

Magdalena Kunińska

„Żyjąc na pograniczu cywilizacji zachodniej łacińskiej i wschodniej greckiej...”: orientalizm w badaniach nad wspólnym dziedzictwem : kilka uwag o stosunku Mariana Sokołowskiego do sztuki bizantyńskiej i ruskiej

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 1, 63-70

2013

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.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
 TOM I

Magdalena Kunińska
 Uniwersytet Jagielloński, Kraków; PISnŚS

„Żyjąc na pograniczu cywilizacji zachodniej łacińskiej i wschodniej greckiej idącej do nas przez Ruś i Rosję z Bizancjum”: orientalizm w badaniach nad wspólnym dziedzictwem. Kilka uwag o stosunku Mariana Sokołowskiego do sztuki bizantyńskiej i ruskiej

W 1880 roku, Marian Sokołowski, docent prywatny w dziedzinie historii sztuki i archeologii¹ wygłosił tytułowy zwrot podczas Pierwszego Zjazdu Historycznego Polskiego; był to jeden z postulatów programowego tekstu dotyczącego badania i wydawania zabytków architektury.² Sto piętnaście lat później Robert Nelson zatytułował jeden ze swoich artykułów: *Living on the Byzantine Borders of Western Art*³ i przyznać należy, że podobieństwo obu zwrotów zainspirowało przedstawiony przeze mnie tekst. Jednak gdy przyjrzymy się bliżej, możemy znaleźć kolejne analogie: Sokołowski wygłosił swój tekst, gdy historia sztuki w Polsce jako dyscyplina akademicka dopiero się tworzyła i zawarł w nim listę postulatów dla nowego paradygmatu. Nelson – pracował w momencie kryzysu i postmodernistycznej refleksji nad historią sztuki, gdy oczywista stała się zachodocentryczność jej pierwszych faz a przede wszystkim do głosu doszły uwagi, iż badanie przeszłości nigdy nie jest naturalne i towarzyszą mu pozaakademickie cele.

Problem wspólnego dziedzictwa kultury wschodniej i zachodniej dotyczył i dotyczy badań

polskich i rosyjskich ze względu na zależności historyczne i geograficzne. Wystąpienie poświęcone zostanie problemom i uprzedzeniom w badaniach nad dziedzictwem Kościoła Wschodniego na dawnych ziemiach związanych z Polską.

Potrzeba zdefiniowania na nowo dyscypliny pozwoliła na wskazania strategii i mechanizmów rządzących tekstami historyczno-artystycznymi i Nelson zaprezentował sposoby ewaluacji i pozycjonowania sztuki postbizantyńskiej w wieku XIX.

Bez wahania możemy stwierdzić, że to M. Sokołowski wzbudził w końcu XIX wieku „modę” na badania dziedzictwa ruskiego z terenów obecnej Ukrainy. Rozpoczęło ją wystąpienie na I Zjeździe Historycznym Polskim im. Jana Długosza. Szybko pojawili się entuzjastyczni badacze, a sama tendencja została złośliwie scharakteryzowana przez W. Łozińskiego: „tak poruszona kwestia ma nie tylko urok nowości, ale także swoją osobną stronę aktualną a sympatyczną. Dla tych, którzy nigdy nie zwracali uwagi na sztukę cerkiewną ruską, ma ona coś z powabu rewelacji”.⁴ Kilka zdań poświęco-

¹ Sokołowski (1881: 111).

² Sokołowski (1881: 102–116).

³ Nelson (1996: 3–11).

⁴ Łoziński (1887: 9). Po wystąpieniu Sokołowskiego reaktywowało się lwowskie Towarzystwo Archeologiczne pod przewodnictwem W. Dzieduszyckiego, którego Sokołowski opisał jako determinującego „z entuzjazmem i swadą” [Sokołowski

nych tym terenom zawiera ukryte głęboko struktury historii sztuki M. Sokołowskiego. Mówił on, dając historii sztuki w Polsce zadanie wyznaczenia granic sztuki europejskiej: „samo nasze położenie geograficzne wskazuje, żeśmy się rozwijali nie tylko pod wpływem cywilizacji zachodniej, łacińskiej, ale w części i wschodniej, greckiej, idącej przez Rus i Rosję z Bizancjum. Wpływy łacińskie na zachodnich przestrzeniach kraju wznosiły pomniki romańskie i gotyckie, tak jak greckie na wschodnich – bizantyńskie. Ale wiemy o tym dobrze, że te dwa wpływy ulegały sobie wzajem i walczyły, ze sobą. Jak daleko i kiedy najdalej posuwał się romanizm i gotycyzm na wschód, o ile na modyfikacje bizantyńskich form oddziaływał, gdzie leżała ruchoma i niepewna, a zwykle od politycznych granic niezależna linia odgraniczając je od siebie jest to pytanie interesujące historię nie tylko naszej, ale całej europejskiej kultury, na które my jedni dać możemy odpowiedź”.⁵

Zabytki architektoniczne opowiadają zatem o zjawiskach historycznych i stanowią widzialne znaki rubieży kultury łacińskiej. Romańskie i gotyckie formy dostrzegane dalej i dalej na wschód pozwalają owe granice poszerzać. Sam Sokołowski

