

Katedra w Faras – świadek dziejów sztuki nubijskich królestw Nobadii i Makurii

Katedra faraska funkcjonowała przez ponad sześćset lat jako kościół biskupi¹. Jej wnętrza wypełniały stopniowo dzieła malarstwa i rzeźby, które do dziś stanowią największy i najpełniejszy zespół sztuki królestw Nobadii i Makurii z okresu pomiędzy VII a XIV wiekiem. Poszczególne fazy budowy świątyni pozwalają rekonstruować obiekt sakralny różniący się od innych kościołów regionu. Od VII wieku było to założenie większe, o rozbudowanej strukturze pomieszczeń, odpowiadającej zapewne dodatkowym funkcjom, jakie pełnił kościół katedralny². W dekoracji malarskiej różnica ta widoczna jest zarówno w liczbie, jak i w ikonografii przedstawień malowanych na kolejnych warstwach tynków³. Ten dobrze zachowany, unikatowy zespół pozwala uchwycić i prześledzić proces rozwoju architektury, malarstwa i rzeźby architektonicznej Nobadii, a następnie zjednoczonego królestwa Nobadii i Makurii. Daje możliwość studiowania ewolucji tendencji obowiązujących w ówczesnej sztuce, będących wyrazem przemian kulturowych, społecznych i politycznych, a także aspiracji zlecniodawców.

Sztuka królestwa Nobadii

Pozostałości katedry w Faras stanowią jeden z nielicznych przykładów architektury królestwa Nobadii⁴. Powstanie świątyni łączy się z osobą biskupa Aetiosa, sprawującego swój urząd

¹ Historia biskupstwa w Pachoras została zrekonstruowana na podstawie inskrypcji z katedry przez Stefana Jakobielskiego, zob. Stefan Jakobielski, *A History of the Bishopric of Pachoras on the Basis of Coptic Inscriptions*, Warszawa 1972, szczególnie s. 206–211.

² W tekście tym poszczególne fazy budowy nazywane są od imion biskupów sprawujących urząd w czasie dokonywania istotnych zmian, zarówno w jej strukturze architektonicznej, jak i w wystroju malarskim. Datowanie poszczególnych faz architektonicznych oraz ich nazwy oparte są na najbardziej aktualnym, kompleksowym opracowaniu architektury katedry faraskiej – zob. Włodzimierz Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals of Aetios, Paulos, and Petros. The Architecture*, Warsaw 2006.

³ Niektórzy badacze sugerują wręcz, że program ikonograficzny katedry faraskiej powinien być rozpatrywany oddzielnie i że nie można go uważać za typowy dla dekoracji kościołów nubijskich, jednak różnice te tak naprawdę dotyczą tylko przedstawień zaliczanych do tzw. programu oficjalnego – patrz poniżej. Karel Christian Innemée, *Observations on the System of Nubian Church-Decoration*, „Cahiers de recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille” 1995, n° 17, s. 279; Włodzimierz Godlewski, *Bishops and Kings. The Official Program of the Pachoras (Faras) Cathedrals [w:] Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference for Nubian Studies*, Warsaw University, 27 August – 2 September 2006. Part One, Main Papers, ed. Włodzimierz Godlewski, Adam Łajtar, Warsaw 2008, s. 263, PAM Supplement Series, 2.1.

⁴ Nie była to najwcześniejsza budowla w miejscu katedry faraskiej. Wiadomo, że została ona zbudowana na relikach wcześniejszych budowli, lecz ich nieliczne pozostałości nie mogą być podstawą dla niniejszego opracowania. W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 31–32.



il. 1 | fig. 1

Kapitel z katedry
Aetiosa, Faras, ok. VII w.,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | Capital
from the cathedral of
Aetios, Faras, c. 7th c.,
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum
Narodowe w Warszawie

w pierwszej połowie VII wieku⁵. Pierwotnie katedra miała formę pięcionawowej bazyliki. Wy-
daje się, że jej bryła i zastosowane rozwiązania przestrzenne, takie jak brak przejścia za absydą
pomiędzy pastoforiami, a także brak trójdzielnej części zachodniej (rozwiązania wprowadzo-
nego prawdopodobnie po zjednoczeniu z królestwem Makurii, patrz niżej)⁶ są charakterystyczne

⁵ S. Jakobielski, *A History of the Bishopric...*, op. cit., s. 206.

