

Małgorzata SMORAĞ RÓŻYCKA*

MIEJSCE EKFRAZY W BIZANTYNISTYCZNEJ HISTORIOGRAFII ARTYSTYCZNEJ

Cyril Mango we *Wstępie* do znanego zbioru bizantyńskich ekfraz i epigramów poświęconych dziełom sztuki w Cesarstwie Bizantyńskim (312-1453) tak wyjaśnił sens przygotowania ich edycji. Po pierwsze dlatego, że do tej pory nie ukazała się podobna antologia. Po drugie dlatego, że miał świadomość jaki rodzaj trudności wynikał z samego języka tych tekstów, „trudność, którą mogą w pełni zrozumieć tylko ci, którzy czytali autorów bizantyńskich w oryginale”¹ – napisał. Antologia ta po raz pierwszy ukazała się w 1972 roku i później była wielokrotnie wznawiana. Pominiemy w niniejszych rozważaniach zagadnienie literackich i kulturowych źródeł bizantyńskich ekfraz oraz ich upowszechnienia w Bizancjum, omawiane w wielu pracach². Skupimy się natomiast na kwestii przemian w bizantynistycznej historiografii artystycznej, stawiając pytanie o rolę jaką odegrała w tym znajomość bizantyńskich opisów dzieł sztuki.

Kilka publikacji określa momenty zwrotne w bizantynistycznej historiografii artystycznej. Jej początki wyznaczają systematyczne studia nad iluminowanymi rękopisami podjęte w 2. poł. XIX w., w kilku europejskich ośrodkach badawczych w Rosji i we Francji oraz – na mniejszą skalę – w Grecji. W toku tych badań ukształtowała się pierwsza (pomijam tu archeologię wspólną dla całości badań nad sztuką) z metod badawczych historii sztuki bizantyńskiej – metoda ikonograficzna. Pierwszeństwo w tej dziedzinie należy do rosyjskiego badacza Nikodima P. Kondakowa (8 XI 1844 - 17 II 1925), który w rozprawie doktorskiej z roku 1876 *Historia sztuki bizantyńskiej i ikonografii na podstawie miniatur w greckich rękopisach* (*История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*) postawił fundamentalną tezę: „Greckie ilustrowane rękopisy są podstawowym źródłem

* Dr hab. Małgorzata Smorağ Różycka – Kierownik Zakładu Historii Sztuki Bizantyńskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego; e-mail: malgorzata.smorag-rozycka@uj.edu.pl.

¹ C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, ix.

² Por. G. Downey, *Ekphrasis. 4: Dogma II – Empore*, RCh IV 921-944; A. Hohlweg, *Ekphrasis*, w: *Reallexikon für byzantinische Kunst*, Bd. 2: *Durchzug durch das Rote Meer – Himmelfahrt*, hrsg. von K. Wessel, Stuttgart 1971, 33-76.

historii sztuki bizantyńskiej i jej pośrednictwa pomiędzy światem antycznym i nowym, poczynając od oddzielenia sztuki bizantyńskiej od antycznej, kończąc zaś na jej schyłku i przejściu w [formę] sztuki średniowiecznej Europy³. W tej pierwszej syntezie dziejów malarstwa bizantyńskiego N.P. Kondakov wykazał zależność obrazu od przekazu słownego, a przekonanie to na całe dekady zdeterminowało ukierunkowanie badań nad bizantyńskim malarstwem. Kolejne etapy ikonograficznych rozpoznań wyznaczały podstawowe do dzisiaj prace N.P. Kondakowa oraz Nikołaja W. Pokrowskiego (20 X 1848 - 8 III 1917)⁴, we Francji – Henri Omonta (15 IX 1857 - 9 XII 1940)⁵. Zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy uważano, że podstawowym zadaniem artystów bizantyńskich było przekazywanie treści teologicznych za pośrednictwem kanonicznych formuł kompozycyjno-ikonograficznych, ukształtowanych w okresie poikonoklastycznym i utrwalanych w niezmiennych powtórzeniach.

Pozostając w kręgu badań nad rękopisami iluminowanymi, trzeba przypomnieć koncepcję „weitzmannowskiej” modelowej Biblii ilustrowanej. Kurt Weitzmann (7 V 1904 - 7 VI 1993) był przekonany, że istnieje możliwość odtworzenia procesu kształtowania się ikonograficznych modeli, wywodzących się od matrycy-matki, tj. pierwszej – niezachowanej – Biblii ilustrowanej, którą można zrekonstruować wykorzystując metodę filologiczną krytycznej analizy tekstów. Polegałaby ona na stopniowym „usuwaniu” obrazów uznanych za późniejsze dodatki do pierwotnego kanonicznego zestawu ilustracji. U podstaw tej koncepcji legło przekonanie, że zadaniem ilustracji jest wyjaśnianie tekstu, czyli sprawienie, by stał się bardziej zrozumiały. „Malarstwo miniaturowe wynaleziono w celu udoskonalenia zrozumiałości tekstów”⁶ – twierdził K. Weitzmann. Innymi słowy zadaniem sztuki byłoby tworzenie wizualnych odpowiedników form słownych. Jeśli tak, interpretacja takich obrazów w istocie sprowadzałaby się do wskazania właściwego im źródła tekstowego. Już tylko pobieżna autopsja ilustrowanych rękopisów, np. ewangelarzy, przekonuje, że średniowieczny repertuar ich ilustracji zasadniczo wykraczał poza historyczną narrację ewangeliczną, a nawet poza typologiczny i tropologiczny sens prologów i prefacji włączonych do ich edycji⁷.

³ Н.П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Пловдив 2012, 3: „Греческие лицевые рукописи служат основным источником для историвизантийского искусства и его посредства между миром античным и новым, начиная с выделения византийского искусства из античного и кончая разложением и переходом в искусство средневековой Европы”, tłum. własne.