(1882–1883) cyt. za: Sokołowski (1899: 435)]. W 1882 zaczęto wydawanie „Przeglądu Archeologicznego” i wystosowano apel o kolekcjonowanie zabytków ruskich [Odezwa (1882: III–IX)]. Ów ruch zaowocował Wystawą Archeologiczną Polsko-Ruską w 1885. Sokołowski przygotował tekst dotyczący malarstwa na Rusi w albumie wystawy [Sokołowski (1886: 13–24)], szczegółowo zajmując się malowidłami Kaplicy Świętokrzyskiej. W 1883 roku Sokołowski powtórzył swój apel i wnioski w publikacjach dotyczących odkryć I. Szaraniewicza w Haliczu, pokazując związki Ks. Halickiego z Polską i na marginesie studium o ikonie św. Jana Chrzyciela z Buczacza [Sokołowski 1882–1883: 1–14]. W 1888 zorganizowana została kolejna wystawa, z której rezultatów Sokołowski nie był zadowolony; co ciekawe, używa tutaj po raz kolejny metafory języka, którym „mówią” zabytki i stwierdza, że słyszymy jego odmienność, lecz nie rozumiemy praw nim rządzących [Sokołowski (1889: 619–657)]. Postuluje zatem poszukiwanie praw stojących za stylem owych zabytków, a nie proste zbieractwo kolejnych obiektów [Sokołowski (1889: 620–621)], co jest typową cechą historii sztuki Mariana Sokołowskiego. Trzyma się również cały czas założeń o odpowiedniości kultura-forma i podkreśla, że samo zbieractwo nie pozwala sięgnąć sedna ruskiej kultury. Zrozumienie owych praw widzi w badaniu zabytków sąsiednich [w łańcuchu form, przyp. MK], dopiero znalezienie właściwego miejsca tłumaczy pojedyncze dzieło. Swoje wnioski powtarza w tomie *Kronprinzenwerk* w 1889, zaskakująco mało miejsca poświęcając malarstwu ruskiemu, co jest kolejnym znaczeniowym elementem w sposobie prezentacji wyników historii sztuki. O historii badań: Deluga (2003) oraz Deluga (2005). O równoległe prowadzonych badaniach ukraińskich: Rudenko (2005).

⁵ Sokołowski (1881: 111).

ze sztuką ruską spotykał się zaledwie kilkukrotnie, można powiedzieć, że w całej spuściźnie prace jej dotyczące stanowią same w sobie margines, co jest interesujące przy strategii zwracania uwagi na sposoby prezentacji i znaczeniową rolę wyborów. Sztuka ruska leży na rubieżach zarówno ogrodu sztuki zachodnioeuropejskiej, jak historii sztuki M. Sokołowskiego. Co jeszcze bardziej istotne, prezentuje on w nich zamkniętą grupę obiektów: większość dotyczy grupy ikon z XVII stulecia, publikuje również ikonostasy z Rohatyna, Bohorodczanów, z cerkwi św. Paraskewy we Lwowie i obraz św. Jana Chrzyciela z Buczacza, to one stanowią punkt odniesienia dla innych. Kaplica Świętokrzyska w katedrze krakowskiej zostaje uznana za przykład szkoły ruskiej, rodzimej na terenach Litwy, która przez Kijów, dotarła do Polski. Warto zastanowić się, co na dobrą sprawę dzieła te mają ze sobą wspólnego: ich wybór podyktowany jest dostrzegalnym (przynajmniej dla M. Sokołowskiego) wymieszeniem tradycji bizantyńskiej i zachodniej, zaznaczającym granice kultury.

W tekście z roku 1883, Sokołowski wskazał na sposoby tworzenia tożsamości sztuki ruskiej, pisał: „Z wykopalisk halickich bowiem wyciągnąć można wnioski odnośnie do całej początkowej, ruskiej architektury, rzucające światło na dalszą przyszłość tych poszukiwań, a obraz buczacki pozwala nam rozróżnić niektóre greckie cechy od łacińskich w ruskim malarstwie i dotknąć stosunku do siebie zachodnich i wschodnich wpływów, górującego nad wszystkimi tymi pracami na Rusi i mającego szerszy interes”; o tożsamości sztuki ruskiej decyduje więc specyficzne zmieszanie wpływów bizantyńskich i zachodnich. Stąd używana często metafora „przeplatania bizantyńskiej kanwy nicią zachodniego haftu” odczytywana może być dosłownie (obecność elementów morfologicznych z tradycji zachodniej) oraz przenośnie – jako znak/ świadek skomplikowanych stosunków kulturowych. Tak traktowane są cerkwie w Owruczu i Kołozży.⁶ Pamiętać należy, iż Sokołowski opublikował również obszernie studium malowideł z Soboru Sofijskiego w Kijowie, tuż po ich publikacji przez Prachowa. Zatytułował tę pracę *Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura*, podkreślając tym samym zawartość historii kultury jako czynnika powodującego zmiany historii stylu i zaczynając swoją pracę od obszernego studium dotyczącego ustroju i religii wschodniego kościoła.

