ROCZNIKI HUMANISTYCZNE
Tom LIII, zeszyt 4 – 2005

ANNA GŁOWA

OBLICZE STYLISTYCZNE WIZYGOCKIEJ RZEŹBY FIGURALNEJ NA TLE SZTUKI EUROPEJSKIEJ I BLISKOWSCHODNIEJ VI-VIII WIEKU

Dziedzictwo wizygockie stanowi w cywilizacji wczesnośredniowiecznej Europy rozdział pod wieloma względami wyjątkowy. Na przestrzeni VI i VII wieku Wizygoci stworzyli na terenie Półwyspu Iberyjskiego państwo o silnych podstawach prawnych i administracyjnych oraz o wysoko rozwiniętej kulturze umysłowej i materialnej. Śledząc dzieje Wizygotów i ich dokonania, stajemy w obliczu ważnego prądu, który wchodził w skład wielkiego nurtu rodzącej się właśnie europejskiej wspólnoty kulturowej. Z punktu widzenia rozwoju sztuki szczególnie doniosłym osiągnięciem było stworzenie systemu dekoracji budowli sakralnych, który można uznać za pierwszą zapowiedź romańskiej rzeźby architektonicznej[1].

Dekoracja kościołów wizygockich ogarnia całość budowli, podkreślając jej główne linie strukturalne i istotne punkty konstrukcyjne – rozciąga się na łukach, gzymsach i szwach u nasady sklepień, pokrywa bazy i kapitele kolumn. Na szczególną uwagę zasługuje przy tym fakt, że w stosowanym w tej dekoracji repertuarze form pojawiają się pojedyncze postaci ludzkie i całe sceny figuralne, tworząc w paru przypadkach rozbudowane programy ikono-

MGR ANNA GŁOWA – doktorantka w Katedrze Historii Sztuki Starożytnej i Wczesnochrześcijańskiej Instytutu Historii Sztuki, adres do korespondencji: ul. Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin.

[1] Podkreśla to np. P. Skubiszewski (*Sztuka Europy łacińskiej od VI do IX wieku*, Lublin 2001, s. 104).

graficzne. Należy podkreślić, że na tle ówczesnej sztuki europejskiej zjawisko to jest całkowicie nowatorskie.

Zachowały się dwa zespoły dekoracji z przedstawieniami figuralnymi, które przetrwały *in situ* – w kościele San Pedro de la Nave (prow. Zamora)[2] oraz Santa María w Quintanilla de las Viñas (prow. Burgos)[3]. W San Pedro de la Nave dekoracja figuralna koncentruje się w obrębie skrzyżowania naw – na kapitelach i bazach kolumn. Wśród zastosowanych tematów znajdują się dwie sceny starotestamentowe (ofiarowanie Izaaka oraz Daniel w lwiej jamie, il. 1, 2), a także postaci apostołów (Piotr, Paweł, Tomasz, Filip), popiersia niezidentyfikowanych świętych i antropozoomorficzne wyobrażenia ewangelistów (obecnie czytelny tylko Łukasz). W Santa María w Quintanilla de las Vinas przedstawienia figuralne zdobią dwa wielkie kapitele-imposty u wejścia do apsydy, płytę wmurowaną nad łukiem tęczowym oraz dwa bloki odpowiadające wielkością i kształtem kapitelom-impostom, zachowane poza pierwotnym miejscem usytuowania (złożone na posadzce apsydy). Widzimy tutaj personifikacje słońca i księżyca (il. 3, 4), Chrystusa-Pantokratora, Ewangelistów oraz dwa trudne do zidentyfikowania popiersia flankowane przez anioły

[2] Zob. np.: E. Camps Cazorla, *El arte hispanovisigodo*, w: *Historia de España*, III: *España visigoda (414-711 de J. C.)*, red. R. Menéndez Pidal, Madrid 1940, s. 540-571; H. Schlunk, *Arte visigodo*, w: *Ars Hispaniae, III*, Madrid 1947, s. 289-299; tenze, *Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave*, „Archivo Español de Arte" 43(1970), s. 245-267; J.-M. Hoppe, *L'église espagnole visigothique de San Pedro de la Nave (El Campillo – Zamora). Une programme iconographique de la fin du VII siècle*, „Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Libre de Bruxelles" 9(1987), s. 59-81; R. Corzo Sánchez, *San Pedro de la Nave, estudio histórico y arqueológico de la iglesia visigoda*, Zamora 1986; M. de los Angeles Sepúlveda González, *Reflexiones sobre el programa iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora)*, I, w: *Coloquios de iconografía 31 V-2 VI 1990: ponencias i communicaciones*, I, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1991, IV/7, Madrid 1991, s. 133-157; R. Barroso Cabrera, J. Morin de Pablos, *La iglesia visigoda de San Pedro de la Nave*, Madrid 1997.

[3] R. Orueta, *La ermita de Quintanilla de las Viñas, en el campo de la Antigua Lara. Estudio de su escultura*, „Archivo Español de Arte y Arqeología" 4(1928), s. 169-178; tenze, *Santa María de las Viñas, Monumento Nacional*, „Boletín de la Comisión Provicial de Monumentos de Burgos" 29(1929), s. 483-491; E. Camps Cazorla, *El visigotismo de Quintanilla de las Viñas*, „Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqeología" 22-24(1939-1940), s. 125-134; S. Andrés Ordax, J. A. Abásolo Álvarez, *La ermita de Santa María. Quintanilla de las Viñas, Burgos*, Burgos 1980; M. Sepúlveda González, *Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación*, w: *En la España medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz*, t. V, vol. 2, Madrid 1986, s. 1217-1237; R. Barroso Cabrera i J. Morin de Pablos, *La iglesia de Santa María de Quintanilla de las Viñas*, Madrid 2001.

