

Recenzja pracy doktorskiej Magdaleny Garnczarskiej pt.

Światło i blask. O znaczeniu złota w sztuce bizantyńskiej, Kraków 2019

Lektura rozprawy doktorantki Magdaleny Garnczarskiej poświęcona znaczeniu złota w sztuce bizantyńskiej dostarcza dużo satysfakcji. To ten rodzaj pracy z zakresu dyscypliny podstawowej, której przygotowanie wsparte zostało wiedzą wyniesioną ze studiów filologicznych, znakomicie wykorzystaną w procesie analitycznym. Od razu przyznam, że brakuje mi dokładniejszych informacji we wstępie na temat tego, gdzie doktorantka miała okazję swoje studia pogłębić, w ramach jakich stypendiów, grantów, gdzie zrealizowanych, ewentualnie informacji o prezentowanych wynikach częściowych badań na konferencjach naukowych, a przede wszystkim które z analizowanych dzieł miała okazję poznać z autopsji, a które poznała dzięki publikacjom, ewentualnie internetowym zasobom cyfrowym.

Praca składa się raptem z dwóch rozdziałów, które jednakże z racji objętości nazwałbym częściami, złożonymi z mniejszych sekcji. Dla przypomnienia – rozdział I liczy 130 stron, II – 162 strony! Pierwsza część poświęcona jest przykładom zastosowania złota w dziełach sztuki bizantyńskiej, dobranych tak, by ukazać wszechstronne jego zastosowanie. Druga zawiera wypisy źródłowe i ich analizę, często przeprowadzaną po raz pierwszy, ewentualnie weryfikującą krytycznie dotychczasowe próby badaczy współczesnych. Rdzeń pracy stanowią owe dwie części poprzedzone wstępem, zakończone podsumowaniem, uzupełnione o wybór tekstów źródłowych, objaśnienia istotnych terminów, bibliografię i spis ilustracji. Ogółem jest to 514 stron, w tym 179 ilustracji, umieszczonych w tekście. Rozmiary rozprawy są zatem imponujące, jej struktura przemyślana, można się zastanawiać, czy tytuł nie powinien być obszerniejszy, bo jego zakres dość skromnie ogranicza się do sztuki, w sytuacji przeprowadzenia analizy rozumienia złota w całym systemie bizantyńskiej estetyki i praktyki malarstwa. Ta skromność, może nawet nadmierna przebija też z zakończenia, w którym po przeanalizowaniu ogromnej liczby wypisów źródłowych autorka stwierdza, że „przedłożona rozprawa – jak wielokrotnie podkreślano – stanowi jedynie pierwszych (!), bardzo wstępny etap badań nad złotem w bizantyńskim malarstwie” (s. 329). Nie jestem pewien, czy ktoś wykorzystał wcześniej w tak szerokim zakresie teksty źródłowe w badaniach nad tym tematem.

Praca p. Magdaleny zasługuje na wiele pochwał. Wykorzystana została w niej bardzo obszerna literatura przedmiotu, w tym opracowania najnowsze, poza wspomnianą, bogatą bazą tekstów źródłowych. Tak literatura, jak i źródła zostały przez doktorantkę przeanalizowane

skrupulatnie, dokładnie i efektywnie. Przy tym można byłoby uwzględnić bardziej dorobek badaczy rosyjskich, np. Iriny Sterligowej w zakresie opracowania złotnictwa Nowogrodu i moskiewskiego Kremla. Podjęcie tak obszernego tematu niesie oczywiście ryzyko pewnych pominięć, czy też subiektywnych wyborów. W odniesieniu do struktury zwraca uwagę podrozdział pt. „Zabytki szczególne”, w którym omówione miały być – zgodnie z zapowiedzią – cztery dzieła szczególnie istotne pod względem zastosowania złota. I do pewnego momentu wywód jest klarowny po czym niepostrzeżenie przeradza się w przegląd znacznie większej liczby dzieł, w których złoto zostało wykorzystane. Po kilkunastu stronach czytelnik ma wrażenie, że ma do czynienia z przeglądem całej sztuki bizantyńskiej pod kątem zastosowania złota w miniatorstwie, malarstwie ściennym i ikonowym. To w zasadzie miłe zaskoczenie, ale efekt znacznie wykracza poza zarysowane zamierzenie. Podobnie rzecz się ma z częścią rozprawy poświęconą wypisom źródłowym, która rozwinęła się w panoramę rozwoju myśli estetycznej w Bizancjum z analizą poglądów niemal wszystkich znaczących filozofów i teologów.