⁶ Sokołowski, Mokłowski (1906: 534).

Trzymanie się raz obranego paradygmatu dziedziny, owych „najgłębszych struktur”, które zostały zapomniane w XX wieku, zaowocowało krytyką osiągnięć tego okresu i zarzutami braku systematyczności w badaniach i marginalizacji problemu.⁷ Pamiętać jednak należy, iż celem historii sztuki Sokołowskiego nie było badanie sztuki wschodniej, lecz zachodniej i wskazanie jej „słupów granicznych”. Jest ona zatem jak najbardziej systematyczna, ale w sposób wynikający z konsekwentnego tworzenia uniwersalnego łańcucha sztuki europejskiej, a więc tak naprawdę wyznacza koniec **prawdziwej sztuki**,⁸ niemożność bowiem uszeregowania w „łańcuchu filiacji”⁹ owocuje traktowaniem obiektów (np. ikonostasów) jako okazów etnograficznych. Obecność czynnika kulturowego jest tu bardzo istotna; Sokołowski pisze o „naszej” sztuce, sztuce europejskiej, należy zatem wskazać również na obiekty, które z ogrodu sztuki europejskiej zostały wykluczone. W tym zakresie Sokołowski pozostaje wiernym uczniem C. Schnaasego, definiując sztukę „inną” jako okazy etnograficzne.¹⁰ Stosunek do sztuki ruskiej pokazuje w nieubłagany sposób niepokojące cechy powszechnej historii sztuki: jej „zachodocentryzm” i ksenofobię oraz określanie zarówno swojego dziedzictwa, jak i samej siebie (jako dziedziny) w kategoriach wyższości cywilizacyjnej. Powoduje również konieczność zdefiniowania „innego”, gdy mówimy o NAS. By potwierdzić swoją własną tożsamość historia sztuki (w tym ta w wersji M. Sokołowskiego) wykorzystuje mechanizmy „ukrytych perswazji”, które w przypadku badań nad dziedzictwem bizantyńskim polegają na: strategicznych pominięciach, zmianach kolejności w układzie wykładu i własnościach retorycznych wypowiedzi. W przedstawionym w 1878 programie nauczania historii sztuki, Sokołowski, podobnie jak F. Kugler, sztukę bizantyńską umieścił w dziale „sztuka średniowiecza”, ale przed sztuką wczesnochrześcijańską, zrywając zatem jej łączność z dziedzictwem średniowiecza zachodnioeuropejskiego i traktując jak zamkniętą całość. Nadanie takiej pozycji „wyrzuca” niejako Bizancjum z osi rozwoju sztuki europejskiej, stawiając je w opozycji jako bliższe Azji, która traktowana jest jako wciele nie zabobonu i zdziczenia.

Szczególnie natężenie retoryczne – druga cecha – jest wręcz zaskakujące w pismach Sokołowskiego dotyczących Rusi, co więcej – dotyczy ono samych charakterystyk kulturowych. Pisząc o zażytkach, opisując i przeprowadzając identyfikacje ikonograficzne, używa języka naukowego *sine ira et studio*¹¹ (np. jest również na bieżąco ze stanem badań; prezentując freski Kaplicy Świętokrzyskiej obficie korzysta z *Manuel d'iconographie chrétienne*¹² i podkreśla jego rolę dla nauki, korzysta z prac Kondakova,¹³ a w programie nauczania zamieszcza nazwiska Wuasta i Salzenberga, badaczy Hagia Sophia. Wreszcie zabiera głos w dyskusji o pochodzeniu sztuki włoskiej od sztuki bizantyńskiej i staje po stronie J. Strzygowskiego¹⁴). Badacz używa języka „militarnego” natomiast w momencie różnicowania i oceny, sprawiając wrażenie, że chce odgradzać sztukę europejską wielkim murem. Czytamy o „linii demarkacyjnej”,¹⁵ „polu bitwy”¹⁶ czy miejscu, „gdzie łacińska kultura ma ostateczne nad bizantyńska zwycięstwo”.¹⁷

Język ten przestaje wreszcie dziwić, gdy wiemy już, że historia sztuki powstawała jako część wielkiego ruchu budowania swojej tożsamości, a tym samym autonomii. Cechy pisarstwa Sokołowskiego są nieuchronną konsekwencją tej roli. Owo poszukiwanie tożsamości jako części dziedzictwa europejskiego, którego drugą stroną jest odcięcie się od wszelkich powiązań z Azją, należy nazwać orientalizmem, zgodnie z definicją E. Saïde’a, który określili go jako: „strategie pomagającą w definiowaniu samego siebie przez konstruowanie <innego>, którego charakterystyka zasadza się na byciu w opozycji do Zachodu”¹⁸ w kontrastowym obrazie, ideach, osobowości, doświadczeniu”.

Śladem orientalizmu w historii sztuki M. Sokołowskiego jest pisanie o dziedzictwie Wschodu i Zachodu z użyciem par przeciwstawnych określeń: życie/śmierć, cnota/wada, wolność/schemat,

⁷ Np. Ceran (2002: 25–35); Różycka Bryzek (1965), Kraśny (2005).

⁸ Sokołowski (1898: 33).

