HISTORIA SZTUKI

Michał W. Ałpatow

2

Średniowiecze

Wydawnictwo Arkady
Warszawa

Tytuł wydania oryginału:
M. B. AJinaTOB, Bceo6maH HCTOPHH jiCKyccTB,
M3«. McKyccTBO, MocKBa—JletiHHrpaA 1948
Tłumaczenie wykonano wg autoryzowanego wydania niemieckiego:
M. W. Ałpatow, Geschichte der Kunst,
VEB Verlag der Kunst, Drezno 1961

© Copyright for the polish edition by Arkady, Warsaw 1968
ISBN 83-213-3192-0 całość
ISBN 83-213-3194-7 tom 2

SPIS TREŚCI

I. Sztuka bizantyjska 6
II. Sztuka islamu 30
III. Sztuka Indii 52
IV. Sztuka Azji Wschodniej 70
V. Sztuka wczesnego średniowiecza w Europie 90
VI. Sztuka gotycka 117
VII. Sztuka ruska w okresie średniowiecza 143
Spis ilustracji 162

I. SZTUKA BIZANTYJSKA

Niech juz niczego między nami nie stanie: krzyw mi nawet na tobie ten lekko tkany welon —jest to mur Semir amidy.

Paweł Silentiarius

I wówczas postanowił mnich spełnić bohaterski czyn: nie pić nic przez dni czterdzieści. A gdy nastał upal, wypłukał swój kubek i zawiesił go przed sobą napełniony wodą, a na zapytanie braci, po co to czyni, odpowiedział: by tym większe cierpieć pragnienie i tym większą otrzymać nagrodę od Boga.

Grecki Paterikon

Nowa religia w IV wieku zapanowała w całym rzymskim imperium. W przeciwieństwie do dawnych wierzeń uczyła ona, iż Bóg stał się człowiekiem i człowiek musiał się tym poczuć wywyższony; lecz religia nieustannie przypominała mu, jak nietrwałe jest jego śmiertelne ciało, i uczyła go gardzić ziemskimi sprawami. Kaznodzieje głosili, ze Bóg zdobył wieczną chwałę, poniósłszy cierpienie dla ludzi — to także sprzeczne było z religią antyku i całym jego sposobem myślenia. Widocznie dawne poglądy były jednak mocno zakorzenione w ludzkiej świadomości, gdyż w IV wieku, niedługo po odniesionym zwycięstwie, nowa wiara jęła ulegać silnym wpływom pogańskim. Swobodne dążenie do racjonalistycznego motywowania trudno zrozumiałych dogmatów, do wyjaśniania pogańskich mitów na równi z chrześcijańskimi alegoriami, wywodziło się z ducha antyku. Filozof Tertulian dochodził wprawdzie az do odrzucania rozumu, lecz potrzeba rozważań filozoficznych nie od razu zanikła. „Człowiek posiada wolną wolę" — głosili z dumą jedni. „Tak — odpowiadali drudzy — lecz losem jego rządzi Opatrzność". „Człowiek nie jest częścią natury, lecz ostatecznym celem stworzenia" — oświadczali obrońcy człowieka, a ich przeciwnicy wskazywali, iż przecież właśnie przez naturę został on obdarzony skłonnością do grzechu i popędami namiętności.

Przedstawiciele antycznego humanizmu musieli w tego rodzaju dyskusjach rezygnować ze wszystkich swych pozycji po kolei: racjonalistyczne pojmowanie bóstwa i filozoficzne wyjaśnianie oraz uzasadnianie objawienia ustępowały świętej ekstazie, w której wierny odnajdywał znak boskiej tajemnicy. Pierwiastki duchowe wypierały stopniowo cielesne, a ponieważ wzrastało przekonanie, że świat jest jedynie emanacją bóstwa, jego samoistne znaczenie powoli zanikało. Zamiast jasnego światopoglądu dawnych myślicieli pojawia się ślepa wiara w siły

ludzkim umysłem nie ogarnione; jak gdyby renesans starodawnej magii, pozornie już przed wiekami przezwyciężonej w Grecji.

Oczywiście wiele najwybitniejszych umysłów tej epoki, między nimi Augustyn, przy całym swym zaangażowaniu w nowo głoszone prawdy, zachowało dawne myślowe nawyki. Niemniej, moralna świadomość ludzi zmieniła się gruntownie. Jeżeli dawni stoicy, jak Cicero, uważali zbożne życie za wysoką wartość samą dla siebie, to Augustyn nawoływał ludzi do cnoty w imię ich zbawienia.

Łatwo pojąć, iż twórczość artystyczną tego przejściowego okresu, którą nazywamy chrześcijańską starożytnością lub sztuką wczesnochrześcijańską, znamionują dwojakie cechy charakterystyczne. Wpływy jej ogarniały całe imperium rzymskie, na wschodzie sięgały az do Mezopotamii, na południu do Egiptu, na zachodzie najważniejszym jej ośrodkiem były Włochy.

Juz w tym okresie zarysowują się w sztuce dwa zasadnicze wątki treściowe, które szczególnie wyraźnie dają się prześledzić w architekturze. Z jednej strony chodzi tu o chwałę chrześcijańskiego ideału bohatera, z drugiej — o zaspokojenie potrzeb chrześcijańskiej gminy. Obydwa zadania znalazły rozwiązanie w dwóch w owym czasie dominujących typach budowli sakralnej — centralnej i podłużnej.

Kościoły na planie koła, czyli rotundy, wznoszono przeważnie nad grobami męczenników, którzy ponieśli śmierć za wyznawanie zasad nowej wiary, lub władców, którzy występowali w jej obronie. Mauzoleum Santa Costanza jest właśnie I. 179
budowlą tego typu. W czasach późniejszych w rotundach odbywały się ceremonie chrztu. W centralnym punkcie kolistego kościoła równie dobrze postawić można było grobowiec, kryjący szczątki bojownika o nową wiarę, jak i okrągłą chrzcielnicę, w której zanurzano ciało nowego wyznawcy. Zgodność zewnętrznej osłony architektonicznej z istotną treścią wnętrza świadczyła o przestrzeganiu dawnych sepulkralnych tradycji mauzoleów, a po części także dawnych świątyń peripteralnych. Do tych najstarszych kościołów-grobowców przeniesiono wiele elementów architektury antycznej: sprawiają one wrażenie spokoju i harmonii, kopuła wznosi się łagodnie nad częścią środkową, otoczoną ze wszystkich stron kolumnadą. Służąc zmarłemu za miejsce ostatniego spoczynku, rotundy te spełniały równocześnie ideał cnoty antycznej. Co prawda, w jasno oświetlonej przestrzeni pod I. 185
kopułą roztapiały się formy — bryła ustępowała przed świetlistością atmosfery. Człowiek-bohater utracił konkret swej postaci, przekształcając się w odcieleśnionego, chrześcijańskiego męczennika.

W podobnym kręgu artystycznych pojęć wykonywano tez najstarsze sarkofagi, różniące się całkowicie od greckiej steli, płyty, której jedynym zadaniem było zachowanie wśród żyjących pamięci o zmarłym. Chrześcijanie nie przywiązywali wagi do nieprzemijalności ciała, jak dawni Egipcjanie — trwałość doczesnych szczątków była wyłącznym przywilejem świętych. Lecz kamienna skrzynia sarkofagu przechowywać miała śmiertelne szczątki człowieka aż do chwili Sądu Ostatecznego. Te starochrześcijańskie, marmurowe sarkofagi mówią jeszcze wyraźnie o zamiłowaniu starożytnych do wspaniałości i przepychu, którego nawet postulat ascezy nie zdołał zbyt szybko wykorzenić. Były one bogato zdobione płaskorzeźbami, a spokój zmarłego naruszały bitewne obrazy (sarkofag św. Heleny w Watykanie). Później zewnętrzne ściany sarkofagów zaczęto ozdabiać scenami z życia Chrystusa.

Obok kościołów centralnych bardzo rozpowszechniony byt typ podłużny, tak zwana bazylika. Stanowiła ona przede wszystkim miejsce zebrań licznej gminy chrześcijańskiej. W starożytności taki typ świątyni był niemal całkowicie nie znany. Świątynia egipska była wprawdzie przeznaczona na uroczyste procesje, lecz miejsce najświętsze pozostawało w niej ukryte przed oczami niewtajemniczonych. Świątynie greckie i rzymskie były miejscami przebywania bogów: ofiary składano oczywiście na otwartym placu przed świątynią. W nowej religii znaczenie zgromadzenia wiernych niepomiernie wzrasta. W potocznym ówczesnym określeniu gmina symbolizowała cały Kościół, a miejsca zebrań jej członków, czyli budynki kościelne, były wyrazem jej jedności. Tam tez, w obecności wiernych, dokonywał się największy akt kultu religijnego.

II, 2 Zresztą i we wczesnochrześcijańskich bazylikach, podzielonych rzędami kolumn, wnętrze nie było całkowicie wydzielone (wiązania dachu były przeważnie od dołu
i, s. 184 otwarte). Pierwowzór bazyliki można znaleźć w starorzymskiej architekturze, lecz w budowli chrześcijańskiej wszystko zdąża ku półokrągło zakończonej części wschodniej. Tu spełniała się najświętsza ofiara, tu skierowane były spojrzenia modlących się wiernych i tu docierały przez okna, podczas porannego nabożeństwa, promienie wschodzącego słońca. Tego rodzaju cechy, jak zorientowanie kościoła na wschód, zaokrąglenia ramion nawy poprzecznej i wejścia umieszczone z boków podłużnych, odróżniają wczesnochrześcijańskie bazyliki od ich dawnych rzymskich wzorów. W bazylikach starochrześcijańskich architektura po raz pierwszy wykorzystuje ruch dla wyrażenia duchowych przeżyć, w dostojnej powadze greckiej architektury peripteralnej taki problem nie istniał.

Myśli architektonicznej odpowiadał w bazylikach starochrześcijańskich układ malowideł ściennych. Punktem centralnym było tu koliste prezbiterium wraz z triumfalnym łukiem tęczy. Tam tez, nad ołtarzem, widniała zazwyczaj ogromna postać świętej głowy Kościoła, w otoczeniu uczniów lub wyznawców.

Sam wizerunek bóstwa ulegał w ciągu kilku dziesiątków lat znamiennym przemianom. Pierwotnie nie przedstawiano go wcale, gdyż sama taka myśl wydawała się niedopuszczalna: mniemano, iz w przeciwieństwie do bóstw pogańskich, Bóg chrześcijan nie może zostać wyrażony za pomocą środków artystycznych. Z czasem przyjął się sposób przedstawiania go pod alegorią młodego i pięknego pasterza, podobnego niekiedy do Apollina, lecz w końcu zwyciężył orientalny typ dojrzałego wiekiem męża o obliczu okolonym zarostem, surowym spojrzeniu, z ręką podniesioną w uroczystym geście nauczyciela, siedzącego zwykle na katedrze lub tronie, wśród uczniów ze czcią zasłuchanych w jego słowa (kościół Santa Pudenziana w Rzymie). Nauczyciel stał się głową Kościoła i przybrał rysy świeckiego władcy. Rzymskie władze dały wprawdzie Kościołowi wolność, postulowały jednak, by Kościół i sztuka kościelna służyły idei państwa.

Boczne ściany bazylik ozdabiane były często scenami z historii świętej, można by je porównać do metop ze świątyń starogreckich. Na obrazach tych jednak uwieczniano Boga nie tylko zwycięstwa, lecz również i cierpienia, ukazując całe ziemskie życie Chrystusa. Na ścianach bazyliki San Apollinare Nuovo przedstawiono uroczysty orszak świętych dziewic z gałęziami palmowymi w rękach, zbliżających się z wolna do miejsca objawienia. Kolumny i łuki powtarzają niejako miarowy rytm pochodu. W porównaniu z procesją antyczną postaci te, co prawda,

wydają się nieomal nieruchome i tylko skierowanym w stronę ołtarza spojrzeniem wyrażają swe duchowe dążenie.

W pierwszych wiekach chrześcijaństwa nieustannie podejmowane są na Zachodzie próby pogodzenia ze sobą różnorodnych tradycji i kierunków artystycznych. Spotykamy dzieła ze zdumiewającą świeżością zachowujące elementy antyczne obok takich, które juz zapowiadają dalszy rozwój. Do Europy Zachodniej docierały dalekie wpływy Azji Mniejszej, Syrii i Mezopotamii — na podobnym podłożu, we wschodniej części imperium, Bizancjum tworzyło wówczas własną wielką sztukę, własny artystyczny kierunek.

Kultura bizantyjska w ciągu niemal tysiąca lat swego trwania przeszła wiele zasadniczych przeobrażeń, lecz w VI wieku ukształtowała się ostatecznie i odtąd przez wiele stuleci zachowywać będzie swoje elementy. Państwo bizantyjskie było jedyną częścią rzymskiego imperium nie tkniętą przez najazd barbarzyńców na Europę. Złożyły się na to w pierwszym rzędzie warunki naturalne: stołeczny Konstantynopol leżał nad Bosforem, niedostępnym od strony lądu stałego. W Bizancjum istniały jeszcze antyczne formy gospodarki, które na Zachodzie popadały juz w tym czasie w zapomnienie. Co prawda i tu docierały wpływy barbarzyńskiego otoczenia. Cesarze, przyjmując barbarzyńców na służbę, pozostawiali im ich obyczaje, żądając jedynie, by wyparli się swego plemienia. Mieszkańcy Bizancjum nazywali siebie wprawdzie Rzymianami, lecz pochodzenie ich było na pół barbarzyńskie. Całą strukturę państwa bizyntyjskiego w znacznym stopniu uwarunkowało orientalne i barbarzyńskie otoczenie.

Państwo bizantyjskie zachowało mimo wszystko własny sposób życia. Jego podstawą gospodarczą był handel, do rozwoju którego przyczyniało się nader korzystne położenie geograficzne stolicy. Handlowano z krajami zarówno Wschodu, jak i Zachodu, podobnie jak Rzymianie handlowali ze swymi koloniami. Rzemiosło, zwłaszcza wytwarzanie przedmiotów zbytku, i produkcja niewolnicza, która jeszcze przetrwała w Bizancjum — w ogóle cała działalność ekonomiczna podlegała surowej kontroli państwowej. Właściciele wielkich dóbr ziemskich byli całkowicie uzależnieni od cesarza, najwyższego przedstawiciela władzy.

Cesarze bizantyjscy uważali się za następców rzymskich Augustów. Zachowali wiele rzymskich obyczajów, odbywali na przykład triumfy. Powszechnie wierzono, iz cesarz został wybrany przez lud, choć naturalnie była to czysta fikcja. Monarchia bizantyjska przypominała najbardziej dawne tyranie orientalne: pod wielu względami za wzór cesarzom bizantyjskim służył Iran. Panowanie cesarza nie było niczym ograniczone, wolno mu było absolutnie wszystko. Żądza władzy przy nieustannym lęku o jej utratę skłaniała go do okrucieństwa, które wyrafinowaniem swym przewyższało nawet czyny dawnych orientalnych despotów. Każde ukazanie się cesarza przed narodem obchodzone było jak prawdziwe święto. Podczas audiencji obowiązywała jak najsurowsza etykieta: cesarz siedział na wysokim, złotym tronie, po obu jego stronach tłoczyła się świta dworzan w bogatych, złocistych szatach, zwykli zaś śmiertelnicy padali przed nim na twarze. Bizantyjczycy Przypisywali etykiecie ogromne znaczenie, widząc w niej środek umacniania władzy państwowej. Cesarz Konstantyn Porfirogeneta opisał uroczyste dworskie audiencje w osobnym dziele „0 ceremoniach".

Kościół był, obok cesarza, drugą wielką potęgą Bizancjum. Na pozór cesarze podawali się za wiernych synów Kościoła, lecz w rzeczywistości pycha kazała im ingerować w sprawy kościelne i według własnej woli mianowali patriarchów. Pod tym względem było to kontynuacją tradycji starożytnej Grecji, gdzie słudzy religii nigdy nie mieli żadnego politycznego wpływu. Monarcha bizantyjski nie tylko dzierżył w rękach całą siłę polityczną, lecz ponadto wywierał wielki wpływ na Kościół i wyznawane poglądy religijne.

Wyobrażenia dotyczące ziemskiej, świeckiej władzy przenoszono na hierarchię niebiańską. Zbawiciel, który w wierzeniach pierwszych chrześcijan wędrował po ziemi otoczony bosymi rybakami i wygłaszał kazania do prostego ludu, przez Bizantyjczyków przedstawiony był jako władca niebios Pantokrator. Ukazywano go w szatach królewskich, z koroną na głowie, siedzącego na tronie w otoczeniu przybocznej gwardii aniołów. Święci błagalnie wyciągali ku niemu ręce lub bili przed nim czołem, niczym dworzanie na widok pana.

Klasztory były mniej uzależnione od monarchy, lecz swobodę myśli okupowały oderwaniem się od życia. Zakonne odosobnienie przypomina obyczaje mędrców ze starej szkoły cyników. Mnisi bizantyjscy nawoływali do egzystencji pasywnej, która by zaspokoić mogła potrzebę czystej, duchowej kontemplacji.

Bizantyjczyków zawsze pociągała filozofia grecka. W pierwszych wiekach istnienia Kościoła bizantyjskiego najwybitniejszych jego myślicieli pochłaniały spekulacje teoretyczne i dogmatyczne spory. Oczywiście, powszechna w starożytności swoboda wypowiedzi i rozwijanie poglądów indywidualnych były podówczas wykluczone. Na soborach rozprawiano wyłącznie o zgodności lub niezgodności poszczególnych nauk z zasadami wiary. Od członków gminy żądano nie tylko przestrzegania obrzędowych praktyk, lecz także bezwzględnego uznania dogmatów. Najważniejsza i najistotniejsza kwestia dotyczyła istoty Chrystusa i Matki Boskiej. Poglądy na ten temat stale się zmieniały, te same dogmaty uznawano za prawowierne, to znów potępiano jako herezje. Nauka Ariusza, głosząca, że Chrystus stworzony został przez Boga, znalazła powszechne niemal uznanie wśród barbarzyńców, którym obce były finezje dogmatyki ortodoksyjnej. Później rozpowszechnił się sąd monofizytów, przyznających Chrystusowi jedną tylko naturę. Na soborach w Efezie i Chalkedonie (431 i 451) zwyciężyli ci, którzy głosili, że opierając się na filozofii wcielonego słowa (logos), można udowodnić prawdę ziemskiego życia Chrystusa. W IX wieku Kościół wschodni oderwał się od zachodniego pod pretekstem niezgodności w jednym ze sformułowań wyznania wiary. Lecz prawdziwą przyczyną tego rozdziału była odmienność całej światopoglądowej struktury uniwersalnego Kościoła rzymskiego i bardziej kontemplacyjnego Kościoła wschodniego.

Sztuka zajmowała w życiu dworu bizantyjskiego i arystokracji honorowe miejsce. Niedawno odkopano szczątki posadzkowych mozaik wielkiego pałacu w Konstantynopolu ze wspaniałymi scenami rodzajowymi i wizerunkami zwierząt (V wiek), w treści i formie utrzymanymi jeszcze całkowicie w duchu późnego hellenizmu. W Konstantynopolu zachowały się ponadto relikty późniejszych pałaców bizantyjskich: co prawda najpiękniejszy z nich, Tekfur Sarayi, pochodzi dopiero z XI wieku. Istnieją podstawy do twierdzenia, że ściany w salach tych wspaniałych pałaców pokryte były malowidłami historycznymi. Jednak świecka sztuka

chyba nie posiadała w Bizancjum zbyt wielkiego znaczenia, gdyż artyści zostali dość wcześnie podporządkowani Kościołowi. Już Bazyli Wielki uważał malarstwo za niezmiernie ważny środek nauczania prawd wiary i jego możliwości propagandowe wyżej cenił od wpływów retoryki. Sobory kościelne zajmowały się nader szczegółowo ustalaniem kanonicznych wzorów i cała twórczość plastyczna była przez instancje kościelne surowo kontrolowana. Artyści cieszyli się zresztą w Bizancjum wielkim poważaniem. Mistrz Eulalios umieścił swój autoportret na jednej ze scen ewangelicznych w kościele Św. Apostołów. W Menologium watykańskim niektóre miniatury zostały podpisane nazwiskami autorów.

Sztuka bizantyjska była nieodłącznie związana z kościelnym rytuałem. Nabożeństwo było aktem symbolicznym, przypominającym wiernym dzieje rodzaju ludzkiego tak, jak je opisuje Pismo święte. Każdy ruch lub gest kapłana, każdy odczytany tekst lub odśpiewany chorał poświęcony był pamięci jakiegoś wydarzenia z Historii świętej. Nie chodziło tu chyba jednak o odegranie przed uczestnikami przedstawienia do złudzenia przypominającego legendarne opowieści, jak to później miało się przyjąć w misteriach średniowiecznych. Również i sztuki plastyczne nie kusiły się o wierne odtwarzanie widzialnej rzeczywistości, poprzestając na ukazywaniu najistotniejszych elementów świata za pomocą obrazów symbolicznych, co zresztą nie przeszkodziło bizantyjskim artystom w ujawnieniu w swych dziełach zmysłu obserwacji i prawdziwych twórczych zdolności poetyckich.

Powstanie sztuki bizantyjskiej jest sprawą ogromnie skomplikowaną. Nie stworzyły jej wyłącznie życiowe doświadczenia mieszkańców Bizancjum, miała za sobą także wielowiekową tradycję kulturalną. Monarchowie bizantyjscy przenieśli do swojej orientalnej stolicy artystyczne dziedzictwo Rzymu cezarów, najważniejszych jej źródeł szukać jednak należy w starożytnej Grecji i na Wschodzie. Stolica Bizancjum, zwłaszcza w pierwszych wiekach swego istnienia, była miastem wyraźnie hellenistycznym. Ulice jej i rozległe place obrzeżone były wielokolumnowymi portykami, wszędzie stały antyczne posągi dłuta słynnych mistrzów starożytności. Nagość pogańskich bogów bynajmniej nie wprawiała mieszkańców Bizancjum w zakłopotanie, równie tolerancyjnie odnosili się zresztą i do Homera lub innych starodawnych autorów. Doskonale rozumieli poetyckie piękno tych dzieł, obyczaje antyczne przyjmowali jako naturalną rzeczywistość. Podczas zawodów na hipodromie wzywali na pomoc Matkę Bożą i powoływali się w swym uniesieniu na proroka Eliasza, który wzleciał na wozie do nieba. Najlepsze dzieła bizantyjskie noszą wyraźnie cechy greckiego piękna i smaku, co nie wyklucza oczywiście faktu, że mieszkańcy Bizancjum w nader odmienny sposób interpretowali znaczenie starożytnych wzorów.

W IV wieku Grzegorz z Nazjanzu opisał wiosnę w wymownym obrazie poetyckim: ..Niebo jest dziś przejrzyste; słońce dziś wyższe i bardziej złociste; krąg księżyca dziś jaśniejszy, a lśnienie gwiazd czystsze. Fale godzą się dziś z brzegami, chmury ze słońcem, wiatry z powietrzem, ziemia z roślinami. Źródła dziś czyściej biją, rzeki obficiej dziś płyną, wolne od więzów zimy. Pachnie łąka, rozkwita roślinność, kiełkuje trawa, a jagnięta skaczą po złocistych niwach, pasterze, którzy strzegą owiec i wołów, stroją swe fujarki, grają pieśni i pod drzewami oczekują wiosny..." Wszystkie te motywy, przypominające poezję grecką, chrześcijańskiemu kaznodziei posłużyły do opisu nastrojów wielkanocnych.

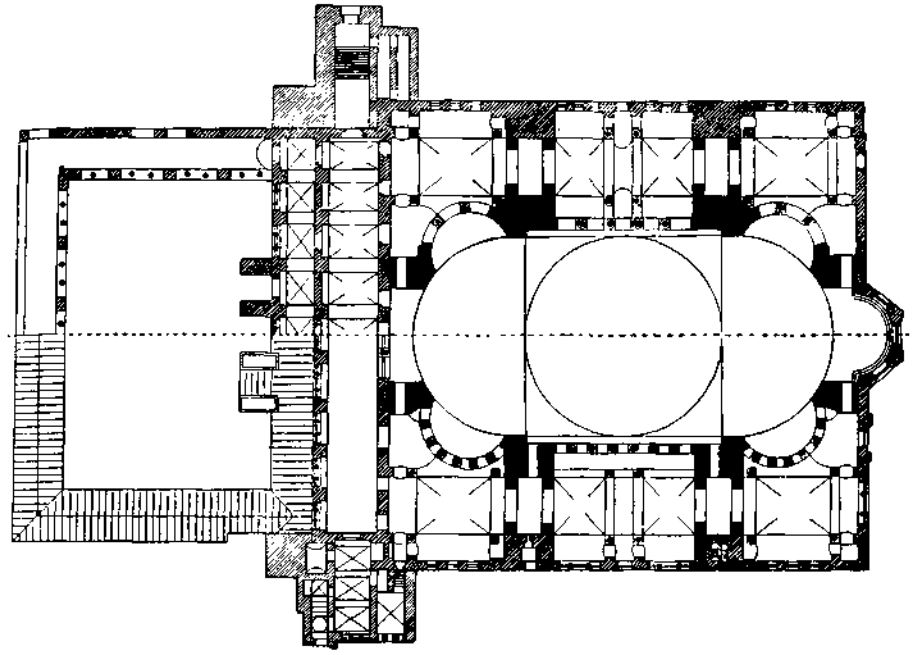
por. I. 146

Bizancjum rozszerzyło swą władzę daleko poza granice królestwa Aleksandra, a jego kulturę wzbogacały kraje Orientu: Azja Mniejsza, Syria, Egipt i Mezopotamia. Od Persów przejęli Bizantyjczycy dworski ceremoniał i stamtąd sprowadzali kosztowne tkaniny dekoracyjne, ozdabiane wizerunkami fantastycznych zwierząt. Z Palestyny — pamiątki związane ze świętymi miejscami, a zwłaszcza z kościołem wzniesionym nad grobem Chrystusa. Z Azji Mniejszej zapożyczono typ bazyliki kopułowej. W Egipcie rozwinęła się w epoce wczesnochrześcijańskiej tak zwana sztuka koptyjska; Egipt był centrum klasztornej ascezy i przezywał wielki renesans produkcji tkanin artystycznych i snycerstwa. Aleksandria, która zachowała jeszcze charakter miasta hellenistycznego, zaopatrywała Bizancjum w iluminowane rękopisy i kunsztowne rzeźby z kości słoniowej.
Niemniej dopuścilibyśmy się błędu, gdybyśmy z uwagi na te liczne związki odmówili sztuce bizantyjskiej samodzielności, a artystycznej szkole w jej stolicy — twórczych możliwości. W ciągu całych stuleci z Konstantynopola właśnie wywodziły się najznakomitsze dzieła bizantyjskiej sztuki.

W pierwszym tysiącleciu cała zachodnia Europa znalazła się pod panowaniem barbarzyńców; nawet w Italii, którą zalały hordy plemion germańskich, zerwała się niemal całkowicie łączność z dawnymi tradycjami; jedynie w mozaikach rzymskiego kościoła Santa Maria Maggiore (V w.), we freskach kościoła Santa Maria Antiqua (VII—VIII w.) i niedawno odnalezionego małego kościółka w Castelseprio koło Mediolanu przechowały się ślady form antycznych. W tym samym czasie w Konstantynopolu dochodzi do pierwszego i najwspanialszego rozkwitu sztuki bizantyjskiej, która pod rządami Justyniana (527—565) osiągnęła kulminacyjny punkt rozwoju. Justynian rozszerzył hegemonię Wschodniego cesarstwa na Afrykę, Włochy i południową Hiszpanię, umocnił w państwie stosunki wewnętrzne i skodyfikował dawne prawa. W tym tez okresie sztuka bizantyjska osiągnęła pełnię dojrzałości.

II, 3 Mauzoleum Galii Placydii w Rawennie, pochodzące jeszcze z połowy V wieku, służyło za grobowiec królewnie bizantyjskiej, jednej z córek cesarza Teodozjusza. Kopuła, nieprzeniknionej grubości mury, niskie kolebkowe sklepienia, panujący we wnętrzu półmrok każą nam zaliczyć ów budynek do orientalnego typu architektonicznego. Widoczna jest różnica między masywnością jego kształtów a uduchowionym wyglądem mauzoleum Santa Costanza. I, 179 Ściany grobowca w Rawennie w dolnej części obłożono cennymi płytami marmurowymi o niezwykle delikatnym odcieniu, podczas gdy górne partie iskrzą się od mozaik o bogatym ornamencie roślinnym. W centrum kopuły znajduje się znak krzyża, na jasnoniebieskim tle ścian widnieją postaci męczenników, a utrzymana w jasnych tonach mozaika nad wejściem przedstawia Dobrego Pasterza. Mozaiki te z ledwie rysującymi się w mroku postaciami przypominają malarstwo katakumbowe. Święci z grobowca w Rawennie zdają się wprawdzie unosić na błękitnej powierzchni, lecz ich wyraziste sylwetki przypominają postaci antycznych filozofów. Wszystko to wskazuje, ze antyczne zasady widzenia artystycznego nie zostały w grobowcu Galii Placydii w pełni przezwyciężone.

Dawne tradycje zmieniły w sztuce epoki Justyniana swe zasadnicze znaczenie. Najważniejszym zabytkiem z tego okresu jest Hagia Sophia w Konstantynopolu,



Plan Hagii Sophii w Konstantynopolu, 532- 537 n.e.

zbudowana przez Antemiosa z Tralles i Izydora z Miletu. Obydwu architektom znane były oczywiście bazyliki Azji Mniejszej, w których realizowano zadanie połączenia układu centralnego z podłużnym. Być może widzieli też największą kopułową świątynię starożytności, rzymski Panteon. Także w samym Konstantynopolu znajdował się już kościół Św. Sergiusza i Bachusa, który swą kopułą na ośmiokątnej podstawie wyprzedził niejako Hagię Sophię. Ogromna kopuła Hagii Sophii, wsparta o półkopuły, przewyższa rozmiarami wszystkie dotychczasowe rozwiązania i stosowane do nich śmiałe metody konstrukcyjne. Lecz znaczenie owej budowli nie ogranicza się jedynie do problemu konstrukcji i już współcześni doskonale zdawali sobie sprawę z jej artystycznej doskonałości. Kościół ten, którego opis daje historyk Prokopiusz z Cezarei, opiewany był również przez poetę epoki justyniańskiej, Pawła Silentiariusa. Niewiele mamy zabytków architektonicznych, którym by ludzkość zawdzięczała taką mnogość artystycznych wrażeń. Hagię Sophię zaplanowali jej budowniczowie jako część cesarskiego pałacu i podobnie jak sala kopułowa rzymskich term, miała stanowić jedno z jego najważniejszych i najwspanialszych pomieszczeń. Wyrażona tu została dobitnie bizantyjska zależność Kościoła od państwa, która nawet dziś jeszcze uderza w całej konstrukcji, w połączeniu kościoła z otwartym dziedzińcem, w krytym krzyżowymi sklepieniami przedsionku i emporach po obu stronach przestrzeni zamkniętej kopułą. W przedsionku, na galeriach i w nawach bocznych nie odno-

por. I, s. 188

simy wrażenia, że znajdujemy się w kościele, lecz raczej w pełnych przepychu salach cesarskiego pałacu. Ściany pokryte są gładkim marmurem, a sklepienia podpierają wysokie, w jednym szeregu stojące kolumny; tutaj porządek kolumnowy zachował swoje pierwotne znaczenie. Wierni podczas nabożeństw zajmowali miejsce na obu galeriach i w nawach bocznych, skąd mogli się przypatrywać uroczystym obrzędom, odprawianym w środkowej części kościoła pod kopułą. Przybyły z zachodniej Europy podróżnik, Liutprand, porównywał ówczesne nabożeństwa w Hagii Sophii do przedstawień teatralnych.

II, 4

Wystarczy tylko podejść do balustrady galerii i zobaczyć otwartą przestrzeń pod kopułą, aby doznać wrażenia przejmującego piękna i wzniosłości. Wprawdzie już we wcześniejszej architekturze spotkać można analogie do niektórych elementów architektonicznych Hagii Sophii, nigdzie jednak nie widać takiego jak w tym kościele ustosunkowania naw bocznych do środkowej: spojrzenie z góry zmienia nagle skalę całej budowli, zdumiewająca jest bowiem niewspółmierność przejść przeznaczonych dla ludzi w porównaniu z kopułą, ocieniającą samo nabożeństwo. Żadna z budowli starożytnych nie oddaje tak wymownie, jak Hagia Sophia, uczuć człowieka wobec otwierającego się przed nim ogromu wszechświata.

II, 6

Koncepcję tę zapowiada już kopuła Panteonu, stworzona na kształt sklepienia niebios. Ale podczas gdy w przestrzeni pod kopułą świątyni antycznej znalazło się miejsce również i dla człowieka, w Hagii Sophii rzuca się w oczy, że dla ludzi przeznaczony został ciąg bocznych naw i górnych galerii.

I, 171

W odmianach proporcji budowlanych odnajdujemy wieloznaczny sens metaforyczny. Każda część Hagii Sophii coś przypomina, budzi pewne określone skojarzenia i oddziałuje z kolei na partie przylegające. Środek pod kopułą był jasno oświetlony, boczne nawy ginęły w półmroku. Galerie dla ludzi świeckich były obmurowane, a przestrzeń przeznaczoną dla duchowieństwa wydzielały szeregi kolumn. Dach przypominał sklepienie nieba lub kwitnącą łąkę, a Silentiarius porównał go do wiązu, użyczającego cienia rozmodlonym wiernym. Symboliczne pojmowanie kształtów architektonicznych było zgodne z bizantyjskim sposobem myślenia. Nie należy zapominać, że cały kościół posiadał tak właśnie określony sens: nawy oznaczały gminę, czyli zgromadzenie wiernych, przestrzeń wokół ołtarza — duchowieństwo, sam ołtarz — tron, a świece — gwiazdy. Wszystko to po trochu przypomina symbolikę orientalną, lecz świątynia egipska wyobrażała jedynie naturę, podczas gdy kościół bizantyjski przedstawiał świat. Boga i człowieka.

II, 6,4

Najbardziej istotne jest w tym wszystkim niezwykłe bogactwo wrażeń czysto architektonicznych, odpowiadające tym licznym znaczeniom. Przekaz fotograficzny jest o wiele mniej doskonały w wypadku Hagii Sophii niż którejkolwiek ze świątyń doryckich. Związki pomiędzy środkową przestrzenią pod kopułą a nawami bocznymi ulegają zmianie w zależności od miejsca, z którego patrzymy — nasuwając analogię do dialektycznego wyciągania różnych wniosków z jednej danej tezy filozoficznej. Ludzie ówcześni dobrze znali tę swoistą cechę Hagii Sophii. Prokopiusz pisze, że Hagia Sophia niczym nie krępuje wzroku patrzącego, lecz że wszystko w niej jest tak atrakcyjne i podlegające ustawicznym przemianom, iż nikt w istocie nie potrafi powiedzieć, czym się najwięcej zachwycał. Oświetlona przestrzeń pod kopułą widoczna jest z bocznych naw poprzez otwarte

arkady (pewne podobieństwo z kościołem San Vitale w Rawennie). Kolumny dają tu poniekąd skalę wielkości tej środkowej przestrzeni. Od strony nawy głównej stapiają się w jedno ze ścianą i stanowią część całego ogromnego pomieszczenia pod kopułą, które widziane z naw bocznych — wydaje się nie ograniczone w żaden wyraźny sposób i przypomina obraz ujęty w ramę kolumn, z nawy głównej natomiast — wygląda jak olbrzymia, ale jednak dająca się jeszcze objąć wzrokiem bryła, zamknięta od góry kopułą, a po bokach wysokimi ścianami. Oba typy architektury wczesnochrześcijańskiej, budowla centralna i podłużna, stopiły się tu w jednolitą całość o wielorakim znaczeniu. Kopuła zawiera jakieś heroiczne znamię kosmicznego wizerunku świata, jednocześnie zaś osłania miejsce zebrań żyjących członków gminy. Zawiłe, często w swej zaciekłości pedantyczne spory chrystologiczne, próby pogodzenia dogmatów objawionych z filozofią, a pierwiastka boskiego — z ludzkim, znalazły w pełni w dziele Antemiosa i Izydora przekonywającą formę artystyczną.

II, 6

Opisane zjednoczenie przeciwieństw nastąpiło w Hagii Sophii na zasadzie specjalnego potraktowania materiału. Budowniczowie bizantyjscy nie wyrzekli się wprawdzie całkowicie starożytnego dziedzictwa, lecz w tym wypadku musieli poważnie się zastanowić nad problemem stabilności tej tak śmiałej koncepcji architektonicznej. Nie mogło ich zadowolić samo ukazanie istoty kamienia, nie potrafili też przejąć się, wzorem Rzymian, entuzjazmem do opanowywania przestrzeni za pomocą skomplikowanych metod jej przykrywania. Ojcowie Kościoła nauczali, że zasada duchowa stanowi fundament świata i to samo artystycznym instynktem zdołali wyczuć twórcy Hagii Sophii.

Potężną kopułę sklepili wysoko, lecz mówiąc słowami Silentiariusa, usiłowali wzbudzić wrażenie, że została ona w cudowny sposób, niczym ogromny baldachim, zawieszona na złotych linach. Kopuła opiera się wprawdzie na pendentywach, prowadzących do filarów, które nie są oddzielone, lecz łączą się ze ścianą i przylegają do półkopuł. Półkopuły stapiają się z niszami, które kończą się znów otwartymi galeriami.

W Hagii Sophii pojawia się po raz pierwszy nie znana budowniczym w czasach starożytności kompozycja wzajemnie się obejmujących brył i łuków. Racjonalna zasada dawnej architektury przechodzi tu niejako w niepojęty i tajemniczy cud, dokonujący się w kamieniu. I wszystkie architektoniczne formy świątyni składają się pospołu na wywołanie tego wrażenia.

Cztery główne filary włączone są w powierzchnię ścian bocznych nawy i zatracają wskutek tego architektoniczną czytelność; gzyms wiodący od nich ku bocznym ścianom oddziela je od sklepienia, wezgłowia łuków odgraniczone są od filarów. Ściany tracą swój płaszczyznowy charakter: dwa rzędy kolumn tworzą przerywaną gzymsem kratę. Dzięki temu główna, środkowa przestrzeń nie jest ograniczona w sposób zdecydowany; od strony zachodniej i wschodniej roztapia się w promieniach światła, na bokach natomiast przechodzi w półmrok naw i empor. Wrażenie to zostaje jeszcze wzmocnione wskutek tego, że siedmiu interkolumniom na górnych galeriach odpowiada zaledwie pięć w części dolnej, co zwiększa rytmiczność ruchu, zmniejsza natomiast logiczną przejrzystość konstrukcji, nie niszcząc przy tym wcale harmonii całej budowli. Prokopiusz, opisując Hagię Sophię, także używa słowa harmonia.

Wystrój tej największej świątyni, podobnie jak wszystkich innych kościołów z epoki Justyniana, zgodny jest aż do najdrobniejszych szczegółów z koncepcją zasadniczą. Wizerunki świętych, czyli ikony, ozdabiały jedynie puste obecnie medaliony w marmurowej okładzinie. Zbliżone zapewne do dawnych portretów, umieszczone były w dolnej partii, tam gdzie stał tłum wiernych. W kopule, która wyobrażała niebo, widniały tylko cudowne, nadprzyrodzone postaci o sześciu błękitnych skrzydłach. Motywy figuralne zajmowały pierwotnie w Hagii Sophii skromne miejsce, odsłonięte niedawno mozaiki w narteksie pochodzą z późniejszego już okresu.

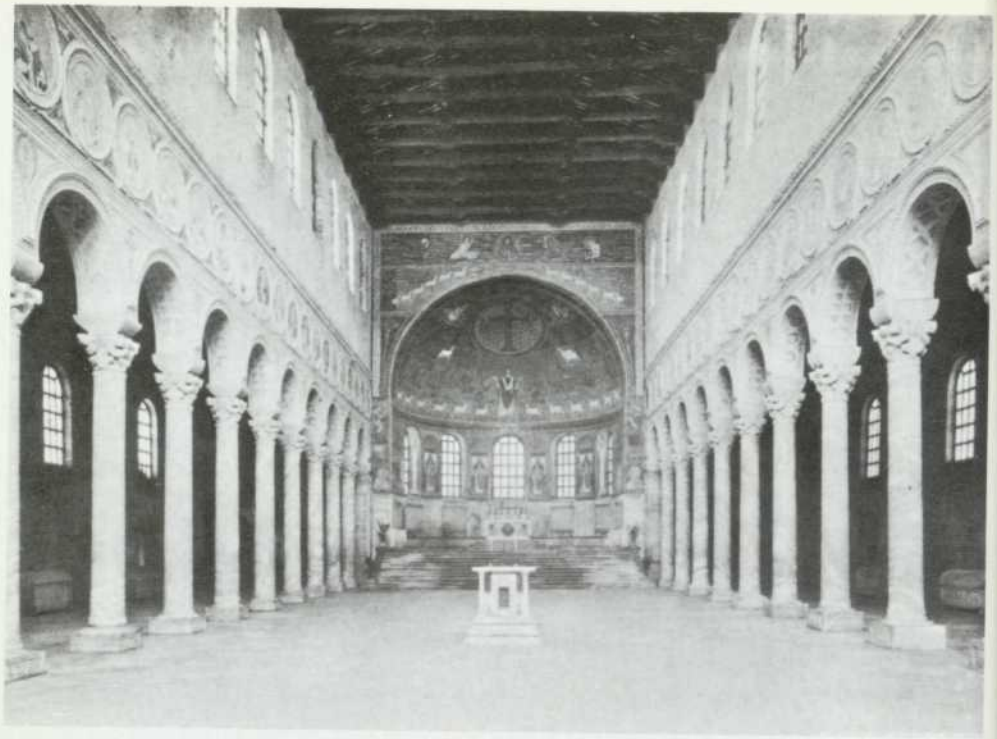
Ornamentalna dekoracja kościoła miała bogactwem barw przysłonić architekturę i osłabić wrażenie jej masywności. Dolna część ścian była wyłożona płytami z szarozielonego i różowego marmuru, Silentiarius mówi o kwitnących łąkach marmurowych. Płyty te były tak pieczołowicie dobrane, iż żyłkowanie całej okładziny przypomina morskie fale.

Dawny porządek kolumnowy został przez Bizantyjczyków zmieniony w sposób
por. II, 5
zasadniczy. Kolumny łączą się teraz nie za pomocą spokojnego, poziomego belkowania, lecz łukowatymi arkadami, wywołującymi wrażenie ciągłego, rytmicznego ruchu. Aby zmniejszyć ciężenie łuku na kolumnę, nad kapitelem umieszczano
I, 118
jeszcze pokaźny abakus. Kapitel bizantyjski stanowi w przeciwieństwie do antycznego bryłę niezbyt rozczłonowaną, lecz podobnie jak cała kolumna jest całkowicie pokryty ornamentem jakby cyzelowanym, finezją wykonania nie ustępującym starogreckiemu. W ornamencie tym jednak nie można już rozpoznać poszczególnych elementów, pomyślany został raczej jako rozmigotane pole, ujęte w ramy krawędzi. Motywów roślinnych nie sposób odróżnić od tła, wszystko zamienia
II, 6
się w drobne, ciemne i jasne plamy. Ażurowy ornament bizantyjski powtarza w zmniejszeniu grę świateł i cieni na bocznych ścianach Hagii Sophii.

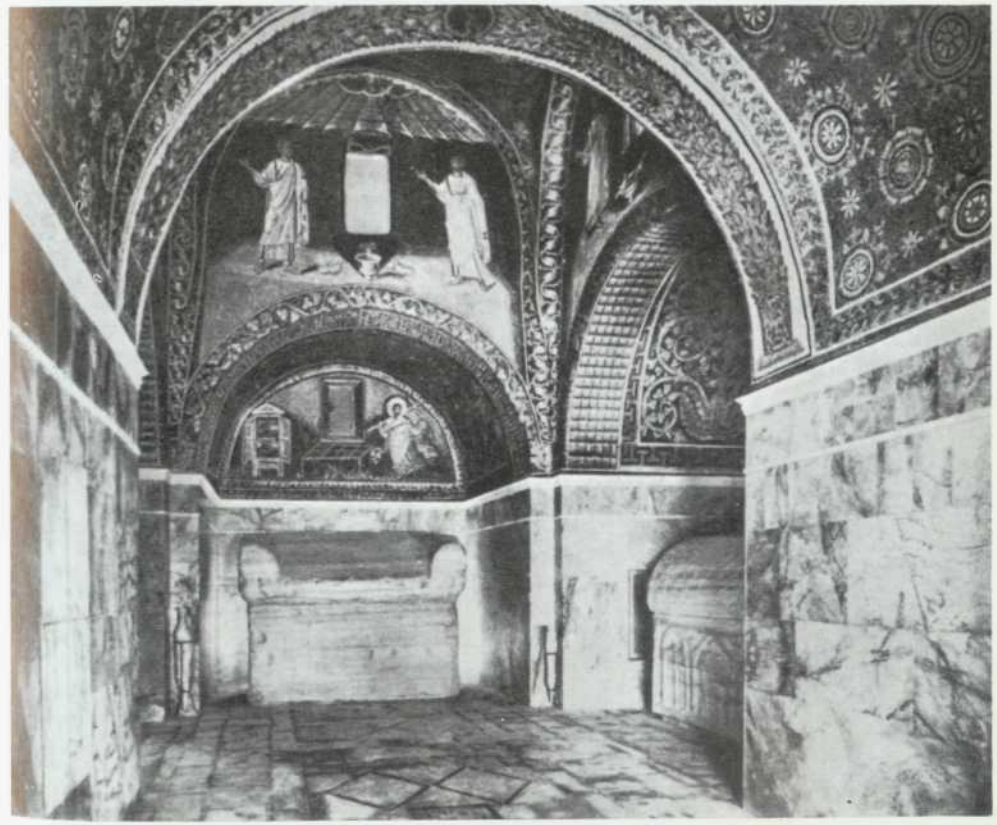
W Hagii Sophii i podobnych w typie mniejszych kościołach, na przykład Sw. Sergiusza i Bachusa w Konstantynopolu (527) lub San Vitale w Rawennie (547) dochodzi do głosu najważniejszy pierwiastek architektury bizantyjskiej — teologiczne pojęcie „sophii" — mądrości. Lecz teologowie bizantyjscy mówili także o wcieleniu, uczłowieczeniu Boga, i tę z kolei ideę wyrażał nie istniejący już obecnie kościół Św. Apostołów. Jego naśladownictwem jest kościół Św. Jana w Efezie którego fundamenty odkopano z początkiem XX wieku, oraz kościół Sw. Marka w Wenecji. Symbolicznej koncepcji Hagii Sophii odpowiadała również kompozycja jej niezwykle rozległego, niemal nieograniczonego wnętrza. Kościół Apostołów, logicznie jasny i przejrzysty w kształcie, miał pięć kopuł i obejście w postać kolumnady. Pod centralną kopułą, nad ołtarzem, umieszczony był wizerunek Chrystusa. W ramionach krzyża znajdowały się mozaiki przedstawiające wydarzenia z Ewangelii, które miały potwierdzić zarazem boskość Chrystusa i prawdziwość jego życia na ziemi.

