

**Małgorzata Smorąg Różycka**  
Kraków

## **Dziedzictwo Bizancjum**

Narastające od lat osiemdziesiątych XX wieku zapotrzebowanie na poznanie i ochronę kultury prawosławia mieści się w rodzącym się wówczas nurcie ekumenizmu, zaś w wymiarze europejskim, jest jednym z przejawów – ponownego po przełamaniu politycznego podziału na Wschodnią i Zachodnią Europę – odnajdywania cywilizacyjnej tożsamości ukształtowanej na dwóch odgałęzieniach chrześcijaństwa, łacińskim i greckim. W Polsce ma wymiar szczególnie ze względu na wielowiekową tradycję bezpośredniego sąsiedzowania i współżycia ze światem prawosławnym, zarówno przez granicę, jak i w obrębie państwa w zmiennych fazach dziejowych.

Jesteśmy świadkami niebywałego i na ogromną skalą rozwijającego się od drugiej połowy XX wieku powszechnego zainteresowania sztuką wschodniego chrześcijaństwa, w szczególności ikoną. Malarstwo żadnego z minionych okresów w dziejach kultury europejskiej nie wzbudza tak żywej i powszechnej emocji. Przez jednych postrzegana jest jako najdoskonalsze ucieleśnienie chrześcijańskiej mistyki, dla innych pozostaje negatywnie ocenianym symbolem skostniałego tradycjonalizmu przeciwstawianego ożywczemu nowatorstwu sztuki nowożytnej. Towarzyszy temu równie niezwykła „kariera” samego terminu *ikona*, nie tylko w języku naukowym, ale również medialnym i potocznym, przy równoczesnym zatarciu pierwotnego sensu greckiego słowa *eikon* (gr. εἰκών), oznaczającego obraz, wizerunek, w tożsamym znaczeniu z łacińskim określeniem *imago*.

Fascynacja tą sztuką nie może się wszakże obywać bez pełnej wiedzy o niej, zgodnej z aktualnym stanem nauki, tym bardziej, że nadal panują stereotypy myślowe przejęte z renesansowej i oświeceniowej historiografii. Coraz powszechniejsze stają się także tendencje wtapiania badań nad malarstwem, przede wszystkim ikonowym, w zakres teologii czy szerszej historii Kościoła, albo też widzenia ikony w strukturalistycznym spłaszczeniu, tj. z perspektywy współczesnej antropologii z jednej strony, pobożności zaś – z drugiej, co prowadzi do nasycania jej wszystkimi naraz, a nie w porządku historycznym, właściwościami. Dla wielu przekonująco brzmi pogląd sformułowany przez Hansa Beltinga, że do malar-

stwa ikonowego nie można odnosić pojęcia sztuki<sup>1</sup>. Wspiera ten pogląd Robin Cormack stwierdzeniem, że „nikt w Bizancjum nie kupował ikony w celach wyłącznie dekoracyjnych”<sup>2</sup>. Słusznie, ale podobnie nikt w kręgu kultury zachodniej nie traktował obrazów czy rzeźbionych figur Chrystusa, Matki Boskiej i świętych w kategoriach przedmiotów ozdobnych. I tu, i w Bizancjum nasycane były mistycyzmem przeżyć religijnych. Natomiast powszechne było przekonanie, że są piękne. Aż po czasy nowożytne bowiem istotą sztuki było naśladowanie natury i sposobów jej działania (*mimesis*), zaś godne naśladowania było tylko to, co piękne i dobre zarazem. Nierozłączność dobra z pięknem wyraża platońska *kalokagathia* (gr. *kalos kai agathos* = piękny i dobry). W Bizancjum postrzeganie piękna wywodziło się z neoplatońskiej koncepcji piękna wewnętrznego i jego odzwierciedlenia w materii. Wynika z tego zasadniczy charakter sztuki, która po prostu jest piękna, bo jak stwierdza Plotyn: „I jeśli sztuka sprawia coś takiego, jak to, czym właśnie jest i co posiada, sprawia zaś, że coś jest piękne [...], to jest ona sama w sobie potężniej i prawdziwiej piękna” (Enneada VIII, 31)<sup>3</sup>. Zdaniem Pseudo-Dionizego Areopagity, piękno należy do Boga – „tak proste, tak dobre, tak w swej zasadzie doskonałe” – i z tego właśnie względu jest dostępne ludziom (*O hierarchii niebiańskiej* III, 1)<sup>4</sup>.

### Przeszłość

Podział cywilizacji chrześcijańskiej na krąg rzymski – łaciński i bizantyński – grecki następował stopniowo w wyniku odmiennych warunków historycznego i kulturowego rozwoju tych regionów. Rozpoczął się w chwili, gdy cesarz rzymski Konstantyn I Wielki zarządził rozbudowę greckiego miasta Byzantion położonego nad cieśniną Bosfor, planując tu przenieść stolicę Imperium, którym od roku 323 władał niepodzielnie. 11 maja 330 roku odbyła się uroczysta inauguracja nowej stolicy nazwanej Nowym Rzymem, a już wkrótce – Miastem Konstantyna (gr. *Κωνσταντινούπολις*, łac. *Constantinopolis*). Jego bizantyńskie dzieje zamknęły się z chwilą, gdy 29 maja 1453 roku do miasta wkroczyły wojska tureckiego sułtana Mehmeda II. Ostatni cesarz bizantyński Konstantyn XI Paleolog (1449–1453) zginął w obronie swego miasta w ostatni dzień tureckiego szturm.

<sup>1</sup> H. Belting, *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990 (wyd. ang.: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994).

<sup>2</sup> R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, tłum. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999, s. 247 (wyd. oryg.: *Painting the Soul. Icons, Death Masks and Shrouds*, London 1997).

<sup>3</sup> Plotyn, *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz, Warszawa 2000, t. 2, s. 569.

<sup>4</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma Teologiczne*, tłum. M. Dzielska, Kraków, t. 2: 1999, s. 59.

W świetle dziejów powszechnej historii sztuki sztukę bizantyńską uważa się za świat zamknięty współrzędnymi czasu od 330 do 1453 roku, tj. dziejów Cesarstwa Bizantyńskiego, oraz współrzędnymi przestrzeni wyznaczonej zasięgiem bizantyńsko-słowiańskiego prawosławia. Jednak jej oddziaływanie znacznie wykraczało poza te granice, obejmując w średniowieczu również wiele regionów łacińskiej Europy, przede wszystkim Półwysep Apeniński, ale także ziemie Galii Karolingów, niemieckie w epoce ottońskiej, w XI–XII wieku odrębnym nurtem sięgając nawet ośrodków anglo-saskich<sup>5</sup>.

Pierwsze tysiąclecie dziejów sztuki chrześcijańskiej, aż po wiek XV, przebiegało w poczuciu wspólnoty obu głównych nurtów sztuki europejskiej wyrosłych ze wspólnego, grecko-rzymskiego podłoża kulturowego. Rozejście się nastąpiło dopiero z początkiem wieku XV, gdy Zachód wkroczył na drogę naśladowania natury, Bizancjum zaś pozostało wierne odtwarzaniu rzeczywistości transcendentnej. Odtąd sztuka bizantyńska oceniana negatywnie kryteriami nowożytnego realizmu, jawiła się jako linearno-płaszczyznowa „maniera graeca”, charakteryzująca się powtarzalnością frontalnych figur, pozbawionych ekspresji ruchu i wyrazu twarzy. Powolny zwrot w kierunku rzetelnego poznania zapomnianych do tego czasu dzieł bizantyńskiej sztuki zaczął przejawiać się z końcem wieku XIX, gdy historia sztuki bizantyńskiej przyjęła standardy uniwersyteckiej dyscypliny naukowej<sup>6</sup>.

I tak do standardów naukowych należy pogląd, że ukształtowała się na podłożu artystycznej tradycji imperialnego Rzymu i greckiego (hellenistycznego) Orientu, przede wszystkim środowisk Aleksandrii, Antiochii i Efezu, poddawana we wczesnej fazie znaczącym oddziaływaniom kultury perskiej epoki Sassanidów<sup>7</sup>. Kolebką sztuki bizantyńskiej i zarazem jej centrum był Konstantynopol. Przez jedenaście stuleci nad Bosforem rozkwitało jedno z najwspanialszych miast europejskiej cywilizacji, olśniewające bogactwem, rozmiłowane w literaturze, filozofii i w różnorodnych sztukach plastycznych, z przepychem rozbudowywane w coraz to poszerzających się granicach. Już w V wieku zajmowało powierzchnię około 14 kilometrów kwadratowych. Liczba ludności w czasach Justyniana I (527–565) mogła nawet osiągnąć pół miliona. Było to miasto kosmopolityczne

<sup>5</sup> Syntetycznie omawia te zagadnienia O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1977.

