

CELINA FILIPOWICZ-OSIECZKOWSKA.

L'AUTHENTICITÉ DU CALICE D'ANTIOCHE ET LES SOURCES DE L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF.

Le Calice d'Antioche a été présenté au public de l'Europe pour la première fois pendant l'Exposition de l'Art Byzantin à Paris. Depuis, l'authenticité n'en est généralement plus mise en doute. La discussion de ce problème de l'authenticité du calice n'a cependant pas été vaine. Elle a jeté une vive lumière sur la question obscure des origines de l'art chrétien. C'est pour cette raison que nous nous proposons d'analyser les arguments sur lesquels se fondent les opinions adverses.

Parmi les nombreux travaux qui nous occupent ici, nous allons faire un choix bien délimité. Nous résumerons l'article de Mr Wilpert publié dans „The Art bulletin“ vol. IX, n. 2 et rappellerons l'objection principale soulevée par M. Morey contre l'authenticité du calice dans „Art Studies. Medieval, Renaissance and Moderne“, III, 1925. Aux arguments de MM. Wilpert et Morey nous opposerons, d'abord, ceux du Père de Jerphanion d'après son livre „Le Calice d'Antioche“ et son compte-rendu de l'article de Mr Wilpert paru dans „Orientalia Christiana“, vol. XI, fasc. 3, et ensuite ceux de M. Dussaud qu'il a fait valoir dans une conférence au Musée Guimet, et qu'il a bien voulu me communiquer. Nous saisissons l'occasion qui se présente pour prier M. Dussaud d'accepter l'expression de notre profonde reconnaissance. Nous terminerons cet article par quelques observations personnelles.

Abordons l'étude de la question de l'authenticité du calice d'Antioche. On connaît, à présent, les circonstances de la découverte du calice et le bas prix que les frères Kouchakji l'ont payé. Le lecteur trouvera des informations détaillées sur ce point dans les articles du Père de Jerphanion publiés dans „Byzantion“. Mais il n'y a pas longtemps encore différentes versions avaient couru sur la provenance de cette pièce fameuse. Les deux articles de M. Diehl, publiés dans „Syria“ en 1921 et 1926, nous apprennent qu'on a trouvé le calice soit à Antioche avec cinq autres objets, soit au village de Karah, à 33 kilomètres, à l'ouest de Hama, avec un nombre plus considérable d'objets. On pourrait supposer, pense M. Diehl, qu'il s'agit ici non pas d'un, mais de deux trésors différents. Ce qu'il est plus difficile d'expliquer, c'est que les frères Kouchakji eux-mêmes aient légèrement varié dans leur version de la provenance du calice, comme l'a signalé le Père de Jerphanion.



Fig. 1. Le Calice d'Antioche. New York, Coll Kouchakji.

Devant des informations aussi contradictoires, Mr Wilpert n'ajoute foi à aucune. Que M. André, le célèbre restaurateur, ait examiné la pièce elle-même et n'en ait pas nié l'ancienneté, cela ne semble pas le convaincre davantage. On peut produire artificiellement l'oxydation par des procédés chimiques. Héron de Willefosse n'a-t-il pas cru à l'authenticité de la tiare de Saïtafernès, sur la foi d'orfèvres en renom? Il écrivait: „On a consulté, pour la technique, un des orfèvres les plus connus de Paris, un des maîtres de l'art, chez qui l'artiste est doublé d'un érudit. A diverses reprises, assisté de son chef d'atelier, il a examiné le métal, il a étudié soigneusement le travail de la ciselure, il s'est parfaitement rendu compte des procédés de fabrication ... après cet examen minutieux des bijoux, il a ajouté: — Je voudrais les avoir faits"!).

Ainsi Mr Wilpert arrive à ne plus attacher d'importance qu'à l'analyse de la forme et du décor du calice. Se souvenant que M. Diehl a appelé le Calice d'Antioche „le beau calice" dans „Syria", 1921, p. 84, il se demande si cet épithète est justifié.

