

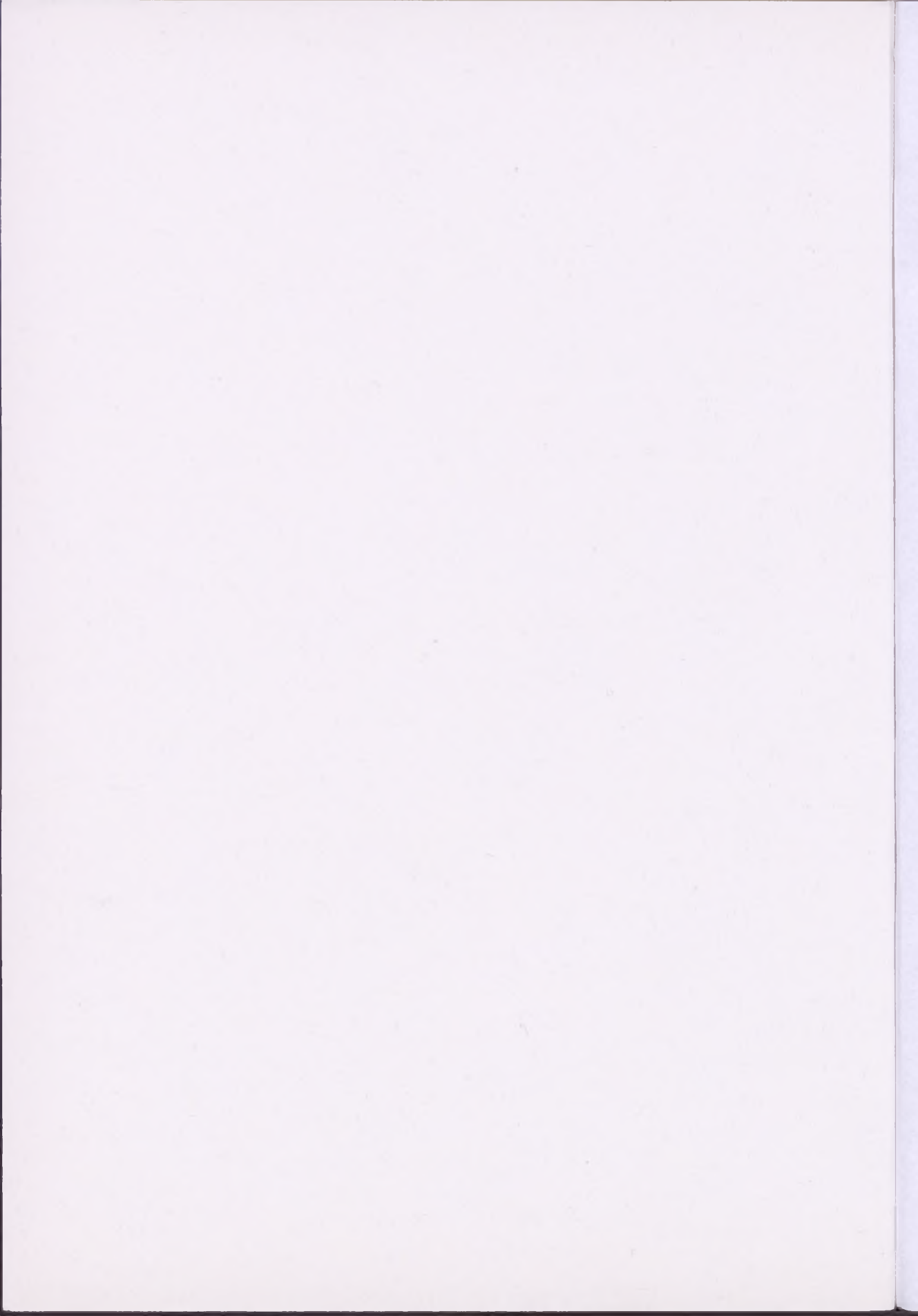
SERIES BYZANTINA

Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art



VOLUME XIII

Warsaw 2015



SERIES BYZANTINA

Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art

VOLUME XIII



UNIVERSITY OF WORLD ART STUDIES
CARDINAL STEFAN WYSZYŃSKI UNIVERSITY

Warsaw 2015

SERIES BYZANTINA



Virgin Mary; glassware decoration, from catacombs in Rome, 4th c. AD;
N. P. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, St. Petersburg 1914, p. 77

SERIES BYZANTINA

Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art

Introduction (Waldemar Dąbrowski).....

Articles

Anna Gluska, Remarks on the relationship between architecture
and metalwork decorations in Late Antiquity.....

Justyna Sprutta, Le culte et l'icône de Saint Théodore dans
l'Égypte byzantine.....

Nevena Đaković, The icon of the "Old Testament Trinity" in
iconographic and historical aspects.....

VOLUME XIII

Mihail Jovanović, Nike in the East: A study on the
iconography of the goddess.....

Review

Beata Jankó, *James Milner: From an Image to the Icon*.....

POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES
CARDINAL STEFAN WYSZYŃSKI UNIVERSITY

Warsaw 2015

EDITOR:

Waldemar Deluga

EDITORIAL BOARD:

Anca Bratuleanu, Bucharest

Viktoria Bulgakova, Berlin

Ana Dumitran, Alba Iulia

Mat Immerzeel, Amsterdam

bishop Michał Janocha (chairman), Warsaw

Catherine Jolivet-Levy, Paris

Alina Kondratjuk, Kiev

Magdalena Łaptaś, Warsaw

Jerzy Malinowski, Warsaw

Márta Nagy, Debrecen

Daniela Rywikova, Ostrava

Athanassios Semoglou, Thessaloniki

Tania Tribe, London

Natasha Tryfanava, Minsk

ADMINISTRATOR:

Dominika Macios

WEBMASTER:

Rafał Zapłata

EDITORIAL ADDRESS:

Institut of History of Art

Cardinal Stefan Wyszyński University

ul. Wóycickiego 1/3

PL 01-938 Warszawa

wdeluga@wp.pl

Revised by Nicholas Barber, Thimoty Cook, Anette and Denis Morin

Cover design, typographic project, illustrations editing and typesetting by Paweł Wróblewski

Continuation of the series published by the NERITON Publishing House

© Copyright by Waldemar Deluga

ISSN 1733-5787

Printed by Sowa – Druk na Życzenie

www.sowadruk.pl

tel. (48 22) 431 81 40

Edition of 400 copies

Introduction

Contents

Introduction (<i>Waldemar Deluga</i>).....	7
Articles	
<i>Anna Glowa</i> , Remarks on the relationship between architectonic and metalwork decoration in Late Antiquity.....	17
<i>Justyna Sprutta</i> , Le culte et l'iconographie de Saint Théodore dans la tradition byzantine.....	31
<i>Nevena Dzhurkova</i> , The scene of the "Old Testament Trinity" in Preobrazhenski monastery – iconographic and theological unity.....	43
<i>Michał Janocha</i> , Nike et Notre Dame. À l'occasion du vingtième anniversaire de la mort du père Janusz St. Pasierb.....	49
Review	
<i>Branka Ivanić</i> , Janos Aknay's Visual Search from an Image to the Icon.....	63

Fig. 1. Church from Gornje, Central Folk Art Museum in Nowy Sącz

EDITOR:
Waldemar Deluga

EDITORIAL BOARD:
Anna Bratulska, Bucharest
Viktoria Bulgakova, Berlin
Ana Dumitru, Alba Iulia
Mac Duménil, Amsterdam
Michał Janocha (chairman), Warsaw
Catherine Jolivet-Lavy, Paris
Alina Konratjuk, Kiev
Magdalena Lapina, Warsaw
Jacek Malinowski, Warsaw
Mircea Nagu, Iași
Daniela Ryzikova, Ottawa
Albanesea Sotgiu, Thessaloniki
Tania Tribe, London
Natalia Tryzna, Mińsk

Contents

Introduction (Waldemar Deluga).....

ARTICLES:
Rafał Zajączko

Anna Geron, Remarks on the relationship between architectural
and material decisions in Late Antiquity.....

Justyna Szytuła, La culte et l'iconographie de Saint Théobald dans la tradition polonoise.....

Natanał Łabankowski, The sense of the "Old Testament Trinity" in Polish medieval
iconographic and theological unity.....

Michał Janocha, Nikaie i Notre-Dame. A l'occasion du vingtième anniversaire
de la mort de Saint-Nicolas.....

Review
Bronka Łonik, Jacek Alamy's Visual Search from an Image to the Icon.....

© Copyright by Waldemar Deluga

ISSN 1733-2787

Printed by Sowa - Druk i Systemy
www.sowa-druk.pl
tel. 22 63 55 122 63 40

Volume 14, 2011

Introduction

The *Series Byzantina* 13th volume includes papers written mainly by young scholars associated with the Institute of Art History of Cardinal Stefan Wyszyński University. For many years now, we have conducted seminars on Byzantine and Post-Byzantine art which have been attended by Erasmus students coming to Warsaw.

We are glad to inform you that the chairman of our editorial committee, Rev. Michał Janocha, has been appointed by Pope Francis for the position of an auxiliary bishop in the Archdiocese of Warsaw. The editorial team and its associates warmly congratulate His Excellency from the heart. We hope that our cooperation will still be maintained, despite his undertaking of many new responsibilities.



Fig. 1. Church from Czarne, Open-air Folk Art Museum in Nowy Sącz

Among many other scientific initiatives developed in Poland, it is worth to note a series of conferences organised by the Museum of Icons in Supraśl, each time at a different scientific centre. Four volumes of research materials devoted to Byzantine iconography have been published thus far, including a number of interesting papers on the topic. The Museum of Icons in Supraśl was opened in 2006 and the exhibition includes works of art from the Regional Museum in Białystok. The works are related to the Eastern Orthodox Church and also to worshipping at home or when travelling. The collection at the museum comprises of the remaining parts of mural paintings which, after the Second World War, were taken off the walls of a ruined monastery church in Supraśl, which was destroyed by Nazis in July 1944.

In October 2015, an international conference took place at the Regional Museum in Nowy Sącz. It was devoted to the art history of the Eastern Orthodox Church in the territory of the Republic of Poland and neighbouring countries. The meeting was attended by specialists from universities in Krakow, Warsaw, Gdańsk and museum institutions in Białystok, Przemyśl, Sanok and also foreign guests from Hungary, Slovakia and Ukraine.

Our conference aimed to bring together scholars working on the issues related to the culture of eastern Christianity and initiate a discussion on the current state of Polish art history regarding the Eastern Orthodox and Greek Catholic heritage. We would like to refer to previous meetings organised in other venues in Warsaw and Zakroczym. These meetings involved discussions about the works and projects that are currently in progress, and thus many young scholars had a chance to present the results of their research.

The collections of icons from the museums that have recently changed their exhibitions, especially the Historical Museum in Sanok (fig. 2–3) and the Archdiocesan Museum in Przemyśl (fig. 4–5), were presented on the first day of the conference. The presentation also included icons from Podlachia which, in many cases, can be found in iconographic sources in the form of old engravings, lithographies and photographs. Additionally, icons referring to the holy icons painted in the 17th and 18th century were displayed. Literary works were presented in the second part of the meeting together with their new interpretations, which let us treat them as evidence of the high level of Byzantines' education. Iconographic motives in icons and wall paintings in the territory of Russia and Podlachia were also reviewed.

On the second day, scholars discussed the issues related to Eastern Orthodox iconography, including unknown works of art rich in symbolism. These were the icons from Podlachia, the historical region of Lublin, Lesser Poland and Western Ukraine. The scholars from Hungary and Slovakia showed us works of art related to the Orthodox art of the Uniate Church. Thanks to the Ukrainian scholars, the participants of the conference became acquainted with the antiquities of Lviv. There were also presentations of Neo-Byzantine Eastern Orthodox Churches built in the 19th century in Poland.

The conference initiated regular meetings of scholars dealing with Central European art with the participation of guests from neighbouring countries. The meetings refer to the ancient Seminars of Niedzica, which took place between 1980 and 1991 with the attendance of



Fig. 2. The exhibition in the Historical Museum in Sanok



Fig. 3. The exhibition in the Historical Museum in Sanok



Fig. 4. The exhibition in the Archdiocesan Museum in Przemyśl

Czech, Slovak and Hungarian scholars. seven volumes of vast reference material were published. The seminars took place at the Niedzica Castle in Spisz, which is important from the perspective of the Polish, Hungarian and Slovak history. Despite many political constrains, we managed to organize highly interesting theme-based meetings which made it possible for us to become acquainted with the scientific research of our neighbours.

The next symposium in Nowy Sącz is scheduled for October 2016. It will take place in the so-called Galician Town at the Open-Air Folk Architecture Museum with an aim to sum up the work of young scholars in the times when Central European countries regained their independence and thus people could exchange thoughts, travel and communicate freely. We encourage both our closer and more distant neighbors to take part in the discussion on the history of artistic contacts in the past. The future conference will comprise also presentations on Orthodox art in the context of its connections with the Latin tradition.

The newest exposition of the Faras wall paintings at the National Museum in Warsaw becomes an impulse for a new study, therefore we decided to organise conferences in the autumn of this year. The first one was entitled *The Faras paintings. 50 years in Poland* and it attracted the attention of the scholars reviewing the history of the discovery and trans-



Fig. 5. The exhibition in the Archdiocesan Museum in Przemyśl

portation of those paintings to Poland, the gallery's history and the issues connected to the painters' style of work and particular pieces of art currently kept in Warsaw and Khartoum. Another initiative was a national conference in November 2015 devoted to Nubian painting and organised on the initiative of Magdalena Łaptaś from the Cardinal Stefan Wyszyński University. Bishop Michał Janocha, who opened the discussion, highlighted the fact that Christian paintings in the present day Sudan are a source of knowledge about the African culture. He suggested to conduct comparative research of the paintings found at locations remote from one another, from Ethiopia all the way to Cappadocia.

The deliberations regarding iconography consisted mainly in searching for the literary origins, sometimes remote ones and probably not known in Nubia, and comparing the iconography with equally old pieces of art. However, the discussions do not exhaust the topic of Nubian art itself. In this context, it comes in handy to apply technological testing of paintings in terms of binders and pigments used. When we are dealing with antiquities from different periods of time, multiple layers of wall paintings and different quality of particular compositions, the use of technological solutions proves useful. At the conference, only one presentation covered this topic. Preferably, there should be as many such presentations as possible.



Fig. 6. Hodegetria, icon from 16th century, Archdiocesan Museum in Przemyśl



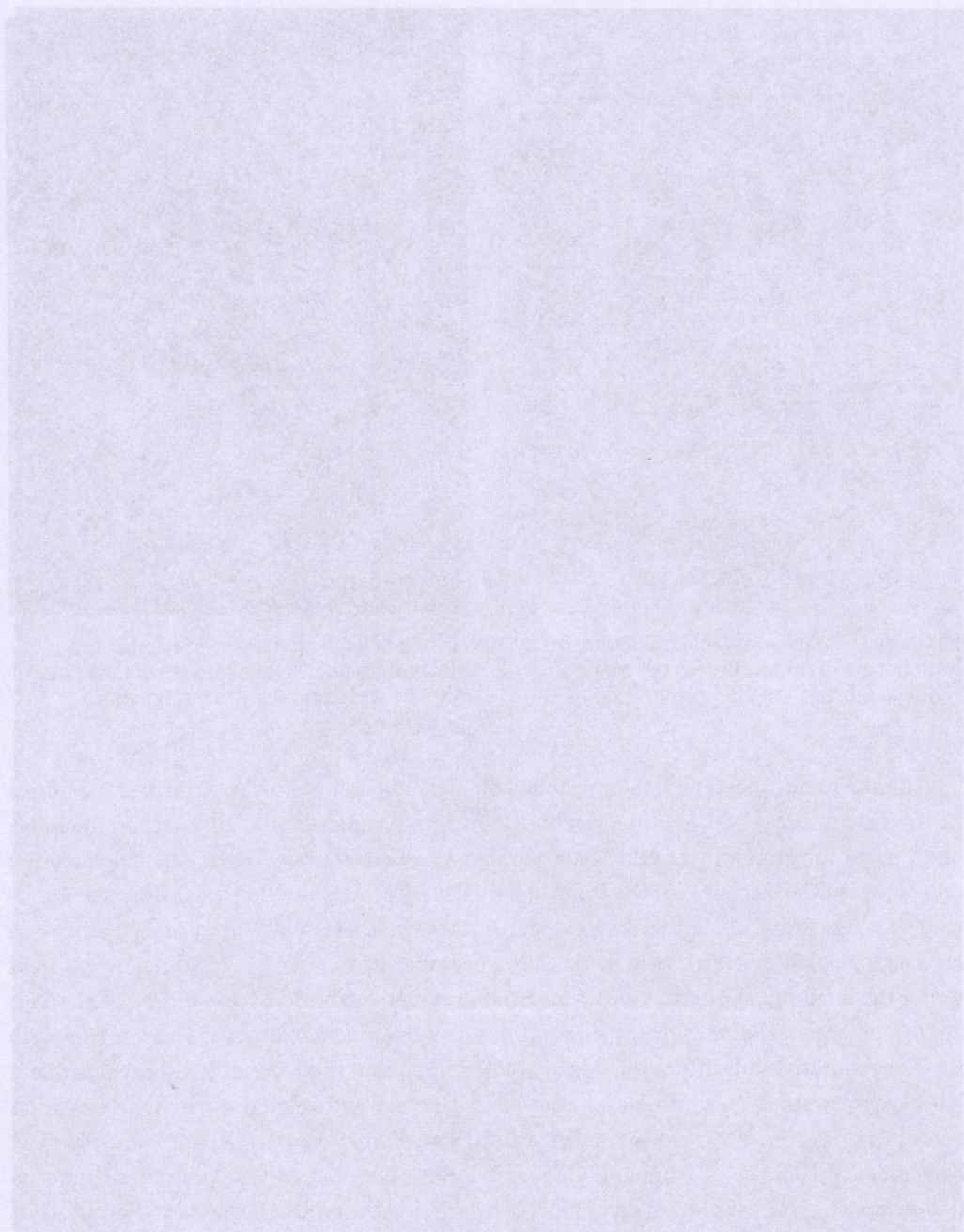
Fig. 7. Virgin Mary with Child, miniature from Antiphonary of Sedlec, Half of 13th century, National Library, Prague



Fig. 8. Madonna of Březnice, Bohemia 1396, National Gallery, Prague (deposit of the Roman Catholic Parish church of Saint Ignatius in Březnice)

Thanks to advanced technology, archaeologists and art historians may use machines in their work. Cardinal Stefan Wyszyński University opened the Information Technology Centre for Humanities and Social Sciences, which is intended to develop scientific research. On the initiative of the Institute of History of Art, two conferences were organised in 2015. Rafał Zapłata was the leader of the whole event. The first one covered one archaeological site – the castle in Ilża. In November 2015, another conference was held under the heading: *Digitalization of the Studies on the Past and Conservation of Historical Monuments: The Analysis of Advantages and Possible Hazards*. It was addressed to the representatives of different fields of study. I hope that the technological aspects of art history research on Byzantine and Post-Byzantine art and related issues may be found useful when it comes to reconstructing artistic circles that were neglected and destroyed by geological conditions, wars and plundering. Such pursuits will make it possible for us to explore the world of ancient civilizations. Therefore, the editorial team of *Series Byzantina* would be glad to publish papers on this topic.