<sup>6</sup> Szerzej na ten temat zob. M. Smorąg Różycka, *Problematyka badań nad sztuką bizantyńską: główne kierunki i perspektywy badawcze*, w: *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red. M. Smorąg Różycka, Kraków 2002 (= *Ars Vetus et Nova* VI, t. 6), szczególnie s. 65–71.

<sup>7</sup> Do kanonu literatury na temat genezy kultury bizantyńskiej należą rozstrzygające w tym zakresie prace: Д. В. Айналов, *Елленистические основы византийского искусства*, С. Петербург 1900; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris 1936; Tenze, *The Christian Iconography. A Study of Its Origin*, Princeton 1968; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986 (wyd. I: Москва 1947–1948), s. 9–14.

i wielonarodowościowe, a także wielojęzyczne. Według oceny niektórych badaczy, można było tu usłyszeć mowę w 72 językach. Nawet w schyłkowej fazie dziejów dramatycznie wyludnione do poziomu niespełna 50 tysięcy mieszkańców, w wyobrażeniach Bizantyńczyków pozostało piękne, potężne i bogate, z rozrzewnieniem wspominane przez uchodźców osiedlających się w Italii.

Starożytny rodowód miasta utrwalony został w jego urbanistycznym kształcie narastającym od starego centrum z hippodromem i publicznymi łaźniami Zeuksipa w kierunku zachodnim w głąb łądu. Zgodnie z tradycją rzymską, tetrarchiczny kompleks architektoniczny Wielki Pałac – hippodrom – mauzoleum unaoczniał cesarską rangę miasta. Jego sakralnym odpowiednikiem był zespół trzech kościołów: Matki Boskiej Chalkoprateskiej, Św. Teodora oraz biskupi kościół Św. Ireny. Stopniowo w ciągu V–VI wieku na plan pierwszy pod względem urbanistycznym i ideowym wysunął się układ trzech budowli: kościoła Świętej Mądrości, hippodromu oraz Wielkiego Pałacu, zespolone osobą cesarza tu właśnie ukazującego się publicznie<sup>8</sup>.

Od samego początku proces kształtowania się architektury sakralnej w Konstantynopolu przebiegał odmiennie aniżeli w Rzymie, nie było tu bowiem apostołskich memorii ani kościołów cmentarnych. Przyjęty w Konstantynopolu w IV wieku model bazyliki różnił się od rzymskiego znacznie krótszym korpusem zredukowanym do trzech naw. Od drugiej połowy V wieku ustępował stopniowo założeniom kopułowym, w okresie wczesnobizantyńskim występującym w dwóch zasadniczych typach, bazyliki kopułowej i kościoła centralno-kopułowego<sup>9</sup>.

Najbardziej monumentalnym, lecz zarazem bezprecedensowym przykładem bazyliki kopułowej pozostaje kościół Świętej Mądrości (Hagia Sophia), wzniesiony dla cesarza Justyniana I przez dwóch architektów biegłych w naukach ścisłych, Antemiusza z Tralles (zm. ok. 534) i Izydora Starszego z Miletu (V/VI w.)<sup>10</sup>. Budowę kościoła rozpoczęto w 532 roku wkrótce po słumieniu re-

---

<sup>8</sup> Zagadnienia rozwoju urbanistycznego, demograficzno-społecznego i ekonomicznego Konstantynopola w nowym ujęciu metodologiczno-historycznym zostały przedstawione w kilku pracach zbiorowych: *Constantinople and its Hinterland*, Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies, Oxford, April 1993, red. C. Mango, G. Dagron, Aldershot 1995 (Society for the Promotion of Byzantine Studies 3); *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, red. N. Necipoğlu, Leiden – Boston – Köln 2001; por. także P. Magdalino, *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot 2007 (Variorum Collected Studies Series).

<sup>9</sup> Wykaz obfitej literatury na ten temat tu należy ograniczyć do dwóch podstawowych pozycji: R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1965; A. И. Комеч, *Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции*, Москва 1987.

<sup>10</sup> Dzieje kościoła Hagia Sophia były przedmiotem rozlicznych rozważań, tu ograniczyć się trzeba do pracy podstawowej opatrzonej obszernym wykazem bibliograficznym: R. J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, London 1988.

wolty zwanej powstaniem Nika, a już po upływie pięciu lat, 24 grudnia 537 roku, odbyła się uroczysta rededykacja świątyni.

Trafnie zauważył niezwykłość architektonicznej formy tej budowli historyk bizantyński Prokopiusz z Cezarei (zm. ok. 560), swe spostrzeżenia odnotowując w panegirycznym dziele *O budowlach*: „Długość i szerokość kościoła zostały uzgodnione w sposób tak właściwy, że bez obawy pomyłki można powiedzieć, iż kościół wydaje się zarówno bardzo długi, jak i szeroki”<sup>11</sup>. W rzeczywistości ma kształt prostokąta o wymiarach 71 x 77 m i jest orientowaną trójnawową, beztranseptową bazyliką kopułową z narteksem poprzedzonym atrium. Rewolucyjne rozwiązanie podziałów wnętrza polegające na zastosowaniu eksedrowych arkad na osiach diagonalnych oraz na wprowadzeniu dwóch półkopuł na osi wzdłużnej, wywoływało wrażenie scentralizowanej jednolitej przestrzeni przekrytej monumentalną hemisferą kopuły o niebywalej średnicy 31 m, która „ze względu na lekkość konstrukcji wydaje się, że [...] nakrywa przestrzeń znajdującą się poniżej, zwisając jakby z nieba na owym bajecznym złotym łańcuchu”<sup>12</sup>.

Niestety, trzęsienia ziemi, jakie nawiedziły stolicę w 553 i 557 roku, naruszyły konstrukcję imponującej kopuły, która runęła w 558 roku. Odbudowę zlecono nowemu architektowi, Izydorowi Młodszemu z Miletu. Nowa kopuła była wyższa o 6 metrów i optycznie znacznie lżejsza od poprzedniej, Izydor bowiem zrezygnował z bębna, a czaszę wzmocniłą 40 żebrami przepruł także liczbą okien posadowionych u podstawy kopuły. Jeśli dodać do nich dwa rzędy okien w ścianach tarczowych oraz liczne w kilku poziomych rzędach od strony wschodniej, wnętrze zalane było strumieniem światła, bez względu na porę dnia. „Ten kościół jest przez to wyjątkowy, iż wypełnia je światło i blask słoneczny. Przysiągłbyś, że nie jest słońcem oświetlony z zewnątrz, lecz że promieniowanie powstaje wewnątrz, taka obfitość światła wypełnia jego przestrzeń. Ktokolwiek wchodzi tam, aby się modlić, natychmiast pojmuje, że dzieło to zostało dokonane dzięki boskiej łasce, a nie przez ludzką moc czy umiejętność; i tak duch człowieka unosi się wzwyż ku wspólnocie z Bogiem, czując, iż On nie może być daleko, lecz że na pewno z upodobaniem przebywa w miejscu, które sobie obrał...”<sup>13</sup>.

Prokopiusz ukończył swe dzieło w 558 roku, opisuje więc budowę przed tragicznym zawaleniem się kopuły. Nie ma jednak wątpliwości, że nowe rozwiązania wprowadzone przez ostatniego budowniczego wzmocniły już wcześniej uzyskany efekt świetlistości wnętrza. Potwierdza to drugi z autorów opisu tej wyśmienitej budowli, Paweł Silencjariusz, który widział kościół po odbudowie. Jego ekfrazą,

---

<sup>11</sup> Prokop z Cezarei, *O budowlach*, tłum. J. Białostocki, w: *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce*, t. 1: *Od starożytności do 1500*, red. J. Białostocki, Warszawa 1988 (wyd. II), s. 187–188.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

powstała w 562 roku, jest w istocie utworem poetyckim pisany heksametrem, a więc mniej precyzyjnym w szczegółach, za to przesyconym wznioślejszymi epitetami i porównaniami. „Cudnie jest patrzeć, jak kopała wznosi się stopniowo, szeroka niżej, a zwiężająca się w miarę wznoszenia się ku górze [...] jest jak firmament wspierający się na powietrzu<sup>14</sup>.

