Ikona tzw. kompozytowa w klasztorze Wlatadon w Salonikach – zagadnienie formuły ikonograficzno-kompozycyjnej i funkcji ideowo-dewocyjnej[1]

modus
prace z historii sztuki
art history journal
XIX, 2019

For English – see p. 23

DOROTA ZAPRZALSKA

1. Ikona z Wlatadonu, awers z końca XV w. ze wstawioną ikoną z XIV w., klasztor Wlatadon, Saloniki. © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City

2. Ikona z Wlatadonu, rewers z *Ukrzyżowaniem*, koniec XV w., klasztor Wlatadon, Saloniki. © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City

Dwustronną ikonę w klasztorze Wlatadon w Salonikach (il. 1), której rewers przedstawia *Ukrzyżowanie* (il. 2), wyróżnia pewien niezwykły rys – niewielka ikona z Chrystusem między archaniołami oraz Marią z Dzieciątkiem w otoczeniu archanioła i Jana Chrzciciela (il. 3), która została wprawiona w centralne przedstawienie awersu z półfigurowymi wyobrażeniami Chrystusa Pantokratora pomiędzy archaniołami, apostołów Piotra i Pawła oraz świętych Jerzego, Teodora z Tyru i Demetriusza[2]. W istocie składa się z dwóch obrazów, dlatego też można zaliczyć

1 Artykuł oparty jest na pracy licencjackiej obronionej w Instytucie Historii Sztuki UJ w 2018 r., napisanej pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Smorąg Różyckiej prof. UJ, której dziękuję za opiekę naukową i pomoc w trakcie przygotowania pracy, jak i niniejszego artykułu.

2 Większa ikona w technice tempery jajecznej i złocenia na zagruntowanej oraz pokrytej lnianym płótnem desce o wymiarach 98 × 71 cm, wstawiona ikona w technice tempery i złocenia na desce o wymiarach 24 × 21 cm.

3

3. Ikona z Wlatadonu, wstawiona ikona z XIV w., klasztor Wlatadon, Saloniki. Fot. Dorota Zaprzalska

ją do rzadkiej kategorii wizerunków określonych niemieckim terminem *Einsatzbild*, w których samodzielny panel stanowi część większej kompozycji o charakterze jego oprawy[3]. Ich występowanie w sztuce bizantyńskiej nie zwracało dotąd uwagi badaczy. Na sporadyczne pojawianie się tego rozwiązania w malarstwie ikonowym zwrócił uwagę jedynie Panagiotis L. Vokotopoulos i jako pierwszy zaproponował dla nich termin *Composite icons* (*Σύνθετες εικόνες*)[4], który na potrzeby niniejszej publikacji zostanie przetłumaczony jako „ikony kompozytowe", co stanowi pierwszą propozycję polskiej nazwy dla tej grupy. Wstawionym elementem może być ikona mozaikowa lub reliefowa, jednakże większa ikona musi być wykonana w technice tempery na drewnie, dlatego też termin ten nie może być stosowany w przypadku obrazów z metalową oprawą[5]. W poniższych rozważaniach ikona z Wlatadonu zostanie porównana z innymi ikonami tego typu, w celu przybliżenia zjawiska ponownego użycia starszego przedstawienia w nowym oraz znalezienia odpowiedzi na pytanie o motywy tego działania.

Pierwsza wzmianka o ikonie pojawia się w spisie klasztornym z 1899 roku[6]. Literatura na jej temat jest dość skromna – istnieją jedynie dwa opracowania monograficzne – krótki artykuł Andreasa Xyngopoulosa z 1948 roku[7] poświęcony niemal w całości starszej ikonie, a także praca Anastasii Tourty o ikonie młodszej[8]. Autorka powróciła do niej w publikacji z 1992 roku, stanowiącej omówienie wybranych obrazów w klasztorze[9]. Xynopoulos i Tourta są również autorami not

3 Pojedyncze przykłady pojawiają się w publikacjach poruszających problem tendencji retrospektywnych w sztuce i kultu obrazów, zob. m.in.: A. Nagel, *Icons and Early Modern Portraits*, w: *El retrato del Renacimiento*, red. M. Falomir, Madrid 2008, s. 423–424, il. 15, 22; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 483, 555–558, il. 253, 294, XI; M. Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven 2013, s. 205–206, il. 188, 189; nieco szerzej *Einsatzbilder* w sztuce zachodniej zostały opisane przez niemieckich badaczy Karla Augusta Wirtha i Martina Warnke, zob. K.A. Wirth, *Einsatzbild*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 4, Stuttgart 1958, s. 1006–1019; M. Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 19, 1968, s. 61–102.

4 P. Vokotopoulos, *Composite Icons*, w: *Griechische Ikonen: Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis*, red. E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Athens–Recklinghausen 2000, s. 5; Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Σύνθετες εικόνες. Μια πρώτη καταγραφή*, w: *Σήμα Μενελάου Παρλαμά*, Ηράκλειο 2002, s. 299.

5 Ibidem.

6 Γ. Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη πατριαρχική μονή των Βλατάδων* (Ανάλεκτα Βλατάδων 12), Θεσσαλονίκη 1971, s. 130–131.

7 A. Xyngopoulos, *Une icone byzantine à Thessalonique*, „Cahiers Archéologiques", 3, 1948, s. 114–128.

8 A. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη εικόνα στη μονή Βλατάδων*, „Κληρονομία", 9, 1977, s. 133–153.

9 Eadem, *Εικόνες από το σκευοφυλάκιο της Ιεράς Μονής Βλατάδων*, w: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη: από της εποχής των Κομνηνών μέχρι και της Αλώσεως της Θεσσαλονίκης υπό των Οθωμανών (1430)*, Θεσσαλονίκη 1992, s. 176–178.

katalogowych z licznych wystaw, na których prezentowana była ikona[10] – po raz pierwszy w 1964 roku w ramach „Byzantine Art: An European Art" w Centrum Wystawowo-Kongresowym Zappeion w Atenach, w latach 1985–1986 na wystawie „Byzantine and Post-Byzantine Art" w Muzeum Uniwersyteckim w Atenach, w 1986 roku na „Affreschi e icone dalla Grecia" w Palazzo Strozzi we Florencji, w 1987 roku na „From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons" w Royal Academy of Arts w Londynie, a rok później „Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece" w Walters Art Gallery w Baltimore. W 2004 roku znalazła się na wystawie „Byzantium: Faith and Power" w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku[11]. We wszystkich powyższych publikacjach skupiono się na określeniu czasu powstania obu ikon. Wstawiony obraz datowany jest na połowę XIV wieku[12]. Xyngopoulos początkowo twierdził, że awers większej ikony został namalowany w XVI wieku, natomiast rewers z *Ukrzyżowaniem* nawet dwieście lat później[13], jednak w następnej publikacji zaznaczył, że mogą być dziełem jednego warsztatu działającego pod koniec XVI wieku[14]. Tourta na podstawie wnikliwej analizy stylu większego przedstawienia, przesunęła jego datowanie na drugą połowę XV wieku[15]. Badacze analizowali również ikonografię i kompozycję[16], jednak niewiele miejsca poświęcono samemu aktowi wstawienia starszego elementu w młodszy i uczynienia z niego obrazu w obrazie, dlatego też warto skupić się na tym aspekcie ikony z Wlatadonu.

Ikony na ikonach a ikony w ikonach

Annemarie Weyl Carr podała ikonę z Wlatadonu jako przykład dialogu między ikonami oraz ich autoreferencyjności, przejawiającej się powstawaniem obrazów

10 A. Xyngopoulos jest autorem noty w katalogu pierwszej wystawy: *Byzantine Art: An European Art*, red. M. Chatzidakis, Athens 1964, s. 253, nr 199; natomiast A. Tourta pozostałych: *Byzantine and Post-Byzantine Art*, red. M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1985, s. 82, nr 83; *Affreschi e icone dalla Grecia (X–XVII secolo)*, Athene 1986, s. 75, nr 36; *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*, red. M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1987, s. 160, nr 21; *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece*, red. M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1988, s. 186–187, nr 23; *Byzantium: Faith and Power*, red. H.C. Evans, New York 2004, s. 160–161, nr 82.

11 Po oddaniu tekstu niniejszego artykułu do druku, ikona była prezentowana jeszcze na wystawie „Το ημέτερον κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη" w klasztorze Wlatadon (01 X 2018 – 31 III 2019), a następnie w Muzeum Bizantyńskim w Atenach (18 VII 2019 – 31 X 2019), zob. katalog wystawy: *Το ημέτερον κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη*, red. Φ. Καραγιάννη, Θεσσαλονίκη 2018.

12 A. Xyngopoulos, *Une icone*, s. 118–119.

13 Ibidem, s. 114, przyp. 2.

14 *Byzantine Art: An European Art*; po raz pierwszy sugestia wcześniejszego powstania większej ikony została zasugerowana przez Dimitriosa I. Pallasa, zob. D.I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus – das Bild*, München 1964, s. 319–320.

15 A. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη*, s. 146–147, choć w trzech notach katalogowych jej autorstwa z wystaw z lat 80. była nadal datowana na XVI w., por. *Byzantine and Post-Byzantine*; *Affreschi e icone*; *From Byzantium*; jednak w ostatnim artykule i notach katalogowych najnowszych wystaw pojawia się już datowanie na XV w., zob. A. Τούρτα, *Εικόνες*, s. 178; *Holy Image*, s. 186; *Byzantium: Faith*, s. 161.

16 Zdaniem Xyngopoulosa kompozycje obu rzędów wstawionej ikony są wzorowane na fresku w konsze apsydy nieznanego kościoła, zob. A. Xyngopoulos, *Une icone*, s. 120–124; nie można tego wykluczyć, jednakże należy podchodzić z rezerwą do teorii bezpośredniej inspiracji malarstwem monumentalnym, ze względu na występowanie tego typu kompozycji na ikonach i miniaturach, zob. Γ. i M. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956–1958, il. 37; V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, „The Art Bulletin", 20, 1938, nr 2, il. 7.

4

5

4. *Oddawanie pokłonu ikonie*, miniatura z manuskryptu *Psałterz Hamiltona*, fol. 39v, Cypr (?) ok. 1300 r., Staatliche Museen Berlin (Ms 78 A.9.). Fot. wg *Byzantium: Faith and Power*, s. 153, nr 77

5. Ikona z *Triumfem Ortodoksji*, Konstantynopol, ok. 1400 r., British Museum. Fot. wg *Byzantium: Faith and Power*, s. 154, nr 78

6. Dwustronna ikona ze wstawioną ikoną Hodegetrii, XIII i XIV w., klasztor Wlatadon, Saloniki. Fot. wg A. Τούρτα, *Σκευοφυλάκιο ιεράς Μονής Βλατάδων, Θεσσαλονίκη* 2009, s. 42

7. Ikona Deksiokratusy, Cypr (?), ok. 1200 r., Muzeum Kultury Bizantyńskiej w Salonikach. © Hellenic Ministry of Culture and Tourism. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki

8. Pole dodane pierwotnie do ikony Deksiokratusy ze scenami z życia św. Paraskewy, XVIII w., kościół św. Paraskewy, Saloniki. Fot. wg A. Τούρτα, *Εικόνα Δεξιοκρατούσας*, il. 342

ukazujących inne obrazy, będące najważniejszym elementem przedstawienia, jak ma to miejsce w ilustracji z *Psałterza Hamiltona* (il. 4) lub w ikonie *Triumfu Ortodoksji* (il. 5)[17]. Ikonę z Wlatadonu łączy z powyższymi przykładami podobieństwo kompozycji, jednakże w jej przypadku centralny wizerunek nie jest namalowanym, lecz fizycznie wstawionym elementem, dlatego też bardziej zasadne wydaje się porównanie jej do innych ikon kompozytowych. W samym Wlatadonie znajduje się jeszcze jedno dzieło ponownie wykorzystane poprzez wstawienie. Jest to ikona Hodegetrii (il. 6) z drugiej połowy XIII wieku, wprawiona w ikonę ze scenami skupiającymi się na życiu Marii oraz ponownym przyjściu Chrystusa, które zostały zaaranżowane w trzy rzędy – u góry *Hetoimasia* i *Zwiastowanie*, pośrodku archaniołowie umieszczeni po bokach wstawionej ikony, a w najniższym rzędzie *Koimesis*. Widoczne jest nieznaczne rozszerzenie powierzchni malarskiej na wstawioną ikonę, co może świadczyć o dążeniu malarza do stworzenia wrażenia jedności. Nie tylko staranność techniczna, ale też dbałość, z jaką dopasowano program ikonograficzny, świadczą o tym, jak wielce przemyślany został akt wstawiania. W dolnej części obrazu znajduje się inskrypcja ΔΕ(Η)Σ(ΙΣ) Τ(ΟΥ) Δ(ΟΥ) ΛΟΥ Τ(ΟΥ) Θ(ΕΟΥ) ΘΕΟΔΩΡ(ΟΥ)[18], upamiętniająca być może duchownego fundującego wstawienie ikony. Najpewniej miało to miejsce pod koniec XIV wieku, na co wskazuje styl zachowanych scen[19]. Oprócz dwóch przykładów z Wlatadonu, w Salonikach znajduje się jeszcze jedna ikona kompozytowa – Deksiokratusa (il. 7) z ok. 1200 roku, przechowywana w Muzeum Kultury Bizantyńskiej. Przed oczyszczeniem sądzono, że przedstawia św. Paraskewę i w XVIII wieku dodano do niej pole ze scenami z życia (il. 8), natomiast w 1900 roku została przeniesiona do cmentarnego kościoła św. Paraskewy[20]. Zdaje się, że dodanie pola miało na celu umożliwienie identyfikacji świętej, a inspiracją do powiększenia w takiej formie

17 A. Weyl Carr, *Expressions of Faith and Power*, w: *Byzantium: Faith*, s. 148–149.

18 Tłum.: Modlitwa sługi Bożego Theodorosa.

19 A. Τούρτα, *Εικόνες*, s. 179.

20 A. Τούρτα, *Εικόνα Δεξιοκρατούσας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη*, w: *Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, t. 2, Αθήνα 1992, s. 607–617; *Μήτηρ Θεού: απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, red. M. Βασιλάκη, Αθήνα 2000, s. 474, nr 78.