⁴ Początki rosyjskiej historiografii szczegółowo omówił G.I. Wzdornow, por. Г.И. Вздорнов, *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век*, Москва 1986 (wg indeksu).

⁵ Por. wykaz prac H. Omonta: Ph. Lauer – É.A. van Moë, *Bibliographie des travaux de M. Henri Omont*, Paris 1933.

⁶ K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.) 1959, 133, cyt za: J. Białostocki, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, Studia i Rozprawy z Dziejów Sztuki i Myśli o Sztuce, Warszawa 1982, 47.

⁷ Por. G. Galavaris, *The Illustrations of the Preface in Byzantine Gospels*, Byzantina Vindobona

Polemizując z K. Weitzmannem, André Grabar (26 VII 1896 - 3 X 1990) podkreślił rolę obrazu-znaku w kształtowaniu się modeli obrazowego przekazu w sztuce bizantyńskiej. Obrazy-znaki zmieniały sens/znaczenie w zależności od treści im nadawanych zależnie od kontekstu – liturgicznego, pobożnościowego czy literackiego. Przytoczmy przykład obrazu pasterza niosącego na ramionach owcę: w tradycji bukolicznej unaocznił wiejską sielankę, w wykładzie hellenistycznych norm etycznych stawał się personifikacją Filantropii, a w nauce chrześcijańskiej – jednym z symbolicznych wyobrażeń Jezusa w oczywistym nawiązaniu do słów św. Jana (J 10, 11): „Ja jestem dobrym pasterzem”⁸ oraz do przypowieści o zagubionej owcy przytoczonej przez Łukasza (Łk 15, 4-7). Takie właśnie obrazy otwierały przed badaczami nowe obszary interpretacji uwarunkowane kontekstem, wykraczające poza odtwarzanie historycznego ciągu recepcji pierwowzoru ikonograficznego.

Metoda ikonograficzna, jakkolwiek krytykowana z powodu jej normatywnego charakteru i wynikającego z tego jej samoograniczenia, nieuchronnie kierowała zainteresowania badaczy ku interpretacji treści dzieł sztuki bizantyńskiej i właściwej dla tego nowego celu metody.

Na gruncie bizantynistyki odrzucenie metody ikonograficznej jako jedynej metody badawczej historii sztuki nastąpiło na dwóch polach badawczych: badań symboliki architektury sakralnej i treści ideowych monumentalnych programów ikonograficznych.

Nowe możliwości interpretacyjne przyniosły badania nad architekturą monumentalną i powiązaniem z nią malarstwem. A. Grabar w *Martyrium* wyznaczył przełom w badaniach nad architekturą sakralną, zastępując powszechną dotąd klasyfikację formalną (typologiczną) budowli – klasyfikacją strukturalno-funkcjonalną, dowodząc jednocześnie, że przemiany strukturalne tej architektury nie miały charakteru wyłącznie estetycznego (albo inaczej: nie następowały w wyniku naturalnego procesu przekształceń i adaptacji dotychczasowych rozwiązań oraz w wyniku inwencji indywidualnych budowniczych), lecz w znacznie większym stopniu miały charakter funkcjonalny, były bowiem przede wszystkim rezultatem przemian rytu liturgicznego⁹. Z drugiej jednak strony architektura taka nie może być postrzegana wyłącznie w aspekcie funkcji liturgiczno-kultowej, ale także treści ideowych, jest bowiem nośnikiem znaczeń symbolicznych i jako taka podlega kryteriom analizy ikonograficznej. Takiemu myśleniu o architekturze torowali drogę Richard Krautheimer (6 VII 1897 - 1 XI 1994) wprowadzeniem do ikonografii architektury średniowiecz-

nensia 9, Wien 1979; R.S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

⁸ Cytat za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1980³. Wszystkie cytaty biblijne zamieszczone w niniejszym artykule będą pochodzić z tego wydania.

⁹ Por. A. Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique*, t. 1: *Architecture*, t. 2: *Iconographie*, Paris 1946, 1971²). Por. R. Krautheimer, *Review of Andre Grabar, Martyrium*, „Art Bulletin” 35 (1953) 57-61.

nej, Rudolf Wittkower (22 VI 1901 - 11 X 1971) swym studium o symbolice architektury renesansowej odzwierciedlającej kosmiczny porządek oraz Hans Sedlmayr (18 I 1896 - 9 VII 1984), zaliczając architekturę do „sztuk przedstawieniowych”¹⁰.

Rozpoznanie symbolicznego sensu budowli sakralnej, która w swej typowej środkowobizantyńskiej formie założenia czteropodporowego z kopułą i trójdzielnym sanktuarium pojmowana była jako obraz świata (gr. κόσμος), pozwoliło w nowy sposób odczytać porządek i treści wszystkich elementów jej wewnętrznego wystroju. Szczególne znaczenie miało tu nowe spojrzenie na malarstwo monumentalne jako na wewnątrznie spójny, podporządkowany jednej zasadzie ideowej nierozzerwalny zespół obrazów. We wczesnochrześcijańskich bazylikach programy monumentalne były kształtowane według zasady narracji historycznej w obrębie naw i typologicznej na osi wschód-zachód. Zarazem każda scena z osobna stanowiła odrębną pod względem treści całość. Otto Demus (4 XI 1902 - 17 XI 1990) odczytał program środkowobizantyńskich malowideł już nie w chronologicznym porządku narracji biblijnej, lecz według spójnego wewnątrznie porządku ideowego zespolonego z architekturą i liturgią pod względem treści¹¹. Tropem tym podążali kolejni badacze bizantyńskiego malarstwa monumentalnego, usilnie poszukując jednej wspólnej dla całości programu osi ideowej, dającej się uchwycić w rozczłonkowanej architektonicznie przestrzeni. Szybko jednak okazało się, że wobec niezwykle zróżnicowania programów i formuł ikonograficzno-kompozycyjnych w poszczególnych kościołach interpretacja taka nie zawsze pozwala na wyczerpujące odczytanie treści ideowych i symboliki poszczególnych przedstawień czy ich kompozycyjno-narracyjnych ciągów, nie tłumaczy bowiem z pozoru nielogicznych lub różniących się od obiegowych ujęć kompozycyjnych pojedynczych scen czy zaburzeń chronologii w obrębie cykli historycznych.