Wprowadzone przez Izydora Młodszeo innowacyjne rozwiązania okazały się trwałe: świątynia, konsekrowana powtórnie w 562 roku, przetrwała do naszych czasów, bez zasadniczych zmian jej konstrukcji i kształtu. Po zdobyciu Konstantynopola przez Turków zamieniono ją na meczet Aya Sofya Camii, w głębokim przekonaniu, iż miejsce to wskazał sam Salomon, czczony przez muzułmanów jako prorok Sulejman. Wnętrze dostosowano do potrzeb nowej religii, usuwając wszelkie sakralia chrześcijańskie, zaś figuralne mozaiki zasłonięto lub zniszczono. W miejscu ołtarza wybudowano niszę *mihrab* zwróconą w stronę Mekki i nieopodal kazalnicę *minbar*, a w kopule umieszczono cytaty z Koranu. Do korpusu dobudowano cztery monumentalne minarety, pierwszy przy południowo-wschodnim narożu na rozkaz zdobywcy miasta sułtana Mehmeda II, drugi – przez jego syna, Bajazyta II, a dwa pozostałe powstały w 1569 roku za panowania Selima II. Zmianom uległo także bezpośrednie otoczenie świątyni. Dopiero dzięki staraniom Bizantyńskiego Instytutu kierowanego przez Thomasa Whittemore’a w 1934 r. Hagia Sophia została przekształcona w muzeum, a ocalałe reszty monumentalnych mozaik poddano zabiegom konserwatorskim<sup>15</sup>.

Nigdy już w stolicy Bizancjum nie wzniesiono podobnej budowli, imponującej skalą i rozwiązaniami architektoniczno-konstrukcyjnymi. Przez stulecia Hagia Sophia była synonimem najdoskonalszego piękna i niedoścignym wzorem, zachwycając także przybyszów z Zachodu, nawykłych przecież do odmiennych form budowli sakralnych.

Wykreślony z matematyczną precyzją – choć nie bez pewnych odchyleń od rygoryzmu geometrii wykreślnej – bizantyński kościół Hagia Sophia w trwałym odtąd zespoleniu struktury architektonicznej, wyposażenia i wystroju wnętrza i sprawowanej liturgii, unaocznia po dziś dzień prawdziwą wielkość bizantyńskiej koncepcji budowli sakralnej, koncepcji spójnej ideowo i artystycznie, uwarunkowanej tradycją zakorzenioną w antyku grecko-rzymskim, a równocześnie nasyconą właściwym dla chrześcijańskiego neoplatonizmu pojęciem ładu ustanowionego według gradualistycznej zasady hierarchii zstępującej, zgodnej z kierunkiem Boskiej emanacji z góry ku dołowi i myśli-modlitwy człowieka podążającej w kierunku przeciwnym, z ziemi ku Niebu. Ta jednorodna struktura

<sup>14</sup> Ibidem, s. 195–196.

<sup>15</sup> Ostatnio o historii restauracji mozaik zob. N. B. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Dumbarton Oaks–Washington D.C. 1998.

jest przejawem greckiego racjonalizmu w poznaniu materii i jednocześnie jest wyrazem neoplatońskiej metafizyki w pojmowaniu świata.

Jan z Damaszku lakonicznie stwierdził, że "matematyka to znajomość tego, co samo w sobie jest bezcielesne, jednak odzwierciedla się w materii", wyrażał ogólne – jak można sądzić – przekonanie, które z pewnością podzielali już wcześniej budowniczości Hagii Sophii, znakomicie wykształceni w matematyce i geometrii<sup>16</sup>.

Mistyczny aspekt bizantyńskiej koncepcji budowli sakralnej nie przesłaniał wszakże racjonalnych uwarunkowań funkcjonalnych tego typu założeń, a więc formy rytu liturgicznego. Główne części mszy świętej, liturgia Słowa i Eucharystia oraz łączące je Wielkie Wejście odbywały się w obrębie sanktuarium (hierteion) i nawy (naos). Granicę pomiędzy nimi, nieprzekraczalną dla wiernych, wyznaczał templon, czyli architektoniczna przegroda z usytuowanym na osi arkadowym wejściem, zwanym cesarską bramą. Jest oczywiste, że dla tak ukształtowanego około VI wieku rytu liturgicznego, scentralizowane wewnątrz było bardziej adekwatne, aniżeli podłużne bazylik wczesnochrześcijańskich.

W tym samym też czasie, w ciągu VI–VII wieku, utrwalił się wśród szerokich rzesz wiernych religijny kult wizerunków Chrystusa, Matki Boskiej, apostołów i świętych, choć teologowie pozostali wobec tego zjawiska sceptyczni<sup>17</sup>. Nawet Pseudo-Dionizy Areopagita, który rozwinął w duchu chrześcijańskim neoplatońską koncepcję Absolutnego Bytu i jego hierarchicznej emanacji bytów niższych (hipostaz), na temat obrazów wypowiadał się dość enigmatycznie. Już w pierwszych zdaniach traktatu *O Imionach Bożych* kategorycznie stwierdza, że jedynym źródłem wiedzy o Bogu i Jego Objawieniach jest Pismo: „Tak zatem nie godzi się, jak się rzekło, o tej nadsubstancjalnej i sekretnej naturze Boskości ani cokolwiek mówić, ani myśleć, wyjąwszy tylko to, co z boskiego zrządzenia zostało nam objawione w Piśmie” (I, 2)<sup>18</sup>. Wątek ten obszerniej rozwija w Liście IX *Do Tytusa, biskupa*, wskazując liczne w Piśmie symbole antropomorficzne, zwierzęce, roślinne i inne, uznaje, że służą one „jako zasłona dla tej wiedzy, która powinna pozostać zakryta dla większości ludzi”, przyznaje jednak, że w wizerunkach tych tkwi utajnione piękno dostępne nielicznym<sup>19</sup>.

Dopiero u schyłku VII wieku nastąpiła istotna zmiana oficjalnej doktryny o roli wizerunków w prawosławnym Kościele, wyrażona w jednoznacznie sformu-

<sup>16</sup> Zob. *Pegé gnóseos* („Źródło wiedzy”), cz. 3, *Patrologia cursus completa. Series Graeca*, ed. J. Migne, t. 94, 521–1228.

<sup>17</sup> Nadal zachowują aktualność fundamentalne w tym zakresie prace: G. B. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, „Dumbarton Oaks Papers” 7, 1953, s. 1–34; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, „Dumbarton Oaks Papers” 8, 1954, s. 83–150.

<sup>18</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma Teologiczne*, op. cit., t. 1: 1997, s. 48.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 199.

mułowanym kanonie 82. piąto-szóstego soboru powszechnego (tzw. trullański, 691–692): „nakazujemy, aby odtąd wizerunek Chrystusa Boga naszego [...] przedstawiać w postaci ludzkiej”<sup>20</sup>.

Współbrzmia z tym słowa Jana z Damaszku (zm. ok. 750): *Dawniej Boga bez ciała czy kształtu nie można było przedstawić w żaden sposób. Ale dzisiaj, od czasu, kiedy Bóg pojawił się w ciele i żył wśród ludzi, mogą przedstawić to, co jest widzialne w Bogu [to horaton tou theou]. Nie czcąc materii, lecz czcąc Stwórcę materii, który materią dla mnie stał się, który przyjął życie w ciele i który przez materię dokonał mojego zbawienia*<sup>21</sup>.

Jednak wątpliwości w tej kwestii powróciły z całą mocą w czasie ikonoklazmu (726–843), a kultura bizantyńska stanęła w obliczu konfrontacji dziedzictwa hellenistycznego antropomorfizmu z apofatycznym charakterem teologii chrześcijańskiej. Przewyciężenie tego kryzysu, gdy 11 marca 843 roku, w „niedzielę ortodoksji”, przyjęto sformułowane przez Sobór Nikejski precyzyjne oddzielenie czci oddawanej Bogu (*latreia*) od czci dla obrazów (*proskynésis schetiké*), oznaczało również, iż kultura bizantyńska mogła powrócić na antropocentryczną drogę swego rozwoju, pozostając przy ogólnej neoplatońskiej koncepcji piękna, nowy sens nadając pojęciu oryginału i kopii, w zakresie zaś kultu obrazów – rozwinęła na powszechną skalę pojęcie cudownych wizerunków acheiropoietycznych, to jest „nie namalowanych ludzką ręką”. W pełni objawiła się w tym fundamentalna formalno-treściowa dychotomia sztuki bizantyńskiej i jej zasadniczy hellenistyczno-mistyczny charakter. Ujawnił się on także w zakresie języka artystycznego właściwym dla sztuki bizantyńskiej stylowym dwugłosem nurtu klasycznego nasilającego się w kolejnych renesansach – macedońskim IX–X i Paleologów XIII–XIV wieku – oraz linearno-płaszczyznowego zakorzenionego w sztuce czasów Konstantyna Wielkiego (tzw. styl rustykalny lub sub-antyczny), zaś w swej dojrzałej formie ujawniającego się od wieku XI we wszystkich dziedzinach malarstwa.