W odniesieniu do obu części można mieć drobne zastrzeżenie, że nie zawsze jest jasne dlaczego przegląd nie ma charakteru chronologicznego i częste są przeskoki czasowe. Może przejrzystej byłoby zreferować poglądy na podjęte tematy według ich następstwa czasowego. Już w omówieniu stanu badań mamy bowiem taką sytuację, że wspomniani są badacze od Awierincewa po Rzepińską i Gage’a, a potem nagle pojawia się Stanisław Kostka Potocki i Goethe, jako że autorka cofa się do XVIII wieku podejmując kwestię interpretacji w literaturze złotego tła. Niewątpliwie niełatwą rzeczą jest referowanie poglądów autorów, którzy tak często posiłkowali się poglądami poprzedników i stąd zapewne po poglądach Jana z Damaszku (ok. 675-749: s. 170-171), opisane są opinie Psellosa (ok. 1017-ok. 1078), a potem zaraz Arystotelesa (384-322), którym Psellos się inspirował. Jako kolejne omówione są jednak uwagi do poglądów Arystotelesa pozostawione przez Aleksandra z Afrodyzji (fl. 200 po Chr.), co rodzi pewien galimatias. Może trzeba by ten materiał bardziej uporządkować. Tym bardziej, że kolejnym autorem na którego czytelnik natrafia jest żyjący przed Aleksandrem z Afrodyzji Lukian z Samosat (ok. 125-po 180). Dlatego też może warto byłoby rozważyć, czy nie wprowadzić pomniejszych rozdziałów dla większej przejrzystości wywodu w sytuacji na przykład, gdy autorka wprowadza dodatkowe kategorie rozumienia złota. Tak jest w przypadku, gdy np. autorka wskazuje że piękno złota związane jest także z przepychem i wtedy rozpoczyna na nowo chronologiczny przegląd źródeł, w których ujęte jest ono w takim właśnie kontekście.

Niemiałą rolą recenzenta jest wskazanie usterek, choćby drobnych, ale wartych poprawienia w perspektywie przygotowania pracy do druku. W odniesieniu do wstępu autorka niekiedy antycypuje wnioski końcowe, stwierdzając np. że w rozdziale drugim dowiedziono, że „dla bizantyńskich autorów [złoto] było źródłem przede wszystkim zachwycających efektów wizualnych, a nie sensów symbolicznych, do których nie odnosili się zbyt często” (s. 6). Może lepiej byłoby wskazać, co będzie przedmiotem analizy, a wnioski zreferować w podsumowaniu? Trzeba pamiętać, by nie używać zwrotu, że coś się ukazało po raz pierwszy, np. złote tło w miniaturze (s. 49), gdy do naszych czasów przetrwały nieliczne dzieła.

Wiemy wszyscy jak ważna jest przystępność, którą autorka starała się wyraźnie zachować, starannie oddzielając tłumaczenia od tekstów oryginalnych przytaczanych w przypisach, przez co jednakże te drugie są często obciążone całymi akapitami zapisanymi w grece. I wtedy pojawia się pytanie, czy nie należałoby odesłać w takiej sytuacji czytelnika do aneksów, ale wtedy one same mogłyby przybrać postać osobnego opracowania. Jeszcze większą wątpliwość budzi umieszczanie tytułów greckich w tekście bez tłumaczenia. Dla przeciętnego czytelnika pozostaną niezrozumiałe, zatem może byłoby jednak lepiej podać polskie tłumaczenie tytułu, a jego grecką wersję w nawiasie?

Kolejna kwestia: zdecydowanie należałoby wyraźniej zaznaczyć miejsca cytowania ponieważ nie są wyróżnione cudzysłowiem, ani też pomniejszoną czcionką, stąd często pojawia się niepewność, czy to jest cytat czy narracja autora. Na s. 17 np. zdanie zaczyna się od słów: „Są znów malarze, którzy bez miary używają złota ...” Czcionka jest tej samej wielkości, nie ma cudzysłowiu, nie zastosowano kursywy, zatem dopiero po chwili i po wyśledzeniu dwukropka możemy się upewnić, że jest to cytat, który obejmuje większą część strony! Zamieszanie bywa tym większe, że w niektórych miejscach pojawia się kursywa wskazująca na wprowadzenie właśnie cytatu (s. 167), ewentualnie cudzysłów, który stosowany jest jako oznaczenie wtrącenia cytatu do cytatu. Brak wyraźnego rozróżnienia wizualnego między narracją autorki a obszernymi cytatami wprowadza niemało zamieszania zwłaszcza od strony 196. Na tej i kolejnych stronach można łatwo się pogubić tak, że w końcu nie wiadomo, kto jest narratorem i który tekst jest omawiany. Tu też mała dygresja, autorka bardzo się natrudziła, by przełożyć greckie teksty, ale nie zawsze uwzględniła istniejące przekłady. W przypadku *Patrii* tłumaczenie oparte zostało na edycji źródła z 1901 r. (s. 201), a przeoczono wydanie krytyczne angielskie na Uniwersytecie Harvarda z 2013 roku (*Accounts of Medieval Constantinople. The Patria*, wyd. i tłum. A. Berger, Harvard 2013). Bardziej niejasny jest dla mnie powód, dla którego autorka niekiedy cytuje istniejący już polski przekład danego źródła, innym razem, dokonuje przekładu samodzielnie – dotyczy to m. in. rozprawy *O budowlach*

