

Barbara Dąb-Kalinowska

Warsztat historyka sztuki i źródła

Series Byzantina 2, 9-20

2004

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Warsztat historyka sztuki i źródła

Barbara Dąb-Kalinowska

W tak sformułowanym temacie – „Warsztat historyka sztuki i źródła” – kryje się jeden z najważniejszych problemów badawczych historii sztuki, jakim jest stosunek do źródeł, które Jerzy Topolski przed wielu laty, bo w 1973 r., podzielił na źródła pośrednie i bezpośrednie, do tych pierwszych zaliczył „istnienie informatora (lub większej ich liczby) [...] informującego historyka o pewnym fragmencie rzeczywistości”¹. Jego prawidłowe wykorzystanie zależy od krytyki wewnętrznej źródła. Zaś źródłami bezpośrednimi nazwał on wszystkie źródła typu materialnego, do których włączył to, co przede wszystkim jest przedmiotem zainteresowania historii sztuki, tzn. dzieła sztuki. Topolski, nie wartościując obu rodzajów źródeł, traktował je jako równorzędne w ustalaniu faktów i wyjaśnianiu historycznym². Čwierć wieku później Ryszard Kiersnowski wyraził pogląd, że „metody badawcze, którymi się posługiwano [w badaniach historycznych ostatnich lat] [...] korzystały także z aportu innych nauk, nazwijmy je tu zaprzyjaźnionymi, jak archeologia, historia sztuki, historia literatury, psychologia, a nawet ekologia”³. Warto tu dodać, że na pierwszym miejscu znalazło się źródło-znawstwo. W przytoczonym tu cytacie zawiera się jedna z podstawowych różnic między historią a historią sztuki, dla której właśnie historia czy też jej poszczególne działy są traktowane i wykorzystywane jako nauki pomocnicze. Niemniej nie ulega wątpliwości, że o ile uprawianie badań historycznych bez włączenia w nie dzieł sztuki jest całkowicie możliwe, o tyle historia sztuki nie może się obyć bez historii, która „obecnie prezentuje

¹ J. Topolski, *Elementy metodologii nauk historycznych*, [w:] *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot. Metodologia. Zawód*, Warszawa 1973, s. 157.

² *Ibidem*, s. 158.

³ R. Kiersnowski, *Podsumowanie obrad*, [w:] *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, Warszawa 1997, s. 454.

wielokształtne zainteresowanie dziejami człowieka, obejmuje ono [...] ich personalizację rozumianą jako przeciwwagę pojmowania historii [...] jako bezosobowych masowych procesów społecznych i gospodarczych, politycznych i ideowych, które syntetyzują abstrakcyjną siłą rzeczy nazwy”⁴. Zdaje sobie sprawę, że twierdzenie, iż historia sztuki nie może się obyć bez historii, nie tylko wydaje się nie na czasie w dobie „posthistorii”, ale także i z tego, że wielokroć było podważane przez przedstawicieli różnych metod badawczych. Nie wdając się w szczegółowe ich omówienie, wypada przypomnieć, że postulowany rozbrat sztuki i historii przywołany został z wielką mocą w szeroko prowadzonej dyspacie, która przetoczyła się wśród badaczy po opublikowaniu przez Hansa Beltinga programowej publikacji o końcu historii sztuki⁵. Jednak wśród oponentów i krytyków koncepcji Beltinga byli i tacy, którzy stwierdzali, jak np. Otto Karl Werckmeister, że Belting „nie zadaje pytania o historyczne ugruntowanie kultury artystycznej, które wychodziłoby poza tradycyjną historię sztuki i miałoby charakter historyczno-krytyczny”⁶. Tymczasem według Werckmeistera historyczne ugruntowanie sztuki pozostaje czymś w dużej mierze nieznanym. Kultury artystyczne mogą być historycznie rozumiane, jeśli się je pojmuje „jako system sztuk, których zmienny, wzajemny stosunek daje się zdefiniować [...]”⁷. W każdym razie twierdzi Werckmeister: „myśleć w sposób syntetyczny, historyczny zarazem, stanowi przeciwieństwo enigmatycznej posthistorii, mistyfikacji pojęciowej, której również używa Belting w swojej książce”⁸.

Rozbrat historii i sztuki wynikał także z ciągle ponawianych przez historyków sztuki prób, które miały doprowadzić do ostatecznej samoświadomości dyscypliny, jej odrębności i własnego miejsca wśród nauk humanistycznych. Użyłam tego pojęcia nieprzypadkowo, bowiem pojawiło się ono w publikacji Jana Białostockiego, jedynej, jak dotąd, podsumowującej stan historii sztuki i zawierającej postulaty badawcze, z których dla Białostockiego najważniejszy dotyczył zachowania integralności dyscypliny⁹. Przytoczyłam tu nazwisko Jana Białostockiego nie tylko dlatego, że dla wielu

⁴ A. Gieysztor, *Homo Mediaevalis*, [w:] *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym...*, s. 5.

