

Stanisław Kobiela

Zasady estetyki bizantyjskiej sformułowane na podstawie opisów świątyń z IV, V, VI i XI wieku

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 6/1, 75-86

1999

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

KS. STANISŁAW KOBIELUS SAC

ZASADY ESTETYKI BIZANTYJSKIEJ SFORMUŁOWANE NA PODSTAWIE OPISÓW ŚWIĄTYŃ Z IV, V, VI I XI WIEKU

Informacje o źródłach

W oparciu o zachowane greckie i syryjskie opisy świątyń, zwane po grecku εκφρασεις a po łacinie *descriptiones*, obejmujące kazania z okazji budowy i dedykacji kościołów, hymny poetyckie oraz zapiski kronikarskie, można sformułować pewne kryteria piękna obowiązujące w tym czasie w estetyce bizantyjskiej. Najstarszym analizowanym źródłem jest *Mowa święteczna na budowanie kościołów zwrócona do Paulina, biskupa Tyru* napisana w 325 r. przez biskupa Euzebiusza z Cezarei¹. Chronologicznie następują po niej dwa utwory poetyckie: *Pieśń z okazji poświęcenia kościoła w Kenesrzin* – dzieło syryjskiego pisarza Balaja z V wieku² oraz *Pieśń o katedrze edeskiej* anonimowego autora pochodząca z połowy VI wieku³. Osobną grupę tworzą kronikarskie opisy Prokopa z Cezarei⁴ i Pawła Silencjariusza z VI w⁵. oraz Michała Psellosa z XI w⁶, dotyczące kościoła Bożej Mądrości w Konstantynopolu. I wresz-

¹ Eusebii Caesariensis, *Oratio panegyrica de aedificatione ecclesiarum, Paulino Tyriorum episcopo dicta*. W: *Historia Ecclesiastica*, PG 20, 847-879; Euzebiusz z Cezarei, *Mowa święteczna na budowanie kościołów, zwrócona do Paulina, biskupa Tyru*, w: *Euzebiusz z Cezarei, Historia kościelna*, przeł. A. Lisiecki. Poznań 1924, s. 422-445.

² Balaj, *Pieśń z okazji poświęcenia kościoła w Kenesrzin*. W: Św. Efreem-Cyryllonas-Balaj, *Wybrane pieśni i poematy syryjskie*. PSP, t. XI, przeł. W. Kania. Warszawa 1973, s. 149-164.

³ *Pieśń o katedrze edeskiej* (nieznanego autora z V wieku). W: Św. Efreem-Cyryllonas-Balaj, *Wybrane pieśni i poematy syryjskie*. PSP, t. XI, przeł. W. Kania. Warszawa 1973, s. 165-167. Wojciech Kania datuje Hymn na V wiek, natomiast A. Dupont-Sommer na poł. VI w. A. Dupont-Sommer, *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse*. „Cahiers Archéologiques”. 2: 1947, s. 29.

⁴ Procopii Caesariensis, *Opera omnia*, vol. III, 2, VI *Libri de aedificiis*, ed. I. Haury. Lipsiac 1913. Prokop z Cezarei, *O budowlach*. W: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.*, opr. J. Białostocki. Warszawa 1978, s. 179-184.

⁵ Paulus Silentiarius, *Opis św. Zofii*. W: *Myśliciele...*, s.184-189.

⁶ Michał Psellos, *Kronika czyli historia jednego stulecia Bizancjum (976-1077)*, przeł. O. Jurewicz. Wrocław 1985, s. 149-150.

cie ostatnie źródło stanowi homilia patriarchy Konstantynopola Focjusza (zm. 891), wygłoszona w 864 r. z okazji otwarcia i odnowionego niewielkiego kościoła mieszczącego się w zabudowie Wielkiego Pałacu cesarskiego w Konstantynopolu⁷. Każdy z autorów postrzega przedmiot swojego opisu z innego punktu widzenia.

Biskup Cezarei Euzebiusz po długim wprowadzeniu dotyczącym początków Kościoła jako społeczności sięgającej korzeniami Starego Testamentu, daje opis świątyni tyrskiej. Pieśń Balaja jest bardziej wykładem teologicznym o Kościele jako społeczności, niż charakterystyką budowli materialnej. Hymn Anonima natomiast odznacza się niezwykłą poetyką. Opisy historyka Prokopa i poety Silencjariusza są najbardziej odpowiadające rzeczywistości struktury architektonicznej budowli oraz jej programowi ikonograficznemu. Homilia patriarchy Focjusza ma charakter apologetyczny i odnoszona jest nie tylko do świątyni, lecz także do osoby cesarza. Z informacjami Prokopa i Silencjariusza konkuruje pamiętnikarski opis wszechstronnie wykształconego filozofa Michała Psellosa. Zatem trzy opisy dotyczą kościoła Bożej Mądrości w Konstantynopolu⁸, pozostałe zaś świątyń w Tyrze, Edessie⁹, Keneszrin¹⁰ i cesarskiego kościoła pałacowego w Konstantynopolu. Keneszrin, Edessa oraz Tyr mieściły się w granicach ówczesnego cesarstwa bizantyjskiego. Leżały wprawdzie stosunkowo daleko od Konstantynopola, lecz za to blisko siebie. W oparciu o wspomniane źródła można sformułować kilka zasad, które zaświadczyłyby o upodobaniach estetycznych obywateli Bizancjum.

