dzieła podpisane po arabsku imieniem malarza: Youssof al-Musawwir, bądź po prostu: Józef Ikonograf. Jego twórczość przekroczyła granicę prawosławnego świata syro-palestyńskiego i rozpowszechniła się w Kościołach wschodnich niebizantyjskich Bliskiego Wschodu⁸. Mistrz tej arabskiej ikony postbizantyjskiej był założycielem rodziny z Aleppo⁹, która wydała 4 pokolenia malarzy ikon – od ojca do prawnuka: Youssof, Nemeh, Hannania i Girgis¹⁰. Można śledzić ewolucję ich twórczości na przestrzeni XVII i XVIII w. W ten sposób dzieła Youssofa świadczą o wierności utrwalonym kanonom ikonograficznym. Podpisane jego imieniem *Zstąpienie do otchłani* i *Hymn akatysty* reprezentują typy ikonogra-

⁷ Znaczący temat teologii arabskiej na gruncie polskojęzycznej literatury jest P. Sękowski.

⁸ *Le icone arabo bizantine*, http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/testi/icone_melkite.htm (30.01.2015).

⁹ M. ZIBAWI, *Icônes d'Alep*, <http://www.usj.edu.lb/actualites/oldnews.php?id=764> (30.01.2015).

¹⁰ Niestety w języku polskim nie ma utrwalonej jednolitej pisowni osobowych nazw własnych owych arabskich mistrzów.

fii postbizantyjskiej. Na pierwszej jedynie dedykacja jest napisana po arabsku, podczas gdy imiona protagonistów są po grecku. Druga ukazuje w obrazach 24 „strofy” umieszczone wokół króla Dawida w centrum ikony: inskrypcje reprezentujące tekst liturgiczny są po grecku i po arabsku.

5. Ośrodek w Aleppo

Najważniejszym ośrodkiem ikonograficznym arabskim w historii stało się Aleppo, gdzie rodzina ikonografów czerpała zarówno ze wzorców bizantyjskich, jak i arabskich. Ich zakorzenienie w tradycji bizantyjskiej nie wykluczało wolności twórczej, która coraz bardziej asymilowała arabskie doświadczenia sztuki islamu. Wśród wszystkich ikon z Aleppo jedno przedstawienie dwóch świętych słupników jest bardzo oryginalne. Ikona ukazuje Szymona Słupnika i Szymona z Cudownej Góry. Model ten pojawia się na dwóch ikonach, z których jedna nosi podpis Nemeħ, a druga wydaje się starsza i jest najprawdopodobniej autorstwa ojca. Wszystko jest inspirowane wzorem postbizantyjskim utrwalonym ok. połowy XV w. Popiersie Chrystusa wpisanego w półkole centralnie wieńczy całość przedstawienia. Dwóch wielkich ascetów zasiada na dwóch wysokich kolumnach marmurowych wznoszących się pośród pejzażu skalnego. Na jednej płaszczyźnie ukazanych jest 10 różnych scen z życia świętych oraz ich cuda, takie jak wizyta dostojnika arabskiego wysłanego przez królową izmaelską cierpiącą na bezpłodność, wskrzeszenie ucznia Szymona, uzdrowienia ze zniewolenia demonicznego i opętania. Zbawiciel i dwóch słupników trzymają w swych rękach otwarte rulony z zapisanymi po arabsku fragmentami Ewangelii i tekstów liturgicznych. Imiona świętych są zapisane w języku greckim. Poszczególne elementy sceny potraktowane są w stylu czysto bizantyjskim. Stroje osób wypełniających przestrzeń są greckie. Jedyne arabski dostojnik i jego towarzysz odróżniają się przez ich suknie i turbany, ale styl udrapowania i modelunek nadaje fakturę zupełnie bizantyjską. Tworząc kompozycję sceny zupełnie nową, dzieło pozostaje wierne założeniom



05. Szymon Słupnik i Szymon z Cudownej Góry, Nemeħ z Aleppo 1698 r. [http://i2.wp.com/xportal.pl/wp-content/uploads/2016/09/stylicy.jpg?w=356,](http://i2.wp.com/xportal.pl/wp-content/uploads/2016/09/stylicy.jpg?w=356) 31.01.2015.