⁹ Sokołowski (1881: 104).

¹⁰ Sokołowski (1898).

¹¹ Wyczuwamy zresztą pewien wewnętrzny konflikt; czytając opisy malowideł w Kijowie odnosimy wrażenie, iż one się Sokołowskiemu ewidentnie... podobają. Jednak nie jest możliwa pozytywna ich ocena ze względu na przyjęte i rządzące dyskursem jego historii sztuki zasady.

¹² O znaczeniu publikacji podręcznika przez Charlesa Didrona – uwagi M. Smorąg Różyckiej we wprowadzeniu do polskiego tłumaczenia *Hermenei*. Dionizjusz (2004).

¹³ Por. КОНДАКОВ (1877), КОНДАКОВ (1876).

¹⁴ Sokołowski (1888: 73–120) za Strzygowskiego (1888).

¹⁵ Np. Sokołowski (1881: 111), Sokołowski (1882–3: 433).

¹⁶ Sokołowski (1881: 111).

¹⁷ Sokołowski (1899: 453).

¹⁸ Saïd (1978).

racjonalizm/ignorancja, prawdziwa sztuka/obiekt etnograficzny, wreszcie przywołanie opozycji nauka/dyletantyzm i wskazanie, iż tylko opisane podejście do sztuki wschodniej gwarantuje naukowość podejścia. Cywilizacyjna przepaść zdefiniowana zostaje w słowach: „My, ludzie Zachodu (*die Westliche*) tylko po zanurzeniu się głębiej w ten obcy świat możemy zauważyć, iż wyrażają ONI ludzkie uczucia inaczej niż MY”.¹⁹ Sztuka bizantyńska opisywana jest w kategoriach zniszczenia, śmierci, zgnilizny i jedynie próba wyznaczenia granic sztuki własnej uprawnia do zanurzenia w ten obcy świat i próbę wyłowienia z niego zjawisk odrębnych – malarstwa ruskiego. Współorganizator lwowskiej wystawy pisał wprost: „Galicyja wschodnia może więcej jak każda inna część kraju naszego jest interesującą pod względem badań archeologicznych – tutaj tradycje bizantyńskie ścierały się w walce, a następnie bratały się z zachodnią kulturą. To też nie tylko architektura, snycerstwo i malarstwo średniowieczne i czasów nowszych wschodniej Galicyi, ale nawet tak mało jeszcze znane zabytki przemysłu artystycznego i sztuki kościelnej, noszą na sobie odrębne, wybitne piękno”.²⁰ Zdefiniowanie odrębnego zjawiska pozwala „przeciągnąć” sztukę ruską do ogrodu europejskiego, co jak wiemy, było stałą obsesją M. Sokołowskiego.

Stąd również stwierdzenia ryzykowne, które doprowadziły do uznania przez A. Różycką Bryzek tego typu historii sztuki za „niepotrafiącą oceniać sztuki bizantyńskiej jej własnymi kategoriami”.²¹ Wydają się one wynikać z napięcia pomiędzy skrupulatnym podejściem do dzieł, kiedy Sokołowski zastrzega: „nie ma nic niebezpieczniejszego w nauce niż zestawianie ze sobą pomników, których prócz powierzchownego podobieństwa żadne głębsze pokrewieństwo nie łączy” oraz „Analogii dla naszego obrazu można szukać tylko w bizantyńskim malarstwie, w rzeczywistości i nieomylnie bizantyńskich mozaikach i miniaturach, tudzież w najstarszych ikonach kijowskiej Rusi. Jest to jedyny naukowy wniosek, jaki z tych nadzwyczajnych form wynika”,²² gdzie przypisuje *explicitie* dziedzictwo ruskie do schedy Bizancjum, a sposobem tłumaczenia jego odmienności. M. Rampley zauważył pewną dysproporcję w prezentacji sztuki kościoła wschodniego

w *Kronprinzenwerk* i zastanawiał się nad powodami szowinistycznego traktowania.²³ Takie podejście wynikało z wpisania w strukturę *allgemeine Kunstgeschichte*, która otwarcie opiera się na historiozofii G. J. F. Hegla i jego modelu historiozofii. Pamiętać musimy o konsekwencjach wynikających ze struktury łańcucha i podstawowych pojęć łączności i odmienności formalnych, wtedy nie dziwi obecność tak mocno zarysowanych przeciwieństw (wszak pisząc o sztuce ruskiej i kontrastując ją ze sztuką rosyjską i azjatycką, Sokołowski pisze o rubieżach sztuki europejskiej).

