

Helena Małkiewiczówna

ZBIGNIEWA OLEŚNICKIEGO *IMAGO BEATAE VIRGINIS* *DUPLEX*

Dnia 15 maja 1454 roku wieczorem – *hora vesperorum vel quasi*, w pałacu biskupim w Krakowie – *in curia nostra episcopali*, w obecności świadków: Jana z Pniowa, doktora dekretów i archidiakona krakowskiego, Stanisława Roya, kanonika krakowskiego, Daniela kanonika sandomierskiego i plebana w Tuchowie, Wawrzyńca, proboszcza kościoła Świętego Szczepana w Krakowie, Marka, proboszcza w Łąkach, oraz Jana Theschnara, obywatela krakowskiego – spisana została oraz poświadczona przez notariusza publicznego Alberta, kleryka diecezji poznańskiej i syna Jakuba z Nowego Miasta, *ultima voluntas* natenczas sześćdziesięcioletniego (urodzony 5 grudnia 1389) Zbigniewa Oleśnickiego *miseracione divina tituli Sancte Prisce Sancte Romane Ecclesiae Presbiteris Cardinalis et Episcopi Cracoviensis*. Testator zmarł 1 kwietnia następnego roku w Sandomierzu, a wykonanie jego ostatniej woli spadło na barki i sumienie egzekutorów testamentu: Jana z Tęczyna, wojewody krakowskiego, Jana z Oleśnicy, wojewody sandomierskiego, Jakuba z Sienna, protonotariusza apostolskiego i prepozyta krakowskiej katedry, oraz kanoników krakowskich: Rafała ze Skawiny i Jana Długosza Starszego.

Testament Oleśnickiego, szczęśliwie zachowany do dzisiejszego dnia¹, i to w znakomitym stanie, łącznie z uwierzytelniającą go wielką pieczęcią kardynalską², po raz pierwszy został w całości ogłoszony drukiem, zarówno w oryginalnej wersji łacińskiej, jak i w tłumaczeniu na język polski, przez Maurycego Dzieduszyckiego w roku 1853³, a dwadzieścia lat później w *Kodeksie Dyplomatycznym Uniwersytetu Krakowskiego*⁴.

¹ Kraków, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Dypl. perg. 140 (dawna sygn. 5747), zob. C. Kaczmarczyk, *Catalogus diplomatum pergameneorum Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, Cracoviae 1953, nr 140 na s. 61–62.

² Na temat tej pieczęci M. Koczarska, *Miniatura na dokumencie odpustowym kardynała Zbigniewa Oleśnickiego z 1449 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 45, 1983, s. 173, il. 8 na s. 169; M. Walczak, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, „Folia Historiae Artium” 28, 1992, s. 64 i przyp. 114; tenże, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego, kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*. Część II, „Folia Historiae Artium” 30, 1994 [cyt. niżej jako: *Działalność... II*], s. 80, il. 19–20 na s. 79.

³ M. Dzieduszycki, *Zbigniew Oleśnicki*, Kraków 1853, II, s. XCIV–XCIX (tekst łaciński), s. 462–469 (tłumaczenie na j. polski).

⁴ *Codex diplomaticus Universitatis Studii Generalis Cracoviensis... Pars secunda*, Cracoviae 1873, poz. CLXXV, s. 156–159.

Od tychże czasów wielokrotnie i przy różnych okazjach powoływany był w pracach dotyczących *res gestae* Zbyszka z Oleśnicy; ostatnio powrócił do niego Marek Walczak, analizując działalność fundacyjną krakowskiego hierarchy⁵.

Tekst testamentu, mimo iż spisany został w sposób ciągły, dzieli się jednak na wyraźne „akapity”, których początki wyróżniono większymi i tłustszymi literami. Tematem niniejszych uwag jest jeden z nich:

Item Thalamum de Axamintho cum oponka texta in Axamento flaeo et ymagine beate virginis duplici tam texta in Atlassio Nigro cum literis Ruthenicis, quam picta in tabula opere greco. Item nolam Maiorem Ecclesie maiori Cracoviensi assignamus et legamus⁶.

Akapit ten, poprzedzony zapisem:

Item Ecclesie Sancte Marie Kelczyensi Quinquaginta Marcas. Item eidem Ecclesie Kelczyensi alias quinquaginta marcas in Decimis Kelczyensibus assignamus et legamus,

w tłumaczeniu Dzieduszyckiego na język polski brzmi:

„Tron nasz (*thalamum*) aksamitny z oponą tkaną na żółtym aksamicie z dwoma wizerunkami Bogarodzicy, jednym: wyszywanym na czarnym atlasie z ruskiemi głoskami (napisem), i drugim: malowanym na drzewie greckiego pędzla, niemniej dzwon większy zapisujemy katedrze krakowskiej”⁷;

w omówieniu Marka Walczaka natomiast:

„...kościółowi Matki Boskiej w Kielcach przekazano aksamitne tkaniny zdobiące jego [sc. kardynała – uwaga aut.] sypialnię (być może był to baldachim znad łóżka), oponę z błękitnego aksamitu oraz obraz Matki Boskiej, według określenia w testamencie „podwójny” –

⁵ Walczak, *Działalność...* (jak przyp. 2), s. 57–72, odwołania do testamentu na s. 60, 61, 62–63, 66; tenże, *Działalność...*, II (jak przyp. 2), s. 63–85.

⁶ Dzieduszycki (jak przyp. 3), II, s. XCVII; *Codex* (jak przyp. 4), s. 158; pisownia cytatów z testamentu jak w oryginale. Poniżej nie będzie już okazji, by powrócić do sprawy zapisania katedrze „dzwonu większego” (*nolae maioris*). Otóż Długosz w swych *Żywotach biskupów krakowskich* pisze o ufundowaniu przez Oleśnickiego dwóch dzwonów dla katedry: *Duabus campanis insignibus ecclesiam Cracoviensem ornat, Urbano et Cardinali; et licet Urbanus ex Nyepolomicze traducta sit, dedit tamen ipse Sbigneus Cardinalis ecclesiae in Nyepolomicze eiusdem quantitatis campanam de novo fusam in recompensam*, por. *Joannis Długossii senioris canonici cracoviensis Opera omnia*. Cura A. Przeździecki edita, I, Cracoviae 1887, s. 426. Natomiast w *Rocznikach* (Ks. XII), pod rokiem 1455, opisując elekcję Tomasza Strzępińskiego wspomina, że tegoż dnia *campana optima Sbiszek vocata, dulcem edens sonum, quam Sbigneus Cardinalis et episcopus Cracoviensis suis impensis effecerat, suumque illi nomen in benedictione indiderat, a loco suo, dum pulsaretur, mota, cecidit, et casu suo partes superiores auriculares confregit; pro memoria tamen illius clarissimi patris Cardinalis renovanda...impensis ecclesiae, nova fusione reintegrata est*. Relacja ta, w nieco zmienionej i skróconej formie występuje też w żywocie Strzępińskiego, por. kolejno *Joannis Długosz...*, XIII: *Historiae Polonicae Libri XII* [nizej: *Hist. Pol.*], V: Liber XII (XIII), Cracoviae 1877, s. 204 oraz *Joannis Długossii...*, I, s. 430. Wynikałoby z tego, że Oleśnicki, który według anonimowego autora *Vitae Sbignei: nulla tamen tantum harmonia, quantum sono bonarum campanarum delectabatur*, por. *Joannis Długossii...*, I, s. 554, a na temat autorstwa i czasu spisania *Vitae* zob. M. Koczerska, *Piętmastowieczne biografie Zbigniewa Oleśnickiego* „*Studia Źródłoznawcze*” 24, 1979, s. 11–22 – ufundował dla katedry trzy dzwony, zgodnie ze średniowiecznymi przepisami „ochrzczone” i nazwane imieniem – zob. A. Nowowiejski, *Wykład liturgii Kościoła Katolickiego*, I, Warszawa 1893, s. 1244–1245. Były to: Urban (niezachowany), Zbyszko – ufundowany zapewne przed 1449, zanim Oleśnicki zaczął używać tytułu kardynalskiego, uszkodzony w 1455, następnie odnany od nowa i jako spisz „istniejący” zapewne pod postacią dzwonu z datą 1460, por. J. Gadomski, *Gotycka nastawa ołtarza głównego katedry krakowskiej* (w przygotowaniu do druku) oraz Kardynał – ufundowany po 1449, niewątpliwie identyczny z „dzwonem z testamentu” oraz z zachowanym dzwonem z datą 1455, por. Walczak, *Działalność* (jak przyp. 2), s. 63 i przyp. 91, odnany bądź jeszcze za życia Oleśnickiego w pierwszym kwartale 1455, bądź – w ramach egzekucji testamentu – po 1 kwietnia tegoż roku.

⁷ Dzieduszycki (jak przyp. 3), II, s. 466.

malowany na desce *opere greco* i utkany lub wyszywany na czarnym atlasie »z ruskimi literami«⁸.

Do kwestii tłumaczenia tego fragmentu przyjdzie jeszcze powrócić, już teraz jednak należy zaznaczyć, że aksamitny *thalamus* z oponką oraz enigmatyczną *imagine Beate Virginis duplici* przeznaczone zostały – zgodnie z odczytem Dzieduszyckiego – dla katedry krakowskiej, o czym świadczy forma i „kształt” zapisu. Dowodem spełnienia woli testatora są z kolei przekazy archiwalne, zawarte w inwentarzach krakowskiego skarbcza katedralnego oraz aktach kolejnych wizytacji biskupich od XVI do XVIII wieku.

Oba przedstawienia maryjne, potraktowane w testamencie łącznie, w katedrze wawelskiej zostały rozdzielone, a losy malowanego na desce trudne są do uchwycenia. W inwentarzu skarbcza katedralnego z roku 1563, w kategorii *Tabulae seu imagines, quae olim ad aram s. Stanislai pendebant loco imaginum prius quam imago argentea fuisset posita* wymieniony został tylko jeden obraz maryjny, określony jako „grecki”:

*Tabula nona parva Beatae Virginis ad instar Graecae picturae, quae in processionibus extra portari solet, tota est cooperta laminis praeter imaginem, diadema quoque novum habet et coronam argenteam inauratam. Est integra*⁹.

Tenże obraz powraca w inwentarzu z roku 1586, w ramach: *Tabulae seu imagines argenteae deauratae*:

Tabula IX. Beatissimae Virginis, quam in Processionibus publicis circumferi solet, indiget reparationem picturae

(tym razem bez określenia „grecka”)¹⁰ oraz w aktach Wizytacji kardynała Bernarda Maciejowskiego z roku 1602, w których w grupie: *Tabulae seu imagines portabiles quae olim pendebant ad aram Sti Stanislai, nunc autem asservantur in Sacristia ut pro solemnitatibus solent poni in Altari Maiori* wymieniona jest

*Octava [sc. tabula] parva B.V. ad instar Graecae picturae tota obducta Laminis argenteis inauratis cum diademate, corona argentea inaurata*¹¹.

Z kolei w inwentarzu z roku 1692, wśród *Imagines* wymieniona jest

IMAGO VETUSTA BEATISSIMAE, tota lamina deaurata cooperta, cuius Marginis inferioris in medio una pars solum est, duas Rotas elaboratas retinens;

tenże obraz uważany był za „grecki”, jak sądzić należy z kolejnego wpisu:

*IMAGINES duae Graeci Ritus BEATISSIMAE et SALVATORIS, anteriori [podkr. aut.] correspondentes, depictae in Ligneis tabulis*¹².

⁸ Walczak, *Działalność* (jak przyp. 2), s. 62–63.

⁹ Kraków, Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu [nizej: Arch. Kapit. Metrop.], rkps sygn. I – 26: *Anno Domini 1563 mense septembri Inventarium*, fol. 27v; Zob. też wersję drukowaną: *Inwentarz Katedry Wawelskiej z roku 1563*. Opracował A. Bochnak, Kraków 1979. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu. Źródła do dziejów Wawelu, 10, s. 35.

¹⁰ Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 77: *INVENTARIUM SECVNDUM Vniuersae Ecclesiasticae Suppellectilis S. Stanislai...Anno Domini 1586*, s. 23.