6

7

8

9

10

były ikony ze scenami z życia[21]. Dużo bliższą kompozycję ma ikona z Klasztoru Watopedi na Górze Athos (il. 9–10). Steatytowa ikona, z przedstawioną Hodegetrią na awersie oraz z sześcioma świętymi na koniach na rewersie, została zgodnie z legendą podarowana klasztorowi przez krewnych Jana VI Kantakuzena[22]. Pochodzi ona z XIV wieku i została w XVI wieku oprawiona w drewnianą ramę z półpostaciami apostołów, a na rewersie z dziesięcioma męczennikami z Krety[23]. Podobnie jak w ikonie z Wlatadonu, proporcja małego elementu wstawionego do stosunkowo

9. Reliefowa ikona z XIV w. z drewnianym polem z XVI w., awers z Hodegetrią i apostołami, klasztor Watopedi, Athos. Fot. wg *Treasures of Mount Athos*, red. B. Atsalos, A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, s. 326

10. Reliefowa ikona z XIV w. z drewnianym polem z XVI w., rewers z sześcioma świętymi wojownikami i dziesięcioma męczennikami z Krety, klasztor Watopedi, Athos. Fot. wg *Treasures of Mount Athos* 1997, s. 327

21 Więcej o tzw. ikonach z życiem oraz o pochodzeniu formy zob. N.P. Ševčenko, *Vita Icons and Decorated Icons of the Komnenian Period*, w: *Four Icons in the Menil Collection*, red. B. Davezac, Houston 1992, s. 56–69; eadem, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, „Dumbarton Oaks Papers", 53, 1999, s. 149–165.

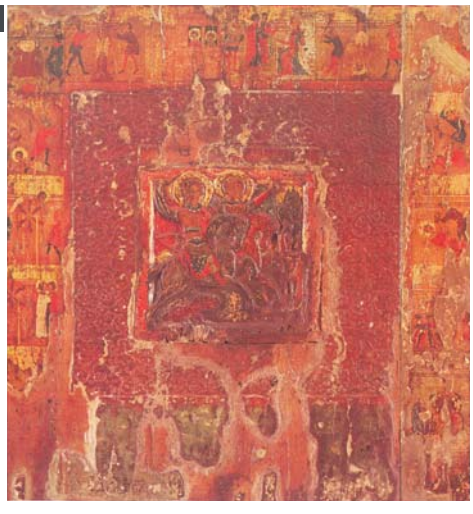
22 I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, s. 200–201; A. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινή μικροτεχνία*, w: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, Ιστορία, Τέχνη*, Άγιον Όρος 1996, s. 461–463.

23 E. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες*, w: *Ιερά Μεγίστη*, s. 405–406; *Treasures of Mount Athos*, red. B. Atsalos, A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, s. 326–328, nr 9.6.

11

12

13



dużego pola jest bardzo podobna, ponadto przedstawienia na większej ikonie tworzą wyraźne rzędy z półfigurowymi postaciami. Święci w rzędach pojawiają się również w synajskiej ikonie ze św. Mikołajem (il. 11), która została na przełomie XIII i XIV wieku oprawiona w ozdobną ramę z przedstawieniem Deesis, apostołów Piotra i Pawła oraz świętych Jerzego, Onufrego oraz Błażeja z Amorium[24]. W powyższych przykładach wstawiona ikona znajduje się w centrum, co wyróżnia ją wizualnie. Celowe zaakcentowanie elementu wstawionego nie jest oczywiste, jak zauważył Vokotopoulos, w przypadku przedstawień świętych z ikoną, gdzie trzymany obraz wstawiano, zamiast malowania go, w celu tworzenia realizmu sceny[25]. Przykładem takiego działania wydaje się ikona św. Paraskewy (il. 12) z przełomu XV i XVI wieku. Wstawiona w nią ikona, która nie została jeszcze zadatowana, ukazuje św. Paraskewę trzymającą z kolei jeszcze jedną, tym razem namalowaną, ikonę[26]. Dlatego też nieznaczny element, jakim jest obwiedzenie wstawionej ikony z Wlatadonu mocną czerwienią, może skłaniać do przypuszczenia, że było to przemyślane działanie, którego głównym celem miało być wizualne oddzielenie starszego przedstawienia. Kolor sprawia, że rama jest widoczna, choć nie przybiera tak znacznych rozmiarów jak w ikonie z Sofii (il. 13), gdzie reliefowe przedstawienie św. Jerzego i Demetriusza zostało oddzielone od pola ze scenami z życia świętych bardzo szeroką ramą z kwiatowym ornamentem, imitującym płaskorzeźby z XIV wieku[27]. Element wstawiony obwiedziono również ramą w szesnastowiecznej ikonie z Muzeum

11. Steatytowa ikona ze św. Mikołajem z XI w. (przem. XVII w.) z drewnianym polem z XIII–XIV w., klasztor św. Katarzyny na Synaju. Fot. wg *Byzantium: Faith and Power*, s. 346

12. Ikona św. Paraskewy, XV/XVI w. (przemalowania i nimb – XVIII w.), kościół św. Eliasza Proroka, Agridia, Cypr. Fot. wg S. Sophocleous 1994, s. 98, nr 42

13. Ikona z XIV/XV w. ze wstawioną ikoną reliefową, Cerkiewne Muzeum Archeologiczne i Historyczne w Sofii (3140). Fot. wg K. Paskaleva 1981, s. 84

24 I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, s. 106–107, nr 14; *Byzantium: Faith*, s. 347, nr 205.
25 P. Vokotopoulos, *Composite Icons*, s. 7; idem, *Σύνθετες εικόνες*, s. 303.
26 S. Sophocleous, *Icons of Cyprus. 7th–20th Century*, Nicosia 1994, s. 98, nr 42.
27 Poszczególni badacze datują reliefową ikonę na X, XI lub XII w., a ikonę drewnianą na XIV lub XV w., zob. K. Paskaleva, *Die bulgarische Ikone*, Sofia 1981, s. 84.

14

15

16

Bizantyńskiego w Atenach (il. 14), której zaginiony obraz został zastąpiony Matką Boską Nieustającej Pomocy z XVII wieku[28]. Wyróżnienie takie znaleźć można także w ikonie z kościoła Panagia Chrysopolitissa w Larnace (il. 15), gdzie do Matki Boskiej w typie Nikopoi w XVI wieku dodano przedstawienia proroków i hymnografów[29]. Wydaje się, że w tych wszystkich przykładach nieznaczny element w postaci ramki ma różnicować część wstawioną. Pojawia się on również w innych ikonach, które nie są przykładami ikon kompozytowych, jak w przedstawieniu tronującego św. Mikołaja w otoczeniu scen z życia (il. 16). Całość pochodzi z ok. 1500 roku, jednak centralne przedstawienie zostało obwiedzione wypukłą ramą, przez co zdaje się być osobnym panelem[30]. Istnieje możliwość, że stanowi to przykład imitacji ikon kompozytowych, wynikający z chęci podniesienia rangi obrazu poprzez stworzenie wrażenia, że przedstawienie centralne jest dawniejsze. Powyższe zestawienie ikon kompozytowych ilustruje zależność polegającą na tym, że w większości z nich wstawiony element znajduje się w centralnej części większego przedstawienia, zupełnie jak w przypadku ikony z Wlatadonu. W wielu przypadkach starsza i młodsza ikona są oddzielone ramą – skutkowało to nie tylko powiększeniem, ale przede wszystkim wyróżnieniem centralnego dzieła, co skłania do pytań o potencjalne motywy tego działania.

14. Ikona z XVII w. z polem z XVI w., Muzeum Bizantyńskie w Atenach (T. 1561). Fot. wg M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, s. 165, nr 48

15. Ikona kompozytowa Marii z hymnografami (XIV, XVI w.), kościół Panagia Chrysopolitissa, Larnaka. Fot. wg A. Papageorghiou 1992, s. 108, nr 69

16. Ikona św. Mikołaja ze scenami z życia, ok. 1500, Rena Andreadis Collection. Fot. wg *From Byzantium to El Greco* 1987, s. 186, nr 57

28 M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, s. 164–167, nr 48.

29 Athanasions Papageorghiou powstrzymał się od datowania wstawionej ikony i ograniczył do stwierdzenia, że jest wcześniejsza, z kolei w publikacji Kostasa Papageorghiou pojawia się datowanie na XIV w., zob. A. Papageorghiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, s. 112, nr 69; K. Παπαγεωργίου, *Η Παναγία της Κύπρου – Η δικής μας Παναγία*, Κύπρος 2008, s. 127–128.

30 *From Byzantium*, s. 186–187, nr 57.

Akt wstawienia jako „renowacja"

Bardzo możliwe, że wstawienie miało na celu utrzymanie starszego dzieła w jak najlepszym stanie, natomiast powiększenie powinno chronić je przed zniszczeniem. Ikony nigdy nie traktowano jedynie w kategoriach estetycznych, była ona, i nadal pozostaje, obrazem dewocyjnym, który jest uważany za święty. Niejednokrotnie

17

17. Ikona pięciu męczenników z Sebasty, XI/XII w., Wielka Ławra, Athos. Fot. wg M. Χατζηδάκης, *Χρονολογημένη Βυζαντινή* 1986, il. x

podkreślali to teolodzy, tacy jak chociażby Teodor Studyta, który w *Liście* do Platona z Sakudion zaznaczył, że istota świętości w ikonie nie jest zależna od materiału, lecz od świętego pierwowzoru. Gdy obraz zostanie zniszczony, to nie tylko przedstawienie zostaje utracone, ale też łączność z pierwowzorem będąca źródłem świętości[31]. Następstwem tej relacji oraz zależności kopii od oryginału[32] było otaczanie obrazów szczególną czcią, a także dbałość o ich materialną stronę[33]. Poświadczają to również teksty, przykładowo typikon monasteru Matki Boskiej Zbawczyni Świata w Ferres z 1152 roku, w którym to założyciel klasztoru przekazał instrukcje postępowania z ikonami zdobiącymi jego grób: „Jeżeli drewno z czasem zacznie próchnieć, obecny igumen ma za zadanie znaleźć biegłego rzemieślnika, który zręcznie przeniesie obrazy na nowe panele z drewna wiązu i ustawi je ponownie tam gdzie były przedtem – na moim grobie"[34]. Fragment ten oczywiście nie świadczy o istnieniu konserwacji

31 *Theodori Studitae Epistulae*, red. G. Fatouros, Berolini-Novi Eboraci 1992 (= Corpus Fontium Historiae Byzantinae: Series Berolinensis 31/1), s. 164–168.

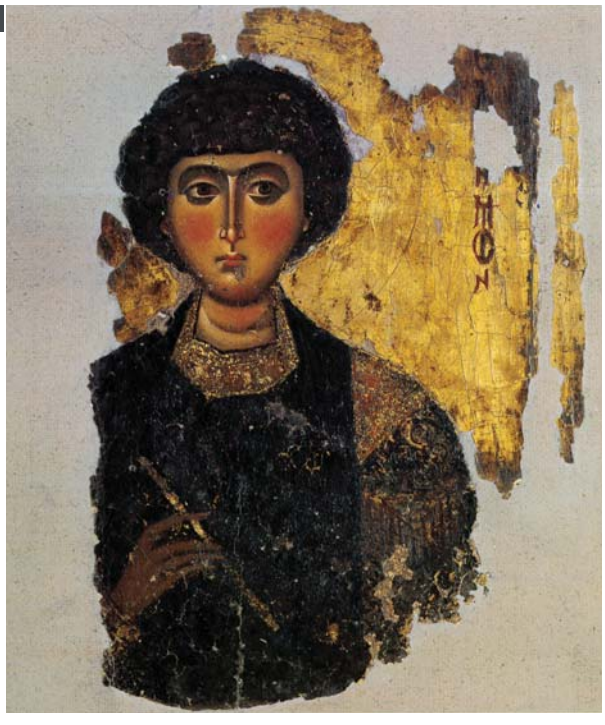
32 Szerzej zob. G. Babić, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, „Arte Cristiana", 76, 1988, s. 62–78, zwłaszcza s. 66; G. Vikan, *Ruminations on Edible Icons: Originals and Copies in the Art of Byzantium*, „Studies in the History of Art", 20, 1989, s. 47–59; G. Dagron, *Holy Images and Likeness*, „Dumbarton Oaks Papers", 45, 1991, s. 23–33.

33 A. Giakalis, *Images of the Divine. The Theology of Icons and the Seven Ecumenical Council*, Leiden-New York 1994, s. 106–122.

