

Mariola Walczak-Mikołajczakowa, Aleksander Mikołajczak

ORCID 0000-0001-8871-973 / ORCID 0000-0002-4495-7440

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Atanas Kameszew – prawosławny ikonograf w katolickiej katedrze

Słowa kluczowe: ikona, św. Wojciech, Gniezno, kościół San Bartolomeo w Rzymie

Fakt, że napisany zgodnie z regułami sztuki ikonopisarskiej wizerunek katolickiego patrona Polski św. Wojciecha (Adalberta) w roku 2002 został wprowadzony do prymasowskiej katedry w Gnieźnie, należy uznać za wyjątkowe wydarzenie. Jego duchowa głębia odsłania wspólnotę katolickiej i prawosławnej wiary, odzwierciedlając ewangeliczne wezwanie do jedności wszystkich chrześcijan: „i nastanie jedna owczarnia, jeden pasterz” (J 10, 16).

W niełatwych i historycznie skomplikowanych relacjach między Kościołem katolickim i prawosławnym w Polsce decyzja arcybiskupa Henryka Muszyńskiego (ówczesnego gnieźnieńskiego metropolity) o wprowadzeniu tej ikony do katedry bez wątpienia wpisywała się w nauczanie papieża św. Jana Pawła II, który podczas całego swojego pontyfikatu uczynił wiele gestów o charakterze ekumenicznym. Wystarczy wspomnieć chociażby wydanie w czerwcu 1985 roku z okazji tysięcznej rocznicy dzieła ewangelizacji św. Cyryla i Metodego encykliki *Slavorum apostoli* czy kilkakrotne spotkania w Rzymie z patriarchą Konstantynopola Bartłomiejem I¹. W ten sposób ikona św. Wojciecha stworzona przez bułgarskiego ikonopisarza Atanasa Kameszewa stała się znakiem pojednania między oboma konfesjami, tym ważniejszym, że św. Wojciech przez niektórych prawosławnych

¹ W roku 1995 Bartłomiej I przewodniczył prawosławnej delegacji, która co roku uczestniczy w rzymskich uroczystościach ku czci świętych Piotra i Pawła, w 2002 r. odwiedził Rzym w drodze do Asyżu na Dzień Modlitwy o Pokój, zaś w 2004 na zaproszenie papieża przebywał w Rzymie w związku z 40. rocznicą spotkania papieża Pawła VI i patriarchy Atenagorasa I, które miało miejsce w Jerozolimie 5 i 6 stycznia 1964. W setną rocznicę urodzin Jana Pawła II (w maju 2020 r.) na łamach watykańskiego dziennika „L'Osservatore Romano” ukazało się bardzo osobiste wspomnienie patriarchy Bartłomieja I o papieżu-Polaku, zatytułowane *Na rzecz dialogu i godności człowieka*.

duchownych postrzegany jest jako przeciwnik słowiańskiego rytu obecnego na południowych terenach średniowiecznej Polski.

Obecność ikony w katolickiej katedrze uzmysławia także inny fenomen ekumenicznego dialogu, który mimo przeszkód toczy się jednak między wschodnim i zachodnim chrześcijaństwem. Mamy tu na myśli rosnące na Zachodzie zainteresowanie wschodnią duchowością, które przejawia się z jednej strony fascynacją modlitwą Jezusową², z drugiej zaś teologią ikony. Prawosławne wyobrażenia Chrystusa i świętych przypominają bowiem katolikom o tym, iż ikona nie jest tylko wyobrażeniem tych postaci, lecz przede wszystkim ich uobeczeniem w obrazie. Ta zapomniana na Zachodzie od czasów narodzin malarstwa renesansowego prawda staje się dzisiaj ożywym tchnieniem nie tylko w sztuce sakralnej, lecz także w rozważaniach na temat kondycji współczesnego człowieka i jego przeżywania *sacrum*.