Waldemar Deluga



It would be glad to publish papers on this topic. If you are interested in this subject, please contact the editor.

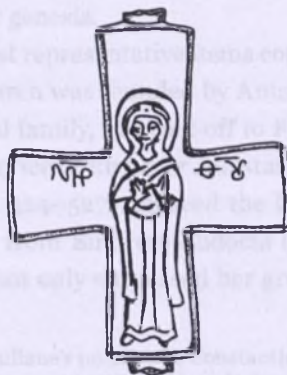
Welcher Design

Remarks on the relationship between architectonic and metalwork decoration in Late Antiquity *Articles*

Anna Glowa, Lublin

One of the characteristic properties of Late Antiquity architectonic decoration is the application of techniques new to this field, which are mostly associated with goldsmithing, such as encaustic, *cloisonné*, *champlevé*, or *Kerbachauf*. This phenomenon occurs in the 6th and 7th centuries over two geographies: the Eastern Roman Empire, and the "barbaric" kingdoms which emerged on the area of the already non-existent Western Empire. This article discusses several examples of this type of decoration and attempts to provide an answer to the question about their genesis.

In the Eastern Empire, the most renowned examples come from the church of St Polyeuctus in Constantinople. The church was built by Anna Juliana, a rich and influential patrician, born in the imperial family. Her father was the general Flavius Aetiolius, a great military leader in the West. The church of St Polyeuctus, erected presumably between 524 and 542, is the only one dedicated to the same saint which was built in respect to the emperor's great-grandmother.¹ The building, however, is not only a memorial to her great-grandmother's role in the



¹ For more information on Anna Juliana's church in Constantinople, see M. S. Lewis, *Anna Juliana of Constantinople in the 6th century*, *Journal of the American Oriental Society*, 1901, pp. 427-438.

² C. Mango, I. Brankov, *Temple of the Church of St. Polyeuctus at Constantinople*, *Byzantine Studies Papers* 10 (1963), pp. 241-242; R. M. Harrison, 'The Church of St Polyeuctus in Constantinople: An Excavation Report', in *Actes des VII^e Congrès pour l'étude de l'archéologie chrétienne* (1962), *Centre de Valenciennes* 1970, p. 242; *Excavations at Sardis in 1960*, in *The Excavations at Sardis: A Preliminary Report*, *Smithsonian Studies in History and Art*, ed. R. M. Harrison, Princeton 1967, pp. 27-9.

Articles



Remarks on the relationship between architectonic and metalwork decoration in Late Antiquity

Anna Głowa, Lublin

One of the characteristic properties of Late Antiquity architectonic decoration is the application of techniques new to this field, which are mostly associated with goldsmithing, such as openwork, *cloisonné*, *champlevé*, or *Kerbschnitt*. This phenomenon occurs in the 6th and 7th centuries over two geographies: the Eastern Roman Empire, and the “barbaric” kingdoms which emerged on the area of the already non-existent Western Empire. This article discusses several examples of this type of decoration and attempts to provide an answer to the question about their genesis.

In the Eastern Empire, the most representative items come from the church of St Polyeuctus in Constantinople. The church was founded by Anicia Juliana, a rich and influential patrician, born in the imperial family, married off to Flavius Aerobindus of the Alan tribe, a great military leader in service of Emperor Anastasius.¹ The church of St Polyeuctus, erected presumably between 524–527, replaced the basilica dedicated to the same saint which was built on request from Empress Eudocia (Anicia’s great grandmother).² The building founded by Anicia, not only surpassed her great grandmother’s one in size

¹ For more information on Anicia Juliana’s position in Constantinople, Cf. M. J. Leszka, ‘Rola Anicji Juliany w Konstantynopolu końca V – początków VI w.’, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica*, 87 (2011), pp. 227–238.

² C. Mango, I. Ševčenko, ‘Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople’, *Dumbarton Oaks Papers*, 15 (1961), pp. 244–245; R. M. Harrison, ‘The Church of St Polyeuktos in Constantinople. An Excavation Report’, in: *Akten des VII Kongresses für Christliche Archäologie* (Trier 5–11 September 1965), Città del Vaticano 1979, p. 545; *Excavations at Saraçhane in Istanbul, I: The Excavations, Structures, Architectural Decoration, Small Finds, Coins, Bones and Molluscs*, ed. R. M. Harrison, Princeton 1985, pp. 3–4.

and in richness of decoration, but it also became the biggest and greatest church in Constantinople until the erection of Justinian Hagia Sophia. Both its structure and decoration introduced an array of innovative solutions, for example the building was the first dome church built in the Empire's capital.³ The great ambition of the founder is referred to in Palatine Anthology epigram (I.10) in which Anicia Juliana is compared to King Solomon.

The church was most probably damaged in 11th century, then plundered by both the citizens of Constantinople themselves, and the Crusaders as well. After 1453, a mosque was built in its place. Be-

cause of that, the church had been known from only written sources for a long period of time. By accident, its remnants were discovered in the 1960's. During construction works in the part of Istanbul named Saraçhane, some fragments of an architectonic decoration were found, with a dedicatory inscription, which was identified by Cyril Mango and Ihor Ševčenko as the verses from the quoted above epigram from Palatine Anthology.⁴ An archaeological campaign⁵ led by Martin Harrison and Nezih Firatli also resulted in the discovery of many other richly decorated architectural elements made of Proconnesian marble: pilasters, capitals, framings, niches, choir screens, and even slabs with figural depictions.⁶ It is worth to mention that the discovery of the Church of St Polyeuctus allowed to establish the provenance of the famous *Pilastri Acritani* brought by the Crusaders and placed next to St Mark's Basilica in Venice (before that, they were traditionally connected with the victory of Venice in the Battle of Acre in 1258), and also some of the capitals reused in the Basilica's external arcades.⁷

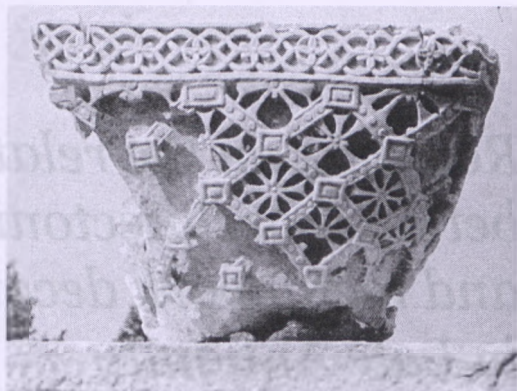


Fig. 1. Capital with undercut diagonal lattice from St. Polyeuctus in Istanbul Archaeological Museum (M. Harrison, *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, London 1989, fig. 149

³ Plan and structure of the church, Cf. *Excavations at Saraçhane in Istanbul, I ...*, pp. 406–411; R. M. Harrison, *A Temple for Byzantium. The Discovery and Excavation of Anicia Juliana's Palace-Church in Istanbul*, London 1989, pp. 43–74, 127–135.

⁴ C. Mango, I. Ševčenko, 'Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople', *Dumbarton Oaks Papers*, 15 (1961), pp. 243–247.

⁵ Cf. R. M. Harrison, N. Firatli, 'Excavations at Saraçhane in Istanbul. First Preliminary Report', *Dumbarton Oaks Papers*, 19 (1965), pp. 230–236; Idem, 'Excavations at Saraçhane in Istanbul: Second and Third Reports', *Dumbarton Oaks Papers*, 20 (1966), pp. 223–238; Idem, 'Excavations at Saraçhane in Istanbul: Fifth Preliminary Report', *Dumbarton Oaks Papers*, 21 (1968), pp. 195–216; R. M. Harrison, 'Scavi della chiesa di S. Polieucto a Istanbul', in: *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina XXVI*, Ravenna 1979, p. 157–162.

⁶ The entirety of decoration, Cf. R. M. Harrison, *A Temple for Byzantium ...*, pp. 77–126.

⁷ Cf. R. M. Harrison, N. Firatli, *First Report ...*, p. 234; F. W. Deichmann, 'I Pilastri Acritani', *Atti della Pontificia Accademia Romana di archeologia*, ser. 3, 50 (1977–78), pp. 75–89. The history and historiog-

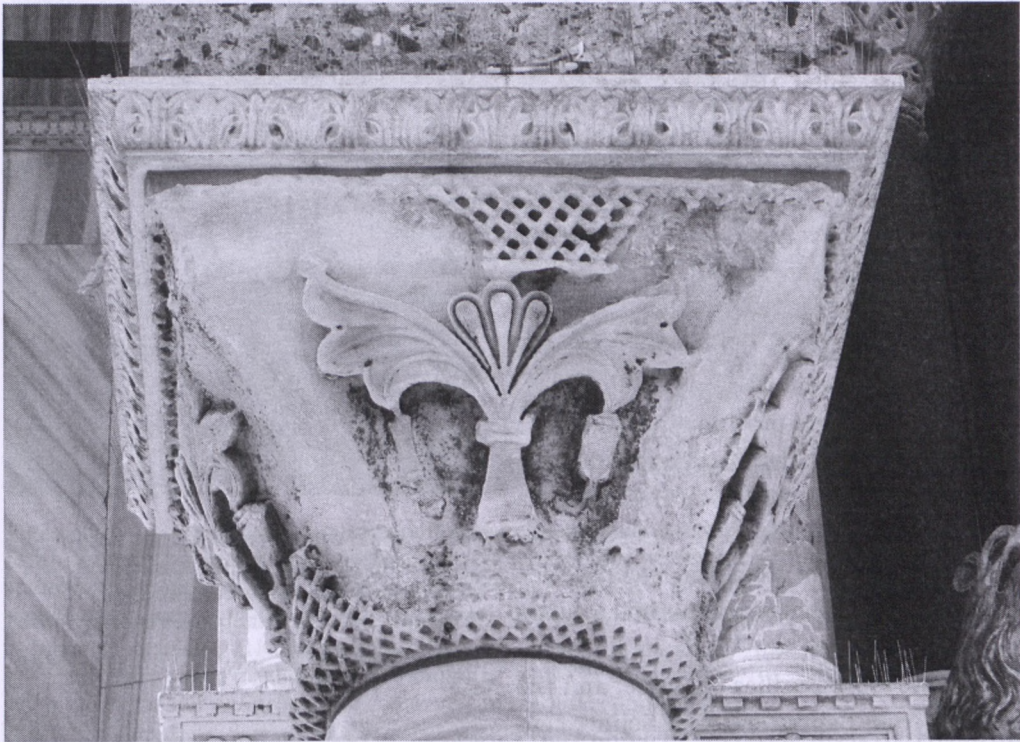


Fig. 2. Capital with undercut diagonal lattice and palmette motif from San Polyeuctus, reused in St Mark's Basilica in Venice (photo A. Glowa)

One of the most characteristic traits of the decorations of St Polyeuctus is the use (for the first time in the architecture of Constantinople) of motifs taken from Sasanian art: stylised palmettes, trees of life, pomegranate fruits.⁸ The techniques used in architectural decoration were as much innovative as the repertoire of motifs. One of the techniques is the openwork technique, which demands high precision and stone of the best quality. This technique was used to create basket capitals decorated in several different ways. Some of them are carved in openwork diagonal lattice with isosceles crosses with diagonal rays

raphy of these pilasters, Cf. R.S. Nelson, 'The History of Legends and the Legends of History The Pilastri Acritani in Venice', in: *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice*, ed. H. Maguire, R. S. Nelson, Washington 2010, pp. 63–90. Spolia of St Polyeuktus' Basilica were also used in another Venetian church: Ss. Giovanni e Paolo, Cf. C. Barsanti, M. Pilutti Namer, 'Da Costantinopoli a Venezia: nuove spoglie delle chiesa di S. Polieucto. Nota preliminare', *Nea Rhome*, 6 (2009), pp. 133–156. Several elements of decoration were used in some other places in Europe, for example in Spain, Cf. R.M. Harrison, 'A Constantinopolitan Capital in Barcelona', *Dumbarton Oaks Papers*, 27 (1973), pp. 297–300. The spolia of St Polyeuktus were also used by the citizens of Constantinople, Cf. R. Ousterhout, 'Study and restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul: first report, 1997–98', *Dumbarton Oaks Papers*, 54 (2000), pp. 265–270.

⁸ More on this topic, Cf. E. Russo, 'La scultura di S. Polieucto e la presenza della Persia nella cultura artistica di Costantinopoli nel VI secolo', in: *La Persia e Bisanzio, (Atti dei Convegni Lincei 201)*, ed. A. Carile, Roma 2004, pp. 737–826.

inscribed in the fields (fig. 1); in the others, a finer openwork diagonal lattice frames the edges of the capital, the centre of its face is occupied by a motif of a stylised palmette, not in openwork technique, but very flat, and contoured, reminding of a metal application (fig. 2).⁹ Several capitals' faces are decorated with "cornucopias" with symmetrical acanthus leaves growing out of them, creating an elaborate lacing on the surface (or rather above it) of the capital (fig. 3).¹⁰

The researchers presume that the same artists who were hired by Anicia Juliana worked later for Justinian on Hagia Sophia and the Church of the Saints Sergius and Bacchus. Probably the same people may be attributed to the creation of the capitals in the Basilica of San Vitale in Ravenna, The Euphrasian Basilica in Poreč, and the capitals from Baptysterium in Solin¹¹, kept in the Museum of Croatian Archaeological Monuments in Split.

The way in which the capitals in St Polyeuctus were elaborated, and the choice of ornaments is reflected in the artisanship of this period. The openwork technique, *opus intarsiata*, is regarded as the most characteristic for metalwork in Late Antiquity. The Constantinopolitan workshops of 6th–7th centuries were the leaders in this art, having developed several precise methods of cutting the motifs.¹² Similar type of decoration is found in numerous bracelets, pendants and earrings made in the Empire's capital city in the 6th and 7th



Fig. 3. Capital with cornucopias and acanthus leaves from San Polyeuctus, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona C. Barsanti, 'Da Costantinopoli a Venezia: nuove spoglie della chiesa Di S. Polieucto. Nota preliminare', *Nea Rhome*, 6 (2009), fig. 7

⁹ Cf. J. P. Sodini, 'Les paons de Saint-Polyeucte et leurs modèles', in: *AETOS. Studies in honour of Cyril Mango*, ed. I. Sevckenko, I. Hutter, Stuttgart-Leipzig 1998, p. 305, footnote 6. On the topic of openwork technique decorations of St Polyeuktus, Cf. B. Pitarakis, 'L'orfèvre et l'architecte : autour d'un groupe d'édifices constantinopolitains du VI^e siècle', in: *The Material and the Ideal. Essays in Medieval Art and Archaeology in Honour of Jean-Michel Spieser*, ed. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden 2007, pp. 68–69.

¹⁰ Cf. R. M. Harrison, *A Temple for Byzantium ...*, fig. 112 and 113.

¹¹ *Ibidem*, pp. 140–142.

¹² Cf. B. László Tóth, 'The Six Techniques of Pierced Openwork Jewellery in Late Antiquity and their Evolution', in: *Intelligible Beauty: Recent Research on Byzantine Jewellery*, ed. N. Adams, Ch. Entwistle, London 2010, pp. 1–12; *Idem*, 'Identifying pierced Gold Jewellery made in the Imperial Workshops of the Palaces of Constantinople and Ravenna in the 5th Century on Technical and Historical Grounds', in: *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, ed. I. Baldini, A. L. Morelli, Bologna 2012, pp. 277–298; A. Yeroulanou, *Diatritra: Pierced-work Gold Jewellery from the 3rd to the 7th Century*, Athens 1999.