34 Tłum. własne za: *Kosmosoteira: Typikon of the Sebastokrator Isaac Komnenos for the Monastery of the Mother of God Kosmosoteira near Bera*, w: *Byzantine Monastic Foundation. A Complete*

w dzisiejszym rozumieniu, jednak daje wyobrażenie o tym, jak obchodzono się z ikonami w celu przedłużenia ich żywotności. Możliwe, że Izaak Komnen miał na myśli technikę dosłownego przenoszenia warstwy malarskiej na nowe podobrazie drewniane, której przykładem może być ikona pięciu męczenników z Sebasty z Wielkiej Ławry na Athosie (il. 17). Konserwacja w 1957 roku wykazała, że figury świętych, namalowane na przełomie XI i XII wieku w technice tempery jajecznej na zagruntowanej desce i tkaninie, zostały starannie wycięte oraz przeklejone na nowy panel bez tkaniny i opatrzone datą „1197"[35]. Ta sama metoda została użyta

18



19

w dwunastowiecznej ikonie św. Pantelejmona z tego samego monasteru (il. 18)[36]. Bizantyńczycy znali wiele sposobów konserwacji ikon, spośród których najpopularniejsze było ponowne przemalowanie warstwy malarskiej[37]. Ciekawy przykład stanowi ikona Marii z Dzieciątkiem między archaniołami z kościoła św. Mikołaja w Werii (il. 19). W XV wieku centralna część reliefowej ikony została usunięta, a następnie dokładnie powtórzona w technice tempery. Pozostałości w postaci fragmentów skrzydeł, nóg i podnóżka zostały włączone w nową kompozycję. Precyzyjne zadatowanie ikony reliefowej nie jest możliwe, jednak dobór tematu wskazuje wyraźnie, że powstała ona przed wiekiem XIII[38]. Najpewniej powodem tak dalekiej ingerencji było zniszczenie elementów rzeźbionych. Istnieje możliwość, iż ponowne użycie ikony z Wlatadonu również zostało podyktowane chęcią jej ochrony. Myrtali Acheimastou-Potamianou w swoim studium poświęconym

18. Ikona św. Pantelejmona, XII w., Wielka Ławra, Athos. Fot. wg Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, s. 57, nr 32

19. Ikona z XV w. na miejscu reliefowej z XII (?) w., Muzeum Bizantyńskie w Werii. © Hellenic Ministry of Culture & Sports – Ephorate of Antiquities of Imathia/ Byzantine Museum of Veria

Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments, red. J. Thomas, A. Constantinides Hero, t. 2, Washington D.C. 2000, s. 845.

35 Μ. Χατζηδάκης, *Χρονολογημένη Βυζαντινή εικόνα στη Μόνη Μέγιστης Λαύρας*, w: *Byzantion=Byzance=Byzantium. Tribute to Andreas N. Stratos I*, Athens 1986.

36 Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, s. 199, nr 32.

37 Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο*, w: *Βυζαντινές εικόνες: τέχνη, τεχνική και τεχνολογία/ Byzantine Icons. Art, Technique and Technology*, red. M. Vassilaki, Ηράκλειο 2002, s. 153–154.

38 Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, s. 44, 66, 88.

konserwacji ikon w Bizancjum jako jedną z ówczesnych technik wymienia wstawienie obrazu w większy, a dwie wspomniane ikony z Wlatadonu stanowią jedyną ilustrację tej praktyki[39]. Badaczka interpretuje większe ikony jako drewniane ramy, mające spełniać funkcje ram srebrnych[40]. Na tle zestawienia przykładów ponownego użycia obrazów w Salonikach zebranych przez A. Tourtę, ikony kompozytowe z Wlatadonu stanowią wyjątkowo wczesne przykłady, ponieważ zdecydowana większość dzieł została ponownie użyta w XVIII wieku, kiedy to nastąpił wzrost ekonomiczny i znaczenie miasta. Równocześnie jako jedyne reprezentują nietypową technikę wstawienia, gdyż najpowszechniejszym działaniem było malowanie przedstawienia na rewersie lub nałożenie nowej warstwy malarskiej[41]. Skłania to do przypuszczeń, że ponowne wykorzystanie ikony z Wlatadonu miało na celu nie tylko ochronę, a przede wszystkim wyeksponowanie ikony wstawionej. Możliwe, że był to obraz czczony, jednak mnisi, zlecając jego powiększenie, nie mieli na celu jedynie podkreślenie kultu, jakim darzono obraz, lecz zależało im na tym, by ten kult rozszerzyć[42]. Wydaje się więc, że akt wstawienia to nie tylko konserwacja, ale przemyślane działanie o głębszym znaczeniu.

Dialog pomiędzy ikoną starszą a młodszą

Aby zbliżyć się do odpowiedzi, dotyczącej motywów ponownego wykorzystania ikony z Wlatadonu, warto zwrócić uwagę na dogmatyczne przesłanie wstawionego dzieła i jego relację z ikoną późniejszą. Niezbędne jest odczytanie licznych inskrypcji, którymi wypełniono niemal całe tło mniejszego obrazu. Nad głową Chrystusa widnieje napis [Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ] ΟΥΡΑΝΟΝ[43], czyli „Król Nieba", a po obu stronach jego głowy Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο Ι/Ω/ΜΕ/Ν/(ΟΣ) [ΠΑ]/ΣΑΝ/ΝΟ/ΣΟΝ, inspirowane słowami psalmu (Ps 103,3): „On leczy wszystkie twe niemoce". Nad archaniołami znajduje się tekst: ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΟΣ /ΣΑΒΑ/ ΟΘ ΠΛΗΡΗΣ [Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΚΑΙ Η] ΓΗ Τ(ΗΣ)/ ΔΟΞΙ[Σ] / ΣΟΥ/ ΩΣΑΝΑ ΕΝ Τ(ΟΙΣ)/ ΥΨΙΣΤΙΣ oraz ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΣ Ο ΕΡΧΟ/ΜΕΝ(ΟΣ) ΕΝΟΝΟ[Μ]ΑΤΙ/ΚΥΡΙΟΥ Ω/ ΣΑ[Ν]ΝΑ [Ο ΕΝ] ΤΗΣ [ΥΨΙΣΤΙΣ]. Jest to nawiązanie do słów z Księgi Izajasza (Iz 6,3) i Apokalipsy (Ap 4,8) oraz Ewangelii św. Mateusza (Mt 21,9). Słowa te zostały włączone do Liturgii jako hymn *Epinikios* śpiewany w czasie anafory[44]. Xyngopoulos i Tourta podkreślali, że kluczem do zrozumienia przesłania ikony jest treść poprzedzającej hymn modlitwy, wypowiadanej przez celebransa: „Dziękujemy Ci i za tę liturgię którą

39 Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τρόποι*, s. 154–155, il. 9–10.

40 Ibidem, s. 154–155.

41 A. Tourta, *The Re-Using of Old Icons in the Byzantine and Postbyzantine Period: The Case of the Icons of Thessaloniki*, w: *Griechische Ikonen: byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, red. E. Gerousis, Athen 2010, s. 220–227.

42 O traktowaniu ikon jako kapitału, a kultu jako źródła zysku zob. N. Oikonomides, *The Holy Icon as an Asset*, „Dumbarton Oaks Papers", 45, 1991, s. 39–44; L. Brubaker, *Image, Audience, and Place: Interaction and Reproduction*, w: *The Sacred Image East and West*, red. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana 1995, s. 212.

43 W zapisie wszystkich inskrypcji przyjęto następujące znaki: () – rozwinięcie skrótów, [] – zniszczone, / – początek nowego wiersza.

44 F.E. Brightman, *Liturgies, Eastern and Western: Being the Texts, Original or Translated, of the Principal Liturgies of the Church*, Oxford 1965, s. 385, 403; J. Czerski, *Boska liturgia św. Jana Chryzostoma. Wprowadzenie liturgiczno-biblijne do liturgii eucharystycznej Kościoła Wschodniego*, Opole 1998, s. 127.

z rąk naszych raczyłeś przyjąć, chociaż stoją przed Tobą tysiące archaniołów i miriady aniołów, cherubinów i serafinów"[45], co wraz z inskrypcją nad głową Chrystusa nadaje scenie wymiar apokaliptyczny[46]. W dolnym rzędzie znajduje się Maria z Dzieciątkiem pomiędzy archaniołem Michałem i Janem Chrzcicielem, trzymającym zwój z napisem: ΙΔΕ Ο Α/Μ[Ν]Ο(Σ) ΤΟΥ/ Θ(ΕΟ)Υ Ο ΑΙ/ΡΩ(Ν). Słowa te, nawiązujące do fragmentu Ewangelii św. Jana (1,29), są wypowiadane przez kapłana podczas wycinania z prosfory centralnej części zwanej Barankiem (*Amnos*) podczas przygotowywania darów eucharystycznych: „Zostaje ofiarowany Baranek Boży, który gładzi grzechy świata"[47]. Skłania to badaczy do odczytania podobnych przedstawień jako reprezentacji rytu proskomidii[48]. Potwierdzają to teksty, w których *Amnos* pośrodku prosfory był postrzegany za symbol Chrystusa w łonie Marii[49]. Podkreślenie roli Matki Boskiej sprawia, że przesłanie obu ikon można odczytywać jako jednoczesne nawiązanie do Wcielenia, Pasji Chrystusa i Zbawienia. Taka interpretacja znajduje potwierdzenie w tekstach Symeona z Salonik, biskupa miasta z początku XV wieku i autora dzieła *O świątyni Bożej*[50]. Pojawia się tam opis proskomidii: „kantorzy zaś śpiewają antyfony, odzwierciedlając chór proroków […] i głoszą przez psalmy […] Wcielenie Boga-Słowa, a przez hymny przedstawiają samą łaskę [już] dokonaną, i Syna Bożego, który już przyjął ciało i wszystko dla nas uczynił"[51]. W dziele tym znajduje się również opis hymnu *Epinikios*: „I [hierarcha] rozpoczyna z nimi hymn zwycięski, wołając: *święty, święty, święty* […]. Następnie hierarcha, gdy już uwielbił w hymnie największe z Bożych dzieł: uczłowieczenie Jednorodzonego – i z kolei największe z dzieł Jego ziemskiego życia: śmierć [poniesioną] za nas przystępuje do wspomnienia misteriów"[52]. Świadczy to o połączeniu idei Wcielenia i Zbawienia w umysłach odbiorców, dla których hymnografia była wyrazem teologii, przeniesionej poprzez muzykę do sfery uczuć religijnych[53].

Na większej ikonie powtórzono nie tylko schematy i kompozycję wstawionego obrazu, ale także jego dogmatyczne przesłanie. *Ukrzyżowanie* na rewersie rozszerza pasyjną wymowę słów ze zwoju. A. Tourta podkreśliła, że stanowi ono kontynuację Wcielenia, a tematy tych dwóch ikon są ze sobą silnie powiązane i odnoszą się do chwały i męki Chrystusa[54]. Mając na uwadze ten niezwykle przemyślany program ikonograficzny obu ikon, można wywnioskować, że wstawienie nie było jedynie sposobem zabezpieczenia obrazu. Chociaż niewiele wiadomo o historii samej ikony, to niewątpliwie wiąże się ona z historią klasztoru

45 *Liturgikon bizantyński: Liturgia Eucharystyczna św. Jana Chryzostoma*, tłum. J. Czerski, Opole 2002, s. 41.

46 A. Xyngopoulos, *Une icone*, s. 124; A. Τούρτα, *Εικόνες*, s. 176.

47 J. Czerski, *Boska liturgia*, s. 51, 69.

48 Zob. S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, „Dumbarton Oaks Papers", 14, 1960, s. 75–77; E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects*, „The Art Bulletin", 31, 1949, nr 4, s. 273–274.

49 Takie porównania można znaleźć w komentarzach do Liturgii autorstwa Teodora z Andidy, zob. *Theodori Episcopi Andidorum Commentatio Liturgica*, Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca (dalej PG), ed. J.-P. Migne, t. 140, Parisiis 1865, szp. 429.

50 *Symeonis Thessalonicensis Archiepiscopi Expositio de divino templo*, PG 155, szp. 697–750.

51 Symeon z Tessaloniki, *O Świątyni Bożej*, tłum. A. Maciejewska, Kraków 2007, s. 57–58.

52 Ibidem, s. 76

53 E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, s. 179.

54 A. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη*, s. 152.

Wlatadon, założonego przez braci Doroteosa i Markosa Wlatesów pomiędzy 1351 a 1371 rokiem[55]. Obecnie klasztor poświęcony jest Przemienieniu Pańskiemu, jednak w patriarchalnym liście z 1488 roku w archiwum klasztoru widnieje nazwa *Παντοκρατορικὴ μονὴ τῶν Βλατάδων*, dlatego też niektórzy badacze uważają, że mógł być wcześniej poświęcony Pantokratorowi[56]. Nie pozostaje to bez znaczenia w interpretacji samego programu ikonograficznego, w którym pojawia się dwukrotnie Chrystus Pantokrator. Może to skłaniać do przypuszczeń, że była to główna ikona kultowa w klasztorze, jak zaproponowała to A. Tourta[57]. Z pewnością używano jej w procesjach[58] i być może właśnie to było powodem rozbudowania i wstawienia w nową ikonę, która, przyjmując formę pola, staje się jej integralną częścią, a złożony program i rozbudowane przesłanie może świadczyć o szerokiej wiedzy teologicznej fundatora. Możliwe, że to właśnie on został przedstawiony w dolnym rogu ramy strony z Ukrzyżowaniem, a może, jak zasugerowała to Annemarie Weyl Carr, jest to przedstawienie mnicha, do którego należała ikona[59].