06. 40 Męczenników z Sebasty Nemeh z Aleppa po 1701 r. <http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/Quaranta%20martiri%20di%20Sebaste%20Nemeh%201701.jpg>, 31.01.2015.

giograficzny. Stojący w zamrożonym stawie, skazani na śmierć świadkowie formują jedno ciało. Po prawej jeden z nich wyrzuca męczennika i wchodzi do budynku. Poniżej jeden pogański żołnierz, tknięty przez łaskę, gotuje się do dołączenia do towarzystwa męczenników. A w wyższym rejestrze rozgrywa się narratywna akcja. Za masą świętych powyżej widzimy siedzącego cesarza Licyniusza, ciała męczenników wrzucone na wóz, jeden umierający uniesiony przez jego matkę, rozżarzone miejsce, gdzie ciała ulegają spaleni. Podpis pod Jezusem Chrystusem jest w języku arabskim.

i kanonom sztuki bizantyjskiej. Nemeh tworzył także ikony narratywne, które zdradzają smak anegdoty. *Zaśnięcie Bogarodzicy* ubogaca nowymi elementami, które akcentują malowniczy charakter sceny. Wydarzenia rozgrywają się pod tym samym niebem. Apostołowie są przeniesieni na obłokach aż do Jerozolimy, aby się zgromadzić nabożnie wokół Matki Życia. W środku obrazu Chrystus trzyma w swych ramionach noworodka owiniętego w pieluszki – obraz niepokalanej duszy swej Matki. Dalej ikonograf przedstawia Dziewicę złożoną w trumnie. Akcja kulminuje się w chwale: w środku świetlistej mandorli Matka Życia zrzuca swój pasek św. Tomaszowi.

Przedstawienie Czterdziestu Męczenników z Sebasty dodaje ustalonemu schematowi ikony nowy detal ha-

6. Praktyczny ekumenizm ikonografów arabskich z Aleppo

W XVIII w. została zbudowana nowa lokalna hierarchia unicka. Katolickie Kościoły wschodnie rodziły się trudno, prowadząc do kolejnych wojen międzywyznaniowych. Wtedy nastąpiła pewna „ekspansja” ikony, niwelująca rozłamy religijne, afirmując intuicyjnie swój ekumeniczny charakter. Nemeh, wyznania prawosławnego, pracował na przemian – dla prawosławnych i dla katolików. Był on także proszony o usługi przez monofizyckich arian oraz maronickich katolików, ozdabiając swymi dziełami ich kościoły w Aleppo.

Hannania, syn Nemeha, należał już do nowej generacji malarzy. Jego praca przypadała na okres przejściowy, w którym ikona otwarła się na nowe koncepcje. Nemeha zagospodarowywał przestrzeń w tle poprzez bogate zdobnictwo: i to można uznać za najbardziej specyficzną cechę ikon arabskich, „arabskość” ich tła. Hannania wyraża swoją skłonność do takiej właśnie stylizacji. Paleta ornamentalna uwydatnia się w jego dziełach: arabeski, frezy, okręgi koncentryczne i zwarte, gęste płaszczyzny zasłaniają pustkę przestrzeni. Jednakże postaci ludzkie unikają tej stylizacji. Draperia towarzyszy formie ciała, do którego przylega. Karnacja jest bardziej naturalna, wymodelowana (np. w ikonie św. Michała Archaniola). Sylwetki wychodzą ze swej tradycyjnej sztywności, a ruchy są delikatne. Ikona przedstawiającą Matkę Bożą na drzewie Jessego świetnie ilustruje ten opis¹¹. Modelunek twarzy jest dokładny, a cienie dodają wyrazu niezwykle plastycznego. Złota harmonizują z tonami kolorów. Leżący na ziemi Jesse śpi. Jego drzewo kwitnie, a gałęzie z liśćmi są pełne róż, granatów i winogron. Promieniejąca złotem Dziewica zajmuje miejsce w sercu kwitnących elementów. Rozłożone wokół niej postaci dwunastu proroków trzymają rozwinięte rulony: wykaligrafowane po arabsku teksty prefigurujące Dziewicę.

Ostatni potomek rodziny ikonografów z Aleppo obrał nowy kierunek. Tematyka tradycyjna poszerza się o tematykę katolicką. Jego ikony szukają pewnego kompromisu pomiędzy tradycją bizantyjską i malarstwem zachodnim. Ten mariaż wprowadza na Wschód pewien rodzaj malarstwa złożonego i ciężkiego. Girgis realizował w formie ikony malarstwo specyficznie katolickie. Madonna barokowa deptająca swymi nogami węża zastępuje Theotokos. Napis „Niepokalane Poczucie” wprowadza temat łaciński, obcy chrześcijańskiemu Wschodowi i niejednokrotnie odrzucany przez Kościoły wschodnie niekatolickie. Dziewica Różańcowa staje się figurą ikony. Matka z Dzieciątkiem jest przedstawiona w niebie pośród chmur i serafimów. Jezus daje różaniec św. Domini-