Odwoływanie się do biblijnych prototypów piękna

Autorzy rozpatrywanych *εκφοραεως* odwołują się do starotestamentowych prototypów rzeczowych i osobowych, jako wzorców idealnych dla wznoszonych świątyń. Opisy te nie dotyczą wprawdzie w ścisłym znaczeniu kanonów

⁷ Focjusz, *Homilia X*, przeł. M. Dzielska. Znak. R. 46: 1994, nr 3, s. 58-61. *Photii patriarchae Constantynopolitanae, novae sanctae Dei Genitricis ecclesiae in palatio a Basilo Macedone exstructae, descriptio*. PG 102, 563-574.

⁸ Świątynię Bożej Mądrości, wzniesioną z inicjatywy cesarza Justyniana, ukończono w 537 r. i opis Prokopiusza dotyczy jej wyglądu sprzed zawalenia się kopuły w 558 r. Należy zaznaczyć, że tuż przed jej ukończeniem, Justynian w 536 r. zainspirował budowę drugiego wielkiego kościoła Świętych Apostołów. Prokopiusz wyliczając świątynię wzniesioną przez cesarza zauważa, że nie były to skromne i proste budowle, lecz że pełniły rolę reprezentacyjną w zabudowie stolicy. G. Downey, *Justinian as a Builder*. „The Art. Bulletin”. R. 32: 1950, nr 4, s. 263-264.

⁹ A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au Ve siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*. „Cahiers Archéologiques”. 2: 1947, s. 43. Kościół Bożej Mądrości w Edessie był kościołem episkopalnym, którego budowę rozpoczęto w 313 r., powiększono w latach 327-328.

¹⁰ W Keneszrin, podobnie jak w Edessie i Nisibis funkcjonowały silne ośrodki naukowe. Por. N. W. Pigulewska, *Kultura Syryjska we wczesnym średniowieczu*, przeł. Cz. Mazur. Warszawa 1989, s. 36, 66.

piękna, ale raczej zawartości ideowej programów ikonograficznych. Te jednak w konsekwencji wymuszały określone kanony estetyczne.

Przybytek Mojżesza i świątynia Salomona były pierwowzorami rzeczowymi prezentowanych realizacji. Jednak będąc tylko cieniami i figurami zostały prześcignięte pięknnością kościołów Nowego Przymierza¹¹. Zdaniem biskupa Euzebiusza, Paulin – biskup Tyru, stał się nowym Salomonem i Zorobabelem przez to, że według „wzorów i przykładów, jak najdokładniej odtworzył obrazy [i] w niczym nie ustępuje owemu Bezeleelowi¹², którego sam Bóg [...] powołał na twórcę budowy Swego przybytku według wzorów symbolicznych, a z niebios wziętych”¹³. Podobnie budowniczości katedry edeskiej Amidoniusz, Azaf i Addaj oraz rzemieślnicy Anthemios z Tralles i Izydor z Miletu, wznoszący kościół pałacowy cesarza Justyniana, odpowiadają prototypycznym postaciom Bezeleela i jego pomocnikom z *Księgi Wjścia*, 35, 30-35. Słowa Prokopa, że cesarz „umiał wybrać spośród całej ludzkości tych, którzy najwłaściwsi byli do wykonania najszlachetniejszego z jego dzieł” przywodzą na pamięć nie tylko słowa Boga, który wezwał „po imieniu Bezeleela [...] i [...] Oholiaba”¹⁴ lecz także królów Dawida i Salomona, którzy zrealizowali Boskie polecenia¹⁵. Euzebiusz, Balaj¹⁶, Focjusz przez to, że porównali omawiane świątynie do pałacu, wprawdzie ziemskiego, na pewno mieli świadomość, że ideałem była Niebiańska Jerozolima¹⁷, której wizerunek ukształtowała nie ręka ludzka, lecz boska potęga. Byli także świadomi, że już samo cesarstwo chrześcijańskie miało być odbiciem pierwowzoru Bożego, jakim było Królestwo niebieskie¹⁸.

Lecz nie tylko biblijne postacie i archetypy były zauważane przez autorów. Zostały także przywołane nazwiska pogańskich antycznych filozofów i artystów Demokryta, Fidiasza, Parrazjusza, Praksytelesa, Zeuksisa, mimo że oni, jak pisze Focjusz, „wydają się [być] w swej sztuce zaledwie dziećmi i autorami wymysłów”¹⁹.

¹¹ Focjusz, *Homilia X*, s. 60.