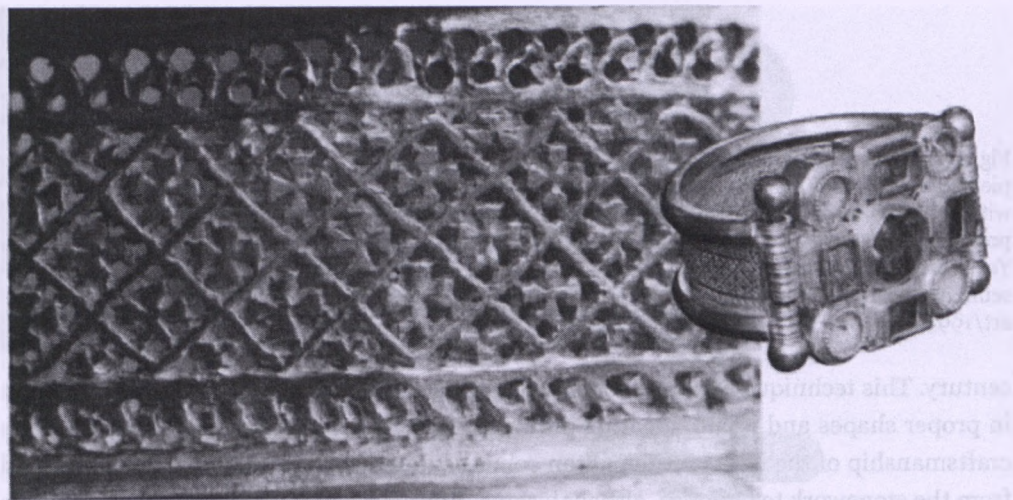


Fig. 4. Early-byzantine pierced openwork bracelet with diagonal lattice, Musée du Louvre, Paris (Tóth, 'Identifying pierced gold jewellery made in the Imperial workshops of the palaces of Constantinople and Ravenna in the 5th century on technical and historical grounds', in: *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, ed. I. Baldini, A.L. Morelli, Bologna 2012, fig. 4d).

century. Many of them are decorated with a diagonal lattice (fig. 4), others are decorated with palmettes or acanthus leaves carved in a golden plate (fig. 5).

Another new technique used in decorating the Church of St Polyeuctus is the colourful stone and glass paste¹³ inlay. Six columns were decorated this way, which probably supported the ciborium above the altar (fig. 6).¹⁴ The columns are decorated with a geometrical pattern consisting of horizontal alternating rows of squares, triangles, and rhombuses, carved in the marble shaft, and inlaid with amethyst tiles and green glass paste. Traces of gilded glass preserved in the grooves of the contours of the geometrical figures.¹⁵ Similar decoration was found on the columns and choir screens in the Church of St Euphemy in Hipodrom, dated to 6th century.¹⁶ In this case, the geometrical decoration consists of rows of rhombuses, rectangles, squares and circles, inlaid with red and green porphyry and black serpentinite¹⁷.

The technique discussed here is to an extent similar to colourful marble (sometimes also glass) inlay, called *opus sectile*, especially popular in the Roman Empire in 3rd–4th

¹³ The term "glass paste" used here denotes a hard glass mass mainly made from silicates, mixed with crystals, and colorized with metal oxides. The paste is ductile and has high light diffraction and dispersion ratio, imitating the brilliance of gemstones. For more information, see <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/445939/paste> Cf. B. Filarska, *Szklá starożytne*, Warszawa 1962, p. 15.

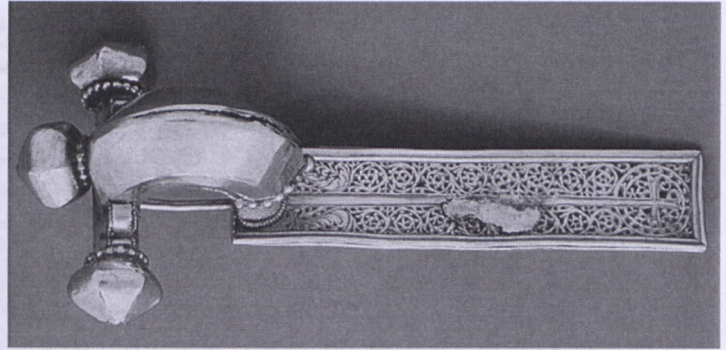
¹⁴ R. M., Harrison, *A Temple for Byzantium ...*, p. 78.

¹⁵ *Ibidem*, p. 78.

¹⁶ R. Naumann, H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin 1966, pp. 54–55, 62–63, 95–98.

¹⁷ *Ibidem*, p. 55.

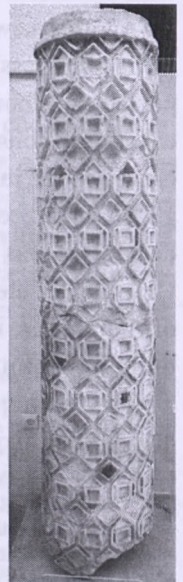
Fig. 5. Early-byzantine pierced openwork fibula with acanthus scroll, Metropolitan Museum of Art, New York (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.97>)



century. This technique was used to decorate walls and floors; the marble plates were cut in proper shapes and inlaid, creating purely ornamental and figural motifs as well. The craftsmanship of the Constantinopolitan columns might, in their general shape, descend from the stonework techniques, although some differences in their execution point to the inspiration of metalwork decoration techniques of inlaying precious stones in cases or carved metal and *cloisonné*. The second technique involves placing gemstones or glass pastes in compartments created by soldering thin wires of metal placed on their edges. After burning, the enamel is carefully ground and polished, resulting in a flat, shiny surface. This technique was developed in the Hellenistic period in the art of the Sarmatian tribes and other nomad tribes living in the Black Sea region. In the Late Antiquity, it spread across the Eastern provinces of the Empire and the whole of Europe, mostly due to the migration of Huns, Gepedoiis, and Goths.¹⁸ In addition, during the 5th–7th century, the Constantinopolitan workshops also crafted items with the use of this technique (fig. 7).

The columns from the Church of St Polyuktus show, in some respects, similarity to jewellery crafted with the use of gemstone inlay and *cloisonné* techniques, which differentiates them from the *opus sectile* technique, used in stonework. Stone tiles were not put together, as in *opus sectile*, instead, pieces of stone were placed in cells made in column shafts. Also the composition of squares, rhombuses, and triangles reminds of the geometrical patterns, typical for *cloisonné*.

Fig. 6. Inlaid column from St. Polyuktos, Istanbul Archaeological Museum (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Polyeuktos_inlaid_column.JPG)



¹⁸ For discussion on this topic, Cf. M. B. Shchukin, I. A. Bazhan, 'L'origine du style cloisonné de l'époque des Grandes Migrations', in: *L'Armée Romaine et les barbares du IIIe au VIIe siècles*, ed. F. Vallet, M. Kazanski, Paris 1993, pp. 63–75; M. Kazanski, 'Le style polychrome au V^e siècle: orfèvrerie cloisonnée et pierres montées en bâtes', in: *L'Or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule V^e siècle après J.C.*, ed. P. Périn, Paris 2000, pp. 15–16.

Furthermore his impression is amplified by the gilded edges of the motifs and the use of amethyst. Also the choice of colours, repeated on the columns in St Polyeuctus and St Euphemy comes into attention: violet (or purple) together with green were popular in jewellery of the period, where amethyst was used together with emerald (fig. 8).¹⁹ What is more, basing on the written, archaeological and iconographic sources, it may be assumed that the combination of these two stones was reserved only for the Emperor and his family.²⁰ All of this makes the probability of the likeness of the columns from St Polyeuctus to precious jewellery even more evident.

Another type of decoration which reflects goldsmithing, called *champlevé* was present in Byzantine land in this period. This technique involved crafting motifs on a very flat (2–3 millimetres high), even relief, and filling the coarse background with colourful paste made of mastic and lime (fig. 9).²¹ Because it is based on a composition of flat colourful surfaces, one of the researchers described this technique as a “poorer version of *opus sectile*”.²² The craftsmanship and combining many materials in one object bear resemblance to metalwork. *Champlevé* acquired its name because it is similar to one of the enamelling techniques, which was different from *cloisonné* in which the troughs are created by soldering flat metal

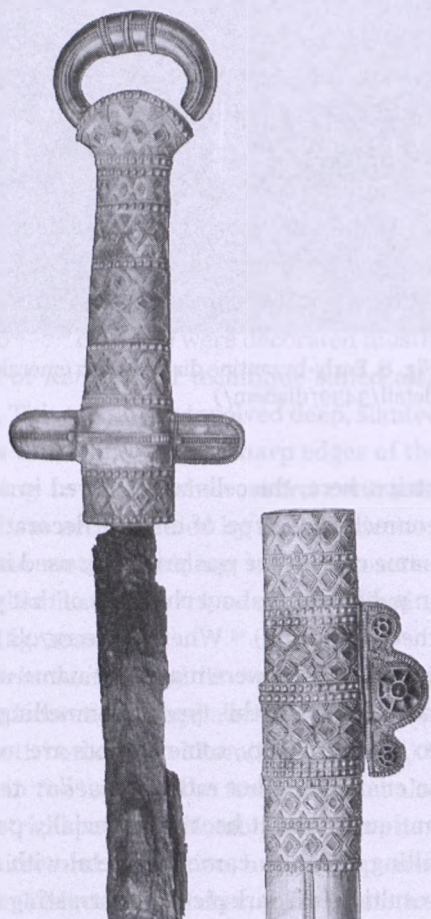


Fig. 7. *Cloisonné* decoration on a sword from Pereshchepina Treasure, Hermitage Museum, Saint Petersburg (*Treasure of Khan Kubrat: Culture of Bulgurs, Khazars, Slavs*, ed. Z. A. Lvova, Sofia 1989, fig. 79).

¹⁹ Cf. J. Drauschke, 'Byzantine Jewellery? Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period', in: *Intelligible Beauty: Recent Research on Byzantine Jewellery*, ed. Ch. Entwistle, N. Adams, London 2010, pp. 50–60.

²⁰ Y. Stolz, 'The Evidence for Jewellery Production in Constantinople in the Early Byzantine Period', in: *Intelligible Beauty ...*, pp. 34 and 36.

²¹ S. Boyd, 'The Champlevé Revetments', in: *Kourion, Excavations in the Episcopal Precinct*, ed. A. H. S. Megaw, Washington 2007, p. 236.

²² *Ibidem*, p. 314: "It is very likely, that in those areas where the cost of importing precious colored marbles made them rarity, particularly in Syria, Palestine and Cyprus, *champlevé* reliefs were utilized as a less expensive and more easily produced version of *opus sectile* revetments".

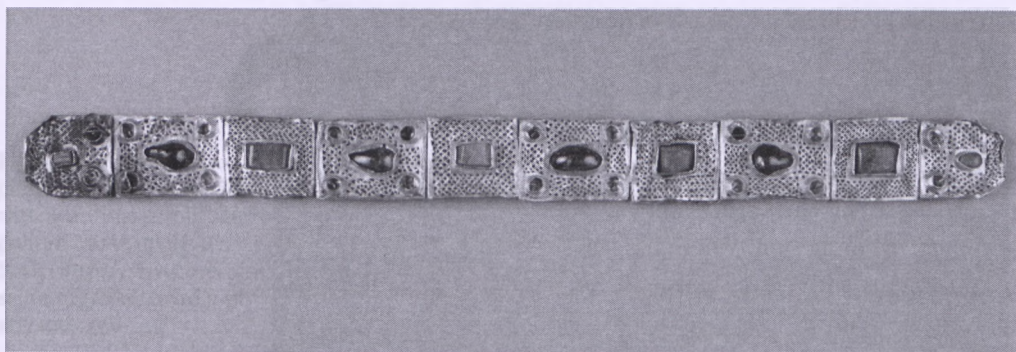


Fig. 8. Early-byzantine diadem with emeralds and amethysts cabochons (<http://art.thewalters.org/detail/3439/diadem/>)

strips, here, the cells were carved in metal which allowed for covering larger areas with enamel. This type of enamel decoration thrived in the Middle Ages. Interestingly, the name *champlevé* was primarily used in reference to the sculpted architectural decoration in publications about churches of that period (e.g. St Mark's Basilica in Venice and the Cathedral in Lyon).²³ When in the 1970's new discoveries of this technique being used in the Late Antiquity were made, the name was adapted. It seems unjustified, however, because no examples of this type of enamelling technique from this period are known. In relation to Late Antiquity, some authors are more justified to compare sculptural *champlevé* not to enamelling, but rather to *niello*²⁴ technique. In art, *niello* had been known already in antiquity, and it became especially popular in Late Antiquity.²⁵ The technique involved filling a pattern carved in metal with a paste made of silver sulphides, copper, and lead, resulting in a dark picture contrasting with silver or golden background. Also in sculptural *champlevé* a dark paste is used (most frequently black, red, or green), what is more, several traces of gilt was discovered on marble surfaces.²⁶ Only traces of dyes on all known monuments preserved until our times, but it can be presumed that the contrast of golden and dark surfaces was similar to the effects of *niello* technique.

²³ For example L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne: recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidental du Moyen âge*, Lyon 1905; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1903, p. 657.

²⁴ L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne: recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidental du Moyen âge*, Lyon 1905, s. 3. Cf. F. Coden, 'Da Bisanzio a Venezia: niello o champlevé? Questioni critiche sulla scultura ad incrostazione di mastice', *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 28 (2005), pp. 69–94. The author postulates a strict differentiation between the fields of architectural decoration and goldsmithery and proposes using the name „incrostazione al mastice” instead referring to *champlevé* and *niello*.

²⁵ N. Kellens, 'Metal Technology In Late Antiquity: A Bibliographic Note', in: *Technology in Transition A.D. 300–650*, ed. L. Lavan, E. Zanini, A. Sarantis, Leiden 2008, p. 45. Autor enumerates *niello* as one of the thriving techniques in Late Antiquity, being often used in crafting liturgical vessels.

²⁶ S. Boyd, *op. cit.*, pp. 236–237, author's note. 8.



Fig. 9. Detail of a champlévé revêtements from the Martyrion at Seleucia, The Art Museum, Princeton (C. Metzger, 'Exemples d'iconographie de mosaïque appliquée à la sculpture. A propos de deux plaques à décor champlévé du Musée du Louvre', *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 92–1 (1980), fig. 9

As I mention at the beginning of this article, there are similar dependencies between the ways of crafting architectural decoration and artistic handicraft are present in this period not only in the East. They can be observed in the "barbaric" tribes, settling down on the land of the Western Empire, but they are much less "spectacular" than the Byzantine ones. For example, the churches built on the Iberian Peninsula in the period of Visigoth's dominance (6th–7th century) were decorated mostly with the use of *Kerbschnitt* technique called also chip carving. This technique involved deep, slanted chisel strikes which allowed for sharp edges of the relief, resulting in strong chiaroscuro contrasts. This method was accompanied by the predilection for geometrical motifs: braiding, meshes, rosettes with spindle-like leaves, stars, so called "spinning wheels" etc. (fig. 10a–b).²⁷

Before *Kerbschnitt* found its way to sculptural architectural decoration, it had already been used in metalwork, both barbaric and Roman ones (fig. 11).²⁸

As well, in this case there are similarities not only in the terms of the technique, but also the ornamental motifs, dominated by simple geometrical patterns. Notably that these motifs are not usually seen in classical sculptural architectural decoration, but had appeared for a long time in Roman floor mosaics. This way, in Visigothic churches, there is another "transfer" of one tradition bonded with a specific branch of art into another.

The last example I would like to produce is not associated with architecture, but it depicts a transmission of techniques of one craft into another branch of artistic activities.

²⁷ Cf. J. M. Hoppe, 'Éléments pour une étude de l'esthétique de l'époque visigothique', *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 7 (1985), p. 55.

²⁸ Many examples dated to IV–V century come from the areas of the Rhine and the Danube rivers. In most cases, these were sets of strips found in military graves. In the older literature their creation was attributed to the Germanic peoples, because these items present what was identified as a „barbaric taste”: simplifications, geometricality and linearity, and certain „non-sophistication” – cf. S. de Ricci, *Catalogue of a Collection of Merovingian Antiquities Belonging to J. Pierpont Morgan*, Paris 1910, p. 28. Recently, however, it has been claimed that they were made in Roman workshops, but the Germans undoubtedly had their contribution in their popularization – cf. W. H. Forsyth, 'The Vermand Treasure', *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9 (1951), pp. 236–240. Also the Iberian Peninsula – cf. F. Pérez, A. Viné, 'Los cingula militiae tardorromanos y el inicio de la presencia de tropas de origen germánico en Hispania en los siglos IV y V', *Norba. Revista De Historia*, 10 (1989–1990), pp. 95–108. Some see Sarmatian influence – Cf. D. Schorsch, 'The Vermand Treasure: A Testimony to the Presence of the Sarmatians in the Western Roman Empire', *Metropolitan Museum Journal*, 21 (1986), pp. 17–40.



Fig. 10.a-b. Visigothic architectural decoration in *Kerbschnitt*, San Juan de Baños, Baños de Cerato, Palencia (photo A. Głowa)



Namely, Merovingian sarcophagi whose stucco decoration duplicates the compositions of belt buckles and fibulae made in *cloisonné* technique (fig. 12–13).²⁹ The stucco strips which are elevated above the surface of the sarcophagi are arranged into round fields with squares, rhombuses, circles, and crosses filling them. They resemble cells with precious stones and glass paste from gold jewellery.

The use of the discussed techniques in sculptural architectural decoration, together with the connected ornaments, is a *novum* in relation to the Antique tradition. How can this phenomenon be explained? In the case of St Polyeuctus, the researchers presume that there was an intention to refer to Solomon's Temple (1 Kgs 6–7; 2 Chr 3–4).³⁰ The

²⁹ D. Fossard, 'Décors mérovingiens des bijoux et sarcophages de plâtre', *Art de France*, 3 (1963), pp. 30–39.

³⁰ R. M. Harrison, *A Temple for Byzantium ...*, p. 138.



