

JOANNA SŁAWIŃSKA

UNIwersytet Jagielloński, Kraków

JAKUB OSIECKI

UNIwersytet Jagielloński, Kraków

VELUM ORMIAŃSKIE ZE ZBIORÓW MUZEUM UNIwersytetu Jagiellońskiego

Wstęp

Ormiańskie tkaniny liturgiczne w zbiorach polskich to przede wszystkim paramenty związane z Kościołem ormiańskokatolickim wykonane na terenie Rzeczypospolitej, często z tkanin zachodniej produkcji, nieróżniące się formą od tych stosowanych współcześnie w Kościele rzymskim¹. Do nielicznej w kolekcjach

¹ W roku 1932 we Lwowie odbyła się wystawa sztuki ormiańskiej, na której pokazano paramenty liturgiczne ze skarbca lwowskiej katedry ormiańskiej (*Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19. VI. – 30. IX. 1932. Przewodnik*, Lwów 1932, s. 33-38), a także bliżej nieokreślone „szaty liturgiczne ormiańskie, jakich używają obecnie Ormianie-katolicy na Wschodzie”; ibidem, s. 39. Wystawa ta zapoczątkowała działalność Archidiecezjalnego Muzeum Ormiańskiego we Lwowie; J. T. Petrus, *Archidiecezjalne Muzeum Ormiańskie we Lwowie*, w: *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, Kraków 1999, s. 29-30. Niestety, jego działalność przerwała II wojna światowa. Część zbiorów rozparcelowano między lwowskie muzea, a część dostała się w ręce prywatne; ibidem, s. 31. Grupa szat liturgicznych została przywieziona do Polski, jak np. ornat z kościoła ormiańskiego w Stanisławowie, obecnie w kościele pw. św. św. Piotra i Pawła w Gdańsku; *Pod wspólnym niebem. Rzeczpospolita wielu narodów, wyznań, kultur (XVI-XVIII w.). Wystawa Muzeum Historii Polski. Zamek Królewski w Warszawie, 3 V – 31 VII 2012*, Warszawa 2012, s. 131. Proweniencja części z nich mogła zostać zatarta, stąd na wystawie poświęconej ormiańskiej diasporze w Polsce, zorganizowanej w roku 1999 przez Muzeum Narodowe w Krakowie, zaprezentowano ornaty używane w kościołach rzymskokatolickich, ale uszyte z tkanin perskich i tureckich oraz fragmenty takich tkanin, handel którymi, jak wiadomo, był domeną Ormian, a oni sami używali ich do szycia

polskich grupy tkanin używanych podczas Boskiej Liturgii w Kościele ormiańskim na Wschodzie, przede wszystkim na terenie dawnej Wielkiej Armenii (której obszar znalazł się później w granicach Imperium Osmańskiego), zaliczają się dwa hafty określone jako liturgiczne oraz szale używane przez diakonów do trzymania Pisma Świętego, przechowywane w Muzeum Narodowym w Krakowie². Prawdopodobnie z kręgu ormiańskiej diaspory w Persji pochodzi natomiast fragment tkaniny jedwabnej z przedstawieniem tronującego Chrystusa ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie³.

Do tego skromnego zespołu ormiańskich paramentów wykonanych na Wschodzie, co do których pochodzenia, pierwotnego miejsca przechowywania oraz tożsamości osób odpowiedzialnych za ich wykonanie można snuć tylko domysły na podstawie materiału porównawczego z międzynarodowych kolekcji, dołącza dzieło ormiańskiego hafciarstwa, zawierające w swojej warstwie wizualnej treści umożliwiające niemal dokładne odtworzenie jego skomplikowanej historii. Jest to haftowane velum liturgiczne / nakrycie kielichowe, przechowywane w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego pod nr. inw. 1192, 3846/IV.

własnych paramentów; B. Biedrońska-Słota, *Kolekcje sztuki ormiańskiej w zbiorach polskich*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 15, 1999, s. 5; *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, Kraków 1999, nr. 198-209. W ostatnich latach, gromadzeniem informacji o tkaninach liturgicznych pochodzących z kościołów ormiańskich I Rzeczypospolitej zajmuje się Fundacja Kultury i Dziedzictwa Ormian Polskich; Wirtualne Archiwum Ormian Polskich, <http://www.archiwum.ormianie.pl/archiwuma.php?id=7>, 18 VII 2018. Niestety w zbiorach polskich nie zachowały się paramenty liturgiczne używane przez polskich Ormian w okresie sprzed przyjęcia unii z Kościołem rzymskokatolickim, które wymieniają jeszcze księgi inwentarzowe z końca XVII wieku; B. Biedrońska-Słota, *Kolekcje sztuki*, s. 5; eadem, *Sztuka ormiańska. Charakterystyka przemian do XVIII wieku*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 21/22, 2000, s. 62-64. W Muzeum Kongregacji Mechitarystów w Wiedniu przechowywana jest preteksta kapy wykonanej w Polsce w roku 1630; *Armenien. Geschichte und sakrale Kunst aus den Sammlungen des Mechitaristenklosters Wien*, Bregenz 1983, s. 80, nr 48.

² Zabytki te były prezentowane na wspomnianej już wystawie ormiańskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie; *Ormianie polscy*, nr 27, 29, 30-34.

³ Według Ewy Mianowskiej Orlińskiej oraz Marii Cybulskiej tkanina, na której znajduje się data 1601 r., może być zarówno przykładem produkcji ormiańskiej z dzielnicy Nowa Dżulfa w Isfahanie, którą założyli przesiedleni przez szacha Abbasa I Wielkiego mieszkańcy miasta Dżulfa, wchodzącego w skład imperium tureckiego, jak i dziełem warsztatu ze Starej Dżulfy, przed jej zdobyciem przez Persów; E. Mianowska Orlińska, M. Cybulska, *Jedwabna tkanina liturgiczna z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich*, katalog wystawy Muzeum Zamojskiego, red. W. DeLuga, Zamość 2010, s. 96-97.

Historia

Tkanina do roku 1945 stanowiła własność Śląskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) we Wrocławiu⁴. Do zbiorów tego Muzeum została zakupiona w roku 1936 od jej ówczesnej właścicielki, dr Dorothei Willers, za cenę 200 marek, o czym informuje szczęśliwie zachowany w Archiwum Muzeum Narodowego we Wrocławiu rachunek transakcji z 22 kwietnia⁵. Odpowiedź na pytanie, kim była wspomniana dr Willers, można znaleźć w zasobach Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego⁶. Dorothea Sophie Annette Willers urodziła się we Wrocławiu 18 września 1890 roku jako córka Heinricha Willersa, tajnego radcy sądowego. W roku 1912 zdała eksternistycznie egzamin dojrzałości w Gimnazjum Realnym Świętego Ducha we Wrocławiu. Następnie studiowała nauki przyrodnicze i medycynę, filozofię oraz historię we Wrocławiu, Berlinie i Monachium. W roku 1919 złożyła egzamin *pro facultate docendi*. W następnych latach studiowała ekonomię polityczną. 20 kwietnia 1931 roku obroniła pracę doktorską „Die Ökonomie des Aristoteles” na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Wrocławskiego, napisaną pod kierunkiem prof. Richarda Höningswalda⁷. Do roku 1936 mieszkała w domu rodzinnym przy Kurfürstenstrasse 12⁸, następnie przenieśli się na Hohenzollernstrasse 68 (adres ten pojawia się na rachunku sprzedaży velum). Po raz ostatni jest notowana w księdze adresowej Wrocławia w roku 1937⁹. Niestety nie udało się ustalić, jak potoczyły się dalsze jej losy.

⁴ Muzeum powstało z inicjatywy Śląskiego Centralnego Związku Rzemiosła w budynku dawnego Sejmu Krajowego przy ul. Krupniczej. Uroczyste otwarcie miało miejsce 27 listopada 1899 roku. Główny trzon kolekcji stanowiły włączone do nowej placówki muzealnej zbiory Muzeum Starożytności Śląskich. Zadaniem Śląskiego Muzeum Przemysłu było gromadzenie rzemiosła dawnego i współczesnego z terenów Śląska i świata, a także wspieranie rozwoju przemysłu lokalnego poprzez organizowanie wystaw prezentujących śląskie rzemiosło artystyczne, odczyty oraz współpracę z początkującymi artystami; P. Łukasiewicz, *Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności*, w: *Muzea Sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1998, s. 97-122.

⁵ Muzeum Narodowe we Wrocławiu: Gabinet Dokumentów, Rechnungen 1936-1937, sygn. I/78, s. 496. Składamy podziękowanie pani Małgorzacie Malkiewicz z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego za pomoc w przeprowadzeniu kwerendy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

⁶ Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego: Abgegangen Studenten pfilosophische Fakultät 15 X 1914/14. A-Z, sygn. F 520; Philosophische Fakultät. Acta betreffend die Doktor-Promotionem, 1930/31, sygn. F 273.

⁷ Dane biograficzne w oparciu o krótki życiorys zamieszczony na końcu drukowanej wersji dysertacji doktorskiej Dorothei Willers; *ibidem*.

⁸ Zob. Willers Heinrich w: *Adressbuch für Breslau und Umgebung 1914*, Breslau 1914; Willers Dorothea, Dr.phil. w: *Breslauer Adressbuch 1935*, Breslau 1935.

⁹ *Breslauer Adressbuch für Jahre 1937*, Breslau 1937.

Nabyta od dr Willers tkanina została wpisana pod datą zakupu (tj. 22 kwietnia 1936 roku) do księgi inwentarzowej Schlesisches Museum¹⁰. Prawdopodobnie pozostawała w magazynach tego Muzeum do roku 1942, gdy z powodu zagrożenia bombardowaniem lotniczym rozpoczęto ewakuację zbiorów kolekcji wrocławskich. Cenne eksponaty wywożono do miejscowości odległych od miast i szlaków komunikacyjnych, zgodnie z planem opracowanym przez Günthera Grundmanna, konserwatora zabytków prowincji dolnośląskiej. Akcja zabezpieczania zbiorów trwała do końca 1944 roku, nie bez kłopotów zwłaszcza w jej końcowej fazie, gdy dynamiczna sytuacja na froncie oraz przepełnienie niektórych składnic wymuszały niekiedy zmianę planów i przenoszenie zbiorów do nowych miejsc¹¹. Ogółem, zgodnie z listą Grundmanna znalezioną pod koniec 1945 roku we Wrocławiu przez Józefa Gębczaka, muzealia wrocławskie zostały rozlokowane w 80 miejscowościach na terenie Dolnego Śląska¹². W maju 1945 roku wysłannicy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, powołanej 13 lutego tegoż roku przez Prezydium Rady Ministrów, rozpoczęli proces rewindykacji utraconych dzieł sztuki, a także zabezpieczania dóbr kultury znajdujących na terenach włączonych w granice Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Terenem ich działalności stały się przede wszystkim składnice poniemieckie na Dolnym Śląsku. 20 sierpnia 1945 roku Witold Kieszkowski odnalazł w pałacu Schaffgotschów w Cieplicach (niem. Warmbrunn) 19 skrzyń z zabytkami z kolekcji muzealnych z Warszawy oraz Krakowa, w tym katedry na Wawelu, Muzeum Narodowego oraz Muzeum Czartoryskich¹³. W Cieplicach ukryto również jakąś część zbiorów Śląskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego, które 27 sierpnia przywieziono do Krakowa i złożono w tymczasowej składnicy muzealnej na zamku wawelskim¹⁴. Wśród nich znajdowała się również opisywana tkanina ormiańska, która po roku 1945 została przekazana do tworzącego się Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Collegium Maius.

Velum ormiańskie ze zbiorów Muzeum UJ nie było nigdy pokazywane na wystawie, publikowane czy poddawane szczegółowym badaniom. Na pewno jego identyfikacja stanowiła problem dla kolejnych właścicieli tkaniny, o czym można się przekonać, przeglądając kolejne dotyczące jej dokumenty. W rachunku nabycia velum do Śląskiego Muzeum Przemysłu zapisane jest po prostu jako

¹⁰ Muzeum Narodowe we Wrocławiu: Gabinet Dokumentów, Koncept 1935/36/37.

¹¹ R. Heś, *Utracone skarby dawnych wrocławskich muzeów*, Wrocław 2017, s. 22-26.

¹² J. Gębczak, *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000, s. 5.

¹³ *Ibidem*, s. 34.

¹⁴ W tym miejscu należy dodać, że gmach Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer we Wrocławiu został wysadzony przez Niemców w czasie obrony miasta, w celu zrobienia miejsca pod lotnisko na placu Zamkowym; P. Łukasiewicz, *Śląskie Muzeum w Przemysłu*, s. 121; R. Heś, *Utracone skarby*, s. 29.

„alte Kelchdecke”¹⁵. Tkanina została wpisana następnie do księgi inwentarzowej Muzeum, a autor krótkiego opisu próbował rozczytać jej program ikonograficzny oraz określić pochodzenie:

eine Kelchdecke aus ganz dünnfadigen Leinen mit Seiden- und Metallstickereien in Flechtstick: in der Mitte das Lamm Gottes, umgeben von innen Kranz von Engels Köpfen, in der Mitte der sitzen Christus als Weltenrichter, Christus als Auferstandener, Christus mit den Marterwerkzeugen, Maria. In der zwischen die 3 [*sic!*] Engelköpfe. Russland od. Osteuropa¹⁶.

Niestety nie zachowała się karta inwentarzowa velum. W spisie przedmiotów przywiezionych z Cieplic do Krakowa, przechowywanym w Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu, tkaninę określono jako „velum, haft ormiański złotem i srebrem na cienkim płótnie, napis ormiański, XVIII w. Nr. 5:36”¹⁷. Jak widać, po raz pierwszy dokonano tu prawidłowej identyfikacji ormiańskiej proveniencji velum. Jednak do księgi inwentarzowej Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego tkanina została wpisana jako „welum z białego batystu haftowane barwnym jedwabiem nicią złotą, srebrną i metalową blaszką: w centrum Baranek w glorii, na osiach Dobry Pasterz, Pantokrator, Narzędzia Męki Pańskiej; wzdłuż brzegów greckie sentencje; ok. 1700 r.”¹⁸.

Opis

Velum o wymiarach 91 x 91 cm pokryte jest figuralną i ornamentalną dekoracją hafciarską (il. 1). W centrum tkaniny znajduje się Baranek Boży (*Agnus Dei*, il. 2), ukazany z lewego profilu, podtrzymujący nóżką laskę z chorągwią. Wizerunek Baranka wpisany jest w koliste pole, ujęte glorią z wielu falistych promieni, wokół której rozmieszczony jest rząd dwunastu uskrzydłonych głów anielskich. Poniżej, na osiach boków velum, usytuowane są cztery postacie. W przypadku trzech z nich identyfikacja nie budzi wątpliwości. Na osi pionowej, nad Barankiem, znajduje się przedstawienie Chrystusa (il. 3) zasiadającego na tronie wspartym na obłokach, z prawą dłonią wzniesioną w geście błogosławieństwa oraz globem zwieńczonym krzyżem w lewej ręce. Na osi poziomej, po lewej stronie, stoi św. Szczepan (il. 4) w stroju ormiańskiego diakona: w długiej szacie, szerokim kołnierzu oraz przewieszzonej przez lewe ramię stule; na głowie ma koronę litur-

¹⁵ Muzeum Narodowe we Wrocławiu: Gabinet Dokumentów, Rechnungen 1936-1937, sygn. I/78, s. 496.

¹⁶ Muzeum Narodowe we Wrocławiu: Gabinet Dokumentów, Konzept 1935/36/37.

¹⁷ Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu: Spis gobelinów, dywanów i haftów oraz tkanin, przywiezionych z zamku Schaffgotschów na Śląsku przez mgra Witolda Kieszkowskiego i mgra Jerzego Zanozińskiego, poz. 55.

¹⁸ *Księga Inwentarzowa Muzeum U.J.*, Kraków 1986, nr 1192.

giczną (orm. *saghawart*), w prawej ręce trzyma trybularz (orm. *burwar*), w lewej łódkę na kadzidło (orm. *khnkaman-tapanak*) w formie kuli zwieńczonej krzyżem. Po przeciwnej stronie umieszczona jest stojąca postać św. Jana Chrzciciela (il. 5), ubranego w płaszcz (*himation*) oraz szatę z „sierści wielbłądziej”, przewieszoną przez lewe ramię. Święty prawą ręką podtrzymuje Baranka, a lewą ujmując długą laskę z krzyżem i banderolą. Na osi tronującego Chrystusa, w strefie dolnej tkaniny, znajduje się przedstawienie (il. 6) wyróżniające się spośród pozostałych trzech wpisaniem w koliste obramienie złożone z ciągu wielu połączonych ze sobą półkolistych odcinków. W jego polu, na osi, umieszczony jest kielich, z jego wnętrza wyłania się postać kobiety z uniesionymi w geście orantki rękami, których przeguby przymocowane są do brzegów czaszy łańcuchami (?). W tle postaci wznosi się krzyż z *titulusem* oraz włócznia skrzyżowana z hizopem z nasadzoną nań gąbką; z poprzecznej belki krzyża zwieszają się z dwóch stron bicz, poniżej, po lewej stronie, widać trudny do zidentyfikowania przedmiot w kształcie wydłużonej łyży, trzy gwoździe (?) oraz drabinę. Po stronie przeciwnej ukazane są obcęgi, a także kolumna biczowania ze stojącym na jej szczycie kogutem. W przestrzeniach pomiędzy czterema wizerunkami świętych osób usytuowanych jest osiem uskrzydłych głów anielskich. Resztę tła wypełnia motyw siedmioramiennych gwiazd. W każdym z czterech naroży velum znajduje się przedstawienie serafina (il. 7). Nad nimi, na osiach, umieszczone są krzyże greckie o zakończeniach ramion w kształcie kwiatów lili i promieniami pomiędzy nimi. Wzdłuż krawędzi boków velum biegnie pas z inskrypcją w języku ormiańskim, pismem typu *ekathagir*¹⁹ (początek w prawym narożu u dołu tkaniny):

Յշտկ է սկիի բ. ծածկոց .. խարսեր^{ան} ի Մբ Կարառետս ի վանքին
 Կամխեցի Կիրեղին կողացուն Թուրվանին յորդուն.
 Մըղտեսի*** Գաբրոշէս որ տվին մըղղտեսի Օհաննէս. Մարդս
 Ած ողորմի ծնողաց հոգուն. Այ է Հոյիսիմա. Ամեն:

Velum wykonane jest z cienkiej bawełnianej tkaniny o splocie płóciennym (20-24 nitki przędzy bawełnianej na 1 cm²), pokrytej haftem różnobarwną nicią jedwabną, nicią z opłotem metalowym na jedwabnym rdzeniu oraz blaszką metalową²⁰. Partie jedwabne (*Agnus Dei*, postacie świętych, twarze aniołów i serafinów) zostały wykonane w technice ściegu łańcuszkowego, natomiast partie metalowe ściegiem dwustronnym przed igłą (promienie glorii, gwiazdy, skrzydła aniołów i serafinów, atrybuty świętych) oraz przekłuwanym (obramienia pól z Barankiem i z przedstawieniem świętej niewiasty, drobniejsze moty-

¹⁹ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry. Textile Treasures from the Armenian Orthodox Churches of Istanbul*, Istanbul 2010, s. 172-173.

²⁰ Rozpoznanie surowców włókienniczych na podstawie analizy mikroskopowej. Za konsultacje przy opisie technik hafciarskich oraz technologii wykonania składamy podziękowanie p. Magdalenie Naruszewicz z Pracowni Konserwacji Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

wy, np. drzewce chorągwi Baranka, litery)²¹. Niektóre fragmenty (kadzielnica św. Szczepana oraz glob w rękę Chrystusa) wykonano w technice ścięgu ażurowego (tzw. tureckiego²²). Napis znajduje się w pasie wydzielonym ciągłym obramieniem z nici metalowej (ścieg okrętkowy) na podłożonej (z obu stron tkaniny) fioletowej nici jedwabnej. Zastosowane techniki hafciarskie pozwoliły uzyskać efekt pozornej dwustronności tkaniny. Brzegi velum zakończone są frędzlą metalową (drucik metalowy na jedwabnym rdzeniu), przyszytą różową nicią jedwabną. Rdzenie nici metalowych są zróżnicowane pod względem kolorystycznym. Nici złote mają dusze z żółtego jedwabiu, podczas gdy nici srebrne z jedwabiu białego. Pod haftem, w miejscach jego uszkodzeń, widać szkicowy rysunek.

Nici metalowe oraz blaszki zostały przebadane pod kątem składu chemicznego przez Mateusza R. Biborskiego w laboratorium Archeometalurgii i Konserwacji Zabytków Instytutu Archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego (wyniki badań przedstawione są w osobnym artykule). Badania wykazały, że metalowy oplot nici oraz blaszki wykonano z wysokiej jakości srebra.

Velum zachowane jest ogólnie w dobrym stanie, pomimo wiotkości luźno tkanego płótna bawełnianego, stanowiącego podkład pod ciężką dekorację hafciarską z przewagą nici metalowych i blaszek²³. Na lewej stronie, przy brzegu tkaniny, naszyta jest metryczka z numerem inwentarzowym Śląskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności: 5:36²⁴.

Analiza inskrypcji

Analiza zapisu literowego umieszczonego na velum okazała się zadaniem trudnym i czasochłonnym. Inskrypcja na tkaninie została napisana w języku starormiańskim – grabarze. Dziś jest to język martwy, jak łacina czy greka, dlatego konieczne okazały się konsultacje z lingwistami, którzy zawodowo zajmowali

²¹ Według definicji podanej przez Martę Michałowską; M. Michałowska, *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006, s. 394.

²² Technika ta polega na tworzeniu ażurowego wzoru poprzez wielokrotne wkłuwanie igły w ten sam punkt; *ibidem*, s. 395.

²³ Tkanina jest bardzo brudna, pokryta rdzawymi plamami, z niewielkimi uszkodzeniami bawełnianego podłoża (zwłaszcza miejscowe naddarcie brzegu tkaniny i brak fragmentu frędzli oraz rozdarcia występujące na granicy z haftem metalowym). W obrębie partii haftowanych można zaobserwować wysnućia nici haftu metalowego (praktycznie we wszystkich jego elementach, ale o różnym natężeniu), wykruszenia oplotu nici (szczególnie frędzli), korozję metalu, ubytki oraz odkształcenia blaszek. Nici jedwabne o równym nasyceniu barwą po obu stronach. Na narożach tkanina jest odkształcona (wybrzuszenia), co jest skutkiem ściągnięcia materiału przez montaż frędzli. Velum nie nosi śladów napraw ani ingerencji konserwatorskich. Za konsultacje przy opisie stanu zachowania składamy podziękowania p. Magdalenie Naruszewicz.