¹² Bezeleel razem z Oholiabem byli wykonawcami prac w metalu, tkaninie, drewnie i kamieniu przy Namiocie Przymierza podczas wędrówki Izraelitów na pustyni (Wj 31,2; 35,30; 36,1-2; 38,22).

¹³ Euzebiusz z Cezarei, *Mowa...*, s.430, 422. Zorobabel odbudował ołtarz i świątynię jerozolimską po powrocie Izraelitów z niewoli babilońskiej. Por. Ezd 3.

¹⁴ Wj 35, 30-35.

¹⁵ Por. Euzebiusz z Cezarei, *Mowa...*, s. 436.

¹⁶ Balaj, *Pieśń...*, s. 155.

¹⁷ „Ten kościół wstawiony w samym sercu pałacu cesarskiego, pełen boskości i dostojęstwa, tworzący jakby drugi pałac”. Focjusz, *Homilia X*, s. 59.

¹⁸ S. Runciman, *Teokracja bizantyjska*, przeł. M. Radożycka. Warszawa 1982, s. 27.

¹⁹ Focjusz, *Homilia X*, s. 60.

Wielkość – proporcja – hierarchiczność

Wielkość i wysokość architektury świątyni miała być kształtowana zgodnie z zasadami proporcji. Proporcje zaś konstruowano przy pomocy liczb oraz figur geometrycznych koła, kwadratu trójkąta i pochodnych od nich form „półksiężyca”, „półkolistości” i łuku²⁰. W kategoriach tych nie można wykluczyć pewnych reperkusji arystotelesowskich kryteriów piękna, którymi były ład, proporcja i wielkość²¹. Nie było to jedyne odwołanie się do greckiego dziedzictwa.

Jak podaje Prokop budowla Bożej Mądrości łączyła „wielkość z harmonią proporcji” bowiem „Długość i szerokość kościoła zostały uzgodnione w sposób tak właściwy że bez obawy pomyłki można powiedzieć, iż kościół wydaje się zarówno bardzo długi jak i szeroki”²². Sformułowanie Prokopa, że Kościół Bożej Mądrości „w górze pnie się [...] aż do samych niebios i przewyższa sąsiadujące budynki jak okręt zakotwiczony pomiędzy nimi” przypomina skargę angielskiego teologa Aleksandra Neckama (zm. 1217), który w traktacie *O naturach rzeczy* pisał: „Wznosi się wieże, które zagrażają gwiazdom, przewyższając szczyty Parnasu. Szczyt Nysy zdumiewa się nie mogąc dorównać wysokościom osiąganym przez ludzką zmyślność i biegłość; natura skarży się, że została przewyższona przez sztukę”²³.

Rozumienie najwyższego piękna jako właściwości Absolutu zaowocowało we wnętrzach świątyni obecnością Boga-Logosu w konwencji Pantokratora. Na sklepieniu świątyni pałacowej ukazano, zgodnie z doktryną Pseudo-Dionizego Areopagity, „zastępy aniołów trzymających straż wokół [...] Pana, a w apsydzie umieszczonej ponad sanktuarium [...] wizerunek Dziewicy, [...] grupy Apostołów, Męczenników a także Proroków i również Patriarchów” jako emanacje absolutnej świętości i absolutnego piękna²⁴. Dziewica Maryja, Prorocy, Apostołowie, Wyznawcy i Męczennicy przywołani zostali także, chociaż w nieco zmienionym kontekście, w katedrze Edeskiej (21,1-2).

Hierarchiczna aktywność udzielającego się Absolutu, ukazana w pismach Pseudo-Dionizego Areopagity, znalazła także swój odpowiednik w liturgii sprawowanej w ogromnych świątyniach fundowanych przez Justyniana, w których stosowano stopniowe wprowadzanie w jej tajemnice²⁵.

²⁰ Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 180-181.

²¹ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t.1. Wrocław 1962, s. 182. Przez wielkość Arystoteles rozumiał właściwy dla każdego przedmiotu rozmiar. Tamże.

²² Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 180.

²³ Aleksander Neckam, *O naturach rzeczy*. W: *Myśliciele...*, s. 216.

²⁴ Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Imiona boskie*. W: *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska. Kraków 1997, s. 83; Ch. Walter, *Sztuka i obrządek Kościoła Bizantyńskiego*, przeł. K. Malcharek. Warszawa 1992, s. 237.