⁶ Artur Obłuski, *Nobadian and Makurian Church Architecture. Qasr El-Wizz, A Case Study* [w:] *Aegyptus et Nubia Christiana. The Włodzimierz Godlewski Jubilee Volume on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. by Adam Łajtar, Artur Obłuski, Iwona Zych, Warsaw 2016, s. 502 i passim.

dla budowanych wówczas kościołów. Jedynym zachowanym malowidłem z tego okresu jest dekoracja tronu biskupiego (zwieńczenia *synthrononu*), ukazująca naczynie z chlebem eucharystycznym, nawiązująca do odprawianej w sanktuarium liturgii⁷. Jednak największym i najwcześniejszym zespołem obiektów z katedry Aetiosa są detale architektoniczne, głównie kapitele i nadproża (il. 1). Jakość ich wykonania świadczy nie tylko o inspiracjach sztuką późnoantycznego Egiptu i formami meroickimi (również czerpiącymi inspiracje od północnego sąsiada), ale także jest dowodem ciągle żywej tradycji rzemieślniczej istniejącej w tym czasie w Faras, w warsztatach wciąż tworzących obiekty na najwyższym poziomie artystycznym⁸.

Ranga kościoła, przejawiająca się w jego skali oraz w jakości dekoracji, wskazuje na to, że Faras – tak jak w okresie meroickim – było istotnym ośrodkiem w regionie, a w tym czasie zapewne stolicą królestwa Nobadii⁹.

Zmiany po połączeniu królestw

Nie jest znana dokładna data połączenia Nobadii i Makurii, ale przyjmuje się, że zjednoczone królestwa funkcjonowały już za czasów króla Merkuriosa na początku VIII wieku¹⁰. Funkcję stolicy nowego państwa pełniła Dongola, stając się ośrodkiem tworzącym i narzucającym obowiązujące koncepcje ikonograficzne i stylistyczne. W roku 707 zainicjowano w Faras budowę nowej katedry.

Wyraźnie widać w niej tendencję do podkreślenia poprzecznej osi budowli – powstaje bazylika pięcionawowa z transeptem przedłużonym o szerokość pomieszczeń bocznych, dzięki czemu plan zyskał kształt prostokąta¹¹. W stosunku do katedry Aetiosa, tzw. katedra Paulosa jest dużo bardziej rozbudowanym kompleksem, inspirowanym katedrą dongolańską (tzw. Trzecią Katedrą, RC.I)¹² (il. 2-3). Zachowany detal architektoniczny w postaci granitowych kolumn i kapiteli prezentuje także odmienną od lokalnej tradycję. Nowy materiał znacznie ograniczał możliwości techniczne, stąd zastosowany w dekoracji płytki relief, pozbawiony szczegółowego opracowania. Podobnie jak koncepcja architektoniczna, również rzeźba reprezentuje tradycję sztuki stolicy Makurii (il. 4-5).

Powstały wówczas wystrój malarski katedry tworzy najstarszy zachowany zespół malowideł z tego okresu. Prezentują one dojrzały, w pełni zdefiniowany i spójny styl. Zastosowane schematy ikonograficzne znajdują stałe miejsce w systemie dekoracji kościołów makuryckich. Można przypuszczać, że – tak jak w przypadku architektury – koncepcja wystroju malarskiego naśladowała tę obowiązującą w Dongoli. Prace wykopaliskowe w stolicy Makurii dostarczyły jednak jak dotąd jedynie pojedynczych przykładów malowideł z tego okresu. W tym kontekście katedra faraska stanowi podstawowe źródło do badań nad malarstwem ściennym VIII wieku.

⁷ Bożena Mierzejewska, *Galeria Faras im. Profesora Kazimierza Michałowskiego. Przewodnik*, Warszawa 2014, s. 184.

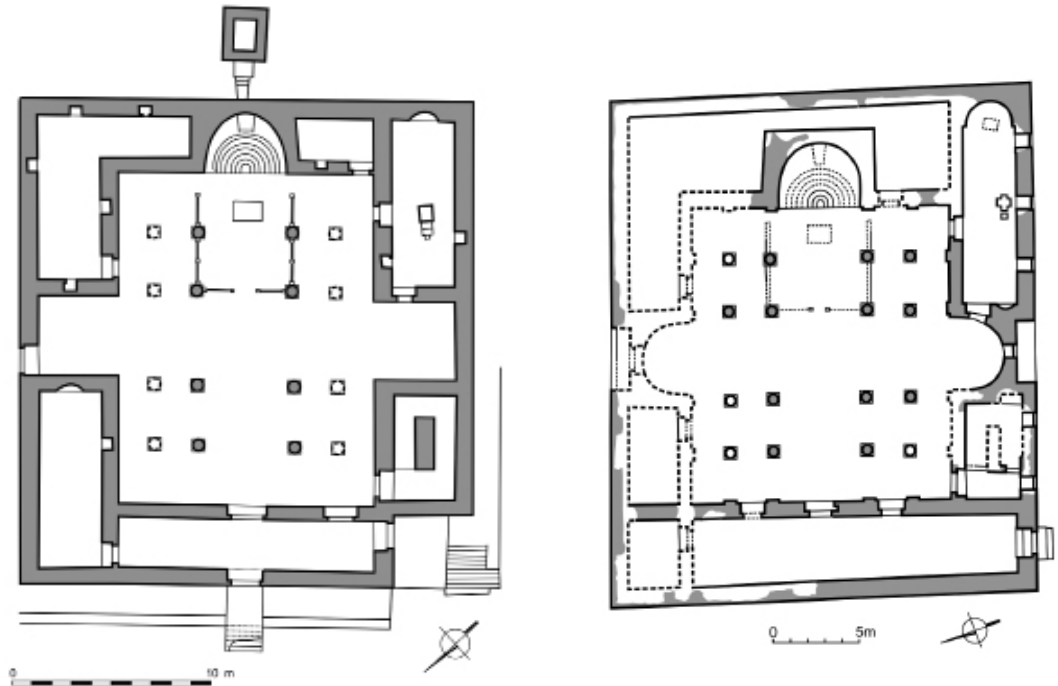
⁸ Ida Ryl-Preibisz, *Chrześcijańskie kapitele z Faras ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, R. 14, s. 374.

