

Piotr Krasny

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

GEMMA ORIENTALE IN TRIREGNO PONTIFICIO. O KILKU PRÓBACH NAWIĄZANIA DO BIZANTYŃSKIEJ TRADYCJI ARTYSTYCZNEJ W ŚRODOWISKU RZYMSKIM OKOŁO ROKU 1600

W *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wydanych przez Giorgia Vasarięgo w 1560 r. znajdujemy dosadną krytykę sztuki bizantyńskiej i inspirowanej przez nią średniowiecznej sztuki włoskiej. Dla owego pisarza *maniera greca* była produktem głębokiego upadku sztuki w wiekach średnich, przewyciężonego dopiero przez artystów, którzy w XIV i XV w. zwrócili się ku *maniera dolce e nuova*¹. Niechęć Vasarięgo do sztuki bizantyńskiej wywarła olbrzymi wpływ na zachodnioeuropejską historiografię artystyczną. Najwybitniejsi i najpoczytniejsi historycy sztuki działający w trzech pierwszych ćwierćwieczach XIX stulecia ignorowali bowiem niemal całkowicie dorobek artystyczny Bizancjum i prawosławnych krajów Europy Wschodniej. Mogłoby się zatem wydawać, że pisarze i artyści, którzy pracowali w Rzymie ok. 1600 r. — a więc byli młodszy od Vasarięgo zaledwie o pokolenie — winni tym bardziej uznawać okres dominacji *maniera greca* za zamknięty etap w dziejach sztuki i zarzucić myśl o poszukiwaniu w nim jakichkolwiek inspiracji.

¹ E. Panofsky, *The First Page of Giorgio Vasari's „Libro”. A Study in Gothic Style in Jugment of the Italian Renaissance*, [w:] idem, *Maening in the Visual Art*, Garden City 1957, s. 213–215; A. Thiery, *Il medioevo nell'Introduzione e nel Proemio delle Vite*, [w:] *Vasari storiografo e artista. Atti del congresso internazionale nal IV. centenario della morte*, Firenze 1976, s. 351–382; G. Bickendorf, *Die Historisierung der Italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1996, s. 65–67.

W owym środowisku zdarzały się jednak interesujące próby odwoływania się do tejże tradycji, powiązane z kontrreformacyjnym dążeniem do nadania sztuce sakralnej Kościoła katolickiego jak najbardziej uniwersalnego charakteru. Działania takie rozpoczęto — jak się wydaje — za pontyfikatu papieża Grzegorza XIII (1572–1585), który głosił wielkie znaczenie tradycji bizantyńskiej, a zarazem podjął intensywne kontakty ze wschodnimi Kościołami, zachęcając je do zawarcia unii ze Stolicą Apostolską². Z drugiej strony trzeba jednak zauważyć, że główni propagatorzy potrydenckiej odnowy Kościoła musieli wręcz zainteresować się dziejami bizantyńskiej sztuki sakralnej, aby uzasadnić obecność i kult obrazów w świątyniach katolickich, atakowany z wielką intensywnością przez protestantów³. Podczas dziesiątej sesji soboru trydenckiego w 1563 r. przyjęto lakoniczną uchwałę podtrzymującą kult obrazów w Kościele katolickim, powołując się w nader ogólny sposób na wielowiekową tradycję. Bardzo zwięźle określono także reguły kultu świętych wizerunków, pozostawiając uściślenie tych zasad synodom Kościołów lokalnych. W wyniku owej uchwały stanęło przed teologami ważne zadanie uzasadnienia kultu obrazów, a także precyzyjnego określenia zasad rządzących tworzeniem dzieł sztuki sakralnej i ich umieszczaniem we wnętrzach świątyń. W pracy nad tymi zagadnieniami trudno było odwołać się do tradycji teologicznej Kościoła łacińskiego. Przed okresem reformacji wspólnota ta nie doświadczyła bowiem poważniejszych sporów dotyczących czci obrazów, co sprawiło, że problem ten zajmował tylko marginalne miejsce w dorobku *patrologia latina* i myśli scholastycznej⁴. Istotne przemyślenia o sztuce sakralnej można było za to znaleźć w dziełach greckich Ojców Kościoła, którzy wypowiadali się na ten temat co najmniej od IV w., a w okresie sporów ikonoklastycznych wypracowali kompleksową doktrynę teologiczną poświęconą czci obrazów⁵.

Uwieńczeniem tej doktryny były dzieła św. Jana z Damaszku, które znano wprawdzie na Zachodzie w okresie średniowiecza, ale dopiero w 2. połowie XVI w. rozpoczęto ich dogłębną lekturę, dostrzegając w nich najważniejszy oręż w walce z atakami reformacji na sztukę sakralną. Szczególnie obficie korzystali z dorobku Damascena czołowi twórcy włoskiej kontrreformacyjnej teorii sztuki — św. Karol Boromeusz, Alberto di Pio Capri, Ambroggio Catarino, Gabriele Paleotti i św. Robert Bellarmin. W swoich rozprawach powoływali się przede wszystkim wielokrotnie na zasadniczą tezę bizantyńskiego teologa, że

² B. Kumor, *Geneza i zawarcie unii brzeskiej*, [w:] *Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*, red. R. Łużny, F. Ziejka, A. Kepiński, Kraków 1994, s. 26.

³ Ch. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin 1997, s. 335–347; Bickendorf, op.cit., s. 66–68.

⁴ E. Mâle, *L'Art regieus après Concile de Trente*, Paris 1932, s. 1–17; *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 390–393.

⁵ J. Pelikan, *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, New Haven–London 1990.

część oddawana świętym obrazom kieruje się ku przedstawionym na nich osobom. Wielką wagę przywiązywali też do opinii św. Jana, iż kult obrazów jest odwiecznym elementem tradycji ortodoksyjnego Kościoła, zaś ikonoklazm można uznać tylko za heretycką innowację. Teza ta zdawała się bowiem uderzać nader celnie także w protestanckich zwolenników czci świętych wizerunków, pokazując, że ich poglądy pozostają w jawnej sprzeczności z nauką Ojca Kościoła⁶.

Jednym z najważniejszych argumentów przywoływanych przez św. Jana z Damaszku na rzecz kultu obrazów było istnienie wizerunków Chrystusa i Marii, wykonanych — jak wierzono — jeszcze w czasach apostołskich przez samego św. Łukasza⁷. Argument ten nie tylko został chętnie podjęty przez twórców potrydenckiej teorii sztuki, ale wpłynął także na niezwykły rozwój kultu tzw. obrazów łukaszowych, a zwłaszcza „dzieł” owego ewangelisty, przechowywanych w kościołach rzymskich, wśród których wymieniano przede wszystkim *Salus Populi Romani* w *Santa Maria Maggiore* i *Oblicze Pańskie* w bazylice na Lateranie, a czasem także wizerunek maryjny w *Capella Gregoriana* w bazylice watykańskiej oraz *Hodegetię* w *Santa Maria della Pace*. Wszystkie te obrazy są bizantyńskimi ikonami lub ich włoskimi naśladownictwami, nie należy się więc dziwić, że w opracowaniach poświęconych tym wizerunkom starano się potwierdzić ich autentyczność, zwracając uwagę na „starożytność” ich form malarskich⁸. Charakterystyczne rozwiązania formalne sztuki bizantyńskiej stały się więc nie-



Il. 1. *Matka Boska Śnieżna*. Obraz z kaplicy bpa Bernarda Maciejowskiego w katedrze krakowskiej, koniec XVI w. Fot. ze zbiorów M. Korneckiego

⁶ S.F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapel in S. Maria Maggiore*, Cambridge 1996, s. 233; Ch. Hecht, op.cit., s. 51–55, 58–59, 117–119, 126.

⁷ D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Responce*, Chicago–London 1989, s. 395.