Dynamiczność w świetlistości i statyczność we wzniosłości

Kolejnymi kategoriami piękna były dynamika i statyka dostrzegane tak w strukturze architektonicznej świątyń, jak w ich dekoracji. Wrażenie dynamiczności osiągano poprzez umiejętne wykorzystanie cienia a nawet ciemności i światła, co nadawało przestrzeni głębi i wzmagало element tajemniczości²⁶. Dynamicznej wibracji nadawało wnętrzem bizantyjskich świątyń kryterium świetlistości rodzące się ze światła naturalnego oraz sztucznego ze świec i wiszących lamp oliwnych. Światło to mnożyło swą obecność niemal w nieskończoność przez odbicia w tysiącach kawałków barwnych mozaik. Tę formę obecności piękna dynamicznego potwierdzają słowa z homilii Focjusza: „Wydaje się, że wszystko istnieje tutaj w ekstatycznym ruchu, że sama świątynia wiruje dokoła”²⁷. Z kolei ściany katedry edeskiej zanurzone są w bieli, światło wpadające przez okna oślepia jak słońce²⁸, a do świątyni Bożej Mądrości przez okna „wkracza różanostopa Jutrzenka”²⁹. Według Silencjariusza wieczorna iluminacja daje wrażenie nocnego słońca wypełniającego świątynię światłem³⁰. W oczach Prokopa „kościół jest przez to wyjątkowy, iż wypełnia go światło i blask słoneczny. Przysiągłbyś, że nie jest słońcem oświetlony z zewnątrz, lecz że promieniowanie powstaje wewnątrz, taka obfitość światła wypełnia jego przestrzeń”³¹.

Dynamiczny blask łączony był z materiałami budowlanymi, jakimi były porfir, kolorowe marmury oraz złoto i srebro – jako materiały najbardziej cennie i utożsamiane ze światłem. „Płyty białego marmuru, które oplatają całą fasadę, rzucają migotliwy, jasny i wesoły blask” głosił Focjusz³². Według Pawła Silencjariusza gładkość kamienia łagodnie połyskującego czernią z domieszką bieli, a także spływający ze złotych kostek sklepienia „obfity, lśniący strumień złotych promieni, uderzając w oczy patrzących z nieodpartą siłą” niczym „stojące w zenicie wiosenne słońce, gdy złoci ono szczyty gór”, to kolejne

²⁵ J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska. Historia i doktryna*, przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1984, s. 39.

²⁶ P. A. Michelis, *Esthétique de l'art. Byzantin*. Paris 1959, s. 126.

²⁷ Focjusz, Homilia X, s. 59.

²⁸ *Pieśń o katedrze edeskiej*, s. 166.

²⁹ Paulus Silentarius, *Opis św. Zofii*, s. 185.

³⁰ Tamże, s. 188.

³¹ Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 180.

³² Focjusz, *Homilia X*, s. 59. Hermas w *Pasterzu* w trzeciej wizji podaje znaczenie symboliczne białego kamienia: „Posłuchaj zatem jakie znaczenie mają kamienie używane do budowania. Otóż czworoboczne, białe i przystające do siebie w spojeniach to apostołowie, biskupi, nauczyciele i diakoni, którzy świątobliwie żyli po bożemu, świątobliwie też i uczciwie pełnili obowiązki swego urzędu, dla dobra wybrańców bożych”. Hermas, *Pasterz*, W: M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, t. 1, Warszawa 1975, s. 37. Według Bedy Czcigodnego biały marmur, z którego wznosi się świątynię symbolizuje nieskazitelną działalność wybranych, a także sumienie oczyszczone z wszelkich znamion zepsucia. PL 93, 746.

formy obecności dynamicznego światła w świątyni Bożej Mądrości³³. Potwierdzają to także słowa Michała Psellosa, że „w owym kościele złoto jakby tryskało ze środka pełnym strumieniem i rozlewało się na całą powierzchnię bez przerwy”³⁴.

Wyczulenie na światło oraz odpowiadająca mu terminologia, którą posługiwali się autorzy, miała źródła w ówczesnej mystyce, w której światło było rozumiane przede wszystkim jako przejaw chwały Bożej³⁵. Bóg doświadczany jako Światłość był końcowym punktem przeżycia mistycznego³⁶. Widoczne są tutaj ślady neoplatonickiej mistyki światła Pseudo-Dionizego Areopagity rozwiniętej później między innymi przez Symeona Nowego Teologa, który powtarzał „Światłem jest Ojciec, światłem jest Syn, światłem jest Duch Święty. Trzej są jedynym światłem pozaczasowym, niepodzielnym, bez pomieszania, wiecznym, niestworzonym, niewyczerpanym, bez miary, niewidzialnym”³⁷.

Współczesny grecki znawca architektury starożytnej P. A. Michelis styczność świątyń bizantyjskich połączył z kategorią wzniosłości między innymi poprzez cechę wielkości³⁸. Właściwą ilustracją tej tezy byłaby informacja Michała Psellosa (1018-1078?) odnośnie postępowania Konstantyna IX Monomacha (1042-1055) wobec Kościoła Mądrości Bożej w Konstantynopolu: *I każdemu wydawało się, że ustał wszelki ruch i w świecie nie ma niczego ponad to, co się widzi*³⁹.

