

Szymon Gózdź

Recepcja i swoistość. Bułgarskie malarstwo ikonowe od IX do XII wieku

Słowa kluczowe: ikona, ikonografia, kanon bizantyjski, parafernalia, sztuka bułgarska
Keywords: icon, iconography, the Byzantine Canon, the paraphernalies, Bulgarian art

Ikona – centralny element kultu – konstruująca oraz uzasadniająca całość i ciągłość liturgicznej syntezy sztuk, stanowiła fundament wschodniochrześcijańskiego, uniwersalistycznie zorientowanego modelu sztuki, wyrosłego na gruncie kultury hellenistycznej, a właściwego całej cywilizacji bizantyjskiej oraz cerkiewnej (pobizantyjskiej), w tym licznej wspólnocie poszczególnych Autokefalicznych Kościołów Prawosławnych. Tym samym historyczne, lokalne i autorskie odmiany artystycznego (ikonowego) przekazu, mimo dynamicznego charakteru i wysokiego niekiedy zróżnicowania w samodzielnie kształtowanych stylach, modusach oraz manierach, odtwarzały niezmiennie w gruncie rzeczy źródła, jakie stanowiły doktryna i liturgia Kościoła wschodniego. W tak zorientowanym porządku model artystyczny musiał znacząco utożsamiać się z synkretycznie zorganizowaną formułą teologicznej koncepcji bytu, tj. neoplatonisko-chrześcijańską metafizyką świętych wizerunków integralnie zespoloną z precyzyjnie określoną liturgią i strukturą architektoniczną¹.

Jak słusznie zauważa Aidan Hart:

Prawdy teologiczne, które stanowią podstawę sztuki ikonowej, są ponadczasowe, lecz sposób, w jaki się je wyraża, zależy od epoki i od osoby ikonopisarza oraz kultury, w której żyje. Podczas gdy nowatorstwo środków wyrazu nigdy nie było w tradycji ikonowej celem samym w sobie, różnorodność stylów malar-

¹ M. Smorąg-Różycka, *Wstęp*, w: Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarzkiej*, red. nauk. M. Smorąg-Różycka, tłum. I. Kania, Kraków 2011, s. 5–6.

skich jest naturalnym i pozytywnym rezultatem wynikającym z faktu, że każdy człowiek jest wyjątkowy. (...) Uwidaczniającym się na przestrzeni lat owocem wspólnoty ikonopisarzy tworzących w tej samej epoce i kulturze jest stopniowy i naturalny proces powstawania szkoły, która ma być wyrazem wszystkiego, co dobre i prawdziwe w danej kulturze, oraz ofiarowanie tego Bogu. Wierni mogą zatem powiedzieć tak jak pielgrzymi „ze wszystkich narodów świata”, którzy odwiedzili Jeruzalem w dniu zesłania Ducha Świętego: „Słyszeliśmy, jak oznajmiali cuda Boskie w naszym własnym języku!”².

Należy jednak pamiętać, że zakres znaczeniowy oraz porządek kulturowy omawiane w niniejszym opracowaniu w równym stopniu determinowała teologicznie zorientowana dogmatyka, co szeroki kontekst czynników i zdarzeń o charakterze społeczno-politycznym (zarówno w łonie pierwszego państwa bułgarskiego, jak i wchodzącego z nim w interakcje Cesarstwa Bizantyjskiego). Wczesnobałgarskie malarstwo ikonowe (stanowiące niejako żywy dowód i następstwo chrystianizacji) wpisywało się, a zarazem realizowało i manifestowało w ścisłej korelacji między dynamicznie ewoluującą koncepcją narodowości i państwowości bułgarskiej, kwestią autokefaliczną (zmienną w poszczególnych fazach „ustanawiania” autokefalii bułgarskiej w pierwszych dziesięcioleciach po przyjęciu chrześcijaństwa) oraz odpowiadającą im sztukę paraferaliów.

Oficjalne uprawomocnienie oraz sukcesję bułgarskiej sztuki ikonowej w IX wieku można zatem rozpatrywać jako wypadkową kilku powiązanych ze sobą czynników, pamiętając jednocześnie, że chrzest dokonany w 865 roku z woli chana bułgarskiego Borysa I Michała jedynie umownie wskazuje na „ujawnienie się” sztuki ikonowej w (dotychczas niechrześcijańskim) państwie słowiańsko-bułgarskim, gdyż ikona była obecna w bułgarskiej (w tym starobałgarskiej i protobałgarskiej) świadomości długo przed oficjalną chrystianizacją³.

Najstarsze ślady obrazowania o tematyce religijnej na terenach obecnej Bułgarii odnaleźć można w podziemnych grobowcach wczesnochrześcijań-

² A. Hart, *Ikona. Podręcznik malarstwa ikonowego i ściennego*, tłum. E.A. Malaga, Kielce 2015, s. 29.

³ Wkrótce po przyjęciu chrześcijaństwa przez Bizancjum nowa religia rozprzestrzeniła się wśród mieszkańców Półwyspu Bałkańskiego głównie za pośrednictwem plemion traczkich. Usytuowanie Konstantynopola, który był głównym ośrodkiem religijnym, oraz jego względnie bliska odległość od Syrii, Palestyny i dużych centrów religijnych Azji Mniejszej zdecydowały o specyfice sztuki wczesnochrześcijańskiej. Bazyliki odkryte w tym rejonie (datowane już od IV, a szczególnie od VI do VIII wieku) świadczą o mocno ugruntowanym kulcie z dobrze wykształconym własnym systemem obrazowania. Zachowane fragmenty malowideł ściennych o tematyce sakralnej rzucają nieco światła na rozwój stylu, a częściowo na ikonografię realizacji panelowych; S. Waklinow, *Kultura Starobałgarska (VI–XI w.)*, tłum. K. Wierzbicka, Warszawa 1984, s. 55–88.

skich usytuowanych pod dzisiejszą Sofią, na obszarze domniemanej nekropolii starożytnej Serdiki – łącznie trzydzieści osiem grobowców wykopanych przez braci Škorpił pod cerkwią św. Sofii w 1888 roku oraz pięć podobnych, wykopanych osiem lat później pod soborem św. Aleksandra Newskiego. Znaleźiska te dostarczają interesujących informacji o sposobach zdobienia i powszechnie stosowanych naówczas typologiach ornamentyki roślin, jednak – z wyjątkiem krzyży charakterystycznych dla okresu panowania cesarza Justyniana – nie zachowało się w nich ani jedno przedstawienie natury typowo religijnej⁴. Podobnie jest zarówno w przypadku datowanego na IV wiek grobowca odnalezione go w Płowdiwie, jak i poszczególnych (odkrytych jako pojedyncze) grobowców z nekropolii starożytnej Serdiki, gdzie zachowały się – charakterystyczne dla sztuki wczesnochrześcijańskiej – symbole bażanta, kaczkę oraz gołębicę⁵.