Fig. 11. Late Roman military belt buckle with *Kerbschnitt* decoration, Kunsthistorisches Museum in Vienna (photo B. Iwaszkiewicz-Wronikowska)

motifs used in the decoration, such as date palm, and various stylised palmettes were probably an allusion to palms and “open flowers” as described in the Book of Kings (1 Kgs 6, 18; 6, 29; 6, 32). One of the types of stylized palmettes placed on capitals may reminiscent of lilies, also mentioned in the description of the Temple (1 Kgs 7, 19; 7, 22). Openwork lattice found on other capitals might mimic “A network of interwoven chains adorned the capitals” placed there by Solomon (1 Kgs 7, 17). In St Polyeuctus’ decorations there is also pomegranate fruit (1 Kgs 7, 18). The accumulation of precious materials intensified the associations with

Solomon’s Temple. The researchers claim that the church might have been Anicia Juliana’s family demonstration of the claim to the Emperor’s throne.³¹ The use of amethyst and glass paste imitating emeralds in the columns of St Polyeuctus’, which was colour composition reserved for the Emperor’s jewellery, seems to be very meaningful in this context.

There is however, a more general explanation, especially since the use of metalwork techniques in architectural decorations in this period is proven to appear not only in Constantinople. Because of the fact that these techniques are not present in the antique architectural decoration, some experts seek their genesis in the influence of non-classical, barbaric and oriental cultures. In the case of the barbarians, transferring techniques typical to metalwork to architectural decoration may be explained by the lack of their own tradition in monumental art, accompanied by a rich artistic handicraft legacy. In the studies on the art of Late Antiquity Germanic kingdoms, there are phrasings referring to a “barbaric taste” which manifested itself in the predilection of gold and precious stones.³² *Nota bene*, in older literature, the effects of application of metalwork techniques to sculptural decoration was usually judged negatively by the researchers. For example, Jean Hubert in the summary treating about the previously discussed Merovingian sarcophagi described them as „contrefaçon de l’orfèvrerie”, adding that these are a „des

³¹ *Ibidem*, p. 139.

³² Cf. P. Bognetti, ‘Storia, archeologia e dritto nel problema dei Longobardi’, in: *Atti del 1° Congresso internazionale di studi longobardi*, Spoleto 1952, pp. 81–86, 89, 120, 127.

simples artisans, non des artistes”, mass-production with little artistic value.³³ The others, in this phenomenon are inclined to see the influence of the oriental inclination to luxury, emerging in the Empire as a result of the contacts with Persia.³⁴



Fig. 12. Merovingian sarcophagi with stucco decoration (http://www.saint-denis.culture.fr/en/1_2b2_ville.htm)

On the other hand, the transfer of metalwork techniques to the architectural decoration suits into the

transformations which took place in Roman art from least the third century, which can be summarised as a departure from naturalism towards even greater abstraction.

Because of this tendency, for a very long time, since the Renaissance until the turn of 19th and 20th century, the Late Antiquity was perceived by a lot of thinkers as a period of the fall of art caused by Christianity and the barbarians.³⁵ This paradigm of decadence was ended by Alois Riegl (1858–1905) who can be named the father of Late Antiquity studies³⁶. What is characteristic of his works, the starting point of his considerations was Late Roman metalwork (inter alia, Austrian buckles crafted in the *Kerbschnitt* technique), but his conclusions were pointed at different fields of art: sculpture, relief and painting.³⁷ In Riegl's concept, the transformation taking place in this period are not the outcome of breaking with the antique tradition, but rather its evolution. The basic change that, according to the researcher, took place in Late Antiquity was the transition from, as he named it, “haptic”, “tactile” art, understood as using soft modelling to create mild chiaroscuro transitions, to

³³ J. Hubert, *L'art pré-roman*, Chartres 1974, pp. 139–142.

³⁴ Cf. A. Gonosová, ‘Exotic Taste: The Lure of Sasanian Persia’, in: *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*, ed. E.R. Hoffman, Oxford 2007, pp. 40–46.

³⁵ These are the words of Edward Gibbon in his famous work entitled *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London 1776–89, whose influence on the solidification of the paradigm of the late Roman decadence is hard to overestimate – cf. F. Haskell, ‘Gibbon and the History of Art’, *Daedalus*, 105 (1976), pp. 217–229.

³⁶ On the importance of Riegl's view on the research on Late Antiquity – cf. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, pp. 38–131; J. Elsner, ‘The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901’, *Art History*, 25 (2002), pp. 358–376.

³⁷ A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, Wien 1901. As he wrote in the introduction: “my intention was not not only the publication of specific monument, but foremost to present an outline of the leading laws of development in the late Roman artistic handicraft. The laws, as everywhere and always, also in the late Roman period, were common for all fields of art” – as cited in: K. Piwocki, *op. cit.*, pp. 38–39.

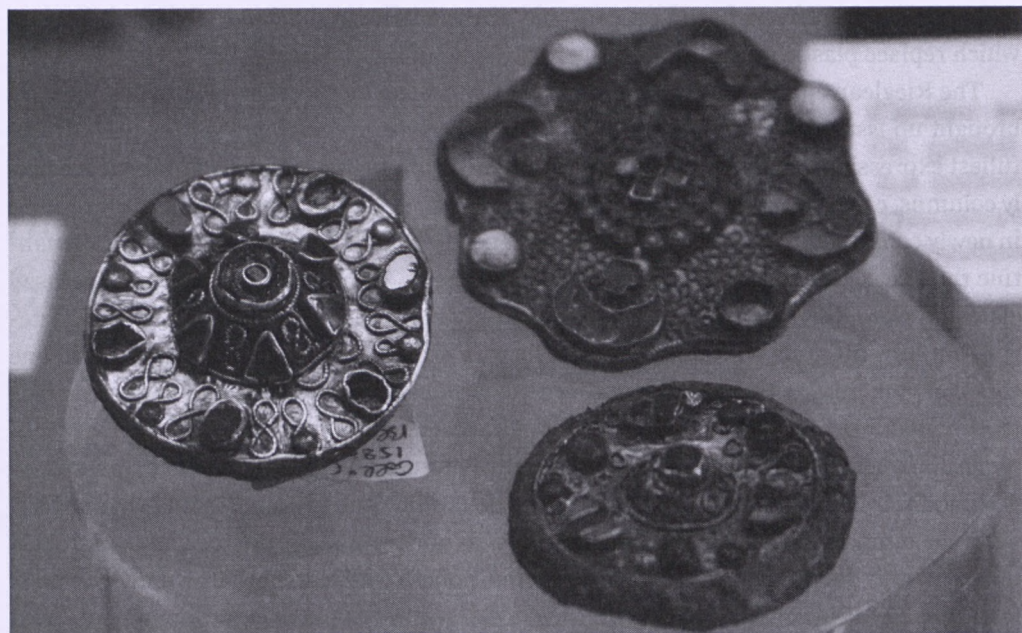


Fig 13. Merovingian polychrome style brooches, Cabinet des Médailles, Paris (photo A. Glowa)

“optical” art, based on strong contrasts of light and shadow.³⁸ The “opticality” was closely related, according to Riegl, to the process of “liberating the motif from the background” or “motif and background emancipation”.³⁹ It reveals itself in the openwork items, where because of a strong light-dark contrast, the “negative” form seems to be equal to the “positive” one. Also, in the case of *Kerbschnitt*, it is difficult to establish the dominant element: either the edge or the groove. It can be added that a similar “equality” of the motif and the background can be observed on the aforementioned Merovingian sarcophagi, what used to be just a frame for precious stones, became the pattern itself. As Riegl formulated it: “In these items, the eye has to see the pattern and the background, both at the same time: the tactile character yields here fully and ultimately, and its place is taken by colouristic operation, which commands to experience everything: the motif and the background, being equally precious colouristic contrasts (...) it is then an anti-naturalistic direction towards abstraction”.⁴⁰

Riegl did not know St Polyeuctus’ church, but I think that his words perfectly illustrate the effects obtained by transferring of the techniques of craftsmanship to architectural

³⁸ Summary of Riegl’s views on this topic – cf. Piwocki, *op. cit.*, pp. 50–61.

³⁹ Adolf Goldschmidt names it later „an disintegration of form” and treats it as one of the fundamental trait of medieval art – cf. A. Goldschmidt, “Rozbicie” formy w rozwoju sztuki, in: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, ed. J. Białostocki, Warszawa 1976, pp. 141–163.

⁴⁰ A. Riegl, *op. cit.*, pp. 264–274.

decoration – the effects based on contrast, abstractness, and a kind of optical illusion, which replace plastic modelling and the naturalism of the classical relief.

The Rieglean characteristics of Late Antiquity art can be supplemented by the recently brought up issue of the increased predilection for variety (*varietas*)⁴¹ in this period. The fullest expression of it are so called spolia – elements of architectural decoration (especially columns, capitals, architraves), usually taken from several earlier monuments⁴², re-used in newly constructed buildings. This practice became popular during the reign of Constantine the Great, when it was used in Christian basilicas. What is worth noting, the re-used elements were different from each other not only in the aspect of dimension and material, but also the style. Different capitals, Ionic, Corinthian, and Doric, were used in one construction, mixing the architectural orders. Similar rule governs the mixing of various motifs, stemming from different traditions (classical and Sasanian), and also various techniques belonging to different fields of art in St Polyeuctus. *Varietas* is also expressed by mixing different materials and colours by precious stone and glass paste inlay in marble.

The examples discussed also show the key to understanding this period – multiculturalism, and the intermingling of various traditions – classical, barbaric, and oriental⁴³. Regardless of the motivation behind the choice of techniques in specific monuments, and the symbolic meanings they can be ascribed to (e.g. reference to Solomon's Temple in the church of St Polyeuctus), the transfer of metalwork methods into the field of architectural decoration seems to reflect the characteristic tendencies of Late Antiquity and suits well into the general transformations which take place in this period.

⁴¹ As cited in: K. Piwocki, *op. cit.*, p. 238.

⁴² B. Brenk, 'Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics Versus Ideology', *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), pp. 103–109; G. M. Fachechi, 'Varietas delectat. Towards a classification of mixed-media sculpture in the Middle Ages', *Peregrinations: Journal of Medieval Art & Architecture*, 3 (2011), pp. 162–177.

⁴³ Cf. F. W. Deichmann, *Die Spolien in der spätantike Architektur*, Munich, 1975; D. Kinney, 'Roman Architectural Spolia', *Proceedings of the American Philosophical Society*, 145 (2001), 138–161; L. de Lachenal, *Spolia: uso e riempiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995; A. Glowa, *Spolia – starożytna "appropriation art"*, in: *Cytat – powtórzenie – zawłaszczenie*, ed. A. Skrąbek, Lublin 2014, pp. 9–19.

Le culte et l'iconographie de Saint Théodore dans la tradition byzantine

Justyna Sprutta

Les Saints : Théodore-Stratelates et Théodore-Tiron sont bien connus et parfois identifiés dans la tradition byzantine. Le premier d'entre eux, Saint Théodore-Stratelates, a été un commandant militaire Romain, et le deuxième, Saint Théodore-Tiron, a été une recrue dans l'armée romaine. Saint Théodore-Stratelates est issu d'Asie Mineure. Ce Grand-Martyr a été le commandant à Hérakleia (actuellement : Turquie), et sa sainte vie et sa douceur ont contribué à l'adoption de la foi chrétienne par la majorité d'habitants de cette ville. Cela a suscité les suspicions chez le roi de ce pays qui a ordonné à Théodore de sacrifier aux dieux païens, mais ce Saint, fidèle à Jésus-Christ, n'a pas obéi. Après ce refus, le roi a ordonné de lui infliger les tortures dues à sa foi chrétienne. Mais, après la crucifixion de ce Saint et l'ablation de ses yeux, un ange vint chez lui la nuit, a descendu Théodore de la croix et l'a guéri. Le matin, les serviteurs ont été envoyés par le roi au lieu de la mort de ce Saint pour jeter son corps mort dans la mer. Quand, ils ont vu que ce Saint avait été guéri, ils sont devenus chrétiens. Saint Théodore-Stratelates a été décapité en 306 ou 319 à Euchaita (*vel* Amaseia, actuellement Beyözū). Plus tard Euchaita a reçu le nom Théodore-polis (Teodoropolis) en 972 (actuellement: Awkat).

Saint Théodore-Stratelates a été vénéré à Euchanea. C'était la ville située près d'Euchaita. L'autre version de la légende nous dit que Théodore Tiron est mort comme martyr à Hérakleia et a été enterré à Euchaita. *La Vie* de Lazarus de Galesius (Lazare de Galè-sion) nous présente que Lazarus est allé à Euchanea, où Saint-Théodore a été vénéré et puis à Euchaita, où il a voulu adorer Saint-Théodore dans l'église qui lui était consacrée. Ces Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron ont été vénérés dans leurs sanc-



Fig. 1. Ibrahim el Nasekh, Saint-Théodore, l'icône copte de Haret Al'Rum au Caire



Fig. 2. Saint-Théodore et Saint-George, la fresque (du XIe siècle) dans l'église de rock Yılanlı

tuaires à Euchaita et Euchanea dans la seconde moitié du IXe siècle. Ils ont été vénérés par exemple à Serres, Constantinople et Kyprianou¹.

Saint-Théodore Tiron est né à la fin du IIIe siècle en Syrie ou en Arménie. Il était soldat de la cohorte (la cohorte de tirons), dans laquelle les soldats étaient jeunes ou novices. Comme légionnaire dans l'armée de l'empereur Maximien, Théodore Tiron a été (avec la garnison) à Amazja en Pont (Asie Mineure) en 305. Quand il a refusé d'adorer les dieux païens et de sacrifier l'offrande de l'encens pour ces dieux, le tribun lui a donné le temps pour la réflexion. Après la décision du tribun, ce Saint a mis le feu au temple de Cybèle-la Mère des dieux à Amasie, et ensuite, après cet acte il a été arrêté, torturé et brûlé vif². La légende nous dit que Théodore Tiron a aidé à titre posthume les chrétiens à la première semaine de la Semaine Sainte. Saint-Théodore a recommandé aux chrétiens de manger le blé avec du miel et des baies (dans la tradition slave c'est : koliwo), se référant au rêve de l'évêque Eudoxe. Les chrétiens n'ont pas acheté de nourriture selon l'ordre de Théodore, parce que l'empereur Julien l'Apostat avait ordonné d'arroser la nourriture de sang. C'était le sang des animaux offerts en sacrifice aux dieux païens³.

¹ Ch. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Burlington 2003, p. 58, 62, 63.

² P. Arnott, *Bizantyjczycy i ich świat*, Warszawa 1979, pp. 227–278.

³ *Menologion*, Kostomłoty 2007, p. 194. E. Smykowska, *Prawosławni święci*, Warszawa 2008, p. 255–256; *Święci Cerkwi prawosławnej*, éd. J. Charkiewicz, Białystok 1996, p. 181; J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, p. 576; J. Giemza, *O sztuce sakralnej przemyskiej eparchii słowem i czynem*, Łańcut 2006, p. 91.

Les nombreuses sources nous montrent les Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron. Ce sont entre autres : la relation du pèlerinage de Théodose (environ 530) et les relations de pèlerinages de Piacenza et Adamnanu, l'abbé d'Iona (624-704). En ce temps, Saint-Théodore a été plus vénéré que Saint-George à Byzance et en Italie⁴. Peter Arnott écrit à propos de la statue qui montre Saint-Théodore Tiron debout sur le crocodile. C'est la personnification du mal ; cette statue a été faite à Venise. En outre, Saint-Théodore a été le Saint patron de Venise, mais Saint-Marc est devenu le Saint patron de cette ville dans la première moitié du IXe siècle. Nous savons que proba-



Fig. 3. Saint-Théodore, la fresque (en 1130) dans l'église de St. George à Nakipari

blement l'eunuque Narsès, qui a été le général de l'empereur Justinien le Grand, a fondé l'église dédiée à Saint-Théodore à Venise, où se trouve actuellement le campanile⁵.

D'autres sources montrent Saint-Théodore, ce sont par exemple : *La Vie, Passio (Passio de BHG d'Auctarium* est le plus ancien texte de ce genre, qui nous parle de Saint-Théodore Tiron ; le manuscrit du IXe siècle parle de cette *Passio*), *Synaksarion, Menologion* de Basile II, *Initia Hymnorum Ecclesiae graecae*, et *Miracula* de Chrysippe de Jérusalem. Dans *Miracula*, Saint-Théodore est présenté (à cheval) comme le soldat libérant l'enfant vendu comme esclave aux Ismaélites⁶. Le grec manuscrit *La vie du Saint-Théodore* (la fin du Xe siècle ou XIe siècle) écrit par Nicholas Ouranos contient la description de la bataille de Saint-Théodore contre le dragon. Ouranos connaissait probablement les plus anciennes descriptions de ce miracle, mais il a ajouté encore un épisode à ces légendes, qui a montré le sauvetage de la mère par son fils, Saint-Théodore. La mère de Saint-Théodore aurait été mangée par le dragon pendant qu'elle puisait l'eau du puits (ou du lac)⁷. Ce miracle est présenté dans l'icône copte de Haret Al'Rum au Caire (fig. 1).

⁴ Ch. Walter, *op. cit.*, pp. 112-113.

⁵ P. Arnott, *op. cit.*, pp. 277-279.

⁶ Ch. Walter, *op. cit.*, p. 48.

⁷ *Ibidem*, p. 47 et 49. Ce miracle est présente également dans l'icône russe peinte par Nikifor Savin (le début du XVIIe siècle) (GRMP) (fig. 11).

