

# Michał Janocha

---

## Słowo a obraz : źródła literackie do dziejów estetyki i sztuki bizantyńskiej

---

Series Byzantina 2, 21-41

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## *Słowo a obraz. Źródła literackie do dziejów estetyki i sztuki bizantyńskiej*

Ks. Michał Janocha

„Czas płynie bez przerwy wartkim prądem, zagarnia i unosi ze sobą do otchłani zapomnienia wszystko, co się dzieje [...]. Lecz nauka historii jest tamą silniejszą od potoku czasu. Stawia ona poniekąd zaporę czasowi, któremu oprzeć się niepodobna. Wszystkie zdarzenia, jakie tylko może uchwycić, zatrzymuje i nie pozwala, by ześlizgnęły się w przepaść zapomnienia”<sup>1</sup>. Powyższe słowa, którymi Anna Komnena rozpoczęła pisanie *Aleksjady*, mogą posłużyć za wstęp do refleksji nad źródłami literackimi do dziejów sztuki bizantyńskiej.

Temat artykułu nawiązuje do tematu niniejszego tomu. Z tą różnicą, że zawęza go do Bizancjum, a jednocześnie poszerza, bowiem obejmuje nie tylko sztukę, ale i estetykę. Zacznę od tej ostatniej.

### **1. Słowo o pięknie, czyli źródła literackie estetyki bizantyńskiej**

Źródeł bizantyńskiej teorii piękna należy szukać w pismach greckich Ojców Kościoła, przede wszystkim św. Bazylego Wielkiego oraz u Pseudo-Dionizego Areopagity. Bizantyńczycy przejęli klasyczną teorię piękna w wersji pitagorejsko-platońsko-plotyńskiej odczytanej przez pryzmat Biblii, przede wszystkim Ewangelii. W całym *Corpus Dyonisiacum*, a szczególnie w traktacie *O imionach boskich* piękno jest jedną z najważniejszych kategorii teologicznych, jego źródło bowiem jest w Bogu. Piękno jest źródłem i celem bytu, dlatego też powinno być przedmiotem dążeń i miłości. „Wszelki byt pochodzi z Piękna-i-Dobra, wszelki trwa w Pięknie-i-Dobru, wszelki

---

<sup>1</sup> Anna Komnena, *Aleksjada*, przekł. O. Jurewicz, [w:] R. Browning, *Cesarstwo Bizantyńskie*, przekł. G. Żurek, Warszawa 1997, aneks, s. 362.

nawraca do Piękna-i-Dobra”<sup>2</sup>. Nigdy w historii estetyki europejskiej piękno nie uzyskało wyższej rangi. Myśl Pseudo-Dionizego znalazła licznych kontynuatorów ze św. Maksymem Wyznawcą i jego *Mystagogią* na czele i legła u podstaw całej estetyki bizantyńskiej na tysiąc lat. Platona idea piękna została tu jednak dogłębnie przekształcona przez teologię Wciele-  
nia, dzięki czemu pierwiastek materialny uzyskał nową godność i wartość.

Począwszy od św. Maksyma Wyznawcy, pojęcie piękna absolutnego z kategorii spekulatywnych coraz bardziej przesunęło się w kierunku doświadczenia wewnętrznego, opisywanego nie w traktatach filozoficznych, ale ascetyczno-mistycznych. Niestworzone piękno, ujmowane w kategorii światła, osiągnęło swój punkt kulminacyjny w pismach św. Symeona Nowego Teologa, które oddziaływały w dobie późnobizantyńskiej na św. Grzegorza Palamasa i jego doktrynę hezychazmu, skupioną na kontemplacji światła Taboru<sup>3</sup>.

Piękno Boga przejawia się w świecie. W *pankalii* kosmosu jest miejsce na piękno dzieł człowieka, w tym także sztuki, choć o tej ostatniej wypowiedzi jest niewiele.

Zadaniem tego krótkiego artykułu nie jest streszczanie historii estetyki bizantyńskiej, wnikliwie opracowanej w ostatnim półwieczu począwszy od A. Grabara i P. A. Michelisa, przez J. Beckwitha, G. Mathew, D. Olsufiewa aż po W. W. Byczkova<sup>4</sup>. Podkreślę tylko raz jeszcze, że ta najbardziej spirytualistyczna w historii koncepcja piękna została opisana w literaturze filozoficzno-religijnej i ascetyczno-mistycznej, będącej notabene najoryginalniejszą i najgłębszą częścią całej literatury bizantyńskiej<sup>5</sup>. To nie przypadek, że słynne słowa o pięknie, które „zbawi świat”, zostaną po wiekach napisane nie na Zachodzie, ale w kraju, który przyjął chrzest z Bizancjum.

---

<sup>2</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2, *Estetyka średniowieczna*, Warszawa 1989, s. 12–20 (*Estetyka Pisma Świętego*), s. 20–30 (*Estetyka greckich Ojców Kościoła*), s. 31–37 (*Estetyka Pseudo-Dionizego*), s. 37–48 (*Estetyka bizantyńska*).

<sup>3</sup> *Filokalia. Teksty o modlitwie serca*, przekł. i oprac. J. Naumowicz, Kraków 1998.

<sup>4</sup> A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, „Cahiers archéologiques”, t. I, 1945, s. 15–43; P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris 1959; J. Beckwith, *Byzantine Aesthetics*, „Apollo”, 78 (1963), s. 157–162; G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London 1963; D. Olsufiew, *Schiema wizantijskich osnov teorii tworcstwa*, Moskwa [bd.]; W. W. Byczkow, *Wizantijskaja estietika. Teoreticzeskije problemy*, Moskwa 1977; idem, *Plotins Theorie des Schönen als eine der Quellen der byzantinischen Ästhetik*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft”, 28 (1983), nr 1, s. 22–34; idem, *2000 let christianskoj kultury sub specie aethetica, Rannieje christianstwo. Wizantija*, t. I, Moskwa–Sankt-Pietierburg 1999.

<sup>5</sup> F. H. Marshall, J. Mavrogordato, *Literatura bizantyńska*, [w:] *Bizancjum. Wstęp do cywilizacji wschodniorzymskiej*, oprac. N. H. Baynes, H. St. L. B. Moss, przekł. E. Zwolski, Warszawa 1964.

Ale... „dokądże pędzę? Jakiż wiatr, jak na morzu, poniósł na bezdroża me słowa? [...] Powróć, pieśni moja...”<sup>6</sup>.

## 2. Słowo a obraz, czyli źródła literackie sztuki bizantyńskiej

Po tej skrótowej charakterystyce źródeł literackich bizantyńskiej estetyki przejdę do prezentacji źródeł literackich związanych z bizantyńską sztuką. Pomijam tu osobną kategorię źródeł pisanych, jakimi są archiwalia. Mam na myśli akta cesarskie bądź kościelne, inwentarze i katalogi, zwłaszcza klasztorne, zawierające m.in. wykazy ikon, relikwi czy manuskryptów, a także zapisy testamentalne<sup>7</sup>. Źródła archiwalne, w obecnym stanie wiedzy, reprezentowane są więcej niż skromnie. Skoncentruję się wyłącznie na źródłach literackich<sup>8</sup>. Nawiązując do tytułu naszego tomu – „Słowo i ikona” – skupię się na jednym kontekście owego „słowa” – jego relacji do dzieła sztuki, określonego umownie jako „ikona”, albo lepiej – aby nie nadużywać tego i tak już nadużywanego terminu – jako „obraz”<sup>9</sup>. Z punktu widzenia wzajemnych zależności relacje między słowem a obrazem mogą być bezpośrednie albo pośrednie. Z punktu widzenia kierunku odniesień można powiedzieć, że relacje między słowem a obrazem mogą być trojaki: po pierwsze gdy słowo oddziałuje na obraz, po drugie, gdy słowo i obraz oddziałują na siebie wzajemnie i po trzecie, gdy obraz oddziałuje na słowo. Mówiąc skrótowo:

---

<sup>6</sup> Paulus Silentarius, *Opis Św. Zofii*, przekł. J. Białostocki, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, oprac. J. Białostocki [*Historia doktryn artystycznych*, t. I], Warszawa 1988, s. 194.