Pierwszymi typowo figuratywnymi przedstawieniami o charakterze religijnym są datowane na V–VI wiek (a zachowane do połowy długości postaci) wizerunki archaniołów Michała, Gabriela, Rafała i Uriela, namalowane w medalionach usytuowanych w czterech rogach sklepienia wczesnochrześcijańskiej świątyni filarowej o drewnianym stropie, odnalezionej w 1909 roku pod jedną z głównych arterii w Sofii (aktualnie ulica Gen. Gurko). Twarze trzech postaci archaniołów są poważnie uszkodzone, jednak stosunkowo dobrze zachowane oblicze Uriela świadczy o warsztatowej biegłości i kunszcie jego wykonawcy (lub wykonawców), mocno wpisującym się w nurt iluzjonizmu hellenistycznych ikon portretowych⁶.

Jeszcze więcej istotnych danych o stylu oraz ikonografii wczesnochrześcijańskiego malarstwa na centralnym obszarze Półwyspu Bałkańskiego dostarczają datowane na przełom VI i VII wieku pozostałości po tzw. Czerwonej Cerkwi w pobliżu Peruszticy (nieopodal Płowdiwu). Oprócz scen biblijnych i ewangelicznych, których wykonanie sugerować może wpływ szkoły aleksandryjskiej, zachowane malowidła ściennie zawierają także medaliony usytuowane na białym tle z wpisanymi wizerunkami uskrzydłonych postaci kobiecych, będących swoistym wschodniochrześcijańskim uosobieniem cnót, na co wskazywać mogą ich paraferalia, między innymi jasnoróżowe i niebieskie szaty oraz wyraziste – choć stonowane – rudoczerwone, wysoko upięte włosy. Tematyka cykli ikonograficznych, zasady zdobienia i styl malowania zachowanych partii Czerwonej Cerkwi ukazują wyraźne wpływy sztuki wschodnich prowincji Ce-

⁴ K. Paskaleva, *Bulgarian Icons. Through the Centuries*, tłum. L. Netsova, M. Alexieva, Sofia 1987, s. 13.

⁵ Tamże, s. 14.

⁶ Tamże.

sarstwa Bizantyjskiego, przede wszystkim Antiochii, Aleksandrii i koptyjskiej prowincji Bawit, gdzie tradycje hellenistyczne przetrwały najdłużej⁷.

O recepcji sztuki wielkich ośrodków chrześcijańskich (rozlokowanych głównie na terenach dzisiejszej Palestyny, Syrii i Egiptu) w malarskich przedstawieniach wczesnochrześcijańskich na ziemiach przyszłego państwa bułgarskiego świadczą również fragmenty malowanej ornamentyki datowanej na IV–V wiek, odnalezione w pierwotnym narteksie cerkwi we wsi Car Krum nieopodal Szumenu⁸. Tematyka oraz koncepcje ikonograficzne i stylistyczne kilku fragmentów zachowanych malowideł ściennych, przedstawiających młodych świętych o głowach otoczonych nimbami, wykazują istotne zbieżności z typowo sześciowiecznym – zarówno panelowym, jak i ściennym – malarstwem ikonowym praktykowanym w Bawit i na Synaju. Twarze przedstawionych w auli Omurtaga postaci są delikatnie wymodelowane na różowo-ochrowym podkładzie, zaś ich owal, włosy, brody i wąsy obrysowuje gruby czarny kontur. Usta, w szczególności dolne wargi, są zaokrąglone. Oczy zostały uwydatnione – wyraziście obrysowane, okrągłe i szeroko otwarte. Spojrzenie postaci – co znamienne dla tego typu przedstawień – z jednej strony zdaje się koncentrować na widzu, z drugiej sięga znacznie poza niego⁹.

Recepcja ikonografii wczesnochrześcijańskiej przez mieszkańców północno-zachodniej części Bałkanów – jak już sygnalizowałem – nie była przypadkowa, gdyż rejon ten stanowił rubież Cesarstwa Bizantyjskiego. Jednocześnie, nie był to jednak obszar *stricte* schrystianizowany. Przeciwnie, pierwsze państwo bułgarskie – powstałe w wyniku ustanowionego w roku 681 sojuszu między plemionami słowiańskimi i protobułgarskimi, które przybyły z północnego wschodu (głównie z obszarów stepowych między Dolnym Kubaniem, Donem i Wołgą) – było formacją oficjalnie niechrześcijańską¹⁰.

Zróżnicowanej populacji nowo utworzonego „protopaństwa” naddunajskich Bułgarów właściwa była swoista dywersyfikacja całokształtu praktyki religijnej. Toteż przyjąć można, że malarstwo ikonowe doby chrystianizacyjnej, zwłaszcza w IX–X wieku, nosiło znamiona swoistego synkretyzmu religijnego, zespalającego w sztywną całość wpływy wschodniochrześcijańskie, zróżnic-

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ Przestrzeń ta – z biegiem lat przekształcona w atrium świątyni – znana jest jako tzw. aula Omurtaga, z racji dedykowania jej w drugiej połowie IX wieku chanowi bułgarskiemu Omurtagowi; tamże, s. 16.

⁹ Tamże.