Bizantyńczycy z ogromną energią przystąpili do odnowienia sakraliów zniszczonych w czasie ikonoklazmu. Sławna ikona Chrystusa Chaliktesa usunięta z bramy cesarskiego pałacu, miała powrócić na swe dawne miejsce. Za panowanie Bazylego I (867–886) odrestaurowano ponad trzydzieści kościołów. Jednocześnie w obrębie pałaców powstawały nowe, jak Nea Ekklesia (880) czy Myrelaion (ok. 920). Wiodącym odtąd typem stał się kościół czteropodporowy z kopułą, założony na rzucie krzyża wpisanego w kwadrat, z apsydą od wschodu i narteksem od zachodu. Kopuła, pojmowana jako obraz nieba teologicznego i zarazem

<sup>20</sup> Tłumaczenie za: *Kanony Kościoła prawosławnego w przekładzie polskim*, tłum. ks. Aleksy Znosko, t. 1, Warszawa 1978, s. 106; por. J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, t. XI, Paris, s. 189–922.

<sup>21</sup> Por. PG 94, col. 1245 A, tłum. MSR.

astronomicznego, przesklepiała wyznaczony czterema wspierającymi ją filarami lub kolumnami kwadrat naosu unaoczniającego ziemię. „Jest to rzecz naprawdę cudowna, że w swej małości [świątynia] może odzwierciedlać cały wielki świat” – z przejęciem pisał w VII wieku Maksym Wyznawca w *Mistagogii*.

Na kanwie tak pojmowanej symbolicznie architektury kształtowany był program malarstwa monumentalnego. Właściwy dla malowideł we wczesnochrześcijańskich bazylikach monosceniczno-reprezentacyjny typ przedstawień o charakterze teologicznym sytuowanych w absydie oraz typ narracji cyklicznej scen historycznych w nawie ustąpił zasadzie gradualistycznego porządku zstępującego ruchem okrężnym od lewej do prawej, od tematów ponadczasowych (teofanicznych) w kopule ku ziemskim (ewangelicznym, hagiograficznym i liturgicznym) w naosie<sup>22</sup>.

Równolegle rozwijająca się koncepcja ikon acheiropoietycznych, czyli powstałych w sposób cudowny, nadprzyrodzony oraz ikon czyniących cuda, wyznaczyła szczególną pozycję ikony w religijnej kulturze bizantyńskiej i szerzej – prawosławnej. Nie wdając się w tym miejscu w szczegółowe rozważania na temat ikon i dziejów malarstwa ikonowego, zauważmy fundamentalne dla tego zjawiska znaczenie dwóch szczególnie czczonych w Konstantynopolu wizerunków: Świętego Oblicza Chrystusa określanego terminem Mandylion oraz Matki Boskiej Hodegetrii<sup>23</sup>.

Pierwszy, według tradycji powstał w rezultacie odbicia twarzy Chrystusa na tkaninie i przesłany królowi Edessy Abgarowi, tam wstawiony cudem uzdrowienia monarchy, a potem także apotropaiczną ochroną miasta w czasie bezskutecznego oblężenia przez Persów w 544 roku, otaczany był wciąż jako palladium aż do 639 roku, gdy miasto zdobyli Arabowie. Relikwia odkupiona przez bizantyńskiego wodza Jana Kurkuasa za kwotę 12 tysięcy w srebrze i obietnicę uwolnienia

---

<sup>22</sup> Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że pierwszy Otto Demus zasadą symboliki architektury sakralnej wyjaśnił sens i zasady kształtowania programu poikonoklastycznych malowideł. Wskazał też zasady estetyczne i normy artystyczne, jakimi się posługiwali twórcy greccy dla pełnej i adekwatnej w stosunku do nadrzędnych założeń ideowych realizacji tego programu, świadomi równoważnego znaczenia wartości ideowych i artystycznych w sztuce; zob. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948. W polskiej nauce zagadnienie to wielokrotnie omawiała A. Różycka Bryzek, zob. m.in. *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983; *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak” 466, 1994, s. 51–56; *Wstęp [do Homilii X Focjusza]*, „Znak” 466, 1994, s. 57; *Malarstwo bizantyńskie jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, „Summarius”. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL, 22–23 (42–43), 1997, s. 121–140.

<sup>23</sup> O kulcie ikon w Bizancjum zob.: E. Kitzinger, op. cit. (przyp. 16); R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*, London 1985; H. Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton 1996; M. Barasch, *Icon: Studies in the History of an Idea*, New York 1992.

jeńców muzułmańskich – inna wersja mówi jedynie o cenie odstąpienia od obłężenia – w uroczystej procesji przywieziona została 15 sierpnia 944 roku do Konstantynopola i złożona w pałacowej kaplicy Matki Boskiej w Faros pośród innych relikwii gromadzonych tu przez cesarzy. Wtórne odbicie Mandylionu, które powstać miało, gdy edesską relikwię ukryto w 608 roku przed Persami, zamurując ją w obrębie głównej bramy miasta i stąd zwane Keramionem, miał sprowadzić do stolicy Bizancjum cesarz Nikefor II Fokas w 965 lub 968 roku. Po splądrowaniu Konstantynopola w 1204 roku obie relikwie, jak wiele innych przechowywanych w stołecznych sanktuariach, przepadły bez wieści, lecz ich obrazowe repliki były już wówczas rozpowszechnione w całym chrześcijańskim świecie i czczone jako wizerunki cudowne.

Mandylion i keramion w nauce identyfikowane są z dwoma odrębnymi formalnie, bo różniącymi się negatywowym odwróceniem kolorystyki, wariantami ikonograficznego typu charakteryzującego się ujęciem zwykle samej głowy Chrystusa w nimbie krzyżowym na tle białym lub pokrytym motywem ukośnej kratki, albo też na iluzjonistycznie modelowanej tkaninie. Frontalnie przedstawioną twarz ujmują włosy rozdzielone pośrodku i opadające dwoma lub czterema kosmykami oraz rozdwojona broda<sup>24</sup>.

Cudowny wizerunek Matki Boskiej Hodegetrii, który miał namalować św. Łukasz zaraz po zesłaniu Ducha Świętego, według tradycji przesłany został do Konstantynopola przez cesarzową Pulcherię (399–453) i złożony w sanktuarium klasztoru Hodegon. Także i ten obraz czyniący rozliczne cuda, przede wszystkim uzdrawiania wzroku, przetrwał w rozlicznych replikach typu ikonograficznego Matki Boskiej trzymającej Emmanuela zwykle na lewym ramieniu i wskazującej Go prawą dłonią<sup>25</sup>. Oryginał Łukaszowy miał zostać zniszczony przez samych Bizantyńczyków, gdy zawiodły już nadzieje na uratowanie miasta przed oblegającymi je Turkami w 1453 roku. Nie była to jedyna maryjna relikwia, którą szczyliła się stolica Bizancjum. W chalkopratejskim kościele przechowywany był pas (*zônê*) Matki Boskiej, a w Blachernach welon (*maphorion*), który uchronić miał miasto przed najazdem Awarów i Persów w 626, a Rusów w 860 roku. Wierzano, że Konstantynopol pozostaje pod szczególną opieką Bogurodzicy, której wizerunek na stałe zajął miejsce w konsze apsydy średnibizantyńskich kościołów. „W apsydzie umieszczonej ponad sanktuarium lśni wizerunek Dziewicy, wyciągającej swoje nieskalane ramiona w opiece nad nami, strzegącej bezpieczeństwa cesarza i jego wypraw przeciw wrogom” – oto słowa patriarchy Focjusza, wy-

<sup>24</sup> Zasadnicze ustalenia w tym zakresie pochodzą od A. Grabara, *Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Praqe 1931; por. także K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, „Cahiers Archéologiques” XI, 1960, s. 163–164 (reprint w: K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, s. 224–246.

<sup>25</sup> A. Grabar, *L'Hodigitria et L'Eléousa*, „Zbornik za liknove umetnosti” 10, Zagreb 1974, s. 3–14.

głoszone z okazji inauguracji pałacowego kościoła Matki Boskiej „w Faros” w 864 roku<sup>26</sup>.