Ikona jako relikwiarz

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o funkcję ideowo-dewocyjną ikony z Wlatadonu pomocne może być przyjrzenie się nielicznym przykładom, które nadal są obiektami kultu w miejscach powstania. Obrazem takim jest ikona z klasztoru Amirou w wiosce Apsiou na Cyprze pochodząca z XVI wieku. Przedstawia ona Marię z Dzieciątkiem z podpisem Η ΝΕΑ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ (il. 20) z mniejszą ikoną z podobnym przedstawieniem wstawioną na wysokości płaszcza Marii[60]. Pierwotnie była ona ukryta za ruchomymi drzwiczkami, z których przetrwał jedynie fragment prawego skrzydła. Wizerunek ten stanowi cel pielgrzymek ze względu na przypisywaną moc leczenia chorób oczu. Związane jest to z legendą o pochodzeniu ikony, zgodnie z którą została znaleziona przez córkę pewnego emira z Syrii, podróżującego z nią w poszukiwaniu uzdrowienia. Podczas wizyty na Cyprze kobieta zobaczyła światło prowadzące do groty z ikoną i źródłem, w którym to Maria z obrazu nakazała jej obmyć oczy. Chora odzyskała wzrok, następnie emir wybudował w podzięce kościół, a miejscowa ludność klasztor[61]. Niezależnie od prawdziwości legendy, wciąż godna uwagi jest żywa wiara w cudowność wizerunku i moc uzdrawiania. Inna cypryjska ikona

55 Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη*, s. 56–65; ten sam czas powstania powtórzony został w późniejszych publikacjach, zob. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1987, s. 21; Α. Μέντζος, Α. Πλιώτα, Π. Ανδρούδης, *Αποτυπώματα: η βυζαντινή Θεσσαλονίκη σε φωτογραφίες και σχέδια της Βρετανικής Σχολής*, Θεσσαλονίκη 2016, s. 104, pojawia się również propozycja pierwszej poł. XIV w., por. Α. Ξυγγόπουλος, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Θεσσαλονίκη 2007, s. 62.

56 Γ.Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη*, s. 56; Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή*, s. 10.

57 Α. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη*, s. 152–153; eadem, *Εικόνες*, s. 178–180.

58 Wskazują na to prostokątne wyżłobienia u dołu ikony.

59 A. Weyl Carr, *Images*, s. 146.

60 Α. Παπαγεωργίου, *Αμίρους Παναγίας μοναστήρι*, w: *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, red. Α. Παυλίδης, t. 2, Λευκωσία 1985, s. 30; Κ. Παπαγεωργίου, *Η Παναγία*, s. 43; S. Sophocleous, *Icones de Chypre: diocese de Limassol 12e-16e siècle*, Nicosie 2006, s. 239–240, nr 219–220.

61 Informacje pozyskane podczas wywiadu z mniszkami; inna wersja legendy głosi, że nazwa pochodzi od człowieka o imieniu Amiras ze Smyrny; więcej o historii klasztoru zob. Α. Παπαγεωργίου, *Αμίρους Παναγίας*, s. 30–31; Δ. Καππαή, *Οδοιπορικό στα Μοναστήρια της Λεμεσσου*, Λεμεσός 2006, s. 82–90.

20

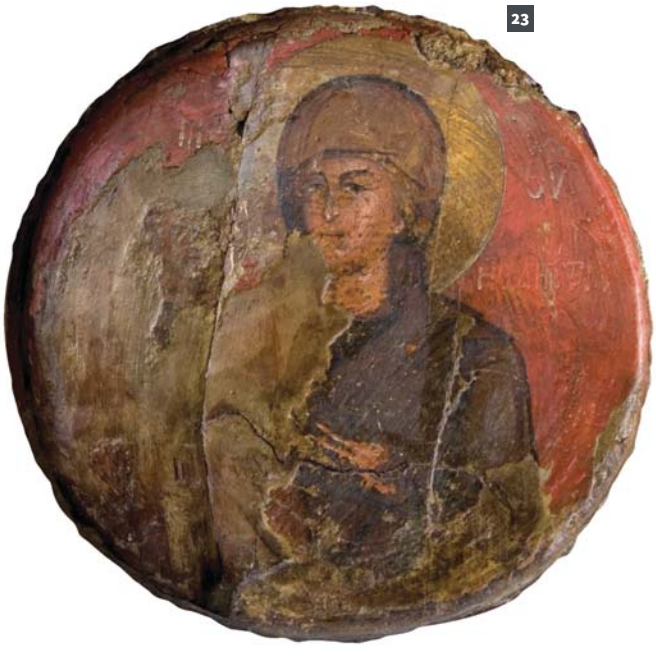
21

20. Ikona kompozytowa Hodegetrii, XVI w., klasztor Panagia Amirou, Apsiou. Cypr. Fot. wg *Ιερά Μόνη Παναγίας Αμίρους*, Κύπρος 2009, s. 6

21. Ikona kompozytowa Panagia Saitiotissa, XV/XVI w., klasztor Jana Chrzciciela w Mesa Potamos, Cypr. Fot. dzięki uprzejmości klasztoru

22

23



kompozytowa znajduje się w niedalekim klasztorze Jana Chrzciciela w Mesa Potamos[62]. Pochodzący z XV lub XVI wieku[63] obraz Marii z Dzieciątkiem (il. 21) umieszczony jest w ikonostasie głównej świątyni klasztoru (il. 22). Na wysokości piersi Marii wstawiono w nią okrągłe przedstawienie Deksiokratusy (il. 23). Jego stan zachowania uniemożliwia dokładne datowanie, ale zgodnie z tradycją jest to dzieło z XII wieku, czyli z czasów założenia klasztoru. Pochodzi z kaplicy Matki Boskiej „Życiodajne źródło" (*Ζωοδόχος Πηγή*), gdzie znana była pod nazwą *Panagia Saitiotissa*. Kaplica ta została zniszczona w niewiadomym czasie, wtedy to

22. Ikona kompozytowa Panagia Saitiotissa w ikonostasie, klasztor Jana Chrzciciela w Mesa Potamos, Cypr. Fot. dzięki uprzejmości klasztoru

23. Ikona kompozytowa Panagia Saitiotissa, detal: wstawiona ikona z XII (?) w., klasztor Jana Chrzciciela w Mesa Potamos, Cypr. Fot. dzięki uprzejmości klasztoru

62 O historii klasztoru zob. A. Παπαγεωργίου, *Μέσα Ποταμού Μοναστήρι*, w: *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, red. A. Παυλίδης, t. 10, Λευκωσία 1989, s. 20–21.

63 S. Sophocleous, *Icones de Chypre*, s. 194, nr 97; *Ιερά Μόνη Τιμίου Προδρόμου Μέσα Ποταμού ένα οδοιπορικό στο χρονο*, red. K. Κοκκινόφτας, Λεμεσός 2017, s. 42.

24

25

24. Procesja z ikoną kompozytową w klasztorze Jana Chrzciciela w Mesa Potamos, Cypr. Fot. dzięki uprzejmości klasztoru

25. Ikona Matki Boskiej z Dzieciątkiem, Janina lub Meteory (?), ok. 1367–1384, klasztor Przemienienia Pańskiego, Meteory, Grecja. Fot. wg *Byzantium: Faith and Power*, s. 52, nr 24 B

ikonę przeniesiono do klasztoru, a gdy ten ok. 1914 roku został zmieniony w hotel, obraz ukryto w miejscowości Pera Pedi, a następnie w Kouka. W 2003 roku trafiła do biskupstwa w Limassol, a po odnowieniu klasztoru przeniesiono ją do głównej świątyni w uroczystej procesji (il. 24)[64]. W obu cypryjskich przykładach wstawione elementy są traktowane i czczone niczym relikwie, a większy obraz spełnia funkcję ikony-relikwiarza, służącego do prezentacji elementu wstawionego. Ludzkie reakcje na relikwie oraz ikony są powiązane. Niektórzy badacze wywodzą kult ikon właśnie z kultu relikwii i sztuki pielgrzymkowej, a relacje między nimi zostały obszernie omówione w literaturze[65]. Istnieją oczywiście obrazy posiadające wstawione relikwie, dla których nazwa ikon-relikwiarzy wydaje się być bardziej odpowiednia, przykładowo ikona z klasztoru Przemieniania Pańskiego (il. 25), gdzie w polu przedstawiono popiersia świętych z otworami na relikwie, podobnie jak we wzorowanym na niej dyptyku z Cuenca (il. 26)[66], czy też w mozaikowej ikonie kompozytowej z Ermitażu (il. 27)[67]. Traktowanie obrazów jak relikwii nie oznacza ich tożsamości, jednak powyższe dzieła z Amirou i Mesa Potamos mogłyby zostać nazwane ikonami-relikwiarzami[68] ze względu na czczenie wstawionych w nie dzieł

64 Informacje pozyskane podczas wizyty w Mesa Potamos, zob. również publikacja o klasztorze: *Ιερά Μόνη Τιμίου Προδρόμου Μέσα Ποταμού*, s. 42.

65 E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers", 8, 1954, s. 115–119; G. Vikan, *Sacred Image, Sacred Power*, w: *Icon. Four Essays*, red. G. Vikan, Washington D.C. 1988, s. 6–19; idem, *Relics and Icons*, w: *Holy Image*, s. 45–47; J. Wortley, *Icons and Relics: a Comparison*, „Greek, Roman and Byzantine Studies", 43, 2002–2003, s. 163–168.

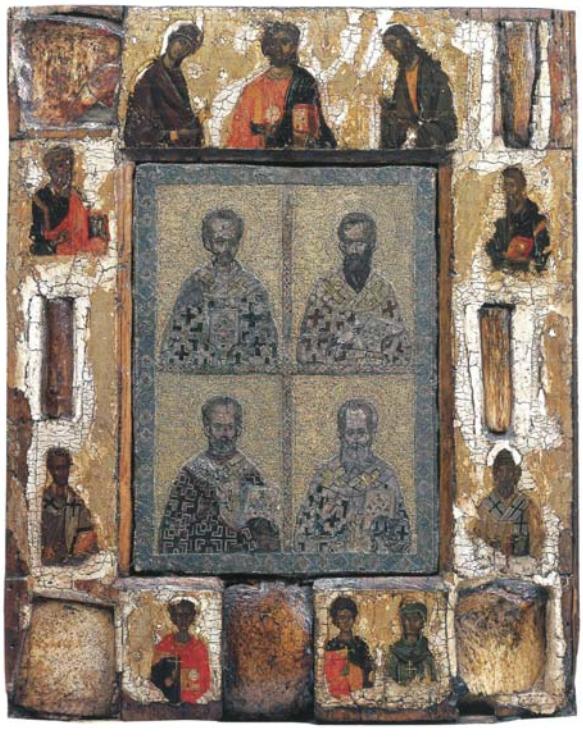
66 Więcej o obu ikonach, zob. *Byzantium: Faith*, s. 51–53, nr 24 B, 24 C.

67 Ibidem, s. 225–227, nr 134.

68 Jeszcze inne rozumienie terminu „ikona-relikwiarz" proponuje I. Szalina, która nazywa tak ikony z przedstawieniem relikwii, obrazy te stawały się obiektem kultu niczym same relikwie, por. И.А. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, Москва 2005, zwłaszcza

26

jako relikwii podkreślających ciągłość tradycji klasztoru. W przypadku dzieł cypryjskich warto zwrócić uwagę na dialog części starszych z młodszymi w postaci powtórzenia ikonografii – oprawa (relikwiarz) powtarza wygląd elementu wstawionego (relikwii)[69]. Ponadto godna szczególnej uwagi jest forma ikony kompozytowej z Amirou. Została wyposażona w drzwiczki umożliwiające stopniowanie dostępności świętego obrazu. Dążenie do zasłonięcia wstawionego przedmiotu mogło być zainspirowane jakimś przedstawieniem z relikwiami, jak ikona z kościoła Panagia Chrysaliotissa w Lagia z wnęką na relikwie i zamknięciem w postaci małych drzwiczek (il. 28)[70]. W przeciwieństwie



27

26. Dyptyk z Cuenca, Meteory lub Konstantynopol (?), 1382–1384, Muzeum Diecezjalne w Cuenca. Fot. wg *Byzantium: Faith and Power*, s. 53, nr 24 C

27. Mozaikowa ikona Jana Chryzostoma, Bazylego Wielkiego, Mikołaja Cudotwórcy i Grzegorza z Nazjanzu w ramie z relikwiami, XIV (?) w., Ermitaż (W-1125). Fot. wg *Byzantium: Faith and Power*, s. 225, nr 134

część *Икона как священный реликварий. Поклонение и демонстрация реликвии на иконе: иконографическая и литургическая основа образа*, s. 71–112.

69 O relacji relikwii i relikwiarzy zob. C. Hahn, *Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries*, w: *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, red. G. de Nie, K. Morrison, Turnhout 2005, s. 239–264; eadem, *What Do Reliquaries Do for Relics?*, „Numen", 57, 2010, nr 3/4, s. 284–316.

70 D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, s. 223–224, nr 52.

28

28. Ikona Hodegetrii, XVI w., Panagia Chrysaliotissa, Lagia, Cypr. Fot. wg D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, nr 52

do przykładu z Amirou, wstawiony obraz w ikonie kompozytowej z Wlatadonu nie jest ukryty, jednak pewną analogią może być powtórzenie starszej kompozycji w postaci skopiowania postaci Pantokratora pomiędzy archaniołami. Podobieństwem jest także umieszczenie starszego wizerunku w centrum, co kreuje poczucie wyjątkowości przedmiotu wewnątrz, pomimo mniejszego rozmiaru, podobnie jak drogocenne ramy i okładziny podkreślały dzieło oprawiane, bez względu na jego mniejszą wartość materialną[71]. Jak zostało to zaprezentowane powyżej, w większości ikon kompozytowych widoczna jest silna potrzeba zróżnicowania estetycznego. Relacja między oprawą a elementem oprawionym sprawia wrażenie dynamicznej, podobnie jak relikwiarz służy do prezentowania, a celem jest nie tyle ochrona, co zwrócenie uwagi na relikwię[72]. Sam akt wstawienia ma znamiona konsekracji w postaci wzmocnienia atrakcyjności wizerunku, co potwierdza jego publiczny status[73]. Ikona większa przyjmuje formę rozbudowanej ramy, która oddziela element również w sposób konceptualny – stanowi granicę między *sacrum* a *profanum*. Chroni materialną stronę wizerunku, a zarazem kreuje aurę świętości poprzez swoją formę, sprawiając, że obraz jest ukryty, oddalony lub powiększony.

