

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*

Dzieła 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 obszerne ujęcia 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 wznowiona 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 Würzburskie, realizowanego w lipcu 2016 roku.

¹ R. Cormack, *Byzantine art*, Oxford University Press, Oxford/New York 2000, ISBN 9780192842114, ss. 256.

storii sztuki na Uniwersytecie Londyńskim. Znany jest z publikacji o sztuce bizantyjskiej, w tym jednej wydanej także w języku polskim². W podobnym czasie Yale University Press wydało *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*³ Thomasa F. Mathewsa. Autor był profesorem historii sztuki na Uniwersytecie Nowojorskim w Institute of Fine Arts. Zajmuje się przede wszystkim sztuką wczesnochrześcijańską i bizantyjską. Obecnie działa jako *profesor emeritus* w zakresie historii sztuki. Omawiana książka została wznowiona w 2010 roku. Autorem trzeciej publikacji, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*⁴, jest Johannes G. Deckers. Pierwodruk tej pracy ukazał się w 2007 roku, zaś wznowienie w 2016 roku. Książkę wydano w popularnej, kieszonkowej serii prezentującej poszczególne epoki artystyczne lub zagadnienia *C.H.Beck Wissen, Kunstepochen*. Autor jest emerytowanym profesorem wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej historii sztuki na Uniwersytecie Ludwika Maksymiliana w Monachium. Wśród omówionych książek znalazła się też *Early Christian & Byzantine Art* Johna Lowdena, która ukazała się w 1997 roku w wydawnictwie Phaidon Press⁵. Wydano ją w ramach szeroko zakrojonej serii *Art and Ideas*. Książka doczekała się przynajmniej siedmiu wydań w języku angielskim oraz tłumaczenia na kilka języków: francuski, grecki, japoński, koreański. Autor jest profesorem historii sztuki średniowiecznej w The Courtauld Institute of Art na Uniwersytecie Londyńskim.

Każda z wybranych książek podejmuje kluczowe zagadnienia sztuki bizantyjskiej. Warto zapoznać 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

² Idem, *Malowanie duszy: ikony, maski pośmiertne i całuny*, Kraków 1999.

³ T. F. Mathews, *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*, Yale University Press, New Haven/London 1998, ISBN 9780300167665, ss. 176.

⁴ J. G. Deckers, *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, Beck, München 2007, ISBN 9783406562938, ss. 128.

⁵ J. Lowden, *Early Christian & Byzantine Art*, Phaidon Press, London 2012, ISBN 9780714831688, ss. 448.

i ujęcia sztuki bizantyjskiej według nauki brytyjskiej, amerykańskiej i niemieckiej. Książki powstały niedawno, na przestrzeni jednej dekady, w tym trzy opublikowano tuż przed przełomem XX i XXI wieku. Ukazały się one w cenionych, także z uwagi na publikacje z zakresu interesującej nas tematyki, wydawnictwach. Przy tych podobieństwach każda z syntez zachowuje indywidualny charakter. W prezentowanym ujęciu poszczególne książki okazują się być niezależne od pozostałych⁶. Sposób syntetycznego przekazywania dyskusji o Bizancjum w ramach historii sztuki prześlę poniżej.

Dorobek bizantynologii polskiej jest obszerny, nie tylko w zakresie historii, ale także w dziedzinie historii sztuki. Od czasu bibliografii i artykułu Waldemara Cerana⁷, podsumowującego wkład polskich badań w bizantynologię dotyczącą sztuki i kultury, w Polsce ukazał się szereg publikacji z zakresu historii sztuki bizantyjskiej. Kilka lat po wspomnianym opracowaniu, W. Ceran wskazał na solidne podstawy i dobre perspektywy polskiej bizantynistyki, także w zakresie badań nad dziejami sztuki⁸. Baza ta pozwala na nakreślenie szerszej perspektywy i próbę taką podejmiemy w tym artykule, sięgając do wymienionych prac syntetycznych opublikowanych w języku angielskim i niemieckim, niekiedy uwzględniających obok sztuki bizantyjskiej również sztukę wczesnochrześcijańską. Publikacje te nie zostały jeszcze przetłumaczone na język polski a mogą z powodzeniem uzupełnić rodzime badania oraz teksty wydane w języku polskim, których dobrymi przykładami są prace: Barbary Dąb-Kalinowskiej, Elżbiety Jastrzębowskiej, Janiny Kłosińskiej, Mirosława Kruka, Wojysława Mole, Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej, Anny Rożyckiej-Bryzek, Małgorzaty Smorąg-Różyckiej,

⁶ Istnieje naturalnie więcej współczesnych syntetycznych lub mających charakter podręcznika akademickiego publikacji o sztuce bizantyjskiej, zob. też.: D. Verkerk, H. Luttikhuisen, *Snyder's Medieval art*, Upper Saddle River 2006, s. 55–132.