Est-il beau par sa forme? Celle-ci n'a rien de l'élégance des coupes antiques, comme le Père de Jerphanion l'a déjà remarqué. Dépourvu d'anses, le calice est même difficilement comparable aux vases antiques qui en sont toujours munis. Mais ce qui surtout paraît inquiétant, c'est la petitesse du pied par rapport à la hauteur et au poids. Tel qu'il est, le calice ne se prête pas à l'usage.

Est-il beau par son décor et ses sujets? Le décor n'est pas exécuté au repoussé, il n'est que ciselé, et ajouré. Ses sujets rapprochent des éléments incompatibles: les figures du Christ et des apôtres apparaissent sur des sièges dans les enroulements abondants de la vigne. Tout cela est au mépris de la réalité: les vrilles de la vigne ne sauraient assurer aucune stabilité aux sièges qu'elles supportent. Tout autre est la méthode antique, elle subordonne le décor végétal aux figures humaines, comme sur le sarcophage encastré sous l'autel de Madonna della Colonna dans la basilique de Saint-Pierre²⁾.

Comment a-t-on pu se figurer que l'artiste du calice ait eu un but eucharistique? Les cinq pains que l'on croit voir dans une corbeille³⁾ ne sont que des grains de raisin. Si nous admettons même qu'il s'agit ici de cinq pains, que signifient alors les autres pains qui remplissent le pa-

¹⁾ Héron de Willefosse, La tiare de Saïtaphernes, dans *Cosmopolis*, 1896 pl. 2 et s.

²⁾ Garucci, pl. 327. 2.

³⁾ G. A. Eisen, *The Great Chalice of Antioch*, New York 1923, pl. 42.

nier. La plaque que M. Bréhier¹⁾ prétend voir au dessus de l'agneau avec les sept pains et les deux poissons n'est également qu'une grappe de raisin travaillée pauvrement et qui n'est là que pour la symétrie, pour équilibrer une autre grappe dont elle est séparée par la tête du Christ et les deux grandes feuilles (fig. 1-2). D'ailleurs le symbolisme du décor du calice est obscur. Par ce fait, il s'éloigne du symbolisme antique, toujours conséquent et clair.

La signification de la vigne dans l'art antique est tout autre que dans notre cas. Dans l'art antique, la vigne représentée avec une grande luxuriance de vrilles et de grappes, fait partie du cycle des quatre saisons et symbolise l'automne. C'est la scène des vendanges qui l'accompagne d'habitude, non pas les figures du Christ et des apôtres. Des putti, nus et ailés, jouent le rôle de vendangeurs; ils accomplissent leur travail avec hâte dans la crainte du ravage dont les oiseaux menacent la vigne. En fait d'autres animaux, on ne voit que des lièvres dévorant la vigne; encore n'en figure-t-on qu'un seul. On trouve des exemples de la vigne traitée ainsi sur les deux sarcophages de Saint-Lorenzo et de Praetextatus²⁾. Il est à remarquer que les putti et le vignoble sont des représentations homogènes qui se complètent. Les trois bergers du sarcophage de Praetextatus figurés au premier plan et à une échelle plus grande que les putti rappellent les statues et n'ont rien à faire avec le fond décoré par la scène des vendanges. Tel n'est pas le cas du calice d'Antioche, où le Christ et les apôtres sont traités à la même échelle que les vendangeurs ailés. Il est évident que l'artiste du calice a pris pour modèle les scènes qui décorent les sarcophages, mais il ne les a pas bien comprises.

