ARTYKUŁY RECENZYJNE

Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym
PL ISSN 1643-8191, t. 37 (2) 2016, s. 141–154

http://dx.doi.org/10.12775/KLIO.2016.019

PRZEMYSŁAW WASZAK

W kręgu dyskusji o sztuce bizantyjskiej*

Dziela wczesnochrześcijańskie i bizantyjskie zajmują szczególne miejsce w historii sztuki. Powstawały właśnie wtedy, gdy kształtował się i rozwijał nowy język sztuki chrześcijańskiej, która po pewnym czasie zdominowała krajobraz artystyczny europejskiego kręgu kulturowego.

Punktem wyjścia tego przeglądu publikacji o sztuce bizantyjskiej jest obserwacja, że syntetyczne, przekrojowe, lecz niezbyt obszernie ujęcie proponowane przez badaczy bizantynistów różnią się znacznie między sobą, co wynika nie tylko z podziału treści oraz rozłożenia akcentów w ich pracach, ale także formy i przeznaczenia tych publikacji. W artykule tym przyjrzymy się czterem syntezom. Pierwszą z nich jest opublikowana przez Oxford University Press Byzantine Art Robina Cormacka1. Synteza została wzniesiona dwa lata po pierwszym wydaniu i ukazała się w wielotomowej serii Oxford History of Art. Autor w czasie wydania książki był profesorem hi-

* Badania nad tym zagadnieniem zostały sfinansowane w ramach grantu Wydziału Nauk Historycznych UMK nr 2451-NH z 2016 roku oraz stypendium Polskiej Misji Historycznej ufundowanego przez Biskupstwo Würzurskie, realizowanego w lipcu 2016 roku.


Każda z wybranych książek podejmuje kluczowe zagadnienia sztuki bizantyjskiej. Warto zapaćzać się z nimi wszystkimi, dopiero bowiem tak przygotowani zdołamy zmierzyć się z nieustannie zmiennym, chaotycznym i przyciągającym (pozorną) łatwością światem sztuki prezentowanej i interpretowanej obecnie zarówno w świecie wirtualnym, jak i w tradycyjnych przestrzeniach muzeów czy nawet w terenie. Omawiane książki wybrano z uwagi na ich wspólny, syntetyczny charakter, reprezentację dokonań


Sławomira Skrzyniarza, Izabelli Trzcińskiej, Henri Sterna, Hansa-Wilhelma Haussiga i innych.


---


11 R. Cormack, *Byzantine art...*

12 Ibidem, s. 197.
do ocen pracy romańskich rzeźbiarzy: Wiligelma lub Guglielma\textsuperscript{13}, choć jest bardziej powściągliwa niż inne znane, wzniosłe, bizantyjskie ekrazy – opisy zabytków. Z testamentu z 1436 roku dowiadujemy się natomiast o wielkiej wartości, jaką przywiązywano do wykształcenia i szacunku, jakim otaczały książki i dzieła sztuki. W testamentem czytamy, że malarz Angelos Akotantos skrupulatnie zapisuje w spadku dziecku swoje księgi, aby mogło nauczyć się czytania i pisania, oraz szkice i „artykuły o rzemiosłach” tej osobie (swojemu dziecku bądź bratu), która nauczy się małować. W dalszej części przekazuje m.in. ikonę klasztorowym św. Katarzyny na Synaju\textsuperscript{14}.

Autor zadaje liczne, zachęcające do dyskusji pytania, dość obszernie je analizuje, wskazuje na złożoność zagadnień sztuki bizantyjskiej i dochodzi do interesujących konkluzji. W jego ujęciu sztuka bizantyjska poszczególnych epok, stylów i regionów wymyka się prostym wyjaśnieniom oraz klasyfikacjom. Cormack patrzy na sztukę bizantyjską, historyzując, używa bowiem zespołu pojęć warunkujących jej odbiór właściwy dla danego czasu, kontekstu i miejsca, czego przykładem jest opis zmieniających się zmagania ikonoklastów z ikonodulami. Spór ten najlepiej obserwować na przykładzie sposobu przedstawiania Chrystusa, który zmieniał się w krótkim czasie. Choć przez dwa pierwsze wieki chrześcijaństwo obywało się w zasadzie bez obrazów świętych, Cormack zwraca (słuchnie) uwagę, że już w IV wieku było nie tylko religią księgi, jak zazwyczaj się ją określa\textsuperscript{15}, ale też przyznało ważną rolę obrazom. Miało to naturalnie poważne konsekwencje dla rozwoju sztuki figuratywnej. Badać pokazuje ten proces na przykładzie porównania wczesnego typu ikonograficznego w postaci Hermesa dzwigniającego owiec w ramach z jego wczesnokrzyżacką interpretacją, czyli przedstawieniem Dobrego Pasterza. Zwraca również uwagę na nawiązanie do uchwytanego w Cesarstwie Rzymskim wyścigu rydwanów w postaci woźnicy z Wniebowzięcia Elíasia. Proroka w rydwanie przedstawiono m.in. na drewnianych drzwiach kościoła Santa Sabina w Rzymie z lat 422–432. W podobnym kontekście pojawia się zestawienie Zwoju Jozuego z po-