⁹ Artur Obłuski, *The Rise of Nobadia. Social Changes in Northern Nubia in Late Antiquity*, Warsaw 2014, s. 98. *Journal of Juristic Papyrology Supplements*, 20.

¹⁰ Ibidem, s. 199–200; idem, *Early Period in Nubian-Muslim Relations* [w:] *Islamic Frontiers*, ed. by Alexander Asa Eger (w przygotowaniu).

¹¹ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 56–60, 65–66.

¹² Idem, *Dongola – Ancient Tungul. Archaeological Guide*, tr. by Iwona Zych, Mahmoud El-Tayeb, ed. by Iwona Zych, Dobrochna Zielińska, Warsaw 2013 s. 53–55; idem, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 72–76.



il. 2 | fig. 2

Plan katedry Paulosa, Faras, VIII w. | Plan of the cathedral of Paulos, Faras, 8th c.

fot. wg | photo after
W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit.,
il. | fig. 42

il. 3 | fig. 3

Plan Trzeciej Katedry, Stara Dongola, koniec VII – początek VIII w. | Plan of the Third Cathedral, Old Dongola, late 7th – early 8th c.

fot. wg | photo after
W. Godlewski, *Dongola – Ancient Tungul...*, op. cit.,
s. 53 (dół) | p. 53 (bottom)

W konsze absydy znajdowało się zapewne przedstawienie *Maiestas Domini*, poniżej zaś wizerunek Marii z Dzieciątkiem w otoczeniu apostołów (il. 6). Tego typu dwustrefowe kompozycje stanowiły podstawowy wystrój tej części kościoła¹³. Poniżej głównej sceny figuralnej znajdował się fryz złożony z ptaków umieszczonych pod arkadami – malarska imitacja fryzu reliefowego – w którym można szukać odniesienia do wystroju absydy poprzedniej katedry¹⁴. W fazie katedry Paulosa jedynie południowe pastoforium zawiera dekorację ściśle związaną z przypisaną mu funkcją baptysterium¹⁵. Są to przedstawienia ptaków pijących z naczynia, wizerunek (później przemalowany¹⁶) świętego Jana Chrzciciela oraz dodane zapewne później przedstawienie biskupa, identyfikowanego jako Kolluthos (patrz niżej). Dwa ptaki pijące z naczynia, zdobiące zwieńczenie niszy w ścianie południowej, to motyw znany

¹³ Bizantyńskie warianty absydowych kompozycji dwustrefowych (*zweizonige Apsisprogramme*) omawia Christa Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei von vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhundert*, Stuttgart 1992, s. 95–102.

¹⁴ Włodzimierz Godlewski, *La frise de l'abside de la première cathédrale de Pachoras (Faras)* [w:] *Orbis Aethiopicus: studia in honorem Stanislaus Chojnacki natali septuagesimo quinto dicata, septuagesimo oblata*, ed. by Piotr O. Scholz, Abstadt 1992, vol. 2, s. 327–356; W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 37, il. 19; Kazimierz Michałowski, *Faras. Die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Zurich–Köln 1967, s. 57, 59.

¹⁵ Jego ówczesna funkcja była jasno sprecyzowana poprzez umieszczenie w posadzce basenu chrzcielnego. W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 66–68.

¹⁶ Małgorzata Martens-Czarnecka, *Observations on the Repainted Murals from Faras* [w:] *Nubische Studien. Tagungsakten der 5. Internationalen Konferenz der International Society for Nubian Studies, Heidelberg, 22–25. September 1982*, hrsg. von Martin Krause, Mainz am Rhein 1986, s. 332–333.



z wczesnochrześcijańskich dekoracji mozaikowych jako „Fontanna Życia”¹⁷. Swoją symboliką scena ta nawiązuje do istoty sakramentu chrztu i może być interpretowana jako alegoria otrzymania przez neofitów łaski wiary¹⁸. Przedstawienie świętego Jana Chrzcięcy, umieszczone w bardzo płytkiej niszy w ścianie zachodniej pomieszczenia, jasno nawiązujące do funkcji baptysterium, było zapewne głównym elementem jego wystroju. Święty trzyma w lewej ręce rozwinięty zwój z tekstem Ewangelii według św. Jana (J 1,29–30)¹⁹.

