

Chrystus Pantokrator na gemmie bizantyńskiej z kościoła pw. NMP Królowej Polski w Kruszyne¹

Gemma z przedstawieniem Chrystusa Pantokratora z kościoła pw. NMP Królowej Polski w Kruszyne należy do bardzo cennych przykładów drobnej plastyki bizantyńskiej. Jak w wielu podobnych przypadkach niewielki przedmiot wprawiono wtórnie w dzieło złotnicze warsztatu zachodniego – w późnogotycki pacyfikał datowany na pierwszą połowę XVI w.² (il. 1–3), który jeszcze do niedawna znajdował się we wspomnianym kościele, a obecnie przechowywany jest w Muzeum Diecezjalnym we Włocławku. Pacyfikał wzmiankowany był po raz pierwszy w 1988 r. w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*³, a w 1991 r. został udostępniony na wystawie *Skarby diecezji włocławskiej* i opisany w towarzyszącym jej katalogu⁴. Jedynie pierwsza ze wspomnianych publikacji zawiera informację o wprawionej w dzieło złotnicze gemmie. Kamea ujawniona została następnie w trakcie kwerendy bizantyników w zbiorach kościelnych i muzealnych, zaplanowanej i wykonanej pod kierunkiem prof. Anny Różyckiej Bryzek przez dr. Michała Myślińskiego w latach dziewięćdziesiątych minionego wieku w ramach programu badawczego Instytutu Historii Sztuki UJ. Myśliński opisał zabytek w artykule podsumowującym kwerendę w „Biuletynie Historii Sztuki” z 2006 r.⁵, lecz nie załączył ilustracji.

¹ Tekst jest zmodyfikowaną wersją referatu wygłoszonego w Szamotułach 10.05.2012 r. na konferencji *Obraz świętości – świętość w obrazie*, zorganizowanej przez Instytut Filologii Słowańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Muzeum-Zamek Górków w Szamotułach. Referat odczytany został także w języku angielskim 7.09.2012 r. w Krakowie, w trakcie sympozjum *Mimesis in Byzantine Art – Classical, Realistic or Imitative*, zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu im. Jana Pawła II w Krakowie we współpracy z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod patronatem Komisji Bizantynologicznej Komitetu Nauk o Kulturze Antyku Polskiej Akademii Nauk. Opublikowany został w wersji angielskiej w czasopiśmie „Apulum” w 2015 r.

² *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), ametyst (?), Konstantynopol (?), koniec XI w. lub początek XIII w., wtórnie wprawiona w pacyfikał na początku XVI w., srebro złoczone, odlewane, rytowane, kameryzowane, wys. 56 cm, szer. 21,5 cm, śr. stopy 17 cm, pochodzi z kościoła pw. NMP Królowej Polski w Kruszyne, Włocławek, Muzeum Diecezjalne, nr inw. MG-2543; *Skarby diecezji włocławskiej* [katalog wystawy], red. Marek Zapędowski, Włocławek 1991, s. 79, kat. 50, tabl. XI. Zabytek pozostawał wówczas jeszcze w kościele.

³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 11, *Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, z. 18, *Włocławek i okolice*, oprac. Wanda Puget i in., Warszawa 1988, s. 147, il. 460.

⁴ *Skarby diecezji włocławskiej*...

⁵ Michał Myśliński, *Gemmy późnoantyczne i bizantyńskie w polskich kolekcjach muzealnych*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2006, t. 68, nr 2, s. 230.



Il. 1. Pacyfikał z gemmą bizantyńską, początek XVI w., srebro złocone, odlewane, rytowane, kameryzowane, wys. 56 cm, szer. 21,5 cm, śr. stopy 17 cm, pochodzi z kościoła pw. NMP Królowej Polski w Kruszynie, Włocławek, Muzeum Diecezjalne, nr inw. MG-2543, fot. Michał Grychowski, 2010



Il. 2. *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), ametyst (?), Konstantynopol (?), koniec XI w. – początek XIII w., wtórnie wprawiona w pacyfikał na początku XVI w., Włocławek, Muzeum Diecezjalne, fot. Michał Grychowski, 2010



Il. 3. Pacyfikał z gemmą bizantyńską (rewers: *Ukrzyżowanie*), początek XVI w., srebro złocone, odlewane, rytowane, kameryzowane, wys. 56 cm, szer. 21,5 cm, śr. stopy 17 cm, pochodzi z kościoła pw. NMP Królowej Polski w Kruszynie, Włocławek, Muzeum Diecezjalne, nr inw. MG-2543, fot. Michał Grychowski, 2010

Reprodukcję omawianej gemmy opublikowano po raz pierwszy dopiero w 2011 r. w albumie poświęconym najcenniejszym klejnotom w Polsce, który przygotowali pracownicy Zamku Królewskiego na Wawelu – Dariusz Nowacki i Magdalena Piwocka⁶.

Gemma przedstawia wizerunek Chrystusa w typie Pantokratora w ujęciu frontalnym, który błogosławi prawą dłonią, podczas gdy w lewej trzyma księgę Ewangelii (por. il. 2). Głowę Chrystusa okala nimb krzyżowy. W tle umieszczono ryty hierogram: IC XC. Należy zwrócić uwagę, że artysta zdołał zmieścić w oprawie Ewangelii pięć guzów imitujących kamienie szlachetne, którymi w pierwszym tysiącleciu zdobiono często księgi liturgiczne. Podobne owale wypełniły rozwidlony krzyż w nimbie, zastępując zwyczajowe litery Ω O N, oznaczające „Tego, który Jest”.

Myśliński uznał, że gemma została wykonana z lapis-lazuli w XI–XII w. (zatem zgodnie z informacjami zawartymi w KZSP) w Konstantynopolu. Stwierdził też, że brakuje jakichkolwiek danych o wcześniejszych losach kamei, jeszcze przed jej ujawnieniem w Kruszyńcu. Wskazał, że strój Chrystusa składa się z kolobionu i skaramangionu. Dariusz Nowacki i Magdalena Piwocka opisując omawiane dzieło, przypomnieli, że wizerunek Chrystusa Pantokratora, Wszechwładcy i Sędziego należał do najważniejszych typów przedstawieniowych od początków obrazowania chrześcijańskiego. Inaczej rozpoznali oni materiał, z którego wykonano gemmę, uznając, że jest to ametyst. Badacze podtrzymali datowanie na XI lub XII w. – potwierdzili zatem, że ów cenny przedmiot powstał w czasach panowania dynastii Komnenów. Przypomnieli również o grabieży tego typu dzieł w trakcie IV wyprawy krzyżowej i o ich masowym wywozie do Wenecji, gdzie stawały się przedmiotem naśladownictwa⁷. Gemma wprawiona została w krzyż ołtarzowy powyżej centralnie umieszczonego *repositorium* z relikwiami pasyjnymi. Autorzy zauważyli, że wśród kilkunastu gemm bizantyńskich znajdujących się w polskich zbiorach ta wyróżnia się większymi rozmiarami⁸.