Cette icône peinte par Ibrahim el Nasekh, nous montre Saint-Théodore avec son plus jeune frère à cheval. Ce jeune homme (sauvé par Saint-Théodore) aurait été dévoré par le dragon. Ce motif est analogue aux présentations de Saint George qui a sauvé le jeune homme de Mytilène ou Paphlagonie (de la captivité) et à celles de Saint-Démétrius qui a sauvé l'évêque Kipri (de la captivité)⁸. L'autre légende nous présente l'assassinat du dragon (qui bloquait le chemin) par Saint-Théodore Tiron⁹. Ce Saint a sauvé également la fille de l'empereur avant sa mort dans la mâchoire du dragon (thème analogue aux présentations de Saint-George à cheval qui a sauvé le jeune homme)¹⁰. L'autre source qui nous parle des Saints Théodore Stratelates et Saint Théodore Tiron est *Laudatio* écrit par Nicetas de Paflagonia (du IXe siècle)¹¹, et l'historien byzantin Léon le Diacre décrit (dans *L'histoire du Xe siècle*) l'aide du Saint-Théodore pour l'armée byzantine au temps de la lutte contre les Scythes (grâce à son aide l'armée byzantine a triomphé)¹².

Bien sûr, la liturgie de l'Église d'Orient nous parle des Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron. Le ton IV du troparion (*Menologion*) présente Saint-Théodore comme le soldat victorieux, qui surmonte (avec sa foi comme arme) les légions du mal. Il est présenté comme le soldat dans l'armée de Jésus-Christ¹³. Le ton II du kontakion montre Saint-Théodore, qui triomphe des forces du mal avec la parole de Dieu, et le ton VIII du kontakion (le Samedi de la première semaine de Carême) présente Saint-Théodore Tiron avec sa foi forte comment la cuirasse. Ce ton (VIII) montre Saint-Théodore



Fig. 4. Saint-Théodore, l'icône céramique (avant 711) de Vinica



Fig. 5. Saint-Théodore, l'intaglio byzantin de l'agate noire (environ 1300 ou plus tard)

⁸ Ch. Walter, *op. cit.*, p. 50; N. S. Atalla, *Coptic Icons*, vol. II, Cairo 1998, p. 131.

⁹ Ch. Walter, *op. cit.*, p. 47, 49, 51.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 50-51.

¹¹ *Ibidem*, p. 60.

¹² *The History of Leo the Deacon. Byzantine Military Expansion in the Tenth Century*, Washington 2005, IX, 9.

¹³ *Menologion* ..., p. 187.

comme «le grand escrimeur», qui est couronné¹⁴. La prière *Pour Saint-Théodore* écrite par Jean-Géomètre, l'enkomion et l'homélie «De Saint-Théodore» du Saint-Grégoire de Nysse (la fin du IV^e siècle) parlent de ce Saint aussi. La prière montre Théodore comme le Saint contre les démons entre autres, et l'homélie présente la vie du Saint-Théodore : du refus de sacrifier aux dieux païens au martyre¹⁵. Saint-Théodore est



Fig. 6. Saint-Théodore, le relief de Dongola

présenté également dans la littérature, par exemple dans la poésie écrite par le poète byzantin Manuel Files (environ 1275–1345) ou par exemple dans *La chanson* de Théodore Tyrianin, qui est l'ouvrage russe. Saint-Théodore Stratelates et Saint-Théodore Tiron sont présentés dans le poème épique byzantin *Digénis Akritas* (Xe–XIII^e siècles), traduit en russe probablement aux XI^e et XII^e siècles. Dans ce poème, ces Saints sont appelés quand Digénis a promis le mariage à sa chère Evdokía. Ces Saints (avec Saint-Demetrius) aident également Digénis durant son combat contre le dragon¹⁶.

Saint-Théodore est présenté souvent avec les autres soldats, par exemple avec Saint-George dans la fresque (le début du VII^e siècle) dans l'église de St. George Mavrucan n°3 (également connu comme : Güzelöz n°3) en Cappadoce. L'autre exemple est la fresque à Mistikan kilise (la région Çavuşin), où ils sont présentés : Saint-Théodore et Saint-George, qui luttent avec deux serpents enroulés autour un arbre. Par contre, dans la fresque (du XI^e siècle) dans l'église de rock Yılanlı (également connue comme : «l'église du serpent») en Cappadoce, ces Saints luttent avec deux dragons (fig. 2). La fresque d'Aght'Amar en Arménie (en 915–921) présente les Saints : Théodore, George et Serge, qui tuent le dra-

¹⁴ *Ibidem*, pp. 187, 195; <http://liturgia.cerkiew.pl/docs.php?id=29> (30 VII 2013).

¹⁵ P. Ł. Grotowski, *Święci wojownicy w sztuce bizantyńskiej (843–1261)*. *Studia nad ikonografią uzbrojenia i ubioru*, Kraków 2011, p. 169; Ch. Walter, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶ Ch. Walter *op. cit.*, p. 63. R. Łuźny, 'Rosyjska literatura ludowa wobec inspiracji biblijnej', dans : *Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich*, éd. R. Łuźny, D. Piwowska, Kraków 1998, p. 39.

gon et encore l'autre bête¹⁷. La fresque (en 1130) dans l'église de St. George à Nakipari en Géorgie nous montre (à cheval) : Saint-Théodore tuant le dragon et Saint-George tuant l'empereur Dioclétien (fig. 3). Cette peinture murale est l'œuvre du peintre Tewdore qui est probablement inspiré par les miniatures du manuscrit géorgien *La vie du Saint-George*¹⁸. La peinture de Nakipari souligne également la nécessité de l'élimination d'ennemi politique, et les Saints : Théodore et George éloignent efficacement un danger, tuant le dragon et l'empereur le persécuteur des chrétiens, où ce dragon et cet empereur sont ici comme synonymes de cet ennemi. Par contre, ce dragon est le substitut de l'empereur Dioclétien qui est le symbole du paganisme. Dans ce contexte, ce triomphe est la défaite du paganisme¹⁹.

La plus ancienne iconographie du Saint-Théodore, déjà présente, où il tue le dragon. L'icône céramique du Ve siècle (de l'Afrique de Nord) présente Saint-Théodore (à cheval), qui tue le dragon avec la lance (AMS). Cette icône plaque (du VIe siècle) (MRRC) et l'icône céramique (avant 711) (MMS) de Vinica (en Macédoine) (fig. 4) présente également le même thème²⁰. L'icône de Vinica montre

Saint-Théodore avec sa lance, sur laquelle se trouve le dragon, qui est percé par cette arme. Ce dragon n'a pas d'ailes, mais il a une queue de serpent. Le combat du Saint-Théodore contre le dragon est présenté dans la fresque dans le tombeau palestinien à Abdon, et sur l'anneau syrien (la fin du VIe siècle) (CDOW), les sceaux de Épiphane et Nicolas (550–650), les sceaux de Pierre (l'évêque d'Euchaita) et du métropolitain Jean (VIIe-VIIIe siècles) (CZB). Ce même thème est présenté par exemple sur l'intaglio byzantin de l'agate noire (environ 1300 ou plus tard) (MMANJ) (fig. 5), où il y a Saint-Théodore tuant le dragon et l'inscription contenant la prière (la demande d'aide) à ce Saint²¹. La personnification



Fig. 7. Angelos Akotantos, Saint-Théodore Stratelates, l'icône de Crète (la première moitié du XVe siècle)

¹⁷ Ch. Walter, *op. cit.*, p. 56, 125, 128.

¹⁸ Sz. Amiranaszwili, *Sztuka gruzińska*, Warszawa 1973, p. 80; S. Skrzyniarz, *Hades. Recepcja, sens ideowy i przemiany obrazu pogańskiego boga w sztuce bizantyńskiej*, Kraków 2002, p. 95.

¹⁹ Sz. Amiranaszwili, *op. cit.*, pp. 280–281.

²⁰ P. Ł. Grotowski, 'Defining the Byzantine Saint-Creating a Message in Orthodox Art', *Series Byzantina*, 8 (2010), p. 137.

²¹ *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, éd. H. C. Evans, New York-London 2004, p. 239; Ch. Walter, *op. cit.*, p. 44; J. Sprutta, 'Święty Jerzy Zwycięzca oraz inni święci wojownicy w postbizantyńskich



Fig. 8. Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron, la fresque byzantin-ruthène (en 1418) dans la chapelle de Sainte Trinité (le château à Lublin)

du mal se présente autrement, il est la personnification du mal et est présenté autrement en relief de Dongola (fig. 6). Saint-Théodore Stratelates (à cheval) tue la figure, qui est l'homme ayant la tête d'animal. Ici, il y a l'évidente référence aux anciennes présentations de dieux et déesses égyptiens. Il faut indiquer également la fresque de Dongola, dans la-

wybranych ikonach obszaru bałkańskiego', dans: *Religijna mozaika Bałkanów*, éd. M. Walczak-Mikolajczykowa, Gniezno 2008, p. 215.

quelle il y a Saint-Théodore (à cheval) tuant le dragon (cette fresque se trouve dans la salle n°1 monastère - la partie sud du monastère)²².

Saint-Théodore combat souvent contre le dragon, à cheval. La couleur de ce cheval a son symbolisme. Le blanc symbolise entre autres : la lumière de Dieu, la grâce divine, la gloire de Dieu, la pureté spirituelle, la vertu. Le rouge symbolise ici par exemple : l'amour, l'Esprit Saint, le combat, la spiritualité, et le noir est le symbole des ténèbres de mystères divins. Le bai est le symbole de la force spirituelle, et le tigré symbolise l'union des extrémités et souligne l'idéalité (la perfection)²³. Le nœud sur la queue du cheval également peut être un symbole. Comme symbole, ce nœud peut symboliser la victoire remportée sur des instincts, c'est-à-dire *de facto* sur des tentations. Par contre, les nœuds sur la queue du dragon tué par Saint-Théodore symbolisent les péchés²⁴.

Saint-Théodore triomphe du dragon aussi, en piétinant cette bête (la geste: *calcatio*). Il est présenté de cette façon, par exemple, dans la fresque (du VIIIe siècle) dans la cathédrale de Faras en Nubie (MNW). L'icône de Crète (la première moitié du XVe siècle), peinte par Angelos Akotantos (BChMA) (fig. 7), présente Saint-Théodore Stratelates piétinant la patte et l'aile du dragon. Ce Saint veut tuer le dragon avec son épée, et le dragon ne veut pas mourir, pour cela il a l'intention de saisir la jambe de Saint-Théodore. La fresque (XIe-XIIIe siècles) dans Yusaf koç Kilisesi à Avclar en Cappadoce est l'exemple de présentations des soldats, qui piétinent les personifications du mal. Dans cette fresque se trouvent les Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron, avec le dragon à leurs pieds²⁵. Et la fresque byzantin-ruthène (en 1418) dans la chapelle de Sainte Trinité (le château à Lublin) (fig. 8) montre deux Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron au fond d'un paysage rocheux, où uniquement Saint-Théodore Stratelates piétine le dragon²⁶. Saint-Théo-



Fig. 9. Notre-Dame et saints: George et Théodore (du VIe siècle) dans le monastère de St. Catherine sur Sinäi

²² <http://archeowiesci.files.wordpress.com/2010/04/theodor-stratelatos.jpg> (16 VIII 2013); M. Martens-Czarnecka, 'Wall Paintings discovered in Old Dongola', dans: *Dongola-Studien. 35 Jahre polnischer Forschungen im Zentrum des makuritischen Reiches*, éd. S. Jabłoński, P. O. Scholz, Warszawa 2001, p. 279.

²³ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Białystok 1997, pp. 53-54.

²⁴ S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Kraków 2011, pp. 106-107.

²⁵ Ch. Walter, *op. cit.*, p. 56.

²⁶ Dionizjusz z Furny, *Hermeneja, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Kraków 2003, p. 206.

dore a été représenté également comme le triomphant de l'empereur Dioclétien, donc cet empereur est ici le substitut du dragon²⁷. Saint-Théodore n'a pas été présenté toujours comme soldat : l'icône de Notre-Dame et saints : George et Théodore (du VI^e siècle) dans le monastère de St. Catherine sur Sinaï montre Théodore dans le vêtement habituel, sans l'armure et les armes (fig. 9). Comme le soldat, mais pas au temps du combat contre le dragon, il est présenté, par exemple, dans la mosaïque (du XI^e siècle) dans Ósios Loukás (fig. 10).

Les Saints Théodore Stratelates et Théodore Tiron ont été, bien sûr, les patrons pour les empereurs byzantins, l'Empire byzantin et les soldats²⁸. Ils ont aidé ces empereurs dans la lutte contre les ennemis de Byzance. L'empereur Jean Ier Tzimiskès a attribué sa victoire sur les Scythes à Saint-Théodore Stratelates et après son triomphe, il reconstruit l'église de Saint-Théodore²⁹. Cet empereur a triomphé du prince russe Sviatoslav I non loin de Dorostolon, grâce à l'aide de Saint-Théodore, et puis il a changé le nom de la ville Dorostolon en Teodoropolis³⁰. Il parle également de ce patron sur la porte de la maison de Léon Sikountinus à Thessalonique. Cette présentation a montré le couronnement de Manuel Ier Comnène par l'Enfant Jésus, et Saint-Théodore donnant l'épée à cet empereur. Nicéphore Grégoras écrit que Saint-Théodore a aidé (avec l'archange Michel, Saint-Georges et Saint-Démétrius)



Fig. 10. Saint-Théodore, la mosaïque (du XI^e siècle) dans Ósios Loukás.

²⁷ S. Skrzyński, *op. cit.*, p. 95.

²⁸ En Russie Saint-Théodore a été présenté comme le vainqueur sur les amulettes en cuivre (XII^e–XIII^e siècles). Ils ont été portés par des soldats, par exemple pendant la bataille de Koulikovo en 1380 (les archéologues ont trouvé ces amulettes au lieu de cette bataille). A. Grabar, *Amulettes byzantines du Moyen Age*, dans : *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, London 1979, p. 536, 538.

²⁹ P. Arnott, *op. cit.*, p. 278.

³⁰ M. Heller, *Historia imperium rosyjskiego*, Warszawa 2009, pp. 24–25. W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Wrocław 2009, p. 22; *Bulgaria. Zarys dziejów*, éd. I. Dymitrow, Warszawa 1986, pp. 53–54; G. Ostrogorski, *Dzieje Bizancjum*, Warszawa 2008, pp. 295–296; *The History of Leo the Deacon*, IX, 9. Selon George Skylitzes (la seconde moitié du XI^e siècle) et Zonaras le nom Teodoropolis est le nom d'Euchaita ou d'Euchanea. Cf. P. Ł. Grotowski, *op. cit.*, pp. 152–153.

l'armée de l'empereur Nicéphore II Phocas en 961 pendant le siège de Candia (Crète) par l'armée byzantine³¹. Les Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron ont aidé l'empereur Théodore II Lascaris (en 1256) à la campagne contre les Bulgares, quand cet empereur est allé avec son armée de Serres à Melnik. Avant cette campagne, l'empereur a demandé de l'aide aux Saints Théodore et Théodore³².

Saint-Théodore a été aussi le patron des soldats. L'inscription (environ 524-531) dans les anciennes casernes à Ghour (en Syrie) présentait la demande aux Saints soldats : Théodore, Longin et George, et la prière, dans laquelle les soldats mettent ces casernes sous la protection de ces Saints. L'inscription contient également l'information du placement du bouclier de Saint-Théodore dans l'église du Saint-Théodore à Dalisandos³³.

L'identification des Saints : Théodore Tiron et Théodore Stratelates, et des lieux de leurs cultes est très problématique dans l'hagiographie. Nous ne savons pas parfois, si c'est Saint-Théodore Tiron ou si c'est Saint-Théodore Stratelates, par rapport aux sources historiques. Les hagiographes et les hymnographes ont commencé à identifier ces Saints déjà au IXe siècle, contribuant à la mise à l'authenticité historique du Saint-Théodore Stratelates.

D'autre part, on parle de l'existence de deux Saints : Théodore Stratelates et Théodore Tiron. Nous savons que les nombreux motifs de l'hagiographie du Saint-Théodore Tiron ont été trouvés dans l'hagiographie (et la liturgie) de Saint-Théodore Stratelates, par exemple le combat du Saint-Théodore contre le dragon. Cette lutte, présentée dans *Passio Prima*, a été placée dans la biographie de Saint-Théodore Stratelates. Par contre le culte du Saint-Théodore Stratelates est devenu populaire plus tard que le culte du Saint-Théodore Tiron³⁴.



Fig. 11. Nikifor Sawin, Le miracle du Saint-Théodore, l'icône russe (le début du XVIIe siècle)

³¹ Ch. Walter, *op. cit.*, p. 58, 61.

³² P. Ł. Grotowski, *op. cit.*, p. 155.

³³ Ch. Walter, *op. cit.*, pp. 49-50.

³⁴ J. Sprutta, *op. cit.*, p. 216.



Saint Théodore le tyranicide, le saint de la ville de Saint-Théodore, et puis le change de nom de Dorostolon en Théodoropolis. Il est également possible que l'église ait été dédiée à saint Théodore à l'époque de Théodore Stratelate. Cette hypothèse est confirmée par l'existence de la légende de saint Théodore Stratelate dans l'histoire de la ville de Saint-Théodore. Les sources byzantines mentionnent que le saint a été martyrisé à Saint-Théodore, ce qui correspond à l'actuelle ville de Saint-Théodore. La légende de saint Théodore Stratelate est également présente dans l'histoire de la ville de Saint-Théodore. Les sources byzantines mentionnent que le saint a été martyrisé à Saint-Théodore, ce qui correspond à l'actuelle ville de Saint-Théodore. La légende de saint Théodore Stratelate est également présente dans l'histoire de la ville de Saint-Théodore.