Les deux sarcophages mentionnés plus haut font saisir la différence qui existe entre l'esprit antique et l'esprit de la Renaissance. Le sarcophage de Saint-Lorenzo a été restauré au XV^e siècle et le restaurateur en a un peu modifié le décor. Il a ajouté des motifs entièrement étrangers à la scène des vendanges: un renard mordant un coq, un aigle aux ailes éployées luttant avec un serpent, des putti qui délaissent leur travail pour des amusements et d'autres motifs encore. Or, jamais l'artiste antique n'oublie le but principal de son thème „même quand il ajoute des motifs secondaires qui servent à en augmenter la beauté“. Par contre, l'artiste de la Renaissance „divertit l'oeil du spectateur par

¹⁾ L. Bréhier, *Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche*, dans *Gazette des Beaux Arts*, Paris 1920 pl. 175.

²⁾ Garucci 302, 2-4; 306, 1-4.

une plénitude des détails secondaires, jusqu'à masquer le but du thème". A l'exemple du sarcophage de Saint-Lorenzo, sur le calice d'Antioche, un aigle, qui vient de se poser sur une corbeille, déploie ses ailes (fig. 1) et les oiseaux au lieu de picoter les grappes de raisin, se tournent vers le seigneur comme pour écouter ses paroles (fig. 3). Mais il y a mieux. Tous les animaux et les créatures de notre calice se retrouvent sur la porte de Filarète: l'aigle aux ailes éployées, le lièvre qui mange le raisin (fig. 1), les limaçons (fig. 1), les sauterelles et les papillons.

La porte de Filarète a donc dû servir pareillement de modèle à l'artiste; mais en copiant les oeuvres de l'art chrétien primitif et de la Renaissance, l'artiste y a apporté les modifications nécessaires. La principale modification c'est la répétition de la figure du Christ dans la même scène. La coupe de Boscoreale où la figure d'Auguste apparaît également deux fois ne peut pas être invoquée ici, car l'authenticité n'en est pas certaine. La ressemblance de notre figure du Christ à celle d'Auguste s'explique par une source commune d'inspiration: ce sont les figures du Christ des sarcophages, surtout des sarcophages de Ravenne¹⁾ où le Christ a les cheveux courts et une attitude semblable à celle du Christ du calice. La répétition de la figure du Christ a pour résultat un appauvrissement de la composition, accru encore par la pauvreté des gestes, la monotonie des draperies, la représentation dix fois répétée de la figure la plus remarquable de Judas.

L'erreur capitale du décor du calice n'est cependant pas là; elle consiste dans le mélange d'éléments hétérogènes. Cette opinion rejoint l'objection principale de M. Morey qui relève le manque d'unité dans le style de l'ornement du calice: le caractère naturel des figures jure avec le caractère conventionnel du décor végétal. Les anomalies que M. Wilpert et Morey observent dans le décor de notre calice les font douter de son authenticité.

Le Père de Jerphanion s'exprime en ces termes²⁾: „Les anomalies apparentes... sont plutôt en faveur de l'authenticité que contre elle". En effet, ces anomalies ne sont qu'apparentes, car on retrouve les mêmes caractères dans une série d'oeuvres, à une époque plus avancée toutefois que le premier siècle. La verrerie gauloise des troisième et cinquième siècles mérite d'être signalée tout d'abord, par exemple un

¹⁾ Garrucci 347. 2 et 349. 1.

²⁾ C. R. de Jerphanion S. J. Le Calice d'Antioche, p. 165.



Fig. La représentation du Christ dans son activité terrestre.

vase de Cologne, aujourd'hui à l'Ermitage, probablement du IV-e siècle, avec son ornement à jour et sa coupe intérieure, dont le décor doré représente des amours cueillant des fleurs. Cependant son assiette mieux équilibrée, la bague au lieu de noeud que porte son pied, les anses dont il est muni rapprochent ce vase des canthares du premier siècle. Une coupe d'agate montée en burette du trésor de Saint Marc atteste une ressemblance plus grande encore avec le calice. Une forme très proche du calice se retrouve souvent dans les vases, d'un caractère profane et sacré, figurés sur les monuments orientaux qui vont du IV-e au VIII-e siècle: la frise de Doura, la colonne du ciborium de Saint Marc, les décors d'Amida et de Mschatta, les peintures de Baouît et autres monuments. En ce qui concerne la disproportion entre le pied et la coupe, le Père de Jerphanion fait la remarque suivante¹⁾: „Pour juger sainement, il faut se rapporter aux dimensions exactes et tenir compte non du diamètre apparent, celui de l'enveloppe ajourée, mais du diamètre de la coupe intérieure. Celui-ci, au sommet, était dans l'état primitif, de 15 cms 25, Celui du pied, de 7 cms 4, soit près de la moitié. Si cela ne suffit pas à donner toute sécurité, c'est assez pour que l'équilibre ne puisse être qualifié d'instable“.