¹¹ Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps 19: *Acta visitationis Illustrissimi et Reverendissimi D. BERNARDI Cardinalis Maciejowski Episcopi Cracoviensis...1602*, k. 21.

¹² Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 81: *Inventarium Suppellectilis Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis confectum Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Nonagesimo Secundo*, s. 122–123; tenże inwentarz zachowany także w rkps I – 76, tu stosowny cytat na s. 68/69.

W inwentarzu z roku 1702, wśród „Obrazow roznych złotem y srebrem ozdobionych” jako drugi wymieniony został:

*Obraz Naświetszey Panny Staroświecki na tablicy drewnianey malowany, maiący sukienkę y Korony Naswietszey Panny y Pana Jezusa blachą srebrną złocistą i fercechowaną ozdobione, także y ramy tegosz obrazu takowąsz blachą są pokryte dobrą na trzech częściach, na czwartej u spodu zaginęła blacha, tylko iey kawałek restat złocistej*¹³;

identyczna forma zapisu powraca w aktach wizytacji biskupa Kazimierza Łubieńskiego z roku 1711¹⁴.

Nie jest bynajmniej rzeczą pewną, czy wszystkie te przekazy dotyczą jednego obrazu, a jeśli nawet tak – to czy był to obraz maryjny z legatu Oleśnickiego. Natomiast całkiem jednoznacznie uchwytny jest „wizerunek na tkaninie”, owa – przypomnę za testamentem Oleśnickiego – *imago Beate Virginis [...] texta in atlassio nigro cum literis Ruthenicis*, mianowicie ze względu na czerń ałtasu i obecność napisu. Co więcej – kolejne przekazy, które szczęśliwie nie były przepisywane, lecz niemal za każdym razem formułowane „od nowa”, wnoszą kolejne szczegóły dotyczące jego wyglądu. W inwentarzu z roku 1563, w ramach kategorii *Portiones alii varii generis* wymieniona została m.in.:

*Portio parva imaginis Beatae Virginis cum gemmis, cum Ruthenica hramota, circumquaque angeli quattuor ab angelis [powinno być: ab angulis, uwaga aut.] cum diadematis paucularum gemmarum*¹⁵;

w aktach wizytacji Maciejowskiego z roku 1602, w ramach *Linteamenta sub corporalia*, jako dwudzieste pierwsze wymienione jest:

*Auro insutum [sc. lintamen] cum nomine Jesu in medio inter ramas Ruthenica imago B. Virginis auro et gemmis elaborata cum quatuor seraphim super raso nigro*¹⁶;

w inwentarzu z roku 1620, w kategorii *Vela calicis* – od tego czasu „obowiązującej” dla naszej tkaniny – jako pierwsze wśród *Vela calicis nigri coloris* wymienione jest welum:

*Ex serico imaginem B. Mariae ex aureis filis cum quatuor angelis margaritis, in circuitu vero literis Graecis similiter ex aureis filis adorantis continens*¹⁷;

w inwentarzu z roku 1692 – welum:

*Ex Serico Raso, in medio Imagine BEATISSIMAE MARIAE VIRGINIS et Pueri IESV ornatum Gemmisque respersum. Imagines Quatuor Angelorum in Cornibus conspiciuntur. In Lateribus Characteres Ruthenici, Subductum Tela Sericea Tenui albi Coloris*¹⁸;

¹³ Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 78: *Inwentarz Skarbcu alias Zakrystyi Kościoła Katedralnego Krakowskiego spisany w Roku Tysiącym Siedemsetym wtorym*, s. 53.

¹⁴ Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps Wiz. 63: *Acta Visitationis Generalis Celsissimi Principis Illustrissimi et Reverendissimi Domini Casimiri a Łubna Łubieński...* 1711, s. 37.

¹⁵ Arch. Kapit. Metrop., sygn. I – 26 (jak przyp. 9), k. 73v; zob. też *Inwentarz* (jak przyp. 9), s. 99.

¹⁶ *Acta Visitationis* (jak przyp. 11), k. 21v.

¹⁷ Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 81: *Inventarium totius supellectilis sacrae Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis... Anno Domini 1620*, s. 80.

¹⁸ *Inventarium* (jak przyp. 12), s. 198 oraz rkps I – 76 (jak przyp. 12), s. 187.

w inwentarzu z roku 1702:

Velum czarne atlasowe na szrodku ritu Graeco effigiem Beatissimae y Pana Jezusa wyhaftowaną złotem, iedwabiami, y perlami maiące. We czterech rogach ma czterech Aniołkow złotem yiedwabiem haftowanych z koronami pertowemi, na kolo iest obwiedzone gęsto literami Greciemi, w tym welum desiderantur niemato perelek¹⁹;

zapis ten powtórzono w aktach wizytacji biskupa Kazimierza Łubieńskiego z roku 1711 oraz w inwentarzu z roku 1761²⁰. W inwentarzu z roku 1791, w kategorii *Vela Roznych Kolorow z Perłami i koralami* wpisano jako ostatnie:

Velum czarne Ritus graeci z Aniołkami czterema złotem haftowanemi, wszrodku figura N. Maryi Panny, wszystko Pertami wysadzane: brzegiem zaś są lityery greckie złotem haftowane²¹.

Jest to zarazem ostatni znany mi zapis dotyczący interesującej nas tkaniny²².

Z cytowanych przekazów wynika, że haftowany wizerunek maryjny, po z górą stu latach od roku przekazania go przez Oleśnickiego krakowskiej katedrze, traktowany był tu jako „kawałek” tkaniny, podobnie jak inne, wielkie czy małe, ozdobne i sporadycznie haftowane *portiones*, *vela* do ozdoby ołtarzy czy monstrancji, lub *tecturae* do nakrywania tronu biskupiego. Przed rokiem 1602 zyskał status paramentu, zrazu używany jako „podkład” pod korporał – *linreamen sub corporale*²³, a wkrótce potem – i już konsekwentnie – jako czarne welum na kielich. Szczególnie ta ostatnia – po wielokroć wtórna – „przydatność” tkaniny daje ogólne pojęcie o jej kształcie i wymiarach²⁴. Byłby to zatem kwadratowy (lub zbliżony do kwadratu) kawałek czarnego atlasu, o boku zapewne niewiele przekraczającym 50 cm, obwiedziony haftowanym złotem, „gestym” napisem, określonym przez Oleśnickiego (który, *nota bene*, według anonimowego autora *Vitae Sbignei: neque Ruthenicis, neque Hebraeas literas scivit, neque Graecas, sed tantummodo Latinas*²⁵, ale jako właściciel mógł mieć rozeznanie w tej materii) oraz w inwentarzach z 1563 i 1692 roku jako ruski, w pozostałych (1620, 1702, 1711, 1761, 1791) jako grecki. Wewnątrz, w czterech narożnikach widniały haftowane złotem i jedwabiem cztery anioły (aniołki), jedynie w roku 1602 okre-

¹⁹ Inwentarz (jak przyp. 13), s. 143.

²⁰ Kolejno: *Acta Visitationis* (jak przyp. 14), s. 98; Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 79, s. 100.

²¹ Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 80: *Opisanie Skarbcu Kościoła Katedralnego Krakowskiego w Roku 1791 uczynione*, s. 151. Ten sam inwentarz wpisany również do rkps I – 82, stosowny cytat na s. 152.

²² Kraków, Arch. Kapit. Metrop., rkps I – 71: *Opis Inwentarza Skarbcza z roku 1838*, wśród welów kielichowych spisanych na s. 98–100 nie notuje naszej tkaniny.

²³ Tego typu paramenty, określane w źródłach również jako *subcorporalia*, *substratoria*, *szerzynki*, w przeciwieństwie do korporałów mogły być i były wykonywane z tkanin jedwabnych, zdobionych haftami, np. w 1584 katedra we Włocławku posiadała szerzynkę, której środek zdobiła *imago Beatae Mariae Virginis cum puero in sole et angulis quatuor Evangelistae*. Na temat tych paramentów m.in. S. Chodyński, *Szerzynki „Przegląd Katolicki”* Rok 31, No 10, 1893, s. 148–151, cytowany opis na s. 150; Nowowiejski (jak przyp. 6), II/1, Warszawa 1902, s. 277–278; J. Braun, *Liturgisches Handlexikon*, Regensburg 1922, s. 196, s.v. *Mittelstück*; tenże, *Die liturgischen Paramente in Gegenwart und Vergangenheit. Ein Handbuch der Paramentik*, Freiburg i.Br. 1924, s. 208, il. 180 na s. 207.

²⁴ *Vela calicis – velamina calicis – vela pro tegendis calicibus*, wprowadzane w wieku XVI, a zalecone powszechnie – łącznie z rozróżnieniem na kolory liturgiczne – w 1570 roku w *Mszale Rzymskim* papieża Piusa V, musiały być jedwabne, z takąż podszewką, o wymiarach boku 55–57 cm, często haftowane, por. m.in. Nowowiejski (jak przyp. 6), II/1, Warszawa 1902, s. 284–286; Braun, *Liturgisches* (jak przyp. 23), s. 140, s.v. *Kelchvelum*; tenże, *Die liturgischen* (jak przyp. 23), s. 213–215; *Lexikon für Theologie und Kirche*. Begr. von M. Buchberger. Zweite Auflage, Bd 10, Freiburg (1986), szp. 655, s.v. *Velum*.

²⁵ Joannis Dlugossii (jak przyp. 6), I, Cracoviae 1887, s. 556–557.

ślone szczegółowo jako serafiny, z diademami (1563) – koronami (1702) wysadzanych perłami. Analogicznie haftowane oraz zdobione perłami²⁶ przedstawienie środkowe opisywane było nie do końca jednoznacznie: jako *imago Beatae Virginis* (rok 1454, 1563), „*figura N. Maryi Panny*” (1791), *Ruthenica imago B. Virginis* (1602), *Imago Beatissimae Mariae Virginis et Pueri Iesu* (1692), *effigies Beatissimae y Pana Jezusa* (rok 1702, 1711). Nie ulega zatem wątpliwości, że było to „ruskie” przedstawienie Marii i Dzieciątka, na tyle różne od obiegowych w sztuce zachodniej, że w opisie ani raz nie posłużono się typowym sformułowaniem: *Imago Beatissimae Iesum Puerum gestantis*, czy *Puerum Iesum tenentis*, albo *baiulantis*. Wysnuć z tego należy wniosek, że Maria nie „niosła”, nie „trzymała”, nie „dźwigała” Dzieciątka, że może Ono „zawisło” na Jej piersi, słowem: że było to, lub być mogło, półpostaciowe przedstawienie *Platytery*, Matki Boskiej Znaku, czyli *Znamienia*²⁷.

Kłopoty wizytatorów i „autorów” kolejnych inwentarzy skarbcza katedralnego z opisaniem haftowanego wizerunku maryjnego były – w najlepszym razie – tylko domniemane. Wydaje się natomiast, że sam Oleśnicki miał autentyczną trudność z właściwym określeniem legowanego katedrze przedmiotu; trudność, z którą zresztą wcale zręcznie sobie poradził. To nie były dwa wizerunki – *due imagines*, lecz dwie realizacje tego samego, jednego wizerunku: *imago duplex*, rozróżnione w technice wykonania: *tam texta in atlassio [...] quam picta in tabula*, lecz najwyraźniej identyczne w temacie i treści, zapewne zbliżone w kształcie i wymiarach. Nie ulega zatem wątpliwości, że posiadana przez Oleśnickiego *imago Beatae Virginis duplex* to maryjna ikona i, służąca jej ozdobie, typowo wschodnia tkanina dekoracyjna: grecka *podea* (dosłownie: poła płaszcz, fartuch) czyli ruska *pelena* (*velum*)²⁸, dokładniej *pelena „подвесная”*, zawieszana pod ikoną i stanowiąca – przynajmniej pierwotnie – jej „szatę”, optyczne przedłużenie czy uzupełnienie²⁹. Inwentarze cerkiewne poświadczają

²⁶ W kolejnych opisach występują wymiennie określenia: *gemmae* – *margaritae* – *perty* (*perelki*), co świadczy o ich synonimiczności, zob. też *Lexicon latinopolonicum ex optimis latinae linguae scriptoribus concinnatum*, Joanne Maczinsky equite polono interpretate, Regiomontani Borussiae 1564, k. 143: *Gemma...perla, też pączki na drzewie*.