⁵ H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983; por. M. Bryl, *Hans Belting – prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki*, [w:] *Już się ma pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek historii sztuki*, Warszawa 1999, s. 21–62.

⁶ W. Kersten, *Radical Art History. International Anthologie – Subject: O. K. Werckmeister*, Zurich 1997; M. Bryl, *Hans Belting...*, s. 59.

⁷ M. Bryl, *Hans Belting...*, s. 59.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.

pokoleń historyków sztuki stanowił on i stanowi niepodważalny autorytet, ale także dlatego, że Białostocki prezentował charakterystyczną dla wielu historyków sztuki znikomą znajomość sztuki ortodoksji, co wynikało z zakorzenionego w badaniach europocentryzmu. W przypadku Białostockiego ujawniło się to zarówno w tworzonych przez niego syntezach dziejów sztuki, jak i w podstawowym do dzisiaj opracowaniu źródeł do dziejów myśli o sztuce, w którym Bizancjum zostało potraktowane w sposób marginalny. Nawet jeśli historycy sztuki mają świadomość, że pewnych problemów badawczych czy prób stworzenia metod badawczych obejmujących całe dzieje sztuki nie da się stworzyć bez włączenia w nie sztuki ortodoksji, to zbyt jej powierzchowna znajomość powoduje, że ich dzieła nie są wolne od błędów.

Tak się stało w przypadku dwóch głośnych i wciąż dyskutowanych publikacji Hansa Beltinga *Bild und Kult* i Dawida Freedberga *The Power of Images*¹⁰. Książka Beltinga w dużej mierze poświęcona jest historii ikon traktowanych jako obrazy kultowe i przeciwstawionego im malarstwa „epoki sztuki”. Belting, chcąc przywrócić własną, odrębną historię obrazów kultowych, ich samodzielny i własny status ontologiczny, postuluje „wyjęcie” ich z tradycyjnej historii sztuki, z czym można się zgodzić, ale także z ogólnej historii i teologii (a więc źródeł), uzasadniając to twierdzeniem, że teologia była bezsilna wobec obrazów, nie mogąc ich poddać skutecznej kontroli ze strony słowa¹¹. Ta konstatacja wydaje się najbardziej kontrowersyjna, bo, jak postaram się udowodnić, właśnie relacja słowa i obrazu była jednym z najważniejszych znaków rozpoznawczych malarstwa ikonowego, nie tylko w sferze słownej, ale także wizualnej. Nie można także zgodzić się z Beltingiem, że dla najświetniejszych obrazów kultowych, których sława polegała na historii i cudach, nie ma miejsca w teologii. Wystarczy tu przypomnieć znaczenie, jakie w teologii ikony zajmowały obrazy stworzone nie ręką ludzką. Nie jest moim celem polemika ze wszystkimi tezami Beltinga, jednak chciałabym poruszyć jeszcze dwa problemy: pierwszy – zagadnienie ciągłości między pogańskim i chrześcijańskim użyciem obrazów. Belting opowiada się za tezą, że wprowadzenie chrześcijańskich obrazów nie stanowiło żadnej wyraźnej cezury czasowej. By nie zgodzić się z tą tezą, wystarczy przypomnieć dysputę, którą prowadzili teolodzy

¹⁰ H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1987; D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago–London 1989.

¹¹ H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, przekł. E. Jephcoff, Chicago–London 1994, s. 3. Por. M. Camille, *Hans Belting, Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, „The Art Bulletin”, 74 (1992), s. 514–517.

bizantyńscy dotyczącą ikony i idola czy rzeźby trójwymiarowej. I drugi problem, który chciałabym tylko zasygnalizować. Otóż wprowadzony przez Beltinga ostry podział między epoką obrazu i erą sztuki można łatwo podważyć, jeśli się wykroczy poza „zaklęty krąg”, jaki dla Beltinga, ale także wielu innych badaczy, stanowi utożsamienie sztuki ortodoksji wyłącznie z Bizancjum, bo jeśli się przywoła np. sztukę Rosji, to ona właśnie stanowi znakomity przykład zatarcia tej granicy między erą obrazów a erą historii sztuki, bowiem w tym kraju przez wiele wieków istniały ikony, obrazy-ikony i „dzieła sztuki”, tzn. obrazy religijne.