⁷ W. Ceran, *Historia i bibliografia rozumowana bizantynologii polskiej (1800–1998)*, t. 2, Łódź 2001; idem, *Główne osiągnięcia polskich badań nad historią sztuki bizantyjskiej (do roku 1998)*, [w:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu: osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red. M. Smorąg Różycka, Kraków 2002, s. 9–42.

⁸ W. Ceran, *Początki i etapy rozwoju bizantynologii polskiej*, Poznań 2006, s. 24, 27–29, 36–37.

Sławomira Skrzyniarza, Izabeli Trzcińskiej, Henri Sterna, Hansa-Wilhelma Haussiga⁹ i innych¹⁰.

Synteza Robina Cormacka¹¹ różni się od pozostałych książek o sztuce średniowiecznej w wielotomowej serii *Oxford History of Art*, ponieważ autor zaprezentował ujęcie ściśle chronologiczne zamiast tematycznego, przyjętego w pozostałych publikacjach. Z omawianych prac o sztuce bizantyjskiej tylko publikacja Cormacka zaopatrzona została w liczne przypisy. Na bogaty aparat naukowy składa się też rozbudowana bibliografia. Obszerne są również wyjaśnienia pod ilustracjami oraz dodatkowe informacje w ramkach, np. pokazujące rachubę dat na inskrypcjach bizantyjskich, jak też omawiające charakterystyczne cechy malarza bizantyjskiego. Cormack cytuje w tym miejscu inskrypcję fundacyjną wychwalającą malarza oraz testament twórcy. Fragment inskrypcji brzmi „Artysta nazywa się Kalliergis [...] Najlepszy malarz całej Tesalii”¹². Inskrypcję można porównać

⁹ B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000; E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008 (I wyd.: 1988); J. Kłosińska, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975; M. P. Kruk, *Ikony – obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2011; W. Mole, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesno-bizantyjskiej: wstęp do historii sztuki bizantyjskiej u Słowian*, Lwów 1931; A. Olędzka-Frybesowa, *Patrząc na ikony: wędrówki po Europie*, Warszawa 2001; A. Różycka-Bryzek, *Freski bizantyjsko-ruskie fundacji Jagielły w kaplicy Zamku Lubelskiego*, red. M. Janik, E. Kuszyk-Peciak; konsult. merytoryczna J. Żuk-Orysiak, Lublin 2015; M. Smorąg-Różycka, *Ewangeliarz Ławryszewski*, Kraków 1999; S. Skrzyniarz, *Hades: recepcja, sens ideowy i przemiany obrazu pogańskiego boga w sztuce bizantyjskiej*, Kraków 2002; I. Trzcińska, *Światło i obłok: z badań nad bizantyjską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998; H.-W. Haussig, *Historia kultury bizantyjskiej*, Warszawa 1980 (I wyd.: 1969); H. Stern, *Sztuka bizantyjska*, Warszawa 1975.

¹⁰ J.-M. Spieser, *Sztuka cesarska i sztuka chrześcijańska, jedność i różnicowanie* (rozdz. X), [w:] *Świat Bizancjum: praca zbiorowa*, t. 1: *Cesarstwo Wschodniorzymskie, 330–641*, red. C. Morrisson, tłum. A. Graboń, Kraków 2007, s. 323–349; idem, *Sztuka* (rozdz. 15), [w:] *Świat Bizancjum: praca zbiorowa*, t. 2: *Cesarstwo Bizantyjskie 641–1204*, red. J.-C. Cheynet, tłum. A. Graboń, Kraków 2011, s. 415–440; I. Jectić, J.-M. Spieser, *Architektura i dzieła sztuki: sztuka w przestrzeni kulturalnej Bizancjum* (rozdz. 13), [w:] *Świat Bizancjum: praca zbiorowa*, t. 3: *Bizancjum i jego sąsiedzi 1204–1453*, red. A. Laiou, C. Morrisson, tłum. A. Graboń, Kraków 2013, s. 253–276.