Ikona z klasztoru Wlatadon jako relikwia

Jak już zostało wspomniane, klasztor Wlatadon był pierwotnie poświęcony Chrystusowi Pantokratorowi. Źródła klasztorne mówią także o wezwaniu Marii Panny, co A. Tourta połączyła z wynikami badań archeologicznych, wskazującymi na wybudowanie czternastowiecznego katholikonu w miejscu wcześniejszej budowli[74]. Zasugerowała, że stara świątynia była dedykowana Marii, a pochodząca z niej ikona Hodegetrii z XIII wieku została włączona w nowe

71 L. Brubaker, *The Sacred Image*, w: *The Sacred Image East and West*, s. 12; o roli okładzin zob. J. Durand, *Precious-Metal Icon Revetments*, w: *Byzantium: Faith*, s. 243–257.

72 O definiowaniu relikwii przez relikwiarz zob. H.A. Klein, *Materiality and the Sacred, Byzantine Reliquaries and the Rhetoric of Enshrinement*, w: *Saints and Sacred Matter: the Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, red. C. Hahn, H.A. Klein, Washington D.C. 2015, s. 235.

73 O roli ram i dekoracji jako konsekracji zob. D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005, s. 119–121.

74 Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Π. Θεοδωρίδης, *Μόνη Βλατάδων, Νέα στοιχεία*, w: *Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης,* Αθήνα 1982, s. 100–102.

przedstawienie – dokładnie tak, jak architektura starszej budowli w nową[75]. Jeżeli założenia te są prawdziwe, to być może ikona kompozytowa, będąca tematem naszych rozważań, była również związana z początkami klasztoru, a sam akt wstawienia jest powtórzeniem działania, które miało miejsce w przypadku obrazu Hodegetrii, traktowanego niczym relikwia. W takim rozumieniu samo słowo „relikwia" należy pojmować szerzej niż klasyczny podział na relikwie pierwszego, drugiego i trzeciego stopnia[76]. Julia M.H. Smith, analizując definicje relikwii i relikwiarza, ukazała, że w badaniach zamiast hierarchicznego podziału powinno się spojrzeć na relikwie nieco szerzej i spróbować odbierać jako koncept, dlatego proponuje ich rozumienie jako materialną rzecz świętą, której istnienie oraz ważność wynika z pamięci i wyboru, a nie z materialnej wartości[77]. Kult ikon został teoretycznie oddzielony od relikwii przez teologów, jednak część badaczy podkreśla, że w prywatnej dewocji związek pomiędzy nimi nigdy nie został zerwany, czego przyczyną były czynione przez ikonę cuda, nadające jej moc aktywnego działania[78]. Być może obraz z Wlatadonu był powiązany z ważnym wydarzeniem w historii klasztoru (jak przykład z Amirou) bądź był postrzegany jako cenny nabytek (jak ikona z Watopedi). Niestety z uwagi na brak źródeł dotyczących historii obrazu, prześledzenie jego powiązania z klasztorem jest niemożliwe. Dodatkowe utrudnienie stanowi fakt, że znajduje się ona w muzeum, więc potencjalne interpretacje, także w postaci legend wiernych, zostały utracone.

Zrozumienie motywów powiększenia ikony z Wlatadonu jest niezwykle trudne ze względu na brak informacji na temat jej historii. Być może był to sposób zabezpieczenia starszego przedstawienia w celu zachowania go w jak najlepszym stanie, jednak należy zauważyć, że to działanie przede wszystkim zaakcentowało element wstawiony. Fakt ten, jak również ewidentny wysiłek włożony w dopasowanie złożonego programu ikonograficznego, daje podstawy do przypuszczeń, że mniejszy obraz był postrzegany jako cenna relikwia, natomiast obraz późniejszy traktowano jako relikwiarz służący do jej efektywnego prezentowania. Wydaje się, że ikony ze wstawionymi ikonami to przykład szerszego zjawiska, niniejsze studium proponuje polską nazwę dla tego typu w postaci terminu „ikon kompozytowych" i może stanowić przyczynek dla badaczy zainteresowanych tym fascynującym zagadnieniem, które wymaga dalszych badań na szerszym materiale porównawczym. ●

75 A. Τούρτα, *Εικόνες*, s. 181.

76 M. Sauer, *Relics*, w: *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, red. L.J. Taylor, Leiden 2010, s. 597–599.

77 J.M.H. Smith, *Relics. An Evolving Tradition in Latin Christianity*, w: *Saints and Sacred* s. 43–45.

78 R. Cormack, *Miraculous Icons in Byzantium and Their Powers*, „Arte Cristiana", 76, 1988, s. 55–60; L. Brubaker, *The Sacred Image*, s. 6; K.C. Innemée, *Some Notes on Icons and Relics*, w: *Byzantine East, Latin West: Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, D. Mouriki, Ch. Moss, K. Kiefer, Princeton 1995, s. 520–521.

The composite icon at Vlatadon monastery in Thessaloniki – its iconographic and compositional formula as well as ideological and devotional form[1]

modus
prace z historii sztuki
art history journal
xix, 2019

Wersja polska – s. 5

DOROTA ZAPRZALSKA

A two-sided icon in the Vlatadon monastery in Thessaloniki (see: Figure 1), the reverse of which shows the *Crucifixion* (see: Figure 2), is distinguished by a remarkable feature – a small icon of Christ between the archangels, and the Virgin with Child surrounded by the archangel and John the Baptist (see: Figure 3), which has been set in the centre of the obverse, which depicts half-length figures of Christ Pantocrator between the archangels, the apostles Peter and Paul and the saints George, Theodore of Tyre, and Demetrius.[2] In fact, it consists of two paintings, which is why it can be included in the rare category of images defined by the German term *Einsatzbild*, in which the independent panel is part of the larger composition, also acting as its frame.[3] The occurrence of such images in Byzantine art has not attracted the attention of researchers. Sporadic appearance of this type in icon painting was noticed only by Panagiotis L. Vokotopoulos, who was the first scholar to propose the term *Composite icons (Σύνθετες εικόνες)* for the category.[4] For the purposes

1

2

Figure 1. The icon of Vlatadon, obverse from late fifteenth century, with the inserted fourteenth-century icon, Monastery of Vlatadon (Sacristy). © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City
→ see p. 5

Figure 2. The icon of Vlatadon, reverse with the *Crucifixion*, end of fifteenth century, Monastery of Vlatadon (Sacristy). © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City.
→ see p. 5

1 The article is based on the BA thesis defended at the Institute of Art History of the Jagiellonian University in 2018, written under the supervision of professor Małgorzata Smorąg Różycka, to whom I am most grateful for the research supervision and for all her help during the preparation of both my dissertation and this article.

2 The larger icon was executed in the technique of egg tempera and gold on a primed, linen-canvas covered panel measuring 98 × 71 cm, whereas the inserted icon, in the technique of tempera and gold on a panel measuring 24 × 21 cm.

3 Individual examples appear in publications dealing with the problem of retrospective tendencies in art and the cult of images, see, among others: A. Nagel, *Icons and Early Modern Portraits*, in: *El retrato del Renacimiento*, edited by M. Falomir, Madrid 2008, pp. 423–424, fig. 15, 22; H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, translated by T. Zatorski, Gdańsk 2010, pp. 483, 555–558, fig. 253, 294, xi; M. Holmes, *The Miraculous Image in Renaissance Florence*, New Haven 2013, pp. 205–206, fig. 188, 189; a slightly broader discussion of *Einsatzbilder* was included in the work of German researchers Karl August Wirth and Martin Warnke, see: K.A. Wirth, *Einsatzbild*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, vol. 4, Stuttgart 1958, pp. 1006–1019; M. Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 19, 1968, pp. 61–102.

4 P. Vokotopoulos, *Composite Icons*, in: *Griechische Ikonen: Beiträge des Kolloquiums zum Gedenken an Manolis Chatzidakis*, edited by E. Haustein-Bartsch, N. Chatzidakis, Athens–Recklinghausen 2000,

3

4

5

Figure 3. The icon of Vlatadon, inserted fourteenth-century icon, Monastery of Vlatadon (Sacristy). Photo by Dorota Zaprzalska
→ see p. 6

Figure 4. Frontispiece to the *Hamilton Psalter*, Cyprus (?) ca. 1300, Staatliche Museen Berlin (Ms 78 A.9.). Photo from *Byzantium: Faith and Power*, p. 153, no. 77
→ see p. 8

Figure 5. Icon with *Triumph of Orthodoxy*, Constantinople, ca.1400, British Museum. Photo from *Byzantium: Faith and Power*, p. 154, no. 78
→ see p. 8

of this publication, it will be translated into Polish as *ikony kompozytowe*, the first proposed Polish term for this type of works. The inserted element can be a mosaic icon or a relief icon, however, the larger icon must be made in the tempera technique on wood, therefore this term cannot be used for paintings with a metal frame.[5] In the following considerations, the Vlatadon icon will be compared to other icons of this type, to reach a better understanding of the phenomenon of reusing an older representation in a new one, and to seek the answer to the question about the motives behind it.

The first mention of the icon appears in the monastery records from 1899.[6] The literature on the subject thereof is quite modest – there are only two monographic studies – first, a short article by Andreas Xyngopoulos from 1948[7] devoted almost entirely to the older icon, and the second, Anastasia Tourta's work on the newer icon.[8] The latter author returned to the subject in her 1992 publication, which was a discussion of selected paintings in the monastery.[9] Xynopoulos and Tourta are also the authors of catalogue notes from numerous exhibitions at which the icon was presented[10] – for the first time in 1964 as part of "Byzantine Art: An European Art" at the Zappeion Hall in Athens, in the years 1985–1986 at the exhibition "Byzantine and Post-Byzantine Art" at the Old University in Athens, in 1986 at "Affreschi e icone dalla Grecia" in Palazzo Strozzi in Florence, in 1987 at "From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons" at the Royal Academy of Arts in London, and a year later, the "Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece" at the Walters Art Gallery in Baltimore. In 2004, the icon featured at the exhibition "Byzantium: Faith and Power" at the Metropolitan Museum of Art in New York.[11] All the above publications focused on determining the time of creation of both icons. The inserted image dates to the mid-fourteenth century.[12] Xyngopoulos initially claimed that the obverse of the larger icon was

p. 5; Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Σύνθετες εικόνες. Μια πρώτη καταγραφή*, in: *Σήμα Μενελάου Παρλαμά*, Ηράκλειο 2002, p. 299.

5 Ibidem.

6 Γ.Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη πατριαρχική μονή των Βλατάδων* (Ανάλεκτα Βλατάδων 12), Θεσσαλονίκη 1971, pp. 130–131.

7 A. Xyngopoulos, *Une icone byzantine à Thessalonique*, "Cahiers Archéologiques", 3, 1948, pp. 114–128.

8 A. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη εικόνα στη μονή Βλατάδων*, "Κληρονομία", 9, 1977, pp. 133–153.

9 Eadem, *Εικόνες από το σκευοφυλάκιο της Ιεράς Μονής Βλατάδων*, in: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη: από της εποχής των Κομνηνών μέχρι και της Αλώσεως της Θεσσαλονίκης υπό των Οθωμανών (1430)*, Θεσσαλονίκη 1992, pp. 176–178.

10 A. Xyngopoulos is the author of the note in the catalogue of the first exhibition: *Byzantine Art: An European Art*, edited by M. Chatzidakis, Athens 1964, p. 253, no. 199; whereas A. Tourta is the author of the remaining ones: *Byzantine and Post-Byzantine Art*, edited by M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1985, p. 82, no. 83; *Affreschi e icone dalla Grecia (x–xvii secolo)*, Athene 1986, p. 75, no. 36; *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*, edited by M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1987, p. 160, no. 21; *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece*, edited by M. Acheimastou-Potamianou, Athens 1988, pp. 186–187, no. 23; *Byzantium: Faith and Power*, edited by H.C. Evans, New York 2004, pp. 160–161, no. 82.

11 While this article was being prepared for printing, the icon was also presented in the exhibition "Το ημέτερον κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη" at the Vlatadon monastery (01 October 2018–31 March 2019), and then in the Byzantine Museum in Athens (18 July 2019–31 October 2019), see exhibition catalogue: *Το ημέτερον κάλλος. Βυζαντινές εικόνες από τη Θεσσαλονίκη*, edited by Φ. Καραγιάννη, Θεσσαλονίκη 2018.

12 A. Xyngopoulos, *Une icone*, pp. 118–119.

painted in the sixteenth century, while the reverse with the Crucifixion even up to two hundred years later.[13] However, in a subsequent publication he noted that both icons could have been the creations of one workshop operating at the end of the sixteenth century.[14] Based on a thorough analysis of the style of a larger representation, A. Tourta pushed back its dating to the second half of the fifteenth century.[15] Researchers also analysed iconography and composition,[16] but little space was devoted to the very act of inserting an older element into a newer one, and turning it into an image within an image, therefore, it is worth focusing on this aspect of the Vlatadon icon.