<sup>7</sup> Do najbardziej znanych należą inwentarze monasterów: Bačkovo w Bułgarii (1083), Eleusy w Welusie koło Strumicy w Bułgarii (1085), Kecharitomene w Konstantynopolu (przed 1118), S. Pietro Spira w Kalabrii (ok. 1135), Xylourgou na Atosie (1143) i św. Jana Teologa na Patmos (1200). Niektóre inwentarze są włączone w skład typikonów, o których będzie jeszcze mowa. Wybór tekstów inwentarzowych, katalogowych i zapisów testamentowych przytaczają: C. Mango, *The Art of Byzantine Empire (312-1453). Sources and Documents* [*Sources and Documents in the History of Art Series*], New York 1972, s. 237–238; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, *Anhang. Texte zur Geschichte und zum Gebrauch der Bilder und Reliquien*, nr 23–27, s. 578–587.

<sup>8</sup> Najpełniejsze opracowanie literatury bizantyńskiej w języku polskim: O. Jurewicz, *Historia literatury bizantyńskiej*, Warszawa 1984.

<sup>9</sup> Druga kategoria relacji jest najpowszechniejsza i zarazem najbardziej skomplikowana, a rozsupływaniu wielowarstwowych splótów słowa i obrazu w kulturze europejskiej poświęcono już obfitą literaturę. Tym zagadnieniem zajmuje się m.in. specjalistyczne czasopismo amerykańskie „Word and Image”. Zob. też: *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982.

- A. słowo dla obrazu
- B. słowo z obrazem
- C. słowo o obrazie.

Granice między tymi trzema kategoriami nie są ostre. Omówię je pokrótce, skupiając uwagę głównie na dwóch ostatnich.

## A. Słowo dla obrazu

W pierwszej kategorii źródeł literackich, które oddziaływały na sztukę bizantyńską, przede wszystkim w warstwie treściowej, najważniejsze miejsce należy się oczywiście Biblii. O roli Pisma Świętego w kształtowaniu ikonografii wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej, a także w transformacji warstwy semantycznej antycznych wzorców plastycznych i architektonicznych napisano już wiele<sup>10</sup>. Na drugim miejscu po Biblii, jeśli idzie o skalę oddziaływania w zakresie ikonografii, sytuują się apokryfy<sup>11</sup>. O ile jednak kanon biblijny ma charakter zamknięty (został ostatecznie określony w końcu VI w.), o tyle literatura apokryficzna narastała przez całe stulecia w wielu językach, tworząc ogromne ilości ksiąg, w niezliczonej liczbie tłumaczeń, wariantów, przeróbek, kontynuacji czy uzupełnień<sup>12</sup>. Pomimo ściśle przestrzegane w liturgii rozdziału ksiąg natchnionych i apokryficznych, w praktyce Słowo Boże i apokryfy tworzyły trudną do rozdzielenia całość,

<sup>10</sup> Najwięcej uwagi genezie ikonografii chrześcijańskiej i jej związkom ze słowem poświęcili K. Weitzmann i A. Grabar. Zob.: K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration* [*Studies in Manuscript Illumination*, II], Princeton, New York 1947; idem, *Narration in Early Christendom*, „American Journal of Archaeology”, 61 (1957); idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago–London 1971, s. 247–270; A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton–New York 1968; idem, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen âge*, Paris 1979. Obie koncepcje Weitzmanna i Grabara zestawia i omawia J. Białostocki, *Problem oryginalności i kryteria wartościowania w studiach nad ikonografią starochrześcijańskiego malarstwa miniaturowego. (Uwagi o pracach Kurta Weitzmanna)*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, cz. 1, s. 53–54.

<sup>11</sup> *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, t. I, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1–2, Lublin 1980; *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, red. ks. M. Starowieyski, Kraków 2001; O oddziaływaniu apokryfów na ikonosferę: I. H. Dalmais, *Les apocryphes et l'imaginaire chrétien*, „Bible et Terre Sainte”, 1973, nr 154, s. 12–20.

<sup>12</sup> Ks. M. Starowieyski, *Kulturotwórcza rola apokryfów*, [w:] *Idee chrześcijańskie w życiu Europejczyka. Język. Piśmiennictwo. Sztuki plastyczne. Obyczaje*, red. A. Ceglińska, Z. Staszewska, Łódź 2001, cz. I, s. 63–75. E. Jastrzębowska, *Bild und Wort: Das Marienleben und die Kindheit Jesu in der christlichen Kunst vom 4. Bis 8. Jh. und ihre apokryphen Quelle*, Warszawa 1992.

funkcjonującą na różnych poziomach życia chrześcijańskiego – w pobożności ludowej, w praktyce kaznodziejskiej i w ikonografii<sup>13</sup>.

W grupie pism kształtujących sztukę sakralną, choć – podkreślam – w sposób pośredni, znajduje się duża część spuścizny patrystycznej poświęcona formułowaniu prawd chrześcijańskiej wiary. Ta literatura, ściśle teologiczna, doprowadziła do skryształowania dogmatów, ogłaszanych w formie uroczystej na pierwszych siedmiu soborach powszechnych, od Soboru Nicejskiego I w 325 r., aż po Sobór Nicejski II w 787 r.<sup>14</sup> Rozwój ikonografii chrześcijańskiej podążał równolegle za formułowaniem się dogmatów trynitarnych, chrystologicznych, pneumatologicznych i maryjnych. Istnieje głęboka zależność pomiędzy ogłoszeniem antyariańskiego dogmatu o bogoczości Chrystusa na I Soborze Nicejskim a ikonografią Pantokratora, pomiędzy ogłoszeniem Maryi jako Bogurodzicy na Soborze Efeskim w 431 r. a rozwojem motywów maryjnych<sup>15</sup>.

Oddziaływanie Biblii i apokryfów, a także orzeczeń dogmatycznych na sztukę dokonywało się najczęściej przez pośrednictwo liturgii i kazań. Szereg tekstów homiletycznych i liturgicznych obfituje w literackie obrazy, stanowiące niejako słowną protoikonę. Za przykład może posłużyć dramatyczna wizja Zstąpienia Chrystusa do Otchłani w anonimowej homilii na Wielką Sobotę z II w., rozbudowywana w późniejszych apokryfach, która znalazła swój plastyczny wyraz w przedstawieniu *Anastasis*<sup>16</sup>, czy barwne epizody w homiliach i apokryfach asumpcjonistycznych (*Transitus Mariae*), syntetycznie zilustrowane w scenie Zaśnięcia Maryi<sup>17</sup>. Lektura Ojców Kościoła niejednokrotnie przywołuje dzisiejszemu czytelnikowi na myśl skojarzenia z konkretnymi przedstawieniami ikonograficznymi. Niektóre obrazy były zapewne znane zarówno wygłaszającemu homilię, jak i jego słuchaczom, ale wiele z nich powstało kilka wieków później, właśnie pod wpływem słowa<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> O relacjach apokryfu i tekstów kanonicznych na obszarze literatury starosłowiańskiej: A. Naumow, *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

<sup>14</sup> *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. I, (325–787), oprac. ks. A. Baron, ks. H. Pietras, Kraków 2002.

<sup>15</sup> S. Barbagallo, *Iconografia liturgica del Pantocrator*, Roma 1996; I. Kalavrezou, *Images of the Mother: When the Virgin Mary became Meter Theou*, „Dumbarton Oaks Papers”, 44 (1990), s. 165–172

<sup>16</sup> A. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986.

<sup>17</sup> R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971.

<sup>18</sup> H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton–New Jersey 1994.

Wraz z rozpowszechnianiem się sztuki sakralnej i rozwojem ikonografii rosła rola obrazu jako czynnika kształtującego formę wypowiedzi teologicznej. Można zauważyć, jak wiele kazań z epoki środkowo- i późnobyzantyńskiej operowało obrazami funkcjonującymi w zbiorowej wyobraźni społeczności, a zatem – parafrazując Horacego – „ut pictura homilia”...