Rozważając zatem głęboki sens obecności ikony w sakralnej przestrzeni katolickiej świątyni, należy uwzględnić zarówno jej doczesny, jak i metafizyczny wymiar. Święty Wojciech, patron Polski wyobrażony na prawosławnej ikonie jest tu potwierdzeniem, że mistyka chrześcijańska niekoniecznie wpisana jest tylko w charyzmat prawosławia, lecz może ujawniać się także w duchowości zachodniego chrześcijaństwa. Tę szczególną wartość ikony jako duchowego pomostu między bratnimi konfesjami dobrze rozumiał św. Jan Paweł II, któremu dedykowany był drugi wizerunek św. Wojciecha, który Atnas Kameszew napisał na zamówienie Prezydenta Miasta Gniezna Jaromira Dziela jako dar dla papieża. Aby zrozumieć wymowę obu tych gestów, tzn. wprowadzenia ikony św. Wojciecha do gnieźnieńskiej katedry i planów ofiarowania jej Janowi Pawłowi II (nieziszczonych z powodu śmierci papieża), należy prześledzić genezę powstania obu tych wizerunków i koleje ich losów.

Atanasa Kameszewa gnieźnianie poznali dzięki wystawie jego ikon zorganizowanej w marcu roku 2000 z inicjatywy autorów niniejszego artykułu, którzy chcieli w ten sposób przybliżyć mieszkańcom miasta prawosławną tradycję pisania świętych wizerunków na desce. Inicjatywa ta wpisywała się w kalendarz obchodów przypadającego wówczas millenium Zjazdu-Synodu Gnieźnieńskiego i była zarazem częścią programu edukacyjnego Collegium Europaeum Gnesnense UAM. Program ten miał na celu ukazanie w praktyce przejawów dialogu międzykulturowego rozwijającego się w duchu ekumenicznego pojednania prawosławia i katolicyzmu, co bliskie było papieskiej idei „Europy oddychającej dwojgiem swoich płuc”³. Zaproszenie bułgarskiego artysty do przeprowadzenia warsztatów pisania ikon, a także

² T. Grabowski, *Wprowadzenie. Wspomnienia z góry Athos*, [w:] A. Durel, *Mądrość mnichów z góry Athos*, Poznań 2021, s. 7–45.

³ *Gnieźnieńska księga tysiąclecia*, red. A.W. Mikołajczak, Gniezno 2003, s. 195–200.

wyświetlenia wykładów dotyczących sztuki cerkiewnej⁴ dało jednocześnie asumpt do zaprezentowania jego dzieł szerszej publiczności.

Szczególnie istotne stało się w tym względzie wyrażenie przez księdza arcybiskupa Henryka Muszyńskiego zgody na zorganizowanie wystawy w szacownych murach gnieźnieńskiej katedry. Ikony prezentowane były w katedralnej kaplicy Potockich w dniach 10–14 marca 2000. Nadało to wystawie wyjątkową rangę i jednocześnie przyczyniło się do uświadomienia sobie przez zwiedzającą ją publiczność, że sztuka pisania ikon jest integralnym składnikiem chrześcijaństwa, niezależnie od późniejszego rozejścia się dróg jego wschodniej i zachodniej tradycji⁵. Jak nauczał bowiem św. Jan Damasczeński: „Ikona jest widzialnością niewidzialnego i nie mającego obrazu, ale przedstawionego w sposób cielesny ze względu na słabość naszego rozumienia”⁶. Prócz tego w dniu rozpoczęcia wystawy w gotyckim kościele św. Jana odbył się z udziałem artysty panel kulturowy, który stanowił próbę wzajemnego zrozumienia pomiędzy tradycjami Wschodu i Zachodu. Wieczorem zaś miał miejsce w katedrze koncert muzyki cerkiewnej w wykonaniu Zespołu Kameralnego Cerkwi Prawosławnej Cyryla i Metodego i Prawosławnego Ordynariatu WP „Oktoich” z Wrocławia pod dyrekcją ks. Grzegorza Cybulskiego⁷.