Znaczenie pobożności maryjnej w kulturze religijnej Bizancjum należy widzieć także w szerszym, cywilizacyjnym kontekście. Wczesnochrześcijańska nauka o naturalnym udziale Marii w narodzinach Boga w ciągu VII–VIII wieku dopełniana była myślą o Jej udziale w cierpieniu i śmierci Syna. Kryzys ikonoklastyczny w Bizancjum, uwydatniając fundamentalny sens człowieczeństwa Chrystusa, które w pełni objawia się w dwóch szczytowych momentach Jego ziemskiej biografii, to jest w narodzinach i śmierci, tym samym wywyższył Marię, „czcigodniejszą od Cherubinów i nieporównanie sławniejszą od Serafinów”, jak głosi codzienna liturgiczna anafora według Jana Chryzostoma (*Megalynarion* 24, 1)<sup>27</sup>. Wyrazne po ikonoklazmie nakierowanie teologii bizantyńskiej na wątek przyjęcia przez Boga postaci człowieka i ostateczne wypełnienie Jego człowieczeństwa przez śmierć, zasadniczo odmieniło również sztukę bizantyńską, na zawsze już utrwalając jej antropomorficzny język artystycznego przekazu mimo transcendentnego sensu przedstawień<sup>28</sup>. Apofatyczny charakter teologii bizantyńskiej nieuchronnie prowadziłby sztukę ku formom abstrakcyjno-symbolicznym, chrystologia – nadała formom figuralnym teologiczne uzasadnienie. Tym samym wielowiekowy proces chrystianizacji sztuki hellenistycznej dobiegł końca, wyznaczając kierunek dalszych dziejów sztuki bizantyńskiej. Postępujące w malarstwie poikonoklastycznych rozbudowywanie maryjnych i chrystologicznych cykli narracyjnych w części nawowej świątyń jest dobitnym odzwierciedleniem antropocentrycznego charakteru sztuki bizantyńskiej, spełniającym się w chrystocentryzmie chrześcijaństwa. W podobnie chrystologicznym kontekście należy też interpretować narastające w tym czasie nabożeństwo do wizerunków Matki Boskiej, szczególnie w malarstwie tablicowym<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Focjusz, patriarcha Konstantynopola, *Homilia X*, tłum. M. Dzielska, „Znak” 466, 1994, s. 60.

<sup>27</sup> Por. tekst w: K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981, s. 446.

<sup>28</sup> Na ten aspekt antropocentrycznego charakteru sztuki bizantyńskiej zwrócił uwagę W. N. Łazariew, zob. В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986 (wyd. I: Moskwa 1947–48), s. 18–19; zob. także M. Smorağ Różycka, *Miniatury w Kodeksie Gertrudy: kilka słów uzupełnienia*, w: *Lapides viventes*. Księga dedykowana prof. Klementynie Żurowskiej, Kraków 2005, szczególnie s. 117–120.

<sup>29</sup> Nie ma potrzeby rozwijać tego wątku wobec nad wyraz obfitej literatury tematycznej, ograniczając jej wykaz do kilku fundamentalnych prac o ikonografii i kulcie Matki Boskiej: H. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, t. 1–3, Санкт Петербург 1914–1915; V. N. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, *The Art Bulletin* XX: 1938, s. 26–65; G. Babić, *Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodegtria* [w:] *Byzance et les images. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992*, Paris 1994, s. 189–222; M. P. Carrol, *The Cult of the Virgin Mary*, Princeton 1986; oraz nowych rozważań interpretacyjnych zebranych w odrębnych tomach: *Mother of God. Representations of Virgin in Byzantine Art*, red. M. Vassilaki, Athens – Mediolan 2000; *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, red. M. Vassilaki, Aldershot – Burlington 2005.

## Oddziaływanie

Więzi łączące Zachód z Bizancjum, zadzierzgnięte w czasach karolińskiej monarchii, trwały przez całe średniowiecze, mimo wielu we wzajemnych stosunkach dramatycznych epizodów, utrwalane bowiem były nieprzerwanym oddziaływaniem wzorów bizantyńskich na średniowieczną kulturę łacińskiego chrześcijaństwa. Nie można także zapominać o przybyszach z Zachodu osiedlających się w Konstantynopolu, kupcach i rzemieślnikach, ale także cesarskich małżonkach i towarzyszących im dworzanach. Na uwagę zasługuje przede wszystkim niedoceniana przez badaczy księżniczka Piroszka (1088–1134), córka króla Węgier Władysława I i Adelajdy ze Szwabii. Piroszka, poślubiwszy cesarza Jana II Komnena w roku 1104, przyjęła imię Irena. W Konstantynopolu dała się poznać jako hojna fundatorka i opiekunka m.in. cesarskiego zespołu klasztornego Chrystusa Pantokratora wzniesionego w latach 1118–1136, w skład którego prócz trzech kościołów – Chrystusa Pantokratora, Matki Boskiej Eleusy i Archanioła Michała (cesarska kaplica grobowa), wchodziły także budowle użyteczności publicznej: szpital wraz ze szkołą medyczna i biblioteką, termy oraz schronisko dla pielgrzymów. Uwieczniona została także wraz z mężem u boku Matki Boskiej z Emmanuelem w sławnej wotywniej mozaice w Hagii Sophii, w inskrypcji określona „najpobożniejszą augustą”<sup>30</sup>.

Przez całe średniowiecze sztuka bizantyńska zachwycała ponadmysłowym pięknem malarstwa, a w równym stopniu biegłością warsztatową twórców. Leon z Ostii (zm. 1115), bibliotekarz i kronikarz klasztoru na Monte Cassino, o mistrzostwie bizantyńskich artystów pisał z zachwytem: „Stopień doskonałości, jaki w swych sztukach osiągnęli ci mistrzowie [...] da się rozpoznać w ich dziełach, bo można by mniemać, że postacie w mozaikach są żywe i młodzieńcze, a że w marmurach kwitną różnorodne kwiaty mnogością kolorów”. Po czym dodaje ze smutkiem, iż „już od pięciuset lat i więcej *magistra Latinitas* zaniedbała uprawę tych sztuk”<sup>31</sup>. Z tego właśnie powodu Dezyderiusz, opat klasztoru Monte Cassino, gdy postanowił wznieść tu nowy kościół „posłał do Konstantynopola, by wynająć artystów wprawnych w sztuce układania mozaik i posadzek [...]. W stolicy Bizancjum zamówił też wiele sakraliów do nowej bazyliki, a jego posłaniec pozyskał życzliwość samego cesarza Romana IV Diogenesa (1068–1071), który hojnie obdarował benedyktyńskie opactwo”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Mozaika datowana jest albo ok. 1118 r. jako wotum w intencji intronizacji cesarza, albo pomiędzy 1122 a 1134 r.; obszernie o tym zob. H. Kähler, C. Mango, *Hagia Sophia*, London 1967, szczególnie s. 58; por. także R. Cormack, *Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul*, „Art History” 1981, 4, s. 131–149 (reprint: R. Cormack, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London 1989).

<sup>31</sup> *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce...*, op. cit., s. 276.

<sup>32</sup> Szczegółowo omawia to zagadnienie H. Bloch, *Monte Cassino, Byzantium, and The West in the Earlier Middle Ages*, „Dumbarton Oaks Papers” 3, 1946, s. 165–224.

Już od czasów karolińskich miano też sposobność zapoznać się z najbardziej wzniosłym mistycyzmem chrześcijańskiego neoplatonizmu w ujęciu Pseudo-Dionizego Areopagity, dostępne bowiem były łacińskiego tłumaczenia jego pism Hilduina, Jana Sarrazina (832–845) i Jana Szkota Eriugeny z około 846/847, szczególnie ważne, bo Eriugena dołączył do tekstu komentarz Maksyma Wyznawcy i własny. Główne tezy *Mistagogii* Maksyma Wyznawcy znane też były w łacińskim tłumaczeniu Anastazego Bibliotekarza.

Odmienny charakter miały oddziaływania bizantyńskie w sztuce ottońskiej, w znacznej mierze uwarunkowane aspiracjami dynastii saskiej po koronacji Ottona I w 962 roku na cesarza rzymskiego. Import bizantyńskich wyrobów wyraźnie nasilił się po ślubie Ottona II i bizantyńskiej księżniczki Teofano (zm. 991). Jednakże oddziaływania te w niewielkim tylko stopniu zmieniły ogólny charakter sztuki na ziemiach niemieckich tego czasu, ograniczając się do wyrobów luksusowych sprowadzanych na dwór cesarskich, a zakresie sztuki – przede wszystkim do sfery symboliki cesarskiej<sup>33</sup>.