(il. 5-6). Ponadto zachowały się dwa fragmenty pozbawione swojego pierwotnego kontekstu architektonicznego – kapitel z Kordoby[4] oraz pilaster z Toledo[5]. Na czterech licach kapitela z Kordoby wyobrażono antropozoomorficzne przedstawienia Ewangelistów (il. 7). Na pilastrze z Toledo ukazano w czterech *panneaux*, jedno pod drugim, cztery sceny nowotestamentowe – uzdrowienie ślepca, wskrzeszenie Łazarza, Chrystusa z Samarytanką przy studni, Uzdrowienie chorej na krwotok (il. 8).

Reliefy z San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas i Kordoby zostały wykonane technikami reliefu w dwóch planach i rytu klinowego. Przesądza to o płaszczyznowości i rysunkowości przedstawień, których powierzchnia tylko w nieznacznym stopniu występuje ponad gładkie tło. Sylwetki są płaskie, rzadko spotyka się modelunek nadający formom chociaż cień krągłości. By oddać detale przedstawień, rzeźbiarze uciekali się do rytowania klinowego, uzyskiwanego przez ukośne uderzenia dłuta. Otrzymywano w ten sposób bardzo wyraziste wydrążenia o ostrych krawędziach. Efekty rytu klinowego przywodzą na myśl rzeźbę w drewnie i właśnie w niej upatruje się korzeni tej techniki[6]. Najstarsze przykłady zastosowania jej w kamieniu znajdują się na stelach ibero-rzymskich z pierwszych wieków naszej ery[7]. Nieco później znajdziemy je również w sztuce syro-palestyńskiej i koptyjskiej[8].

Z tą charakterystyczną techniką idzie w parze specyficzne potraktowanie postaci ludzkiej i innych elementów kompozycji. Brak tu perspektywy przestrzennej, wszystkie składowe kompozycji umieszczone są na jednej płaszczyźnie. Szczególnie jaskrawo widać to w scenie ofiary Abrahama w San Pedro de la Nave, gdzie przedstawiono tylko trzy z pięciu podpór ołtarza, a baran sprawia wrażenie unoszącego się w powietrzu.

W ujęciach postaci ludzkich zdecydowanie przeważa frontalizm, z tym że nogi ukazywane są zawsze w profilu, ze stopami rozchodzącymi się na ze-

---

[4] S c h l u n k, *Arte visigodo*, s. 269.

[5] T e n ż e, *La pilastra de San Salvador de Toledo*, „Anales Toledanos" 1971, s. 235-254.

[6] R. B i a n c h i B a n d i n e l l i, *Rome. La fin de l'art antique. L'art de l'Empire Romain de Septime Sévère à Théodose I-er*, Paris 1970, s. 192.

[7] Tamże; R. O r u e t a, *La ermita de Quintanilla de las Viñas, en el campo de la Antigua Lara. Estudio de su escultura*, „Archivo Español de Arte y Arqueología" 4(1928), s. 170.

[8] Na przykład żydowskie ossuaria, relikwiarz w Muzeum Archeologicznym w Istambule, koptyjska szkatułka z Dala'a – zob. A. G r a b a r, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétienne*, 3, w: *L'art de la fin de 'Antiquité et du Moyen Age*, Paris 1968, il. 1-6. Co ciekawe, wszystkie te zabytki prezentują niemal identyczny repertuar form, jak stele ibero-rzymskie czy wizygockie przegrody chórowe, nisze itp. zdobione motywami geometrycznymi – wirujące koła, przecinające się okręgi, rozety.

wnątrz, w przeciwnych kierunkach. Postaci przedstawione w profilu – np. Abraham i Izaak w San Pedro de la Nave – są bardzo nieporadne. Brakuje konsekwencji w ujęciu poszczególnych części ciała: głowa i nogi prezentują się w profilu (stopy tym razem zwrócone są w tym samym kierunku), zaś tułów wraz z rękami jest frontalny. Postaci najczęściej ukazane są w statycznych pozach, znieruchomiałe w swoich uroczystych gestach.

Ogólny zarys sylwetek jest uproszczony i sumaryczny. Tułowia i kończyny są bardzo szczupłe, natomiast głowy i dłonie nieproporcjonalnie wielkie (szczególnie u aniołów w Quintanilla de las Vinas, gdzie dodatkowo podkreśla tę deformację nadmierna długość kciuków). Zauważa się niezdarność ruchów i sztywność gestów. Twarze zrealizowane są według tego samego schematu i sprawiają wrażenie masek. Nos oddany jest dwiema równoległymi liniami, nozdrza zaznaczone malutkimi łukami. Przejście od nosa do brwi jest łagodne, tworzy w ten sposób jedną płaszczyznę z czołem. Oczy, o migdałowym wykroju, obrysowane są podwójną linią. Usta są bardzo drobne, zaznaczone jednym albo dwoma nacięciami w kształcie spłaszczonych łuków. Włosy przyjmują najczęściej kształt wąziutkiego wałka okalającego głowę i wywijającego się na zewnątrz w wolutki – w przedstawieniach frontalnych na wysokości uszu, w profilowych – na karku. Powierzchnia tej fryzury rozdrobniona jest grupami kreseczek układającymi się w przeciwstawnych kierunkach. Zarost przybiera formę kosmyków, skręcających się na końcach w spiralki.