²⁴ Nie jest ona oryginalna, ale została naszyta już po przyjęciu tkaniny do zbiorów Muzeum UJ, w miejsce prawdopodobnie zniszczonej pierwotnej metryczki.

się lub zajmują tłumaczeniami z archaicznego języka staroormiańskiego. W tym celu zwrócono się do trzech naukowców: prof. Petera Cowe (University of California, Los Angeles), prof. Aleksana Hakobjana (Armeńska Akademia Nauk) oraz prof. Andrzeja Pisowicza (Uniwersytet Jagielloński). Poza kilkoma rozbieżnościami dotyczącymi głównie miejsca pochodzenia (być może urodzenia) darczyńców velum (Kamieniec Podolski, Kars czy Chars) oraz ostatniego wersu, gdzie znajduje się wezwanie do Boga i św. Hripsime (Rypsymy), tłumaczenia były dość zgodne.

Według Aleksana Hakobjana fragment odszyfrowanej inskrypcji: Մի[ւ]րեղին Կամ[իւ]եղի (orm. Kireghin Kamineci) oznacza: *od Kirecha* (Cyryla) z *Kamienca* (Podolskiego). Jednak wydaje się to mało prawdopodobne, zwłaszcza że badacz niedokładnie przepisał ten fragment. W rzeczywistości na velum jest słowo Կամիւեղի (dosłownie. Kamcheci) – po dodaniu samogłoski „a” mowa jest więc raczej o Կամ[ա]իւեղի (orm. Kamacheci). A zatem Kamacha (miasto) w prowincji Erzindżan zapisywana obecnie: Քեմահ (Khemah). Poza tym mało prawdopodobne jest, aby polscy Ormianie posłużyli się ormiańskim alfabetem, ponieważ zatracili wówczas zdolność posługiwania się językiem staroormiańskim²⁵.

Tymczasem Peter Cowe oraz Andrzej Pisowicz wskazali, iż velum zostało przekazane przez mieszkańców Karsu (իււքսըր). Jednak jest mało prawdopodobne, aby mieszkańcy tego wielkiego miasta, w którym znajdowało się wiele świątyń i klasztorów, przekazali dar dla świątyni w odległej prowincji Taron. Zgodnie z tradycją Kościoła ormiańskiego to majątni i nobliwi mieszkańcy okolicznych wsi znajdujących się w pobliżu danego klasztoru (w tym przypadku klasztoru Karapeta, czyli św. Jana Chrzciciela) przekazywali przeorowi dary²⁶, prosząc o opiekę i modlitwę, a także chcąc wpisać się na stałe do ksiąg klasztornych jako darczyńcy²⁷. Zatem velum jest najpewniej darem od wielmożnego Kiregha (Cyryla) i jego żony Turwand oraz od *mghtesi*²⁸ Gabriela, będących mieszkańcami wsi Chars²⁹ (w prowincji Musz)³⁰.

²⁵ A. Pisowicz, *Jakimi językami mówili polscy Ormianie?*, w: *Ormianie polscy*, s. 25-26.

²⁶ Świadczyć może o tym również fakt, że autor inskrypcji dodał na końcu nazwy klasztoru św. Karapeta literę „s”. Մարսնէս (Karapets). W języku ormiańskim sufiks „s” oznacza „mój” ale także osobę, miejsce lub przedmiot, który jest blisko, obok.

²⁷ M. Ormanian, *Kościół ormiański*, tłum. K. Stopka, Kraków 2004, s. 113; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pagantry*, s. 172, 308.

²⁸ Termin „mghtesi” oznacza pielgrzyma do miejsc świętych, przede wszystkim Jerozolimy; M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk. Embroidered Miniatures on Historic Textiles from the Armenian Apostolic Churches of Istanbul*, w: *Silk Roads. Textiles Society of America 8th Biennial Symposium*, Northampton, Mass. 2002, s. 423; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pagantry*, s. 308.

²⁹ W 1880 roku wieś liczyła ponad 180 domów i 1500 mieszkańców, głównie Ormian.

³⁰ W XVII i XVIII wieku czasami zapisywano dzisiejszy Kars jako „Ghars”, ale forma „Chars” na określenie Karsu była bardzo rzadko spotykana.

Cowe sugerował, że w pierwszym fragmencie tekstu litera ormiańska „b” przed słowem *cackoc* oznacza liczebnik „dwa”. Oznaczałoby to, że były dwa vela, jednak po dokładnej analizie tkaniny widać, iż domniemana litera „b” jest literą „i” z kropką” (ի·), a nie – jak widział to Cowe – p.

Wyżej wymienione rozbieżności w tłumaczeniu wiążą się z trudnością odczytania pełnej wersji tekstu znajdującego się na tkaninie, ponieważ autor stosował skróty, zbitki literowe oraz znaki graficzne (np. krzyże, kropki, zespoły kresek). Niezbędne okazało się porównanie tego zapisu z innymi tekstami umieszczanymi na ormiańskich tkaninach sakralnych. Dzięki tej analizie porównawczej, opartej przede wszystkim na wnioskach zawartych w pracach autorstwa Ronalda T. Marchese oraz Marlene R. Breu³¹, udało się również rozszyfrować zapis z początku tekstu oraz modlitwę znajdującą się w ostatniej części napisu.

Za najwierniejsze uznane zostało tłumaczenie następujące:

Յ[ի]շ[ա]տ[ա]կ է սկիհի. ծածկոց .. խարսեր^{ooo} ի Ս[ուր]բ
Կարառեսու ի վանքին

Pamiętkowe nakrycie kielichowe dla klasztoru św. Jana Chrzciciela od mieszkańców Charsu

Կամ[ա]սեցի Կի[ւ]րեղիս կողա[կ]ցուն Թուրվան[ը]ին յորդուն.

Od Kilregha Kamagheci [Cyryla z Kamachy] i jego żony Turwand

Մըղտեսի^{***} Գաբրոշէս որ սվին մըղղտեսի Օհաննէս.
Մարդա[սեր]

Od *mghtesi* [pielgrzyma] Gabriosza, które przekazał *mghtesi* [pielgrzym] Ohannes

Ա[ստուա]ծ ողորմի ծնողաց . հոգու նայ է . Հնիքսիմա. Ամեն:

**Niech miłościwy Bóg zlituje się nad naszymi rodzicami. Rypsyma
niech wstawi się za ich duszami³². Amen**

Klasztor św. Jana Chrzciciela w Muszu

Velum zostało подарowane klasztorowi św. Jan Chrzciciela (Karapeta) położonemu nieopodal miejscowości Musz, w pradawnej prowincji ormiańskiej Taron (obecnie prowincja Muş w Turcji; il. 9). Był to jeden z najstarszych i najznamienitszych klasztorów ormiańskich w dziejach, który obecnie już nie istnieje, a jego budynki są całkowicie zrujnowane. Budowla została częściowo zburzona przez wojska tureckie podczas I wojny światowej, a fragmenty murów klasztornych stały się budulcem dla okolicznych, powstających po zakończeniu działań wojennych domów³³.

³¹ M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk...*, s. 423-424; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 171-176, 303-309.

³² Dosłownie: „niech spojrzysz w dusze”.

³³ Historycy wspominają o ciężkich walkach o klasztor pomiędzy wojskami rosyjskimi wspieranymi przez oddziały samoobrony ormiańskiej a armią turecką; *Армянский вопрос*,

Według tradycji klasztor św. Jana Chrzyciela Մշն Սուրբ Կարապետ վանք (orm. Mszo Surp Karapet Wank) został założony przez św. Grzegorza Oświeciela, który po nawróceniu na chrześcijaństwo króla Tyrydatesa III i jego dworu, krzewiąc nową religię wśród ludu Armenii, dotarł do prowincji Taron. Miał tutaj postawić świątynię w miejscu dawnego kultu bogini Demeter³⁴. Pierwszym przeorem klasztoru został Zenob Glak, stąd w historiografii ormiańskiej klasztor ten jest również nazywany Գլակայ վանք (orm. Glakawank)³⁵. VI i VII wiek to czas dynamicznego rozwoju klasztoru, z czym wiązał się wzrost jego znaczenia wśród Ormian. Potwierdza to także olbrzymia liczba darów składanych przez okoliczne wsie i wspólnoty na ręce przeorów³⁶. W tym czasie przeor Stepanos (615-628), dzięki przychylności katolikosza eczmiażyńskiego Komitasa Aghceci, miał sprowadzić do Muszu relikwie św. Rypsimy (orm. Hripsime)³⁷. Na ich pomieszczenie wzniesiono odrębną kaplicę/kościół pw. św. Hripsime³⁸. Jeden z kronikarzy ormiańskich, Howhan Mamikonian, wspomina o częstych trzęsieniach ziemi w tym regionie. Szczególnie dotkliwe dla klasztoru miało miejsce w roku 602, jednak kościół szybko został odbudowany przez jednego z członków dworu królewskiego, Muszegha III Mamikoniana³⁹.

Kryzys w rozwoju klasztoru przyszedł wraz z hekatombą całego narodu ormiańskiego w XI wieku. Aristakes Lastiwercy pisze, iż w 1058 roku klasztor najechały wojska Turków seldżuckich, spalona została jedna z kaplic klasztornych oraz drewniany kościół św. Grzegorza⁴⁰. Pomimo iż bliżej znajdowała się siedziba patriarchy ormiańskiego z Achtamar, w XV wieku klasztor podpisał

red. K. C. Худавеврдян, Ереван 1991, s. 235. Po zdobyciu klasztoru Turcy mieli zamordować trzy tysiące chroniących się tam Ormian – mężczyzn, kobiet i dzieci; C. D. Ussher, G. H. Knapp, *An American Physician in Turkey. A Narrative of Adventures in Peace and in War*, Boston–New York 1917, s. 207-208.

³⁴ Zgodnie z tradycją, to Grzegorz Oświeciela był inicjatorem przeniesienia ciała (relikwii) Jana Chrzyciela z Cezarei do Muszu; H. F. Tozer, *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, London 1881, s. 272; H. F. B. Lynch, *Armenia, Travels and Studies*, 2, London–New York 1901, s. 178.

³⁵ Քրիստոնյէ Հայաստան. Հանրագիտարան, red. Հ. Այվազյան, Երևան 2002 (*Chrześcijańska Armenia. Encyklopedia*, red. H. Ajwazian, Erywań 2002), s. 754. Chociaż Christina Maranci przeszuwa czas fundacji klasztoru na lata 40. X wieku, wiążąc ją z ówczesnym rozwojem ruchu monastycznego w Armenii pod rządami Bagratydów; Ch. Maranci, *The Art and Architecture of Southwest Van: Taron, Bitlis and Mush*, s. 4 [wersja wstępna artykułu przekazana nam dzięki uprzejmości p. Christiny Maranci, której składamy podziękowania].

³⁶ Istnieją wzmianki informujące, iż klasztor pobierał podatek od prawie 400 okolicznych wsi; *Khristonje Hajastan*, s. 754.

³⁷ M. Ormanian, *Kościół ormiański*, s. 26; Քրիստոնյէ Հայաստան, s. 637.

³⁸ Քրիստոնյէ Հայաստան, s. 754. Dziś nie jesteśmy w stanie określić dokładnej lokalizacji tego budynku.

³⁹ Według tradycji klasztor miał stać się nekropolią rodu Mamikonianów, w której został pochowany m.in. Tornik Mamikonian; Ch. Maranci, *The Art*, s. 4.

⁴⁰ Քրիստոնյէ Հայաստան, s. 754.

porozumienie z katolikosatem eczmiażyńskim i jurysdykcyjnie podporządkował się katolikosowi, rezydującemu w miejscowości Waharszapat (Eczmiadzyn). Z czasem pojawiły się śmiało propozycje, aby i w Muszu ufundować tron patriarchy. To pokazuje, jak ważną rolę odgrywał ów klasztor w strukturach Kościoła ormiańskiego. W XVII wieku bp Sahak zwrócił się z taką prośbą do katolikosa Mowsesa z Tatewu, jednak została ona odrzucona⁴¹.

W roku 1613 do klasztoru św. Karapeta pielgrzymował polski Ormianin, Symeon Lehacy (Szymon z Polski) z Zamościa, który zostawił obszerny opis tego miejsca⁴². Lehacy zanotował, że klasztor podźwignął z ruiny i odbudował jego obecny przeor Bohos⁴³ i że co roku, na święto Przemienienia Pańskiego, przybywają tu pielgrzymi z „całego świata, z dalekich obcych krajów, z Grecji i Polski”, w liczbie „od dwóch do trzech tysięcy”⁴⁴. Symeon zachwyił się kościołem, który wydał mu się „wielki i wspaniały, z dwiema kopułami, których dachy [...] były ołowiane”⁴⁵. Wrażenie zrobił na nim również budynek klasztoru, „wielki murywany dwór z mnóstwem cel i pokoi”⁴⁶. Po wręczeniu „niewielkiego daru” pielgrzymi udali się do kościoła, aby pomodlić się przy grobie św. Jana Chrzciciela. We wnętrzu świątyni uwagę Lehacego zwróciły „ładne kolumny marmurowe”, zanotował również lokalizację kaplicy i grobu świętego, „po prawej stronie”, a także znajdującego się „po stronie przeciwnej” miejsca pochówku „biskupa Atanagena”⁴⁷. Ponadto polski Ormianin wspominał o drugiej kaplicy, „z lewej strony”⁴⁸. Lehacy obejrzał słynne dziewięć źródeł (Innaknean) oraz napił się wody z basenu, w którym miał chrzcic św. Grzegorz⁴⁹. W relacji wzmiankowane

⁴¹ *Ibidem*, s. 755. Z oburzeniem pisał o tych próbach ormiański kronikarz Arakel z Tebryzu: „katolikos Sahak i wszyscy stronnicy jego ustalili między sobą rzecz taką: niech katolikos po otrzymaniu od wezyra władzy patriarchalnej wyrusza do Muszu, do klasztoru świętego Karapeta, tam osiadzie i założy stolicę, tam będzie święcił chryzmo i stamtąd rozdzielał je między całą ludność ormiańską, mieszkającą pod władzą Osmanów. A za czasów pradziadów naszych powstała dzielnicę i biskupstwo świętego Eczmiadzynu wyodrębni, a potem zagarnie, uzależni przymusem od siebie za pomocą władzy królewskiej; wydali nywiraka i unieważni władzę świętego stolca eczmiażyńskiego”; Arakel z Tebryzu, *Księga dziejów*, tłum. W. Dąbrowski, A. Mandalian, Warszawa 1981, s. 206.

⁴² *Z zapisków podróżnych Symeona Lehacego*, Warszawa 1991, s. 25-28.

⁴³ *Ibidem*, s. 26.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 25.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 25-26.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 26. Św. Atenogenes, biskup Małej Armenii, zamęczony za rządów Dioklejana (ok. 302-305) w okolicach Sebasty; *Chrzest Armenii. Przekład*, tłum. R. Sawa, „Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40/41, s. 457 przyp. 64.

⁴⁸ „Opowiedziano nam, że zbudowała ją pewna księżna i chciała wejść do wnętrza. Nie pozwalali jej, bo kobietom nie wolno było (tam) wchodzić. Ona jednak weszła i wtedy objawiła się moc świętej mogiły. Wstał z niej mąż w zbroi i ugodził ją kopią. Pochowano ją na miejscu”; *Z zapisków podróżnych*, s. 27.

⁴⁹ „W pobliżu znajdowały się jedno koło drugiego – źródła zwane Innaknean, tzn. «dziewięć zdrojów», z doskonałą wodą. Był tam także zbiornik wody większy od innych, gdzie –

są również ludowe wierzenia, m.in. o „dewach” zamkniętych przez św. Karapeta pod niewielką kopułową kaplicą Zmartwychwstania⁵⁰ oraz o kamiennym grobie niedźwiedzia, uważanego za sługę świętego, położonym obok pobliskiego klasztoru „Dzorehankist”⁵¹.

W 1661 roku odnowiona została kaplica/kościół św. Szczepana (najokazalsza z kaplic przyległych od wschodu do kościoła głównego). W kolejnym wieku doszło do trzech dramatycznych w skutkach wydarzeń – trzęsienia ziemi w roku 1709, w którym klasztor ucierpiał, pożaru (podpalenia) około roku 1750 oraz kolejnego trzęsienia ziemi w roku 1784⁵². Klęski te sprawiły, że niezbędny okazał się remont całego kompleksu. Odbudowa rozpoczęła się w 1787 roku i to jej wynikiem jest ostateczna forma klasztoru, w tym gmach kościoła, tzw. Główna Katedra (orm. Awak Tadżar). Rozbudowa i odbudowa trwała jeszcze w XIX wieku. Biskup Harutiun zbudował obok klasztoru dwupiętrowy budynek z przeznaczeniem na siedzibę diecezji (orm. Arracznordutiun). W 1850 roku przeor Zakaria zbudował budynek szkoły przyklasztornej, w której w kolejnych latach uczyło się od 40 do 50 uczniów⁵³.

W połowie XIX wieku zaczyna się kolejny okres rozkwitu klasztoru, głównie za sprawą jego przeorów. W latach 1860-1880 funkcję tę sprawował Chrimian Hajrik, późniejszy katolikos Mkrctic I Waneci, a od 1883 roku Malachiasz Ormanian, późniejszy patriarcha ormiański Konstantynopola⁵⁴. Do kompleksu architektonicznego dołączono siedzibę prałatury (biskupa Taronu) oraz drukarnię. Klasztor stał się wówczas duchowym centrum dla wielu tysięcy wizytujących wiernych⁵⁵. Można uznać, iż w tym okresie był obok Jerozolimy i Eczmiadzyna trzecim najważniejszym celem pielgrzymek Ormian. Osoby, które odbyły piel-

jak mówiono – chrzcil Lusarowicz. Kiedy zacząłem pić (z tego basenu), nie zdołałem przełknąć nawet trzech łyków, bo woda była lodowata”; *ibidem*.

⁵⁰ „Po wyjściu na zewnątrz, po wschodniej stronie, naprzeciw bramy zobaczyliśmy małą kopułą podobną do baszty. Zwano ją Zmartwychwstaniem. Wewnątrz był ołtarz. Powiedziano nam, że pod tą kopułą zamknięte są «dewy». Przyłożywszy ucho do ziemi słyszeliśmy różne przerażające odgłosy”; *ibidem*.

⁵¹ „Nico niżej znajdował się jeszcze jeden klasztor, zwany «Dzorehankist» [=odpoczynek mułów] – dziś zniszczony. Opowiadają, że muły, na których wieziono święte ciało, zatrzymały się tam i nie mogły ruszyć z miejsca, a kiedy (ludzie) zaczęli wątpić, zjawił się Anioł Pański i rzekł: «Bóg życzy sobie, aby tu pochowano świętego». I postawiono tam kościół. Obchodząc go, po prawej stronie zobaczyliśmy grób niedźwiedzia – przepołowiony. Opowiedziano nam, że kto wejdzie na kamień, tego przestają boleć plecy. Dla ochrony przed złodziejami Kurdami zbudowano (wokół grobu) wysoki płot”; *ibidem*, s. 28.

⁵² W wyniku trzęsienia ziemi z roku 1784 zawałiła się kopuła kaplicy/ kościoła św. Szczepana; *Քրիստոսի շուքուսուի*, s. 755.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ch. Maranci, *The Art*, s. 4.

grzymkę do klasztoru Surp Karapet, mogły posługiwać się tytułem honorowym *mghtesi*⁵⁶.

Z tego okresu pochodzą dwie relacje odwiedzających klasztor w Muszu brytyjskich podróżników. Pierwszy z nich, Henry Fanshawe Tozer, przybył do klasztoru w roku 1879, w trakcie kilkudniowych obchodów święta Zaśnięcia NMP, w których tłumnie brali udział zgromadzeni na dziedzińcu pielgrzymi⁵⁷. Jak zanotował, miejsce to było nazywane również *Innagnea-vank* (klasztor dziewięciu źródeł)⁵⁸, a przez miejscowych Kurdów *Changeli* (miejsce dzwonów)⁵⁹. Według Tozera w klasztorze mieszkało wówczas 20 mnichów oraz około 180 świeckich braci⁶⁰. Przybyszowi z Europy pokazano też bogato iluminowany ewangeliarz, spisany według tradycji przez ormiańskiego króla Hetuma⁶¹. Tozer zapisał również informację na temat budowy nowej szkoły (w zewnętrznym okręgu murów), chwilowo przerwanej z powodu braków funduszy⁶². Wspomniał też o miejscu – fontannie, w którym miał chrzcic św. Grzegorz⁶³.

W roku 1898 klasztor w Muszu odwiedził Henry F. B. Lynch. Jego uwagę zwróciły przede wszystkim trudne warunki funkcjonowania klasztoru, prześladowanego przez turecką władzę⁶⁴. Część budynków w ogóle nie była używana – w szczególności nowe zachodnie skrzydło klasztoru, gdzie założona została drukarnia i biblioteka. Jak zapisał, oba te budynki kilka lat wcześniej zostały rozkradzione i zniszczone⁶⁵. Zapisał także lokalne, wspomniane już nazwy miejsca: *Innaknean Vank* oraz *Changalli*, „from its bells, heard in the plains from

⁵⁶ Do najbardziej poważanych miejsc pielgrzymek patriarcha Malachiasz Ormanian zaliczył św. bazylikę Grobu Pańskiego w Jerozolimie, katedrę w Eczmiadynie, klasztor św. Karapeta w Muszu oraz w Cezarei oraz sanktuarium Czarchapan w miejscowości Armasz; *ibidem*, s. 127.

⁵⁷ „The court was full of men, women, and children, more gaily dressed than any that we had yet seen in this land of sadness, picnicking in groups on the ground”; H. F. Tozer, *Turkish Armenia*, s. 271. Tozer podkreślił rangę miejsca, jako centrum pielgrzymek Ormian, ale zwrócił też uwagę na fakt, że niepewna sytuacja w kraju doprowadziła do znacznego zmniejszenia liczby pątników przybywających z daleka. Według niego hierarchia pielgrzymek nakazywała na pierwszym miejscu odwiedzenie Cezarei, następnie Muszu, a na końcu Eczmiadyna; *ibidem*, s. 271-272.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 276.

⁵⁹ Jak podał, tylko w kilku miejscach w Turcji chrześcijanie mogą używać dzwonów; *ibidem*, s. 268, 275-276.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 273.

⁶¹ „This is the only book of interest preserved here, for the library was pillaged during the last century”; *ibidem*, s. 274.

⁶² *Ibidem*, s. 274-275.

⁶³ *Ibidem*, s. 272.

⁶⁴ „What with the Kurds and the suspicions of the Turkish Government this once flourishing monastery has been stripped of much of its glamour; indeed the monks are little better than prisoners of State”; H. F. B. Lynch, *Armenia*, s. 179.

⁶⁵ Drukarnia została zamknięta nakazem sultańskim w 1874 roku, a biblioteka splądrowana przez Kurdów; *ibidem*, s. 179-180.

afar⁶⁶. Cennym uzupełnieniem relacji Lyncha są również fotografie, które stanowią obecnie bezcenne źródło do rekonstrukcji klasztoru (il. 10).