Wspomniane teksty teologiczne, w dużym stopniu przynależące do drugiej kategorii źródeł, dostarczają podstawowego klucza do odczytania treści ikonograficznej obrazu i jego ikonologicznej interpretacji. To samo dotyczy literatury liturgicznej, przede wszystkim hymnografii, którą wprowadził na szczyty poetyckiej i teologicznej głębi św. Roman Melodos. Miał on napisać podobno tysiąc kontakionów, z czego zachowało się około 60 autentycznych<sup>19</sup>. Kontakiony Romana są właściwie kazaniem w poetyckiej formie. Można je podzielić na biblijno-liturgiczne oraz hagiograficzno-liturgiczne. Te pierwsze zawierają poetyckie „ikony” – opisy scen biblijnych związanych z poszczególnymi świętami. Z imieniem św. Romana tradycja łączy także *Akatyst do Bogurodzicy* (w rzeczywistości napisany prawdopodobnie nieco później), którego wpływ na ikonografię maryjną trudno przecenić. *Akatyst do Bogurodzicy* dał początek licznym akatystom ku czci Chrystusa, Matki Boskiej i świętych, pisanych przede wszystkim w dobie postbizantyńskiej<sup>20</sup>.

Najbardziej rozbudowaną formą bizantyńskiej hymnografii liturgicznej są kanony. Powstanie tej formy zawdzięczamy św. Andrzejowi z Krety („wielki kanon” na półpoście), zaś rozpowszechnienie św. Janowi z Damaszku (kanon paschalny). Piękno frazy idzie tu w parze z głębią teologicznej treści i autentyzmem przeżycia. Bizantyńska hymnografia rozwijała się do XI w., później kostniała i zamierała.

Na wielorakie asocjacje z ikonografią wykazuje analiza najważniejszych tekstów liturgicznych, kluczowych dla zrozumienia całej duchowości bizantyńskiej – *Boskiej Liturgii* św. Bazylego Wielkiego i św. Jana Chryzostoma oraz modlitw na poszczególne dni i okresy roku liturgicznego<sup>21</sup>.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na alegoryczne komentarze liturgiczne, dotychczas mało wykorzystane przez historyków sztuki. Jednym

---

<sup>19</sup> *Muza chrześcijańska*, t. III, *Poezja grecka od II do XV wieku*, oprac. M. Starowieyski [Ojcowie żywi, t. XII], Kraków 1995, s. 164–189, komentarz s. 361–364.

<sup>20</sup> *Akatyst do Bogurodzicy: Muza chrześcijańska*, t. III, s. 194–204, komentarz s. 364–365. Akatysty od dłuższego już czasu przeżywają w Kościołach wschodnich swój renesans. Ich liczba przekroczyła trzy setki i wciąż się powiększa.

<sup>21</sup> *Liturgia Kościoła prawosławnego*, przekł. ks. H. Paprocki, red. ks. J. Naumowicz, [w:] *Biblioteka Ojców Kościoła*, t. XX, Kraków 2003.

z aspektów liturgii bizantyńskiej było postrzeganie jej jako uobecnienia w sakramentalnych znakach całej historii zbawienia. U podłoża takiej interpretacji liturgii leżało odziedziczone po filozofii neoplatońskiej myślenie symboliczne, a szczególnie alegoryczna egzegeza biblijna greckich Ojców Kościoła. Niektóre gesty i słowa celebransa interpretował alegorycznie już Pseudo-Dionizy Areopagita, a po nim Teodor w Mopswestii. Sofroniusz dostrzegał w liturgii wszystkie wydarzenia z życia Jezusa, które Maksym Wyznawca odnosił do kolejnych etapów życia duchowego. Przypisania różnych części akcji liturgicznej do zdarzeń z życia Chrystusa dokonał German z Konstantynopola w *Historii kościelnej*. Metoda eksplikacji alegorycznej polegała na projekcji historii biblijnej (ewangelicznej) na liturgię eucharystyczną. Nadawała ona liturgii charakter „świętej gry”, celebransowi – rolę dramatycznego aktora, zaś poszczególnym jego czynnościom – znaczenie obrazów i wydarzeń. Zwieńczeniem alegorycznej interpretacji liturgii bizantyńskiej było dzieło XIV-wiecznego teologa Mikołaja Kabasila *Objaśnienie boskiej liturgii*, w którym wszystkie czynności i modlitwy liturgiczne zostały odniesione do konkretnych epizodów z historii życia Chrystusa, zaś poszczególne stroje i szaty liturgiczne oraz elementy architektury uzyskały swoje „mistyczne” znaczenie<sup>22</sup>. Wzrost zainteresowania historyczno-alegoryczną interpretacją liturgii eucharystycznej w epoce Paleologów znalazł wyraz w rozwoju cyklów świątecznych w dekoracji przegrody ołtarzowej, a szczególnie w powiększaniu ilości scen pasyjnych i wielkanocnych, najściślej z tą liturgią związanych.

W ostatnich latach zwrócono uwagę na wpływ, jaki na rozwój form liturgicznych, a pośrednio wnętrza kościelnego oraz ikonografii, wywarła księga regulująca porządek wszystkich nabożeństw, zwana typikonem<sup>23</sup>. Spośród bardzo wielu lokalnych typikonów, pisanych najczęściej przez fundatorów dla konkretnych świątyń i monasterów, największą rolę odegrały trzy: jerozolimski *Typikon ławry św. Saby* i dwa konstantynopolitańskie – *Typikon studycki* i *Typikon Wielkiego Kościoła*. Ten pierwszy na początku drugiego tysiąclecia zaczął zdobywać coraz większą popularność, aż w XII w. został przyjęty w stolicy Bizancjum, dwa wieki później wypierając ostatecznie *Typikon studycki*<sup>24</sup>. *Typikon jerozolimski*, opracowany w duchu doświadczeń hezychazmu, próbował scalić rozpadający się świat prawosławia. Okazał się on końcowym etapem ewolucji liturgii bizantyńskiej.

---

<sup>22</sup> H. J. Schulz, *The Byzantine Liturgy*, New York 1986. C. R. Tsirpanlis, *The Liturgical and Mystical Theology of N. Cabasilas*, New York 1979.

<sup>23</sup> Na temat historii typikonu zob.: *Liturgie Kościoła prawosławnego...*, s. 41–45.

<sup>24</sup> R. Taft, *The Byzantine Rite: A Short History*, Collegeville 1992, s. 78–84.



Dotychczasowy *Typikon Wielkiego Kościoła* podkreślał eschatologiczny aspekt liturgii, podczas gdy bogata hymnografia *Typikonu św. Saby* akcentowała aspekt historyczny, szczegółowo zinterpretowany w komentarzu liturgicznym Kabasilasa. Zmiana *Typikonu* wpłynęła na udział wiernych w liturgii w dużych świątyniach. Wraz z rezygnacją z udziału we wspólnym śpiewie lud przemieścił się z bocznych części świątyni do centralnej nawy, co mogło dodatkowo oddziaływać na silniejsze zaakcentowanie podziału między nawą i sanktuarium i na rozbudowę templonu<sup>25</sup>.

*Typikon św. Saby* został wprowadzony także w Cerkwi rosyjskiej za czasów związanego z hezychazmem metropolity moskiewskiego Cypriana (1390–1406). Nowsze badania wykazały, że Cyprian był także twórcą koncepcji wysokiego ikonostasu. Pomiędzy wprowadzeniem *Typikonu jerozolimskiego* na Rusi Moskiewskiej a koncepcją wysokiego ikonostasu istnieje głęboka zależność<sup>26</sup>.

Typikony kodyfikowały praktyki liturgiczne już istniejące. Były zatem nie tylko źródłem zwyczajów, ale także ich odzwierciedleniem. Z tego względu sytuują się one na pograniczu wyodrębnionej przez nas grupy źródeł „A” i „C”.

Podobne miejsce zajmuje także *Księga ceremonii* ułożona osobiście przez cesarza Konstantyna Porfirogenetę. Można ją uznać za dworski odpowiednik typikonu. Zawiera ona m.in. szczegółowe opisy nabożeństw, procesji, chrzcin, ślubów, pogrzebów i innych obrzędów religijnych z udziałem cesarza i jego dworu.

## B. Słowo z obrazem

Rozpatrując relacje pomiędzy literaturą teologiczną a obrazem można mówić o oddziaływaniu pośrednim i oddziaływaniu wzajemnym, odwołując się do pojęcia ikonosfery, w której słowo i obraz są wzajemnie kształtowane i kształtujące.