W programie ikonograficznym naosu dominowały wizerunki ujętych frontalnie postaci, stojących pojedynczo lub w grupach²⁰. Przedstawienia narracyjne reprezentują jedynie sceny *Bożego Narodzenia* i *Trzech Młodzianków w piecu ognistym* umieszczone zgodnie z tradycją odpowiednio na ścianie frontальной pastoforium północnego oraz w części południowo-zachodniej naosu²¹.

il. 4 | fig. 4

Kapitel z katedry Paulosa, Faras, początek VIII w., Muzeum Narodowe w Warszawie | Capital from the cathedral of Paulos, Faras, early 8th c., The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe w Warszawie
| The National Museum in Warsaw

¹⁷ James Wiseman, Djordje Mano-Zissi, *Excavations at Stobi*, „American Journal of Archaeology” 1971, vol. 76, no. 4, s. 423, il. 41, 47.

¹⁸ Włodzimierz Godlewski, *Les baptistères nubiens*, Varsovie 1979, s. 47. Więcej o symbolice i wariantach motywu „Fontanna Życia” zob. Paul A. Underwood, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, Cambridge, MS 1950, s. 41–138. *Dumbarton Oaks Papers*, 5.

¹⁹ W. Godlewski, *Les baptistères...*, op. cit., s. 47.

²⁰ Idem, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 70; K.C. Innemée, *Observations...*, op. cit., s. 279–288.

²¹ K.C. Innemée, *Observations...*, op. cit., s. 281–282; Stefan Jakobielski, *Remarques sur la chronologie des peintures murales de Faras aux VIII^e et IX^e siècles* [w:] *Nubia Christiana*, vol. 1, ed. Stefan Jakobielski, Warszawa 1982, s. 153–154.

il. 5 | fig. 5

Kapitel z Trzeciej Katedry (RC.I), Stara Dongola, koniec VII – początek VIII w. | Capital from the Third Cathedral (RC.I), Old Dongola, late 7th – early 8th c.

fot. | photo Karel C. Innemée



il. 6 | fig. 6

Pierwsza faza kompozycji absydowej – rekonstrukcja komputerowa | The first stage of the apse composition – digital reconstruction

fot. | photo D. Zielińska (wg | after D. Zielińska, *The Iconography of Power...*, op. cit., fig. 1)

Sceny te stanowiły stały element dekoracji kościołów Makurii, inne zachowane przedstawienia narracyjne to przykłady jednostkowe.

Unikatowe na tle dotychczasowych znalezisk na terenie Nubii są przedstawienia znajdujące się w narteksie i klatce schodowej katedry. Zarówno w katedrze Paulosa, jak i późniejszych fazach przebudowy świątyni malowidła dekorujące te pomieszczenia zostały – jak się wydaje – włączone w przestrzeń naosu²².

²² Dobrochna Zielińska, *Program ikonograficzny kościołów nubijskich. Studium lokalizacji malowideł we wnętrzu sakralnym* [Iconographical Programme in Nubian Churches. A Study of Wall Paintings Location in Sacral Interior], dysertacja doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2009.



il. 7 | fig. 7

Druga faza kompozycji absydowej wraz z kolejno domalowywanymi wizerunkami władców – rekonstrukcja komputerowa | The second stage of the apse composition with successively added depictions of rulers – digital reconstruction

fot. | photo D. Zielińska (wg | after D. Zielińska, *The Iconography of Power...*, op. cit., fig. 2)

Rozkwit sztuki makuryckiej w IX wieku

Obiekty odkrywane dzięki pracom wykopaliskowym prowadzonym w Starej Dongoli, datowane na wiek IX, wskazują coraz wyraźniej, że w tym okresie w sztuce makuryckiej zaszły duże zmiany. Zaczęto wznosić kościoły nowego typu na planie krzyża opisanego na prostokącie (*cross-over rectangle*)²³, powstały wówczas śmiałe, wcześniej niestosowane założenia architektoniczne, takie

²³ Włodzimierz Godlewski, *The Churches of Dongola, their origin and importance in the general line of development of church architecture in Makuria* [w:] *Acta Nubica, Proceedings of the X International Conference of Nubian Studies, Rome 9–14 September 2002*, ed. by Isabella Caneva and Alessandro Roccati, Roma 2006, s. 279–281.

jak Sala Tronowa²⁴ czy Kościół Krzyżowy²⁵. Co ciekawe, wybór środków wizualnej ekspresji został ograniczony do form przestrzennych (architektura) i obrazu (malarstwo ściennie) – zanikło zaś zupełnie stosowanie dekoracji architektonicznej. Pozostały jedynie nieliczne terakotowe lub wapienne kraty jako dekoracja okien²⁶ oraz terakotowe obramienia nisz²⁷. Ten kolejny etap rozwoju sztuki Makurii ukazuje w pełni świadome wybory form i technik, odpowiadających preferencjom i aspiracjom lokalnych mecenasów.