⁸ S.F. Ostrow, op.cit., s. 235–236; Ch. Hecht, op.cit., s. 133–137.

jako indywidualnym stylem św. Łukasza, pierwszego chrześcijańskiego malarza, a zatem archetypiczną, uświęconą formułą, do której powinni nawiązywać artyści oddający swoją sztukę na służbę Kościoła katolickiego.

W taki sposób postrzegał je Federrigo Borromeo, który przywoływał „greckie obrazy” jako znakomity wzór „portretowania” świętych, wyróżniający się szczególną powagą i statycznym ujęciem, ukazującym znakomicie trwanie zbawionych w stanie wiecznego szczęścia⁹. Choć w pismach z zakresu teorii malarstwa nie znajdujemy wielu podobnych opinii, wyrażających *expressis verbis* akceptację sztuki bizantyńskiej jako źródła inspiracji dla katolickich świętych obrazów, wydaje się jednak, że można wskazać przedsięwzięcia, w których malarze rzymscy byli obligowani do powtarzania lub naśladowania świątobliwych greckich wzorów. Znakomitym przykładem takich działań może być wykonywanie kopii „obrazów łukaszkowych”, które u schyłku XVI w. służyło — jak się wydaje — nie tylko multiplikowaniu cudownych wizerunków, ale także rozpowszechnianiu wzorów ikonograficznych odpowiadających potrzebom duszpasterskim Kościoła. Najbardziej czczonym i najczęściej kopiowanym wizerunkiem był w owym czasie obraz z Santa Maria Maggiore. Akcję rozpowszechniania tego obrazu zainicjował w latach 60. XVII w. św. Karol Boromeusz, który sprawował wówczas urząd archiprezbitera rzymskiej bazyliki. Jego dzieło kontynuował jezuita, św. Franiszek Borgiasz, wspomagany przez wielką rzeszę członków Towarzystwa Jezusowego¹⁰. Wizerunki Matki Boskiej Śnieżnej były również rozwożone po świecie przez dominikanów, którzy opiekowali się bazyliką Santa Maria Maggiore.

Intensywny rozwój kultu Matki Boskiej Śnieżnej dał malarzom rzymskim okazję do wykonania licznych kopii owego wizerunku. Takiej pracy podejmowali się często dość biegli artyści, o czym świadczy choćby wysoka klasa kopii przywiezionych z Rzymu do krajów habsburskich i do Rzeczypospolitej około 1600 r. (il. 1)¹¹. Wydaje się więc, że ich dzieła można analizować nie tylko jako próby wiernego odwzorowania cudownego archetypu, ale także jako swoisty dokument postrzegania jego form artystycznych.

Przy tworzeniu licznych kopii obrazu Matki Boskiej Śnieżnej malarze rzymscy korygowali najczęściej dość surowe formy oryginału, wzbogacając go o światłocieniowy modelunek twarzy, drapując szaty w miękkie fałdy o wy-

⁹ Ch. Hecht, op.cit., s. 336.

¹⁰ S.F. Ostrow, op.cit., s. 127–128.

¹¹ Zob. H. Aurenhammer, *Die Mariengnaderbilder Wiens und Niederösterreichs in der Barockzeit*, Wien 1956, s. 91–94; I. Rolska-Boruch, *Obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w metalowej sukience w kościele parafialnym w Kijanach*, „Roczniki Humanistyczne”, XXXII, 1984, z. 4, s. 127–148; M. Kornecki, *Matka Boska Polska. Adaptacja i rozpowszechnienie obrazu Matki Boskiej Śnieżnej od XVI do XVIII wieku*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3, *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 365–398.

szukanym zarysie i urozmaicając kompozycję tła obłokami i przedstawieniami aniołków. Równocześnie jednak dbali o zachowanie dostojności owego wzoru, powtarzając statyczne upozowanie Marii i Dzieciątka. Wydaje się, że właśnie takie podejście do świątobliwych „greckich obrazów” ukazuje nam najlepiej stosunek sztuki okresu kontrreformacji do tradycji bizantyńskiej. W tym dziedzictwie ceniono — jak sądzę — nie tylko rozwiązania ikonograficzne, ale także specyficzny wyraz dzieł, osiągany przez symetryczną, zastygłą w bezruchu kompozycję i wyrazistość rysunku. Równocześnie uważano jednak, że można korygować rozwiązania, które w świetle klasycznej estetyki uchodziły za rezultat nieudolności średniowiecznych artystów.

*

Wielkie znaczenie teologii Ojców greckich i tradycji Kościoła wschodniego w kształtowaniu potrydenckiej doktryny sztuki sakralnej znalazło także wyraz w niektórych programach ikonograficznych wypracowanych w Rzymie ok. 1600 r. Znakomitym przykładem tego zjawiska mogą być freski w sanktuarium *Salus Populi Romani*, czyli w Capella Paolina przy Santa Maria Maggiore, wykonane w latach 1610–1611 z fundacji Pawła V przez Cavaliera d'Arpino, Lodovico Cignolego, Giovanniego Baglona i Guida Reniego. Paoliński zespół malowideł zwrócił uwagę Emile'a Mâle'a, który stwierdził, że ich program ikonograficzny jest szczególnie starannie opracowaną odpowiedzią na ataki protestantów, wymierzone w katolickie nabożeństwo do Matki Boskiej i kult świętych obrazów¹². Steven F. Ostrow zanalizował drobiazgowo ów program¹³, sądzę więc, że na użytek naszych rozważań wystarczy zaakcentować jego elementy nawiązujące do tradycji Kościoła wschodniego.



Il. 2. Św. Ignacy z Antiochii i św. Teofil z Antiochii. Malowidło w Capella Paolina w Santa Maria Maggiore w Rzymie. Cavalier d'Arpino, 1610–1611. Wg S.F. Ostrowa

¹² E. Mâle, op.cit., s. 24–27, 33–36.

¹³ S.F. Ostrow, op.cit., s. 184–236. Według ustaleń Ostrowa podaję w dalszej części tych rozważań tematy poszczególnych fresków i korzystam z przeprowadzonej przez niego analizy ich treści.

lecie, żeby na sklepieniu przedsionka kaplicy przedstawić „quattro Dottori, due Greci e due Latini”¹⁴, co trzeba chyba interpretować jako chęć zaakcentowania równoważności dziedzictwa wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa w Kościele katolickim. Na reprezentantów tradycji greckiej wybrano św. Atanazego i św. Grzegorza z Nazjanzu, przywołując cytaty z ich dzieł dowodzące, że odrzucenie czci Marii jest równoznaczne z zakwestionowaniem zasadniczych chrześcijańskich dogmatów. Na kolebkach zasklepiających głębokie wnęki w ścianach kaplicy przedstawiono kolejnych Ojców greckich wspierających kult Matki Boskiej, a mianowicie św. Ignacego i św. Teofila z Antiochii oraz św. Cyryla Aleksandryjskiego (il. 2).

Przestrzenie wewnątrz wspomnianych wnęk i na ścianach tarczowych Capella Paolina przeznaczono z kolei na malowidła ukazujące cudowne ingerencje Matki Boskiej, wspierające obrońców ortodoksji w sporach teologicznych toczonych w pierwszym tysiącleciu. Tematy dwóch spośród tych fresków ukazują wydarzenia z dziejów Kościoła wschodniego. Na jednym z nich przedstawiono św. Grzegorza z Nazjanzu, któremu Maria przekazuje *formulę fidei*, na drugim zaś św. Jana z Damaszku, odzyskującego za pośrednictwem Matki Boskiej dłoń, odciętą na rozkaz cesarza Leona III za obronę kultu świętych obrazów, a zwłaszcza wizerunków Bogurodzicy. Na jednym z malowideł ukazano też bizantyńskich wojowników walczących w imię Marii i zwyciężających dzięki jej nadprzyrodzonej pomocy, mianowicie Narsesa, pogromcę Gotów, dzierżącego tarczę z wizerunkiem Matki Boskiej Eleusy i cesarza Herakliusza, tryumfującego nad Persami i trzymającego chorągiew z Blachernotissą (il. 3).