\textsuperscript{13} G. Fossi, Sztuka romańska i gotycka, Warszawa 2006, s. 30, 38.
\textsuperscript{14} R. Cormack, Byzantine art…, s. 197.
\textsuperscript{15} Np. J. Kloczowski, Młodsza Europa: Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średnioroczna, Warszawa 2003, s. 417.
łowy X wieku i później o ponad stulecie normańskiej Tkaniny z Bayeux. Biblijne zwycięstwa Jozuego miały być nawiązaniem do wojen toczonych przez Bizancjum, co prowadzi Cormacka do rozważań na temat legitymizacji władzy basileusa w dziełach sztuki i wpływu rozgrywek politycznych na sztukę. Ciekawy jest wątek wskazujący, że kościoły wschodnie już przed upadkiem Bizancjum były postrzegane jako dzieła całościowe, stanowiące syntezę wszystkich elementów je tworzących. Jest to ważne, ponieważ – jak wskazuje autor – cała sztuka bizantyjska jest złożona, pełna nieoczywistych definicji i pierwiastków kultury Wschodu i Zachodu, a także składowych kultur monoteistycznych i politeistycznych.

Niewątpliwą wartością omawianej publikacji jest też to, że Cormack konfrontuje argumenty z dyskusji nad kwestią statusu dzieł sztuki powstałych jako kopie dawnych, już nieistniejących oryginałów. Po pierwsze, współcześnie nie dysponujemy pierwowzorami, co uniemożliwia porównanie oryginału i kopii, po drugie zaś skąpią wiaryę, że prace te nie są wiernymi kopiami, że są w tych dziełach nieścisłości, wynikające choćby ze złożonej definicji i zakresu „renesansów” bizantyjskich. Cormack podnosi tu wartość kopii jako nowego obiektu artystycznego.

Propozycje Cormacka zasługują na to, aby traktować je jako punkty odniesienia w dyskusji naukowej. Badacz wskazuje np. nieścisłości w relacjach historycznych i prawdopodobne falsofikaty tekstów sławiących cesarzy jako malarzy bądź budowniczych. Relacje takie – przy zachowaniu odpowiedniej krytyki źródeł – nadal mogą wzbogacać wiedzę na temat omawianego okresu. W innym miejscu Cormack zauważa w dziełach sztuki napięcie między oddaniem realistycznych kształtów określonej postraci a upostaciowaniem bezczespości i świętości czy też porównuje często obecne w sztuce bizantyjskiej złoto do „światła niebiańskiego”, które „oślepia” widza znajdującego się w bogato zdobionym kościele. Podkreśla przy tym, że dla ówczesnych kościół był miejscem, w którym przebywa Bóg, co przecież zaprzeczało koncepcji Deus illoca
tis. Znaczącą wartością omawianej książki jest też to, że (jak wspomniano) autor w opisie działa


17 Mathews, op. cit.
Przemysław Waszak

Herona i nieznane bóstwo wojny, z koptyjską ikoną Chrystusa i św. Menasa z Bawit z VI wieku. W innym miejscu portret fajumski ukazujący „mężczyznę w średnim wieku” datowany na około 200 roku n.e. umieszczony został sugestywnie obok znanej ikony Chrystusa z VI wieku z klasztoru św. Katarzyny na Synaju, czerpiąc w ten sposób z wcześniejszych propozycji interpretacyjnych dotyczących tych dzieł sztuki. Autor, omawiając dzieła sztuki, cytuje różnorodne przekazy historyczne, estetyczne i – szczególnie – teologiczne, liturgiczne oraz religijne, w tym odnoszące się do obrony ikon podczas kryzysu ikonoklazmu. W jednym z przykładów ilustracyjnych Mathews zestawił trzy mozaiki i miniatury ukazujące stworzenie biblijnych prarodziców, po to, aby wskazać podobieństwa i różnice w sztuce Wschodu i Zachodu a przede wszystkim, aby omówić kwestię rozumienia Chrystusa jako Drugiego Adama, temat prefiguracji Starego Testamentu oraz analogię motywów artystycznych przedstawień Stworzenia ze scenami Anastasis. Sugestywnie oddane zapowiedzi najważniejszego sakramentu – Eucharystii – pojawiają się w książce w dramatycznej, niepokojącej z powodu zastosowanych kontrastów, zarysów i form sceny Narodzin z kościoła Matki Boskiej Peribleptos w Mistrze z trzeciej ćwierci XIV wieku.