07. Hannania z Aleppo, św. Michał Archanioł 1720 r. M. DROBOT I IN. (red.), *Icônes*, Paris 2001, 138.

¹¹ http://www.byzantart.com/index%20&%20images/syria_1/8.HTM (30.01.2015).

kowi a Maryja – zakonnicy dominikańskiej. Bóg Ojciec błogosławi otwartymi ramionami całą scenę. Czerwony różaniec otacza kompozycję. Dwóch aniołów rozwija rulony z tekstem arabskim: „W Tobie raduje się całe stworzenie” – hymn liturgiczny przypisywany św. Janowi Damasceńskiemu.

Z jednego pokolenia na drugie malarstwo ikonowe się przekształca. W Jerozolimie ukazuje to twórczość ikonograficzna rodziny Qudsi o nowej orientacji¹². Podstawowe modele są rozpoznawalne, ale wykonanie staje się wykrzywione i niezręczne.

Naiwnie uproszczone, biednie naśladowujące Zachód, tworzy mieszanek elementów obcych i lokalnych, tworząc hybrydy. W momencie pojawienia się malarstwa sztalugowego sztuka religijna skłaniała się ku dekadencji. Inspiracje się wyczerpały, a piękno opuściło Boże świątynie. Inna historia rozpoczęła się z duchem sztuką nową¹³.

7. Egipt



08. Jan Armeńczyk, Święci Kosma i Damian z matką Teodotą i braćmi, Kair XVIII w. M. DROBOT I IN. (red.), *Icones*, Paris 2001, 140. <http://i2.wp.com/xportal.pl/wp-content/uploads/2016/09/stylici.jpg?w=356>.

Powstawanie ikon arabsko-chrześcijańskich nie ogranicza się jedynie do świata syro-palestyńskiego. Równolegle powstawały ikony odmienne, egipskie, które także były tworzone w kontekście świata arabskiego i świata islamu. Koptowie, rodowici Egipcjanie, którzy zostali chrześcijanami, tworzyli swoje własne ikony, chociaż ikony greckie i melchickie zajmowały w sanktuariach koptyjskich miejsce honorowe. Styl lokalny nabrał swoistych

kształtów i utrwalił się. Obok artystów egipskich zaadoptowany został lokalny

¹² <http://www.near-eastern-sacred-art.com/dormition-icon-1871.html> (30.01.2015).

¹³ M. ZIBAWI, *Les icônes arabo-chrétiennes*, 140.

styl koptyjski¹⁴. Ohan Karapetian, Armeniczyk z Jerozolimy mieszkający w Kairze, malował ikony typowo koptyjskie, na których umieszcza arabskie napisy. Jego imię zarabizowało się, a nazwisko przejęło znaczenie miejsca pochodzenia: Youhanna al-Armani, czyli Jan z Armenii. Pracował on z Ibrahimem Skrybą, znanym ikonografem koptyjskim XVIII w. Zjednoczyli swe nazwiska, aby wspólnie sygnować realizację prac w ciągu czterdziestu lat. Najpłodniejszy malarz XIX w. był greko-palestyńczykiem: Anastazy Rumi. Jego ikony przedstawiają pewną koptyjską odmianę szkoły popularnej w Jerozolimie. Jego stylem inspirował się Jerzy Makaryjczyk, arcyprzezbiter ikonograf pracujący dla klasztorów pustyni Sketis.



09. Jan Skryba, św. Jan Chrzciciel, Egipt XVIII w., M. DROBOT I IN. (red.), *Icônes*, Paris 2001, 141. <http://i2.wp.com/xportal.pl/wp-content/uploads/2016/09/stylicy.jpg?w=356>.



10. Jan Skryba, św. Michał Archanioł, Egipt XVIII w., M. DROBOT I IN. (red.), *Icônes*, Paris 2001, 141. <http://i2.wp.com/xportal.pl/wp-content/uploads/2016/09/stylicy.jpg?w=356>.