Równocześnie z wczesnym typem kościoła bizantyjskiego kształtuje się styl malarstwa ściennego. Ulubioną jego techniką stała się mozaika, wywodząca się jeszcze ze starożytności. Już artyści greccy posługiwali się nią dosyć często zwłaszcza dla ozdobienia posadzek; składające się z pojedynczych, różnokolorowych
por. I, 149
kamyków mozaiki odpowiadały również artystycznym zamiłowaniom mistrzów późnego antyku. Wiedzieli oni z doświadczenia, że w malarstwie uzyskuje

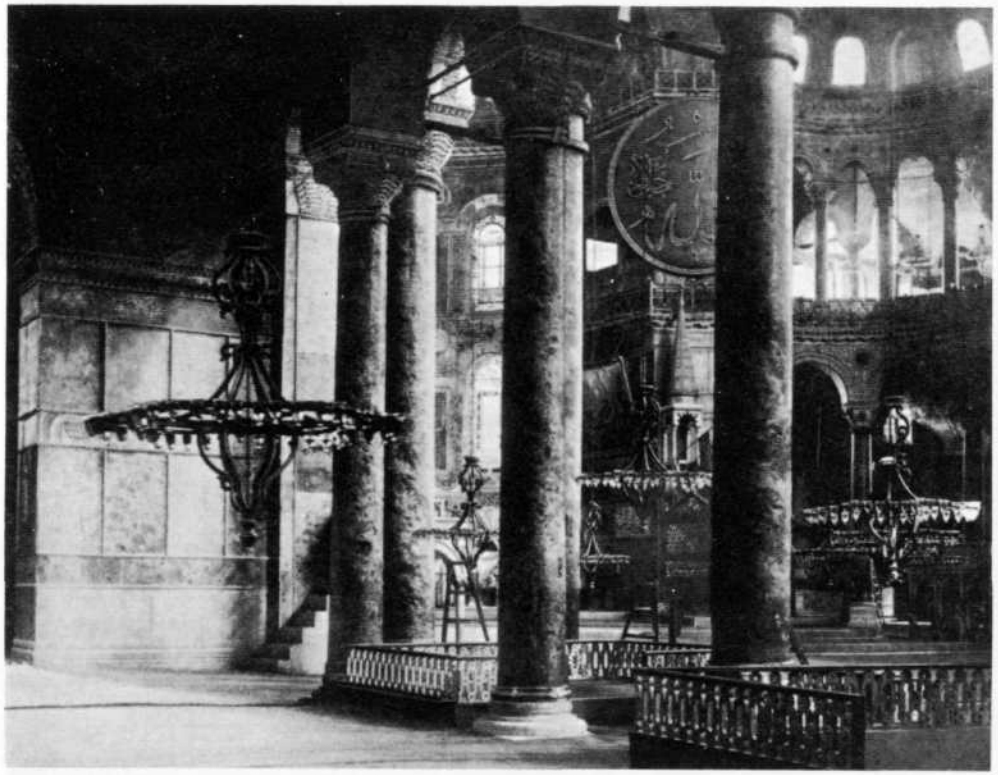
1 Cesarzowa Teodora z dworem, fragment mozaiki w San Vitale, Rawenna



2 San Apollinare in Classe, wnętrze, Rawenna

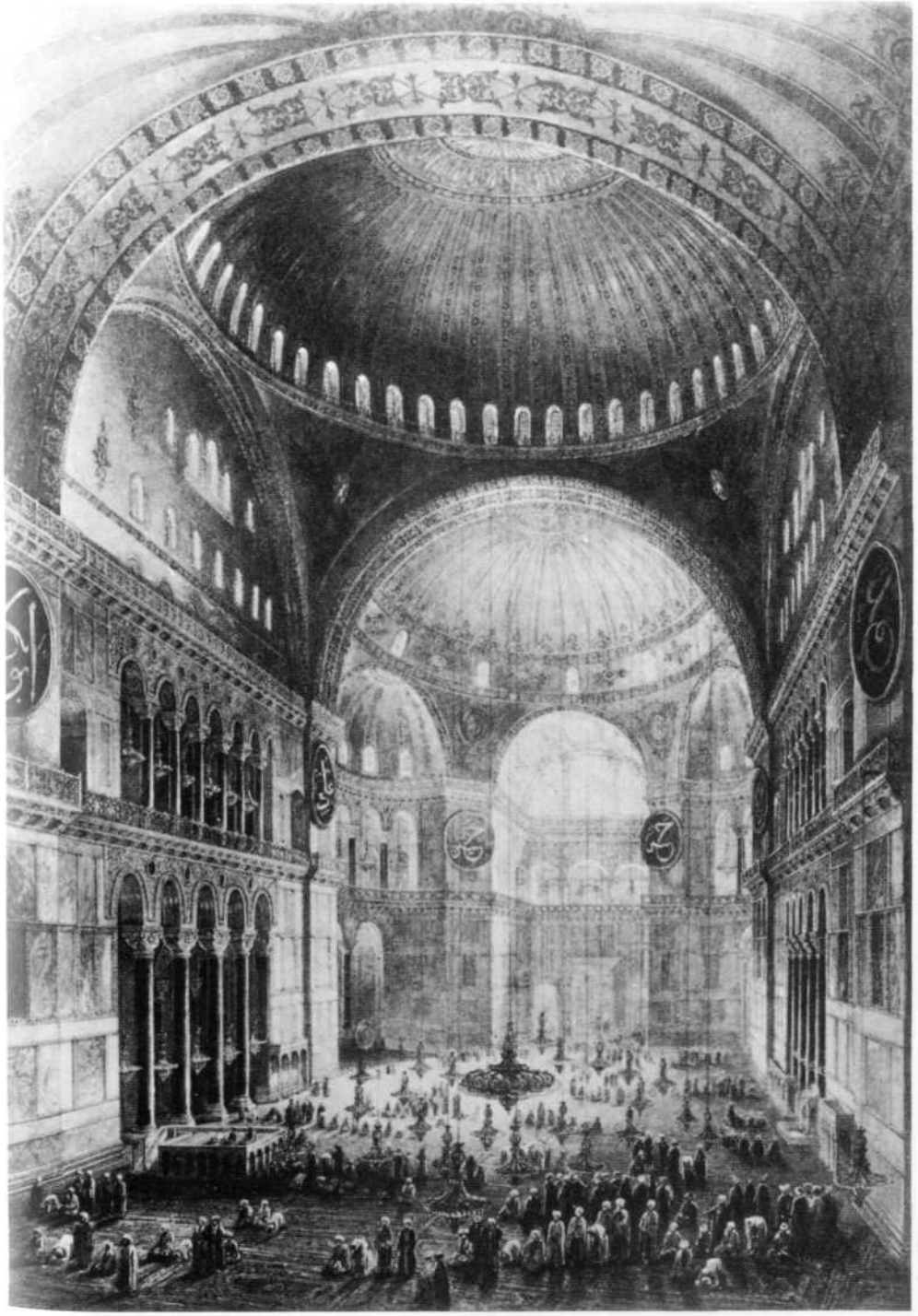


3 Mauzoleum Galii Placydii, Rawenna



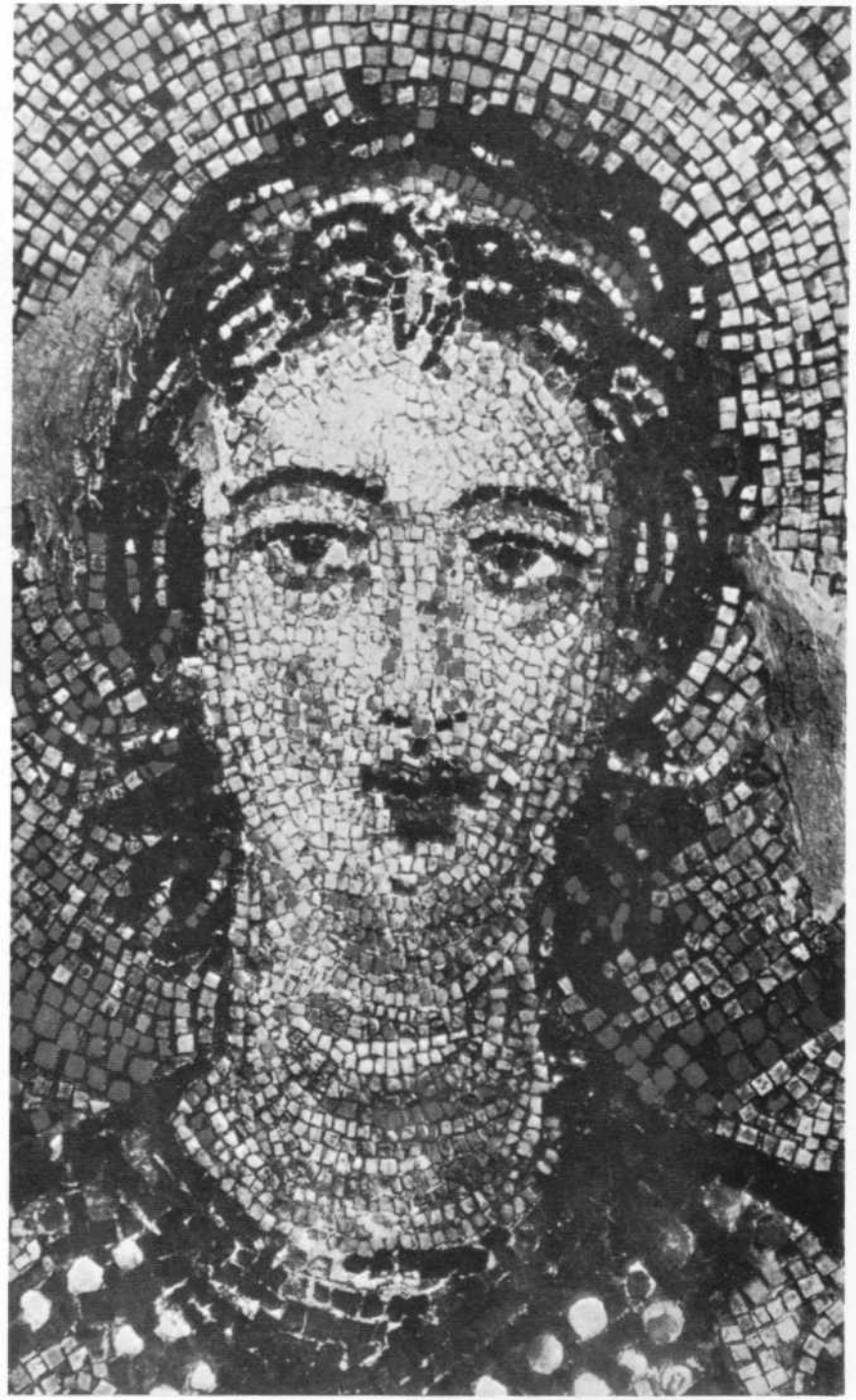
4 Hagia Sophia, nawa boczna, Konstantynopol

5 Kapitel w San Vitale, Rawenna



6 Hagia Sophia, wnętrze, Konstantynopol, wg rysunku Fossatiego

7 Matka Boska, ikona

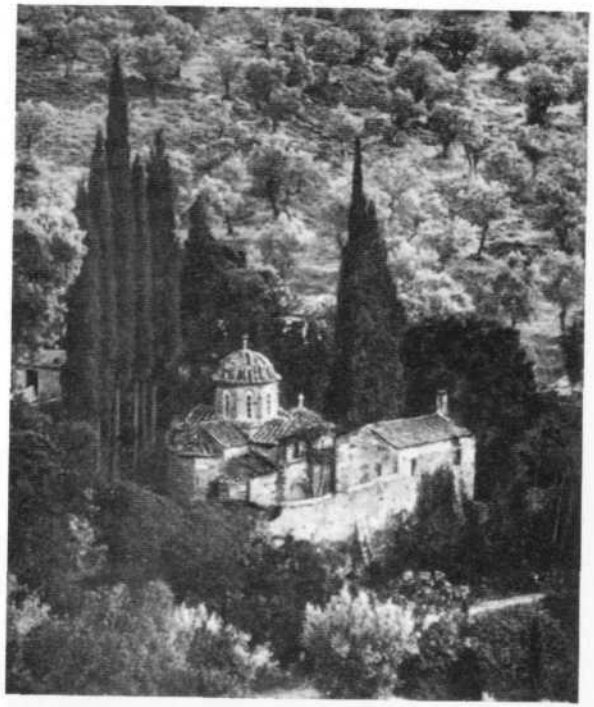


8 Anioł, mozaika w kościele Koimesis, Nicea

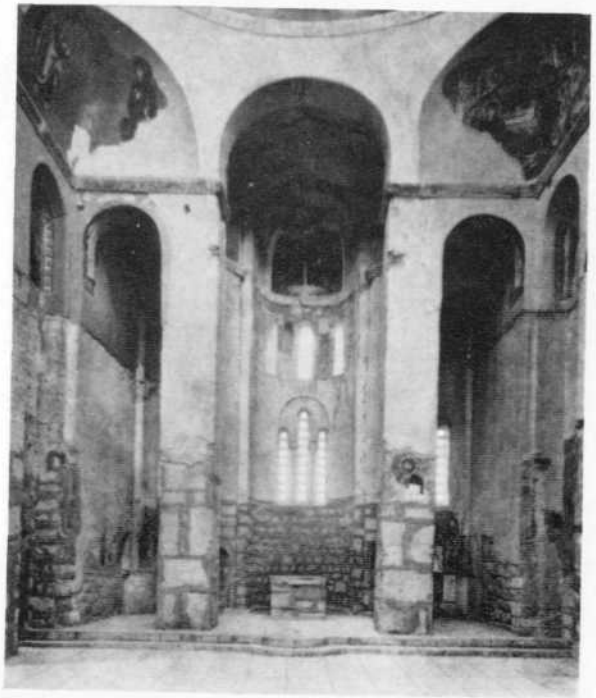
9 Narodziny Chrystusa, malowidło ścienne w Castelseprio pod Mediolanem

10 Zaręczyny Dawida, czara z **Cypru,** srebro

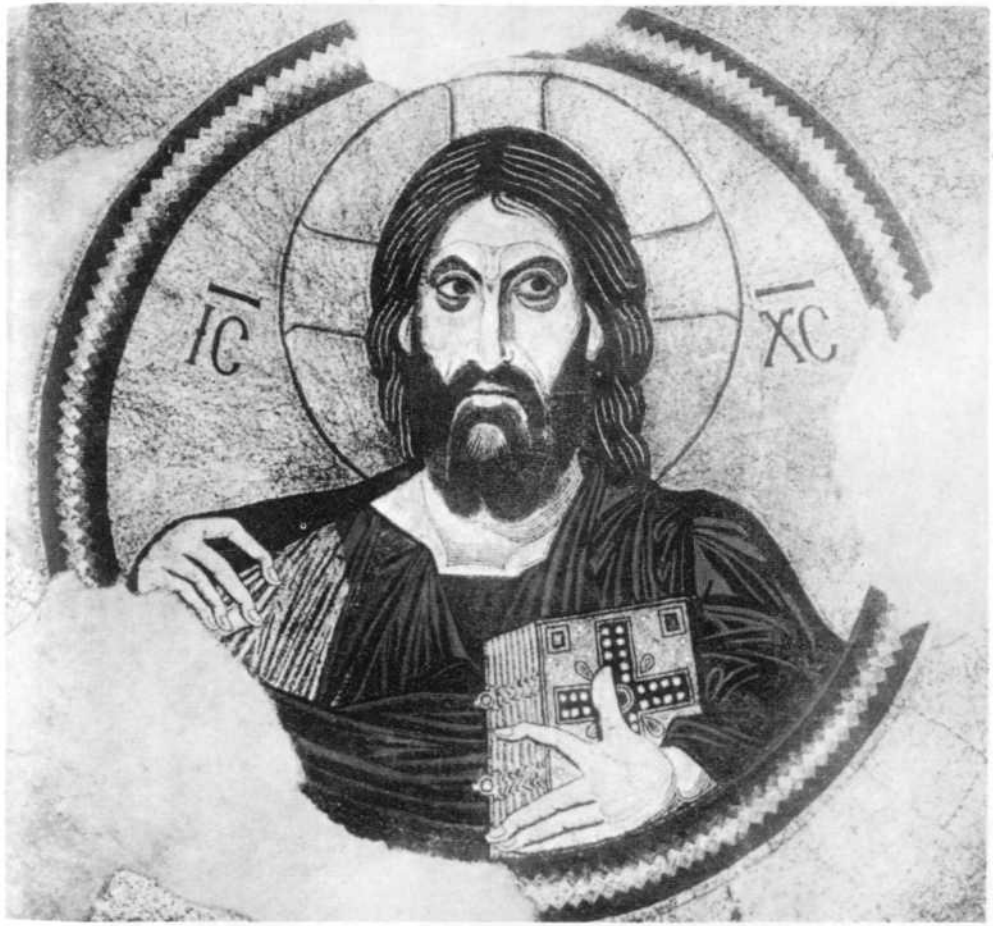
11 Św. Demetriusz z fundatorami, mozaika z kościoła Św. Demetriusza w Salonikach



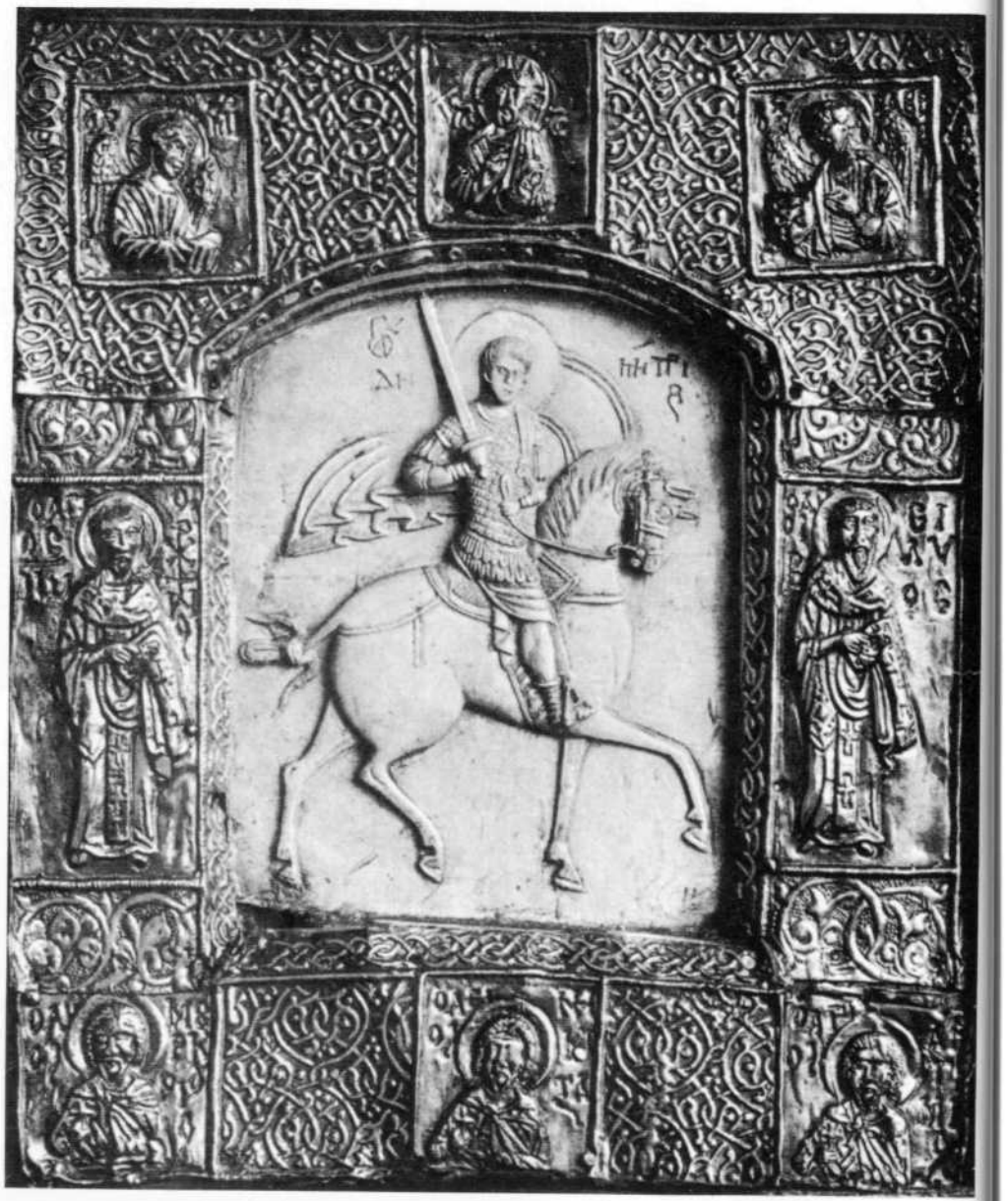
12 Kościół Kaisariani koło Aten



13 Kościół w Dafni koło Aten, wnętrze



14 Pantokrator, mozaika w kopule kościoła klasztornego w Dafni



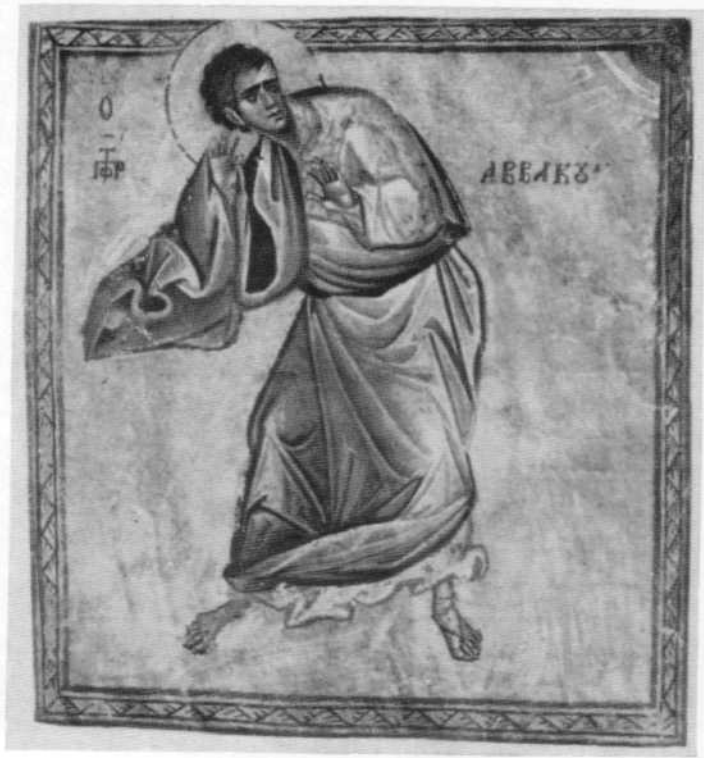
15 Św. Demetriusz na koniu, płaskorzeźba bizantyjska

16 Orantka, płaskorzeźba

17 Chrystus z uczniami, miniatura

18 Chrzest Chrystusa, Ewangeliarz bizantyjski

19 Ucieczka do Egiptu, mozaika w kościele Kachrije-djami w Konstantynopolu



20 Prorok Abakuk, miniatura

21 Matka Boska Wtodzimierska, ikona

się większy efekt, gdy plamy koloru dopiero w oczach widza łączą się w jednolitą, barwną tonację.

Malarskie założenia mozaiki antycznej zachowane zostały również i w Bizancjum, a bizantyjskie mozaiki w San Marco będą później wprawiały w zachwyt impresjonistów, zwłaszcza Renoira. W mozaikach tych wykorzystano całe bogactwo widma II, 1
świetlnego: delikatne, jasne błękity, zielenie, błękity ciemne, blade fiolety, róże i czerwienie w rozmaitych odcieniach, o różnej jasności i nasyceniu, obok niemal krzyczących — barwy przytłumione i matowe lub także całkowicie zagęszczone. Kolory dopełniające kontrastują tu zgodnie z prawami wizualnymi i pod tym względem malarstwo bizantyjskie niejako odpowiada wymogom ludzkiej natury. Nie polega ono bowiem na fantastycznych, abstrakcyjnych zestawieniach barw, lecz zaspokaja istotną tęsknotę ludzkiego wzroku, spragnionego harmonii. Za pomocą kolorytu rozwiązuje mozaika bizantyjska to samo zadanie, jakie tradycyjne elementy dawnego porządku kolumnowego spełniały w bizantyjskiej architekturze.

Lecz podobnie jak porządek kolumnowy na skutek włączenia w kompozycję kopułową zatraca swoje wyraźne zarysy, całą swoją konstrukcyjną i materialną logikę, także i w mozaice bizantyjskiej, w przeciwieństwie do malarstwa starogreckiego — kolory migocą, świecą i lśnią nieziemskim blaskiem; czerwienie i zielenie wyrywają się z ogólnej tonacji i płoną jak drogocenne kamienie rzadkiej piękności. Każda plama barwna nie tylko coś oznacza i nie tylko się włącza w ogólny koloryt, lecz wyobraża także ogień świętego uniesienia ludzkiej duszy.

Największą siłę wyrazu uzyskuje mozaika dzięki stopieniu się barwnych plam kamyków ze złotym tłem. Bizantyjczycy niezmiernie cenili złoty kolor z dwóch powodów: jako symbol bogactwa i luksusu i jako najjaśniejszą z barw, użyczającą postaciom nigdy nie gasnącego blasku. Nieregularne kamyczki złotego tła swym nieustannym migotaniem przekształcały ściany w lśniące płaszczyzny. Połysk złotych kamyczków wzmagał się dzięki temu, ze większość mozaik znajdowała się na wygiętej powierzchni sklepienia, dając wyraz, w nie mniejszym stopniu niż cały system półkopuł Hagii Sophii, wszystkim sprawom bezkresnym i niepojętym.

W mozaice hellenistycznej poszczególne kamyki zlewały się w jedną barwną plamę, w bizantyjskiej natomiast nawet ze znacznej odległości można rozróżnić pojedyncze kamyki i stwierdzić, że z nich to właśnie została ułożona cała kompozycja. Ułatwiało to Bizantyjczy om związanie malarstwa z architekturą. Mozaika powtarzała niejako układ kamieni w murach ścian i niczym barwny dywan łączyła się z kunsztownymi rzeźbami i marmurową okładziną. Trudniej tu natomiast dostrzec artystyczną obróbkę materiału, która tak nas uderza i zachwyca w sztuce klasycznej. Patrząc na mozaikę zawsze doznajemy wrażenia, iz jakość jej złota jest taka sama, co w kosztownych szatach cesarskich czy biskupich, cennych naczyniach i okuciach.

Wczesne mozaiki bizantyjskie były jeszcze do niedawna niemal całkowicie nie znane. Większość zachowanych cyklów znajduje się w Salonikach, Rawennie i Nicei i na ich podstawie możemy wyrobić sobie pogląd, jaka szkoła panowała w stolicy. Mozaiki w kościele San Vitale w Rawennie (526—547) są rzadkim Przykładem świeckiej sztuki bizantyjskiej i przedstawiają na jednej ze ścian

cesarza Justyniana i arcybiskupa Maksymiliana ze świtą, na drugiej zaś cesarzową Teodorę z damami dworu. Wizerunki te bez wątpienia są portretami, stoimy tu przed całą galerią charakterystycznych typów dworskich. Młody cesarz o chmurnym, upartym spojrzeniu został może nieco wyidealizowany, natomiast wprost z życia wywodzą się figury drugoplanowe: arcybiskup o szczeciniastych, szpakowatych włosach, kościstej twarzy i fanatycznych oczach mnicha, okazałe postaci wygolonych lub brodatych przybocznych gwardzistów i pomarszczone, wyniosłe twarze duchowieństwa. Trafna bezwzględność tej charakterystyki, nie ustępująca portretom rzymskim, nasuwa porównanie z narracyjnym stylem autora „Historii tajemnej", bizantyjskiego historiografa Prokopiusza.

II, 1 Lecz sportretowane na mozaice w Rawennie postaci utworzyły uroczystą procesję, do której przyłączają się cesarz i cesarzowa, w pełni swego nieziemskiego majestatu. Cesarz znalazł się w punkcie centralnym; lekki skłon tych postaci, cała ich postawa i układ ramion osób z orszaku wyrażają nie tyle ruch fizyczny, ile raczej duchowe uniesienie. Postaci te nie stąpają po ziemi, lecz suną, jakby płynęły w powietrzu niczym tajemnicze widma. Wrażenie nierealności potęgują jeszcze ich smukłe, nadmiernie wydłużone proporcje, zwielokrotnione piony płasko traktowanych sylwetek i abstrakcyjność barwnych plam. Twórcę raweńskich mozaik nie interesował układ postaci w przestrzeni ani ich anatomiczna budowa. Głównym jego celem było nadanie cech boskich cesarskiej parze.

Portrety Justyniana i Teodory charakteryzują jednak tylko jeden aspekt sztuki bizantyjskiej. W V i VI wieku w sztuce tej także i tradycje humanizmu są jeszcze silne i żywe. Obserwujemy je wyraźnie we wspaniałych, techniką woskową wykonanych ikonach z VI wieku ze zbiorów muzealnych w Kijowie, zwłaszcza w ikoII, 7 nie przedstawiającej Matkę Boską. Świadomie heroiczna postawa, jaką zachowują zarówno matka, jak i dziecko, wywodzi się całkowicie z ducha antyku, na antyczne tradycje wskazuje również wyraźny modelunek ciał. Jedynie ekstatyczny wzrok i sztywna powaga obydwu postaci mówią o oderwaniu się od ziemskich spraw, jakiego nie znali artyści starożytni.

Dziedzictwo sztuki antycznej szczególnie wyraźnie ujawnia się w wizerunkach archaniołów z Nicei. W ikonografii bizantyjskiej anioł ma charakter istoty półII, 8 boskiej i pół ludzkiej. Na mozaikach nicejskich postaci aniołów ubrane w ciężkie, brokatowe szaty cesarskiej gwardii przybocznej są nieruchome i niezbyt wymowne, za to twarze zdumiewają wdziękiem swego zachwycenia. Te obok fresków kościoła w Castelseprio najwznioślejsze dzieła wczesnego malarstwa bizantyjskiego dają nam pojęcie o dążeniach i osiągnięciach najwybitniejszych artystów bizantyjskich, a żywy ich urok w niczym nie ustępuje najlepszym portretom antycznym. Delikatne owale twarzy, odkryte czoła, swobodnie spadające włosy, wielkie, na pół przysłonięte rzęsami oczy, wydłużone nosy i zmysłowe, czułe wargi znamionuje piękno tak uduchowione, iż w porównaniu z nimi wizerunki późnoantyczne wydają się stanowczo zbyt ociężałe i nazbyt cielesne.

Mistrz nicejski w swym usilnym dążeniu do osiągnięcia klasycznego ideału por. I, nie tyle dbał o ciało, ile raczej o piękno twarzy, na której maluje się usposobienie 150 duszy. Może nie był on w tej tendencji osamotniony, gdyż w owym czasie nieraz można było usłyszeć, iż wspominana w Piśmie szczęśliwość znamionuje niezepsutą ludzką naturę. Artysta ten umiał się posługiwać zdobyczami późnego

malarstwa antycznego: zestawiał kolory uzupełniające i półtony. Lecz zamiast swobodnego, rzec można niedbałego nakładania farb, charakterystycznego dla okresu późnego antyku, mamy tu do czynienia z odtworzeniem kształtów bardziej surowym i linearnym, odpowiadającym dawniejszej tradycji klasycznej.

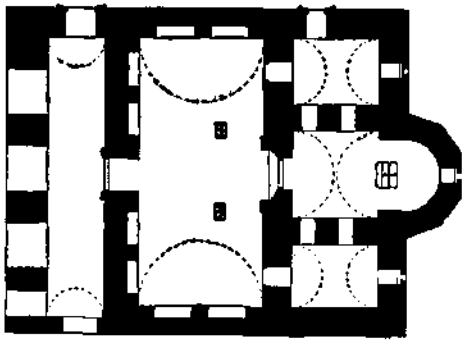
Współczesny mistrzowi z Nicei był Romanos Melodos, największy talent poetycki Bizancjum. Siłą uczucia dorównał on starożytnym poetom greckim, nie wysławiał jednak spraw doczesnych, lecz moce niebieskie. Z lirycznym nastrojem jego hymnów miesza się głęboki pierwiastek dramatyczny w duchu tragedii starogreckich. Utwory Romanosa spowija delikatna sieć refleksji i myślowych skojarzeń. Powtarzany po każdej strofie zwięzły refren przybiera w różnorodnych kontekstach coraz to inne znaczenie i powstrzymuje rozwijanie tematu lirycznego. Miłosne wyznania jawnogrzesznicy Marii Magdaleny tchną nieomal zmysłową namiętnością.

Freski w Castelseprio jako arcydzieła malarstwa monumentalnego nie ustępują mozaikom nicejskim. Obrazy z życia Chrystusa przedstawione tu zostały z tak wielką, pogodną naturalnością, iż mimo woli nasuwa się porównanie z najlepszymi freskami pompejańskimi. W scenie *Narodzenia* leżąca postać Marii ukazuje zmęczenie wyczerpanej położnicy. Zwinny gest wzruszonej służebnej oraz smukłe II, 9 postaci kobiety z dzieckiem i jej towarzyszki uchwycone zostały z mistrzostwem nie spotykanym w innych znanych nam dziełach sztuki bizantyjskiej.

A przecież różnica pomiędzy freskami z Castelseprio i dziełami późnej sztuki antycznej jest bardzo wyraźna: więcej tu ducha niz ciała — smukłe, lekkie postaci zdają się po prostu iść za swym wewnętrznym powołaniem, a sceneria przedstawianego wydarzenia jest niezwykle rozległa. Mozaiki w Nicei i freski z Castelseprio dowodzą, iz Bizancjum wzbogaciło twórczość artystyczną, obrazując takie stany duchowe, jakich artyści antyku wcale jeszcze nie znali.

W niektórych wyrobach sztuki stosowanej, jak na przykład w cypryjskiej czarce ze sceną zaręczyn Dawida, elementy bizantyjskiego stylu monumentalnego II, 10 wiążą się z tradycjami czysto klasycznymi. Kompozycję znamionuje ten sam uroczysty spokój symetrii, jaki znajdowaliśmy w wizerunkach cesarza i jego świty na dyptykach konsularnych oraz na mozaikach z Justynianem i Teodora. Pośrodku stoi kapłan, po prawej jego ręce Dawid, a po lewej — narzeczona. Grupę zamykają dwaj młodzi fleciści, po jednym z każdej strony, a ich klasyczny wdzięk przypomina pasterzy z sielanek. Podobnie jak w kyliksach greckich, scena ta jest wkomponowana w okrągły obwód ramy. Trzy przedmioty, odpowiadające trzem centralnym postaciom, wypełniają wolne pole u dołu. Portyk w głębi spełnia rolę nie tylko akompaniamentu w stosunku do kompozycji figuralnej, ale zarazem akcentuje grupę środkową. Tak harmonijnego połączenia ludzkiej postaci z architekturą nie spotykaliśmy w dziełach sztuki starożytnej.

W epoce pełnego rozkwitu wczesnego klasycyzmu bizantyjskiego do tamtejszych środowisk artystycznych przenikały równocześnie wpływy ich barbarzyńskiego otoczenia. W VI wieku historyk Prokopiusz podejmuje tradycje starodawnego dziejopisarstwa; trzyma się on suchego i jasnego opisu faktów, powołując się przy tym raz na ingerencję Boga, kiedy indziej znów na starożytne fatum. Natomiast kronika mnicha Malalasa zdumiewa swym barbarzyńskim przejaskrawieniem. Wszystko tu zostało pomieszane, sprawy ważne z nieważnymi, historia z legendą,



Plan kościoła w Sala, Mezopotamia, VII w.

prawda ze zmyśleniem. Taki kierunek artystyczny reprezentowany byt głównie w zakonach orientalnych, lecz dotarł również do twórców działających w stolicy. Mozaiki w kościele Św. Demetriusza w Salonikach sto lat zaledwie dzieli od dzieł w Nicei i Rawennie, lecz należą juz właściwie do zgoła innego artystycznego świata. Jeszcze na twarzach dają się zauważyć pewne cechy portretowe, lecz cała kompozycja wydaje się zastygła w bezruchu, a postaci rozmieszczone są według konwencji ścisłej symetrii. Po obu stronach młodego świętego o szeroko rozwartych, umyślnie powiększonych oczach stoją przedstawiciele władzy duchownej i świeckiej: arcybiskup i prefekt, którym Demetriusz kładzie ręce na ramiona. Nic tu nie pozostało z filozoficznej zadumy i poetyckiego uniesienia mozaik nicejskich. Trzy postaci wyglądają jak idole, przedmioty jakiegoś magicznego kultu. Sztuka bizantyjska, która uduchowieniem najlepszych swych dzieł przerastała nawet klasykę grecką, powraca tu do stanu skrajnie pierwotnego. Figury upodobniają się do kamiennych filarów, a głowy ich wpisane są w geometryczne formy architektonicznie potraktowanego tła: okrągłej aureoli świętego odpowiadają prostokątne nimby wyznawców.

W architekturze analogiczny kierunek reprezentuje grupa kościołów szkoły wschodniej, między innymi kościół w Sala. Wszystkie odznaczają się niezwykle prostą konstrukcją. Część główna, rozciągająca się z północy ku południowi, przykryta jest sklepieniem kolebkowym. Część ołtarzową oddzielono kamienną barierą, pierwowzorem późniejszego ikonostasu. W ten sposób pierwiastek boski oddzielony został od ziemskiego, sakrament — od wiernych. W świątyniach tych ludzie zgromadzeni w rozległym pomieszczeniu mieli przed sobą na odgradzającej ich od ołtarza balustradzie wizerunki świętych przedstawionych w postawie stojącej, niczym własne odbicia w lustrze; przed tymi wizerunkami zegnali się znakiem krzyża, zanosili żałosne pienia i błagalne modlitwy. Zanikła tu finezja dogmatyki wczesnobizantyjskiej, pozostaje tylko wiara w tajemniczą moc świętego i magiczną potęgę rytuału. Prostocie wyznawanej wiary odpowiada nierozwinięta forma architektoniczna: gładkie, grube mury, ociężałe, przysadziste kształty, brak kolumn — wszystko to stanowi oczywiste przeciwieństwo szkoły środowiska stołecznego.

Sprzeczności wczesnej kultury bizantyjskiej stały się przesłanką dla wystąpień obrazoburców. Przyczyny całego sporu były różnorodne. W ciągu stuleci przeciwnicy używali coraz to innych argumentów i maskowali prawdziwy przedmiot swojego zainteresowania. Pewną rolę odegrała tu także walka z islamem i rozgrywki cesarstwa z zakonami, które popierały czcicieli ikon. Nie był to dla sztuki okres owocny: ikonoklaści więcej bowiem zniszczyli, niż stworzyli nowego.

Ruch ten nie był jednak zjawiskiem przypadkowym i odpowiadał najgłębszej istocie kultury bizantyjskiej. Czciciele ikon i obrazoburcy wyrażali dwie najbardziej charakterystyczne cechy bizantyjskiego światopoglądu. Pierwsza z nich wywodziła się z pierwotnego kultu przedmiotów martwych, traktowanych tak, jakby miały duszę i były obdarzone tajemniczą mocą. Nie darmo cesarzowa Zoë rozmawiała z Chrystusem z ikony jak z żywym człowiekiem. Wierzono w cudotwórczą siłę tych malowideł, całowano je i układano legendy o ich nadprzyrodzonych zdolnościach, dzięki którym mogły rzekomo opuszczać miejsca dotychczasowego przechowania. Obwieszano je kosztownościami, podobnie jak dzicy ozdabiają swoje fetysze, poświęcano im pukle własnych włosów, spowijano w kosztowne szaty i chusty, nawet do chlebów wkładano małe kawałeczki ikon, przypuszczając, ze w cudowny sposób leczą choroby.

Obrazoburcy wychodzili z założenia, iż to, co boskie, nie może być przedstawiane na dostępnych oku obrazach; wierzyli, że boskiej natury Chrystusa nie może wyobrazić jego zewnętrzna postać, mimo iz fizyczny jego wygląd potwierdzony był przez współczesnych. Według tego poglądu sztuka co najwyżej może stwarzać znaki, mające z Chrystusem symboliczny związek. Obrazoburcy ozdabiali kościoły krzyżami na pamiątkę męki Chrystusa i winnymi gronami przypominającymi, że w wino przemieniła się krew Chrystusowa. Zwolennicy obydwu poglądów przybierali swą zajadłość w równie dzikie i fanatyczne formy: pierwsi oddawali ikonom bałwochwalcze hołdy, drudzy wykłuwali im oczy i nieraz najwspanialsze dzieła bizantyjskiego malarstwa ikonowego oddawali na pastwę płomieni, jako twory grzesznej wyobraźni. Wszystko to oznaczało, ze łączenie na ikonach rzeczywistości z pierwiastkiem nadprzyrodzonym stało się w Bizancjum niemożliwe. Czas załagodził owe spory. Po burzliwych starciach z ikonoklastami sobór nicejski przyniósł rozstrzygnięcie, polegające na wzajemnym porozumieniu: ikony należy szanować jako wizerunki świętych, nie wolno im jednak oddawać czci boskiej. Od tego czasu jednak w sztuce bizantyjskiej zanika owa poetycka ekstaza, która tyle głębi nadawała wierszom Romanosa Melodosa i nicejskim mozaikom. Coraz silniej i dobitniej dochodzi do głosu zasada dogmatu.

Pod rządami dynastii macedońskiej (867—1056) i Komnenów (1057—1204) sztuka bizantyjska przeżyła ponowny okres rozkwitu. Trudno nazwać ów okres renesansem, gdyż stanowił raczej kontynuację przerwanego ciągu rozwojowego. W stolicy znów budzi się zainteresowanie klasyczną literaturą i filozofią. Anna Komnen, jedna z najbardziej wykształconych kobiet owej epoki, studiuje podówczas Homera i naśladując starożytnych, układa poemat na cześć swego ojca, Aleksego Komnena. Wybitną osobistością tego okresu jest Michael Psellos, filozof platońskiej orientacji, błyskotliwy pisarz i znakomity stylista, po trochu cyniczny i służalczy, jak wszyscy prawdziwi Bizantyjczycy; napisana przez niego kronika odznacza się zdumiewającą umiejętnością charakterystyki i realistycznym zmysłem historycznej obserwacji. Niestety, w sztuce sakralnej nie spotykamy postaci tak wybitnych; wszystko jest tu bardziej skostniałe i dogmatyczne: raz na zawsze ustalone kanony coraz bardziej się umacniają.

Za panowania dynastii macedońskiej ukształtował się w Bizancjum nowy typ świątyni, zrealizowany po raz pierwszy w 881 r. w tak zwanej Nowej Bazylice Bazileusa, kościele o pięciu kopułach, z zewnętrzną galerią z białego marmuru.

Budowla ta według relacji współczesnych przystrojona była jak panna młoda. Nowa Bazylika nie zachowała się, lecz jej naśladownictwa rozpowszechniły się niebawem w całym cesarstwie bizantyjskim, między innymi również i na terenie Rosji.

W typie kościołów tak zwanych średniobizantyjskich tradycje Hagii Sophii łączą się i równoważą' z dziedzictwem szkoły orientalnej. Środkowa, najwyższa i najbardziej oświetlona część pod kopułą oddzielona jest od pogrążonych w półmroku przejść bocznych lekkimi kolumnami, rozstawionymi w dość znacznej od siebie odległości — a czasem arkadą, ujętą gurtami łuków kopuły. Lecz przestrzeń pod kopułą prawie nigdy nie jest szersza od przejść w świątyni. Sama kopuła ustawiona jest wysoko na cylindrycznym bębnie i w ten sposób wyodrębniona.

II, 13 Budynek kościelny, tworzący niegdyś skomplikowaną całość, rozpada się obecnie na samodzielne architektoniczne bryły i jednostki przestrzenne. Nawet gdy przestrzeń pod kopułą jest dobrze uwydatniona, filary podtrzymujące kopułę są wbudowane w ściany, z których masywu jak gdyby zostały wyciągnięte pendentywy. Ażury, gra świateł i cieni, promieniste smugi — wszystko to ustąpiło miejsca nieruchomej masie gładkich, nieprzeniknionych murów.

W konstrukcji bryły architektonicznej formy wykształcają się obecnie bardziej ku środkowi: głównej kopule podporządkowano żagielki sklepienia, im zaś z kolei mniejsze łuki. Cała kompozycja wskutek tego jeszcze bardziej się usztywniła.

Z tych samych jednak lat pochodzą również zabytki, kontynuujące tradycje wczesnobizantyjskie. W drugiej połowie X wieku powstał koło Aten mały kościółek

II, 12 Kaisariani, który urok swój zawdzięcza proporcjom, wytwornym kształtom, kolorytowi murów, składających się z cegieł i kamieni, a zwłaszcza położeniu wśród oliwnych gajów. W latach 1063—1095 architekci greccy zbudowali w Wenecji katedrę Sw. Marka, łączącą w sobie elementy kościoła Sw. Apostołów i budowli sakralnych średniego Bizancjum. Lecz większość świątyń z XI i XII wieku jest surowa, chłodna i wyniosła. Nie zachęcają one człowieka do kontemplacji, tak jak kościoły epoki justyniańskiej, lecz zmuszają do przestrzegania rytuału i prawowiernego uznania skostniałych dogmatów.

Przy rozwiązywaniu tego rodzaju zadań korzystali architekci z wydatnej pomocy malarstwa monumentalnego. We wczesnym malarstwie bizantyjskim tematy symboliczne występowały na przemian z legendarno-historycznymi. Obecnie malarze podporządkowują swą twórczość ustalonej ikonografii, dogmaty nadają właściwe znaczenie ukazywanym przez nich motywom. Sakralne malarstwo ścienne otrzymuje własny, autorytetem Kościoła uświęcony repertuar. Wszystkie kościoły bizantyjskie były w X i XI wieku bogato ozdabiane wizerunkami, według raz na zawsze ustalonego schematu. Można by nawet przyjąć hipotezę, iż w średniobizantyjskiej epoce już przy wznoszeniu budynku kościelnego brano pod uwagę jego przyszłe mozaiki i freski.

Średniobizantyjskie malarstwo ścienne opiera się jeszcze na dawnym, symbolicznym charakterze kościelnego budynku. Kopuła wyobrażała niebo i dlatego zdobił

II, 14 ją wizerunek spoglądającego stamtąd na ziemię Pantokratora. Czterej aniołowie, opiekunowie stron świata, rozmieszczeni zostali wokół niego, a Ewangeliści, nauczający wszystkie narody, znaleźli miejsce w czterech pendentywach kopuły. Na dole, wokół centralnego wizerunku, ustawił się orszak świętych, na ścianach

widniały obrazy z Historii świętej. Malarstwo ścienne XI i XII wieku przenikała idea hierarchii, dominująca wówczas w całym bizantyjskim sposobie myślenia. Chrystus coraz bardziej upodobniał się do władcy wszechświata, Pantokratora, aniołowie do gwardii przybocznej, święci — do dworzan. Matka Boska, jako królowa niebios, siedziała na tronie w czerwonych trzewiczkach bizantyjskich cesarzowych. Wszystkie opisane malowidła tworzyły razem piramidę, a kolosalna postać Chrystusa na jej szczycie podkreślała niezmienność całego układu.