¹⁰ *Historia Słowian południowych i zachodnich*, red. J. Skowronek, M. Tanty, T. Wasilewski, Warszawa 1988, s. 30–31.

wane, ale współegzystujące ryty plemion protobułgarskich i południowosłowiańskich oraz lokalne kultury ludności zamieszkującej Trację¹¹.

Skoro mówimy o tej ostatniej, na szczególną uwagę zasługuje sposób, w jaki plemiona trackie zbiorczo okazały lojalność wobec nowo powstałej formacji państwowej. Na znak oddania chanowi bułgarskiemu Asparuchowi delegacja watażków ofiarowała tablice wotywnie z reliefowymi wizerunkami wojowniczego jeźdźca, który to motyw współcześnie określa się mianem jeźdźca „trackiego”, „tracko-mitrackiego” lub „naddunajskiego”¹². W pewnym stopniu status oraz społeczną funkcję trackich wizerunków panelowych powiązać można ze znaczeniem i oddziaływaniem w późniejszym czasie ikon. Niektórzy autorzy uważają ową analogię za jeden z głównych czynników stosunkowo szybkiej i trwałej popularyzacji wczesnobułgarskich tematów ikonograficznych, jakimi były postaci świętych wojowników, zwłaszcza jeźdźców (m.in. św. Jerzego, św. Grzegorza, św. Dymitra, przedstawianego w dwóch wariantach św. Teodora, św. Prokopa czy św. Menasa), mających niekiedy cechy i atrybuty właściwe trackim bóstwom, „transmitowane” zarówno poprzez zasób formalnej organizacji, jak i treści wizualnego przedstawienia¹³.

Po niespełna dwóch stuleciach bułgarskiej państwowości, okupionej licznymi konfliktami militarnymi z Bizancjum, Borys I Michał został z wielu – w większości politycznych – powodów zmuszony do wprowadzenia chrześcijaństwa jako oficjalnej religii. Jednocześnie, co bardzo znamienne, państwo bułgarskie przyjęło chrześcijaństwo w postaci bizantyjskiej, jednak ze słowiańskim, a konkretniej starobułgarskim językiem rytualnym. W ten sposób Borys I nie tylko umocnił prestiż młodego państwa, ale także postawił je na równi z resztą państw chrześcijańskich¹⁴.

Tak umotywowany neofityzm stał jednak w sprzeczności ze starymi, pogańskimi ideami oraz rozpowszechnionymi na ziemiach bułgarskich herezjami. Wśród zróżnicowanego etnicznie ludu, podatnego na rozmaite, przeni-

¹¹ *Bułgaria. Zarys dziejów*, red. I. Dymitrow, tłum. M. Więckowska, A. Kosecki, Warszawa 1986, s. 74–78.

¹² G. Kazarow, *The Thracian Rider and St. George*, „Antiquity: A Quarterly Review of Archeology” 1938, nr 12, s. 292–295.

¹³ G. Minczew, *Święta księga – ikona – obrzęd. Teksty kanoniczne i pseudokanoniczne a ich funkcjonowanie w sztuce sakralnej i folklorze prawosławnych Słowian na Bałkanach*, Łódź 2003, s. 148–154.

¹⁴ Jak podaje W. Molè: „Fakt ten miał dla całej przyszłości ogromne znaczenie, gdyż przyczynił się w dużej mierze do szybkiego ukształtowania się i rozwoju własnej duchowej kultury narodowej zarówno samego narodu bułgarskiego, jak i w ogóle Słowian bałkańskich oraz wschodnich”; W. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 30.

kające się wpływy kultur, nie brakowało zwolenników manicheizmu, monofizytyzmu, eutychanizmu czy herezji massalskiej. Stosunkowo otwarte, choć niechrześcijańskie państwo bułgarskie stanowiło ostoję chrześcijan o rozmaitych proveniencjach, przybyłych z różnych miejsc i mówiących w różnych językach, głównie greckim i armeńskim. Zamieszkiwali go także Chazarowie, migrujący głównie z Salonik wyznawcy judaizmu oraz muzułmanie¹⁵.

Faktem o kolosalnym znaczeniu dla omawianej problematyki jest również to, że chrześcijaństwo zostało przyjęte w Bułgarii wkrótce po pokonaniu ikonoklazmu. Z jednej strony, przełom VIII i IX wieku był czasem odradzenia się ikony w obrębie całego Cesarstwa Wschodniego, w którym przez sześćdziesiąt lat VIII stulecia sztuka ikonograficzna podlegała skrajnej deprecjacji w związku z pierwszym ikonoklazmem¹⁶, czego z kolei bułgarskie malarstwo ikonowe nie miało sposobności doświadczyć *par excellence*. Z drugiej, kategorię przewartościowanie statusu oraz powszechnej funkcji świętych obrazów przez dwa wielkie sobory – siódmy Sobór ekumeniczny w Nicei (787) oraz Sobór w Konstantynopolu (842), ogłoszony przez Kościół jako „Triumf Ortodoksji”¹⁷ – w ogromnym stopniu uwarunkowało oficjalny kanon bułgarskiej ikony: z założenia podporządkowany konstantynopolskiemu prymatowi, jak najbardziej „odtwórczy” i zgodny z bizantyjską wykładnią, zarówno w kwestii dogmatyki ikonograficznej, jak i skrajnej nietolerancji wobec ikonoklastycznie zorientowanych herezji. Reperkusje dysonansu między nowo przyjętą religią a dotychczasową strukturą i „właściwościami” bułgarskiego państwa szybko dały o sobie znać, również w sferze bardziej przyziemnej. Tak bowiem rozpatrywać można konflikt domowy, który towarzyszył stłumieniu buntu bojarów