Le décor à jour du calice ne doit pas davantage nous surprendre; il était employé très souvent, en Egypte et en Syrie, dans les monuments architecturaux et dans ceux des arts mineurs. Il n'y a donc pas à insister. Rapprochons seulement l'ornement du calice et celui du trône de Maximien: malgré la différence des matières, la ressemblance est frappante. Ce décor n'est peut-être pas beaux pour le goût classique, mais il est dans la tradition des arts orientaux, dont l'esthétique est tout autre que celle de l'art grec.

On peut faire la même remarque à propos de la combinaison insolite des figures animées et du décor végétal: celle-ci apparaît très souvent en orient, comme le prouvent les fragments de colonne conservés à Constantinople, les ivoires, les sculptures coptes et syriennes et les mosaïques de Palestine. Sur un fragment de colonne de Constantinople, une branche soutient un berger accompagné de son chien; au revers du même fragment, un paysan courbé bêche dans le vide. Sur un autre fragment, une scène entière de baptême se déroule au milieu d'un riche feuillage. En face de ces oeuvres et du calice d'Antioche, peut-on discuter la stabilité des personnages, alors que l'artiste néglige de parti pris

1) C. R. de Jerphanion S. J., Bulletin d'archéologie chrétienne et byzantine. *Orientalia Christiana*, Vol. XI. 3, Num. 42, 1928, p. 159.

la réalité et crée un décor conventionnel. Sur les fragments de Constantinople qui datent probablement du V-e ou VI-e siècle, les tiges ne forment pas encore ces enroulements conventionnels qui sont constants dans les oeuvres de l'Égypte et de la Syrie datant de la même époque. Bornons-nous à citer la mosaïque de Kabr Hiram: nous n'y voyons au jourd'hui qu'un morceau décoratif, et pourtant celui-ci renferme un sens profond que nous révèle M. Dussaud.

„Voici en deux mots mon opinion sur le Calice d'Antioche, — dit M. Dussaud. — Ce monument a contre lui deux accidents:

1^o) Le premier est une restauration trop poussée, mais l'objet a été vu avant nettoyage et son oxydation ne pouvait tromper (absurdité de comparer le calice à la tiare de Saïtaphernès, qui étant en or ne porte aucune oxydation).

2^o) Une publication qui a cherché à faire remonter l'objet au premier siècle et qui a insinué que la coupe intérieure était peut-être celle qui avait servi à la dernière Cène. Un tel paradoxe a rendu suspect un objet que j'estime authentique.

Egalement, en imaginant l'assiette aux poissons et aux pains qui n'existe pas, en ne notant pas exactement les parties restaurées, l'auteur a éveillé la méfiance de certains esprits — notamment dans les milieux ecclésiastiques, particulièrement choqués d'un tel sans-gêne.

Mais Mr Wilpert lui-même n'a pas prononcé un jugement définitif.

Ses objections seraient valables, s'il s'agissait d'un monument conçu dans les milieux chrétiens de Rome et fabriqué à Rome; elles sont radicalement en défaut pour l'orient.

Aussi bien la comparaison avec les oeuvres de l'art oriental nous découvre le sens de la composition de certains détails qui ont été interprétés, comme l'aigle, d'après des principes occidentaux.