Nowe, twórcze podejście widać także w koncepcji wystroju malarskiego katedry. Od pierwszej połowy IX wieku na ścianach naosu, pastoforium południowego i w absydzie, zaczęły powstawać wizerunki zaliczane do tzw. programu oficjalnego²⁸ – przedstawienia biskupów, królów oraz królewskich matek²⁹. Portrety te – z początku istniejące samodzielnie, później – w scenach opieki świętych nad nubijskimi dostojnikami – świadczyły zarówno o wadze sprawowanego urzędu, jako pochodzącego od Boga, jak i o szczególnej opiece, jaką otaczał On zarówno sprawowany urząd, jak i sportretowaną osobę. Portrety zostały umieszczone w naosie; były to wizerunki biskupów i królów w części południowej i zachodniej oraz wizerunki kobiet – w części północnej. Powszechnie uważa się, że taka dyspozycja przedstawień odpowiadała podziałowi zgromadzenia wiernych na część żeńską i męską³⁰. Pojawienie się wśród portretowanych osób tzw. matek królewskich, kobiet o pozycji niemającej odpowiednika na dworze bizantyńskim i należącej do rdzennie nubijskiej tradycji, wywodzącej się jeszcze z czasów napatańskich, ukazuje kolejny aspekt rozwoju kultury makuryckiej w tym okresie³¹ – wprowadzanie nowych, oryginalnych typów przedstawień na potrzeby wizualizacji własnych, lokalnych koncepcji. Wprowadzenie wizerunku władcy do istniejącej kompozycji absydowej katedry faraskiej stanowiło szczególnie wyraz opisanej wyżej tendencji. Przedstawienie umieszczone na centralnej osi kompozycji, nieco poniżej wyobrażenia Matki Boskiej, zasłaniało dolną partię jej postaci, tak, aby przemalowane ręce Marii spoczywały na ramionach portretowanego³². Zabieg ten zmienił całkowicie wymowę dekoracji – ze sceny o kluczowym dla wystroju kościoła znaczeniu liturgicznym i dogmatycznym w oficjalny wizerunek władcy. Podobne malowidła znane z Kościoła Archanioła Rafała w Banganarti ukazują wagę tego typu przedstawień w wizualizacji idei władzy³³. Przedstawienia

²⁴ W. Godlewski, *Dongola – Ancient Tungul...*, op. cit., s. 43–47.

²⁵ Ibidem, s. 39–41.

²⁶ Ibidem, s. 127–128; Bogdan Żurawski, *St Raphael of Baganarti. Ritual and architectural adaptation* [w:] *Kings and Pilgrims. St Raphael Church II at Baganarti, Mid-eleventh to Mid-fifteenth Century*, ed. Bogdan Żurawski, Warsaw, 2014, s. 115–118. Nubia V/Baganarti, 2.

²⁷ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., il. 92.

²⁸ Termin ten wprowadził Włodzimierz Godlewski, stosując go do przedstawień królów nubijskich, matek królewskich i biskupów. W. Godlewski, *Bishops and Kings...*, op. cit., s. 263

²⁹ W. Godlewski, *Bishops and Kings...*, op. cit., s. 263–282; K.C. Innemée, *Observations...*, op. cit., s. 282–283; S. Jakobielski, *Remarques...*, op. cit., s. 155–164, 166; Stefan Jakobielski, *Tentative d'identification de certaines peintures de Faras, „Études et Travaux”* 2001, vol. 19, s. 59–81.

³⁰ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 71; Tadeusz Gołgowski, *Nubijska architektura sakralna w świetle źródeł liturgicznych*, dysertacja doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1983.

³¹ O koncepcji związanej z portretami matek królewskich zob. Dobrochna Zielińska, *The Iconography of Power – The Power of Iconography: The Nubian Royal Ideology and Its Expression in Wall-Painting* [w:] *The Fourth Cataract and Beyond. Proceedings of the 12th International Conference for Nubian Studies*, ed. Julie R. Anderson, Derek Welsby, London 2014, s. 946–948. British Museum Publications on Egypt and Sudan, 1.

³² Małgorzata Martens-Czarnecka, *Observations on the Repainted Murals...*, op. cit., s. 330–331.

³³ Bogdan Żurawski, *Kings and Pilgrims...*, op. cit.

te nie znajdują ścisłych analogii w świecie bizantyńskim³⁴. Ponieważ w obrębie kompozycji w katedrze w Faras dodawano sukcesywnie przedstawienia kolejnych władców, wydaje się, że taka zmiana treści malowideł absydy stała się z czasem faraską tradycją (il. 7).