Bardzo ważnym źródłem literackim dla badacza sztuki bizantyńskiej jest literatura hagiograficzna, częściowo opracowana pod tym kątem i uprzy-

---

<sup>25</sup> W. M. Sorokatyj, *Prazdnicnyj riad russkogo ikonostasa. Ikonograficzeskije programmy XV–XVI ww.*, [w:] *Ikonostas. Proischożdienije – razwitije – simwolika*, red. A. M. Lidow, Moskwa 2000, s. 468–469 i przypisy 14–16, 20.

<sup>26</sup> L. A. Szczennikowa, *Driewnierusskij wysokij ikonostas XIV – naczała XV w.: itogi i pierśpiektiwy izuczenija*, [w:] *Ikonostas...*, s. 392–410; zob. M. Janocha, *Ukraińskie i białoruskie ikony świąteczne w dawnej Rzeczypospolitej. Problem kanonu*, Warszawa 2001, s. 118–119.

stępniona przez A. Każdana i H. Maguire<sup>27</sup>. Ta wielce zróżnicowana formalnie i jakościowo grupa utworów stanowi prawdopodobnie najrozleglejszy dział piśmiennictwa w Bizancjum, do dziś do końca nieprzebadany<sup>28</sup>. Jest to prawdziwa kopalnia wiadomości na temat życia codziennego bizantyńskich chłopów i mieszczan, mnichów i kapłanów. W tym barwnym kontekście *Sitz im Leben* osadzone są historie o malowaniu ikon i o czci im oddawanej, o ikonach cudotwórczych, ich niebiańskich początkach i nadprzyrodzonych interwencjach, o budowie i wyposażeniu świątyń i sprawowanej w nich liturgii<sup>29</sup>.

Opowieści o świętych narodziły się z wczesnochrześcijańskich *passiones*, przy czym w dobie pokonstantyńskiej męczenników zastąpili mnisi. Wzorem dla późniejszych biografii stał się *Żywot św. Antoniego* napisany przez św. Atanazego. Szczytowy rozkwit hagiografia bizantyńska przeżywała w VI i VII w. w dziełach Cyryla ze Scytopolis oraz Leoncjusza z Neapolis. Inną formą hagiograficzną są krótkie anegdoty o Ojcach Pustyni, gromadzone później w księgach zwanych *paterykami* albo *gerontykami*.

Prawdziwa „eksplozja” żywotów świętych miała miejsce w okresie ikonoklazmu. Liczne i obfitujące w szczegóły historie dotyczące niszczenia i obrony obrazów w pewnym stopniu rekompensują współczesnemu badaczowi brak samych dzieł. Znamiennym przykładem wielorakich powiązań pomiędzy słowem i obrazem jest napisany w X w. *Żywot św. Ireny*, pierwszej ihumenii monasteru Chrysobalanton<sup>30</sup>. Tekst obfituje w asocjacje liturgiczne i ikonograficzne. Ukazuje on rolę i funkcjonowanie ikon w społeczeństwie bizantyńskim po ikonoklazmie. Jedną z funkcji ikony była nauka rozróżniania świętych, aby móc ich zidentyfikować, gdy ukazują się w snach i wizjach, i aby później móc rozpoznać ich w niebie. Św. Irena objawiła się za życia we śnie cesarzowi, który rozpoznał ją po jej portrecie w formie ikony, namalowanym na jego rozkaz (*Żywot św. Ireny*, rozdz. 21, s. 92–93, 96–97). Z kolei św. Irenie objawił się św. Bazyli dokładnie w takiej postaci, w jakiej był przedstawiany na ikonach (*Żywot św. Ireny*, rozdz. 13, s. 56–57). Topos

---

<sup>27</sup> A. Kazhdan, H. Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, „Dumbarton Oaks Papers”, 45 (1991), s. 1–22.

<sup>28</sup> N. Gendle, *The Role of the Byzantine Saint in the Development of the Icon Cult*, [w:] *The Byzantine Saint*, red. S. Hackel, London 1981.

<sup>29</sup> Kilka interesujących przykładów przytacza H. Belting, *op. cit.*, *Anhang*, nr 5 (s. 558), 13 (s. 567), 17 (s. 570).

<sup>30</sup> J. O. Rosenqvist, *The Life of St. Irene, Abbess of Chrysobalanton: A Critical Edition with Introduction, Translation, Notes and Indices*, Uppsala 1986. Ikonograficzne wątki biografii omawia R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, przeł. K. Kwaśniewicz, Kraków 1999.

ten pojawia się już w V w., w związku z objawieniem św. Jana Teologa ściśle według wizerunku na ikonie<sup>31</sup>.

W XI w. Symeon Metafrastes dokonał przeredagowania wielkiej spuścizny hagiograficznej w retorycznym stylu swej epoki, układając ją w 10 tomach *Menologium* według porządku kalendarzowego. Kościół zaadoptował to dzieło do potrzeb liturgicznych. Metafrastes ocalił dla potomnych wiele zaginionych żywotów. Niestety uczynił to za cenę ich ujednolicenia, pozbawiając wiele przekazów żywej bezpośredniości i uroku. Dzieło Metafrastesa zamyka historię rozwoju bizantyńskiej hagiografii, natomiast otwiera nowy temat bizantyńskiej ikonografii – menologionów, czyli ikon kalendarzowych, który na trwałe zakorzeni się w Kościele wschodnim.

Odrębną grupę tekstów bezpośrednio poświęconych sztuce sakralnej tworzy niezwykle obfita literatura związana z kontrowersją ikonoklastyczną. To jedyny przykład w historii kultury europejskiej, a być może i światowej, kiedy sztuka sakralna stała się głównym bohaterem sporu i tematem twórczości literackiej – i to przez 130 lat. Ikonoklazm doprowadził do zniszczenia dużej części sztuki sakralnej, ale przyniósł prawdziwy renesans na polu literatury teologicznej – przede wszystkim polemicznej. Literatura ta dostarcza historykowi sztuki wielu cennych informacji o bezpowrotnie zniszczonych wizerunkach sakralnych, a także o preferowanych przez ikonoklastów przedstawieniach świeckich. To właśnie na polu piśmiennictwa obrońcy obrazów sformułowali podstawy teologii ikony, która stała się fundamentem całej późniejszej sztuki sakralnej w Kościele wschodnim, aż po dziś dzień. Ponieważ historię piszą zwycięzcy, przeto ostała się prawie wyłącznie twórczość literacka obrońców ortodoksji, ale można z niej łatwo zrekonstruować poglądy ich przeciwników.

Z punktu widzenia rodzajów źródeł literaturę doby obrazoburstwa – wyłączając informacje kronikarskie i liczne hagiografie – można podzielić na dwie grupy: dzieła teologiczne, głównie w postaci traktatów i homilii, oraz dekrety synodów i soborów kościelnych. Z dzieł teologicznych należących do pierwszej fazy ikonoklazmu (726–780) obok mowy Germana, patriarchy Konstantynopola, najważniejsze są trzy homilie św. Jana z Damaszku *O świętych wizerunkach*, zaś z drugiej fazy (814–842) pisma patriarchy konstantynopolitańskiego Nicefora, a przede wszystkim dzieła Teodora Studyty. Pisma te uzasadniają istnienie obrazu przez tajemnicę Wcielenia i rozróżniają kult należny jedynie Bogu (*latreia*) od kultu oddawanego Bogu za pośrednictwem wizerunku (*proskynesis*).

---

<sup>31</sup> C. Mango, *The Art of Byzantine Empire...*, s. 40.

Z dokumentów kościelnych zachowały się postanowienia dwóch synodów ikonoklastycznych – w Hierieia z 754 r. i w Konstantynopolu z 815 r. – oraz orzeczenia VII Soboru Powszechnego w Nicei z 787 r. (zwanego Soborem Nicejskim II)<sup>32</sup>. Nie ma potrzeby streszczać w tym miejscu wspomnianych tekstów, które – z racji swej rangi – są przedmiotem niesłabnącego zainteresowania teologów, historyków i historyków sztuki od końca XIX w. aż po dziś dzień. Samo przytoczenie literatury przedmiotu przekroczyłoby objętość tego artykułu<sup>33</sup>. Poprzestanę na dość oczywistym stwierdzeniu, że Horos Soboru Nicejskiego II, uroczyście przypieczętowany przez Synod Konstantynopolitański w 843 r., na trwałe włączył ikonę do liturgii i chrześcijańskiego kultu. Do problematyki obrazów powrócił jeszcze synod w Konstantynopolu w 869 r. (zwany w Kościele łacińskim Soborem Konstantynopolitańskim IV), który potwierdzając kult obrazów, dodał w kanonie 3, że ikonie Chrystusa należy się taka sama cześć jak księdze Ewangelii<sup>34</sup>.