Z wszystkich tych działań narodziła się idea napisania przez Atanasa Kameszewa ikony św. Wojciecha, patrona Gniezna i Polski, która miała na stałe zawisnąć w prymasowskiej katedrze. Zamyśl ten skonkretyzował się podczas audiencji, której ksiądz arcybiskup Henryk Muszyński udzielił artyście, przyjmując go w swym pałacu. Było to podniosłe spotkanie, podczas którego ustalono szczegóły wizerunku i jego religijną wymowę, która miała łączyć tradycję prawosławnej sztuki z duchową wrażliwością katolickich wiernych. Inspiracją do tego miały być pochodzące z XII wieku spiżowe Drzwi Gnieźnieńskie, w osiemnastu scenach ukazujące życie św. Wojciecha. Drugim źródłem stać się miała wschodnia tradycja ukazywania na ikonach wizerunków świętych otoczonych scenami z ich życia, której artysta miał pozostać wierny. Było to niełatwe zadanie, wymagające nie tylko artystycznego kunsztu, lecz także znajomości zachodniej hagiografii i języka ikonograficznych symboli właściwych dla wizerunków świętego Wojciecha malowanych w manierze zachodniej. Połączenie tych wszystkich elementów stworzyło dzieło wybitne i wyjątkowe o wymiarze ekumenicznym, przejawiającym się zarówno w treści, jak

⁴ Atanas Kameszew jest nauczycielem malarstwa religijnego w Liceum Plastycznym im. Canka Ławrenowa w Płowdiwie.

⁵ M. Mikołajczak, *Jak się pisze ikony?*, „Życie Uniwersyteckie” 4 (84)/2000, s. 12.

⁶ Św. Jan Damasczeński, *Mowa przeciw tym, którzy odrzucają święte obrazy* (Contra imaginum calumniatores) 17, tłum. M.M. Dylewska, „Vox Patrum” 19 (1999), t. 36–37, s. 509.

⁷ *Gnieźnieńska księga tysiąclecia...*, s. 197.

i w formie niezwyklej ikony, która przedstawia wizję świętości przekraczającej konfesyjne granice. Rozmiary tej ikony są stosunkowo niewielkie i wynoszą 47 x 52 cm⁸, jednak ikona Atanasa Kameszewa jest dziełem szczególnym ze względu na swój artystyczny zamysł, a także duchowy wymiar, który odzwierciedla charyzmat św. Wojciecha. Zwrócił na to uwagę arcybiskup Stanisław Gądecki w przedmowie do wyboru fragmentów z łacińskich żywotów świętego pisząc:

To, co w postaci św. Wojciecha wydaje się najcenniejsze, wynika nie tyle z jego umiejętności pokonywania siebie, ile raczej ze zdolności przekraczania granic dzielących ludzi. Tej mocy nabył on przyjmując w pełni słowa Chrystusa: „Wy jesteście solą ziemi... Wy jesteście światłem świata” (Mt 5, 13–14). Prawdy tej nie zatrzymał dla siebie, ale poniósł ją bezkompromisowo współczesnemu światu, nie zważając na istniejące granice, ani na kontrasty w mentalności ludzi.⁹

Dzieło Atanasa Kameszewa odsłania właśnie ten wymiar świętości Wojciecha-Adalberta, rozpisując go na kilku płaszczyznach. Tworzą one archetypiczne przesłanie wizerunku, odzwierciedlone w jego przemyślanej kompozycji. W centrum ukazana została postać świętego w szatach biskupich z paliuszem, przy czym dobór kolorów odpowiada tutaj symbolicznie męczeństwa i nadziei życia wiecznego. Do tej pierwszej odwołuje się czerwień dalmatyki, mająca obrazować przelaną krew, tę drugą zaś wyobraża zieleń ornatu, która w tradycji kościelnej wyraża życie i jego zwycięstwo nad śmiercią, a także duchowe przebudzenie i rozkwit¹⁰. Do cierpienia oraz niosącej nadzieję zbawienia misjonarskiej posługi Wojciecha nawiązują też wyobrażone na ikonie atrybuty. W prawej ręce trzyma on krzyż jako symbol męki Chrystusa, ale i własnego męczeństwa poniesionego z rąk pogańskich Prusów. Jednocześnie krzyż jest znakiem zwycięstwa życia nad śmiercią. W uniesionej lewej dłoni św. Wojciech trzyma księgę Ewangelii, w której zawarte są słowa życia niesione przez niego poganom¹¹. Centralna postać umieszczona jest na złotym tle w kowczegu. Napis po obu jej stronach brzmi: *HAGIOS ADALBERTOS* i wykonany został za pomocą liter alfabetu greckiego, wśród których znalazł się także cyrylicycki znak *б* towarzyszący literze *Λ* i na sposób słowiański miękczący tę głoskę¹².