¹¹ R. Cormack, *Byzantine art...*

¹² Ibidem, s. 197.

do ocen pracy romańskich rzeźbiarzy: Wiligelma lub Guglielma¹³, choć jest bardziej powściągliwa niż inne znane, wzniosłe, bizantyjskie ekfrazy – opisy zabytków. Z testamentu z 1436 roku dowiadujemy się natomiast o wielkiej wartości, jaką przywiązywano do wykształcenia i szacunku, jakim otaczano książki i dzieła sztuki. W testamencie czytamy, że malarz Angelos Akotantos skrupulatnie zapisuje w spadku dziecku swoje księgi, aby mogło nauczyć się czytania i pisania, oraz szkice i „artykuły o rzemiośle” tej osobie (swojemu dziecku bądź bratu), która nauczy się malować. W dalszej części przekazuje m.in. ikonę klasztorowi św. Katarzyny na Synaju¹⁴.

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 zmagani ikonoklastów z ikonodulami. Spór ten najlepiej obserwować na przykładzie sposobu przedstawiania Chrystusa, który zmieniał się w krótkim czasie. Choć przez dwa pierwsze wieki chrześcijaństwo obywateli w zasadzie bez obrazów świętych, Cormack zwraca (słusznie) uwagę, że już w IV wieku było nie tylko religią księgi, jak zazwyczaj się ją określa¹⁵, ale też przyznało ważną rolę obrazom. Miało to naturalnie poważne konsekwencje dla rozwoju sztuki figuratywnej. Badacz pokazuje ten proces na przykładzie porównania wczesnego typu ikonograficznego w postaci Hermesa dźwigającego owieczkę na ramionach z jego wczesnochrześcijańską interpretacją, czyli przedstawieniem Dobrego Pasterza. Zwraca również uwagę na nawiązanie do uwielbianych w Cesarstwie Rzymskim wyścigów rydwanów w postaci woźnicy z Wniebowzięcia Eliasza. Proroeka 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-

¹³ G. Fossi, *Sztuka romańska i gotycka*, Warszawa 2006, s. 30, 38.

¹⁴ R. Cormack, *Byzantine art...*, s. 197.

¹⁵ Np. J. Kłoczowski, *Młodsza Europa: Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*, Warszawa 2003, s. 417.

łowy X wieku i późniejszej 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 oryginałów¹⁶. Po pierwsze, współcześnie nie dysponujemy pierwowzorami, co uniemożliwia porównanie oryginału i kopii, po drugie zaś skądinąd wiemy, 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 dyskursie naukowym. Badacz wskazuje np. nieścisłości w relacjach historycznych i prawdopodobne falsyfikaty tekstów sławiących cesarzy jako malarzy bądź budowniczych. Relacje takie – przy zachowaniu odpowiedniej krytyki źródła – nadal mogą wzbogacać wiedzę na temat omawianego okresu. W innym miejscu Cormack zauważa w dziełach sztuki napięcie między oddaniem realistycznych kształtów określonej postaci a upostaciowieniem beczasowości 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 kościoł był miejscem, w którym przebywa Bóg, co przecież zaprzeczało koncepcji *Deus illocalis*. Znaczącą wartością omawianej książki jest też to, że (jak wspomniano) autor w opisie dzieł

¹⁶ Zob. tom dot. także malarstwa bizantyjskiego i sztuki średniowiecznej: [J. Białostocki et al.], *Oryginał, replika, kopia: materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 26–27 września 1968*, Warszawa 1971.

sztuki uwzględnia ich kontekst – zależnie od potrzeb i wymagań wyjaśnianej kwestii – historyczny, polityczny, obyczajowy, religijny, teologiczny, społeczny, ideowy, estetyczny. Zwraca uwagę na znaczenia symboliczne, świętych, sylwetki osobistości, sprawę ich pobożności, a także funkcje, które pełniły obrazy. Nie zapomina też o zwróceniu uwagi na źródła pisane związane z tematem pracy, przede wszystkim postanowienia soborów czy teksty prezentujące wykładnię teologiczną obrazów obowiązującą w danym czasie. W ten sposób Cormack odczytuje np. znaczenie i nawiązania do wydarzeń biblijnych znajdujące się w mozaikach przedstawiających orszaki Justyniana I oraz Teodory w raweńskim San Vitale, pochodzące z lat czterdziestych VI wieku. W innym miejscu wyjaśnia w jaki sposób znany kościół św. Katarzyny na Synaju upamiętniał starotestamentowy Krzew Gorejący. Przykład klasztoru na Synaju pokazuje też, jak rozwijała się twórczość artystyczna – szczególnie obejmująca pisanie ikon – w ośrodkach peryferyjnych w porównaniu z (oczywiście promieniującym) centrum artystycznym, jakie stanowił ówczesny Konstantynopol.