W oparciu o te fotografie, relacje obu podróżników oraz ustalenia badaczy⁶⁷ można dokonać rekonstrukcji klasztoru i kościoła w jego ostatecznej, rozwiniętej formie, tuż przed zniszczeniem w roku 1916. Całe założenie było otoczone podwójnym pierścieniem muru. W wewnętrznym okręgu znajdował się jedno-piętrowy budynek z arkadami w przyziemiu i krużgankiem na drugim piętrze, w którym mieściły się pokoje dla pielgrzymów⁶⁸. Pośrodku wznosił się kościół składający się z głównego gmachu pw. św. Krzyża o kwadratowej nawie podzielonej szesnastoma kolumnami, z trzema absydami od wschodu (w centralnej znajdował się ołtarz główny) i kruchtą w parterze trójpoziomowej dzwonnicy (ażurowe, arkadowe górne piętra) nakrytej stożkowym dachem, dobudowanej od zachodu⁶⁹. Z kościołem zespolone były cztery kaplice (od północy): Bogurodzicy Maryi, św. Szczepana, św. Jana Chrzciciela, św. Grzegorza. Kaplice św. Szczepana i św. Jana Chrzciciela wyróżniały się w bryle świątyni dwiema wieżami nakrytymi stożkowatymi dachami. W posadzkę świątyni wprawione były płyty oznaczające miejsca pochówków ormiańskich możnych i władców⁷⁰. Z tyłu, za kościołem, wznosił się główny budynek klasztoru z celami mnichów⁷¹.

W 1908 roku, według jednego z ostatnich schematyzmów Kościoła ormiańskiego spisanych przed ludobójstwem Ormian w Turcji, biskup Taronu, rezydujący w klasztorze św. Jana Chrzciciela, władał kazami (regionami) Musz i Gindża. Biskupstwo liczyło 90 tys. wiernych oraz 230 kościołów⁷².

⁶⁶ *Ibidem*, s. 180.

⁶⁷ Zob. Ch. Maranci, *The Art*, s. 5.

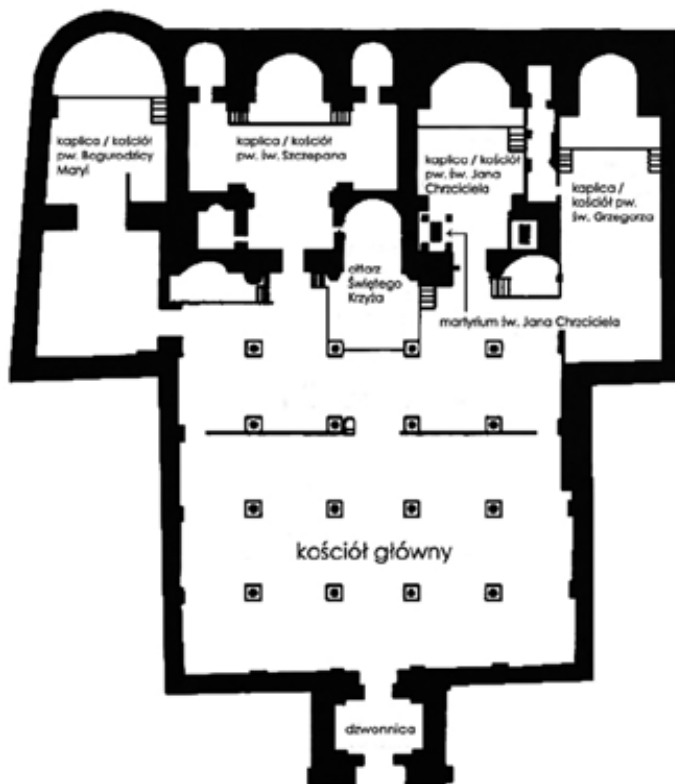
⁶⁸ H. F. Tozer, *Turkish Armenia*, s. 270-271.

⁶⁹ Mury kruchtury pokrywała reliefowa dekoracja; H. F. B. Lynch, *Armenia*, s. 177; H. F. Tozer, *Turkish Armenia*, s. 273.

⁷⁰ „Beneath the floor of the church a King Sempad (one of the many of that name) and other Armenian princes are buried, but they have no tombs, and the places where they lie are only marked by slabs”; H. F. Tozer, *Turkish Armenia*, s. 274. „Slabs, inlaid in the floor, cover the graves of princes and warriors, of whom we read in the pages of Armenian historians”; H. F. B. Lynch, *Armenia*, s. 179. Według badaczy nietypowy dla ormiańskiej architektury sakralnej kształt świątyni pw. św. Krzyża, a także fakt, że w jej wnętrzu znajdują się pochówki, dowodzą, że pierwotnie pełniła ona funkcję tzw. zamatunu; Ch. Maranci, *The Art*, s. 5. Zamatun (inaczej gawit), czyli przedświątyni, obszerne budynek służący jako sala zebrań, modlitw oraz miejsce pochówku; J. Chrząszczewski, *Zarys historii architektury w Armenii*, „Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego”, 23/3, 2000, s. 15-16.

⁷¹ H. F. Tozer, *Turkish Armenia*, s. 272-273.

⁷² M. Ormanian, *Kościół ormiański*, s. 165.



Plan ogólny kościoła klasztoru św. Jana Chrzciciela w Muszu. Rysunek wg: R. Hewsen, Ch. Salvatico, *Armenia: A Historical Atlas*, Chicago 2001, s. 206; oprac. Jacek Kumański, Muzeum UJ

Klasztor został częściowo zniszczony podczas I wojny światowej. Następnie budynki klasztorne ucierpiały w wyniku bardzo silnego trzęsienia ziemi w 1966 roku, a ostatecznie zostały rozebrane pod koniec lat 60. Fragmenty klasztoru posłużyły jako budulec pod nowe zabudowania stawiane przez ludność kurdyjską, która masowo pojawiła się w tym regionie w latach 60. i 70.⁷³

Szczęśliwie w latach 1915-1916⁷⁴ najcenniejsze przedmioty stanowiące wyposażenie klasztoru zostały wywiezione do carskiej Rosji – głównie do Eczmiadzyna, a potem dalej, na północ, do Moskwy⁷⁵. Wśród nich był srebrny relikwiarz prawicy św. Jana z XVIII wieku, krucyfiks z tego samego okresu⁷⁶, drewniane

⁷³ *Армянский вопрос*, s. 235.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 235; P. Кеворкян, *Геноцид Армян*, Москва 2015, s. 380-386.

⁷⁵ *Քրիստոնյր Հայաստան*, s. 756

⁷⁶ Ob. w prywatnej kolekcji; <http://www.tert.am/am/news/2013/08/15/surb-karapet/840608>, 23 VIII 2018.

drzwi klasztorne z 1212 roku⁷⁷ oraz najprawdopodobniej także velum znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum UJ.

Proces wywożenia cennych obiektów należących do Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego w głąb Rosji rozpoczął się w lutym 1915 roku. 3 lutego tegoż roku przedmioty znajdujące się w skarbcu w Eczmiadynie (księgi, rękopisy, precjoza) wywieziono do kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Moskwie. Była to osobista decyzja katolikosa Geworka V, a wykonanie tej trudnej misji przypadło biskupowi Mateosowi. Rozpoczął się tym samym zakrojony na szeroką skalę proces wywożenia cennych obiektów sakralnych z obszarów zagrożonych działaniami wojennymi.

Podobnie stało się z klejnotami i rękopisami, które znajdowały się na terytorium historycznej Zachodniej Armenii, ale już na obszarach zajętych przez wojska rosyjskie. Tak stało się w ormiańskim regionie Waspurakan oraz w Taronie. Zachowały się materiały archiwalne dotyczące czterech klasztorów (Wan, Aghtamar, Lima, Ktuc), które pokazują, jak olbrzymie było to przedsięwzięcie. W sumie na przełomie czerwca i lipca 1915 roku z czterech wymienionych klasztorów wywieziono ponad 2000 ksiąg, rękopisów i innych wartościowych przedmiotów. Również manuskrypty i przedmioty kultu religijnego znajdujące się w klasztorze w Muszu przetransportowano najpierw do Eczmiadyna, a następnie w głąb Rosji – klasztor św. Jana Chrzyciela ewakuowano w czerwcu i lipcu 1916 roku⁷⁸. Przedmioty te trafiały do Eczmiadyna, a potem już ustaloną marszrutą miały dotrzeć do Moskwy. Zaznaczmy ponownie, że taki los spotkał najpewniej także velum będące własnością klasztoru św. Jana Chrzyciela, przewiezione w pierwszych latach wojny na teren Zakaukazia, a potem w głąb Rosji.

Najtrudniejszy dla Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego okazał się proces odzyskiwania precjozów z Moskwy do Eczmiadyna – szczególnie po rewolucji październikowej 1917 roku. Decyzją bolszewików wszystkie cenne przedmioty będące wcześniej w posiadaniu Kościołów (w tym również ormiańskiego) miały zostać znacjonalizowane⁷⁹.

W wyniku mediacji między rządem Republiki Armenii a bolszewikami z Moskwy w listopadzie 1920 roku Rosja zobowiązała się oddać „precjoza klasztoru eczmiadzyńskiego” – wiemy jednak, że pod tym określeniem kryły się także inne przedmioty należące do Kościoła, nie tylko do samego klasztoru eczmiadzyńskiego. Zatem w 1920 roku na mocy porozumienia Partii Komunistycznej Armenii i Czecha stało się możliwe odzyskanie drogocennych przedmiotów

⁷⁷ Również w prywatnej kolekcji, w Kanadzie; V. Nersessian, *Treasures from the Ark. 1700 Years of Armenian Christian Art*, Los Angeles 2001, s. 140-141, nr 54.

⁷⁸ Wspomina się o 1750 przedmiotach oddanych w depozyt, a pochodzących z Muszu (w większości były to jednak księgi i rękopisy); Քրիստոնեայի Հայրապետություն, s. 756.

⁷⁹ J. Osiecki, *Apostolski Kościół Ormiański w Armenii sowieckiej w latach 1920-1932*, Kraków 2016, s. 120-128.

(tzw. „paczek”)⁸⁰. „Paczki” zostały odesłane do Erywanu, jednak nigdy nie trafiły do swoich prawowitych właścicieli, czyli duchowieństwa ormiańskiego i wiernych. W drodze powrotnej lub w samej Moskwie „zaginięło” 30 najcenniejszych z nich⁸¹. Pozostałe „paczki” zostały przekazane państwowemu Muzeum Rękopisów i Starodruków w Erywaniu (Matenadaran)⁸² oraz Muzeum Narodowemu w Erywaniu, gdzie znajdują się do dnia dzisiejszego.

Przedmioty, które nie zostały zwrócone do Armenii, podzieliły zapewne los wielu zabytków rosyjskiej sztuki cerkiewnej, stając się przedmiotem nielegalnego handlu⁸³. W ten sposób velum z klasztoru w Muszu mogło trafić do Niemiec, a następnie w posiadanie nieświadomej jego ormiańskiej proweniencji dr Dorothei Willers. Świadczy o tym fakt, iż w księdze inwentarzowej Schlesisches Museum jako miejsce pochodzenia tkaniny podano Rosję lub Europę Środkową. Być może oparto się tutaj na informacjach pozyskanych od właścicielki velum, która mogła przypuszczać lub nawet wiedzieć, że zostało ono przywiezione ze Związku Radzieckiego, podobnie jak wiele innych dzieł sztuki rosyjskiej. Znajdujący się na tkaninie napis w nieznanym alfabecie został prawdopodobnie uznany za odmianę cyrylicy.

Zwyczaj fundowania paramentów liturgicznych w Kościele ormiańskim

Pozbawieni państwowości oraz elit politycznych Ormianie skupiali się wokół swojego Kościoła, który dawał im poczucie tożsamości oraz wyróżniał etnicznie i kulturowo spośród innych nacji zamieszkujących Imperium Osmańskie. Szczególna rola Kościoła w życiu społecznym Ormian przekładała się na dbałość

⁸⁰ Kwestia odzyskania skarbów klasztoru eczmiażyńskiego została uregulowana dokumentem z 2 grudnia 1920 roku, w którym to Armenia zrzekała się niepodległości na rzecz przyłączenia się do Rosji bolszewickiej; Б. Борян, *Армения и зарубежная дипломатия*, 2, Москва 1966, s. 261; J. Osiecki, *Apostolski Kościół Ormiański*, s. 80.

⁸¹ Archiwum Narodowe w Armenii: F.1/o.5/d. s. 26-1, bns, Pismo nr 591 do przewodniczącego Czeka (Komisji Nadzwyczajnej do Walki z Kontrewolucją i Sabotażem) Armenii Melika Howsepiana od Sekretariatu Komunistycznej Partii Armenii z dnia 27 grudnia 1924 roku. Szerzej o majątku Kościoła ormiańskiego skonfiskowanego przez bolszewików, a także o likwidacji struktur tego Kościoła w: J. Osiecki, *Apostolski Kościół Ormiański*, s. 171-204 oraz С. Степанянц, *Армянская церковь в годы сталинской диктатуры*, Saarbrücken 2014, s. 34-35.

⁸² W Muzeum Matenadaran obecnie znajdują się kopie rękopisów obejmujących Ewangelie św. Marka z roku 1505, 1509 i 1512 oraz rozprawy teologiczne Karapeta Bahiszecego (z 1526 roku), Ananii Sanahnecego (1591) czy Grigora Tatewacego (1738); *Քրիստոնյայն Հայաստանի*, s. 756.

⁸³ Na temat losów wyposażenia cerkwi i kościołów na terenie Rosji bolszewickiej zob.: S. McMeekin, *Największa grabież w historii. Jak bolszewicy złupili Rosję*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2003, s. 95-114.

o jego potrzeby. Świeccy poczuli się do odpowiedzialności nie tylko za utrzymanie kleru oraz instytucji kościelnych, jak szkoły czy szpitale, ale również za samą świątynię, jej wystrój, a także oprawę celebrowanej w jej wnętrzu Boskiej Liturgii⁸⁴. Restrykcje prawne, które dotyczyły Ormian zamieszkujących państwo tureckie (budowa czy reparaacja nowych świątyń zależna od zgody władzy, nakaz ograniczenia do minimum dekoracji we wnętrzu oraz na zewnątrz kościoła)⁸⁵, skutkowały koniecznością skupienia działalności artystycznej na drobnych przedmiotach wyposażenia wnętrz – iluminacjach książkowych, złotnictwie, a zwłaszcza tkaninach.

Efektem takiego stanu rzeczy było niezwykle bogactwo paramentów liturgicznych, które w pozbawionych bardziej rozbudowanych dekoracji wnętrzach uderzały barwnością i przepychem⁸⁶. Ich wykonanie nie było prostą czynnością rzemieślniczą, ale aktem pobożności, gdyż sam przedmiot miał rangę prywatnego wyznania wiary ofiarodawcy, który swoim darem oddawał cześć Bogu, a także wyrażał przynależność do Kościoła⁸⁷. W zamian darczyńca żywił nadzieję na uzyskanie potrzebnych łask w życiu doczesnym oraz zbawienie po śmierci⁸⁸.

Przedmioty te opatrywano często napisami, w których ofiarodawcy zwracali się z prośbą o błogosławieństwo dla siebie lub też dla całej wspólnoty z danego regionu czy miejscowości. Napisy zawierały ponadto imiona darczyńców, często datę złożenia daru, a także informację o miejscu, do którego przekazywano dany przedmiot. Z analizy napisów znajdujących się na tkaninach liturgicznych wynika, że ofiarowali je przeważnie ludzie zamożni, cieszący się wysokim statusem społecznym wśród lokalnych wspólnot⁸⁹. Ich pragnieniem było upamiętnienie zarówno siebie, jak i bliskich, również zmarłych członków rodzin.

Często darczyńcy przekazywali cały zestaw darów (np. welum, kielich, koronę czy patenę)⁹⁰. Darczyńcami mogli być przybysze z daleka, gdyż pielgrzymowanie do miejsc świętych stanowiło ważny składnik pobożności wiernych⁹¹, albo też mieszkańcy okolicznych wsi, którzy chcąc przypodobać się przeorowi, obdarzali dany klasztor cennymi podarkami. O wadze, jaką przywiązywano do

⁸⁴ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Sacred Textiles. The Hidden Wonders of the Armenian Orthodox Church Collections of Istanbul*, „Logos”, 7, 2004, 2, s. 91-92; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 176.

⁸⁵ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 178-179.

⁸⁶ M. Ormanian, *op. cit.*, s. 127; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 178-179, 212.

⁸⁷ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Sacred Textiles...*, s. 92; *idem*, *Splendor & Pageantry*, s. 171.

⁸⁸ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 25-26.

⁸⁹ M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk*, s. 423; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 308.

⁹⁰ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 177.

⁹¹ M. Ormanian, *Kościół ormiański*, s. 127.

zachowania pamięci o świeckich darczyńcach, świadczy fakt, że fragmenty z inskrypcjami były często przenoszone ze zniszczonych już tkanin na nowe⁹².

Ormiańskie tkaniny liturgiczne na Wschodzie

Liturgiczne tkaniny ormiańskie wykonane na Wschodzie można odnaleźć w skarbcach kościołów⁹³ oraz w kolekcjach muzealnych z terenu obecnej Armenii⁹⁴, a także należących do ormiańskich diaspor z obszaru dawnego Imperium Osmańskiego (Antelias w Libanie⁹⁵, Jerozolima)⁹⁶, zwłaszcza zaś w bogatej kolekcji paramentów liturgicznych stanowiących własność kościołów ormiańskich i patriarchatu w Stambule, która doczekała się ostatnio naukowego opracowania⁹⁷. Zbiory tkanin liturgicznych posiadają również placówki muzealne tworzone przez ormiańskie diaspory na świecie, m.in. Muzeum Kongregacji Mechitarystów w Wiedniu⁹⁸, Armenian Museum of America w Watertown w pobliżu Bostonu⁹⁹ czy Musée Arménien de France w Paryżu¹⁰⁰. Pojedyncze przykłady ormiańskich tkanin liturgicznych są również rozproszone w kolekcjach międzynarodowych¹⁰¹.

Specyfika materiału, jakim jest tkanina, jej kruchość i podatność na zniszczenie wynikłe z długotrwałego użytkowania, jak również tragiczne dzieje narodu ormiańskiego skutkują ograniczeniem zespołu zachowanych tkanin liturgicznych wyłącznie do przykładów pochodzących z epoki nowożytnej oraz wieku XIX¹⁰², z nielicznymi starszymi okazami¹⁰³.

⁹² R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 173.

⁹³ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Sacred Textiles*, s. 86.

⁹⁴ V. Nersessian, *Treasures*, s. 129-138.

⁹⁵ Gdzie znajduje się Muzeum Cylicji, gromadzące przedmioty pochodzące z Sis, stolicy dawnego Królestwa Małej Armenii; *A Historic Publication. The Catholicosate of Cilicia – History, Mission, Treasures*, [online], <http://www.armenianorthodoxchurch.org/wp-content/uploads/2016/03/New-C-Cath-ARTICLE-ENGLISH.pdf>, 24 VI 2018.

⁹⁶ *Armenische Kunst. Die faszinierende Sammlung des Armenischen Patriarchats in Jerusalem*, red. B. Narkiss, Stuttgart–Zürich 1980, s. 130, 134-138.

⁹⁷ M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk*, s. 419-428; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Sacred Textiles*, s. 86-99; iidem, *Splendor & Pageantry*.

⁹⁸ *Armenien. Geschichte und sakrale Kunst*, s. 79-86.

⁹⁹ Armenian Museum of America; <https://www.armenianmuseum.org>, 24 IV 2018.

¹⁰⁰ Musée Arménien de France; <https://www.le-maf.com/room/art-religieux/#textiles>, 19 VIII 2018]

¹⁰¹ Zob. B. Biedrońska-Słota, *Artystyczne tkaniny*, s. 11-12.

¹⁰² M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk*, s. 420.

¹⁰³ Grupę najstarszych zachowanych tkanin ormiańskich tworzy kilka fragmentów znalezionych w Ani oraz chorągiew – gonfalon św. Grzegorza Oświeciciela; V. Nersessian, *Treasures*, s. 129. O wspaniałości ormiańskich tkanin liturgicznych wspominają źródła europejskie. Wilhelm z Rubruk, franciszkanin, wysłannik króla Ludwika IX Świętego do Mongołów w l. 1254-1255, przebywając na dworze chana Mongke, odwiedził znajdującą się tam kaplicę, wzniesioną przez mnicha ormiańskiego. Wilhelma zachwycała zdobiona ołtarz tkanina ze złotogłowiu, z haftowanymi przedstawieniami Zbawiciela, Najświętszej Marii Panny, św. Jana

Nakrycie kielichowe w liturgii

Velum kielichowe jest tkaniną używaną w trakcie Boskiej Liturgii do nakrywania kielicha oraz pateny podczas obrzędu przygotowania darów¹⁰⁴. Każdy kielich posiada własne velum. Ponieważ tkanina ma bezpośredni kontakt ze świętymi naczyniami liturgicznymi oraz prosforą i winem, które stają się Ciałem i Krwią Chrystusa, przechowywana jest z należytą czcią wyłącznie w obrębie świątyni lub klasztoru¹⁰⁵. Tradycję używania podczas Boskiej Liturgii nakryć kielichowych poświadczają również ich przedstawienia w sztuce ormiańskiej¹⁰⁶.

Analiza ikonograficzna velum ze zbiorów Muzeum UJ

Ormiańskie nakrycia kielichowe wykonywano najczęściej z jedwabiu, ale też bawełny i lnu. Ich powierzchnię pokrywała dekoracja hafciarska z nici jedwabnych oraz metalowych. Figuralne i ornamentalne motywy cechowała bogata symbolika związana ściśle z liturgicznym przeznaczeniem tkaniny. W centrum velum zazwyczaj umieszczano wizerunek Baranka Bożego (*Agnus Dei*) w glorii promienistej, natomiast w narożach aniołów lub serafinów/cherubinów albo też czterech ewangelistów. Ponadto w dekoracji mogły pojawić się motywy roślinne (np. winna latorośl) oraz symbole (np. *arma Christi*) odnoszące się do Eucharystii jako Ofiary Chrystusa¹⁰⁷.

Baranek i Jego Ofiara są centrum i celem Boskiej Liturgii, dlatego jego wizerunek pojawia się na środku nakrycia kielichowego, w miejscu znajdującym się bezpośrednio nad prosforą, która staje się Ciałem Pana. Symbolizuje on Chrystusa Zmartwychwstałego, który przeszedł ze śmierci do życia, pokonując siły zła

Chrzeciela oraz dwóch aniołów; kontury postaci były obwiedzione perłami; S. Der Nersessian, *Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts*, w: idem, *Études byzantines et arméniennes. Byzantine and Armenian Studies*, 1, Louvain 1973, s. 625. Zbiór bogatych, zdobionych kamieniami szlachetnymi oraz perłami, paramentów liturgicznych posiadała również diaspora ormiańska we Lwowie; B. Biedrońska-Słota, *Sztuka ormiańska*, s. 63-64.

¹⁰⁴ J. M. Czernski, *Liturgia Kościołów Wschodnich. Liturgia Kościoła bizantyjskiego, ormiańskiego i koptyjskiego*, Opole 2009, s. 114-115.

¹⁰⁵ <http://www.surbzoravor.am/post/view/tsatskoc>, 11 VII 2018.