Prokopiusza (przekł. P. Ł. Grotowski), *Żywota Konstantyna* Euzebiusza (tłum. T. Wnętrzak), czy *Homilii X Focjusza* (przekł. M. Dzielska – s. 191-192). Brakuje komentarza, dlaczego występuje tutaj ta niekonsekwencja.

Należałoby też czasem wskazać dokładniej źródło określonych twierdzeń, np. zdanie na s. 19 wygląda tak: „Riegl więc nie postrzegał złotych teł w mozaikach jako nieokreślonej, niebiańskiej przestrzeni, jak niekiedy się sugeruje”. Niestety brak przypisu i nie wiemy kto tak sugeruje? Albo może chodziło o to, że on uważał, że tak się sugeruje? Zdanie jest nieco niejasne. Na s. 44 pada stwierdzenie „niektórzy autorzy”, ale bez ich wskazania.

Na pochwałę zasługuje staranność autorki w dobieraniu precyzyjnym słów niebanalnych w przekładach, które zyskują dzięki temu bardzo duże walory literackie. Użyte są często słowa rzadkie, a właściwie oddające subtelność języka greckiego i tutaj widzę wielki potencjał autorki, która w przyszłości winna podejmować, jak najwięcej takich zadań z pożytkiem dla ogółu badaczy i czytelników. Jest szansa, że staną się nareszcie przystępne dzięki pracowitości i dociekliwości autorki radzącej sobie z analizami tekstów bardzo złożonych, obszernych, niekiedy interpretowanych przez badaczy powierzchownie lub bez należytego zrozumienia dla ich kontekstu. Jest to zatem ogromny walor pracy, w której pojawia się dużo sprostowań także w odniesieniu do niedawnych publikacji, aspirujących do miana wyczerpujących monografii np. tej dotyczącej zastosowania chryzografii.

Dzięki wskazanym przymiotom możemy się dowiedzieć o wielu ciekawych niuansach np. o tym, że dla wielu Greków o wiele atrakcyjniejsze od złota były marmury, ponieważ były wielobarwne w odróżnieniu od monochromatycznego jednak kruszcu, pomimo jego wybitnych, a unikatowych walorów (s. 190, 249). Luksusowymi i wielobarwnymi marmurami w opisie świątyni Mądrości Bożej zachwycał się anonimowy autor *Patrii*. I przy tej okazji należałoby może bliżej się przyjrzeć w jakim zakresie wpływ na obecny wygląd mozaik, często przez autorkę opisanych, miały ich XIX-wieczne naprawy. Wspomina o nich np. Skarlatos Byzantinos w monumentalnym dziele pt. *Constantinople*, Istanbul 2019 (s. 656). Jest to reprint I tomu dzieła wydanego po grecku z 1851 r., zawierającego na ponad 800 stronach detaliczne i rzeczowe analizy wszystkich ważniejszych budowli miasta, często już nieistniejących, a popartych każdorazowo wypisami źródłowymi. Przy tej okazji należy wspomnieć jak wiele jest do zrobienia w zakresie poznania przeszłości tego miasta, jak i całego Bizancjum, skoro dzieło Skarlatosa okazuje się być nieznane także specjalistom zajmującym się topografią Konstantynopola. Na marginesie tak wspomniana *Patria*, jak i kluczowe dzieło dotyczące ceremoniału na dworze bizantyńskim Konstantego VII Porfirogenty doczekały się edycji w

nowożytnym języku dopiero teraz. Opisy średniowiecznego Konstantynopola, czyli *Patrię* wydano w 2013 r. w Harvardzie, zaś *Księgę Ceremonii* w 2012 r., w australijskiej Canberze.