We wszystkich trzech wypadkach – dekoracji w San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas i Kordoby – rzuca się w oczy rozbicie powierzchni włosów, aureoli, szat i skrzydeł drobnym równoległym prążkowaniem lub też siateczką w kształcie rombów. Grupy rowkowań tworzą wyraźnie oddzielone od siebie pola, a ich układ jest abstrakcyjny.

Nieco inaczej przedstawia się sposób potraktowania postaci ludzkiej na pilastrze z Toledo, chociaż wiele jest też cech wspólnych z opisanymi wyżej dziełami. Również w tym wypadku rzeźbiarz posłużył się reliefem w dwóch planach oraz rytem, z tym że wyżłobienia są płytsze i zarysowują cienkie i delikatne linie. Postacie ujęte są frontalnie albo w trzech czwartych i oddane sumarycznie, w manierze jakby szkicowej, przekazującej tylko ogólne zarysy sylwetki – w niektórych przypadkach układ rąk czy nóg został zaledwie z lekka zasugerowany (np. w postaci chorej na krwotok). Fałdy szat są potraktowane umownie, a przy tym oddane zamaszystymi liniami, na ogół zaokrąglonymi. Niestety, nie da się nic powiedzieć o rysach twarzy postaci, ponieważ głowy zostały wymłotkowane w epoce arabskiej.

Znamiona i tendencje, jakie przejawiają się w wizygockiej rzeźbie figuralnej, są dość powszechne w sztuce wczesnośredniowiecznej i dają się zauważyć w różnych jej dziedzinach – nie tylko w rzeźbie, ale i w rzemiośle artystycznym czy malarstwie miniaturowym[9]. Ze względu na rozległość materiału ograniczę się do przytoczenia przykładów z zakresu rzeźby kamiennej.

Na terenie Europy analogie do przedstawień figuralnych z San Pedro, Quintanilla i Kordoby, które obok cech wspólnych wszystkim omawianym zabytkom wyróżnia szczególna skłonność do rozbijania powierzchni równoległym żłobkowaniem, znajdziemy w sztuce merowińskiej i longobardzkiej. Należy jednak od razu zaznaczyć, że są one nieco późniejsze od zabytków z Półwyspu Iberyjskiego (pochodzą z VIII wieku) i umieszczone są na elementach wyposażenia wnętrza kościelnego, takich jak płyty przegród chórowych czy ołtarze, a nie – jak to ma miejsce w przypadku dzieł wizygockich – na częściach architektonicznych budowli.

Spośród dzieł europejskich niewątpliwie największe podobieństwo do zabytków hiszpańskich wykazuje datowana na VIII wiek płyta z Narbonne (il. 9)[10]. Przedstawia ona dwóch mężczyzn, z których jeden trzyma w ręku wielki, dekoracyjnie potraktowany krzyż, a drugi – liść palmowy. Podobnie jak w wymienionych przykładach z Półwyspu, posłużono się tu reliefem w dwóch planach i rytem klinowym. Całość jest bardzo płaska, o ostrych konturach, tak że sylwetki sprawiają wrażenie „naklejonych" na gładkie tło. Postacie są

---

[9] Na gruncie rzemiosła artystycznego idealny przykład stanowią ampułki palestyńskie z VI wieku przechowywane w skarbcach w Monza i Bobbio (zob. A. G r a b a r, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958), medalion z Cypru z VI wieku w Dumbarton Oaks w Waszyngtonie (zob. t e n ż e, *Christian iconography. A study of its origins*, London 1980, il. 276), czy też monety bizantyńskie z VIII wieku w Bibliotheque Nationale w Paryżu (zob. tamże, il. 158). Osobną sprawą jest pokrewieństwo rzeźby wizygockiej z niektórymi dziełami miniatury mozarabskiej. Kwestia ta legła u podstaw hipotezy o istnieniu miniatury wizygockiej, która miałaby stanowić wzór dla wizygockiej rzeźby – zob. H. S c h l u n k, *Observaciones en torno de la miniatura visioda*, „Archivo Español de Arte" 71(1945), s. 241-265. Teorię tę zdaje się potwierdzać egzemplarz traktatu *De natura rerum* Izydora z Sewilli, będący zdaniem specjalistów VIII-wieczną francuską kopią oryginału powstałego w VII wieku w Hiszpanii – zob. O. K. W e r c k m e i s t e r, *Three problems of tradition in pre-carolingian figure-style*, „Proceedings of the Royal Irish Academy" 63(1964), s. 167-201, il. XXIa, XXII, XXIIIa-c, XXV. Jest to bardzo frapujące zagadnienie, które przekracza jednak zakres niniejszej pracy.

[10] Od pewnego czasu zabytek ten wiąże się ze sztuką wizygocką – zob. R. B a r r o s o C a b r e r a i J. M o r i n d e P a b l o s, *Dos relieves de época visigoda con representación figurada: la placa de Las Tamujas y la de Narbona*, „Anales Toledanos" 31(1994), s. 41-64; N. D u v a l, *Les premiers monuments chrétiens de la France*, t. I, Paris 1995, s. 21. W starszych opracowaniach płyta ta figuruje jako dzieło merowińskie – zob. J. H u b e r t, J. P o r c h e r, W. F. V o l b a c h, *L'Europe des Invasions*, Paris 1967, il. 118, s. 100.

frontalne, o „klocowatych", uproszczonych sylwetkach. Rysy twarzy potraktowane zostały według takiego samego schematu, jaki widzimy w rzeźbie wizygockiej. Przede wszystkim rzuca się jednak w oczy charakterystyczne dla przedstawień z Półwyspu pocięcie powierzchni szaty i włosów równoległym rowkowaniem. Biegnie ono bądź to wzdłuż osi szaty, bądź w poprzek, bądź wreszcie po skosach, w każdym razie zawsze po liniach prostych.