Freedberg, w przeciwieństwie do Beltinga, objął swoimi rozważaniami wszystkie dzieła sztuki, bez rozróżnienia ich funkcji i przeznaczenia, chociaż nie negował uwarunkowań historycznych powstających dzieł sztuki. Jedną z podstawowych tez Freedberga zakłada stałość, niezmienność reakcji na obrazy. I mimo że badacz dostrzega pewną odrębność przedstawień kultowych obdarzonych nadprzyrodzoną mocą, to jednocześnie stwierdza, że ich istnienie w różnych kulturach i epokach jest wynikiem ich wspólnego źródła, jakim jest gatunkowo uwarunkowana reakcja człowieka na obrazy. Oddziaływania przedstawień kultowych upatruje w samych obrazach, które stanowią reprezentację rzeczywistości, co odbiorca utożsamia z samą reprezentowaną rzeczywistością. Mechanizm ten prowadzi według Freedberga do ożywienia poprzez spojrzenie¹². Teza ta wpisuje się w sposób bardzo wyraźny w spór ikonoklastyczny i argumentację ikonoduli. „Ożywienie poprzez spojrzenie” jest oczywistym odwołaniem się do prowadzonej w teologii ikony dysputy dotyczącej roli poszczególnych zmysłów. Dla Freedberga, co oczywiste, zmysł wzroku jest „najlepszym kanałem prowadzącym do poznania boskości”¹³. W podsumowaniu rozdziału: „Idolatria i ikonoklazm”, Freedberg stwierdził, że zarówno ikonofile, jak i ikonoklaści potrzebowali obrazów, aprobowali ich moc i to powodowało, że jedni i drudzy musieli je kontrolować¹⁴. Ta konstatacja Freedberga wynika z przyjętej przez niego tezy, która zakłada, że wszystkie obrazy posiadają tę tytułową moc. I jeszcze jeden, z pozoru, ale tylko z pozoru marginalny problem, który łączy obu tak różnie interpretujących obrazy badaczy – Beltinga i Freedberga, to deprecjacja znaczenia aktu poświęcenia obrazów dla ich cudotwórczej mocy i czci im oddawanej. Dla Beltinga argumentem było rozpowszechnienie obrazów kultowych przed okresem, w którym akt poświęcenia stał się obowiązujący. Natomiast Freedberg traktował poświę-

¹² D. Freedberg, *op. cit.*, s. 28.

¹³ *Ibidem*, s. 209, 399–400.

¹⁴ *Ibidem*, s. 427.

cenie ikony jako mające drugorzędne znaczenie wobec samoistnej mocy obrazu kultowego, podobnie identyfikacja świętego oparta na znajomości ikonografii nie decydowała jego zdaniem o działaniu i mocy ikony¹⁵. Wydaje się konieczna dyskusja z tymi twierdzeniami. Chociaż w horosach VII Soboru Powszechnego nie ma jeszcze mowy o obrzędzie poświęcenia ikony, to począwszy od Teodora Studyty, wielu teologów podkreślało, że poświęcenie ikony jest aktem, w którym następuje utożsamienie ikony z pierwowzorem, a więc obdarzenie jej łaską i świętością i to właśnie stanowi moc ikony i powoduje, że jej kult staje się uprawomocniony¹⁶. Do tego problemu chciałabym jeszcze powrócić w dalszej części artykułu. Natomiast konieczność ikonograficznej identyfikacji postaci czy wydarzenia (negowana przez Freedberga) wydaje się niezbywalnym warunkiem, aby ikona stała się obiektem czci. To rozpoznanie ułatwiają napisy na ikonach i przestrzeganie kanonu, który według W. Byczkova obejmuje proporcje postaci, ich wzajemną relację wyrażoną przez ruch i kolorystykę¹⁷. Najważniejszą funkcją kanonu był jasny i wyrazisty przekaz o przedstawionej postaci czy wydarzeniu.

Znaczenie źródeł pisanych dla właściwej interpretacji sztuki ortodoksji, a przede wszystkim ikon, jest oczywiste, co dokumentuje nie tylko ich obfitość, ale przede wszystkim wciąż obecna w literaturze i piśmiennictwie relacja między słowem i obrazem. Wprowadzone tu rozróżnienie między literaturą a piśmiennictwem nie ma charakteru aksjologicznego, wskazuje natomiast na dwa kręgi kulturowe, z których czerpała literatura bizantyńska. Tymi obszarami były: literatura grecka i piśmiennictwo Bliskiego Wschodu¹⁸. Sergiusz Awierincew określił to jako „splot słów, w którym złote nici helleńskiego idealizmu filozoficznego upiękuszają wschodnią tkaninę”¹⁹. Literatura bizantyńska odgrywała największą rolę w nauczaniu wiary, a jej znaczenie na przestrzeni IV-IX w. coraz bardziej wzrastało²⁰. Zacząć wypada od przypomnienia sformułowania św. Bazylego, który porównując obrazy do słów homilii, traktował je jako tożsame w przedsta-

¹⁵ H. Belting, *Bild und Kult...*, s. 8; D. Freedberg, *op. cit.*, s. 406.