Icons upon icons versus icons within icons

Annemarie Weyl Carr pointed to the icon from Vlatadon as an example of dialogue between icons and their self-referential quality, manifested in the formation of images showing other images, which are the most important element of the representation, as is the case with the illustration of the *Hamilton Psalter* (see: Figure 4) or the icon of the *Triumph of Orthodoxy* (see: Figure 5).[17] The commonalities between the icon from Vlatadon and the abovementioned examples include similarity of composition, however, in the case of the Vladaton icon, the central image is not a painted element, but one that has been physically inserted, therefore it seems more reasonable to compare it to other composite icons. In Vlatadon itself there is another work reused in the same manner – by means of insertion. It is an icon of the Virgin Hodegetria (see: Figure 6) from the second half of the thirteenth century, set within another icon with scenes focusing on the life of the Virgin Mary and the Second Coming of Christ, which were arranged in three rows – the *Hetoimasia* and the *Annunciation* at the top, archangels placed on the sides of the inserted icon in the middle, and the *Koimesis* in the lowest row. A slight extension of the painting surface to the inserted icon is visible, which may be evidence of the painter's desire to create the impression of unity. It is not only the obvious technical diligence, but also the care with which the iconographic program was adopted, which demonstrates how much thought had gone into the insertion process. At the bottom of the image there is the inscription, reading: ΔΕ(Η)Σ(ΙΣ) Τ(ΟΥ) Δ(ΟΥ)ΛΟΥ Τ(ΟΥ) Θ(ΕΟΥ) ΘΕΟΔΩΡ(ΟΥ),[18] which perhaps might commemorate the monk or priest who founded the insertion of the icon.

6

7

8

Figure 6. Two-sided icon with the inserted icon of Hodegetria, thirteenth and fourteenth centuries, Monastery of Vlatadon (Sacristy). Photo from A. Τούρτα, *Σκευοφυλάκιο ιεράς Μονής Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 2009, p. 42
→ see p. 9

Figure 7. Icon of the Virgin Dexiokratousa, Cyprus (?), ca.1200, Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki. © Hellenic Ministry of Culture and Tourism. Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki
→ see p. 9

Figure 8. Panel originally added to Dexiokratousa icon, with scenes from the life of Saint Paraskevi, eighteenth century, church of Saint Paraskevi, Thessaloniki. Photo from A. Τούρτα, *Εικόνα Δεξιοκρατούσας*, fig. 342
→ see p. 9

13 Ibidem, p. 114, footnote 2.

14 *Byzantine Art: An European Art*; the earlier date of creation for the larger icon was first suggested by Dimitrios I. Pallas, see: D.I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus – das Bild*, München 1964, pp. 319–320.

15 A. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη*, pp. 146–147, although in three catalogue notes she authored, accompanying the exhibitions from the 1980s, she still gave the date as the sixteenth century, compare: *Byzantine and Post-Byzantine*; *Affreschi e icone*; *From Byzantium*; however, in the last article and the catalogue notes for the newest exhibitions the dating to the 15th century is given, see: A. Τούρτα, *Εικόνες*, p. 178; *Holy Image*, p. 186; *Byzantium: Faith*, p. 161.

16 According to Xyngopoulos, the compositions of both rows of the inserted icon are modelled on the fresco in the conch of an apse of an unknown church, see: A. Xyngopoulos, *Une icone*, pp. 120–124; this cannot be ruled out, however, one should approach the theory of direct inspiration with monumental painting with caution, due to the presence of this type of composition on icons and miniatures, see: Γ. and M. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1956–1958, fig. 37; V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, "The Art Bulletin", 20 1938, no. 2, fig. 7.

17 A. Weyl Carr, *Expressions of Faith and Power*, in: *Byzantium: Faith*, pp. 148–149.

18 Translation: the Prayer of the servant of God, Theodoros.

9

10

11

Figure 9. Fourteenth-century relief icon with a sixteenth-century wooden panel, obverse with the Virgin Hodegetria and Apostles, Vatopedi Monastery on Mount Athos. Photo from *Treasures of Mount Athos*, edited by B. Atsalos, A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, p. 326
→ see p. 9

Figure 10. Fourteenth-century relief icon with a sixteenth-century wooden panel, reverse with six warrior saints and ten martyrs of Crete, Vatopedi Monastery on Mount Athos. Photo from *Treasures of Mount Athos* 1997, p. 327
→ see p. 9

Figure 11. Eleventh-century steatite icon with Saint Nicholas (repainted in seventeenth century) with a wooden panel dating from thirteenth/fourteenth century, Holy Monastery of Saint Catherine at Sinai. Photo from *Byzantium: Faith and Power*, p. 346
→ see p. 10

Most probably this had taken place at the end of the fourteenth century, as evidenced by the style of the preserved scenes.[19] In addition to two examples from Vlatadon, in Thessaloniki there is another composite icon – a Dexiokratousa (see: Figure 7) from around 1200, in the collection of the Museum of Byzantine Culture. Before the icon was cleaned, it was believed to represent Saint Paraskevi, featuring a panel with scenes from that saint's life, added to it the eighteenth century (see: Figure 8), while in 1900, it was moved to the cemetery church of Saint Paraskevi.[20] It seems that the addition of the panel was intended to enable the identification of the saint, and the inspiration to enlarge it in this manner was provided by icons with scenes from the life of the saint.[21] The icon from the Vatopedi Monastery on Mount Athos has a much more similar composition (see: Figures 9–10). According to legend, the steatite icon, with the representation of the Virgin Hodegetria on the obverse, and with six saints on horseback on the reverse, was given to the monastery by relatives of John VI Kantakouzenos.[22] It dates back to the fourteenth century, and in the sixteenth century it was framed in a frame with busts of the apostles, and with ten martyrs from Crete on the reverse.[23] Similar to the icon from Vlatadon, the proportions of the small element inserted into a relatively large frame are very similar; moreover, the representations on the larger icon form clear rows with half-length figures. Saints in rows also appear in the Sinai icon with Saint Nicholas (see: Figure 11), which was framed at the turn of the thirteenth and fourteenth centuries in a decorative frame depicting Deesis, the apostles Peter and Paul, and saints George, Onuphrius, and Blasios of Amorion.[24] In the above examples, the inserted icon has been placed in the centre, which makes it stand out visually. The deliberate emphasis on the inserted element is not obvious, as noted by Vokotopoulos, in the case of representations of saints holding an icon, where the held picture was inserted, instead of painting it, in order to lend realism to the scene.[25] An example of such an arrangement seems to be the icon of Saint Paraskevi (see: Figure 12) from the turn of the fifteenth and sixteenth centuries. The icon inserted within it, which has not yet been dated, shows Saint Paraskevi holding another icon, painted in this case.[26] Therefore, a seemingly minor element, the strong red border surrounding the inserted Vlatadon icon, may lead to the supposition that this was a deliberate action, with the main purpose of visually distinguishing or separating the older representation. The colour makes the frame visible, even though it is not as wide as, for example, the frame of the icon from

19 A. Τούρτα, *Εικόνες*, p. 179.

20 A. Τούρτα, *Εικόνα Δεξιοκρατούσας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη*, in: *Ευφρόσυνον: αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, vol. 2, Αθήνα 1992, pp. 607–617; *Μήτηρ Θεού: απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, edited by M. Βασιλάκη, Αθήνα 2000, p. 474, no. 78.

21 For more information about the so-called vita icons, and on the origin of the form, see: N.P. Ševčenko, *Vita Icons and Decorated Icons of the Komnenian Period*, in: *Four Icons in the Menil Collection*, edited by B. Davezac, Houston 1992, pp. 56–69; eadem, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, "Dumbarton Oaks Papers", 53, 1999, pp. 149–165.

22 I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, pp. 200–201; A. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινή μικροτεχνία*, in: *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση, Ιστορία, Τέχνη*, Άγιον Όρος 1996, pp. 461–463.

23 E. Τσιγαρίδας, *Φορητές εικόνες*, in: *Ιερά Μεγίστη*, pp. 405–406; *Treasures of Mount Athos*, edited by B. Atsalos, A. Karakatsanis, Thessaloniki 1997, pp. 326–328, no. 9.6.

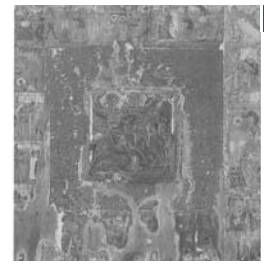
24 I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons*, pp. 106–107, no. 14; *Byzantium: Faith*, p. 347, no. 205.

25 P. Vokotopoulos, *Composite Icons*, p. 7; idem, *Σύνθετες εικόνες*, p. 303.

26 S. Sophocleous, *Icons of Cyprus. 7th–20th Century*, Nicosia 1994, p. 98, no. 42.

Sofia (see: Figure 13), where the relief depiction of Saint George and Demetrius was distinguished from the section with scenes of the saints' lives using a very wide frame with a floral ornament, imitating reliefs from the fourteenth century.[27] The inserted element was also framed in a sixteenth-century icon from the Byzantine Museum in Athens (see: Figure 14), where the lost image was replaced by the Virgin of the Passion from the seventeenth century.[28] Such a distinction can also be found in the icon from the Panagia Chrysopolitissa church in Larnaca (see: Figure 15), where representations of prophets and hymnographers were added, in the sixteenth century, to the image of the Virgin in an orans position with the Child in a medallion.[29] It seems that in all these examples, the small element in the form of a frame is meant to differentiate the inserted part. However, the element in question also appears in other icons, which are not examples of composite icons, as in the representation of Saint Nicholas enthroned and surrounded by scenes from his life (see: Figure 16). The whole is dated to around 1500, but the central representation was framed with a convex frame, which creates an illusion of it being a separate panel.[30] It is possible that this is an example of imitation of composite icons, resulting from the desire to raise the rank of the image by creating the impression that the central representation is older. The above list of composite icons illustrates a certain regularity, namely that in most of them the inserted element is located in the central part of a larger representation, just like in the case of the Vlatadon icon. In many cases, the older and the newer icons are separated by a frame – which resulted not only in the enlargement of the icon, but above all, in distinguishing the central work, prompting questions about the potential motives for this action.

12


13

14

Figure 12. Icon of Saint Paraskevi, fifteenth/sixteenth century (the halo and the background repainted in the eighteenth century), church of the Prophet Elijah, Agridia, Cyprus. Photo from S. Sophocleous 1994, p. 98, no. 42
→ see p. 10

Figure 13. Fourteenth/fifteenth century icon with an inserted relief icon, National Ecclesiastical Museum of History and Archaeology, Sofia (3140). Photo from K. Paskaleva 1981, p. 84
→ see p. 10

Figure 14. Seventeenth-century icon with a sixteenth-century frame, Byzantine and Christian Museum in Athens (vol. 1561). Photo from M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, p. 165, no. 48.
→ see p. 11

The practice of insertion as "renovation"

It is highly probable that the insertion was intended to maintain the older work in the best possible condition, whereas the enlargement should protect it from destruction. The icons were never treated only in aesthetic terms – they were, and so they still remain devotional images, which are considered sacred. Theologians have often emphasized this – among them, Theodore the Studite, who in his *Letter* to Platon of Sakkudion stressed that the essence of holiness in the icon does not depend on the material, but on the holy prototype. When the image is destroyed, it is not only the representation that is lost, but also its connection to the prototype, and therefore its sanctity.[31] The consequence of this relationship, and the dependence of the copy on the original,[32] was the special veneration attached to these

27 Various scholars date the relief icon to the 10th, 11th, or 12th, and the wooden icon, to the 14th or 15th century, respectively; see: K. Paskaleva, *Die bulgarische Ikone*, Sofia 1981, p. 84.

28 M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, pp. 164–167, no. 48.

29 Athanasions Papageorghiou refrained from proposing a date of the inserted icon, and he only stated that it was an earlier work; in turn, Kostas Papageorghiou in his publication mentions the 14th century provenance, see: A. Papageorghiou, *Icons of Cyprus*, Nicosia 1992, p. 112, no. 69; K. Παπαγεωργίου, *Η Παναγία της Κύπρου – Η δικής μας Παναγία*, Κύπρος 2008, pp. 127–128.

30 *From Byzantium*, pp. 186–187, no. 57.

31 *Theodori Studitae Epistulae*, edited by G. Fatouros, Berolini-Novi Eboraci 1992 (= Corpus Fontium Historiae Byzantinae: Series Berolinensis 31/1), pp. 164–168.