Inskrypcje ikon są arabsko-koptyjskie, a datacja przyjmuje kalendarz koptyjski bądź muzułmański. Podobnie jak w Egipcie bizantyjskim, rodzima produkcja stopniowo przyjęła szczególny styl. Intuicyjnie malarz przyjmował stylizację grecką, by zwrócić się ku tradycji pierwszej sztuki koptyjskiej. W proporcjach postaci ludzkie są podobne do ikon z VI–VII w.: ogromne oblicze, sylwetka zredukowana. Pozycja frontalna pozostaje dominująca. Na ikonach przedstawiających więcej postaci sylwetki stojące są przedstawione jedna obok drugiej. Krzewy, jak się je widzi w sztuce Abbasydów, stoją w miejscu¹⁵. Podjęte zostają prototypy bizantyjskie i wymodelowane według manieri koptyjskiej. Przedstawienia Chrystu-

¹⁴ Trzeba pamiętać, że Koptowie nie są Arabami. Więcej o ikonach koptyjskich: J. RÓŻYCKA-KLEJNOWSKA, D. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI, *Jezus i jego przyjaciel Menas. Specyfika ikon koptyjskich*, w: *Ciż, Studium ikony*, Zabrze 2011, 396–401.

¹⁵ Być może należy tu szukać wpływu arabesek. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Arabeska_\(ornament\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Arabeska_(ornament)) (30.01.2015).



11. Ikona koptyjska. Święci Antoni Wielki i Paweł z Teb. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/%D0%92%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B0_%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%B8_%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%B%D0%B0_%28%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D1%82%D1%8B%29.jpeg (30.01.2015).

zbliżają się do jego stóp. Antoni, odziany w swą monastyczną tunikę, trzyma w ręce swoją laskę, a w drugiej rozwinięty rulon, zapraszając swoje „dzieci” do podążania jego drogą. Onufry Egipski i etiopska Tekla Haymanot spotykają się na tej samej pustyni, „oddzieleni” palmą ozdobioną daktylami. Apollo i Apip stoją obok siebie, nie patrząc na siebie, podnoszą krzyż, jako znak męczeństwa, koloru białego – jako symbol męczeństwa przez ascezę, a nie przelanie krwi. Makary Egipski, Makary Aleksandryjski i Makary z Tkou podnoszą niewzruszenie różaniec z krzyżem i są spojeni niejako ze sobą jak trzy gwiazdy odbijające to samo Światło.

Postaci świętych rycerzy są wszechobecne w twórczości koptyjskiej: św. Grzegorz, św. Merkury, św. Ischirion, św. Behnam, św. Menas, św. Ptolomeusz, św. Teodor, św. Izydor z Antiochii, św. Jakub Perski¹⁶. Na przykładzie iko-

sa i Bogarodzicy podejmują najbardziej aktualne modele greckie. Tak więc św. Jan Chrzciciel, przed chwilą święty z rozkazu Heroda, zachowuje oblicze ascetyczne i patrzy na kielich, w którym złożona jest jego święta głowa. Św. Michał Archanioł trzyma w swej ręce wagę sprawiedliwości służącą do odważenia dusz. Św. Damian siedzący na swym tronie i noszący koronę i szaty królewskie, podobny jest w swych rysach do św. Katarzyny. I tu, i tam egipski styl koptyjski tworzą charakterystyczny modelunek i specyficzny sposób ujęcia.

Kreacje koptyjskie najlepiej są widoczne w przedstawieniu świętych lokalnych. Wielkie postaci egipskiego monastycyzmu zajmują uprzywilejowane miejsce. Antoni Wielki i Paweł z Teb koncentrują widza na ich spojrzeniu. Żaden gest nie przywołuje spotkania historycznego tych dwój ojców. Jedynie czysta modlitwa ich jednoczy. Paweł podnosi ramiona w modlitwie w chwili, kiedy dwa małe lwy

¹⁶ http://har22201.blogspot.com/2013_11_01_archive.html (30.01.2015).

ny Męki Świętego Jerzego można zauważyć, jak wystrój harmonizuje z postacią, a krzewy i konstrukcje architektoniczne są malowane za świętym jadącym na koniu. Akcja koncentruje się na postaci. Jest to malarskie przedstawienie hymnu liturgicznego: „Merkury przyjaciel Ojca, mocny w Chrystusie, przyoblekł zbroję i miecz wiary (...) porzucając sprawy ziemskie, szukał niebieskich i wznosił się na pole męczenników”¹⁷. Narracja hagiograficzna jest zredukowana do sceny głównej przedstawionego cudu i monumentalnej figury konia ciągniętego za uzdę, będącego jednocześnie drabiną do nieba.