W obrębie rzeźby merowińskiej bliską analogię stanowi także przegroda chórowa z Saint-Pierre-aux-Nonnains w Metz, pochodzącej z VIII wieku, z wyobrażeniem Chrystusa błogosławiącego (il. 10). Również tutaj mamy do czynienia z reliefem w dwóch planach i rytem klinowym, z tym że całość jest bardziej wypukła niż w przykładach wizygockich i kontury są zaokrąglone. W podobny sposób oddano jednak fałdy szat, włosy, a nawet aureolę, rozdrabniając je równomiernym rytmem paralelnych linii.

Autorzy piszący o sztuce wizygockiej wskazują często na analogie stylistyczne z rzeźbą longobardzką z VIII wieku, jak ołtarz księcia Ratchisa (il. 11) czy płyta biskupa Sigvalda[11]. Uderzające jest zwłaszcza podobieństwo postaci aniołów na ołtarzu Ratchisa do tych na kapitelach w Quintanilla – prezentują one identyczną postawę i deformację rąk. Bardzo podobna jest konwencja w oddaniu twarzy i włosów, w taki sam sposób przedstawiono nimby, a powierzchnia szat pokryta jest gęstym rowkowaniem.

Najbliższych analogii dla pilastra z Toledo dostarcza z kolei rzeźba raweńska[12]. Na ambonie z kościoła świętych Jana i Pawła, z przełomu VI i VII wieku, widzimy postacie apostołów oddane w płaskim reliefie i rycie, z detalami potraktowanymi bardzo sumarycznie. Fałdy szat oddano pobieżnie, z tym że ich linie nie są, jak to ma miejsce na pilastrze z Toledo, zaokrąglone, lecz proste i ostre, a przy tym o zróżnicowanej głębokości i szerokości.

Kolejne analogie do wizygockich przedstawień figuralnych znajdziemy w sztuce koptyjskiej. Są one wcześniejsze bądź współczesne dziełom z Półwyspu. Najlepszy przykład stanowią stele nagrobne przechowywane w Muzeum Koptyjskim w Kairze (il. 12). Wykonane zostały w płaskim reliefie z detalami oddanymi w rycie. Spoglądają z nich na nas frontalne postaci o uproszczonych, przysadzistych kształtach i schematycznych obliczach. Szaty

[11] Por. P. de P a l o l, *Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo*, „Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, III: *Goti in Occidente*", Spoleto 1956, s. 111; H. S c h l u n k, *Arte visigodo*, w: *Ars Hispaniae II*, Madrid 1947, s. 301.

[12] H. S c h l u n k, *La pilastra de San Salvador de Toledo*, „Anales Toledanos" 1971, s. 244-245.

„rozparcelowane" są drobnym, równomiernym rowkowaniem, przypominającym kanelury kolumn. Przebiegają one na przemian wzdłuż osi szaty i po skosach. Wszystko to przesądza o płaskości przedstawień, które sprawiają wrażenie „naklejonych" na gładkie tło, zupełnie jak w San Pedro, Quintanilla, Kordobie czy Narbonne.

Przedstawienia figuralne bardzo zbliżone do wizygockich, a jednocześnie wcześniejsze od nich, występują również w rzeźbie syryjskiej i armeńskiej. Wymienić tu można np. płyty przegrody chórowej z Rasm-al-Kanafez z przedstawieniem adoracji magów i wyobrażeniem aniołów trzymających chryzmę (Syria, VI w., il. 13), fragment kamiennego krzyża (*khatchkaru*) z Arucz z postacią Chrystusa i Madonny (Armenia, VI w., il. 14), czy obramowanie okna w Ptgnawank z wizerunkiem Chrystusa unoszonym przez anioły i popiersiami apostołów (koniec VI-początek VII w., il. 15). Zwraca uwagę ogólna surowość tych dzieł. Wykonane są w płaskorzeźbie i bardzo głębokim rycie o skośnych cięciach. Wyżłobienia są zawsze bardzo wyraziste, nawet jeśli ich krawędzie są zaokrąglone (Arucz). Wszystkie rowki mają taką samą głębokość i szerokość. Tworzą one grupy paralelnych linii o bardzo równomiernym rytmie. Zawsze są to linie proste, sztywne, brak tu krzywizn. Biegną na zmianę w różnych kierunkach, rozbijając figurę na odrębne, ściśle od siebie odgraniczone pola. W Ptgnawank potraktowane zostały w ten sposób nie tylko szaty, ale i włosy postaci. Również twarze na reliefach syryjskich i armeńskich utrzymane są w konwencji podobnej jak w sztuce wizygockiej i przejawiają taki sam rodzaj ekspresji. Wreszcie ogólny zarys figur na reliefach syryjskich i armeńskich jest niezwykle zbliżony do tych z Półwyspu – prezentują one zwarte sylwetki, ściśle frontalne i statyczne, zastygłe w swoich prostych pozach i gestach.

Na podstawie przytoczonych analogii można stwierdzić, że wizygocka rzeźba antropomorficzna wpisuje się w estetykę wczesnośredniowiecznej Europy łacińskiej – bardzo zbliżone pod względem stylistycznym i formalnym dzieła powstawały zaledwie wiek później w sztuce merowińskiej czy longobardzkiej. Podobne oblicze formalne sztuki tych kręgów wynika jednak, jak się wydaje, nie tyle z wzajemnego oddziaływania na siebie krajów barbarzyńskich, ile z analogicznego procesu przetwarzania spuścizny antycznej[13].