¹ M. Heller, *Historia imperii Romaniae*, t. 1, p. 100.
² G. Ostrogorski, *Die byzantinische Welt*, t. 1, p. 100.
³ G. Ostrogorski, *Die byzantinische Welt*, t. 1, p. 100.
⁴ G. Ostrogorski, *Die byzantinische Welt*, t. 1, p. 100.

The scene of the “Old Testament Trinity” in Preobrazhenski monastery - iconographic and theological unity

Nevena Dzhurkova, Veliko Tarnovo

The “Old Testament Trinity” is one of the most commonly depicted scenes from the Holy Scripture of the Old Testament. Also known as the Hospitality of Abraham, it is based on the narrative in Chapter 18 of the Book of Genesis. The way the Old Testament Trinity scene is to be painted is prescribed in the *Hermeneia* (iconographer’s manual) by Dionysius of Fourni (18th century).¹ The basis of the composition given there has since had innumerable interpretations. The theme has long found its iconographic expression and has repeatedly been depicted both as a wall painting and an icon by different iconographers.

The present paper focuses on the wall painting of the Old Testament Trinity (1849) by Zahari Zograf² in the katholikon (main church) of Preobrazhenski Manastir (Monastery of the Holy Transfiguration of God), near the town of Veliko Tarnovo in Bulgaria.³ It is located on the northern wall of the naos (the body of the church) not far from the church entrance. Zahari Zograf’s manifests itself not only in his masterly executing of the wall paintings, but also in their perfect distribution in the spaces of the church. The continuity in choosing the subjects adds to the richness of the overall composition, while the precision with which their exact places in the church are found contributes to the unity, combining the subjects both with the architecture and with each other into an organic whole, thus contributing to the creation of the compositional and colour balance.

All this fits into the context and stylistic identity of the Bulgarian national Revival with its characteristic ornamentation and detail, which is seen in the rounded treatment of

¹ ЕРМИНИЯ или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом 1701–1755, Москва 1993, p. 55.

² Cf. P. Русева. ‘Зографски наръчник на Захари Зограф (НАИМ №11) – съдържание и приложение’, *Проблеми на изкуството*, 2010, no. 4, pp. 9–14.

³ Хорисян, Т. *Преображенски манастир. Стенописи и архитектура*. Албум, София 1972.

forms, in the logic of the folds and drapery, in the vibrancy of colour. So the wall paintings exhibit all the stylistic features of the time, and illustrate the awakened interest in reality, man, and the human figure in the period of the Revival.

Quite naturally, an emphasis is put on colour – jubilant and cheerful, adding to the festivity of the scenes. Prominence is given to the narrative, yet within limits, without narration turning into loquacity. The whole subject matter is delicately reinforced with the typical Revival ornamentation of floral and architectural motifs. They further decorate the scene, but also serve as a distinguishing stylistic feature of the greatest works of the period (Fig. 1).

In the church of the Transfiguration of the Lord in Preobrazhenski Manastir Zahari Zograf painted the scene to the left of the entrance to the naos, on the western traverse arch, where he arranged from left to right a total of six scenes: the Old Testament Trinity, Jesus and the Samaritan Woman, the Healing of the Paralytic, the Myrrh-bearing Women at the Lord's Tomb, the Healing of the Blind Man, and the Ascension of Christ.

Portrayed beneath the Old Testament Trinity are St Luke the New Stylite⁴ and St Alypius the Stylite⁵. Facing them, beneath the scene of the Ascension of Christ, to the right of the entrance, are the figures of St Symeon the Stylite⁶ and St Daniel the Stylite⁷. They are all clad in monastic garments and hold crosses in their hands.

Of the six subjects represented on this traverse arch, it is only the scene of the Old Testament Trinity that depicts an event from the Old Testament. The location of the scene among New Testament scenes depicting episodes from the earthly life of Jesus Christ: the miracles, the dialogue with the Samaritan Woman, as well as Christ's empty tomb, and His Ascension, clearly indicates the continuity between the Old and the New Testament.

The scene of the Old Testament Trinity relates how God visited the righteous patriarch Abraham, and he gave Him a feast. The scene depicts three angels seated at a table under the oak of Mamre (Gen. 18:8) in front of Abraham's tent, where, according to the Holy Scripture, the events took place. Behind the angels are Abraham and Sarah's figures. It is here that for the first time in the Old Testament God's threeness is mentioned in persons, the Creation of the world by God the Father having been described in the opening chapter of the Book of Genesis. Visiting Abraham, God for the first time made Himself manifest in His three persons Father, Son, and Holy Spirit. There is between the three hypostases of the Holy Trinity indivisible unity. There is unity between the composition and the colour scheme of the scene. There is unity between the iconography and its theological interpretation.

⁴ St Luke the New Stylite of Chalcedon is commemorated on 11 December.

⁵ St Alypius the Stylite of Adrianopolis is commemorated on 26 November. See *Жития на светии-те, София* 1991, pp. 589–590.

⁶ St Symeon the Stylite, the first stylite of the Church, is commemorated on 1 September. *Жития ...*, pp. 411–415.

⁷ St Daniel the Stylite of Constantinople, commemorated on 11 December, was a disciple and imitator of St Symeon the Stylite. *Жития ...*, pp. 415, 623–624.



Fig. 1. The western wall of the naos of the Transfiguration of the Lord church, Preobrazhenski Manastir. Photograph: Stoian Belev

We, too, are invited to participate in the scene – as partakers with and table companions of the Lord. We are invited to the table – a prefiguration of the Holy Eucharist – through which we become communicants of God, and which is the meaning and culmination of the Divine Liturgy. It is not by chance that, in arranging the composition, the place at the table facing the viewer is left empty – it is for us.

Frontally, the cloth covering the table at which the angels are seated is liberally “sprinkled” with decorative floral motifs, bringing additional festivity to the scene. With each successive restoration the tonality has been retouched, so the true values and the authenticity of the tones are difficult to judge. The diverse tonality of the different restorations carried out over the years is particularly visible at the present moment, as some of the wall paintings in the *naos* have already been restored during the current restoration project, which began in 2003, while others are still awaiting restoration. The different tonalities of the scene are easily discernible when images of the representation of the Old Testament Trinity before and after the restoration of 2013 are compared (Fig. 2 and 3).

Zahari Zograf’s palette is characterized by clean and fresh colours applied using a fast and light tempera technique in large decorative spots. The clothes of the angels are not rendered in light and shade and in detail – the deeper folds are painted using dark lines, while lighter brushstrokes, close to white, are used to put light in the garments. The same prin-



Fig. 2. Old Testament Trinity, 1972
Photograph: T. Horisian



Fig. 3. Old Testament Trinity, 2014
Photograph: Stoian Belev

ciple is also discernible in the way Abraham and Sarah's garments are painted. The angels' wings are entirely decorative, painted with white brushstrokes on a dark background, while their halos are framed by a thick dark contour followed by a thick white one. During the current restoration of the wall paintings the halos have been gilded with gold leaf.

The development of the architectural landscape in the background of the scene likewise follows the decorative principle. The buildings are executed in a quick semi-watercolour style, like the base on which the table stands and the one on which the angels' feet rest. The whole scene is enclosed by a white contour followed by a red frame like all the wall paintings in the *naos*. The inscription reading "Abraham's Banquet" is placed in the upper part of the scene on either side of the tree in the centre, under which, according to the Holy Scripture, the events took place. Comparing images of the wall painting before and after the current restoration reveals that before the restoration the first half of the inscription was missing.

It must be noted that, in the course of time, Zahari Zograf developed his own generalised type of saint, further elaborating the ideal he inherited⁸ from his father.⁹ He intro-

⁸ Цончева М, 'Захарий Зограф (1810–1853 г.) с патоса и романтиката на Възраждането', *Проблеми на изкуството*, 1983, no. 3, p. 12.

⁹ Попова, Е., *Зографът Христо Димитров от Самоков*, София 2001, p. 24.

duced his own vision and used this typified representation in a number of wall paintings. The development and presence of a generalized type of saint can explain why the faces of the three angels are alike, the difference being in the negatively inverted colours of the garments. Also noticeable is that the manner in which their faces are worked out is nearly identical to the manner in which Sarah's face is painted.

The same applies to the faces of the beardless warrior saints – St George and St Procopius – portrayed in the southern concha of the church, as well as of St Demetrius in the northern concha. Their faces are very similar to the faces of the three angels from the scene of the Hospitality of Abraham, distinguished from them by their suits of armour.

We shall focus our attention once again on the unity of the iconographic approach in painting the scene: unity comprising, on the one hand, the totality of subject, composition, and colour scheme, and on the other hand – the theological foundation of the composition. To fully illustrate this unity, we will briefly discuss the dogma of the Holy Trinity and its importance to the Orthodox Christian faith.

The doctrine of the Holy Trinity is fundamental to the Orthodox Christian dogmatics. It constitutes the basis of all the other dogmas of the Church. Most succinctly, it is formulated in the Creed (Symbol of Faith) which was drawn up and accepted by the Holy Fathers in the 4th century at the First and the Second Ecumenical Councils. The Creed contains all the fundamental truths of Orthodox Christianity, and it is no accident that it is confessed at every liturgy as a definitive sign of our faith. It reveals the truth about God as one in essence and Trinitarian in persons, as well as "the specific actions or functions of each of the three Persons, and the relations between Them".¹⁰

In a study on the dogma of the Holy Trinity T. Koev examines the relation of Christian love to the Threeness of God. He says that the moral teaching about love is inconceivable without the doctrine of God's threeness which provides its sound foundation.¹¹ He notes that, on the other hand, Christianity without its teaching about love would be paradoxical, adding that if we want to penetrate deep into the heart of the question of love, we first have to consider the question of God's threeness.¹²

In this respect, we are to realize that the whole creation, including man as part of it, is the work of the triune and trihypostatic God. Moreover, the redemption and salvation of man are also the work of the triune and trihypostatic God: "For God so loved the world that He gave His only begotten Son, that whoever believes in Him should not perish but have everlasting life" (John 3:16). All this bears witness to the relation of the dogma of the Holy Trinity to creation, and its significance for man.

In a text on the Holy Trinity, Metropolitan Kallistos Ware analyses the relation of the doctrine of the Trinity to ourselves, saying that it is necessary to realize that this doctrine

¹⁰ Т. Коев. 'Догматът за Света Троица', *Духовна Култура*, 1992, pp. 1–4.

¹¹ *Ibidem*, pp. 1–4.

¹² *Ibidem*, pp. 1–4.

has to do with every one of us and has real, practical consequences for the person.¹³ Further on he asserts that studying the meaning of God's threeness should focus on two main aspects: what the doctrine of the Holy Trinity tells us about God, and what it tells me about myself, my own person.

In conclusion, I would like to note that, since God created man in His image and likeness (Gen 1:26–27), it is man's task to iconize his Creator: the *image* is given to us, while the likeness should be our conscious striving. Therefore, we are to imagine and realise in deeds God's unity and love. And they can certainly be manifested both in the parish community – the Church as the body of Christ – and beyond it.

¹³ Калистос Уеър, 'Човешката личност като икона на Троицата', *Мирна*, 1997, no. 3, pp. 18–27.

Nike et Notre Dame

Eveque Michał Janocha, Université de Varsovie

À l'occasion du vingtième anniversaire
de la mort du Père Janusz St. Pasierb

Le Professeur Jan Białostocki parlait de deux types de pratique scientifique dans lesquels on peut voir la manifestation de deux types de personnalité. Le premier est un explorateur d'une seule île : il y consacre toutes ses forces. À la fin de sa vie, il peut constater qu'il l'a connue. Le second type, c'est un voyageur qui est sans cesse en route ; assoiffé de découvrir toujours de nouvelles îles, il ne séjournera longtemps sur aucune d'elles. À la fin de sa vie, il aura la chance de discerner le contour d'un archipel.

Le Père Janusz Pasierb combinait la passion d'explorer une île avec la navigation sur l'archipel. Les frontières de cette île bien-aimée sont indiquées par sa petite patrie poméranienne : sa Lubawa natale, Tczew, Żarnowiec et, avant tout, Pelplin. « Ici il s'est passé littéralement tout ce qui était important dans ma vie. C'est ici que j'habiterai probablement jusqu'à la mort. Que c'est un si petit village ? Après tant de voyages on sait à peu près que le monde peut être une seule rivière, une seule église, une seule rue, un arbre derrière la fenêtre, un peu de livres, de disques, et – *last but not least* – quelques bonnes gens. On peut voyager dans le monde entier, mais il faut habiter quelque part. 'Effectivement, c'est le plus important – dit Remarque dans *Arc de triomphe* – ce petit cercle ensorcelé qui nous sauve du chaos' ».

Il quitta pour la première fois son petit cercle ensorcelé en 1952 quand il partit faire ses études à Varsovie, à l'Académie de Théologie Catholique. Il ne savait pas encore qu'il allait lier son sort à cette université jusqu'à la fin de sa vie, en tant qu'assistant, adjoint, enfin professeur et premier directeur de la Chaire de l'Histoire de l'Art Sacré. Dans le second cercle, dessiné par les frontières culturelles de sa « grande » patrie, parmi plusieurs îles se remarqueront deux particulièrement importantes : Gniezno et Jasna Góra. En l'année du

Millénaire¹, il écrira un article sur l'idéologie ecclésiastique et étatique dans l'iconographie de la Porte de Gniezno, ensuite il participera aux travaux de la Commission pour la Conservation de l'Image miraculeuse de la Vierge Marie de Jasna Góra, ce qui apportera une série d'articles rassemblés dans l'album *Skarby Jasnej Góry* [Trésors de Jasna Góra].

Le voyage suivant, pour les études successives, le conduisit à la capitale de l'Europe et la capitale de l'Église, en lui ouvrant le troisième cercle – européen.

La traversée du Père Pasierb croisait sans cesse ces cercles, liait des îles lointaines, éloignées dans le temps et éloignées dans l'espace – celui géographique et celui culturel. Il fut un *pontifex* inépuisé – constructeur de ponts – en tant que scientifique, essayiste et poète, enfin – *nomen omen* – en tant que prêtre. Mentionnons dans cette courte esquisse quelques-unes de ces îles et quelques-uns de ces ponts, en lui donnant la parole.

Rome et Pologne

Dans la Ville éternelle le Père Pasierb découvre ses racines culturelles et spirituelles. Il y retournera toujours – en train, en avion et, le plus souvent, en souvenir. Les échos de la confrontation des deux patries – petite et grande – reviennent incessamment dans son œuvre :

*Les ivraies sont les mêmes ici et partout
plus stables de monuments des lierres romantiques
furent attribuées aux ruines classiques
sur un arc romain demeure un chandelier juif
où la fertilité d'avoir détruit une ville au nom d'une ville
dans la caserne sur le Palatin cette croix ridiculisée
pérennisa la ville stigmatisa les ruines
l'arbre sauva la pierre ...
il est interdit d'être Rome à nous il a été toujours interdit
de laisser des ruines découvrir devant le monde
les entrailles qui fument le sang attire les loups
chez nous aucune louve n'a allaité les enfants
si les aigles ne déchiraient les corneilles picotaient
une forme romaine s'est imprimée sur l'argile trop molle
ce ne fut pas une estampe mais une onction ...*

(du poème *Forum Romanum*)

¹ Millénaire du baptême de la Pologne.

La fascination pour Rome et pour la Pologne se manifesta dans le domaine de l'histoire de l'art par un projet de recherche de la Rome polonaise et, plus précisément, du Vatican polonais ; il fut l'architecte et réalisateur de ce projet pendant des années. La mort rompit ce travail. Achevé après sa mort, le tome *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich* [Œuvres d'art polonaises dans le fonds du Vatican] ouvre la porte aux nouvelles générations de chercheurs. Dans un des dossiers contenant les notes du Père Pasierb des archives et bibliothèques romanes, j'ai trouvé une remarque notée en marge : « Se rendre compte du fait que fouiller tous le fonds, vu l'état actuel de son catalogage, serait comparable au défi d'épuiser la mer ». Ces mots furent écrits à l'époque où il n'y avait pas encore d'ordinateurs, ils n'ont perdu pourtant rien de leur actualité aujourd'hui, trente ans plus tard.

Continuons donc notre traversée de cette mer inépuisable. Chaque voyage se termine en Pologne, celle grande ou celle petite, rustique et champêtre :

Pologne champêtre

vraie

la plus ancienne

par des voies et lisières toujours en route

penchée dans les champs

peinée en bois

criarde dans le rêve

avec une odeur amère

d'aulnes au bord d'un ruisseau de peupliers auprès d'une paroisse

une douce odeur de tilleuls sur de petites stations ferroviaires

comme dans des encensoirs orientaux dans des lupins

comme une grue dans la cour vigilante

au vent comme un portail grinçant

avec le vacarme de feuilles dans la nuit

bruissement du jonc sur l'eau quand il y a du soleil

Pologne champêtre

agreste² sous-nuagueuse

céréalière herbeuse

obstinée³ et trop molle

rancunière

patiente

sourdement fidèle

(Pologne rustique)

² En polonais : « łączny » veut dire non seulement lié aux prés, mais aussi « mis ensemble », « uni ».

³ En polonais : « zacięta » qui contient en soi « za cięta », c'est-à-dire « trop cinglante ».

Pasierb joue avec les mots, mais pas avec les sens. Il joue avec son lecteur, coquette et trompe, mais pour le désenchanter finalement.