W tym miejscu naruszę nieco chronologię mych wywodów, aby przypomnieć wcześniejszy dokument kościelny sformułowany pod wpływem sztuki sakralnej i bezpośrednio na nią oddziałujący. Chodzi o trzy kanony Synodu in Trullo zwanego w tradycji wschodniej Soborem Pięcioszóstym (*Synodos Pethekte*) z 692 r. Są to pierwsze wypowiedzi Kościoła powszechnego o charakterze normatywnym, bezpośrednio ingerujące w sprawy ikonografii. Kanon 73 zabrania umieszczania znaku krzyża na ziemi, narażającego go na profanację, kanon 82 zakazuje przedstawiania Chrystusa w symbolicznej formie baranka i nakazuje przedstawianie Go wyłącznie w postaci ludzkiej, kanon 100 potępia obrazy, które „rujnują inteligencję (*nous*) i wzbudzają lubieżne uczucia”<sup>35</sup>.

Pozostawiam na boku dokumenty papieskie i karolińskie, ilustrujące złożony problem recepcji uchwał Synodu Trullańskiego i Soboru Nicejskiego na Zachodzie.

---

<sup>32</sup> *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce...*, s. 211–215.

<sup>33</sup> Wykaz literatury dotyczącej ikonoklazmu (do 1984) podaje Jan Białostocki, *ibidem*, s. 218–221. Nowszą literaturę: T. D. Łukaszuk, *Obraz święty – ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Częstochowa–Jasna Góra–Skałka 1993, s. 193–196. Dokumentację wszystkich źródeł prezentuje A. Giakalis, *Images of the Divine: The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*, Leiden 1994.

<sup>34</sup> *Dokumenty Soborów Powszechnych. Tekst grecki, łaciński, polski*, t. II, (869-1312), oprac. ks. A. Baron, ks. H. Pietras, Kraków 2003, s. 55.

<sup>35</sup> Kanon 82: T. D. Łukaszuk, *op. cit.*, s. 180–181.

### C. Słowo o obrazie

Do trzeciej grupy źródeł literackich wchodzi teksty, które powstały pod wpływem dzieł sztuki, czyli, odwołując się do tytułu sesji zorganizowanej w Warszawie w 2003 r., słowa o obrazie. Chodzi o różnorakie wypowiedzi dokumentujące istnienie poszczególnych obiektów artystycznych, ich nazwę, autora, usytuowanie, wygląd, genezę, dzieje, symbolikę. Są one cennym świadectwem o funkcjonowaniu, rozumieniu i postrzeganiu dzieł sztuki w społeczeństwie bizantyńskim. Na tych źródłach skupia się od wielu lat uwaga historyków sztuki. W tej grupie znalazła się większa część tekstów opublikowanych przez C. Mango, a później H. Beltinga<sup>36</sup>.

Na pierwszym miejscu wymienić należy wypowiedzi pisarzy wczesnochrześcijańskich i greckich Ojców Kościoła dotyczące kontrowersji wokół istnienia wizerunków sakralnych w okresie wczesnobizantyńskim. Są to przeważnie teksty mające charakter opinii prywatnych. Większość z nich nie oddziaływała bezpośrednio na sztukę i dlatego zostały one zakwalifikowane do trzeciej grupy. Przeciwno obrazom sakralnym występował Euzebiusz z Cezarei w *Liście do Konstancji*, Epifaniusz z Salaminy w *Liście do cesarza Teodozjusza* oraz Tertulian<sup>37</sup>. Św. Atanazy w dwóch przygodnych wypowiedziach odrzucał kult wizerunków, ale nie odrzucał samej sztuki. Zwolennik kultu religijnych wizerunków św. Bazyli napisał słynne zdanie, że „cześć oddawana wizerunkowi przechodzi na pierwowzór”, na co powołał się Jan biskup Tesalonik w usprawiedliwieniu malarstwa religijnego<sup>38</sup>.

Euzebiusz z Cezarei i Epifaniusz z Salaminy położyli podwaliny pod rozwój historiografii, zajmującej najbardziej poczesne miejsce na polu bizantyńskiej literatury świeckiej. Ich wybitnymi kontynuatorami byli m.in.: Sozomen (V w.), Prokopiusz z Cezarei, Ewagriusz (VI w.), Konstantyn Porfirogeneta i Leon Diakon (X w.), Michał Psellos (XI w.), Anna Komnena, Nicetas Akominatos, Nicetas Choniates (XII w.), Nicefor Gregoras (XIV w.) oraz czterej świadkowie upadku Konstantynopola: Laonikos Chalkokondyles, Jerzy Sfrantzes, Dukas i Michał Kritobulos z Imbros. Drugim nurtem historiografii były popularne kroniki, pisane zwykle przez mnichów na użytek ludu. Z długiej listy tego gatunku wymienić należy anonimowy *Chronicon paschale* (do 627 r.), kroniki Jana Malalasa (VI w.), Teofanesa i jego anonimowego kontynuatora (Teophanes Continuatus) z IX w. oraz

---

<sup>36</sup> C. Mango, *The Art of Byzantine Empire...*; H. Belting, *op. cit.*, s. 546–619.

<sup>37</sup> *Mysliciele, kronikarze i artyści o sztuce...*, t. I, s. 198–206.

<sup>38</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, t. 2, s. 20–30.

Grzegorza Cedrenusa i Leona Gramatyka (XI w.). We wspomnianych *Historiach* i *Kronikach* spotykamy niezliczone wzmianki o dziełach sztuki<sup>39</sup>.

Na pograniczu historiografii i hagiografii sytuują się relacje o otaczających kultem wizerunkach i związanych z nimi cudach, pisane najczęściej w środowiskach monastycznych po zwycięstwie ortodoksji. Niektóre z nich zostały włączone w większe dzieła historyczne lub teologiczne<sup>40</sup>, inne są samodzielne. Niekiedy mogły one przybierać postać epistolarną, jak *List wschodnich patriarchów do cesarza Teofila* z 836 r., zawierający opisy wielu ikon należących do kategorii *acheiropoietai*<sup>41</sup>. Popularniejsza była forma zwartej opowieści poświęconej otaczanej czcią ikonie, jak np. *Opowieść o wizerunku Chrystusa w monasterze Latomi* pióra Ignacego z Tesalonik (XII w. lub wcześniej)<sup>42</sup>, albo świątyni, jak anonimowa *Opowieść o kościele Bogurodzicy zwanym Hodegon* (1438–1439)<sup>43</sup>.

Odrębnym działem literatury są dokumenty prawnicze, zarówno kościelne jak i świeckie. Do tych pierwszych należą *Konstytucje apostołskie* z ok. 375 r. W najważniejszych zbiorach praw cesarskich, pisanych w języku łacińskim, *Kodeksie Teodozjusza* i *Kodeksie Justyniana*, można znaleźć wzmianki o budowlach, podobiznach cesarzy, a także o rzeźbach antycznych, które „należy oceniać wedle ich wartości artystycznej, a nie kultowej”<sup>44</sup>. Informacji o rzemiośle artystycznym i handlu obiektami artystycznymi dostarcza kolekcja przepisów regulujących funkcjonowanie cechów i zrzeszeń kupieckich w Konstantynopolu z X w. zwana *Księgą Prefekta*.

Była już mowa o typikonach, które są nie tylko źródłem normatywnym (grupa „A”), ale także opisowym, bowiem wzorcowy porządek nabożeństw ustanawiają w oparciu o opis istniejących praktyk liturgicznych, kultu konkretnych ikon czy relikwii. Takie opisy spotykamy m.in. w typikonach cesarza Jana II Komnena dla klasztoru Pantokratora w Konstantynopolu (1054), Izaaka Komnena dla klasztoru Kosmosotira w Pherrai (1152), cesarzowej Ireny dla klasztoru Kecharitomene w Konstantynopolu (przed 1118).