⁸ W albumie księdza biskupa Michała Janocha, gdzie opublikowana została jej reprodukcja, wyolbrzymiono jej rozmiary i błędnie podano 170 x 160 cm. Zob. M. Janocha, *Ikony w Polsce od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008, s. 45.

⁹ Abp. S. Gądecki, *Przedmowa*, [w:] A.W. Mikołajczak, *Księga żywota świętego Wojciecha*, Gniezno 1997, s. III.

¹⁰ E. Smykowska, *Ikona. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 19, 92.

¹¹ J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 621–622.

¹² Zabieg ten wzorowany jest na wcześniejszym wizerunku św. Wojciecha wykonanym przez rosyjskiego artystę.

Otoczające centralną postać świętego sceny z jego życia wzorowane są na kwaterach Drzwi Gnieźnieńskich. Artysta wybrał sześć spośród osiemnastu przedstawionych tam scen, koncentrując się na najważniejszych momentach Wojciechowej biografii. Po prawej stronie świętego znajdują się trzy przedstawienia odnoszące się do okresu sprzed jego wyruszenia na misję do Prusów. Pierwsze od góry ukazuje narodziny świętego, co odpowiada pierwszej od dołu kwaterze lewego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich. Scena ta odzwierciedla opis zawarty w *Sancti Adalberti Pragensis episcopi et martyris Vita altera* Brunona z Kwerfurtu: „Z tej to pary miłej Bogu i za Jego przyczyną połączonej węzłem małżeńskim narodził się syn, który odrodzony w sakramencie chrztu otrzymał imię Wojciech”¹³.

Poniżej znajduje się scena obłacji, czyli ofiarowania w świątyni małego Wojciecha, cierpiącego na tajemniczą chorobę zagrażającą jego życiu. Oznaczało to, że rodzice przeznaczili go do stanu duchownego. Odpowiada to drugiej od dołu kwaterze lewego skrzydła Drzwi Gnieźnieńskich, ta zaś odwołuje się do kolejnego fragmentu *Vita altera* Brunona z Kwerfurtu:

„Nie dla nas, Panie, nie dla nas żyje ta chłopczyzna, lecz na chwałę Maryi, by jako sługa Boży nosił na karku Twe jarzmo”. To mówiąc kładą go na ołtarzu Dziewicy, a w tejże chwili znika ból i dziecię zdrowieje na calutkim ciele¹⁴.

Ostatnia u dołu scena w tej części ikony ukazuje Wojciecha wypędzającego złego ducha z opętanego. Było to znakiem posiadania przez niego nadprzyrodzonych mocy, umożliwiających walkę ze złem w rozmaitych jego postaciach. Na Drzwiach Gnieźnieńskich wydarzenie to przedstawia szósta kwatera lewego skrzydła, która odnosi się do *Vita prior* Jana Kanapariusza, gdzie czytamy:

Pewien człowiek w kościele opętany został, jak mówią, przez diabła. Gdy przed tronem biskupim zaczął on wykrzykiwać grzechy, do których się poczuwał, przystąpili doń słudzy ołtarza i modląc się za nieszczęśnika, nastawali świętymi słowy na jego wroga. Pługawy zaś demon wrzeszczał ustami owego człeka [...] ¹⁵.

Trzy sceny umieszczone po lewej ręce świętego (tej trzymającej księgę) odwołują się do niesienia słowa Bożego Prusom, czyli misjonarskiej działalności Wojciecha, a także jego męczeńskiej śmierci i przeniesienia relikwii do gnieźnieńskiej katedry. Pierwsza z nich przedstawia świętego przybywającego łodzią do pogańskiego kraju i nauczającego jego mieszkańców. Jest to przetworzenie dziesiątej

¹³ A.W. Mikołajczak, *Księga żywota świętego Wojciecha*, Gniezno 1997, s. 3.

¹⁴ Ibidem, s. 5.

¹⁵ Ibidem, s. 11.

(pierwszej od góry na prawym skrzydle) kwatery Drzwi Gnieźnieńskich. Opisuje to *Vita posterior* Brunona z Kwerfurtu w następujących słowach:

Stanął zatem rycerz Boży na niewielkim skrawku ziemi, który omywały rzeczne fale, upodobniając go do wyspy [...]. Nareszcie na małej łódce nadpłynęła skądś gromada ludzi, którzy wyskoczyli na ląd i bełkocząc coś po barbarzyńsku, z wściekłością poszukiwali przybyszów¹⁶.