Calliope et Clio

Même si « sentiment et foi »⁴ lui disait probablement plus, il n'a jamais renié « du savant la loupe et l'œil ». Calliope et Clio – ces deux muses, désaccordées et amies, patronneront toute son œuvre – poèmes, essais et travaux scientifiques. Elles ne le quitteront jamais et lui, il restera fidèle aux deux sœurs. Sous les yeux de Clio, il a les pieds sur la terre.

*il avait raison vieux Jarosław
à Rome c'est moi le ferblantier
chaque matin comme un artisan avec un sac
je pars à la bibliothèque
il n'y a aucuns envols ni mythes
je cherche des rivets j'assemble soude des morceaux
d'une mémoire facilement rouillable
je regretterais le printemps l'automne ou l'été
mais l'hiver est parfaite
en hiver c'est moi le ferblantier*

(Rome hivernale)

Et au printemps le ferblantier ceint les ailes de pégasus et avec leur aide il volète sur le rocher de la belle Calliope. Ou sur l'escalier de la place d'Espagne.

*Il est bien d'être assis sur l'escalier de la place d'Espagne
la ville un peu plus bas gonfle les coupoles
il y a un peu de posthippisme plus de tourisme
l'ambiance comme dans la Rome païeno-chrétienne
parfois roule en bas avec tintement une canette de bière vide
ceux donc qui passent nous regardent de haut
même s'il n'y manque pas de personnes avec un revenu stable
moi-même zut alors je suis professeur
et j'apporte d'habitude des lectures sérieuses*

⁴ Citations de *Ballades, romances et autres poèmes* d'Adam Mickiewicz, trad. R. Legras, Editions l'Age d'Homme, Lausanne 1998.

*« Amour et responsabilité » s'y peut lire
je préférerais le premier de plus en plus de la seconde*

(long après-midi)

Sous le patronage concret de Clio s'est formé le plus important champ de la recherche scientifique du Père Janusz Pasierb – l'iconographie. La thèse d'habilitation sur les représentations de la Coronation de la Vierge en Poméranie et en Grande-Pologne au XVII^e siècle, soutenue en 1964 à l'Université de Varsovie, a dirigé ses intérêts vers la méthode iconologique de Panofsky. La culture humaniste et l'érudition historio-littéraire l'ont aidé à développer ces intérêts et à les implanter chez de nombreux auditeurs de ses conférences à l'Académie de Théologie Catholique. Le Père Pasierb a créé un programme pionnier des recherches sur l'iconographie de l'art sacré moderne en Pologne, réalisé au cours des séminaires de master et de doctorat. Deux volumes au sujet de l'iconographie mariale polonaise, écrits sous sa rédaction par un groupe de ses élèves, constituent les premiers manuels de l'iconographie polonaise moderne. Les recherches iconographiques initiées par le père Pasierb ont ouvert une filière de spécialisation des études en histoire de l'art à l'ATK (Académie de Théologie Catholique), actuellement Université Cardinal Stefan Wyszyński, continuée patiemment par ses successeurs, surtout par la prof. Krystyna Moisan-Jabłoński.

Sous l'inspiration de Calliope, les œuvres d'art qui pouvaient être l'objet d'une stricte analyse iconographique, devenaient sous sa plume l'objet d'ekphrasis philosophico-poétiques.

*au musée du Prado
les peintures et sculptures
observent les gens*

*filles garçonnières
garçons féminins
vieillards jouvenceaux
lords déguenillés
Nègres galants
prêtres en civil*

*seulement le fou Bosch
appelé ici El Bosco
ne s'étonne de rien*

*peignant Le Jardin des délices
il a prévu une certaine
confusion des termes*

(au Prado)

Athènes et Jérusalem

Quoi de commun entre Athènes et Jérusalem ? – demandait Tertullien, et dans cette question résonne sans équivoque un air de supériorité, avec lequel ce pèlerin-néophyte partant vers la Nouvelle Jérusalem regarde la ville où il a grandi. La plupart des Pères de l'Église ne rejettent pourtant pas Athènes, au contraire, contemplant la gloire de la Cité de l'Agneau, ils choient la mémoire reconnaissante de l'agora natale, découvrant sans cesse des chemins mystérieux qui unissent les deux villes. Le voyage du Père Pasierb s'inscrit dans cette traversée que notre époque appellera en termes d'« inculturation » ou d'« hellénisation du christianisme ».

C'est un voyage difficile, de Charybde en Scylla, mais pour un constructeur de ponts, il constitue un défi. La beauté de l'Hellade, mystérieuse et polysémique, ne cesse pas de l'attirer et de l'inquiéter.

*à cette époque aussi
des chats innocents duveteux
mangeaient des oiseaux multicolores
des athlètes vaincus baissaient
les mains entourées de lanières
atteints par des flèches de l'arc
mouraient les enfants de Niobe
et seulement les artistes savaient
qu'il y a aussi une telle beauté impossible*

(une telle beauté)

Entre Parnasse et Golgotha des vagues dangereuses roulent avec grondement. Qui puisse les calmer ?

*Jésus marche sur une eau sombre
le vent du nord la soulève
aux étoiles*

*ô si tu marchais par les vagues
qui rugissent dans mon sang
calmais ma mer*

(Génésareth de nuit)

Ainsi, en faisant le pèlerinage à Jérusalem, Pasierb ne renonce pas à l'Aéropage. Visitant Notre Dame, il n'oublie pas Nike.

*Pourquoi toujours
sur Nike Notre Dame
au lieu du coucher du soleil à Murzasichle
qui m'émeut aussi*

*dans quel but
artificiellement
à un tel distance
je feigne d'être un Grec⁵
en plus d'Alexandrie
je ramasse des tessons éclats
j'entoure des doigts
je lie la mémoire à la vie
des îles séparées j'essaie
de composer un continent
moi témoin d'une défaite*

*Nike et Notre Dame
il faut tout ça
tout ça devrait
être
ici
englobé*

(pourquoi)

⁵ En polonais « udawać Greka » – feigner d'être un Grec – veut dire faire l'imbécile.



Père Janusz Stanisław Pasierb
à Paris, vers 1960

Passatum et praesens

Le Père Pasierb, vu de l'extérieur, fut l'homme de la Renaissance. À cette époque il consacra ses plus belles conférences, sur elle il écrivit le livre *Człowiek i jego świat w sztuce religijnej Renesansu* [L'homme et son monde dans l'art sacré de la Renaissance], qui est déjà entré dans le canon de lectures des étudiants de l'histoire de l'art. Au profond de son âme, il portait pourtant les contradictions du baroque dont il aimait parler avec un brin d'ironie qu'en Pologne il avait commencé au XVIIe siècle et qu'il n'ait pas encore fini (sa profonde étude sur Sep Szarzyński). Enraciné dans la tradition européenne, il était en même temps à fond contemporain, il écoutait avec passion la voix du monde et cherchait avec effort la voix de Dieu. Il réagissait vivement aux événements culturels et artistiques actuels, essayant de repêcher dans le cours du présent des phénomènes importants et durables, mais en même temps aussi avertir contre ceux illusoire. « Czy można uratować człowieka w kulturze współczesnej? » [Peut-on sauver l'homme dans la culture contemporaine?] (*Więź* 1970, 9), « Sztuka ma zbawiać, nie bawić » [L'art doit sauver et non pas divertir] (*Przegląd Katolicki* 1984, 4), « Teoria sztuki sakralnej w postanowieniach Vaticanum II » [La théorie de l'art sacré dans les résolutions du concile Vatican II] (*Coll.Th.* 1970, 3), « Eschatyczna perspektywa kultury » [La perspective eschatique de la culture] (*Kierunki* 1970, 42), « Jakość i nijakość w kulturze masowej » [La qualité et l'insipidité dans la culture de masse] (*Więź* 1970, 2), « Inspiracje chrześcijańskie w kulturze współczesnej » [Les inspirations chrétiennes dans la culture contemporaine] (*Wieczory kasjańskie* 1981, 7/8), « Teocentryzm i antropocentryzm w kulturze polskiej » [Le théocentrisme et l'anthropocentrisme dans la culture polonaise] (*Zeszyty Naukowe UJ* 1988, 9), « Dostojewski dzisiaj » [Dostoïevski aujourd'hui] (*Znak* 1981, 1/2), « Miłosz biblijny » [Un Miłosz biblique] (*Nasza Rodzina*, 1991, 12), « Lebenstein

z diabłem i śmiercią » [Lebenstein avec le diable et la mort] (TP 1981, 36) – ce ne sont que certains titres des nombreux articles, dissertations et études où il regarde les phénomènes culturels de son temps dans la perspective du « grand temps » de Bakhtine.

Mors et amor

Déjà les anciens savaient bien que toute la vie d'homme oscille entre deux pôles – Eros et Thanatos. La science essaie de les décrire, uniquement la religion et l'art sont pourtant en mesure de découvrir leur sens. Janusz Pasierb le savait bien, c'est pourquoi nous trouverons peu de motifs de l'amour et de la mort dans ses travaux scientifiques, cependant si on voulait éliminer ces trames de la poésie et de l'essayistique – il en resterait peu.

« Et donc notre espoir a peut-être une certaine justification ? Le nourrisson et l'enfant que j'étais sont déjà morts et pourtant j'existe, plus encore : il a fallu que ce qui était enfantin, ait passé pour que je sois plus mûr et un peu plus sage [...]. Et dans le domaine de l'art ? Un principe y est absolu : ce qui va vivre dans la chanson, doit mourir dans la vie [...]. Pour s'approprier avec la mort (mais non pas, Dieu m'en garde, pour y croire), pensons de temps en temps que nous vivons uniquement grâce à la mort et que l'amour de ceux qui ont vécu avant nous enveloppe ». (WW 170).

à quoi bon l'amour

s'il n'existait pas

la mort et à chaque pas

on ne voyait pas ses signes

dans les fleurs visages corps

si elle n'était pas visible

dans tous les symptômes

de l'amour

qui la renie jusqu'à la fin

(mors et amor II)

quoi de plus réel

le pont ou la rivière

la rive que tu quittes

la rive où tu vas

(cette et autre rive)

Cœlum et terra

Le héros de notre réflexion a été jusqu'ici Pasierb-professeur, Pasierb-poète, Pasierb-essayiste. Mais où y est Pasierb-prêtre ? La plus intime qualité de la culture – écrit Averintsev – est non pas ce dont elle parle, mais ce sur quoi elle se tait. Il en est de même avec l'homme. « N'en écris pas souvent, mais une fois pour toutes » – encourageait (ou peut-être avertissait ?) un autre grand prêtre-poète, Jan Twardowski (même si le mot « grand » ne lui convient pas trop bien...). Sur la prêtrise Pasierb écrivait peu mais significativement. Et rarement directement sur soi-même, presque toujours avec une distance salvatrice. Il ne supportait pas l'exhibitionnisme spirituel. Et parfois seulement une lumière délicate des expériences spirituelles transperce les fissures des souvenirs : « quand on allait avec la communion sainte en char ou en traîneau, il y avait du temps et on pouvait serrer le Seigneur Jésus contre son cœur sous le manteau. » (WW 163).

La prêtrise est liée à la plaie et à la solitude. « La solitude est un problème universel mais à quel point elle est le problème du prêtre. [...] Le célibat est seulement un signe extérieur d'une altérité, d'une terrible aliénation qu'il choisit ». Et plus loin : « Dans les prêtres il y a beaucoup de traits irritants, mais ce qui est le plus irritant, c'est son altérité fondamentale, contre laquelle on ne peut rien faire. Il est difficile de la rapiécer avec de la sociabilité. Dans un certain point, celle-ci se termine et l'homme en soutane reste seul. [...] Vivre entre le ciel et la terre – ceci n'est pas une situation sociable. L'anticléricalisme vu non pas comme l'opposition au cléricisme, mais comme la haine envers les prêtres, est un des traits du racisme. Et en même temps le prix que les hommes en soutane paient pour son altérité ». (WW 140) Comme c'est actuel !

Un des rares textes poétiques sur la prêtrise est le poème dédié à un nouveau prêtre :

*tu es nécessaire
pour enrôler Dieu
dans encore une
affaire désespérée*

*il faut ta peine
pour que Jésus pleure sur quelqu'un*

*il faut de l'infirmité
pour mettre en marche la Puissance*

*il faut ton amour bête
pour que le Feu enflamme*

(au nouveau prêtre)

Déchirure et plaie

Le voyage sur un vaste archipel d'œuvres et d'idées fait naître tôt ou tard la conscience de la déchirure et l'infaillible question sur l'identité. Quelque part à Lisbonne, lors d'un colloque, Pasierb note :

*parmi les savants je suis un artiste suspect
parmi les poètes par contre un professeur
parmi les prêtres l'un et l'autre
en Pologne européen ici polonais
toujours entre comme un lièvre sur la lisière*

(entre)

La déchirure fait naître une plaie – ce motif revient sans cesse dans les poèmes de Pasierb. La plaie devient un lieu mystérieux de rencontre de l'homme avec Dieu et de Dieu avec l'homme.

Dans les notes pour une retraite il écrit : « Nous devons nous souvenir toujours que le christianisme est né du ciel déchiré et du côté déchiré du Christ. Mémoriser le cénacle : la porte verrouillée par les gens, les plaies ouvertes de Jésus. Jésus passe par tout, sans entamer rien ».

Cathedra Summa Europae

Et ainsi des voyages sur les îles lointaines et proches, îles de temps, d'espace et de culture, émerge le contour de l'archipel. C'est un archipel qui intègre et sauve, qui unit le passé avec le présent et l'avenir, Pelplin avec Paris et Rome, l'esprit avec l'âme et le corps, l'homme avec la terre et le ciel. Cet archipel, c'est la cathédrale – métaphore de l'Europe.

« La cathédrale Europe. Emergeant des brumes romantiques du XIXe siècle comme un vaisseau-fantôme, la cathédrale médiévale se fit géante comme cathédrale-nostalgie, cathédrale-utopie. Comment expliquer le fait que nous, Polonais, après être passés à travers le feu et l'eau de la seconde guerre mondiale, avons désiré bâtir notre nouveau passé

'regothisant' les cathédrales à Varsovie, à Gniezno, à Poznań ..., sinon comme un désir de souligner notre appartenance à l'Europe ? L'Europe fut toujours une construction, l'œuvre d'une culture. Du point de vue naturel, il n'existe que l'Eurasie. L'Europe n'est pas naturellement distincte de l'Asie. Sa limite orientale est marquée par la culture. Il fallut sans cesse créer et bâtir l'Europe, assurer sa pérennité. Et il en est de même aujourd'hui : elle est diverse, jusqu'à la difformité – comme Hugo l'a écrit à propos de la cathédrale, jamais achevée, transmise en héritage et livrée aux générations nouvelles comme l'exercice le plus difficile, pleine de singularités jusqu'à la dissemblance, en dépit des murs et des barbelés de notre époque – mais toujours une, malgré tout. »⁶

* * *

Je regarde une photographie du Père Janusz d'avant. Je me le rappelle ainsi du temps des conférences à l'ATK. Un regard clair et un sourire qu'il offrait à chacun. « Un sourire splendide, contagieux, rayonnant, le visage ayant en soi quelque chose d'un oiseau majestueux – écrira Barbara Wachowicz. – Les mains d'un musicien. Élégance. Une capacité aisée de mener une conversation sociable. Charme ». Quoique cela puisse sembler banal – il aimait la vie, il aimait les gens, il aimait Dieu.

Ton sourire, Ta voix nous manquent. Que nous dirais-tu aujourd'hui, après vingt ans, Père Professeur ?

Que nous dis-tu ?

*plume sur l'eau
après le départ d'une cigogne
aussi pure*

(haïku)

Traduction Nina Brzostowska-Smólska

⁶ Janusz St. Pasierb, *Katedra symbol Europy. La cathédrale Europe*, trad. Roger Legras, Bernardinum, Pelplin 2003, p. 50.

Janos Aknay's Visual Search from an Iynage to the Icon

Book Review: Márta Nagy, *Janos Aknay as ikon/
Aknay and the Icon*, Babuszi Kiadó, Budapest 2013

Review

Branka Ivanić, National Museum, Belgrade

The book, dedicated to the work of a reputable Hungarian painter of Janos Aknay, who lives and works in Szendrő, was published in 2013 by Márta Nagy. A series of small chapters facilitates understanding and memory. It is immediately clear that this publication was created and edited by a person who is not only familiar with Christian paintings, but also a person who has considerable experience in the knowledge transfer.

The Chapter *Resonance* shows a portrait of a recent artistic tradition of Szendrő, influenced by constructivist symbolism. An excellent quality of Aknay's painting as "traditionalistic" (the quality of work is usually determined in Aknay's pictures) is determined in the field of icon poetry - *ikona* (the word is derived from the heritage of Byzantine, the treasury of Orthodox art) - and the author provides related sources for the understanding images and the action.



A careful analysis of the narrative (from the 19th century) enables Márta Nagy to take us through Aknay's works from the 19th century to the 20th century and to distinguish those features that will stabilize over the incoming century. The essential feature of Aknay's visual language - avoiding the third dimension - is a return to the tradition by discrete use of the Old Hungarian script, *astuce*, frontal position.

In order to make it clear who are beings that have seized the attention of painters, Professor Nagy turns light to the ancient knowledge and beliefs about the nature and role of angels in the life of a man (*Angels in the Bible*). We have isolated and given a reference

'regiohisant' les cathédrales à Varsovie, à Golezno, à Poznań... sinon comme un désir de souligner notre appartenance à l'Europe ? L'Europe fut toujours une construction, l'œuvre d'une culture. Du point de vue naturel, il n'existe que l'Asie. L'Europe n'est pas naturellement distincte de l'Asie. Sa limite orientale est marquée par la culture. Il faut sans cesse créer et bâtir l'Europe, assurer sa pérennité. Et il en est de même aujourd'hui : elle est diverse, jusqu'à la difformité - comme Hugo l'a écrit à propos de la cathédrale, jamais achevée, transmise en héritage et livrée aux générations nouvelles comme l'exercice le plus difficile, pleine de singularités jusqu'à la dissimilitude, en dépit des murs et des barreaux de notre époque - mais toujours une, unifié tout.