Mnogość „wschodnich” wątków w dekoracji Capella Paolina głosiła zatem uniwersalny charakter Kościoła katolickiego i przypominała, że strzeże on czystości wiary chrześcijańskiej, zachowując wiernie zarówno łacińską, jak i grecką interpretację depozytu wiary. Jak zauważa Ostrow, o wysokich walorach apologetycznych owych fresków decydowała przede wszystkim wielka biegłość twórców ich programu ikonograficznego w zakresie dziejów Kościoła wschodniego i jego tradycji teologicznej. Autor ten dowodzi, że owymi twórcami byli Tomasso Filippo i Francesco Bossio, uczniowie i bliscy współpracownicy Cesarego Baronio¹⁵. Ów wybitny historyk Kościoła zdradzał zaś wyraźną fascynację dziejami wschodniego chrześcijaństwa, odtwarzając je skrzętnie na kartach *Annales Ecclesiastici*¹⁶. Jego intensywne badania w tym zakresie, sku-

¹⁴ S.F. Ostrow, op.cit., s. 238.

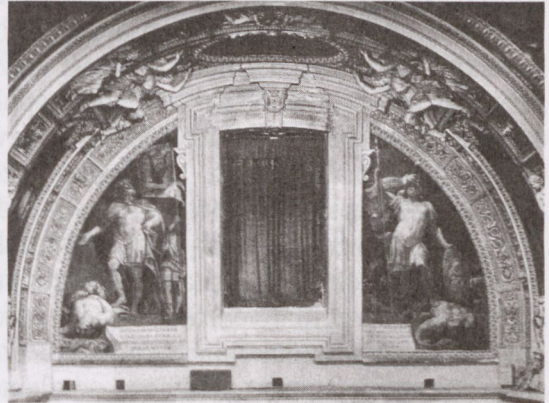
¹⁵ Problem autorstwa programu ikonograficznego kaplicy był podejmowany przez licznych badaczy proponujących jego różnorodne rozwiązania. Tę dyskusję relacjonuje szczegółowo Steven F. Ostrow, podając przekonujące argumenty na rzecz uznania za twórców owego programu braci Bossio. Zob. S.F. Ostrow, op.cit., s. 186–190.

¹⁶ G. Brogi Bercoff, *Chrześcijańska Ruś w Annales Ecclesiastici Cesarego Baroniusza*, [w:] idem, *Królestwo Słowian. Historiografia renesansu i baroku w krajach słowiańskich*, Izabelin 1989, s. 132–155.

pione przede wszystkim na przewyciężaniu wielkich herezji, miały dostarczać argumentów dla obrony katolickiej ortodoksji¹⁷. Trudno zatem się dziwić, że teolodzy wykształceni w jego kręgu potrafili przywołać postacie i wydarzenia z dziejów Kościoła wschodniego, odpowiadające znakomicie katolickim reformatorom w ich zmaganiach z „herezją” protestancką.

Należy również zauważyć, że swoisty historyzm paolińskich malowideł wyrażał się także w trosce malarzy o nader staranne przedstawienie kostiumów biskupów Kościoła wschodniego. Warto też zwrócić uwagę na wierne oddanie schematu ikonograficznego Blachernotissy na chorągwi trzymanej przez cesarza Herakliusza. Nie ulega zatem wątpliwości, że twórcy programu rzymskich fresków byli świadomi, że ikona Matki Boskiej z Blachern była uważana za szczególne palladium cesarstwa bizantyńskiego¹⁸ i dlatego wprowadzili jej wizerunek do sceny ukazującej zwycięstwo odniesione za wstawiennictwem Bogurodzicy.

Takie rozwiązania ikonograficzne były zgodne z wymogiem *veritas historica*, stawianym przez Gabriela Paleottiego katolickiej sztuce sakralnej¹⁹. Szczególne znaczenie do tego postulatu przywiązywał Baronio, w jego kręgu zrodziła się koncepcja odrodzenia sztuki starochrześcijańskiej, oparta — jak wykazała to Catherina Herz — na drobnych badaniach zabytków starożytnych związanych z rozwojem archeologii chrześcijańskiej. Dzięki takim studiom podczas restauracji kościoła SS. Nereo ed Achilleo ozdobiono jego wnętrze malowidłami powtarzającymi wczesnochrześcijańskie schematy ikonograficzne, a także nawiązującymi do sztuki IV i V w. hieratycznym ujęciem postaci, linearyzmem i ograniczeniem iluzjonistycznego modelunku²⁰. Wydaje się, że przy tworzeniu fresków w Capella Paolina przeprowadzono również podobne



Il. 3. Tryumf Narsesa i Herakliusza nad wrogami wiary. Malowidło w Capella Paolina w Santa Maria Maggiore w Rzymie. Guido Reni, 1610–1611. Wg S.F. Ostrowa

¹⁷ S.F. Ostrow, op.cit., s. 245–247.

¹⁸ O kulcie ikony maryjnej z Blachern zob. M. Myśliński, Kult i wizerunki Matki Boskiej w Blachernach oraz ich wpływ na sztukę ruską, Kraków 1994 (maszynopis pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ).

¹⁹ Ch. Hecht, op.cit., s. 248–266.

²⁰ C. Hertz, *Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de' Apia*, „The Art Bulletin”, LXX, 1988, s. 590–620.

badania nad sztuką bizantyńską, którą u progu XVII w. uważano — jak się wydaje — za fazę sztuki starochrześcijańskiej. Przy obecnym stanie wiedzy o rozwoju archeologii chrześcijańskiej ok. 1600 r. trudno powiedzieć, jaki mógł być charakter i zakres owych studiów. Należy jednak stwierdzić, że znakomitą podstawą do ich prowadzenia były bardzo liczne zabytki bizantyńskie i itałobizantyńskie, zgromadzone w zbiorach papieskich²¹.

W malowidłach kaplicy paolińskiej adaptacja bizantyńskich motywów ikonograficznych nie szła w parze z wyraźnymi nawiązaniem do rozwiązań formalnych *maniera greca*. Nie można jednak wykluczyć, że Cavalier d'Arpino powściągnął przy ich tworzeniu swoje zamiłowanie do zawilej kompozycji manierystycznej na rzecz dość wyważonych układów, zapatrzony się w hierarchiczną formułę malarstwa bizantyńskiego. Na podstawie takiego dość subiektywnego przypuszczenia nie można wprawdzie uznać fresków z Santa Maria Maggiore za próbę konsekwentnego odrodzenia sztuki bizantyńskiej, nie ulega jednak wątpliwości, że owe dzieła są ważkim dokumentem poszukiwania w dorobku artystycznym Kościoła wschodniego inspiracji dla rozwoju potrydenckiej ikonografii sakralnej.

Na początku XVII w. poszukiwania takie odpowiadały zresztą znakomicie polityce Stolicy Apostolskiej wobec Kościołów wschodnich. Trzeba bowiem pamiętać, że paolińskie malowidła powstały w kilkanaście lat po akcie unii brzeskiej (1596), a ich fundator, Paweł V, wspierał z wielkim zaangażowaniem rozwój Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej i starał się zachęcić do zjednoczenia z Rzymem prawosławnych wyznawców na Bałkanach i w Lewancie. Owych „braci odłączonych” zapewniano, że po podporządkowaniu się władzy papieża będą mogli zachować własną tradycją liturgiczną, podkreślając równocześnie, iż wielość obrządków jest znakomitym dowodem uniwersalizmu Kościoła katolickiego²². Staranne zrównoważenie w programie paolińskich fresków wątków czerpanych z tradycji chrześcijańskiego Wschodu i Zachodu odpowiadało zatem znakomicie unijnemu programowi Stolicy Apostolskiej i inspirowało — jak przypuszczam — kolejne przedsięwzięcia artystyczne. Jest bowiem wielce prawdopodobne, że ową koncepcję podjęto m.in. przy realizacji Berninowskiej *Cathedra Petri*, dźwiganej wspólnie przez dwóch zachodnich i dwóch wschodnich Ojców Kościoła.