Kolejna charakterystyczna ikona przedstawia św. Jakuba Perskiego siedzącego na koniu jak na tronie. Ikonograf nadał mu rysy zintegrowane z przestrzenią bez dekoracji, ukazał go siedzącego, z twarzą serdeczną i melancholijną, zwróconą ku swemu katowi, który go ćwiartuje. Według legendy Jakub Perski, strażnik dworu króla perskiego, niewierny chrześcijanin, który zaparł się wiary, kończy przez wyznanie jej na głos i całuje męczennika. Obraz ukazuje kata szykującego się do odcięcia jego drugiego ramienia. Malarstwo zatrzymuje się na cichej modlitwie męczennika: „Nie mam już rąk, o Panie, aby je wnieść ku Tobie, oto moje członki rozrzucone, przyjmij mego ducha”¹⁸.

* * *

Ikony arabsko-chrześcijańskie świadczą o ich sposobie ewolucji od malarstwa postbizantyjskiego do bliskowschodniego. O ile



12. Pasja św. Jerzego, Nemeħ z Aleppo 1701 r. M. DROBOT I IN. (red.), *Icones*, Paris 2001, 142.



13. Trójca i Święta Rodzina, 1855 r., Syria. Ikony Świętej Rodziny z pobożności zachodniej przeniknęły Wschód dzięki misjom katolickim, przyjmując łacińskie formy sztuki w ikonografii. M. DROBOT I IN. (red.), *Icones*, Paris 2001, 143.

¹⁷ M. ZIBAWI, *Les icônes arabo-chrétiennes*, 142.

¹⁸ <http://har22201.blogspot.com/2013/11/saint-jacques-lintercis.html> (31.01.2015).

dzieła powstałe w XVIII w. pozostawiły świadectwa naprawdę interesujące, o tyle te z XIX w. wydają się świadczyć o końcu złotego wieku. Tradycja straciła swą witalność, aby przekształcić się w produkcje popularne o zaskakującej obfitości, bez prawdziwego warsztatu i bez inspiracji. Kreatywność artystyczna chrześcijan wyczerpała się i zdegenerowała. W XX w. nowi ikonografowie, mający formację artystyczną, tacy jak Elias Zayat z Damaszku i Isaac Fanous z Kairu¹⁹, próbują dziś wskrzesić zapał ducha. Ich dzieła podejmują zapomnianą tradycję i próbują odnaleźć siłę wielkiej sztuki.

Bibliografia

- ASSFALG J., KRÜGER P., *Słownik chrześcijaństwa wschodniego*, tłum. A. Bator, M.M. Dziekan, Katowice 1998.
- Encyklopedia Wiem, Islamu sztuka*, http://portalwiedzy.onet.pl/75185,,,islamu_sztuka,haslo.html (30.01.2015).
- FABRIANI G., *Le icone arabo bizantine*, http://www.webalice.it/giovanni.fabriani/icone/testi/icone_melkite.htm (31.01.2015).
- Martyrologe romain, Saint Jacques L'Intercis (Mar Yaacoub al-Mouqata')*, http://har22201.blogspot.com/2013_11_01_archive.html (30.01.2015).
- MOUAWAD R.J., *Melkite icon of the Dormition*, <http://www.neareasternsacredart.com/dormition-icon-1871.html> (30.01.2015).
- RÓŻYCKA-KLEJNOWSKA J., KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI D., *Jezus i jego przyjaciel Menas. Specyfika ikon koptyjskich*, w: CIŻ, *Studium ikony*, Zabrze 2011, s. 396–401.
- SADEK A. I B., *L'Incarnation de la Lumière. Le renouveau iconographique copte à travers l'oeuvre d'Isaac Fanous*, Limoges 2000.
- SĘKOWSKI P., *Chrystologia arabska. Pierwsze syntezy wyznań pochaldeńskich*, Gliwice 2016.
- STAROWIEYSKI M., *Słownik wczesnochrześcijańskiego piśmiennictwa Wschodu*, Warszawa 1999.
- WAŚ A., *Sztuka islamu*, <http://religie.wiara.pl/doc/497057.Sztuka-islam> (30.01.2015).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia, Arabeska (ornament)*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Arabeska_\(ornament\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Arabeska_(ornament)) (30.01.2015).
- Wikipedia. Wolna encyklopedia, Sztuka islamu*, http://pl.wikipedia.org/wiki/Sztuka_islamu (30.01.2015).

¹⁹ A. I B. SADEK, *L'Incarnation de la Lumière. Le renouveau iconographique copte à travers l'oeuvre d'Isaac Fanous*, Limoges 2000.

ZIBAWI M., *Icônes d'Alep*, <http://www.usj.edu.lb/actualites/oldnews.php?id=764>
(30.01.2015).

ZIBAWI M., *Les icônes arabo-chrétiennes*, w: M. DROBOT I IN. (red.), *Icônes*, Paris
2001, s. 133–143.