Najważniejszą parą pojęć jest opozycja życie/śmierć, w której „życie” utożsamione jest z rozwojem, śmierć natomiast ze „skostnieniem form”. Jest to typowe dla zachodniej Europy przywiązanie do idei rozwoju i postępu. Jakkolwiek, niesprawiedliwym byłoby przypisywanie Sokołowskiemu skrajnego poglądu; podkreśla on znaczenia rozwoju sztuki bizantyńskiej we wczesnych epokach i twórczą rolę architektury²⁴ i obecnego w niej „zmysłu kombinacji” form antycznych. Następnie zaś, pod wpływem „barbarzyńców” sztuka traci swój organiczny charakter a architektura nie zmienia swego „kościokładu”, lecz jedynie dekorację, jest to architektura „dywanowa”, co zaprzecza jej organiczności. Analizę tę czerpie bezpośrednio od C. Schnaasego.²⁵

Najgorszym występkiem sztuki tej cywilizacji jest załamanie rozwoju (bo jakże wtedy ułożyć łańcuch?), co dziś oczywiście okazało się być fałszem. Sokołowski roztacza nam przed oczami upiorne wizje, wykorzystując swój talent retoryczny; zgodnie bowiem z przyjętym sposobem wyjaśniania, upadek sztuki jest widocznym znakiem stanu społeczeństwa, ustroju, państwa. Pisze: „Dwie jednak były wielkie między Cesarstwem zachodnim a bizantyńskim różnice, w których się streszcza cała różnica dwóch światów i dwóch odrębnych, jednej rodzącej się a drugiej już **starzej**ającej, jednej europejskiej, a drugiej w znacznej części **azjatyckiej** cywilizacji”,²⁶ co jest odbiciem również prywatnych, politycznych poglądów wyrażonych w słowach: „my prowadzimy przez wolność do Europy a Moskwa przez despotyzm do Azji”.

Za taki stan rzeczy obwinia centralną, absolutystyczną władzę oraz obecne w niej pierwiastki reli-

¹⁹ Sokołowski (1898: 52–53).

²⁰ Wierzbicki (1886: 1).

²¹ Por. Różycka Bryzek (1965).

²² Sokołowski (1899: 459).

²³ Rampley (2009).

²⁴ Sokołowski (1899: 380). Pogląd ten powtarza po N. Kondakowie.

²⁵ Schnaase (1869: 177).

²⁶ Sokołowski (1899: 376).

gijne. Tym samym definiuje INNEGO jako Azję, z niej bowiem pochodzą elementy ceremoniału. Dalej przenosi stan umysłowości na sztukę: „Z natury rzeczy [używa tutaj argumentu „z natury”, bardzo trudnego do obalenia], musiało to wpłynąć na całą kulturę, na sztukę, na piśmiennictwo i język, jak na cały stan umysłowy i moralny i wycisnąć trwale piętno na tych wszystkich objawach życia” (widzimy zatem po raz kolejny, że dla M. Sokołowskiego sztuka jest częścią szerokiego pojęcia kultury i jej przemiany są częścią ogólnego procesu historycznego).

Krakowskiego badacza brzydzi kondycja Cesarstwa, uważa bowiem, iż „Cesarstwo bizantyńskie nie było greckie [...] górę wzięły bowiem pierwiastki azjatyckie”.²⁷ Historia Bizancjum to dla Sokołowskiego stagnacja „wstrząsana morderstwami, trucizną i pałacowymi przewrotami”.²⁸ Koherentną wizję rysuje w sprawach religii: Sokołowski przeciwstawia zjawiska monastyczne; na zachodzie – gdzie zasadą zarządzającą była praca (a więc aktywność), oraz na wschodzie – gdzie dominowała kontemplacja kojarzona ze skostnieniem. Tutaj dzieła sztuki „mające źródło w przesądach i wyobrażeniach ciemnych mas, czy też powstałe w klasztorzym życiu, pokrywały i obrastały niczym pleśnią jej schnącą gałąź”.²⁹ Sztuka, jak cała cywilizacja „musiała martwieć i schnąć jak gałąź pozbawiona żywotnych soków”.³⁰ Na tym martwym ciele łatwo zaszczepiły się pierwiastki azjatyckie.

Tak dalekie „poróżnienie” sztuki zachodniego i wschodniego chrześcijaństwa jest efektem zanurzenia historii sztuki w heglowskiej filozofii. Niemiecki filozof pisał bowiem: „Chrześcijaństwo Cesarstwa Bizantyńskiego utonęło w śnie przesądu, pozostając ślepo posłuszne patriarchom”,³¹ dlatego „Cesarstwo było od wewnątrz wstrząsane namiętnościami wszelkich rodzajów, było pod presją barbarzyńców, którym było w stanie stawić nikły opór”.³² Ten sposób myślenia przejął J. Burckhardt, piszący: „W krańcowym okresie Cesarstwa dominował despotyzm, wzmocniony unią dominacji kościelnej i świeckiej. W miejsce moralności przedłożył ortodoksę, w miejsce wyrażania naturalnych instynktów hipokryzję. W zetknięciu z chciwością

despotyzmu narastała marność sztuki religijnej i literatury, objawiająca się upartym powtarzaniem tych samych motywów”.³³