Myślę, że przy określaniu czasu powstania omawianej gemmy należy utrzymać szeroki zakres ram chronologicznych, uwzględniając nawet początek XIII w. (czego dowodzą analogie przytoczone na końcu artykułu). Wydaje się bardzo prawdopodobne, że przedmiot wykonano z ametystu – wskazuje na to charakterystyczna fioletowa barwa kamienia, niemniej kwestię tę mogłyby rozstrzygnąć ostatecznie dopiero badania materiału. Ametystu używano już w okresie wczesnobizantyńskim, czego przykładem jest pochodząca z VI w. kamea ze św. św. Jerzym i Demetriuszem, która wchodziła w skład skarbu odnalezionego w 1912 r. w Londynie (tzw. The Cheapside Hoard). Materiał do wykonania tego typu dzieł wybierano nie tylko na podstawie jego właściwości estetycznych, lecz

⁶ Dariusz Nowacki, Magdalena Piwocka, *Klejnoty w dawnej Polsce*, Inowrocław 2011, s. 152–153.

⁷ *Ibidem*, s. 152.

⁸ *Ibidem*, s. 153.

przede wszystkim ze względu na związaną z nim symbolikę⁹. W Biblii ametyst wymieniony jest jako dwunasty kamień zdobiący fundament Niebiańskiego Jeruzalem (Ap 21, 18–20).

Charakter omawianej gemmy oraz kontekst, w którym ona obecnie funkcjonuje, skłaniają do szeregu refleksji związanych m.in. z recepcją dzieł wschodniej sztuki sakralnej na gruncie zachodnim. Gemmy bizantyńskie stały się łupami wojennymi, zdobytymi przez krzyżowców po zajęciu i splądrowaniu Konstantynopola w 1204 r. podczas IV wyprawy krzyżowej. Następnie trafiły do kościołów i zbiorów prywatnych w Europie Zachodniej. Szczególnie licznie pojawiły się w Wenecji, która była największym beneficjentem wspomnianej krucjaty. Dzieła rzemiosła bizantyńskiego wzbudzały ogromny podziw ze względu na wysoką klasę artystyczną. Chętnie powielano je więc w warsztatach weneckich, które tak bardzo wyspecjalizowały się w naśladowaniu, że niekiedy trudno jest rozstrzygnąć, czy miejscem powstania konkretnej gemmy był Konstantynopol, czy też Wenecja. Twórcy renesansowi prześcigali się również w imitowaniu gemm antycznych, stąd powszechne występowanie tego typu dzieł w XV i XVI w. w całej Europie. Do najznakomitszych mistrzów-kopistów należeli m.in. Cennino Cennini, Jan Jakub Caraglia czy Ottavio Miseroni.

Problemy atrybucyjne dotyczą również okresu wczesnobizantyńskiego – dla szeregu gemm pochodzących z VI w. nierozwiązaną pozostaje kwestia, czy wykonano je w Konstantynopolu, w Rawennie, czy w Palestynie¹⁰. Jedna z najcenniejszych gemm znajdowała się w kolekcji Karola Lanckorońskiego i jest obecnie eksponowana w Skarbcu Zamku Królewskiego na Wawelu¹¹. Na ziemi polskiej w okresie chrystianizacji, tj. w X–XI w., trafiały też niekiedy oryginalne gemmy antyczne, jak chociażby ta z motywem skaczącego lwa, odkryta na Ostrowie Tumskim w Poznaniu w 2006 r.¹² Słynnym znaleziskiem, przechowywanym w zbiorach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, jest gemma bizantyńska (intaglio) wykonana z heliotropu, z wizerunkiem Matki Boskiej na rewersie i przedstawieniem *Hystery* na awersie – demona nieczystych mocy,

⁹ Zob. m.in. Bisséria V. Pentcheva, *Epigrams on Icons* [w:] *Art and Text in Byzantine Culture*, red. Liz James, Cambridge 2007, s. 120–138; eadem, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, Philadelphia 2010, *passim*; Stefania Gerevini, *Christus crystallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West* [w:] *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, red. James Robinson, Lloyd de Beer, Anna Harnden, London 2015, s. 92–99.

¹⁰ Myśliński, *Gemmy późnoantyczne...*, poz. 4–6. Jedna z ostatnich monografii na ten temat, zob Jeffrey Spier, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden 2007. Dziękuję panu dr. Piotrowi Grotowskiemu za jej udostępnienie.

¹¹ Jan Kanty Ostrowski, *Karol Lanckoroński (1848–1933). Polish connoisseur and friend of art*, *Studies in Ancient Art and Civilisation*, „Zeszyty Naukowe UJ”, t. 1111, *Prace z archeologii*, z. 56, Kraków 1993, s. 53–79, fig. 5.

¹² *Skaczący lew*, gemma (intaglio), karneol, II–III w., najprawdopodobniej „oczko” pierścienia; Diana Kolbuszewska, *Antyczna gemma z Poznania*, „Gazeta Wyborcza” 2006, 30 listopada.

personifikowanego jako pół-kobieta, pół-zwierzę, zagrażającego matkom w połogu. Gemma przemyska pełniła funkcję amuletu zakłęciowego¹³.

Problem atrybucyjny dotyczy przede wszystkim tych dzieł, które pojawiły się na Zachodzie w niewyjaśnionych okolicznościach i mają często skomplikowane losy, nieznajdujące, niestety, potwierdzenia w źródłach. Przykładem większego zbioru gemm, który oczekuje na opracowanie, jest kolekcja przechowywana w Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Dzieła tego typu, wykonywane w niewielkich kamieniach półszlachetnych, datowane są na okres od XI do XIV w. Okres średniobizantyński, czasy dynastii macedońskiej i komneńskiej zaznaczyły się wyraźnym wzrostem produkcji rzemieślniczej, której refleksy obejmowały całą Europę.