¹⁶ *Myśli o ikonie Sergiusza Bulhakowa*, wyb. i przekł. Z. Podgórzec, [w:] *Ikona. Symbol i wyobrażenie*, red. E. Bogusz, Warszawa 1984, s. 7.

¹⁷ W. W. Byczkow, *Wizantjskaja estietika*, Moskwa 1977, s. 149.

¹⁸ S. Awierincew, *Grecka „literatura” i bliskowschodnie „piśmiennictwo”*, [w:] *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, przekł., wstęp i noty biogr. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 54.

¹⁹ *Ibidem*, s. 74.

²⁰ G. Lange, *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn 1999.

wionym przedmiocie i celu²¹. U Ojców Kapadockich – uogólniając – nastąpiło zrównanie obrazu ze słowem, ponieważ oba media miały służyć temu samemu celowi, tzn. umożliwieniu „zobaczenia”, przy czym obrazy mogą przekazywać słowa objawione²².

Na specjalną uwagę, ze względu na wykorzystanie w polemice z Żydami znaczenia obrazu i słowa, zasługują pisma Leoncjusza z Neapolis, który uzasadniając kult obrazów, przypominał, że upamiętniają one życie i śmierć Chrystusa, jednocześnie jednak zastrzegał, że ten kult nie dotyczy deski ani farb, lecz odnosi się ku samemu Chrystusowi, głosząc zarazem jego chwałę. Podobnie, jak sugerował Leoncjusz, Żydzi oddając cześć Księdze Praw, nie czczą jej materiału ani atramentu, lecz zawarte w niej słowa Boga²³. Sformułowanie Leoncjusza wykorzystujące w uzasadnieniu kultu ikon dogmat Wcielenia stało się toposem klasycznej teologii ikony.

W klasycznej teologii ikony problem wzajemnej relacji słowa i obrazu był stale obecny, jednak teolodzy różnili się w jej interpretacji. Np. patriarcha German przyznawał pierwszeństwo słowu, obraz bowiem uzyskuje swoją pełną wartość dopiero w związku ze słowem. Przy czym, przypisując ikonom funkcje nauczające, German wzmacniał ich wartość, bo ich bezpośredni przekaz potęguje jednocześnie oddziaływanie słowa, co ma swoją przyczynę w fizycznym charakterze natury ludzkiej²⁴. Wagi ikon w nauczaniu wiary upatrywał German w tym, że stanowią one podsumowanie treści przekazanych w tekście pisanym, ale także mogą być zachętą do uzyskania i pogłębienia wiedzy o treściach dotąd nieznanach, a które można zobaczyć na ikonach²⁵. German zwracał także uwagę na to, że namalowany obraz może w sposób skrótowy przedstawić odpowiadającą mu obszerniejszą relację ewangeliczną²⁶.

Także Jan z Damaszku poświęcał wiele uwagi problemowi relacji słowa i obrazu. Ta relacja wynikała wedle Jana z podstawowych potrzeb wiernego, jakim jest zarówno usłyszenie, jak i zobaczenie. Bóg bowiem staje się słyszalny za pośrednictwem Pisma Świętego, widzialny zaś dzięki wizerunkom, co potwierdzali Apostołowie, którzy go zarówno widzieli, jak i słyszeli. To, co świadkowie przekazali o Chrystusie pośrednio, czyli poprzez słowo, może być postrzeżone bezpośrednio dzięki wyobrażeniu. Przyznanie tego same-

²¹ A. M. Malingrey, *Chrześcijańska literatura grecka*, przekł. ks. M. Starowieyski, Tarnów 1995, s. 112–117.

²² G. Lange, *op. cit.*, s. 18, 38.

²³ *Ibidem*, s. 74.

²⁴ *Ibidem*, s. 84.

²⁵ *Ibidem*, s. 95.

²⁶ *Ibidem*, s. 103.

go znaczenia obrazowi i słowu Pisma Świętego uzasadniał Jan stwierdzeniem, że wyobrażenie nie służy jedynie przekształceniu usłyszanego w postrzeżone, ale także i tym, że słowo i obraz mają tę samą wartość w przekazie tego, co zostało objawione. W związku z tym oba te media zasługują na taki sam kult²⁷.