Upodobanie do wielobarwności znajduje odbicie szczególnie w dziełach plastyki średniobizantyńskiej, swego rodzaju świadectwach upartego dążenia Bizantyńczyków do łączenia ze sobą możliwie jak najbardziej różnorodnych materiałów w jak najbardziej efektywną całość. Interesująca byłaby refleksja dotycząca tego, jak to upodobanie koreluje z podobnym, można powiedzieć, upodobaniem ludów migrujących I tysiąclecia. Ich sztuka miała w ten właśnie sposób wyróżniać się swoją wielobarwnością, kontrastowym użyciem barw i różnorodnymi technikami złotniczymi, i związane jest z tym pytanie, czy owa „jubilerska estetyka” wynikała z podpatrywania osiągnięć świata antycznego, czy przeciwnie: były to umiejętności przyniesione przez te ludy do Europy, a znajomość wielu technik złotniczych i zamiłowanie do wielobarwnej dekoracyjności miała zostać dopiero zaszczerpiona na miejscowym gruncie. Jak twierdził np. George Henderson, *Wczesne średniowiecze*, tłum. P. Paszkiewicz, Warszawa 2000, s. 33: „To zamiłowanie do wschodniej wielobarwnej biżuterii przynieśli do Ostrogoci do Italii, najeżdżając ją pod wodzą Teodoryka w 488 roku”. Autorka wszak przytoczyła zdanie Hegla, że „szczególne upodobanie w żywych, prostych kolorach mieli mieć barbarzyńcy” (s. 15). Warto byłoby tej kwestii poświęcić nieco uwagi, choć oczywiście jest ona nieco odległa od podjętego tematu.

Fascynujące są rozważania dotyczące światła i jego natury w powiązaniu ze złotem w jego wymiarze symbolicznym. Zastanawia wręcz, że autorka niewiele miejsca poświęca kwestii teologicznego rozumienia znaczenia złota, aczkolwiek w podsumowaniu przeglądu stanu badań stwierdza, że poglądy bizantyńskie na temat świata są *nomen omen* chrześcijańskie, i rzeczywistość eschatologiczna jest „tą najprawdziwszą i najrealniejszą według bizantyńskiej teologii zbudowanej o filozofię neoplatońską” (s. 31). W dalszej części pracy pojawia się zdanie, że „myśl Plotyna miała niewątpliwie ogromne znaczenia (!) dla ukształtowania się teologii chrześcijańskiej” (s. 184). I to właściwie tyle na ten temat. Teologiczny wymiar znaczenia złota poza tym nie jest jednak szerzej analizowany, a przecież Cesarstwo Bizantyńskie było teokracją, co musiało znaleźć odbicie w jego sztuce.

Tutaj zwróciłbym uwagę zwłaszcza na ten newralgiczny moment przejścia ze świata starożytnego do epoki wczesnochrześcijańskiej gdzie w tle rozgrywa się rywalizacja o to, czyj / który bóg jest źródłem światła i które bóstwo jest słońcem prawdziwym. Rywalizacja o prymat w tym zakresie chrześcijan i pogan należała do kluczowych zagadnień. Nie chodziło tu wszak jedynie o przejście po bohaterach antycznych nimbu, zatem blasku (s. 121). Chrześcijanie powoływali się choćby na *Łk* 1,67-69, w którym prorocstwo Zachariasza opisuje Chrystusa jako

Wschodzące Słońce, stąd tak ważny był atrybut w postaci nimbu promienistego w najwcześniejszych mozaikach, jak również inskrypcje, które miały też to podkreślać aż po 7/8 wiek by przypomnieć sarkofag wizygocki z Santa Maria Quintanilla de las Vinas z opisem po obu stronach głowy Chrystusa w nimbie promienistym: *Sol*. Światło utożsamione ze złotem, stanowiło szczególnie rodzaj emanacji i warto w związku z tym przypomnieć niezwykle wystrój kaplicy San Zeno pokrytej w całości złotem, przy bazylice św. Praksedy w Rzymie. Mimo, że była to fundacja papieża Paschalisa I wzniesiona jako kaplica funeralna dla jego matki, wpisująca się w program karolińskiej odnowy, to trzeba też pamiętać, że ta i inne niezwykle realizacje rzymskie w tym czasie powstały w epoce nasilonej migracji artystów greckich z objętego konfliktem ikonoklastycznym Bizancjum. To też przyczynek do rozważań nad światłem rozumianym jako przymiot i emanacja Boga, jako że popiersia świętych otaczają otwory okienne – źródło światła przenikającego do wnętrza. Jest to nadzwyczajna perła sztuki, w której złoto scalone zostało z symboliką światła, a esencją całego programu jest wizerunek Chrystusa Emmanuela zsiadającego na kolanach Matki Bożej w konsze niewielkiej apsydy ołtarzowej z rozwiniętym rotulusem Ewangelii z cytatem *ego sum lux*, stanowiącym wymownie początek zaledwie 12 wersu 8 rozdziału *Ewangelii wg św. Jana*. Ten przykład w pracy został pominięty. Precedens rozumienia światła w duchu neoplatońskim można dostrzec w programie wystroju Mauzoleum Galii Placydii, w której pary apostołów zwrócone są ku otworom okiennym wypełnionym taflami alabastru. Światło odpowiednio przefiltrowane, nadal w ten sposób rozumiane jako „medium między Bogiem – prawdziwym światłem – a wiernym” (D. Horzela, *Cud światła*, Kraków 2020, s. 49), stanie się jednak tak bardzo ważne w kontekście symboliki szkieł witrażowych, jako że dzięki swojej „transparentności wpuszcza do wnętrza światło fizyczne (lumen), będące odbiciem światła metafizycznego (lux)” (Tamże, m. cyt.).