¹⁵ *Kronika* Teofana Wyznawcy (redagowana w IX wieku) zawiera informacje o zamieszkującej Trację kolonii syryjskich zwolenników herezji monofizyckiej, którzy osiedli tam za panowania cesarza Konstantyna V Kopronima. W tym samym okresie wraz z osadnictwem kolonistów z Syrii i Armenii jeszcze bardziej rozpowszechniała się herezja manichejska (paulicka). Już w IX wieku stronnicy paulicyzmu utworzyli własną cerkiew w Macedonii; utrzymywali ponadto bliskie więzi ze swoimi współwyznawcami w Azji Mniejszej. Istnieją również zapisy wskazujące, że zwolennicy herezji euchytańskiej i mesjańskiej przetrwali aż do końca IX wieku – nawet wśród mnichów przebywających w trackich klasztorach, pomimo intensywnych prześladowań heretyków już od IV wieku. Po potępieniu ikonoklastów przez Sobór Konstantynopolski w 842 roku wielu z nich szukało schronienia w Bułgarii, wówczas kraju wciąż pogańskim i tolerancyjnym religijnie. Istnieją nawet sugestie dotyczące pewnego związku między ikonoklazmem oraz herezją Bogomila, która pojawiła się w państwie bułgarskim w IX wieku, a sukcesywnie rozwijała się na przełomie IX i X wieku; W. Złatarski, *Istoria na byłgarskata dyrżawa prez srednite wekove*, t. I, Sofia 1971, s. 2, 57–67, 84–89.

¹⁶ *Historia chrześcijaństwa: religia, kultura, polityka*, t. 4: *Biskupi, mnisi i cesarze: 610–1054*, red. G. Dagron, P. Riché, A. Vauchez, red. wyd. pol. J. Kłoczowski, Warszawa 1999, s. 87–118.

¹⁷ Tamże, s. 118–141.

przeciwko nowej religii w 866 roku, a także bezlitosne rozprawienie się Borysa I Michała z jego potencjalnym następcą, tj. pierworodnym synem Władimirem, który powstał przeciwko bułgarskiemu chrześcijaństwu w 889 roku¹⁸.

Można zatem założyć, że bułgarskie formacje ikonowe powstające w ostatnich dekadach IX stulecia nie wykazywały większych, ikonograficznie istotnych *differentia specifica* względem ikon bizantyjskich. Formułę oraz literaturę liturgiczną, a także zasób muzyczny i wizualny importowało państwo bułgarskie wraz z chrześcijańskim nauczaniem z Bizancjum. Wśród badaczy istnieje powszechna hipoteza mówiąca, że pierwszymi mistrzami bułgarskich malarzy i ikonopisarzy byli Bizantyjczycy, którzy rekrutowali, a następnie – w duchu rodzimej ortodoksji wizualnej – szkolili uczniów z miejscowej ludności. Nie zachowały się jednak żadne materialne dowody potwierdzające wprost jednokierunkową kooperację bizantyjsko-bułgarskiej ikonografii, co stanowi bodaj największą przeszkodę w badaniach wczesnego okresu malarstwa religijnego w świeżo schryścianizowanym państwie bułgarskim¹⁹.

W tym kontekście osobliwy może być fakt, że najstarszymi zachowanymi egzemplifikacjami bułgarskiej ikonografii po chrystianizacji są przedstawienia ceramiczne, wyraźnie ujawniające cechy lokalnego stylu, noszącego ślady wpływów przede wszystkim wielkich ośrodków wschodniochrześcijańskich i – w niewielkim stopniu – ikonografii wywodzącej się z Konstantynopola. Nie powinno to dziwić, gdyż malowana ceramika pochodzi właśnie ze Wschodu. Warte podkreślenia jest to, że tradycja ta została rekułtywowana w zasadzie na przełomie IX–X wieku, zaś Presław (ówczesna stolica państwa bułgarskiego) był jednym z pierwszych, a zarazem czołowych ośrodków malarstwa ceramicznego, stanowiącego jedną z najciekawszych i najbardziej charakterystycznych form sztuk wizualnych w pierwszym Królestwie Bułgarii²⁰.

Najbardziej rozpoznawalny, w zasadzie sztandarowy przykład z tego okresu stanowi ceramiczna ikona przedstawiająca św. Teodora, odnaleziona w 1909 roku niedaleko Presława, w zachowanych partiach Monastynu św. Pantaleona w Patleinie (utworzonego jeszcze za panowania Borysa I). Wizerunek, niejako mozaika, wykonany jest z dwudziestu oddzielnych szkliwionych płytek ceramicznych o łącznym wymiarze 50 × 44 cm²¹. Co bardzo charakterystyczne, glazura podłoża wymodelowana jest dość lekko i płasko, w zasadzie liniowo (dwuwymiarowo). Kolorystyka zdominowana jest przez frakcje różowe, jasnobrązowe i ciemnozielone, niewiele różniące się od naturalnego koloru gliny.

¹⁸ W. Złatarski, *Istorija na bylgarskata dyrżawa...*, dz. cyt., s. 93–94.

¹⁹ A. Bozhkov, *Bulgarian Icons*, tłum. M. Alexieva, Sofia 1987, s. 15–17.

²⁰ K. Paskaleva, *Bulgarian Icons*, dz. cyt., s. 16–18.

²¹ T. Matakiewa-Lilkowa, *Icons in Bulgaria*, tłum. M. Benatova, S. Vergilova, Sofia 1994, s. 20.

Gęsty, ciemnobrązowy, miejscami zaś czarny kontur wyraźnie podkreśla rysy twarzy, włosów, brody i wąsów. Oblicze postaci świętego jest zarazem lakoniczne, wyraziste i pełne ekspresji²².

Na uwagę zasługują również podobne stylistycznie do ikony św. Teodora ceramiczne wizerunki apostołów Pawła, Łukasza i Filipa oraz ewangelisty Marka (wszystkie w formacie 16 × 15,5 cm), a także nieco większy (28 × 24 cm) ceramiczny relief-krzyż, odnalezione w regionie Touslaluk nieopodal Presława²³.