Rozważana gemma stanowi zatem przyczynek, by zwrócić uwagę na kilka zjawisk: wzmożoną produkcję gemm w okresie średniobizantyńskim, zwiększoną atrakcyjność tych wyrobów na Zachodzie Europy, zwłaszcza po zdobyciu Konstantynopola, oraz na funkcję, jaką pełniły w społeczności katolickiej, m.in. na terenach dawnej Rzeczypospolitej.

W odniesieniu do ostatniego punktu zwraca uwagę fakt, że gemmy zyskiwały niekiedy wtórne, kosztowne oprawy. Można zatem przypuszczać, że traktowano je w sposób wyjątkowy, być może także dlatego, że pochodziły ze Wschodu.

Rozważania należałoby rozpocząć od upamiętnionego na omawianym kamieniu wizerunku Chrystusa. Warto przypomnieć, jakie były początki obrazowania oblicza Chrystusa w sztuce chrześcijańskiej. Trzeba również pamiętać, że plastyczne przedstawienia Jezusa stały się źródłem napięć i polemik doby ikonoklazmu.

¹³ *Hystera (?) / Matka Boska Oranta*, gemma (intaglio) dwustronna, heliotrop, Konstantynopol, wys. 57 mm, szer. 47 mm, Przemysł, Muzeum Narodowe Ziemi Przemyskiej, nr inw. MPH 1865; Tadeusz Gawryś, Apolinary Garlicki, Kazimierz Marian Osiński, *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemysłu*, „Rocznik Przemyski” 1912, t. 1, s. 107–108; Vitalien Laurent, *Amulettes byzantines et formulaires magiques*, „Byzantinische Zeitschrift” 1936, t. 36, tabl. 5, il. 1; Eligia Gąssowska, *Bizancjum a ziemię północno-zachodnio-słowiańskie we wczesnym średniowieczu. Studium archeologiczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 158, przyp. 279; Jeffrey Spier, *Medieval Byzantine Magical Amulets and their Tradition*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1993, t. 56, kat. 57, tabl. 5c; Mirosław Piotr Kruk, Aleksandra Sulikowska-Gąska, Marcin Wołoszyn, *Sacralia Ruthenica. Early Ruthenian and Related Metal and Stone Items in the National Museum in Cracow and National Museum in Warsaw. Dzieła staroruskie bądź z Rusią związane z metalu i kamienia w Muzeum Narodowym w Krakowie i w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Warszawa 2006, s. 124–125, 149; Myśliński, *Gemmy późnoantyczne...*, s. 232, poz. kat. 9; Grażyna Bąkowska, *Gem from Przemysł – Antique Influences and Christian motifs* [w:] *European Association of Archaeologists, 12th Annual Meeting. Programme and Abstracts*, red. Halina Dobrzańska, Bartłomiej Sz. Szmoniewski, Kinga Ryba, Kraków 2006, s. 262; Marcin Wołoszyn, *Między Gniezmem, Krakowem a Kijowem. Archeologia o wczesnośredniowiecznych relacjach polsko-ruskich i formowaniu polsko-ruskiego pogranicza* [w:] *U źródeł Europy Środkowo-Wschodniej: pogranicze polsko-ukraińskie w perspektywie badań archeologicznych*, red. Maciej Dębiec, Marcin Wołoszyn, Rzeszów 2007, il. 12a; Andrzej Buko, *Tribal societies and the rise of early medieval trade: archaeological evidence from Polish territories (eight – tenth centuries)* [w:] *Post-Roman Towns, Trade and Settlement in Europe and in Byzantium*, vol. 1, *The Heirs of the Roman West* (= Millenium Studies), ed. Joachim Henning, Berlin 2007, il. 9, s. 445.

Należy tu przywołać dawne ustalenia André Grabara, który wskazał, że w sztuce wczesnochrześcijańskiej nastąpiła recepcja formuły zaczerpniętej z ikonografii cesarskiej¹⁴. Następowala ona systematycznie, mimo że wielu Ojców Kościoła pierwszych wieków manifestowało niechętną postawę¹⁵ wobec funkcji obrazu w kulturze chrześcijańskiej Europy. Dlatego też kształtowanie się pozycji ikony w odbiorze społecznym było bardzo długim procesem. Poglądy Ojców Kościoła oparte zostały na zakazie zawartym w Dekalogu (Wj 20,4–5). Do Dekalogu odwoływała się także tradycja żydowska. To na nią właśnie powołał się Orygenes, który zalecił, by wzorem pozostało prawo żydowskie (*Contra Celsum* IV, 31). Tertulian zaś stwierdził kategorycznie, że artysta został zesłany przez diabła. Teolog wypowiedział tę opinię na marginesie sprzeciwu, który zgłosił wobec ozdobienia wizerunkiem Dobrego Pasterza kielicha eucharystycznego (*De Idolatria*, 3)¹⁶, podobnego zapewne do tzw. Kielicha Antiocheńskiego z pierwszej połowy VI w., zachowanego w zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku¹⁷. Inne wypowiedzi pisarzy i teologów we wczesnym chrześcijaństwie (w II w.) – równie krytyczne – wskazują na bałwochwalczy kult „bóstw martwych” (*Didache – Nauka Dwunastu Apostołów*), „kawałków drzewa lub kamienia” (Tacjan Syryjczyk), „kamieni i drewna, złota i srebra” (Atenagoras z Aten), „posągów, zimnych obrazów” (Tertulian, *Apologetyk*).

Klemens Aleksandryjski (*Pedagogus* III, 59, 2) dopuszczał już jednak wizerunki napieczęte pod warunkiem, że nie przedstawiały Boga. Natomiast Hipolit ograniczył się do tak brzmiącego nakazu: „Jeśli ktoś jest malarzem lub rzeźbiarzem, należy mu zwrócić uwagę, że nie wolno mu sporządzać wizerunków bóstw, a gdyby nie zechciał tego zaprzestać, należy go odprawić”. (*Traditio Apostolica*, 16)¹⁸. Dość powszechny sprzeciw Ojców Kościoła został wyrażony na synodzie w Elwirze w 308 r. w kanonie XXXVI.