¹⁰⁶ Zob. np.: miniatura z mszału wykonanego w Konstantynopolu pod koniec wieku XVII (ob. w Mugar Memorial Library na Uniwersytecie w Bostonie); *Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts*, red. T. F. Mathews, R. S. Wieck, New York 1994, s. 158-159, nr 17, s. 37, il. 16; czy miniatura z mszału z 1722 roku w Bibliotece Kongresu; N. Stone, M. E. Stone, *A Pair of Armenian Manuscript Missals in the Library of Congress*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 29, 2003-2004, s. 389, fig. 3. Interesujące przedstawienie znajduje się na zasłonie ołtarzowej ze zbiorów Armenian Museum of America, datowanej na rok 1766. W scenie Przemienienia ukazany jest kapłan wznoszący w górę kielich zakryty welonem z narożami zakończonymi frędzlami; <https://www.armenianmuseum.org/the-story-of-the-veil>, 10 VII 2018.

¹⁰⁷ Zob. na ten temat: R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*.

i ciemności. Triumfalny charakter przedstawienia uwidacznia chorągiew – *labarum* – podtrzymywana przez Baranka¹⁰⁸.

Przedstawienie baranka – najpierw w scenie ofiary Abrahama, symbolizującej ofiarę krzyżową Chrystusa – pojawiło się już u początku rozwoju sztuki chrześcijańskiej w Armenii¹⁰⁹. Z czasem zarzucone, być może pod wpływem sztuki bizantyńskiej, w której zaprzestano używać tego symbolu w wieku VII, powróciło w XII lub XIII wieku, najprawdopodobniej dzięki kontaktom ze sztuką Zachodu¹¹⁰. Od tego czasu wizerunek *Agnus Dei* – baranka z łaską zakończoną krzyżem i chorągiewką *labarum*, w której stronę zwraca głowę – pojawia się na kartach iluminowanych rękopisów¹¹¹, a także na pieczęciach¹¹². Ormianie z Kaffy na Krymie przyjęli go za swój herb¹¹³, skąd trafił do Polski, na pieczęcie ormiańskich gmin i bractw religijnych¹¹⁴. Wizerunek Baranka w centrum velum kielichowego odnosi się do zbawczej ofiary Chrystusa – Baranka Bożego, „który gładzi grzechy świata” (J 1, 29)¹¹⁵. Równocześnie jest to Baranek z Apokalipsy, który staje przed tronem Wszechmocnego „jakby zabity” (Ap 5, 6). Być może w tym kontekście należy odczytać pięć kolistych ozdób, wykonanych srebrną blaszką na korpusie Baranka na velum z Muszu – ich liczba zdaje się wskazywać, że mają one obrazować rany Chrystusa (przebite dłonie i stopy oraz przeszyty włócznią bok). Z taką wykładnią zdaje się też korespondować czerwień dominująca w kolorystyce runa Baranka¹¹⁶. Trzy krzyże umieszczone wzdłuż ukośnej linii na wysokości głowy Baranka mają być może symbolizować trzy krzyże Golgoty. Motyw ten nie pojawia się na znanych nam przedstawieniach *Agnus Dei* na naryciach kielichowych¹¹⁷.

¹⁰⁸ Wywodzi się ona z rzymskiego sztandaru cesarskiego niesionego przed wojskiem lub cesarzem; S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 195; A. Zięba, „*Agnus Dei cum labaro*”, czyli współczesny znak i herb Ormian polskich – dzieło Katarzyny Agopsowicz, „Krakowskie Pismo Kresowe”, 8, 2016, s. 9.

¹⁰⁹ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 196.

¹¹⁰ Za pośrednictwem państw krzyżowców lub działalności misyjnej mnichów franciszkańskich, którzy dotarli na tereny królestwa Cylicji; *ibidem*, s. 209.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 210. Zob. miniaturę z *Agnus Dei* w clipeusie na karcie tetraewangeliarza z 1193 roku, spisane w klasztorze Skewra w Cylicji; S. Der Nersessian, *Manuscripts arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles. Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venice. Album*, Paris 1937, s. 6, Pl. XXIX.

¹¹² Zob. pieczęcie katolika Jakuba I (1268-1286); W. Seibt, M. Bitschnau, *Wachsiegel des armenischen Katholikos Jakob I. (1268-1286) auf tirolischen Ablassurkunden des Jahres 1293*, „Revue des études arméniennes”, 34, 2012, s. 385-388.

¹¹³ Prawdopodobnie zapożyczając z herbu Genui; A. Zięba, „*Agnus Dei cum labaro*”, s. 10.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 9.

¹¹⁵ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 209.

¹¹⁶ Marchese i Breu uważają, że cytowany werset Apokalipsy odnosi się do przedstawień Baranka bez triumfalnej chorągwi; *ibidem*, s. 381, przyp. 8.

¹¹⁷ Jedyną analogią może być tu misa kongregacji Mechitarystów w Wiedniu (Wan, 1835 rok), na dzień której widnieje wizerunek *Agnus Dei* z trzema krzyżami w podobnym układzie; *Armenien. Geschichte und sakrale Kunst*, s. 88, nr 85.

Gloria słoneczna wokół *Agnus Dei* – centralnego motywu – jest również typowa dla ormiańskich nakryć kielichowych. Obrazowanie to wykorzystuje symbolikę światła, mającą silne zakorzenie w metaforach biblijnych, w których Chrystus określany jest jako „Słońce Wschodzące z wysoka” (Łk 1, 78), „światłość prawdziwa” (J 1, 9), „światłość świata” (J 8, 12), wreszcie Baranek rozświetlający Niebieskie Jeruzalem: „I Miastu nie trzeba słońca ni księżycy, by mu świeciły, bo chwała Boga je oświetliła, a jego lampą – Baranek” (Ap 21, 23)¹¹⁸. Dodatkowym aspektem, wartym podkreślenia przy omawianiu motywu słońca w sztuce Armenii, jest nałożenie się chrześcijańskiej symboliki na zoroastryjski kult solarny¹¹⁹. Skutki tego procesu, oddziałującego na wrażliwość symbolicznej wyobraźni Ormian, można zaobserwować również w poezji, w której metafory światła i słońca pojawiają się nagminnie w kontekście chrystologicznym¹²⁰.

Tronujący Chrystus w księdze inwentarzowej Schlesisches Museum został nazwany Sędzią Świata, a w inwentarzu Muzeum UJ Pantokratozem. W obu przypadkach chodzi o majestatyczny wizerunek Chrystusa, mający zakorzenie w apokaliptycznej wizji Syna Człowieczego jako „Króla królów i Pana panów” (Ap 19, 16). Przedstawienia tronującego Chrystusa pojawiają się często w ormiańskim malarstwie książkowym¹²¹, rzeźbie¹²² oraz na tkaninie¹²³. Chrystus na tkaninie z Muszu trzyma w lewej ręce glob ziemski, a więc nie jest to wizerunek Pantokratora, ukazywanego z księgą Pisma¹²⁴. Podobnie nie może tu być raczej

¹¹⁸ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego za Biblią Tysiąclecia, wyd. 5, Poznań 2000. Zawarta na kartach Apokalipsy wizja, w przedromańskiej sztuce Zachodu była przekładana na język sztuk wizualnych za pomocą obrazu Baranka umieszczonego w okrągłej tarczy (clipeusie), z której emanują promienie słoneczne; J. Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 72-84. Zob. też ilustrację przedstawiającą Jerozolimę Niebiańską w ormiańskiej Biblii z Nowej Julfy (1645); *Armenische Kunst*, s. 113, Abb. 146, s. 155.

¹¹⁹ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 380, przyp. 2.

¹²⁰ Zob. np. hymn ku czci Trójcy Świętej ułożony przez Nersesa Sznorhalego (XII w.) „Na wschód słońca”, gdzie do każdej z Osób Trójcy Świętej odnosi się odmienna metafora związana ze światłem; *Muza chrześcijańskiego Wschodu*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2008, s. 90, albo też „Słońce prawdy” tego samego autora, który określa tym terminem Chrystusa; *ibidem*, s. 91.

¹²¹ Zob. przykłady w: S. Der Nersessian, A. Mekhitarian, *Miniatures Arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles 1986, fig. 42, 86, 78.

¹²² Zob. np. scenę Sądu Ostatecznego ukazanego za pomocą przypowieści o pannach mądrych i głupich w tymparonie katedry pw. Bożej Rodzicielki w Howhannawank, 1216; J.-M. Thierry, *Armenien im Mittelaltar*, tłum. H. Goltz, Regensburg 2002, s. 210, 212, nr 141, 143.

¹²³ Zob. wspomniany już fragment tkaniny z Muzeum Narodowego w Warszawie, z Chrystusem na tetramorficznym tronie; M. Mianowska-Orlińska, E. Cybulska, *Jedwabna tkanina liturgiczna*, s. 94-95, a także antepedium z przedstawieniem typu *Maiestas Domini* (Konstantynopol, 1655) ze skarbca kościoła św. Jakuba w Jerozolimie; *Armenische Kunst*, s. 136, Abb. 185, s. 157.

¹²⁴ Na temat typu ikonograficznego Chrystusa Pantokratora zob: K. Stawecka, *Ikona Chrystusa Pantokratora*, „Muzeum Ikon w Supraślu. Zeszyty Muzealne”, 3, 2014, s. 50-62.

mowy o Sędzim Świata, ale o popularnym w sztuce Zachodu obrazie Chrystusa Zbawiciela Świata, zazwyczaj jednak ukazywanego w półpostaci¹²⁵. W sztuce ormiańskiej *Salvator Mundi* obrazowany jest w całej postaci, albo jako siedzący na tronie, tak jak na srebrnej oprawie (XVII-XVIII w.) ewangeliarza, wykonane go w XVII wieku w Konstantynopolu¹²⁶, albo też w postawie stojącej¹²⁷. Analogiczne przedstawienia tronującego Chrystusa można również odnaleźć na kilku tkaninach z kościołów w Stambule, na dwóch kołnierzach chórowych z wieku XVIII¹²⁸, a także na haftowanej okładce Biblii z końca XVIII wieku¹²⁹.

Nietypowy w kształcie tron o wolutowo wygiętej poręczy, niskich esowatych nóżkach oraz zaplecku ze słupkami zwieńczonymi sterczynami znajduje zaskakującą i odległą analogię w postaci tronu, na którym zasiada *Salvator Mundi* na miniaturze autorstwa Abu'l-Hasana, pracującego dla Szahdżahana (panującego w latach 1628-1658) z dynastii Wielkich Mogołów w Indiach¹³⁰.

Święty Szczepan (Surp Stepanos), Pierwszy Męczennik, błędnie określony w opisie Śląskiego Muzeum jako Maria (prawdopodobnie z powodu długiej szaty oraz nakrycia głowy przypominającego koronę), należy do grupy najważniejszych świętych czczonych w Kościele ormiańskim. Jego wezwanie nosiło wiele kościołów i klasztorów¹³¹, a jedną z bardziej czczonych przez Ormian relikwii była prawica świętego, przechowywana w klasztorze Howannawank¹³². Wspomnienie św. Szczepana w Kościele ormiańskim obchodzone jest 25 grudnia¹³³. W sztukach wizualnych św. Szczepan przedstawiany jest zawsze w stroju diakona: długiej szacie, kołnierzu i stule przewieszzonej przez lewe ramię, a także z trybularzem i łódką na kadzidło w rękach. W starszych wizerunkach ma odkrytą głowę¹³⁴,

¹²⁵ G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, s. 248-249. W polskiej literaturze: M. Podstawa, *Ikonografia przedstawienia Salvator Mundi*, „Liturgia Sacra”, 4, 1998, s. 271-277.

¹²⁶ Obecnie w Pierpont Morgan Library, MS M.621. Wizerunek Zbawiciela Świata widnieje w centrum tylnej okładki, podczas gdy w jej czterech narożach znajdują się symbole czterech ewangelistów; *Treasures in Heaven*, s. 190-191, nr 60, fig. 144.

¹²⁷ Tak na srebrnej oprawie ewangeliarza ze zbiorów Army i Jacka Guevrekian z Manhasset (Nowy York). Księga datowana jest na ok. 1700, a jego oprawa pochodzi prawdopodobnie z 1869 r.; *ibidem*, s. 177-178, nr 42, il. 127.

¹²⁸ Oba pochodzą z kościoła pw. św. Krzyża w Üsküda i stanowią własność patriarchatu Kumkapi; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 326, 351.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 337.

¹³⁰ Przedstawienie wchodzi w skład albumu miniatur w zbiorach Biblioteki Bodlejańskiej w Oxfordzie (MS. Douce Or. a.1); <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~23~23~97813~137050?qvq=q:=MS.+Douce+Or.+a.1>; lc:ODLodl~29~29, ODLodl~7~7, ODLodl~6~6, ODLodl~14~14, ODLodl~8~8, ODLodl~23~23, ODLodl~1~1, ODLodl~24~24&mi=14&trs=45#, 18 VIII 2018.

¹³¹ Քրիստոնյայ շայաստան, s. 926-927

¹³² Arakel z Tebryzu, *Księga dziejów*, s. 81.

¹³³ Քրիստոնյայ շայաստան, s. 926-927.

¹³⁴ Zob. np. srebrny relikwiarz św. Szczepana z jego wizerunkiem (X w.) z Muzeum Katakomb w Eczmiadzinie; V. Nersessian, *Treasures*, s. 118, nr 23.

w późniejszym okresie nosi koronę liturgiczną. Według informacji podanych przez Wrtanesa Kertogha (VI/VII w.) w traktacie przeciwko ormiańskim ikonoklastom scena męczeństwa świętego była w tym czasie stałym elementem programu ikonograficznego wystroju wewnątrz kościołów ormiańskich¹³⁵. Wysoka pozycja Pierwszego Męczennika w Kościele ormiańskim wyraża się w przedstawieniach, na których razem ze św. Janem Chrzcicielem pełni rolę asysty Marii¹³⁶, jak na zasłonie ołtarzowej z Agulis (1771)¹³⁷.

Przedstawienie św. Szczepana pojawia się na trzech tkaninach z kolekcji w Stambule¹³⁸, które przy ogólnym podobieństwie formalnym (stojąca frontalnie postać z atrybutami w rozłożonych na boki rękach), różnią się bardziej starannym opracowaniem szczegółów stroju, z wyraźnym zaznaczeniem przewieszanej przez lewe ramię stuy (której na velum z Collegium Maius można się tylko domyślić z ciemniejszej, pionowej linii biegnącej po lewej stronie szaty) oraz zwieńczeniem łódek na kadzidło trzema krzyżami, symbolizującymi krzyże Golgoty¹³⁹.

Święty Jan Chrzciciel, poprzez swoje atrybuty – laskę z krzyżem oraz Baranka – mylony z Chrystusem Zmartwychwstałym (inwentarz wrocławski) lub Dobrym Pasterzem (księga inwentarzowa Muzeum UJ), jest również jednym z najważniejszych świętych Kościoła ormiańskiego, który wspomina go aż cztery razy w roku¹⁴⁰. Ormianie nadają mu tytuł Poprzednika (orm. Karapet), jako temu, który poprzedził i głosił nadejście Chrystusa. Jak już to zostało wspomniane wyżej, jego relikwie miał sprowadzić do Armenii św. Grzegorz Oświeciciel¹⁴¹. Oprócz najslawniejszego klasztoru w Muszu jego wezwanie nosiły jeszcze dwa starodawne monasteria: w Efkerie (Evkere) koło Cezarei¹⁴² i w prowincji Ararat

¹³⁵ S. Der Nersessian, *Image Worship in Armenia and its Opponents*, w: idem, *Études byzantines et arméniennes*, s. 408; V. Nersessian, *Treasures*, s. 86. Przedstawianie tego tematu kontynuowano także w późniejszych epokach, o czym świadczy kamienny relief (XVIII w.) na wschodniej fasadzie kościoła klasztoru św. Szczepana w irańskiej prowincji Azerbejdżan Wschodni; H. Hofrichter, *Das Kloster Sdepannos Nachawega*, „Revue des études arméniennes”, 9, 1972, s. 204, Pl. C. Taf. 20.

¹³⁶ V. Nersessian, *Treasures*, s. 87.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 133.

¹³⁸ Na fragmencie szaty liturgicznej (1791), pochodzącej z bliżej nieokreślonego kościoła Matki Bożej na terenie Anatolii, obecnie w kościele pw. św. Jana w Gedikpaşa; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 327, na chorągwi (k. XVIII w.), należącej do patriarchatu w Kumkapi; *ibidem*, s. 327, oraz na wspomnianym już kołnierzu chórowym, datowanym na poł. XVIII wieku; zob. przyp. 124.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 326.

¹⁴⁰ M. Ormanian, *Kościół ormiański*, s. 134.

¹⁴¹ Grzegorz miał je otrzymać od arcybiskupa Cezarei Kapadockiej; *Chrzest Armenii*, s. 456-457, przyp. 64.

¹⁴² D. Kouymjian, *An Armenian Liturgical Curtain*, „The Cleveland Museum of Art. Members Magazine”, September/October 2014, s. 13. W Cezarei przechowywano jego ściętą głowę, a w Muszu ciało; H. F. Tozer, *Turkish Armenia*, s. 272.

w dzisiejszej Armenii¹⁴³. W sztuce ormiańskiej Poprzednik przedstawiany jest zazwyczaj w scenie Chrztu Pańskiego¹⁴⁴, jak również w przedstawieniach ahistorycznych, w tym przejętym z ikonografii bizantyńskiej przedstawieniu *Deesis*¹⁴⁵. Do atrybutów Chrzciciela należy krzyż na długim drzewcu z chorągiewką/banderolą (na którym powinien znajdować się napis: „Oto Baranek Boży”) oraz Baranek, stanowiący nawiązanie do słów Jana odnoszących się do Chrystusa: „Oto Baranek Boży, który gładzi grzech świata” (J 1, 29). Ubiór proroka stanowi szata „z sierści wielbłądziej” (Mk 1, 6) odsłaniająca boscie nogi oraz płaszcz (*himation*). Na wspomnianym wyżej kołnierzu chórowym z połowy XVIII wieku¹⁴⁶ święty stoi z laską z banderolą w prawej ręce i Barankiem umieszczonym po jego prawej stronie, a na również przywoływanej już zasłonie ołtarzowej z Agulis¹⁴⁷ wskazuje prawą dłoń na stojącego w analogicznym miejscu Baranka. Niekiedy zamiast Baranka święty trzyma misę ze świętą głową, symbol jego męczeńskiej śmierci¹⁴⁸.

Postać w kielichu w otoczeniu *arma Christi* została zidentyfikowana przez autora wpisu do księgi inwentarzowej wrocławskiego Muzeum jako wizerunek Chrystusa z Narzędziami Męki. Interpretacja ta odwołuje się do znanej w malarstwie ikonowym formuły ikonograficznej Chrystusa Eucharystycznego, zanurzonego do bioder w kielichu, do którego czary ścieka krew z Jego ran¹⁴⁹. Podobne przedstawienia pojawiały się również w sztuce zachodniej¹⁵⁰, były także znane w nowożytnej sztuce ormiańskiej. Wizerunek Chrystusa – dziecka w kielichu, z uniesionymi w geście błogosławieństwa rękami widnieje na amulecie (XVII w.) ze zbiorów Musée Arménien de France¹⁵¹, a także na karcie Mszału (1722) ze

¹⁴³ M. Ormanian, *Kościół ormiański*, s. 127.

¹⁴⁴ Zob. ilustrację z kodeksu Ewangelii z Khizanu (Hizanu) z 1457 roku, w zbiorach Alex and Manoogian Museum; *Treasures in Heaven*, s. 207-208, nr 84, Pl. 27, a także mitrę/*khouyr* ze scenami z życia Chrystusa, z kościoła Najświętszego Zbawiciela w Yedikule, w kolekcji patriarchatu w Kumkapı; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 316-317.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 249. Zob. mitrę/*khouyr* z ok. poł. XVII wieku, należąca do patriarchatu w Kumkapı; *ibidem*, s. 353.

¹⁴⁶ Zob. przyp. 124 i 133.

¹⁴⁷ Zob. s. 218.

¹⁴⁸ Tak na haftowanej zasłonie ołtarzowej z roku 1763, pochodzącej prawdopodobnie z klasztoru św. Karapeta w Evkere, obecnie w zbiorach Cleveland Museum of Art.; D. Kouymjian, *An Armenian Liturgical Curtain*, s. 13.

¹⁴⁹ Jako odmiana tematu Chrystusa składającego siebie w Ofierze, zazwyczaj przedstawionego w momencie wyciskania do kielicha soku z owoców winnej latorośli. W tle występują Narzędzia Męki, niekiedy trzymane przez anioła; J. Sprutta, *Motyw kielicha eucharystycznego w ikonie*, „Studia Bydgoskie”, 2, 2008, s. 44-45.

¹⁵⁰ Zob. np. wenecką miniaturę w Maticolar della Scuola del Corpo di Christi (XV w.): Chrystus jako Mąż Boleści, na tle krzyża, wyłania się z kielicha podtrzymywanego przez dwóch aniołów; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2, *Die Passion Jesu Christi*, s. 232, Abb. 760.

¹⁵¹ Nr inw. 121; E. Vardanyan, *Fragments d'amulettes manuscrites conservées au Musée Arménien de France foundation Nourhan Fringhian. Catalogue et édition*, „Revue des études

zbiorów Biblioteki Kongresu (Dzieciątka nie błogosławi, ale wznosi ręce w geście oranta)¹⁵². Postać dorosłego Chrystusa wyłaniającego się z kielicha, na tle krzyża w otoczeniu narzędzi Męki (m.in. włóczni i hizopu z gąbką) widnieje na drukowanym amulecie z roku 1724, powstałym prawdopodobnie w Konstantynopolu¹⁵³. Motyw ten ma znaczenie eucharystyczne i unaocznia prawdę o zbawieniu dzięki śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa¹⁵⁴. Taka interpretacja pozwoliła na umieszczenie wizerunku Chrystusa w kielichu i w otoczeniu *arma Christi* w centrum velum liturgicznego (zamiast Baranka) z katedry pw. Bogurodzicy w Kumkapi, datowanego na rok 1813¹⁵⁵. Chrystus, ukazany do pasa, wyłania się z kielicha, z rozłożonymi w geście ukrzyżowania rękami na tle wznoszącego się za nim krzyża. Wokół rozmieszczone są *arma Christi*: włócznia, gąbka, cztery gwoździe, miska, młotek, obcęgi, pochodnia, kolumna owinięta sznurem oraz kogut¹⁵⁶.