32 For a broader discussion, see: G. Babić, *Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone*, "Arte Cristiana", 76, 1988, pp. 62–78, particularly p. 66; G. Vikan, *Ruminations on Edible Icons: Originals*

15

16

17

Figure 15. Composite icon of the Virgin with prophets and hymnographers (fourteenth and sixteenth centuries), Panagia Chrysopolitissa church, Larnaca. Photo from A. Papageorghiou 1992, p. 108, no. 69
→ see p. 11

Figure 16. Icon of Saint Nicholas with the scenes from the saint's life, ca.1500, Rena Andreadis Collection. Photo from *From Byzantium to El Greco* 1987, p. 186, no. 57
→ see p. 11

Figure 17. Icon of the five martyrs of Sebaste, eleventh/twelfth century, Great Lavra, Mount Athos. Photo from M. *Χατζηδάκης, Χρονολογημένη Βυζαντινή* 1986, fig. X
→ see p. 12

paintings, as well as the particular care over their material aspect.[33] This is also confirmed by texts, for example the Typikon of the Mother of God Kosmosoteira monastery from 1152, in which the founder of the monastery gave instructions on how to deal with icons adorning his tomb: "As for the holy icons that have been dedicated to stand at my tomb, [that are] renowned as paintings, if ever over time their wooden parts should start to fall apart, the superior of the time must not fail to [employ] a first-rate craftsman to lay the images again on to other boards [fashioned] with skill out of elm wood, and must set the images back up where they were before, at my tomb".[34] Of course, the above passage does not indicate the existence of art conservation as we understand it today, but it gives us an idea of how people treated icons and attempted to keep them in first-rate condition. It is possible that Isaac Komnenos had in mind the technique of literally transferring the painting layer to a new wooden panel, an example of which may be the icon of the Five Martyrs of Sebaste, found in the Great Lavra on Mount Athos (see: Figure 17). The conservation in the year 1957 showed that each of the five saints had been cut out of the fabric on which he was painted, removed from the original wooden support and affixed to a new panel. The renovation took place in 1197, as is recorded in a dated inscription on the back of the panel.[35] The same method was used in the twelfth century icon of Saint Panteleimon from the same monastery (see: Figure 18).[36] The Byzantine Greeks knew many ways of preserving icons, among which the most popular was repainting the painting layer.[37] An interesting example of the re-use of an icon is the representation of the Virgin and Child between Archangels from the church of Saint Nicholas in Veria (see: Figure 19). In the fifteenth century, the central part of the relief icon was removed, and then exactly recreated in the technique of egg tempera. Remains of the relief icon in the form of fragments of wings, scepter and legs have been incorporated into the new composition. Although the precise dating of the relief icon is not possible, the choice of iconographic theme indicates that it had been created before the thirteenth century.[38] Most probably the reason for such far-reaching interference was the destruction of the carved elements. It is possible that the re-use of the Vlatadon icon was also dictated by the desire to protect it. In her study on the conservation of Byzantine icons, Myrtali Acheimastou-Potamianou mentions inserting the image into a larger one as one of the techniques used at the time, and the two mentioned icons from Vlatadon are the only known illustrations of this practice.[39]

and Copies in the Art of Byzantium, "Studies in the History of Art", 20, 1989, pp. 47–59; G. Dagron, *Holy Images and Likeness*, "Dumbarton Oaks Papers", 45, 1991, pp. 23–33.

33 A. Giakalis, *Images of the Divine. The Theology of Icons and the Seven Ecumenical Council*, Leiden-New York 1994, pp. 106–122.

34 *Kosmosoteira: Typikon of the Sebastokrator Isaac Komnenos for the Monastery of the Mother of God Kosmosoteira near Bera*, trans. N. Patterson Ševčenko, in: *Byzantine Monastic Foundation. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments*, ed. J. Thomas, vol. 2, Dumbarton Oaks Studies, Washington D.C. 2000, p. 845.

35 Μ. Χατζηδάκης, *Χρονολογημένη Βυζαντινή εικόνα στη Μόνη Μέγιστης Λαύρας*, in: *Byzantion=Byzance=Byzantium. Tribute to Andreas N. Stratos 1*, Athens 1986.

36 Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, pp. 199, no. 32.

37 Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τρόποι συντήρησης εικόνων στο Βυζάντιο*, in: *Βυζαντινές εικόνες: τέχνη, τεχνική και τεχνολογία/ Byzantine Icons. Art, Technique and Technology*, edited by M. Vassilaki, Ηράκλειο 2002, pp. 153–154.

38 Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, pp. 44, 66, 88.

39 Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τρόποι*, pp. 154–155, fig. 9–10.

The researcher interprets larger icons as wooden frames, intended to perform the same function as silver frames would.[40] Against the background of examples, collected by A. Tourta, of the reuse of paintings in Thessaloniki, composite icons from Vlatadon constitute extremely early examples, because the vast majority of works were reused in the eighteenth century, marked by the economic growth and the increase in importance of the city. At the same time, they are the only ones representing an unusual technique of insertion, because the most common practices were to paint the representation on the reverse, or apply a new layer of painting.[41] This leads us to the supposition that the re-use of the Vlatadon icon was not only intended to protect it, but above all to highlight the inserted icon. It is possible that this image was an object of special veneration, and that the monks who commissioned its enlargement not only intended to emphasize the status of the image, but also wished to amplify and expand the cult.[42] Thus it seems that the act of insertion is not only an instrument of conservation, but a well thought-out practice that had a deeper meaning.

18

19

Figure 18. Icon of Saint Panteleimon, twelfth century, Great Lavra, Mount Athos. Photo from Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, p. 57, no. 32
→ see p. 13

Figure 19. Fifteenth-century icon, replacing a relief icon of twelfth (?) century, Byzantine Museum in Veria. © Hellenic Ministry of Culture & Sports – Ephorate of Antiquities of Imathia/ Byzantine Museum of Veria
→ see p. 13

Dialogue between the older and the newer icon

In order to come closer to the answer regarding the motives of reusing the icon from Vlatadon, it is worth paying attention to the dogmatic message of the inserted work, and its relationship to the later icon. It is necessary to read numerous inscriptions, which fill almost the entire background of the smaller image. The inscription above Christ's head reads [Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ] ΟΥΡΑΝΟΝ,[43] meaning "King of Heaven", and on either side of his head Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο Ι/Ω/ΜΕ/Ν/(ΟΣ) [ΠΑ]/ ΣΑΝ/ΝΟ/ΣΟΝ, which is inspired by the words of the psalm (Ps. 103:3): "He who heals all your diseases." Above the archangels, there is the following text: ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΟΣ /ΣΑΒΑ/ ΟΘ ΠΛΗΡΗΣ [Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΚΑΙ Η] ΓΗ Τ(ΗΣ)/ ΔΟΞΙ[Σ] / ΣΟΥ/ ΩΣΑΝΑ ΕΝ Τ(ΟΙΣ)/ ΥΨΙΣΤΙΣ oraz ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΣ Ο ΕΡΧΟ/ ΜΕΝ(ΟΣ) ΕΝΟΝΟ[Μ]ΑΤΙ/ΚΥΡΙΟΥ Ω/ ΣΑ[Ν]ΝΑ [Ο ΕΝ] ΤΗΣ [ΥΨΙΣΤΙΣ]. This is a reference to the words from the Book of Isaiah (Isa. 6:3), the Revelation (Rev. 4:8), and the Gospel According to Matthew (Mt. 21:9). These words were incorporated in the Liturgy as the *Epinikios* hymn sung during anaphora (offering).[44] Xyngopoulos and Tourta emphasized that the key to understanding the message of the icon is the content of the preceding prayer, spoken by the celebrant: "We render thanks to Thee also for this liturgy which Thou dost deign to receive from our hands, although there stand beside Thee thousands of Archangels and myriads

40 Ibidem, pp. 154–155.

41 A. Tourta, *The Re-Using of Old Icons in the Byzantine and Postbyzantine Period: The Case of the Icons of Thessaloniki*, in: *Griechische Ikonen: byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, edited by E. Gerousis, Athens 2010, pp. 220–227.

42 On treating icons as assets and a source of income see: N. Oikonomides, *The Holy Icon as an Asset*, "Dumbarton Oaks Papers", 45, 1991, pp. 39–44; L. Brubaker, *Image, Audience, and Place: Interaction and Reproduction*, in: *The Sacred Image East and West*, edited by R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana 1995, p. 212.

43 The following characters were used in the notation of all inscriptions: () means abbreviations expanded; [] means destroyed, and / means the beginning of a new line.

44 F.E. Brightman, *Liturgies, Eastern and Western: Being the Texts, Original or Translated, of the Principal Liturgies of the Church*, Oxford 1965, pp. 385, 403; J. Czerski, *Boska liturgia św. Jana Chryzostoma. Wprowadzenie liturgiczno-biblijne do liturgii eucharystycznej Kościoła Wschodniego*, Opole 1998, p. 127.

of Angels, Cherubims and Seraphims",[45] which, together with the inscription above the head of Christ, charges the stage with an apocalyptic dimension.[46] In the bottom row, the Virgin Mary with Child is depicted between the archangel Michael and John the Baptist, who is holding a scroll with the inscription: ΙΔΕ Ο Α/Μ[Ν] Ο(Σ) ΤΟΥ/ Θ(ΕΟ)Υ Ο ΑΙ/ΡΩ(Ν). These words, referring to a fragment from the Gospel of John (1:29), are spoken by the priest when he extracts the central part (*Amnos*) from the prosphora, while preparing the Eucharistic gifts: "Behold the Lamb of God, who takes away the sin of the world".[47] This prompts researchers to read similar representations as a representation of the Proskomedia rite.[48] This is confirmed by the texts in which *Amnos* was seen in the middle of the prosphora as a symbol of Christ in the womb of the Virgin Mary.[49] Emphasizing the role of the Mother of God means that the message of both icons can be read as a simultaneous reference to the Incarnation, the Passion of Christ, and Salvation. This interpretation is confirmed by the texts of Symeon of Thessaloniki, bishop of the city from the beginning of the fifteenth century, and author of the work *On the Temple of God*.[50] The latter includes a description of Proskomedia: "cantors sing antiphons, reflecting the choir of the prophets [...] and they preach through the psalms [...] the Incarnation of God-Word, and through hymns they present the grace [already] accomplished, and the Son of God who has already taken on flesh and he has done everything for us".[51] This work also contains a description of the hymn *Epinikios*: "And [the hierarch] begins the victorious hymn along with them, crying: holy, holy, holy [...]. Then the hierarch, when he already praised the greatest of God's works in the hymn: the incarnation of the Only Begotten – and in turn the greatest of his earthly life's works: his death [suffered] for us, begins to recollect the mysteries".[52] This demonstrates the combination of the ideas of the Incarnation and Salvation in the minds of the congregation, for whom hymnography was an expression of theology, transferred through music to the sphere of religious sentiments.[53]

The larger icon repeats not only the patterns and composition of the inserted image, but also its dogmatic message. The *Crucifixion* on the reverse extends and depicts the symbolism of Christ's Passion as expressed in the verse on St. John's scroll. A. Tourta emphasized that this constitutes a continuation of the Incarnation, and that the themes of these two icons are closely linked to one another, and relate to the Passion and Glory of Christ.[54] Considering this extremely well thought-out

45 *Liturgikon bizantyński: Liturgia Eucharystyczna św. Jana Chryzostoma*, translated by J. Czerski, Opole 2002, p. 41 (quotation translated by Dorota Wąsik).

46 A. Xyngopoulos, *Une icone*, p. 124; A. Τούρτα, *Εικόνες*, p. 176.

47 J. Czerski, *Boska liturgia*, pp. 51, 69.

48 See: S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, "Dumbarton Oaks Papers", 14, 1960, pp. 75–77; E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects*, "The Art Bulletin", 31, 1949, no. 4, pp. 273–274.

49 Such comparisons can be found in Theodore of Andida's commentary on the Liturgy, see: *Theodori Episcopi Andidorum Commentatio Liturgica*, Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca (henceforth: PG), edited by J.-P. Migne, vol. 140, Parisiis 1865, col. 429.

50 *Symeonis Thessalonicensis Archiepiscopi Expositio de divino templo*, PG 155, Parisiis 1866, col. 697–750.

51 Symeon z Tessaloniki, *O Świątyni Bożej*, translated by A. Maciejewska, Kraków 2007, pp. 57–58 (quotation translated by Dorota Wąsik).

52 Ibidem, p. 76 (quotation translated by Dorota Wąsik).

53 E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006, p. 179.

54 A. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη*, p. 152.

iconographic program of both icons, it can be concluded that the insertion was not merely a way of protecting the image. Although little is known about the history of the icon itself, it is undoubtedly associated with the history of the Vlatadon Monastery, founded by the brothers Dorotheos and Markos Vlates between 1351 and 1371.[55] Currently, the monastery is dedicated to the Transfiguration, but in the patriarchal letter from 1488, preserved in the monastery's archives, there is a mention of the name *Παντοκρατορικὴ μονὴ τῶν Βλατάδων*, which is why some researchers believe that the monastery may have been previously dedicated to Pantocrator.[56] This is not without significance in the interpretation of the iconographic program itself, in which Christ Pantocrator appears twice. This may lead to the inference that it was the main cult icon in the monastery, as suggested by A. Tourta.[57] Most certainly it was used in processions,[58] and perhaps this was the reason for the extension thereof, and the insertion of a new icon into it, which, taking the form of a panel, becomes its integral part, whereas the complex program as well as the broad and sophisticated message can testify to the extensive theological knowledge of the founder. It is possible that it was the founder himself that was depicted in the bottom corner of the frame on the *Crucifixion* side, and maybe, as suggested by Annemarie Weyl Carr, it is a representation of the monk to whom the icon had belonged.[59]

An icon as reliquary

In searching for the answer to the question about the ideological and devotional function of the icon from Vlatadon, it may be helpful to look at the few surviving examples that still remain the objects of veneration at the places of their origin. One such image is an icon from the Amirou monastery in the village of Apsiou in Cyprus, dating from the sixteenth century. It depicts the Virgin and Child with the inscription Η ΝΕΑ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ (see: Figure 20), with a smaller icon featuring a similar representation inserted at the height of the Virgin Mary's coat.[60] Originally it was hidden behind a movable door, of which only a fragment of the right wing survived. The image attracts pilgrims who attribute it with the power of treating eye diseases. This is connected to the legend of the icon's origin, according to which it was found by the daughter of a certain Emir from Syria, who accompanied her during her quest for healing. During a visit to Cyprus, the woman saw a light leading to a cave with the icon, where she was instructed by the Virgin Mary in the icon to wash her eyes in a nearby spring. When the patient regained her sight, the Emir founded a church as a token of his

20

21

22

Figure 20. Composite icon from Panagia Amirou, sixteenth century, Panagia Amirou Monastery, Apsiou, Cyprus. Photo from *Ιερά Μόνη Παναγίας Αμίρους*, Κύπρος 2009, p. 6
→ see p. 17

Figure 21. Composite icon of the Panagia Saitiotissa, fifteenth or sixteenth century, Monastery of John the Baptist in Mesa Potamos, Cyprus. Photo courtesy of the Monastery
→ see p. 17

Figure 22. Composite icon of the Panagia Saitiotissa in the iconostasis, Monastery of John the Baptist in Mesa Potamos, Cyprus. Photo courtesy of the Monastery
→ see p. 17

55 Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη*, pp. 56–65; the same time of creation was then repeated in later publications, see: Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1987, p. 21; Α. Μέντζος, Α. Πλιώτα, Π. Ανδρούδης, *Αποτυπώματα: η βυζαντινή Θεσσαλονίκη σε φωτογραφίες και σχέδια της Βρετανικής Σχολής*, Θεσσαλονίκη 2016, p. 104, another proposed date is the first half of the fourteenth century, compare: Α. Ξυγγόπουλος, *Τέσσαρες μικροί ναοί της Θεσσαλονίκης εκ των χρόνων των Παλαιολόγων*, Θεσσαλονίκη 2007, p. 62.