Zdaniem ojca Tadeusza Łukaszuka pogląd o ikonofobii pierwotnego Kościoła opierał się na trzech przesłankach:

¹⁴ André Grabar, *Le premier art chrétien. La vie des formes*, Paris 1966; *idem*, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968.

¹⁵ Zob. m.in. Mirosław Piotr Kruk, *Sztuka w Cesarstwie Rzymskim w IV wieku* [w:] *Świat rzymski w IV wieku*, red. Paweł Filipczak, Rafał Kosiński, Kraków 2015, s. 460–462.

¹⁶ Niechęć Tertuliana do sztuk plastycznych była podobna do tej, z jaką Ojcowie Kościoła odnosili się do sztuk teatralnych: chodziło o tworzenie jakości sztucznej, zmyślonej... wszak każdy wizerunek wykonany przez człowieka musiał być z założenia fałszywy w stosunku do oryginału, zob. Tertulian, *De spectaculis*, rozdz. 23.

¹⁷ *Byzantium 330–1453*, red. Robin Cormack, Maria Vassilaki [w:] *Royal Academy of Art w Londynie, 25 październik 2008 – 22 marzec 2009* [katalog wystawy], Londyn 2008, poz. kat. i il. 19.

¹⁸ Barbara Filarska, *Archeologia chrześcijańska zachodniej części Imperium Rzymskiego*, Warszawa 1999, s. 19; Bożena Wronikowska, *Poglądy Ojców Kościoła na sztukę w ciągu pierwszych dwóch stuleci istnienia Kościoła*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne KUL” 1978, t. 26, z. 4, s. 5–12; Jeffrey Spier, *Late Antique and Early...*, s. 15.

1. Na wspomnianym wyżej XXXVI kanonie synodu w Elwirze: „Postanawiamy, że w Kościele nie powinno być obrazów, aby nie malowano na ścianach tego, co jest czczone i adorowane” (PL 84, 306)¹⁹.
2. Na domniemanym liście Euzebiusza z Cezarei do Konstantyny, siostry cesarza Konstantyna Wielkiego, w którym autor opowiadał się przeciwko wizerunkom Jezusa Chrystusa i oddawaniu im czci.
3. Na kilku fragmentach pochodzących z pism Epifaniusza z Salaminy (około 315–403), biskupa z Cypru, w których kapłan skarżył się na bezradność w swoim samotnym oporze wobec rozprzestrzeniania się wizerunków Chrystusa. Epifaniusz twierdził, że wizerunek pozbawiony jest prawdy i w konsekwencji fałszywy (*pseudonymos*). Obrazoburcy chętnie powoływali się potem na tę opinię, mimo że została ona wygłoszona w okresie poprzedzającym przełom, zatem nie mogła być miarodajna dla wyrażenia skomplikowanej problematyki chrystopologicznej, tak znaczącej w sporze obrazoburczym. Sam Epifaniusz bywa uznawany za pierwszego ikonoklastę, który zniszczył barwny obraz Chrystusa, bo uznał malowanie Boga i świętych za bałwochwalstwo wprowadzone za sprawą diabła.

Nauczanie Kościoła w odniesieniu do obrazów musiało ugiąć się przed praktyką zdobienia sarkofagów i katakumb wizerunkami Chrystusa oraz czynionych przez niego cudów, interpretowanych w duchu soteriologicznym. Lęk, by Kościół Chrystusa nie wszedł w koleiny utarte przez inne religie Wschodu, rozpowszechnione w Cesarstwie Rzymskim, musiał ustąpić pragnieniu ilustrowania przesłania Ewangelii. Warto zaznaczyć, że w czasie formowania się ikonografii chrześcijańskiej w judaizmie miał miejsce krótki epizod ikonografii żydowskiej, wyrosłej na gruncie długotrwałego funkcjonowania w kręgu kultury hellenistycznej, następnie grecko-rzymskiej. Objęte zakazami obu religii ilustracje jednak powstawały, np. na początku III w. w Dura Europos – zarówno w synagodze, jak i w domu zgromadzeń chrześcijan. Helios na rydwanie w otoczeniu znaków zodiaku ozdobił posadzki synagog palestyńskich, a Helios interpretowany jako Chrystus – *Sol Invictus* znalazł swoje miejsce w mauzoleum Juliuszy w pobliżu domniemanego tropajonu św. Piotra, w centrum podziemnej części bazyliki watykańskiej²⁰.

Doniosłe, ale niedocenione na Zachodzie, okazały się postanowienia tzw. synodu trullańskiego, zwołanego przez cesarza Justyna II i obradującego

¹⁹ Tadeusz Łukaszuk, *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*, Kraków 2008, s. 49–54.

²⁰ Jerzy Miziołek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991; Uzi Leibner, *The Galilean Synagogue of Khirbet Hamam, Eastern Galilee: Art and Interpretation* [w:] *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies*, t. 2, *Abstracts of Round Table Communications*, red. Ilija Georgiev Iliev i in., Sofia 2011, s. 123; Rina Talgam, *The Zodiac, Helios and the Seasons in Early Byzantine Synagogues: Between Paganism and Christianity* [w:] *Proceedings of the 22nd International...*, s. 124.

w Konstantynopolu w 692 r. Istotne były zwłaszcza trzy kanony²¹. Kanon LXXIII dotyczył znaku krzyża i należnej mu czci, z którą nie można pogodzić faktu malowania go na ziemi, deptanej ludzkimi stopami. Dlatego też synod surowo zakazał tej praktyki, grożąc ekskomuniką tym, którzy się do zakazu nie zastosują. Kanon LXXXII wskazywał na potrzebę odejścia od symbolicznego przedstawiania Chrystusa pod postacią (gr. *typos*) baranka (J 1, 28). O ile symbole były dopuszczalne, o tyle na obrazach Chrystus, który gładzi grzechy świata, powinien być przedstawiany – zamiast dawnego baranka – w ludzkim kształcie. Kanon C dotyczył obrazów moralnie dwuznacznych, szkodliwych, rozbudzających uczucia niskie. Synod zakazał wystawiania takich dzieł, zapewne świeckich, pod karą wykluczenia ze wspólnoty kościelnej.