Dekoracyjność i naśladowanie natury

Dekoracyjność ta, w sensie ogólnym, osiągnęła między innymi różnorodnymi rodzajami piękna – *multiformitas operis*⁴⁰, nagromadzonego w jednym miejscu, co Focjusz, z pewną dozą przekory, uznał za błąd architekta. Ten to właśnie „[...] nagromadziwszy w jednym i tym samym miejscu wszystkie rodzaje piękna, nie pozwala on oglądającemu nasycić się w pełni tym widokiem, ponieważ to jest pociągany przez jedną, to znów odciągany przez drugą rzecz i nie jest w stanie nasycić się nimi tak bardzo, jak by tego pragnął”⁴¹. Innym środkiem formalnym dekoracyjności było naśladowanie żywej natury, a więc przedstawianie ptaków, kwiatów, gron, wici roślinnej, koszy

³³ Paulus Silentarius, *Opis św. Zofii*, s. 188.

³⁴ Michał Psellos, *Kronika...*, s. 149.

³⁵ M.-M. Davy, J.-P. Renneveau, *La lumière dans le christianisme*. W: M.-M. Davy, A. Abécassis, M. Mokri, J.-P. Renneveau, *Le thème de la lumière*. Paris 1976, s. 286.

³⁶ S. Runciman, *Wielki Kościół w niewoli*, przeł. J. S. Łoś. Warszawa 1973, s. 152

³⁷ W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. M. Szczaniecka. Warszawa 1989, s. 153.

³⁸ Michelis, *Esthétique...*, s. 35, 38-39.

³⁹ Michał Psellos, *Kronika...*, s. 150.

⁴⁰ *Photii patriarchae...*, PG 102,570.

⁴¹ Focjusz, *Homilia X*, s. 60.

z owocami⁴². Prokop z Cezarei zapisał odnośnie kościoła Bożej Mądrości: „Można by pomyśleć, że się weszło na łąkę pełną kwitnących kwiatów. Któż nie podziwiałby purpurowych odcieni niektórych z nich i zieleni innych, żarzącej się czerwieni i lśniącej bieli, i tych także, które Natura, jak malarz, nazaczyła najsilniejszymi kontrastami barwy?”⁴³ Na umiejętności artysty w tej dziedzinie wskazywał, jak głosił Focjusz, „Wygląd posadzki [...] wymodelowanej przy pomocy różnorodnych kostek mozaiki w formy zwierzęce i różnego rodzaju inne figury”⁴⁴. Między innymi z tego powodu zostało skierowane kiedyś pytanie ikonofilów do ikonoklastów: Czy to ma być Dom Boży, czy „sklep z owocami i ptaszarnia”⁴⁵?

Symboliczność i metaforyczność

Czy sztuka bizantyjska była symboliczna? Cyryl Mango pisze, że wielkim nieporozumieniem jest traktowanie sztuki bizantyjskiej jako symbolicznej: „przeciwnie, pragnęła być wyraźna, dosłowna, a nawet realistyczna”⁴⁶. Teza ta, nie wydaje się być w zupełności słuszna, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że sam Pseudo-Dionizy Areopagita uważał posługiwanie się postaciami świętych symboli za rzecz naturalną w momencie, gdy człowiek wkroczył na płaszczyznę transcendencji⁴⁷. Potwierdza to *Pieśń o katedrze edeskiej*, w której znajduje się interpretacja symboliczna tak całości budowli, jak poszczególnych jej części.

Świątynia edeska jest przede wszystkim miejscem, gdzie przebywa „Ten, Który Jest”⁴⁸ i wyraża tajemnicę istoty Boga oraz tajemnicę nieba i ziemi (1, 1; 3,1;20, 1-2). Kopuła katedry edeskiej ozdobiona złocistą mozaiką naśladuje i symbolizuje firmament niebieski – „niebiosa niebios” (5, 1; 6, 1)⁴⁹. Trzy identyczne fasady kościoła, jego trzy nawy i po trzy okna w chórze symbolizują „obraz Trójcy” (12, 1-2; 13, 1-2; 14,1); blask marmurów podobny jest do *luminositas*, z jakiej sływał cudowny edeski Mandylion (9,1-2)⁵⁰; pięć bram wskazuje na pięć panien wchodzących na gody weselne (17, 1)⁵¹; kolumny ewokują pokolenia Izraela i Apostołów (15,2;18,2); podwyższenie podtrzymywane przez jedenaście kolumn wskazuje na Wieczernik z Apostołami (15,1),

⁴² Paulus Silentarius, *Opis św. Zofii*, s. 187.

⁴³ Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 182.

⁴⁴ Focjusz, *Homilia X*, s. 59.

⁴⁵ C. Mango, *Historia Bizancjum*, przeł. M. Dąbrowska. Gdańsk 1997, s. 258.

⁴⁶ Tamże, s. 256-257.

⁴⁷ Pseudo-Dionizy Aeropagita, *Imiona boskie*, s. 51-52.

⁴⁸ Por. Wj 3, 14-15.

⁴⁹ Por. A. Grabar, *Le témoignage...*, s. 44.

⁵⁰ Tamże, s. 52.