Nie wydaje się konieczne przytaczanie wszystkich wypowiedzi teologów bizantyńskich na temat relacji słowa i obrazu, jak i dokładne omówienie uchwał VII Soboru Powszechnego, które, jak wspomniałam, nie zawierają informacji o obrzędzie poświęcenia wizerunków. Nie mniej pragnę przypomnieć, że w swoich uchwałach Sobór stwierdził, że obrazy przywodzą na pamięć Wcielonego Boga, prowadząc do uczucia radości, które nie jest wynikiem oddziaływania kolorystyki ikony, lecz przekazania treści Ewangelii, odbiorca bowiem nie zatrzymuje się na ich materialnej stronie, ale podobnie jak w przypadku tekstu zważa na treść, sens i znaczenie. A co najważniejsze, obrazy umożliwiają wewnętrzne uwielbienie ich prawzorów, analogicznie do przyjęcia słowa Pisma Świętego. W czasie VI sesji Soboru biskup Grzegorz przeczytał przeciw ikonoklastów, którzy twierdzili, „że nie istnieje taka święta modlitwa poświęcająca ikony, która by uczyniła ją ze zwykłego przedmiotu świętą, ale ciągle pozostają one rzeczami zwykłymi, niemającymi żadnego innego znaczenia poza tym, jakie nadał im malarz”. Odpowiedź diakona Epifaniusza uznała częściowo ten fakt, ale diakon podkreślił, „że święte przedmioty już ze swojej nazwy są pełne świętości i łaski, oznaczając ikonę znanym imieniem”²⁸.

Dla patriarchy Nicefora charakterystyczne było określenie obrazu jako „milczącego słowa”, postrzegane bowiem przedstawienie trafia do tego samego ośrodka duchowego człowieka, który przyjmuje bodźce słuchowe. Logograf prezentuje więc ten sam temat, co malarz²⁹. Kult obrazów wywodził Nicefor z tradycji przyznającej cześć zarówno wizerunkom, jak i Pismu, których treść i znaczenie są takie same. Widzialne obrazy są symbolami wiary, zrodziły się wraz z nią i wraz z nią się rozwijały, stanowiąc znaki zbawczego Wcielenia. Nicefor pisał: „Chrystus, nasz Bóg, który stał się człowiekiem, przyjął imię, które oznacza jednakowo każdą z połączonych natur, jako uświęcone Bóstwo i człowieczeństwo, tak że pod jednym słowem poznawane są dwie połączone natury i hipostatyczne ich zjednoczenie w jednej osobie”³⁰.

²⁷ *Ibidem*, s. 123.

²⁸ D. J. Sahas, *Icon and Logos, Sources in Eighth-Century Iconoclasm*, Toronto–Buffalo–London 1988, s. 171; G. Lange, *op. cit.*, s. 171.

²⁹ D. J. Sahas, *op. cit.*, s. 205.

³⁰ *Ibidem*, s. 206.

Przy czym patriarcha dodawał, że wzrok o wiele szybciej i skuteczniej wie-
dzie do poznania i pobudzenia wiary, postrzeganie jest bowiem bezpośrednio
i bardziej przekonujące i dłużej pozostaje w pamięci niż rzeczy usłyszane³¹.

Jak wspominałam, to Teodorowi Studycie zawdzięczamy pełne teoretycz-
ne uzasadnienie konieczności umieszczania na ikonach napisów. Dla Stu-
dyty jedność obrazu z pierwowzorem stała się głównym argumentem uzasa-
dniającym kult ikon. To właśnie jedność przedstawionej postaci i jej
wizerunku stwarza możliwość przyjęcia wobec prawzoru i ikony tej samej
proskynesis. Różnica zaś zawiera się w substancji materialnej ikony, która
nie ma nic wspólnego z substancją prawzoru. „Podobieństwo Praobrazu
i przedstawienia wskazane jest tylko w imieniu, które ustanawia tożsamość
czci, ale nie rzeczy. Taka jest cecha obrazu i jego Praobrazu, że obraz i ikona
nazywane są imieniem Praobrazu, i przy odrzuceniu jednego odrzuca się
też drugie, ponieważ istnieją one razem”. Przy czym Studyta rozwiązał jeden
z podstawowych problemów, wskazał bowiem na możliwość malowania
różnorodnych wizerunków Chrystusa (czytaj typów ikonograficznych)
wobec faktu istnienia jednego jego prawzoru. Studyta uczynił to, akceptując
istnienie artystycznego stopniowania podobieństwa, a przede wszystkim
dzięki nadaniu wszystkim wizerunkom wspólnego imienia umieszczonego
w postaci napisu na ikonie³². Tak pojęty napis na ikonie spełnia bardzo
ważną funkcję, bo to on powoduje jednoznaczne powiązanie z prawzorem,
co jest warunkiem obdarzenia obrazu czcią. Wspólnota imienia, wiążąca
prawzór z wizerunkiem, nie odnosi się wyłącznie do imienia w literalnym
sensie, lecz obejmuje wszystkie istniejące tytuły prawzoru, co nadaje tym
samym przedstawieniom funkcje obwieszczające. Inaczej mówiąc: słowo
spełnia funkcję identyfikującą, ale także objawiającą³³. I co może warte
szczególnego podkreślenia, wedle Studyty nie istnieje żadne określenie Zba-
wiciela, którym nie mógłby być opisany Jego wizerunek, bo to stwierdze-
nie zostało wykorzystane zarówno przez zwolenników zachowania na iko-
nach realizmu ewangelicznego, jak i tych, którzy byli propagatorami realizmu
symbolicznego. Tak więc według Studyty napis na ikonie wyraża jedność
obrazu i prawzoru i nadaje moc wizerunkowi dzięki identyfikacji imienia.