*

Zainteresowanie sztuką bizantyńską w środowisku rzymskim przejawiało się jednak nie tylko w próbach adaptowania niektórych jej rozwiązań w dzie-

²¹ Zob. np. *Die Kunstschatze des Vatikans*, red. R. De Campos, Freiburg 1975, s. 399–400.

²² M. Rechowicz, *Plany misyjne Kongregacji de Propaganda Fide na Bałkanach a unia w Polsce (1622–1635)*, „Nasza Przeszłość”, 1947, t. 2, s. 139–140.

łach sztuki zdobiących świątynie obrządku łacińskiego. Trzeba bowiem pamiętać, że ważkim symbolem uniwersalizmu Kościoła katolickiego były świątynie i klasztory różnych narodów, budowane od czasów średniowiecza w Rzymie i w jego najbliższej okolicy. Wśród tych budowli nie brakowało także świątyń greckich. Na obrzeżach Rzymu istniał bowiem średniowieczny monaster w Grottaferrata, a w samym Wiecznym Mieście zbudowano pod koniec XVI w. kościół Sant'Atanasio dei Greci. Patronat nad obiema budowlami sprawowali sami papieże, toteż formy architektoniczne oraz wystrój tych gmachów były zapewne odczytywane jako bardzo ważna deklaracja stosunku Stolicy Apostolskiej do tradycji Kościoła wschodniego. Wydaje się więc, że właśnie w tych dziełach można znaleźć szczególnie interesujące przykłady adaptacji rozwiązań bizantyńskich przez sztukę rzymską ok. 1600 roku.

W okresie średniowiecza na Sycylii i w Kalabrii istniały liczne klasztory greckich bazylianów, sprawujące liturgię w obrządku wschodnim. Monastery te zostały w większości zniszczone po zajęciu południowych Włoch przez Saracenów. Grupa mnichów pod kierunkiem św. Nila opuściła wówczas Kalabrię i w 1004 r., w czasie pontyfikatu Jana XVIII, osiadła w Grottaferrata koło Rzymu. Klasztor od początku cieszył się szczególną opieką papieży, którzy traktowali go jako swoisty symbol uniwersalnego charakteru swojej władzy, obejmującej zarówno Kościół zachodni, jak i wschodni²³. Taką rolę monasteru podkreślił w szczególności sposób Bonifacy IX (1389–1404), nazywając klasztor w Grottaferrata „gemma orientale in triregno pontificio”²⁴.

Mogłoby się zatem wydawać, że symboliczna rola owego klasztoru winna narzucać bazylianom konieczność sprawowania liturgii greckiej w jak najczystszej postaci, w oprawie architektury i wyposażenia zgodnych w pełni z tradycją artystyczną Kościoła wschodniego. Tak się jednak nie stało. W 1024 r. konsekrowano w monasterze okazałą romańską świątynię²⁵, a w następnych stuleciach zaczęto wypełniać jej wnętrze ołtarzami szafiastymi²⁶. Już pod koniec XV w. wprowadzono w Grottaferrata łacińskie szaty liturgiczne, zaczęto konsekrować chleb niekwaszony, a w mszalach umieszczano teksty z liturgii rzymskiej przełożone na grekę. W czasie wizytacji monasteru, przeprowadzonej w 1661 r. na polecenie papieża Aleksandra VII, stwierdzono, że w bazylikańskiej świątyni znajdują się naczynia liturgiczne typowe dla ob-

²³ G.M. Croce, *La Badia di Grottaferrata e la rivista „Roma ed Oriente”*, Città del Vaticano 1990, t. 1, passim.

²⁴ Ibidem, s. 12–19.

²⁵ *La chiesa medievale della Badia di Grottaferrata e la sua trasformazione del 1754 in un manoscritto criptense inedito del padre Filippo Vitale*, „Palladio”, III, 1953, s. 120; R. Luciani, *La chiesa e il monastero di Grottaferrata*, [w:] *Grottaferrata. Memorie, presenze, percorsi*, Roma 1992, s. 96.

²⁶ A. Rocchi, *La Badia di Grottaferrata*, Roma 1904, s. 55; C. Robertson, „Il Gran Cardinale”. *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven–London 1992, s. 171–172.



Il. 4. Capella dei Fondatori w monasterze Bazyliańców w Grottaferrata. Domenichino, 1608–1610.
Wg Magnosi Tantillo

rządu łącińskiego, tabernakulum okryte konopeum i organy używane w trakcie uroczystych mszy²⁷.

Taki stan rzeczy był oczywiście konsekwencją specyficznej lokalizacji klasztoru. Wokół greckiego monasteru mieszkali przecież wyłącznie wierni obrządku rzymskiego. Sami bazylianie stwierdzali: „jesteśmy niemal wyłącznie Włochami i synami rodziców obrządku łącińskiego”, tłumacząc w ten sposób słabą znajomość greki i zasad liturgii bizantyńskiej²⁸.

Całkowita latynizacja klasztoru nie leżała, rzecz jasna, w interesie Stolicy Apostolskiej. W latach 70. XVI w. papież Grzegorz XIII zainicjował reformę włoskich bazy-

lianów, zmierzającą do częściowego odtworzenia wschodniej tożsamości zakonu. Funkcję opata komendatoryjnego klasztoru zaczęto powierzać kardynałom z kurii rzymskiej, zaangażowanym w dzieło potrydenckiej odnowy Kościoła. Do Grottaferrata ściągnięto wybitnych greckich duchownych z Krety. Stworzyli oni w monasterze Accademia Greca, która odegrała ważną rolę w upowszechnieniu w środowisku rzymskim dorobku greckiej patrystyki²⁹. Zdaniem Giuseppe Marii Croce działania te nie doprowadziły jednak do przywrócenia liturgii bazylikańskiej czysto wschodniego charakteru. Można jednak przypuszczać, że miały one wpływ na charakter fundacji artystycznych podejmowanych w monasterze w okresie jego reformy³⁰.

W 1577 r. kardynał Alessandro Farnese rozpoczął rozbudowę romańskiej świątyni, obejmującą m.in. wzniesienie dużego chóru zakonnego, prawdopodobnie wg projektu Giacomina della Porta. Ściany chóru zostały ozdobione fre-

²⁷ G.M. Croce, op.cit., s. 21–22.

²⁸ Ibidem, s. 12–19.

²⁹ A. Rocchi, *De cenobio cryptoferratensi eiusque bibliotheca et codicibus praesertim graecis commentari*, Tusculi 1893, s. 91–152; G.M. Croce, op.cit., s. 9.

³⁰ G.M. Croce, op.cit., s. 26.

skami, namalowanymi najpewniej przez artystów z kręgu Taddea Zuccarego³¹, na których przedstawiono świętych Atanazego, Bazylego Wielkiego, Grzegorza z Nazjanzu, Jana Chryzostoma, Cyryla Jerozolimskiego i Jana z Damaszku³². Freski te nie zachowały się do naszych czasów, nie wiemy więc, w jaki sposób wyobrażono owe osoby. Należy jednak podkreślić, że był to chyba pierwszy tak rozbudowany cykl Ojców Kościoła wschodniego, zrealizowany w epoce nowożytnej na terenie Włoch.