---

<sup>39</sup> H. Belting, *op. cit.*, s. 569 i 571.

<sup>40</sup> *Ibidem*, *Anhang*, nr 2 i 3, s. 550–554.

<sup>41</sup> *Skazanija o czudotwornych ikonach w „Posłaniu wostocznych patrijarchow impieratoru Fieofilu”*, przekł. T. M. Wasiliewa, [w:] *Czudotwornaja ikona w Wizantii i Driewniej Rusi*, red. A. M. Lidow, Moskwa 1996, s. 422–435.

<sup>42</sup> C. Mango, *The Art of Byzantine Empire...*, s. 210–215.

<sup>43</sup> *Powieść o chramie Bogorodicy imienujemom Odigon*, przekł. A. M. Kriukowa, [w:] *Czudotwornaja ikona...*, s. 464–475.

<sup>44</sup> W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, t. 2, s. 29.

Nota bene ten ostatni typikon posiada także – co było częstą praktyką – dołączony inwentarz relikwii, ikon, ksiąg i sprzętów liturgicznych<sup>45</sup>.

Wielu cennych informacji dotyczących kultu ikon na dworze cesarskim dostarcza także wspomniana *Księga ceremonii* Konstantyna Porfirogenety<sup>46</sup>.

Bardzo rozpowszechnionym w Bizancjum gatunkiem literackim, o szczególnym znaczeniu dla historii sztuki bizantyńskiej, jest ekfrazja (*ekfrasis*). Ta forma odziedziczona po starożytnym Rzymie jest retorycznym opisem dzieła sztuki<sup>47</sup>. Ekfrazja pragnie o sztuce mówić językiem sztuki, o pięknie mówić pięknie. Może być pisana prozą lub wierszem, w heksametrze epickim (Paweł Silencjariusz) lub jambicznym (Konstantyn Rodius), może mieć formę samodzielnego utworu (anonimowy *Opis kościoła Bogurodzicy w Pege* z X w.)<sup>48</sup> albo stanowić część większego dzieła, na przykład historii (Jerzy Pachymeres, ekfrazja *Augusteonu*)<sup>49</sup>, przemówienia (jak dwie mowy cesarza Leona VI)<sup>50</sup> czy homilii z okazji budowy bądź dedykacji świątyni (Focjusz, *Homilia o kościele Bogurodzicy w Foros*)<sup>51</sup>.

Ekfrazy dostarczają bezcennego materiału źródłowego dotyczącego świątyń i pałaców, ich architektury i wystroju, mozaik, malowideł, ikon i rzeźb. Są bezpośrednim świadectwem estetycznej wrażliwości autorów. Najstarszy opis świątyń chrześcijańskich znajduje się na kartach *Historii kościelnej* Euzebiusza z Cezarei – *Mowa świąteczna na budowanie kościołów, zwrócona do Paulina, biskupa Tyru* (325)<sup>52</sup>. Niezwykłą poetyką odznacza się anonimowa *Pieśń o katedrze edeskiej* z połowy VI w.<sup>53</sup> Na wyżyny przenikliwości psychologicznej i literackiej wirtuozerii wznosi się ekfrazja ikony Ukrzyżowania pióra Michała Psellośa<sup>54</sup>. Istnieje nawet ekfrazja imaginacyjna: na

---

<sup>45</sup> H. Belting, *op. cit.*, s. 573–581.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 568.

<sup>47</sup> S. Goldhill, *The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis in the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, [w:] *Art and Text in Ancient Greek Culture*, red. S. Goldhill, R. Osborne, Cambridge 1994.

<sup>48</sup> *De sacris aedibus Deiparae ad Fontem*, [w:] *Acta Sanctorum*, 878 nn.

<sup>49</sup> C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire...*, s. 246–248.

<sup>50</sup> Mowa 28 o klasztorze Kauleas w Konstantynopolu i mowa 34 o kościele zbudowanym przez Stylianusa Zautzasa, *ibidem*, s. 202–206; H. Belting, *op. cit.*, s. 566.

<sup>51</sup> C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire...*, s. 185–191.

<sup>52</sup> *Patrologia Graeca*, 20, 847–879; Euzebiusz z Cezarei, *Historia kościelna*, przeł. A. Lisiecki, Poznań 1924, s. 422–445.

<sup>53</sup> *Pieśń o katedrze edeskiej*, [w:] św. Efrem – Cyryllonas – Balaj, *Wybrane pieśni i poematy syryjskie*, [Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy, t. XI], tłum. W. Kania, Warszawa 1973, s. 149–164.

<sup>54</sup> P. Gautier, *Un sermon inedit de M. Psellos sur la crucifixion*, „Byzantina”, 14 (1987). Ekfrazję interpretuje H. Belting, *op. cit.*, s. 587.

kartach popularnego eposu *Digenes Akrites* (X–XI w.) autor szczegółowo opisuje zbudowany przez tytułowego bohatera wspaniały pałac z ogrodem nad brzegiem Eufratu, bogate wnętrza, mozaiki sklepień i ich mitologiczno-biblijny program ikonograficzny<sup>55</sup>.

Słynny traktat Prokopiusza z Cezarei *O budowlach* (przed 558) jest wprost utkany z kronikarskich ekfraz. Zawiera on m.in. najstarszy opis bazyliki Mądrości Bożej w Konstantynopolu. Porównanie tego opisu z dwoma innymi ekfrazami tejże świątyni – Pawła Silencjariusza z 562 r. i Michała Psellosa z XI w. – objawia skalę talentów i wrażliwości trzech autorów – historyka, poety i filozofa<sup>56</sup>. Uświadamia jednocześnie, jak bardzo – pomimo wszelkich różnic – bizantyńskie ekfrazy uzależnione są od swoich antycznych pierwowzorów, jak chętnie powielają utrwalone retoryczne kliksze. Pisane w klasycznej grece, odległej od współczesnego języka mówionego, operują wzniosłą i nie zawsze przystającą do rzeczywistości terminologią. Dlatego próba rekonstrukcji wyglądu opisywanych obiektów napotyka na poważne przeszkody. Z drugiej strony ekfrazy może być wdzięcznym materiałem do analizy z punktu widzenia popularnych dziś teorii percepcji, a poniekąd także recepcji<sup>57</sup>.

Ciekawą kompilację wielu ekfraz i wiadomości kronikarskich stanowią przewodniki po zabytkach Konstantynopola: *Parastaseis syntomoi chronikai* sporządzony pomiędzy 741 a 775 r. i *Patria Constantinopoleos*, wykorzystujący częściowo fragmenty tego pierwszego<sup>58</sup>.

Osobne miejsce w literaturze bizantyńskiej związanej ze sztuką zajmuje tekst Ulpiosa (albo Elpiosa) Rzymianina powstały w IX lub X w., zawierający opisy wyglądu zewnętrznego postaci biblijnych – od Adama do Chrystusa i apostołów oraz niektórych Ojców Kościoła<sup>59</sup>. Te swoiste ekfrazy – niezależnie od intencji autora – mogły w praktyce pełnić rolę *protohermenei*.

Równoległe do ekfrazy rozwijał się epigram, należący również do gatunków klasycznych, kierujących się swoimi prawami. Epigramy mają postać

---

<sup>55</sup> C. Mango, *The Art of Byzantine Empire...*, s. 215–216.

<sup>56</sup> S. Kobieliński, *Zasady estetyki bizantyńskiej sformułowane na podstawie opisów świątyni z IV, V, VI i XI wieku*, [w:] *Oblicza Wschodu w kulturze polskiej*, red. G. Kotlarski, M. Figura, Poznań 1999, s. 453–465.

<sup>57</sup> H. Maguire, *Truth and Convention in Byzantine Description of Works of Art*, „Dumbarton Oaks Papers”, 28 (1974), s. 113–140; idem, *Originality in Byzantine Art. Criticism*, [w:] *Originality in Byzantine Literature, Art and Music*, red. A. R. Littlewood, Oxford 1995, rozdz. 9, s. 101–114.

<sup>58</sup> C. Mango, *The Art of Byzantine Empire...*, s. 264.