Niemniej nie ma wątpliwości, że na krakowskim velum przedstawiona została kobieta (wskazuje na to przede wszystkim budowa anatomiczna postaci). W tym momencie odpowiedź na pytanie, kim jest tajemnicza niewiasta, można odnaleźć w tekście inskrypcji znajdującej się na tkaninie. Wspomniana jest tam św. Rypsyma, do której ofiarodawcy velum zwracają się z osobną prośbą o pośrednictwo. Rypsyma należy do grupy pierwszych świętych ormiańskich, związanych z przyjęciem chrześcijaństwa przez Armenię na początku IV wieku. Historia jej męczeństwa została po raz pierwszy spisana w V wieku przez ormiańskiego historyka Agantagelosa, w dziele *Historia Królestwa Tyrydatesa i przepowiadania św. Grzegorza Oświeciciela*¹⁵⁷. Dwa kolejne źródła to datowana

arméniennes”, *Nouvelle série*, 34, 2012, s. 335, fig. 1 a, b. Starszym przykładem tego tematu jest interesująca miniatura w brewiarzu króla Lewona II (Królestwo Cylicji, l. 1269-1289), na której ze stojącego na ołtarzu kielicha wyłania się głowa i błogosławiąca ręka Dzieciątka; V. Nersessian, *Treasures*, s. 206-207, il. 139.

¹⁵² N. Stone, M. E. Stone, *A Pair of Armenian Manuscript Missals in the Library of Congress*, „*Revue des études arméniennes*”, *Nouvelle série*, 29, 2003-2004, s. 387, fig. 1.

¹⁵³ E. Vardanyan, *Fragments d'amulettes manuscrites*, s. 341-343.

¹⁵⁴ N. Stone, M. E. Stone, *A Pair*, s. 387-388.

¹⁵⁵ R. T. Marchese, M. R. Brey, *Splendor & Pageantry*, s. 348, fig. 53, 54.

¹⁵⁶ Należy tutaj dodać, że Narzędzia Męki Chrystusa oraz ich relikwie były otaczane wielką czcią przez wiernych Kościoła ormiańskiego. Symeon Lehacy podaje, że w okolicznych klasztorach w dolinie Muszu: „w (klasztorze) Surp Achberk przechowywana jest ampułka z Przenajświętszą Krwią Chrystusa, która wypłynęła z Jego boku, (a) w klasztorze Surp Arakeloc gwoździe, którymi przybito Chrystusa do krzyża, kopia i inne świętości”. Z kolei kościoły w Cowku na jeziorze Wan przechowywano cząstkę krzyża świętego; *Z zapisków podróżnych*, s. 29. W klasztorze Howannawank miały znajdować się następujące relikwie: *całun z twarzy Chrystusa* oraz *część wieńca cierniowego*; Arakel z Tebryzu, *Księga dziejów*, s. 81.

¹⁵⁷ M. Starowieyski, *Od legendy do historii – święte założycielki Kościołów Gruzji i Armenii*, w: *Kobieta w starożytności chrześcijańskiej. Materiały Sympozjum patrystycznego 22.10. 1998 ATK*, Warszawa 1999, s. 20; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy (wstęp)*,

na IX-X wiek ormiańska *Historia świętych Rypsymianek*, autorstwa Mojżesza z Chorenu¹⁵⁸, a także oparty na greckiej wersji tekstu Agantagelosa *Żywot św. Grzegorza Oświeciciela* pióra Symeona Metafrasta (X w.)¹⁵⁹. Równoległe do tych opowieści powstawała poezja, w tym hymny (szarakany)¹⁶⁰.

Według tych przekazów Rypsima była Rzymianką wysokiego rodu¹⁶¹, dziewicą poświęconą Bogu, mieszkającą wraz z grupą mniszek w klasztorze św. Pawła w Rzymie pod koniec III wieku. Przełożoną klasztoru, nauczycielką i zarazem matką chrzestną Rypsimy była świętobliwa Gajana. Niezwykła piękność Rypsimy zwróciła uwagę cesarza Dioklecjana, który zapragnął pojąć ją za żonę. Aby temu zapobiec i uniknąć prześladowań, kobiety zbiegły do Armenii¹⁶², gdzie panował pogański król Tyrydates¹⁶³. Mniszki przybyły do prowincji Ararat i osiedliły się w pobliżu miasta Waharszapat¹⁶⁴. Władca Armenii, dowiedziawszy się o piękności Rypsimy, kazał sprowadzić ją na swój dwór, gdzie przez dwie noce na próżno próbował nakłonić ją do uległości. Rypsymie udało się dwukrotnie pokonać obdarzonego niepospolitą siłą króla i uciec z pałacu. Dopędzona przez siepaczy Tyrydatesa została poddana okrutnym torturom, które doprowadziły do jej śmierci. Rozwścieczony utratą Rypsimy władca polecił zabić Gajanę oraz 37 jej towarzyszek. Dokonane zbrodnie doprowadziły Tyrydatesa do szaleństwa, został ponadto za karę przemieniony w dzika. Zrozpaczony dwór królewski udał się o pomoc do św. Grzegorza (nazwanego później Oświecicielem), przebywającego w więzieniu jako chrześcijanin, a ponadto syn niegdysiejszego konkurenta do tronu i zabójcy ojca Tyrydatesa. Grzegorz miał wizję kolumn zwieńczonych krzyżami, które wyrastały z miejsc męczeństwa świętych niewiast. Za sprawą jego modlitw król odzyskał ludzką postać i został uleczony. Na skutek tego cudu Tyrydates wraz z dworem przyjęli chrzest, co stało się początkiem chrystianizacji całej Armenii.

„Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 459-464; *Męczeństwo świętej Rypsimy* (przekład), tłum. T. Tiszczenko-Świętorzecka, „Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 464-477.

¹⁵⁸ B. Outtier, M. Thierry, *Histoire des saintes Hripsimiennes*, „Syria”, 57, 1990, s. 695-699; M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 20; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsimy*, s. 460.

¹⁵⁹ *Vita et conversatio et martyrium Sancti Martyris Gregorii Magnae Armeniae*, w: *Patrologiae cursus competus. Series Graeca*, wyd. J. P. Migne, 115, Paris 1899, szp. 963-979; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsimy*, s. 460.

¹⁶⁰ Autorem najsłynniejszego z nich był katolikos Komitas (VII w.); *Muza*, s. 37. Zob. też: M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 23; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsimy*, s. 460, 461; *Męczeństwo świętej Rypsimy*, s. 467, przyp. 113.

¹⁶¹ Według Mojżesza z Chorenu wywodzącego się od cesarza Augusta; B. Outtier, M. Thierry, *Histoire des saintes Hripsimiennes*, s. 696.

¹⁶² Mojżesz z Chorenu wykreśla trasę ucieczki przez Egipt i Jerozolimę; *ibidem*, s. 696-697.

¹⁶³ *Męczeństwo świętej Rypsimy*, s. 467-468.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 468.

Według badaczy Rypsyma była postacią historyczną, chociaż jej prawdziwe losy zostały przekazane za pomocą obiegowych toposów literackich, popularnych również w piśmiennictwie hagiograficznym¹⁶⁵. Jej imię, Rypsyma, podobnie jak imię Gajana, zdają się ormiańskimi wersjami imion rzymskich¹⁶⁶. Wydaje się więc, że chodzi tu o męczeństwo grupy chrześcijanek należących do tzw. stanu dziewic, które uciekły przed prześladowaniami rozpętanymi przez cesarza Dioklecjana¹⁶⁷ albo jego następcę Maksymina Daję (Dazę) około roku 312¹⁶⁸.

Początki kultu św. Rypsymy sięgają IV wieku. Już sam św. Grzegorz Oświeciciel miał wznieść kaplicę w miejscu jej męczeństwa w Waharszapacie (Eczmiadzynie), przebudowaną następnie w wieku V przez patriarchę Sahaka Wielkiego¹⁶⁹. W roku 618 katolikos Komitas dokonał otwarcia grobu świętej, gdzie znaleziono szczątki opatrzone pieczęcią św. Grzegorza. O znaczeniu jej postaci dla podtrzymywania tożsamości narodowej, zwłaszcza po upadku państwowości Armenii, świadczy fakt, iż gdy w wieku XVII zachodni misjonarze starali się pozyskać do Rzymu relikwie świętej, ich zamiary spotkały się z gwałtownym oporem ze strony miejscowej ludności¹⁷⁰, dla której relikwie te stanowiły „początek i podstawę wiary Ormian, bogactwo i dobro kraju”¹⁷¹.

W Kościele ormiańskim wspomnienie św. Rypsymy obchodzone jest 30 września¹⁷². Pod tą datą wymieniają ją również menologia bizantyjskie¹⁷³, a dzień wcześniej *Martyrologium Rzymskie*¹⁷⁴. Święta była również znana wśród chrześcijan arabskich¹⁷⁵, a nawet w Etiopii, dokąd dotarła zmodyfikowana wersja legendy o jej męczeństwie¹⁷⁶.

¹⁶⁵ M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 23; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 463.

¹⁶⁶ Hripsime to Eufrozyna lub Crispina, a Gajana Gaianus, Gaia lub Caia; M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 22; K. Stopka, *Armenia Christiana. Unionistyczna polityka Konstantynopola i Rzymu a tożsamość chrześcijaństwa ormiańskiego (IV-XV w.)*, Kraków 2002, s. 23, przyp. 43.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 23-24.

¹⁶⁸ M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 22.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 22; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 463, s. 467, przyp. 113.

¹⁷⁰ M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 23.

¹⁷¹ Arakel z Tebryzu, *Księga dziejów*, s. 160.

¹⁷² S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 463.

¹⁷³ Zob. tzw. menologium Bazylego II; *Menologium Graecorum*, w: *Patrologiae cursus competus. Series Graeca*, wyd. J. P. Migne, 117, Paris, 1864, szp. 79. Według źródeł ormiańskich w Konstantynopolu, w kościele św. Trójcy, miały być przechowywane jej relikwie; S. Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire l'illuminateur dans l'art Byzantin*, w: idem, *Études byzantines et arméniennes*, s. 57.

¹⁷⁴ M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 23; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 461.

¹⁷⁵ M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 20; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 460-461.

¹⁷⁶ Według niej Rypsyma – Arsima, była córką Teodora, brata biskupa Cezarei Palestyńskiej, pochodzącego z Cylicji; M. Starowieyski, *Od legendy do historii*, s. 22. Kult świętej

Przedstawienia św. Rypsymy w sztuce ormiańskiej są paradoksalnie stosunkowo rzadkie¹⁷⁷, chociaż według wspomnianego już Wrtanesa Kertogha w kościołach ormiańskich na przełomie VI i VII wieku obok scen z życia św. Grzegorza umieszczano również wizerunki „błogosławionych i chwalebnych” świętych Gajany i Rypsymy oraz ich towarzyszek¹⁷⁸. Tradycję tę potwierdzają znacznie późniejsze, datowane na wiek XIII, malowidła ściennie z kościoła św. Grzegorza Oświeciciela z fundacji Tigrana Honeca w Ani¹⁷⁹. Głównym tematem cyklu jest historia życia św. Grzegorza, w którą wplecione są również sceny z udziałem świętych dziewic prześladowanych przez króla Tyrydatesa. Wśród nich znajduje się scena męczeństwa Rypsymy i jej towarzyszek¹⁸⁰. Wizerunki świętej pojawiały się również na kartach hymnarzy, jak np. w kodeksie z XIV wieku¹⁸¹. Rypsyma, ukazana w całej postaci, stoi z krzyżem (symbolem męczeństwa) w prawej ręce, ubrana w błękitny maforion i zieloną szatę. Wizerunek świętej widnieje również na wspomnianej już chorągwi procesyjnej św. Grzegorza Oświeciciela, datowanej, według zapisu w XVIII-wiecznym inwentarzu, na rok 1448¹⁸². Rypsyma stoi tutaj po prawej stronie św. Grzegorza, z którego drugiej strony przedstawiony jest król Tyrydates¹⁸³. Święta ubrana jest w zieloną suknię spiętą pasem oraz czerwony płaszcz; na głowie ma koronę, symbol zwycięstwa i nagrody w niebie¹⁸⁴.

zakorzenił się wśród Etiopczyków prawdopodobnie za pośrednictwem diaspory ormiańskiej w Jerozolimie. Jednym z ważniejszych miejsc jemu poświęconych jest kościół pw. św. Rypsymy na wyspie Dek. Z kolei w klasztorze w Giszen w prowincji Uello przechowywane są relikwie męczennicy; M. Krawczuk, *Relacje między kościołami Armenii i Etiopii – św. Rypsyma i jej kult w Etiopii*, w: *Nie tylko Europa. Wybór materiałów z I Ogólnopolskiej Konferencji Orientalistów w Ciężeniu nad Wartą*, red. A. Joniak-Lüthi, A. F. Majewicz, Poznań 2005, s. 90. Historia św. Rypsymy pojawia się w etiopskich żywotach świętych i męczenników, znana jest również poświęcona jej antyfona (znaleziona w manuskrypcie z XIV w.); *ibidem*, s. 90-91, w której mowa jest o męczeńskiej śmierci w płomieniach; *Muza*, s. 334-335.

¹⁷⁷ M. Thierry, *Monastères arméniens du Vaspurakan*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 6, 1969, s. 157, przyp. 76.

¹⁷⁸ S. Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire*, s. 60.

¹⁷⁹ Datowane na wiek XIII, są dziełem artystów gruzińskich; M. et N. Thierry, *Ani, ville morte du Moyen Age arménien*, „Jardin des arts”, 65, 1960, s. 141.

¹⁸⁰ Nagie ciało męczennicy, z odciętą głową, leży na ziemi, podczas gdy obok kłęczą dwie mniszki ścinane przez oprawcę; pozostałe stoją w tle, atakowane przez drugiego oprawcę z mieczem w dłoni; Zob.: <https://dimitrastasinopoulou.smugmug.com/%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%97-%CE%A4%CE%9F%CE%A5%CE%A1%CE%9A%CE%99%CE%91-%CE%95%CE%91ST-TURKEY/i-6b2vmfz/A>, 25 VI 2018.

¹⁸¹ N. Thierry, *Un hymnaire inédit des Frères Yovhannēs et Zak'ara (Vaspurakan, fin du XI^e siècle*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 23, 1992, s. 556, fig. 6.

¹⁸² Przechowywane w Muzeum Katolikosatu w Eczmiadzynie; *ibidem*, s. 129.

¹⁸³ Z drugiej strony miało znajdować się przedstawienie tronującego Chrystusa. Chorągiew była noszona przed katolikosem w czasie podróży; V. Nersessian, *Treasures*, s. 129.

¹⁸⁴ Taką symboliką korony-wieńca posługują się autorzy tekstów hagiograficznych. Zob. np.: „od dawna przygotowane były na uwięzienie, okowy, różne udręki, a nawet na śmierć

Z epoki nowożytniej zachowało się kilka przedstawień, niektóre z nich podtrzymują bizantyńską formułę ikonograficzną, a inne ulegają wyraźnie wpływowi sztuki zachodniej. Do pierwszej grupy należą przedstawienia z dwóch hymnarzy¹⁸⁵. Nurt drugi reprezentuje malowidło na północno-zachodnim filarze Żamatunu wchodzącego w skład monasteru w Waragu¹⁸⁶. Święta ukazana jest tu w zachodnim stroju zakonnym – habicie ze szkaplerzem i krzyżem oraz welonie; na głowie ma koronę, w rękach trzyma otwartą księgę. Szczególnie rozbudowaną ikonografią odznacza się obraz autorstwa Hownatana Hownatania (ok. 1730-1801) z kościoła pw. św. Rypsymy w Eczmiadzinie¹⁸⁷. Rypsyma, ubrana w błękitną suknię przepasaną drogocennym pasem i z krzyżem zawieszonym na piersi, z uśmiechem na twarzy stoi w triumfującej pozie, wsparta o krzyż, na który wskazuje lewą dłonią, równocześnie depcząc leżącego na ziemi króla Tyrydatesa. Po jej lewej stronie unosi się aniołek z gałązką palmową w ręku, trzymający nad głową świętej koronę. Powyżej, spomiędzy obłoków, zlatuje gołębica Ducha Świętego, na tle glorii promienistej, z której na świętą spada snop promieni. W tle ukazane są sceny jej męczeństwa, po lewej kamieniowanie świętej rozkrzyżowanej na ziemi i przywiązanej za ręce i nogi do palików; po prawej wyrwanie języka. Do zachodniego nurtu obrazowania św. Rypsymy należą również wizerunki powstałe w środowisku polskiej diaspory ormiańskiej¹⁸⁸.

dla Imienia Pana świata, chciały bowiem stać się godnymi wieńca sprawiedliwości”; *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 467, czy: „gloriosa Ripsime coronam suscepit martyricam”; *Vita et conversatio*, szp. 974.

¹⁸⁵ Z roku 1588, w zbiorach Chester Beatty Library; S. Der Nersessian, *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, V. I, Dublin 1958, s. 136. Rypsyma ma na głowie koronę, a w ręku trzyma krzyż. Z lat 1651-1652, kodeks wykonany w klasztorze pw. św. Tomasza w Agulis; idem, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington 1963, s. 81, 83, fig. 312. Święta ukazana do pasa, „wyrasta” z trójkątnego motywu ornamentalnego.

¹⁸⁶ M. Thierry, *Monastères arméniens du Vaspurakan*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 6, 1969, s. 157, il. 14.

¹⁸⁷ Քրիստոնյայ Հայաստանի Հանրագիտարան (orm. Chrześcijańska Armenia. Encyklopedia), red. H. Ajwazjan, Jerewan 2002, 592-593 (zał. 10.7). Na temat Hownatana Hownatania zob.: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, red. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, 75, Berlin–Boston 2012, s. 123-124.

¹⁸⁸ Św. Rypsymę szczególnym kultem otaczały benedyktynki ormiańskie z lwowskiego klasztoru, nazywające się „mniszkami św. Rypsymy”. Świadectwem tego kultu jest również dziełko ks. Andrzeja Gabriela Kasparowicza (wyd. w 1750 r.): *Raj rozkoszny męczeńskie róże wstydu panińskiego lilie powtórnie w Armenii zaszczerpionej, to jest nabożeństwo na czternaście czwartków, godzinki, litanie, oraz życie Św. Grzegorza trzeciego po św. Tadeuszu, Bartłomieju apostoła, patriarchy, męczennika Armenii, św. Rypsymy panny i męczenniczki, tudzież i inne przypadki*; H. Augustynowicz-Ciecierska, P. Szczaniński OSB, *Kronika benedyktynek ormiańskich*, „Nasza Przeszłość”, 62, 1984, s. 128-129. W klasztorze lwowskim znajdowały się relikwie świętej, przechowywane w relikwiarzu z jej wizerunkiem na nodusie (w stroju mniszki benedyktyńskiej i z symbolami męczeństwa, krzyżem i palmą, w rękach).

Znane są też przedstawienia świętej w sztuce bizantyńskiej i ruskiej¹⁸⁹, a także etiopskiej¹⁹⁰.

Na ormiańskich tkaninach liturgicznych św. Rypsyma pojawia się niezwykle rzadko. Oprócz wspomnianej wyżej chorągwi jedynym znanym nam wizerunkiem jest scena ścięcia Rypsymy i Gajany, wpisana w szerszy cykl narracyjny opowiadający historię nawrócenia Armenii, w głównym polu drukowanej zasłony ołtarzowej ze zbiorów Muzeum Katolikosa w Eczmiadzynie¹⁹¹.

Na tle omówionych powyżej przedstawień wizerunek świętej na velum ze zbiorów Muzeum UJ jest nietypowy. Zaskakuje umieszczenie męczennicy w kielichu, a także włączenie do jej ikonografii rozbudowanego programu Narzędzi

Relikwiarz obecnie znajduje się w klasztorze w Wołowie, dokąd przeniosły się siostry po roku 1946; *Skarbnica wiedzy o polskich Ormianach*, www.skarbnica.ormianie.pl/?idw=217 21 VIII 2018. Historia Rypsymy była również tematem tragedii *Święta Rypsyma abo Tyrydat przemieniony*, wystawionej przez teatr szkolny lwowskiego kolegium teatynów w roku 1668: M. Mieszek, *Kilka uwag o intermediach z lwowskiego kolegium księży teatynów*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litterara Polonica”, 9, 2007, s. 54-56. Obraz przedstawiający św. Rypsymę „z aplikowaną materją” pokazano na wspomnianej już wystawie we Lwowie w roku 1932; *Wystawa zabytków ormiańskich*, s. 40. Prawdopodobnie Rypsyma i Gajana (w koronach na głowach i zwojami w rękach) zostały przedstawione na miniaturze rękopisu *Miscellanea* powstałego w roku 1595 w Zamościu (ob. w Bibliotece Państwowej w Eczmiadzynie); J. Rydzkowska-Kozak, *Ormiańskie malarstwo miniaturowe w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa–Toruń 2014, s. 256, il. 119.

¹⁸⁹ Scena męczeństwa śśw. Rypsymy i Gajany w *Menologium Bazylego II* (k. X wieku); zgodnie z krótkim tekstem opisującym ich losy; *Menologium Graecorum*, szp. 79, Rypsyma stoi ze związanymi rękami, a jej stopy są palone ogniem. Obok klęczy ścinana mieczem Gajana; S. Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire*, s. 58. Zob.: Biblioteka Digivatlib; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0097?sid=a7590df9b8aca22111c8359533716419&zoomlevel=4, 1 VI 2018. W *Menologium Demetriusza I Paleologa*: w Bibliotece Bodlejańskiej, XIV w.: przedstawienie św. Grzegorza Oświeciciela ze stojącymi po bokach postaciami dwóch świętych niewiast w mafionach, trzymających w prawych dłoniach krzyże (11v); S. Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire*, s. 58. Zob.: Digital Bodleian; <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#?p=c+22,t+Ms.gr.th.f.1,rsrs+0,rsp+10,fa+ox%3Acollect ion%5EGreek,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+a77c8264-9651-49c8-bf6b-f6d9f9077586,vi+394a3211-83f8-4ad3-af28-8e2e60f38d39>, 14 VII 2018. Gajana i Rypsymy w szatach zakonnych w *Lekcjonarzu* (kodeks Vat.gr.1156, (255v); S. Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire*, s. 59. Zob.: Digivatlib; https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1156, 14 VII 2018. Scena ścięcia świętych niewiast obok postaci św. Grzegorza Oświeciciela na ikonie kalendaryzowej z klasztoru św. Katarzyny na Synaju; S. Der Nersessian, *Les portraits de Grégoire*, s. 59, przyp. 25. O pojedynczych przedstawieniach w sztuce Rusi zob.: *Rhipsima*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, 3, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1990, szp. 266.

¹⁹⁰ Są to malowidła ściennie ze scenami męczeństwa (Rypsyma razem z towarzyszami w płomieniach oraz ścięcie głowy dziewicy) we wspomnianym wyżej kościele na wyspie Dek; M. Krawczuk, *Relacje*, s. 90.

¹⁹¹ Tkanina, datowana na rok 1789, została wykonana w Madrasie, w Indiach, centrum produkcji drukowanych tkanin zamawianych przez Ormian; V. Nersessian, *Treasures*, s. 129-131.