Napięcia związane z problemem wizualizacji osób boskich i świętych doprowadziły w końcu na Wschodzie do tzw. kontrowersji ikonoklastycznej, której efektem była walka cesarzy dynastii izauryjskiej z ikonami jako obiektami bałwochwalczego kultu. W konsekwencji zaprzepaszczone ogromną część dziedzictwa, niszcząc je bezpowrotnie. Zaciekłość, z jaką zwalczano ikony, tłumaczono także dążeniem władzy świeckiej do osłabienia potęgi monasterów, których dobrobyt i prestiż opierały się w dużej mierze na lokalnym kulcie czczonych obrazów. Kwestię kultu próbował uregulować w przerwie owej walki Sobór Nicejski II, który obradował w 787 r. W kanonie VII wyjaśniono powód, dla którego Sobór zdecydował się zająć w tej sprawie stanowisko: „Wcześniejsze błędy pociągają za sobą następne – tak i bezbożna herezja oszczerców chrześcijan pociąga za sobą inne bezbożności. Przeto nie tylko pozdejmovano ze ścian kościołów czcigodne obrazy, lecz zaprzestano też i innych praktyk, które trzeba przywrócić i zatrzymać zgodnie z tym, co nakazuje prawo pisane i niepisane”²². W kanonie IX nakazano złożenie wszelkich pism krytycznych wobec kultu świętych obrazów w domu biskupa Konstantynopola, „aby były zamknięte z innymi pismami heretyckimi”²³, bowiem – jak wspomniano w kanonie XVI – „powstała herezja, która skalała Kościół katolicki – ci oszczercy chrześcijan i ich zwolennicy nie zadowolili się tylko potępieniem malowanych obrazów [*εικονικὰς ἀναζογραφήσεις*], ale zwrócili się przeciwko każdemu rodzajowi pobożności i prześladowali ludzi praktykujących życie święte i pobożne [...]”²⁴.

Przyjęta wówczas wykładnia świętości ikony oparta została głównie na nauce św. Jana z Damaszku. Obraz – według słów tego wybitnego teologa – przywołuje oryginał, ale różni się od pierwowzoru. Nosi bowiem jego imię, ale nie naturę, gdyż prawdziwym obrazem Boga jest jego Syn wcielony. Stąd ikonie należne są szacunek i cześć, lecz nie – uwielbienie. Punktem

²¹ Łukaszuk, *Ikona w życiu...*, s. 58–66.

²² Tłumaczenie za: *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 1, 327–787, oprac. ks. Arkadiusz Baron, ks. Henryk Pietras, Kraków 2007, s. 357.

²³ *Ibidem*, s. 359.

²⁴ *Ibidem*, s. 369.

wyjścia dla teorii św. Jana z Damaszku była koncepcja zawarta w pochodzącym z IV w. wykładzie św. Bazylego *O Duchu Świętym*, która głosiła, że cześć oddawana ikonie przechodzi na prototyp: *Ἡ τῆς εἰκόνοσ τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει* obrońców obrazów²⁵. Wprowadzona została doniosła, jakościowa dystynkcja między konwencjonalną sztuką naśladowczą – *κατὰ μίμησιν* lub *κατὰ τέχνην*, a obrazami rzeczywistymi – *κατὰ φύσιν*, zarówno w pismach św. Jana z Damaszku, jak i Ojców Soboru Nicejskiego II czy Teodora Studyty²⁶. Niekiedy zapomina się, że przestrogi papieża Grzegorza Wielkiego czy argumentacja tzw. *Ksiąg karolińskich* – z pewnością w obawie przed idolatrią – szły znaczenie dalej, przyznając wyższość słowu pisanemu i przestrzegając przed złudnymi sugestiami obrazowych iluzji, traktowanych zbyt poważnie, podczas gdy powinny pełnić jedynie rolę drugorzędną – jako ilustracje minionych wydarzeń, dopuszczone zaledwie do wnętrza kościoła i dalekie od wyższych funkcji i godności²⁷. Zalecenia te miały wymiar bardzo pragmatyczny, podczas gdy wschodnia myśl szukała rozwiązań na gruncie subtelnych rozróżnień z użyciem całej gamy pojęć o charakterze teologiczno-filozoficznym. Trudny do przecenienia jest tu wkład wizji platońskiej. Jednym z pierwszych Ojców Kościoła, który wykorzystał wywód św. Bazylego, osadzając go w platońskim rozumieniu porządku świata, był św. Atanazy. Argumentował on sens adorowania cesarza poprzez jego wizerunek tym, że owo plastyczne wyobrażenie jest zarówno jego formą (*μορφή*), jak i jego ideą (*εἶδος*)²⁸. Neoplatonizm legł u podstaw teorii emanacji oraz dostrzegania nie tylko jedności formy i idei, lecz także odbicia myśli wyższych w tym, co w hierarchii zstępującej jest niższe. A zatem jeśli człowiek był obrazem Boga, to dzieła materialne również stawały się odbiciem pierwowzoru.

Główne argumenty ikonoklastów, które przypomniał Henry Chadwick, opierały się na: drugim przykazaniu Dekalogu, stwierdzeniu, że człowiek jest ziemskim obrazem Boga, oraz uznaniu, że sporządzanie wizerunku Chrystusa zakłada nestoriańskie oddzielenie jego natury ludzkiej od boskiej lub oznacza ograniczenie i zawężenie jego boskiej istoty. Argumenty ikonodulów brzmiały zaś następująco: drugie przykazanie jest nakazem czasowym; cześć oddaje się nie ikonom, ale tym, których one przedstawiają; szacunek okazywany sługom Chrystusa nie oznacza bezwarunkowego kultu; ikony są następstwem przywoływania świętych, wspomagają pobożność i są w powszechnym użytku; obrazom można przypisać taką wartość, jaką mają relikwie²⁹.

²⁵ Gerhart Burian Ladner, *The concept of the Image in the Greek Fathers and Byzantine Iconoclastic Controversy*, „Dumbarton Oaks Papers” 1953, t. 7, s. 3.

²⁶ *Ibidem*, s. 4.

²⁷ Elżbieta Wolicka, *Wiara i wyobraźnia. W poszukiwaniu źródeł współczesnego kryzysu obrazowania wiary*, „Rocznik Humanistyczny” 1996, t. 44, z. 4, s. 24.

²⁸ Ladner, *The concept of the Image...*, s. 8.

²⁹ Henry Chadwick, *Kościół w epoce wczesnego chrześcijaństwa*, tłum. Andrzej Wypustek, Warszawa 2004, s. 283, przyp. 76 (wydania w języku angielskim: 1967, 1993).