Zwróciłbym w związku z tym też większą uwagę na kwestie owych obłoków żaróżowionych, często pojawiających się w mozaikach wczesnochrześcijańskich, i o których autorka wspomina w wielu miejscach tekstu, traktując je raczej jedynie opisowo. Na kilku stronach np. (20-21) przytoczone są uwagi Bodonyi’ego w odniesieniu do V-wiecznych mozaik w rzymskim kościele Santa Maria Maggiore, poparte stwierdzeniem, że „różnokolorowe obłoki lub gwiazdy” miały przywołać na myśl niebo. Nieco dalej o wielobarwnych obłokach jest mowa w odniesieniu do Sant’Apollinare in Classe w Rawennie (s. 54); wskazano, że złote tło z obłokami znajduje się w konsze apsydy (s. 56), jak również w apsydzie bazyliki Eufrazjusza w Poreć (tamże). Brakuje mi tu odniesienia do interpretacji tychże obłoków. Autorka podsumowuje przegląd mozaik wczesnochrześcijańskich na s. 60 uznając, że „już na tym wczesnym etapie dostrzegalne są różnice pomiędzy Zachodem i Wschodem, w pierwszym

przypadku złote tła zwykle są ograniczone do szczególnie istotnych przedstawień i nierzadko usiane barwnymi obłokami, które nie występują w dziełach wschodnich, gdzie tło jest jednolicie złote [...] z prawicą Boga wysuwającą się z segmentu nieba, a nie chmur”. Na s. 165 pada stwierdzenie, że „w sztuce wczesnobizantyńskiej, powstałej w zachodniej części cesarstwa, rolę [sfery niebieskiej] spełniały niekiedy różnobarwne obłoki”. Tymczasem ważne dla rozumienia tego kontekstu jest opracowanie Erika Thunø pt. *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome* wydane przez Cambridge University Press w 2015 roku (s. 93 i nast.). Autor przeprowadza paralele między mozaikowymi apsydami bazylik rzymskich a sakralną topografią Rzymu, dowodząc, że świątynie miały stać się źródłem promieniowania błyskotliwego światła, zgodnie z toposem zakorzenionym w poetyce starożytnej, jak ujmował to np. Owidiusz w opisie pałacu Boga Słońca (tamże, s. 50). To poniekąd przypomina autorka cytując bizantyńskie ekfrazy, według których „budowla sama jest dla siebie źródłem światła, z retoryczną przesadą (ὕπερβολή) podkreślając, jak bardzo jest nasłoneczniona, co dodatkowo zwiększały połyskliwe powierzchnie” (s. 204).

Zaróżowione obłoki miały znaczenie specjalne, wpisując się w ogólny klimat oczekiwania na Paruzję Chrystusa w okresie wczesnochrześcijańskim. Stanowią w istocie ilustrację wersu *Mt 24:30*: „A naonczas ukaże się znak Syna Człowieczego na niebie, i wtedy będą narzekać wszystkie pokolenia ziemi, i ujrzą Syna Człowieczego, przychodzącego w obłokach niebieskich z mocą wielką i majestatem”. Miały krótko rzecz ujmując oznaczać brząsk o charakterze apokaliptycznym. Chrystus na tle tych obłoków ukazuje się w wymiarze eschatologiczno-soteriologicznym jako Sędzia w trakcie ponownego przyjścia na świat. Erika Thunø stwierdza: „Examples showing Christ’s triumphant return on clouds are practically absent from the tradition of Italo-Roman apocalypse illustration” (s. 94). Jeżeli doktorantka stwierdza w podsumowaniu że „z zebranych tekstów bowiem jasno wynika, że złoto ceniono głównie za jego właściwości estetyczne” (s. 326), może dobrze byłoby zakreślić ramy chronologiczne, w których te teksty mieściły się i zastanowić, dlaczego – jak to jest ujęte w kolejnym zdaniu – „próżno szukać u bizantyńskich autorów omówień obrazów w stylu ekfrazy VI-wiecznych mozaik [...], bo w nich znajdziemy przykład symbolicznego postrzegania barw”.