Męki Pańskiej, które występują zawsze w powiązaniu z wizerunkiem Chrystusa lub w bezpośrednim nawiązaniu do Jego Osoby¹⁹². Można zadać pytanie, co kierowało autorem koncepcji dekoracji hafciarskiej velum, że posłużył się schematem ikonograficznym właściwym dla przedstawień Chrystusa. Być może przyczyna tkwi właśnie w niedostatku przedstawień św. Rypsymy w sztuce ormiańskiej. Nieznany autor projektu velum mógł nie znaleźć w swoim otoczeniu żadnych wizerunków męczennicy, które mogłyby posłużyć mu jako bezpośredni wzorzec. Musiał więc sięgnąć po repertuar znanych sobie motywów, które można było ideowo połączyć z postacią Rypsymy. Przeanalizujemy więc poszczególne elementy tego wizerunku i spróbujemy uzasadnić ich sens.

Ukazanie świętej jako orantki – z uniesionymi w geście modlitewnym rękami¹⁹³ – nasuwa skojarzenie z licznymi przedstawieniami Daniela w lwiej jamie, jednego z najbardziej popularnych motywów we wczesnym okresie sztuki Armenii, pojawiającego się w kamiennym reliefie na murach kościołów, zabytkach funeralnych i stelach¹⁹⁴. Przyjętym schematem jest postać proroka stojącego ze wzniesionymi rękami pomiędzy dwoma lwami. Dużych rozmiarów płaskorzeźba widnieje na północnej fasadzie kościoła wchodzącego w skład klasztoru pw. św. Krzyża w Aghtamar (X w.)¹⁹⁵, obok znajduje się przedstawienie trzech młodzieńców hebrajskich w piecu ognistym, ukazanych w analogicznych pozach (z wzniesionymi rękami)¹⁹⁶. Głównym wątkiem obu historii biblijnych jest cudowny ratunek przed złem oraz triumf wiary, możliwy dzięki Boskiej interwencji wobec tych, którzy pozostają wierni pomimo prób i przeciwności¹⁹⁷. Wykładnia ta koresponduje z cudownym ocaleniem przed hańbą oraz ostatecznym triumfem świętej, przyjmującej „wieniec chwały”. Ale cudowna interwencja nie miałaby miejsca, gdyby nie była poprzedzona gorliwą modlitwą i wezwaniem o pomoc. Wyraźnie podkreśla to Agatangelos, kilkakrotnie przytaczając teksty modlitw przesładowanych kobiet¹⁹⁸, w dużej mierze oparte na wyliczaniu wielu starotesta-

¹⁹² R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 211.

¹⁹³ Przedstawienie oranta należało do podstawowego kanonu sztuki wczesnochrześcijańskiej. W zależności od kontekstu miało ono obrazować modlitwę o ratunek w sytuacji zagrożenia, symbolizować duszę przebywającą w raju lub zmarłego oczekującego na zmartwychwstanie, w końcu przedstawiać postaci męczenników i świętych, wstawiających się za żyjącymi; G. Seib, *Orans, Orante*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, szp. 353; S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa*, s. 167, przyp. 167.

¹⁹⁴ P. Donabédian, *Les thèmes bibliques dans la sculpture arméniennse préarabe*, „Revue des études arméniennes”, 22, 1990-1991, s. 262-264, fig. 12, 15, 16, 17.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ J.-M. Thierry, *Armenien*, s. 148, 154, nr. 98.

¹⁹⁷ P. Donabédian, *Les thèmes*, s. 260, 262.

¹⁹⁸ Przykładowo, gdy słudzy Tyrydatesa przybywają po Rypsymę „wszystkie dziewice krzyczały, wznosiły ręce do nieba i błagały dobrego Pana, aby je wybawił od występnego i niegodziwego związku”; *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 471. Sama zaś Rypsima przed rozpoczęciem modlitwy „zawołała głośno” i „złożyła ręce na kształt krzyża”; *ibidem*, s. 470.

mentowych przykładów cudownego ocalenia uciśnionego, m.in. także Daniela¹⁹⁹. Inne wytłumaczenie ukazania św. Rypsymy pod postacią orantki odwołuje się do tekstu inskrypcji znajdującej się na velum. Jak wiadomo, darczyńcy proszą męczennicę, aby miała w opiece dusze ich rodziców²⁰⁰. Aspekt wstawienniczej roli świętego, podkreślonej przez jego modlitewną postawę²⁰¹, w szczególny sposób realizował się w przedstawieniach Marii – Orędowniczki, która w pozie Oranty pojawia się w sztuce wczesnochrześcijańskiej, bizantyńskiej i ruskiej²⁰², a w ormiańskiej na miniaturze Kodeksu (Ewangelii) Eczmiadzyńskiego z 989 roku²⁰³.

Włączenie do ikonografii Rypsymy krzyża, który nie stanowi tutaj bezpośredniego symbolu jej męczeństwa, ale wyobraża narzędzie śmierci Chrystusa, zdaje się mieć powiązanie z legendą, według której święta dziewica przyniosła do Armenii relikwie Prawdziwego Krzyża²⁰⁴. Rola, jaką miała odegrać Rypsoma w zapoczątkowaniu kultu Krzyża Świętego w Armenii, wydaje się tym bardziej zasługiwać na podkreślenie, gdy weźmie się pod uwagę szczególną cześć, jaką Ormianie otaczali przez wieki Krzyż Chrystusa²⁰⁵.

Niezgodne z kanonami ikonograficznymi sztuki chrześcijańskiej umieszczenie świętej w kielichu, przysługującym w tym kontekście wyłącznie Chry-

¹⁹⁹ „Ty uratowałeś Daniela, wrzuconego na pożarcie dzikim zwierzętom, by mimo jego słabości, wstawił się wobec swoich przeciwników”; *Męczeństwo św. Rypsymy*, s. 472. Symeon Metafrast dołącza do tego katalogu przykładów także młodzieńców hebrajskich: „trium [...] puerorum et quemadmodum illi tanquam in herba roscida in flamma incedebant”; *Vita et conversatio*, szp. 967. Porównanie męczeństwa Rypsymy i jej towarzyszek do próby, jakiej zostali poddani trzej Hebrajczycy, zawiera wspomniany hymn Komitasa: „Wstępowałyście śmiało w piec ognisty męki –/ Szczęśliwości wieczystej dostąpicie za to; Muza”, s. 37.

²⁰⁰ Kościół ormiański zalecał kult świętych, rozumianych jako pośredników i pomocników żyjących. Temu celowi służyły ich wizerunki, umieszczane we wnętrzach świątyń; V. Nersessian, *Treasures*, s. 87-88.

²⁰¹ G. Seib, *Orans, Orante*, szp. 353.

²⁰² *Ibidem*. Zob. na ten temat: J. Sprutta, *Ikona Matki Bożej Oranty*, „Salvatoris Mater”, 10, 2008, s. 173-183; K. Stawecka, *Matka Boża Oranta*, „Muzeum Ikon w Supraślu. Zeszyty Muzealne”, 2, 2013, s. 18-20.

²⁰³ Maria z uniesionymi rękami siedzi na tronie trzymając na kolanach błogosławiące Dzieciątko; L. A. Dournovo, S. Der Nersessian, *Armenian Miniatures*, s. 28-29.

²⁰⁴ Rypsoma miała otrzymać je od Gajany. Relikwia ta miała znaleźć się w Rzymie za sprawą św. Jakuba, który podarował ją cesarzowej Patronice, żonie Klaudiusza; B. Outtier, M. Thierry, *Histoire des saintes Hripsimiennes*, s. 696, 707; S. Longosz, *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 461. Rypsoma miała zostawić relikwię wraz z dwoma kapłanami w Waragu, gdzie wzniesiono później klasztor. W Kościele ormiańskim, 26 lutego, obchodzone święto Krzyża z Waragu, zob.: G. Bayan, *Le Synaxaire Arménien de Ter Israël (Mois de Méhéki)*, w: R. Grafín, F. Nau, *Patrologia Orientalis*, 21, Paris 1930, s. 94-95.

²⁰⁵ Kult Krzyża Świętego, rozwijający się dynamicznie na terenie Cesarstwa Rzymskiego od IV wieku, został bardzo szybko przyswojony i zakorzeniony w kulturze duchowej Armenii, czego dowodem jest obecność świąt jemu poświęconych oraz licznych wspomnień w ormiańskim kalendarzu liturgicznym w V wieku; R. Bulas, *Krzyż armeński – khatchkar*, „Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 87-88.

stusowi, również może bronić się przed zarzutem bezrefleksyjnego sięgnięcia po motyw ściśle eucharystyczny. Obok kielicha Ostatniej Wieczerzy w symbolice biblijnej istnieje również kielich, o którego oddalenie modlił się Chrystus w Ogrojcu. Ten kielich ma też na myśli dużo wcześniej, gdy zwraca się do swoich Uczniów, chcących zająć wysokie miejsca w Królestwie Niebieskim, z pytaniem: „Nie wiecie, o co prosicie. Czy możecie pić kielich, który Ja mam pić?” (Mt 20, 22), aby na koniec stwierdzić, zapowiadając w ten sposób ich męczeńską śmierć: „Kielich mój [...] pić będziecie” (Mt 20, 23). W ten sposób symbol Męki Chrystusa staje się również znakiem męczeństwa Jego naśladowców (podobnie jak krzyż pojawiający się w ręku św. Rypsymy na niektórych jej przedstawieniach), którzy przyjmując śmierć za wiarę, współuczestniczą w zbawczej Ofierze Zbawiciela. „Prawdziwy Syn Boży w swojej dobroci raczył darować swoim umiłowanemu udział w swoim dziedzictwie”²⁰⁶, stwierdził Agatangelos, a zagrożone przez Dioklecjana mieszkanki rzymskiego klasztoru zwracają się z prośbą do Boga: „Pozwól, byśmy piły z kielicha walki”²⁰⁷. Równocześnie kielich, do którego spływa zbawcza krew Jezusa, a w tym konkretnym przypadku krew Jego naśladowczyń, przywołuje jeszcze jedno skojarzenie – z popularnym w sztuce Zachodu przedstawieniem Chrystusa w tłoczni mistycznej²⁰⁸. Nie bez przyczyny, zdaje się, autorzy żywotów świętych „rypsymianek” każą zamieszkać im po przybyciu do Armenii w tłoczni wina, w której pobliżu poniosą śmierć męczeńską²⁰⁹.

W tym miejscu warto przywrzeć się jeszcze dwóm motywom, które nie występują w przedstawieniach *arma Christi*, przez co zdają się należeć do ikonografii św. Rypsymy. Są to dziwaczne „łańcuchy” wiążące ręce kobiety do brzegów kielicha oraz trudny do nazwania drobny przedmiot w formie wydłużonej łyzy, znajdujący się po jej prawej stronie. Aby znaleźć wytłumaczenie dla tych motywów, trzeba po raz kolejny sięgnąć po opisy jej męczeńskiej śmierci. Szczegółowy opis tortur Rypsymy zapisał już Agatangelos: „związali na plecach ręce Rypsymy i chcieli wyciąć jej język, ona zaś dobrowolnie wyciągnęła go przed nimi. Natychmiast podarli jej szaty, wbili w ręce i nogi cztery pale, przypiekali ją pochodniami, wbijali do jej łona ostre kamienie, rozszarpując wnętrzności. Jeszcze oddychała, kiedy wydlubali jej oczy. Potem zaś, porzucając ją, powiedzieli: «Niech podobnie zginą wszyscy, którzy sprzeciwiają się królewskim rozkazom»”²¹⁰. „Łańcuchy” przytrzymujące dłonie świętej na velum z Collegium Maius mogą być zatem nawiązaniem do owych czterech pali, które wbito jej w dłonie (na przywołanym powyżej obrazie Hownatianiana ukazane zostały jako

²⁰⁶ *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 469.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 467.

²⁰⁸ Zob. A. Thomas, *Kelter, Mystiche*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, szp. 497-504.

²⁰⁹ *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 468, 474. „Zaprawdę, wyście pędy Chrystusowej łyzy. // Winogrodnik niebieski soki wasze zbierze” – napisze o męczennicach Komitas; *Muza*, s. 37.

²¹⁰ *Męczeństwo świętej Rypsymy*, s. 475.

wbite w ziemię paliki, do których rzemieniami przywiązano ręce i nogi męczennicy). Z drugiej strony ich nietypowa forma może również nasuwać skojarzenia z wyciągniętymi wnętrzościami (pionowa, czerwona linia na brzuchu postaci wskazywałaby ślad po rozcięciu). Z kolei wspomniany przedmiot po prawej stronie przypomina kształtem wyrwany język.

Podsumowując, przedstawienie św. Rypsymy na nakryciu liturgicznym z Muszu charakteryzuje się oryginalną, zaskakującą formułą ikonograficzną, opartą na ścisłym powiązaniu motywów typowych dla wizerunków Chrystusa Eucharystycznego z elementami zakorzenionymi w hagiograficznej opowieści²¹¹. Powstały w ten sposób nowy model obrazowania ormiańskiej świętej zyskał bogaty, wielowymiarowy sens ideowy. Nie ma chyba wątpliwości, że był to zamiar celowy.

Sześcioskrzydli serafinowie należący do najwyższej triady hierarchii chórów anielskich²¹² w wizji proroka Izajasza stoją nad zasiadającym na tronie Bogiem i oddają Mu cześć, wołając: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów” (Iz 6, 3). Słowa te zostały włączone do liturgii Kościołów Wschodu i Zachodu, śpiewa się je również po prefacji w Kościele ormiańskim²¹³. Wizerunki serafinów umieszczane są na wachlarzach (*flabella/ rypidony*) trzymanyh przez diakonów podczas Boskiej Liturgii²¹⁴. Uskrzydłone głowy aniołów na velum mają z kolei przedstawiać niebiańskie zastępy otaczające tron Przedwiecznego w liczbie „tysiąc tysięcy” i „dziesięć tysięcy razy dziesięć tysięcy” (Dn 7, 10)²¹⁵. Wizerunek *Agnus Dei* w centrum tkaniny przywołuje też wizję apokaliptycznych aniołów (w nieco innej liczbie, „miriardy miriard” i „tysiące tysięcy”; Ap 5, 11), którzy oddają cześć Barankowi, wołając: „Baranek zabity jest godzien otrzymać potęgę i bogactwo, i mądrość, i moc, i cześć, i chwałę, i błogosławieństwo” (Ap 5, 12). Do tekstu Apokalipsy odsyła również dwunastu aniołów otaczających słoneczną tarczę wokół Baranka. Niebiańskie Jeruzalem okala mur, który ma „dwanaście bram, a na bramach dwunastu aniołów i wypisane imiona, które są imionami dwunastu pokoleń synów Izraela” (Ap 21, 12) oraz „dwanaście warstw funda-

²¹¹ Badacze tkanin ze Stambułu zwracają również uwagę, że na wyobraźnię hafciarzy wykonujących paramenty liturgiczne miała wpływ także muzyka kościelna i pieśni religijne śpiewane zarówno w świątyniach, jak też po domach; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 22.

²¹² *Hierarchia niebiańska*, dzieło Pseudo-Dionizego Aeropagity (V/VI w.), ustalająca porządek oraz stopnie bytów anielskich, stała się podstawowym źródłem angelologii Kościołów Zachodu i Wschodu, w tym również Kościoła ormiańskiego, chociaż pełna recepcja *Hierarchii* stała się możliwa dopiero za sprawą św. Grzegorza z Tawetu (1340-1411); Archbishop M. Ashijan, *The Angelology of St. Grigor Tat'evaçi with Special Reference to the "Celestial Hierarchy" of Dionysius Areopagite*, w: idem, *Armenian Church Patristic and Other Essays*, New York 1994, s. 114-115, 132-133, 135-137.

²¹³ J. M. Czernski, *Liturgie Kościołów wschodnich*, s. 124.

²¹⁴ Archbishop M. Ashijan, *Armenian Church Paritiv*, s. 119.

²¹⁵ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 211.

mentu, a na nich dwanaście imion dwunastu Apostołów Baranka” (Ap 21, 14). Wpisanie wizerunków niebiańskich duchów w program ikonograficzny nakrycia kielichowego unaocznia nierozzerwalny związek pomiędzy Liturgią Niebiańską, celebrowaną przez Chrystusa przed tronem Boga w asyście chórów anielskich, a tą odbywającą się na ziemi, we wnętrzu świątyni, która jest jej powtórzeniem i uobecnieniem²¹⁶.

Podczas analizy przedstawienia niebiańskich duchów na velum ze zbiorów Muzeum UJ (ale też na innych ormiańskich tkaninach liturgicznych) uwagę zwraca przewaga nici z metalowym opłotem, którymi wyhaftowane są nie tylko nimby, ale i skrzydła. Być może u podłoża tego rozwiązania, zdawałoby się wyłącznie formalno-estetycznego, leży myśl św. Grzegorza Oświeciciela, iż Bóg stworzył aniołów ze światła i ozdobił ich chwalebny światłem²¹⁷.

Ostatnim elementem programu ikonograficznego nakrycia kielichowego z Muszu jest symbol krzyża. Określany przez św. Grzegorza Oświeciciela jako „najświętszy znak”, „dający życie”, był (jak już zostało wspomniane) przedmiotem szczególnego kultu wśród Ormian²¹⁸. Symbol krzyża jest szczególnie mocno akcentowany w historii chrystianizacji Armenii, począwszy od wspomnianej już wizji św. Grzegorza, poprzez liczne krzyże wznoszone przez misjonarza podczas jego podróży misyjnej po kraju²¹⁹. Znak krzyża symbolizuje Mękę Chrystusa, ale jest też symbolem zwycięstwa, znakiem Syna Człowieczego, który pojawi się na niebie w Dniu Sądu Ostatecznego²²⁰. W przypadku pozbawionych własnej państwowości Ormian stał się również symbolem ich tożsamości narodowej²²¹.

Analiza stylistyczna dekoracji hafciarskiej velum

Na sztukę Ormian zamieszkujących obszar Azji Mniejszej oddziaływały dwie wielkie tradycje ikonograficzne i stylowe – bizantyńska (zwłaszcza na terenach bliższych centrum Cesarstwa, jak w Cylicji oraz Palestynie) oraz zachodnia, której wpływ datuje się od czasów kontaktów z państwami krzyżowców, a który nasilił się w czasach nowożytnych²²². Poza tym ze Wschodu docierały również

²¹⁶ Podczas tzw. małego wejścia celebrans modli się, aby do sanktuarium weszli „święci aniołowie” i wzięli udział w celebracji; J. M. Czerski, *Liturgie Kościołów wschodnich*, s. 117.

²¹⁷ Archbishop M. Ashijan, *The Angelology*, s. 134.

²¹⁸ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 209.

²¹⁹ R. Bulas, *Krzyż armeński*, s. 88.

²²⁰ R. T. Marchese, M. R. Breu, *loc. cit.*

²²¹ *Ibidem*.

²²² W obu przypadkach chodzi przede wszystkim o wzorce ikonograficzne w malarstwie książkowym. Zob. bizantynizujące miniatury powstałe w skryptoriach Małej Cylicji: E. Korhkmazian, I. Drampian, G. Hakopian, *Armenian Miniatures of the 13th and 14th centuries from the Matenadaran Collection Yerevan*, Leningrad 1984, nr 79-152, czy pojedyncze tematy zaczerpnięte z ikonografii Zachodu omawiane przez: S. Der Nersessian, *Western Icono-*

inspiracje sztuką perską²²³, a nawet chińską²²⁴. Równolegle kształtowała się własna tradycja stylowa, charakteryzująca się odrzuceniem form klasycznych na rzecz orientalizacji, wyrażającej się poprzez odejście od naturalizmu, dążenie do dekoracyjności, położenie nacisku na kolorystykę, a także skłonność do ornamentalizacji form²²⁵. Ten rodzimy styl ormiański rozwijał się zwłaszcza wokół wybrzeży jeziora Wan, a szczególnie w prowincji Waspurakan, od końca wieku XIII aż po wiek XVII²²⁶.

Podobne tendencje istniały również w sztukach tkackich i hafciarskich, co zauważyli Marchese i Breu podczas opracowywania zespołu ormiańskich tkanin liturgicznych ze zbiorów patriarchatu w Stambule. Według badaczy ich dekoracje hafciarskie można podzielić na dwie grupy, z których jedna nawiązywała do wschodniej tradycji sztuki ormiańskiej z okresu od X do XIV wieku, a druga tworzyła mieszkankę inspiracji stylu późnego Bizancjum oraz nowożytnej sztuki europejskiej, ze skłonnością do naturalizmu²²⁷. Oba nurty skupiały się w jednym, wyróżnionym przez wspomnianych autorów stylu „konstantynopolitańskim”, którym odznaczały się haftowane paramenty liturgiczne wykonywane na potrzeby kościołów stolicy Imperium Osmańskiego, a także rozprowadzane wśród diaspor ormiańskich żyjących na całym jego terytorium²²⁸.

Nakrycie kielichowe ze zbiorów Muzeum UJ wyraźnie wpisuje się w ten pierwszy, zakorzeniony w lokalnej tradycji nurt stylistyczny. Postacie są silnie stylizowane, ich rysunek uproszczony i miejscami nieporadny, rysy twarzy za-

graphie Themes, s. 611-630. Nowożytne przykłady oddziaływania rycin europejskich zob.: S. Der Nersessian, A. Mekhitarian, *Miniatures*, fig. 97, 116

²²³ Które można rozpoznać przede wszystkim po charakterystycznym typie fizjonomicznym (okrągłe głowy, skośne oczy i łukowate brwi); zob. np. miniatura z kręgu diaspor ormiańskiej w Iranie, 1356-1357; E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian, *Armenian Miniatures*, nr 163.

²²⁴ D. Kouymjian, *The Classical Tradition in Armenian Art*, „Revue des Études Arméniennes”, 15, 1981, s. 288.

²²⁵ Styl ten rodzi się w skryptoriach X wieku i jest następnie rozwijany w środowisku monastycznym, na terenie tzw. Wielkiej Armenii, z dala od cesarstwa i państw krzyżowców. Stąd określa się go jako prowincjonalny lub monastyczny; *ibidem*, s. 277-281.

²²⁶ E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian, *Armenian Miniatures*, s. 14-16. W XVII wieku pojawiła się moda na kopiowanie kodeksów z Cylicji, a także zaczęły docierać drukowane na Zachodzie księgi ormiańskie z rycinami w stylu europejskim, co spowodowało renesans klasycznych tendencji; D. Kouymjian, *The Classical Tradition*, s. 285-286.

²²⁷ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Sacred Textiles*, s. 95; *idem*, *Splendor & Pageantry*, s. 212.