²⁷ Zob. niżej, s. 131 oraz przyp. 46.

²⁸ Za natychmiastowe rozwiązanie „zagadki” oraz wskazanie materiału porównawczego winna jestem – skromna łacinniczka – głęboką wdzięczność dr Małgorzacie Smorąg Różyckiej. Dziękuję też serdecznie koledze mgrowi Aleksandrowi Siemaszce za liczne wskazówki bibliograficzne i cierpliwość w udzielaniu odpowiedzi na niekończące się (w większości kompromitująco naiwne) pytania.

²⁹ Zamieszczone niżej uwagi oparte są głównie na obszernej monografii: A. Frolov, *La „podea”, un tissu décoratif de l’église byzantine „Byzantion”*, XIII, 1938, s. 461–504, fig. 1–6. Pani dr Krystynie Secomskiej dziękuję za pomoc w dotarciu do tekstu tego artykułu. Zob. też G. Millet avec la collaboration de H. des Ylouses, *Broderies religieuses de style byzantine*. Album, Paris 1939, pl. CLXX–CLXXI, (Texte), Paris 1947, s. 85–86. Nie była mi dostępna praca P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London 1967, poświęcona religijnym haftom figuralnym w Kościele ortodoksyjnym rytu greckiego od wieku XII do XVIII, z wyjątkiem haftów ruskich, por. omówienie tejże publikacji przez Ch. Delvoye [w:] „Byzantion” XLVI, 1976, s. 471–473. – Zob. też opracowania ogólne oraz kolekcji dawnych haftów ruskich, w tym *pelena*, m.in.: A.H. Сви́рин, *Древнерусское шитье*, Moskwa 1963, s. 27, il. na s. 26; s. 45–46, il. na s. 48–49; s. 52, 54, il. na s. 55–56; s. 57–58, il. na s. 59–60; s. 62, 64, il. na s. 67, 69, 71; s. 84; il. na s. 87; s. 94, 96, 98, il. na s. 95, 97; s. 61, il. na s. 102, 103; H.A. Маясова, *Древнерусское шитье*, Moskwa 1971, s. 7, 14–15, 17–23, 26–29, 31, 34, tabl. 13–16, 19, 22, 26–36, 38–42, 47, 51–52, 56; Л.В. Ефимова, Р.М. Белогорская, *Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического Музея*, Moskwa 1982, s. 217, 221, il. 9 i 11; *Русское художественное шитье XIV – начала XVIII века. Государственные Музеи Московского Кремля. Каталог выставки*, Moskwa 1989, Kat. 6–8, 12 na s. 71–73, Kat. 22–25 na s. 76–77, Kat. 28, 30 na s. 78–79, Kat. 43–45 na s. 123, il. na s. 27–29, 36, 50–54, 57, 59, 94–96. Na temat najcenniejszej w zbiorach rosyjskich kolekcji dawnych haftów, w tym i

używanie *pelen* świątecznych i codziennych oraz ich związek z konkretnymi ikonami; przekazy ikonograficzne i pisane – zwyczaj ozdabiania *pelenami* zarówno ikon nadbramnych, jak i procesyjnych, zawieszanych na ścianach cerkiewnego wnętrza, wystawianych na pulpicie (wizerunki świętego patrona danego dnia lub miejsca), umieszczonych w najniższym szeregu ikonostasu, czy – co szczególnie dla nas interesujące – w pomieszczeniach prywatnych³⁰. Najstarsze zachowane tego typu tkaniny, głównie ruskie, pochodzą z ostatnich dziesięcioleci wieku XIV, podobnie jak wspomniane wyżej przekazy ikonograficzne, natomiast źródła pisane – przede wszystkim inwentarze klasztorne i kościelne, początkowo greckie (do wieku XV), następnie przeważnie ruskie (wiek XVI–XVIII) – potwierdzają istnienie zwyczaju używania *pelen* co najmniej od wieku XI. *Podęa* – *pelena* to kwadratowy lub prostokątny kawałek wzorzystej, drogocennej, nierzadko przetykanej złotem, zazwyczaj – choć nie wyłącznie – purpurowej tkaniny, obszytej z czterech stron rodzajem szerokiej bordiury z innej tkaniny, o innym kolorze, niekiedy z frędzlami przy dolnym brzegu; inwentarze ruskie wspominają o zestawieniach zieleni i żółci, czerni i czerwieni, błękitu i złota. Niemal stałym motywem dekoracyjnym jest haftowana, umieszczona na bordiurze inskrypcja, zawierająca hymn, modlitwę lub tekst dedykacji. Osobną grupę stanowią zachowane lub poświadczane archiwalnie (od wieku XII) czy ikonograficznie *peleny* z haftowanymi przedstawieniami figuralnymi: od wieku XIV z motywem głównym w części centralnej oraz napisami, a także często wizerunkami świętych czy małymi scenami religijnymi na bordiurze. Ta rozbudowana kompozycja przejęta została – co szczególnie oczywiste, jeśli pamiętać o przeznaczeniu *pelen* – z ikon malowanych. Rzecz w tym, że – by zacytować Frołowa:

„Sądząc jedynie z zapisów w inwentarzach, tkanina zawieszona pod wizerunkiem Najświętszej Marii Panny przedstawiała także najczęściej Najświętszą Marię Pannę; jeśli była to ikona świętego, tenże święty przedstawiony był również na *podei*. W ten sposób ustalili się związek treści i formy między wizerunkiem malowanym i wizerunkiem haftowanym. Według słów poety bizantyńskiego [sc. Mikołaja Kalliklesa, I połowa wieku XII] *podea* była tylko »ikoną ikony«³¹.

Co prawda: Frołow znalazł tylko jeden przykład *peleny* (wykonanej z fundacji Anastazji, czwartej żony Iwana Groźnego, z haftowanym przedstawieniem Hodegitrii w typie tzw. Matki Boskiej Gruzińskiej), zachowanej łącznie z ikoną, dla ozdoby której była przeznaczona (identyczny w typie wizerunek na ikonie maryjnej w suzdalskim Pokrowskim monasterze)³², a niektóre przekazy ikonograficzne zdają się – pozornie –

pelen w Muzeum w Zagorsku zob. Т.В. Николаева, *Собрание древнерусского искусства в Загорском Музее*, Ленинград 1968, s. 6–11, poz. (z il.) 56–57 na s. 116–119, poz. 59–61 na s. 122–127, poz. 63–65 na s. 130–135, poz. 68 na s. 138–139, poz. 76–77 na s. 150–153 oraz *Художественное шитье древней Руси в собрании Загорского музея*, Москва 1983, poz. (z il.) 1–2 na s. 55–56, poz. 7–8 na s. 60–63, poz. 10 na s. 64–65, poz. 16–17 na s. 73–74, poz. 31 na s. 89–90, poz. 33 na s. 92, poz. 37 na s. 96–98, poz. 39 na s. 99–100, poz. 53 na s. 117–118, poz. 65 na s. 129–130, nadto pl. 1–2, 7, 8, 10, 16, 17, 33, 37, 53, 65. Zob. też Н.А. Маясова, *Светлица новгородской боярینی в Москве* [w:] *Памятники культуры. Новые Открытия 1985*, Москва 1986, s. 334–337; Л.М. Чернилова, *Пелена „Богоматерь Владимирская” из Собрания Московского Областного Краеведческого Музея*, tamże, s. 357–362 oraz niżej przyp. 39 i 43.

³⁰ Frolov (jak przyp. 29), s. 467–469 i przyp. 1 na s. 468.

³¹ Tamże, s. 484 (tłum. aut.). Pieśni Mikołaja Kalliklesa opublikował m.in. L. Sternbach, *Nicolai Callielis Carmina* „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny”, seria II, t. XXI, ogólnego zbioru 36, Kraków 1904, s. 31–392, cytowane wyżej określenie na s. 340.

³² Uprzednio ikona wraz z *peleną* oraz innymi należącymi do niej tkaninami dekoracyjnymi przechowywana była w Muzeum w Suzdalu, zob. Frolov (jak przyp. 29), s. 484–485, fig. 1 na s. 479; obecnie ikona znajduje się

przeczyć absolutnej konsekwencji w stosowaniu tej reguły³³, niemniej haftowane kompozycje figuralne na *pelenach* znajdują swe ikonograficzno-formalne odpowiedniki w malarstwie ikonowym (przy istnieniu ewidentnych dowodów inwencji hafciarek, przejmujących z malowanych wzorów niekiedy tylko niektóre elementy bądź wzbogacających je o dodatkowe sceny czy postacie oraz inskrypcje), a drobny fragment testamentu Oleśnickiego niespodziewanie potwierdza regułę identyczności wizerunku na ikonie malowanej i jej haftowanej *pelenie*.

„Wynurzająca się” z kolejnych opisów niezachowana krakowska *podea* z napisem okalającym, czterema aniołami i centralnym wizerunkiem maryjnym przywodzi na myśl innego typu tkaninę liturgiczną, tzw. *sudarion – pokrowiec*, służący do nakrywania naczyń eucharystycznych, przechowywany obecnie w zbiorach Państwowego Muzeum Moskiewskiego Kremla (nr inw. TK 2695, wymiary: 55,5 x 56 cm), o pierwotnie ciemnofioletowym atłasowym tle, na którym wyhaftowano w roku 1430, z fundacji hospodara mołdawsko-wołoskiego Aleksandra Dobrego i jego żony Marii, srebrnymi połączanymi nićmi, cieniowanymi zielonym i malinowym jedwabiem, unoszące się nad narożnikami cztery anioły, podtrzymujące oburącz *clipeus* z półpostacią Marii *Znamienia*³⁴. Odmienna technika haftu motywu centralnego wskazuje – zdaniem Majasowej – na wykonanie wizerunku Marii i Emanuela w wieku XVII–XVIII (?), zapewne przy okazji przenoszenia haftu na nowe podłoże. Nie ulega jednak wątpliwości, że nowy wizerunek jest powtórzeniem uprzedniego, o czym świadczy między innymi pierwotny, haftowany złotem cyrylicy napis okalający, zawierający – obok tekstu fundacyjnego – fragment hymnu maryjnego (*zadostojnika*): *Dostojno jest...*³⁵.

Występujące raz tylko – ale jednak – określenie „wawelskich” aniołów jako serafinów (rok 1602) kieruje naszą uwagę na stosunkowo liczne, w porównaniu ze wskazaną

w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie, por. Свирин (jak przyp. 29), s. 94, 96, 98, il. na s. 95 i 98. – Zob. także *pelenę* z wizerunkiem Matki Boskiej Hodigitrii (obecnie w zbiorach Państwowego Muzeum Moskiewskiego Kremla) wykonaną w roku 1630 z fundacji księżnej Dominiki Michajłowny Mścislawskiej dla ozdoby ikony Hodigitrii, czczonej w monasterze Wniebowstąpienia na Moskiewskim Kremlu (obecnie w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie), por. Л.А. Щенникова, *Царьградская святыня „Богоматерь Одигитрия” и ее почитание в Московской Руси [w:] Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь*, С. Петербург 1999, s. 340, il. na s. 332, 335.