Poniżej kolejna scena przedstawia śmierć św. Wojciecha, który przebijany jest włócznią i jednocześnie odrąbywana jest jego głowa. Tak właśnie martyrium przedstawia czternasta scena (piąta od góry) na prawym skrzydle Drzwi Gnieźnieńskich. Dokonało się to 23 kwietnia 997 roku prawdopodobnie w miejscowości Święty Gaj, dziś w województwie warmińsko-mazurskim. W *Vita prior* Jana Kanapariusza i Brunonowym *Vita posterior* zostało to opisane następująco:

Z rozjuszonej zgrai wyrwał się wówczas zajadły Sicco i wstrząsając włócznią z całych sił ugodził Wojciecha, na wskroś przebijając mu serce. Był on ofiarnikiem pogańskich bałwanów i przywódcą owej bandy, przeto niejako z obowiązku pierwszy zadał mu ranę. Wówczas przybiegli pozostali i wielokroć go raniąc, wyładowali na nim swą wściekłość (*V. prior*). On zaś, obejmując śmierć przyjaciółkę, wyciągnął ramiona jak na krzyżu, który tak bardzo miłował (*V. posterior*)¹⁷.

Ostatnia scena zarówno w narracji Drzwi Gnieźnieńskich (umieszczona w osiemnastej, najniższej kwaterze prawego skrzydła), jak i namalowana przez Atanasa Kameszewa u dołu po lewej ręce postaci św. Wojciecha, przedstawia złożenie jego relikwii w gnieźnieńskiej katedrze. Jest to niejako akt fundacji polskiej metropolii kościelnej, potwierdzony potem na Zjeździe-Synodzie Gnieźnieńskim w roku 1000 przez wysłannika papieża Sylwestra II oraz cesarza Ottona III¹⁸, który przybył by oddać cześć relikwiom męczennika odzyskanym od Prusów przez Bolesława III. Sam akt tej translacji i złożenia do grobu opisany został w *Miracula sancti Adalberti*:

Książę Bolesław, obawiając się utracić w wyniku jakiegoś złego przypadku tak cenny skarb, 6 listopada [997 r.] uroczystie przeniósł święte relikwie do Gniezna. Przez chwalebne zasługi męczennika dokonywały się tu odtąd niezliczone cuda¹⁹.

¹⁶ Ibidem, s. 23.

¹⁷ Ibidem, s. 29.

¹⁸ *Thietmari, Merseburgensis episcopi, Chronicon*, ed. R. Holtzmann, Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum, Nova Series, t. IX, Lib. IV, Berlin 1935, s. 44–46.

¹⁹ A.W. Mikołajczak, *Księga żywota świętego Wojciecha...*, s. 36–37.

Wszystkie sceny wybrane przez Atanasa Kameszewa mają więc swe źródłowe potwierdzenie w tekstach hagiograficznych, a także pierwowzory w romańskich płaskorzeźbach paneli Drzwi Gnieźnieńskich. Dysponując nimi artysta przetworzył je na malarskie wyobrażenia, nadając im kolory zgodne z symboliką barw charakterystyczną dla ikon. Połączył w ten sposób manierę charakterystyczną dla sztuki brązowniczej wczesnego średniowiecza z techniką malarską typową dla bizantyjskich ikon z tego samego okresu. Z ikon zaczerpnął również wieńczące całą kompozycję półpostaciowe wyobrażenie Chrystusa w mandorli z rozłożonymi w geście oranta ramionami i otwartą przed Nim księgą. Po prawej i lewej stronie Zbawiciela widnieją chóry anielskie, a pod nim symbolicznie przedstawione Słońce i Księżyc. Artysta zastosował także bardzo ciekawy zabieg nawiązujący do pokrywania ikon metalowymi koszulkami, co w wypadku jego dzieła ograniczyło się do umieszczenia u dołu ikony pasa złożonej blachy, w której wycięty został napis „ŚWIĘTY WOJCIECH”, wykonany literami łacińskiego alfabetu z zachowaniem polskich znaków diakrytycznych. W ten sposób spotkały się tutaj trzy alfabety (grecki, cyrylicki i łaciński), ważne dla ekumenicznej wizji chrześcijaństwa, przekraczającej kulturowe granice łacińskiego Zachodu i grecko-bizantyjskiego Wschodu. Kameszew wyraził takim sposobem syntezę wschodniej i zachodniej tradycji chrześcijańskiej sztuki sakralnej, co znakomicie odzwierciedliło ideę ekumenii, przyświecającą fundatorowi ikony, ówczesnemu metropolicie gnieźnieńskiemu, księdzu arcybiskupowi Henrykowi Muszyńskiemu.