Zmiany za biskupa Petrosa

Około połowy X wieku katedra faraska przeszła gruntowną renowację. Prace zapewne zostały zainicjowane za czasów biskupa Aarona (952–972) i ukończone za biskupa Petrosa (972–999)³⁵. Znowu, pod wpływem modernizacji przeprowadzonej wcześniej w katedrze dongolańskiej, wewnątrz zostało przebudowane tak, by uzyskać plan centralny³⁶. Wprowadzenie masywnych filarów umożliwiło nie tylko konstrukcję sklepień beczkowych i żaglastych oraz centralnej kopuły, ale także zwiększyło powierzchnię ścian, które zostały następnie ozdobione malowidłami.

Nowy wystrój malarski katedry nawiązywał w pewnym zakresie do poprzedniego. Widać to zwłaszcza w dekoracji absydy, a także w praktyce powtarzania w tym samym miejscu powstałych wcześniej kompozycji. Na przestrzeni kolejnych stuleci przedstawienia w absydzie wzbogacano o kolejne wizerunki władców. Przedstawienia królów i biskupów umieszczano również na ścianach filarów należących do przestrzeni prezbiterium, które obejmowało również część wschodnią nawy centralnej.

W pastoforium północnym (identyfikowanym jako *prothesis*) wraz z kolejną warstwą tynku wprowadzony został nowy wystrój malarski³⁷. Jego najistotniejszym elementem był wizerunek Chrystusa konsekrującego wino, związany z dodatkową funkcją liturgiczną tego pomieszczenia (il. 8). Przedstawienie uzupełniały teksty czterech modlitw (tzw. modlitwa *prothesis*, modlitwa nad kielichem, druga modlitwa nad kielichem i modlitwa dziękczynna) z Liturgii Darów Uprzednio Poświęconych, którą w Makurii odprawiano zapewne właśnie w pastoforium północnym. Wydaje się, że wprowadzenie malowideł o takiej tematyce, poświadczonych na ścianach *prothesis* od IX wieku³⁸, było oryginalną makurycką koncepcją związaną z odprawianiem tejże liturgii. Wystroju malarskiego dopełniały dekoracyjne zwieńczenia nisz oraz pas namalowany wzdłuż ścian wschodniej, północnej i zachodniej, dekorowany krzyżami³⁹.

Pastoforium południowe również otrzymało w tym czasie nowy, rozbudowany program ikonograficzny⁴⁰. Ścianę wschodnią zajmowała kompozycja składająca się z przedstawienia Chrystusa adorowanego przez archaniołów Michała i Rafała⁴¹, na ścianie południowej i zachodniej

³⁴ D. Zielińska, *The Iconography of Power...*, op. cit., s. 943–946.

³⁵ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., il. 92.

³⁶ Idem, *Dongola – Ancient Tungul...*, op. cit., s. 55.

³⁷ Idem, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 104–106, il. 89–93.

³⁸ Wcześniejszy przykład tego typu programu ikonograficznego znaleziony został na ścianach IX-wiecznego Kościoła Archanioła Rafała na Cytadeli w Dongoli. Na temat dekoracji i funkcji *prothesis* zob. Adam Łajtar, Dobrochna Zielińska, *The Northern Pastophorium of Nubian Churches: Ideology and Function (on the Basis of Inscriptions and Paintings)* [w:] *Aegyptus et Nubia Christiana...*, op. cit., s. 435–457.

³⁹ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 113.

⁴⁰ Ze względu na brak basenu chrzcielnego (zob. przyp. 14; W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 106), w fazie Katedry Petrosa funkcję pastoforium południowego można pośrednio definiować poprzez tematykę wystroju malarskiego.

⁴¹ Magdalena Łaptaś, *Representation of the Angelic Hierarchy in a Nativity Scene from Faras Cathedral* [w:] „Gdańsk Archeological Museum African Reports” 2003, vol. 2, s. 139.



il. 8 | fig. 8

Chrystus konsekrujący
wino, *prothesis*
katedry Petrosa, Faras
| Christ consecrating
wine, *prothesis* in the
cathedral of Petros,
Faras

fot. wg I photo after A. Łajtar,
D. Zielińska, *The Northern
Pastophorium...*, op. cit., fig. 4

zapewne przemalowano wcześniejsze przedstawienia świętego Szczepana i świętego Jana Chrzciciela. Do wizerunków biskupów, z pierwszym, zachowanym z poprzedniego wystroju przedstawieniem biskupa Kolluthosa (?), dołączyły dwa kolejne wizerunki: biskupa Petrosa I oraz scena inwestytury króla Georgiosa (III?)⁴². Przedstawienia Chrystusa i świętych łączą się w pastoforium