Malarstwo XI i XII wieku zharmonizowane było z kompozycją architektoniczną. Bizantyjskie polichromie ścienne były nieodłącznym składnikiem kościoła, tak jak dawne rzeźbione przyczółki stanowiły nieodłączną część greckiego peripteros. Medalion z Pantokratorem doskonale odpowiadał okrągłości kopuły, a wielo-

II, 14, 13 figurowe sceny ewangeliczne dobrze harmonizowały z lunetami i trompami; stojące postaci Ojców Kościoła i męczenników, jako podpory wiary, umieszczano na filarach. Postaci te, najczęściej zwrócone twarzą do widza, darzyły go posępnym i surowym spojrzeniem mocno powiększonych oczu, wywołując na wiernych wielkie wrażenie i wprawiając ich w nastrój pełen powagi.

Spośród zabytków z XI i XII wieku mozaiki kościoła Hosios Lukas w Fokidzie (XI w.), Nea Moni na wyspie Chios (1042—1056), monasteru w Dafni koło Aten i świątyń sycylijskich w Cefalu (1148—1160) oraz Monreale (ok. 1182—1192) odznaczają się wytwornym pięknem kształtów i przejrzystą kompozycją.

Spojrzenie władcy z Dafni jest niezwykle wymowne. Pantokrator, przedstawiony II, 14 jako mąż długobrody i surowy, o szeroko otwartych oczach, wykazuje dalekie podobieństwo do Zeusa Fidiasza. Widok bizantyjskiego obrazu nie miał jednak widza uspokajać, lecz przejmować go drżeniem. Chrystus patrzy groźnie jak kaznodzieja, wzywający do przestrzegania praw. Gniew swój łagodzi wprawdzie wyrazem mądrości i cierpienia, lecz, w porównaniu z mozaikami z VI wieku, inne dzieła z XI i XII stulecia są chłodniejsze i bardziej oschłe w realizacji.

Podobnie jak w mozaikach, także i w miniaturach z XI wieku dostrzec można wy- II, 18 raźne cechy klasyczne. W scenie *Chrztu Chrystusa* w jednym z ewangeliarzy subtelnie narysowana smukła, naga postać przypomina mozaiki w Dafni. Głowy aniołów oraz układ ich szat nasuwają porównanie z malarstwem greckim z IV wieku p.n.e. Jedynie ścisła symetria kompozycji i płaskość obrazu nadają całości wyraz hieratyczny i zdradzają rękę mistrza bizantyjskiego.

Wiele mozaik średniobizantyjskich, odkrytych niedawno na ścianach Hagii Sophii, świadczy o przepychu, dobrym smaku i artystycznym wyrafinowaniu stolicy. Wirtuozeria wykonania prowadzi w nich jednak czasem do schematycznej obojętności, jaka zauważyć się daje zwłaszcza w mozaikach przedsionka z IX i X wieku, przedstawiających Chrystusa z Marią i cesarzami, oraz w późniejszych mozaikach w galerii południowej. Delikatniejsza i bardziej miękka jest Deisis z XII wieku.

Spośród dzieł szkoły konstantynopolskiej ikona Bogurodzicy Włodzimierskiej, II, 21 wykonana dla jednego z książąt ruskich, należy do niezmiernie rzadkiego w Bizancjum typu emocjonalnego. Dziecko tuli policzek do matki, która jakby nie zwracając uwagi na jego pieszczoty, wytężonym, pełnym macierzyńskiego niepokoju wzrokiem spogląda przed siebie. Siłą życia Matka Boska Włodzimierska niczym nie ustępuje mozaikom nicejskim, jest tylko, zgodnie z całą istotą sztuki

średniobizantyjskiej, bardziej od nich surowa, z oczu jej można wyczytać więcej majestatu.

Mistrzowie bizantyjscy opracowując temat macierzyństwa nie tylko kontynuowali sztukę antyczną, lecz wychodzili poza jej granice. W starożytności wątek ten nie był szczególnie rozwinięty. W posągu *Eirene i Plutos* psychiczny związek matki i dziecka nie jest uwidoczniony zbyt wyraźnie, dziecko stanowi tu raczej atrybut kobiety. To samo odnosi się również do Hermesa z małym Dionizosem na ręku.

por. I, 131 Miłość była dla starożytnych albo wzniosłym uczuciem filozoficznym, albo gwałtowną namiętnością, wszczepioną do serc ludzkich podstępami Kupidyna. Na wczesnobizantyjskich ikonach niezmiernie do siebie podobne twarze matki i dziecka z szeroko otwartymi oczami są jeszcze przepojone ideą heroizmu w duchu całkowicie antycznym. Natomiast stosunek, jaki łączy postaci ikony Włodzimierskiej, wskazuje na już pogłębione pojmowanie macierzyństwa. Lęk dziecka i stanowczość matki, jego czułość i jej surowość, radość ze współobcowania i trwoga o przyszłość — wszystkie te przeciwieństwa dowodzą, że ideowa treść arcydzieła: gotowość do poniesienia ofiary, została przeżyta i wyrażona nie w sposób chłodny i dogmatyczny, lecz prawdziwie po ludzku.

Artysta bizantyjski przepoił rysy twarzy kochającej matki szlachetnością uczuć, które ogarniając człowieka, oczyszczają jego serce z wszelakiego zła. Ludzi Bizancjum zawsze pociągało wnikanie w sprawy duszy, w najmniejsze choćby jej drgnienia. Psellos daleki był od rezerwy historyków rzymskich, gdy usiłował odsłonić wszystkie utajone myśli i impulsy człowieka, nie pomijając takich nawet popędów, które wiodą ku histerii i perwersji. Twórca Matki Boskiej Włodzimierskiej, koncentrując się na tym, co w człowieku jest najczystsze i najwznioślejsze, stworzył postać o znaczeniu ogólnoludzkim. Życiową prawdę wizerunku wydobył za pomocą czułych środków malarskiego wyrazu, opierając się na miękkich półtonach i odcieniach dopełniających barw oliwkowej i różowej, stapiających się w oku widza patrzącego ze znacznej odległości i łagodzących wyostrzone rysy twarzy z wydatnym nosem i rozszerzonymi oczami.

II, 16 Znaleziona w Konstantynopolu płaskorzeźba, przedstawiająca Bogurodzicę w postawie orantki, zachowuje cały urok zabytków antycznych, mimo iż do naszych czasów przetrwała jedynie we fragmentach. Wiele istniejących kopii naśladuje tę modlącą się postać, lecz arcydzieło znajdujące się w stolicy wszystkie je przewyższa. W geście Marii uroczyście wznoszącej rozłożone,ramiona wyraża się cała siła jej wewnętrznego przeżycia. W porównaniu z orantami katakumb

I, 185 postać bizantyjska jest szczuplejsza, delikatniejsza i mniej cielesna. Wrażenie uduchowienia potęguje jeszcze finezja samego warsztatu. Fałdy materii wykazują

por. I, 128 odległe podobieństwo do kariatyd Erechtejonu lub figur z *Ara Pacis,* lecz efekty

i I, 163 światłocienia są tu bardziej miękkie, a akcenty linearne tłumią materialność brył. Rysunek postumentu znamionuje tak zwaną perspektywę odwróconą, której linie zbiegają się nie w głębi obrazu, lecz przed nim. Dzięki temu powstaje specjalny rodzaj kompozycji przestrzennej, w jakiej ujmowano postaci płaskorzeźby zarówno bizantyjskiej, jak i klasycznej. Analogie do opisanej płaskorzeźby znaleźć możemy w licznych bizantyjskich reliefach z kości słoniowej.

Sztuka uzykowa zajmuje honorowe miejsce w artystycznym dziedzictwie Bizancjum. Jej rozwój z jednej strony warunkowała skłonność do zbytku i przepychu przejęta ze Wschodu, z drugiej zaś — czysto bizantyjskie rozmiłowanie w materialnych formach świętości. Stąd ich dążenie do gromadzenia relikwii, stąd gotowość artystów do wyrabiania ozdobnych relikwiarzy, godnych owych drogocennych szczątków.

Bizantyjczycy odznaczali się wysokim kunsztem jubilerskim: ze złota wykonywali wielkie kielichy, wysadzane drogimi kamieniami, ciężkie szaty dla ikon i okucia dla ksiąg używanych podczas nabożeństw. Wynaleźli również technikę emalii komórkowej, pięknem dorównującą mozaice. Delikatne złote żyłki konturów rysunku były umocowane na złotej płytce, a wolne miejsce pomiędzy nimi — wypełniane barwną emalią; złote żyłki silnie błyszczały, a kolory emalii były niezwykle mocne i czyste. Chociaż i tu stosowano, jak przy ikonach, barwy dopełniające, siwe brody starców lśnią niejednokrotnie ciemnym odcieniem granatu. Brokaty bizantyjskie słynęły w całym średniowiecznym świecie.

Do wielkiego rozkwitu sztuki stosowanej przyczynił się w znacznej mierze doskonały, odziedziczony po starożytnych bizantyjski smak, który pozwalał przeobrażać wszystkie bogate tworzywa, kamienie i emalie w prawdziwe dzieła sztuki, podobnie jak w Grecji, gdzie produkcja naczyń glinianych sięgała artystycznych wyżyn. Luksus bizantyjskiej sztuki użytkowej poddany został zabiegom uszlachetniającym: lśnienie złota, przejrzystość kryształu i blask drogich kamieni — wszystko tu służyło doskonałości formy artystycznej.

Bizantyjskie malarstwo miniaturowe i rzeźby w kości słoniowej znalazły się na pograniczu sztuki wielkiej i stosowanej. Cenne rękopisy bogato zdobiono ornamentami i ilustracjami. Malowane w klasztorach miniatury psałterzy odpowiadały ściśle tekstowi i z naiwną szczerością usiłowały graficznie interpretować poetyckie zwroty. Na miniaturach Psałterza Chludowa z IX wieku (Moskwa, Muzeum Historyczne) kłamcy przedstawieni zostali z długimi, aż do ziemi sięgającymi językami, szatan zaś w postaci łysogłowego brzuchacza, trochę podobnego do starożytnego Sylena. Miniatury słynnego Psałterza paryskiego z X wieku wywodzą się, jak żadne inne, z dzieł bizantyjskich owej epoki, z ducha tradycji hellenistycznych. Postaci w scenach walki Dawida są w swych rozwianych płaszczach gwałtownie poruszone; piękna Melodia przysłuchuje się w uroczej idylli Dawidowi grającemu na harfie. Co prawda, czystość konturów i barw, błękitu i fioletu, jest tu większa niż w malarstwie hellenistycznym, dadzą się też zauważyć pewne pokrewieństwa z bizantyjskim stylem mozaikowym. Na miniaturach watykańskiego Menologium z XI wieku zilustrowane zostały wszystkie święte zdarzenia i postaci, które nadają wezwanie kolejnym dniom roku kościelnego. Tu i tylko tutaj otrzymujemy pośrednie odzwierciedlenie okrutnych obyczajów bizantyjskich, o których wspominają ówcześni historycy. Na tle na pół baśniowej architektury i jasnobłękitnych lub różowych gór rozgrywają się straszliwe sceny męczeństwa, krwawe egzekucje i biczowania, przedstawiane w sposób aż graniczący z upodobaniem. W Homiliach Jakuba z Kokkinobaphos z XII wieku dzieje Bogurodzicy przepleciono miniaturami wielogłosowego chóru śpiewającego hymn maryjny: mrowie drobnych, delikatnych, kolorowych figurek o znaczeniu przede wszystkim dekoracyjnym.

Artyści bizantyjscy doskonale łączyli swe miniatury z kompozycją strony i układem tekstu. Z wielkim smakiem i inwencją wykorzystywali jako ozdobniki motywy

architektoniczne, zwierzęce i roślinne i zestrajali je umiejętnie z ilustracjami, nigdy nie zapominając, iż manuskrypt stanowi artystyczną całość. W tej dziedzinie Bizantyjczycy wykazali, że są godnymi następcami malarzy starożytnych. Czytelność i prostota kompozycji nie przeszkodziła im bynajmniej znakomicie odtwarzać różne stany duchowe. Na jednej z miniatur z kręgu XI i XII wieku, w górnej części stronicy, grupa uczniów cofa się z lękiem przed rozkazującym gestem nauczyciela. Odmienna zgoła scena przedstawiona została w części dolnej: uczniowie pochylają się pokornie przed nauczycielem, a on ich błogosławi. Te uderzająco żywe postaci stanowią doskonały ozdobnik jednej ze stron rękopisu.

por. I, 97

II, 17

Umiejętność budzenia za pomocą małych arcydziełek uczuć dorównujących wrażeniom, jakie wywoływały dzieła sztuki monumentalnej, posiadają także bizantyjskie reliefy z kości słoniowej i gemmy. Demetriusz, siedzący na uroczyście stąpającym koniu jak zwycięski triumfator, przypomina starożytne postaci konnych jeźdźców, na przykład posąg Marka Aureliusza lub, nie zachowany, Justyniana. Lecz rzeźby starożytne tego typu nie odznaczają się tak wielką zwartością jak reliefy bizantyjskie. Koń, jeździec i płaszcz mają miękkie, giętkie kontury, a rytm linearny nadaje wizerunkowi zwycięzcy wyraz niezmiernie uduchowiony.

II, 15

W XIII i XIV wieku, w epoce Paleologów (1261—1453), twórczość bizantyjska po raz ostatni wznosi się na wyżyny doskonałości artystycznej. Do odzyskanej przez krzyżowców stolicy powraca cesarz, nauka i sztuki piękne wchodzą w nowy okres rozwoju, ożywia się nawet sztywny, teologiczny sposób bizantyjskiego myślenia. Gregorios Palamas i jego zwolennicy, tak zwani hesychaści, zwracają się przeciwko martwej literze dogmatów i na podobieństwo mistyków zachodnich propagują odnowę człowieka i bezpośrednie jego obcowanie z Bogiem. Jednocześnie w literaturze, zwłaszcza w dziełach Manuela Philesa, rzeczywistość znów dochodzi do głosu. Pisarze bizantyjscy znajdują w dogasających już uprzednio tradycjach antycznych nowe podniety, bronią również czystości języka greckiego. Plastycy przenoszą na malarstwo ścienne motywy i postaci zapożyczone ze starych rękopisów. Natomiast gotyk, który przedostał się na Wschód wraz z krzyżowcami, pozostał dla ludzi Bizancjum całkowicie obcy — choć dążenia ich wykazywały niejakie pokrewieństwo z artystycznymi prądami, jakie w tym czasie pojawiały się na Zachodzie.

W-Konstantynopolu zachowały się niektóre zabytki sztuki bizantyjskiej z epoki Paleologów, lecz największe ich bogactwo znajdujemy w stolicy książąt peloponeskich, w Mistrze koło Sparty. Epoka ta juz nie wydała wielkiego stylu architektonicznego: wznoszono małe kościoły w typie dworskich kaplic (Muchliotissa w Konstantynopolu) albo też przebudowywano stare świątynie. Kościół klasztoru Chora, obecnie meczet Kachrije-djami, uzyskał malowniczy wygląd dzięki dodanym podówczas licznym przejściom i kaplicom. Kościoły w Mistrze odznaczają się szczególnie pięknymi murami z cegły. Przed kościołem Pantanassa (XV w.) stoi otwarty portyk, poprzez którego kolumny wzrok ogarnia całą okolicę.

Najlepszymi dziełami malarskimi z epoki Paleologów są mozaiki i freski w meczecie Kachrije-djami (początek XIV w.) oraz freski w trzech kościołach w Mistrze (Metropolis, Peribleptos i Pantanassa, XIV i XV w.). Theodoros Metochites, hojny fundator klasztoru Chora, ukazany na jednym z portretów obok postaci Chrystusa, mówi

w swym okolicznościowym poemacie o „bogactwie radosnych kolorów", którymi w swej gorliwości kazał pokryć kościelne ściany.

W cyklach obrazowych epoki Paleologów temat teologiczny nie posiada już tak wielkiego znaczenia jak dramatyczne wydarzenia z opowieści ewangelicznych. W Kachrije-djami w sposób wzruszający, a niekiedy i niesłychanie żywy, ukazana została historia Marii i Chrystusa. Obszerny cykl oplata jak wstęgą powierzchnie ścian, sklepienia i kopuły przedsionków. Postać Marii wyraża cierpienie i tęsknotę w scenie, gdy wysłuchuje niesprawiedliwych zarzutów Józefa, czułość — w obrazie Bożego Narodzenia, niepokój — podczas ucieczki do Egiptu; głęboką czcią tchnie wizerunek grzesznicy u stóp Chrystusa. Wszystkie postaci o wielkiej ekspresji ruchów wydają się wykwintne, delikatne, niemal kruche. Na freskach Kachrije-djami zwracają uwagę szczególnie twarze niektórych świętych: posępny Anthemios, mądry, surowy Jan Chryzostom, urodziwy młodzieniec Prokopius. Tło nabiera lekkości poprzez ukazane na nim krajobrazy, zwłaszcza zaś dzięki baśniowym niemal motywom architektonicznym. Malowane wzgórza i budowle nie uwydatniają wprawdzie w jakiś istotny sposób przestrzennej głębi poszczególnych scen, jednak powtarzając zarysy postaci, dostosowują się dobrze do ram architektury. Harmonijny rytm kompozycji trzyma się płaszczyzny, jest jednak swobodniejszy niż w ściśle hieratycznych obrazach z X i XI wieku.

II, 19

Nasycone barwy malarstwa średniobizantyjskiego zastąpione zostają w XIV wieku bardziej miękkimi odcieniami delikatnego różu, jasnego błękitu i bladego fioletu kwiatów bzu. Kamyki mozaiki tworzą wielkie plamy, które by mogły konkurować z pociągnięciami pędzla w malarstwie. Najwidoczniej freski, miniatury i ikony bardziej niż mozaiki odpowiadały gustom malarzy bizantyjskich XIV wieku.

Również w malarstwie miniaturowym powstaje nowy kierunek. W jednym z rękopisów z XIV wieku prorok Abakuk zdradza swe wewnętrzne podniecenie o wiele dobitniej, niż działo się to w miniaturach okresu średniobizantyjskiego. Przejęty głosem z nieba, prorok wykonuje gwałtowny zwrot, wychodząc nawet nieco poza ramę. Miniatura ta wykonana została szeroką manierą malarską.

II, 20

por. II, 18

Już na długo przedtem, zanim pod naporem Turków rozpadło się imperium cesarskie, dostrzec można było w Bizancjum oznaki wewnętrznego zubożenia. Teofan Grek, wychowany w najlepszych tradycjach szkoły Konstantynopola, nie znalazł widocznie możliwości wykorzystania swych talentów we własnym kraju i wyjechał do Rosji. Był on ostatnim, a z pewnością i największym artystą epoki Paleologów. Obdarzony ogromnym, już u współczesnych słynnym temperamentem, okazał się w swych freskach w Nowogrodzie i ikonach w Moskwie mistrzem wspaniałych koncepcji i pełnego rozmachu stylu malarskiego. Niezwykle przejmujące wrażenie sprawiają jego postaci mnichów i czcigodnych starców, będące uosobieniem całej wielowiekowej mądrości Wschodu.

II, 141

Lecz ani mozaiki Kachrije-djami, ani genialne dzieła Teofana nie przekroczyły granic dawnych tradycji. Zdobycie Bizancjum przez Turków było czymś więcej niz tylko nieszczęśliwym przypadkiem. Przeniesiona na Atos i Kretę sztuka bizantyjska nie była juz zdolna do dalszego rozwoju i nie wydała już nowych, wybitnych dzieł. Ostatni wielki malarz kreteński, Domenico Theotocopuli, musiał opuścić ojczyznę, długo studiował we Włoszech i jako El Greco przeszedł do historii malarstwa hiszpańskiego.

W czasie tysiącletniej swej egzystencji odegrało Bizancjum doniosłą rolę w światowej historii kultury. Zachowało dla Europy dziedzictwo antyku, ratując je przed najazdem Arabów. Nasze wiadomości o Sofoklesie i Ajschylosie zawdzięczamy kopistom bizantyjskim. Grecy, którzy uciekli przed Turkami, uczyli we Włoszech greckiej filozofii. San Marco w Wenecji stał się dla włoskich malarzy i budowniczych taką samą szkołą, jak pełne antycznych posągów ogrody Medyceuszów dla rzeźbiarzy. Uczestnicząc w rozwoju kulturalnym średniowiecznej Europy, tradycje bizantyjskie sięgały aż do Niemiec i Francji, przeważały jednak, zwłaszcza w epoce Paleologów, na Bałkanach. Kaukaz, który posiadał własne tradycje artystyczne, również zawdzięczał bardzo wiele wpływom bizantyjskim, w szczególności Konstantynopola. W ciągu siedmiu wieków egzystencji sztuki ruskiej wykształcił się jej charakter w pełni samodzielny, lecz i ona opierała się na Bizancjum i różnych jego artystycznych szkołach.

Niesłuszne jednak byłoby, gdybyśmy znaczenie Bizancjum ograniczali do roli strażnika i dalszego przekaziciela tradycji antycznych. Włosi bardziej może nawet konsekwentnie kontynuowali owe tradycje, lecz Bizantyjczycy zdołali zachować wzniosłość sztuki antycznej. Mistrzowie włoscy w obrazie *Zwiastowanie* umieli namalować wzruszającą postawę wysłannika niebios i Marii, nigdy jednak te spokojnie stojące postaci nie wyrażają takiego duchowego uniesienia, całego tego ethos, jakie przejawiają mozaiki bizantyjskie. Włosi lepiej znali antyczny porządek kolumnowy, lecz Bizantyjczycy zdołali go włączyć w kolosalną architekturę kopułową Hagii Sophii. Malarze włoscy logiczniej operowali czystym światłocieniem od mistrzów antycznych, nikt jednak nie umiał tak doskonale jak Bizantyjczycy jednoczyć formy z barwą, wzajemnie stapiać refleksy świetlne i kolorystyczne. Wielcy artyści weneccy, dzięki studiowaniu malarstwa bizantyjskiego, posiedli znajomość niektórych tu opisanych środków artystycznych.

Sztuka bizantyjska zajmuje osobny rozdział w' historii sztuki światowej. Można by określić ją jako próbę stworzenia „sztuki romantycznej" przy nieodstępowaniu od antycznych zasad ,,ideału artystycznego". Bizantyjczycy, przesycając swe postaci uczuciem i namiętnością, zachowywali jednocześnie sympatię dla całej klasycznej wzniosłości, a najlepsi artyści bizantyjscy usiłowali przezwyciężyć dziedzictwo hellenizmu i powrócić do greckiej klasyki. Mozaiki w Dafni bliższe są V wieku p.n.e. niż sztuka stuleci, które nastąpiły bezpośrednio po nim.

Ludziom Bizancjum zabrakło jednak odwagi i konsekwencji, by swą dziejową misję wypełnić do końca. Sztuka bizantyjska, zwłaszcza zaś szkoła stołeczna, za mało była związana z ludem. Epika niezbyt się tam rozwinęła, język literacki zaś różnił się bardzo od języka potocznego. Najwspanialsze zabytki powstałe w stolicy nie wykazują żadnych prawie cech wspólnych z tendencjami innych szkół na terenie całego kraju. A ponieważ Bizantyjczycy unikali w sztuce wszelkiej bezpośredniości, dzieła ich noszą często znamiona sztuczności.

W twórczości swojej, wskutek związania się z ujętą w ścisłe kanony tradycją, Bizantyjczycy przejawiali niewiele inicjatywy. Podczas gdy na Zachodzie od dawna juz ujawniała się indywidualność wielkich artystów, mnich z góry Atos, Dionizjusz, w jednym ze swych traktatów zachęcał uczniów, aby malowali według wzorów „cudownego Panselinosa". Wprawdzie i Poliklet narzucił swój własny kanon, lecz jeśli u starożytnych reguły stanowiły środek służący do uchwycenia natury, to w Bizancjum stały się celem samym dla siebie. Ślepe przestrzeganie uroczystych rytuałów i obrzędowych praktyk zabiło twórczego ducha sztuki bizantyjskiej, zdolności narratorskie nie zdołały ustrzec tamtejszych powieściopisarzy przed chłodną pretensjonalnością i zmanierowaniem, nie spotykanych jeszcze w opowieściach starożytnych Greków. W niektórych wypadkach nierozumne przestrzeganie tradycji przybierało formy monstrualne. Tak na przykład powstały, zapewne wskutek przypadkowego błędu jakiegoś bizantyjskiego kopisty ikon, absolutnie pozbawiony sensu typ „trójrękiej" Matki Boskiej zachował się jednak i dzięki sile przyzwyczajenia został nawet objęty kanonem.

Twórczości artystycznej Bizancjum nie zapładniał rozwój nauki. Nie negowano wprawdzie poznawczych zadań sztuki, po części spełniała je ilustrowana kosmografia Kośmy Indikopleustusa. Lecz artysta bizantyjski nie budował obrazu świata na podstawie własnych doświadczeń, opierał się jedynie na opisach biblijnych, w przekonaniu, iż wiernie oddają rzeczywistość. Ilustracje zatracały wskutek tego wszelką wartość poznawczą, a wizerunki realnego świata coraz bardziej przeradzały się w miniaturach kosmografii Indikopleustusa w konwencjonalne znaki. W wyniku wszystkich wymienionych tu czynników tak starannie strzeżone przez Bizancjum dziedzictwo sztuki antycznej nie mogło juz dalej rozwijać się w sposób owocny.

II. SZTUKA ISLAMU

Wszedł do ogrodu, nie, nie do ogrodu, raczej do raju.. Drzewa owocowe uginały się aż do ziemi pod nadmiarem owoców, jakby się modliły, owoce zaś przewyższały wszelką miarę i były świeże, jako dusza, i duszę orzeźwiały: jabłka świeciły rubinem jak stare wino, granaty przypominały szkatułki na klejnoty, pigwy kuleczki piżma, pistacje suchy uśmiech wilgotnych warg, barwa brzoskwiń w gęstwinie gałęzi przewyższała zółtość i czerwień szlachetnych kamieni.

Niżami, ,,Siedem piękności"

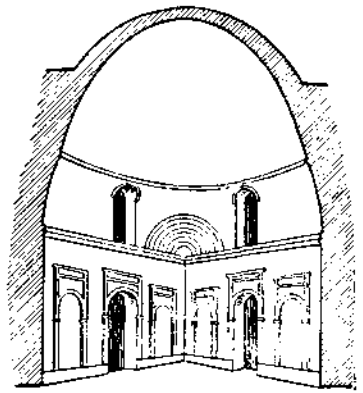
Pod władzą Achemenidów Persja w starciu z Grecją poniosła klęskę. Aleksander Wielki przekształcił Persję w satrapię państwa hellenistycznego. Sztuka królów Partów nacechowana była wyraźnym eklektyzmem. Z początkiem III wieku n.e., gdy pozycja Rzymu zaczęła się chwiać, państwo perskie odparło władców rzymskich i przeżyło okres nowego rozkwitu. Orientalni monarchowie przejawiali wprawdzie zawsze skłonność do przesady, lecz tym razem mieli jednak słuszność Persowie, gdy przedstawiali rzymskiego cesarza Waleriana służalczo skłaniającego się przed zwycięskim królem Szapurem.

Królestwo Sasanidów (226—651) ukształtowało się i umocniło jeszcze przed powstaniem imperium bizantyjskiego. Cesarze bizantyjscy zwalczali królów sasanidzkich, lecz przejmowali pewne elementy ich k.ultury. I gdy Bizantyjczycy widzieli w sobie dziedziców kultury grecko-rzymskiej, Sasanidzi uważali się z kolei za spadkobierców osiągnięć Azji Zachodniej.

Na wpół obecnie zrujnowany królewski pałac Sasanidów w Ktesifonie musiał sprawiać niezwykłe wrażenie dzięki wielkiej sali tronowej, która zajmowała całą jego część frontową i łukiem otwierała się na stronę fasady. Budowniczowie sasanidzcy techniką budowlaną, stosowaniem cegły i konstrukcją sklepień wzorowali się na Rzymianach. Ogromem swych rozmiarów sala pałacu w Ktesifonie najbardziej się zbliża do pałacowych komnat w Persepolis i Suzie, lecz kontrast pomiędzy wielkim łukiem o szerokości dwudziestu pięciu metrów a mniejszym, łukowym wygięciem na ścianach znamionuje juz nową epokę. Podwójna ta skala nadaje całemu budynkowi wyraz patosu, jakże odmiennego od spokojnego majestatu architektury starożytnego Wschodu.

s. 31 Pałac w Firusabadzie wykazuje dalekie podobieństwo do rezydencji rzymskich z ich sklepionymi salami rozmieszczonymi wokół otwartego dziedzińca i z salą tronową

pod kopułą. Lecz nawet najwspanialsze rzymskie pałace opierają się zawsze na zasadzie stopniowego przechodzenia od wnętrz większych do mniejszych i na wyraźnym rozczłonowaniu formy według podstawowych reguł porządku klasycznego. Pałac Sasanidów oddziaływał natomiast w pierwszym rzędzie przez to, że poszczególne jego sale, przykryte kolebkowymi sklepieniami i kopułami, były ze sobą połączone. Konfrontacja trzech całkowicie jednakowych sal kopułowych musiała przypominać dawną architekturę Mezopotamii.



Rekonstrukcja sali pałacu w Firusabadzie, III w. n.e.

por. I, s. 62

Odmienne wrażenie wywiera pałacowe wnętrze. Sale kopułowe podzielono poziomo na trzy części. Dziedzictwem klasycznego układu kolumnowego są znajdujące się w najniższym pasie drzwi, zamknięte od góry łukiem, podobnie jak umieszczone obok dekoracyjne ślepe okna, ujęte w takie samo obramowanie. Znajdujące się w części środkowej okna, tej samej wielkości co drzwi, akcentują oś główną. Jedynie cztery kolosalne trompy w rogach nie wchodzą w skład tej kompozycji.

Gładka kopuła, wysokością dorównująca niemal obydwu częściom dolnym, wydaje się ciężka i przytłaczająca. Nie stanowi ona źródła światła, jak w Panteonie, ani też nie jest otoczona wieńcem okien, jak w przypadku Hagii Sophii. Zanurzona w półmroku wygląda wskutek tego jeszcze masywniej. Architektura bizantyjska, z kopułą opartą na żagielkach sklepienia zwężających się ku filarom i ścianom, dawała złudzenie elastycznego, kołyszącego ruchu; w pałacu Sasanidów bezwładnie osiadła masa kopuły wyraża napór samego ciężaru. II, 6

Pałac Sasanidów był, podobnie jak pałace rzymskie, wzniesiony ku czci panującego władcy. 0 ile jednak Rzymianie przenosili na osobę cesarza ideę starożytnego heroizmu, o tyle królowie Sasanidów mieli uchodzić za następców absolutnych despotów dawnego Orientu. Budowle sasanidzkie sprawiają przy tym, dzięki ogromnym kopułom i wyraźnemu wyodrębnieniu pomieszczeń, silniejsze wrażenie od asyryjskich: wykazują więcej napięcia i afektacji, co widocznie było zgodne z ówczesnymi wymaganiami epoki przejściowej.

Płaskorzeźba sasanidzka z VI wieku w Tak-e Bustan przedstawia sceny z polowania, wciąż jeszcze najbardziej ulubionej rozrywki orientalnych książąt i królów. Widzimy tu myśliwych na ujeżdżonych słoniach, pędzących przed sobą stado dzikich zwierząt. Relief ten nie jest juz jednak niekończącym się fryzem z pałaców Niniwy. Postaci rozmieszczone są pionowo, całość tworzy ujęty w ramy obraz, a ruchy postaci więcej mają życia i są bardziej namiętne niz w sztuce dawniejszej. I te również cechy pozwalają nam rozpoznać wyraźne oznaki nowego sposobu myślenia.

Wyroby ze srebra należą do najlepszych zabytków sztuki królestwa Sasanidów. Ich twórcy opanowali znakomicie technikę obrabiania metali. Juz sam fakt szerokiego rozpowszechnienia tych srebrnych naczyń jest wielce wymowny.

Irańscy kupcy wywozili je na północ jako przedmioty zbytku lub użytku codziennego. Najpiękniejsze egzemplarze znaleziono w Związku Radzieckim, w tym wiele na Uralu. Tematy zaczerpnięte były przeważnie z życia władców sasanidzkich: sceny bitew, oblężenia, zapasy z dzikimi zwierzętami, nie brak również ich uczt i polowań, a nawet owych chwil, w których słuchali muzyki. Znaczna część opisanej tematyki przeszła do repertuaru orientalnej sztuki średniowiecznej.

Najgodniejsze uwagi są wizerunki fantastycznych zwierząt. W żadnej innej dziedzinie sztuki pojęcia zaczerpnięte z poezji ludowej nie zostały ukazane w sposób tak wspaniały,'jak w tych sasanidzkich srebrach. Skrzydlaty pies Senmurw, uskrzydlone lwy i gryfy niby „wędrujące baśnie" przemierzały wszystkie kraje Wschodu i Zachodu. Do ich rozpowszechnienia przyczyniło się po części powodzenie, jakim cieszyły się tkaniny sasanidzkie, w których te motywy często występowały. Zwierzęta nie są tu juz tak dzikie i straszliwe jak wytwory dawnej fantazji orientalnej, zasługują raczej na to, by nazywać je pięknymi. Są przy tym tak witalne i pełne siły, jak postaci z poezji perskiej, w której nawet Werthraghna, bóg zwycięstwa, porównany został do wielbłąda, rwącego się namiętnie do wielbłądzicy.

II, 23 Na jednej z czar sasanidzkich ukazana została kobieta grająca na flecie, temat w sztuce starożytnego Wschodu nie spotykany. Może jest to wizerunek jakiejś bogini, lecz abstrahując od wszelkich znaczeń mitologicznych, przyznać musimy, że postać ta jest pełna uroku. Przedstawiona w sposób naturalny, siedzi jednak na gryfie i cały obraz nabiera przez to charakteru baśni. W epoce Sasanidów powstały hymny Awesty, a jeden z nich tak opiewa boginię Anâhita:

I oto pojawiła się Urdvi Sûrâ Anâhita,
w postaci pięknej dziewczyny,
silnej niezmiernie, pięknie wyrośniętej,
wysoko podpasanej i wzrostu wysokiego,
rodu znakomitego, szlachetności wielkiej,
o stopach w złotem sznurowanych
trzewiczkach połyskliwych.

Techniką wykonania płaskorzeźby te przypominają dawne perskie zabytki. Nowa
por. II, 15 jednak jest ich kompozycja, niemal równie zwarta jak w sztuce greckiej. Rytmiczność kształtów przywodzi na myśl późniejsze dzieła bizantyjskie, a postać mitologiczną wzbogaca jakaś nuta osobista, nie znana jeszcze twórcom dawnej sztuki orientalnej.

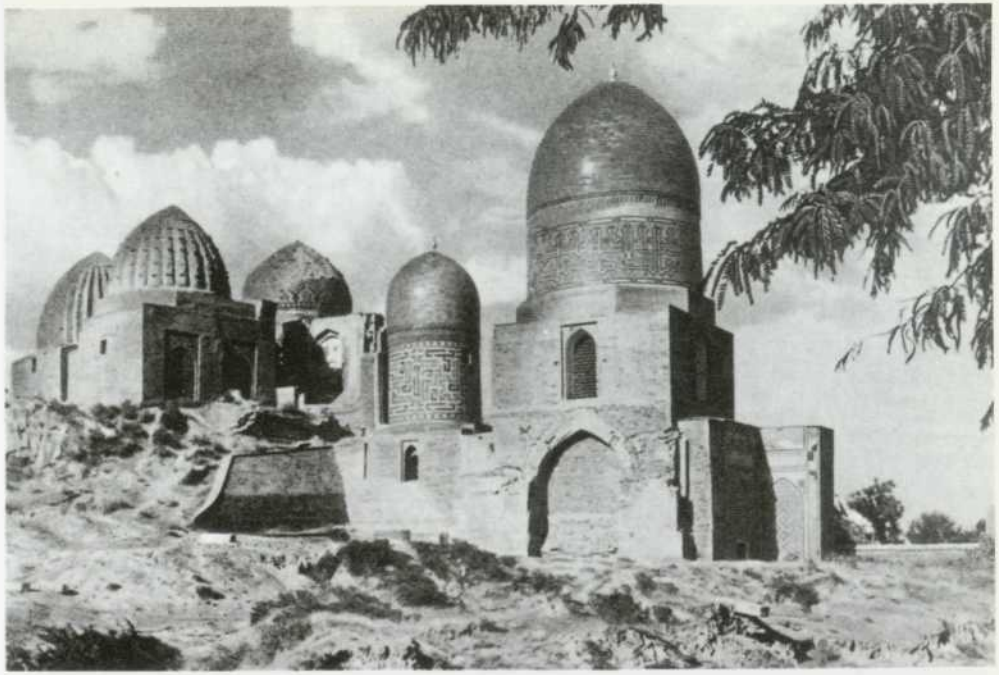
Sztuka sasanidzka wywarła wpływ zarówno na Bizancjum, jak i na zachodzie na dawną Ruś i Kaukaz. I mimo iz zawiera sporo elementów eklektycznych, zajmuje miejsce honorowe w historii średniowiecznej kultury Wschodu, zwłaszcza zaś Iranu. Później epoka Sasanidów w Iranie była uważana za złoty wiek, za okres heroiczny, któremu następne pokolenia starały się dorównać.

Królestwo Sasanidów przestało istnieć na skutek podboju przez Arabów i rozprzestrzenienia się islamu. Religia ta wywodziła się z Mekki, małego miasta, w którym krzyżowały się drogi karawan z Bliskiego Wschodu, lecz niebawem rozszerzyła się w stopniu, jakiego dotąd nie osiągnęła żadna wędrówka ludów na starożytnym Wschodzie.

22 Malarz Wasiti, Abu Said wygłasza kazanie w meczecie, ilustracja do opowieści Haririego

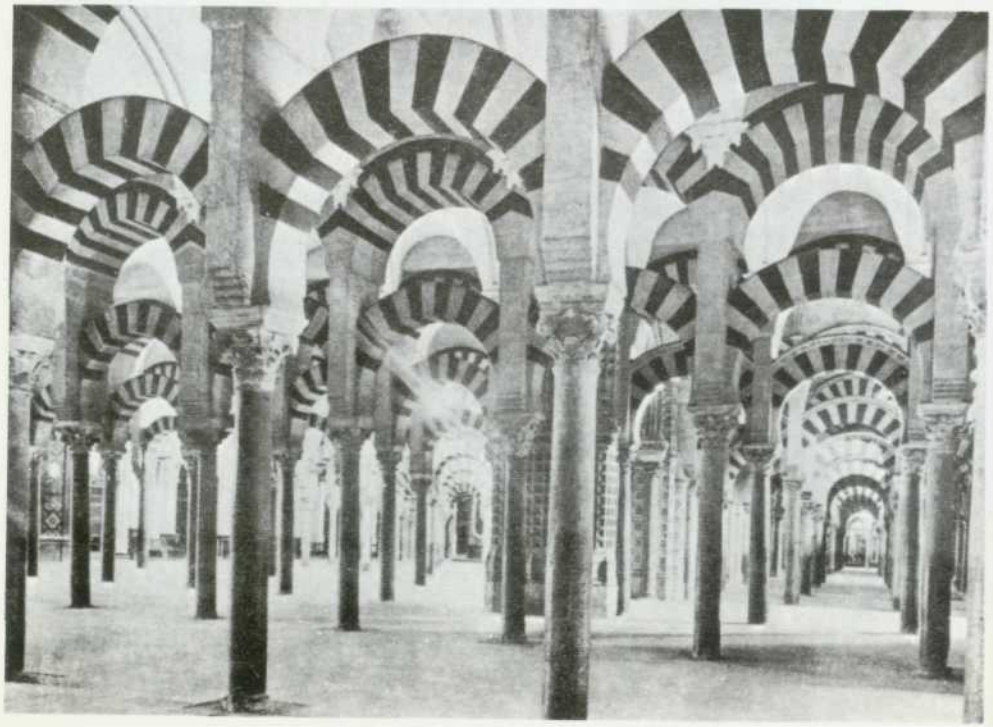
23 Flecistka, czara sasanidzka

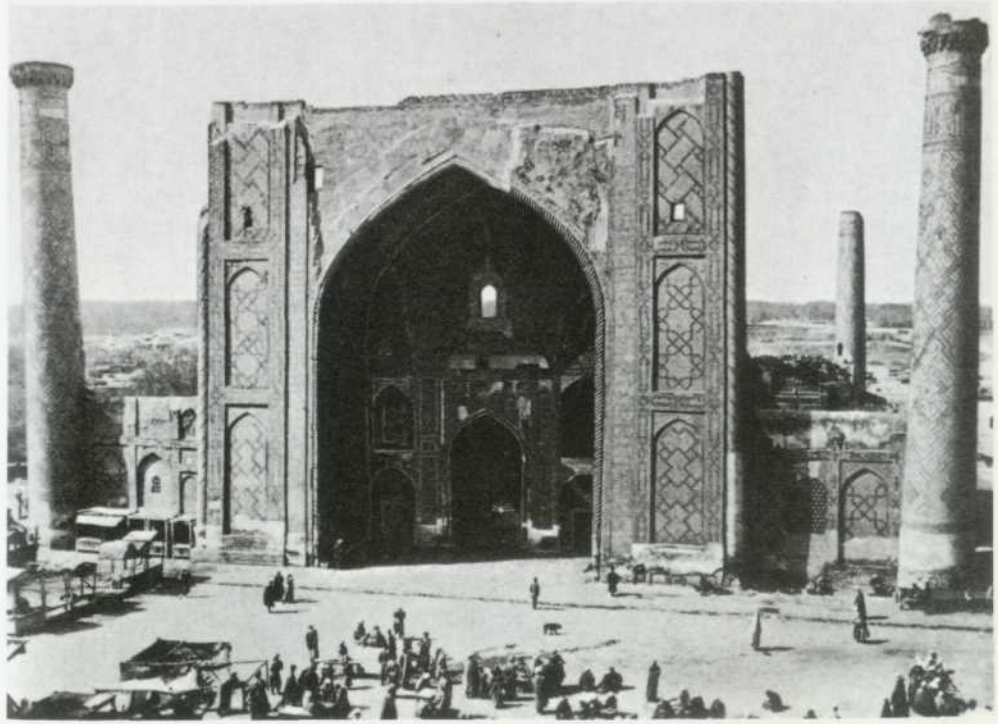
24 Meczet w Kordobie, wnętrze

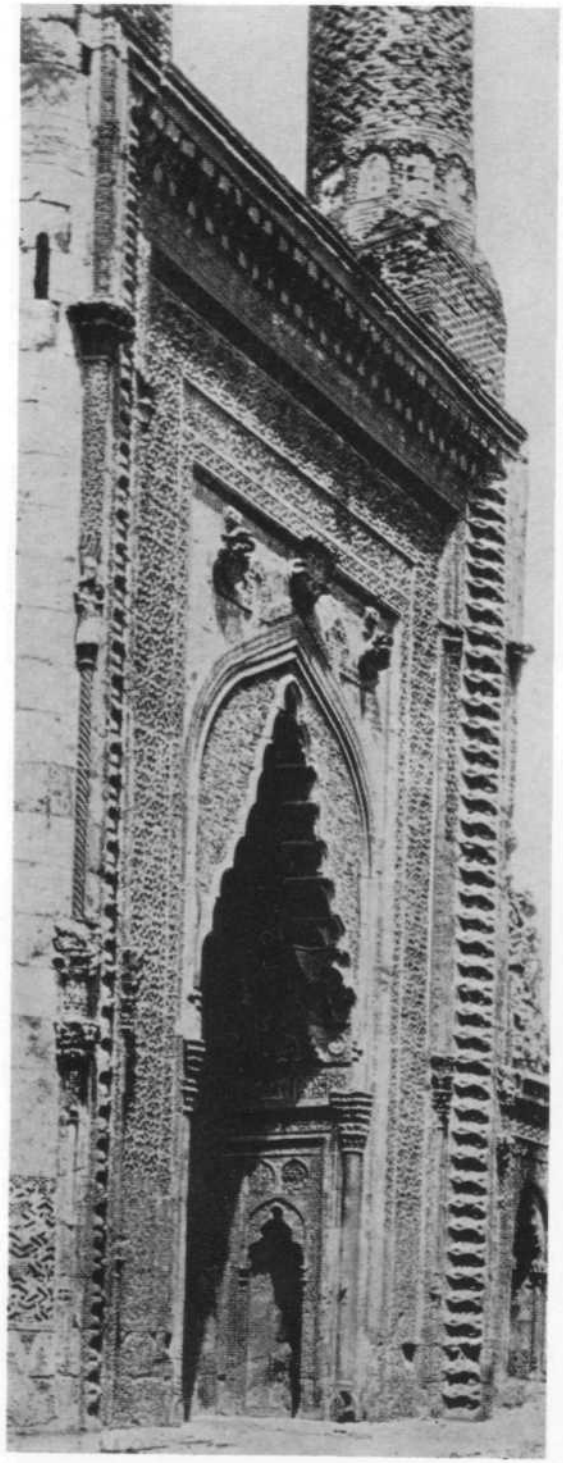


25 Aleja grobowców w Samarkandzie

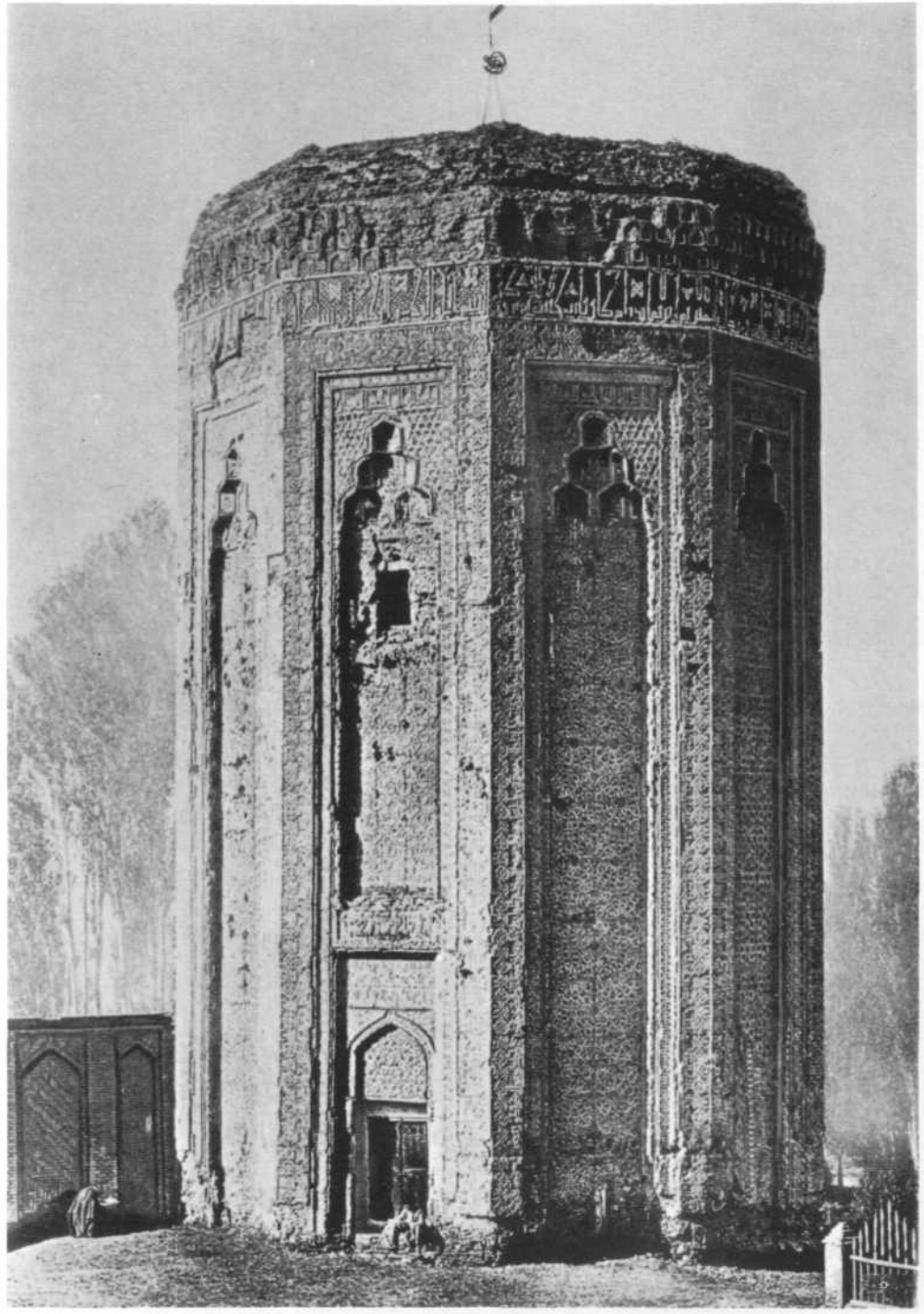
26 Medresa Urug Bega, Samarkanda





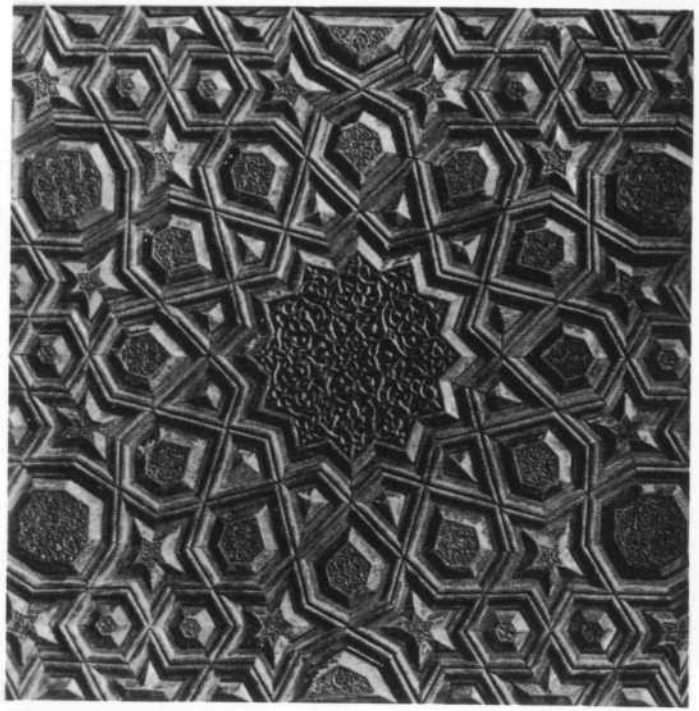


27 Portal meczetu Czifte-Minare, Erzurum, Azja Mniejsza

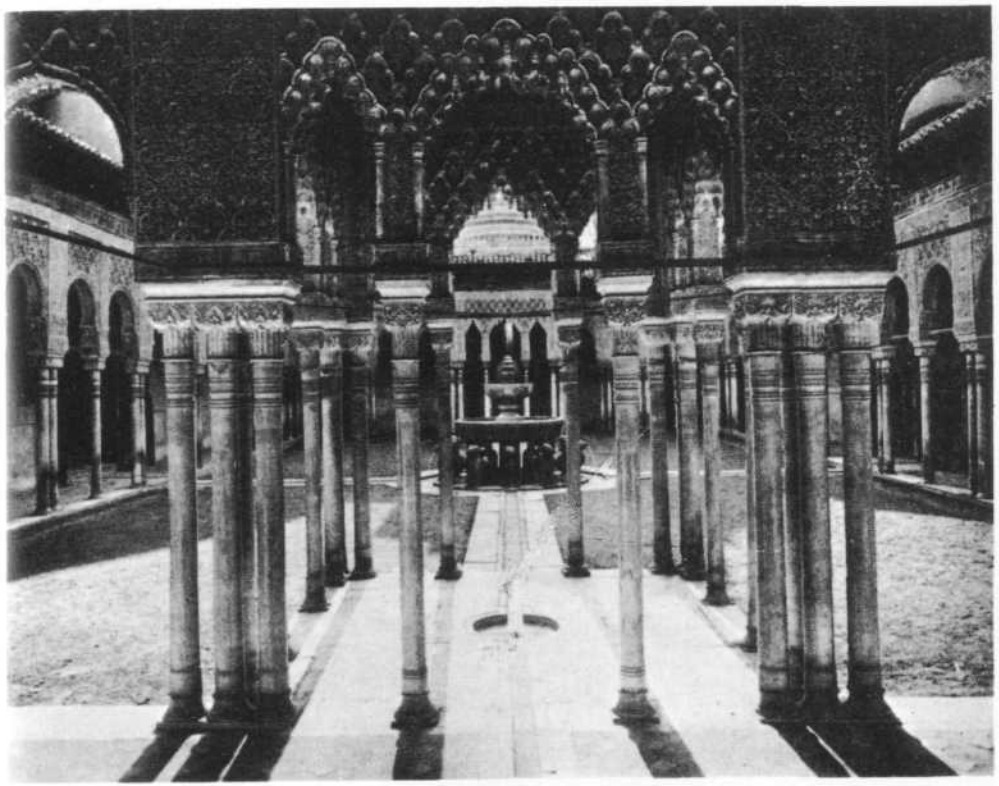


28 Mauzoleum Mumine Chatun w Nachiczewanie, Azerbejdżan

29 Ornament w Alhambrze, Granada



30 Ornament, Buchara



31 Dziedziniec Iwów w Alhambrze, Granada

32 Plaskorzeźbiona płytka w technice Minai, Iran

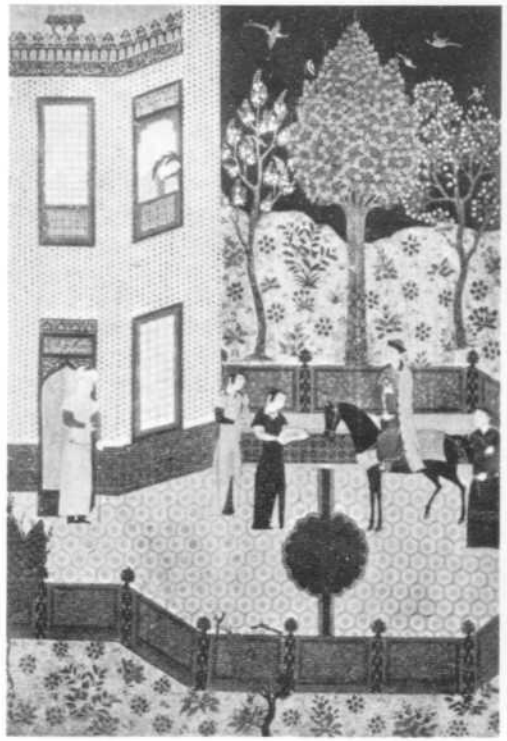
33 Misa fajansowa, glazurowana, Egipt lub Hiszpania