Tego typu opinie o Bizancjum były częścią światopoglądu europejskiego w wieku XIX; dla mnie najciekawsza jest teza o odpowiedniości sztuki i stanu „towarzyskości/uspołecznienia”, pokazująca działanie w praktyce przyjętych struktur zawartości i prezentacji wiedzy z zakresu historii sztuki. Sokołowski odwołał się nawet wprost do Hegla, pisząc o „wielkim myślicielu” i wspólnym punkcie wyjścia dla obu cywilizacji: „Jakby na mocy tego prawa rytmicznej oscylacji, które głęboki nowożytny myśliciel na dnie wszelkiego ruchu i postępu stwierdzi, kiedy w zaraniu egzystencji nowożytnych społeczeństw wschód bizantyński na sztukę całego zachodu znaczny i z wielu względów zbawienny wpływ wywierał, to wkrótce potem dojrzewająca i do uczucia samodzielności przyszła cywilizacja zachodnia, w daleką głąb wschodu posuwała swoje zdobycze”.³⁴ Zachód zatem jest jedyną aktywną domeną, oddzielną konsekwentnie od „gałęzi pozbawionej życiowych soków”. Co ciekawe, nawet podobne formy (proste, jeszcze nie potrafiące należycie naśladować rzeczywistości materialnej formy romańskie oraz wg Sokołowskiego pozostające na tym samym poziomie *mimesis* – bizantyńskie), nabierają przeciwstawnych cech, gdy umieszczone są w kulturowym kontekście. Sokołowski, co jest dziedzictwem obecnej w jego historii sztuki bazy aksjologicznej i przywiązania do ideału sztuki antycznej, nie ceni ani jednego, ani drugiego, dostrzega „pstrokaciznę” i skłonność do maskowania szkieletu architektonicznego (co potwierdza tezy zawarte w rekonstrukcji metody, iż badanie form skupia się na porównywaniu konstrukcji i dostrzeganiu przemian poszczególnych elementów). A jednak romanizm zachodni jest objawem początków życia, pełnym witalności, sztuka bizantyńska zaś jest objawem skostnienia i śmierci. Używa tutaj interesującej metafory jutrzemki i zmierzchu: „Proces, który się w ich łonie odbywa, przygotowuje je do tego. Jeden z nich starzeje się i przeżywa, a drugi budzi do życia; jeden ma za sobą przeszłość, drugi – przyszłość przed sobą, jeden jest o wiele kulturalnie, a drugi za to moralnie wyższy, a przy tym wszyst-

²⁷ Sokołowski (1899: 376).

²⁸ Sokołowski (1899: 376).

²⁹ Sokołowski (1899: 376).

³⁰ Sokołowski (1886: 14).

³¹ Hegel (2007: 340).

³² Hegel (2007: 340).

³³ Praca o epoce Konstantyna publikowana po raz pierwszy w 1853 roku; tu cytowana Burckhardt (1853).

³⁴ *Passus* ten dotyczy ponownie badań architektury jako widomych znaków końca cywilizacji i jej zdobyczy; por. Sokołowski (1899: 453).

kim znać między nimi pokrewieństwo. Jak w lunie wieczornej i zorzy porannej, oko w nich rozpoznaje te same blaski.³⁵ W tym kontekście szalenie interesująca jest również skrajnie inna ocena roli wpływów ludowych. Na zachodzie: „Kiedy we Francji, w Niemczech, a co za tym idzie i u nas apokryfowe piśmiennictwo przekazuje średniowiecznemu, tak ściśle z życiem ludu związanemu malarstwu to tylko, co jest anegdotą, co zbliża każdą ze scen religijnych do realności; zrozumiałszą dla patrzącego robi”³⁶ (sztuka ludowa zatem zbliża umysłem skomplikowane pojęcia), natomiast na wschodzie „przynosi wszelkie przesady i dogmaty”. Jedynym możliwym ratunkiem jest wpływ kultury, a co za tym idzie – sztuki zachodniej, ów „stymulujący oddech”, który w jakiś nadprzyrodzony chyba sposób miał opętać duszę athoskiego mnicha: „uświęcone przez kościół wschodni, nie wykluczały ze swej strony odmian. Przesadzano zatem nieruchomość sztuki bizantyńskiej, twierdząc, że jej wytwory są kopiami zawsze jedne drugich. Fakta stanowczy temu kłam zadają. Miała ona nieraz artystów oryginalnych i twórczych, którzy sobie nawet na górze Athos, zdobycze sztuki zachodniej przyswajali”.³⁷ W tym przeciwstawieniu naoczne formy przybiera opozycja śmierć/życie i kształtów nabiera cywilizacja zachodnia.

O zanurzeniu w ogólnohistorycznym procesie świadczy również zastosowanie opozycji racjonalność/przesąd, które służą wyjaśnieniu form sztuki zachodniej i bizantyńskiej. Oto w Bizancjum: „Pisarzem najbardziej rozpowszechnionym i wziętym, najczęściej przepisywanym staje się wśród społeczeństwa bizantyńskiego XI i XII w. ów Grzegorz Nazjazeński, zwany *Teologos*, odznaczający się właśnie ta górnolotna wymową, skłonnością do brania przenośni za argument, porównania za fakt rzeczywisty, który się tak z charakterem epoki godzi”,³⁸ a tak osłabiony „charakter epoki” (ewidentny heglizm) podatny jest na azjatycką dominację.