Warto przypomnieć, że propagandowa działalność ikonoduli nie została
zakończona wraz z ich zwycięstwem, a jednym z problemów, który był
rozważany właściwie aż do upadku Bizancjum, było zagadnienie relacji sło-
wa i obrazu. Zwycięskimi okazały się ikony, by przypomnieć wypowiedź

³¹ *Ibidem*, s. 209 i n.

³² *Ibidem*, s. 224.

³³ *Ibidem*, s. 226.

patriarchy Focjusza, który przyznając pierwszeństwo ikonom twierdził, że to one lepiej spełniają funkcje dydaktyczne, wspomagają pamięć i stymulują do naśladowania męczenników³⁴. Dysputa dotycząca relacji słowa i obrazu, a przede wszystkim funkcji napisów na ikonach rozgorzała ponownie i miała wyjątkowo ostry charakter na Rusi, jej apogeum przypadło na połowę XVI w. Biorący udział w tej dyspucie teolodzy jak i hierarchowie świeccy odwoływali się do poglądów, które prezentowali teolodzy bizantyńscy.

Podsumowując problem relacji słowa i obrazu i obecności napisów na ikonach, należy stwierdzić, że „nadanie imienia ikonie, które jest jej własnym imieniem, jest niezbędnym warunkiem stania się zwykłego wyobrażenia ikoną”. Nadanie imienia sprawia, że następuje zjednoczenie prawozoru z ikoną. Jedynie Kościół ma prawo do tej czynności, czemu towarzyszy obrzęd poświęcenia i specjalnie odmawiana modlitwa. „Słowo, napis na ikonie jest skróconym jej oznaczeniem, przy czym słowo na ikonie jakby zatrzymuje czas”. Jest ono umieszczone na obrazie w celu wyrażenia istoty tego, co jest przedstawione, przy czym istoty niezmiennąjącej się³⁵.

Pozwolę sobie zwrócić uwagę na jeszcze jeden problem, mimo że był on w literaturze przedmiotu wielokrotnie omawiany. Otóż Ojcowie Kościoła wschodniego, tworząc teologię ikony, wywodzili ją wyłącznie z teologii. I chociaż próby racjonalizacji teologii pojawiły się w Bizancjum już w XI w. i były wciąż ponawiane, to podobnie jak dążenia do przekształcenia teologii w filozofię czy też w rodzaj filozofii neoplatońskiej skończyły się niepowodzeniem³⁶. Natomiast w pracach twórców nowej teologii ikony czy, jak określa ją ks. Henryk Paprocki, „teologii neopatrystycznej” próby zbliżenia teologii do filozofii są wciąż ponawiane, chociaż, co oczywiste, nie w jednakowym stopniu realizowane. Pozwolę sobie wysunąć hipotezę, że prócz innych czynników, ta właśnie symbioza teologii i filozofii neoplatońskiej przyczyniła się do popularności nowej teologii ikony wśród zachodnich badaczy sztuki ortodoksji. Obok wszystkich zasług, jakie ma nowa teologia ikony dla właściwej interpretacji ikon, najważniejszą wydaje się powrót do źródeł, bowiem rozpoczęta już w XVII w. publikacja materiałów źródłowych nie tylko nabrała rozmachu, ale także spowodowała, że wydawane w XIX w. przede wszystkim w Rosji źródła o różnorodnym charakterze od lat 60.–70. ubiegłego wieku zaczęły być coraz częściej wykorzystywane przez

³⁴ R. Cormack, *Writing in the Gold. Society and Icons*, London 1985, s. 142–152.