Omawiane publikacje wybrano m.in. dlatego, że niejako korespondują między sobą, co daje efekt swoistej synergii. Symultaniczne czytanie wskazanych tomów pozwala dostrzec jeszcze więcej szczegółów i możliwości interpretacyjnych niż każda z nich przynosi z osobna. Staranną dobór ilustracji w omawianych publikacjach umożliwia wartościowe porównania, np. między odwołującym się do sztuki grecko-rzymskiej, ścisłe profilowym medalionem Konstantyna Wielkiego z lat 324–326 zamieszczonym w prace Mathewsa, a odnaczającym się pewną nieporadnością, przerysowaniem, jak też inną stylizacją, późniejszym, datowanym na lata 493–526 medalionem Teodoryka Wielkiego ukazanego en face. Druga z tych ilustracji znajduje się w książce Lowdena, która ma tę dodatkową zaletę, że zestaw świetnej jakości reprodukcji pozwala przemawiać i korespondująć między sobą omawianym dziełom sztuki. Do publikacji tej wrócimy w dalszej części artykułu. Wracając do opracowania Mathewsa, należy zauważyć, że choć omówił on wszystkie rodzaje sztuk, skupił się jednak na sztuce figuratywnej. Architektura jest dla niego przede wszystkim przestrzenią dla otaczających czcią świętych obrazów, stanowi pewnego rodzaju dekorację, często
już nieistniejącą lub bardzo źle zachowaną. Badacz stara się odkryć rzeczywiste znaczenie i pokazać specyfikę oraz wpływy i siłę wyrazu sztuki bizantyjskiej. Dąży do osiągnięcia tego celu, kreśląc zarys stolicy Bizancjum z jej wyjątkowym genius loci silnie ufortyfikowanego miasta. Następnie na tej podstawie dostrzega widoczne nawiązania do sztuki bizantyjskiej w sztuce średniowiecznego Zachodu i włoskiego renesansu. Co więcej, wskazuje, że ówczesny, nowy, już nie tylko sakralny, ale też świecki język artystycznego wyrazu, język przedstawień ikonograficznych i symboli, powstawał na ba- zie sztuki kultur i religii współczesnych lub poprzedzających Bizancjum. Cywilizacja bizantyjska i jej stosunek do sztuki zdają się w tym ujęciu przyczyną wielu innych procesów kulturowych i kulturotwórczych, nurtem, który z biegiem rzeki płynął coraz dalej, wpływając na zmieniające i rozwijające się motywy artystyczne.

Dla autora kolejnej publikacji, Johanna Deckersa20, jednym z głównych problemów badawczych była kwestia sposobu przedstawienia osób Boskich w sztuce chrześcijańskiej i ról, które miały odgrywać w narracji dzieł sztuki. Pytania o to, jak należy odnosić się do ich przedstawień stawiali sobie duchowni, zleceniodawcy i artyści, dlatego Deckers zwrócił uwagę na orzeczenia teologów i komentarze władz oraz zmieniające się rozwiązania ważnych dla sztuki problemów. W swoich rozważaniach podniósł zasakaczące przejmowanie motywów antycznych, jak również długie trwanie dorobku antycznego i nawiązywanie do niego w późniejszej sztuce. Badacz krytycznie odniósł się do propozycji wyróżniania okresów odrodzenia w sztuce bizantyjskiej, ponieważ Bizancjum było permanennym renesansem, nawiązującym stale do dawnej sztuki. Kilkakrotnie zwrócił też uwagę na brak prostych wyjaśnień różnych, czasem rozbieżnych, zjawisk występujących w sztuce Bizancjum. Autor wyjaśniał, jak zmieniały się i wykształciły ostatecznie poszczególne typy ikonograficzne oraz nadawane im znaczenie. Wskazał na rosnące zapotrzebowanie na obrazy przedstawiające świętych i bogate zdobienia wnętrz kościołów, rozmachem przywołujące na myśl sztukę monumentalną. Omówił genezę bazyliki, apsydy oraz rolę światła a także miejsca i hierarchię postaci przedstawianych w kościołach. Długie trwanie motywów zaczerpniętych ze sztuki bizantyjskiej według

20 J. G. Deckers, op. cit.
Przemysław Waszk

Deckersa trwa nadal, o czym świadczyć mają liczne przykłady sztuki bizantyjskiej z XIX wieku, pochodzące nawet z terenu dzisiejszych Niemiec. W XX wieku wiele motywów bizantyjskich twórczo przekształcano, zaś obecnie wiele z nich – zwłaszcza motywów małarskich – powraca w wersji popularnej i kopiiach dawnych dzieł.