34 Dzban miedziany z nakładanym srebrnym ornamentem, Mosul

35 Modlitewnik, Indie

36 Tkanina jedwabna, Iran

37 Golnar i Ardaszir,
ilustracja do „Szahname"



38 Sułtan Mohammed, frontispis
„Ogrodu różanego sprawiedliwych"

W VII i VIII wieku zwycięscy Arabowie dotarli na Wschód i na Południe, opanowując również cały obszar śródziemnomorski. W VIII wieku ugruntowały się fundamenty potęgi islamu. Wiek IX był okresem rozkwitu jego kultury, jednolitej i obejmującej niezwykle rozległe tereny, od Kordoby w Hiszpanii az po Bagdad w Mezopotamii. Najważniejszymi jej ośrodkami stały się gęsto zaludnione miasta, związane ze sobą ożywioną wymianą handlową. Wszędzie rozpowszechnił się język arabski. Umysłowa kultura Arabów była w owych czasach niezwykle wysoka. W miastach tworzono wielkie biblioteki, na rozkaz kalifów tłumaczono pisma Arystotelesa i zajmowano się zagadnieniami naukowo-filozoficznymi; w dziedzinie nauk ścisłych i filozofii Arabowie stali się głównymi spadkobiercami starożytności. Rozpoczęto tez w owych czasach arabską przeróbkę słynnych baśni Szeherezady „Z tysiąca i jednej nocy", w których odzwierciedliła się wspaniała orientalna fantazja. Z końcem IX wieku kalif bagdadzki Harun al Raszid przesłał Karolowi Wielkiemu do Akwizgranu namiot i zegar wodny. Dary te wzbudziły niesłychany podziw, ponieważ w dziedzinie kultury Arabowie wówczas juz przewyższali narody zachodniej Europy. Lecz ogromne państwo stworzone przez Arabów nie mogło się utrzymać. Już w IX wieku rozpadło się na poszczególne kalifaty, w których coraz silniej dochodziły do głosu tradycje lokalne. Mimo to kultura islamu zachowała jeszcze długo twórczą siłę i w ciągu tysiąca lat zdołała zjednoczyć znaczną część Bliskiego Wschodu, wyciskając własne piętno na całej tamtejszej twórczości. Nawet pojawienie się nowych, zdobywczych narodów, tureckich Seldzuków z końcem XI wieku i Mongołów na przełomie wieków XII i XIII, nie zdołało zniszczyć jednolitego rdzenia tej kultury.

Historycznych źródeł islamu szukać należy w judaizmie i chrystianizmie, a przede wszystkim w religiach starożytnego Wschodu. W świadomości ludzi Wschodu spowodował on zresztą podobny przełom, co na Zachodzie — chrześcijaństwo. Ściśle monoteistyczna religia mahometan wyznaje, ze Bóg jest wszechmocnym panem wszechświata i ze wszystko zależy od jego woli. Nad człowiekiem zaś wisi fatum (mektub), przed którym musi się posłusznie ugiąć.

Świat jest niejako „spichrzem rzeczy", stworzonych dla zaspokojenia ludzkich potrzeb, istnieje zaś dzięki nieustannie ponawianemu przez Boga cudowi (wewnętrzne prawidłowości świata, nazwanego 'przez Greków kosmosem, były mahometanom nie znane). Z istoty swej byt materialny jest jedynie złudzeniem, prawdziwe życie otwiera się przed człowiekiem dopiero w zaświatach, tam tez czekają na ludzi pobożnych i wiernych rozkosze i radość, kwitnący ogród pełen rzek o obfitych wodach i piękne huryski dla uciechy zmysłów. W życiu doczesnym również wolno człowiekowi korzystać w umiarkowany sposób z przyjemności: muzułmanie nie umartwiali swego ciała na wzór chrześcijańskich ascetów.

Największe cnoty człowieka to niewzruszona wiara i pokora. Idee takie jak doskonalenie własnej osobowości i dążenie do poznania Boga, stojące u podstaw dogmatów chrześcijańskich, są islamowi obce. Człowiek w modlitwie nie śmie nawet prosić o cokolwiek Boga: byłby to wielki grzech. Modlitwa muzułmańska wzywa jedynie zastępy wojsk Allaha. Lecz mimo surowego zakazu rozmyślania nad sprawami wiary, powstały w islamie sprzeczne ze sobą kierunki i sekty. Heretycy muzułmańscy, nie oddalając się zresztą nadmiernie od światopoglądu islamu, walczyli o rozwiązanie podobnych zagadnień, jakie w tym czasie intere-

sowały również odszczepieńców chrześcijańskich. Prześladowani, liczni zwłaszcza w Persji, zwolennicy sufizmu dążyli do mistycznego zjednoczenia z Bogiem, szyici zaś głosili ponowne pojawienie się proroków i zalecali oddawanie czci świętym.
Wschodni Kościół ortodoksyjny zniszczył niemal całkowicie szczątki dawnej nauki, natomiast religia islamu nie wykluczała możliwości dalszego rozwoju myśli poznawczej. Zdaniem muzułmanów sprawy boskie są nieodgadnione, lecz sam świat może doskonale stać się przedmiotem studiów. W średniowieczu nigdzie nie ceniono rozumu tak wysoko, jak właśnie wśród myślicieli islamu. Ibn Tufajl w utopijnej powieści o Haij rezygnuje z kryterium moralności na rzecz rozumu. Z drugiej strony Awicenna bronił pozytywnych wartości doświadczeń, Awerroes zaś wystąpił przeciwko dogmatowi o stworzeniu świata i położył fundamenty pod pogląd o dwóch prawdach, który znacznie jeszcze później oddawać miał wielkie usługi swobodnym badaniom naukowym. Ascharyci doszli do zapatrywania, które pod wielu względami przypomina atomistykę. Mimo silnie ograniczających wpływów religii pojawia się w kulturze islamu również i humanistyczne pojęcie człowieka doskonałego i dobrego, mędrca, jakiego opiewał Saadi. Niezwykle wysoko ceniono tu wiedzę bogatych w życiowe doświadczenie starców oraz przyjaźń, która podtrzymuje człowieka nawet w nieszczęściu.
Do sztuki jednak islam, tak jak większość pozostałych doktryn religijnych, odnosił się w zasadzie obojętnie, a nawet była mu raczej obca. Ponieważ Bóg nie był podobny do człowieka, ukazywanie go pod postacią ludzką było surowo zabronione. Unikanie ludzkich wizerunków mógł również dyktować wstręt do bałwochwalstwa. Zakaz ów znajdował uzasadnienie w przekonaniu, iż na Sądzie Ostatecznym wszystkie wizerunki będą się domagać od artysty duszy, aby móc stanąć przed najwyższym sędzią. Równie obojętnie odnosili się też muzułmanie początkowo do architektury świątyń.
Tego rodzaju sytuacja, nie sprzyjająca rozwojowi sztuki sakralnej, przyczyniła się jednak do rozkwitu architektury świeckiej w formach tak wspaniałych, jakich nie znało ani Bizancjum, ani średniowieczna Europa. I jeśli nawet świat był tylko złudnym cudem dla prawowiernego muzułmanina, to cud ów był mimo wszystko godzien podziwu, wolno go było wychwalać, można było również znajdować radość i pociechę w olśniewająco pięknej doczesności. Wszystkie narody, które przyjęły mahometanizm, wykazywały w tym właśnie zakresie wiele talentu i wyobraźni. Dekoracyjny przepych sztuki islamu przewyższa wszystko, co spotykamy w innych ośrodkach kultury średniowiecznej. Doświadczenia te przenoszono z kolei na budowle religijne, niekiedy nawet przekraczano zakaz dotyczący wykonywania wizerunków.

Sztuka islamu kształtowała się w oparciu o tradycje rozmaitych szkół i kierunków artystycznych. Dziedzictwo Azji Zachodniej przejawiało się w minaretach, budowanych na wzór zikkurat, i w ceglanych murach, pokrytych kaflami o barwnej glazurze. Z Egiptu przejęte zostały sale kolumnowe, z hellenizmu — perystyl. Pod wpływem Iranu z epoki Sasanidów nauczono się wznosić kolosalne kopuły i liwany oraz posługiwać się ostrołukiem, a pod wpływem Bizancjum — sporządzać marmurowe okładziny i mozaiki. Infiltracje te, nie odbierając sztuce islamu szczególnej specyfiki, wskazują jedynie na różne źródła jej powstania.

Z uwagi na rozwój historyczny, w sztuce islamu spotykamy szereg szkół lokalnych. Za czasów Mahometa Arabowie nie rozwinęli jeszcze żadnych własnych artystycznych umiejętności. Najstarsze meczety powstały jako naśladownictwa architektury chrześcijańskiej w Syrii i Bizancjum i przy wykorzystaniu jej elementów: za przykład może tu służyć Świątynia na Skale w Jerozolimie i meczet Omajjadów w Damaszku. Następnie punkt ciężkości sztuki islamu przesuwa się do Bagdadu i Samarry, gdzie przeważają wpływy Iranu. Jednocześnie na Zachodzie Hiszpania z kalifatem w Kordobie, a w Afryce północnej Maroko, Algieria i Tunis stworzyły samodzielne znakomite szkoły. Tak zwana architektura mauretańska przeżyła tu niezwykle szybki rozwój, sięgający aż po XV wiek. Nadzwyczajne sukcesy osiągnięto przy budowie luksusowych pałaców sułtańskich. Dzieła mauretańskie łatwo można rozpoznać po łukach w kształcie koniczyny lub podkowy, przepysznych ornamentach stiukowych i sklepieniach stalaktytowych. Na wzór wież romańskich minarety mauretańskie otrzymały podstawy kwadratowe.
W islamskiej architekturze Egiptu, zwłaszcza w Kairze, zauważyć się dają przede wszystkim związki ze szkołą syryjską, które jednak szczególnie w dziedzinie rzeźby drewnianej mieszają się z wpływami lokalnej sztuki koptyjskiej. Później na kamienny mur kopułowych, egipskich grobowców mameluków przeniesiono cechy konstrukcyjne irańskiego muru z cegieł.
Seldżukowie stworzyli w Azji Mniejszej, a częściowo też w Armenii i jeszcze innych krajach, swoistą odmianę sztuki islamu. Budowle ich opierały się na tradycji irańskiej i motywach armeńskich, wznoszone jednak były, zwłaszcza w Konya, nie z cegieł, lecz z kamieni pokrytych bogatym ornamentem.
Sprzyjające warunki do rozwoju sztuki istniały w Iranie dzięki tamtejszym bogatym tradycjom. Jeszcze długo po wtargnięciu islamu wyrabiano tu naczynia typu sasanidzkiego. Od IX wieku, gdy wpływ Bagdadu zaczął ustępować, aż po wiek XVI islamski Iran był widownią żywej działalności artystycznej. Wznoszone z cegieł budynki, o sklepieniach półkolistych lub kopułowych, pokrywane barwnymi płytkami fajansowymi, świeciły najdelikatniejszymi barwami. Zamiast łuku w kształcie podkowy stosowano często ostrołuk lub tzw. ośli grzbiet. W miastach, które stanowiły siedzibę władców Iranu, rozwijały się ośrodki artystyczne. Samodzielne kierunki w sztuce powstały w Azerbejdżanie i Uzbekistanie. Architektura Baku w XV wieku była ściśle związana ze spuścizną architektury Seldżuków, natomiast budowle uzbekistańskie, ich pokryte glazurą terakoty i posadzki, bliższe były tradycjom Iranu. W Samarkandzie stworzone zostały w XIV i XV wieku pod władzą Timura i Timuridów wspaniałe zabytki sztuki islamu. Narody należące obecnie do Związku Radzieckiego przejawiły w tych dziełach swe wielkie artystyczne zdolności.
W XV i XVI wieku rozwinęła się również twórczość Turków osmańskich. Dekoracyjne rzeźby tureckie przypominają prace Seldżuków, lecz większość budowniczych meczetów tureckich, z Sinanem, mistrzem z XVI wieku, ulegała wpływom architektury bizantyjskiej, w szczególności Hagii Sophii.
Później niż inne kraje przyłączyły się do sztuki islamu Indie, ponieważ mahometanizm zakorzenił się tam dopiero w XII wieku. Islamska architektura Indii, reprezentowana przez ogromne meczety i grobowce w Delhi i Agrze, oparta jest na wzorach irańskich, lecz wywodzi się również z tradycji lokalnych. W Indiach

II, 35 rozpowszechniły się dekoracje plastyczne wraz z bogatym ornamentem roślinnym, różniące się znacznie od zazwyczaj abstrakcyjnych i płaskich ozdób budowli islamskich.

Szkoły, rozwiajające się w różnych krajach ogromnego świata islamu, nie przybierały postaci zwartych, wyodrębnionych kierunków, jak szkoły w starożytnej Grecji. Były to raczej warianty jednego określonego typu, odchylenia od pewnej normy, nie mogły też zrodzić takiej syntezy, jaka powstała na przykład w Attyce, gdzie połączył się kierunek dorycki z jońskim. W sztuce islamu uderza przede wszystkim jednolitość jej form, nadająca specyficzne cechy wszystkim jej produktom. Zjawisko to tłumaczy się zwłaszcza wspólnym światopoglądem, wyznawanym przez artystów licznych szkół islamskich. Na drugim dopiero miejscu należy wymienić specyficzne warunki, decydujące o twórczości artystycznej w poszczególnych krajach islamu, gdyż każdy z nich zobowiązany był do świadczeń na żądanie władcy i podlegał przymusowi służby (liturgia), a zdobywcy ściągali zazwyczaj zewsząd najlepszych artystów i zaprzęgali ich do wspólnej pracy. Tak właśnie luksusowy pałac w Mszatta budowali pospołu artyści z Syrii, Mezopotamii, Egiptu i Iraku. Nie porozumiewali się zapewne jednym językiem, byli jednak zmuszeni pracować razem. Stąd właśnie utrzymywała się jednolitość sztuki islamu na najdalej nawet od centrów położonych terenach. W kwitnącej Andaluzji poeci opiewali pustynie i wielbłądy, a meczety Iranu i Uzbekistanu ozdabiane były ornamentami bardzo blisko spokrewnionymi z dekoracją ścienną Alhambry w Hiszpanii.

por. II, 29, 30

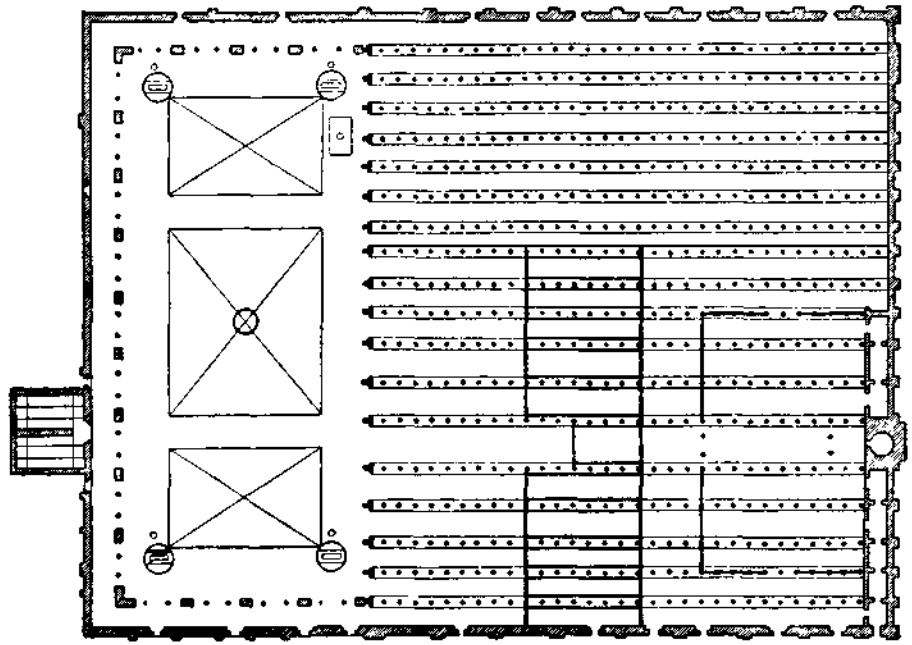
Najwcześniejszym dziełem architektury islamu był meczet. Nie był on mieszkaniem bóstwa, jak grecki peripteros, ani miejscem procesji, jak świątynia egipska, ani przybytkiem świętej ofiary, jak bazylika chrześcijańska. W meczecie kilka razy na dzień zbierali się wierni na zwykłą modlitwę. ,,Nie ma boga poza Bogiem, a Mahomet jest jego prorokiem" —brzmi krótka formuła modlitwy islamskiej, a ściślej mówiąc, wychwalania Boga i wyrażania posłuszeństwa należnego mu od wiernych. Muzułmanie ściśle przestrzegali, aby modlitewna nisza (tak zwany mihrab) wskazywała dokładnie kierunek, w którym znajdowała się święta Mekka, i z tego też względu wzniesiona została ściana, ku której wierni zwracali się podczas modlitwy. Dla ochrony przed palącymi promieniami południowego słońca trzeba było przykryć dachem otaczające dziedziniec kolumnowe przedsionki. Co prawda niekiedy odprawiano modlitwy nawet w chrześcijańskich bazylikach, które dostały się pod władzę muzułmanów, lecz juz w VIII wieku w Syrii, Egipcie i Hiszpanii typ meczetu z salą kolumnową wypiera meczety kopułowe.

Budowę meczetu w Kordobie rozpoczęto z końcem VIII wieku, gdy z wszystkich zapożyczonych elementów wykształciła się juz samodzielna forma artystyczna. Plan meczetu jest prostokątny, budynek ma wiele wejść, z których żadne nie jest główne. Wnętrze dzieli się na dwie nierówne części: mniejsza z nich to otwarty dziedziniec z basenem, napełnionym wodą, i pojedynczo stojącymi drzewami; tu dokonywano ablucji rytualnych. Naprzeciw jasnego, otwartego dziedzińca znajduje się obszerne, półmroczne pomieszczenie z ogromną ilością kolumn, ustawionych w rzędy i wskazujących kierunek, w jakim należy się zwracać odprawiając modlitwę.

s. 37

II, 24

Meczet w Kordobie ma osiemset kolumn, przypuszczalnie zaś było ich jeszcze



Plan meczetu w Kordobie, VIII-IX w.

więcej. W każdym razie oko ludzkie nie może ich ogarnąć ani nawet zmiarkować, gdzie kończą się ich szeregi. Straszliwe poczucie niepojętej nieskończoności zostało w tym meczecie z kolumnową salą wyrażone z jasnością niemal matematyczną. Przestrzeń zresztą nie została tu zorganizowana za pomocą środków artystycznych, lecz zaledwie zaznaczona kolumnami — i właśnie przez to, że nie można ich objąć jednym spojrzeniem, różnią się one zasadniczo od kolumn w bazylikach chrześcijańskich. Nie ma tu nieprzeniknionych, tajemniczych ciemności świątyń egipskich, kolumny są oświetlone równomiernie i stoją od siebie dość daleko, lecz mimo to wywierają przejmujące wrażenie, jak nocne niebo z miriadami gwiazd, przepełniając człowieka świadomością własnej nicości. Kolumny ustawione są długimi rzędami w kierunku mihrabu, ku któremu zwracać się mają skupione spojrzenia bijących pokłony wiernych. Lecz raz już znalazłszy się w meczecie, zapomina się z łatwością o tym układzie, gdyż wzrok swobodnie może błądzić po całej przestrzeni.

por. II, 2

Zastosowano tu jedną z najważniejszych zasad architektury islamu: kompozycja dopuszcza różnorakie tłumaczenie każdego motywu. Dzieło sztuki staje się zagadką o wielu możliwych odpowiedziach. Niczym trudne zadanie matematyczne absorbuje ono myśli człowieka, nie ciesząc go bynajmniej jednoznacznym rozwiązaniem. Niezliczone mnóstwo wrażeń wizualnych w meczecie w Kordobie stwarza dla gry ludzkiej wyobraźni pole tak szerokie, jakiego dać mu nie mogła

Różne odmiany luków w architekturze muzułmańskiej

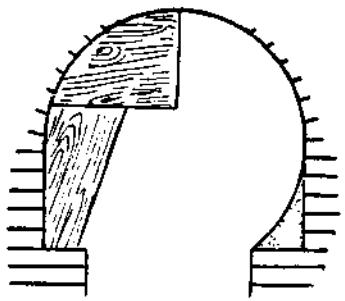
nawet sztuka starożytnego Wschodu. Równocześnie jednak nie stanowi obrazu porządku świata, który symbolizowała architektura Hagii Sophii. Dlatego tez niezmierzone bogactwo tego meczetu okazuje się w końcu nużące jedynie jednostajnością.

W meczecie w Kordobie kolumny ustawiono w dwóch szeregach jedne nad drugimi, wskutek czego, by zachować klasyczną proporcję pomiędzy podporami i interkolumniami, musiano także i łuki rozmieścić w dwóch szeregach. W ostatecznym rezultacie powstała skomplikowana kompozycja skrzyżowań: każdy luk górny ma swój odpowiednik w łuku dolnym, tworząc jednocześnie wraz ze wszystkimi łukami tego samego szeregu zamkniętą arkadę. Ponadto szeregi te nie są wyodpor. I, 141 rębnione na sposób architektury antycznej. Obydwa rzędy są tak blisko zsunięte, że kapitele dolnego stanowią podstawy kolumn górnego szeregu. Zasady klasycznego porządku kolumnowego zostały tu całkowicie przeobrażone.

Łuk mauretański ma przeważnie kształt podkowy. Powstanie swoje, podobnie jak wiele innych motywów architektonicznych, zawdzięcza zapewne stosowaniu łuków pomocniczych w konstrukcji budowlanej. Co prawda, tłumaczenie to wyjaśnić może jedynie jego genezę, a nie artystyczną istotę. Podkowiasty łuk w architekturze islamu różni się od półkolistego łuku rzymskiego i romańskiego tym, ze obejmuje nieco więcej niz półkole. Wskutek tego wydaje się niemal ściętym kołem, którego niepełność i potencjalna ruchliwość, sprzeczne z logiką konstrukcyjną, musiały się wydawać budowniczym muzułmańskim szczególnie pociągające.

Tendencja do opracowywania jednego i tego samego motywu w niezliczonych wersjach występuje w całej architekturze islamu. Gdy porównujemy różne typy łuku mauretańskiego, rozumiemy, że twórcy ich pragnęli tymi właśnie wariantami

s. 38 i 39



por. II, 93 i 24

Konstrukcja tuku mauretańskiego

wyrazić własny stosunek do nieustannie zmieniającego się świata i jego wielorakich elementów. Barwna polichromia łuków daje złudzenie występujących na przemian białych i czerwonych kamieni i przez to osłabia wymowę samego tworzywa budowlanego. Budowniczowie muzułmańscy ukrywali też funkcjonalność łuków, w przeciwieństwie na przykład do mistrzów romańskich. Biate i kolorowe kamienie załamują półkolistą linię, a wzór szachownicy jeszcze podkreśla barwną i niespokojną grę elementów architektonicznych, które w sumie tworzą efekt całego wnętrza.

Konsekwencja stylu mauretańskiego polega na tym, iz opisane zasady przejawiają się niemal w każdej części budynku. Kopuła wspina się nad mihrabem skomplikowanym splotem łuków, w których widzieć jednak można również dwa nałożone na siebie kwadraty, ośmiokąt lub ośmioramienną gwiazdę. Maksura w moszeach mahometańskich — odosobnione dla władcy miejsce modlitwy — ukształtowana jest w podobny sposób. Górna część niszy rozczłonkowana jest tak zwanym sklepieniem komórkowym, składającym się z małych i całkowicie jednakowych cząstek: każda z nich zaczepia o drugą, druga o trzecią, w wyobraźni można kontynuować ich połączenia w nieskończoność. Przy tym ani jedna z tych komórek nie wynosi się nad inne, nigdzie tez nie wyczuwa się powiązania tych części z całością. Przy tak wielkim rozdrobnieniu korelacja sił łatwo uchodzi uwagi. Wyraźne przenoszenie ciężaru z jednej komórki na drugą zastąpione zostało migotaniem barwnych plam, bez początku i bez końca.

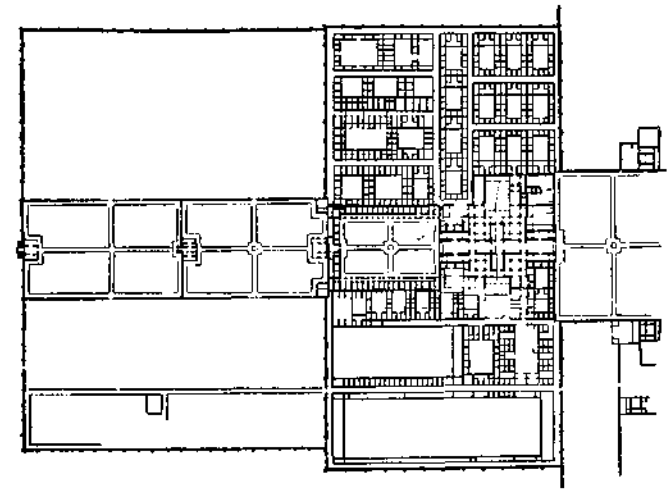
Meczety z salą kolumnową to zaledwie jeden typ architektury mahometańskiej Inny rodzaj rozpowszechnił się z początkiem drugiego tysiąclecia przede wszystkim na Wschodzie, w Isfahanie i Samarkandzie, lecz spotkać go można także w Kairze. Określa się go zazwyczaj nazwą medresa, ponieważ budynek kultowy został tu skombinowany ż pomieszczeniami przeznaczonymi do nauki. W niektórych wypadkach stosowano obydwa typy meczetów łącznie, aczkolwiek różnią się II, 26 od siebie zasadniczo i charakteryzują dwie różne strony artystycznego światopoglądu islamu. Moszea z salą kolumnową wyraża raczej kontemplacyjny, filozoficzny stosunek do świata, podczas gdy medresa uosabia posłuszeństwo dogmatom oraz ideę muzułmańskiej siły, 'która ogniem i mieczem torowała sobie drogę. Kompozycja medresy wykazuje wiele cech wspólnych z konstrukcją rezydencji dostojników islamu, ta z kolei opierała się na wzorach pałaców sasanidzkich. Medresa składa się z otoczonego murem, prostokątnego otwartego dziedzińca z basenem. Wokół owego dziedzińca znajdują się pomieszczenia przeznaczone dla uczniów. Pośrodku każdej ze stron dziedzińca mieści się otwarta sala przykryta kopułą lub sklepieniem, ozdobiona ogromnym łukiem typu oślego grzbietu — tak zwany liwan. Owe cztery liwany zwrócone są w cztery strony świata i symbolizują cztery sposoby wykładania Koranu. Na rogach medresy wznoszą się zazwyczaj smukłe wieże — minarety. Liwany ze swymi ogromnymi portalami przypominają tronowe sale sasanidzkie. Na całą kompozycję medresy składają się właściwie owe cztery zestawione ze sobą pałacowe fasady, otwierające się kolosalnymi, ostrołukowymi portalami. Przytłaczającą swoją wielkością nie ustępują one zabytkom starożytnego Wschodu, lecz budowle islamu zwracają swe fasady ku widzowi, a ogromne, ostrołukowe portale porównać by można ze skalą człowieka juz I, s. 65 choćby dlatego, ze w pomniejszonych wymiarach powtarzają się w postaci

drzwi wejściowych lub krużganków. Poczucie wielkości nie wyklucza tu wrażenia współuczestnictwa człowieka.

Nie należy jednak przypuszczać, iż wrażenie, jakie wywierały medresy, wywoływane było architektoniczną masą: otwarta przestrzeń dziedzińca przechodzi bowiem w półzamknięte liwany. Lecz przestrzeń otwarta jest tu przecież oddzielona od wnętrza i temu wnętrzu przeciwstawiona. Czterem wysokim, smukłym minaretom brak strzelistości ostrych wież gotyckich, choć nie są również podobne do masywnych zikkurat. Dostępne są tchnieniom wiatru, co zgodne jest z ich przeznaczeniem: z ich to wysokości kilka razy dziennie wzywa muezzin wielkim głosem wiernych do modlitwy i głosi na wszystkie kraje świata sławę proroka. Lecz choć medresy i meczety z salami kolumnowymi były bardziej związane z człowiekiem niż architektura starożytnego Wschodu, człowiek nie odnajdywał w nich samego siebie, czując się jakby zagubiony w ich bezkresie.

Specyfika islamu ujawnia się szczególnie dobitnie w jej stosunku do dziedzictwa kultury starożytnego Wschodu i antyku, z którym muzułmanie stale się stykali na
II, 27 podbitych przez siebie terenach. W architekturze Seldzuków w Azji Mniejszej portale meczetów odznaczają się niezmiernym przepychem. W samej idei ujętego w szerokie obramowanie portalu tradycje antyczne przejawiają się silniej jeszcze niż w irańskich i afganistańskich liwanach: stanowią mianowicie swoistą odmianę antycznych bram lub łuków triumfalnych. W budowlach islamu, podobnie jak
por. I, 168 w rzymskich, wielkie łuki kontrastują z mniejszymi, obramowanymi kolumnami nisz. Lecz wręcz odmienna od wyraźnych poziomów budowli antycznych, w architekturze islamu przeważa gra ażurowego ornamentu, z którym stapiają się kolumny i gzymsy. Spokojnej i zamkniętej postaci antycznego łuku przeciwstawia się niczym nie ograniczona głębia portalu w architekturze islamu, źródło światła, którego granic oko ludzkie nie potrafi ogarnąć. Efekt ten został osiągnięty dzięki delikatnym motywom dekoracyjnym, przekształcającym łuk w koronkową jakby zasłonę.

Dążenie sztuki islamu do wspaniałości form wyraźnie obserwujemy w kopułowych grobowcach, czyli mauzoleach. Potężni zdobywcy Wschodu pragnęli utrwalić w nich na wieki swą własną chwałę i chwałę swych żon Do najwybit-
II, 25 niejszych budowli tego rodzaju należą groby kalifów w Kairze i Szach-i Zinda w Samarkandzie, dobitne świadectwa uświadomionej sobie siły. Ogromne kopuły wznoszą się ciężko nad niewielkimi bryłami budynków i różnią się w sposób zasadniczy od pochodzących z tej samej epoki bizantyjskich budowli kopułowych z bębnem i ceglanym dachem, lekko zamykającym budynek. Przypominają raczej
I, s. 62 zabytki starożytnego Wschodu, ich masywne kopuły i szerokie podstawy. Kopuły mauzoleów mają kształt ściśle geometryczny. Konstrukcja ich ani nie odznacza się równowagą części składowych, ani też nie akcentuje najważniejszych brył budynku: poszczególne mauzolea stoją samodzielnie obok siebie. Lecz oglądane z daleka, sylwetki ich dają mimo wszystko efektowny, zrytmizowany widok. Precyzyjne rozwiązanie powierzchni, zwłaszcza delikatny ornament, którym pokryte są kopuły, łagodzi nieco wrażenie ociężałości, jakkolwiek rozczłonkowanie nie podkreśla efektu mas architektonicznych, lecz raczej go przysłania. Szcze-
II, 28 gólną elegancją i pięknem odznacza się mauzoleum Mumine Chatum w Nachiczewanie, arcydzieło stworzone przez mistrzów azerbejdzańskich u schyłku



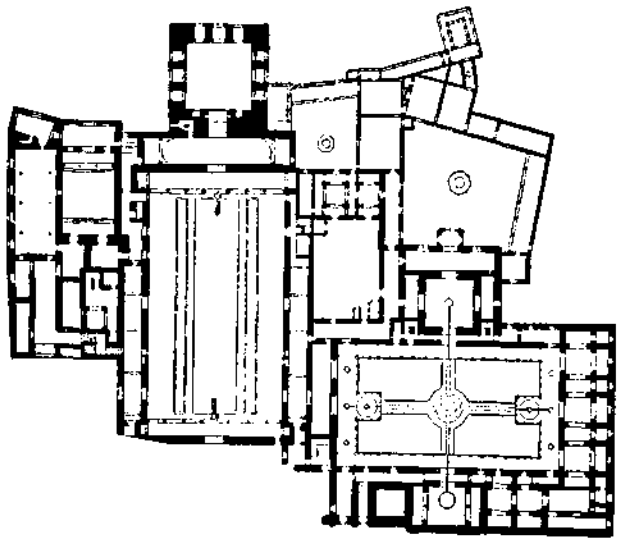
Plan pałacu w Balkuwara, Mezopotamia, 854-859

XII wieku. W przeciwieństwie do grobowców w Kairze i Samarkandzie, będących przejawami potężnego i brutalnego despotyzmu, mauzoleum to, wzniesione dla małżonki jednego z orientalnych władców, jest delikatniejsze, wytworniejsze i bardziej liryczne. Wieża w kształcie zamkniętego ośmiokąta posiada proporcje zbliżone do złotego podziału. Płaszczyzna, w której znajdują się drzwi wejściowe, została rozdzielona na dwie części również według zasad złotego podziału, ale część większą umieszczono nad mniejszą, co daje wrażenie pewnej zwalistości. Górną część mauzoleum zdobi fryz z napisem. Ściany, obramowane i ozdobione płaskimi niszami o profilach wielokątnych odpowiadających wielokątowi całej wieży, wydaje się wskutek tego niezmiernie delikatne. Szczególnie godne uwagi jest stopniowe przechodzenie od wielkich do coraz mniejszych krawędzi płaszczyzn, które ostatecznie giną w zaledwie już dostrzegalnej, wielobarwnej ażurowej płaskorzeźbie. Tak rozwiniętego poczucia form, klasycznej zwartości kompozycji i doskonałości technicznej nie spotykamy w środkowoeuropejskiej architekturze owej epoki. Mauzoleum w Nachiczewanie przenika humanizm w tym samym stopniu co najświetniejsze dzieła Klasycznej literatury orientalnej, że wymienimy na przykład wspaniały poemat Firdausiego „Szahname" (X—XI w.) lub wzruszającą opowieść „Madznun i Lajla" Nizamiego (XII w.).
por. II, 90 i II, 91

Pałace orientalnych władców stanowią niejako osobny rozdział architektury islamu. Najwcześniejsze z nich powstały w Kusejr Amra, Mszatta, Samarra i Balkuwara w VIII i IX wieku. Potężne, o rozmiarach całego miasta, otoczone są wysokimi, fortecznymi murami i wieżami, z ogromnym, kwadratowym dziedzińcem pośrodku i niezliczoną ilością komnat. Tradycje dawnych pałaców orientalnych z ich ciasnymi, odizolowanymi salami, stłoczonymi wokół obszernego dziedzińca, połączyły się tu z wpływami architektury rzymskiej, z jej regularnym, symetrycznym układem.
s. 41

I, s. 64 i 184

Rdzenne cechy architektury muzułmańskiej wyrażają się tu przede wszystkim w pieczołowicie zrealizowanym przepychu ścian. Pałace te były najczęściej



Plan pałacu Alhambra w Granadzie, XIII-XV w.

miejscami rozrywki i odpoczynku orientalnych potentatów. Wśród bezludnych, spalonych słońcem pustynnych obszarów ich luksusowy komfort musiał sprawiać wrażenie oszałamiające, jak fatamorgana lub bajeczne twory wyobraźni. Wiele uwagi poświęcano zwłaszcza wielkim, ocienionym sadzawkom, przy których panujący ze swym najbliższym otoczeniem szukał ochłody i gdzie pospołu zażywano kąpieli. Wielobarwne ozdoby ścienne odznaczają się iście orientalną wspaniałością, potężne mury przykrywa wykwintny ornament stiukowy, niczym przejrzysta, koronkowa zasłona. Często tez na ścianach znajdowały się na pól dekoracyjne malowidła, przedstawiające sceny myśliwskie, zwierzęta czy spokojnie pluskające się kobiety. Odstępstwo od surowych zakazów proroka wydawało się władcom mahometańskim w przypadku tych obrazów doczesnego raju sprawą całkowicie dopuszczalną. Zamki mauretańskie z późniejszej epoki, s. 42 jak Alkazar w Sewilli, a zwłaszcza słynna Alhambra w Grenadzie, są od pałaców wcześniejszych intymniejsze i bardziej wyszukane. Zbytek i niczym nie skrępowana fantazja Wschodu łączą się tu z wybrednym smakiem, poczuciem umiaru i intelektualnym wyrafinowaniem, o jakich pojęcia nie mieli monarchowie orientalni. W centrum zamku w Grenadzie znajdują się dwa otwarte dziedzińce: większy, z dwoma rzędami mirtowych drzewek po obu stronach znajdującego się pośrodku por. I, basenu, oraz mniejszy —z tak zwaną fontanną lwów. Zasadnicze ich kształty s. 178 nasuwają porównanie do antycznych perystylów; przypomina je zwłaszcza ów wielki dziedziniec, gdy oglądamy go od strony portyku. Występuje on wyraźnie jako całość, pełna przy tym umiaru i harmonii. Nietrudno ogarnąć jednym spojrzeniem regularną kompozycję dziedzińca i spokojny rytm kolumn, które go otaczają. Patrząc nań nie wątpimy, iż ludzie, którzy tutaj żyli, cenili filozoficzne rozważania, uprawiali rozrywki intelektualne i wiedli życie wstrzemięźliwe.

Lecz wrażenie to bynajmniej nie jest sprzeczne z bajecznym bogactwem i luksu-

sem. Główne dziedzińce ustawione są względem siebie pod pewnym kątem, tak że widz, przechodząc z jednego na drugi, mimo woli narusza ścisły ład architektoniczny i widzi całą kompozycję w perspektywicznym skrócie. Zwraca przy tym uwagę wielka swoboda całego układu, zwłaszcza słynnego lwiego dzie- dziińca. Kolumny podwajają się, tworzą grupy lub zdają się występować ze ścian; il. 31 nasuwa się pamięci meczet w Kordobie, pochodzący z wcześniejszej epoki. W zasadzie wygląd tych kolumn — wbrew wszelkiej logice i celowości — bynajmniej nie odpowiada ciężarowi, jaki mają podpierać: raz bowiem wydają się il. 24 przeciążone, innym znów razem jakby nic niemal nie dźwigały, niekiedy stapiają się w jedno ze ścianą lub skupiają się jak las.

Niezwykłe bogactwo fantazji przejawia się w dekoracyjnych ozdobach zamku. Łuki mają kształt liści koniczyny, kontury ich gubią się w wyszukanych igraszkach linii. Małym liściom łuków odpowiada sklepienie komórkowe, przechodzące w zwieszające się stalaktyty.

Budowniczowie na starożytnym Wschodzie, nie mogąc wyrazić praw statyki we wznoszonych budynkach o potężnych murach i ogromnych filarach, byli por. I, 62 niejako niewolnikami materii. Architekci w antycznej Grecji i Rzymie dążyli z kolei do ujmowania praw statyki w formie jasnej i harmonijnej. Artyści mauretańscy natomiast, po raz pierwszy w dziejach architektury, postanowili po prostu nie liczyć się z tymi prawami. Dawali ujście fantazji w niezliczonej różnorodności osobliwych form ornamentalnych, chcieli tez przekonać widza, iz w stworzonym przez nich baśniowym królestwie autorytet logiki musiał ustąpić niezwykle wyrafinowanej wyobraźni, materia zaś utraciła swoje immanentne cechy. Wrażenie to potęgowała jeszcze wielobarwna dekoracja stiukowa, pokrywająca ściany bez reszty.

Twórcy tego kolorowego, czarodziejskiego świata dobrze rozumieli swoje zadanie. Na fontannie lwów w Alhambrze zachował się stary napis: „Spójrz na wodę i spójrz na basen, a nie zdołasz rozeznać, czy to woda jest spokojna, czy tez marmur tryska. Tak jak pod wzrokiem zazdrośnika gniew i niepokój przemykają po twarzy zakochanego, tak oto zazdrosna woda bije przeciw kamieniowi, a kamień zazdrości wodzie".

Zamki te swoim przepychem, różnorodnością wrażeń, żywymi, radosnymi barwami, niespokojną igraszką linii, migotaniem smug świetlnych i drżącym półmrokiem, tryskającymi fontannami i basenami, w których odbijały się budynki, oszałamiającym zapachem pomarańcz, cytryn i mimozy, przesycającym powietrze — przypominały orientalną baśń, gdzie ludzie co chwila spotykają rzeczy nieprzewidziane, gdzie wszystko zależy od przypadku, a człowiek mądry cierpliwie czeka na sukces, nie chcąc bynajmniej przyspieszać biegu losów, i chwyta szczęście, lecz z równą łatwością je porzuca. Intymne komnaty mauretańskich zamków przenoszą nas w cieplarnianą atmosferę orientalnego wyrafinowania i rozpusty i jedynie ogromne wieże ocieniające owe budynki świadczą, iż beztroskie życie władców owych pałaców stanowiło jedną zaledwie stronę ich twardej i pełnej walk egzystencji.