³⁵ D. S. Lichaczew, *Poetika drevnerusskoj literatury*, Leningrad 1971, s. 30–31; W. W. Byczkow, *op. cit.*, s. 148; Ks. H. Paprocki, *Obrzędy poświęcenia ikon w Kościele Prawosławnym*, [w:] S. Bułgakow, *Ikona i kult ikony*, Bydgoszcz 2002, s. 101–125.

³⁶ H. Paprocki, *op. cit.*, s. 101–125, 142–143.

historyków sztuki. Przy czym wydaje się konieczne stwierdzenie, że teologia ikony dzięki temu, że wniosła do badań nowe spojrzenie, stała się na dobre kilka lat metodą obowiązującą, uzyskała status nieomal kanoniczny, jednocześnie, co nieuniknione, ulegała stopniowo uproszczeniu. I mimo że opierała się przede wszystkim na źródłach, to jej kontynuatorzy i naśladowcy w dużej mierze właśnie jej konstatacje wykorzystywali jako materiał źródłowy. Skrupulatnie odnotowane przez bizantynologów niedostatki teologii ikony, a przede wszystkim jej założona ahistoryczność, z czego wynikała negacja nie tylko modelu ogólnego rozwoju, zaprzeczenie istnienia w sztuce początku, wzrostu i upadku, ale także nieuwzględnienie kontekstu polityczno-społecznego powstających dzieł sztuki, spowodowały pojawienie się bardzo wyraźnych tendencji zmierzających do ukazania faktograficznych mechanizmów rządzących sztuką³⁷.

Zwolennicy konieczności dostrzegania związków między zjawiskami artystycznymi a ogólnym procesem historyczno-społecznym jednocześnie uchylili pytania o źródła, bo to skutkowało ich zdaniem zagubieniem się w „historiach”. Zaś dążenie do osadzenia badań nad sztuką ortodoksji w „nowej historii sztuki” doprowadziło do prób wyjaśnienia tego, co charakterystyczne w sztuce ortodoksji, a więc długiego trwania typów ikonograficznych, niewielkich zmian formalnych i swoistej praktyki warsztatowej poprzez „siły napędowe” decydujące o zmianach zachodzących w dziełach sztuki. Te siły napędowe to różnorako rozumiane mechanizmy społeczne, takie jak: mecenat zbiorowy, prywatny, ostentacja, naśladownictwo i emulacja. Uznane za właściwe dla specyficznej struktury społeczeństwa bizantyńskiego stanowią swoisty „teatr statusu”, w którym dzieła sztuki stanowiły aż i tylko „znaczące maski i rekwizyty”³⁸. Jednak zarówno te propozycje badawcze, jak i nieudane usiłowania włączenia badań sztuki ortodoksji w teorię „długiego trwania” (co warte odnotowania, udało się to ks. Michałowi Janosze), a przede wszystkim wyczerpanie się możliwości badawczych nowej teologii ikony spowodowały wśród badaczy poczucie kryzysu dyscypliny³⁹. Najbardziej dobitnie wyraził to Ihor Ševčenko, który stan bizantynologii określił jako co najmniej niezadowolający, co więcej podkreślił, że

³⁷ B. Dąb-Kalinowska, *Historia i historia sztuki bizantyjskiej*, [w:] *Ikony i obrazy*, red. B. Dąb-Kalinowska, Warszawa 2000, s. 41.

³⁸ A. Cutler, *Art in Byzantine Society, Motive Forces of Byzantine Patronage*, „Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik”, 31 (1981), s. 759–787; B. Dąb-Kalinowska, *op. cit.*, s. 47.

³⁹ M. Smorąg-Różycka, *Problematyka badań nad sztuką bizantyjską: 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, s. 53–78.

ten krytyczny sąd wypowiedziany przez niego w 1996 r., w 2000 r. wydawał mu się jeszcze bardziej uzasadniony⁴⁰.