Należy też zauważyć, że autor dokonał interesującego wyboru medalionów i numizmatów z pierwszej połowy VI wieku z monogramami Chrystusa, które świadczą o wkroczeniu nowej ikonografii chrześcijańskiej do oficjalnej sztuki objętej mecenatem władcy. Analizując je, Deckers przytacza dodatkowo przykłady stosowania wariantów wizerunku krzyża w kulturach przedchrześcijańskich. Autor powołuje się m.in. na apokryficzne teksty a także przytacza polemiczne wypowiedzi Eusebiusza z Cesarei, które sugerują istnienie obrazów ukazujących święte postacie nawet już około 200 roku. Wskazuje przy tym, jak bardzo ewoluował stosunek do ikon od czasów tekstów wczesnochrześcijańskich teologów, takich, jak wymieniony biskup Eusebiusz z Cesarei. W innym miejscu autor porównuje funkcję przypisywaną mandylionowi, jednemu z obrazów typu acharipita, do funkcji ochronnej, którą miał pełnić posąg Pallas Ateny przedstawionej w nimbie świętości. Rozważania Deckersa objęły również analizę rzeźbiarskich wizerunków cesarskich. Na ich podstawie ustalił wzór określonej idei władzy, który wymagał silnej stylizacji, idealizacji oraz odejścia od przedstawień portretowych.

Ostatnia analizowana książka, autorstwa Johna Lowdena, jest najbardziej znana ze względu na jej bogatą ilustracyjność, zawierającą materiały historyczne, podkreślające historyczne znaczenie dawnych dzieł o charakterze sakralnym i teologicznych od obecnie stosowanych. Jego uwagi dotyczą też ekspozycji dzieł sztuki, wyrwanych ze swojego pierwotnego ogrodu i prezentowanych w zupełnie innej przestrzeni, co nie może pozostać bez wpływu na ich interpretację. Dotyczy to przede wszystkim sztuki sakralnej, związanej pierwotnie z wnętrzem kościoła. Lowden zaznacza przy tym, że uwzględniając tę właściwość sztu-
ki sakralnej, należy pamiętać o znaczącej zmianie w organizacji interioru świątyni. Pozostając w sferze rozważań dotyczących interpretacji, Lowden stanowczo zaznacza, że jej podstawą jest bezpośredni kontakt z dziedzin sztuki, którego nie zastępują nawet najlepsze reprodukcje fotograficzne (no-
*tabene* liczne w omawianej pracy). To temat powracający w wypowiedziach i pracy historyków sztuki, pojawiający się na wykładach kursowych dla stu-
dentów historii sztuki, mających pokazywać właściwe podejście do dzieł sztuki. Warto tu dodać jedynie, że reprodukcja w każdej książce wygląda inaczej, choć oddaje to samo, wyjątkowe, niepowtarzalne dzieło sztuki, ta-
kie jak Dyptyk Barberinich z kości słoniowej z pierwszej połowy VI wieku
z Luwru, ukazujący na głównej plakietce triumfującego cesarza, najpewniej
Justyniana Wielkiego23. Z drugiej strony niewątpliwą wartością wszystkich
omawianych książek są fotografie przedstawiające zbliżenia trudno dostęp-
nych dzieł sztuki, ujęcia z lotu ptaka, całościowe ujęcia założeń architektonic-
nych z dalszej perspektywy czy ukazywanie peryferyjnych obiektów, do
których trudno dotrzeć.

Praca Lowenda wyróżnia się ponadto starannym doborem źródeł pisane-
ych, w tym licznymi odwołaniami lub cytatami z Biblii, przywoływanymi
zarówno w ogólnej narracji, dotyczącej przemian artystycznych, jak i przy
okazji szczegółowej charakterystyki pojedynczych dzieł sztuki. Zestawia
także typologicznie wątki zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu
oraz w analogiczny sposób łączy biblijne postacie, np. Mojżesza i św. Piotra.