Trudno jednoznacznie wskazać umiejscowienie, a w związku z tym dokładne role, jakie ceramiczne wizerunki odgrywały w dekoracyjnej oraz liturgiczno-kosmologicznej strukturze świątyń. Nie ulega wątpliwości, że malowana ceramika była dziełem lokalnych bułgarskich mistrzów. Nie ograniczali się oni jednak do realizacji o charakterze wyłącznie sakralnym. Ceramika (w tym ikony) znajdowała szerokie zastosowanie jako element dekoracyjny zarówno w świątyniach, jak i w budynkach użyteczności publicznej i prywatnych domostwach. Studia nad zachowanymi fragmentami tzw. Okrągłej Cerkwi²⁴ (znanej również jako cerkiew św. Jana) pozwalają przypuszczać, że ceramiczne ikony pełniły funkcję swego rodzaju ozdób w przestrzeniach o znaczeniu mniej doniosłym liturgicznie, na przykład w atrium świątyni. Nie wskazuje to jednak na drugorzędność ceramicznych ikon względem innych typów obrazów. Przeciwnie, różnorodność zdobień we wczesnobufarskich cerkwiach

²² K. Paskaleva, *Bulgarian Icons*, dz. cyt., s. 19.

²³ T. Matakiewa-Lilkowa, *Icons in Bulgaria*, dz. cyt., s. 20.

²⁴ Doskonałą „rekonstrukcję” na podstawie zachowanych pozostałości świątyni stanowi opis W. Molè, według którego Okrągłą Cerkiew wzniesiono „w postaci obszernej rotundy, a raczej dodekakonchu, którego ściana podzielona jest we wnętrzu na dwanaście półokrągłych wnęk (...) z wewnętrznym wieńcem kolumn, na których prawdopodobnie opierała się kopuła. Następnie podwójny narteks, podzielony kolumnami na trzy nawy, a po bokach otoczony dwiema okrągłymi wieżami, obszerne atrium z wnękami i kolumnami przed nimi, a oprócz tego bardzo bogata dekoracja architektoniczno-plastyczna i ceramiczna. (...) Niespodzianką jest przede wszystkim już sama świątynia w kształcie rotundy. Nie ulega chyba wątpliwości, że jej skomplikowany typ jest pochodzenia bałkańskiego i że nawiązuje do tradycji miejscowych. (...) Najbardziej uderzające są kapitele, gzymsy, kolumnienki itp. części rzeźby architektonicznej. Szczególnie rzuca się w oczy ich malarskie traktowanie, świetlnokontrastowe, z głębokimi zacienionymi podcięciami, żywo przypominające tradycje tzw. baroku rzymskiego w sztuce późnoantycznej i wczesnobizantyńskiej. Nie mniej charakterystyczna jest inkrustacja dużej części owej rzeźby dekoracyjnej, np. kolumnienek i gzymsów z białego marmuru, wkładkami z barwnych kamieni i barwnej masy, wywołująca wrażenie żywego kolorytu. I jedno, i drugie przypomina w sposób jak najżywszy nie tylko bogatą barwność sztuki bizantyńskiej, lecz w jeszcze większym stopniu dzieła sztuki złotniczej (...) epoki wędrówki ludów, zwłaszcza tzw. emalii gockich...”; W. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, dz. cyt., s. 36–37.

świadczyła o jedności i wzajemnej komplementarności malowanej ceramiki, wielokolorowych mozaik, partii srebrnych i miedzianych oraz marmurów i złocień, które miały wspólnie mówić o bogactwie i wspaniałości świątyni²⁵.

Dbałość o kondycję sztuki i architektury odzwierciedlała potęgę ówczesnego państwa bułgarskiego, którego terytorium rozciągało się od Epiru, przez linię brzegową Dunaju (na północy), do Albanii (na zachodzie) i czarnomorskich terenów nadbrzeżnych (na wschodzie). Car Symeon, syn i wierny spadkobierca Borysa I, rozbudowywał system feudalny, co bezsprzecznie wpływało na dynamizację życia gospodarczego (głównie handlu) oraz otwierało Bułgarom sieć wzajemnej, również kulturowej wymiany z najbliższymi sąsiadami. Taki stan rzeczy stanowił bez wątpienia sprzyjające warunki dla rozwoju piśmiennictwa oraz literatury bułgarskiej, zwłaszcza po wyrażeniu przez Symeona zgody na prowadzenie działalności misyjnej przez uczniów Metodego, dla których Bułgaria stanowiła schronienie po wygnaniu z państwa wielkomorawskiego w latach osiemdziesiątych IX wieku²⁶. Jednym z bezpośrednich następstw misji i nauki cyrylo-metodiańskiej w państwie bułgarskim było – usankcjonowane jeszcze z woli Borysa I – wzniesienie siedmiu cerkwi katedralnych w różnych częściach królestwa, stanowiących wiodące ośrodki piśmiennictwa oraz ikonopisarstwa. Warto nadmienić, że oryginalne dzieła oraz przekłady pisarzy bułgarskich tego okresu, między innymi Jana Egzarchy, Konstantyna Presławskiego czy Prezbitera Kosmy, ujawniają nie tylko znajomość dzieł współczesnych im pisarzy bizantyjskich, ale także autorów – w tym filozofów i teologów – starożytnych, co wyraźnie przekładało się status i funkcję ikony bułgarskiej²⁷.

Niektórzy badacze mówią o renesansowych elementach kultury pierwszego państwa bułgarskiego na przełomie IX–X wieku, większość jest zaś zgod-

²⁵ K. Paskaleva, *Bulgarian Icons*, dz. cyt., s. 20.

²⁶ W. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, dz. cyt., s. 35.

²⁷ „Teksty literackie tego okresu świadczą o popularności ikon w Bułgarii pod koniec Pierwszego Państwa Bułgarskiego. Jan Egzarcha przetłumaczył na bułgarski rozprawę o ikonach napisaną przez św. Jana z Damaszku. Około roku 970 prezbiter Kozma, miotając gromy na bogomilów, woła: »Ktokolwiek nie ucałuje z miłością i czcią ikon Pana Naszego lub Jego Matki oraz wszystkich Świętych, oby został potępiony! (...) A kiedy my patrzymy na ikony Najświętszej Matki Bożej, wtedy z głębokości serc naszych wołamy: Najświętsza Matko Boża, nie zapomnij o dzieciach Twoich (...). Kiedy patrzymy na miłości godny wizerunek Chrystusa w objęciu ramion Twoich, wtedy my, grzeszni, radujemy się, padamy na kolana i całujemy Go z uwielbieniem«. Już w czasach Kozmy istniały podobizny poszczególnych świętych malowane jaskrawymi barwami na desce, ponieważ Kozma mówi dalej: »Złe duchy drżą z bojaźni przed wymalowanym na desce wizerunkiem Pana (...). My się nie kłaniamy przed malowidłem lub drzewem, ale przed Tym, kogo ono przedstawia«; D.M. Lang, *Bułgarzy: od czasów pogańskich do podboju przez Turcję Osmańską*, tłum. H. Olędzka, Warszawa 1983, s. 136.

na, że był to „złoty wiek” literatury bułgarskiej. Ze względu na skalę zjawiska można przyjąć, że całokształt życia kulturalno-duchowego stanowił po części zapośredniczoną, niemniej równorzędną jakość względem trendów i zjawisk, które rozwinęły się w Bizancjum w czasach dynastii macedońskiej²⁸.