³³ Np. w cyklu malowideł ściennych z końca wieku XIV w narteksie cerkwi monasteru w Cozii (Woloszczyzna) ilustrującym hymn Akatyst, w ramach ilustracji strofy 23 pod ikoną Hodegitrii podwieszona jest *podea* z przedstawieniem modlącego się cesarza bizantyńskiego, który pojawia się również wraz ze swym dworem obok ikony, wychwalając (zgodnie z tekstem) Bogurodzicielkę, podobnie jak mnisi przedstawieni po przeciwnej stronie – por. T. Velmans, *Une illustration inédite de l’Acatyste et l’iconographie des hymnes liturgiques à Byzance „Cahiers archéologiques”* XXII, 1972, s. 151–152, 156, fig. 27 na s. 154; G. Babić, *L’Iconographie constantino-politaine de l’Acatyste de la Vierge à Cozia (Valachie)* „Зборник радова Византолошког института”, XIX/XV, 1973, s. 178–179, fig. 4, 6. – Na ikonie z I ćwierci wieku XVII (w zbiorach Moskiewskiego Kremla), w scenach cudów okalających wizerunek Matki Boskiej Włodzimierskiej oraz na ikonie z około 1640 (w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie), ze sceną *Nawiedzenia* tegoż wizerunku, pod przedstawieniami teje ikony widnieją *peleny* z krzyżem i innymi *arma passionis*; są to powtórzenia Etimasii namalowanej na rewersie ikony włodzimierskiej w pocz. wieku XV, por. *Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года*, Москва 1995, s. 83, il. na s. 84–85 (ikona Matki Boskiej Włodzimierskiej: awers i rewers), s. 120 i il. na s. 121 (ikona z *Sudami*), s. 132 i il. na s. 133 (ikona z *Nawiedzeniem*).

³⁴ Н.А. Маясова, *Произведения средневекового молдо-влахийского лицевого шитья в собрании Государственного Историко-Культурного Музея-Заповедника „Московский Кремль”* [w:] *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, С. Петербург 1995, s. 258, 260–261, il. przed tekstem artykułu.

³⁵ Jw., s. 258.

wyżej, dość wyjątkową w kontekście maryjnym formułą ikonograficzną³⁶, hafty na ruskich *pelenach* i *sudariach* z wieku XV do XVII, na których cztery sześcioskrzydłe anioły okalają wizerunek Maryjny. Najstarszy znany mi przykład to datowana ogólnie na wiek XV *pelena* (il. 1) w Muzeum w Zagorsku (nr inw. 673, wymiary: 49 x 47 cm)³⁷. Haft, wykonany złotymi, srebrnymi oraz różnobarwnymi jedwabnymi niciami na ciemnoróżowym jedwabnym tle, przedstawia cztery *de facto* identyczne sześcioskrzydłe główki anielskie, określone napisami jako serafiny (dwa po prawej) i cherubiny (dwa po lewej), otaczające wizerunek Marii *Znamienia*, zawarty w kolistym medalionie o podwójnym otoku, w który wpisano srebrnym haftem całość wspomnianego wyżej hymnu *Dostojno jest...* Druga inskrypcja, z kolejnym *zadostojnikiem*: *O Ciebie radujetsia...*, wykonana srebrem na ciemnoniebieskim tle, okala całość *peleny*³⁸. Z kolei na drugą połowę wieku XV datowana jest przez Lichaczową *pelena* przechowywana w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Sankt-Petersburgu (nr inw. DTR 102, obecne wymiary: 58 x 66 cm), wraz z drugą *peleną* zeszyta wtórnie w dwustronną chorągiew³⁹. Kilkakrotnie odnawiana i przenoszona na nowe tło, zawiera pośrodku wizerunek Matki Boskiej *Znamienia* w podwójnym „pustym” obecnie okręgu, z umieszczonymi w narożnikach czterema sześcioskrzydłymi główkami anielskimi (u góry dwa serafiny, u dołu dwa cherubiny); całość okala zniekształcony obecnie napis liturgiczny wykonany w wieku XVI. Według opisu z połowy wieku XIX, wokół *Znamienia*, umieszczonego w tym czasie na czerwonym tle, widniała (zapewne w okręgu) inskrypcja wykonana złotem, zawierająca fragment hymnu *Dostojno jest...*, poczynając od słów: *Czestniejszuju...*, natomiast napis okalający całość zawierał początek wspomnianego już wyżej hymnu: *O Ciebie radujetsia...*⁴⁰. Identyczne napisy (?) towarzyszą Marii *Znamieniu* z czterema sześcioskrzydłymi aniołami na tzw. *palitycy* (*epigonation* – fragment stroju liturgicznego w postaci czterokątnej sztywnej i pokrytej haftem tkaniny, zawieszanej przy prawym boku z ramienia na wysokości kolana) z lat sześćdziesiątych wieku XVI, w Galerii Narodowej w Moskwie⁴¹. Z kolei Muzeum w Zagorsku przechowuje *sudarion* (nr inw. 391, wymiary: 58 x 57 cm), wykonany –

³⁶ Kompozycja, wywodząca się z rzymskiej sztuki triumfalnej, w sposób oczywisty sięga korzeniami dzieł wczesnochrześcijańskich, na których czterej aniołowie podtrzymują *clipeus* z przedstawieniem Chrystusa, Jego monogramu lub Baranka, m.in. na mozaikach sklepiennych w kaplicy arcybiskupiej (ok. 500) i prezbiterium San Vitale (ok. 540) w Rawennie, czy w kopule Hagios Georgios w Salonikach (pocz. wieku VI) – por. B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum*. Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband I, Frankfurt a.M.–Berlin–Wien 1977, s. 131, 132, 185–186, il. 30, 35, 157. Rysunkową rekonstrukcję mozaik w Salonikach reprodukuje J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, il. 52. Zob. też malowidła w kopule Hagios Ioannis koło Kerami na Naksos (ok. 1260–1280): *Naxos*. Ed. M. Chatzidakis, Athens 1989. *Byzantine art in Greece. Mosaics – Wall paintings*, s. 90, 91, fig. 5. Do przykładów w kontekście z Platyterą, jakie przytacza Маясова (jak przyp. 34), s. 260 – panagia z wieku XV [z czterema podtrzymującymi aniołami] oraz malowidła z roku 1547 w kopule narteksu cerkwi św. Jerzego w Woroneżu [z sześcioma aniołami], dorzucić można dwa kolejne, świadczące o zakorzenieniu tego typu kompozycji w malarstwie monumentalnym Mołdawii: w kopule narteksu cerkwi NP Marii w Mołdawicy sprzed 1537 [z ośmioma aniołami] oraz w cerkwi Zaśnięcia NP Marii w Humorze z roku 1535 [z szesnastoma aniołami], por. A. Vasiliiu, *Moldauklöster 14.–16. Jahrhundert*, München 1999, tabl. 104, 113, il. 157 na s. 191.

³⁷ Николаева (jak przyp. 29), poz. 61 na s. 126, il. na s. 127.

³⁸ Pełne teksty hymnów zob. niżej, s. 130.

³⁹ Л.Д. Лихачева, *О хоругви Евфросинии Старицкой 1566 года* [w:] *Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера*, Москва 1989, s. 225–231, il. na s. 227.

⁴⁰ Jw., s. 229.

⁴¹ Jw., s. 230.

jak głosi część napisu okalającego – z fundacji Borysa Godunowa i jego żony Marii w roku 1598; haftowany złotymi, srebrnymi i różnobarwnymi jedwabnymi nićmi z użyciem pereł w nimbach, konturach przedstawień figuralnych oraz na wewnętrznych napisach objaśniających, zawiera wizerunek Matki Boskiej *Znamienia* w podwójnym okręgu, okolonym przestawionymi w profilu sześcioskrzydłymi główkami cherubinów (u góry) i serafinów (u dołu)⁴²; okalająca całość inskrypcja zawiera słowa konsekracji Chleba w czasie liturgii eucharystycznej.

Analogiczny program powraca wielokrotnie w wieku XVII na haftowanych *sudariach* oraz *pelenach*, których wyliczanie nie byłoby obecnie zasadne⁴³. Równocześnie jest rzeczą uderzającą, że „asysta” czterech sześcioskrzydłych aniołów pojawia się – w kontekście maryjnym – wyłącznie na haftach z Marią *Znamieniem* jako motywem centralnym. Powody tej konsekwencji wydają się oczywiste, jeśli przypomnieć wskazaną wyżej uporczywą obecność hymnów maryjnych na haftach liturgicznych z tego typu wizerunkiem maryjnym oraz jego występowanie w obrębie ikonostasu.

Hymn *Dostojno jest...* pochodzi z liturgii św. Jana Chryzostoma i w całości brzmi w sposób następujący:

Достойно есть, яко воистинну, блажити Тя Богородицу, присноблаженную и пренепорочную и Матерь Бога нашего. Честнейшую херувимъ и славейшую безъ сравнения серафимъ, безъ истления Бога Слова рождишую, сущую Богородицу Тя величаемъ.

W tłumaczeniu na język polski (ks. Wojciecha Kani):

„Zaprawdę godna jesteś tego, aby błogosławiono Ciebie, Bogurodzicę, wielce błogosławioną i nieskalaną Matkę naszego Boga. Czcigodniejszą od Cherubinów i bez miary dostojniejszą od Serafinów, Ciebie, Która nietknięta Słowo Boże porodziłaś, jako prawdziwą Bogurodzicę, uwielbiamy!”.

Hymn *O Tobie radujetsia...* pochodzi z liturgii św. Bazylego; w całości brzmi w sposób następujący:

О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, Ангельский соборъ и человеческий родъ: освященный храмъ и раю словесный, девственная похвало, изъ Неяже Богъ воплотися и Младенецъ бысть, прежде векъ сый Богъ нашъ: ложесна бо Твоя престоль сотвори и чрево Твое пространнее небесъ содела. О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе.

A taka jest jego treść po przetłumaczeniu na język polski (ks. Wojciecha Kani):

⁴² *Художественное* (jak przyp. 29), poz. 19 na s. 76–77, pl. 19 na s. 195. Analogiczny w programie ikonograficznym i technice haftu *sudarion*, wykonany w tymże roku 1598 z fundacji carycy Ireny Fiodorownej, przechowywany jest Państwowych Muzeach Moskiewskiego Kremla (nr. inw. TK-2479, wymiary: 53,5 x 58 cm), por. *Русское...* (jak przyp. 29), kat. 17 na s. 75, il. na s. 44.

⁴³ M.in. w Muzeum Historycznym w Moskwie przechowywany jest *pokrowiec* z roku 1630 (wykonany w Moskwie, w warsztacie hafciarskim Ewdokii Łukianowny, żony cara Michała Fiedorowicza) ze *Znamieniem* okolonym przez cztery sześcioskrzydłe anioły; w Okręgowym Muzeum Krajoznawczym w Kałudze – moskiewski *pokrowiec* z połowy wieku XVII o analogicznym programie, por. Г.Б. Сафонова, *Два шитых покровца XVIIв. в Калуге* [w:] *Памятники культуры. Новые открытия 1987*, Москва 1988, s. 340–342, il. na s. 341 oraz 340. Krajoznawcze Muzeum w Wielkim Uściługu posiada osiem haftowanych tkanin liturgicznych z połowy i 2 połowy wieku XVII, w tym głównie *pokrowce* i jedną *pelenę* (z końca wieku XVII), z motywem czterech lub dwóch sześcioskrzydłych aniołów towarzyszących Marii *Znamienia*, por. Н.А. Хлебникова, *Древнерусское лицевое шитье в коллекции великоустюжского Музея* [w:] *Памятники культуры. Новые открытия 1982*, Москва 1983, s. 398 (ilustracja), 399, 400, 401 (ilustracja), poz. 6, 8, 13, 15, 17, 22, 34 i 36 na s. 404–406.

„Z Ciebie weseli się, o Błogosławiono, wszelkie stworzenie, wszyscy aniołowie i cały ludzki ród. O święta świątynio i raju wspaniały! Dla Ciebie brak pochwał, gdyż z Ciebie narodził się sam Przedwieczny nasz Pan. Wnętrznosci bowiem Twoje uczynił ołtarzem chwały i lono Twoje stało się większym od nieba. Z Ciebie weseli się, o Błogosławiono, wszelkie stworzenie!”⁴⁴.

Obydwa *zadostojniki* śpiewane były w ramach liturgii eucharystycznej bezpośrednio po Przeistoczeniu, pierwszy w czasie liturgii św. Jana Chryzostoma, sprawowanej przez większą część roku, drugi – w czasie liturgii św. Bazylego, odprowadzanej dziesięć razy w roku⁴⁵. Obydwa sławią Marię jako Matkę Boga: pierwszy wywyższa Ją nad cherubinów i serafinów, drugi wysławia Jej „wnętrznosci”, które – w momencie Wcielenia – stały się ołtarzem chwały, oraz „lono” większe od nieba. „Brzemienne” Orantka – Maria Inkarnacji, ukazująca Emanuela w Swym łonie, Znak z proroctwa Izajasza (7,14): *Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel*, zwana toponimicznie *Blacherniotissa* – hymnologicznie *Platytera* – dogmatycznie *Znamieniem*⁴⁶, okolona przez (wywyższona nad) cherubiny i serafiny, jest ikonograficzną kontaminacją obu hymnów, czy dokładniej – niektórych ich wersetów⁴⁷.