Tout d'abord, il faut se pénétrer de l'importance de la vigne, non seulement dans l'économie syrienne, mais dans les croyances et la mythologie orientales: 1^o Légende de Noé; 2^o Le chapitre V d'Issaïe atteste l'ancienneté des formules littéraires utilisant la vigne et que développe le Cantique des Cantiques¹⁾; 3^o Bénédiction de Jacob (Genèse, XLIX.11—12) montrant que l'aridité actuelle des collines de Juda était atténuée par des plantations de vigne; 4^o Expression „être assis sous sa vigne et son figuier“, pour exprimer le bonheur; 5^o Utilisation dans le culte; 6^o Expression „sang des raisins“ qui sert à expliquer la parole du Christ, etc.

¹⁾ Voir R. Dussaud, *Le Cantique des Cantiques* (Leroux, 1919), p. 32,64 etc.

Dans les cultes syriens, emploi dans le culte¹⁾. Dans la mythologie syrienne antagonisme des nomades et des sédentaires (les premiers n'admettent que les sacrifices sanglants, les seconds substituent le vin au sang) exprimé dans la légende du dieu Licurgue luttant contre Dionysos (Dusarès).

Nous arrivons ainsi aux monuments figurés représentant l'exaltation du dieu de la vigne. Linteau de Qanawat aujourd'hui au Louvre: putti dans les pampres et le dieu surgissant en torse au milieu du linteau. L'exemple le plus complet est donné par les sculptures de Mschatta. Rien n'est donc plus naturel — contrairement à ce qu'affirme Mr Wilpert — que de représenter le Christ dans les pampres. Les apôtres y prennent place aussi; ils sont dans la position des heureux: assis sous la vigne.

Pourquoi deux représentations du Christ? Laissons de côté les attributs dont aucun n'est certain, sauf l'agneau. Une des représentations n'offre aucun caractère particulier qui permette de la localiser. Elle doit nous donner l'image de Jésus dans son activité terrestre. La seconde est fort nette; c'est l'apothéose: le Christ aux cieux. J'ai expliqué ce point dans *Syria* 1924, p. 70; 1925, p. 204 et 1927, p. 180—181.

Pour la date, on a le choix entre le IV-e, le V-e et le VI-e siècles. Le P. de Jerphanion fournit quelques indications précieuses, notamment son argument de la clé²⁾; mais sa conclusion qui empêche de remonter au delà de la première moitié du V-e siècle, est-elle valable pour l'orient?

La clé, en orient, figure dans la main des défunts (monuments palmyréniens) dès les premiers siècles de notre ère: les monuments de Rome ont pu l'adopter avec un sérieux retard.

Ce qui me fait pencher pour une date assez ancienne, c'est précisément l'absence de tout emblème nettement chrétien: chrisme, Alpha et Oméga, croix etc.... qui n'aurait pas manqué sur un objet du VI-e siècle.

Si j'avais à me prononcer j'hésiterais donc entre les IV-e et V-e siècles, et plutôt la fin du IV-e, car le style des figures ne serait pas compréhensible, en orient, après le IV-e siècle.

Pour en revenir aux objections de Mr Wilpert, il en est qui n'ont pas le moindre poids. Telle est l'objection du calice trop gros pour un aussi petit pied. Ce serait exact si le pied était élevé, mais avec un pied aussi bas, le centre de gravité est abaissé à tel point qu'il n'y a pas à craindre le basculement. Mr Wilpert n'a qu'à voir le pied étroit des vases

¹⁾ Voir *Revue de l'Histoire des Religions*, 1927.

²⁾ Voir *Syria*, 1927, p. 179—180.



Fig. 3. Le Calice d'Antioche.

mycéniens pour se rendre compte que son objection ne porte pas, malgré l'appui que lui a donné Mr Battifol¹⁾.

Dire que les figures devraient poser sur la terre est une méconnaissance absolue de la décoration orientale qui s'oppose au terre à terre des figurations romaines. D'autre part nous avons vu qu'une des figures du Christ était „dans le ciel“.