Do naukowego kanonu historii sztuki średniowiecznej należy pogląd o wpływie neoplatonickiej koncepcji światła na architekturę gotycką i w szczególności na ściśle z nią związane malarstwo witrażowe<sup>34</sup>. Jeszcze silniej oddziaływała sztuka bizantyńska na Półwyspie Apenińskim, stale tu obecna od czasów Justyniana I, cyklicznie też napływająca wraz z kolejnymi falami emigracji greckiej ludności, najpierw w V–VI wieku z obszarów zajmowanych przez Słowian, następnie w ciągu VII–VIII przez Arabów, a w dobie ikonoklazmu nawet z Bizancjum. Silna była też kolonia greckich osadników w Rzymie ulokowana na Zatybrzu w dzielnicy nazywanej *Ripa graeca* albo *Blachernae*, dysponująca własną szkołą przy S. Maria in Cosmedin (*Schola graeca*) i rzeszą artystów poszukujących pracy. Sprzyjać to musiało odrodzeniu w Rzymie monumentalnej mozaiki, najpierw za pontyfikatu papieża Leona III (795–816), a później za Paschalisa I (817–824), gdy powstawały całe ich zespoły o wyraźnie bizantynizujących rysach, jak w bazylice Św. Praksedy (Santa Prassede) i przylegającej do niej kaplicy San Zeno – mauzoleum matki papieża, Teodory, albo tylko w obrębie absydy, jak np. w kościele Santa Maria in Domnica. Wyjątkowe, o wysokiej klasie artystycznej freski w niewielkim kościele Santa Maria foris Portas nieopodal Mediolanu datowane około 800 roku są bezsprzecznym dziełem uchodźców z Konstantynopola, na co wskazuje przede wszystkim stylowe pokrewieństwo z miniaturami

<sup>33</sup> Wobec obfitości literatury na temat wzorów bizantyńskich w sztuce ottońskiej, tu ograniczmy się do pozycji rekapitułującej ten dorobek: *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, red. A. von Euw, P. Schreiner, t. 1–2, Köln 1991.

<sup>34</sup> Na kluczowe znaczenie Pseudo-Dionizego w tym zakresie zwrócił uwagę O. von Simson w swej rewolucyjnej naówczas pracy *The Gothic Cathedral*, New York 1956 [*Katedra gotycka*, tłum. A. Palińska, Warszawa 1989]. W nowym ujęciu przedstawił to zagadnienie C. Rudolph, *Artistic Change at St.-Denis*, Princeton 1990.

Zwoju Jozuego z X wieku (Biblioteka Watykańska), jednego z najznakomitszych dzieł klasycyzującego nurtu malarstwa bizantyńskiego zwanego renesansem macedońskim<sup>35</sup>.

Także i później wpływy te nie ustały, a szczególne ich nasilenie nastąpiło w XII wieku, gdy przenikały trzema głównymi drogami: przez Sycylię pod panowaniem władców normañskich, z bazyliańskich klasztorów na południu Półwyspu oraz przez Wenecję.

Bizantyńskie mozaiki na Sycylii, powstające pod królewskim patronatem trzech kolejnych władców, Rogera II (1130–1154), William I (1154–1166) i William II (1166–1189) stanowią prawdziwy fenomen. Władcy, pochodzący z północnych ziem Europy i pozostający w oficjalnym konflikcie z Cesarstwem Bizantyńskim, do ozdobienia najznamienitszych swych kościołów wezwali greckich mistrzów, którzy mieli tu sposobność wykazać się wyśmienitym kunsztem warsztatowym, ale przede wszystkim artystyczną biegłością wyrażającą się w swobodzie dostosowania programu ikonograficznego wypracowanego dla wnętrza świątyni krzyżowo-kopułowych, a tu zrealizowanego w bazylikach typu zachodniego. Bez uszczerbku dla zwartości przekazu ideowego całości pominięli tematy sprzeczne z oficjalną doktryną łacińskiego katolicyzmu (*Komunia apostołów*), wprowadzając zarazem wątki łacińskiej pobożności (wizerunki świętych, m.in. Agustyna, Thomasa Becketta)<sup>36</sup>.

Szkoła adriatycka z Wenecją kształtowała się od wieku XII (Torcello), apogeum swych sił twórczych osiągając w następnym stuleciu. Charakter wzajemnych relacji między światem bizantyńskiej estetyki a kształtującej swe odrębne rysy sztuki zachodniej uwidaczniają mozaiki w kościele Św. Marka w Wenecji, dzieło heterogeniczne o chronologii rozciągającej się od najstarszych kompozycji z XI wieku po XX stulecie<sup>37</sup>. To właśnie w Wenecji najdłużej utrzymały się wzory sztuki bizantyńskiej, utrwalone w tzw. szkole italo-kreteńskiej XVI–XVII wieku.

---

<sup>35</sup> K. Weitzmann, *Frescoes Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951; ten sam, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935; *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Cologne/Opladen 1963 [wersja angielskojęzyczna: *The Macedonian Renaissance*, w: K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago – London 1971, s. 176–223]; por. także A. Różycka Bryzek, *Malowidła ścienne w kościele Santa Maria di Castelseprio*, „Rocznik Historii Sztuki” 3, 1962, s. 115–157.

<sup>36</sup> Fundacje normañskich władców na Sycylii były przedmiotem szczegółowych studiów: O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1950; E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects*, w: *The Art and Byzantium and the Medieval West*: „The Art Bulletin” 31, 1949, s. 269–296 [reprint w: E. Kitzinger, *The Art and Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington – London 1976, s. 290–320]; Ernst Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960; Ernst Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary of the Admiral in Palermo*, Washington 1990 (Dumbarton Oaks Studies 27); E. Borsook, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130–1187)*, Oxford 1990.

<sup>37</sup> Zob. O. Demus, *The Mosaics of San Marco*, t. 1–2 (4 vol.), London – Chicago 1984.

Barbarzyński w istocie najazd wojsk IV krucjaty w 1204 roku na Konstantynopol był dla Bizantyńczyków traumatycznym doświadczeniem, bezpowrotnie zmieniając charakter wzajemnych relacji, odtąd nacechowanych nieufnością, czasem wręcz wrogością<sup>38</sup>. Brutalnej grabieży miasta trwającej trzy dni, od 14 do 16 kwietnia 1204 roku, nie można oceniać ani w kategoriach politycznej rywalizacji między Cesarstwem a Republiką Wenecją, ani nawet zwyczajowych łupów wojennych. Zniszczenie rozlicznych w Konstantynopolu dzieł starożytnych oraz zbezczeszczenie kościołów raczej dowodzi, iż na Zachodzie zatraczone zostało poczucie wspólnoty tradycji religijnej i kulturowej z Bizancjum. Zarazem jednak sztuka bizantyńska nie utraciła jeszcze siły swego oddziaływania, bowiem obficie zwożone na Zachód, przede wszystkim do Wenecji, zrabowane w Konstantynopolu cenne relikwie i ikony, kosztowne naczynia liturgiczne i przedmioty luksusowe, były źródłem nowych impulsów religijnych i artystycznych.

Ostatnim akordem bizantyńskiej kultury na Zachodzie była działalność greckich uczonych humanistów, takich jak Manuel Chryzolaras, Jerzy z Trapezuntu, Jan Argyropulos, Teodor Gaza, Demetrios Chalkokondylas czy rodzina Laskarisów, którzy w okresie włoskiego renesansu odkrywali przed światem zachodnim bogactwo języka i spuścizny literackiej Bizancjum, przyczyniając się w ten sposób do wzbogacenia i rozkwitu humanizmu. We Florencji, w Rzymie i Padwie utrzymywano stale płatnych nauczycieli języka greckiego, a przez pewien czas także m.in. w Bolonii, Ferrarze, Wenecji i Perugii. Liczbę czynnych we Włoszech greckich humanistów oblicza się dziś na ponad 50 znanych z imienia i dokonań. Wizerunki wielu z nich przetrwały w obrazach renesansowych mistrzów, jak np. Jana Argyropulosa w *Pokłonie Magów* Sandro Botticellego z około 1475 roku (Florencja, Galleria degli Uffizi).