Jednym ze sposobów przewyciężenia tych trudności może być odczytywanie treści dzieł sztuki bizantyńskiej według kategorii retoryki, jak tego dowodzi Henry Maguire w znakomitej pracy *Art and Eloquence in Byzantium*¹². H. Maguire we wstępie zaznaczył, że podejmując próbę powiązania konkretnego przedstawienia z odpowiednim tekstem względnie kilkoma tekstami, trzeba rozważyć kilka zasadniczych kwestii. Po pierwsze, jakiego rodzaju teksty poza Biblią mogły oddziaływać na obrazy. Po drugie, co decydowało o wyborze danego tekstu – jego powszechna znajomość ze względu na znaczenie w sporze teologicznym, czy też osobiste preferencje konkretnego artysty lub jego zleceniodawcy? I na koniec pytanie, czy artysta znał

¹⁰ Por. R. Krautheimer, *Introduction to an „Iconography of Mediaeval architecture”*, „Journal of Warburg and Courtauld Institut” 5 (1942) 3-20; R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949; H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

¹¹ Por. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948.

¹² H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

dany tekst dzięki własnemu wykształceniu literackiemu, czy też wskazując mu dany tekst, zleceniodawca wyjaśnił jego treść. Badacz ma świadomość, że odpowiedzi na te pytania muszą pozostać w sferze domysłu. Mimo to uważa jednak, że w wielu dziełach sztuki bizantyńskiej obrazowy wykład treści religijnych i dogmatycznych skonstruowany jest według zasad retoryki i jest zbieżny ze strukturą tekstu literackiego. Wielu bizantyńskich autorów wyrażało przekonanie o związkach, zachodzących między sztuką pięknego wypowiedania się (elokwencją) a sztukami wizualnymi, przede wszystkim malarstwem. Przytoczmy za H. Maguirem jakże celne stwierdzenie Grzegorza z Nyssy († ok. 395), który wygłaszając laudację w martyrium św. Teodora († 306), barwne obrazy na ścianach porównał do „książki wyposażonej w mowę”, dodając: „malarstwo, mimo iż milczące, potrafi mówić ze ściany”¹³.

H. Maguire wiele uwagi poświęcił przedstawieniom *Ofiarowania w świątyni* w malarstwie monumentalnym. Zróżnicowanie ikonograficzno-kompozycyjne znanych przedstawień tej sceny, wykazane przez Dorothy C. Shorr¹⁴, a wyrażające się przede wszystkim zmienną pozycją i układem Dzieciątka trzymanego bądź przez Maryję, bądź przez Symeona, a niekiedy przez oboje ponad ołtarzem, tłumaczył wpływem komentarzy homiletycznych oraz poezji liturgicznej, dobierając dla poszczególnych wariantów ikonograficznych odpowiednią frazę. „Bądźcie silne, o ręce Symeona, zwiotczały z powodu wieku, a wy osłabły nogi starego człowieka ruszcie się na wprost, by spotkać Chrystusa”¹⁵ – ten passus hymnu Kosmasa z Majumy († ok. 760) włączony do liturgii na święto Ofiarowania uznaje za poetycki opis malarskiego przedstawienia. Podobnie dramatyczna fraza z homilii Jerzego z Nikomedii († po 880) (*Homilia in occursum Domini*) „[matka] na powrót bierze [dziecię], bowiem jeszcze nie wie, iż ten stary człowiek przybył do świątyni w Duchu Świętym” wzmacnia ewangeliczne stwierdzenie, iż Symeon „za natchnieniem [...] Ducha przyszedł do świątyni” (Łk 2, 27). I dalej: „Lecz gdy widzi boskie dziecię gwałtownie poruszające się w jej ramionach i starające się wpaść w jego ręce, szybko pojęła siłę cudu i przekazała dziecię w rozpostarte ręce starego człowieka”¹⁶ – to znane z wielu przedstawień ujęcie Maryi podającej Syna Symeonowi.

H. Maguire zauważa też szczególny sens wyeksponowania sceny *Ofiarowania* w przestrzeni kościoła jej usytuowaniem na arkadzie podkopiulowej i zestawieniem na osi wzdłużnej ze sceną *Zwiastowania*, jak np. w XII-wiecznych mozaikach w dwóch kościołach w Palermo – w Kaplicy Królewskiej (*Cappella Palatina*) Rogera II (1130-1154) oraz w Santa Maria dell’Ammiraglio zw. La Martorana z fundacji Jerzego z Antiochii († 1151), dowódcy floty

¹³ Gregorius Nyssenus, *De sancto Theodoro martyre*, PG 46, 737, cyt. za: Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, s. 9, tłum. własne. Por. Mango, *The Art of Byzantine Empire 312-1453*, s. 36-37.

¹⁴ Por. D.C. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, „Art Bulletin” 28 (1946) 17-32.

¹⁵ Cyt. za: Maguire, *Art and Eloquence*, s. 86, tłum. własne.

¹⁶ Cyt. za: tamże, tłum. własne.

i wysokiego urzędnika (*ammiratus ammiratorum*) w służbie Rogera II¹⁷. W takim zestawieniu sylwetka Symeona stanowi jakby zwierciadlane odbicie figury archanioła Gabriela, a podobieństwo to uwydatnia jeszcze ich identyczna poza. Zdaniem H. Maguire'a, podobieństwo to nie jest przypadkowe, lecz jest obrazowym powtórzeniem podobnego zestawienia w opisie Symeona w tekstach homiletycznych: „z natury człowiek, lecz z cnót anioł [...], mężczyzna cielesnie przywołujący na myśl człowieka, lecz duchem współtowarzysz aniołów”¹⁸, jak pisał o Symeonie Jerzy z Nikomedii.