Związek tego typu kompozycji ikonograficznej z liturgią, zakodowany w hymnach, wyraził się nie tylko w haftach zdobiących *pokrowce* czy *palice*, w stosunku do których analogiczne zestawienia słowno-figuralne na *pelenach* wydają się wtórne (?), ale także w programie niektórych ikonostasów⁴⁸. Miejsce środkowe w szeregu prorockim

⁴⁴ Tekst rosyjski hymnów wg *Молитвословъ*, Джорданвилль, I. 1976, s. 103–104, tłumaczenie na język polski ks. Wojciecha Kani wg *Święty Jan Chryzostom, Wybór pism*. Pisma Starożytościjskich Pisarzy, t. XIII, Warszawa 1974, s. 100.

⁴⁵ Święty Jan Chryzostom...(jak przyp. 44), s. 11–12, przyp. 236 na s. 100.

⁴⁶ Na temat pochodzenia oraz tematu i „treści” tego typu przedstawieniowego Matki Boskiej zob. m.in.: R. Jaques, *Blacherniotissa*, s.v. [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, II, Stuttgart 1941, szp. 821–828 (bibliografia); H. Rosenau, *A Study in the Iconography of the Incarnation* „The Burlington Magazine”, July 1944, LXXXV, No 496, s. 176, 179; A. Frolov, *Le „Znamenie” de Novgorod: Évolution de la légende* „Revue des Études Slaves” 24, 1948, s. 67–81; tenże, *Le „Znamenie” de Novgorod: Les Origines de la légende* „Revue des Études Slaves” 25, 1949, s. 45–72; M. Goetel, *Nieznaną ikoną szkoły moskiewskiej w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie* „Muzeum Narodowe. Sprawozdania i Rozprawy za rok 1951”, Kraków 1952, s. 272–273; M. Tatić-Djurić, *Ikona Bogorodice Znamenja* „Zbornik za likovne umetnosti” 15, 1977, s. 3–26; N. Schmuck, *Blacherniotissa*, s.v. [w:] *Marienlexikon*. Hrsg von R. Bäumer und L. Scheffczyk, I, St. Ottilien 1988, s. 499–501 (bibliografia); G.M. Lechner, *Platytera*, s.v. [w:] jw., 5, 1993, s. 251–253 (bibliografia); Э.С. Смирнова, *Новгородская икона „Богоматерь Знамение”: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в.* [w:] *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, С. Петербург 1995, s. 288–309; R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts* [w:] *The Sacred Image East and West*. Ed. by R. Ousterhout and L. Brubaker. Illinois Byzantine Studies IV, Chicago 1995, s. 91–109; M. Cesario, *Arte e teologia nel Medioevo: l'iconografia della „Madonna del Parto”* „Arte cristiana” LXXXVIII, 796, gennaio-febbraio 2000, s. 48–51.

⁴⁷ Hymn *O Tiebie radujetsia* jako całość ma odrębną kompozycję ikonograficzną, wypracowaną w wieku XIV, z tronuującą pośrodku Matką Boską z Dzieciątkiem, okoloną przez aniołów na tle świątyni jerozolimskiej oraz adorowaną przez „wszelkie stworzenie”, zob. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, IV, 1, Gütersloh 1971, s. 35; Velmans (jak przyp. 33), s. 159–162; I. Kowalik-Gran, *Chora'giew moskiewska tzw. carów Szujskich w Muzeum Czartoryskich w Krakowie* „Folia Historiae Artium” XXIX, 1993, s. 101–103, 107–109; Г. Геров, *„O Tiebie radujetsia” в балканската живопис от XV–XVIII век* [w:] *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*, С. Петербург 1995, s. 220–227; Л.В. Нерсесян, *К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии „O Tiebie radujetsia”* [w:] *Древнерусское искусство. Византия и древняя Русь*, С. Петербург 1999, s. 380–398.

⁴⁸ Zob. m.in. K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981, s.v. *Bilderwand*, s. 56–59 (tu starsza literatura), na s. 58 schemat ruskiego ikonostasu; H. Faensen, *Bemerkungen zur Herausbildung des altrussischen Ikonostas* [w:] *Russische Ikonen. Neue Forschungen*. Hrsg E. Hausteин-Bartsch, Recklinghausen

zajmuje tu przedstawienie maryjne: wizerunek Bogurodzicy tronującej lub *Znamienie*, któremu okazjonalnie towarzyszą dwa serafiny w postaci sześcioskrzydłych główek anielskich. Tak zakomponowana jest np. ikona z połowy wieku XV w ikonostasie z soboru *Woskriesieńskiego* w Kaszinie (ob. w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie)⁴⁹. Sądzę, że tak jak interesujący nas program „przeszedł”(?) z tkanin liturgicznych na *peleny*, podobnie „ikonostasowa” wersja Matki Boskiej *Znamienia* z serafinami „przeszła” na ikony tzw. chramowe czy procesyjne⁵⁰.

Jak by nie było: znana z opisów obecność napisu oraz czterech aniołów – serafinów wokół wizerunku maryjnego świadczy jednoznacznie o tym, że „krakowska” – *de facto* ruska *pelena*, okolona inskrypcją z niewątpliwie cyryliczkim zapisem jednego ze wskazanych wyżej *zadostojników*, zawierała pośrodku *imago Beatae Virginis* w typie *Znamienia* (czego wyżej można się było tylko domyślać), powtarzającą identyczne w typie przedstawienie na ikonie malowanej na desce.

*

Z testamentowego zapisu Oleśnickiego zdaje się wynikać ścisły związek łączący ikonę i jej *velum* z aksamitnym *thalamo* i równie aksamitną *oponką*. Grecki rzeczownik *thalamos* to w znaczeniu słownikowym: komnata niewieścia, sypialnia (zwłaszcza pani domu), komnata małżeńska, pokój, pomieszczenie, dom, pałac oraz m.in. przybytek, kaplica. Przejęty przez łacinę klasyczną w wersji *thalamus* to nadal pomieszczenie wewnątrz domu, mieszkanie – zwłaszcza sypialnia, a także przenośnie: łożo małżeńskie, małżeństwo czy małżeńskie gody. W łacinie średniowiecznej *thalamus* – *thalamum* to nadal: dom, pałac, komnata, komnata małżeńska⁵¹, także cela klasztorna, warsztat, nadto podwyższenie – postument dostępny po stopniach oraz – co

1991, s. 25–38, na s. 39 schemat ikonostasu w katedrze Zwiastowania Marii w Moskwie. Zob. też C. Schneider, *IKONOSTASE. Darstellung der Bilderwand einer russischen Kirche auf einer Ikone des Ikonen-Museums Recklinghausen*. Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen, I, Recklinghausen 1993, s. 25–26, il. 12; s. 55, 57, 58, 62, il. 21–26.

⁴⁹ З.К. Гусева, *Об иконе „Знамение” из кашинского чина [w:] Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции*, Moskwa 1977, s. 263–272, il. na s. 264; Г.В. Попов, А.В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века*, Moskwa 1979, kat. nr. 16 na s. 302, il. na s. 427. Zapewne z szeregu prorockiego pochodzi też ikona *Znamienia* z dwoma serafinami (75 x 130 cm), datowana na 2 połowę wieku XV, a przechowywana w Muzeum Regionalnym w Wologdzie, por. *Early Russian Icon 11th–16th century*, St. Petersburg 1993, poz. 19 w obrębie „Virgin cycle”, ilustracja.

⁵⁰ Np. ikona *Znamienia* szkoły pskowskiej z 1 połowy wieku XVI (62 x 48 cm), z jednym serafinem poniżej wizerunku Marii (Galeria Tretiakowska w Moskwie), zob. *Русские иконы XII–XIX веков*, 1988, s. 26 poz. 15, il. na s. 27, czy środkoworuska, dwustronna ikona procesyjna (61 x 57 cm), datowana na połowę wieku XVI (Moskwa, Państwowe Muzeum Historyczne), z Prawdziwym Obliczem Chrystusa po jednej oraz Marią *Znamieniem* z dwoma serafinami po drugiej stronie, zob. *Icône Russe in Vaticano. Cento Capolavori dai musei della Russia*, Città del Vaticano (1989), poz. 75 na s. 135, il. na s. 48. Natomiast na rewersie nowogrodzkiej ikony procesyjnej z roku 1531 (?) *Znamienie*, namalowane na monochromatycznym tle wypełnionym przez rzesze sześcioskrzydłych główek anielskich, zamknięte jest w *clipeusie* z tekstem hymnu „*Dostojno jest...*”, zob. *Novgorod Icons 12th–17th century*, Leningrad 1980, poz. 200 na s. 325, il. 200. Zob. też I. Bentechev, *Engeliken. Machtvolle Bilder himmlischer Boten*, Freiburg–Basel–Wien 1999, il. i komentarz na s. 36.

⁵¹ E. Panofsky, *Jan van Eyck's „Arnolfini” Portrait*, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” LXIV, No CCCLXXII, March 1934, s. 117–127, szczególnie s. 126; tenże, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge Mass. 1953, I, s. 201–203. Por. też E. Hall, *The Arnolfini Betrothal*, Berkeley–Los Angeles–London 1994, s. 83–88. Na temat komnaty Zwiastowania – *thalamum Virginis* m.in. Panofsky, *Early...*, I, s. 254; S. Neilsen Blum, *Hans Memling's „Annunciation” with Angelic Attendants*, „Metropolitan Museum Journal” 27, 1992: Essays in Memory of Guy C. Bauman, s. 43–44, 52–53.

szczególne dla nas interesujące, stąd dosłowny cytat z du Cange'a: *Veli species, ut videtur, iis similis, quibus thalami decorantur*, z powołaniem na przekaz hiszpański z roku 1585: *Ne capellae et fontes baptismales sericis Thalamis aut auleis aliove profano apparatu ornentur*⁵². W zebranych, lecz jeszcze nieopracowanych materiałach *Słownika łaciny średniowiecznej w Polsce*⁵³ nie brak m.in. także znaczeń przenośnych: *thalamum cordis, thalamum ventris* (w odniesieniu do Matki Boskiej), *siderum thalamum*, lecz porównywalny z zapisem Oleśnickiego przekaz nie występuje. Jeśli skupić się głównie na *Kronikach sławnego Królestwa Polskiego* (niżej: Hist. Pol.) Jana Długosza oraz *Ordines coronandi* (niżej: Ord. coron.): króla polskiego (1434) oraz królowej (1512), to okaże się, że określenie *thalamus* występuje tu w kilku znaczeniach: jako komnata [m.in. Hist. Pol. liber II – r. 1001; liber III – r. 1045; liber X – r. 1386]; łożo paradne: *thalamus sollempniter praeparatus*, na którym rankiem w dzień koronacji spoczywa *princeps coronandus*, odziany przez marszałka Królestwa w szaty koronacyjne [Ord. coron. 1434]; przygotowane w katedrze na czas koronacji podwyższenie z tronem królewskim (*thronus, solium*) ozdobionym tkaninami:

Paratur in ecclesia in loco competenti thalamus sive suggestum pro rege et regina, in quo sit regalis sedes, ornata pannis scaceis et aulais; sed advertendum, quod altitudo thalami non sit maior, quam gradus supremus altaris; et ita situandus est thalamus, ut inde possint videri altare et pontifex celebrans [...] rex et regina ascendunt thalamum in ecclesia ad hoc dispositum et ornatum [Ord. coron. 1512];

zapewne zbliżona, lecz bez wątpienia obszerniejsza i wyższa, bo nieskrępowana wymogami liturgii konstrukcja z tronem, ustawiana w dzień po koronacji na rynku krakowskim obok ratusza, na której król odbierał hołd mieszkańców stolicy: *thalamus [...] praeparatus [...] circa aedem praetorii* [Hist. Pol. liber XI – r. 1434], *thronum [...] circa praetorium praeparatum* [Hist. Pol. liber XII (XIII) – r. 1447]; analogiczny „majestat” dla odbierania przez króla hołdów lennych, np. książąt mazowieckich w Sandomierzu *in thalamo circa turrin castris Sandomiriensis praeparato* [Hist. Pol. liber XI – r. 1428], wojewody wołoskiego Eliasza we Lwowie *in thalamo, in civitatis Leopoliensis circulo ad id specialiter constructo et exornato* [Hist. Pol. liber XII – r. 1436], Ziemi Chełmińskiej w Toruniu, gdzie *thalamum et solium, in circulo Thorunensis civitatis ad id constructum et exornatum* [Hist. Pol. liber XII (XIII) – r. 1454]⁵⁴. Opis owej struktury, wzniesionej na rynku krakowskim z okazji hołdu pruskiego w roku 1525 zawdzięczamy Andrzejowi Krzyckiemu:

⁵² *Glossarium mediae et infimae latinitatis. Conditum a Carolo du Fresne Domino du Cange...*, VIII, Niort 1887, s. 93.