Na marginesie chciałabym dodać, że poczucie niezadowolenia ze stanu dyscypliny cechuje także badaczy niezajmujących się sztuką ortodoksji, a ta „frustracja” jest spowodowana przede wszystkim dwoma czynnikami: samodzielną rezygnacją z refleksji teoretycznej jako niepotrzebnej lub wręcz szkodliwej dla właściwego funkcjonowania i rozwoju badań oraz teoretycznym rozpasaniem charakterystycznym dla anglojęzycznej historii sztuki⁴¹. Receptą, jak twierdzi wielu badaczy, może się stać stworzenie całościowej teorii obejmującej wszelkie przejawy wizualnej aktywności człowieka, teorii, która oparta jest o tradycję naszej dyscypliny⁴². Diagnoza Ševčenki wpisuje się zatem w dużym stopniu w odczucia innych badaczy. Jaka więc wobec takich stanowisk naukowców rysuje się perspektywa badawcza dla bizantynologii i czy można sformułować wnioski dotyczące warsztatu historyka sztuki ortodoksji i konieczności wykorzystania źródeł bądź jej braku? Według Ševčenki obecną bizantynologię można podzielić na próby rekonstrukcji i konstrukcji przeszłości. Ševčenko, co oczywiste i co wynika z jego wieloletniej postawy badawczej, opowiada się przeciw tej drugiej koncepcji, a jednocześnie zwraca się z apelem do bizantynologów, aby porzucili jego zdaniem jałowe usiłowania konstrukcji przeszłości, bowiem, jak twierdzi, wynikają one z jednej strony z niemożności zrzucenia bagażu „bycia” w świecie współczesnym, z drugiej z grzechu uwikłania czystej bizantynologii w badania interdyscyplinarne. Aby zrealizować koncepcję rekonstrukcji przeszłości, należy zdaniem Ševčenki sięgnąć ponownie do źródeł, zappełnić puste, niezagospodarowane pola badawcze i powrócić do prac prowadzonych przez uczonych, których dzieła nie były skażone nowymi metodami badawczymi.

Podobne stanowisko zaprezentował P. Magdalino, który opowiedział się za rekonstrukcją kultury bizantyńskiej, przede wszystkim jej literatury będącej źródłem informacji historycznej, ale także sztuki wizualnej, pozostającej od niej w ścisłej zależności. Przy czym nie można nie zgodzić się z Magdalino, że „rekonstrukcja nie może być całkowita, bo zarówno rekonstrukcja, jak i jej interpretacje służą współczesnym, a nie tym, których dzieje opisują historycy i historycy sztuki”⁴³.

⁴⁰ I. Ševčenko, *Perceptions of Byzantium*, [w:] *Perceptions of Byzantium and its Neighbors (843-1261)*, ed. O. Z. Perry, The Metropolitan Museum of Art, 2000, s. 19.

⁴¹ M. Bryl, *Czy samobójstwo historii sztuki? O Bildwissenschaft, bałkanizacji, polskim kontekście i suwerenności sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, 24 (2001), s. 6.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ I. Ševčenko, *op. cit.*, s. 17; P. Magdalino, *A History of Byzantine Literature for Historians*,

Nie wydaje mi się, aby niezbywalnym warunkiem zachowania integralności bizantynologii była konieczność odrzucenia wszystkich współczesnych metod badawczych. I tak jak za możliwe uważam wzbogacenie interpretacji sztuki ortodoksji poprzez wykorzystanie hermeneutyki Gadamerowskiej, tak sądzę, że przydatna może być koncepcja historii sztuki zaproponowana przez M. Brötjega⁴⁴. Brötje twierdził m.in., że to, czego doświadcza odbiorca w kontakcie z dziełem sztuki, ma charakter bezpośredniej iluminacji, pozarozumowego, „intuicyjnego rozumienia” sensu własnej egzystencji. Sztuka umożliwia człowiekowi zaspokojenie podstawowej – wynikającej z istotowej jego konstytucji – potrzeby kontaktu z tym, co absolutne. Jest to możliwe dlatego, że każdorazowo medium dzieła – w przypadku dzieła sztuki jest to jego płaszczyzna – pełni rolę „oglądowego synonimu” horyzontu metafizycznego. Oznacza to, że medium przyjmuje na siebie wychodzącą od oglądającego podmiotu projekcję absolutu (analogie z teologią ikony wydają się uderzające). Brötje wyrażał przekonanie o najwyższym przeznaczeniu sztuki w świecie ludzkim, jako fenomenie, dzięki któremu człowiek może doświadczać transcendencji i zaspakajać potrzebę metafizyczną⁴⁵.

Pozwolę sobie na podsumowanie: wydaje się, że bizantynologia jest tą dziedziną, w której źródła, „świadomość historyczna” są równie ważne, jak dzieła sztuki, których właściwa, osadzona w rekonstrukcji przeszłości interpretacja bez wykorzystania źródeł nie jest możliwa.

[w:] *Actes du Colloque international philologue, Nicosie-Chypre, 25-25 mai 2000*, Paris 2002, s. 167-171, 173.

⁴⁴ M. Brötje, *Der Siegel der Kunst. Zur Grundlegung der existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990.

⁴⁵ Por. omówienie M. Bryła, *Czy samobójstwo...*, s. 23-24.