56 Γ.Α. Στογιόγλου, *Η εν Θεσσαλονίκη*, p. 56; Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή*, p. 10.

57 Α. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη*, pp. 152–153; eadem, *Εικόνες*, pp. 178–180.

58 Rectangular carvings at the bottom of the icon seem to point to that.

59 A. Weyl Carr, *Images*, p. 146.

60 Α. Παπαγεωργίου, *Αμίρους Παναγίας μοναστήρι*, in: *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, edited by Α. Παυλίδης, vol. 2, Λευκωσία 1985, p. 30; Κ. Παπαγεωργίου, *Η Παναγία*, p. 43; S. Sophocleous, *Icones de Chypre: diocese de Limassol 12e–16e siècle*, Nicosie 2006, pp. 239–240, no. 219–220.

23

24

25

Figure 23. Composite icon of the Panagia Saitiotissa, detail: the inserted icon from the twelfth (?) century, Monastery of John the Baptist in Mesa Potamos, Cyprus. Photo courtesy of the Monastery
→ see p. 17

Figure 24. Procession with the composite icon at the Monastery of John the Baptist in Mesa Potamos, Cyprus. Photo courtesy of the Monastery
→ see p. 18

Figure 25. Icon with the Virgin and Child, Ioannina or Meteora (?), between 1367–1384, Monastery of the Transfiguration of Christ, Meteora, Greece. Photo from *Byzantium: Faith and Power*, edited by H.C. Evans, New York 2004, p. 52, no. 24 B
→ see p. 18

gratitude, and the local population built the monastery.[61] Regardless of whether the legend is true or not, there is still remarkable faith in the miracle and the healing power of the image. Another Cypriot composite icon is found in the nearby monastery of John the Baptist in Mesa Potamos.[62] The image of the Virgin Mary with the Child from the fifteenth or sixteenth century[63] (see: Figure 21) has been placed in the iconostasis of the main temple of the monastery (see: Figure 22). At the height of the Virgin Mary's breast, a round representation of the Virgin Dexiokratousa was inserted within it (see: Figure 23). Its condition prevents accurate dating, but according to tradition, it is a work from the twelfth century, that is, from the time when the monastery had been founded. It comes from the chapel of the Mother of God of the Life-giving Spring (*Ζωοδόχος Πηγή*), where it was known as *Panagia Saitiotissa*. The chapel was destroyed at an unknown date, then the icon was transferred to the monastery, and when the latter was converted into a hotel around 1914, the picture was hidden in the town of Pera Pedi, and then in Kouka. In 2003 the icon was sent to the bishopric in Limassol, and after the reinstatement of the monastery, it was transferred to the main temple accompanied by a procession (see: Figure 24).[64] In both Cypriot examples, the inserted elements are treated and venerated as relics, whereas the larger image serves as the reliquary-icon, a vehicle to present the inserted element. People's responses to the relics and the icons are related, and some scholars argue that the cult of icons derives from the cult of relics and pilgrimage art, and the relationships between them have been extensively discussed in literature on the subject.[65] There are, of course, paintings with inserted relics from saints' bodies and objects associated with them, for which the name of the icon-reliquaries seems to be more appropriate – such as, for example, an icon from the Monastery of the Transfiguration (see: Figure 25), where busts of saints were shown in the panels, with holes for relics, similarly to the Cuenca diptych (see: Figure 26), which is modelled upon it,[66] or in the composite mosaic icon from the Hermitage (see: Figure 27).[67] Treating paintings as relics does not mean they are the same thing, however, the above works of Amirou and Mesa Potamos could be called icon-reliquaries[68] because

61 Information obtained during an interview with the nuns; another version of the legend relates that the name comes from a man named Amiras from Smyrna. For more information about the history of the monastery see: A. Παπαγεωργίου, *Αμίρους Παναγίας*, pp. 30–31; Δ. Καππαή, *Οδοιπορικό στα Μοναστήρια της Λεμεσσου*, Λεμεσός 2006, pp. 82–90.

62 For the history of the monastery, see: A. Παπαγεωργίου, *Μέσα Ποταμού Μοναστήρι*, in: *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια*, edited by A. Παυλίδης, vol. 10, Λευκωσία 1989, pp. 20–21.

63 S. Sophocleous, *Icones de Chypre*, p. 194, no. 97; *Ιερά Μόνη Τιμίου Προδρόμου Μέσα Ποταμού ένα οδοιπορικό στο χρονο*, edited by K. Κοκκινόφτας, Λεμεσός 2017, p. 42.

64 Information obtained during a visit to Mesa Potamos, see also: a publication about the monastery: *Ιερά Μόνη Τιμίου Προδρόμου Μέσα Ποταμού*, p. 42.

65 E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, "Dumbarton Oaks Papers", 8, 1954, pp. 115–119; G. Vikan, *Sacred Image, Sacred Power*, in: *Icon. Four Essays*, edited by G. Vikan, Washington D.C. 1988, pp. 6–19; idem, *Relics and Icons*, in: *Holy Image*, pp. 45–47; J. Wortley, *Icons and Relics: a Comparison*, "Greek, Roman and Byzantine Studies", 43, 2002–2003, pp. 163–168.

66 More about both icons, see: *Byzantium: Faith*, pp. 51–53, no. 24 B, 24 C.

67 Ibidem, pp. 225–227, no. 134.

68 Another interpretation of the term "icon-reliquary" has been proposed by I. Shalina, who used this phrase to describe icons which depict relics, which in turn became the objects of worship just like the relics themselves; compare: И.А. Шалина, *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, Москва 2005, particularly the section titled *Икона как священный реликварий*.

the works inserted in them are treated as relics, which emphasize the continuity of the monastery's tradition. In the case of Cypriot works, it is worth noting the dialogue between the older and the newer parts, expressed in the form of a repetition of iconography – the frame (i.e. the reliquary) repeats the appearance of the inserted element (i.e. the relics).[69] Another noteworthy example is the composite icon from Amirou. It was equipped with a door, enabling grading the accessibility to the holy image. The attempt to cover the inserted object could have been inspired by some other representation with relics, such as the icon from the church of Panagia Chrysaliotissa in Lagia, which features a recess niche to hold the relics, hidden behind a small door (see: Figure 28).[70] In contrast to the example from Amirou, the image inserted in the composite icon from Vlatadon is not hidden; nevertheless, a certain analogy may be seen in the repetition of an older composition, namely copying the figure of Pantocrator between the archangels. Another similarity is placing the older image in the centre, which creates a sense of uniqueness and importance of the object inside, despite its smaller size, just as the precious frames and revetments emphasized the framed work, its lower material value notwithstanding.[71] As described above, most composite icons reveal a strong desire to mark aesthetic diversity. The relationship between the frame and the framed element appears dynamic; similarly, the reliquary is used to enhance the presentation, and the goal is not so much protection as drawing attention to the relic.[72] The very act of insertion has the hallmarks of consecration, expressed as reinforcing the attractiveness of the image, which confirms its public status.[73] The larger icon takes the form of an extended frame that also separates the element symbolically or conceptually – as the border between the sacred and the profane. It protects the material substance of the image, while at the same time creating an aura of holiness, through its very form, rendering the image hidden, distant, or amplified.

26

27

28

Figure 26. Cuenca Diptych, Meteora or Constantinople (?), 1382–1384, Diocesan Museum in Cuenca. Photo from *Byzantium: Faith and Power*, p. 53, no. 24 C
→ see p. 19

Figure 27. Mosaic icon of Saints John Chrysostom, Basil the Great, Nicholas the Miracle Worker, and Gregory the Theologian in the frame with relics, fourteenth (?) century, State Hermitage Museum (W-1125). Photo from *Byzantium: Faith and Power*, p. 225, no. 134
→ see p. 19

Figure 28. Hodegetria, sixteenth century, Panagia Chrysaliotissa, Lagia, Cyprus. Photo from D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, no. 52
→ see p. 20

Icon from the Vlatadon monastery as relic

As already mentioned, the Vlatadon monastery was originally dedicated to Christ Pantocrator. Monastery sources also speak of the Virgin Mary denomination, which A. Tourta linked with the results of archaeological research, indicating the construction of a fourteenth-century *katholikon* to replace an earlier building.[74] She suggested that the old temple was dedicated to the Virgin Mary, and

Поклонение и демонстрация реликвии на иконе: иконографическая и литургическая основа образа, pp. 71–112.

69 For discussion of the relationship between the relics and the reliquaries, see: C. Hahn, *Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries*, in: *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, edited by G. de Nie, K. Morrison, Turnhout 2005, pp. 239–264; eadem, *What Do Reliquaries Do for Relics?*, "Numen", 57, 2010, no. 3/4, pp. 284–316.

70 D. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, London 1937, pp. 223–224, no. 52.

71 L. Brubaker, *The Sacred Image*, in: *The Sacred Image East and West*, p. 12; on the role of cladding see: J. Durand, *Precious-Metal Icon Revetments*, in: *Byzantium: Faith*, pp. 243–257.

72 On the relic being defined by the reliquary, see: H.A. Klein, *Materiality and the Sacred, Byzantine Reliquaries and the Rhetoric of Enshrinement*, in: *Saints and Sacred Matter: The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, edited by C. Hahn, H.A. Klein, Washington D.C. 2015, p. 235.

73 On the role of frames and decoration as consecration, see: D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, translated by E. Klekot, Kraków 2005, pp. 119–121.

74 Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Π. Θεοδωρίδης, *Μόνη Βλατάδων, Νέα στοιχεία*, in: *Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1982, pp. 100–102.

the thirteenth-century Hodegetria icon that originated therefrom was included in the new representation – just like the architecture of the older building was incorporated in the new.[75] If these assumptions are correct, then perhaps it is possible that the composite icon, which is the subject of our reflection, was also associated with the beginnings of the monastery, and the act of insertion is a repetition of the process that took place in the case of the Hodegetria icon, the latter treated like a relic. In this sense, the term "relic" in itself should be understood more broadly than the classical division into primary, secondary and tertiary relics.[76] When analysing the definitions of the relic and the reliquary, Julia M.H. Smith demonstrated that, when studying relics, instead of hierarchical division, one should look at that somewhat more broadly, and try to perceive the relic as a concept; therefore, she proposes understanding relics as material, sacred things, whose existence and importance results from memory and choice, and not from their material value.[77] In theory, theologians separated cult of icons from that of relics, but some researchers insist that in private devotion, the relationship between the two was never broken, which was caused by miracles performed by or through the icon, endowing it with the power of deliberate action.[78] Perhaps the icon from Vlatadon was associated with an important event in the history of the monastery (like in the example from Amirou), or else it was seen as a valuable acquisition (like the icon from Vatopedi). Unfortunately, due to the lack of sources regarding the history of the image, it is impossible to trace back its precise connection with the monastery. An additional difficulty is the fact that it is now kept in a museum, therefore many potential interpretations, also those in the form of the legends told by the congregation, have been lost.

Understanding the motives for enlarging the Vlatadon icon is extremely difficult due to the lack of information about its history. Perhaps this might have been a way of protecting the older representation in order to preserve it in the best condition, but it should be noted that the result of this operation, above all, was to emphasize the inserted element. This fact, as well as the evident effort that went into harmonizing the complex iconographic themes, gives us grounds for the supposition that the smaller image was perceived as a valuable relic, while the later image was treated as a reliquary, and used for its effective presentation. It seems that icons with other icons inserted within them constitute an example of a broader phenomenon. The present study proposes a Polish name for this icon type (*ikony kompozytowe* as in "composite icons"), as a potential contribution for researchers interested in this fascinating issue, which requires further research based on a broader comparative material. ●

75 A. Τούρτα, *Εικόνες*, p. 181.

76 M. Sauer, *Relics*, in: *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, edited by L.J. Taylor, Leiden 2010, pp. 597–599.

77 J.M.H. Smith, *Relics. An Evolving Tradition in Latin Christianity*, in: *Saints and Sacred* pp. 43–45.

78 R. Cormack, *Miraculous Icons in Byzantium and Their Powers*, "Arte Cristiana", 76, 1988, pp. 55–60; L. Brubaker, *The Sacred Image*, p. 6; K.C. Innemée, *Some Notes on Icons and Relics*, in: *Byzantine East, Latin West: Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, D. Mouriki, Ch. Moss, K. Kiefer, Princeton 1995, pp. 520–521.