Ornament posiada w sztuce islamu ogromne znaczenie: artyści muzułmańscy przejawiali w tej dziedzinie wielki talent i doskonały smak. Przy całej różnorod-

Ornament arabeskowy, robota snycerska, Kair, XIII w.

ności, zależnej od poszczególnych szkól, można go jednak zawsze odróżnić od greckiego, bizantyjskiego lub wczesnogermańskiego. Najwcześniejszą formą ornamentu islamskiego jest tak zwana arabeska. Powstała ona z egipskiej palmety, do której wpleciono parę motywów z alfabetu arabskiego. Lecz związek z wczesnymi formami i motywami niebawem zanika i arabeska uzyskuje całkowicie samodzielny charakter. W przeciwieństwie do greckiej palmety, gdzie każdy stylizowany listek występuje oddzielnie, wszystkie roślinne motywy arabeski tworzą zawikłany węzeł. Liście splatają się ze sobą tak, jakby jeden mocno trzymał się drugiego, każdy kwiat sunie własnym torem, nawet wówczas, gdy łączy się z następnym.

s. 44
por. I, s. 118

Arabeski przenoszą widza na pogranicze rzeczywistości i fantazji. Ich ułożone z liści wzory odznaczają się jednocześnie rytmem tak oryginalnym, iz przetwarzają się w plątaninę linii lub w znaki alfabetu arabskiego. Ten ruch, a ściślej mówiąc owo niespokojne migotanie form ornamentalnych dlatego uzyskuje w arabesce niezwykłe napięcie, ze wzór roślinny odcina się swoją jasną sylwetką od ciemnego pola, a miejsca pomiędzy liśćmi same również mają kształt liści, co zmniejsza kontrast pomiędzy wzorem a tłem, przedmiotami a przestrzenią. Dziwnością swą arabeska przypomina do pewnego stopnia ornament germański, jednak zarysy jej są bardziej miękkie, rytm bardziej zaokrąglony; wzór arabeski jest symetryczny i niemal nigdy nie zawiera motywów zwierzęcych. W tym arabeska bliższa jest tradycji antycznej niż ornament starłgermański.

por. s. 93

Szczególnie typowy dla sztuki islamu jest ornament geometryczny, tak zwany poligonalny. Podstawą jego nie są motywy roślinne, lecz efekty wywoływane promieniami słońca. Środek często przybiera kształt promienistej gwiazdy; linie światła biegną we wszystkich kierunkach i zazwyczaj się przecinają, pełen blasku i ruchu ornament zdaje się lśnić i migotać. Wpatrywanie się w tego rodzaju kompozycje może zrodzić przeżycia czysto muzyczne. Szukając nieświadomie w tej przeplatance spiczastych form jakiegoś określonego motywu geometrycznego, widz śledzi jego powtórzenia, lecz rysunek ów, jak w kalejdoskopie, natychmiast znowu się rozpada i powstaje wzór nowy, z którym z kolei dzieje się to samo. Ornament islamski pozostaje z człowiekiem sam na sam: kształty pojawiają się niczym fatamorgana, niczym jakiś głos wewnętrzny, który wprawdzie daje się wyraźnie słyszeć, lecz który w rzeczywistości wcale nie istnieje. Wykonywany we wszelkich możliwych materiałach, jak w alabastrze, kamieniu, drewnie i w brązie, ornament ten nigdy nie zmienia charakteru i zachowuje swą przejrzystość niezależnie od techniki, jaką posłużył się dany artysta. Posiadając wyraźne punkty wyjścia, nie jest jednak w żaden sposób na zewnątrz ograniczony i mógłby być kontynuowany w nieskończoność, gdyby obramowanie nie przerywało go nagle i zdecydowanie.

II, 29, 30

Ornament islamu łatwo odróżnić od innych już dzięki występującym w nim barwom. Artyści muzułmańscy mieli swoje ulubione kolory: jasny, kobaltowy błękit i szmaragdową zieleń, oraz jako tony dopełniające czerwień i żółcień. Ów barwny akord sięga starych tradycji perskich, choć co prawda kafle z Suzy nie były tak jaskrawe jak dzieła późniejsze, ostro atakujące zmysł wzroku. W ornamentyce architektonicznej islamu rzadko spotykamy gęste, spokojne barwy lub odcienie tego samego koloru. Wszystko tu wydaje się niesłychanie jasne, połyskliwe i lekkie, tony często krzyżują się między sobą, a cała ozdobiona płaszczyzna utrzymana jest przy tym w charakterze napiętej równowagi.

Tak wielkie poczucie dekoracyjności przyczyniło się do powstania u narodów islamu znakomitej sztuki stosowanej. Przedmioty domowego użytku — naczynia, skrzyneczki, misy, dzbany i dywany — lub rynsztunek wojownika — broń, hełmy i tarcze — odznaczały się pięknym kształtem i delikatnym ornamentem. Sztylety służące do zadania śmiertelnego ciosu prosto w serce, krzywe szable tureckie, jakimi można było ściąć głowę wroga od jednego zamachu, a także okrągłe tarcze, powstrzymujące napór przeciwnika, pokrywano wytwornym wzorem dekoracyjnym, nad którym biegli w swym kunszcie artyści pracowali całe lata i który podziwiać można całymi godzinami. W obiektach tych okrucieństwo łączy się z tkliwością, męstwo z wyrafinowaniem, rzeczowość formy z niepohamowaną fantazją zdobniczą.

Wysoki poziom sztuki użytkowej islamu możliwy był dzięki specjalnej organizacji pracy i olbrzymiej armii rzemieślników, realizującej zamówienia orientalnych mecenasów. Nie istniała tam tak dla sztuki stosowanej niebezpieczna kapitalistyczna konkurencja ani podyktowana przez nią konieczność produkowania możliwie największych ilości towarów w jak najkrótszym czasie. Ceniono natomiast wysoko sprawność doświadczonych odlewników, formierzy, snycerzy i wytwórców ceramiki, którzy w wieloletniej swej pracy nad niewielką klingą lub miseczką zespalali osiągnięcia pokoleń z całym bogactwem własnego mistrzostwa. Rzemieślnicy muzułmańscy doskonale znali najrozmaitsze techniki. Naczynia i kafle gliniane, powleczone glazurą z domieszką metali, lśniły wszystkimi barwami tęczy, wywołując wrażenie nietrwałego, połyskliwego migotania, uznawane przez ludzi Wschodu za najwyższy przejaw życia. W XII wieku w Iranie rozwinęła się i trwała az do XV wieku produkcja ażurowych ozdób z kości słoniowej i obróbka metalu — żelaza, brązu i stali. Tłoczone, skórzane oprawy manuałów dekorowane były również niezwykle wyszukaną ornamentacją.

Porównując orientalny, miedziany dzban z wazą grecką widzimy, że zarówno artyści mahometańscy, jak i greccy wychodzili z tej samej zasady wyraźnego podziału naczynia na szyjkę, uchwyt, brzusiec i stopę. Mimo to koncepcje ich były wręcz odmienne. Mistrzowie mahometańscy nie mieli wyczucia formy organicznej, jaka przejawia się w miękkich, smukłe pnących się w górę zarysach wazy greckiej. Naczynie orientalne ze swymi kanciastymi ściankami sprawia raczej wrażenie abstrakcyjno-geometryczne. Różnica ta występuje szczególnie w zakresie stosowanych dekoracji. Artysta orientalny, mimo iż zaznaczał podział przedmiotu pasmami, równocześnie starał się pokryć całą powierzchnię misternym wzorem, a tym samym stapiał owe pasma w jedną całość. Gdy ukazywał znany juz greckim malarzom waz temat polowania, zwierzęta łączyły się z gęstwiną liści, zapłaty-

II, 34
por. I, 97

wały się w pędy roślin, arabeski i napisy na brzuścu, a zarazem na podstawie i szyjce dzbana.

II, 33 Na podobnej zasadzie zdobniczej oparte były lustrzane dekoracje fajansowych basenów w Walencji. Tam również stwierdzić można wyraźny podział i wyodrębnienie płaszczyzn, lecz jednocześnie cała płaszczyzna pokryta jest wykwintnym, przezroczystym wzorem linearnym, przez co materialność motywów roślinnych zanika i wszystko przekształca się w jakby koronkowy haft.

II, 32 Glazurowane kafle ozdabiano często scenami wielofiguralnymi. W XIII—XV wieku w sztuce użytkowej Iranu kompozycje takie pojawiają się mimo zakazu przedstawiania ludzkich postaci. Na jednym z kafli ukazany został baśniowy bohater Bachram Gur wraz ze swą ukochaną na wielbłądzie. Temat, który wydaje się zaczerpnięty ze słynnego poematu Firdausiego „Szahname", a także cała kompozycja płaskorzeźby dowodzą, że artyści Iranu XIII wieku zwrócili się

II, 23 w stronę przeszłości sasanidzkiej. Płaskorzeźba przypomina sasanidzką czaszę, choć oczywiście osiemsetlecie, jakie wówczas już upłynęło od epoki Sasanidów, nie minęło bez śladu.

Obrazy zwierząt i fantastycznych roślin, które dla Persów z epoki Sasanidów przedstawiały żywe i rzeczywiste istoty, pozostawia się obecnie poezji, a baśniowości pozwala się dochodzić do głosu w cudownie rytmicznej kompozycji dekoracyjnej. Całe pole płaskorzeźby pokryto lekkim ornamentem roślinnym, zlewającym się z sylwetką wielbłąda. Dziewczyna pochyla się niczym łodyga kwiatu w jedną stronę, Bachram Gur z napiętym łukiem w drugą, w którą skierowany jest również łeb wielbłąda. Uczucia obojga zakochanych nie zostały wprawdzie jasno wyrażone, można się ich jednak domyślić po galanterii w zachowaniu się postaci, które tym właśnie różnią się od zabytków wcześniejszych. Wielbłąd posuwa się spiesznym i lekkim krokiem, trochę pochylony. Kwiaty, którymi usiane jest całe tło, i delikatne, żółte i szmaragdowozielone odcienie nasycyją szczególnym urokiem całą płaskorzeźbę, która pod względem tematu wyprzedza ulubione motywy późniejszego irańskiego malarstwa miniaturowego.

W XV—XVII wieku produkowano w Iranie i Turcji znakomite tkaniny artystyczne. Z materiałów jedwabnych sporządzano długopołe kaftany, ściany i posadzki pokrywano dywanami. Motywy na materiałach i dywanach łączyły się w jednolite, różnobarwne wzory. Perscy i tureccy tkacze okazali się w wyborze dywanowych wzorów zdumiewająco wynalazczy, a kobietom Wschodu, spędzającym niezliczone nużące godziny przy tkackim warsztacie, musiała przynosić ulgę świadomość wielkiej artystycznej wartości tej pracy.

Dywany ozdabiano przeważnie motywami kwiatów, ujętych w gęste bukiety lub luźno rozsypanych na jasnym, kolorowym tle. Prezentowały się często jak baśniowy ogród o kwitnących gazonach, po którym spacerowały ptaki i gdzie

II, 35 znajdowały się również baseny z pływającymi rybami. Na niektórych dywanach spotykamy skaczące zwierzęta i sceny myśliwskie, a w modlitewnikach stosowano motyw mihrabu, na którym widniał ogromny bukiet kwiatów.

Dzięki bogactwu rytmicznie powtarzających się motywów oglądający doznaje nieopisanej rozkoszy. Można wpatrywać się we wzory tych kobierców godzinami, zatapiać się w nich, jak palacz opium w swych halucynacjach. Ogromną inwencję wykazywali także ludzie Wschodu przy farbowaniu dywanów, kombi-

nując delikatne odcienie z barwami jaskrawymi, głębokimi i nasyconymi. Piękne są zwłaszcza wełniane dywany, wykonane w taki sposób, że wzór odcinający się z jednej strony od ciemnego tła, powtarza się po drugiej stronie w odwrotnym układzie kolorystycznym. Artyści perscy umieli wywoływać swymi dziełami to samo wrażenie poetyckiego przetwarzania przedmiotów, które tak trafnie opisuje Omar Chajjam:

Spójrz: wirując z wyżyn barwy liliowej
Płatki śniegu niczym płatki jaśminu opadły na kwiaty.
Z kielichów lilii płynie różanoczerwone wino
A fiołkowe chmury zsyłają białe kwiecie.

W XVI i XVII wieku perskie tkaniny aksamitne i jedwabne nie naśladowały już przypominających herby wzorów sasanidzkich. Spotykamy teraz często kompozycje figuralne, ukazujące na przykład czyny dawnego bohatera Iskandera, poskromiciela smoka: oto Iskander unosi nad głową kamień, aby rzucić go w otwartą paszczę potwora; na stojącym obok drzewie groźnie wyciąga szyję olbrzymi ptak z długim ogonem. Podobne heroiczne tematy istniały w sztuce już wcześniej, lecz perskie tkaniny dlatego są tak bardzo oryginalne, iż postać ludzka, wpleciona II, 36
w pewien określony wzór, powtarza się niezliczoną ilość razy, zwracając się raz w jedną, to znów w drugą stronę, jak lustrzane swoje odbicia. Oczywiście przy takim zwielokrotnieniu zatraca się akcja — w przeciwieństwie do sztuki klasycznej; oko nie dostrzega już ruchu postaci, a figury ludzkie należy ,,odczytywać" na równi z trawami czy kwiatami. Cały obraz przekształca się we wzór, składający się z występujących na przemian i powtarzających się sylwetek i barwnych plam na kolorowym tle. por. I, 75

Perskie malarstwo miniaturowe XV i XVI wieku należy do najwspanialszych przejawów sztuki średniowiecznej na Bliskim Wschodzi i jest zarazem najcenniejsze ze wszystkiego, co stworzyła cała plastyka islamu. Całym swoim duchem, całym bogactwem przedstawiania przeciwstawiają się perskie miniatury zakazowi proroka, zabraniającemu ukazywania ludzkich postaci. W Iranie islam nieustannie natrafiał na silny opór. Rozmiłowani w zmysłowym życiu, obdarzeni wysoko rozwiniętym poczuciem estetycznym, Irańczycy absolutnie nie mogli pojąć abstrakcyjności islamu. W porównaniu z chłodną i racjonalną sztuką Arabów na wschodzie i w Hiszpanii sztuka perska jest bardziej miękka i bardziej wypełniona witalną radością. Niemniej i perską miniaturę charakteryzują pewne cechy wspólnego sposobu myślenia, jakie ukształtowało się wśród narodów podległych wpływom islamu.

Rozkwit malarstwa miniaturowego przygotował świetny okres literatury pięknej, z której miniaturzyści czerpali tematy. Goethe tak o tym mówił: „Każdy wiersz prowadzi nas przez cały świat porównań i kręgów pojęciowych, przez zbitki i skojarzenia spokrewnionych ze sobą przedmiotów". Firdausi, twórca poezji epickiej, opiewał bohaterską przeszłość epoki Sasanidów; Omar Chajjam, który poznał już gorycz zwątpienia i całkiem utracił wiarę, żywił zamiłowanie do czystych barw i piękna świata, podobnie jak Hafiz, poeta wina, krwi i czerwonych jak rubiny warg; ciężko doświadczony życiem Saadi, wiedzący, co znaczy namiętność

i nieszczęście, umiał w sobie wywalczyć kontemplacyjny stosunek do wszelkich rzeczy; azerbejdżański poeta Niżami, któremu nieobce były kaprysy losu i który traktował życie jak zwodniczą złudę, opiewał przecież wzruszającą miłość Lajli i Madżnuna, gorący związek dwóch serc, jakiego nie znała nawet starożytność. Lecz nie tylko poeci dostarczali tematów kopistom ksiąg i malarzom miniatur. Cały złożony światopogląd artystyczny, uznanie dla męstwa i mądrej rozwagi kontemplacji, uczynił miniatury podobne w swej istocie do wielkich poematów, jakie wydał perski język.

Prekursorami miniatury irańskiej byli artyści szkoły bagdadzkiej z XIII wieku.
II, 22 W znajdującym się w Paryżu rękopisie opowieści Haririego, kazanie Abu Saida w meczecie ukazane zostało pod postacią monumentalnej kompozycji. Nie nosi już ona śladów tradycji klasycznej, stylem przypomina raczej malarstwo mongolskie w Turfanie, wykazuje też wiele cech wspólnych z emalierstwem i malarstwem na fajansach. Bagdadzkich malarzy miniatur interesowała nie plastyczność brył, lecz znaczenie barwnej plamy. I mimo iż układ postaci na stronie jest nader regularny i ściśle wymierzony, a całą kompozycję cechuje pewna sztywność, kolor posiada jednak wyrafinowaną delikatność, barwy są przejrzyste i świecące, a zestawienia zimnych i ciepłych tonów precyzyjnie przemyślane. W porównaniu z tym arcydziełem późniejsze znane miniatury perskie wydają się nieco zmanierowane, zbyt dekoracyjne i bogate.

Najstarsze miniatury perskie podlegały wpływom Chin, Mezopotamii i Syrii. Można dopatrzyć się w nich również pewnycn cech sztuki sasanidzkiej. Mocne, wielkie postaci wypełniają całą płaszczyznę karty, kompozycje są proste i złożone z niewielu tylko figur. Z początkiem XV wieku perskie malarstwo miniaturowe osiągnęło pełną dojrzałość, tworząc cechy jemu tylko właściwe. Epoka Timuridów (XV w.) oraz Safawidów (XVI i XVII w.) stanowi szczytowy okres tej dziedziny sztuki. Najważniejsze ośrodki perskiego malarstwa miniaturowego znajdowały się w Tebrizie i Szirazie, później zaś w Heracie i Isfahanie. W czasach późniejszych malarstwo miniaturowe uległo wpływom zachodnim i utraciło cechy oryginalne. Literatura perska wydała wielu wybitnych poetów, lecz spotykamy też niemało twórczych indywidualności wśród perskich malarzy miniatur. Jednym z mistrzów wczesnego okresu jest Ostada Djunaida, twórca obrazów do poematu „Kirmani" (1397). Pomijając pewną oschłość wykonania, w pracach jego przejawiają się już znamiona specyficznej kompozycji perskiej z małymi postaciami.

Najbardziej dojrzałym i najsłynniejszym spośród perskich malarzy miniatur z końcem XV i początkiem XVI wieku był mistrz Behzad, przełożony szkoły w Heracie, twórca miniatur do „Bustana" Saadiego oraz wielu portretów. Już za życia był Behzad niezmiernie ceniony: szach Iranu wydał oficjalny i w kwiecistym stylu spisany werdykt, w którym chwali go za posłuszeństwo — „za to, iż służył patronowi swemu jako pióro ręce pisarza" — i mianuje go kierownikiem biblioteki szacha. Współcześni wychwalali każdy włos jego pędzla, zdolny „nadawać życie martwym kształtom". Styl Behzada jest charakterystyczny dla szczytowego okresu perskiej miniatury: dzieła jego odznaczają się wielką inwencją, czytelnością dramatycznych treści, swobodą śmiałej kompozycji i wielką giętkością linii. Umiał nie tylko osiągnąć efekty harmonijnej, barwnej całości, lecz także znaleźć koloryt każdego obrazu najlepiej odpowiadający nastrojem ukazanemu wydarzeniu.

Gasim Ali, twórca uroczych miniatur do „Khamsa" Nizamiego, był uczniem Behzada. Prace jego są wprawdzie bardziej oschłe i drobiazgowe od dzieł mistrzp, świadczą jednak, że relacjonować umiał znakomicie. Prace sułtana Mohammeda i Mohammediego mają już charakter raczej graficzny i świadczą o upadku perskiej miniatury w połowie XVI wieku.

W zespole dzieł sygnowanych przez poszczególnych artystów perskich lub im przypisywanych istnieją wyraźne różnice. Niemniej perskie malarstwo miniaturowe w okresie swego rozkwitu zdołało wykształcić pewien wspólny typ, pewną specyficzną formę artystyczną. W przeciwieństwie do miniatur bizantyjskich i zachodnich z okresu średniowiecza, miniatury perskie nie mają żadnego niemal związku z religią: Koran ozdabiany był jedynie wspaniałymi winietami. Miniaturzyści natomiast koncentrowali się na malarskim odtwarzaniu historycznych legend i ludowych baśni. Miniatury piętnastowieczne już z uwagi na swój charakter i przeznaczenie nie nadawały się do przedstawiania wzniosłych, epickich postaci. Wykonywano je dla ozdoby rzadkich i cennych rękopisów, przechowywanych w bogatych archiwach książęcych, dostępnych jedynie dla nielicznych, i posiadały cechy wyrafinowanej kultury.

Świat, który się roztaczał przed perskimi miniaturzystami, był bogaty i piękny, pełen barw i ponęt, lecz oni mimo wszystko patrzyli nań oczami więźniów, wiodących nędzną egzystencję we wspaniałym, królewskim pałacu. Wprawdzie z niestrudzoną fantazją ów świat ozdabiali, lecz nie czynili zeń przedmiotu studiów bardziej wnikliwych. Na ilustracjach poematów epickich ukazywali zażarte boje, znojną pracę na budowie, drobne scenki domowe, szkoły, golarnie, hałaśliwe pijatyki i kobiety kąpiące się w basenie. We wszystkich tych różnorodnych wizerunkach napotykamy jednak ich podstawowy i ulubiony temat cudownego ogrodu o bujnych, usianych kwiatami trawnikach, rozpostartego przed oczami widza niczym barwny dywan. Ten obraz w szczególny sposób pociągał perskich artystów: na miniaturze do „Szahname" towarzyszy on Ardaszirowi wjeżdżającemu konno na dwór Golnar — nie brak go również i w scenie spotkania Humai i Humujun czy na miniaturach przedstawiających dysputę i pouczanie mistyków. W scenach myśliwskich zarówno zwierzęta, jak i myśliwi w barwnych kaftanach upodobniają się do rozrzuconych na łące kwiatów; nic tu nie wskazuje, iż właśnie toczy się walka, ludzie spacerują niemal beztrosko, a zwierzęta igrają wesoło. Nawet pustynia, na której umiera popadły w szaleństwo Madżnun, przybiera baśniowy wygląd. II, 37 II, 39

Owe rajskie obrazy ogrodu inspirowała niewątpliwie kwitnąca roślinność Iranu. Jednocześnie ten urzekająco piękny ogród wyrażał pewien określony sposób myślenia, sposób rozumienia świata jako bajecznie pięknego, lecz przecież przemijającego widowiska. Odzwierciedlał marzenia muzułmanów o rozkoszach Raju. Poeci i malarze, by móc zakosztować tego szczęścia na ziemi, zanim jeszcze śmierć pochłonie człowieka — usiłowali wyrazić je w sztuce. Poezja Iranu łączyła barwne wrażenia w jedno, znajdując nieprzebrane bogactwo określeń przy opiewaniu pięknie czerwieniejących na jesieni drzew, pełnego aromatów ogrodu, pękających owoców granatu lub liści niesionych wiatrem. W malarstwie perskim cały świat przeobrażał się znów w radosną igraszkę barwnych plam: łąka staje się podobna do kobierca, usiane gwiazdami niebo przypomina łąkę, księżyc wisi II, 38

na firmamencie jak przezroczysty topaz, a chmury kłębią się jak węże. Malarze miniatur posiadali tak wielki zmysł koloru i tak czułe wyczucie barwnych zestawień, jakiego mogłoby im pozazdrościć wielu malarzy nowożytnych.

II, 37 Miniatura *Golnar i Ardaszir* uka~zuje spotkanie bohatera z ukochaną. Z jakąż troskliwością potraktowano tu barwne szczegóły całego otoczenia: pałac z czerwonych cegieł, wyłożony żółtymi płytami dziedziniec, nocne błękitne niebo, wspaniałe drzewa i przelatujące ptaki. W dumnej postawie księcia, ściągającego koniowi wodze, i w ruchu obu niosących dary dziewcząt rozpoznajemy ceremonialny sposób bycia ówczesnych feudałów. Lecz całej scenie brak uczucia, które

II, 18 tak trafnie umieli oddawać miniaturzyści bizantyjscy. Perscy malarze miniatur nie zajmowali się duchową stroną relacji, w jakie ludzie wchodzą między sobą. Żywe istoty były dla nich jedynie kwiatami, które pieczołowicie, jak ogrodnicy na grządce, rozmieszczali na pustej karcie książki. Nie mogliby też ścierpieć, gdyby na stronicach ich dzieł barwne akcenty były rozłożone nierównomiernie. I niezależnie od tematu wszędzie występują na przemian żółte i czerwone, jaskrawe plamy i ożywiają całą płaszczyznę. Najlepsze miniatury są opracowane nader starannie, a wzory na tkaninach lub listki na drzewach łączą się z tak abstrakcyjnie ujętymi formami malarskimi, iż całość upodobnia się do ornamentu.

Artyści perscy byli szczególnie wrażliwi na piękno przyrody: znali dobrze różne rodzaje miejscowej flory, a krajobraz stawał się nieodmiennie elementem każdej

II, 89 niemal perskiej miniatury. W przeciwieństwie do chińskiego malarstwa pejzażowego, które wywarło na nich pewien wpływ, nie posiadali wyczucia głębi krajobrazu. Poczucie przestrzeni było też zresztą słabo rozwinięte w architekturze

s. 37 islamu: w meczetach z salą kolumnową przestrzeń zaznaczano jedynie za pomocą interkolumniów. Miniatura perska rozpościera się płasko na powierzchni karty, przedmioty są na niej rozmieszczone w taki sposób, iż nigdy niemal nie przysła-

por. II, 37 niają się nawzajem, a w niektórych wypadkach płyty posadzki ukazane są bez żadnego skrótu. Lecz nie róbmy z tego zarzutu perskim artystom: mocny aromat orientalnego ogrodu i szczery zachwyt nad barwnością świata znikłyby z ich miniatur, gdybyśmy mogli myślą do nich wtargnąć tak jak do perspektywicznych obrazów malarzy renesansowych.

Raj mahometański zamieszkiwały piękne hurysy, obraz kobiety także i w sztuce perskiej zajmuje miejsce honorowe. Peozja orientalna znalazła dla niej mnóstwo wspaniałych porównań: podobna jest do smukłego cyprysu, oczy ma jak gazela, twarz jak srebrną amplę, a usta jej przypominają flakon z wonnościami. Malarze ukazywali wdzięczne mieszkanki haremu z długimi warkoczami, odtwarzali ich miękki, posuwisty krok i wyszukane gesty. Lecz w obrazach tych zawsze chodzi o obietnicę zmysłowych rozkoszy, nie znajdziemy w nich nawet śladu owej siły moralnej, jaka emanuje z kobiecych postaci w sztuce bizantyjskiej lub średniowiecznej na zachodzie Europy.

W rękopisach perskich znajdują się niekiedy portrety książąt i królów (później ten rodzaj malarstwa miniaturowego uprawiany będzie z zapałem zwłaszcza na dworach Wielkich Mogołów w mahometańskich Indiach). Portretowane w Iranie osoby posiadają samoistne znaczenie, przeciwnie niż na średniowiecznych obrazach w Europie Zachodniej i w Bizancjum, gdzie żywych ludzi ukazywano jedynie jako miłych Bogu i przed Bogiem skłaniających się w modlitwie

fundatorów. Artyści perscy niezbyt się jednak interesowali indywidualnymi rysami ludzkich twarzy. Portrety ich, podobnie jak wszystkie inne tematy malarstwa miniaturowego, oparte są na kontrastach jasnych plam barwnych i ciemnego tła lub, odwrotnie, plam ciemnych na jasnym tle. Ponadto uderza w nich rytmiczne powtarzanie motywów oraz symetria nie tylko prawej i lewej strony, lecz także górnej i dolnej partii miniatury. Gesty mało ożywione, wyraz twarzy obojętny. Dlatego też próby podejmowane przez perskich portrecistów nie mogły doprowadzić do rozwoju takiego typu portretu, jaki w okresie nowożytnym ukształtował się w Europie.

Kultura islamu zajmuje w historii sztuki wysoką pozycję. Widać wyraźnie jej związek z dziedzictwem sztuki antycznej. Arabom zawdzięczamy naszą znajomość Arystotelesa. Czerpiąc z antyku jedynie pierwiastek racjonalistyczny, matematykę i technikę, Arabowie wzgardzili zarazem helleńskim humanizmem. Dlatego też pod wielu względami bliżsi byli tradycjom starożytnego Wschodu i panującemu tam przekonaniu o sprzeczności pomiędzy ułomnością człowieka i doskonałością Boga. Konstrukcja i proporcje wieży Mumine Chatum przypominają budowle klasyczne, lecz gdy porównamy ją z wieżami gotyckimi, ze strzelistym, śmiałym pędem wzwyż, który zdaje się przenikać kamienie — stwierdzić musimy, iż wieża orientalna wywodzi się właściwie z ducha starożytnego Wschodu.

II, 28 por. II, 118, 119 I, 44

A jednak sztuki islamu nie oddziela od twórczości europejskiej jakaś nieprzekraczalna bariera. Europejczycy poznali Wschód mahometański nie tylko podczas wypraw krzyżowych lub z okazji walk z Maurami w Hiszpanii, lecz także w rezultacie istniejących kontaktów kulturalnych. Arabska poezja miłosna, tak namiętna i uczuciowa, wywarła wpływ na pieśni minnesängerów. Nie darmo postaci Lajli i Madżnuna pochodzą z tej samej epoki co Tristan i Izolda. Fantastyka Ibn al Arabiego inspirowała Dantego. Boccaccio wykorzystał w swoich nowelach wiele motywów z dawnych legend orientalnych.

W sztuce zachodnioeuropejskiej panował w pewnym okresie pogląd, iż życie jest pięknym barwnym widowiskiem, i to także przypominało sztukę Wschodu. Takiego typu jest malarstwo Gentile da Fabriana, Benozzo Gozzoli, po części także van Eycków w ołtarzu gandawskim. W czasach nowożytnych entuzjazmował się mahometańskimi miniaturami Indii Rembrandt, inspirował się nimi Watteau malując beztroskie, barwne pikniki, Ingres — odaliski, Delacroix — motywy algierskie; wpływ tych ostatnich znajdujemy u Matisse'a. Twórczość owych malarzy wykazuje w mniej lub więcej świadomym sposobie stosowania artystycznych środków wyrazu wiele punktów stycznych ze sztuką orientalną.

Sztuka islamu zachowała na zawsze swój urok, ponieważ wyraziła ludzkie olśnienie różnorodnością i barwnością świata i przejawiła siłę wyobraźni tak wielką, że wobec niej schodził na drugi plan nawet arabski racjonalizm; równocześnie światopogląd ten podporządkował sobie konsekwentnie wszystkie tematy i wszystkie tworzywa. Nie doszło natomiast do głosu w sztuce islamu poczucie godności świadomego indywiduum ani wielki tragizm ludzkiej egzystencji. Orientalny mędrzec utracił wszelką wiarę, uważał, że życie jest jedynie złudzeniem i zwątpił o pozytywnych, poznawczych wartościach sztuki. To właśnie stało się przyczyną niebezpiecznego ograniczenia twórczych możliwości sztuki orientalnej.

III. SZTUKA INDII

Słyszymy grzmot, lecz oblicza nie widzimy
Z poezji wedyjskiej

Do świeżych pąków podobne wargi czerwone,
ramiona do konarów; wdzięk kwiatowy ogarnia rozkoszne, młode ciało.
Kalidasa, „Siakuntala"

Rozwój najstarszej kultury Indii przebiegał w identyczny sposób, co w Azji Zachodniej, Afryce północnej i Europie. Podobnie jak w Hiszpanii znajdujemy tam prehistoryczne malarstwo ludzi jaskiniowych oraz szczątki kultury wczesnej epoki kamiennej, naczynia i posągi, przypominające najstarsze znaleziska z Mezopotamii. W czasie przeprowadzonych niedawno wykopalisk w Mohendzo-Daro i Harappie odkryto zabytki z IV i III wieku p.n.e.: ruiny regularnie zaplanowanych miast oraz statuetki kamienne i brązowe o dużej wartości plastycznej. Ze względu na znikomą ilość tych zabytków można z nich wprawdzie odczytać sporo cech późniejszej sztuki Indii, lecz trudno ustalić, w jaki sposób przebiegał jej rozwój od czasów pierwotnych aż po epokę późniejszego rozkwitu.

Od wtargnięcia Ariów do Indii około dwóch tysięcy lat p.n.e. i od czasu ich asymilacji z plemionami tubylców rozpoczyna się tam właściwy rozwój kulturalny. Najwybitniejszym zjawiskiem artystycznym tej epoki jest w Indiach poezja wedyjska, którą Rabindranath Tagore określił jako poezję ogólnonarodową, zrodzoną z entuzjazmu i szacunku dla życia. Poezję tę przenika głębokie poczucie jedności świata.

Nie śmierć była wówczas, nie życie,
nie noc, ani dnia pojawienie.
Bezwietrznie, o własnych siłach oddychało Jedno,
poza nim nic już Innego nie było.

Wspaniała, tropikalna przyroda Indii, raz dla człowieka życzliwa, innym razem okrutna, znalazła tu swój poetycki wyraz. Z zamąconego, choć wyraźnie wyczuwalnego chaosu gdzieniegdzie wynurzają się ludziom podobne postaci demonów — wojowników, których pancerze migocą pośród chmur i od stąpania których drżą góry. Wszystko już zaczyna się poruszać. Postaci odznaczają się olbrzymim wzrostem, Bóg trzema krokami obchodzi cały świat. Wtedy przenika ludzi wielka siła moralnej czystości.

Wraz z pojawieniem się Ariów dokonał się w Indiach podział społeczeństwa na kasty: z jednej strony kszatrija — wojownicy i braminowie — kapłani, z drugiej

wajsja i siudra, czyli wieśniacy i najemnicy. Pewne cechy systemu kastowego spotykamy również i w innych krajach, nigdzie jednak nie ukształtował się on tak wyraźnie jak w Indiach, gdzie przez tysiąclecia wywierał fatalny wpływ na kulturę kraju.

Egipska nauka o boskim pochodzeniu faraona miała na celu chwałę jego ziemskiej władzy i poprzez nią umacnianie porządku społecznego. Lecz równocześnie wśród ludu powszechna była wiara, że po śmierci nie tylko faraon, ale i wszyscy ludzie, nawet najubożsi, upodobnią się do Ozyrysa. Układ kastowy w Indiach uniemożliwiał powstanie takich przekonań.

Po pojawieniu się Ariów podstawą gospodarki Indii stało się rolnictwo. Ludzi żyjących gromadnie w gminach obowiązywały surowe prawa. Wsie otoczone były murem, wokół którego wiodła droga. Dwiema przecinającymi się pod kątem prostym ulicami dzieliły się na cztery części, przeznaczone dla czterech kast, a w miejscu przecięcia się owych ulic na sztucznie zbudowanym wzgórzu rosło drzewo figowe, w cieniu którego najstarsi ludzie gromadzili się na narady. Ulice zamknięte były czterema drewnianymi bramami. Na skrzyżowaniach dróg wznoszono potężne filary dla upamiętnienia ważnych wydarzeń.

Czczono święte zwierzęta — krowy, małpy i węże — i sporządzano ich plastyczne wizerunki. Kobietę, mimo iż nie przyznawano jej żadnych praw, szanowano przecież jako matkę rodu. Całe życie upływało pod znakiem ścisłego związku z rytuałem, wywodzącym się z zamierzchłej przeszłości. Proste formy obyczaju przepojone były wyobrażeniami mistycznymi. Mur otaczający wieś służył celom obronnym, nie tylko przed wrogami, lecz także przed złymi duchami. Na drodze wiodącej wokół wsi odbywano uroczyste procesje. Rosnące w środku wsi drzewo było symbolem sił przyrody. Ulice wychodziły na cztery strony świata.

Silne poczucie jedności i jednorodności wszechświata, jakie znalazło wyraz w najstarszym zbiorze „Rigweda", ulega osłabieniu w poezji późniejszej, zwłaszcza w Upaniszadach, powstałych mniej więcej około roku 800 p.n.e. Tendencje do rozszczepiania rodzą się oczywiście w świadomości człowieka, który oderwał się od gromady. Najwyższej ceny nabiera obecnie osobowość, przeniknięta nieustannym pragnieniem poszukiwania prawdy. „Tu, gdy tęsknoty tęskność ustaje, tu dozwól mi zostać nieśmiertelnym" — woła poeta. Lecz ów poszukujący, wiecznie niespokojny i przeciwstawiający się rzeczywistości umysł oddala się jednocześnie od świadomości ogółu, od mas, które mimo że przywiązane do dawnych wyobrażeń mitycznych, związane są przecież ze sprawami dostępnymi bezpośredniemu poznaniu, z całą ziemską naturą. Tu tkwi zasadnicza sprzeczność pomiędzy afirmacją i negacją rzeczywistości, pomiędzy jej akceptowaniem i odrywaniem się od niej; takie były podstawy walki, rozgrywającej się zarówno w światopoglądzie, jak i w sztuce Indii. Naturalna religijność, ożywiająca wciąż jeszcze świadomość mas ludowych, w obrębie kasty kapłanów stopniowo traciła już znaczenie. Teologia zrywała z mitem: sądzono, iż uczona wiedza jest dla ludu niedostępna. Ludowy mistycyzm ulegał skostnieniu, ponieważ nie był w stanie wyjść poza wyobrażenia prymitywne, lecz nieliczne umysły uprzywilejowane odnosiły się do nich z lekceważeniem. „Człowiek nieświadomy szuka boga w drzewie lub kamieniu — głosili riszi, święci hinduscy — mędrzec jednak znajduje go w powszechnej duszy świata". W ten sposób mit ludowy przekształcał się w poezję.

Stupa w Sańczi, II- I w. p.n.e.

Poezja hinduska, wysubtelniona i przeznaczona tylko dla wybranych, traciła łączność ze swymi ludowymi źródłami. Sztuka przenosiła się w dziedzinę mglistych porównań i wieloznacznych, choć pięknych symboli i płaciła za to utratą zdolności poznawczych. Całkowity rozdział okazał się jednak niemożliwy. Wierzenia i przejawy twórczości ludowej tak były silne, iż stale dochodziły do głosu w sztuce i w niej uzyskiwały wysublimowany kształt artystyczny. Takie epickie utwory jak „Ramajana" lub „Mahabharata" stanowią więc wspólną własność całego narodu hinduskiego, zarówno wyższych jak i niższych jego warstw. Specyfika sztuki hinduskiej polega na tym, iz dawne poglądy naturalnej religijności zostały w niej wyrażone w formie artystycznej, nierzadko wręcz po wirtuozowsku.

Historia sztuk plastycznych Indii w pojęciu nieprzerwanego ciągu zjawisk artystycznych rozpoczyna się stosunkowo późno, od czasów królewskiej dynastii Maurjów (IV—II wiek p.n.e.), która zdołała większą część kraju zjednoczyć pod swoją władzą. Dopiero z początku tej epoki zachowała się wystarczająca ilość zabytków budownictwa, by pochodzenie ich można było określić z całą pewnością.

Najstarsze spośród nich to tak zwane stupy. Najlepiej zachowana wielka stupa s. 54 z epoki króla Aśioka w Sańczi jest kolosalnym, obłożonym cegłami i kamieniami, półkulistym wzgórzem, wysokości około szesnastu metrów. Wzgórze to opasane II, 40 iest bezpośrednio doń przylegającym obejściem ze schodami, a w niewielkiej odległości znajduje się okrągłe ogrodzenie z czterema wysokimi bramami, wskazującymi cztery strony świata. Obok głównego wejścia stoi wysoka kolumna, zwieńczona postaciami lwów.

Pochodzenie stupy wywodzić może by należało z ogromnych kurhanów, jakie usypywano nad grobami dawnych wodzów i królów i w których przechowywano relikwie. Ze stupą łączyły się jednak jeszcze inne wyobrażenia, stała się bowiem pomnikiem i symbolem korzeniami sięgającego głębokości ziemi prapoczątku wszystkich rzeczy. Wznoszono ją na cześć ziemi, której łono, według późniejszych poglądów, służyło za mieszkanie hinduskiemu Bogu Brahmie i Buddzie. Trzonem stupy w niektórych wypadkach jest jajowaty monolit, swego rodzaju analogia do pępka świata, którego w średniowieczu poszukiwać miano w Jerozolimie. Wyobrażanie świątyni jako ciała macierzystego odezwie się jeszcze w późniejszej nazwie „Garbcha-Gricha". Zgodnie z takim pojęciem, fundamenty stupy drążyły głęboko wnętrze ziemi. Do tego zespołu wykładni należało również kopułowe sklepienie jako obraz niebios oraz wskazujące wszystkie strony świata bramy w ogrodzeniu. Ten najstarszy typ świątyni hinduskiej skupia w sobie wiele symbolicznych znaczeń. Pielgrzymowi, który wkraczał za okrągłe ogrodzenie i uczestniczył w świętej procesji wokół stupy, nieustannie towarzyszyły wszystkie te wyobrażenia, a każde z nich w jakiś sposób związane było z kultem natury, jako praprzyczyny świata, i ze stosunkiem człowieka do matki-ziemi i rozpościerającego się nad nią nieba.

Kształty architektoniczne stupy — zwłaszcza w porównaniu z późniejszymi świątyniami hinduskimi — są surowe i przekonywająco proste. Wyobrażenia mitologiczne były widocznie jeszcze tak żywe, a formy kultu tak przejmujące, iż budowniczowie rezygnowali z wszelkich efektów dodatkowych. Można by porównać stupę z piramidą egipską. Egipcjanie jednak wydobywali formy krystalicznie I, 47, 48 rozgraniczone, podczas gdy budowniczowie hinduscy nadali stupie kształt pęcherzowato wydętej skorupy ziemskiej i zwieńczyli ją parasolem, jako symbolem władzy. Te zasadnicze cechy będą widoczne także w późniejszej architekturze Indii, mimo iż najbardziej rozpowszechniony typ świątyni hinduskiej nie wywodzi się zasadniczo ze stupy, lecz wzoruje się na najstarszych, drewnianych budynkach wiejskich.

Najwcześniejsze zachowane rzeźby hinduskie z III lub II wieku p.n.e. wykazują wpływy helleńskie i irańskie. Na pograniczach najważniejszych ośrodków kultury, Grecji, Azji Zachodniej i Dalekiego Wschodu, znajdowały się obszary, gdzie połączenie i stopienie się różnorodnych tendencji artystycznych stawało się punktem wyjścia dalszego rozwoju. Takimi też terenami przez dłuższy czas były położone na północnej granicy Indii prowincje Baktria i Gandhara. W sztuce ich stwierdzić można reminiscencje hellenistyczne obok punktów stycznych z Indiami i antycypacji sztuki średniowiecznej Europy. W samych Indiach natomiast bogato rzeźbione bramy Sańczi z I wieku p.n.e. są już zabytkami dojrzałej sztuki II, 40 czysto hinduskiej. Mimo że wykuto je w kamieniu, zachowały jednak na wskroś chyba ludową formę pierwotnych drewnianych wrót o trzech poprzecznych belkach. Zarówno belki poprzeczne, jak i filary bramy są całkowicie pokryte mnóstwem wyrzeźbionych obrazów, wyrażających tę samą fantazję, mądrość i tradycję ludową, jaka przejawia się również w Pańczatantra, słynnym starym zbiorze ludowych baśni.

Płaskorzeźby w Sańczi umieszczono dość wysoko, tak jednak, by z dołu można jeszcze było rozpoznać poszczególne postaci. Bramy są nimi dosłownie usiane, zdają się rozkwitać jak bujny, tropikalny las. Figury piętrzą się jedne na drugich, niczym sceny lub bohaterowie orientalnych baśni. Na samej górze, pośrodku, widać święte koło prawa; na krańcach belek siedzą uskrzydlone lwy, pod nimi i obok nich dziewczęta uosabiające niższe duchy przyrody. Na filarach wyrzeź- II, 42 biono martwe natury z kwiatów ujętych w ramy, pawie, jeźdźców i ptaka Garudę. Płaskorzeźby zdobiące trzy poprzeczne belki mają charakter opowieści: na górnej słonie skłaniają się przed drzewem figowym, na środkowej ukazano adorację drzewa i rzeszę karzełków, na najniższej — wyprawę, króla na łowy i spotkanie z pustelnikami. Brama wspiera się na kariatydach w kształcie słoni.

Trudno ustalić, czy pomiędzy poszczególnymi postaciami i scenami zachodzi ścisły jakiś związek. Wszystkie te zwierzęta, rośliny, ludzie i postaci z bajek reprezentują z woli hinduskich rzeźbiarzy niewyczerpaną pełnię życia i bujność indyjskiej przyrody i ten właśnie temat, który od najdawniejszych czasów opiewany był w mitach i poezji, stanowi ich niewątpliwie wspólną cechę.

Kamienne bramy Sańczi wykonane są z wielkim mistrzostwem. Ich twórcy umieli wykorzystać wieloletnie artystyczne doświadczenia swych przodków przy obróbce drewna i echo starych wzorów odzywa się tu jeszcze mocniej niż w najstarszych
I, s. 111 kamiennych świątyniach greckich elementy dawnej konstrukcji drewnianej. Zwłaszcza w płaskorzeźbach szczególnie łatwy jest to uchwycenia ów związek z podatnym drewnianym materiałem. Artyści w pełni rozumieli konieczność dostosowywania rodzaju przedstawień do miejsca ich przeznaczenia. Dlatego też słonie-kariatydy wykonane zostały jako prawie pełne, a siedzące na krańcach poprzecznych belek lwy — jako całkowicie pełne figury; nieco bardziej płaskie są sceny na pionowych słupach, a najmniej wypukłe — płaskorzeźby na belkach poprzecznych. Dzięki takiemu stopniowaniu reliefu całość zostaje podporządkowana pewnym założeniom kompozycyjnym. Przy tym wszystkie kształty odznaczają się wielką siłą wyrazu, płaszczyzna tła jest w ogóle niewyczuwalna, a pomiędzy elementami przedstawiającymi rysują się wąskie, lecz głębokie odstępy, wypełnione gęstym cieniem.

II, 41 Z płaskorzeźbami w Sańczi spokrewniona jest również filarowa płaskorzeźba w Bharhut, ukazująca w jednym obrazie całość „Tańca apsaras". Rzeźbiarz zestawił kobiety ciasno obok siebie siedzące z kobietami tańczącymi w taki sposób, iż otrzymujemy wrażenie różnych faz jednego ruchu. Urzekający rytm hinduskiego tańca, który dziś jeszcze ma tak wielką moc oddziaływania, podkreślają również kariatydy z podniesionymi ramionami, zdające się uczestniczyć w tym balecie. Jeśli przeciwstawimy narracyjność i plastyczne bogactwo płaskorzeźb w Sańczi surowej dyscyplinie architektonicznej stupy, zrozumiemy w nich dwie zasadnicze podstawy hinduskiego światopoglądu. Stupa reprezentuje buddaizm kontemplacyjny, poszukiwanie racjonalnej przyczyny wszystkich rzeczy, stadium pośrednie pomiędzy zmysłowością i ascezą. W ukształtowaniu bram wyraża się natomiast barwna różnorodność spraw doczesnych, siła natury, cały świat pogoni i pośpiechu, który jako złudną Maję odrzucali „przebudzeni". Możliwość istnienia obok siebie tak skrajnie przeciwstawnych poglądów jest niezwykle znamienna dla Indii, kraju słynącego ze swej religijnej tolerancji.