L'objection que dans l'art romain la vigne qui évoque l'automne n'a rien à voir avec le Christ, a été réfutée plus haut.

On dit: — L'art du calice est apparenté à l'art de la Renaissance, donc le calice est faux. — En appliquant ce raisonnement aux temples et à l'art de Ba'albeck, on démontrerait que ces temples sont faux. Précisément la part d'orientalisme qui, à Ba'albeck, se mêle à l'art hellénistique, donne l'illusion d'une parenté avec l'art de la Renaissance italienne.“

M. Dussaud découvre le sens du décor du calice d'après les vieilles croyances orientales. Tâchons, à notre tour, de pénétrer celui-ci en nous appuyant sur les croyances chrétiennes. C'est le chapitre XV de l'évangile de saint Jean qui s'y rapporte. Parmi les nombreux écrivains ecclésiastiques qui le commentent Théodore Mopsueste, St. Cyrille d'Alexandrie et St. Jérôme méritent notre attention. Leurs commentaires établissent que notre composition exprime à la fois le dogme eucharistique et le dogme de la communion des saints. Citons-en quelques passages. Th. Mopsueste explique²⁾:

„Quemadmodum, inquit, vitis in terra defixa propriam habet vitam, quam semel e terra accepit, palmites producit, refertque proprium fructum usquedum manserit in stipite; cum vero excisi fuerint hi palmites, non jam referunt fructum; sic a vobis existimandum est vos esse vitis imaginem. Ego primus in memetipso omnem gratiam accepi juxta communionem: vos autem estis palmites mihi adhaerentes virtute regenerationis Spiritus sancti“.

St. Cyrille est plus explicite³⁾: — *„Ego sum vitis vera, et Pater meus agricola est (Joan XV. 1)... A meipso nihil facio, sed Pater in me manens, ipse facit opera (Joan XIV. 10). — Arbitror itaque non esse aliter istud nobis capiendum, nisi Christum quidem vitis loco positum, nos autem palmitum instar ab eo pendere, gratia veluti saginatos, et virtutem illam*

¹⁾ La Croix du 15 Décembre 1927.

²⁾ Migne, P. Gr. vol. 66, col. 777.

³⁾ Migne, P. Gr. vol. 74, col. 331 et 342.



Fig. 4. La représentation du Christ aux cieux.

quae per spiritum est ebibentes in fecunditatem spiritalem.... Quis enim sanus dubitaverit, unquam ea ratione Christum esse vitem, nos vero palmitum formam referentes, vitam ex ipso et ab ipso in nos trahere, cum Paulus dicat: Omnes enim unum corpus sumus in Christo, quoniam unus panis multi sumus: omnes enim de uno pane participamus? (I Cor. X. 17). Dicat enim nobis aliquis causam, et vim eulogiae mysticae obiter doceat. Nam cur in nobis inseritur? Nonne ut Christum inhabitare faciat in nobis, etiam corporaliter, participatione et communione sanctae suae carnis? Praeclare quidem: scribit enim Paulus gentes factas esse — concorporales, et participes, et cohaerentes Christi. — Concorporales autem quonam modo factae sunt? Nempe eulogiae mysticae participatione honoratae, unum cum eo factae sunt corpus, sicut et unusquisque sanctorum apostolorum. Alioqui, quam ob causam sua, imo omnium membra sicuti sua, membra Christi nuncupavit? Sic enim scribit: Nescitis quoniam membra vestra membra sunt Christi? Tollens ergo membra Christi, faciam membra meretricis? Absit! (I Cor. VI. 15). Sed Servator ipse: Qui manducat meam carnem, inquit, et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo“.