Autorem kolejnej pracy jest Thomas F. Mathews¹⁷, który omawia poszczególne dzieła sztuki, starając się przede wszystkim wyjaśnić ich wymowę i symbolikę. Jego przystępne, barwne, swobodnie prowadzone, choć czasem (z uwagi na rozmiar i formę książki) dość krótkie opisy kładą światło na funkcje i znaczenie dzieł sztuki, zawierają interpretację tych dzieł i mają spory walor poznawczy. Warto podkreślić tu wartość wyjaśniającą słowa, gdyż w historii sztuki pojawiają się już sugestywne eseje złożone z samych tylko ilustracji¹⁸. Często natrafić można na starannie dobrane, estetyczne wydawnictwa albumowe uzupełnione jedynie krótkim komentarzem i celowo uszeregowanymi dziełami sztuki¹⁹. Mathews również celowo zamieszcza powiązane dzieła sztuki na sąsiadujących stronach, opatrując je jednak komentarzem. Autor kładzie nacisk na długie trwanie antycznych rozwiązań artystycznych i adaptowanie ich do zmieniających się warunków. Dla przykładu: zestawia politeistyczną ikonę z około 200 roku n.e., ukazującą

¹⁷ Mathews, op. cit.

¹⁸ Kilka esejów zawartych w: J. Berger et al., *Sposoby widzenia: na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*, tłum. M. Bryl, Warszawa 2008.

¹⁹ Np. *Crucifixion*, [designed by] J. Hasting, London 2000.

Herona i nieznanego bóstwa 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 zestawiał 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. Staranny dobór ilustracji w omawianych publikacjach umożliwia wartościowe porównania, np. między odwołującym się do sztuki grecko-rzymskiej, ściśle profilowym medalionem Konstantyna Wielkiego z lat 324–326 zamieszczonym w pracy Mathewsa, a odznaczającym 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 korespondować 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 bazie 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, Johannes G. Deckers²⁰, 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 władców oraz zmieniające się rozwiązania ważnych dla sztuki problemów. W swoich rozważaniach podnosił zaskakujące 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 permanentnym 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.

Deckersa trwa nadal, o czym świadczą 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 malarskich – powraca w wersji popularnej i kopiach 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 Euzebiusza z Cezarei, które sugerują istnienie obrazów ukazujących święte postacie nawet już około 200 roku²¹. Wskazuje przy tym, jak bardzo ewoluował stosunek do ikon od czasów tekstów wczesnochrześcijańskich teologów, takich, jak wymieniony biskup Euzebiusz z Cezarei. W innym miejscu autor porównuje funkcję przypisywaną mandylionowi, jednemu z obrazów typu acheiropita, 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 Lowdena²², jest najobszerniejsza i zawiera najbogatszy materiał ilustracyjny ze wszystkich omawianych tu publikacji o sztuce bizantyjskiej. Autor zwraca uwagę na zmieniające się w czasie pojęcia i procesy historyczne, podkreśla odmiennosc dawnych znaczeń obejmujących kwestie artystyczne i teologiczne od obecnie stosowanych. Jego uwagi dotyczą też ekspozycji dzieł sztuki, wyrwanych ze swojego pierwotnego otoczenia 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-

²¹ Ibidem, s. 29, 30.

²² J. Lowden, op. cit.

ki sakralnej, należy pamiętać o znaczącej zmianie w organizacji wnętrza świątyni. Pozostając w sferze rozważań dotyczących interpretacji, Lowden stanowczo zaznacza, że jej podstawą jest bezpośredni kontakt z dziełem sztuki, którego nie zastąpią nawet najlepsze reprodukcje fotograficzne (*notabene* liczne w omawianej pracy). To temat powracający w wypowiedziach i pracy historyków sztuki, pojawiający się na wykładach kursowych dla studentów historii sztuki, mających pokazywać właściwe podejście do dzieła sztuki. Warto tu dodać jedynie, że reprodukcja w każdej książce wygląda inaczej, choć oddaje to samo, wyjątkowe, niepowtarzalne dzieło sztuki, takie 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 dostępnych dzieł sztuki, ujęcia z lotu ptaka, całościowe ujęcia założeń architektonicznych z dalszej perspektywy czy ukazywanie peryferyjnych obiektów, do których trudno dotrzeć.