Toteż można przyjąć, że – zarówno panelowe, jak i ściennie – realizacje bułgarskich malarzy ikonowych w owym czasie świadomie nawiązywały do, choć finalnie w niepełnej mierze przejawiały cechy propagowanej naówczas w Bizancjum formuły ikonograficznej, ogólnie określanej mianem „okresu macedońskiego” (867–1056), charakteryzującej się zasadniczym odstępowaniem od preikonoklastycznego naturalizmu enkaustycznych realizacji ikonowych na rzecz przedstawień zdecydowanie ujednoliconych, wykazujących tendencje „uabstrakcyjnione” i zdecydowanie łagodniejszą, jakoby mniej narracyjną, za to bardziej „uduchowioną” stylistykę²⁹.

Jeśli nawet – zauważa D.M. Lang – freski średniowiecznych cerkwi bułgarskich trzymają się pewnych ustalonych wzorów – mianowicie systemu ikonograficznego, propagowanego przez autorytet patriarszy Konstantynopola i ostatecznie ustalonego w wieku XI – bułgarscy mistrzowie swobodnie pozwalali sobie na wprowadzenie wielu własnych rysów naturalistycznych. Może trudno byłoby mówić w omawianym okresie o zdecydowanym „stylu narodowym”, natomiast stwierdzić wypada, że malarze bułgarscy wykazują zachwycającą łatwość łączenia w miłej harmonii elementu boskiego i ludzkiego. Są oni mistrzami subtelnych i zadziwiających barw i potrafią unikać stylistycznego chłodu, jaki charakteryzuje tyle wielkich dzieł sztuki bizantyjskiej stolicy w tym okresie³⁰.

Warto również przytoczyć fragment dalszych uwag Langa, podkreślających charakter bułgarskiej ikony:

Dziewica Hodigitria stanowiła ulubiony temat średniowiecznych bułgarskich i serbskich malarzy ikon, wiele z najpiękniejszych okazów ma czelowaną, wyklepwaną srebrną lub srebrną i pozłacaną obudowę, dającą efekt aureoli. W miarę jak posuwamy się w późniejsze średniowiecze, cała seria ikon wykonywanych temperą na desce świadczy o talencie artystycznym i dojrzałości technicznej mistrzów bułgarskich³¹.

Z powyższym stanowiskiem nie sposób polemizować, tym bardziej że „późniejsze średniowiecze”, zwłaszcza w okresie drugiego państwa bułgarskie-

²⁸ K. Paskaleva, *Bulgarian Icons*, dz. cyt., s. 21.

²⁹ Jak podaje A. Hart: „Charakterystyczne dla tego stylu są potraktowane skrótowo sylwetki, uproszczone draperie oraz bardziej ujednolicone twarze o nieruchomym, odległym wyrazie”; A. Hart, *Ikona*, dz. cyt., s. 34.

³⁰ D.M. Lang, *Bułgarzy*, dz. cyt., s. 133.

³¹ Tamże, s. 137.

go, przyniosło recepcję dominant i cech swoiście bułgarskich w rodzimym malarstwie ikonowym. Należy jednak mieć na uwadze, że była to już zupełnie nowa malarsko jakość. Z jednej strony nawiązująca do czasów w pełni oficjalnego konstituowania się bułgarskiej ikony w dobie schyłku świetności (i niepodległości) pierwszego państwa bułgarskiego (w X wieku); z drugiej będąca swoistym przeciwstawieniem się prawidłom i trendom z czasów hegemonii bizantyjskiej i okresu najazdów normandzkich (w XI i XII wieku). O ile bowiem bułgarska ikonografia w IX i X stuleciu stanowiła równoległą, pośrednio opozycyjną linię wobec właściwego naówczas w Bizancjum okresu macedońskiego, o tyle też w wiekach XI i XII ściśle podporządkowana została regułom tzw. okresu komneńskiego, właściwego panowaniu bizantyjskiej dynastii Komnenów w latach 1059–1204³².

Chryścianizacja Bułgarii – stanowiąca pośrednio właściwy punkt wyjścia całego dalszego rozwoju kultury i sztuki w tym kraju – zamiast niwelować antagonistyczne stosunki z Cesarstwem Bizantyjskim, tylko je pogłębiała (głównie z racji przyczynienia się do gospodarczego i terytorialnego rozkwitu państwa bułgarskiego). Jednocześnie nowa religia oraz utożsamiany z jej przyjęciem nowo wprowadzany ustrój feudalny stanowiły nierozstrzygniętą wewnętrznie, newralgiczną kwestię formacji państwowej zamieszkiwanej przez wielorakie społeczności o zróżnicowanych rodowodach, z czym car bułgarski Piotr nie potrafił sobie poradzić równie umiejętnie jak jego poprzednicy. Konflikty społeczne i ekonomiczne stawały się w drugiej połowie X wieku coraz bardziej widoczne, co niewątpliwie doprowadziło do politycznego osłabienia państwa, czego skutkiem były liczne rebelie oraz podatność i niezdolność do przeciwstawienia się atakom z zewnątrz. Po kilku dotkliwych ciosach (przede wszystkim) ze strony Bizancjum oraz próbom ratowania suwerenności państwowej w ramach enklawy utworzonej na ziemiach macedońskich – wspólnie wiązanych głównie z okolicami Jeziora Ochrydzkiego i Prespańskiego, zamieszkiwanych przez społeczności związane z działalnością uczniów Metodego, między innymi św. Klemensa Ochrydzkiego i Nauma – pierwsze państwo bułgarskie przestało istnieć³³.