[13] Do podobnego wniosku dochodzi Palol porównując figuralną rzeźbę wizygocką z dziełami longobardzkimi – zob. t e n ż e, *Essencia*, s. 111.

Pochodzące z Orientu analogie do wizygockich przedstawień figuralnych należą już do sztuki chrześcijańskiej, trzeba jednak zaznaczyć, że widoczne w nich upodobanie do frontalizmu, tendencje do upraszczania figury ludzkiej, schematyzacji rysów twarzy, oddawania fałd szat w formie paralelnych linii o abstrakcyjnym dukcie etc., odnotowuje się już w późnoantycznej peryferyjnej sztuce Cesarstwa Rzymskiego na Bliskim Wschodzie i w Afryce[14]. Można tu wymienić rzeźby z Palmyry z II wieku n.e.[15], reliefy mitraickie z Dura Europos z końca II wieku n.e. (w Yale University)[16], czy afrykańskie stele z II-III wieku n.e., np. „Stela Boglio" z Siliany (w Musée du Bardo w Tunisie)[17]. Dzieła te wykazują podobne tendencje ekspresyjne. W. Molé, pisząc o sztuce Palmyry i Dura Europos, stwierdza, że tendencje te, „dalekie od hellenistycznych sposobów ekspresji, za to mocno orientalizujące, świadczą o nowym kierunku w sztuce, która porzucając zasady wizualne przechodzi ku zasadom sztuki dalekiej od rzeczywistości wizualno-spostrzeżeniowej i skłania się do wyrażania raczej tylko apriorystycznych koncepcji wyobrażeniowo-ideowych"[18]. Warte zastanowienia jest to, że wszystkie te dzieła związane były z mistycznymi prądami religijnymi, jakie zrodziły się na Wschodzie i rozpowszechniły w Cesarstwie w jego schyłkowym okresie.

Często podkreśla się, że sztuka wczesnochrześcijańska w procesie swojego kształtowania sięgała raczej do tradycji ludowych niż do oficjalnej sztuki Cesarstwa, ponieważ „poszukiwała takich form, które w powszechnej świado-

[14] Tendencje te dochodzą zresztą do głosu również w samym Rzymie, jednak w sztuce peryferyjnej są znacznie bardziej wyraźne – zob. R. B i a n c h i B a n d i n e l l i, *Kryzys artystyczny u schyłku starożytności*, „Archeologia" 5(1952-1953), s. 83-100; t e n ż e, *Zagadnienie rzeźby rzymskiej w III i IV wieku n.e.*, „Archeologia" 7(1955), s. 1-11; G.-Ch. P i c a r d, *Sztuka rzymska*, Warszawa 1975, s. 255-258. Warto wspomnieć, że znamiona te ujawnia również sztuka judaistyczna tego okresu – zob. W. M o l é, *Studia nad sztuką pierwszego tysiąclecia n.e.*, „Folia Historiae Artium" 1(1964), s. 34-45.

[15] Zob. np. A. S a d u r s k a, *L'art et la société. Recherches iconologiques sur l'art funéraire de Palmyre*, „Archeologia" 45(1994), s. 11-23; T. B o r k o w s k a, *Palmyreńskie reliefy wotywne*, w: *Studia palmyreńskie*, z. I, red. K. Michałowski, Warszawa 1966, s. 96-123; M. G a w l i k o w s k i, *Dwie palmyreńskie rzeźby nagrobne w zbiorach polskich*, w: *Studia palmyreńskie*, z. IV, red. K. Michałowski, Warszawa 1970, s. 87-92; A. S o ł t a n, *Ikonografia meharystów palmyreńskich*, w: *Studia palmyreńskie*, z. III, red. K. Michałowski, Warszawa 1969, s. 5-45.

[16] Zob. R. V o l l k o m m e r, *Mithras*, LIMC, t. VI, cz. 2, il. 226 i 227.

[17] Zob. M. le G l a y, *Iconographie classique et sculptures africaines*, w: *Iconographie classique et identités régionales*, red. L. Kahil, Ch. Angé i P. Linant de Bellefonds, Paris 1986, s. 219-232, il. 9-12.

[18] M o l é, dz. cyt., s. 44.

mości nie były związane z pogaństwem, i jednocześnie szukała takich środków wyrazu, którymi mogłaby wyrazić transcendentny charakter nowej wiary..."[19]. Nie chodziło o naśladownictwo rzeczywistości naturalnej, lecz o przekazanie prawd duchowych, w związku z czym twórczość ta miała charakter raczej wyobrażeniowy niż przedstawieniowy. Stąd cechy takie, jak frontalizm, hieratyzm, uproszczenia i schematyczne, sprawiające wrażenie masek twarze. Wszystko to składało się na „konwencję pozaczasową, a jednocześnie nadającą postaciom walory rzeczywistej obecności"[20].

Tendencje te stają się szczególnie jaskrawe w sztuce chrześcijańskiego Wschodu i właśnie z nią wizygocka rzeźba figuralna zdradza najwięcej analogii – należy tutaj wspomnieć, że podobieństwa występują również w warstwie ikonograficznej[21] oraz ikonologicznej[22]. Skłania to niektórych badaczy do wysuwania teorii o istnieniu na Półwyspie Iberyjskim wpływów wschodnich. O ile jednak w wypadku motywów floralnych i zoomorficznych, pochodzących przeważnie ze sztuki sasanidzkiej, recepcja mogła dokonywać się za pośrednictwem wyrobów rzemiosła artystycznego, które docierały na Zachód dzięki kupcom syryjskim i żydowskim[23], o tyle w przypadku rzeźby figuralnej trudno wytłumaczyć uderzające wręcz podobieństwo do dzieł syryjskich czy armeńskich inaczej niż bezpośrednim udziałem w ich wykonaniu warsztatów pochodzących z owych krajów[24]. Kwestia ta wiąże się z szerszym problemem obecności artystów ze Wschodu we wczesnośredniowiecznej Europie i wymaga jeszcze dalszych badań.