Interpretacje H. Maguire'a, choć pociągające pomysłowością i erudycją literacką, w konfrontacji z autopsją dzieła niekiedy wydają się dyskusyjne. Czy jednak istotnie poza Symeona w palermańskich mozaikach, który podobnie jak archanioł jakby unosi się ponad gruntem, jest odzwierciedleniem słów Tymoteusza z Jerozolimy (VI/VII w.): „poruszony przez rwący wiatr z pustyni jakby unosił się duchem”¹⁹, czy też raczej artysta powtórzył pozę archanioła dla zachowania symetrii i harmonii obu zestawionych kompozycji? Nieuchronnie wkraczamy tu w obszar relatywizmu opisowo-interpretacyjnego.

Szczególny wpływ na ikonografię chrześcijańską wywarły w ocenie H. Maguire'a literackie opisy lamentacji oraz sam lament jako gatunek literacki. Uwagę badacza przyciąga scena *Oplakiwania Chrystusa* w takim ujęciu jak ma to miejsce w cerkwi św. Pantalejmona w Nerezi z 1164 r.: Maria podejmuje ciało Syna złożone na płótnie, by – podtrzymując je na kolanach – raz jeszcze je objąć i przytulić²⁰. Wątek oplakiwania Chrystusa pojawił się w poikonoklastycznym malarstwie przed połową wieku X w obrębie sceny *Zdjęcia z krzyża*, jak we fresku w kapadockim tzw. starym kościele Tokali Kilise. Stopniowo był rozbudowywany, aż do przekształcenia się w odrębną scenę jak w Nerezi. W ewangelich kanonicznych wydarzenie to zawarte jest jedynie domyślnie w opowieści Mateusza (por. Mt 27, 57-60) i Jana (por. J 19, 38-40) o Józefie z Arymatei proszącym o wydanie ciała Jezusa lub ujęte w nad wyraz lakoniczne stwierdzenie w identycznych przekazach Marka (por. Mk 15, 46) i Łukasza (por. Łk 23, 53). Zdaniem Demetriosia Pallas, źródłem średniowiecznej ikonografii tematu była przede wszystkim homilia Jerzego z Nikomedii²¹. H. Maguire widzi paralełę pomiędzy ujęciem Maryi w malowidle w Nerezi i typem ikonograficznym

¹⁷ Por. tamże, il. 92-94.

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 89, tłum. własne.

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 90, tłum. własne.

²⁰ Por. tamże, s. 101-103.

²¹ Por. D.I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, *Miscellanea Monacensia Bavarica* 2, München 1965. Na temat ikonografii *Zdjęcia z krzyża* por. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 467-516; P. Ratkowska, *The Iconography of the Deposition without St. John*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 27 (1964) 312-317; w ujęciu syntetycznym: G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. 2, Gütersloh 1968, 177-181; M. Boskovits – G. Jászai, *Kreuzabnahme*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2: *Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen – Kynokephalen*, hrsg.

Eleusy, bowiem w obu tych przedstawieniach Maryja tuli do policzka twarz Syna, jak w lamentacji przypisywanej Symeonowi Metafrastowi († ok. 1000) lub Nikeforowi Bazylakesowi († ok. 1180): „podnoszę Cię w ramiona [...], ponieważ leżysz martwy. Zanurzam me usta w Twe słodkie jak miód i rosa usta [...]. Kiedyś spałeś w mych ramionach jako dziecię a teraz wydajesz się spać jak nieżywy”²². W uzasadnieniu wskazuje na częste w sztuce bizantyńskiej łączenie wątku narodzin i śmierci Jezusa, jak we freskach cerkwi św. Jerzego w Kurbinowie z 1191 roku, gdzie rozwija się równolegle w środkowym pasie odpowiednio południowej i północnej ściany w taki sposób, iż sceny *Bożego Narodzenia* i *Oplakiwania* usytuowane są dokładnie na wprost siebie. W obu też Maryja i Jej Syn widnieją na tle grotty, jak we frazie lamentu patriarchy Germanosa II († 1240): „z grotty wyłoniłeś się na świat i do grotty zejdziesz z tego świata”²³.

Istotnie, to przede wszystkim ikonografia cyklu pasyjnego w największym chyba stopniu uzależniona była od źródeł literackich – homiletyki i poezji liturgicznej, a nawet tekstów apokryficznych, bowiem nad wyraz lakoniczny przekaz ewangeliczny domagał się dopełnienia bardziej ekspresyjnymi opisami. Od wieku XI w przedstawieniach cyklu pasyjnego stopniowo wzrastała emocjonalna ekspresja mimiki i gestów postaci wyrażających rozpacz i ból z powodu rzeczywistej śmierci Chrystusa, a w ten sposób unaoczniająca z ogromną siłą ekspresji obrazu fundamentalną w chrystologii myśl o człowieczeństwie Wcielonego Logosu²⁴. Na potrzeby tak kształtującej się ikonografii pasyjnej odnowiony został język antycznego lamentu, zalecanego we wstępnych ćwiczeniach retorycznych przez Aftoniusza z Antiochii (IV/V w.), jednego z najpoczytniejszych w średniowieczu późnoantycznych retorów. Za pośrednictwem Aftoniusza ożywione zostały na powrót w literaturze bizantyńskiej obrazy lamentu Achillesa nad ciałem Patrokla czy lamentu Niobe oplakującej swe dzieci, które nasuwały skojarzenia z biblijnymi epizodami. Aftoniusz zalecał, by rozważać odczucia bohaterów i dla ich wyrażenia znaleźć odpowiednie słowa. Jedno z jego ćwiczeń dotyczy Niobe: „Co mogła powiedzieć Niobe nad martwymi dziećmi?”