II, 42 W rzeźbie hinduskiej często powtarza się postać dziewczyny (jakszi) pod drzewem, ulubiony motyw tamtejszych artystów, szeroko rozpowszechniony jako symbol płodności natury. Nawiązując do dawnych tradycji, wyraża on całą specyfikę hinduskich wyobrażeń, spisanych później, przez Kalidasę w uroczej opowieści „Malawika i Agnimitra". Jest to historia o drzewie Sasoka, które dotknięte przez niewinną dziewczynę, okrywało się mnóstwem pięknego kwiecia. W legendzie tej życie rośliny pozostaje w bezpośrednim związku z czystością i niewinnością kobiety. Więź człowieka ze światem wegetacji, wrażliwe wyczucie tętna rozwoju kwiatów czy krążenia soków z wolna wzbierających w drzewnym pniu —wszystkie te sprawy znajdowały wyraz w poezji hinduskiej. „Kocham kwiaty, one są moim rodzeństwem" — słowa te Kalidasa kładzie w usta Siakuntali, która całe swoje życie spędziła w kwitnącym lesie. Obraz kobiety splecionej z drzewem jak liana był w sztuce Indii równie rozpowszechniony, jak obraz matki z synem na kolanach w Europie.

Wyczucie świata roślin zbliża hinduskich mistrzów do późniejszych artystów perskich, którzy piękno kwiatów sławili w miniaturach i w ornamentach. Hindusów interesował jednak przede wszystkim nie tyle kwiat, co raczej dojrzewający lub zawiązujący się owoc. Roślinna płodność, powolny rozwój nasienia, ukazywana była w hinduskiej sztuce w sposób szczególnie wymowny. Wskutek tego odmienny był tam również ideał kobiety: postaci jej dawano zawsze kształty obfite i stała się symbolem rozrodczych sił natury. W poezji hinduskiej porównuje się ją do okrągłego księżyca i giętkich pędów roślinnych, piersi jej do dyni, uda do pagórków nad rzeką. Taki sam obraz kobiecego piękna spotykamy nader często w literaturze hinduskiej. Przygody syna królewskiego w opowieści Dandina rozpoczynają się takim oto opisem kobiety: „Jej wspaniałe krągłe piersi przytuliły się do niego i okryły jego pierś, jak ciężkie, jesienne chmury okrywające w dzień deszczowy sklepienie niebios. Oczy jej rozbłysły głęboką namiętnością, podobnie jak na szczycie wspaniale wyrośniętej palmy bananowej ciemnieje otwierający się owoc".

W płaskorzeźbie z Bharhut metafora ta znalazła swój wyraz plastyczny. Podczas II, 42
gdy w Grecji porównywano postać kobiecą do dumnej palmy i porównanie to
wykuwano w smukłych posągach, obejmująca nogą pień dziewczyna hinduska por. I, 92
przypomina pnącze oplatające drzewo tropikalne. Plastyczność ludzkiego ciała doskonale pozwoliła oddać głęboka płaskorzeźba, która nie ujawniając tylnej płaszczyny tła, uwydatniła za to dobrze elastyczną materialność tworzywa. Okrągłe owoce odpowiadają kształtem okrągłości policzków, pełnym piersiom i silnym udom hinduskiej piękności.

Artystycznej dojrzałości i ekspresyjności plastyki hinduskiej dowodzi nieco późniejsza płaskorzeźba z Karli, przedstawiająca księcia z małżonką. Rzadko spotykana świeżość i naturalność dzieła, głębokie uduchowienie nagich ciał i zdrowa ich zmysłowość łączą się w zespół cech, jaki nie istniał w sztuce ówczesnego Zachodu, choć imperium rzymskie uważało się za spadkobiercę Grecji. W przeciwieństwie do jakszi z Bharhut, w postaciach fundatorów w Karli nie znajdujemy ani śladu pierwiastka mitologicznego. Forma plastyczna jest tu mniej stylizowana i nie tak ornamentalna; rzeźba ta nie została bynajmniej oschle potraktowana. II, 44

Specyficznym typem świątyni hinduskiej jest tak zwana czajtia. W budowlach tych nie miał spełniać się sakrament, jak w bazylikach chrześcijańskich. Słowo „czajtia" oznacza przedmiot kultu; w świątyniach tych znajdował się symbol praprzyczyny wszelkich rzeczy — stupa, która zachowując swój pierwotny kształt, była jednak przy tym wykonana w mniejszych rozmiarach. Czajtie najczęściej wykuwano w skale: w najtajniejszej głębi góry, w tej kości z kości ziemi, trwała pogrążona w ciemności mała stupa, nie wymurowana z pojedynczych głazów, lecz także wykuta z jednego tylko kamienia. Wokół niej znajdował się kolumnowy korytarz, w którym wierni odprawiali uroczyste procesje. Rozległość czajtii świadczy o wzrastającym znaczeniu gmin wiernych. Przekształcenie stupy w owalny kamień dowodzi, iż nabożeństwo polegało na oddawaniu czci relikwiom. Wejście do czajtii było bogato ozdobione i obramowane wielkim łukiem, tak zwanym oślim grzbietem, otoczonym łukami mniejszymi. Otwór, przez który wpadało światło do półmrocznej sali, tak zwane okno słoneczne, przywodzi na myśl rozetę gotyckiej katedry. Motywy na fasadach czajtii stanowią reminiscencje kształtów występujących w budownictwie drewnianym. Można sobie doskonale wyobrazić takie konstrukcje z podatnego giętkiego bambusu i ich

ozdoby wyrzeźbione w drzewie. Lecz przenosząc te formy na materię kamienia, architekci hinduscy przekształcili fasadę w zespół przeplatających się przeddaszy i balkonów, bez żadnego zaznaczonego punktu oparcia. Takie przenoszenie form budowli drewnianych na kamień występowało nie tylko w Indiach. Lecz w architekturze klasycznej, a nawet w architekturze islamu kamień żyje własnym życiem. Natomiast fasady hinduskich czajtii zachowały wiele cech nie zmienionego, pierwotnego sposobu budowania w drewnie, który wydaje się tu zastygły i skamieniały. Czajtie odznaczają się precyzyjnym stopniowym narastaniem efektów świetlnych, a także różnym natężeniem półmroku, przechodzącego ostatecznie w nieprzeniknioną ciemność głównego pomieszczenia.

W Indiach, a zwłaszcza w miastach, gdzie ludzie zajmując się handlem od dawna już utracili pierwotne związki z naturą, od VI wieku p.n.e. zaczęła rozpowszechniać się nauka, której głównym zainteresowaniem stała się ludzka osobowość i która opierała się na głębokim pojmowaniu duszy i natury człowieka. Założycielem owej nauki był syn królewski Gautama, który w poszukiwaniu najwyższej prawdy zrezygnował z bogactwa i sławy. Gautama, współczesny pierwszym greckim filozofom szkoły jońskiej, wystąpił przeciw zabobonom i przestarzałym tradycjom, głosząc wiarę w rozum i logiczne zasady poznania. Uważał, że osobowość ludzka kształtuje się pod wpływem tego, co człowiek przeżył, przecierpiał i przemyślał. Choć sam opuścił miasto, nie zakazywał ludziom pozostawać w gromadzie, domagając się jednak, by umieli poskramiać swe namiętności. Brał ubogich w obronę, lecz żądał od nich, by cierpliwie znosili swą niedolę, stanowiącą niezbędną część życia. Wzywał ludzi od oderwania się od spraw przemijających i nietrwałych i był nawet gotów cały ziemski świat uznać za zwodniczą złudę.
Początkowo zasięg nauki Gautamy był dość ograniczony. Lecz w III wieku p.n.e. król Aśioka okazał się gorliwym zwolennikiem i propagatorem doktryny Gautamy, nazwanego Buddą, czyli „przebudzonym". Choć sam daleki był od wszelkich wyznawanych religii, Budda ogłoszony został świętym. Wokół miejsca, gdzie spędził życie, zakładano klasztory i wznoszono kaplice. W celu jednak rozpowszechnienia buddyzmu wśród ludu trzeba było go zmieszać z dawnymi kultami hinduskimi i stąd nauka ta została przekształcona w podobnym trybie, co uznany przez Rzym chrystianizm pod wpływem wierzeń antyku i barbarzyńców. Budda obojętnie odnosił się do przemijającego świata, jego idee nie mogły więc być ożywcze dla sztuk plastycznych, które przecież zajmowały się właśnie zwodniczym złudzeniem. Od chwili jednak, gdy buddyzm zetknął się z dawnymi pojęciami artystycznymi i mitologicznymi, powstał w sztuce nowy obraz człowieka.
Najstarsi rzeźbiarze buddyjscy nie wykraczali poza ukazywanie scen z ziemskiego życia Buddy. W pierwszych wiekach naszej ery ukształtował się w Gandharze, na zachód od Indii, typ posągu nauczyciela, stanowiący nie tyle przedmiot kultu wiernych, ile raczej idealny wizerunek człowieka. Znane są dwa sposoby przedstawiania Buddy: pierwszy polega na ukazywaniu go, jak naucza w uroczystej postawie stojącej, w luźnej szacie, z ręką wyciągniętą do błogosławieństwa. Źródeł takiego ujęcia szukać należy w statuach greckich myślicieli, które mogły były przedostać się na Wschód w wyniku podbojów Aleksandra Macedońskiego i pierwszych kontaktów Indii z Zachodem. Humanistyczne pierwiastki greckiej

kultury pobudzały tendencje kształtujące się wówczas na Wschodzie. Druga grupa posągów przedstawia Buddę siedzącego ze skrzyżowanymi nogami. Jest to już postać wyraźnie hinduska, jej wzory spotykamy w najstarszej sztuce Indii. Siedzący Budda jest w większym jeszcze stopniu wyrazicielem ideału „przebudzonego" człowieka, pogrążonego w głębokim zamyśleniu. II, 55
Figura człowieka siedzącego na skrzyżowanych nogach ma swój odpowiednik w wizerunkach staroegipskich pisarzy. Lecz Egipcjanin, mimo iż spojrzeniem wybiega w dal, dobrze jest osadzony w czasie teraźniejszym i żyje pełnią ludzkiej egzystencji. Całej zresztą sztuce starożytnej, nie wyłączając egipskiej, obcy był ów stan medytacji, absorbującej człowieka oderwanego od wszelkich spraw doczesnych. Widać stąd wyraźnie, iż nowość sztuki buddyjskiej polegała na pierwiastku uduchowienia, jakiego nie spotykaliśmy w uroczych, naiwnych II, 41, 44
zabytkach bramińskich. Wizerunki Buddy nie przejawiają wprawdzie tak wielkiej i tak świadomej siły moralnej, jak postaci greckich bóstw i bohaterów, lecz mimo wszystko sztuka ta odkrywa wewnętrzny świat człowieka i nadaje jego obrazowi piętno szczególnej godności. Podobne skupienie sugeruje słuchaczom hinduska muzyka, przerywana długimi pauzami, które pozostawiają człowieka w ciszy, sam na sam ze sobą.
Całe ujęcie hinduskiego posągu Buddy różni się gruntownie od rzeźby bramińskiej. Ściśle frontalnie i symetrycznie skomponowana postać tworzy formę geometryczną dającą się wpisać w trójkąt. Niekiedy do tylnej strony rzeźby przylega ogromna aureola, której pierwotnym zadaniem było li tylko akcentowanie zarysu głowy i sugerowanie promieniowania ludzkiej siły życiowej. W sztuce buddyjskiej aureola rozwija się w geometryczny ornament, który łącząc się z postacią Buddy, potęguje jeszcze jej nieruchomość. W przeciwieństwie do zmysłowej obfitości kształtów płaskorzeźby z Bharhut, nagość Buddy potraktowano z obojętnością ascezy. II, 42
W tych rzeźbionych aktach ciało mniej ma do powiedzenia niż w przypadku przyodzianego w szaty posągu chrześcijańskiego. por. II, 55
W oparciu o wyżej opisane założenia powstały w Indiach w pierwszym tysiącleciu n.e. liczne znakomite wizerunki Buddy. Na pierwszy rzut oka wydają się zamknięte w sobie, zimne i pozbawione wyrazu. Dżawaharlal Nehru w książce swojej „Odkrycie Indii" jednak dowodzi, że owo pierwsze wrażenie jest zwodnicze. „Przy powtórnym oglądaniu odnajdujemy przecież za tymi spokojnymi, niewzruszonymi rysami namiętność i żywość usposobienia, jakże daleką i o ileż potężniejszą od wszelkich popędów i impulsów, jakich sami doświadczamy. Oczy Buddy są przymknięte, lecz, emanuje z nich niewątpliwa siła ducha, a witalna gotowość do czynu przenika całe jego ciało". Wyjątkową pięknością odznaczają się głowy Buddy z Jawy. Sztuka Wschodu wykazała tu dążność do stworzenia II, 46, 54
wizerunku człowieka idealnego, nie znaną twórcom muzułmańskim, lecz którą przejawiali także artyści Bizancjum i średniowiecznego Zachodu.
W tych rzeźbionych obliczach buddyjskie oderwanie się od świata znalazło wyraz urzekającego spokoju. Twarz Buddy, której proporcje i regularne rysy nasuwają niemal porównanie z głowami greckimi, dzieli się zazwyczaj na trzy równe części, obejmujące czoło, nos i brodę. Ten właśnie podział dowodzi, że ideał grecki był po części zrozumiały i osiągalny dla artystów hinduskich. W odróżnieniu zresztą od głów klasycznych z V wieku i o wiele silniej niż sztuka grecka z IV wieku,

rzeźba hinduska przywiązuje wagę do delikatnego modelowania i stopniowego zestawiania płaszczyzn. Wydaje się, że znaleziono nawet sposób oddania opalonej od słońca skóry młodzieńca. Dzięki tym cechom wizerunki Buddy bliższe są zabytków sztuki średniowiecznej na Zachodzie niż dzieł starożytnych. Przestrzeganie jednego, określonego typu ikonograficznego nie wykluczyło bynajmniej wielkiej rozmaitości w tym zespole rzeźb, co pozwala nam przypuszczać, że artyści hinduscy cieszyli się znaczną swobodą twórczą. Szczególnie znakomita głowa Bodhisattwy, znajdująca się obecnie w Kopenhadze, odznacza się wielką subtelnością II, 46 rysów, tchnących wyrazem duchowej kontemplacji. Mocno nad szczupłą twarzą rozbudowane nakrycie głowy potęguje plastykę rzeźby. Bardziej młodzieńcza jest głowa Buddy z Borobuduru, o twarzy pełnej, niemal mięsistej, z lokami włoII, 54 sów płasko przylegającymi do sklepienia czaszki, w jakiś sposób spokrewniona z greckim kurosem. Powstały później Budda z Syjamu ma otwarte czoło, wąskie II, 53 jak szparki oczy pozbawione brwi, jego wargi ozdabia uśmiech. Jakiś odcień dworskiego wyrafinowania czyni tę twarz odrobinę zmanierowaną.

Szczytowy punkt rozwoju kultury hinduskiej przypada na epokę potężnej dynastii Guptów (320—480). Najstarsze, pierwotne wierzenia religijne wyrażają się obecnie w niezwykle dojrzałych formach artystycznych. „Siakuntala" wywodzi się ze. starej epickiej legendy, która miejsce w sztuce znalazła już na długo przed Kalidasą. Lecz dopiero w IV wieku n.e. wielki twórca hinduski przekształcił ów mit w dramatyczny poemat. Miłość dochodzi tu do głosu w sposób tak głęboko ludzki, że podobnej nie znajdziemy w żadnej z tragedii greckich, nawet u Eurypidesa. Nie darmo porównywano „Bhawabhuti", dramat jednego z późniejszych poetów hinduskich, do ,,Romea i Julii" Szekspira. W dziełach Kalidasy najbardziej istotne są nie tajemnicze, zrządzeniom losu podległe wątki rozgrywającej się akcji, lecz różnorakie, subtelnie scharakteryzowane stany duchowe i przeżycia bohaterów. Akcja rozwija się w specyficznym.opóźnionym rytmie: mieszają się tu elementy wspomnień i wahania, zawstydzenia i zdobywczego poczucia mocy, a także niezdolność do miłości. A postać błazna, jakże mądrze i subtelnie podkreślająca wszystko, co piękne i wzniosłe, przypomina owych znacznie od niej młodszych wesołków, którzy później staną się rekwizytem dramatów Szekspirowskich. Poeci hinduscy równie byli dalecy od buddyzmu, ograniczonego do wąskiego kręgu elity, co od dawnych kultów bramińskich. W licznym gronie książęcych dworzan rozkwitała sztuka, stanowiąca całkowite przeciwieństwo prostych form twórczości ludowej, żywiołowej i naiwnej.

Jak nigdzie dotąd, kierunek symboliczny znajduje w poezji hinduskiej podatny grunt. Mniemano tu, iż dzieło sztuki jest tajemnym znakiem, który musi zostać przez czytelnika rozszyfrowany i wymaga od swego odbiorcy postawy aktywnej, niejako bezpośredniego udziału w twórczości artystycznej. Tylko pod tym warunkiem odsłonić mogło swój pełny sens i mówiąc słowami starych hinduskich mędrców, rozwinąć się w kwiat (dwani). Takie rozumienie sztuki otwierało artystom możliwości nie istniejące w dawnej, naiwnej twórczości. Zachęcało do bardziej wszechstronnego opracowywania wszystkich dzieł przedstawiających, pozostawiając przy tym wielką swobodę ludzkim doznaniom. Lecz symbolizm sztuki hinduskiej zawierał także wiele elementów oderwanych i niejasnych, w jego wieloznaczności gubiła się niekiedy zasadnicza treść obrazu. Dlatego dzieła te

nigdy nie nabrały prawdziwie ogólnoludzkiego znaczenia utworów greckich lub średniowiecznych.

Osobliwe połączenie różnych kierunków artystycznych z epoki dynastii Guptów obserwujemy na słynnych freskach świątyń skalnych w Adzancie. Legenda głosi, iż Budda w ciągu kolejnych swoich wcieleń przebył wszystkie stany życiowe. Dzieje Buddy, ukazane przez malarzy na ścianach owych skalnych świątyń, stały się więc obszernym, heroicznym poematem, odzwierciedlającym życie Indii w połowie pierwszego tysiąclecia. Mamy tu sceny wojenne, polowania, uroczyste wjazdy na słoniach w asyście świty, przyjęcie posłów, spacery księżniczki, rozdawanie jałmużny żebrakom, tańce i koncerty. Oglądamy także intymne sceny z życia domowego: półnaga piękność, obwieszona drewnianymi bransoletami i innymi ozdobami, dopełnia toalety w asyście dwóch opalonych na brąz służebnic. Możemy zajrzeć do jednego z domów i zobaczyć parę kochanków, splecionych uściskiem na łożu. Szczególne mistrzostwo wykazali artyści w przedstawianiu zwierząt, walczących byków, słoni, antylop i danieli oraz myśliwych na czatach. Przed naszymi oczami przesuwa się pełny obraz bujnej egzystencji. Nawet irańscy miniaturzyści nie potrafili tak żywo namalować postaci.

Bogactwo fresków Adżanty, całe to nagromadzenie postaci i przedmiotów i to dominowanie ciał gęsto zapełniających płaszczyznę, łączy się z dawniejszymi, lokalnymi tradycjami. Obrazy te przypominają również starą klechdę hinduską, jej przeplatające się wątki i dygresje, jej barwne mity i fantastyczną, pełną afirmacji życia zmysłowość scen miłosnych; tak właśnie opisuje Dandin historię pustelnika, którego uwodzi i oszukuje przebiegła hetera. Nawet hellenistyczna opowieść awanturnicza wydaje się bardziej uporządkowana i w układzie swym bardziej logiczna. Hinduscy artyści i narratorzy usiłowali ukazać życie w całej jego różnorodności. A przecież cała ta zmysłowość i całe to bogactwo życia było dla nich jedynie iluzją, czczym mamidłem były dla nich te piękne, uwodzicielskie kobiety: czytelnik przekona się o tym na końcu opowiadania, gdy wszystko rozwieje się jak sen. Również i sam Budda, który na freskach Adżanty pogrążony jest w rozmyślaniach, potwierdza całą swą postawą, iż zgiełk życia stanowi jedynie ziemską pokusę, przed którą należy się uchronić, wyzbywając się wszelkich namiętności. Widzów współczesnych w malowidłach tych najbardziej zachwycają pełne uroku postaci kobiece. Te smukłe, dumne istoty, o delikatnych rysach II, 45 twarzy i oczach w kształcie migdałów, przypominają damy dworskie Piera delia Francesca, mimo iż malarze hinduscy przedstawiali wszystko bardziej lekko i subtelnie, mniej materialnie niz w artystycznej praktyce renesansu.

Od wieku VI do XII obserwujemy w sztuce Indii wzmożenie kontaktów z tradycjonalnym kultem starego braminizmu, który zresztą nigdy w tym kraju nie zaniknął całkowicie. W Indiach istniały i rozwijały się obok siebie różne religie, które nie współzawodniczyły ze sobą tak zaciekle, jak to bywało w zachodniej Europie. Buddyzm i jego szczytne moralne ideały nie zostały całkowicie zepchnięte ze swej pozycji i oddziaływały na dawną religię braminów, gdy w V wieku zaczęła umacniać się ńa nowo. Bramini, mimo iż opierali się na starych księgach wedyjskich, nie mogli sprzeciwić się przyjęciu Buddy do panteonu hinduskich bogów. W połowie pierwszego tysiąclecia sztuka braminów doszła do szczytu panowania, by w następnych wiekach znów ulec stopniowej regresji.

Bujnie rozwijająca się w Indiach twórczość neobramińska określiła w zasadniczy sposób podstawowy charakter całej późniejszej sztuki hinduskiej. Wyrazem jej rozpowszechnienia w Indiach i w krajach ościennych były licznie powstałe szkoły, kierunki i ośrodki artystyczne. W samych Indiach rozróżniamy bujną i raczej ludową twórczość Południa od bardziej arystokratycznej sztuki terenów północnych, powściągliwszej w przejawach i surowszej w formie. Między VII i IX wiekiem
II, 50 sztuka neobramińska przenosi się na wyspę Jawę: Borobudur jest tam jednym z najwybitniejszych zespołów zabytkowych. W drugim tysiącleciu w sztuce indojawańskiej coraz bardziej przeważają lokalne elementy malajskie. Najstarsza sztuka Indochin również miała początkowo charakter hinduski: stwierdzić to można na przykładzie takich zabytków, jak świątynia Angkor-Vat. Później rozwinęła się sztuka Khmerów w Kambodży i syjamska sztuka Tailandu. Tradycje hinduskie krzyżowały się tu z wpływami chińskimi. Sztuka buddyjska rozwijała się w Burmie i Syjamie jednocześnie ze sztuką bramińską: tamtejsze świątynie nie posiadają niemal żadnego wystroju rzeźbiarskiego, lecz architektonicznie są dość blisko spokrewnione z bramińskimi budowlami w Indiach.

Sztuka neobramińska wyrastała w Indiach z trwałego podłoża mitologicznego. Mityczne legendy, wzbogacone ludową inwencją, przedstawiane były w starodawnych dziełach, takich jak „Mahabharata" czy ,,Ramajana", i opierały się na idei panteonu licznych bogów, wśród których najważniejsi byli Brahma, Wisznu i Siwa. Bogów nie oddzielała od ludzi żadna bariera. Przychylny ludziom Wisznu zstępował na ziemię (Avatara), przybierając najrozmaitsze postaci: ryby, żółwia lub nawet samego Buddy. Bóg Siwa niósł ze sobą zniszczenie: był przyczyną wszelkich ludzkich nieszczęść, lecz zarazem był także błogosławieństwem dla świata, gdyż przygotowywał powstawanie nowych form; był on symbolem płodnych sił natury. Hinduski panteon był niezwykle ruchliwy, bogowie wciąż przybierali coraz to inne postaci, ustawicznie o coś walczyli, o coś zabiegali i przeobrażali się. Boskość ich natury polegała wyłącznie na nieśmiertelności.

W Egipcie ideę naturalnej odnowy wyrażał mit o bogu Ozyrysie. Ta sama idea w neobraminizmie przejawiła się uświęceniem płciowego obcowania, które zdaniem starożytnych mieszkańców Indii wzmaga poczucie witalnej siły i reprezentuje pradawne moce przyrody. Hegel, który nie umiał wyzwolić się z uprzedzeń zachodnioeuropejskich, uważał, że Hindusi żywią poglądy podobne do majaczeń palaczy opium, budujących sobie ze snów własny świat i szczęście polegające na obłędzie. Ogarniało go przerażenie na samą myśl, że bóg Siwa sto lat spoczywał w objęciach swojej małżonki, i uważał, że sztuka hinduska, która tego rodzaju wierzenia wydobywa na światło dzienne, jest na niższym szczeblu rozwoju niż egipska.

Istotnie: bujna, niekiedy wręcz nieokiełznana fantastyka sztuki neobramińskiej różni się diametralnie od wzniosłej prostoty Wedów, najstarszej poezji Indii. Wywołuje też czasem wrażenie nieco odstraszające, ponieważ pierwotne odczucie natury dochodzi w niej do form już przesadnych, a bramińskie legendy są zbyt rozbudowane i nie pozostawiają żadnych niedomówień. Siły przyrody, które w okresie poezji wedyjskiej tłumaczono wprawdzie dość mgliście, lecz zawsze jako harmonijną całość, obecnie wcielają się w starannie opracowane różnorodne kształty plastyczne, właściwe epokom znacznie już bardziej rozwiniętym. Wykute

w kamieniu, mają wszelkie cechy maszkar lub potworów, a to odrażające wrażenie wynika z połączenia fantastycznej treści z niemal pedantycznym odtworzeniem szczegółów.

Najpiękniejsze formy twórczości neobramińskiej powstały tam, gdzie sztuka stykała się bezpośrednio z naturą, zwłaszcza ze światem roślin i zwierząt. W starych legendach hinduskich zwierzęta miały ogromne i wielorakie znaczenie. Sami bogowie przede wszystkim przybierali w swych przeobrażeniach postaci zwierzęce, na przykład bóg doczesnej mądrości, Ganesia, ukazywany był z ciałem dziecka i ogromną głową słonia, podobnie jak egipski bóg Anubis — z głową szakala. Lecz i poza tym starożytni Hindusi interesowali się stale zwierzętami. Kriszna gromadził je wokół siebie jak Orfeusz, a Judiszitra nawet progu raju nie chciał przestąpić bez swego ulubionego psa.

W sztuce plastycznej żywy stosunek do natury przejawia się najdobitniej w płaskorzeźbie *Gangawatarana,* czyli Zejście Gangesu na ziemię w Mamallapuram; II, 48
tematem jej jest legenda zamieszczona w poemacie „Ramajana". Król Bagirata uprosił najwyższe bóstwo, Brahmę, aby rzeka Ganges nawodniła ziemię. Rwący nurt rzeki okazał się jednak tak silny, iż nawet Siwa, który próbował ją zatrzymać, porwany przez wodę, omal nie został spłukany do podziemnego królestwa. Za karę zamknął Ganges w puklach własnych włosów, lecz Bagirata nie ustawał w błaganiach, aby pozwolił wodom znów spłynąć na ziemię. Ogromna płaskorzeźba w Mamallapuram ukazuje ten właśnie moment: wokół spadających z wysokości, wód zebrał się tłum ludzi i zwierząt. Legenda bramińska, uosabiająca siły przyrody w postaciach bóstw, na płaskorzeźbach w Mamallapuram przywrócona została do życia w swej pierwotnej formie. Zmysł obserwacji artystów hinduskich, ich umiejętność obracania w dzieło sztuki tego, co postrzegali bez fantastyczno-poetyckich dodatków, świadczą o zdecydowanie realistycznych tendencjach sztuki hinduskiej. Warto również pamiętać, że od czasów dynastii Maurjów istniał w filozofii hinduskiej silny kierunek materialistyczny, który zakładał, że podstawą wszelkiego poznania jest bezpośrednie doznanie, i zwalczał zabobony wszelkiego autoramentu. Większość filozoficznych dzieł materialistycznych została jednak przez braminów zniszczona.

Hindusi uważali, że sztuka nie ma ani naśladować, ani przekształcać natury, lecz że ma być jej przedłużeniem: akcja na płaskorzeźbie w Mamallapuram toczy się zgodnie z tym poglądem pod gołym niebem, kompozycja nie jest niczym ograniczona, postaci przebywają w przestrzeni rzeczywistej i wszystko, podobnie jak łożysko rzeki, w którym płynie, wykute zostało w ogromnej skale. Wokół tryskającego strumienia wody zebrali się wszyscy mieszkańcy świata, ludzie i zwie- II, 49
rzęta: ogromne słonie, lwy, garbata zebu, zwinne kozice, łosie, ptaki oraz mnóstwo ludzi, wśród których poznajemy obok świątyni bramińskiej również i fakira. Zwierzęta idą do wody, żeby ugasić pragnienie, ludzie — aby dokonać rytualnych ablucji.

Płaskorzeźba *Gangawatarana* nasuwa porównanie ze skalnymi wizerunkami zwierząt w południowej Francji. Lecz dzieła hinduskie zajmują większą powierzchnię, kompozycja ich jest bardziej zwarta i przepojone są całkowicie ideą jedności człowieka i zwierzęcia, nie znaną jeszcze ludziom pierwotnym. Tak prawdziwie jak w Mamallapuram odtworzone postaci zwierzęce spotykać będziemy jeszcze

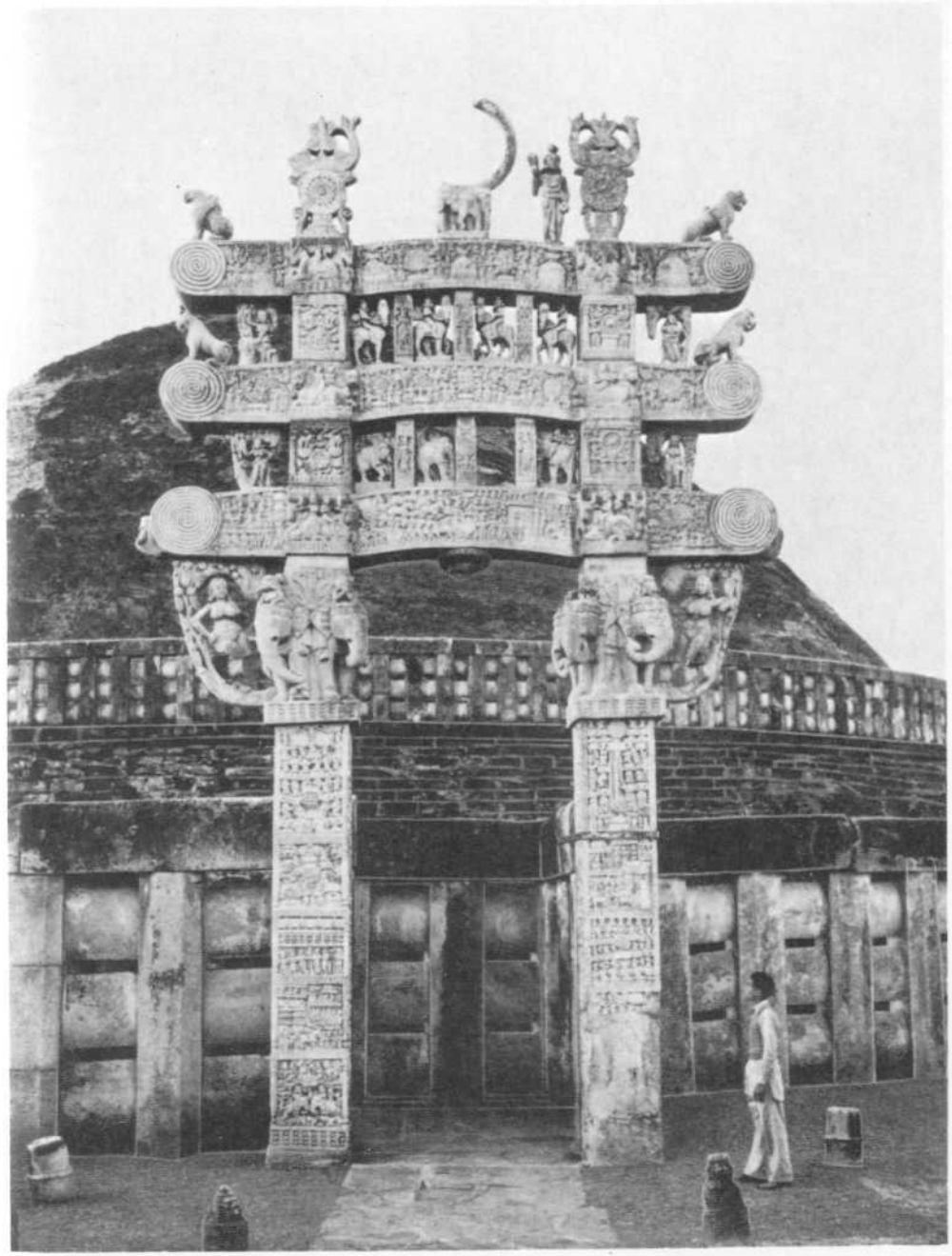
później zarówno w Indiach, jak i na terenach sąsiednich. Będą to najczęściej hinduskie posągi zwierząt indyjskich, byków lub słoni, ustawione na małych dziedzińcach lub przed wejściem do świątyń w taki sposób, jakby przypadkiem przedostawszy się za święte ogrodzenie, przystanęły i pasły się spokojnie. Hin-
por. I, 61
dusi nie znali żadnych kompozycyjnych schematów, jakie stosowano w Egipcie,
i I, 44
Asyrii lub Chinach, a kultowy w gruncie rzeczy charakter sztuki neobramińskiej
s. 64 i 65
w postaciach zwierząt zaznacza się bardzo słabo.
II, 47
Najważniejszymi neobramińskimi zabytkami sakralnymi są hinduskie świątynie. Do najpiękniejszych należą, pochodzące z X i XI wieku, budowle w Khadzuraho i Bhuwaneszwarze. Stupa w Borobudurze na Jawie wzniesiona została wcześniej, już w VIII wieku. Spośród świątyń późniejszych najwybitniejsza znajduje się w Madurze i pochodzi z XVII wieku.

Świątynie hinduskie opierały się na różnych wzorach, formy niektórych z nich wywodziły się z celi ascetów. Można rozróżnić dwa zasadnicze typy świątyń, występujące jednocześnie lub prawie jednocześnie w ogromnej ilości najrozmaitszych wariantów. Bardzo rozpowszechniony — zwłaszcza na Północy — i poświęcony opiekuńczemu bogowi Wisznu był typ sikhara. Świątynia tego rodzaju miała kształt wysokiej, spiczastej wieży i uformowana była wyraźnie na wzór drewnianych dachów dawnych chat wiejskich. Linie konturów świątyń typu wimana, spotykanych częściej na Południu i również poświęconych Wisznu, były mniej rozwinięte i bardziej odpowiadały wymogom kontemplacji. Świątynia była kształtem nieco zbliżona do półkuli, co przemawiałoby za jej spokrewnieniem ze stupą, której forma przetrwała w Indiach do końca pierwszego tysiąclecia. Symbolika świątyń hinduskich jest bardzo wieloznaczna. Budowle o kształtach schodkowych mają wyobrażać stopniowe wstępowanie do nieba, w typie świątyni-wozu na kołach odzwierciedla się idea zstępowania boga na ziemię. Poszczególnych rodzajów hinduskich świątyń nie da się ściśle wyodrębnić, wszystkie, z buddyjskimi włącznie, mają więcej cech wspólnych niż odmiennych.

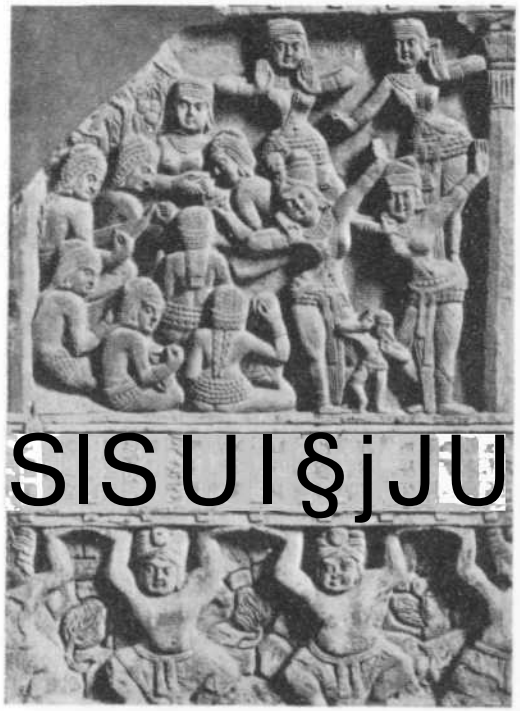
Świątynie hinduskie składały się zazwyczaj z trzech części: krytej hali kolumnowej, do której mieli dostęp wierni, zamkniętego przedsionka oraz sanktuarium, nad którym wznosiły się wysokie wieże; wiele świątyń przygotowanych było na przyjęcie ogromnych rzesz pielgrzymów, lecz najważniejszą C7ˆścią świątyni pozostawało zawsze ze wszystkich stron zamknięte miejsce święte, uwieńczone wieżą mniej lub bardziej strzelistą i górującą wysoko nad całą okolicą.

W tej dominacji ogromnych wież, jak również w pomnikowym charakterze samej świątyni wyrażał się nieskomplikowany światopogląd ludów pierwotnych. Nieprzypadkowo też późniejsze świątynie, jak na przykład budowla w Madurze ze swymi olbrzymimi, przytłaczającymi, wysoko sterczącymi wieżami, nasuwają
I, s. 65
analogie do starych świątyń asyryjskich z pierwszego tysiąclecia p.n.e. Trzy tysiące lat przeszło w Indiach niemal bez śladu, choć co prawda hinduskie budowle sakralne posiadają formy w jakiejś mierze stopniowo się nawars'wiające, z czym nie spotykaliśmy się ani w architekturze egipskiej, ani tez asyryjskiej.

Jeśli wzoru dla hinduskiej świątyni szukać będziemy w świecie przyrody, z całą pewnością zatrzymamy się na kaktusach. Nie oznacza to bynajmniej, iżby budowniczowie hinduscy chcieli naśladować kaktusy w kamieniu. Na kształty owych świątyń złożyło się oczywiście wiele najrozmaitszych elementów, lecz wydaje



40 Brama północna przy stupie w Sańczi



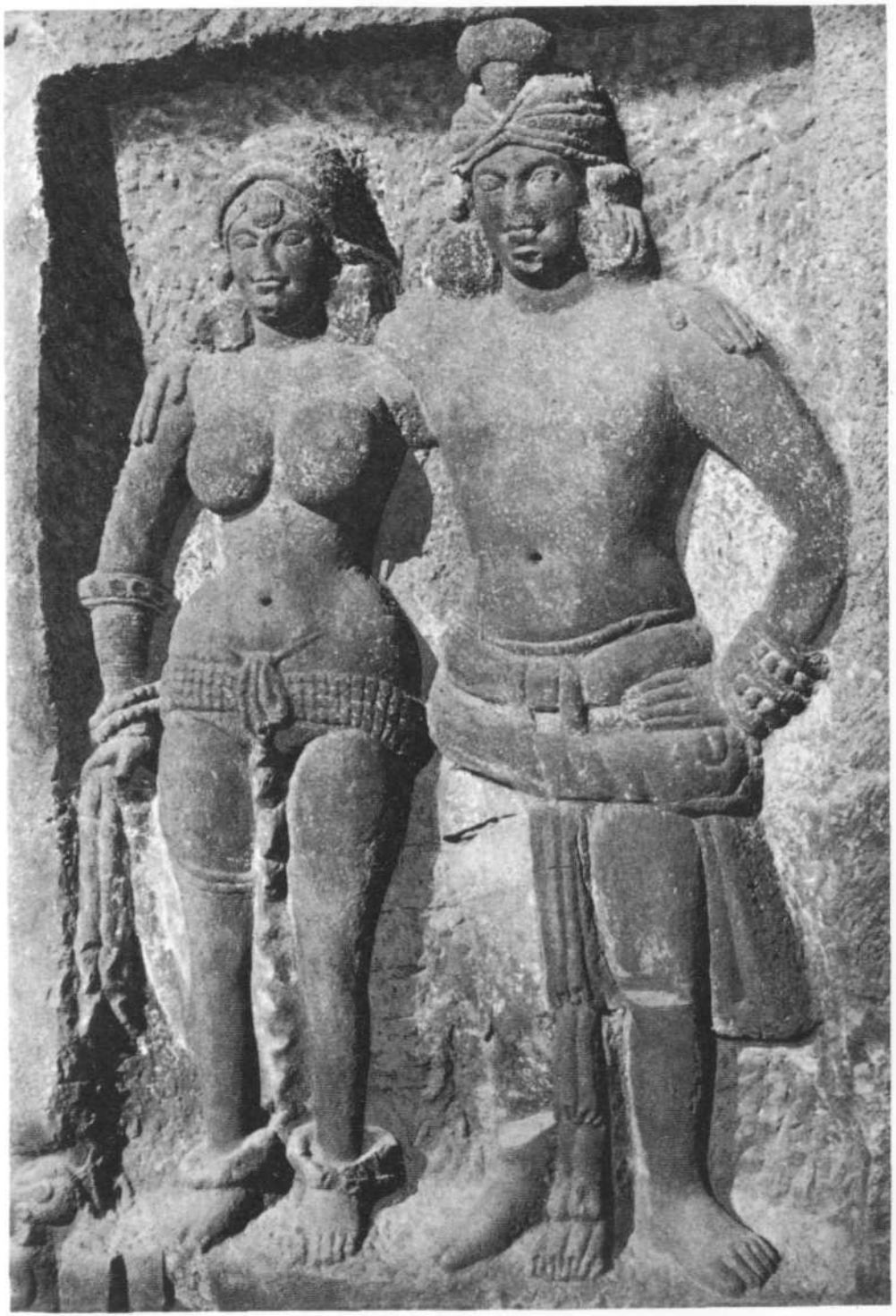
41 Taniec Apsaras, płaskorzeźba z Bharhut

SISUI§jJU

44 Para fundatorów z fasady czajtii w Karli

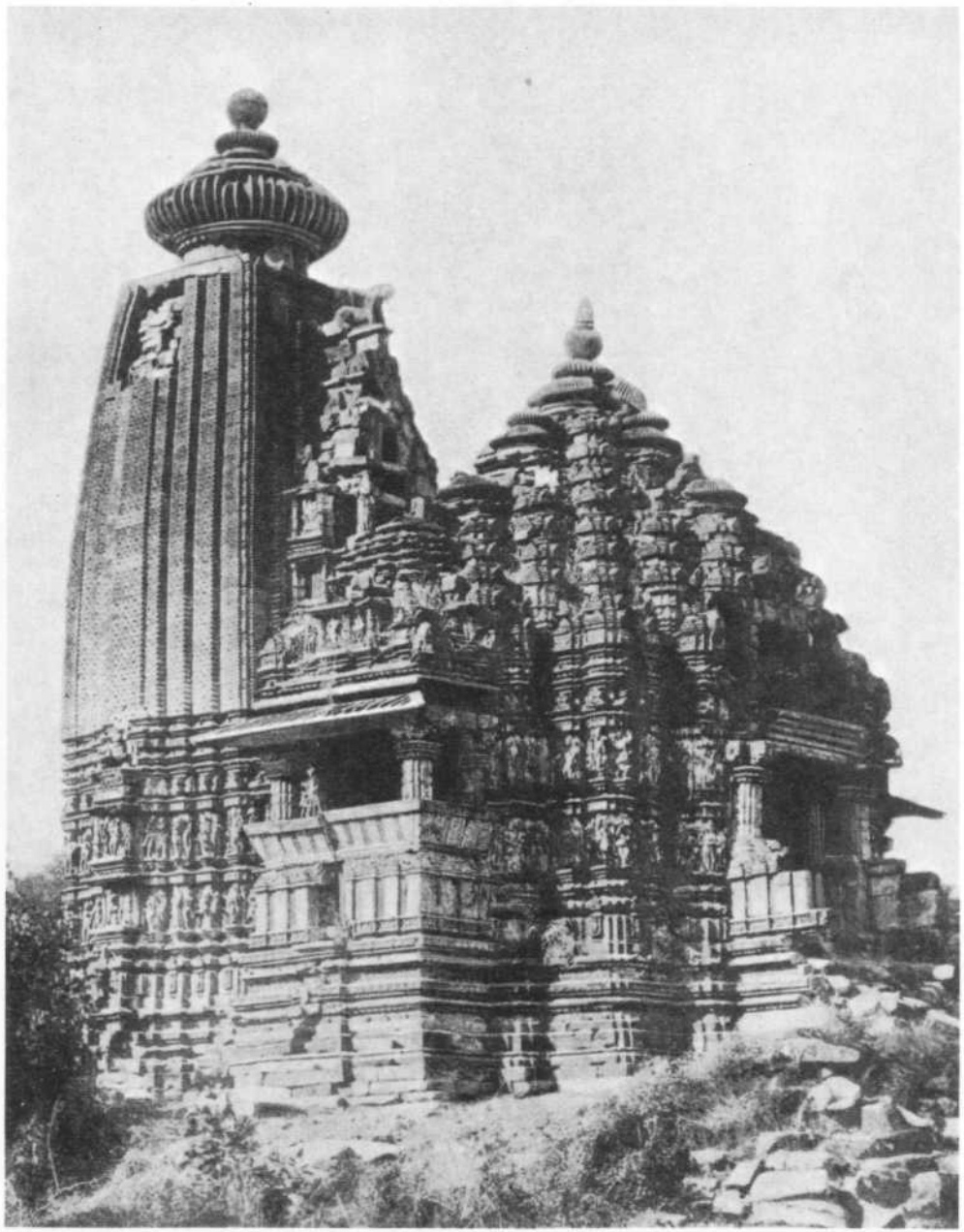
42 Jakszi z Bharhut

43 Rukmini z Nokhas, okręg Etah



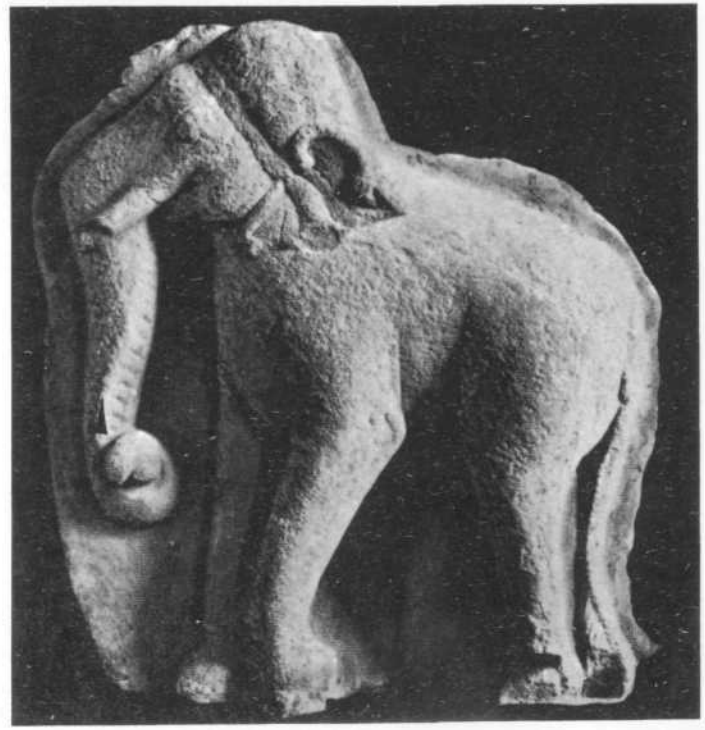
45 Portret kobiety, fragment malowidła z Adzanty, grota nr 17