Zbudowawszy ten opozycyjny model, Sokołowski umieszcza w nim sztukę sąsiadów, jako dającą się jeszcze „uratować”, choć „Dwa pierwsze stulecia Chrześcijaństwa, a zwłaszcza przez czas największej świetności Kijowa, pełne fale bizantyńskiej kultury wyrzucały na Dnieprowe brzegi i dalej swe ziarna,

kielkujące powoli i przyjmujące się na tej ziemi. O wiele ważniejszą jednak od tej strony materialnej była strona moralna, która jej dopiero właściwy koloryt nadaje, nieoddzielny od herezji i ascetyzmu z bizantyńsko-bułgarskiego dziedzictwa: «od bizantyńskiej i bułgarskiej spuścizny, ascetyzm i herezja, zapuszczają tu zaraz głębokie korzenie».³⁹ Po raz kolejny dostrzegamy zależność form sztuki od ustroju moralnego; najgorszy wpływ miały monastera: „moralnym i umysłowym stanie tych monasterów mołdawskich, które z naszymi na Rusi. Czerwonej miały ciągle stosunki. W nich ducha zachodowi wrogiego i do reform uprzedzonego podtrzymywały”, malarstwo powstałe pod wpływem owego skostnienia prowadzi do tego, że „Trudno wyobrazić w tym zastosowaniu coś bardziej monstrualnego. Ewangeliści wyglądają jak kupcy wołów na jarmarku w Perehrynce skąd te obrazki pochodzą, jeśli wioszczka ta ma jarmarki, o czym wątpimy, a Chrystus tegoż Samego pochodzenia, jak rzeźnik w karczmie”.⁴⁰

Sokołowski rzuca więc w całości malarstwo powstałe pod wpływem Azji i „Moskwy” na żer pierwiastków azjatyckich, sam natomiast jak wiemy, inicjuje badania nad sztuką ruską. Jest to interesujące z perspektywy całości historii sztuki krakowskiego badacza; sztukę tę można w ogóle włączyć do ogólnego obrazu/ogrodu przez dostrzeżenie w niej wpływów zachodnich: „Rozwijała ona na bizantyńskich podstawach swoje własne malarstwo, na które nie bez wpływu były owe azjatyckie pierwiastki, i które stawało się zaskorupiałe i martwe. Od czasu do czasu wprawdzie, w dwóch epokach szczególnie, Odrodzenia i XVIII w, sztuka zachodnia zaczęła na nie oddziaływać, ale za każdym razem ukazy carskie i związane z nimi postanowienia moskiewskich synodów, nawracały je na tradycyjną i uświęconą drogę”.⁴¹

Cała ta złożona konstrukcja świadczy o jednym – iż w obrębie zainteresowań M. Sokołowskiego leży sztuka zachodnioeuropejska, której w miarę możliwości pełny obraz jest jego celem. Ów łańcuch w pewnym miejscu się urywa i tożsamość sztuki europejskiej budowana jest zarówno na zasadzie wspólnoty osiągnięć własnych, jak i szowinistycznej krytyki osiągnięć kręgu wschodniego, wykorzystywanej tu pragmatycznie. Np. obserwując Kaplicę

³⁵ Sokołowski (1899: 453).

³⁶ Sokołowski (1899: 385).

³⁷ Sokołowski (1886: 14).

³⁸ Sokołowski (1899: 385).

³⁹ Sokołowski (1899: 413).

⁴⁰ Sokołowski (1889: 631).

⁴¹ Sokołowski (1886: 15).

Świętokrzyską Sokołowski zajmuje się głównie poszukiwaniem rozbieżności i odmian ikonograficznych, niezgodności z *Hermeneią*, stawiając niejako każdorazowo „punkt” po zachodniej stronie tablicy i przeciągając ten zabytek do ogrodu sztuki europejskiej. Całość zaś kulturowego dyskursu jest efektem zanurzenia historii sztuki w historii kultury i przyjęcia za Heglem i C. Schnaasem, iż formy sztuki odpowiadają formom kultury (i to w sposób dosłowny).