Zauważmy też inne możliwości wynikające z zaproponowanej przez H. Magurie’a postawy metodologicznej. Stosowany w praktyce badawczej historyków sztuki normatywny sposób widzenia średniowiecznych – a w szczególności bizantyńskich! – formuł obrazowych powoduje, iż

von E. Kirschbaum, 2. Aufl., Rom 1994, 590-595; K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981, 222-223.

²² Cyt. za.: Maguire, *Art and Eloquence*, s. 99, tłum. własne.

²³ Cyt. za: tamże, s. 104, tłum. własne.

²⁴ O ikonografii i znaczeniu gestów w sztuce bizantyńskiej zasadnicze poglądy sformułowali: E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963) 95-115; K. Wessel, *Gesten*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 2: *Durchzug durch das Rote Meer – Himmelfahrt*, hrsg. von K. Wessel, Stuttgart 1971, 766-783; o sposobach wyrażania rozpaczki przez gesty i mimikę obszernie: M. Barasch, *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976; H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977) 123-174.

wszelkie rozpoznane odstępstwa od zdefiniowanych reguł kompozycyjnych i ikonograficznych traktowane są zwykle jako pomyłka artysty. Widziane jednak w kategoriach retorycznych nabierają niekiedy nowego sensu, zgodnego zasadniczo z doktryną chrześcijańską i z tradycją artystyczną. Oto kilka przykładów.

W cerkwi Wniebowstąpienia monasteru Mileszewa scenę *Niewiasty u grobu* cechuje nietypowy, jakby zwierciadlane odwrocony, układ kompozycyjny²⁵. Gdy w tradycyjnym ujęciu, zgodnym z późnoantycznym kierunkiem rozwoju narracji od lewej do prawej, myrrofony podchodzą z lewej strony, zaś grób usytuowany jest po prawej – w mileszewskiej scenie jest na odwrót. Zmiana tej formuły mogła więc być podyktowana względami nie artystycznymi, lecz ideowymi. Uwagę widza bowiem przyciąga nie figura anioła, choć w kompozycji zajmuje on miejsce centralne, lecz pusty grób wskazany przez niego prawą dłonią. To co najważniejsze w tym obrazie – pusty grób oznaczający Zmartwychwstanie, pozornie usunięty na pobocze i jakby ukryty w cieniu monumentalnej figury anioła pośrodku – przyciąga jednak wzrok widza prowadzonego gestem prawej dłoni anioła. Jeśli przyjrzeć się tej scenie w szerszym kontekście towarzyszących jej obrazów w tej części świątyni, można doczytać jeszcze inne, dodatkowe znaczenie. Poniżej myrrofor u grobu przedstawiony został książę Stefan Władysław Nemanja, przyszły król serbski (1234-1243), jako fundator cerkwi z jej modelem w dłoni, prowadzony przed oblicze tronującego Zbawiciela przez Matkę Boską. Chrystus siedzi na tronie z podwójną poduszką, stopy wspierając na ozdobnym, czerwonym subpedionie. Prawą dłoń unosi w geście błogosławieństwa skierowanym w stronę fundatora. Lewą podtrzymuje otwartą księgę wspartą o lewe kolano. Na białych kartach widoczne są jedynie staranne liniowania, brak jednak zapisu. Można tylko domyślać się obiegowego tekstu z Ewangelii według św. Jana (J 8, 12): „Ja jestem światłością świata”, jak np. w sławnej mozaice ponad głównym wejściem do kościoła Świętej Mądrości w Konstantynopolu. Nie trudno zauważyć kompozycyjną zbieżność obu scen, wyznaczoną kierunkiem przebiegu akcji od strony prawej do lewej. W obu scenach celem jest osoba Chrystusa Zmartwychwstałego, przy czym pierwsze wydarzenie jest zapowiedzią i spełnieniem drugiego i zarazem drugie wynika z pierwszego. Eschatologiczny sens obu scen wiąże je z ustawionym przy tej ścianie sarkofagiem króla Władysława. Trzeba przy tej okazji odnotować, że w mileszewskiej cerkwi powtórzony został schemat ikonograficzno-kompozycyjny zastosowany po raz pierwszy w cerkwi Matki Boskiej w Studenicy w malowidle z 1208/1209 roku, znanym obecnie w formie przemalowania z 1568 roku. Także i tu widniejąca powyżej scena *Niewiast u grobu* przedstawiona została w podobnie

²⁵ Szerzej o tej kompozycji por. M. Smorağ Różycka, *Kompozycja dedykacyjna w cerkwi Wniebowstąpienia w Mileszewie: O eschatologicznym aspekcie przedstawień „historycznych” w sztuce bizantyńskiej*, w: *Tajemnica czasu i religii*, red. I. Trzecińska, Kraków 2005, 132-145. Tutaj też znajduje się szczegółowa bibliografia.

„odwróconej” kompozycji²⁶. Nakierowanie rozwoju akcji od prawej do lewej strony obu przedstawień, choć sprzeczne ze zwyczajowym porządkiem narracji, zgodne jest z kierunkiem rzeczywistego wejścia do świątyni mileszewskiej i kierunkiem podążania w stronę ołtarza. Kolejna ujawniająca się warstwa znaczeniowa tego obrazu wiąże go z symboliką ołtarza i Eucharystii. Podążanie króla Władysława ku Chrystusowi jest tożsame z podążaniem ku ołtarzowi – miejscu sprawowania Eucharystii, która w sensie sakramentalnym jest komunią (gr. κοινωνία), zaś w sensie mistycznym – synaksą (gr. σύναξις), czyli zjednoczeniem i zespoleniem z Bogiem.