²²⁸ *Idem*, *Sacred Textiles*, s. 91; *idem*, *Splendor & Pageantry*, s. 269. Według badaczy styl ten cechuje się stosowaniem różnorodnych technik hafciarskich, z użyciem kosztownych materiałów – nici metalowych, pereł, kamieni szlachetnych, w celu wykonania rozbudowanych, często trójwymiarowych kompozycji, o drobiazgowo opracowanym detalu (zwłaszcza postaci ludzkiej) i „malarzkości”, która upodabnia haftowane sceny do iluminacji książkowych; *idem*, *Sacred Textiles*, s. 97, przyp. 1.

znaczone w sposób szkicowy i wręcz umowny. Równocześnie zwraca uwagę harmonijny koloryt, oraz dekoracyjny walor zdobień tkaniny, osiągnięta przez świadome użycie konkretnych ściegów hafciarskich, dających zróżnicowane efekty tak formalne, jak i barwne. Ścieg łańcuszkowy, pozwalający na swobodne prowadzenie igły, tworzy malarskie, niemal abstrakcyjne formy szat, których fałdy są potraktowane wyłącznie ornamentalnie, a ich bieg nie odzwierciedla ani nawet nie sugeruje kształtów znajdującego się pod nimi ciała, a często wręcz wprowadza dezorientację w prawidłowe odczytanie formy (widoczne jest to zwłaszcza w szacie Chrystusa, która u dołu zlewa się w jedną całość z obłokami, a na prawym przegubie tworzy dziwaczną, przypominającą uchwyt naczynia fałdę, która zdaje się próbą ukazania odwinięcia szerokiego rękawa szaty). Zarazem fałdy szat każdej postaci zostały potraktowane w odrębny sposób. Szaty Zbawiciela, najstaranniej opracowane, mienia się wielością barwnych plam, układających się w niepokojące, meandrycznie ukształtowane fałdy. Zwraca uwagę zwłaszcza charakterystyczny motyw spiralnie skręconej fałdy na prawym boku, do której można odnaleźć liczne analogie zarówno w rzeźbie architektonicznej²²⁹, jak i na miniaturach²³⁰. Tunika św. Szczepana opada w dół spokojnymi, pionowymi fałdami i tylko na rękawie prawej ręki zaznaczone są załamania tkaniny²³¹. Himation św. Jana Chrzciela rozczłonkowany jest szerokimi, grzebieniastymi płaszczynami²³². Suknia Rypsimy jest całkowicie gładka, a jej korpus, pod zaznaczonym torsem, przybiera kształt klepsydry, wewnątrz obwiedziona jakby dodatkowym (błękitnym) konturem²³³. Kolistę twarz, o sumarycznie przedstawionych rysach, można odnaleźć w kamiennej plastyce²³⁴, a typ fizjonomiczny Chrystusa na kartach średniowiecznych manuskryptów²³⁵. Serafini o maksymalnie uproszczonych, nieco naiwnych, kolistych fizjonomiach nakrytych od góry pasmem włosów pojawiają się na ormiańskich wyrobach

²²⁹ Zob. np. sposób opracowania fałd Chrystusa Pantokratora na chaczkarze z klasztoru w Hachpat (Haghpat), 1273: J.-M. Thierry, *Armenien im Mittelalter*, s. 242, fig. 157.

²³⁰ Zob. zwłaszcza miniatury kodeksów Ewangelii z rejonu Waspurakan (2 poł. XIV w.); E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian, *Armenian Miniatures*, nr 48-49.

²³¹ Rzędy równoległych, ciągłych, nie załamujących się fałd nasuwa skojarzenia z plastyką kamienną, zob.: J.-M. Thierry, *Armenien im Mittelalter*, s. 170, il. 114, 115

²³² Przez co zdaje się dalekim echem graficznie opracowanych szat postaci kodeksu Ewangelii z Arcachu (XIII-XIV w.); E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian, *Armenian Miniatures*, nr. 69-71.

²³³ W bardzo podobny sposób zostały opracowane postacie trzech młodzieńców w piecu ognistym, ze wspomnianego już reliefu z kościoła klasztoru pw. Krzyża Świętego w Aghtamar. Zob. wyżej, s. 226.

²³⁴ Zob. np. postaci świętych w tympanonie nad prawym wejściem do klasztoru Świętej Włóczni (Surb Geghard); J.-M. Thierry, *Armenien im Mittelalter*, s. 210, fig. 153.

²³⁵ Por. zwłaszcza z twarzą św. Józefa na karcie kodeksu Ewangelii o nieokreślonym miejscu produkcji, XIII-XIV w.; E. Korkhmazian, I. Drampian, G. Hakopian, *Armenian Miniatures*, nr 74.

ceramicznych²³⁶. Krzyże greckie, o ramionach zakończonych pojedynczymi kwiatami lili oraz z emanującymi z miejsc ich przecięcia promieniami można spotkać nawet w tak odległym od Muszu miejscu jak Jerozolima²³⁷.

Ormiańscy twórcy haftowanych tkanin liturgicznych mieli przed oczami dzieła rzeźbiarskie – reliefy zdobiące ściany świątyń, stele, niekiedy również wielkie malowidła ściennie, a także iluminowane rękopisy. Ponadto mogli co tydzień przypatrywać się wspaniałemu światu liturgicznych tkanin, stanowiących pełne przepychu tło dla celebracji Boskiej Liturgii²³⁸. Ważną rolę odgrywały również pielgrzymki do świętych miejsc, w których trakcie miano możliwość przyjrzenia się nieoglądanym na co dzień dziełom artystycznym, w tym rękopisom, a także zaznajomienia się z nowymi tendencjami i motywami w sztuce²³⁹. Dążeniem „artystów igły” było przełożenie funkcjonujących schematów kompozycyjnych na zminiaturyzowany i ograniczony przez swoją specyfikę język rzemiosła hafciarskiego²⁴⁰.

Analiza technik hafciarskich velum

Pod względem techniki wykonania velum ze zbiorów Muzeum UJ sytuuje się w szerokiej grupie wyrobów rzemiosła hafciarskiego z terenu dawnego Imperium Osmańskiego, które charakteryzowało się różnorodnością stosowanych technik oraz wysokim poziomem wykonania. Cechami charakterystycznymi tych tkanin było swobodne łączenie nici jedwabnych oraz metalowych. Do tradycyjnych technik należał ścieg łańcuszkowy²⁴¹, stosowany zwłaszcza w XVII i XVIII wieku. Szczególną wirtuozerią wyróżniały się wyroby – szale, chusteczki, ręczniki, pasy – z delikatnych tkanin, bawełnianych, lnianych lub z cienkiego jedwabiu, haftowane ściegami dającymi efekt dwustronności²⁴². Podstawową techniką stosowaną w celu uzyskania tego efektu był prosty ścieg przed igłą, którym posługiwano się z dużą swobodą i inwencją, tworząc jego liczne modyfikacje, w zależności od potrzeb i planowanego rezultatu końcowego. W taki sam

²³⁶ Zob. np. dekoracja talerza z Kutahya: *Treasured Objects Armenian Life in the Ottoman Empire 100 Years Ago*, red. V. K. Davidian, S. P. Pattie, G. Stepan-Sarkissian, London 2012, s. 57.

²³⁷ Na XVIII-wiecznych chaczkarach przy wejściu do kościoła św. Teodora; M. E. Stone, *Epigraphica Armeniaca Hierosolymitana IV*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 20, 1986-1987, nr 36 (1761 r.) i 43 (1744 r.), fig. 35 i 41.

²³⁸ R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 201-202.

²³⁹ *Ibidem*, s. 224.

²⁴⁰ M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk*, s. 421-422; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Sacred Textiles*, s. 93; *idem*, *Splendor & Pageantry*, s. 205-206.

²⁴¹ P. Johnstone, *Turkish Embroidery*, London 1985, s. 18.

²⁴² M. Ellis, J. Wearden, *Ottoman Embroidery*, London 2001, s. 135. Dziękujemy pani dr Magdalenie Piwockiej za polecenie nam tej publikacji.

sposób jak nić jedwabną traktowano często również nici metalowe, które były przewlekane przez tkaninę (w odróżnieniu od preferowanej w Europie techniki haftu kładzionego)²⁴³. Pośród ludów zamieszkujących państwo Ottomanów Ormianie słynęli z biegłości w kunsztach rzemieślniczych. Wykonywali przedmioty nie tylko na użytek własnej nacji, ale również na zamówienie muzułmańskiej klienteli. Kobiety ormiańskie od wczesnego dzieciństwa były uczone tajników haftu²⁴⁴. Dzieła ich rąk powstawały najczęściej w zaciszu domowym, chociaż Kościół ormiański prowadził również szkoły i warsztaty, których celem była nie tylko nauka posługiwania się igłą, ale też zaspokojenie zapotrzebowania na tkaniny liturgiczne²⁴⁵.

Krakowskie velum pod względem technicznym nawiązuje do wspomnianych dwustronnych haftów tureckich na cienkim podłożu, choć dwustronność tkaniny jest tutaj pozorna (nie dotyczy partii jedwabnych wykonanych ścięciem łańcuszkowym), aczkolwiek trudno dostrzegalna na pierwszy rzut oka (wynika to z gęstości drobnych ściągów haftu jedwabnego). Biegłość hafciarki w posługiwaniu się najprostszymi technikami budzi podziw starannością wykonania oraz inwencją łączenia różnobarwnych nici jedwabnych, dających efekt harmonijnego, delikatnego kolorytu całości, z dominującymi partiami metalowymi, o zróżnicowanych odcieniach srebrnych i złotych nici. Kunszt twórczyni dekoracji hafciarskiej uwidacznia się najbardziej właśnie w partiach wykonanych niemi metalowymi, których ilość stanowiła niewątpliwie poważne zagrożenie dla całości delikatnej tkaniny podłoża. Uderza również pomysłowe wykorzystanie techniki ścięgu dwustronnego przed igłą (określanej w literaturze anglojęzycznej jako *double darning on the diagonal*, po turecku: *verev pesent*)²⁴⁶, pozwalającej na uzyskanie swobodnej, płynnej formy skrzydeł aniołów i serafinów, a także efekt warstwowości piór (dzięki przesunięciu ściągów w kolejnych rzędach), ożywiającej optycznie płaską powierzchnię haftu.

Velum z Muzeum UJ na tle zachowanych ormiańskich nakryć kielichowych – próba datowania tkaniny

Dotychczasowe próby datowania velum umiejscawiały czas jego powstania w wieku XVIII. Niestety, w inskrypcji znajdującej się na tkaninie nie wspomniano o roku złożenia daru przez jej fundatorów. Pod względem stylistycznym velum odróżnia się wyraźnie od tkanin prezentowanych w monografii zespołu

²⁴³ P. Johnstone, *Turkish Embroidery*, s. 20, 21; M. Ellis, J. Wearden, *Ottoman Embroidery*, s. 135.

²⁴⁴ Wysoką rangę sztuki tkackiej oraz hafciarstwa podkreślał już Teodoret z Cyru, który uznał je za dary od Boga; R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 213, przyp. 12.

²⁴⁵ M. R. Breu, R. T. Marchese, *Expressions in Silk*, s. 420.

²⁴⁶ M. Ellis, J. Wearden, *Ottoman Embroidery*, s. 140.

paramentów liturgicznych przechowywanych w 33 kościołach ormiańskich oraz siedzibie patriarchatu w Stambule, reprezentujących wspomniany styl konstantynopolitański. Na ich tle, na pierwszy rzut oka, nakrycie kielichowe z Muszu może prezentować się ubogo. Nie jest wykonane z jedwabiu, a zastosowane techniki hafciarskie należą do najprostszych. Jednak bliższa analiza, oparta na porównaniu tkaniny z Muzeum UJ z innymi ormiańskimi nakryciami kielichowymi, pozwala wysnuć wnioski pomocne przy próbie powtórnego określenia czasu powstania omawianego velum. Autorzy wspomnianej monografii publikują osiem nakryć kielichowych, w tym pięć datowanych na wiek XVIII²⁴⁷, a dwa pochodzące z wieku XIX²⁴⁸. Oprócz tego w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie znajduje się velum z roku 1780²⁴⁹, a w kolekcji w Harvardzkim Muzeum Sztuki nakrycie kielichowe datowane na wiek XIX (il. 8)²⁵⁰.

Na wstępie należy podkreślić, że żadna z tych tkanin nie posiada tak rozbudowanej ikonografii, z udziałem postaci kilku świętych. Można jednak zauważyć pewne cechy wspólne nakryć kielichowych z wieku XIX i velum z Muszu. Sposób przedstawienia Baranka – z podkurczonymi nogami, z których prawa przednia wyrasta nieomal z jego szyi – jest identyczny z wizerunkiem *Agnus Dei* na wspomnianym nakryciu kielichowym ze zbiorów Uniwersytetu Harvarda. Na

²⁴⁷ Nakrycie kielichowe z kościoła św. Grzegorza Oświeciciela w Kuzguncuk, koniec XVIII wieku (wyłącznie stylizowane motywy kwiatowe); R. T. Marchese, M. R. Breu, *Splendor & Pageantry*, s. 338. Nakrycie kielichowe z kościoła pw. Krzyża Świętego w Üsküdar, koniec XVIII wieku (w centrum *Agnus Dei* stojący na globie w glorii promienistej, w narożach cztery pary uskrzydłonych głów anielskich, pomiędzy nimi motywy roślinne – girlandy kwiatowe oraz winna latorośl); *ibidem*, s. 330. Nakrycie kielichowe z katedry pw. Matki Bożej w Kumkapi, koniec XVIII wieku (w centrum *Agnus Dei* j.w., resztę przestrzeni wypełnia stylizowany ornament roślinny z motywem wstęg, na osiach przedstawienia *arma Christi*, w narożach uskrzydłone głowy anielskie, banderola z inskrypcją informującą o darczyńcy i miejscu złożenia daru); *ibidem*, s. 332-333. Velum kielichowe, także nakrycie księgi Pisma Świętego i subkorporal z katedry Matki Boskiej w Kumkapi, koniec XIX wieku (symboliczne wizerunki kościołów ormiańskich, w narożach stylizowane motywy kwiatowe); *ibidem*, s. 339. Nakrycie kielichowe lub j.w., własność patriarchatu w Kumkapi, poł. XVIII wieku (wyłącznie motywy roślinne, róże – w centrum – oraz winna latorośl); *ibidem*, s. 338.

²⁴⁸ Nakrycie kielichowe z katedry Matki Bożej w Kumkapi, 1813 (w centrum gloria promienista otaczająca wizerunek Chrystusa wyłaniającego się z kielicha w otoczeniu *arma Christi*, wokół dwunastu aniołów i czterech serafinów, w narożach czterech ewangelistów; inskrypcja fundacyjna); *ibidem*, s. 348. Nakrycie kielichowe z kościoła Krzyża Świętego w Kuruçeşme, ob. własność patriarchatu w Kumkapi, 1826 (w centrum *Agnus Dei* w glorii promienistej, w narożach ewangeliści, pomiędzy nimi czterech serafinów oraz krzyże); *ibidem*, s. 349.

²⁴⁹ W centrum *Agnus Dei* w glorii promienistej, wokół cztery uskrzydłone głowy anielskie, w narożach cztery krzyże; <http://collections.vam.ac.uk/item/O172544/chalice-veil-un-known>, 19 V 2018.

²⁵⁰ W centrum *Agnus Dei* w glorii promienistej, wokół dwunastu aniołów, w narożach Serafinowie, wzdłuż brzegów symboliczne wizerunki kościołów ormiańskich.

tym ostatnim velum znajduje się również „wieniec” dwunastu aniołów wokół glorii promienistej, podobnie jak ma to miejsce na wspomnianej tkaninie z przedstawieniem Chrystusa wylaniającego się z kielicha. Na tkaninie z Harvardu oraz na velum z Muzeum UJ zastosowano także ten sam schemat przedstawienia uskrzydłych głów anielskich: okrągłe głowy o maksymalnie uproszczonych, nieco naiwnych fizjonomiach, ze ściśle przylegającym do głowy pasmem włosów i wąskimi nimbami; skrzydła połączone w jeden „kołnierz”, o wydłużonych i podwiniętych na końcach zewnętrznych piórach. Podobieństwa są również dostrzegalne w formie krzyży występujących w dekoracji velum z Collegium Maius, nakrycia kielichowego z Harvardu oraz tkaniny z Kumkapi (1826).

Nie przesądzając ostatecznie kwestii datowania nakrycia kielichowego z Muszu, co jest do końca niemożliwe z powodu zbyt skąpej ilości danych, można ostrożnie określić czas jej powstania na wiek XIX. Pewnym tropem mogą być przytoczone powyżej dane historyczne – zniszczenia, jakim ulegał klasztor w wieku XVIII, jego restauracja na przełomie XVIII i XIX wieku oraz późniejszy rozwój trwający aż po wiek XX.

Podsumowanie

Velum ze zbiorów Muzeum UJ jest tkaniną wyjątkową na tle innych zabytków rzemiosła ormiańskiego w zbiorach polskich. O jej niezwykłości świadczy przede wszystkim fakt, że pochodzi z klasztoru św. Jana Chrzyciela w Muszu, jednego z ważniejszych centrów religijnych i pielgrzymkowych Ormian na terenie Anatolii. Miejsce to już nie istnieje, a więc każdy zachowany element wyposażenia klasztoru staje się równocześnie przejmującym świadkiem jego dramatycznej historii. Równocześnie inskrypcja umieszczona na velum przekazuje informacje o grupie osób – darczyńców tkaniny, która najprawdopodobniej stanowi obecnie jedyny znany ślad ich istnienia. W porównaniu z innymi ormiańskimi nakryciami kielichowymi velum z Muszu wyróżnia się rozbudowaną ikonografią, zaskakującą pomysłowością w rozwiązaniu problemu przedstawienia postaci nieczęsto obrazowanej w sztuce ormiańskiej świętej. W świetle podanych wyżej informacji o praktykach zamawiania tkanin liturgicznych u wiernych można się zastanawiać, czy za koncepcję programu ikonograficznego tkaniny oraz jego rozrysowanie na bawełnianym podłożu nie odpowiadał ktoś z klasztoru. Niestety brak materiału porównawczego lub też jego niedostępność uniemożliwiają głębsze badania nad ewentualnym środowiskiem artystycznym klasztoru w Muszu²⁵¹. Można tylko

²⁵¹ Warto w tym miejscu odnotować, że na współczesnym zdjęciu przedstawiającym mieszkankę Muszu prezentującą rodzinne pamiątki, widnieje bliżej niezidentyfikowany amulet (prawdopodobnie), z widoczną fragmentarycznie uskrzydłą głową anioła, wykazującą uderzająco podobieństwo do typów aniołów i Serafinów z tkaniny ze zbiorów Muzeum UJ; *Moush, Sweet Moush: Mapping Memories from Armenia and Turkey*, red. L. Kharatyan,

stwierdzić, że dekoracja hafciarska velum odznacza się własną, indywidualną stylistyką, sytuującą tkaninę na marginesie wielkiego stylu paramentów liturgicznych, który rozwijał się w stolicy, w obrębie zabytków rodzimej stylistyki ormiańskiej, reprezentowanej zwłaszcza przez malarstwo książkowe i rzeźbę kamienną z okolic jeziora Wan.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- Archiwum Narodowe w Armenii: F.1/o.5/d. s. 26-1, bns, Pismo nr 591 do przewodniczącego Komisji Nadzwyczajnej do Walki z Kontrrewolucją i Sabotażem Armenii Melika Howsepiana od Sekretariatu Komunistycznej Partii Armenii z dnia 27 grudnia 1924 roku
- Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego: Abgegangen Studenten pfilosophische Fakultät 15 X 1914/14. A-Z; sygn. F 520; Philosophische Fakultät Acta betreffend die Doktor-Promotionem, 1930/31, sygn. F 273
- Archiwum Zamku Królewskiego na Wawelu: Spis gobelinów, dywanów i haftów oraz tkanin, przywiezionych z zamku Schaffgotschów na Śląsku przez mgra Witolda Kieszkowskiego i mgra Jerzego Zanozińskiego
- Muzeum Narodowe we Wrocławiu: Gabinet Dokumentów, Konzept 1935/36/37
- Muzeum Narodowe we Wrocławiu: Gabinet Dokumentów, Rechnungen 1936-1937, sygn. I/ 78
- Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius: Księga Inwentarzowa Muzeum U.J., Kraków 1986

Źródła drukowane

- Adressbuch für Breslau und Umgebung 1914*, Breslau 1914
- Arakel z Tebryzu, *Księga dziejów*, tłum. W. Dąbrowski, A. Mandalian, Warszawa 1981
- Bayan G., *Le Synaxaire Arménien de Ter Israël (Mois de Méhéki)*, w: R. Grafín, F. Nau, *Patrologia Orientalis*, 21, Paris 1930, s. 3-140
- Breslauer Adressbuch 1935*, Breslau 1935
- Breslauer Adressbuch für Jahre 1937*, Breslau 1937
- Chrzest Armenii. Przekład*, tłum. R. Sawa, „Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 454-459
- Lynch H. F. B., *Armenia. Travels and Studies*, 2, *The Turkish Provinces*, London–New York–Bombay 1901
- Menologium Graecorum*, w: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, wyd. J. P. Migne, 117, Paris 1864, szp. 19-646
- Męczeństwo świętej Rypsomy*, tłum. T. Tiszchenko-Świętorzecka, „Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 464-477
- Muza chrześcijańskiego Wschodu*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2008
- Outtier B., Thierry M., *Histoire des saintes Hripsimiennes*, „Syria”, 57, 1990, s. 695-733
- Tozer H. F., *Turkish Armenia and Eastern Asia Minor*, London 1881

- Ussher C. D., Knapp G. H., *An American Physician in Turkey. A Narrative of Adventures in Peace and in War*, Boston–New York 1917
- Vita et conversatio et martyrium Sancti Martyris Gregorii Magnae Armeniae*, w: *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, wyd. J. P. Migne, 115, Paris 1964, szp. 943-994
- Z zapisków podróży Symeona Lehacego*, Warszawa 1991

Opracowania

- Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, red. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, 75, Berlin–Boston 2012
- Армянский вопрос*, red. К. С. Худавеврдян, Ереван 1991
- Armenische Kunst. Die faszinierende Sammlung des Armenischen Patriarchats in Jerusalem*, red. B. Narkiss, Stuttgart–Zürich 1980
- Ashijan M. Archbishop, *The Angelology of St. Grigor Tat'evaci with Special Reference to the "Celestial Hierarchy" of Dionysius Areopagite*, w: idem, *Armenian Church Patristic and Other Essays*, New York 1994, s. 103-146
- Augustynowicz-Ciecierska H., Szczaniecki P. OSB, *Kronika benedyktynek ormiańskich*, „*Nasza Przyszłość*”, 62, 1984, s. 97-149
- Biedrońska-Słota B., *Artystyczne tkaniny ormiańskie*, „*Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego*”, 6, 1995, s. 11-15
- Biedrońska-Słota B., *Kolekcje sztuki ormiańskiej w zbiorach polskich*, „*Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego*”, 15, 1999, s. 3-8
- Biedrońska-Słota B., *Sztuka ormiańska. Charakterystyka przemian do XVIII wieku*, „*Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego*”, 21/22, 2000, s. 44-65
- Борян Б., *Армения и зарубежная дипломатия*, 2, Москва 1966
- Breu M. R., Marchese R. T., *Expressions in Silk: Embroidered Miniatures on Historic Textiles from the Armenian Apostolic Churches of Istanbul*, w: *Silk Roads, Other Roads. Textile Society of America 8th Biennial Symposium*, Northampton, Mass., 2002, s. 419-428
- Bulas R., *Krzyż armeński – khatchkar*, „*Vox Patrum*”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 87-98
- Chrzęszczewski J., *Zarys historii architektury w Armenii*, „*Biuletyn Ormiańskiego Towarzystwa Kulturalnego*”, 23/3, 2000, s. 3-23
- Czerski J. M., *Liturgie Kościołów wschodnich. Liturgia Kościoła bizantyjskiego, ormiańskiego i koptyjskiego*, Opole 2009
- Der Nersessian S., *Armenia and the Byzantine Empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization*, Cambridge, Mass. 1947
- Der Nersessian S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington 1963
- Der Nersessian S., *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin 1958
- Der Nersessian S., *Image Worship in Armenia and its Opponents*, w: idem, *Études byzantines et arméniennes. Byzantine and Armenian Studies*, 1, Louvain 1973, s. 405-415
- Der Nersessian S., Mekhitarian A., *Miniatures Arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles 1986
- Der Nersessian S., *Les portraits de Grégoire l'illuminateur dans l'art Byzantin*, w: idem, *Études byzantines et arméniennes. Byzantine and Armenian Studies*, 1, Louvain 1973, s. 55-60
- Der Nersessian S., *Western Iconographic Themes in Armenian Manuscripts*, w: idem, *Études byzantines et arméniennes. Byzantie and Aramenian Studies*, 1, Louvain 1973, s. 611-630