46 Bodhisattwa, Jawa



47 Świątynia w Khadzuraho

48 Zwierzęta, fragment „Zejścia Gangesu", Mamallapuram

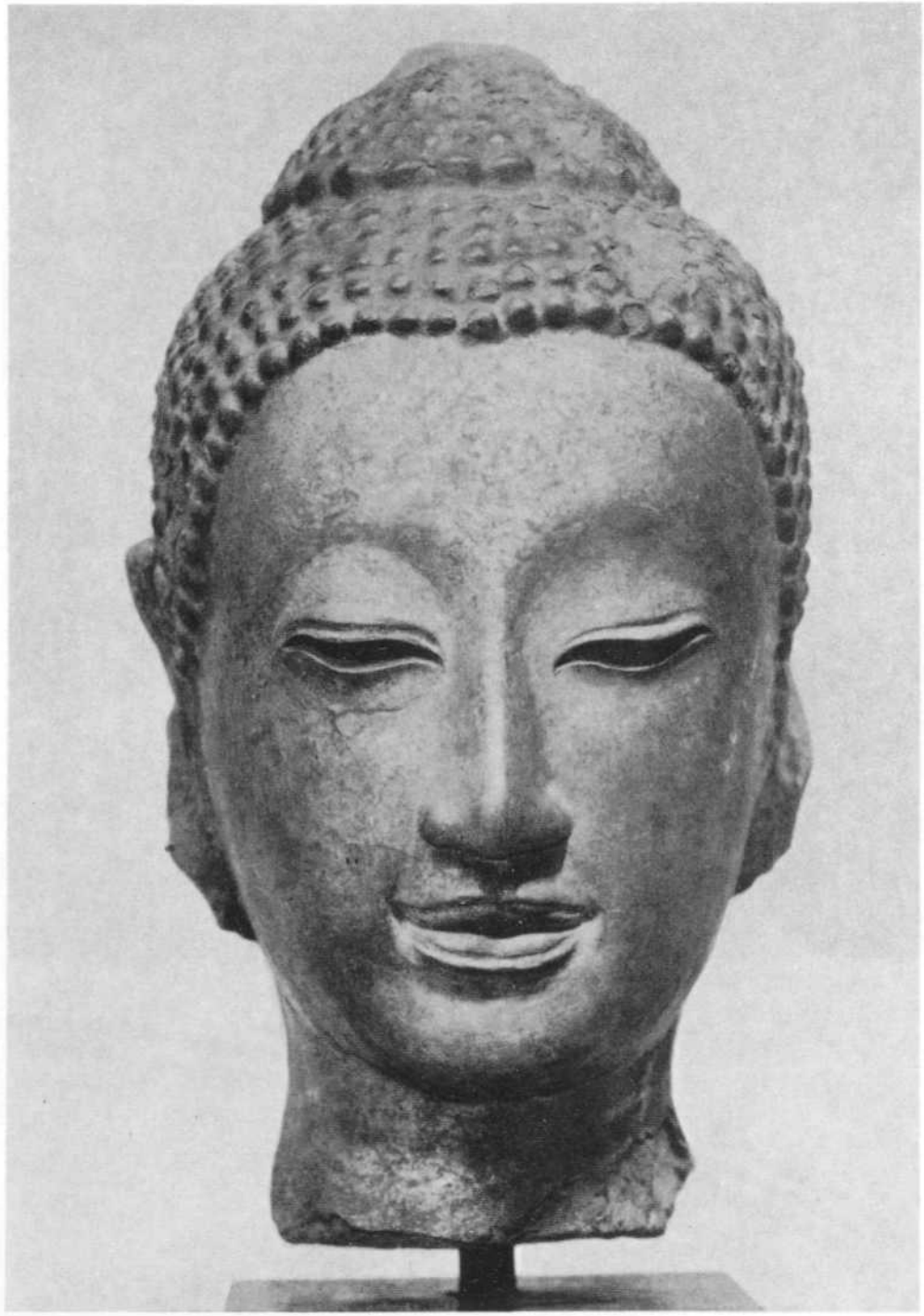


49 Słoń
z Tra-Kie w Czampa

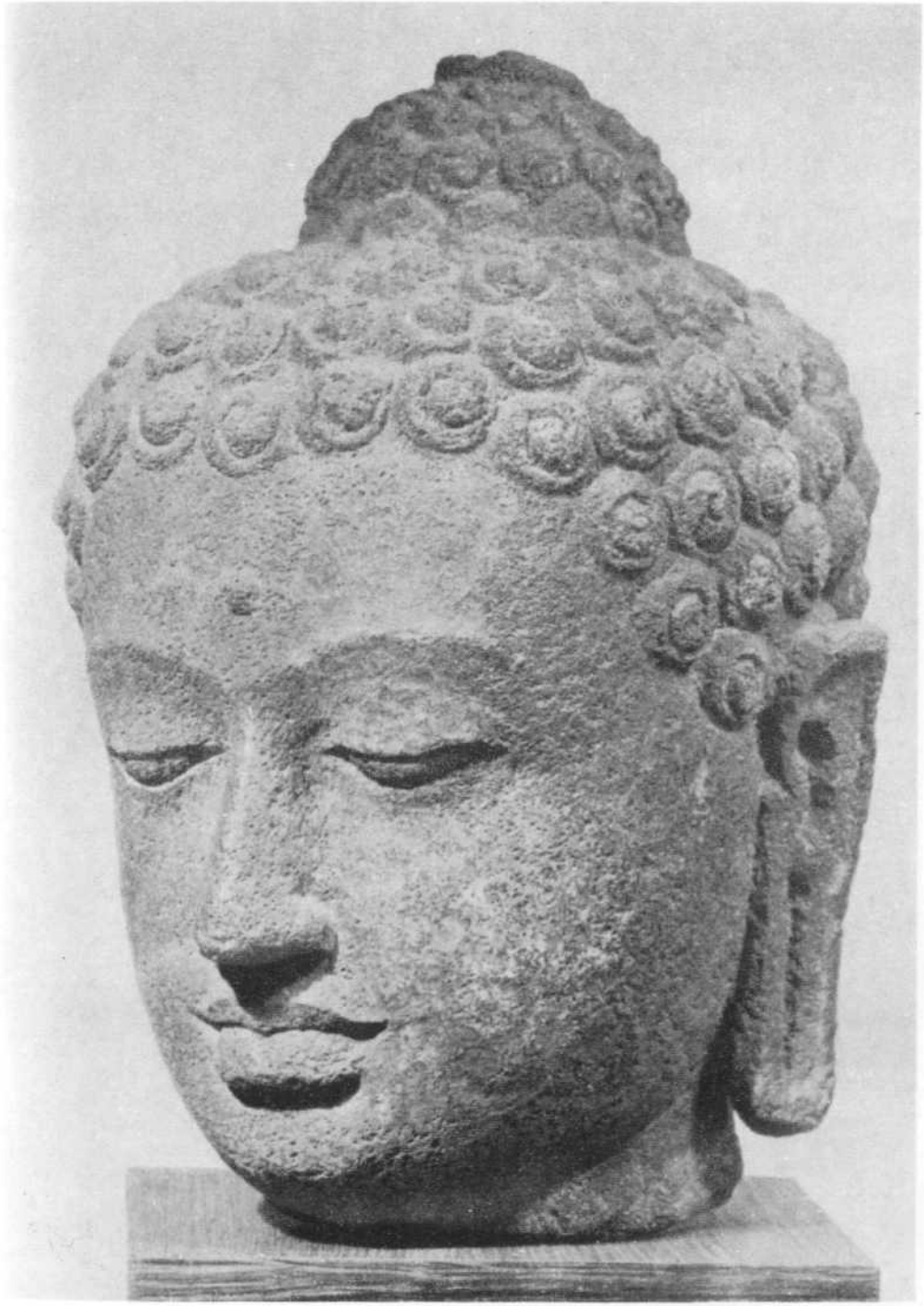
50 Dziewczyna u studni, płaskorzeźba stupy w Borobudurze, Jawa

51 Kobieta z dzieckiem, Indie centralne

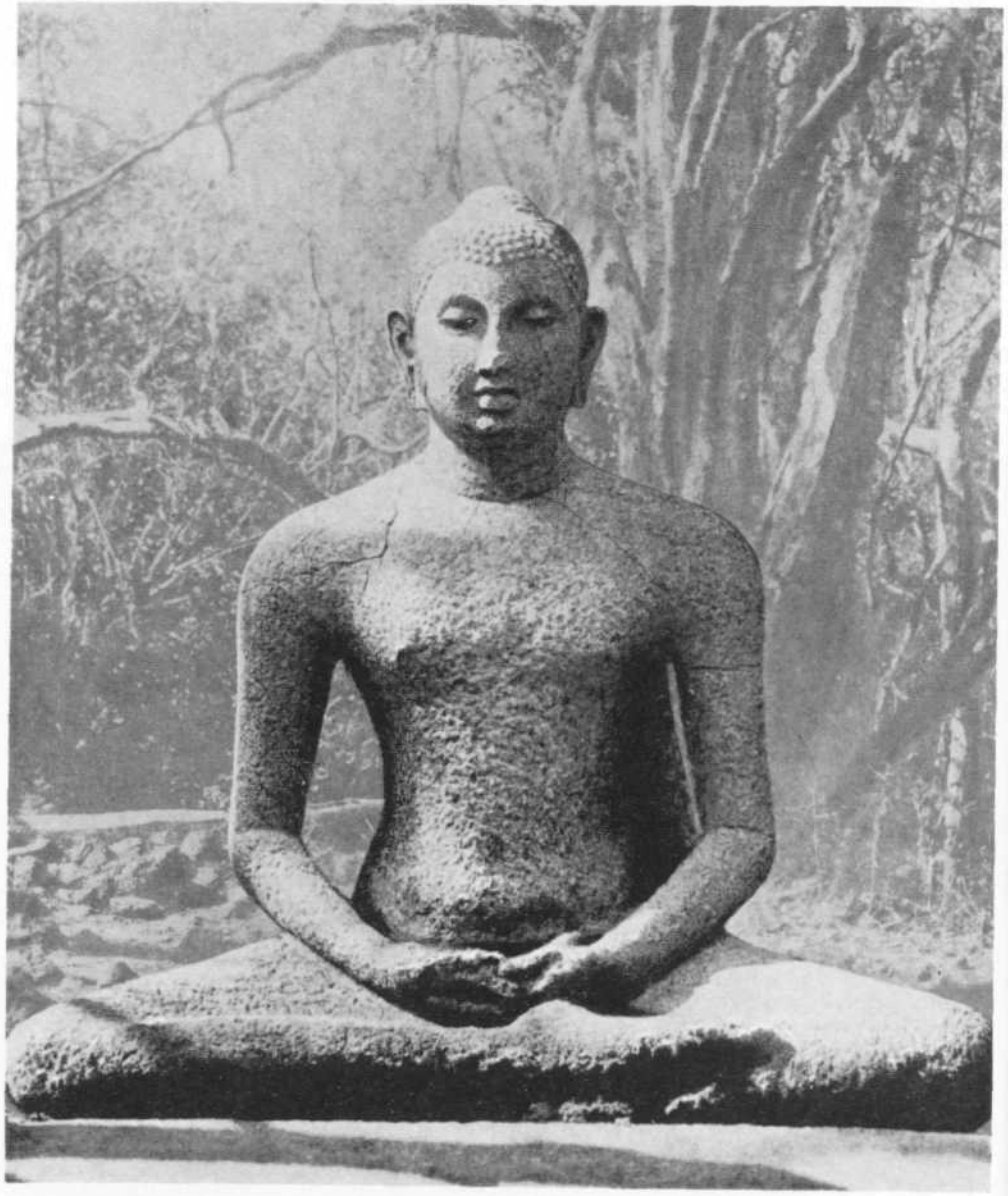
52 Rawana. Siwa i Parwati, płaskorzeźba w Kajlasanatha, Elura



53 Głowa Buddy, Syjam



54 Głowa Buddy, Jawa



55 Posąg Buddy z Toluvila Anuradhapura, Cejlon

się też prawdopodobne, iż twórcy tej architektury wśród licznych motywów uwzględniali także te gigantyczne, tryskające sokiem, tropikalne rośliny. Przypuszczenie to potwierdzałby fakt, że wieże hinduskich świątyń są w połowie wyraźnie pogrubione (jedynie późniejsze wieże na wrotach mają formę ściśle geometryczną). Jednocześnie cała ta organiczna siła nabrzmiewania i stopniowe, lecz niepowstrzymane narastanie mas architektonicznych wydaje się niejako zastygłe, skamieniałe i pod tym względem świątynie hinduskie nie odbiegają daleko od wykutych w skale czajtii lub stup. Jeśli nawet ich mury wzniesione są z kamieni lub cegieł, a w niektórych wypadkach widać nawet wyraźnie spojenia pomiędzy poszczególnymi warstwami budulca, to z daleka wydają się jednak jakby wykute z jednej bryły i nie ożywione żadnym ruchem.

W konstrukcji świątyni hinduskiej prześledzić można pewne określone zasady kompozycji. Wieżę główną na przykład często otaczają mniejsze wieżyczki. Korelacji brył, podporządkowującej wszystkie samodzielne elementy architektoniczne jednej całości, nie znano w Indiach wcale. Natomiast przeciwstawiano tu sobie niczym ze sobą nie połączone bryły małych wieżyczek (Bhuwaneszwara) i przylepiano je do masywu głównej wieży tak, że nieomal go przygniatały, albo też wiązano z głównym masywem balkony i całkowicie je z nim zespalano (Khadżuraho).

Oglądana z bliska, świątynia hinduska wcale jednak nie sprawia wrażenia, jakby była wykuta z jednej bryły. Dolna jej partia jest gęsto poczłonkowana licznymi gzymsami, a drobne te elementy nie przechodzą stopniowo ani w części większe, ani z kolei w całość. Warto tu również podkreślić, że budowli nic nie oddziela od gruntu, stoi ona bezpośrednio na ziemi. Co prawda można by w poziomo podzielonej dolnej części dopatrzyć się postumentu, a ogromny czop, odpowiadający parasolowatemu zwieńczeniu stupy, uznać za dach. W istocie stwierdzamy, iz w konstrukcji świątyni hinduskiej z omawianej epoki różne partie budowli występują w pewnej określonej kolejności, zaczynając od bazy, a kończąc na górnej części zamykającej; każda część ma własną charakterystykę, dokładnie uzasadnioną w książkach na temat architektury, i wszystko to daje nam prawo mówić o hinduskim układzie architektonicznym. Podziały poziome (jangha) są przy tym jednak tak liczne i drobne, iz sam masyw pozostaje nierozczłonkowany, wygląda tylko jakby był pręgowany. Natomiast górny, zamykający całość czop (kaladasadori) wydaje się bryłą samodzielną i z punktu widzenia architektonicznego nie może uchodzić za dach.

Wszystkie opisane cechy składają się na ogólne wrażenie, jakie wywiera hinduska świątynia. Kolosalnymi rozmiarami i mnóstwem trudnych do ogarnięcia wzrokiem szczegółów uzmysławia cały sposób myślenia braminów i całą, wypełnioną bajecznymi istotami, mitologię. Budowle te wydają się zrodzone ze ślepych i mrocznych soków ziemi. Są wprawdzie efektowne, bujność ich form przyciąga spojrzenia, lecz jest to niezdrowy urok woni tropikalnych kwiatów. Twórcza wola ludzi, którzy tak ogromne masy kamieni zdołali przekształcić w świątynie, budzi niewątpliwie podziw — lecz ich bezmiar przytłacza człowieka i trzeba by chyba było zabić w sobie uczucie i rozum, a może nawet całą ludzką naturę, ażeby w pełni docenić ich piękno.

Ważnym elementem hinduskiej architektury jest jej bogaty wystrój plastyczny.

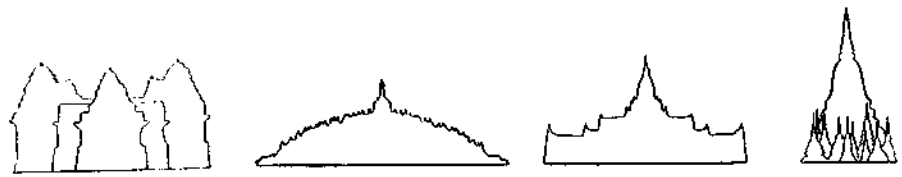
Sylwetki świątyń hinduskich

W płaskorzeźbach i posągach dochodzą do głosu i przejawiają się najdobitniej te same witalne siły napędowe, co w konstrukcji świątyń. Budowle są całkowicie pokryte rzeźbami, jak olbrzymią masą jaskrawych kwiatów o oszałamiającym zapachu. Darzą tez te ozdoby powierzchnie świątyń niespokojnym życiem. Przypominają liany, których gęsta sieć oplata tropikalny las, lub kobry i krokodyle, żyjące w dżunglach i wodach północnych Indii.

II, 55 W sztuce buddyjskiej postać zatopionego w kontemplacji człowieka była ucieleśnieniem czystej niewinności i opanowania. Zabytki bramińskie natomiast ujawniają orgiastyczną dzikość i rozpasane upojenie, świątynie są wprost zarośnięte lasem posągów i mnóstwem płaskorzeźb w ilości wręcz przytłaczającej. Jest ich nieporównanie więcej niż w budowlach egipskich i greckich, więcej nawet niż w katedrach gotyckich.

Symbolizm hinduski dążył do wyrażenia w kamieniu mądrości i głębokiej medytacji, lecz w swych najbardziej skrajnych przejawach idea ta obraca się w swe własne przeciwieństwo. Cała symbolika okazała się tu nagle zamkniętą na siedem pieczęci księgą, i to zamkniętą nie tylko dla widza nowoczesnego, nie znającego starej bramińskiej mitologii. Najprawdopodobniej nawet starzy Hindusi, od dzieciństwa żyjący w kręgu rodzimych tradycji, nie umieli rozszyfrować niektórych bramińskich tematów z równą łatwością, co starożytni Grecy, odczytujący swobodnie płaskorzeźby na przyczółkach swoich świątyń, lub ludzie średniowiecznego Zachodu — gotyckie portale. W przeładowanych rzeźbiarskimi detalami świątyniach hinduskich niepodobna dostrzec od razu każdej z licznych postaci i ich wzajemnych powiązań — niepodobna też uchwycić zawartego w nich znaczenia. Widz raczej niejasno odgaduje nieposkromioną siłę i różnorodne bogactwo życia w tych rojących się postaciach, w tych ciałach, które tańczą, lecą, prężą się, wyginają i obejmują nawzajem ruchem rozkoszy i namiętności, w tym całym nagromadzeniu zwierząt, ludzi, świętych i bogów.

Oczywiście wszystko to nie wyklucza możliwości obejrzenia z bliska każdej płaskorzeźby osobno, bardziej szczegółowo. Nietrudno wówczas będzie zorientować się w specyfice hinduskiej rzeźby kamiennej. Często występują tu na przemian cykle buddyjskie i bramińskie. Artyści hinduscy nie uprawiali tematyki historycznej, ograniczali się przeważnie do scen rodzajowych, którym przy tym nadawali znaczenie mitologiczne. Przedstawiano wielekroć dzieciństwo Buddy, jego narodziny, chwilę, gdy został oświecony, jego kazania i nirwanę. Płaskorzeźby cyklu bramińskiego mają podobny charakter, lecz więcej w nich niepokoju i patosu. Leżący na wężu Wisznu przypomina postać spoczywającego Buddy. Historia przemienionego w pasterza Kriszny stała się pretekstem dla licznych, wyraźnie rodzajowych scen ze zwierzętami, dojenia krów i tym podobnych.



Wierność i sumienność rodzajowego opisu uderza nas szczególnie w licznych płaskorzeźbach w Borobudurze.

W wymienionych późnych płaskorzeźbach rozwinął się własny styl obrazowania i oryginalna forma rzeźbiarska. Szereg scen z Borobuduru przedstawia w poetycki sposób życie Buddy: jedna z nich ukazuje Buddę, gdy jeszcze jako syn królewski dokonuje rytualnych ablucji, a wysłannicy bogów obsypują go przy tym, niczym Wenus Botticellego, niebiańskim kwieciem. Na innej znów płaskorzeźbie widzimy jednego z uczniów Buddy z dziewczyną przy studni. Dziewczyna postawiła przed sobą dzban i z ufnością słucha słów nauczyciela, podczas gdy jej towarzyszki otaczają studnię, trzymając naczynia w rękach lub na głowie. Wyrazu tak doskonałego zrozumienia, jakim tchną postaci dziewczyny i nauczyciela, nie spotykaliśmy nawet u najlepszych artystów antyku, mogłyby się tu raczej nasunąć pewne analogie do sztuki średniowiecznej na Zachodzie. Za to pełne kształty dziewczęcych ciał, urzekający wdzięk ich płynnych ruchów oraz nieskazitelny rytm kompozycji fryzu przejawiają niemal antyczną żywotność, nie znaną średniowiecznej sztuce zachodnioeuropejskiej.

II, 50

por. I, 164

por. II, 12

Płaskorzeźby w Borobudurze zachwycają niezwykłym wyczuciem proporcji. W porównaniu z płaskorzeźbami w Sańczi i Bharhut formy ich są o wiele bogatsze i bardziej miękko wymodelowane. Dzięki delikatnie stopniowanemu zestawianiu płaszczyzny artysta uwydatnia nie tylko kształty ciał, lecz nawet otaczające je powietrze i bujną roślinność, co nie zawsze udawało się artystom hellenistycznym. Kompozycja płaszczyzny hinduskich płaskorzeźb wzmacnia się w tym okresie dzięki trafnemu rozmieszczeniu figur związanych płynnym rytmem. Postaci zdają się wynurzać z ciemnego tła, kształty ich piętrzą się niczym wezbrane fale, zmysłowość ciał sięga już najwyższych granic.

II, 50
II, 40

por. I, 146

II, 51

Z wolna, lecz nieustannie, baśniowe utwory ludowej fantazji wypierają w sztuce Indii wzniosłą, zatopioną w rozmyślaniach postać Buddy, nawet wtedy, gdy chodzi o przedstawienie sceny z jego własnego życia. Zrozumiałe, że przeraźliwa wyobraźnia hinduska jeszcze silniej dojdzie do głosu w wyobrażeniach bóstw bramińskich. Za przykład najwymowniejszy służyć tu mogą skalne świątynie w Elurze i na Elefancie. Z ich pogrążonych w półmroku wnętrz wychodzą na świat postaci stopione niemal w jedno ze skałą. Ta ciemność wyobrażać miała prapoczątek życia, z którego na oczach widza wyłaniają się filary, figury i fantastyczne stwory. W takiej atmosferze wszelkie najdziwniejsze zjawy musiały się wydawać naturalne i prawdziwe.

W jednej ze świątyń w Elurze znajduje się wspaniała, symbolizująca kosmos płaskorzeźba, potęgą idei nie ustępująca grobowcom Medyceuszów. W górze kompozycji króluje na wysokim łożu wojowniczy Siwa wraz ze swą małżonką,

II, 52

niczym Ares z Afrodytą, otoczeni korowodem małych bóstw i demonów. Łoża po obu bokach pilnują strażnicy. Na dole, w mrocznej głębi, demon Rawana usiłuje rozbić górę Kajlasa, na której bogowie mieszkają. Z ciemnej pieczary wynurza się jego wielogłowa i wieloramienna istota, żywy symbol nadludzkiej siły. Trudno w całej historii sztuki o płaskorzeźbę równie przejmującą, trudno spotkać podobne związanie plastycznych brył z masą i ciała ludzkie, wykute z kamienia, sprawiające wrażenie tak bezpośrednie.

Tańczący Siwa z Elefanty znajduje się w niszy. Zwielokrotnienie ramion uzasadnione jest rytmem tańca, a także półmrokiem, z którego postać się wynurza, i oznacza tu w przenośni ruch. Na innym posągu Siwy doczepione do jego kolosalnej głowy dwie głowy mniejsze również służą możliwie wszechstronnej charakterystyce bóstwa. Natomiast późniejsze brązowe posągi tańczącego Siwy posiadają ramiona starannie opracowane i precyzyjnie przyczepione do ciała. Witalna siła dawnej metafory tu zanika, liczne ramiona boga wydają się jej jedynie sztucznie wymyślonym atrybutem.

„Poezja hinduska czerpie z religii i filozofii wszystko, czego jej potrzeba", powiedział Goethe. To samo odnosi się również do najlepszych dzieł hinduskiej plastyki. Artystyczne życie starożytnych Indii bynajmniej nie wywodziło się jedynie z neobramińskiej fantastyki. Nurtujące je prądy bliższe były w gruncie rzeczy klasycznym ideałom niż eklektyczna sztuka Gandhary. W VI i VII wieku nigdzie na świecie nie rzeźbiono kamiennych nagich postaci o tak dostojnym wdzięku i tak uduchowionych, jak w Indiach i w Kambodży w okresie Guptów. Spotykamy tam posągi mężczyzn (obecnie w zbiorach Stoclet, w Brukseli), których spokojne, wyraziste kształty, uśmiech i miękkie zaokrąglenie twarzy przypominają archaicznych kurosów. W figurach kobiecych nadal zachowany
II, 50 zostaje hinduski ideał pełnych linii ciała, lecz i tu dominuje poważny rytm i czy-
telność formy. Szczególnie urocze są posągi tańczących kobiet w typie dawnej
II, 43 jakszi, lecz plastycznie bardziej dojrzałe: obfitości kształtów przeciwstawia się
por. II, 42 miękki modelunek ciała i rytmiczna płynność fałdów. Rzeźbiarze hinduscy osiągnęli tu prostotę plastyki greckiej z V wieku, nie zatracając przy tym swej rodzimej, bezpośredniej świeżości, co przecież zdarzało się niekiedy zachodnim epigonom sztuki klasycznej. Gdy patrzymy na te rzeźby i wyczuwamy ich muzykalny rytm, nie wolno nam zapominać, że w Indiach taniec, śpiew, gest i muzyka traktowane były zawsze jako niepodzielna całość.

Specyfika sztuki hinduskiej przejawia się nie tylko w cechach jej stylu, lecz także w charakterze jej rozwoju. Gdybyśmy zestawili hinduskie zabytki według ścisłej kolejności chronologicznej, nie otrzymalibyśmy żadnego zgoła ciągu artystycznego, żadnej logicznej i celowej przemiany treści i form, jaką obserwujemy w sztuce innych narodów lub krajów. Porównując płaskorzeźby z Sańczi i z Borobuduru lub stupę z Sańczi ze świątyniami powstałymi u schyłku pierwszego tysiąclecia, możemy wprawdzie stwierdzić pewne zmiany stylu, trudno je jednak nazwać logicznym i konsekwentnym rozwojem określonych idei czy środków wyrazu. Są to raczej wariacje na ten sam temat, stanowiące niekiedy wzbogacenie i skomplikowanie idei wyjściowej, niekiedy zaś nawrót do pierwotnej prostoty.
Od XI do XIII wieku, a nawet jeszcze później, bo aż po wiek XVII, powstawały w Indiach wspaniałe zjawiska artystyczne. Po wtargnięciu islamu do Indii północnych wykształciła się tam sztuka mahometańska i osiągnęła swe apogeum na dworze Wielkiego Mogoła. W oparciu o tradycje perskiego malarstwa miniaturowego rozwijała się tam interesująca szkoła. Równocześnie sztuka rdzennie hinduska nadal trwała w Indiach południowych; okres ten wydał wielkie zespoły zabytkowe, na przykład w Madurze, Szrirangamie czy Tandżurze. Artystyczne te tradycje przerywa dopiero wtargnięcie kolonizatorów: „niszczymy kwiaty Indii" — przyznać musiał angielski badacz Havell, jeden z najwybitniejszych znawców sztuki hinduskiej.

W okresie wielowiekowej swej egzystencji oddziaływały Indie na kraje sąsiednie, między innymi na Iran, a w pierwszym rzędzie na Chiny i Japonię, dokąd ich wpływy artystyczne przenikały wraz z buddyzmem. W swym rozwojowym ciągu sztuka hinduska wykazuje niekiedy podobieństwo do średniowiecznej twórczości w zachodniej Europie, choć niemal nigdy nie stykała się z nią bezpośrednio. Już na długo przed dziewiętnastowiecznymi romantykami poeci hinduscy umieli znaleźć piękno w swych osobistych przeżyciach. Indie stworzyły obraz człowieka wewnętrznie czystego i pogrążonego w zadumie. Hinduscy artyści usiłowali scenom powszednim, a nawet trywialnym, nadawać wyraz uduchowienia i opierali się w tym na nauce o reinkarnacji. Nie bez przyczyny sceny z ziemskiego życia Buddy przypominają średniowieczne obrazy z Ewangelii. Wśród barwnych i różnorodnych w swej obfitości tematów hinduskich spotykamy także motyw walki rycerza ze smokiem, przypominający nie tyle bohaterskie czyny antycznego Heraklesa, co raczej pojedynek świętego chrześcijańskiego, Jerzego.
Natomiast artyści hinduscy z pierwszego tysiąclecia n.e. nie potrafili zrezygnować z deifikacji przyrody, od dawna już przezwyciężonej w Europie. W gruncie rzeczy wieże świątyń hinduskich, posągi ludzi i zwierząt, a nawet wizerunki Buddy stanowiły przedmioty kultu na równi z drzewami lub zwierzętami, którym oddawano cześć w czasach ustroju rodowego.
Sztukę hinduską porównać można do zarośniętego stawu. Wprawdzie wyczuwa się w nim życie, a wodną jego taflę pokrywają kwiaty, lecz wegetacja ta jest nieodłącznie związana z rozkładem, a nieruchomy staw w niczym nie przypomina przejrzyście bijącego źródła lub wiosennej łąki, pokrytej świeżą trawą.
W Europejczyku budzi ta sztuka raczej podziw niż zachwyt, tak bardzo jest mu obcy cały świat wyobrażeń i artystyczne środki hinduskich twórców. Szczególnie trudne w odbiorze są późniejsze dzieła sztuki hinduskiej, gdzie pierwotne przeżycie artystyczne przesłania już sieć rytuałów, magicznych wyobrażeń i przesądów i gdzie panuje kanon wraz z retorycznym gadulstwem. Nie mielibyśmy jednak racji oceniając całą sztukę Indii według jej późniejszych, wynaturzonych już utworów. Artyści hinduscy potrafili ludową fantazję tłumaczyć na język form plastycznych i mądrość prostych ludzi przekształcili w prawdziwie wielką sztukę. Na tej trudnej drodze zdołali wyprzedzić niemało innych krajów.
Romain Rolland w dziełach sztuki zarówno hinduskiej, jak i europejskiej widział jedynie różne strony odwiecznych walk i poszukiwań ludzkiego umysłu. Z takiego też stanowiska należy oceniać artystyczne osiągnięcia Indii.

IV. SZTUKA AZJI WSCHODNIEJ

Przed łóżkiem moim światło księżyca tak białe,
iż już sądziłem, ze to szron tam spadł.
Z głową wzniesioną spoglądam na księżyc,
Z głową schyloną wspominam wieś rodzinną.

Li Taj-po, „Medytacje w oberży"

Urocze, jak wspomnienie: zasuszone kwiaty malwy, garnuszki do zabawy, strzępki materiału czerwone i barwy bzu, wsunięte niegdyś do książki i nagle tam znalezione, list kogoś, kto ci miły, odnaleziony właśnie wówczas, gdy nudno jest i deszczowo; zeszłoroczny wachlarz; jasna noc księżycowa.

Sei Shonagon, „Szkicownik pod poduszką"

Sztuka chińska ma charakter lokalny w tym samym stopniu, co twórczość Mezopotamii, Egiptu i Indii. Wykopaliska z lat ostatnich w Jang-szao wykazały, iż Chiny rozwinęły własną kulturę już w czasach prehistorycznych, około czwartego i trzeciego tysiąclecia p.n.e. W ciągu następnych stuleci kraj nieustannie ulegał najazdom koczowniczych plemion z Północy. Później już, w XIII wieku, Chiny zostały podbite przez Mongołów, którzy założyli tam swoją dynastię. Niezależnie jednak od wszystkich cytowanych faktów Chińczycy są jedynym chyba spośród znanych nam narodów, który po dzień dzisiejszy zamieszkuje te same tereny, na których ongiś rozpoczął się jego rozwój. Przez całe tysiąclecia zachowała się w Chinach tradycja sięgająca najdawniejszych czasów i prześledzić tu możemy konsekwentny i owocny ciąg kulturowy, obejmujący całe stulecia.

Najstarsza sztuka chińska jest mało jeszcze znana, gdyż prace wykopaliskowe podjęto tu dopiero w ostatnich latach. Wydaje się uzasadnione przypuszczenie, że motywy zwierzęce zaczerpnęli Chińczycy od koczowników sybirskich. Już
por. II, 58 w tych figurkach wykazali Chińczycy niezwykły zmysł obserwacji i artystyczne
por. I, 15 uzdolnienia. Unikając przesady i zbyt gwałtownej deformacji natury, wolą odtwa-
i I, 28 rzać ją w sposób rzeczowy, lecz zarazem nadają jej tyle powabu, że przewyższają wszystko, co w tym zakresie zrobiono w Europie lub w Azji Zachodniej.

Naczynia z brązu z epoki dynastii Czou (1122—256 p.n.e.) to prawdziwe arcy-
II, 57 dzieła sztuki dekoracyjnej, mistrzostwem wykonania dorównujące wyrobom mykeńskim lub egipskim z epoki Nowego Państwa. Z samego wyglądu poznajemy

ich uroczysty, rytualny charakter. Odznaczają się prostą i czytelną budową o poziomym podziale wstęgowym, a pola pionowe odpowiadają czterem stronom świata. Kształty ich podyktowane są w dużym stopniu wyobrażeniami symbolicznymi. Na niektórych naczyniach spotyka się inskrypcje obrazkowe, na przykład słowo „ręka" wyrysowane jest jako pałeczka z kreskami (palcami), władcę, czyli „pasterza", wyobrażają dwie spirale przypominające baranie rogi. Na innych znów naczyniach, których powierzchnia wydaje się pokryta łuskami delikatnie splecionego wzoru, wyłaniają się kontury smoka. Tutaj dochodzą do głosu najbardziej ulubione chińskie motywy. Chmury skłębione w kształt ogoniastych smoków były początkowo symbolem wody, później zaś nieskończoności.

Rozbite na udzielne księstwa państwo zjednoczyło się za panowania dynastii Cin (221 —207 p.n.e.) w 221 roku p.n.e. Cesarze chińscy skutecznie zwalczali plemiona koczownicze, podobni w tym do władców dawnego imperium rzymskiego, a w celu umocnienia swej pozycji wznieśli słynny Wielki Mur (od 213 p.n.e.).

Od II wieku p.n.e. istniało i rozwijało się w Chinach malarstwo historyczne i portretowe. Pewne pojęcie o nim przekazują nam płaskorzeźby z grobowców w Szantungu, wymodelowane tak płytko, iż poszczególne postaci odcinają się od tła jedynie sylwetami. Zabytki te świadczą o spostrzegawczych zdolnościach artystów chińskich i o tym, że potrafili wypracować własne środki wyrazu. Mamy tu galopujących jeźdźców, woźniców, scenę audiencji u cesarza i dworzan, którzy biją przed nim pokłony. Opowieść o legendarnej podróży cesarza po niebie wykorzystał artysta do ukazania skłębionych chmur — był to początek chińskiego malarstwa pejzażowego.

Jedna z płaskorzeźb w Szantungu przedstawia aamach na cesarza. W górnym II, 60
pasie widzimy władcę pod parasolem, którym go osłania sługa pochylony w ceremonialnym ukłonie. Doskonale zostali scharakteryzowani uniżeni dworacy, składający cesarzowi gratulacje z okazji szczęśliwego ocalenia. Pas środkowy ukazuje scenę samego zamachu i pełen jest gwałtownego ruchu; postaci zamachowca i kogoś drugiego, znajdującego się za nim, nakładają się na siebie w taki sposób, że powstaje z nich jedna, dziwaczna sylwetka. Figury tej kompozycji rozmieszczono na dwóch planach, by spotęgować wrażenie zamieszania panującego w pałacu. Wreszcie pas dolny ma już znaczenie czysto heraldyczne, a przedstawione na nim figury zostały zaczerpnięte z mitologii. Płaskorzeźby z Szantungu dowodzą wielkiej artystycznej dojrzałości swoich twórców. Skomplikowane wydarzenie potrafili oni przedstawić w sposób czytelny i przejrzysty, umieli również oddać ruch i charakter osób w tym wydarzeniu uczestniczących. Klarowna por. I, 95
rytmiczność podziału chińskich reliefów zbliża je raczej do archaicznych rzeźb i II, 50
greckich niż do płaskorzeźb hinduskich z tej samej epoki.

Dalszy rozwój tych samych założeń spotykamy w dziełach malarza z IV wieku n.e., Ku Kaj-czy, bardzo podówczas cenionego. Jego cykl pt. „Pouczenie ochmistrzyni...", znajdujący się obecnie w British Museum, powstał z szeregu rytmicznie ze sobą połączonych scen, ściśle rodzajowych, z sylwetkowo potraktowanymi postaciami.

W epoce Tang (618—907) utrwaliło się polityczne zjednoczenie poszczególnych prowincji Chin. Był to równocześnie złoty wiek, okres najwspanialszego rozkwitu chińskiej sztuki.

Podobnie jak w wielu innych krajach orientalnych, również i w Chinach zainteresowanie życiem pozagrobowym doprowadziło do obrazowania doczesnego świata, który zmarły musiał opuścić. Na tym polegało pierwsze stadium artystycznego ujmowania i poznawania życia na ziemi. Z epoki Tang zachowało się wiele posążków, które wkładano zmarłym do grobu — są to wspaniałe okazy drobnych form rzeźby chińskiej. Wojownik chiński był znakomitym jeźdźcem, najdroższą więc istotą, jaką umierając musiał porzucić, był jego wierny przyjaciel, koń bojowy. W grobach z epoki Tang zachowała się wielka ilość prześlicznych, małych figurek koni i innych domowych zwierząt, zdumiewająco żywych w wyrazie. II, 59 Tu zachwyca nas wielbłąd dumnie wyginający szyję, tam bystry koń, gotów na II, 63 rozkazy swego pana, lub inny jeszcze konik, który rży, podniósłszy łeb do góry. Rzadziej występują rodzajowe figurki pięknych dziewcząt, grających na lutni lub tańczących. Na szczególną uwagę zasługuje trafnie w ruchu podpatrzony wierzchowiec. Z nieomylnym wręcz mistrzostwem odtworzył artysta wyciągającego szyję rumaka i jeźdźca, który dosiadłszy go z wielką elegancją, mocno ściąga cugle.

Artyści chińscy wykazują wielką sprawność w ujęciach migawkowych, zwłaszcza por. I, 57 w przypadku drobnych figurek, które tu nie uległy tak silnym wpływom sztuki por. I, s. 36 monumentalnej, jak mogliśmy to zauważyć w starożytnym Egipcie. Konie chińskie nie ustępują prawdą życia statuetkom z epoki kamiennej, są jednak swobodniejsze por. II, 58 i bardziej wykwintne. Także i porównanie z najdawniejszą rzeźbą chińską wypada na korzyść twórczości z okresu Tang. Legendarny kult zwierzęcia przybiera tu pełny inwencji i wdzięku kształt artystyczny, nic przy tym nie tracąc na świeżości, a sposób modelowania staje się bardziej czuły i wrażliwy. Forma rzeźb egipskich, a do pewnego stopnia nawet i greckich, wynika z kamiennego sześcianu z ostro zarysowanymi krawędziami. Posąg chiński natomiast, o miękko zaokrąglonych powierzchniach, płynnych konturach i delikatnym modelunku, wywodzi się chyba z kształtu jaja, jak to już zauważył angielski krytyk Roger Fry.

Równolegle do tej z całej swej istoty na wskroś świeckiej sztuki rozwija się w Chinach buddyjska rzeźba sakralna i takież malarstwo. Podobnie jak w Indiach, i tutaj domagał się buddyzm od każdego człowieka umiejętności zatopienia się w sobie. W Chinach jednak buddyzm zetknął się nie z braminizmem, przechowującym pozostałości kultu natury i pierwotnego zabobonu, lecz z konfucjanizmem, który bronił mądrości życia, uznawał potrzebę studiów i dążył do rozwoju osobowości i jej instynktów społecznych, oczywiście w zakresie panującego ustroju feudalnego. Wraz z buddyzmem przeniknął z Indii do Chin typ plastycznego wizerunku człowieka. W jaskiniowych świątyniach w Junkang i Lungmen zachowały się po dzień dzisiejszy zabytki chińskiej rzeźby monumentalnej z okresu między V i VIII wiekiem n.e. Posągi te odznaczają się przede wszystkim wielkimi rozmiarami, dochodząc niekiedy do piętnastu metrów wysokości. Świadectwo religijnej gorliwości wystawia buddyjskim rzeźbiarzom około stu tysięcy mniejszych figurek, znajdujących się w grotach, a pewne pojęcie o artystycznych talentach Chińczyków dają nam również liczne niewielkie posągi Buddy, będące w posiadaniu różnych zbiorów muzealnych. Podobnie jak w Indiach, także i w Chinach Budda ukazywany jest z przymkniętymi oczami, jedynie wyraz ekstazy jest tu mniej silnie zaznaczony. Rysy twarzy Buddy są niezmiernie delikatne, wargi zdobi uśmiech

nieco manieryczny. W rzeźbie chińskiej nie podkreślano fizycznych cech ciała, tym lepiej więc dadzą się wyczuć pierwiastki duchowe postaci.

Porównując hinduskie i chińskie posągi Buddy widzimy jasno, iz artyści obu kra- II, 55
jów ten sam temat pojmowali w sposób całkowicie odmienny. W zestawieniu por. II, 62
z przepojonymi radością życia statuetkami rodzajowymi z epoki Tang, chińskie wizerunki Buddy znamionuje większe skupienie i duma, lecz mimo wszystko są one bardziej związane ze sprawami ziemskimi niż posągi hinduskie. Najczęściej nagi Budda hinduski wyraża idealne oderwanie się od świata, podczas gdy jego chiński odpowiednik, przy całym swym uduchowieniu, znacznie więcej nam mówi o człowieku i jego życiowej sytuacji; w postawie jego dostrzegamy nawet jakiś wyszukany wdzięk, graniczący niemal z kokieterią i powagą dwornej uprzejmości. Ze szczególnym upodobaniem opracowywali chińscy rzeźbiarze szaty, starali się oddać miękki rytm ich linii i elegancki układ fałd, nasuwający dalekie analogie do płaszczy greckich kor. Lecz jeśli niektóre buddyjskie rzeźby w Chinach II, 61
w jakiś sposób nawet się zbliżają do rodzajowych posążków z epoki Tang, to przecież w wielu innych, pochodzących z tego samego okresu, wrażenie realności zanika; podobne zjawisko obserwujemy także w malarstwie, gdzie linie wybiegające w przestrzeń poza zarysy postaci zaznaczone są szczególnie mocno.

Malowidła buddyjskie z wczesnej i późnej epoki Tang zachowały się w grotach II, 56
Maj-ci-szan (Chiny północne) i Tunhuang (pustynia Gobi); bogactwem swoich motywów, znakomitym rysunkiem i umiejętnym sposobem ukazywania postaci w ruchu przypominają najstarsze historyczne płaskorzeźby z Szantungu. W wizerunkach Buddy przestrzegali artyści chińscy zasady surowego stylu monumentalnego. Freski chińskie budzą podziw lekkimi, świetlistymi odcieniami barw cytrynowożółtych, szmaragdowozielonych i jasnofioletowych lub różowych. W porównaniu z nimi nawet witraże gotyckie wydają się zbyt materialne i zagęszczone w kolorze. Smukłe postaci w drogocennych nakryciach głowy, wyginające się jak kołysane wiatrem trzciny, odtworzone zostały za pomocą linii delikatnych, płynnych i barwnych, niemal bez żadnych efektów światłocienia. Wielkoświatowa elegancja łączy się w nich z wyniosłą obojętnością.

W epoce Tang ukształtowały się ostatecznie różne formy chińskiej pagody, w tym por. II, 66
niektóre wzorowane niewątpliwie na hinduskich świątyniach sikhara. Największe pagody przekraczają pięćdziesiąt metrów wysokości. Składają się z licznych, równych pięter, niekiedy u samej góry nieco się zwężających. W niektórych wypadkach budowle powiększano, dodając kilka nowych pięter, i z tego punktu widzenia nie stanowią one kompozycji zamkniętej. Swoboda ta różni je zasadniczo od greckiego porządku architektonicznego, ,"imo iz czytelność podziału nadaje im piętno klasyczności.

Lecz całą swoją koncepcją pagody chińske różnią się zarówno od hinduskich sikhara, jak i od muzułmańskich minaretów i spiczastych wież gotyckich. Brak im gotyckiej strzelistości, nie są też ani tak r,,e~,aterialnie smukłe jak minarety, ani tak ociężałe i masywne jak świątynie hindusce Najpiękniejsze pagody zachwycają niemal matematyczną klarownością i wycz^ .:em proporcji, w pełni odpowiadającym ideologii konfucjańskiej. Orygina'n-. . swą wieże pagód zawdzięczają lekko ku górze wygiętym i spiczasto żako: :nym narożnikom dachu, które od por. II, 65
czasów epoki Tang stanowią rozpoznawc cechę chińskich świątyń. Nadają

one całej budowli wygląd lekki, lecz nie tak strzelisty, aby mogło zostać naruszone ogólne wrażenie spokoju. Specyficzny charakter pagód wynika również z ich usytuowania w krajobrazie. Znakomicie dostosowane do całej chińskiej przyrody,
II, 64 zachowują jednocześnie swój całkowicie odrębny wyraz na tle pagórkowatej lub lesistej okolicy, w jakiej je najczęściej budowano. Nigdy nie można by ich było uważać za gigantyczne rośliny, tak jak świątynie hinduskie. Takie przeciwstawienie dzieł ludzkich rąk przyrodzie wynikało z tych samych założeń, które wprowadziły pejzaż do chińskiego malarstwa.

Przyroda nie objawiła się Chińczykom w postaci żyjących istot, jak w Grecji, ani w postaci płodnych sił natury, jak w Indiach. Dla nich była to przede wszystkim przestrzeń, jaką ogarnąć można jednym spojrzeniem, rozległy obszar świata, znajome niebo i rodzima ziemia. Starożytni Grecy dopatrywali się w każdym pagórku i w każdym źródle obecności jakiegoś bóstwa, wznosząc na jego cześć hermy i świątynie. Chińczycy natomiast w swym kraju o pięciu ogromnych szczytach górskich widzieli wizerunek ogromnej świątyni. Nigdzie nie spotykamy tak ścisłego połączenia architektury z krajobrazem. Piękno chińskiego budownictwa przejawia się nie tyle w jego kształtach, co przede wszystkim w dostosowaniu ich do całego otoczenia.

II, 64 Szczególnie wyraźnie przejawia się to w zespole świątyń na górze Taj. Główna budowla stoi na szczycie, na wysokości 1500 metrów. Z czterech stron wiodą ku niej kręte ścieżki, u stóp góry również zamknięte świątyniami. Cała ta koncepcja opiera się na idei taoizmu i jego nauce o życiowej drodze człowieka. Wspinanie się na górski szczyt staje się tu symbolem wewnętrznego oczyszczenia, podobnie jak ogień czyśćcowy u Dantego.