Dzięki oddziaływaniu ich głębokiej erudycji, ale także dzięki ich osobistym staraniom powstały w Italii prywatne kolekcje rękopisów, w tym także bizantyńskich, załączki późniejszych najwspanialszych bibliotek, jak Biblioteka św. Marka (Marciana) w Wenecji utworzona z księgozbioru ofiarowanego miastu przez wielkiego greckiego humanistę i teologa kardynała Bessariona (1402–1472). Gdy w 1511 roku przyszedł na świat Giorgio Vasari, autor *Żywotów najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550), które stały się wzorem dla całej późniejszej historiografii artystycznej, przemijała już sława bizantyńskich uczonych, a wraz z tym także i sztuki bizantyńskiej. Vasari zdecydowanie przeciwstawił walory sztuki nowożytnej negatywnie ocenianej tradycji bizantyńskiej, wpływając zasadniczo na poglądy kolejnych pokoleń autorów piszą-

---

<sup>38</sup> Zagadnienie VI krucjaty ma już obfitą literaturę, tu poprzestańmy na przypomnieniu o jednej z najnowszych publikacji: *IV Krucjata. Historia – Reperkusje – Konsekwencje*, red. Z. J. Kijas OFMConv, M. Salamon, Kraków 2005.

cych o sztuce. W *Żywocie Jana Cimabua, malarza* odnotował: „Malarze greccy owych czasów posiadali styl szorstki, surowy i prostaczy wskutek wzorowania się przez wiele lat jeden na drugim, z pominięciem nauki i bez jakiegokolwiek myśli o polepszeniu rysunku, kolorytu lub pomysłowości”<sup>39</sup>, w innym zaś miejscu stwierdził: [Giotto] „...przewycięzył ów niezgrabny grecki styl malowania i stworzył nową i dobrą sztukę...”<sup>40</sup>, a we „*Wstępie*” do tomu drugiego z całą bezwzględnością napisał: „la maniera goffa Greca”<sup>41</sup>. Podjęli jego myśl także oświeceniowi autorzy, w zakresie historii przede wszystkim Edward Gibbon, autor sławnego dzieła pod wymownym tytułem *The History of the Declin and Fall of the Roman Empire* (London 1776–1788), zaś w odniesieniu do dzieł sztuki Johann Joachim Winckelmann w *Geschichte der Kunst der Altertums* (Dresden 1764).

### Sztuka cerkiewna w Polsce

W 966 roku Polska przyjęła chrzest z Rzymu. Kilkanaście lat później, w 988 roku jej wschodni sąsiad – Ruś przyjęła chrzest z Bizancjum. W ten oto sposób granica państwowa polsko-ruska stała się zarazem granicą oddzielającą dwie cywilizacje: zachodnią – łacińską i wschodnią – prawosławną. Wydaje się jednak, że nie przywiązywano jeszcze wówczas zbyt wielkiej wagi do różnic wyznaniowych, skoro oba rody Piastowiczów i Rurykowiczów połączyły silne więzy powinowactwa i pokrewieństwa już za panowania Bolesława Chrobrego, którego córka poślubiła księcia ruskiego Światopełka, najstarszego syna Włodzimierza I Wielkiego. Za Kazimierza Odnowiciela relacje te jeszcze się wzmożyły: przyszedł król poślubił Dobroniege, a jego siostra Gertruda – Izjasława Jarosławowicza<sup>42</sup>. To właśnie Gertruda, staraniem swej matki Rychezy wykształcona w duchu łacińskiej kultury i pobożności, podczas niemal półwiecza (ok. 1043–1108?) spędzonego w Kijowie jako królewska małżonka miała sposobność docenić wspaniałość sztuki bizantyńskiej, czego wyrazem są zdobiące jej prywatny modlitewnik (tzw. Kodeks Gertrudy) bizantyńsko-ruskie miniatury wykonane w kijowskim

---

<sup>39</sup> G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wstęp, tłumaczenie i komentarz K. Estreicher, t. 1–8, Warszawa – Kraków 1985, t. 1, s. 226.

<sup>40</sup> Ibidem, t. 1, s. 284.

<sup>41</sup> Zob. G. Vasari, *Le vita de' più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue...*, ed. C. Ricci, t. 1–4, Roma 1927, t. 1, s. 227.

<sup>42</sup> Szerzej o tym pisze F. Sielicki, *Polsko-ruskie stosunki wyznaniowe w XI i XII wieku*, w: *Dzieło chrystianizacji Rusi Kijowskiej i jego konsekwencje w kulturze Europy*, red. R. Łużny, Lublin 1988, s. 35–49.

skryptorium<sup>43</sup>. Natomiast pobyt Gertrudy na Rusi nie zaowocował wzmoczoną tu recepcją wzorów sztuki zachodniej, dostępnych przecież *in situ* w postaci ottońskich miniatur w psalterzowej części modlitewnika Getrudry, towarzyszącego księżnej zapewne po kres jej dni<sup>44</sup>.

Odrębnym zjawiskiem historyczno-artystycznym jest rusko-romański styl w architekturze cerkiewnej Rusi halicko-wołyńskiej i włodzimiersko-suzdalskiej w XII i XIII wieku, uwarunkowany wszakże nie powiązaniem rodowymi, lecz migracją warsztatów budowlanych z terenów Małopolski i Węgier oraz aktywnością pojedynczych kamieniarzy zbiegłych z niewoli mongolskiej na dwory władców ruskich<sup>45</sup>.

Także w Polsce Piastowskiej te tak liczne powiązania dynastyczno-rodowe nie znalazły wyrazistszego odzwierciedlenia w sztuce, liczone rzadkimi zachowanymi importami drobnych przedmiotów kultowych i kilku zaledwie dziś znanymi ikonami, przy całkowitym braku dzieł malarstwa monumentalnego. Do przedmiotów o pewnie ustalonej proveniencji wschodniej należy m.in. tzw. kielich św. Wojciecha w Trzemesznie w złotej oprawie z XII wieku, przemyski heliotropowy amulet z wizerunkiem Matki Boskiej Orantki i głową Gorgony, zaginiona podczas ostatniej wojny dwunastowieczna (?) stauroteka z Łęczycy (choć nie można wykluczyć jej weneckiego pochodzenia) czy najznakomitsza wśród nich mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy, dzieło niewątpliwie konstantynopolińskiego mistrza z XII wieku, przechowywana w klasztorze klarysek w Krakowie jako relikwia po błogosławionej Salomei<sup>46</sup>. Natomiast bizantyńskie lub ruskie wzory wskazywane w powstających na ziemiach polskich dziełach sztuki X–XIII wieku mają charakter wtórny, przejęte za pośrednictwem sztuki z terenów północnej Italii lub z ziem niemieckich.

Epizodem w dziejach polskiej kultury artystycznej pozostaje również wyjątkowy odblask wschodniej sztuki jakim są zespoły fresków wykonanych przez ruskich malarzy na zlecenie władców z dynastii Jagiellonów<sup>47</sup>. Malowidła w zam-

---

<sup>43</sup> Szerzej o tym zob. M. Smorąg Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003.

<sup>44</sup> Po Gertrudzie kolejną właścicielką rękopisu była jej wnuczka Zbysława, poślubiona Bolesławowi Krzywoustemu w 1103 r. Nie wiadomo jednak, czy rękopis Zbysława zabrała ze sobą do Polski, czy przesłany został dopiero po śmierci Gertrudy; zob. *Ibidem*, s. 14–15.

<sup>45</sup> Szerzej o tym zob. M. Smorąg Różycka, *Sztuka cerkiewna Rusi halicko-wołyńskiej. Artystyczna symfonia tradycji bizantyńsko-ruskiej i romańskiej*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 4, red. A. Bettlej, P. Krasny, Kraków 1999, s. 7–32.

<sup>46</sup> Zob. A. Różycka Bryzek, *Mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze ss. klarysek w Krakowie*, w: *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2002, s. 405–426.

<sup>47</sup> Wszystkie przytoczone tu ustalenia są wynikiem badań prowadzonych przez A. Różycką Bryzek, zob. pełny wykaz bibliograficzny w: *Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 17–22.

kowej kaplicy św. Trójcy w Lublinie, w prezbiteriach kolegiat w Wiślicy i Sandomierzu oraz fragmentarycznie zachowane w kaplicy Mariackiej krakowskiej katedry powstały z fundacji króla Władysława, rozmiłowanego w tej sztuce – „illam enim quam latinam probabat”, jak stwierdził kronikarz królestwa Jan Długosz<sup>48</sup>. Przekazy pisane pozwalają z pewną ostrożnością zwiększyć liczbę malarskich fundacji Jagiełły do około dziesięciu, co czyni je bezprecedensowym fenomenem w kulturze zachodnioeuropejskiej<sup>49</sup>. Najpóźniejsze z nich freski w kaplicy Świętego Krzyża krakowskiej katedry (1470) pozostają już odosobnioną tego rodzaju fundacją króla Kazimierza Jagiellończyka, który w ten sposób pragnął nawiązać do rodowej tradycji. Wszystkie wymienione tu zachowane malowidła wyróżnia znakomite wpisanie zarówno całościowego programu, jak pojedynczych kompozycji, w architektoniczną strukturę gotyckich wnętrz, jakże odmiennych w swych formach od typowych w świecie prawosławia świątyń kopułowych. Koncepcja ideologicznej wymowy tych malowideł, które miałyby pełnić rolę obrazowej propagandy na rzecz unii obu Kościołów, została przekonująco zakwestionowana w nauce przez Annę Różycką Bryzek<sup>50</sup>. Pozostaje jednak kwestia stosunku do nich katolickich na ogół odbiorców, tak w czasach Jagiellonów, jak i później. Brak świadectw sprzeciwu wobec artystycznych inicjatyw władcy „obcego” pochodzenia można uznać za przejaw milczącej akceptacji. Nawet Jan Długosz kwituje ich obecność stwierdzeniem o osobistych upodobaniach monarchy. Także późniejsze starania gospodarzy tych sanktuariów, wyrażane zaleceniami konserwacji malowideł, świadczą o uznaniu ich wartości, choć wówczas przede wszystkim „starożytniej”. W ciągu XVII i XVIII wieku stopniowo znikają pod pobiałą, gdy zabrudzenia czyniły je kompletnie niewidocznymi, powracały w wyniku działań konserwatorskich, gdy ustalały się właściwe dla historii sztuki jako dyscypliny naukowej i uniwersyteckiej kryteria badawcze<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Długosz, *Historiae Polonicae*, ed. A. Przeździecki, t. IV, Cracoviae 1877, s. 536.