<sup>59</sup> Przegląd problematyki badawczej poświęconej opisom Ulpiosa prezentuje w niniejszym tomie Sławomir Skrzyniarz.



krótkiego wiersza. W Bizancjum pisano je od IV do XI w. Dla historyka sztuki interesujące są szczególnie te epigramy, które były przeznaczone do umieszczenia na tablicy dedykacyjnej budynku, cokole rzeźby, obramowaniu sarkofagu bądź ikony albo na przedmiotach codziennego użytku. Bardzo rzadko zawierają one opis obiektu z którym były związane. Ich wartość kryje się w lemmie, czyli tytule, który niekiedy określa ich przeznaczenie, na przykład *Na kościół św. Tomasza w dzielnicy Amantiusza w Konstantynopolu* albo *Na kościół św. Eufemii od Olybriosa zwany*. Niektóre epigramy poświęcone scenom ewangelicznym są poetyckim ekwiwalentem ikony, np. epigram *Na Zaśnięcie Najświętszej Bogarodzicy* z VII w.<sup>60</sup> Autorami epigramów byli m.in. Teodor Studyta (ciekawe epigramy o obrazach i kościołach) oraz Jan Geometres. Bizantyńczycy chętnie tworzyli kolekcje epigramów. Do najważniejszych należą: kolekcja Agatiasa z VI w. (zawierająca ważne dla historyka sztuki epigramy Leontiusa scholastyka), *Antologia palatynska* Kefalasa, zawierająca 123 epigramy chrześcijańskie (przeważnie tablice dedykacyjne kościołów i obrazów oraz sceny z życia Chrystusa) oraz monumentalna *Anthologia graeca* utworzona ok. 1300 r. przez Maksyma Planudesę i licząca około 3700 epigramów zarówno pogańskich, jak i chrześcijańskich<sup>61</sup>.

Trzeba również wspomnieć o grupie tekstów pozabizantyńskich, przeważnie o charakterze kronikarskim lub pamiętnikarskim, których autorami są przybysze z zagranicy. Pozostawili oni wiele wzmianek i opisów dzieł architektury i plastyki, które widzieli w Bizancjum. Pisma te oferują cenne dla badacza spojrzenie z zewnątrz, z punktu widzenia uformowanego przez odmienną kulturę. Pomijam tu opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej, będącej do podboju arabskiego w 636 r. częścią Bizancjum<sup>62</sup>. Ze źródeł arabskich szereg informacji o dziełach sztuki przynoszą relacje historyka al-Tabari z 923 r. i geografę al-Maqdisi (albo Muqaddasi) z 2. poł. X w.<sup>63</sup> Z tekstów łacińskich najbardziej znana jest pełna złośliwości relacja Liutpranda, biskupa Cremony, który dwukrotnie przebywał w Konstantynopolu z misją dyplomatyczną<sup>64</sup>. Spośród opisów stolicy i jej zabytków do najciekawszych należy *Opis świątyń Konstantynopola* zachowany w rękopisie łaciń-

---

<sup>60</sup> *Muza chrześcijańska*, t. III, s. 159–160.

<sup>61</sup> O epigramach: F. H. Marshall, J. Mavroǵordato, *op. cit.*, s. 215.

<sup>62</sup> *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV–VIII w.)*, oprac. P. Iwaszkiewicz [Ojcowie żywi, t. XIII], Kraków 1996.

<sup>63</sup> C. Mango, *The Art of Byzantine Empire...*, s. 266.

<sup>64</sup> B. Scott, *Liutprand of Cremona: Relatio de Legatione Constantinopolitana*, Bristol 1993.

skim z XII w.<sup>65</sup> Wśród źródeł słowiańskich na uwagę zasługuje przede wszystkim *Kniga połomnik* arcybiskupa nowogrodzkiego Antonija z 1200 r.<sup>66</sup> oraz relacje innych Rusinów pielgrzymujących do Konstantynopola w XIV i XV w.<sup>67</sup>

Z uwagi na skrótowość tego artykułu pomijam wszystkie źródła odnoszące się do dzieł sztuki bizantyńskiej i bizantyńskich artystów poza granicami Imperium.

### 3. Porównanie źródeł literackich estetyki i sztuki bizantyńskiej. Trzy paradoksy

Zestawienie źródeł literackich odnoszących się do piękna i do sztuki, a wreszcie porównanie ich z samą sztuką prowadzi do dość nieoczekiwanych wniosków. Można je sformułować skrótowo w postaci trzech paradoksów:

**Paradoks pierwszy**, to rozbieżność między wypowiedziami o sztuce a samą sztuką.

Nasze współczesne postrzeganie sztuki bizantyńskiej akcentuje jej symboliczny charakter. Ma ono podłoże w bizantyńskich tekstach filozoficznych. W metafizyce piękna „rzeczy widzialne są obrazami niewidzialnych” (Pseudo-Dionizy)<sup>68</sup>. To stanowisko filozoficzne, przez pryzmat którego obecnie postrzegamy sztukę bizantyńską, ma jednak zadziwiająco małe oparcie w ówczesnych tekstach o sztuce. Przeciwnie, Synod in Trullo, który zakazał przedstawiania Chrystusa w postaci baranka, tym samym odrzucił symbol (*typos*) w imię obrazu. Symbol – argumentowano – który był potrzebny w Starym Testamencie, w chwili Wcielenia ustąpił rzeczywistości i stracił rację bytu. Tę myśl powtórzył *Synodikon Ortodoksji* z 843 r. „Jest zatem wielkim nieporozumieniem – stwierdza Cyryl Mango – traktować sztukę bizantyńską jako symboliczną: przeciwnie, pragnęła być wyraźna, dosłowna,

---

<sup>65</sup> *Opisanije swiatyni Konstantynopolia w latinskoj rukopisi XII wieka*, przekł. L. K. Masiel Sanchez, [w:] *Czudotwornaja ikona...*, s. 436–463.

<sup>66</sup> K. Łoparijew, *Prawosławnyj Palestinskij Zbornik*, t. LI, Sankt Pietierburg 1899.

<sup>67</sup> G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, [Ombarton Oaks Studies, 19], Washington 1984.

<sup>68</sup> Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne. Imiona boskie. Teologia mistyczna. Listy*, przekł. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 206.

<sup>69</sup> C. Mango, *Historia Bizancjum. Narody i cywilizacje*, przekł. M. Dąbrowska, Gdańsk 2002, s. 257.

nawet realistyczna”<sup>69</sup>. Potwierdza to zdecydowana większość bizantyńskich wypowiedzi na temat konkretnych dzieł. Sztukę ceniono za jej naturalizm, dostrzegano w niej przede wszystkim wartości mimetyczne. W oczach mieszkańców Bizancjum ich sztuka była grecka (sami zresztą nie czuli się Bizantyńczykami, tylko Rzymianami). Tymczasem w rzeczywistości sztuka bizantyńska wyraźnie odeszła od wzorców antycznych i zwróciła się ku sprawom nadprzyrodzonym. Odejście to rozpoczęło się w VI w., a utrwaliło – pomimo wszelkich nawrotów klasycyzujących – po ikonoklazmie. W literaturze bizantyńskiej brak jest wyraźnych śladów dostrzegania owych zmian. Teksty o sztuce, zwłaszcza ekfrazy i epigramy, pielęgnowały formę antyczną, zamkniętą na przemiany w samej sztuce<sup>70</sup>. Tak więc sztuka przeszła transformację, podczas gdy pisanie o sztuce trzymało się starych formuł. Bizantyńska wrażliwość na piękno, nawet jeśli dostrzegała przemiany dokonujące się w sztuce, nie posiadała literackich narzędzi odpowiednich do ich wyrażenia, a nowych stworzyć nie potrafiła lub nie chciała.

Z zachowanych tekstów wynika jasno, że w ikonie widziano przede wszystkim wierny portret, dokładnie oddający cechy świętej postaci<sup>71</sup>. Natomiast współczesny odbiorca jest skłonny traktować ikonę jako obraz ukazujący nie tyle rzeczy naturalne, ile naturę rzeczy.