⁵¹ Por. *Przypowieść Chrystusa o Pannach mądrych i głupich*, Mt 25, 1-13.

a stojąca za nim kolumna – zwieńczona wspinałym krzyżem miała przypominać Golgotę (16,1-2); dziewięć stopni wiodących do ołtarza i chóru symbolizuje tron Chrystusa z dziewięciu chórami anielskimi (19,1-2); wreszcie fundament świątyni oznacza Apostołów, Proroków i Męczenników (21,1). Nie można pominąć symboliki zwrócenia prezbiterium kościoła Bożej Mądrości w Konstantynopolu ku Wschodowi słońca⁵². Zatem i dla estetyki bizantyjskiej odpowiednia była zasada, którą w średniowieczu sformułował benedyktyński opat, neoplatonczyk Sugeriusz: *significata magis significante placent* – rzeczywistość oznaczana podoba się bardziej niż rzeczy ją oznaczające.

Funkcjonalność i praktyczność

Autorzy opisów kościoła Bożej Mądrości w Konstantynopolu zwrócili także uwagę na funkcjonalność i praktyczność budowli. Jak zapisał Paweł Silencjariusz w świątyni znajdują się kamienne balustrady, „o które kobiety mogą się opierać i gdzie mogą złożyć swe spracowane ręce”⁵³. Także Prokop z Cezarei stwierdził, że „Jedna z galerii kolumnowych przeznaczona jest na modlitwy mężczyzn, druga zaś – kobiet”⁵⁴, budowla nie ma „żadnej części zbędnej i żadnego braku”⁵⁵. Euzebiusz z Cezarei zwrócił uwagę, że bazylika tyrska ma szeregi ław „ustawionych, jak każe zwyczaj, w pewnym porządku dla ogółu popołitego”⁵⁶.

Piękno duchowe wyższe od materialnego

O wiele bardziej cenny od materialnego piękna świątyni był jej wymiar duchowy, odnoszony przede wszystkim do świątyni, jaką stanowił człowiek. Zbudował ją bowiem, jak podał Euzebiusz, „sam Syn Boży na swój własny obraz [...] i [...] uczynił z niej najświętszy przybytek dla Siebie i dla Ojca”⁵⁷. Także autor *Pieśni o świątyni w Kenesrin* twierdził, że piękno duchowe winno przewyższać piękno materialne. Z tego też powodu życzył kapłanowi, budowniczemu wspomnianej świątyni, aby pięknem duszy przewyższył to piękno, jakim przyozdobił kościół⁵⁸. Focjusz był przekonany, że połyskiwanie świątyni blaskiem i wytwornością jest nie tyle zasługą ludzkiej umiejętności artysty, co wynikiem działania boskiej mocy⁵⁹. A więc i w samym powstawaniu dzieła boskie inspiracje kierowały ludzkimi sprawnościami.

⁵² Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 180.

⁵³ Paulus Silentarius, *Opis św. Zofii*, s. 185.

⁵⁴ Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 182.

⁵⁵ Tamże, s. 180.

⁵⁶ Euzebiusz z Cezarei, *Mowa...*, s. 436.

⁵⁷ Tamże, s. 440.

⁵⁸ Balaj, *Pieśń...*, s. 154.

⁵⁹ *Non humanae artis opus esse, sed divinam quamdam nobisque superiorem virtutem*. PG 102, 567. Focjusz, *Homilia X*, s. 59.

Kosmiczny wymiar świątyni

Odwoływanie się do analogii kosmicznych było jedną z częściej stosowanych zasad bizantyjskiej estetyki. Dwie spośród omawianych świątyni nosiły wezwanie Bożej Mądrości. W *Księdze Syracha* 24,8 o Bożej Mądrości powiedziano: „Sama obeszłam okrag niebios i przeniknęłam głębokość przepaści”. To Ona stwarzała *Universum* według „liczby, miary i wagi” (Syr 11,21). W księgach mądrościowych został ukazany Jej udział w porządkowaniu Kosmosu. Personifikacja Bożej Mądrości znalazła swój wyraz plastyczny w uporządkowanej wg Jej zasad architekturze świątyni ziemskich.

Kosmos, jaki prezentowano w omawianych świątyniach, nie był Kosmosem w rozumieniu gnostyków – ich Kosmos był wrogiem człowiekowi⁶⁰. Kosmos Bizantyjczyków wprawiał w zachwyt, a nie w przerażenie, mimo że ze sklepień spoglądało często surowe oblicze Kosmokratora. Już dla greckiego geografa Kosmasy Indikopleustesa, zbudowany przez Mojżesza namiot Przy mierza symbolizował obraz Kosmosu⁶¹ a opisywane niebo miało kształt kopuły⁶². W tym duchu łuki katedry edeskiej „o tęczyowych barwach wskazywały cztery strony świata” (7,2). Paweł Silenejariusz zwisające na łańcuchach korony światła porównał do lśniących gwiazd korony niebieskiej, do gwiazdozbiorów Arktura i Głowy Smoka⁶³. Łuki zaś arkad zostały przez niego odniesione do wielobarwnego łuku tęczy – Iris i zwracały się ku kierunkom wiatrów Zefira, Boreasza, Notusa i Eurosa⁶⁴. Podobne analogie można spotkać w *Hymnie wieczornym przy zapalaniu świecy* hiszpańskiego poety Aureliusza Prudencjusza (ur. 348):