W 1018 roku, po klęsce ostatnich obrońców zachodnich regionów, cała Bułgaria ostatecznie znalazła się pod panowaniem bizantyjskim. Niestety, nie

³² A. Hart, *Ikona*, dz. cyt., s. 34.

³³ „W wojnach na śmierć i życie, do których dołączył się także najazd Swiatosława Kijowskiego, została Bułgaria pokonana (971). Kilka lat później (976) powstało jednak państwo macedońskich Słowian, zorganizowane na obszarach Macedonii, które Bizancjum, być może, w r. 864 ustąpiło Bułgarii, ale i ono już niedługo zachowało swoją niepodległość (do 1018)”; W. Molè, *Sztuka Słowian Południowych*, dz. cyt., s. 35.

zachowały się do czasów współczesnych w pełni miarodajne przykłady panelowego malarstwa ikonowego z okresu trwających półtora wieku rządów bizantyjskich³⁴.

Jeżeli chodzi o realizacje ściennie, jednym z nielicznych zachowanych świadectw typowo bułgarskiego malarstwa ikonowego z tego czasu jest (datowany na XI stulecie) cykl malowideł wykonanych w ochrydzkiej cerkwi św. Sofii. Hieratyczne sylwetki ojców Kościoła oraz św. Jana Chryzostoma spoczywają w majestatycznych pozach, właściwych obrazowaniu preikonoklastycznemu. Twarze, a w zasadzie całe głowy postaci wymodelowane są poprzez ostry kontrast partii jasnych oraz ciemnych. Gama barw jest uboga, swoiście monochromatyczna i surowa³⁵.

Wspomnieć należy również o pierwszej warstwie malowideł z cerkwi w Boyanie (datowanych na przełom XI–XII wieku) i drugiej warstwie fresków w cerkwi św. Jerzego w Sofii. Reprezentatywną próbkę stanowią dwunastowieczne realizacje ściennie w kaplicy grobowej monasteru w Baczkowie³⁶. Z jednej strony wszystkie powyższe realizacje mają ogromną wartość artystyczną i świadczą o największym kunszcie i pietyzmie warsztatowym ich twórców. Z drugiej stylistycznie należą one do najwspanialszych przykładów sztuki zdecydowanie bizantyjskiej (nie zaś bułgarskiej), jaka powstała w tym czasie. Ujawniają charakterystyczne cechy stylu komneńskiego: monumentalność, a zarazem ekspresyjność obrazu, oszczędne użycie gestów w ramach liniowej stylizacji bez akcentowania graficznego³⁷.

W odniesieniu do powyższego – oraz całej podejmowanej problematyki – bardzo cennym źródłowo dokumentem jest Typikon bachkovskiego monasty-

³⁴ Tamże, s. 35–36. Jeżeli chodzi o wzmianki dotyczące „wydziedziczenia” ludności bułgarskiej w zakresie rodzimego malarstwa panelowego w omawianym okresie, istotnym, dla samych zaś Bułgarów symbolicznym aktem jest przytaczana m.in. przez D.M. Langa grabież presławskiej ikony *Hodegetria* (zwanej przez Bułgarów „Przewodniczką”). „Kronikarz bizantyjski Leon Diakon mówi, że kiedy cesarz Jan Tzimiskes w roku 972 płądrował Presław, znalazł tam ikonę Dziewicy Hodigitria i uroczyście zawiązał ją do Konstantynopola”; D.M. Lang, *Bułgarzy*, dz. cyt., s. 136–137.

³⁵ D.M. Lang, *Bułgarzy*, dz. cyt., s. 133.

³⁶ „Niemał dziewięć stuleci historii fresków bułgarskich można prześledzić, zwiedzając monaster w Baczkowie. Kostnica, czyli kaplica pogrzebowa, ma malowidła ściennie z XI i XII w., w tym wspaniały wizerunek Najświętszej Dziewicy; są tam również wymizerowani pustelnicy z rozwianym włosiem i fanatycznym błyskiem w oczach, sceny z życia Chrystusa, Sąd Ostateczny oraz wiele innych scen i postaci. (...) Jak słusznie zauważa pani E. Bakałowa, »trudno nie podziwiać tu antycznej harmonii, klasycznej finezji, duchowej dyscypliny i wyważenia tych malowideł ściennych, plastycznych kształtów niektórych twarzy, objawiających wielkie wartości duchowe«; tamże, s. 134.

³⁷ K. Paskaleva, *Bulgarian Icons*, dz. cyt., s. 25.

ru z 1083 roku. Jako swoisty dekret, akt ten zawiera między innymi inwentarz poszczególnych posiadłości, dóbr i ruchomości stanowiących klasztorny „zasób fundacyjny”. W rozdziale XXXIV Typikonu zawarte są informacje o naczyniach liturgicznych, krucyfikach i ikonach, w tym fragmenty o: dwóch emaliowanych na złoto ikonach z wpisanymi relikwiami „Prawdziwego Krzyża”; emaliowanej ikonie Przemienienia Pańskiego; drewnianej ikonie dużego formatu w kształcie ośmiokąta; ikonowym tryptyku przedstawiającym Matkę Pana; kamiennej ikonie ze sceną Ukrzyżowania; drewnianej ikonie z wizerunkiem św. Jerzego, otoczonej haftem ze srebrnymi koralikami; kolejnej ikonie przedstawiającej św. Jerzego oraz drugiej ze św. Teodorem – obydwie oprofilowane miedzią i srebrem; dwudziestu siedmiu małoformatowych drewnianych ikonach ozdobionych złotymi tabliczkami oraz ikonostasie przeznaczonym do nawy, przedstawiającym wizerunki dwunastu świętych³⁸.