⁴² W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 113. Na temat identyfikacji portretu królewskiego jako sceny inwestytury zob. Bożena Mierzejewska, *Murals in the Bishops Chapel, Faras. The Visual Expression of the Ruler's Ideology in Nubia* [w:] *Ägypten und Nubien in spätantiker und christlicher Zeit. Akten des 6. Internationalen Koptologenkongresses, Münster 20.-26. Juli 1996*, hrsg. von Stephen Emmel, Bd. 1, *Materielle Kultur, Kunst und religiöses Leben*, Wiesbaden 1999, s. 285-296. *Sprachen und Kulturen des christlichen Orients*, 6/1.

w program ikonograficzny związany z sakramentem chrztu⁴³, jednocześnie umieszczane tam portrety biskupie wraz z wizerunkiem świętego Szczepana protodiakona nawiązują do innej funkcji pomieszczenia – *diakonikonu*. Wydaje się więc, że wystrój malarski wskazuje na możliwość dwojakiego wykorzystania pastoforium – jako diakonikonu i baptysterium.

Rozbudowana dekoracja naosu katedry faraskiej, która powstawała od X do XII wieku, w tym liczne wizerunki władców i biskupów oraz unikatowe przedstawienia matek królewskich, może być interpretowana na wiele sposobów⁴⁴. Wyodrębnić można kilka poziomów odczytywania dekoracji tego wnętrza: w kluczu interpretacji przedstawień poszczególnych części naosu, podziału na dwie grupy przedstawień – wizerunki istot albo osób świętych, tworzące program liturgiczny katedry czy też obejmujący portrety władców, matek królewskich i biskupów, stanowiące wspomniany już tzw. program oficjalny.

We wnętrzu katedry istotne znaczenie ma dogmatyczna treść programu ikonograficznego ścian wschodnich obu naw wraz z omawianą już absydą, na który składają się sceny *Bożego Narodzenia*, *Chrystusa tronującego* i kompozycje narracyjne z cyklu Pasji i Zmartwychwstania⁴⁵. Wyraźnie widoczne jest również zróżnicowanie tematyki malowideł kultowych w północnej i południowej części naosu. W nawie południowej znalazły się wizerunki świętych kapłanów i anachoretów oraz świętych wojowników. Nawa północna została zdominowana przez przedstawienia Matki Boskiej, szczególnie liczne reprezentujące typ *Galaktotrophousy*, oraz wizerunki aniołów i archaniołów. Podział ten, związany ze wspomnianym przeznaczeniem naw dla żeńskiej i męskiej części zgromadzenia, ma również odzwierciedlenie w rozmieszczeniu portretów władców i biskupów (w południowej i zachodniej części naosu) oraz matek królewskich (w części północnej)⁴⁶. Poszczególne przedstawienia świętych czy też wydarzeń biblijnych odpowiadały programowi liturgicznemu katedry i były celebrowane w określonych dniach roku liturgicznego. Porównanie programów ikonograficznych i umiejscowienia poszczególnych malowideł we wnętrzach innych kościołów z terenów Makurii⁴⁷ zdają się sugerować, że w malarstwie makuryckim mógł istnieć system „liturgiczno-chronologiczny”. Według Otto Demusa jest to jedna z trzech możliwych interpretacji programów ikonograficznych kościołów na planie krzyża wpisanego w kwadrat⁴⁸.

Należy zaznaczyć, że poza nielicznymi wyjątkami, malowidła dodawane na przestrzeni kolejnych stuleci wpisywały się w tzw. program oficjalny (portrety władców), co może wskazywać na niezmienną koncepcję ikonograficzną związanej z tutejszą liturgią.

⁴³ Św. Jan Chrzciiciel symbolizuje chrzest wodą, św. Szczepan, jako pierwszy męczennik – chrzest krwią i Duchem Świętym, a Chrystus, jako świadek ceremonii – łaskę, którą przez chrzest otrzymują neofici. W. Godlewski, *Les baptistères...*, op. cit., s. 49.

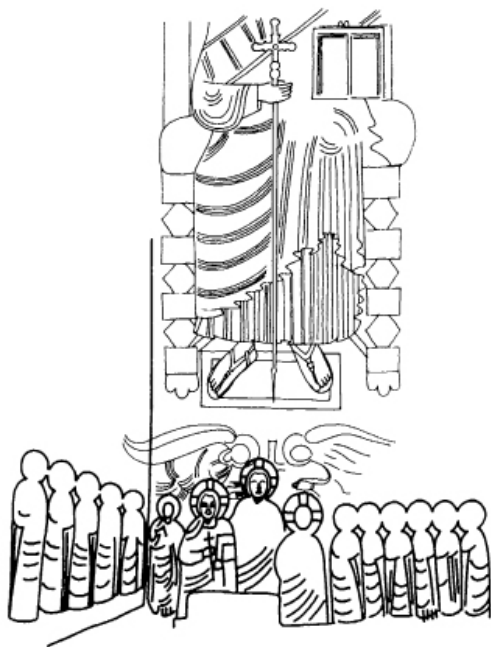
⁴⁴ W niniejszym tekście zaproponowane są trzy metody analizy programu ikonograficznego, zawarte w D. Zielińskiej, *Program ikonograficzny kościołów...*, op. cit.