W podobny kontekstowy sposób można by interpretować odwrócenie układu kompozycyjnego sceny *Wjazdu do Jerozolimy* w mozaice kościoła Zaśnięcia Matki Boskiej w Dafni z ostatniej ćwierci wieku XI. Scena ta bowiem usytuowana jest na ścianie zachodniej północnego ramienia krzyża. Odwrócenie więc kompozycji sprawia, iż Chrystus „wkracza” do świątyni i podąża ku ołtarzowi, tak jak przybywając do Jerozolimy nieuchronnie podążał ku ofiarnej śmierci na krzyżu. Chodzi więc nie tylko o symetrię kompozycyjną ze scenami w południowym ramieniu krzyża, ale przede wszystkim o wymiar ideowy zestawienia z realnym wnętrzem świątyni. Artysta z Dafni tę zasadę stosuje konsekwentnie. Podobnie odwrócona jest także scena *Wprowadzenie Maryi do świątyni* na wschodniej ścianie narteksu: Maryja podąża w kierunku zgodnym z wejściem do kościoła w Dafni. W innym miejscu Magowie w scenie *Pokłonu*, przybywający z prawej strony w mozaice usytuowanej na ścianie wschodniej południowego ramienia krzyża, wkraczą do świątyni jakby antycypowali i powtarzali liturgiczną procesję niesienia darów.

Jeśli powyższe domysły interpretacyjne są słuszne, nie można nie zauważyć, że pisarze i malarze bizantyńscy zdecydowali się na zmianę kompozycyjnych konwencji, ponieważ stanęli przed fundamentalnym dylematem adekwatności – adekwatności słowa i obrazu oraz adekwatności obu tych mediów wobec ortodoksyjnej doktryny chrystologicznej. W okresie środkowobizantyńskim (843-1204) ciągle żywy był spór o sensowność wizualizacji dogmatu Wcielenia, nie zakończony definitywnie po przezwyciężeniu kryzysu ikonoklastycznego w 843 r., lecz powracający w literaturze polemicznej. Tradycja antycznych ekfraz, choć była źródłem warsztatowej biegłości, nie wypełniała postulatu sakralności obrazu i jego mistycznej prawdy. W poikonoklastycznej kulturze religijnej w Bizancjum pojawiły się więc obrazy o szczególnym znaczeniu – obrazy w szczególny sposób cudowne, acheiropoietyczne (gr. ἀχειροποίητος) oraz obrazy „obdarzone duszą” (gr. ἔμψυχος γραφή). Źródłem kategorii obrazów acheiropoietycznych są formy kultu kształtujące się

²⁶ Por. П. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 45-47, il. 45-46. Por. także wybór artykułów w: *Studonica et l'art byzantin autour de l'année 1200. À l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studonica et de centième anniversaire de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts*, Septembre 1986, édit. scient.: V. Korać, Colloques Scientifiques 41, Classe des Sciences Historiques 11, Београд 1988.

wokół konkretnego obrazu, utrwalone w przekazach pisanych i legendach i ostatecznie usankcjonowane w oficjalnej nauce Kościoła. W Bizancjum poczesne miejsce zajął wizerunek Chrystusa „na chuście” (*mandylion*) zwany także Mandylionem króla Abgara, oraz wizerunek Matki Boskiej Hodegetrii namalowany przez św. Łukasza²⁷. Natomiast druga kategoria obrazów „obdarzonych duszą” i „malowanych na nowy sposób” (gr. καινουργός εικόνων ὑλογραφία) jest wytworem literackiej tradycji retorycznej.

Pierwsze określenie pochodzi z *Typikonu* cesarzowej Ireny (ok. 1066 - ok. 1133) dla klasztoru Matki Boskiej Łaskawej (gr. Κεχαριτομένη) w Konstantynopolu (przed 1118). Autor inwentarza zbiorów klasztornych odróżnia ikony dawne (gr. παλαιά) od „malowanych na nowy sposób”²⁸. Co może oznaczać to enigmatyczne określenie zdaje się wyjaśniać Michał Psellos (ok. 1018 - ok. 1078) w opisie ikony *Ukrzyżowania*²⁹. Opis ten zawarty został w końcowej partii *Mowy na Ukrzyżowanie* (*Oratio in Crucifixionem*).

W przejmującej ekfrazie obrazu *Ukrzyżowania* Michał Psellos stara się pogodzić dwa paradoksy, paradoks ontologiczny śmierci Boga, tak żywo dyskutowany w sporze ikonoklastów z ikonodulami, oraz paradoks sztuki, która choć martwa w swej materialności, w istocie jest żywa, bo obdarzona duszą. I jak słusznie zauważa H. Belting, nie obraz ożywił, lecz odbiorca interpretując widziane dzieło, wchodząc w interakcję, dokonuje rzeczywistego ożywienia.

Oglądając obraz Chrystusa zmarłego na krzyżu, Psellos staje przed wyzwaniem dwojakiego rodzaju: natury teologicznej w zakresie dotyczącym poikonoklastycznej antropologii chrystologicznej oraz natury retorycznej, tj. sformułowania ekfrazy adekwatnej do tego co widzi i zgodnej ze sztuką literacką. Pisze więc:

„Malarz opowiedział zdarzenie we wszystkich szczegółach i nawet w doborze drewna, z którego uczyniono krzyż, trzymał się faktów. Gdyby Chrystus nie umarł już i nie oddał duszy Ojcu, widziałbyś jak cierpi i wzywa ojcowskiej pomocy. Ponieważ oddał już ducha, spoglądaj nań, jak na zmarłego, który wciąż jest przy życiu (gr. ἔμψυχος νεκρός)”³⁰.