Les paroles attribuées à St. Jérôme nous semblent les plus intéressantes. Les voici¹⁾. — „Ego sum vitis vera, unde perfluit sanguis, et aqua; Et pater meus agricola est, id est, cultor Ecclesiae; vos palmites, id est, apostoli seve fideles Ecclesiae; sicut palmes non potest a se fructum ferre, nisi manserit in vite, sic et unusquisque non fert fructum, nisi manserit in Christo. In hoc clarificatus est Pater meus, ut fructum primum afferatis, id est, sicut praedicationem ego et passionem fructificavi, ita et vos facite; sicut dilexit me Pater, et ego dilexi vos, id est, sicut misit me Pater praedicare, et pati, et ego mitto vos; majorem charitatem nemo habet, et reliqua, dilectio fortior est morte (Cant. VIII. 6); ego per dilectionem patior pro vobis, et vos patimini pro Ecclesia; omnia quae audivi a Patre meo nota feci vobis, id est, praecepta Evangelii“....

Le Christ figuré sur le calice dans son activité terrestre c'est donc le Christ pédagogue qui transmet sa loi aux apôtres. D'autre part le Christ apparaissant aux cieux c'est le Christ victime qui triomphe de la mort. Le Christ se rencontre quelque fois sous ces deux aspects dans le thème iconographique de la *Maestas Domini* adopté aux premiers siècles pour le décor des sanctuaires aussi bien en orient qu'en occident. Il suffit de mentionner la mosaïque de Sainte-Pudentienne du IV-e siècle et la mosaïque du V-e siècle découverte dans l'église de Saint-David.

¹⁾ Migne, P. L. vol. 30, col. 605.

à Salonique. On peut s'imaginer difficilement une composition mieux appropriée au décor du calice dont on se sert pendant la messe que celle du calice d'Antioche. Si ce calice est authentique il devait être un objet du culte.

En résumant, Mr Wilpert voit dans le calice toute une série de caractères contraires à la conception antique du beau et à l'esprit antique en général. Le péché le plus grave de l'artiste consiste en un mélange d'éléments incompatibles: figures animées avec un décor végétal. Or, ce défaut caractérise les oeuvres de la Renaissance. L'auteur en conclut que le sculpteur du calice ne s'est pas borné à mal copier les oeuvres de l'art chrétien primitif, mais qu'il s'est inspiré en outre de celles de la Renaissance. Pour le Père de Jerphanion et pour M. Dussaud, le décor du calice ne doit pas être étudié uniquement au point de vue de l'art hellénistique et gréco-romain, car les influences orientales y jouent un rôle considérable. C'est dans la conception orientale de l'art que les anomalies apparentes trouvent leur explication. L'interprétation que M. Dussaud donne à ce décor permet d'en saisir la signification profonde et d'en reconnaître l'origine lointaine qui est l'ancien symbolisme oriental exaltant le dieu de la végétation. Mais le calice en tant qu'objet du culte chrétien offre une composition symbolisant le dogme eucharistique et le dogme de la communion de saints.

Ainsi les savants comme Mr Wilpert et M. Morey qui contestent l'authenticité du calice, n'attachent pas une grande importance aux arts orientaux dans la formation de l'art chrétien, dont ils voient la source principale, sinon exclusive dans l'art hellénistique et gréco-romain; au contraire, les savants qui comme le Père de Jerphanion et M. Dussaud reconnaissent l'authenticité du calice d'Antioche, font une large place aux arts de l'orient dans la formation de l'art chrétien et se souviennent de l'axiome posé par Ch. Bayet: „l'Orient crée les types et les symboles, l'occident les accepte”¹⁾. Le différend en question se ramène donc au différend concernant les sources d'où découle l'art chrétien.

1) Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes*, Paris 1879, p. 3.

AUTENTYCZNOŚĆ KIELICHA Z ANTIOCHII A ŹRÓDŁA SZTUKI STAROCHRZEŚCIJAŃSKIEJ.