⁵³ Drowi Krzysztofowi Pawłowskiemu bardzo dziękuję za ich udostępnienie.

⁵⁴ Odniesienia i cytaty z Długosza (jak przyp. 6) kolejno: X: Hist. Pol., I, Cracoviae 1873, s. 167, 293; XII: Hist. Pol., III, Cracoviae 1876, s. 459; XIII: Hist. Pol., IV, Cracoviae 1877, s. 547; XIV: Hist. Pol., V, Cracoviae 1878, s. 34; XIII: Hist. Pol., IV, s. 359, 573; XIV: Hist. Pol., V, s. 176. Cytaty z *Ordines coronandi* kolejno: St. Kutrzeba, *Ordo coronandi regis Poloniae* „Archiwum Komisji Historycznej” XI, Kraków 1909–1913, s. 162; *Ordinatio cerimoniarum in coronationibus reginarum Poloniae observandarum (1512)* [w:] *Corpus iuris polonici*, III, Cracoviae 1906, poz. 101, s. 209. Dwie znane polskie glossy XV-wieczne tłumaczą *thalamus* jako przybytek oraz łożnica, por. A. Brückner, *Kazania średniowieczne*. Część pierwsza „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny”, seria II, t. IX, ogólnego zbioru XXIV, 1895, s. 61; tenże, *Średniowieczna poezja łacińska w Polsce* (jw., seria II, t. I, ogólnego zbioru XVI, 1899), s. 350. W wieku XVI Jan Mączyński (jak przyp. 26), k. 454 *thalamus* tłumaczy jako: łożnica, komnata, przybytek młodego pana z młodą panią, pokładziny, wiersze „ku czci wesela czijego uczinione”.

[...] *erigitur suggestum amplissimum prope pretorium urbis, tectum sericeis et aureis tegulis et presertim locus ille editior, quem vulgo Majestatem vocant [...]*⁵⁵.

Thalamum – suggestum – maestas zdobiono tkaninami, czego dowodzą cytowane wyżej teksty źródłowe, w tym zapewne także baldachimem – namiotem. Potwierdzają to zebrane przez Barbarę Miodońską przekazy ikonograficzne, zarówno polskie, jak i głównie niemieckie, z szeroko pojętego przełomu wieku XV i XVI (w tym m.in. miniatura z *Królem na majestacie* w Graduale Jana Olbrachta [cz. II, ok. 1501; Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Metropolitalnej na Wawelu, rkps 44 KP, fol. 1v] oraz ze scenami *Intronizacji króla* i *Przysięgi składanej królowi przez lenników* w Pontyfikale Erazma Ciołka [m. 1506–1515; Kraków, Biblioteka Czartoryskich, rkps 1212, fol. XXXVv, LIIIv]), na których to przedstawieniach monarchowie zasiadają na tronach pod „tekstylnym” baldachimem lub namiotem o rozchyłonych bocznych zasłonach bądź „płatach”⁵⁶. Jeśli taką identyfikację, generalnie zgodną z niemal wszystkimi znaczeniami słowa *thalamus*, w których „tkwi” wspólny sens polegający na zamknięciu, otuleniu, otoczeniu ścianami, sercem czy sklepieniem niebieskim, odnieść do zapisu Oleśnickiego, to *thalamus de axamintho cum oponka texta in axamento flauo* byłby aksamitnym baldachimem lub namiotem, zapewne odmiennym w kolorze i „wyrobie”, od zawieszanej w tle, żółtej (płowej), wzorzystej (tkanej lub haftowanej) aksamitnej opony. Czy był to baldachim – namiot nad tronem Oleśnickiego (ustawionym, skoro stanowił jego własność, w pałacu biskupim?), jak zapewne rozumiał to Maurycy Dzieduszycki?, znad łóżka, jak domyśla się Marek Walczak? (*nota bene* Oleśnicki zarządził w swym testamencie *ut ex tectura lecti nostri Rubei Adamasci paretur Ornatus et Cappa cum Cruce et pertinencijs pro Ecclesia Bodzanczinensi*⁵⁷). Istotna, choć nie do końca jednoznaczna wskazówka, sugerująca istnienie jeszcze innych możliwości, tkwi – o czym już wspomniano – w połączeniu aksamitnych tkanin z ikoną i jej *velum*. O ile wskazać można na późnośredniowieczne czy wczesnorenesansowe wizerunki biskupów zasiadających, na tle zawieszanej opony, pod baldachimem czy namiotem⁵⁸, to nie są mi znane (co oczywiście nie jest argumentem) przedstawienia tego typu z uwidocznionym w tym kontekście religijnym obrazem. Przekazy ikonograficzne poświadczają natomiast wielokrotnie obecność „świętych wizerunków” w pomieszczeniach sypialnych z łóżem zwieńczonym baldachimem, zarówno w scenach Zwiastowa-

⁵⁵ *Andree Cricii, Episcopi Premislensi, ad Joannem Antonium Pulleonem, Baronum Burgi, Nuncium Apostolicum in Hungaria, de negotio pruthenico epistola* [w:] *Acta Tomicianae VII*, Poznaniae (b.r.), poz. XXXIII, s. 253.

⁵⁶ B. Miodońska, *Rex Regum i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Graduału Jana Olbrachta i Pontyfikatu Erazma Ciołka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI*, Kraków 1979, s. 38–42, 134–138, a zwłaszcza 169–172 i przyp. 230, il. 6–7, 88, 91, 96, 145–153.

⁵⁷ W tłumaczeniu Dzieduszyckiego (jak przyp. 3), s. 468: *Polecamy oraz aby z czerwonej adamaszkowej kapy, co nam na pokrycie łoża służy, sporządzono ornat i kapę z krzyżem i odpowiednimi przyborami dla kościola bożycińskiego*, w omówieniu Walczaka, *Działalność* (jak przyp. 2), s. 63 zapis interpretowany błędnie: *kościółowi w Bodzentyńnie [przypadki] ornat i kapa ze wszystkimi dodatkami, uszyte z materiału tworzącego wcześniej dach kardynalskiej lekyki*.

⁵⁸ Zob. m.in. wizerunki arcybiskupa Bodzanty oraz Janisława w iluminowanym przez Stanisława Samostrzelnika w latach 1530–1535 Długoszowym *Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich* (Warszawa, Bibl. Narodowa, BOZ cim. 5, s. 52 oraz 64), reprodukowane w: B. Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983, il. na s. 111 oraz 113. Na temat tkanin zdobiących trony biskupie, określanych w źródłach jako: *palia, panni, cortinae, cortinae laterales, tegumenta*, zob. m.in. Nowowiejski (jak przyp. 6), I/1, Warszawa 1893, s. 1155–1158, 1159–1160.

nia NP Marii *in thalamo Virginis*, jak i w „świeckich” dormitoriach⁵⁹. Możliwe są jeszcze inne odpowiedzi na postawione wyżej pytanie. Aksamitny *thalamus* z taką oponką to baldachim z zasłonami bocznymi czy namiot do szczególnie uroczystego „wyeksponowania” ikony i jej *velum*; zbliżoną do sugerowanej sytuację ilustruje miniatura w *Godzinkach flamandzkich* z około roku 1500 (Londyn, British Museum, Ms. Add. 35313, fol. 273), z przedstawieniem na pierwszym planie papieża Sykstusa IV, modlącego się w swej sypialni (w głębi widoczne łożo z baldachimem) przed „odpustowym” wizerunkiem Matki Boskiej *in sole*, zawieszonym na ścianie na tle tkaniny i pod baldachimem o rozsuniętych zasłonach⁶⁰. Lub przeciwnie: do „ukrycia” jej w wydzielonym we wnętrzu przez baldachim z bocznymi zasłonami „miejscu modlitewnym”; taką „tekstylną” konstrukcję widzimy np. na miniaturze Jeana de Tavernier w rękopisie *Traité sur l'oraison dominicale* (po 1457; Bruksela, Biblioteka Królewska, Ms. 9092, fol. 9), przedstawiającej Filipa Dobrego, księcia Burgundii, modlącego się w czasie mszy św. przed zawieszonym na „oponce” dyptykiem (il. 2), czy na miniaturze z kręgu tzw. Mistrza Marii Burgundzkiej w rękopisie zawierającym *Traité de morale et de religion* Piotra z Luksemburga (około 1470–1475; Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 365, fol. CXV), przedstawiającej tym razem Małgorzatę z Yorku, żonę Karola Śmiałego, księcia Burgundii, w czasie modlitwy przed zawieszonym na ścianie całopostaciowym wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem (?)⁶¹.

Tak czy inaczej: analizowany tekst daje nam niespodziewaną możliwość zagłębienia do komnaty Zbigniewa Oleśnickiego i zobaczenia w niej jego *imagine* *devotio-nis*⁶². Obecność obrazu z wizerunkiem maryjnym w pałacu biskupa krakowskiego nie

⁵⁹ Np. w scenie *Zwiastowania* Rogera van der Weyden, po 1434 (Paryż, Luwr), na „oponce” w głowach łoża zawieszony jest medalion z wizerunkiem siedzącego na tronie Chrystusa Salwatora, por. D. De Vos, *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München (1999), poz. 7, s. 195–196, il. na s. 194; częściej rzeźby lub obrazy zawieszane są na ścianach komnaty NP Marii, por. Panofsky, *Early...* (jak przyp. 51), II, pl. 97; H. van Os, *New Beginnings. Mantegna's Berlin Virgin and Child* [w:] H. van Os with E. Honée, H. Nieuwdorp, B. Ridderbos, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, Princeton N.J. 1994, fig. 61; De Vos, *Rogier...*, il. 97 na s. 80. Zob. też R.G. Kecks, *Madonna und Kind. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*, Berlin (1988). *Frankfurter Forschungen zur Kunst*, hrsg. von W. Prinz, s. 24–29, Abb. 2, 5–15; P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400–1600*, London (1991), s. 261–264, il. 38, 138, 311, 374.

⁶⁰ Zob. S. Ringbom, *Devotional Images and Imaginative Devotion. Notes on the place of art in late medieval private piety* „Gazette des Beaux – Arts”, LXXIII, 111e Année, 1969, s. 165, fig. 3 na s. 164. Na temat tegoż rękopisu zob. *Renaissance Painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*. Ed. by T. Kren, New York 1983, Kat. 8 na s. 63–68. Na fragmencie kwatery Josse Lieferinx sprzed 1497/1498 (Filadelfia, Museum of Art), z przedstawieniem św. Sebastiana opatrywanego przez św. Irenę, widoczna jest niewielka rzeźba Matki Boskiej ustawiona na kredensie, na tle tkaniny z baldachimem bez bocznych zasłon, zob. W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 70, il. 63 oraz De Vos (jak przyp. 59), il. 23e na s. 294.