Na uwagę zasługują też panelowe płaskorzeźby w starym rodopskim forcie w Tsepynie, w pobliżu wsi Dorkovo, przedstawiające apostołów Piotra i Pawła. Św. Piotr trzyma pęk kluczy do bram rajów oraz księgę, natomiast św. Paweł błogosławi, trzymając w dłoni zwój. Choć nie jest to realizacja malarska, a rzeźbiarska, intryguje temat ikonograficznego przedstawienia oraz jego ekspozycja w strukturze architektonicznej (pod rzeźbionym łukiem na spiralnych kolumnach). Można przypuszczać, że te marmurowe panele stanowiły oryginalnie część ikonostasu starego typu i – mimo że właściwa im stylistyka oraz metoda wykonania sugerują tradycję bizantyjską z XII wieku – najprawdopodobniej były dziełem mistrzów bułgarskich³⁹.

Choć egzemplifikacji bułgarskiego malarstwa ikonowego od IX do XII wieku zachowało się zdumiewająco mało, z całą stanowczością stwierdzić można, że rozwijało się ono zarówno na prawach recepcji, jak i swoistości. Podejmowane w niniejszym opracowaniu przykłady i odniesienia stanowią jedynie zarys wysoce złożonej i fascynującej problematyki. Ograniczenie ram czasowych omawianego tematu do schyłku pierwszego państwa bułgarskiego miałoby swoje uzasadnienie. Jednak bułgarska ikonografia rozwijała się również pomiędzy pierwszym a drugim państwem bułgarskim, toteż pominięcie niespełna dwóch stuleci politycznej oraz „stylistycznej” zależności od Bizancjum – choć technicznie dogodne – byłoby dosyć znaczące. Cztery pierwsze stulecia po chrystianizacji zadecydowały o tym, że sztuka chrześcijańska stała się w sposób autentyczny sztuką w pełni bułgarską, określającą właściwy punkt wyjścia oraz kierunek dalszego rozwoju.

³⁸ Tamże, s. 26–27.

³⁹ Tamże, s. 26.

Bibliografia

- Bozhkov A., *Bulgarian Icons*, tłum. M. Alexieva, Sofia 1987.
- Bulgaria. Zarys dziejów*, red. I. Dymitrow, tłum. M. Więckowska, A. Kosecki, Warszawa 1986.
- Dionizjusz z Furny, *Hermeneia czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, red. nauk. M. Smorąg-Różycka, tłum. I. Kania, Kraków 2011.
- Hart A., *Ikona. Podręcznik malarstwa ikonowego i ściennego*, tłum. E.A. Malaga, Kielce 2015.
- Historia chrześcijaństwa: religia, kultura, polityka*, t. 4: *Biskupi, mnisi i cesarze: 610–1054*, red. G. Dagron, P. Riché, A. Vauchez, red. wyd. pol. J. Kłoczowski, Warszawa 1999.
- Historia Słowian południowych i zachodnich*, red. J. Skowronek, M. Tanty, T. Wasilewski, Warszawa 1988.
- Kazarow G., *The Thracian Rider and St. George*, „Antiquity: A Quarterly Review of Archeology” 1938, nr 12, s. 292–295.
- Lang D.M., *Bułgarzy: od czasów pogańskich do podboju przez Turcję Osmańską*, tłum. H. Olędzka, Warszawa 1983.
- Matakiewa-Lilkowa T., *Icons in Bulgaria*, tłum. M. Benatova, S. Vergilova, Sofia 1994.
- Minczew G., *Święta księga – ikona – obrzęd. Teksty kanoniczne i pseudokanoniczne a ich funkcjonowanie w sztuce sakralnej i folklorze prawosławnych Słowian na Bałkanach*, Łódź 2003.
- Molè W., *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962.
- Molè W., *Wczesnośredniowieczna sztuka prowincjonalna na Bałkanach*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie” 36 (1931), nr 9, s. 25–26.
- Paskaleva K., *Bulgarian Icons. Through the Centuries*, tłum. L. Netsova, M. Alexieva, Sofia 1987.
- Waklinow S., *Kultura Starobułgarska (VI–XI w.)*, tłum. K. Wierzbicka, Warszawa 1984.
- Wasilewski T., *Historia Bułgarii*, Wrocław 1983.
- Złatarski W., *Istorija na byłgarskata dyrzawa prez srednite wekove*, t. I, Sofia 1971.

Streszczenie

Recepcja i swoistość. Bułgarskie malarstwo ikonowe od IX do XII wieku

Artykuł koncentruje się na specyfice wczesnobałgarskiej sztuki ikonowej, zdeterminowanej w znacznej mierze przez tradycję, kanon oraz dogmatykę bizantyjską, niemniej ujawniającej elementy i cechy swoistości bałgarskie. Ramy czasowe – od IX wieku (chrystianizacja Bałgarii) do wieku XII (zapowiedź odzyskania niepodległości i ustanowienia drugiego państwa bałgarskiego) – obejmują pierwotny, a zarazem kluczowy moment w dziejach bałgarskiego malarstwa ikonowego; warunkujący ikonograficzną konstytucję oraz dalszy rozwój ikony bałgarskiej. W związku z tym w artykule uwzględnione zostały również stulecia poprzedzające chrzest Bałgarii, wskazujące na swoistą koegzystencję pogańskiej sztuki protobałgarskiej, eklektycznej sztuki plemion zamieszkujących Trację oraz sztuki chrześcijańskiej, obecnej na ziemiach przyszłego państwa bałgarskiego już od IV wieku.

Summary

Reception and specificity. Bulgarian icon painting from the 9th to the 12th century

The article focuses on the specificity of early Bulgarian icon art; the determined largely by tradition of canon and Byzantine dogmatic, but revealing the elements and features specifically Bulgarian. The time frame – from the 9th century (christianization of Bulgaria) to the 12th century (announcement of independence and establishment of the second Bulgarian state) – include the primary and pivotal moment in the history of Bulgarian icon painting; conditioning the iconographic constitution and the further development of the Bulgarian icon. Therefore, in the article it was also taken into account the centuries preceding the baptism of Bulgaria, indicating the specific coexistence of pagan Proto-Bulgarian art, eclectic art of tribes inhabiting Thrace, and Christian art present in the lands of the future Bulgarian state since the 4th century.