Revisions

Le regard que photographie du Père Jean est un regard qui se rappelle ainsi le temps des conférences à l'ATE. Un regard clair et un sourire qui s'effleure à chaque fois. Un sourire splendide, contagieux, rayonnant, le visage avait en soi quelque chose d'un oiseau majestueux - écrit Barbara Wuchowicz. - Les mains d'un ouvrier. Une capacité et une de mener une conversation sociale. Clarine ». Quoique cela puisse sembler banal - il aimait la vie, il aimait les gens, il aimait Dieu.

Ton sourire, Tu vois nous manquait, Que nous disais-tu aujourd'hui, après vingt ans, Père Professeur ?

Quo nous dis-tu ?

plume sur l'eau

après le départ d'une cigogne

aussi jules



Produced by the author for the publisher.

¹ Janusz M. Pasterk, *Katedra w Goleznie*. La cathédrale d'Europe, trad. Roger Legras, Bernadett-Ann, Pelpis 2005, p. 30.

Janos Aknay's Visual Search from an Image to the Icon

Book Review: Márta Nagy, *Aknay és az ikon/
Aknay and the Icon*, Balassi Kiadó, Budapest 2013

Branka Ivanić, National Museum, Belgrade

The book, dedicated to the work of a reputable Hungarian painter of Janos Aknay, who lives and works in Szentendre was published in 2013 by Marta Nagy. A series of small chapters facilitates understanding and memory. It is immediately clear that this publication was created and shaped by a person who is not only familiar with Christian paintings, but also a person who has extensive experience in the knowledge transfer.

The Chapter *Resources*, shows a portion of the recent artistic tradition of Szentendre, influenced by constructive surrealism. Art criticism qualifies Aknay's painting as "transrealistic". The quality of extrasensuality, evident in Aknay's pictures is determined in the field of lyric poetry. Marta Nagy observes a deeper artistic heritage of Szentendre, the treasury of Orthodox art icons, and helps to see in this painting related outcomes for understanding images and the act of painting of Janos Aknay.

A careful analysis of the narrative (*Towards Icon*) enables Marta Nagy to take us through Aknay's works from the 60s years of 20th century and to distinguish those features that will stabilise over the incoming decades as the essential feature of Aknay's visual language - avoiding the third dimension, orientation to the tradition by discrete use of the Old Hungarian script, flatness, frontal position.

In order to make it clear who are beings that have seized the attention of painters, Professor Nagy turns light to the ancient knowledge and beliefs about the nature and role of angels in the life of a man (*Angels in the Bible*). We have isolated and given a reference



Fig. 1. Janos Aknay, *The Angel*

of Scripture that show that angels are, primarily to God's providence, determined to be a spiritual connection between humans and God.

The medieval view of the material and the spiritual world, underlines Marta Nagy in the chapter *Church Fathers of the angels*, it is shaped, in great part, by the famous St. Dionysius the Areopagite's debate on the celestial hierarchy representation of the world of spiritual beings divided into hierarchical arrays, like the military or clerical subordination. These views influenced the visual representations of angels in Christian iconography.

In the chapter *The iconic half-length angel. Perspective*, Professor Nagy defines the prototype. It is a representation of angels in the bust, which gradually takes on new forms. The lack of perspective is especially noticeable. Starting with the premise that the geometric perspective does not reflect the natural reality but Aknay, thanks to initial constructivist conceptions of his art, formed image through the flat plans.

The artist could assume as in the Bible - if God is not showed himself to a man, he did it through his creatures. So every part of the world is a sign or symbol of the Creator, the symbol of which we boast to divine truth. Because the artist does not need to accept the phenomenal features but the very moment of their creation. Angels are invisible spiritual beings. According to the Bible and the visions of the saints, they sometimes take a visible form.

A striking feature occurs on the Aknay's angel persons: they either do not have painted eyes or those are just outlined. For an observer it makes an impression of the absence of sight. In the chapter *Without eyes* Marta Nagy recognised the cause to that phenomena in the interpretation of St. Thomas Aquinas that the bodies of the angels are actually supposed. The assumption of the presence of the angels, the author of the book express herself by chosen words of poetry, comes on suddenly and lasts for one minute. Aknay intuitively understands transient and the unreal nature of angels, and therefore the absence of eyes means to show that those who commune with angels do not need to materialise on the physical plane.

Another feature distinguishes the painter from Szentendre: the faces of his angels are divided into two parts through the line of its nose (*Angel with two faces*). Professor Nagy finds the analogy of this phenomenon in the Cubism movement, which started from the principle of displaying an object simultaneously from several angles. When these two parts are, as in the pictures of Aknay, competing in the light and darkness, then they acquire the requested symbolic meaning that Marta Nagy found in the interpretation of St. Thomas Aquinas on the ability of angels to look upon God.

Guardian angels of individuals, communities and nations Aknay paints in an attempt to present their eternal, free-flowing nature capable to ascend the prayers of the man to God and reversibly, to bring the God's gifts to man, trying to express in artistic means, his assurance that angels are a tool of salvation. For Aknay angels certainly can be a tool of painting (*Angels duties - Guardian Angel*).

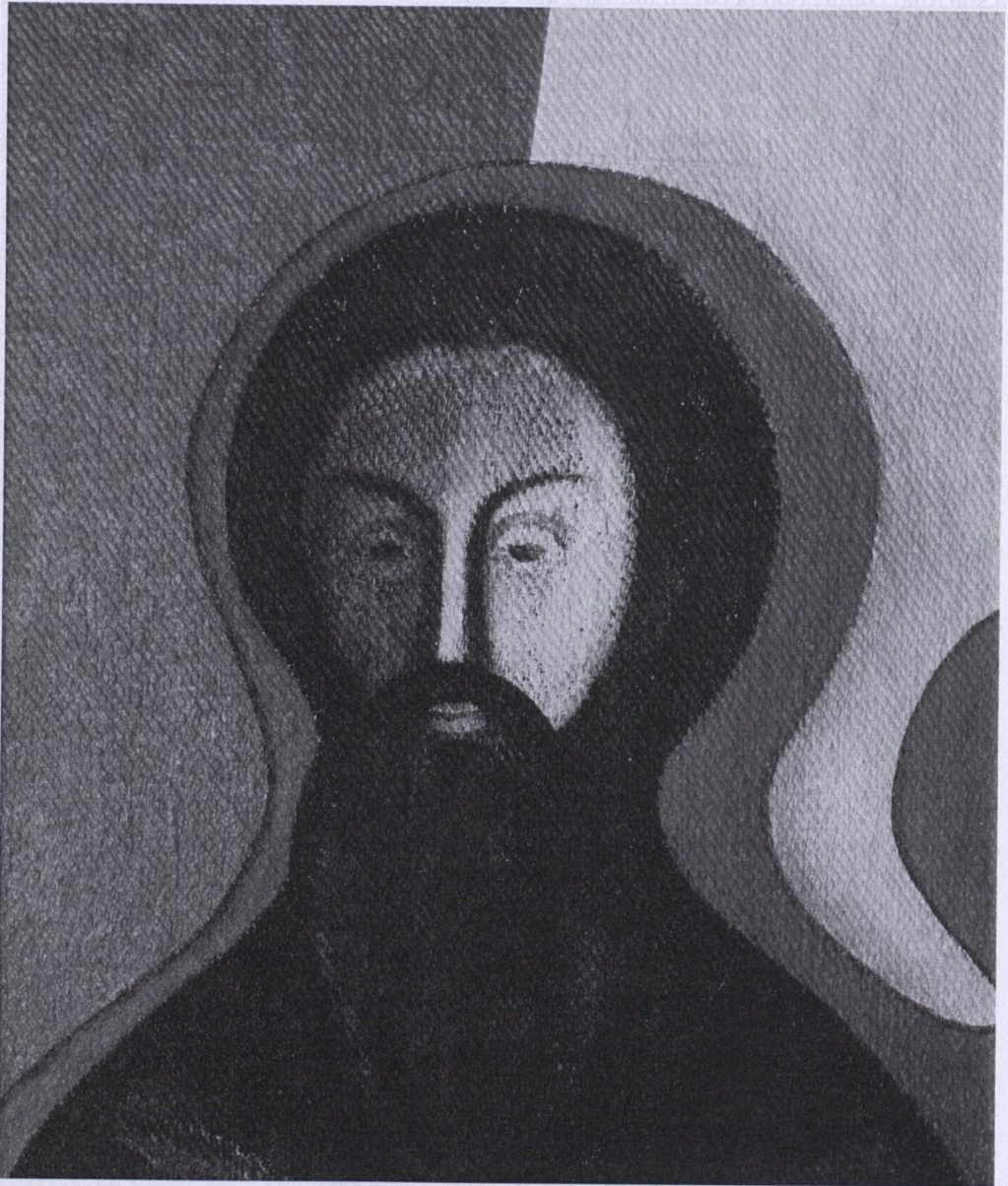


Fig. 2. Janos Aknay, Saint Naum

In the chapter *Angelic origins of painting*, the reader is reminded of the Christian tradition in which the angelic origin of painting is expressed by appearance the of images and icons that were believed to have been painted by an angel. This belief is expressed by representations of St. Luke while painting the Virgin, behind which often stands an angel as an instrument for the realisation of the divine plan.

There are a myriad of angelic forms (*Sameness and diversity of angels*). They are also at the same time different and identical. The differences are explained by the idea that angels have personality and free will. The differences in the figures of angels are visible in Aknay's pictures. Similarly, a man and angels are created beings with free will. Misused freedom leads to their fall. In the pictures of Janos Aknay angels are shown as current events and the observer remains in doubt whether watching angels who will come, who has come or it is only memory.

Aknay's angels were never in action. Even when their intended role is guarding the cities they are standing still. They do not speak, do not ask, do not explain. They just show themselves - as a sign of God's presence. Another well-established detail in these paintings is an abstract background. This phenomenon may be related to the words of St. Thomas Aquinas, who said that the angels were created before the creation of the material world, and therefore are beyond time and space. In Aknay's images it is seen by the golden colour of the traditional painting of the Middle Ages marking the uncreated divine light. The primary colours resemble the images created by the art group The Blue Rider. Light and silence emanating from the old icons were transferred to a sensitive hand by the artist in the modern world, explains the author of the book (*Time and space*).

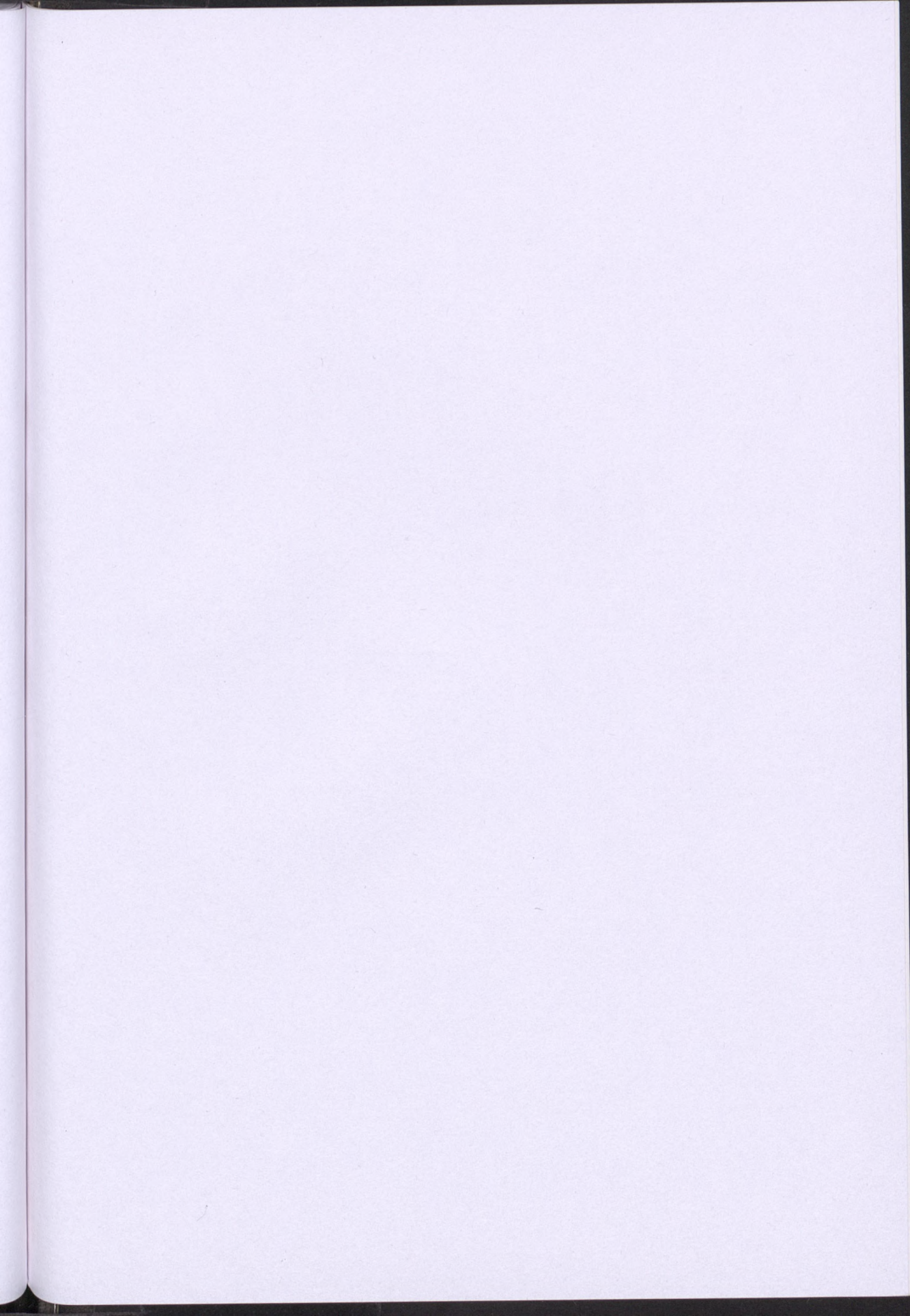
The head of an angel. Nimb - belongs to the third group of image. The angelic heads are solid, hard-neck, split face. A special addition to this group of paintings is a mark of the angel's holiness - halo or nimb. Sometimes the halos are presented in a traditional way, often presented in a special manner, as in organic connection with his head. Sometimes a halo extending to the chest in such a way that suggests the existence of another angel behind. This again reflects the dual nature of angels at the same time looking to the divine and man's reality.

Angels' heads without faces in these pictures remind Martha Nagy to the motif of "angels who observe God" (*Particles reviews*). This stateless persons also warns that spiritual beings do not need senses to accept reality. It can be said that some recent Aknay works show some relationships between icons and idols. Differences that caused even armed conflicts in the past, we see in the pictures of this Szentendre artist in ironically or in a self-ironically way, in a continuous game play with the forms and implications that achieve their combination.

Finally concludes Professor Marta Nagy Aknay's angels are not "quotes" or nostalgic evocation. They convey a simple scheme of icons so that it always offers a path to

a metaphysical background hidden behind. In Byzantine painting was not pursued to view external form, but his sense that originates from the beauty and goodness of God. The Szentendre artist does not seek to represent the real world, but immutable essence of things. As the icons always follows certain iconographic type, unchanged in its setting, Aknay creates angels in an attempt to, in accordance with Christian iconography, in his own way presents a type of angelic figure as a mediator between the two worlds. This artist does not create his own angels, he tries to present them in their nature, their own self-awareness and unique personality.

It may be said at the end that the reader has in his hands the perfect little book. It has a clear and harmonious flow of presentation, a number of chapters in this view, consequently accompanied by skilfully arranged reproductions of Janos Aknay's paintings, selected examples of early Christian and Byzantine treasures, along with some analogy work of modern Hungarian painters. Although this study is written in an easy and understandable language designed for the interested public, critical apparatus allows other researchers to come to the reference literature. Clear English translation of Angelika Reichmann contributes to both publications, as well as paintings of Janos Aknay to expand its international audience. Attractiveness of the book contributes a particularly elegant solution for the cover made by Gábor Domján.



a metaphysical background hidden behind. In Byzantine painting was not pursued to view external form, but his sense that originates from the beauty and goodness of God. The Szentendre artist does not seek to represent the real world, but immutable essence of things. As the icons always follows certain iconographic type, unchanged in its setting, Aknay creates angels in an attempt to, in accordance with Christian iconography, in his own way presents a type of angelic figure as an mediator between the two worlds. This artist does not create his own angels, he tries to present them in their nature, their own self-awareness and unique personality.

It may be said at the end that the reader has in his hands the perfect little book. It has a clear and harmonious flow of presentation, a number of chapters in this view, consequently accompanied by skillfully arranged reproductions of János Aknay's paintings, selected examples of early Christian and Byzantine treasures, along with some analogy work of modern Hungarian painters. Although this study is written in an easy and understandable language designed for the interested public, critical apparatus allows other researchers to come to the reference literature. Clear English translation of Angetika Kéltan, an contributes to both publications, as well as paintings of János Aknay to expand its international audience. Attractiveness of the book contributes a particularly elegant solution for the cover made by Gábor Domján.





ARCHEOBOOKS.COM
BOOKS EXCAVATED

*Current and previous volumes of Series Byzantina
are available from the official distributor:*

www.archeobooks.com



ISSN 1733-5787