Lampki zwisają z lin chwiejnych i blaskiem swoim
 Na sufitowych wiązaniach migocą w górze;
 Podtrzymywany powolnej oliwy karmą
 Płomyk przez szkło przezroczyste rzuca swe światło.
 Myślałbyś, że to nad tobą gwiazdne przestworze
 Wznosi się, błyszcząc obiema niedźwiedziami,
 I że – gdzie dyszel północy skieruje zaprzęg,
 Gwiazdy się, nocą rozsiane, mienią purpurą⁶⁵.

⁶⁰ H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 271.

⁶¹ Wj 25,8-9. Chodzi o dzieło *Topografia chrześcijańska* napisane między 547-549 r. Por. R. Knapiński, *Imago mundi. Związek ikonograficznych i literackich modeli świata w wyobraźni średniowiecznej*. W: *Wyobraźnia średniowieczna*, red. T. Michałowska. Warszawa 1996, s. 35.

⁶² A. Grabar, *Le témoignage...*, s. 58, p. 2.

⁶³ Paulus Silentiarius, *Opis św. Zofii*, s. 188.

⁶⁴ Tamże, s. 186.

⁶⁵ Aureliusz Prudencjusz Klemens, *Poezje*, PSP, t. XLIII, przeł. M. Brożek. Warszawa 1987, s. 55.

Przez widzialne do niewidzialnego

To było jedno z istotnych kryteriów piękna mające swe źródło w teologii Pseudo-Dionizego Areopagity. Zadania, jakie wyznaczano całości budowli i poszczególnym jej częściom, zmierzały najpierw do zachwycenia widza a następnie do uniesienia go ku niewidzialnemu i transcendentnemu Bogu oraz ku wspólnocie z Nim⁶⁶. Focjusz głosił w *Homilii*, że widz gdy „[...] spojrzy na sam kościół [...] Dozna wtedy uczucia, jakby wstał, bez żadnych przeszkód, do samego nieba, olśniony pięknem we wszystkich jego postaciach, mieniącym się wokół na podobieństwo tysiąca gwiazd”⁶⁷. Podkreślił to także Prokop z Cezarei, gdy zauważył, że oglądając dzieło dokonane dzięki pomocy Boga „duch człowieka unosi się wzwyż ku wspólnocie z Bogiem, czując; iż On nie może być daleko”⁶⁸. W 988 r. posłowie ruscy wysłani przez księcia Włodzimierza do Bizancjum wyznali, że „przebywając w świątyni Bożej Mądrości pytali się jeden drugiego, czy „są jeszcze na ziemi, czy już w niebie”⁶⁹.

Inaczej było w przypadku cesarza bizantyjskiego Romana III (panował 1028-1034), o którym Michał Psellos tak pisał: *Trzeba więc powiedzieć jeszcze i to, że był on szalony na punkcie swego dzieła, często je oglądał własnymi, rozszerzonymi z zachwytu oczami [...] spędzał tam większą część roku. Sycił się pięknem budowli i nim się cieszył*⁷⁰. Był to więc zachwyt zmysłów, i to, co one kontemplowały nie było odnoszone do Boga, lecz do własnej osoby cesarza. Podobnie zachowywał się opat Sugeriusz, kontemplując swoje dzieło w opackim kościele w Saint Denis. Jednak owoce jego podziwu miały charakter budujący ducha i wznosiły go w świat niematerialny⁷¹.

Zakończenie

I jeszcze na zakończenie ostatni problem. Czy Michał Psellos i inni autorzy opisywali to, co widzieli, czy to, co czuli. Wydaje się, że i jedno i drugie. A potwierdzeniem tego byłoby świadectwo Michała Psellosa, który w stosunku do słynnego obrazu Matki Bożej w Blachernach napisał: „Ja opisałem, nie to, co widziałem, lecz to, co czułem”⁷².

⁶⁶ Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 182.

⁶⁷ Focjusz, *Homilia X*, s. 59.

⁶⁸ Prokop z Cezarei, *O budowlach...*, s. 182-183.

⁶⁹ J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska...*, s. 149.

⁷⁰ Michał Psellos, *Kronika...*, s. 30.

⁷¹ S. Kobielus, *Symboliczna sztuka średniowiecza jako narzędzie do prezentacji rzeczywistości niewidzialnej*. „Communio. Międzynarodowy Przegląd Teologiczny”, R. 16: 1996, nr 6, s. 44.

⁷² M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*. Cambridge 1995, s. 33.