To, co powyżej wskazano w odniesieniu do kilku przykładów mozaik przypomina o wymiarze teologicznym, którego w interpretacjach nieco mi zabrakło. Trzeba pamiętać, że dla pierwszych chrześcijan ten aspekt miał znaczenie pierwszorzędne. Owe zaróżowione obłoki w obecne są niemal w każdej mozaice rzymskiej po mozaiki śś Kosmy i Damiana, zatem należałoby pogłębić ich interpretację. Trzeba pamiętać, że aspekt teologiczny obok

symbolicznego lub estetycznego jest równie ważny, jeśli nie pierwszorzędny w interpretacji sztuki bizantyjskiej, czy ogólnie chrześcijańskiej. Tak oto Dominic Janes w *God and Gold in Late Antiquity*, wyd. Cambridge 1998 (lektura znana autorce), stwierdza, że „the idea of gold was vitally important in sustaining the Christian God in his supremacy” (tamże, s. 91). W tymże opracowaniu na kilkudziesięciu stronach omówiona została rola złota w mozaikach rzymskich (105—139), niemniej autorka stwierdza, że „należy zauważyć, że niepublikowana dysertacja Bodony’ego z 1932 r.] stanowi jak dotąd jedyną pracę w całości poświęconą problemowi złotego tła [która] niestety jednak nie zapoczątkowała nad nim pogłębionej dyskusji” (s. 23). Domyślam się, że chodziło tu bardziej o to, na ile wykorzystane zostały w późniejszej literaturze ustalenia Bodony’ego.

Nigdzie nie natrafiłem na wykorzystanie wnikliwych uwag Piotra Skubiszewskiego, który co prawda badał zachodnią gałąź sztuki wczesnośredniowiecznej, lecz możemy w jego głównym dziele (*Sztuka Europy łacińskiej od VI do IX wieku*, tłum. J. Kuczyńska i E. Zwolski, Lublin 2001) odnaleźć wiele ciekawych paralel, które zasługują na rozwinięcie. Kiedy to np. autorka pisze o malarskim przedstawieniu przestrzeni powietrznej (*eter*) wypełnionej zwyczajowo światłem (s. 163, 325), przytomnie wskazując, że bizantyńskie *aer*, to zarazem powietrze, jak i złoto stanowiące w istocie jedną wartość semantyczną (s. 423), to aż się prosi, by wykorzystać to, co błyskotliwie dostrzegł Skubiszewski w odniesieniu do fresków, tak nielicznie przecież zachowanych – w karolińskiej Francji, w tym przypadku – w Lorsch. Tym bardziej, że jak w pewnym miejscu autorka uważa – w oparciu o uwagę Jana z Damaszku, że powietrze jest bezbarwne, a więc niewidzialne – iż „o uchwyceniu takich właściwości powietrza można mówić właściwie jedynie w przypadku malarstwa książkowego, gdzie niekiedy za tło służy niezamalowana pergaminowa karta” (s. 168). Otóż Skubiszewski wskazał, że „nic nie ocalało ze wspaniałych fundacji klasztornych z czasów Karola Wielkiego prócz iluzyjnej dekoracji, która przeobraża izbę w Torhalle w Lorsch w joński portyk, otwarty w bezkresną przestrzeń. Malowidła w Lorsch są owocem sztuki pełnej polotu, przesyconej wspomnieniami klasycznymi, lecz owocem, po który malarze sięgali na co dzień” (*Sztuka Europy ...*, s. 222). Ten rejon sztuki jest o tyle godny uwagi, że jak wskazano, byli tu wszak czynni malarze bizantyńscy, którzy nie mogli realizować swoich prac w ojczyźnie.

Na uwagę zasługuje dekoracja mozaikowa w Germiny-des-Prés, o unikalnym temacie adoracji arki przymierza przez cherubiny, jako uzupełnienie rozważań dotyczących złota w kontekście realizmu przedmiotowego. Zdaniem Skubiszewskiego mamy tu do czynienia z warsztatem nadal pielęgnującym tradycje hellenistyczne, a pochodzącym być może z Bizancjum albo z Rzymu (s. 226). Jesteśmy nawykli do postrzegania odrębnie rozwoju sztuki

na Wschodzie i Zachodzie Europy, stąd może te uwagi o wspomnieniach klasycznych lub pielęgnowaniu tradycji, gdy tymczasem swoje poglądy Jan z Damaszku formułował w miarę współcześnie. Pytanie: na ile istniał swobodny przepływ idei między obiema częściami ówczesnej Europy? Niemniej skoro na synodzie frankfurckim z 794, a następnie paryskim z 825 dyskutowane były bizantyńskie poglądy na rolę sztuki, w znaczniej mierze uformowane przez Jana z Damaszku, to można mniemać, że te relacje były w miarę intensywne.