Analizując architekturę bizantyjską, Lowden powołuje się na ciekawy
przykład monumentalnego Mauzoleum Galeriusza w Salonikach z około
300 roku (czyli przed edyktem mediolańskim) przekształconego na kościół
Hagios Georgios. Lowden pokazuje w ten sposób, że pierwsza, skromnych
rozmiarów sztuka chrześcijańska została zastąpiona nowszą, monumental-
ną, a część obiektów architektonicznych należących do kręgu upadającej
religii politeistycznej została chrystianizowana, podobnie, jak później rzeźby
gotyckie – po upływie kilku stuleci – zastępowano nowymi dziełami, prze-
mieszczając nicaktualne prace do mniej znaczących kościołów. Pierwsza

23 Por. np. ilustracje: R. Cormack, *Byzantine art…*, il. 22; T. Mathews, op. cit.,
il. 6; G. Marrucchi, R. Belcaro, *Sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 2010, il. s. 14;
*Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, Warszawa 2006, il. s. 94.

Specyfiką pracy Lowdena jest takie prowadzenie narracji, które pozwala zrozumieć przedstawiane informacje czytelnikom bez profesjonalnego przygotowania historyka sztuki. Tłumaczy niektóre pojęcia, np. madorla charakteryzuje się „kształtem migdału”, zaś polikandylion to wizujący na łańcuchach „różnych kształtów kandelabr”. Lowden udziela ponadto innych praktycznych wskazówek, przypomina np., że do naszych czasów nie zachowały się zwykle całe księgi a jedynie przeznaczone dla nich okładki, które mają formę dyptyków wykonanych z kości słoniowej. W innym miejscu zwraca czytelnikowi uwagę, że cenna barwa purpurowa z iluminowanych kodeksów miała wiele odcieni i mogła z czasem wyblak-
nac. Wyjaśnia też różnice w barwie plakietek z kości słoniowej i tłumaczy, dlaczego niektóre z nich są nieszkodliwie białe. Przypomina również, że w różnych epokach posługiwano się różnymi przekładami Biblii, co powoduje pewne rozbieżności w rozumieniu poszczególnych fragmentów Księgi.

Zaletą omawianej pracy jest to, że autor nie unika interpretacji zachęcających do dyskusji i refleksji. W przejmującym sposób rozważa ogromną wartość artystyczną ikon synańskich, która jest niejako niezależna od artysty, nie znamy bowiem twórcy tych dzieł i nie wiemy, jaką wartość estetyczną przypisywali im ówczesni odbiorcy. Lowden koryguje też pewne utrwalone twierdzenia, jak np. nieprecyzyjne i nieuprawnione nazywanie Rawenny „wczesnośredniowiecznymi Pompejami”, ponieważ to określenie zaciemnia procesy i zmiany dokonujące się przecież w imponującej (to nie podlega dyskusji) architekturze miasta. Rozważania nad zakresem znaczeniowym pojęć stosowanych w badaniach nad sztuką bizantyjską prowadzą Lowdenu również do próby naświetlenia designatów terminów: „wczesnochrześcijański”, „wczesnobizantyjski”, „późnoantyczny”. Badacz nie waha się przy tym dodać do narracji odrobinę humoru, stwarzając pość modelowego rzeźbiarza, którego prace mieściłyby się, zaledwie od osoby zamawiającej sarkofag, we wszystkich trzech kategoriach pojęciowych. Do równe niejednoznacznych wniosków prowadzą próby dosłownego odczytywania obrazów z czasów przedikonoklastycznych. W tym kontekście Lowden przywołuje – pojawiające się również w innych omawianych pracach – symbolikę chrystusową i sposób przedstawienia Jezusa. Dzięki temu, że w analityzowanej książce znalazło się miejsce dla omówienia religijnych i politycznych przyczyn oraz przebiegu ikonoklasmu, czytelnik ma szansę śledzić zmiany zachodzące w kanonie reguł wiązających działalność artystyczną. Autor posłużył się licznymi, dobrze wyselekcjonowanymi źródłami pisanymi oraz ilustracjami, nie zapominając przy tym o przedstawieniu technik zdobniczych charakterystycznych dla Bizancjum, takich jak emalii komórkowej i mozaiki.

Podsumowując, należy zauważyć, że każda z czterech wybranych książek, choć ma charakter syntetyczny, wnosi szereg odmiennych interpretacji i sposobów odczytywania sztuki bizantyjskiej. Celem tego artykułu było przedstawienie takich właśnie, niejednakowych ujęć badawczych,
Przemysław Waszak