⁶¹ Na temat miniatury brukselskiej L.M.J. Delaisse, *Miniatures médiévales de la Librairie de Bourgogne au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Genève (1959), poz. 40, s. 172–175, il. na s. 173; Ringbom (jak przyp. 60), s. 164, fig. 4 na s. 165; E. Honée, *Image and Imagination in the Medieval Culture of Prayer: a Historical Perspective* [w:] H. van Os with E. Honée, H. Nieuwdorp, B. Ridderbos, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300–1500*, Princeton, N.J. 1994, s. 161, Fig. 73 na s. 160; M. Smeyers, *L'Art de la Miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, (Tournais 1998), s. 296, il. 9. Miniaturę oksfordzką reprodukuje O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy* „The Burlington Magazine”, December 1944, vol. LXXXV, No 501, przed s. 295, zob. też Smeyers, *op. cit.*, s. 384, il. 42 na s. 385.

⁶² Jest to jedyny wzmiankowany w testamencie obraz, stanowiący prywatną własność Oleśnickiego i zapewne znajdujący się w pałacu biskupów krakowskich; w tekście wymienione są nadto m.in. „nasze” księgi, ubrania, kapa na łożo, szaty i naczynia liturgiczne używane w pałacu oraz berło z herbami papieskim, królewskim i własnym Oleśnickiego, por. Dzieduszycki (jak przyp. 3), II, s. 464, 465, 466, XCVI, XCVII, XCVIII.

dziwi, niemniej jednak mamy tu do czynienia z bardzo rzadkim w polskich źródłach średniowiecznych przekazem, który potwierdza *expressis verbis* fakt istnienia „prywatnych” obrazów dewocyjnych⁶³, co więcej – w postaci wizerunku wykonanego *more graeco*. Jego odległą w czasie, wspaniałą poprzedniczką jest, przechowywana w klasztorze krakowskich klarysek, miniaturowa mozaika z Matką Boską *Hagiosoritissą* (Bizancjum – Konstantynopol?, koniec wieku XII – początek wieku XIII), według wiarygodnej tradycji własność księżnej Salomei, przekazana – podobnie jak inne *tabulae et ymagines depictae* – testamentem z dnia 30 sierpnia 1268 roku konwentowi klarysek w Skale⁶⁴.

Z Długoszewego przekazu wiadomo, że Władysław Jagiełło bardziej cenił sztukę wschodnią niż zachodnią: *illam enim magis quam Latinam probabat*, co znalazło wyraz w jego licznych fundacjach bizantyńsko-ruskich malowideł ściennych na ziemiach Korony⁶⁵. W odniesieniu do Oleśnickiego brak danych źródłowych o jego stosunku do sztuki ortodoksyjnej, a zachowane dzieła powstałe z jego poświadczonej źródłowo czy domniemanych fundacji bez reszty mieszczą się w obrębie sztuki zachodniej⁶⁶ –

⁶³ Na temat niewielkich zazwyczaj obrazów – ołtarzyków – rzeźb, stanowiących własność prywatną oraz związanych z nimi praktyk dewocyjnych patrz m.in. Ringbom (jak przyp. 60), s. 159–170; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, s. 457–483. – Marcinkowski (jak przyp. 60), s. 58–64, 68–70; van Os (jak przyp. 59), s. 130–135; Honée (jak przyp. 61), s. 157–165; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1995 (2 wyd.), s. 92–104. – W tzw. *Żywocie większym św. Jadwigi Śląskiej*, spisany przed rokiem 1300 czytamy, że księżna *Sanctorum quamplurimas habebant ymagines atque reliquias, quibus decentem exhibeat reverenciam et eas coram se portari faciebat ad ecclesiam et in loco ubi orabat reponi, ut in earum intuitu, sanctorum quos amabat merita vivacius revocaret ad memoriam et per ipsorum suffragia se ad devocionis incendium amplius prepararet. Matrem vero domini inter alios sanctos, quia majori ut dignum erat amplexabatur amore, ideo ipsius parvam semper apud se gerebat ymaginem eburneam, quam etiam sepe accipiens in manibus deferebat, ut ex dilectione sepius eam posset respicere et respiciendo devocius se valeret ad amorem gloriose virginis amplius excitare. De qua ymagine dum aliquando benediceret languidos, protinus curabantur, ut sic miraculorum virtute comprobaretur et innotesceret omnibus, ad quam meritum celitudinem illa jam pervenerat, que ex fervore caritatis hanc filii dei matris secum ymaginem deportabat. Jadwige, zmarła 14 października 1243 roku, pochowano z ową *imago eburnea*, odnalezioną w zaciśniętych palcach księżnej w czasie przeniesienia zwłok, związanego z kanonizacją w roku 1267, patrz *Vita S. Hedwigis [w:] Scriptores rerum silesiacarum...* hrsg. von G.A. Stenzel, 2, Breslau 1839, s. 1–99, cytat na s. 26, opis znalezienia *beate virginis ymaginis parvulae* na s. 97. Na temat tegoż wizerunku: N. Gussone, *Marienbild und Marienkult der Heiligen Hedwig* – streszczenie referatu [w:] *Księga Jadwiżańska*. Międzynarodowe Sympozjum Naukowe *Święta Jadwiga w dziejach i kulturze Śląska*. Wrocław–Trzebnica, 21–23 września 1993 roku, Wrocław 1995, s. 353–355. Z kolei dzięki przekazowi Długosza, odnotowanemu pod rokiem 1454 wiadomo, że kanonik gnieźnieński Sędziwój z Czechła modlił się nocami *ante ymaginem Passionis Christi, quam secum ex Parisiis detulerat*, zob. Joannis Długosz (jak przyp. 6), XIV: Hist. Pol. V, Cracoviae 1878, s. 193. Obszerniejszy cytat zamieszcza J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988, s. 27 przyp. 109. Tamże, s. 28–29 przytoczone dwa przykłady świadczące o obecności obrazów religijnych w krakowskich domach mieszczzańskich w 2 połowie wieku XV.*

⁶⁴ A. Różycka Bryzek, *Matka Boska Hagiosoritissa*, hasło katalogowe [w:] *Pax et bonum. Skarby klarysek krakowskich*. Katalog wystawy. Arsenal Muzeum Czartoryskich, wrzesień–październik 1999, Kraków 1999, s. 42–46 (tamże starsza literatura), il. I. Testament Salomei, również przechowywany w krakowskim klasztorze klarysek, opublikowany został w *Kodeksie Dyplomatycznym Małopolski*. Wyd. F. Piekosiński, t. I: 1178–1386. *Monumenta mediae aevi historica res gestas Poloniae illustrantia*, III, Kraków 1876, poz. LXXVI, s. 92.

⁶⁵ Joannis Długosz (jak przyp. 6), XIII: Hist. Pol. IV, Cracoviae 1877, s. 536. Na zasadnicze znaczenie osobistych upodobań Jagiełły w powoływaniu malarzy ze Wschodu zwraca wielokrotnie uwagę A. Różycka Bryzek, zob. m.in.: *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983, s. 9–11, 149–152; *Taż sama, Niezachowane malowidła „graeco opere” z czasów Władysława Jagiełły*, „Analecta Cracoviensia” XIX, 1987, 295–297.

⁶⁶ Walczak, *Działalność...* (jak przyp. 2), s. 57–70; Tenże, *Działalność...* II (jak przyp. 2), s. 63–84.

poza sporną kwestią kilku wschodnich tkanin, do których przyjdzie jeszcze powrócić. Rzecz w tym oczywiście, że – jak powszechnie wiadomo – dzieła sztuki bizantyńskiej, w tym szczególnie wschodnie lub italo-bizantyńskie obrazy maryjne, malowane *more graeco*, cieszyły się na Zachodzie ogromną estymą ze względu na swą wartość „prawdziwych” wizerunków, najpewniej wykonanych przez św. Łukasza. Estyma ta dotyczyła również dzieł ewidentnie młodszych, lecz obdarzonych przekazywanym przez kopie rysem starodawności, a tym samym bliskości „oryginałów”. Tym też należy tłumaczyć fakt legowania przez Oleśnickiego maryjnej ikony katedrze krakowskiej, w której – być może – obnoszona była w procesjach w wieku XVI.

Dzieła sztuki bizantyńskiej, w tym ikony Matki Boskiej: zdobywano, dziedziczono, przywożono z podróży na Wschód czy do Italii, bądź otrzymywano w darach⁶⁷. Należąca do Oleśnickiego *Imago Beatae Virginis duplex* niewątpliwie była takim właśnie darem, zapewne nie tylko pożądanym, ale i kosztownym, jeśli hipotetycznie założyć, że samą ikonę pokrywał lub mógł pokrywać *okład* z pozłacanej blachy, a *pelena*, o czym wiadomo, haftowana była złotymi nićmi i ozdobiona (cóż, że zapewne rzeczonymi) perłami. Był to najprawdopodobniej dar „dyplomatyczny”, należący do przyjętego obyczaju wzajemnego obdarowywania (przeróżnymi zresztą przedmiotami lub pieniędzmi), związanego ze składaniem oficjalnych wizyt, zarówno państwowych, jak i kościelnych; tak powszechnego i oczywistego, że tylko okazjonalnie znajdował potwierdzenie w źródłach⁶⁸, a wyjątkowo – upamiętnienie w sztuce. I tak np. obraz znany jedynie z XVII-wiecznej, barwnej rysunkowej kopii (Paryż, Biblioteka Narodowa, Est.Oa 11), namalowany prawdopodobnie przez Matteo Giovanettiego w latach 1342–1343, zawieszony niegdyś w Sainte Chapelle w Paryżu, upamiętniał moment ofiarowania przez papieża Klemensa VI italo-bizantyńskiego dyptyku z „prawdziwymi wizerunkami” Marii i Chrystusa – Janowi Dobremu, księciu Normandii i przyszłemu królowi Francji, goszczącemu w Awinionie w roku 1342 (il. 3)⁶⁹. Warto w tym „dyplomatycznym” kontekście wspomnieć o wizycie, jaką złożył Władysławowi Jagielle Focjusz, odnotowanej przez Długosza pod rokiem 1428:

⁶⁷ Na temat obecności na Zachodzie dzieł sztuki bizantyńskiej, w tym szczególnie ikon oraz sposobów ich pozyskiwania patrz ostatnio m.in. Belting, *Bild und Kunst* (jak przyp. 63), s. 348–390; C.R. Dodwell, *The Pictorial Art of the West, 800–1200*, New Haven–London 1993, s. 1–10; W.D. Wixom, *Byzantine Art and the Latin West* [w:] *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*. Ed. by H.C. Evans and W.D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, New York (1997), s. 435–442.

⁶⁸ M.in. P. Skubiszewski, *Tzw. kielich św. Wojciecha – pamiątką Zjazdu Gnieźnieńskiego?* [w:] *Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury*, Warszawa 1976, s. 521–536, w tym szczególnie s. 521–525 omawia najstarsze przekazy źródłowe dotyczące wzajemnej wymiany darów między Ottonem III a księciem Bolesławem z okazji pielgrzymki cesarza do grobu św. Wojciecha w Gnieźnie. Zob. też: *Historia dyplomacji polskiej*, I: *Połowa X w. – 1572*. Pod red. M. Biskupa, Warszawa 1982, s. 382, piętnastowieczne relacje z podróży do Polski Gilberta de Lannoy i Ambrożego Cantariniego [w:] *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*. Wybrał i opracował J. Gintel, I: *Wiek X–XVII*, Kraków 1971, s. 81–83, s. 106–109; I.A. Zagorodniaja, *Dary poselskie z Litwy i Polski od schyłku XV do końca XVII wieku* [w:] *Skarby Kremla. Dary Rzeczypospolitej Obojga Narodów*. Wystawa ze zbiorów Państwowego Muzeum Historyczno-Kulturalnego „Moskiewski Kreml”, 7 września–8 listopada 1998, s. 15–37, w tym szczególnie s. 15–16; H. Grała, *Dyplomacja z upominkami w tle. (Wokół ceremoniału poselskiego w stosunkach polsko-moskiewskich na przestrzeni XVI–XVII wieku)* [w:] *iw.*, s. 39–87, w tym szczególnie s. 39–40.

⁶⁹ Ch. Sterling, *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, I, Paris (1987), No 20, s. 141–144, Fig. 73 na s. 140.