Gnieźnieńska ikona wpisywała się także w program pontyfikatu papieża Jana Pawła II, który właśnie na Wzgórzu Lecha podczas swojej pielgrzymki do Polski w 1997 roku 3 czerwca wypowiedział znamienne słowa, będące doniosłym przesłaniem nauczania Kościoła w kwestii europejskiego zjednoczenia:

Nie będzie jedności Europy, dopóki nie będzie ona wspólnotą ducha. Ten najgłębszy fundament jedności przyniosło Europie i przez wieki go umacniało chrześcijaństwo ze swoją Ewangelią, ze swoim zrozumieniem człowieka i wkładem w rozwój dziejów ludów i narodów²⁰.

Wspominając zaś dzieło św. Wojciecha podczas wygłoszonej wówczas homilii, papież zapytywał:

Jakże można liczyć na zbudowanie „wspólnego domu” dla całej Europy, jeśli zabraknie cegieł ludzkich sumień wypalonych w ogniu Ewangelii, połączonych spoiwem solidarnej miłości społecznej będącej owocem miłości Boga? O taką właśnie rzeczywistość zabiegał św. Wojciech, za taką przyszłość oddał swoje życie. On też dzisiaj nam przypomina, iż nie można zbudować nowego porządku

²⁰ Cyt. za: *Gnieźnieńska Księga Tysiąclecia...*, s. 73.

bez odnowionego człowieka, tego najmocniejszego fundamentu każdego społeczeństwa²¹.

W dużej mierze słowa te stały się inspiracją dla zamysłu wręczenia Janowi Pawłowi II ikony św. Wojciecha jako daru od władz i mieszkańców miasta Gniezna. Miał to być wyraz wdzięczności za papieską pielgrzymkę do grobu Świętego oraz wyraz solidarności z wizją Europy nakreśloną przez papieża na Wzgórzu Lecha wobec zaproszonych wówczas na spotkanie prezydentów: Czech – Vaclava Havla, Litwy – Algirdasa Brazauskasa, Niemiec – Romana Herzoga, Słowacji – Michala Kovača, Ukrainy – Leonida Kuczmy, Węgier – Arpada Göncza i Polski – Aleksandra Kwaśniewskiego. Projekt ten dojrzał przez kilka lat i angażował wiele osób, zarówno ze strony polskiej, jak i osobistości watykańskich. Ostatecznie zamówienie na tę ikonę otrzymał – od ówczesnego Prezydenta Gniezna Jaromira Dzieła – również Atanas Kameszew, którego wcześniejsze dzieło wzbudziło podziw gnieźnian, adorujących je w XIV-wiecznej kaplicy Pana Jezusa w katedrze.

Wizja artystyczna podyktowana była w tym wypadku podobnymi przesłankami, jakie wcześniej przyświecały arcybiskupowi Henrykowi Muszyńskiemu, stąd ikona dla papieża świadomie powtarzała miała wszystkie omówione wyżej motywy i symbole, dlatego nie będziemy ich bliżej analizowali, gdyż są niemal identyczne. Inny jest jedynie ciężar gatunkowy zamówienia, które spoczęło na barkach bułgarskiego artysty. Musiał on teraz zmierzyć się nie tylko z wyzwaniem artystycznym, lecz także swą religijną tożsamością wyznawcy prawosławia, mającego stworzyć ikonę dla papieża, będącego symbolem Kościoła zachodniego. Było to więc wyzwanie duchowe, które Atanas Kameszew podjął, pamiętając o pielgrzymce Jana Pawła II do Bułgarii w 2002 roku, gdy oddał on hołd dziedzictwu świętych Cyryla i Metodego oraz wkładowi prawosławnych Bułgarów w chrześcijańską cywilizację Europy.