Wielkie znaczenie dla naszych rozważań ma okazała Capella dei Fondatori (il. 4), ufundowana przy świątyni w Grottaferrata przez kolejnego komendarza, kardynała Odoarda Farnese. Kaplica ta została zbudowana w latach 1608–1610 wg projektu Domenichina, który wykonał także jej dekorację malarzką³³. Zarówno podział wnętrza kaplicy, jak i program ikonograficzny jej wnętrza były — jak sądzę — interesującą próbą pogodzenia rozwiązań artystycznych, charakterystycznych dla Kościoła wschodniego, z wczesnobarokową wizją sztuki sakralnej, ukształtowaną przez reformy soboru trydenckiego³⁴.

We wnętrzu kaplicy wydzielono sanktuarium za pomocą łuku triumfalnego w kształcie serliany. Można przypuszczać, że owa struktura była swoistą klasycyzującą adaptacją bizantyńskich templonów, których wygląd został utrwalony m.in. w licznych ilustracjach rękopisów liturgicznych³⁵. Świadczy o tym scena Zwiastowania, wymalowana nad bocznymi prześwitami łuku, umieszczana często na arkadach nad templonami, a potem wkomponowywana w ikonostasy. Ponad sanktuarium zbudowano kopułę, co budzi także skojarzenia z tradycyjną architekturą cerkiewną. Służbę bożą odprawiano jednak na ołtarzu z barokową nastawą w kształcie edikuli, zaś ażurowa struktura „templonu” pozwalała wiernym obserwować czynności liturgiczne zgodnie z zaleceniami potrydenckich przepisów liturgicznych.

W dekoracji malarskiej kaplicy, obok dużego historycznego cyklu z życia świętych założycieli monasteru, znalazły się wątki charakterystyczne dla tra-

³¹ C. Robertson, op.cit., s. 171–172.

³² A. Rocchi, *De cenobio...*, s. 115–116.

³³ *Cenni sulle pitture condotte a fresco da Domenico Zampieri nella chiesa di Grottaferrata*, [w:] *Pitture di Domenico Zampieri detto Domenichino assistenti nell'Abazia di Grottaferrata incise da Vincenzo Ferreri romano*, Roma 1845 (brak paginacji); L. Serra, *Il Domenichino*, Roma 1958, s. 30–39; A. Nappi, *Gli affreschi del Domenichino a Roma*, Roma 1958, s. 43–47; M. Fagiolo Dell'Arco, *Domenichino ovvero il classicismo del primo-seicento*, Roma 1963, passim; R.M. Spear, *Studies in the Early Art of Domenichino*, Princetown 1964, s. 131–189; idem, *Domenichino*, New Haven–London 1982, s. 159–171; A. Magnosi Tantillo, *Domenichino a Grottaferrata. La decorazione della Capella dei Santi Fondatori*, [w:] *Domenichino 1581–1641*, Milano 1996, s. 197–223.

³⁴ Program ikonograficzny kaplicy omawia szczegółowo Richard Edmund Spear (*Studies...*, s. 133–189; *Domenichino*, s. 160–171).

³⁵ Zob. J.A. Šalina, *Vchod „Syjatyja Syjatyh” i vizantijskaja altarnaja pregrada*, [w:] *Ikonostas. Proischozdenije — razvitije — simbolika*, red. A.M. Lidov, Moskva 2000, s. 52–58.



Il. 5. *Bóg Przedwieczny*. Malowidło w kopule sanktuarium Capella dei Fondatori w monasterze Bazyliańców w Grottaferrata. Domenichino, 1608–1610. Wg Magnosi Tantillo



Il. 6. *Św. Mikołaj*. Malowidło w Capella dei Fondatori w monasterze Bazyliańców w Grottaferrata. Domenichino, 1608–1610. Wg Magnosi Tantillo

dycyjnego malarstwa bizantyńskiego, uzupełnione starannie dobranymi greckimi inskrypcjami. W kopule nad sanktuarium Domenichino wymalował zachodni odpowiednik Pantokratora — wyobrażenie Boga Przedwiecznego, a na żaglach wspierających czaszę — postaci czterech ewangelistów (il. 5). Na ścianach tarczowych umieścił zaś postacie aniołów, towarzyszące w dekoracji świątyni rytu greckiego przedstawieniu teofanii. W Grottaferrata nie są to wprawdzie potężne cherubiny i serafiny bytujące najbliżej Boga, ale małe aniołki. Postacie te trzymają wszakże sprzęty liturgiczne, co sugeruje ich udział w liturgii niebiańskiej, sprawowanej przed Bożym obliczem. Ściany części kaplicy przeznaczonej dla wiernych obiega fryz z postaciami Ojców Kościoła wschodniego, budzący od razu skojarzenia z rozbudowanymi „cyklami” świętych w kościołach bizantyńskich.

Domenichinowskie przedstawienia świętych uderzają niezwykłą starannością w ukazaniu wszystkich szczegółów biskupiego stroju liturgicznego w obrządku wschodnim. Artysta oddał z całą starannością sakkosy, feloniony i omoforiony, wyposażając tylko niektórych Ojców w łaćńskie pastorały (il. 6). W takim działaniu możemy dopatrywać się szczególnej troski o zachowanie *veritas historica*, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać, że bazylianie z Grottaferrata używali na początku XVII w. szat łaćńskich. Prawidłowe ukazanie greckich paramentów wymagało więc najpewniej udziału dobrego znawcy liturgii i dziejów Kościoła wschodniego. Na uwagę wobec tego zasługuje teza Richarda M. Speara, że autorem programu ikonograficznego malowideł z Ca-

pella Paolina był o. Filippo Meretti (Moretti), uczony Grek z Kreta, przebywający w Grottaferrata w latach 1607–1619³⁶.

Maurizio Fagiolo dell'Arco zwrócił uwagę na retoryczną czytelność programu fresków Domenichina w Grottaferrata, widoczną zwłaszcza w cyklu scen historycznych, eksponujących wyjątkowe znaczenie monasteru w życiu religijnym Lacjum³⁷. Warto więc zastanowić się, czy jakieś równie ważne treści mogły być przypisane motywom nawiązującym do bizantyńskiej tradycji obrazowej, wyeksponowanym w malowidłach zdobiących „wschodni klejnot w papieskiej tiarze”.

Zapewne nie jest dziełem przypadku, że malowidła w Capella dei Fondatori powstały w kilka lat po zawarciu unii brzeskiej w Rzeczypospolitej, a także w okresie, gdy Stolica Apostolska prowadziła intensywne zabiegi, aby podobnym aktem podporządkować sobie Kościół ormiański na ziemiach polskich i prawosławny w Królestwie Węgierskim. Przeciwnicy działalności unijnej papieża przedstawiali ją wówczas często jako podstępny metodę, której ostatecznym celem jest całkowita latynizacja wspólnot Kościoła wschodniego, podporządkowujących się władzy biskupa rzymskiego. Jako najbardziej oddanych uczestników tego przedsięwzięcia wskazywano litewskich bazylianów–unitów, stwierdzając, że znajdują się oni pod silnym wpływem Towarzystwa Jezusowego i wypełniają skrzętnie jego instrukcje zmierzające do zniszczenia kościelnej tradycji bizantyńskiej³⁸. Jest wielce prawdopodobne, że sposób urządzenia wnętrza Capella dei Fondatori miał zadać kłam takim oskarżeniom, które były z pewnością znane mnichom z Grottaferrata, interesującym się żywo losem polskich konfratrów³⁹. Bazylianie przebywający od kilkuset lat niemalże u boku papieża deklarowali bowiem niejako tym dziełem, że są dumni ze swoich greckich założycieli i otrzymanej od nich bizantyńskiej tradycji liturgicznej.