Praca Lowdena wyróżnia się ponadto starannym doбором źródeł pisanych, 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, monumentalną, a część obiektów architektonicznych należących do kręgu upadającej religii politeistycznej została schryścianizowana, podobnie, jak później rzeźby gotyckie – po upływie kilku stuleci – zastępowano nowymi dziełami, przemieszczając nieaktualne 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. Belcari, *Sztuka przedromańska i romańska*, Warszawa 2010, il. s. 14; *Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, Warszawa 2006, il. s. 94.

ikonografia chrześcijańska zachowała się natomiast na cmentarzach starochrześcijańskich, dzięki czemu można ustalić, że przeważały w niej wyobrażenia związane ze zbawieniem, które czeka zmarłego na końcu czasów, nawiązujące jednak formalnie do ikonografii antycznej. Sam autor podkreśla ten swoisty synkretyzm stylów, nazywając „chrześcijańskim Heraklesem” starotestamentowego Samsona ukazanego na wczesnochrześcijańskim malowidle. Tendencja taka przejawiała się nie tylko w sztuce, ale w całej organizacji i ideologii państwowej, o czym świadczy choćby ustanowienie przez Konstantyna Wielkiego niedzieli dniem świętym (w nawiązaniu do kultu Sol Invictus) przy równoczesnym przedstawianiu cesarza jako trzynastego apostoła. Brak jasnych definicji uwzględniających zasięg sztuki bizantyjskiej powoduje, że rozpatrywanie jej w kontekście sztuki wczesnochrześcijańskiej jest – zdaniem Lowdena – uzasadnione. Zdanie to podzielamy, dodając do niego argument o braku ścisłej granicy między sztuką Wschodu i Zachodu w pierwszych wiekach chrześcijaństwa. Takie ujęcie pozwala też śledzić Lowdenowi wszelkie innowacje w zakresie znaczeń ikonograficznych i formalnych, co pokazuje przedstawiony w książce przykład scen na sarkofagach kolumienkowych. Jeszcze ciekawsze są zmiany dokonujące się pod wpływem wczesnochrześcijańskich tekstów o prawowierności dzieła sztuki. Przykładem ogromnego znaczenia takich komentarzy jest wypowiedź św. Nila z Ankyry. Interesująco wypada w tym kontekście porównanie oryginalnych wskazań dla iluminatora odkrytych w *Itali* pochodzącej z niemieckiego Quedlinburga, datowanej na drugą ćwierć V wieku, z biblijnym źródłem namalowanego przedstawienia.

Specyfiką pracy Lowdena jest także prowadzenie narracji, które pozwala zrozumieć przedstawiane informacje czytelnikom bez profesjonalnego przygotowania historyka sztuki. Tłumaczy niektóre pojęcia, np. mandorla charakteryzuje się „kształtem migdała”, zaś polikandylion to wiszący 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-

nać. Wyjaśnia też różnice w barwie plakietek z kości słoniowej i tłumaczy, dlaczego niektóre z nich są nieskazitelnie 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 przejmujący sposób rozważa ogromną wartość artystyczną ikon synajskich, która jest niejako niezależna od artysty, nie znamy bowiem twórcy tych dzieł i nie wiemy, jaką wartość estetyczną przypisywali im ówcześni 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 Lowdena również do próby naświetlenia desygnatów terminów: „wczesnochrześcijański”, „wczesnobizantyjski”, „późnoantyczny”. Badacz nie waha się przy tym dodać do narracji odrobiny humoru, stwarzając postać modelowego rzeźbiarza, którego prace mieściłyby się, zależnie od osoby zamawiającej sarkofag, we wszystkich trzech kategoriach pojęciowych. Do równie 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 analizowanej książce znalazło się miejsce dla omówienia religijnych i politycznych przyczyn oraz przebiegu ikonoklazmu, czytelnik ma szansę śledzić zmiany zachodzące w kanonie reguł wiążących 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,

przedstawionych w ostatnich latach w publikacjach ważnych wydawnictw naukowych. Czynnikiem różnicującym te perspektywy było nie tylko doświadczenie badaczy, ale też – co warto podkreślić – forma pracy i krąg jej odbiorców. Należy uznać, że pełne spektrum możliwości analitycznych, jakie stoją przed badaczami historii sztuki bizantyjskiej, pojawia się po zapoznaniu się ze wszystkimi proponowanymi nurtami interpretacyjnymi.