<sup>49</sup> Zob. w ujęciu syntetycznym A. Różycka Bryzek, *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1–3, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (= Dzieje sztuki polskiej, t. II, cz. 3), t. 1, s. 155–184.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 156–160 z odwołaniami do wcześniejszych publikacji.

<sup>51</sup> Nie ma potrzeby przedstawiać tej kwestii szczegółowo wobec obszernych omówień w literaturze przedmiotu; zob. m.in.: A. Różycka Bryzek, *Malarstwo cerkiewne w polskiej tradycji historycznej i w badaniach naukowych*, w: *Sztuka cerkiewna diecezji przemyskiej*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995, Łańcut 1999, s. 11–25; eadem, *Zum 70. Jahrestag des Bestehens des Lehrstuhls für Geschichte des Byzantinischen Kunst an der Jagiellonen-Universität*, w: *Byzanz und Ostmitteleuropa 950–1453*. Beiträge zur einer table-ronde des XIX International Congress of Byzantine Studies, Copenhagen 1996 („Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik” 3), Wiesbaden 1999, s. 177–184; M. Smorąg Różycka, *Problematyka badań nad sztuką bizantyńską...*, op. cit.; por. także wyjątki z: A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005 (Ars Vetus et Nova, t. XVIII).

Przytoczone powyżej przykłady dzieł sztuki cerkiewnej mają charakter efemeryczny na tle zasadniczo zachodnioeuropejskiego charakteru sztuki w Polsce. Jednak jej obraz znacznie się różnicował z chwilą, gdy po bezpotomnej śmierci ostatniego władcy księstwa halicko-wołyńskiego Jerzego II Bolesława w roku 1340 jego ziemie król Kazimierz Wielki włączył do Królestwa Polskiego, a w ślad za tym sztuka cerkiewna na trwałe znalazła się w granicach Polski. Nie oznaczało to wszakże przerwania właściwej im wielowiekowej wschodniej tradycji artystycznej, lecz stało się zaczątkiem długiego procesu integracji kulturowej odmiennych wyznaniowo narodów<sup>52</sup>. Znaczącym, choć jeszcze niedostatecznie zbadanym, przejawem tej integracji jest obecność w wielu katolickich kościołach Rzeczypospolitej obrazów i relikwii wschodniej, na ogół ruskiej, proveniencji, otaczanych kultem aż do czasów współczesnych. Prócz wspomnianej już ikony mozaikowej w krakowskim klasztorze sióstr klarysek, otaczanej czcią jako relikwia po błogosławionej Salomei (zm. 1268), warto wymienić m.in. siedemnastowieczną ikonę Matki Boskiej Eleusy w klasztorze ss. Bernardynek w Krakowie<sup>53</sup>. Historyczna ciągłość sztuki cerkiewnej na ziemiach polskich uwarunkowana była przede wszystkim żywotnością i aktywnością środowisk prawosławnych, a od unii brzeskiej – także greckokatolickich. Sprzyjała temu panująca w Rzeczypospolitej tolerancja wyznaniowa, nie bagatelne znaczenie też miała prawna reguła kolatorskiej opieki obejmującej w równym stopniu poddanych wyznania rzymsko-katolickiego, unickiego i prawosławnego. W rezultacie w ciągu stuleci aż po początki XX wieku ziemie wschodnie Rzeczypospolitej nasycaly się monumentalną i drewnianą architekturą cerkiewną, dziełami malarstwa ściennego, ikonowego i książkowego, paramentami liturgicznymi, a wreszcie drobnymi przedmiotami kultu o dychotomicznym stylowo charakterze. Obecny skromny stan liczebny ich zachowania, jest wynikiem burzliwych dziejów Rzeczypospolitej, a nie przejawem niechęci wobec wschodniego chrześcijaństwa. Warto pamiętać, że największe zniszczenia nastąpiły w okresach zniewolenia Polski przez sąsiadów, włączając w to również niewątpliwie niechlubną tzw. „akcję Wisła” w 1947 roku.

Stopniowa latynizacja (okcydentalizacja?) sztuki cerkiewnej po upadku Konstantynopola (1453), szczególnie na obszarach pogranicza kulturowego, jak np. na styku ziem polskich i ruskich, nie powinna być postrzegana w kategoriach polityczno-konfesyjnych, jest bowiem przejawem naturalnej osmozy, a nie rzadko także wynikiem indywidualnych aspiracji społecznych zleceniodawców pragnących podnieść swój prestiż fundacjami wzorowanymi na najlepszych, jak sądzono, wzorach artystycznych, kolejno renesansowo-manierystycznych, baroko-

<sup>52</sup> Szerzej o tym M. Smorąg Różycka, *Integracyjna rola sztuki w dobie unii brzeskiej*, „Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, t. V–VI, Kraków 1997, s. 147–155;

<sup>53</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, red. A. Bochnak, J. Samek, t. IV, Warszawa 1971, s. 156.

wych i klasycystycznych<sup>54</sup>. Tworzone w tym duchu dzieła cechuje niewątpliwie swoisty lokalny koloryt stylowo-ikonograficzny, który nie może być oceniany kryteriami dziewiętnastowiecznych kanonów estetycznych czy koncepcji „czystości stylowej”, lecz widziany w szerszym kontekście przemian kulturowych.

### Legacy of Byzantium

We are witnesses to an exceptional interest in the art of East Christianity and, in particular, in the icon. In none earlier period of the European culture has painting caused such vivid and common emotions, perceived by some as the utmost embodiment of Christian mysticism, and by others as a negatively evaluated symbol of fossilized traditionalism opposed to vivifying novelty of modern art. It is accompanied by an equally extraordinary “career” of the very term *icon*, not only in the scientific but also in the medial and colloquial language, with a simultaneous obliteration of the original sense of the Greek word *eikon* (Greek *εἰκών*), meaning picture, image, in Latin – *imago*. Still more and more common is also the inclusion of the research on the icon painting in the scope of theology or history of the Church, perceiving the icon in categories of either laic anthropology or Orthodox bigotry, i.e., beyond the historical order of artistic transformations. Meanwhile, the separation of the two main currents of the European art, originating in the common Greek-Latin source, took place as late as the beginning of the XV century. The West started reflecting nature, whereas Byzantium continued reflecting transcendental reality, permeating Greek-Latin patterns with Christian Neo-Platonist content with the leading concept of gradualistic order of the world and God’s emanation. The overcoming of the iconoclastic crisis (726–843) reinforced this Hellenic and mystic character of the Byzantine painting and the development of narrative cycles devoted to the Virgin Mary and Jesus Christ, clearly reflects the anthropocentric character of Byzantine art, subordinated to the Christ centric doctrine of Christianity.

Gradual latinization (occidentalization?) of the Orthodox Church art after the decline of Constantinople (1453), especially on the cultural frontiers, as e.g.: on the border of Polish and Ruthenian lands, should not be perceived in political-confessional categories, as it is the mark of a natural osmosis and, infrequently, result from individual social aspirations of people aiming at enhancing their prestige by means of endowments following the best, as they believed, alternating artistic patterns – Renaissance-Mannerist, Baroque and Classicistic. Works

---

<sup>54</sup> Precyzyjnie charakteryzuje to zjawisko P. Krasny, *Okcydentalizacja czy modernizacja? Uwagi o przemianach unickiej architektury sakralnej w Rzeczypospolitej w wieku XVIII*, „Kraakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze”, t. V–VI, Kraków 1997, s. 129–140; idem szerzej o tym w monumentalnej pracy *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003.

of art created according to this trend are marked with the particular stylistic and iconographic local colour, which cannot be evaluated according to the nineteenth century criteria of esthetic canons or the conception of “stylistic purity”, but should rather be seen in a wider context of cultural transformations.