Z drugiej strony kaplica, wzniesiona i urządzona przez jednego z najwybitniejszych artystów rzymskich, pokazywała zapewne, że bazylianie z Grottaferrata nie są odosobnioną wspólnotą funkcjonującą na marginesie kulturalnego środowiska rzymskiego, ale uczestniczą w jego tworzeniu, próbując wzbogacić ją wartościami czerpanymi ze swojej tradycji. Jeśli takie przypuszczenie jest słuszne, dzieło Domenichina było znakomitą ilustracją programu stawianego przez Stolicę Apostolską przed Kościołami unickimi, które zgodnie z wolą papieża miały wprowadzić na chrześcijańskim Wschodzie idee potrydenckiej re-

³⁶ R.M. Spear, *Domenichino*, s. 160.

³⁷ M. Fagiolo dell'Arco, op.cit., s. 81–83.

³⁸ M. Czech, *Chryścianizacja Rusi a literatura polemiczna unicko–prawosławna*, „Chrześcijanin w Świecie”, XX, 1988, nr 8–9, s. 176–180; P. Siwicki, *Meandry tożsamości „Rusi zjednoczonej”*, „Lubelszczyzna”, II, 1996, nr 3, s. 17–18.

³⁹ A. Rocchi, *De cenobio...*, s. 141, 157–154, 174.

formy Kościoła, lecz nie zacierać jego tożsamości. Działania takie musiały, rzecz jasna, opierać się na przekonaniu, iż można modernizować bizantyńską tradycję chrześcijańską, sięgając po rozwiązanie wypracowane w Kościele rzymskim, ale zarazem uniknąć jej zasadniczej latynizacji. Zgodnie z owym przekonaniem byłoby możliwe tworzenie dzieł *alla maniera nuova*, które zachowałyby jednocześnie ducha tradycyjnej sztuki greckiej.

Jedną z prób realizacji takich postulatów jest też — jak sądzę — ikonostas świątyni w Grottaferrata, zbudowany w latach 1659–1665 z fundacji komendarza monasteru, kardynała Francesca Barberiniego. Ową przegrodę wykonał rzymski rzeźbiarz Antonio Giorgetti, zapewne wg projektu Giovanniego Francesca Romanello⁴⁰.

Ikonostas miał pierwotnie formę ołtarza z nastawą w kształcie edikuli, mieszczącą cudowną ikonę Matki Boskiej, podtrzymywaną przez dwa putta i adorowaną przez dwa anioły. Po bokach mensy znajdowały się dwie bramki, a na stole ołtarzowym ustawiono tabernakulum–tempietto⁴¹. Schemat architektoniczny ikonostasu nawiązywał bezpośrednio do ołtarzy–przegród chórowych ustawionych na granicy nawy i chóru konwentualnego w kilku rzymskich kościołach zakonnych (np. w Santa Maria Ara Pace), a jego rzeźbiarska, figuralna dekoracja stała w zupełnej sprzeczności z tradycją artystyczną Kościoła wschodniego. Bramki po bokach mensy można jednak uznać za nowożytny wariant drzwi diakońskich, pozwalający — tak jak w tradycyjnym ikonostacie — na odbywanie procesji wielkiego i małego wejścia, czyli specyficznych, bardzo uroczystych obrzędów greckiej liturgii eucharystycznej. Trudno wprawdzie utrzymać, że przez zastosowanie tego rozwiązania ikonostas z Grottaferrata jest bardzo podobny do tradycyjnych przegród cerkiewnych, ale nie można też nie zauważyć, że był im z pewnością znacznie bliższy, przynajmniej pod względem funkcjonalnym, niż szafiaste nastawy wprowadzone do wnętrza bazylikańskiej świątyni w okresie średniowiecza. Zapewne dlatego owa struktura była w dokumentach nazywana konsekwentnie ikonostasem.

Jak zauważa Jennifer Montagu, ikonostas ten był „przebogatym przykładem barokowej wielobarwnej dekoracji kościelnej [...]”. Generalny efekt artystyczny owego ołtarza, mieniącego się bogactwem barw, można porównać z takimi ówczesnymi dziełami Berniniego, jak ołtarz główny Sant’Andrea al Quirinale lub wystrój Capella Chigi w Sienie”. Szaty aniołów są udrapowane w mięsiste berninowskie fałdy, zaś w ich twarzach widać refleksy rzeźby Ales-

⁴⁰ J. Montagu, *Antonio and Giuseppe Giorgetti. Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, „Art Bulletin”, LII, 1970, s. 283–285, il. 10–12; eadem, *Disegni, Bozzetti, Legnetti e Modelli in Roman Seicento Sculpture*, [w:] *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, München 1986, s. 10, il. 7–8.

⁴¹ Ikonostas został przebudowany w latach 1881–1882. Pierwotny wygląd ikonostasu omawia G.M. Croce (op.cit., s. 253), publikując zdjęcie tej struktury przed przebudową.

sandra Algardiego⁴². Nowy ikonostas Santa Maria di Grottaferrata nadawał się więc w zasadzie do odprawiania liturgii w obrządku wschodnim, ale zarazem odpowiadał gustom artystycznym dominującym w Rzymie około połowy XVII w.

*

W XVII i XVIII w. pisano wielokrotnie o barokowych dziełach sztuki w Badia di Grottaferrata, podkreślając ich znaczne walory artystyczne. Aż po połowę XIX w. nie podejmowano jednak próby skonfrontowania tych dzieł z artystyczną i liturgiczną tradycją Kościoła wschodniego⁴³. Takie dyskusje towarzyszyły za to budowie kościoła Sant'Atanasio dei Greci w Rzymie (il. 7, 8) i były kontynuowane po jej ukończeniu⁴⁴.

W XVI w. pojawił się problem opieki duszpasterskiej nad rosnącą grupą wyznawców Kościoła wschodniego na terenie Włoch. Obok Greków osiadłych od stuleci na Sycylii i na południu Półwyspu Apenińskiego w XV w. pojawili się liczni uchodźcy z ziem okupowanych przez Turcję, głównie Albańczycy i Słowianie. Uznawali oni władzę papieża i miejscowych biskupów rzymskokatolickich, ale zabiegali równocześnie o duchownych, którzy odprawialiby dla nich nabożeństwa w rycie greckim⁴⁵. W okresie kontrreformacji takie rozwiązanie budziło z początku opór części hierarchii rzymskokatolickiej, dążącej do ujednoczenia liturgii zgodnie z zaleceniami soboru trydenckiego. Wielu biskupów obawiało się jednak, że jeśli nie powstanie duszpasterstwo obrządku wschodniego, „Grecy” ściągną duchownych prawosławnych i powrócą do „schizmy”. Papież Pius V wydał w końcu rytuał grekokatolicki, który początkowo nie był jednak używany we Włoszech z powodu braku księży odpowiednio obeznanych z liturgią wschodnią.

W 1573 r. papież Grzegorz XIII utworzył Congregatio pro Reformatione Graecorum in Italia Existentium, powierzając jej zadanie rozwiązania problemu duszpasterstwa dla ludności obrządku wschodniego. W wydanej przy tej okazji bulli podkreślił, że obrządek ten ma na terenie Włoch tradycję sięgającą czasów starochrześcijańskich, nie można więc kwestionować jego godności, a raczej należy korzystać z bogactwa duchowości wschodniej. Na polecenie papieża jezuita Giovanni Domenico Trajani przygotował w 1575 r. projekt zorgani-

⁴² J. Montagu, *Antonio and Giuseppe Giorgetti...*, s. 285.

⁴³ Na owe publikacje powołuje się G.M. Croce, op.cit., passim.