[19] M. G a w l i k o w s k i, *Sztuka Syrii*, Warszawa 1976, s. 281.

[20] Tamże.

[21] Np. specyficzne ujęcie scen ofiarowania Izaaka i Daniela w lwiej jamie (zob. S c h l u n k, *Estudios iconográficos*, s. 262-266); przedstawienia świętych z muszlą za głową i krzyżem na trzonku w ręce (tamże, s. 258-261).

[22] Np. szczególny kult krzyża – zob. S e p ú l v e d a G o n z á l e s, *Los anagramas*, s. 1232-1237.

[23] Zob. W. D. Z i z i c h w i l i, *Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense*, „Archivo Español de Arte" 106(1954), s. 126-146.

[24] S e p ú l v e d a G o n z á l e s, *Los anagramas*, s. 1232; S k u b i s z e w s k i, *Sztuka Europy łacińskiej*, s. 107. Autorzy nie mają źródeł, na których opierają swoje przypuszczenie, jednak Sepúlveda Gonzáles wspomina o istnieniu takowych.

SPIS ILUSTRACJI

1. Daniel w lwiej jamie, kapitel w San Pedro de la Nave, VII w. (za: H. S c h l u n k, *Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave,* „Archivo Español de Arte" 43, 1970, il. 8b).
2. Ofiara Abrahama, kapitel w San Pedro de la Nave, VII w. (za: H. S c h l u n k, *Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave,* „Archivo Español de Arte" 43, 1970, il. 8a).
3. Personifikacja słońca, kapitel-impost w Santa María w Quintanilla de las Viñas, VII/VIII w. (za: M. S e p ú l v e d a Gonzáles, *Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación,* [w:] *En la España medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz,* t. V, vol. 2, Madrid 1986, il. na s. 1241).
4. Niezidentyfikowana postać z aniołami, kapitel-impost poza pierwotnym miejscem usytuowania, Santa María w Quintanilla de las Viñas, VII/VIII w. (za: M. S e p ú l v e d a Gonzáles, *Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación,* [w:] *En la España medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz,* t. V, vol. 2, Madrid 1986, il. 1242)
5. Niezidentyfikowana postać z aniołami, kapitel-impost poza pierwotnym miejscem usytuowania, Santa María w Quintanilla de las Viñas, VII/VIII w. (za: M. Sepúlveda Gonzáles, *Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación,* [w:] *En la España medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz,* t. V, vol. 2, Madrid 1986, il. 1242).
6. Ewangelista Łukasz, kapitel z Kordoby, Museo Arqueológico de Cordoba, VII w., (za: P. de P a l o l, *Arte hispánico de la época visigoda,* Barcelona 1968, il. 26).
7. Uzdrowienie chorej na krwotok, *panneaux* pilastra z San Salvador w Toledo, VII w., (za: P. de P a l o l, *Arte hispánico de la época visigoda,* Barcelona 1968, il. 58).
8. Apoteoza krzyża, płyta z Narbonne, Musée Lapidaire de Narbonne, VIII w., (za: J. H u b e r t, J. P o r c h e r, W. F. V o l b a c h, *L'Europe des Invasions,* Paris 1967, il. 118).
9. Chrystus błogosławiący, płyta z Saint-Pierre-aux-Nonnains, w Musée Central w Metz, VIII w., (za: J. H u b e r t, J. P o r c h e r, W. F. V o l b a c h, *L'Europe des Invasions,* Paris 1967, il. 291).
10. Chrystus w Majestacie, ołtarz księcia Ratchisa w San Martino w Cividale, VIII w., (za: J. H u b e r t, J. P o r c h e r, W. F. V o l b a c h, *L'Europe des Invasions,* Paris 1967, il. 277).
11. Postać zmarłego, płyta z Muzeum Koptyjskiego w Kairze (za: M. B a s t a, *Renovation of the Coptic Museum,* [w:] *Coptic studies: acts of the Third International Congress of Coptic Studies,* red. W. Godlewski, Warszawa 1990).
12. Anioły trzymające rozetę, płyta przegrody chórowej z Rasm-al-Kanafez, Muzeum w Damaszku, VI w., (za: J. N a s r a l l a c h, *Bas-reliefs chrétiens inconnus de Syrie,* „Syria" 38, 1961, pl. IV, 2).
13. Chrystus i Daniel w lwiej jamie, kaczkar z Arucz, Muzeum Historyczne w Erewaniu, VI w., (za: S. Der N e r s e s s i a n, *L'art arménien,* Paris 1979, il. 42).
14. Apostołowie, obramowanie okna w Ptgnawank, VI/VII w. (za: N. S t e p a n j a n, *Dekorativnoe iskusstvo srednovekovoj Armenii,* Leningrad 1971, il. 19).

BIBLIOGRAFIA

Andrés Ordax S., Abásolo Álvarez J. A., La ermita de Santa María. Quintanilla de las Viñas, Burgos, Burgos 1980.

Barroso Cabrera R., Morin de Pablos J., La iglesia visigoda de San Pedro de la Nave, Madrid 1997.