Śmierć papieża Jana Pawła II w dniu 2 kwietnia 2005 roku uniemożliwiła osobiste wręczenie mu ikony (zaplanowane na maj 2005), jednakże nie przekreśliła całego zamysłu przekazania tego daru do Rzymu. Związane z tym rozmaite problemy i konieczność dodatkowych uzgodnień sprawiły, że realizacja projektu przeciągnęła się o rok. W maju 2006 wyruszyła jednak z Gniezna do Rzymu pielgrzymka z ikoną, której towarzyszyła delegacja władz miasta Gniezna na czele z prezydentem Jaromirem Dziełem, radnych oraz pracowników Urzędu Miasta wraz z Atanasem Kameszewem. W Rzymie czekał na nich arcybiskup Henryk Muszyński. Cała gnieźnieńska delegacja w symbolicznym geście złożyła ikonę na grobie Jana Pawła II w grotach watykańskich. Następnie ikona została przeniesiona procesyjnie

²¹ Ibidem, s. 73–75.

ulicami Wiecznego Miasta i wprowadzona do kościoła św. Bartłomieja na Wyspie Tybrowej. Tam podczas specjalnego nabożeństwa została umieszczona na ołtarzu, gdzie znalazła swoje stałe miejsce adoracji.

Fakt, że właśnie kościół św. Bartłomieja stał się miejscem tej uroczystości ma swą głęboko symboliczną wymowę. Pierwotnie świątynia nosiła wezwanie św. Wojciecha-Adalberta, co wiązało się ze zdeponowaniem w niej przez cesarza Ottona III relikwii ramienia św. Wojciecha²², o którym to darze wspomina w swej kronice Gall zwany Anonimem: „Na zadatek zaś przyjaźni cesarz zamiast chorągwi tryumfalnej, darował mu gwóźdź z Krzyża świętego wraz z włócznią św. Maurycego, w zamian za co Bolesław ofiarował cesarzowi ramię św. Wojciecha”²³. Cenna relikwia do dzisiaj przechowywana jest w bocznej kaplicy kościoła św. Bartłomieja – kaplicy pod wezwaniem św. Wojciecha-Adalberta. W ten sposób obie ikony Atanasa Kameszewa, „gnieźnieńska” i „rzymska” znajdują się w miejscach, gdzie promieniuje *sacrum* Wojciechowych relikwii, które wciąż doznają tam czci.

Wydaje się, że przypomnienie historii związanej z oboma tymi ikonami jest ważne dla uświadomienia sobie nie tylko uniwersalności charyzmatu św. Wojciecha, lecz także znaczenia ikon w dialogu ekumenicznym, przekraczającym różnice dogmatyczne prawosławia i katolicyzmu. Jest to poszukiwanie tego, co łączy wszystkich chrześcijan, a czego wyrazem jest piękno, o którym Fiodor Dostojewski pisał, że zbawi ono świat²⁴.

²² X. dr Wincenty Smoczyński, *Rzym, jego kościoły i pomniki. Upominek pielgrzymom polskim*, Kraków 1902, s. 191.

²³ Galli Anonymi Chronicon, Lib. I, ed. L. Finkel et S. Kętrzyński, Leopoli 1899, s. 6.

²⁴ F. Dostojewski, *Idiota*, przeł. J. Jędrzejewicz, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1987, s. 424.

SUMMARY

Mariola Walczak-Mikołajczakowa, Aleksander Mikołajczak
**Atanas Kameshev – Orthodox Iconographer
in the Catholic Cathedral**

Keywords: icon, St. Adalbert, Gniezno, San Bartolomeo church in Rome

The authors describe the history of two images of St. Adalbert created in the technique and canon of writing Orthodox icons. Atanas Kameshev, a Bulgarian Orthodox iconographer, created both images. The first of them, associated with the Gniezno Synods-Reunions tradition, which began in 2000, was hung in the local cathedral. The second, made several years later on the Mayor of Gniezno's request, was to be presented to Pope John Paul II. It eventually found a home on the altar of Rome's San Bartolomeo church.