Dalej zastanawia się, jak pogodzić tę dwoistość życia i śmierci w obrazie ukazującym ciało pozbawione życia i w odpowiedzi obraz „obdarza” duszą:

²⁷ Por. K. Wessel, *Acheiropoietos*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 1: *Abendmahl – Dura-Europos*, hrsg. von K. Wessel, Stuttgart 1966, 22-28; H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; tenże, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

²⁸ Typikon klasztoru opublikował: P. Gautier, *Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné*, REB 43 (1985) 5-165. Por. Belting, *Obraz i kult*, s. 584-586.

²⁹ Por. Belting, *Obraz i kult*, s. 597-598; P. Gautier, *Un sermon inédit de M. Psellos sur la crucifixion*, „Byzantina” 14 (1987) 5-65.

³⁰ Cyt. za: Belting, *Obraz i kult*, s. 597.

„To malowidło obdarzone duszą (gr. ἔμψυχος γραφή) powstaje wprawdzie z kunsztownego zespolenia takich części, a przecież zjawisko życia (gr. ἔμψυχος εἶδος) przekracza te granice. I tak oto ikona nabiera życia dzięki temu, że [życie] naśladuje zgodnie ze sztuką, ale i dzięki temu, że je, zamiast tylko odwzorowywać, oddaje w duchu i pod wpływem łaski (gr. χάρις). Nie chcę ikony tej porównywać z żadnym innym malowidłem, nawet gdyby odkryto obraz malowany w dawnej manierze (gr. τῆς ἀρχαίας χειρός) albo gdyby znaleziono wręcz ich archetyp. I nie uczyniłbym tego również wówczas, gdyby jacyś malarze z naszej epoki albo niedawnej przeszłości zjawiska (gr. εἶδη) ukształtowali w nowy sposób (gr. ἐκαινοτόμησαν)»³¹.

Tak opisując ten obraz, Psellos odwołuje się do doświadczenia i wiedzy odbiorcy, który podobnie powinien dostrzec w obrazie to, co ze swej istoty jest nieprzedstawialne. Rzeczywiste są więc nie tylko elementy w obrazie (gr. σχήματα), ale i jego treść rozpoznana przez odbiorcę. Inwencja malarza zostaje uzupełniona inwencją widza wyrażoną słowem. Antynomia słowo-obraz okazuje się pozorną.

H. Belting dowodzi, że pojawienie się czy też raczej popularyzacja ikon narracyjnych zauważalna w Bizancjum od wieku XI znamionuje nowe zjawisko – „przejęcie przez obraz roli mówionej, retorycznej”. Gdy narrator konfrontuje własne słowa z obrazem widzianym przez odbiorcę, jak np. w czasie publicznego wygłaszania homilii, problem adekwatności nie ma takiego znaczenia. Dla odbiorcy liczy się prosta informacja: co widzi? Historyk sztuki jest bardziej wymagający, a przynajmniej powinien zachować ostrożność, gdy korzysta z ekfrazy jako podstawy rekonstrukcji zaginionego dzieła. Nie może przecież nawet być pewny, czy narrator mówi o obrazie realnie istniejącym?! I tak jest w przypadku ekfrazy Psellosa. Przede wszystkim nie wiemy, czy zwraca się do szerszego grona odbiorców, czy jest to tylko fraza retoryczna: „Zbliź się nieco, a pokażę ci obiekt twych pragnień” i dalej: „Spójrz w prawo [skieruj swój wzrok w prawą stronę], i kontempluj [patrz] Pana ukrzyżowanego”. Tu nawet rodzi się pytanie, czy Psellos nie ma przed oczami malowidła monumentalnego? Czasem trudno stwierdzić, co rzeczywiście odnosi się do obrazu, tzn. co jest jego słowną imitacją, a co przejawem inwencji piszącego autora.

Ze spostrzeżenia o retorycznym charakterze tego rodzaju przekazu obrazowego wynika jeszcze jedna konsekwencja. Treść w obrazie ujawnia się przy współdziałaniu odbiorcy, bowiem retoryka uwarunkowana jest wzajemną zależnością nadawcy i odbiorcy przekazu. Ujawnia się więc jeszcze jeden aspekt dzieła sztuki, aspekt jego społecznego odbioru. Tym samym jest on odpowiedzią na zarzuty stawiane przez zwolenników socjologicznej lub antropologicznej interpretacji dzieła sztuki, że przesadny – ich zdaniem – estetyzm tradycyjnej historii sztuki prowadzi do pominięcia punktu widzenia

³¹ Cyt. za: tamże, s. 598.

odbiorcy dzieła sztuki, a tym samym pomniejsza znaczenie pytań o okoliczności powstania poszczególnych dzieł. Uświadomienie sobie znaczenia ekfraz w badaniach nad sztuką bizantyńską uwolniło historyków sztuki bizantyjskiej od stereotypowego sądu, że kształtowała się ona pod wpływem doktryn filozoficznych, a te miałyby determinować takie fenomeny artystyczne jak kompozycja, odwrócona perspektywa, lekceważenie skali i głębi.

Oczywiście, wykorzystanie ekfraz w badaniach nad sztuką ma swoje słabe strony. Bizantyjczycy odziedziczyli ekfrazy po swych starożytnych antenatach wraz z całym repertuarem konwencjonalnych formuł językowych i myślowych, a także konwencjonalnych ocen wartościujących. Wszystkie opisywane dzieła są wyjątkowe, pięknem przewyższające inne. Każdy obraz jest całkowicie realistyczny i wyraża samą istotę przedstawianego przedmiotu, osoby czy sceny. Nie zawsze też posiadamy pewność, czy mamy do czynienia z opisem konkretnego dzieła, czy może jedynie z literackim popisem autora. A jednak ekfrazy zmieniły wiele w bizantynistycznej historiografii artystycznej – uwolniły nas od konwencjonalnych interpretacji i ocen bizantyńskiej spuścizny artystycznej, otwierając przed nami niewyczerpane – jak się wydaje – źródło inspiracji badawczych.