Przy okazji omówienia rozważań Filostrata Starszego (ok. 170 – ok. 244) nad definicjami przestrzeni i powietrza w malarstwie, jak również Mesaritesa (ok. 1163 – po 1216), który nadawał trójstrefowej kompozycji złożonej z ziemi przestrzeni powietrznej i nieba znaczenie symboliczne (s. 163-164), zwróciłbym uwagę na rozprawę László Borhy'ego pt. *Brigetio. Rzymskie miasto w Panonii w świetle badań archeologicznych* (= Xenia Posnaniensia), Poznań 2006, s. 8-11 (zob. M. P. Kruk, *Ikony XIV-XVI wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie = Icons from the 14th-16th centuries in the National Museum in Krakow*. T. 1, *Katalog = Catalogue*, Kraków 2019, przyp. 2627). Znalazła się w niej interpretacja kompozycji z personifikacjami pór roku na sklepieniu budynku mieszkalnego w Brigetio (ob. Szöny, dzielnica miasta Komarno na Węgrzech) na terenie Panonii z końca II–pocz. III wieku. Autor dostrzegł tu alegorię „wiecznego czasu” obracającego się w obszarze niebios, z najwyższą sferą wieńczącą wszechświat i przedstawianą jako okrąg (łac. *circulus*), nazywaną *halo* (gr.) lub *corona* (łac.). Tu *eter* potraktowany został jako najwyższa sfera niebios z jej władcą Uranosem, opleciona wiecznym ogniem w postaci czerwonego kręgu, oraz konstelacjami Andromedy i Pegaza, osadzonymi w punkcie kulminacyjnym sklepienia. Wobec braku kopuły, *oculus* (umożliwiający oglądanie gwiazd i ciał niebieskich) oddany był za pomocą środków malarskich w sposób iluzjonistyczny. Borhy wskazał przy tym podobne, znane z opisów, iluzjonistyczne dekoracje niedekorowanych kopuł z VI w. oraz rysunek Kosmasa Indikopleustesa w *Topographia Christiana*, zawarty w księdze IV. Jego tematem jest prostokątny pokój (gr. *oikos/tholos*) nakryty od góry sklepieniem (gr. *kamara/kamaroeides*) wyobrażającym niebiosy, podzielone na strefę niską (zamieszkałą przez ludzi i anioły) oraz wysoką (należącą do Boga). Podobnie w Brigetio za pomocą niebieskiej i czerwonej farby rozgraniczono powietrze *aer*, zatem strefę niską od *eteru*, czyli strefy górnej. Ta część nieba zaznaczona została u Kosmasa za pomocą złotych gwiazd na ciemnoniebieskim tle. Popiersie Chrystusa wieńczące sklepienie w rysunku Kosmasa miałoby się zatem wywodzić z (pseudo)oculusa sztuki pogańskiej, przywołując w tym wypadku nie tyle ruch wiecznego czasu, ile życie wieczne. W interpretacji chrześcijańskiej rozgwieżdżone niebo (np. to stanowiące tło dla świetlistego krzyża w mauzoleum Galii Placydii z V w., następnie w San

Apollinare in Classe z poł. VI w.) symbolizować mogło nie tyle siedzibę Boga, ile raczej miejsce Jego objawienia (I. Trzcńska, *Światło i obłok. Z badań nad bizantyńską ikonografią Przemienienia*, Kraków 1998, s. 41). Gra barwami czerwieni i błękitu pozostała niewątpliwie w spadku po czasach antyku, dlatego godna uwagi jest ta kontynuacja i związane z nią ewentualne konotacje, np. w przypadku *Menologionu Bazylego II*, o którym autorka pisze, że wszystkie z 430 ilustracji obwiedziono wąską złotą ramką, której wewnętrzna krawędź jest czerwona, zewnętrzna zaś jasnobłękitna (s. 38). W tych kolorach malowano ramki wielu ikon także w okresie późno- i pobizantyńskim. Ciekawe jest w tym kontekście stwierdzenie Jana z Damaszku, że powietrze to ugaszony ogień lub para podgrzewanej wody (s. 166). Z kolei ze źródeł wynika, że tło bizantyńskich obrazów może być rozumiane jako malarskie przedstawienie przestrzeni powietrznej, najczęściej wypełnionej światłem (s. 177).