⁴⁵ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 112; Peter O. Scholz, *Noch einmal zum Bildprogramm der nubischen Kirchenmalerei* [w:] *Études Nubiennes. Conférence de Genève. Actes du VII^e Congrès international d'études nubiennes, 3–8 septembre 1990*, vol. 2, *Communications*, ed. Charles Bonnet, Genève 1994, s. 240.

⁴⁶ Na temat związku przedstawień maryjnych z portretami matek królewskich zob. D. Zielińska, *The Iconography of Power...*, op. cit., s. 946–948.

⁴⁷ Dobrochna Zielińska, *The Iconographical Program in Nubian Churches. Progress Report Based on a New Reconstruction Project* [w:] *Between the Cataracts. Proceedings of the 11th Conference for Nubian Studies, Warsaw University, 27 August – 2 September 2006. Part One, Main Papers*, ed. by Włodzimierz Godlewski, Adam Łajtar, Warszawa 2008, s. 643. PAM Supplement Series 2.1.

⁴⁸ Pozostałe wymieniane przez Demusa to system hierarchii kosmicznej (*hierarchical cosmic*) i topograficznej (*topographical*). Zob. Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, s. 16.



il. 9-10 | figs 9-10

Kompozycja absydowa
w kaplicy zaaranżowanej
w części wschodniej nawy
południowej, Katedra
Późna, Faras, Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The apse composition
in the chapel arranged
in the eastern part of
the southern aisle, the
Late Cathedral, Faras,
The National Museum
in Warsaw

fot. | photo © Muzeum Narodowe
w Warszawie

Twórczy schyłek

Wiek XIII i XIV przynoszą kolejne przebudowy katedry, zmieniające funkcje poszczególnych części jej naosu. Wydzielono nawę północną, a także część wschodnią nawy południowej oraz „westybul południowy”. Zmiany te, oprócz charakteru funkcjonalnego, podyktowała również potrzeba wzmocnienia konstrukcji budynku⁴⁹.

Na uwagę zasługuje nowa dekoracja malarska wydzielonej wschodniej części nawy południowej, gdzie poniżej istniejącego przedstawienia Chrystusa tronującego domalowano *Tróję Świętą pomiędzy Apostołami* (il. 9–10)⁵⁰. Dbałość twórcy, aby umieścić nowe przedstawienie na osi już istniejącego może wskazywać na zamiar stworzenia w ten sposób dwustrefowej kompozycji absydowej, a tym samym nadania temu pomieszczeniu charakteru kaplicy. Podobny wariant dekoracji absydowej zdobił prawdopodobnie prezbiterium Kościoła Południowego II w Serra Wschodnim⁵¹. Tego typu kompozycje świadczyć mogą o tym, że mimo tendencji schyłkowych w sztuce słabnącego królestwa, artyści wciąż mieli potencjał tworzenia nowatorskich i oryginalnych rozwiązań ikonograficznych. Portrety władców nadal umieszczano na ścianach w obrębie sanktuarium, a na południowej ścianie nawy głównej – przedstawienie króla wraz z biskupem pod opieką anioła.

Podsumowanie

Sześć wieków historii królestw Nobadii i Makurii, zachowanych w reliktach katedry faraskiej, stanowi odrębne i niewyczerpane źródło wiedzy o kulturze nubijskiej tamtego okresu. Po krótkim okresie rozwoju sztuki Nobadii, przebudowy katedry odzwierciedlały zmiany zachodzące w sztuce w Dongoli, stolicy Makurii: od pojawienia się spójnego stylu w ramach połączonych królestw, poprzez jego rozkwit, ekspresję „samoświadomości” przejawiającej się w przedstawianiu idei ważnych dla samych Makurytów, po koncepcje wykraczające nawet poza te znane z Bizancjum, jak wizerunek króla jako centralnej postaci kompozycji absydowej. Trwałość stworzonych wówczas koncepcji ikonograficznych widoczna będzie aż do ostatnich wieków istnienia królestwa Makurii.

⁴⁹ W. Godlewski, *Pachoras. The Cathedrals...*, op. cit., s. 119–120.

⁵⁰ Ibidem, s. 125–126.

⁵¹ Dobrochna Zielińska, *The Wall Paintings in the Churches at Serra East* [w:] *Excavations At Serra East*, vol. 8: *Cerre Matto, The Christian Period Churches, Houses, Workshops, and Cemetery*, ed. Bruce B. Williams. The University of Chicago Oriental Institute Nubian Expedition, 12 (w druku).