THE PLACE OF EKPHRASIS IN BYZANTINE ART HISTORY

(Summary)

In Byzantium, writing *ekphrases* was one of the standard literary skills, developed during school instruction. Yet, in Byzantine art history, the analysis of Byzantine *ekphrases* had long been beyond the scope of researchers who favoured rather the iconographic and formal comparative methods. It was not until the discovery of the role of rhetoric in the shaping of pictorial formulae and iconographic programmes of paintings, by H. Maguire, that the importance of *ekphrases* was fully recognised – especially as far as interpretation of the contents of art works and the understanding of mechanisms governing the development of iconographic and compositional programmes that ‘defied’ the canon were concerned.

The examples of ‘reversed’ compositional schemes in the *Christ’s Entry into Jerusalem* scene in the Church of the Virgin at Daphni or the *Holy Myrrhbearers at the Sepulchre* in the Mileševa Monastery, discussed in the present paper, considered within a broad context of architectural space and the liturgy, have demonstrated that the Byzantine artist was able to freely shape his pictorial formulae while looking for new ways of visualising dogmatic content, especially in the period after the Iconoclastic Controversy (726-843).

An example of Michael Psellos’ *ekphrasis* of an image of the *Crucifixion* further proves that also Byzantine writers were faced with a similar problem of finding adequate forms for expressing dogmatic content in keeping with the literary canon. In his description of the image, Psellos not only identified its particular

elements (*schemata*) but also referred to the experience and knowledge of the recipient who was supposed to be able to discern in the picture also the reality that could not be represented using artistic means.

Thus, the above affinity between the artistic and literary stances seems to release the researchers of Byzantine art from strict adherence to stereotypical interpretations in keeping with the methodological canon.

Translated by Joanna Wolańska

Key words: Ekphrasis, Michael Psellos' ekphrasis, visualising dogmatic content.

Słowa kluczowe: Ekphrasis, ekfrazja Michała Pselloso, wizualizująca treści dogmatycznych.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Biblia Tysiąclecia, Poznań 1980³.

GREGORIUS NYSSENUS, *De sancto Theodoro martyre*, PG 46, 736-748.

Opracowania

BARASCH M., *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York 1976.

BELTING H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

BELTING H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

BIAŁOSTOCKI J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Studia i Rozprawy z Dziejów Sztuki i Myśli o Sztuce, Warszawa 1982.

BOSKOVITS M. – JÁSZAI G., *Kreuzabnahme*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2: *Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen – Kynokephalen*, hrsg. von E. Kirschbaum, 2. Aufl., Rom 1994, 590-595.

DEMUS O., *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948.

DOWNY G., *Ekphrasis*, 4: *Dogma II – Empore*, RACH IV 921-944.

GALAVARIS G., *The Illustrations of the Preface in Byzantine Gospels*, Byzantina Vindobonensia 9, Wien 1979.

GAUTIER P., *Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè*, REB 43 (1985) 5-165.

GAUTIER P., *Un sermon inédit de M. Psellos sur la crucifixion*, „Byzantina” 14 (1987) 5-65.

GRABAR A., *Martyrium: Recherches sur le culte de reliques et l'art chrétien antique*, t. 1: *Architecture*, t. 2: *Iconographie*, Paris 1946, 1971².

HOHLWEG A., *Ekphrasis*, w: *Reallexikon für byzantinische Kunst*, Bd. 2: *Durchzug durch das Rote Meer – Himmelfahrt*, hrsg. von K. Wessel, Stuttgart 1971, 33-76.

KITZINGER E., *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17 (1963) 95-115.

KRAUTHEIMER R., *Introduction to an „Iconography of Mediaeval architecture”*, „Journal of Warburg and Courtauld Institut” 5 (1942) 3-20.

KRAUTHEIMER R., *Review of Andre Grabar, Martyrium*, „Art Bulletin” 35 (1953) 57-61.

LAUER PH. – MOÉ É.A. VAN, *Bibliographie des travaux de M. Henri Omont*, Paris 1933.

MAGUIRE H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.

- MAGUIRE H., *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, DOP 31 (1977) 123-174.
- MANGO C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.
- MILLET G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
- NELSON R.S., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.
- ONASCH K., *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981.
- PALLAS D.I., *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, Miscellanea Monacensia Bavarica 2, München 1965.
- RATKOWSKA P., *The Iconography of the Deposition without St. John*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 27 (1964) 312-317.
- SCHILLER G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. 2, Gütersloh 1968, 177-181.
- SEDLMAYR H., *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.
- SHORR D.C., *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, „Art Bulletin” 28 (1946) 17-32.
- SMORAĞ RÓŻYCKA M., *Kompozycja dedykacyjna w cerkwi Wniebowstąpienia w Mileszowej: O eschatologicznym aspekcie przedstawień „historycznych” w sztuce bizantyńskiej*, w: *Tajemnica czasy i religii*, red. I. Trzcińska, Kraków 2005, 132-145.
- Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200. À l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studenica et de centième anniversaire de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts, Septembre 1986*, édit. scient.: V. Korać, Colloques Scientifiques 41/Classe des Sciences Historiques 11, Beograd 1988.
- WEITZMANN K., *Ancient Book Illumination*, Cambridge (Mass.) 1959.
- WESSEL K., *Acheiropoietos*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 1: *Abendmahl – Dura-Europos*, hrsg. von K. Wessel, Stuttgart 1966, 22-28.
- WESSEL K., *Gesten*, w: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. 2: *Durchzug durch das Rote Meer – Himmelfahrt*, hrsg. von K. Wessel, Stuttgart 1971, 766-783.
- WITTKOWER R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949.
- *
- Вздорнов Г.И., *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век*, Москва 1986.
- Кондаков Н.П., *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, Пловдив 2012.
- Петковичъ П., *Манастир Студеница*, Београд 1924.