Krystalizacja pojęcia ikony w rozumieniu tradycyjnym, jej funkcji i odbioru, miała niewątpliwie swoje źródła w sporach ikonoklastycznych pierwszego tysiąclecia oraz w wypracowanej wówczas argumentacji na rzecz obrony kultu obrazów, zawartej w pismach św. Jana z Damaszku i Teodora Studyty. Tak pogłębiona refleksja nad rolą obrazu w Kościele stanowiła *novum*, którego ukoronowaniem stały się postanowienia Soboru Nicejskiego II w 787 r. Jak przypominała Elżbieta Wolicka, na Wschodzie wykształciła się wówczas ontoteologia świętych wizerunków oparta na doktrynie chrystologicznej, dystansująca myśl zachodnioeuropejską zorientowaną na te zagadnienia w duchu rzymskim – bardziej pragmatycznie i empirycznie³⁰. Wobec odmowy podpisania kanonów regulujących całość życia kościelnego przez papieża Sergiusza II i warunkowego ich przyjęcia dopiero sto lat później przez Jana VIII (872–882) wyrażone w nich poglądy na sztukę nie odegrały na Zachodzie znaczącej roli, podczas gdy w myśli wschodniej stanowiły istotny etap w kształtowaniu się teologii świętego obrazu. Pisma św. Bazylego Wielkiego i św. Jana z Damaszku przetłumaczono na łacinę dopiero w połowie XII w.³¹

Formująca się młoda sztuka potrzebowała gotowego wzorca, godnego wzniosłych treści i nowego przeznaczenia. Jeszcze w II–III w. w najstarszych zachowanych sarkofagach chrześcijańskich pojawiał się typ Chrystusa bezbrodego, przywołującego wzory dawnej, hellenistycznej rzeźby greckiej, by wkrótce ustąpić wizerunkowi surowego i dostojnego władcy, zasiadającego na tronie niczym cesarz. W ten sposób dawna forma apoteozy cesarskiej wypełniona została nową religijną treścią. Chrystus w półpostaci lub tronujący przedstawiany był odtąd często między literami alfa i omega, a więc w kontekście apokaliptycznym, z przywołaniem znaku *chrismon* jako oznaki triumfu i zarazem sojuszu cesarstwa z nową religią czasów Konstantyna Wielkiego³². Straż przyboczna zamieniona została na archaniołów i męczenników. Maria, która zyskała na Soborze Efeskim w 431 r. chwalebny tytuł Bogurodzicy, również zaczęła być przedstawiana w oparciu o wzory ikonografii cesarskiej. Za doskonałą ilustrację nowych treści służy zestawienie tzw. *Missale* Teodozjusza z freskiem z katakumb św. św. Piotra i Marcellina. Trzeba przy tym pamiętać o znaczeniu, jakie dla ukonstytuowania się wizerunku chrześcijańskiego miała tradycja rzymskiego portretu realistycznego w połączeniu z miękkim, hellenistycznym modelowaniem formy.

Raz utrwalony schemat znalazł swoją kontynuację w monumentalnych malowidłach świątyń chrześcijańskich pierwszego tysiąclecia, a z czasem

³⁰ Wolicka, *Wiara i wyobraźnia...*, s. 22.

³¹ Marek Walczak, *Sędziwój of Czechle and images. Art as a medium of religious identity in Poland in the second half of the 15th century* [w:] *Public communication in European reformation artistic and other media in central Europe 1380–1620*, red. Milena Bartlová, Michal Šroněk, Prague 2007, s. 78.

³² Mirosław Piotr Kruk, *Monogram Chrystusa II w ikonografii* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 13, red. Edward Gigilewicz, Lublin 2009, s. 167–173.

pojawiać się zaczął także na monetach bizantyńskich. W efekcie ikonografia cesarska utożsamiła się z sakralną – oto sam cesarz zyskiwał wizerunek na wzór i podobieństwo Chrystusa. To właśnie wówczas – w X–XI w. – jednym z najbardziej powszechnych wzorów malarstwa ortodoksyjnego stał się wizerunek Chrystusa „nie ręką uczyniony” (gr. *Acheiropoietos*), odcisnięty na płótnie (gr. *To hagian mandilion*; mandylion w językach aramejskim, syryjskim i arabskim oznaczał „chustę”, „ręcznik”)³³. Twarz Chrystusa malowano na białej chuście w ujęciu frontalnym, bez szyi i ramion, z brodą i wyrazistymi oczami. Okalały ją długie włosy. Na popularność tego wizerunku miało wpływ odzyskanie Edessy przez ormiańskiego dowódcę Jana Kurkuasa w czasie kampanii syryjskiej, za panowania Romana I Lekapenos. Po zdobyciu miasta oryginalny *Mandylion* został uroczyście przeniesiony 15 sierpnia 944 r. do Konstantynopola (*Narratio de Imagine Edessena*, PG 113, kol. 423–454) i stał się jedną z najcenniejszych relikwii Bizancjum. Przechowywano go w kaplicy pałacowej *Pharos*, pełniącej rolę *palladium* miasta. Zaginął w 1204 r. po zajęciu Konstantynopola przez krzyżowców.

To właśnie w tym okresie rozpowszechniła się produkcja gemm, do których należy omawiane dzieło. W ostatnich latach odbyło się wiele znaczących wystaw sztuki bizantyńskiej – w katalogach niemal każdej z nich odnotowano nowe dzieła drobnej plastyki, które służą za dobre analogie dla opisywanego zabytku. Katalog wystawy zatytułowanej *The Glory of Byzantium*, zorganizowanej w 1997 r. w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, zawiera opis gemmy, której pochodzenia nie można jednoznacznie określić. Jest to dzieło wykonane ze szklanej masy, z wizerunkiem św. Mikołaja, datowane na okres XI–XIII w. Nie ma jednak pewności, gdzie powstało – w warsztacie Konstantynopola czy w pracowni weneckiej³⁴. Autorka noty Maria Georgopoulos (Yale University) wskazała, że obecnie znanych jest około 180 medalionów, pochodzących z tego samego okresu i wykonanych z identycznego tworzywa, z greckimi lub łacińskimi inskrypcjami, nawiązujących w ikonografii do bizantyńskich pieczęci. Autorka powołała się na Hansa Wentzla, który skłonny był określać te dzieła jako bizantyzujące i wiązał je z trzynastowieczną pracownią wenecką. Georgopoulos słusznie jednak zauważyła, że tego typu gemmy tworzono przecież także w Bizancjum. Trudno zatem jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie powstał każdy z takich zabytków, zwłaszcza jeśli chodzi

³³ *Idem*, *Mandylion (Oblicze Chrystusa na chuście)* [w:] *Muzeum Narodowe w Krakowie* (= Wielkie Muzea 28), Warszawa 2007, s. 44–45; *idem*, *Mandylion* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 11, red. Stanisław Wilk i in., Lublin 2006, ssp. 1135–1137.