Sumując, w analizowanych wyżej opisach zwrócono uwagę głównie na wielkość budowli, piękno jej symetrii, wierne naśladowanie żywości natury, połączenie różnorodnych technik⁷³, w których sztuka przewyższała naturę⁷⁴ a piękno i harmonia w szczegółach składały się na doskonałość całości⁷⁵. Na wymiar kosmiczny świątyni złożyła się przede wszystkim jej teocentryczność i hierarchiczność⁷⁶. Kanony ikonograficzne formułowane dla Najwyższego Suwerena – Boga i Jego niebiańskiego dworu, stały się zasadami ikonografii dla Jego ziemskiego lennika – cesarza i jego dworu. A może było raczej odwrotnie. Zapowiadane figury starotestamentowe, jak i ich spełnienie, zrodzone zostały pod wpływem inspiracji boskiej, a ich zadaniem, jak pisał św. Ireneusz z Lyonu (II w.), było „uczenie się bojaźni Boga i trwania w Jego służbie”⁷⁷. Wyraźnie widoczny jest także mystagogiczny charakter świątyni pomagający uczestnikowi liturgii, a w najgorszym przypadku widzowi, wejść w tajemnice transcendentne i „przeniknąć poza zasłonę”⁷⁸.

Podziw, olśnienie, zachwyt wynikające z dekoracyjności, kontrastów światła i mroku, wielkości i lekkości uzyskane zostały z połączenia materii z owocami ducha. W ten sposób świątynie, jak powiedziałaby Paweł Florenski, były jakby syntezą sztuk i wszelkiego rodzaju piękna⁷⁹. Wszystkie zaś *pullcherrima ornamenta atque donaria*, jak to określił Euzebiusz z Cezarei, miały świadczyć o królestwie Chrystusa⁸⁰.

⁷³ „Nikt zatem nie podziwiał, co byłoby przesadą, wszystkich części: wielkości kościoła, piękna symetrii, harmonii detali, pomieszczenia i zespolenia tych uroków, strumyków, wody, ogrodzeń, które je opasywały, kwiatów zdobiących łąki, świeżej trawy bez przerwy zraszanej wodami, cieni drzew, uroku kąpieli”. Michał Psellos, *Kronika...*, s. 150.

⁷⁴ „Kościół był, jak niebo, utkany wszędzie gwiazdami, czy lepiej powiedzieć tak: sklepienie niebieskie jest tak ozdobione złotem w pewnych odstępach, podczas gdy w owym kościele złoto jakby tryskało ze środka pełnym strumieniem i rozlewało się na całą powierzchnię bez przerwy”. Michał Psellos, *Kronika...*, s. 149.

⁷⁵ „Nic mogłeś więc rozróżnić i rozdzielić rzeczy doskonalej od tego, co następowało po niej bezpośrednio i jeszcze dalej. Jeśli bowiem tak ma się rzecz ze wszystkimi częściami składowymi, to wystarczy nawet ostatnia piękna część dla wywołania zachwyty”. Michał Psellos, *Kronika...*, s. 150.

⁷⁶ A. Różycka-Bryczek, *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*, *Znak*. R. 46: 1994, nr 3, s. 54.

⁷⁷ Cyt. za: *Liturgia godzin*, t. 2, Poznań 1984, s. 144.

⁷⁸ P. Evdokimov, *Prawosławie*, przeł. J. Klinger. Warszawa 1986, s. 21.

⁷⁹ Por. P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec. Warszawa 1984, s. 28.

⁸⁰ Eusebii Caesariensis, *Oratio...*, PG 20, s. 858.

**PRINCIPLES OF BYZANTINE AESTHETICS FORMULATED ON
THE BASIS OF DESCRIPTIONS OF CHURCHES FROM THE IV, V,
VI AND XI CENTURY.**

S u m m a r y

Based on preserved Greek and Syrian descriptions of churches from the IV, V, VI and XI Century which include sermons on the occasion of the construction and dedication of churches, poetical hymns and chronicle notes, one can formulate certain criteria of beauty operative at this time in Byzantine aesthetics. In truth, these descriptions do not pertain in the strictest sense to canons of beauty, but rather, to the idea content of iconographic programs. However, as a consequence, these forced well-defined aesthetic canons.

It should be stressed, in the first place, that the authors of the sources under examination appealed above all to Old Testament prototypes, both things and persons, as ideal models for the rising temple. Among the aesthetic categories, one should mention the following: size, proportion, hierarchy, dynamism and equilibrium, brightness, decorativeness and imitation of nature, symbolism and metaphor, functionalism and practicality.

The authors of the descriptions were also convinced that spiritual beauty is of a higher rank than material beauty and that a visible church can help a person attain unseen reality. Wonder, dazzlement admiration resulting from decorativeness, contrasts of light and shadows, size and lightness were obtained by joining matter with the fruits of the Spirit. In addition, the cosmic dimension of the church was accented by the aesthetic representation of the God-Logos in the iconographic convention of the Pantocrator – The activity of the self communicating Absolute found its counterpart in the liturgy in which there was a progressive introduction into its mysteries.