Bibliografia

- Burckhardt 1853 = Burckhardt, Jacob: *The Age of Constantine the Great*, Nowy Jork 1853.
- Ceran 2002 = Ceran, Waldemar: „Główne osiągnięcia polskich badań nad historią sztuki bizantyńskiej” [w:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze*, Małgorzata Smorąg Różycka (red.), Kraków 2002: 25–35.
- Deluga 2003 = Deluga, Waldemar: „Rozwój badań naukowych nad sztuką cerkiewną na przełomie XIX i XX wieku” [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna: dzieła–twórcy–ośrodki–techniki*, Jan Giemza (red.), Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003, Łańcut 2003: 74–83.
- Deluga 2005 = Deluga, Waldemar: „Polish-Ukrainian research of the post-Byzantine art in 19th 20th Century” [w:] *Niš and Byzantium*, Third Symposium Niš, 3–5 June 2004, Niš 2005: 489–502.
- Dionizjusz 2004 = Dionizjusz z Furny: *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków 2004.
- Hegel 2007 = Hegel, Johann Georg Friedrich: *Philosophy of History*, Nowy Jork 2007.
- Krasny 2005 = Krasny, Piotr: *Architektura cerkiewna na ziemiach ruskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2005.
- Łoziński 1887 = Łoziński, Władysław: *Malarstwo cerkiewne na Rusi*, Lwów 1887.
- Nelson 1996 = Nelson, Robert: „Living on the Byzantine Borders of Western Art”, *Gesta*, 3–11(1996).
- Odezwa 1882 = „Odezwa Wydziału Towarzystwa Archeologicznego we Lwowie”, *Przegląd Archeologiczny*, 1 (1882): III–IX.
- Rampley 2009 = Rampley, Matthew: „For the Love of the Fatherland: A Patriotic Art History and the Kronprinzenwerk in Austria-Hungary”, *Centropa*, 9 (2009): 160–175.
- Różycka Bryzek 1965 = Różycka Bryzek, Anna: „Zarys historyczny badań nad bizantyńsko-ruskimi malowidłami ściennymi w Polsce”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 27 (1965): 291–294.
- Rudenko 2005 = Rudenko, Ołeh: „W poszukiwaniu sztuki rodzimej: Dyskusja wokół recepcji ruskiego malarstwa sakralnego końca XIX i początku XX wieku w Galicji Wschodniej”, *Roczniki humanistyczne*, 52 (2005): 419–449.
- Said 1978 = Said, Edward: *Orientalism*, New York 1978.
- Schnaase 1869 = Schnaase, Carl: *Geschichte der Kunstgeschichte*, t. 3, Stuttgart 1869.
- Sokołowski 1881 = Sokołowski, Marian: „Warunki wydawnicze pomników architektury w Polsce” [w:] *Pamiętnik pierwszego zjazdu historyków im. Jana Długosza*, Michał Bobrzyński, Marian Sokołowski (red.), Kraków 1881: 102–116.
- Sokołowski 1882–1883 = Sokołowski, Marian: „Badania archeologiczne na Rusi Galicyjskiej”, *Przewodnik Naukowy i Literacki*, (1882; 1883): 1057–1072, 1–14.
- Sokołowski 1886 = Sokołowski, Marian: „Malarstwo ruskie” [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885 – Выставка археологична польско-русска устроена во львовъ въ року 1885 – Polnisch-Ruthenische Archeologische Ausstellung in Lemberg 1885 – Exposition archeologique des objets polonais et ruthenien a Lemberg 1885*, Ludwik Wierzbicki (red.), katalog wystawy, Lwów 1886: 13–24.
- Sokołowski 1888 = Sokołowski, Marian: „Bizantyńska i ruska średniowieczna kultura”, *Przegląd Polski*, 22 (1888): 73–120. [za:] Strzygowski 1888 = Strzygowski, Josef: *Cimabue Und Rom*, Wiedeń 1888.
- Sokołowski 1889 = Sokołowski, Marian: „Sztuka cerkiewna na Rusi i na Bukowinie. Wystawa stauropijalna we Lwowie 1888/89”, *Kwartalnik historyczny*, 3 (1889): 619–657.
- Sokołowski 1898 = Sokołowski, Marian: „Malerei und Plastik” [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, t. 19: Galizien, Wiedeń 1898.
- Sokołowski 1899 = Sokołowski, Marian: *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, t. 1, Kraków 1899.
- Sokołowski, Mokłowski 1906 = Sokołowski, Marian, Mokłowski, Tadeusz: „Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej przez Kazimierza Mokłowskiego i Maryana Sokołowskiego”, *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, 7 (1906): 529–558.
- Wierzbicki 1886 = Wierzbicki, Ludwik: „Wstęp” [w:] *Wystawa Archeologiczna Polsko-Ruska urządzona we Lwowie w roku 1885 – Выставка археологична польско-русска устроена во львовъ въ року 1885 – Polnisch-Ruthenische Archeologische Ausstellung in Lemberg 1885 – Exposition archeologique des objets polonais et ruthenien a Lemberg 1885*, Ludwik Wierzbicki (red.), katalog wystawy, Lwów 1886: 1.
- Кондаков 1876 = Кондаков, Н[икодим] П.: *Древняя архитектура Грузии*, Москва 1876.
- Кондаков 1877 = Кондаков, Н[икодим] П.: *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Одесса 1877.

Magdalena Kunińska

Living “on the borderline of western Latin civilisation and eastern Greek one, which came to us from Byzantium through Kievan Rus and Russia”: Orientalism in the research of the shared heritage: some remarks concerning Marian Sokołowski’s attitude toward Byzantine and Ruthenian art

The problem of shared cultural heritage is relevant to both Polish and Russian art historical research because of historical and geographical relationships. The paper is dedicated to problems and prejudices which are present in Polish research of Orthodox Church art from former Poland (now Ukraine). The terms “artistic and cultural borderline” and so-called “Ruthenian school of icon painting” are defined. It was created in the end of the 19th Century by Marian Sokołowski, who held the first academic chair of art history in former Poland and it is full of prejudices in the 20th century described by Edward Said as “orientalism”.

Features of Sokołowski’s art-historical writings concerning Ruthenian art are shown here as a part of “general art history” (*allgemeine Kunstgeschichte*) paradigm created in Germany in the 1840s. I presented principles and presuppositions of philosophical and aesthetic nature shared by Sokołowski and general art history, which made him to create a constructive entity of “Ruthenian school of art”, while grabbing a part of orthodox heritage.