⁴⁴ Dzieje budowy S. Atanasio dei Greci i dyskusje towarzyszące tej „fabryce” omawia szczegółowo A. Bedon, *Uniatismo, apostolato e colonialismo religioso nell'et à di Gregorio XIII: La chiesa di San Atanasio di rito greco in Roma*, „Antichità Viva”, XXII, 1983, nr 5–6, s. 49–57.

⁴⁵ M. Sciambra, *Clero di rito greco che servono la comunità greco-albanese di Palermo*, „Bollettino di Badia di Grottaferrata”, XVIII, 1964, nr 1, s. 4–35, nr 2, s. 8–176.

zowania Collegio Greco, czyli elitarnego seminarium duchownego dla kapłanów rytu wschodniego. Grzegorz XIII ofiarował na potrzeby owego kolegium pałac przy Via del Babuino, a w latach 1579–1581 zbudował na sąsiedniej działce kościół Sant'Atanasio dei Greci (il. 7), zaprojektowany przez Giacomę della Portę.



CHIESA DI SANT'ATHANAGIO E COLLEGIO DELLA NATIONE DE' GRECI, ET E
 Collegio de Greci. Gio: della Porta del. Sculp.
 Architettura di Martino Longhi il vecchio nella uia del Babuino. 2 Guglia e Porta del Popolo. 10
 Per Gio: Lorenzo Pagni in Roma alla pace di Prati del S. Pont.

Il. 7. Kościół S. Atanasio dei Greci, arch. Giacomo della Porta, 1579–1581.
 Miedzioryt Giovanniego Battisty Faldy

Szybka budowa tej świątyni była wyrazem wielkiej przychylności papieża dla obrządku wschodniego. Uczucie to nie było podzielane powszechnie przez elity duchowne Wiecznego Miasta. W kolegium kardynalskim pojawiały się często opinie, że należy dążyć do redukcji obrządku greckiego i powolnego zastępowania jego rytów obrzędami łacińskimi. Obrządek ów powinien z czasem zaniknąć i wszyscy katolicy winni sprawować tę samą liturgię jako wyraz jedności Kościoła.

Niektórzy jezuita głosili wręcz, że odprawianie greckich nabożeństw w samym Rzymie może mieć zgubny wpływ na mieszkańców Wiecznego Miasta, i sugerowali, by ograniczyć te celebry do Bożego Narodzenia i Wielkiejnocy oraz nie dopuszczać do nich łacinników. Uważali też, że kościół grecki winien być bardzo skromny i ukryty wewnątrz bloków zabudowy mieszkalnej.

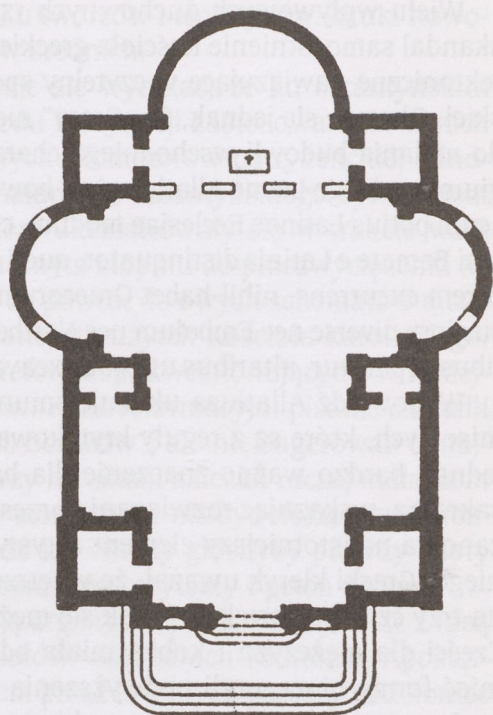
Papież nie usłuchał jednak tych sugestii, wnosząc okazałą świątynię, w której pojawiły się liczne elementy nawiązujące wyraźnie do tradycyjnej architektury cerkiewnej. Świątynię zbudowano wprawdzie na wydłużonym planie, ale jej sanktuarium i ramiona transeptu zamknięto apsydami, tworząc

charakterystyczny tetrakonchos, który nawiązywał w ewidentny sposób do schematu przestrzennego cerkwi, wypracowanego w średniowieczu przy budowie katedry na Athosie i bardzo rozpowszechnionego w Grecji i na Bałkanach⁴⁶. Po bokach sanktuarium wzniesiono aneksy pełniące funkcję *prothesis* i *diakonikon*. We wnętrzu świątyni ustawiono ikonostas w formie drewnianej litej ściany z zawieszonymi obrazami Il Tribaldese.

Formy architektoniczne Sant'Atanasio wywodziły się wszakże bezpośrednio z surowego stylu della Porta, opartego na ramowych podziałach i użyciu spłaszczonych form porządkowych. Dwuwieżowa fasada tej świątyni przypomina zresztą bardzo wyraźnie frontową elewację jednego z najważniejszych dzieł della Porta — kościoła SS. Trinità ai Monti⁴⁷. Zdaniem

Anny Bedon owa fasada, o schemacie charakterystycznym dla rzymskokatolickiego budownictwa sakralnego i zupełnie obcym tradycyjnej architektury cerkiewnej, miała być swoistym parawanem, maskującym wschodnie elementy świątyni przed oczami Rzymian⁴⁸. Sądzę jednak, że takie okazałe rozwiązanie architektoniczne miało raczej służyć wyeksponowaniu kościoła, tym bardziej że na fryzie fasady wypisano wielkimi literami, iż budowla jest fundacją papieską.

Budowa S. Atanasio dei Greci była więc ze strony Grzegorza XIII wielkim aktem odwagi, a zarazem swoistym prognostykiem późniejszej postawy Stolicy Apostolskiej wobec obrządku wschodniego. Zawarcie unii brzeskiej i unii użhorodzkiej było przecież możliwe dzięki temu, że zaakceptowano w pełni pluralizm obrzędowy w Kościele katolickim⁴⁹.



Il. 8. Kościół S. Atanasio dei Greci,
arch. Giacomo della Porta, 1579–1581.
Plan, wg F. Lombardi, *Roma, chiese, conventi,
chiostri. Progetto per un inventario*,
Roma 1993

⁴⁶ C. Mango, *Architectura bizantina*, Milano 1974, s. 216.

⁴⁷ C. Brandi, *Giacomo della Porta. Un architetto tra manierismo e barocco*, Roma 1974, s. 19, 36–37, il. 40, 47.

⁴⁸ A. Bedon, op.cit., s. 54.

⁴⁹ P. Siwicki, op.cit., s. 14–16.

Wielu wpływowych duchownych rzymskich uznawało jednak za swoisty skandal samo istnienie kościoła greckiego w Rzymie, a także jego formy architektoniczne nawiązujące w czytelny sposób do tradycji architektury bizantyńskiej. Okazuje się jednak, że „Grecy” nie chcieli także docenić dążeń fundatora do nadania budowli wschodniego charakteru. W połowie XVII w. uczeń kolegium greckiego Leone Allatius pisał bowiem, że świątynia ta jest ukształtowana „cum potius Latinae Ecclesiae modum, cumque non ita antiquum referat, et non nisi Bemate e Latinis distinguatur; quod si excipias spatium inter muros sub cornicem excurrans, nihil habet Graecorum Ecclesiis commune; quando et ingressus ipse diverse nec Embolum nec Narthecem habet, neque templum ab allis partibus separatur, altaribus utriusque excavatis, nec mulieris escludat cancellis”⁵⁰.