A zatem realizm czy symbolizm? Osobiście sędzę, że to przeciwstawienie jest w dużym stopniu pozorne i wynika z odmiennego rozumienia „realności”. Klucz do przewyciężenia owej antynomii można odnaleźć w pojęciu „realizmu ewangelicznego” i w doktrynie Palamasa. Barbara Dąb-Kalinowska zauważa, że „ze względu na konieczność zachowania realizmu ewangelicznego i zgodności wyobrażenia ikonowego z zawartą w Piśmie Świętym historią Zbawienia, ikona nie może przedstawiać niczego w sposób symboliczny. Nie tylko dlatego, że ma ona udział w bycie boskiej osoby, ale także i dlatego, że – jak twierdził Palamas – ikona, podobnie jak światłość taborycka, jest ukazaniem niestworzonego w stworzonym nie w sposób symboliczny, ale realnie postrzegany. [...] Jedyny dopuszczalny w ikonie symbol, to symbol realny, który wynika z symbolicznego odczuwania świata jako widzialnego symbolu nieprzemijającej realności boskiej... [...] Dlatego ikony musi cechować realizm, ale jest on realizmem świata przemienionego, przebóstwionego, Nowego Jeruzalem, a nie świata zmysłów”<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> A. Cameron, *Continuity and change in Sixth-Century Byzantium*, London 1981.

<sup>71</sup> G. Dagron, *Holy Images and Likeness*, „Dumbarton Oaks Papers”, 45 (1991), s. 23–34.

<sup>72</sup> B. Dąb-Kalinowska, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 89.

**Paradoks drugi**, to rozbieżność między wypowiedziami o sztuce a wypowiedziami o pięknie.

Bizantyńskie teksty o pięknie mało mówią o sztuce, zaś teksty o sztuce, za wyjątkiem ekfraz, niewiele mówią o pięknie. Jest to poniekąd dziedzictwo antyku. Dla starożytnych Greków estetyka pozostawała organiczną częścią filozofii, podczas gdy sztuka, przynależna do rzemiosł (*technē*), pozostawała poza zasięgiem refleksji filozoficznej. Stan ten odziedziczyło Bizancjum i utrwaliło go dzięki silnemu przywiązaniu do tradycji i żywemu poczuciu *continuum*.

Omawiane w tym artykule piśmiennictwo ujawnia istnienie dwóch estetyk, wyrażających postawę dwóch środowisk: metafizyczną estetykę mnichów, czyli teologię piękna, i klasycyzującą estetykę dworu<sup>73</sup>. Ta pierwsza znalazła wyraz w dużej części literatury patrystycznej, zwieńczenie w pismach Pseudo-Dionizego, a kontynuację w literaturze liturgicznej, hymnografii oraz pismach ascetyczno-mistycznych, z Palamasem na czele. Tę drugą reprezentują ekfrazy i epigramy oraz liczne fragmenty historii. Pomiedzy nimi sytuuje się – bliżej jednego lub drugiego bieguna, na różnych poziomach artystycznych – literatura hagiograficzna, kronikarska, opowieści o cudownych obrazach itp.

Porównując ekfrazy, opisujące widzialne piękno świętyń, z pismami mistyków, opisujących niewidzialne piękno Boga, trudno obronić się przed poczuciem kontrastu pomiędzy retoryczną elokwencją literatów a bezpośredniością i autentyzmem duchowego przeżycia mistyków. Pisma ascetyczno-mistyczne, najgłębszy i najbardziej oryginalny wytwór literatury bizantyńskiej, sztuce poświęcają niewiele miejsca. Ci, co kontemplują Pierwowieści, nie potrzebują już obrazu.

Niedostrzeżenie przez badaczy istnienia owych dwóch teorii piękna i traktowanie bizantyńskiej kultury jako monolitu może prowadzić do wielu uproszczeń lub błędnych konkluzji<sup>74</sup>. Na przykład powiązanie całej twórczości malarskiej doby Paleologów z rozkwitem hezychazmu wydaje się hipotezą nieznajdującą należytego potwierdzenia w źródłach.

Istnienie dwóch koncepcji estetycznych jest przejawem obecnego w całej kulturze bizantyńskiej napięcia pomiędzy teocentryzmem a antropocentryzmem. Szczególną egzemplifikacją tego napięcia jest w XIV w. spór między palamistami a humanistami.

---

<sup>73</sup> W. W. Byczkow, *Wizantijskaja estietika...*

<sup>74</sup> A. Różycka-Bryzek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, „Znak”, 466 (3), 1994, s. 51–56.

Podkreślając różnice dzielące oba systemy estetyczne, nie można stracić z oczu tego, co je łączy. Zarówno Ojcowie Kościoła, mistycy i hezychasći, którzy kontemplowali Piękno, artyści, którzy próbowali owo Piękno wyrazić w swoich dziełach sztuki, jak i literaci, którzy usiłowali ich dzieła opisać, pomimo dzielących ich różnic byli świadomi tego, co na dalekim Zachodzie wyraził opat Sugeriusz w słowach: „significata magis significante placent” – rzeczywistość oznaczana podoba się bardziej niż rzeczy, które ją oznaczają<sup>75</sup>.

**Paradoks trzeci**, to rozbieżność między wypowiedziami o pięknie a wypowiedziami o ikonie.

Teologia ikony, sformułowana przez Jana z Damaszku, oficjalnie ogłoszona na Soborze Nicejskim II, rozwinięta przez Tedora Studytę i przypieczętowana przez *Synodikon Ortodoksji*, wyrasta z tego samego metafizycznego pnia, co teologia piękna. Jednak te dwie teologie – ikony i piękna – nigdy się w Bizancjum nie spotkały. Chyba nigdy bizantyńska teologia ikony nie przyznała się *explicito* do swego pokrewieństwa z pięknem. Najbardziej zbliżył je do siebie (z pozycji tej pierwszej) Grzegorz Palamas, ale ich nie połączył. Skojarzenie teologii ikony z mistyką Pseudo-Dionizego pojawia się dopiero w ruskich pismach polemicznych w XVI w. – w Rosji u starca Artemija<sup>76</sup> i na terenie Rzeczypospolitej w traktacie kapłana Wasyla<sup>77</sup>.

Na dalsze kroki trzeba było czekać aż do XX w., kiedy metafizyczna teoria piękna i estetyczna refleksja o sztuce podały sobie rękę w dziełach rosyjskich myślicieli religijno-filozoficznych – P. Florenskiego i S. Bułgakowa, a potem L. Uspienskiego i P. Ewdokimowa. Wskrzyszona przez nich teologia ikony łączy metafizykę Ojców Greckich i mistyków bizantyjskich z orzeczeniami Soboru Nicejskiego II i reinterpretuje je w duchu religijno-filozoficznych koncepcji W. Sołowjowa i N. Bierdiajewa. To na terenie rosyjskiej teologii ikony dokonano odkrycia i opisanie specyfiki sztuki bizantyjskiej w jej duchowej i teologicznej głębi. Stało się to możliwe dzięki ożywczemu zetknięciu z myślą zachodnioeuropejską przy wiernym zachowaniu owego *continuum* tradycji teologicznej i kulturowej, z której ta sztuka wyrosła.

---

<sup>75</sup> W tym kontekście zdanie przytacza S. Kobielus, *op. cit.*, s. 461.

<sup>76</sup> W. W. Byczkow, *Tradycja symbolizmu w diewnierusskoj estietike*, [w:] *Wizantija i Ruś*, Moskwa 1989, s. 136–138.

<sup>77</sup> Wasyl Surożski, *Księga o jedynej wierze prawosławnej*, Ostróg 1588 (rozdział *O obrazach, czyli o ikonach*). Przedruk traktatu: *Russkaja istoriczeskaja biblioteka, izdawajemaja archieograficeskiju komissieju*, t. 7, księga 2, Pietierburg 1882.

Poruszyłem tu małą cząstkę wielkiego tematu, po części dobrze znanego i opisanego, a po części pozostającego wciąż do odkrycia i opracowania. Mam nadzieję, że niniejszy tom będzie kolejnym krokiem na długiej, żmudnej i fascynującej drodze odkrywania „chwały Bizancjum”<sup>78</sup>. Każdy nowy krok odsłania nowe horyzonty. „Większość z nich przekracza moje możliwości zrozumienia i nie potrafię sformułować ich w słowach. [...] Któż umiałby opisać to piękno?”<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Określenie powtarza tytuł znanej wystawy i towarzyszącego jej katalogu: *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, ed. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997.

<sup>79</sup> Prokop z Cezarei, *O budowlach*, [w:] *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce...*, s. 190.