STRESZCZENIE

Europa zapoznała się ze słynnym kielichem po raz pierwszy w roku 1913 podczas wystawy bizantyńskiej w Paryżu (ryc. 1-4). Podległ on wówczas dokładnym badaniom, w wyniku których przyznano mu starożytne pochodzenie, oznaczając IV, V lub VI wiek jako datę jego wykonania. Dyskusja nad pytaniem co do jego autentyczności nie była jednak zbędną, gdyż rzuciła światło na zagadnienia niejasne, dotyczące źródeł sztuki starochrześcijańskiej. To też nie jest bez znaczenia zaznajomienie się z argumentami, którymi posługiwali się przedstawiciele, zwalczających się opinii. Literatura, mająca autentyczność kielicha za przedmiot, jest tak rozległa, że zmusza mnie do wyboru dla zreferowania opinii tylko najbardziej charakterystycznych. Ograniczam się do zestawienia poglądów prałata Wilperta i p. Morey z poglądami ojca de Jerphanion i p. Dussaud.

Prałat Wilpert dopatruje się w ornamencie kielicha całego szeregu cech, przeciwstawiających się ujmowaniu piękna przez starożytnych i w ogóle ich umysłowości. Główne uchybienie artysty polega na połączeniu różnorodnych elementów, nie dających się z sobą pogodzić, a mianowicie: istot ludzkich z dekoracją roślinną. Takie połączenie cechuje natomiast pomniki sztuki z epoki renesansu, stąd wniosek, iż rzeźbiarz kielicha nie ograniczył się do nieudolnego naśladowania dzieł starochrześcijańskich, lecz że szukał również wzorów w dziełach renesansowych. Wywody prałata Wilperta uzupełnia p. Morey, który uwypukla brak jedności stylu, wykazując, że naturalność postaci ludzkich pozostaje w sprzeczności z konwencjonalizmem dekoracji roślinnej. Oto dlaczego głównie zrodziły się wątpliwości co do dawnego pochodzenia kielicha z Antiochii.

Wyjaśnieniem przyczyn wymienionych wątpliwości zajęli się między innymi: ojciec de Jerphanion i p. Dussaud. Utrzymują oni, że jest błędem rozpatrywanie dekoracji kielicha jedynie z punktu widzenia zasięgu sztuki helenistycznej i grecko-rzymskiej, gdyż wpływy wschodnie odgrywają w niej ważną rolę. Anomalie pozorne znajdują łatwo wytłumaczenie w koncepcji, jaką ludy wschodnie wytworzyły sobie o sztuce. P. Dussaud, interpretując tę dekorację, pozwala uchwycić głębię jej znaczenia i rozpoznać wielką odległość jej rodowodu, którym jest dawny symbolizm wschodni, sławiący boga roślinności. Pozwalam sobie dorzucić kilka uwag

do wywodów p. Dussaud. Nasz kielich musiał służyć zapewne do celów kultu chrześcijańskiego, mszy najprawdopodobniej, na co wskazuje umieszczenie Chrystusa wraz z apostołami wśród zwojów winnej latorośli. Nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia z ilustracją słów Chrystusa, zawartych w 14-yim rozdziale ewangelii św. Jana. Czytając komentarze ojców kościoła do tych słów, przekonujemy się, że obchodząca nas dekoracja ma znaczenie eucharystyczne i wyraża dogmat obcowania świętych.

Z powyższego wynika, że uczeni, jak prałat Wilpert i p. Morey, którzy odrzucają kielich z Antiochii, uważając go za falsyfikat, nie przypisują wielkiej wagi sztukom Wschodu w tworzeniu się sztuki chrześcijańskiej, której źródło widzą głównie, jeżeli nie jedynie, w sztuce hellenistycznej i grecko-rzymskiej. Przeciwnie uczeni, uznający autentyczność kielicha, jak ojciec de Jerphanion i p. Dussaud, przyznają Wschodowi rozległy udział w powstawaniu naszej sztuki, przypominając słowa Ch. Bayeta, że: „Wschód tworzy typy i symbolè, a Zachód je przyjmuje“.