Wypowiedź Allatiusa ukazuje smutny los wszystkich rozwiązań kompromisowych, które są z reguły krytykowane przez obie strony dysputy. Ma ona jednak bardzo ważne znaczenie dla badań nad grekokatolicką architekturą sakralną, wskazując rozwiązania przestrzenne, które w połowie XVII w. uważano za najistotniejszy element artystycznego dziedzictwa Kościoła wschodniego. Grecki kleryk uważał, że wewnątrz świątyni winno być rozbite wyraźnie na trzy człony (narteks i — jak się można domyślać — nawę i sanktuarium). Części dla mężczyzn i kobiet miała oddzielać przegroda, a kazalnica winna mieć formę bimy, czyli podwyższenia przed ikonostasem. Z wypowiedzi tej możemy wydedukować, że z architekturą cerkiewną nie kojarzono wówczas planu centralnego, kopulastych sklepień czy wyboru konkretnych form stylistycznych. Czysto funkcjonalne kryteria, wskazane przez Allatiusa, mogłaby zatem spełnić świątynia przypominająca łańciski kościół na planie podłużnym, o ile jej przedsionek i prezbiterium byłyby czytelnie oddzielone od przestrzeni nawy. Przedzielenie nawy przepierzeniem i budowa bimy nie miały, rzecz jasna, większego znaczenia dla rozplanowania budowli. Widzimy więc, że dla zadowolenia Greków w Italii, ceniących — tak jak Allatius — tradycyjny sposób kształtowania wnętrza cerkiewnych, nie trzeba było poznawać bliżej dorobku architektury sakralnej chrześcijańskiego Wschodu. Wystarczyło tylko orientować się nieco w charakterze liturgii greckiej i w bardzo nieznaczny sposób zmodyfikować na jej użytek niektóre schematy wypracowane przy budowie świątyń łańciszych.

*

Próby nawiązania do greckiej tradycji artystycznej były zjawiskiem marginalnym na tle wielowątkowej sztuki środowiska rzymskiego około 1600 r. i w 1. połowie XVII w. Badania nad owym zjawiskiem mogą jednak dostarczyć

⁵⁰ Cyt. wg A. Bedon, op.cit., s. 53–54.

nowych przesłanek dla opisanego stosunku twórców i teoretyków sztuki nowożytnej do artystycznego dorobku wieków średnich.

Z przedstawionych tu rozważań zdaje się wynikać, że ku bizantyńskim wzorom nie zwracano się raczej z powodu fascynacji zastosowanymi w nich rozwiązaniami formalnymi. Dla czołowych promotorów potrydenckiej odnowy Kościoła podstawowym walorem malarstwa bizantyńskiego był bowiem zespół rozwiązań ikonograficznych, które ukształtowały się w trakcie walk z ikonoklazmem i przyczyniły się w znacznym stopniu do przewyciężenia tej herezji. Wydawało się zatem oczywiste, że powrót do owych schematów może być nader pożyteczny dla sztuki tworzonej na użytek Kościoła katolickiego, zmagającego się z różnymi odłamami reformacji, kwestionującymi w mniejszym lub większym stopniu kult obrazów. Kontreformacyjni pisarze chwalili wprawdzie formalną surowość „greckich obrazów”, ale nie sugerowali bynajmniej ich dosłownego naśladowania. Przy tej okazji zalecali raczej malarzom powściągnięcie fantazji i skłonności do stosowania nazbyt efektownych rozwiązań formalnych, co miało sprawić, że ich obrazy głosiłyby prawdy wiary tak jak ikony, to znaczy w sposób jednoznaczny, czytelny i pełen powagi.

Zainteresowanie bizantyńską tradycją artystyczną wiązało się także z ideą zjednoczenia Kościoła przez unię Kościołów wschodnich ze Stolicą Apostolską, głoszoną z wielkim zaangażowaniem przez kolejnych papieży pod koniec XVI i w 1. połowie XVII w. Idea ta zasadała się na założeniu, że kościoły te podporządkują się w pełni władzy biskupa rzymskiego, ale zarazem w niezmięnionej postaci zachowają swoje zwyczaje liturgiczne⁵¹. O poszanowaniu przez Stolicę Apostolską wschodnich obrządków miał świadczyć fakt, że Grecy przebywający w Państwie Kościelnym i podlegający bezpośrednio władzy papieża mogą swobodnie sprawować liturgię bizantyńską. Nie należy się więc dziwić, że u schyłku XVI w. papież i ich najważniejsi współpracownicy usiłowali wpływać na oczyszczenie owej liturgii z łacińskich naleciałości, a także zapewnić jej odpowiednią oprawę artystyczną, zgodną z odwieczną tradycją wschodniego chrześcijaństwa. Z cytowanej wypowiedzi Allatiusa wynika jednak niezbitnie, że w przypadku architektury tradycję tę zredukowano wyłącznie do rozwiązań funkcjonalnych, a analiza malowideł w Grottaferrata przekonuje nas, że przy dekoracji wnętrz odwoływano się tylko do pewnych schematów ikonograficznych bizantyńskich malowideł.

Trudno przypuszczać, że takie wybiórcze nawiązania do sztuki Kościoła wschodniego wynikały wyłącznie z nieznamomości jej dorobku. Intensywny rozwój archeologii kościelnej ok. 1600 r. dostarczał bowiem dość bogatych informacji także na temat sztuki bizantyńskiej, a osiągnięcia owej nauki były ob-

⁵¹ Zob. zwłaszcza R.G. Robertson, *Chrześcijańskie Kościoły Wschodnie*, Bydgoszcz 1998, s. 139–190.

serwowane z wielkim zainteresowaniem przez elity papieskiego Rzymu⁵². Wydaje się raczej, że z całą świadomością akceptowano tylko te rozwiązania sztuki Kościoła wschodniego, które uważano za użyteczne dla wzbogacenia łaćnińskiej ikonografii sakralnej albo dla podkreślenia specyfiki dzieł tworzonych na użytek Greków kultywujących swój obrządek w Italii. Równie świadomie odrzucano jednak te elementy *maniera greca*, które wydawały się zbyt prymitywne na tle dorobku klasycyzującej sztuki nowożytnej. Płaszczynowe nakładanie barw zastępowano subtelnym modelunkiem bryły, zamiast złotych szrafowań wprowadzono miękko nakładane światła i cienie, a sztywne pozy postaci ożywiano delikatnym kontrapostem. Rzymska potrydencka adaptacja sztuki bizantyńskiej potwierdza zatem znakomicie tezę Michaela Schmidta, iż w epoce nowożytnej doceniano ideowe walory sztuki średniowiecznej i jej pełną powagę „starożytność”, ale odmawiano często większej wartości stosowanym w niej rozwiązaniom formalnym, pozwalając sobie na ich bezceremonialne „poprawianie”⁵³.

W bizantynizujących dziełach rzymskich z XVI i XVII w. owe korekty sięgały tak daleko, że nie można mówić w tym przypadku o próbach konsekwentnego odrodzenia „greckiej” tradycji artystycznej, ale raczej o swobodnym inspirowaniu się jej dorobkiem. Świątynia kolegium greckiego oraz prace Domenichina i Giorgettiego dla monasteru w Grottaferrata pokazywały jednak, iż można pokusić się o stworzenie na użytek Kościoła wschodniego wybitnych dzieł, które będą odpowiadać najbardziej aktualnym tendencjom w sztuce zachodnioeuropejskiej, a zarazem zachowają jakiś refleks bizantyńskiej *differentia specifica*.

Jest więc bardzo prawdopodobne, że owe dzieła miały istotne znaczenie dla szerokiej adaptacji sztuki barokowej przez Kościoły unickie w Europie Środkowej w XVII i w XVIII w. Warto może zatem zastanowić się, czy latynizacja i okcydentalizacja sztuki cerkiewnej w Rzeczypospolitej nie ma szacownych włoskich źródeł, tak jak wiele szczególnie ważkich zjawisk w dorobku artystycznym Polski, Litwy i Rusi w epoce nowożytnej.

⁵² C. Bickendorf, op.cit., passim.

⁵³ Zob. M. Schmidt, *Reverentia und Magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens von 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999, passim.