... *archiepiscopus Kyoviensis, natione et ritu Graecus, cum magnifico et splendido apparatu et familia, ad disponendum certa ecclesiae suae negotia, który diebus pluribus honorifice habitus et pretii alti muneribus donatus est* [podkr. aut.]⁷⁰.

W następnym roku – notuje Długosz – Marcin V wysłał do Jagiełły *Andream de Constantinopoli Graecum natione, in Theologiam Magistrum et Palatii Apostolici Magistrum, fratrem ordinis Praedicatorum* [...] *excellentis ingenii et singularis doctrinae virum*, aby skłonił króla i jego brata, księcia Witolda, do wszczęcia wojny z heretyckimi Czechami *offerens et repromittens apostolicas largitiones et suffragia*⁷¹ [podkr. aut.]. Wydaje się rzeczą pewną, że w obu wypadkach doszło do obustronnego złożenia darów.

Kto ofiarował (lub ostrożniej: mógł ofiarować) biskupowi krakowskiemu Zbigniewowi Oleśnickiemu maryjną, zapewne ruską ikonę wraz z jej *velum*? Odpowiedź wydaje się (niepokojąco) prosta: zapewne jeden z następców Focjusza – Izydor *natione Graecus*, od roku 1438 metropolita Kijowa i całej Rusi, któremu podlegały tym samym wszystkie biskupstwa ruskie na terenie Polski i Litwy⁷², w czasie swego pobytu i spotkania z Oleśnickim w Nowym Sączu oraz Krakowie wiosną roku 1440. Z osobą Izydora i rzeczonym spotkaniem złączył już Marek Walczak fakt zamówienia w Konstantynopolu jedwabnej, przetykanej srebrną, złoconą nicią tkaniny, z powtarzającym się w sieciowym wzorze herbem Dębno oraz krzyżem bizantyńskim (zachowane fragmenty stanowią obecnie boki ornatu przechowywanego w kościele w Bolechowicach), oraz ofiarowanie jej krakowskiemu hierarsze⁷³.

Izydor z Kijowa, były archimandryta klasztoru św. Dymitra w Konstantynopolu, prounijny reprezentant cesarza Jana VIII Paleologa na soborze w Bazylei w roku 1434, po wyborze na metropolitę kijowskiego i uzyskaniu niechętniej zgody księcia moskiewskiego, Wasyla II Ślepego, na uczestniczenie wraz z delegacją ruską w obradach soboru, od sierpnia 1438 do początku lipca 1439 roku brał – wraz z kilkusetosobową grupą bizantyńską pod przewodnictwem cesarza – aktywny udział w soborze ferraryjsko-florenckim, dając się poznać jako gorący zwolennik unii Kościoła greckiego z rzymskokatolickim⁷⁴. Był jednym z jej pierwszych, po cesarzu, sygnatariuszy w dniu

⁷⁰ Joannis Długosz (jak przyp. 6), XIII: Hist. Pol. IV, Cracoviae 1877, s. 359; o metropolicie Focjuszu zob. S.M. Kuczyński, *Focjusz* [w:] *Polski słownik biograficzny*, VII/1, 1948, s. 42–43.

⁷¹ Joannis Długosz, jw., s. 375. O Andrzeju Chrysobergesie, w latach 1428–1429 wykładowcy teologii na Akademii Krakowskiej, następnie uczestniku soboru bazylejsko-ferraryjsko-florenckiego i zwolenniku unii Kościołów – Wschodniego i Zachodniego patrz W. Malej, *Andrzej z Rodos* [w:] *Encyklopedia katolicka*, I, Lublin 1973, s. 542–543 (tu starsza literatura).

⁷² Zob. biogram: J. Bazyldo *Izydor z Kijowa, Izydor z Peloponezu* [w:] *Encyklopedia katolicka*, VII, Lublin 1997, s. 622–623 (tu starsza literatura).

⁷³ Walczak, *Działalność* (jak przyp. 2), s. 70–71 oraz przyp. 177–184. Na temat bizantyńskich tkanin jedwabnych jako darów dyplomatycznych patrz A. Muthesius, „*Silken Diplomacy*” [w:] *Byzantine Diplomacy: Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies*. Ed. J. Shepard and S. Franklin, Aldershot–London 1992, s. 237–248. Inny pogląd: zamówienie tkaniny w Konstantynopolu przez samego Oleśnickiego, przedstawiła B. Biedrońska-Słota, *Bliskowschodnie tkaniny liturgiczne i ich rola w katedrze na Wawelu w czasach biskupa Zbigniewa Oleśnickiego* [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, 2, Warszawa 1996, s. 249–254. Z zakupami Oleśnickiego łączy też Autorka (jw., s. 255–259) jedwabne tkaniny epyrjskie (kolejny ornat w Bolechowicach, antependium w skarbcu katedry wawelskiej).

⁷⁴ Na temat obrad soboru ferraryjsko-florenckiego, jego uwarunkowań, roli Izydora w krzewieniu unii oraz stanowiska Polski patrz przede wszystkim O. Halecki, *Od unii florenckiej do unii brzeskiej*, Lublin–Rzym 1997, I, s. 49–92 (pierwsze wydanie w j. angielskim w roku 1958), zob. też m.in. A. Lewicki, *Unia florencka w Polsce*, Kraków 1899.

5 lipca 1439 roku, znalazł się także wśród uczestników uroczystej liturgii w katedrze florenckiej w dniu następnym, kiedy to ogłoszono uroczyste zawarcie unii bullą *La-etantur coeli*. Dnia 17 września tegoż roku mianowany przez papieża Eugeniusza IV legatem apostolskim *in Lituaniae, Livonie et totius Russie, necnon in civitatibus, diocesisibus, terris et locis Lechie*⁷⁵, w październiku wyjechał z Florencji do Wenecji, a zaniechawszy pierwotnego pomysłu udania się Konstantynopola, wyruszył po trzech miesiącach na północ przez Węgry, by w początku marca 1440 roku dotrzeć do Budy, a z końcem tegoż miesiąca na południe Polski. Tu – według relacji Długosza: *Cardinalis noviter creatus* [przez Eugeniusza IV w dniu 18 grudnia 1439, podobnie jak Oleśnicki, który tej nominacji nie przyjął – uzup. autorki] *et Legatus in Russiam missus, vir prudens, maturus et industrius*, wioząc ze sobą ołowianą „unijną” bullę Eugeniusza IV oraz złotą cesarza Jana VIII Paleologa, *intravit [...] primum in Sandecz feria sexta Parasceve* [w Wielki Piątek, 25 marca – uzup. aut.], *ubi per Sbigneum episcopum Cracoviensem fuit hospitio susceptus (receptus) et omnibus in curia episcopali procuratus et honoratus expensis, et ad celebrandum divina in ecclesia parochiali Sanctae Mariae in Sandecz, et exposit Cracoviae in cathedrali ecclesia more suo Graeco, tanquam Ecclesiae Romanae reunitis et fidelis, admissus*; następnie *ad suos suffraganeos in Russiam et Mosquam venisset et illam unionem eis praedicaret [...] per Principes Mosquae capitur et in carcerem recluditur et omnibus thesauris, quam iam notabiles conquisiverat, spoliatur*⁷⁶. Dalsze dzieje Izydora, mimo przeciwności dożgonnego (zm. 27 kwietnia 1463 w Rzymie) zwolennika i propagatora unii, nie wchodzi już w zakres naszych zainteresowań.

Izydor, przychylnie, choć zdawkowo „scharakteryzowany” przez Długosza oraz „z dużym nakładem kosztów” przyjęty przez Oleśnickiego, który umożliwił mu sprawowanie liturgii w rycie wschodnim zarówno w Sączu, jak i krakowskiej katedrze, niewątpliwie liczył na poparcie krakowskiego biskupa – w tym kontekście swego najważniejszego łańciskiego partnera – na rzecz wprowadzania unii obu Kościołów na ziemiach ruskich. Tyle, że Oleśnicki, by zacytować Haleckiego:

„sprzyjając w zasadzie idei unii z Kościołem wschodnim, tak jak i ojcowie soboru pozostający w Bazylei [...], nie mógł odrzucić unii florenckiej, którą kardynał Izydor przyjechał wprowadzić. Nie mógł być jednak entuzjastycznie nastawiony do osiągnięcia, które było oczywistym sukcesem Eugeniusza, ani do działalności metropolity, tak całkowicie oddanemu temu papieżowi”⁷⁷.

Opuszczając Florencję wczesną jesienią 1439 roku, Izydor wyruszał w długą podróż *per civitates, terras, castra, oppida, villas, territoria*, nie sam, lecz *cum sociis et familiaribus, equestribus et pedestribus quibusunque, neque salmis, valisiis, auro, argento, iocalibus, rebus et bonis suis*, zaopatrzone przez Eugeniusza IV w list żelazny (datowany 16 września tego roku), zapewniający mu *salvum conductum*⁷⁸. Wydaje się rzeczą prawie pewną, że wioził też ze sobą maryjną ikonę z *peleną*, która ofiarowana

⁷⁵ Tekst bulli opublikowany w: *Vetera monumenta Poloniae et Lithuaniae gentiumque finitimarum historiam illustrantia* [...] ab A. Theiner, II, Roma 1861, poz. LVI na s. 41.

⁷⁶ Joannis Długosz (jak przyp. 6), XIII: Hist. Pol. IV, Cracoviae 1877, s. 624–625. Na podstawie przekazu Długosza pobyt Izydora w Nowym Sączu i Krakowie omawiają m.in. Dzie duszycycki (jak przyp. 3), II, s. 115; Sz. Morawski, *Sądeczyna za Jagiellonów z miast spiskimi i księstwem oświęcimskim*, Kraków 1865, II, s. 172; Lewicki (jak przyp. 74), s. 26–27 (tu omyłkowo data dzienna: 25 czerwca).

⁷⁷ Halecki (jak przyp. 74), I, s. 80.

⁷⁸ *Vetera...* (jak przyp. 75), poz. LVII na s. 41–42.

następnie krakowskiemu biskupowi, stała się dla tego ostatniego *imagine Beatae Virginis duplici*, godną przekazania krakowskiej katedrze.

*

Zajmowanie się dziełami sztuki, które zaginęły lub już nie istnieją i nie mogą się „bronić”, oraz budowanie wokół nich hipotez, w których wszystko się zgadza, lecz których prawdziwości nie sposób udowodnić, jest zajęciem miłym, łatwo przegradzającym się w nałóg i często prowadzącym na – interesujące skądinąd – manowce. Warto może zatem, na wszelki wypadek, zacytować w zakończeniu innego polskiego hierarchę, biskupa tym razem warmińskiego i na oświeceniową modłę pozbawionego złudzeń:

„...Wszystko to być może!
Prawda; jednakże ja to między bajki włożę”.

Ignacy Krasicki, *Wstęp do bajek*

Spis ilustracji

- II. 1. Pelena z haftowanym wizerunkiem Matki Boskiej *Znamienia* oraz cherubinami i serafinami, wiek XV; Muzeum w Zagorsku (wg Nikołajewej)
- II. 2. Filip Dobry modlący się przed zawieszonym na oponce dyptykiem; miniatura Jeana de Tavernier [w:] *Traité sur l'oraison dominicale*, po 1457 (wg Delaisse'a)
- II. 3. Papież Klemens VI ofiarowuje Janowi Dobremu dyptyk włosko-bizantyński; siedemnastowieczna kopia obrazu włoskiego z około 1342/1343 (wg Sterlinga)



1. Pelena z haftowanym wizerunkiem Matki Boskiej *Znamienia* oraz cherubinami i serafinami, wiek XV; Muzeum w Zagorsku (wg Nikołajewej)



2. Filip Dobry modlący się przed zawieszonym na oponce dyptykiem; miniatura Jeana de Tavernier [w:] *Traité sur l'oraison dominicale*, po 1457 (wg Delaisse'a)



3. Papież Klemens VI ofiarowuje Janowi Dobremu dyptyk włosko-bizantyński; siedemnastowieczna kopia obrazu włoskiego z około 1342/1343 (wg Sterlinga)