³⁴ *Św. Mikołaj*, gemma (kamea), masa szklana, Italia północna (Wenecja) lub Bizancjum (?), XI–XIII w., wys. 2,5 cm, szer. 2 cm, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 18.145.9; Maria Georgopoulos, *Medallion with Saint Nicholas* [w:] *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261* [katalog wystawy] Metropolitan Museum of Art, 11.03.–06.07.1997, red. Helen C. Evans, William D. Wixom, New York 1997, poz. kat. 336.

o dzieła wykonane przed 1300 r. Zdaniem badaczki opisana przez nią gemma za bardzo przypomina pieczęcie bizantyńskie, by można było o niej tylko powiedzieć, że jest bizantyzująca.

Godny uwagi jest także piękny, dwustronny medalion znajdujący się obecnie w zbiorach Luwru³⁵ (il. 4). Wykonany z lapis-lazuli, dowodzi upodobania do najróżniejszych kamieni, typowego w XI–XIII w. dla pracowni Konstantynopola, a następnie dla warsztatów Wenecji. Dzieło datowane jest na pierwszą połowę XII w. i często zestawiane z zabytkiem przechowywanym w zbiorach moskiewskiego Kremla (zob. poniżej). Oprawa gemmy zawierała (oryginalnie) naprzemiennie ułożone perły, turkusy i filigranowe rozetki. Zauważono, że zastosowana technika oprawy przypomina relikwiarz Krzyża Świętego (znajdujący się w Luwrze), same rozetki zaś występowały powszechnie – już od XI w. – w sztuce bizantyńskiej: w marmurowej rzeźbie i jubilerstwie. A zatem oprawę wykonano prawdopodobnie w tym samym czasie, w którym zrobiono gemmę, co stanowi wyjątek dla tak wczesnych dzieł. Nie zachowało się ogniwo, które łączyło ją z łańcuchem – można przypuszczać, że pełniła ona funkcję enkolpionu bądź wisiała w sanktuarium lub kaplicy książęcej.



Il. 4. *Chrystus / Matka Boska*, gemma (kamea) dwustronna, opisana jako ikona z lapis-lazuli, inkrustowana złotem, Konstantynopol, pierwsza połowa XII w., wys. 6,4 cm, szer. 4,3 cm, rama: srebro złoczone, filigran, miedź – uchwyt nowożytny, kamienie szlachetne, perła, wys. 8,3 cm, Paryż, Luwr, Département des Objets d'Art, nr inw. 95, wg Durand, *Lapis-lazuli icon*

Kamea znajdująca się w zbiorach Zbrojowni (*Orużejnaja Pałata*) w Moskwie została ostatnio opisana i zreprodukowana w katalogu zabytków bizantyńskich moskiewskiego Kremla jako dzieło sztuki Bizancjum końca XII lub początku XIII w.³⁶ (il. 5). Wykonano je z nefrytu, a oprawę dodano już w pracowni moskiewskiej.

³⁵ *Chrystus/Bogurodzica*, gemma (kamea) dwustronna, lapis-lazuli, inkrustacja złotem, Konstantynopol, pierwsza połowa XII w., wys. 6,4 cm, szer. 4,3 cm; oprawa: srebro złoczone, filigran, miedź, kamienie szlachetne, perła, wys. 8,3 cm, Paryż, Luwr, Dział Rzemiosła Artystycznego, nr inw. 95; Jannic Durand, *Lapis-lazuli icon with Christ and the Virgin [w:] Byzantium 330–1453...*, s. 228, 430, poz. kat. 200.

³⁶ *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), nefryt, koniec XII w. – początek XIII w., oprawa: Moskwa, koniec XIV w. – początek XV w., złoto, perły, wys. 5 cm, szer. 3 cm, Moskwa, Kreml, nr inw. ДК-134 – Византийские древности. Произведения IV – XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. Каталог, red. Арсений Сергеевич Петров, Moskwa, 2013, poz. kat. 37.

Kilka gemm pochodzących z XI–XIII w. zaprezentowano w 2009 r. na wystawie w Royal Academy w Londynie i opisano bardzo dokładnie w towarzyszącym jej katalogu, przygotowanym przez Robina Cormacka i Marii Vassilaki. Uwagę zwraca gemma z wizerunkiem Chrystusa, niezwykle podobna do dzieła z Kruszyna³⁷ (il. 6). Autor noty Dušan Milovanović bardzo precyzyjnie określił datę jej powstania na początek XIII w., a jako miejsce wykonania wskazał Konstantynopol. Gemma pochodzi z terenu Bałkanów i stanowi parę z innym dziełem, zachowanym w serbskim monasterze Chilandar na Athos, jednym z najbardziej aktywnych artystycznie klasztorów, silnie wspieranym finansowo przez kolejnych królów Serbii. Według legendy drugi medalion z wizerunkiem Matki Boskiej Oranty miał ofiarować klasztorowi sam św. Sawa.

Podobne do omawianego zabytku jest również dzieło przechowywane w Muzeum Benaki w Atenach³⁸ (il. 7), wykonane z kryształu górskiego i datowane na XI–XII w. W tym wypadku zwracają uwagę: okrągła (a nie owalna) forma gemmy oraz wprowadzony do wizerunku epitet – *Pantokrator*, podkreślający przyjętą formułę ikonograficzną.