Barroso Cabrera R., Morin de Pablos J., La iglesia de Santa María de Quintanilla de las Viñas, Madrid 2001.

Bianchi Bandinell R., Rome. La fin de l'art antique. L'art de l'empire romain de Septime Severe a Theodose I-er, Paris 1970.

Bianchi Bandinelli R., Kryzys artystyczny u schyłku starożytności, „Archeologia" 5(1952-53), s. 83-100.

Bianchi Bandinelli R., Zagadnienie rzeźby rzymskiej w III i IV wieku n.e., „Archeologia" 7(1955), s. 1-11.

Borkowska T., Palmyreńskie reliefy wotywne, w: Studia palmyreńskie, z. I, red. K. Michałowski, Warszawa 1966, s. 96-123.

Camps Cazorla E., El arte hispanovisigodo, w: Historia de España, III: España visigoda (414-711 de J. C.), red. R. Menéndez Pidal, Madrid 1940.

Camps Cazorla E., El visigotismo de Quintanilla de las Viñas, „Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqeología" 22-24(1939-1940), s. 125-134.

Duval N., Les premiers monuments chrétiens de la France, t. I, Paris 1995.

Fontaine J., L'art préroman hispanique, I, Yonne 1973-1977, s. 205-209.

Gawlikowski M., Dwie palmyreńskie rzeźby nagrobne w zbiorach polskich, w: Studia palmyreńskie, z. IV, red. K. Michałowski, Warszawa 1970, s. 87-92.

Gawlikowski M., Sztuka Syrii, Warszawa 1976.

Gischia L., Mazenod L., Les arts primitifs français, Paris 1953.

Gómez-Moreno M., San Pedro de la Nave, iglesia visigoda, „Boletín de la Sociedad Castellana de Excurciones" 1906.

Grabar A., Les ampoules de Terre Sainte, Paris 1958.

Grabar A., Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétienne, 3, w: L'art de la fin de 'Antiquité et du Moyen Age, Paris 1968.

Grabar A., Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Age, w: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Paris 1968, s. 663-668.

Grabar A., Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives, „Cahiers Archéologiques" 28(1979), s. 7-16.

Grabar A., Christian iconography. A study of its origins, London 1980.

Hachlili R., Ancient Jewish Art and Archeology in the Land of Israel, Leiden 1988.

Hoppe J.-M., Orient-Occident, Juifs et chrétiens. À propos de la grand niche du Musée archéologique de Mérida (Badajoz), „Norba Arte" 7(1987), s. 9-46.

Hoppe J.-M., L'église espagnole visigothique de San Pedro de la Nave (El Campillo-Zamora). Une programme iconographique de la fin du VII siècle, „Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Libre de Bruxelles" 9(1987), s. 59-81.

Hubert J., Porcher J., Volbach W. F., L'Europe des Invasions, Paris 1967.

Huidobro L., Santa María de las Viñas en Quintanilla de Lara, „Boletín de la Comisión Provicial de Monumentos de Burgos" 19(1927), s. 175.

Huidobro L., Santa María de las Viñas en Quintanilla de Lara, „Boletín de la Comisión Provicial de Monumentos de Burgos" 21(1927), s. 238-242.

H u i d o b r o L., Ermita de Santa María de las Viñas en Quintanilla de Lara, „Boletín de la Comisión Provicial de Monumentos de Burgos" 22(1928), s. 266-268.
K l e n g e l H., Syria Antiqua, Leipzig 1971.
M a t c h a b e l i K., Stèles géorgiennes en pierre, Lugano 1997.
M o l é W., Studia nad sztuką pierwszego tysiąclecia n.e., „Folia Historiae Artium" I, 1964.
N a s r a l l a h J., Bas-reliefs chrétiens inconnus de Syrie, „Syria" 38(1961), s. 35-53.
N e r s e s s i a n S. Der, L'art arménien, Paris 1979.
O l a g u e r - F e l i ú A l o n s o F. de, Arte medieval español hasta el año 1000, Madrid 1989.
O r u e t a R., La ermita de Quintanilla de las Viñas, en el campo de la Antigua Lara. Estudio de su escultura, „Archivo Español de Arte y Arqeología" 4(1928), s. 169-178.
O r u e t a R., Santa María de las Viñas, Monumento Nacional, „Boletín de la Comisión Provicial de Monumentos de Burgos" 29(1929), s. 483-491.
P a l o l P. de, Esencia del arte hispánico de época visigoda: romanismo y germanismo, „Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, III: I Goti in Occidente", Spoleto 1956, s. 65-127.
P a l o l P. de, Arte hispánico de la época visigoda, Barcelona 1968.
P i c a r d G.-Ch., Sztuka rzymska, Warszawa 1975.
P i g u ł e w s k a N., Kultura syryjska we wczesnym średniowieczu, Warszawa 1989.
S a d u r s k a A., L'art et la société. Recherches iconologiques sur l'art funéraire de Palmyre, „Archeologia" 45(1994), s. 11-23.
S e p ú l v e d a G o n z á l e s M., Reflexiones sobre el programa iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora), I, w: Coloquios de iconografía 31 V-2 VI 1990: ponencias i communicaciones, I, Cuadernos de arte e iconografía, 1991, IV/7, Madrid 1991, s. 133-157.
S e p ú l v e d a G o n z á l e s M., Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación, w: En la España medieval. Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez-Albornoz, t. V, vol. 2, Madrid 1986, s. 1217-1237.
S c h l u n k H., Observaciones en torno de la miniatura visigoda, „Archivo Español de Arte" 71(1945), s. 241-265.
S c h l u n k H., Arte visigodo, w: Ars Hispaniae, III, Madrid 1947.
S c h l u n k H., Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave, „Archivo Español de Arte" 43(1970), s. 245-267.
S c h l u n k H., La pilastra de San Salvador de Toledo, „Anales Toledanos" 1971, s. 235-254.
S k u b i s z e w s k i P., Czara włocławska. Studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza, Poznań 1965.
S k u b i s z e w s k i P., B o r d J.-L., L'image de Babylon aux serpents dans les Beatus, Paris 2000.
S k u b i s z e w s k i P., Sztuka Europy łacińskiej od VI do IX wieku, Lublin 2001.
S t e p a n j a n N., Dekorativnoe iskusstvo srednovekovoj Armenii, Leningrad 1971.
W e r c k m e i s t e r O. K., Three problems of tradition in pre-carolingian figure-style, „Poceedings of the Royal Irish Academy" 63(1964), s. 167-201.
Z i z i c h w i l i W. D., Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense, „Archivo Español de Arte" 106(1954).