- Der Nersessian S., *Manuscripts arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles. Bibliothèque des Pères Mekhitharistes de Venise. Album*, Paris 1937
- Donabédian P., *Les thèmes bibliques dans la sculpture arméniennse préarabe*, „Revue des études arméniennes”, 22, 1990-1991, s. 253-314
- Dournovo L. A., Der Nersessian S., *Armenia Miniatures*, London 1961
- Ellis M., Wearden J., *Ottoman Embroidery*, London 2001
- Gębczak J., *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*, Wrocław 2000
- Heś R., *Utracone skarby dawnych wrocławskich muzeów*, Wrocław 2017
- Hewsen R., Salvatico Ch., *Armenia: A Historical Atlas*, Chicago 2001
- Hofrichter H., *Das Kloster Sdepannos Nachawega*, „Revue des études arméniennes”, 9, 1972, s. 193-239
- Johnstone P., *Turkish Embroidery*, London 1985
- Кеворкян Р., *Геноцид Армян*, Москва 2015
- Khristonje Քրիստոնյը Հայաստան. Հանրագիտարան* red. Հ. Այվազյան, Երևան 2002 (*Chrześcijańska Armenia. Encyklopedia*, red. H. Ajwazian, Erywań 2002)
- Kobielius S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000
- Korkhmazian E., Drampian I., Hakopian G., *Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection Yerevan*, Leningrad 1984
- Kouymjian D., *The Classical Tradition in Armenian Art*, „Revue des Études Arméniennes”, 15, 1981, s. 263-317
- Krawczuk M., *Relacje między kościołami Armenii i Etiopii – św. Rypsyma i jej kult w Etiopii*, w: *Nie tylko Europa. Wybór materiałów z I Ogólnopolskiej Konferencji Orientalistów w Ciężeniu nad Wartą*, red. A. Joniak-Lüthi, A. F. Majewicz, Poznań 2005, s. 85-94
- Longosz S., *Męczeństwo świętej Rypsymy. Wstęp*, „Vox Patrum”, 21, 2001-2002, 40-41, s. 459-464
- Łukaszewicz P., *Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności*, w: *Muzea Sztuki w dawnym Wrocławiu*, Wrocław 1998, s. 97-122
- Maranci Ch., *The Art and Architecture of Southwest Van: Taron, Bitlis and Mush* [wersja wstępu artykułu]
- Marchese R. T., Breu M. R., *Sacred Textiles. The Hidden Wonders of the Armenian Orthodox Church Collections of Istanbul*, „Logos”, 7, 2004, 2, s. 86-99
- Marchese R. T., Breu M. R., *Splendor & Pageantry. Textile Treasures from the Armenian Orthodox Churches of Istanbul*, Istanbul 2010
- McMeekin S., *Największa grabież w historii. Jak bolszewicy złupili Rosję*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków 2013
- Mianowska Orlińska E., Cybulska M., *Jedwabna tkanina liturgiczna z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Ars Armeniaca. Sztuka ormiańska ze zbiorów polskich i ukraińskich*, katalog wystawy Muzeum Zamojskiego, red. W. Deluga, Zamość 2010, s. 89-97
- Michałowska M., *Leksykon włókiennictwa*, Warszawa 2006
- Mieszek M., *Kilka uwag o intermediach z lwowskiego kolegium księży teatynów*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litterara Polonica”, 9, 2007, s. 53-60
- Miziołek J., *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991

- Moush, Sweet Moush: Mapping Memories from Armenia and Turkey*, red. L. Kharatyan, I. Keskin, A. Keshishyan, S. Aykut Ozturk, N. Khachatryan, N. Albayrak, K. Hakobyan, Bonn 2013; https://www.dvv-international.de/fileadmin/files/moush__sweet_moush_web.pdf
- Nersessian V., *Treasures from the Ark. 1700 Years of Armenian Christian Art*, Los Angeles 2001
- Ormanian M., *Kościół ormiański. Historia, doktryna, zarząd, reguły kanoniczne, liturgia, literatura, stan współczesny*, tłum. K. Stopka, Kraków 2004
- Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, Kraków 1999
- Osiecki J., *Apostolski Kościół Ormiański w Armenii sowieckiej w latach 1920-1932*, Kraków 2016
- Petrus J. T., *Archidiecezjalne Muzeum Ormiańskie we Lwowie*, w: *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, Kraków 1999, s. 27-31
- Pisowicz A., *Jakimi językami mówili polscy Ormianie?*, w: *Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja*, Kraków 1999, s. 25-26
- Pod wspólnym niebem. Rzeczpospolita wielu narodów, wyznań, kultur (XVI-XVIII w.). Wystawa Muzeum Historii Polski. Zamek Królewski w Warszawie, 3 V – 31 VII 2012*; Warszawa 2012
- Podstawa M., *Ikonografia przedstawienia Salvator Mundi*, „Liturgia Sacra”, 4, 1998, s. 271-277
- Rhapsima*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, 3, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1990, szp. 265-266
- Rydzkowska-Kozak J., *Ormiańskie malarstwo miniaturowe w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*, Warszawa–Toruń 2014
- Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2, *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1972; 3, *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh 1971
- Seib G., *Orans, Orante*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. E. Kirschbaum, 3, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1990, szp. 352-354
- Seibt W., Bitschnau M., *Wachssiegel des armenischen Katholikos Jakob I. (1268-1286) auf tirolischen Ablaskurkunden des Jahres 1293*, „Revue des études arméniennes”, 34, 2012, s. 385-388
- Sprutta J., *Ikona Matki Bożej Oranty*, „Salvatoris Mater”, 10, 2008, s. 173-183
- Sprutta J., *Motyw kielicha eucharystycznego w ikonie*, „Studia Bydgoskie”, 2, 2008, s. 37-51
- Starowieyski M., *Od legendy do historii – święte założycielki Kościołów Gruzji i Armenii*, w: *Kobieta w starożytności chrześcijańskiej. Materiały Sympozjum patrystycznego 22.10.1998 ATK*, Warszawa 1999, s. 20-31
- Stawecka K., *Ikona Chrystusa Pantokratora*, „Muzeum Ikon w Supraślu. Zeszyty Muzealne”, 3, 2014, s. 50-62
- Stawecka K., *Matka Boża Oranta*, „Muzeum Ikon w Supraślu. Zeszyty Muzealne”, 2, 2013, s. 18-20
- [Stepanian] Степанянц С., *Армянская церковь в годы сталинской диктатуры*, Saarbrücken 2014
- Stone M. E., *Epigraphica Armeniaca Hierosolymitana IV*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 20, 1986-1987, s. 463-479
- Stone N., Stone M. E., *A Pair of Armenian Manuscript Missals in the Library of Congress*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 29, 2003-2004, s. 383-401

- Stopka K., *Armenia Christiana. Unionistyczna polityka Konstantynopola i Rzymu a tożsamość chrześcijaństwa ormiańskiego (IV-XV w.)*, Kraków 2002
- Thierry J.-M., *Armenien im Mittelalter*, tłum. H. Goltz, Regensburg 2002
- Thierry M., *Monastères arméniens du Vaspurakan*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 6, 1969, s. 141-180
- Thierry M. et N., *Ani, ville morte du Moyen Age arménien*, „Jardin des arts”, 65, 1960, s. 132-145
- Thierry N., *Un hymnaire inédit des Frères Yovhannēs et Zak'ara (Vaspurakan, fin du XIVe siècle)*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 22, 1992, s. 551-576
- Thomas A., *Kelter, Mystiche*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, szp. 497-504
- Treasured Objects Armenian Life in the Ottoman Empire 100 Years Ago*, red. V. K. Davidian, S. P. Pattie, G. Stepan-Sarkissian, London 2012
- Treasures in Heaven. Armenian Illuminated Manuscripts*, red. T. F. Mathews, R. S. Wieck, New York 1994
- Vardanyan E., *Fragments d'amulettes manuscrites conservées au Musée Arménien de France foundation Nourhan Fringhian. Catalogue et édition*, „Revue des études arméniennes”, Nouvelle série, 34, 2012, s. 333-370
- Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowie 19. VI. – 30. IX. 1932. Przewodnik*, Lwów 1932
- Zięba A., „*Agnus Dei cum labaro*”, czyli współczesny znak i herb Ormian polskich – dzieło Katarzyny Agopsowicz, „Krakowskie Pismo Kresowe”, 8, 2016, s. 9-14

Netografia

- <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~23~23~97813~137050?qvq=q:=?MS.+Douce+Or.+a.1?;lc:ODLodl~29~29,ODLodl~7~7,ODLodl~6~6,ODLodl~14~14,ODLodl~8~8,ODLodl~23~23,ODLodl~1~1,ODLodl~24~24&mi=14&trs=45#>
- <http://collections.vam.ac.uk/item/O172544/chalice-veil-unknown/>
- <http://www.archiwum.ormianie.pl/archiwuma.php?ida=7>
- <http://www.armenianorthodoxchurch.org/wp-content/uploads/2016/03/New-C-Cath-ARTICLE-ENGLISH.pdf>
- <http://www.tert.am/am/news/2013/08/15/surb-karapet/840608>
- <https://dimitrastasinopoulou.smugmug.com/%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%A4%CE%9F%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%97-%CE%A4%CE%9F%CE%A5%CE%A1%CE%9A%CE%99%CE%91-%CE%95%CE%91ST-TURKEY/i-6b2vmfz/A>
- <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+22,t+Ms.gr.th.f.1,rsrs+0,rsps+10,fa+ox%3Acollection%5EGreek,so+ox%3Asort%5Easc,scids+,pid+a77c8264-9651-49c8-bf6b-f6d9f9077586,vi+394a3211-83f8-4ad3-af28-8e2e60f38d39>
- https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/0097?sid=a7590df9b8aca22111c8359533716419&zoomlevel=4
- <https://www.armenianmuseum.org/>
- <https://www.armenianmuseum.org/the-story-of-the-veil/>
- <https://www.harvardartmuseums.org/art/215237>
- <https://www.le-maf.com/room/art-religieux/#textiles>
- www.skarbnica.ormianie.pl/?idw=217

Յօաննա Սլավինսկա, Յակուբ Օսիեցկի, Յագելոնյան համալսարանի թանգարանի հավազածուի հայկական սկիհի ծածկոցը

Յագելոնյան համալսարանի թանգարանում պահպանված է հայկական սկիհի ծածկոց՝ բամբակյա բարակ կտորից պատրաստված և ասեղնագործված մետաքսյա և մետաղյա թելերով: Ծածկոցը թանգարանում է հայտնվել 1945թ. հետո: Նախկինում եղել է Վրոցլավում Միլեզիայի դեկորատիվ արհեստների և հնության թանգարանի (գերմ.՝ Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer) սեփականությունը, որն էլ իր հերթին 1936թ. ծածկոցը գնել էր իր տիրոջից՝ Դորոթի Վիլլերսից: Ծածկոցի վրայի գրության վերլուծությունը թույլ է տալիս հաստատել, որ այն եղել է նվեր Սուշի (հայկական հին Տարոն նահանգի) սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ վանքին ամենայն հավանականությամբ Ղարսի մի խումբ բնակիչների կողմից: Այս վանքը, որը հայերի ուխտագնացության գլխավոր վայրերից մեկն էր, ավերվեց 1915թ. ցեղասպանության ժամանակ: Վանքի մասունքների մի մասը տեղափոխվեց Էջմիածին, այնուհետև՝ Մոսկվա, որտեղ բոլշևիկյան հեղափոխությունից հետո ամենաթանկ իրերը ցրվեցին՝ անհետացան և այլևս երբեք չվերադարձան իրական տերերի մոտ: Ծածկոցի վրա պատկերված են հայկական սկիհներին բնորոշ Աստծո Գառը (Agnus Dei)՝ իր ողջ հմայքով, Փրկիչը, հայ եկեղեցու մեջ ամենամեծ հարգանքը վայելող սուրբ Ստեփանոսը և սուրբ Հովհաննես Մկրտիչը, ինչպես նաև սուրբ Հռիփսիմեի պատկերը: Ոճային առումով կտորի ասեղնագործական ձևավորումը պատկանում է հայ արվեստի արևելյան ավանդույթներին, որոնց բնորոշ է հարուստ ձևավորումը և զարդանախշումը: Թանգարանում պահվող սկիհի ծածկոցի նմանությունը 19-րդ դարի հայկական այլ սկիհների ծածկոցներին թույլ է տալիս ենթադրել, որ այն ևս ստեղծվել է նույն դարում:

Բանալի բաներ՝ սկիհի ծածկոց, հայ արվեստ, Մշո Սուրբ Կարապետի վանք, Յագելոնյան համալսարանի թանգարան

Joanna Sławińska, Jakub Osiecki, *The Armenian Veil of the Jagiellonian University Museum Repertory*

The Jagiellonian University Museum stores an Armenian liturgical veil made of thin cotton fabric decorated with silk and metal thread embroidery. Before the veil came into the possession of the Museum in 1945, it had been stored in Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Wrocław which had previously purchased it from dr Dorothea Willers in 1936. The analysis of the inscription on the fabric gave the following results: the veil was a gift from townsfolk, probably from Chars (Moush province), for St John the Baptist Monastery in Moush (in Taron, an ancient Armenian province). For Armenians the Monastery used to be one of the most frequently visited pilgrimage sites before it was destroyed during genocide in 1915. Some of its possessions were moved to Ejmiatsin and later to Moscow. There they got dissipated after the October Revolution and have never returned to their rightful owners. The veil shows the following iconography: an image of light ray-crowned Agnus Dei typical for Armenian chalice veils, Salvor Mundi image of enthroned Christ, images of St Stephen and St John the Baptist widely worshipped in the Armenian Church, and

St Hripsime. The form is typical for Eucharist-themed Christ images (the chalice and Arma Christi symbols). Stylistically, the embroidery reflects the Eastern Armenian art characteristic in its decorative and ornamentation qualities. There are formal parallels between the veil and Armenian chalice veils from the 19th century, which allows to date the Jagiellonian Museum veil at that century.

Keywords: veil, Armenian Moush art, Moush Monastery, Jagiellonian University Museum, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer



1. Ormiańskie welum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



2. *Agnus Dei*, ormiańskie welum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ, fragment (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



3. Chrystus – *Salvator Mundi*, ormiańskie velum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ, fragment (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



4. Św. Szczepan, ormiańskie velum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ, fragment (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



5. Św. Jan Chrzciciel, ormiańskie velum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ, fragment (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



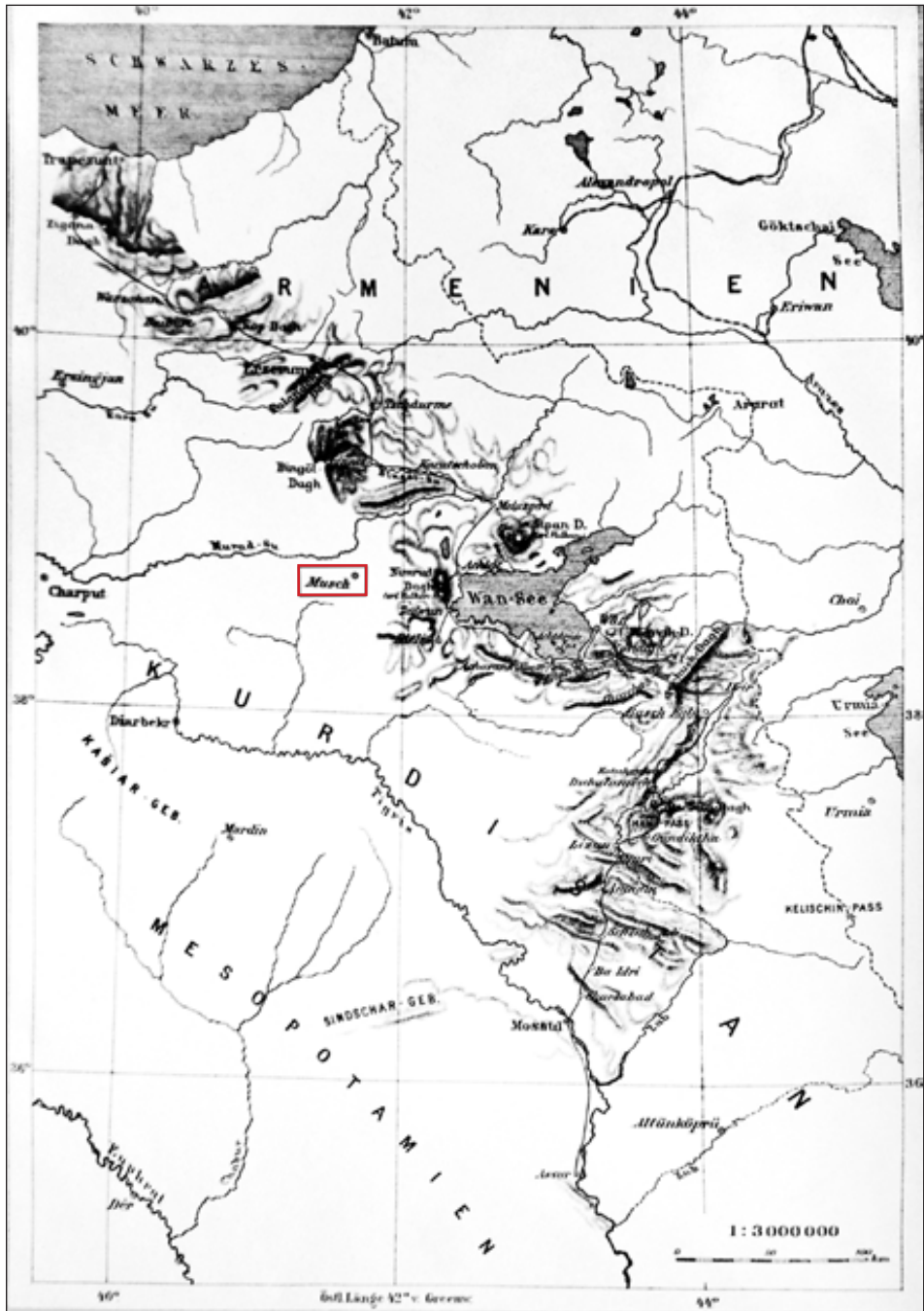
6. Św. Rypsyma, ormiańskie velum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ, fragment (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



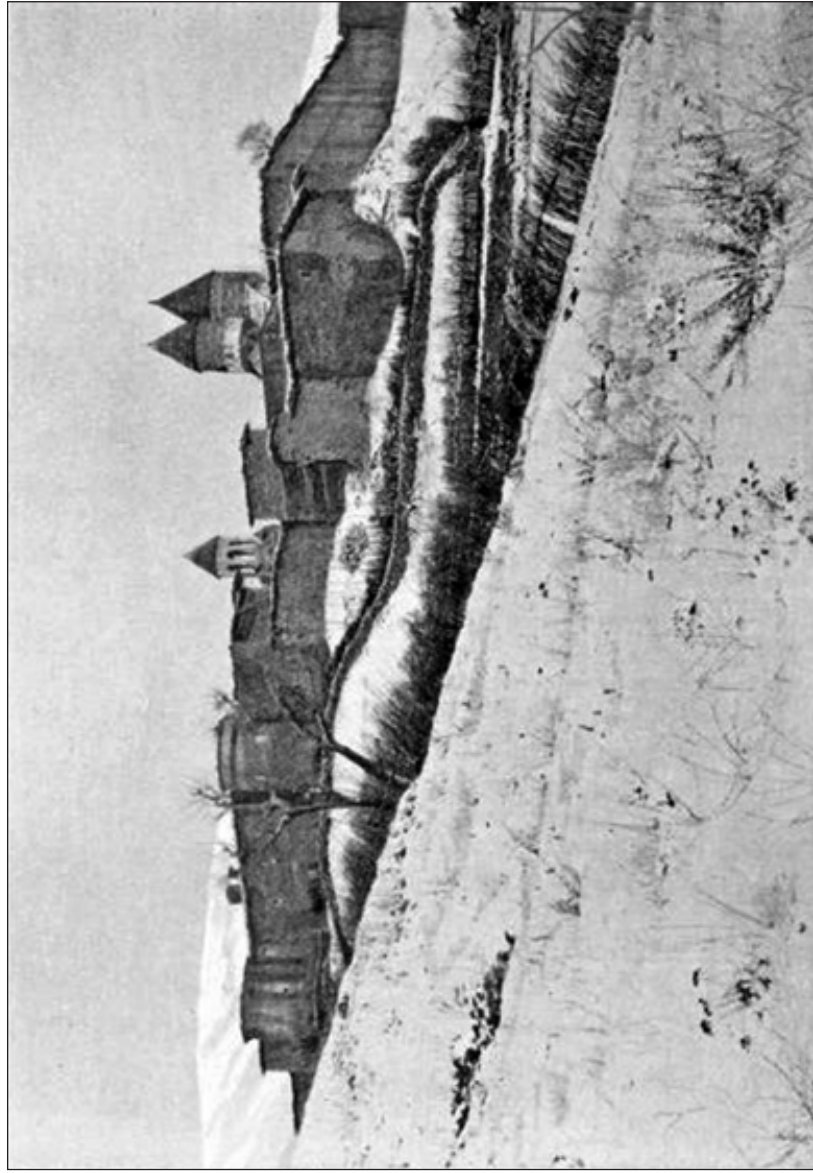
7. Serafin, ormiańskie velum liturgiczne ze zbiorów Muzeum UJ, fragment (fot. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



8. Ormiańskie velum liturgiczne, Harvard Art Museums (fot. Harvard Art Museums)



9. Mapa Armenii z oznaczeniem położenia klasztoru w Muszu (wg W. Bachman, *Kirchen und Moschen in Armenien und Kurdistan*, Leipzig 1913; oprac. Janusz Kozina, Muzeum UJ)



10. Widok klasztoru pw. św. Jana Chrzciciela w Muszu od strony południowej (wg H. F. B. Lynch, *Armenia. Travels and Studies*, t. II: *The Turkish Provinces*, London-New York-Bombay 1901, fig. 15)