Bardzo wartościowe są uwagi na temat technologii np. wykonywania złotych tła, tzw. *spinning discs* w ikonach synajskich (s. 143 i nast.), które w efekcie podobne były do współczesnych, połyskliwych płyt winylowych, z gęsto ułożonymi obok siebie równoległymi mikrożłobieniami. Niezwykle rozbudowana jest część pracy poświęcona traktatom malarskim i rozproszonym opisom technologicznym. Same w sobie rozważania na ten temat są bardzo wartościowe i stanowią osobny wkład autorki w tę dziedzinę wiedzy, lecz można chwilami odnieść wrażenie, że znacznie odbiega od zasadniczego tematu pracy. Przy okazji tego omówienia autorka poświęca dużo miejsca na scharakteryzowanie słynnej *Hermenei* mnicha Dionizjusza, lecz nie wykorzystuje krytycznego przekładu Paula Hetheringtona, opatrzonego rozbudowanymi komentarzami i przypisami, a który według mnie jest bez porównania bardziej wartościowy od przekładu przez Papadopouloso-Kerameusa z pocz. XX wieku. Tu małe sprostowanie: w bibliografii podano, że w 1900 miało miejsce jego I wydanie, gdy w istocie było to wydanie niekompletne z powodu śmierci patrona Kerameusa i dopiero wydanie z 1909 zawiera pełny przekład *Hermenei*, traktowany przez kolejne 60 lat jako podstawowy. Ten drugi mimo, że opublikowany we współczesnej grece, zdaniem Hetheringtona zawierał „considerably number of misleading features” (*The “Painter's manual” of Dionysius of Fourna. An English translation with commentary of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad*, tłum. i red. P. Hetherington, London 1974, s. IV). Obaj oparli swoje przekłady na tym samym petersburskim odpisie z 2. poł. XVIII w. zachowanym w Państwowej Publicznej Bibliotece w St. Petersburgu jako *cod. gr. 708*. Hetherington przypomniał wagę ustaleń Vasile Grecu, którego autorka pomija, a który w l. 20 i 30 XX wieku naświetlił tło powstania *Hermenei* i opublikował wiele innych podobnych rękopisów (tamże, s. II i bibliografia na s. 116). Intrygujący jest faktyczny zakres zależności zawarty w *Heremenei*

receptur od traktatu Cennino Cenniniego. Autorka stwierdza co prawda, że w zakresie technik artystycznych źródła łacińskie są o wiele bardziej opracowane (s. 250), natomiast była ku temu okazja, by zweryfikowane zostały regularnie wskazywane przez Hetheringtona w przypisach zależności zaleceń technologicznych obecnych w *Hermenei* od traktatu Cenniniego właśnie.

Nadzwyczajną dociekliwość wykazała doktorantka przy okazji charakterystyki zawłości recepturowych i za to winna otrzymać szczególne laury, bo te zagadnienia stanowiły i stanowią wielką przeszkodę dla wszystkich badaczy zajmujących się tym tematem.

Ryzykowne jest wytykanie drobnych niedoskonałości filologicznych w świetle specjalizacji doktorantki, niemniej zwróciłbym uwagę na konieczną konsekwencję w przypadku stosowania zapisu obcych terminów. Jeśli w odniesieniu do języka ukraińskiego jest to zapis fonetyczny to należy pamiętać, że jeśli w zapisie nazwy Muzeum w Kijowie pojawia się „Warwara”, to razem z „Bohdanem”, a nie „Bogdanem” (przyp. 235 na s.124). W kontekście przyszłej publikacji proponowałbym zmienić termin „formuła spirytualno-religijna” Łazariewa, na „duchowo—religijna”, ewentualnie „spirytualistyczno-religijna” (s. 9). Warto byłoby wprowadzić przy pierwszym użyciu co znaczy termin *potamoi*, skoro nie chodzi tu o bogów rzek i strumieni, jak również przybliżyć sens rzadko spotykanych terminów, takich jak *sekwencjonarz* (s. 160), *thalassa*, przełożona jako umywalnia ołtarza (s. 201); *Atraks* (s. 218). Nie zaszkodziłoby zdefiniować termin *esonarteks* (s. 70, 111, 121), odnoszący się do przedsionka świątyni. Chodzi tu niewątpliwie o przedsionek wewnętrzny w kościele Chora, opisywany tak w odróżnieniu od zewnętrznego, który określanby jako *egzonarteks*. Przy okazji zgłaszam przesunięcie numeracji ilustracji względem ich opisu.

Chciałbym w podsumowaniu podkreślić – zresztą można to robić raz po raz – że tego typu studia i analizy językowe pozwalające na konfrontacje dzieła z komentarzami poprzedników przez badacza, który jest wyposażony w odpowiednie instrumenty mają wielką wagę. Stanowią gwarancję, że nie będziemy się obracać w obrębie w tych samych cytatach podawanych z drugiej lub trzeciej ręki, lecz że będą przez niego weryfikowane, że będzie poszerzał wiedzę i budował bazę, pozwalającą na bardziej efektywny rozwój nauki i z korzyścią dla lepszego rozumienia tradycji obrazowej.

Pracę napisaną przez p. Magdalenę Garnczarską uważam za wartościową i ze wszelkich miar zasługującą na dopuszczenie do dalszych etapów procedury przewidzianej w ramach przewodu doktorskiego.