STYLISTIC FACE OF THE VISIGOTHIC FIGURAL SCULPTURE

S u m m a r y

The Visigothic figural sculpture, being part of the aesthetics of the early-medieval European art, at the same time shows its similarity to the Middle Eastern fine arts. Especially close analogies – manifested both in the stylistic level and the iconographic one – can be found in Syria, Armenia, Georgia and Palestine. This is connected with the major problem of the presence of "Syrians" in the Visigothic Spain.

Translated by: Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: sztuka wizygocka, rzeźba wczesnośredniowieczna, San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas.

Key words: Visigothic art, early-medieval art, San Pedro de la Mave, Quintanilla de las Viñas.

1. Daniel w lwiej jamie, kapitel w San Pedro de la Nave, VII w.

2. Ofiara Abrahama, kapitel w San Pedro de la Nave, VII w.

3. Personifikacja słońca, kapitel-impost w Santa María w Quintanilla de las Viñas, VII/VIII w.

4. Niezidentyfikowana postać z aniołami, kapitel-impost poza pierwotnym miejscem usytuowania, Santa María w Quintanilla de las Viñas, VII/VIII w.

5. Niezidentyfikowana postać z aniołami, kapitel-impost poza pierwotnym miejscem usytuowania, Santa Maria w Quintanilla de las Viñas, VII/VIII w.

6. Ewangelista Łukasz, kapitel z Kordoby, Museo Arqueológico de Cordoba, VII w.

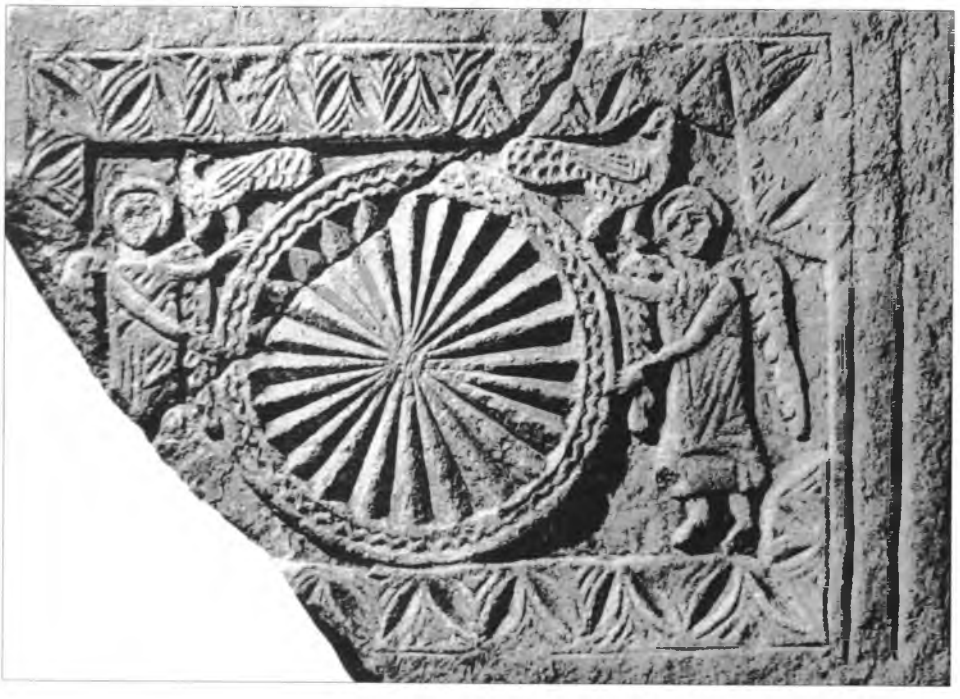
7. Uzdrowienie chorej na krwotok, panneaux pilastra z San Salvador w Toledo, VII w.

8. Apoteoza krzyża, płyta z Narbonne, Musée Lapidaire de Narbonne, VIII w.

9. Chrystus błogosławiący, płyta z Saint-Pierre-aux-Nonnains, w Musée Central w Metz, VIII w.

10. Chrystus w Majestacie, ołtarz księcia Ratchisa w San Martino w Cividale, VIII w.

11. Postać zmarłego, płyta z Muzeum Koptyjskiego w Kairze



12. Anioły trzymające rozetę, płyta przegrody chórowej z Rasm-al-Kanafez, Muzeum w Damaszku, VI w.

13. Chrystus i Daniel w lwiej jamie, kaczkar z Arucz, Muzeum Historyczne w Erewaniu, VI w.

14. Apostołowie, obramowanie okna w Ptgnawank, VI/VII w.