Wszystkie wymienione zabytki należą do grupy podobnych wyrobów, wykonanych najprawdopodobniej w Konstantynopolu w okresie poprzedzającym IV krucjatę. Grupę tę można jeszcze uzupełnić o kameę przechowywaną w Wielkiej Ławrze na Górze Athos, ujętą w nowożytną oprawę. Dzieło było reprodukowane w monografii autorstwa Katii Loverdou-Tsigaridy poświęconej krzyżom i gemmom bizantyńskim, znajdującym się we wspomnianym



Il. 5. *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), nefryt, Bizancjum, koniec XII w. – początek XIII w., rama: Moskwa, koniec XIV w. – początek XV w., złoto, perły, wys. 5 cm, szer. 3 cm, Moskwa, Kreml, Orużejnaja Pałata, nr inw. ДК-134, wg *Византийские древности*

³⁷ *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea) zielony jaspis, wys. 4 cm, szer. 3,5 cm: Konstantynopol, początek XIII w., oprawa: srebro, złoczenie, emalia błękitna i zielona, karneol, macica perłowa, masa szklana, wys. 7,2 cm, szer. 6 cm, Serbia, Peć lub Prizren, Belgrad, Muzeum Rzemiosła Artystycznego, nr inw. 4588; Dušan Milovanović, *Cameo with Christ Pantokrator* [w:] *Byzantium 330–1453...*, s. 230, 430, poz. kat. 202. Autor jest wnikliwym znawcą bizantyńskiego rzemiosła artystycznego, który opracowuje systematycznie bogaty zbiór bizantyńskich w muzeum belgradzkim.

³⁸ *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), kryształ górski, Konstantynopol (?), XI–XII w., oprawa: XVI w., złoto, kamienie, perły, wys. 6,1 cm, szer. 6 cm, gr. 1,2 cm, Ateny, Muzeum Benaki, nr inw. 2113; Vassiliki Foskolou, *Pendant with Christ Pantokrator* [w:] *Byzantium 330–1453...*, s. 231, 431, poz. kat. 203.



Il. 6. *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), zielony jaspis, wys. 4 cm, szer. 3,5 cm, Konstantynopol, początek XIII w., oprawa: srebro, złocenie, emalia błękitna i zielona, karneol, macica perłowa, masa szklana, wys. 7,2 cm, szer. 6 cm, Serbia, Peć lub Prizren, Belgrad, Muzeum Rzemiosła Artystycznego, nr inw. 4588, wg Milovanović, *Cameo with Christ Pantokrator*



Il. 7. *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), kryształ górski, Konstantynopol (?), XI–XII w., oprawa: XVI w., złoto, kamienie, perły, wys. 6,1 cm, szer. 6 cm, gr. 1,2 cm, Ateny, Muzeum Benaki, nr inw. 2113, wg Foskolou, *Pendant with Christ Pantokrator*



Il. 8. *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), kryształ górski, XII w., Góra Athos, Wielka Ławra, wg K. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Βυζαντινός σταυρός

monasterze³⁹ (il. 8). Wydaje się, że reprezentowany w tym zabytku typ fizjonomiczny jest najbliższy omawianemu dziełu. W obu przypadkach zwraca też uwagę podobieństwo wizerunku Chrystusa do wyrobów limuzyjskich z początku XIII w. – jest to twarz z podobnie wypukłymi oczami, silnie zarysowanym nosem oraz wyraziście zaznaczonym wąsem i krótkimi, ściągniętymi ustami⁴⁰.

Należy zwrócić również uwagę na niemal powszechną praktykę wtórnego wykorzystania gemm średniobizantyńskich, które – podobnie jak gemmy antyczne – wprawiano w czasach nowożytnych w nowe oprawy. Były to dzieła drobne – łatwe w translokacji i stąd rzadko posiadające wiarygodne metryki.

Opisywana gemma jest bardzo cennym uzupełnieniem korpusu wielkiej liczby podobnych dzieł, łączonych na ogół z pracowniami Konstantynopola, a rozproszonych obecnie w całej Europie. Jest też świadectwem przywiązania do jednego z najważniejszych typów przedstawieniowych w sztuce chrześcijańskiej, który przez kolejne stulecia przywoływano w sporach dotyczących prawomocności sporządzania wizerunku Boga.

Byzantine Gem with Christ Pantocrator from the Roman Catholic Church in Kruszyn

The Byzantine gem with Christ Pantocrator as a small object was set secondarily in the late-Gothic ostulatory dated to the 1st half of the 16th century, preserved in the Church of Virgin Mary Queen of Poland in Kruszyn and now deposited in the Diocesan Museum in Włocławek, Northern Poland. Its material was identified as amethyst and its dating varied from the late 11th c. to the early 13th c. The gem constitutes a valuable addition to the large collection of similar works linked generally with Constantinople workshops, which are now dispersed throughout entire Europe. It is also an evidence of the attachment to one of the most important representation types in Christian art that was recalled in the disputes regarding the legitimization of creating God's images carried from the dawn of Christianity.

Some similar works of art are preserved *inter alia* in the Museum of Applied Art in Belgrade, in the Great Lavra Monastery on Mount Athos, and in the Moscow Kremlin. What needs to be remembered is the fact that such works were plundered during the 4th Crusade, while their masses translocated to Venice where they became objects of imitations. Finally, the gems from the Middle Byzantine period were commonly used

³⁹ *Chrystus Pantokrator*, gemma (kamea), kryształ górski, XII w., Góra Athos, Wielka Ławra; Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, Βυζαντινός σταυρός με καμείους στι Μονι τις Μεγιστής Λαυρας. Αφιερωμα στη μνημι του Σοτιρι Κισσα, Θεσσαλονικι (Katia Loverdou-Tsigarida, Byzantinos stauros me kameous sti Moni tis Megistis Lauras. Afieroma ste mnimi tou Sotiri Kissa, Thessaloniki) 2001, s. 256, il. 5.1. Za jej wskazanie uprzejmie dziękuję prof. Irinie Sterligowej.

⁴⁰ *Chrystus ukrzyżowany*, odlew z brązu, złożony, turkusy, Limoges, 1220, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; <http://www.flickr.com/photos/27305838@N04/8456714752/> [dostęp: 26.04.2014]; *Chrystus ukrzyżowany*, oprawa kodeksu, emalia żłobkowa, odlew, złoczenia, Limoges, XIII w., Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 41.100.177, <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/467749> [dostęp: 26.04.2014].

*Miroslaw
Piotr Kruk*

secondarily and, like in the case of ancient gems, they were embedded in new frames for their „second life”. Being tiny objects easy to translocate, they rarely boast credible certificates. The gem indicated in the title of this paper constitutes a valuable addition to the large collection of similar works linked generally with Constantinople workshops, now to be found all over Europe.