Włączenie górskiego krajobrazu w kompozycję architektoniczną nasunąć może
I s. 88 porównanie do Deir el-Bahari. Lecz podczas gdy w świątyni egipskiej sanktuarium ukryte było w ciemnym wnętrzu góry, budowla chińska znalazła się na samym wierzchołku, tam gdzie według wschodnich wierzeń człowiek czuje się najbliższy Bogu; stąd można objąć wzrokiem daleki widnokrąg, zachowując przy tym jasność umysłu, tak zawsze cenioną przez Chińczyków. Swobodna, naturalna kompozycja całości przywodzi przede wszystkim na myśl starożytną Grecję, mimo iż tamtejsze formy architektoniczne są zgoła odmienne. Późne echa owej pierwotnej koncepcji znajdziemy jeszcze w świątyni Nieba w Pekinie (1430—1530). W jej otwartych, kwadratowych tarasach, oznaczających ziemię, i w okrągłych platformach, będących alegorią sklepienia niebios, przejawiła się dawna symbolika, co prawda wówczas już nieco sztuczna i nadmiernie wysubtelniona.

Jeszcze w epoce Tang kształtuje się w Chinach typ wpółotwartego pawilonu, spotykany w architekturze zarówno pałacowej, jak i sakralnej. Ponieważ wszystkie niemal budynki wznoszono z drewna, zachowały się jedynie ich późniejsze kopie, a wygląd pierwowzorów przekazują starodawne obrazy. Chińczycy nie rozróżniali w budynku części dźwigających od spoczywających, obcy im był ten podział, stanowiący podstawę architektury klasycznej. Wszystkie te budynki z licznymi ich podporami, belkami, kolumnami i wielką ilością krokwi dachowych porównać by można do tkaniny lub plecionki. Ową lekką, ażurową konstrukcję ledwo przysłaniają parawany ścian i dzięki temu pawilon chiński przypomina
II, 65 przezroczystą latarnię. Pawilony te są przeważnie dwupiętrowe, a każde piętro

posiada własny dach, przez co wydają się jeszcze lżejsze, podobnie jak wielo- por. II, 66
piętrowe pagody. Osobliwość chińskiej architektury: wygięte narożniki dachu, akcentuje się jeszcze silniej w pawilonach.

Z genetycznego punktu widzenia kształt owych dachów nie został dotąd ostatecznie wyjaśniony. Miał może ułatwić spływanie wody, może symbolizował gałęzie drzw — nie darmo rzeźbiono na nich figurki ptaków. Fakt, że takie właśnie dachy stosowali Chińczycy w budynkach o najrozmaitszym przeznaczeniu i na przestrzeni wielu wieków, pozwala przypuszczać, że przede wszystkim i po prostu im się podobały i dzięki temu tak trwale zakorzeniły się w chińskiej tradycji artystycznej. Ledwo dostrzegalne wygięcie i podniesione narożniki podkreślały lekkość i elegancję dachu, z góry przeciwdziałając najmniejszemu nawet wrażeniu ociężałości. Jeśli ponadto uprzytomnimy sobie, jak przewiewne i przejrzyste były owe chińskie pawilony, jasne się dla nas stanie, iż kształt chińskiego dachu znajduje uzasadnienie w całej koncepcji architektonicznej.

W Japonii, w czasach późniejszych, zaczęto do spiczastych narożników dachów przyczepiać dzwoneczki, które dźwięczały kołysząc się na wietrze. Poeci chińscy opiewali wiatr jako symbol poruszających się żywiołów, brano go również pod uwagę w kompozycji budowlanej jako wyraz bezgranicznie rozległych przestrzeni. Architektura starożytnego Wschodu opierała się na masywności tworzywa, Grecy, Rzymianie, a nawet muzułmanie stosowali zawsze bryłę budowlaną w korelacji z przestrzenią. Po raz pierwszy w Chinach przestrzeń staje się elementem zasadniczym, a zadanie architekta polega na tym, aby dać ludziom odczuć bezkres wszechświata.

Malarstwo buddyjskie cenili Chińczycy niezmiernie wysoko, lecz najbardziej upodobali sobie ten malarski gatunek, który po chińsku nazywa się ,,szan-szuej", czyli „góry i wody". Górom i wodom oddawali bowiem cześć jak miejscom uświęconym. Żaden niemal pejzaż chiński z epoki Tang nie może obejść się bez gór, ginących w mglistej dali. Często na pierwszym planie widać też rzeki z mostami, grzmiące wodospady lub spokojne jeziora i rozrzucone na nich wyspy, a na samym skraju obrazu kilka sosen i drobne figurki ludzi. Wymienione motywy powtarzają się nieustannie w tych pejzażach, stanowiących wierne odbicie całej przyrody Chin. Europejczyka, który nigdy nie był w Chinach, zdumiewać będzie podobieństwo krajobrazu chińskiego na obrazie i na fotografii, lecz ta nieomal fotograficzna ścisłość odtwarzania bynajmniej nie odbiera chińskim pejzażom ich poetyckiego wyrazu.

Zresztą i krajobraz Grecji, w którym wszystko rysuje się tak wyraziście, bardzo por. I, 116
przypomina przyrodę chińską. Lecz decydującą rolę dla powstania odmiennych w obydwu krajach form wyrazu artystycznego odegrał specyficzny stosunek Chińczyków do widoków ojczystej ziemi. Grecy oddawali swój krajobraz przede por. I, 75
wszystkim za pomocą czytelnych brył, Chińczykom natomiast chodziło przede wszystkim o rozległą przestrzeń, o niebo, powietrze i zamgloną dal. Wykazywali przy tym zadziwiającą ostrość spojrzenia, bezbłędną dokładność rysunku i umiejętność postrzegania najróżnorodniejszych kształtów roślin.

Chińskie malarstwo pejzażowe oparte jest na dokładnym studium natury. Zachowały się wiadomości o malarzach, którzy w ogóle nie dotykali pędzla, zanim

długo nie przypatrzyli się widokom natury, i często powracali ze swych wycieczek z pustymi rękami, lecz wzbogaceni mnóstwem wrażeń wizualnych. Poszczególne napotykane kształty mniej jednak absorbowały Chińczyków niż sprawa wyrażenia w pejzażu całej postawy wobec świata i w jednym obrazie. Słyszymy tu wyraźnie echo dawnej nauki założyciela taoizmu, Lao-tsy: „Jasno widzi ten, kto patrzy z daleka, a zamglone jest spojrzenie współdziałającego".

Tak ważne dla chińskiego malarstwa pejzażowego wyczucie przyrody było zresztą znane także i innym narodom Wschodu; lecz inaczej niż w Indiach, gdzie występowały tendencje do identyfikowania człowieka z naturą, w Chinach wcześnie dojrzała koncepcja stanowczego i świadomego przeciwstawienia człowieka naturze. Kontemplacja przyrody miała człowiekowi pomóc odnaleźć samego siebie, własny swój świat wewnętrzny. W Chinach po raz pierwszy przenika do malarstwa pejzażowego liryczny, poetycki pierwiastek ludzkiego ducha.

Wpływ na rozwój zarówno wyczucia przyrody, jak i samego malarstwa pejzażowego wywarła może rozpowszechniająca się w epoce Sung buddyjska sekta Zen, zachęcająca człowieka do kontemplacji. Lecz chiński pejzaż nie był nigdy melancholijny ani oderwany od świata. Potrzebę szukania w naturze samotności tłumaczono podówczas sprzecznościami życia społecznego, uniemożliwiającymi człowiekowi zachowanie się w czystości. Rodziło to marzenie o szczęśliwszej przyszłości, a pejzaż w jakiejś mierze miał tę upragnioną radość ludziom przekazywać.

Spokój i pogoda stanowią najważniejsze elementy chińskiego malarstwa pejzażowego. Nie darmo czytamy w dawnych księgach, że wokół łoża chorego ustawiano parawany pokryte malowanymi krajobrazami i wierzono w ich uzdrawiającą i kojącą moc. Stosunek chińskiego artysty do przyrody był delikatny, czuły i subtelny. Poeci nasłuchiwali głosu wiatru za oknem, skrzypu bambusa, krzyku lecącego z dala stada gęsi, a jeden ze słynnych chińskich pejzaży nosi tytuł *Dźwięk wieczoru.* Kontemplacyjność krajobrazu ożywiali często chińscy malarze małymi figurkami, na przykład sylwetką pogrążonego w rozmyślaniach mnicha buddyjskiego lub postacią rybaka czuwającego w łodzi, by żaden szmer nie uszedł jego uwagi.

Tak estetyczne ujmowanie natury przejawiło się również w chińskiej literaturze pięknej, zwłaszcza w dziennikach podróży. Jeden z japońskich pisarzy VIII wieku, wychowany w duchu chińskich tradycji, jadąc przez ojczysty kraj, wykrzykuje co krok: „Jakże to malownicze!" i układa wiersze pod wpływem tych uroczych widoków. Wspomniany artysta ulegał całkowicie wrażeniom wizualnym: patrząc na morze, widział płynącą łódź, lecz nie na wodzie, a na niebie; widział, jak maszt zasłania księżyc i jak z łodzią ścigają się góry; chmury na niebie nazywa falami i odnotowuje także trójdźwięk barw: zieleń sosen, śnieżną biel spienionego morza i ciemnoczerwone muszle.

W epoce Sung malarze chińscy interesowali się nie tyle kształtami gór i drzew, ile raczej możliwościami oddania otaczającej je atmosfery, mgły, wiatru i dali. Ten zmysł przestrzeni stanowi o bliskim powinowactwie chińskiego malarstwa pejzażowego z architekturą, jakie w sztuce chińskiej obserwujemy od bardzo dawnych czasów. Artyści ledwo zaczynali podejmować próby odtwarzania ludzkich postaci, gdy doskonale już sobie radzili ze skłębionymi chmurami czy z wład-

cami nieskończoności — lecącymi po niebie smokami. Stąd też wywodzi się podobieństwo chińskiego malarstwa do rzeźby, której bryły pozostają zawsze w określonym stosunku do otaczającej je przestrzeni. II, 63 por. II, 74

Lecz wyczucie obszaru sięgającego daleko ujawniło się przede wszystkim w malarstwie pejzażowym. Teoretycy chińscy z dumą stwierdzali, że na małym wachlarzu można zmieścić dziesiątki tysięcy mil. Tego rodzaju widzenie przyrody wywodziło się pośrednio ze światopoglądu taoistycznego, głoszącego, iż dusza wszechświata rozlewa się na całą naturę, i wyrażało uczucia człowieka świadomego, że jest w tej naturze jedynie drobnym, ledwie dostrzegalnym ziarnkiem piasku. Niekiedy chińskie pejzaże stają się przez to trochę melancholijne, zazwyczaj jednak panuje w nich nastrój łagodnej ciszy i ta właśnie cecha różni je zasadniczo od perskiego malarstwa miniaturowego, gdzie każda scena przekształca się we wspaniały ogród, a każdy taki ogród — w ogromny bukiet kwiatów. W obrazie chińskim przyroda nie cieszy wzroku bogactwem barw ani soczystą zielenią drzew. Człowiek szuka w niej przede wszystkim samotności, a rezygnując z wszelkich ziemskich więzów i roztapiając się w bezkresnej dali według wskazówek Lao-tsy i Buddy, zdobywa spokój wewnętrzny.

Artyści chińscy wynaleźli wiele środków dla wyrażenia owej rozległej przestrzeni. Bardzo rozpowszechnione było pieczołowite odtwarzanie drobnych szczegółów, zaobserwowanych z tak nieznacznej odległości, że nie można już było krajobrazu ogarnąć jednym spojrzeniem. W takim wypadku należy więc pejzaż odczytywać jak linijki tekstu, przemierzać go niejako, wspinając się na strome góry lub przechodząc, śladem drobnych postaci wędrowców, małe mostki i wodospady. Cl.ińczycy nawet podkreślali, iż krajobraz musi przedstawiać taki widok, aby można było po nim „spacerować i żyć wewnątrz niego". Włączenie czwartego wymiaru: czasu, nie pozwoliło chińskim artystom myśleć o logicznym, perspektywicznym konstruowaniu przestrzeni w głębi obrazu. Zrozumieli jednak doskonale, że ukazując przedmioty odległe należy pomijać w nich szczegóły (daleko stojących ludzi malowali bez ust, oddalone drzewa — bez gałęzi), i dzięki temu właśnie uzyskiwać wrażenie dali. Za pomocą delikatnych kresek przekształcali pustą płaszczyznę papieru lub kawałek jedwabiu w powietrze, opar lub mgłę. Wszystko to zbliża malarstwo chińskie do kaligrafii, literatury i poezji. Nieprzypadkowo twierdzi) jeden z chińskich poetów, ze wiersz jest słownym obrazem, obraz zaś — barwnym poematem. Teksty chińskie utworzone są ze znaków pisarskich, których odczytanie zakłada aktywny udział czytelnika. Jeden z chińskich poematów składa się z następującego szeregu słów: plynąć-woda-nie mieć-uczucie-wiszą na-spadać-kwiat-spadać-kwiat-mieć-życzenie-nastąpić-płynąć-woda. Z poszczególnych tych słów może powstawać taka na przykład zwrotka:

Na wodzie się unosić
To piękne — myśli kwiat, co spada.
Lecz próżno wodę prosi:
Ona kwiatów unosić nie rada.

W podobny sposób także i malowidło chińskie musi być przez widza „przemyślane do końca". Nie darmo doszukiwali się Chińczycy znaczenia nawet „tam, gdzie ręka artysty niczego nie tknęła". Na obrazie z Ma JCiana (ok. 1200) *Rybacy na*

jesiennej rzece łódź ukazana została na jedwabiu niemal nie tkniętym pędzlem, lecz oko mimo woli „odczytuje" ową płaszczyznę jako mglistą, nieskończoną dal. Cała taka malarska koncepcja musi prowadzić do zwięzłości, w której nie ma nic zbędnego, lecz w której wszystko domaga się wyjaśnienia. Alegoria, która jest w pewien określony sposób ukrytą myślą, zawsze była duchowi chińskiej sztuki najzupełniej obca. Znaczenie każdego dzieła sztuki musiało wynikać bezpośrednio z tego, co zostało na nim przedstawione, i stąd tylko się wywodził jego żywy, ludzki sens.

Chińczycy malowali na jedwabiu cieniutko, przejrzystymi farbami. Może pierwotnie barwy te były mocniejsze i świeższe niż dzisiaj, lecz niewątpliwie już wówczas stosowali zestawienia bardzo subtelne. Z końcem pierwszego tysiąclecia tak delikatne malarstwo spotykamy jeszcze tylko w miniaturze bizantyjskiej. Półtony malarstwa chińskiego są ledwo uchwytne, odcieni w ogóle nie można opisać słowami. Kolory raz są przymglone, raz żarzą się jak przygasający ogień, to znów rozbłyskują jak iskry. Ledwo tknięty farbami jedwab, wibrujący wśród tego kolorytu, wydaje się przezroczysty jak powietrze.

Niekiedy zresztą malarze chińscy rezygnowali z farb całkowicie i posługiwali się wówczas jedynie tuszem i papierem. Potrafili przy tym osiągać wrażenie zwiewności i lekkości, a równocześnie nasycenia i głębi. Doskonale opanowali też technikę rysunku. Mimo że w ich krajobrazach dominują mgliste opary, nigdy nie pozwalali sobie na odtwarzanie zamglonych lub nieokreślonych kształtów. Kreski swe wyciągali tak nieomylnie, jak w piśmie kaligraficznym, a ponieważ rysowali na materiale bardzo szybko wchłaniającym tusz, żadne poprawki nie były tu możliwe.

Każdy pejzaż chiński żyje własnym rytmem. By ukazać daleki łańcuch górski, malarz rozwijał rolkę jedwabiu poziomo; każda plama miała przy tym nie tylko przedstawiać pewien określony przedmiot lub charakteryzować następstwo
II, 67 planów obrazu, lecz ponadto jeszcze była rytmiczną cząsteczką w zespole innych
II, 70 plam, ożywiającym powierzchnię jedwabiu. Jeśli zaś artysta chciał narysować górzystą okolicę o stromych i spiętrzonych wierzchołkach gór, rozwijał swoją rolkę pionowo; płynne kontury gór łączył rozmieszczając je stopniowo jedne nad drugimi i przeciwstawiał im motywy iglastych sosen o szerokich konarach, aby ów górski krajobraz urozmaicić.

Rozkwitowi chińskiego malarstwa pejzażowego towarzyszy rozwój teorii, jako że Chińczycy podchodzili do swej pracy na wskroś świadomie. W VIII wieku n.e. słynny malarz chiński Wang Wej napisał podręcznik pod tytułem „Tajemne objawienie kunsztu malarza". W XI wieku powstały „Komentarze na temat krajobrazów" malarza Kuo Si. W dziełach tych roztrząsano problemy estetyki i zagadnienia techniki malarskiej. Tak wnikliwej analizy sztuki nie będziemy spotykali na Zachodzie aż do czasów renesansu.

Chińczycy bardzo dobrze rozumieli związek malarstwa z życiem. Powstawały piękne legendy, w których obrazy słynnych mistrzów ożywały w cudowny sposób. Malarze nie opowiadali się bynajmniej za czystym naturalizmem, który przez tak długi czas popierali teoretycy europejscy, potępiali również laików, oceniających dzieła sztuki według jedynego kryterium podobieństwa do oryginału. Zdaniem tych artystów sztuka nie tylko powinna odtwarzać zewnętrzny

kształt przedmiotów, lecz również wnikać w ich istotę. W nieco pedantycznym kodeksie dobrego malarstwa domagali się Chińczycy, by obraz był podobny oraz oddawał zewnętrzną i wewnętrzną strukturę przedmiotów; największe jednak znaczenie przywiązywano do prawdziwego ukazywania życia.

Sztuka pejzażu została w ten sposób podniesiona do rangi odkrywcy „duszy przyrody", a to bynajmniej nie negowało znaczenia artystycznej indywidualności. Teoretycy chińscy wychodzili z założenia, że tajemnica talentu tkwi w samym artyście, a pogląd ten głosili w czasach, gdy na Zachodzie nic już nikomu nie mówiły imiona tak wielkich twórców starożytności, jak na przykład Apelles, a wielcy mistrzowie renesansu jeszcze się nie narodzili. Historia malarstwa chińskiego nie może być historią poszczególnych artystów tylko dlatego, że nie zachowała się wystarczająca ilość ich dzieł.

Z najwcześniejszych chińskich pejzaży nie pozostało niemal nic. Znamy wprawdzie nazwiska Li Szu-siina i Wang Weja, a także późniejsze kopie ich dzieł, jednak ich prace oryginalne nie dotrwały do naszych czasów. Najstarsze znane nam zabytki pejzażu chińskiego z X wieku odznaczają się poważną prostotą i surową, II, 67 niemal ornamentalną regularnością form. Niektóre pejzaże ukazują wodospady, bijące ze stromych skał i wypełniające całą powierzchnię obrazu — inne przedstawiają spowite oparami łańcuchy dalekich gór, na których nie widać ani jednej żywej istoty i które stapiają się z chmurami.

Większość najlepszych pejzaży chińskich należy do epoki Sung (X—XIII w.). Pejzażyści chińscy mogli już wówczas podsumować bogaty plon swych doświadczeń. Był to okres, w którym powstała akademia i sformułowano zasady poprawnego malowania, lecz twórczość pejzażowa długo jeszcze miała zachowywać całą siłę swojej świeżości.

Porównując *Deszczowy pejzaż* Sia-Kueja z około dwustu lat starszym *Krajobrazem nad Jangtsekiangiem,* dostrzegamy różnicę pomiędzy obiektywnym ujmowaniem natury a osobistym, lirycznym jej przeżywaniem. Młodszy obraz pomyślany został jako nastrojowy fragment, w którym jednak nie zrezygnowano z dokładnego odtworzenia kształtów i wyraźnego oddzielenia pierwszego planu od tła. Równie dla tej epoki typowe są swobodniejsze pociągnięcia pędzla i bardziej spontaniczne opracowanie całego tematu. W pejzażach późnej epoki Sung zachowuje się jeszcze mistrzostwo wykonania, lecz cechy indywidualne zanikają, a formy stają się oschłe i zmanierowane. Okres tej dynastii wydał wiele arcydzieł znakomitych chińskich artystów, zaliczają się do nich: Ma Jiian, Meng Ju-tien, Li Ti, mistrzowie pejzażu, oraz Mu-Ci, znany z rysowanych tuszem postaci zwierzęcych. Po najeździe Mongołów, którym obca była nastrojowa sztuka epoki Sung, w malarstwie chińskim następuje powrót do tradycji okresu Tang, do jej opisowej rzeczowości i konkretu. Szczególnym powodzeniem cieszyły się obrazy wyobrażające mongolskich jeźdźców. W XV i XVI wieku malarze chińscy coraz bardziej zatracają styl indywidualny, a w obrazach ich wyczuć się daje chłód schematycznych już środków wyrazu.

II, 68
por. II, 67

Obok pejzażu malarze chińscy interesowali się również zwierzętami i kwiatami. Zwierzęta nie budziły u Chińczyków trwogi, nie oddawano im też religijnej czci, lecz ceniono je przede wszystkim za ich wdzięk i urodę. W stawach cesarskich

złote i srebrne ryby o pięknych woalach i głowach lwa wystawiały swym hodowcom świadectwo wybornego smaku. Naród chiński przejęty był zawsze największym szacunkiem do kwiatów, istnieje nawet opowieść o chińskiej dziewczynie, która zobaczywszy kilka kwiatów rosnących na drodze do źródła i rozkwitłych w ciągu nocy, zdecydowała się wrócić do domu bez wody, byle owych kwiatów nie podeptać.

II, 71 W obrazie z dwoma białymi orłami artysta chiński z XI wieku dorównał mistrzom
I, 56 starego Egiptu zmysłem obserwacji i umiejętnością oddania cech najistotniejszych. Orły siedzą sennie na gałęzi, jeden nastroszy) pióra, drugi odwraca się ku niemu, jakby chciał go o coś zapytać. Ukazano tu zaledwie jedną króciutką chwilę, a przecież każde piórko wyrysowane zostało jak najpieczołowiciej, a w jasne sylwetki obydwu ptaków wcielił się cały rytm obrazu (w podobny sposób namalowano dwie wrony na okrągłym wachlarzu). Wolna przestrzeń pomiędzy orłami jest wystarczająco duża, by obraz ten w porównaniu z fryzem egipskim wydał się klarowny, niemal przezroczysty.

Chińscy malarze kwiatów unikali barw krzykliwych i wpadających w oko, które tak bardzo podobały się mahometanom. Nic w tym dziwnego, Chińczycy nie lubią pstrej jaskrawości. Ich kwiaty budzą zachwyt swym pięknem nieco znużonym, swymi raz bledszymi, to znów ciemniejszymi, lecz zawsze przytłumionymi barwami. Artysta chiński malował jaśminy, peonie lub kwiaty brzoskwini tak, jakby wdychał ich woń, jak gdyby w jego oczach wątły pąk nabrzmiewał sokami i rozchylał płatki; tak właśnie ze swoich kwiatów i liści układał wzór obrazu. W całej historii sztuki nikt chińskim malarzom nie dorównał malowaniem kwiatów tak delikatnych i wdzięcznych w swej cichej skromności. Nawet holenderskie bukiety z XVII wieku wydają się przy nich zasuszone, niby okazy z zielnika.

Tematyczna dominanta krajobrazu, zwierzęcia i kwiatu w malarstwie chińskim nie wykluczyła zeń wizerunków ludzkich, jakkolwiek nigdy nie budziły one zainteresowań tak żywych, jak pejzaż. Nie wykształcił się tu również ogólnie obowiązujący typ postaci ludzkiej, za to spotykamy ją często w charakterze elementu rodzajowych malowideł buddyjskich, kultowych oraz w portretach.

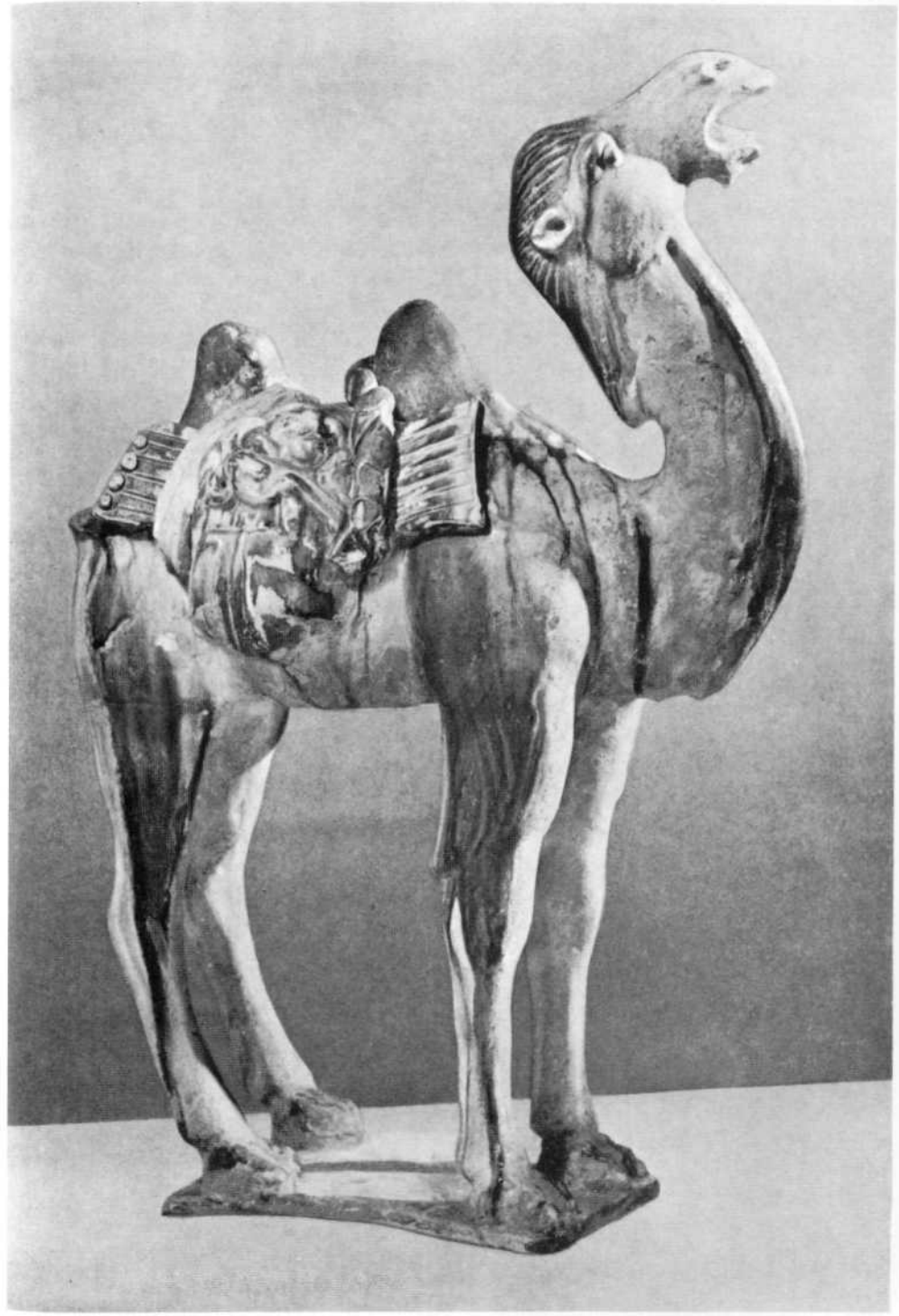
II, 69 Podobnie jak rzymski, portret chiński wywodzi się z kultu przodków. Lecz podczas gdy w starożytnym Rzymie ożywiony był ideą greckiego humanizmu, w Chinach nawet w epokach późniejszych cechuje go uroczysta oficjalność. Co prawda i tu nie brak znamion wysoko rozwiniętego wyczucia przyrody i zmysłu wnikliwej obserwacji, które tak znakomite rezultaty dały w malarstwie pejzażowym. Portrety chińskie skomponowane są przeważnie frontalnie i symetrycznie, a nieruchome
I, 150 postaci nie ujawniają swej psychiki. Nie widzimy tu wzruszenia, które ożywiało portrety z Fajum, ani tej przenikliwości, z jaką mistrzowie starożytni umieli scharakteryzować wyraz twarzy, a zwłaszcza oczu. Ich atrakcyjność polega natomiast na trafnym uchwyceniu wrażenia wizualnego i obiektywizmie, z jakim artysta
por. I, 159 potraktował ludzką twarz. Pod tym względem zbliżają się do dzieł rzymskich z epoki republikańskiej, a także do wczesnych portretów niderlandzkich. Autor portretu pewnego kapłana świątyni słusznie zauważył i starannie podkreślił asymetryczność brzydkiej twarzy, jej szerokie kości policzkowe i skośne oczy, realizmem rysunku nie ustępując Holbeinowi. W chińskich twarzach na próżno wprawdzie szukalibyśmy owego świadomego wyrazu, jaki nas uderza w portre-

56 Bodhisattwa, fresk z Sing-tang

57 Naczynie na wino, brąz

58 Leżąca łania, brąz

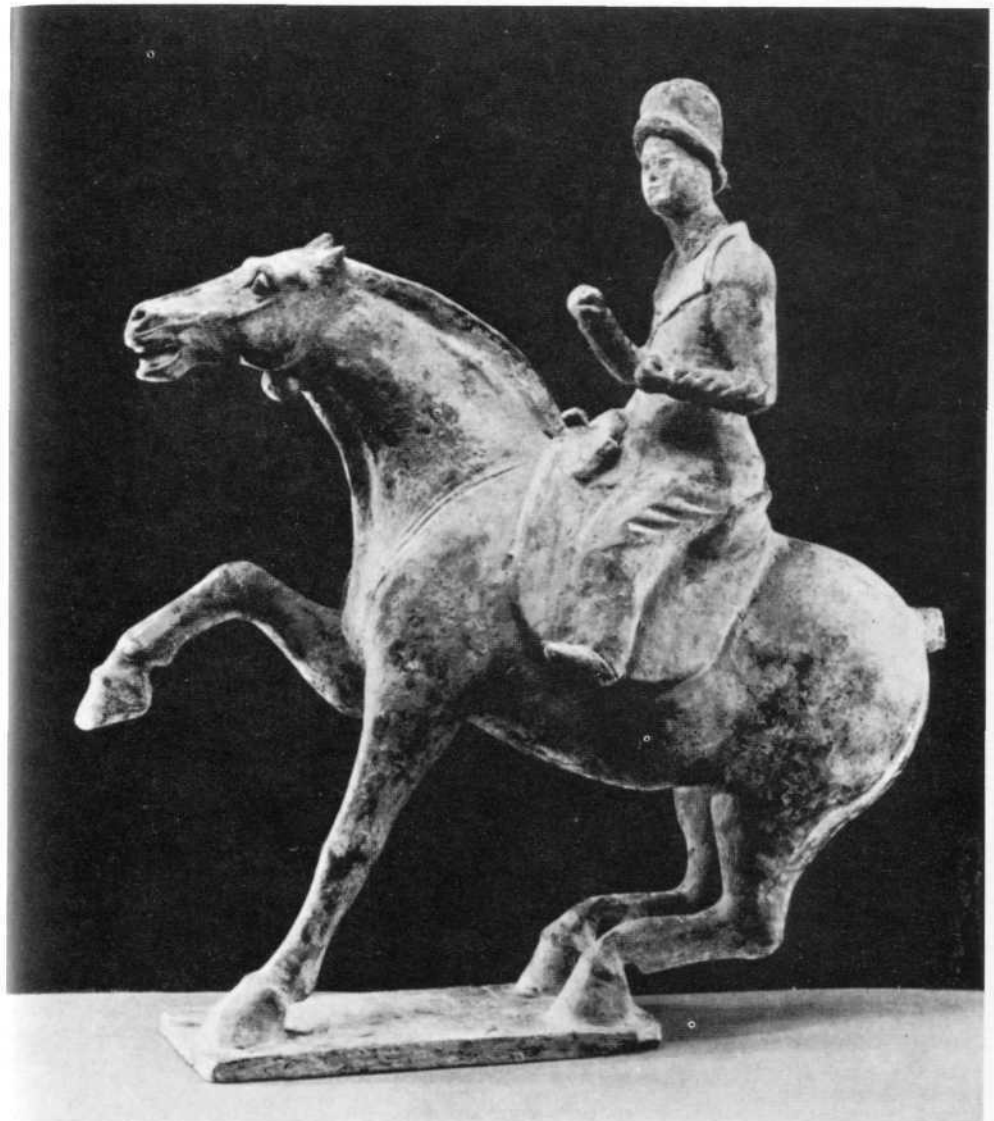
59 Wielbłąd, posążek terakotowy emaliowany



60 Napaść na Tin Sze-czow, płaskorzeźba z grobowca rodziny Wu, prowincja Szantung

61 Budda, kamień

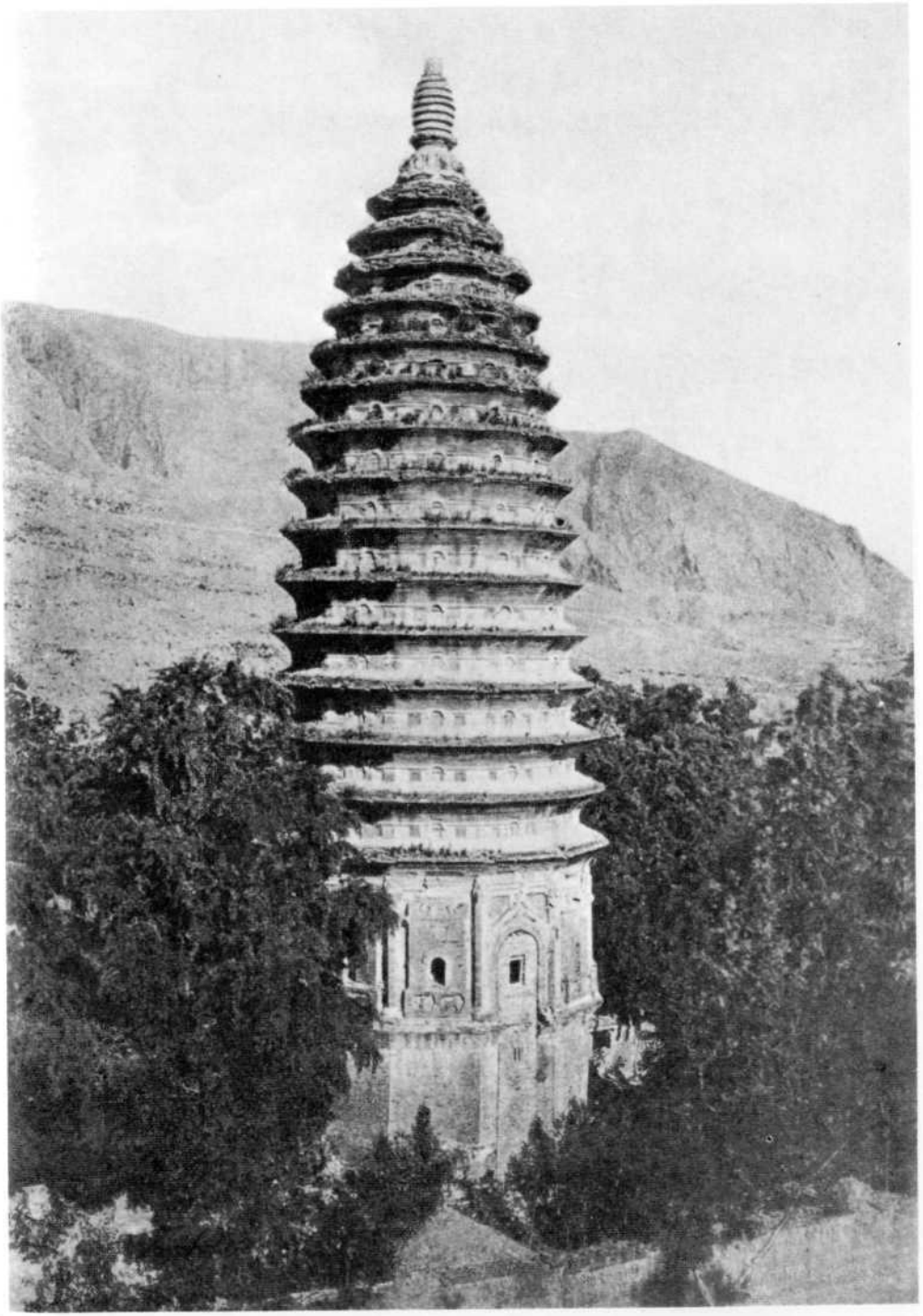
62 Bodhisattwa, statuetka kamienna



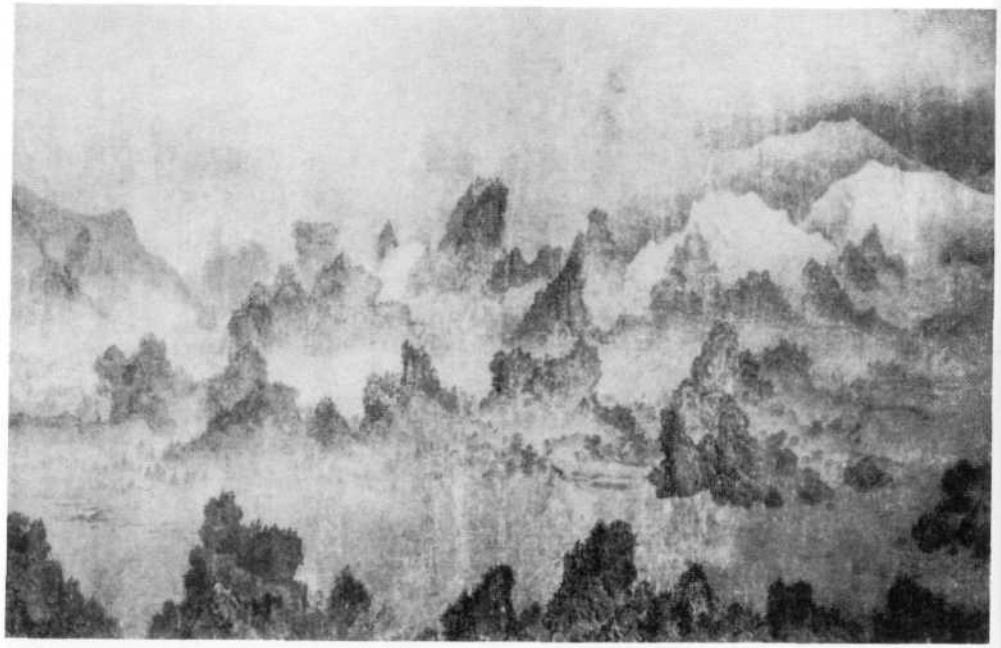
63 Jeździec, statuetka 2 gliny

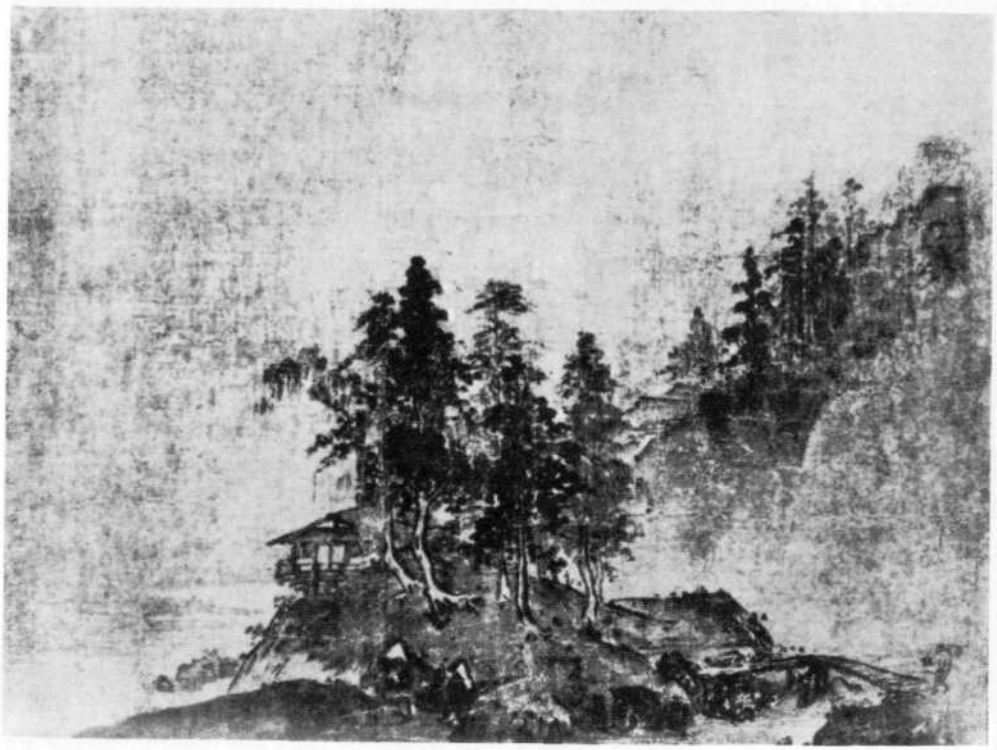
64 Świątynia na górze Taj, prowincja Szantung

65 Klasztor Pan-pien nad rzeką Min, prowincja Seczuan



66 Pagoda świątyni Sung-jue-sy pod Tangfengsien, prowincja Honan





67 Krajobraz nad Jangtsekiangiem, fragment
38 Sia-Kuej, Deszczowy pejzaż

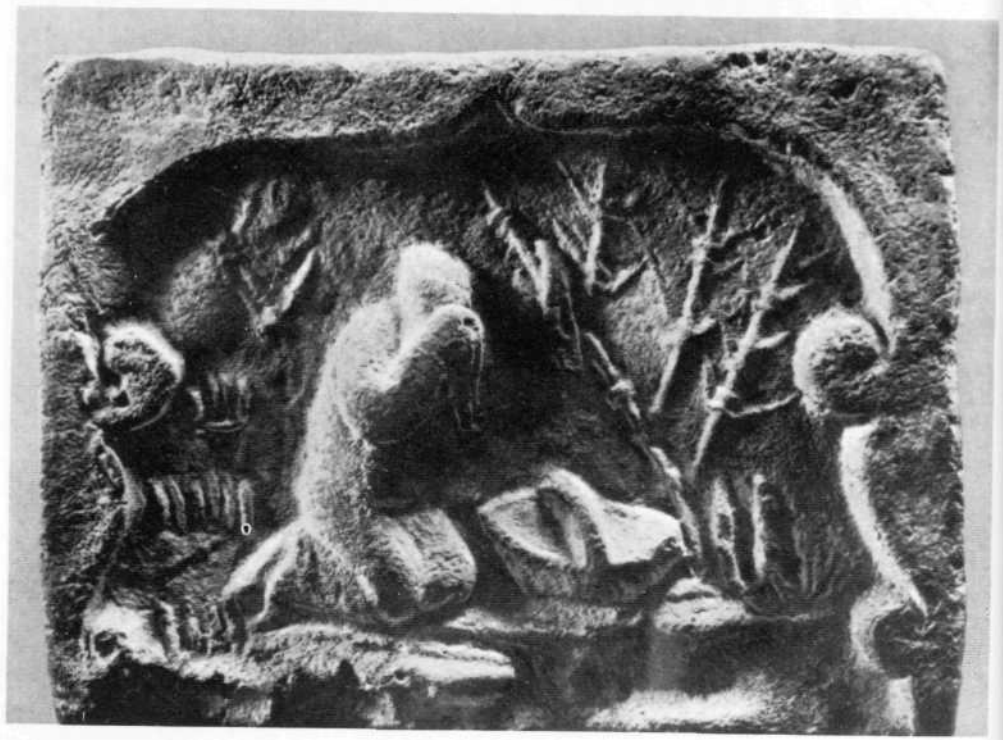
69 Portret kapłana
70 Pejzaż, tusz na jedwabiu

71 Orły, obraz malowany na jedwabiu

72 Sesshū, koń, rysunek tuszem

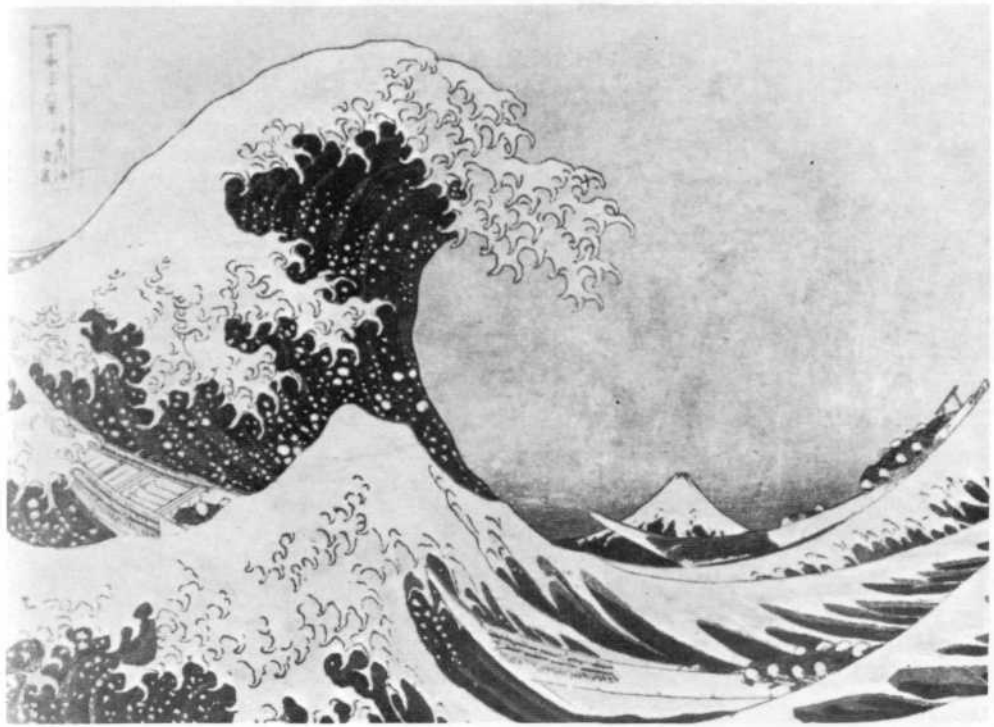
73 Waza, Chiny

74 Kafel gliniany z klęczącą postacią



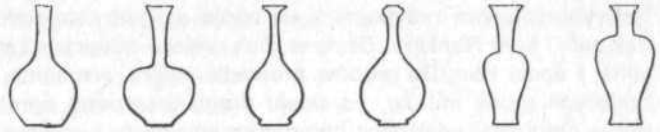
75 Siedząca małpa, posążek netsuke

76 Hokusai, Fala, drzeworyt barwny



77 Utamaro, Kintoki ze swoją matką, drzeworyt

Kształty waz chińskich



tach renesansowych, lecz mimo wszystko te portrety wydają się tak prawdziwe, iż łatwo zapominamy, że przeszło pięćset lat dzieli nas od ich powstania.
Specyficzny charakter chińskiej sztuki, tak silnie występujący w malarstwie pejzażowym, znamionuje również obrazy historyczne, rodzajowe i płaskorzeźby. Takiego człowieka w otoczeniu przyrody, jaki ukazany został na jednym z glinianych chińskich kafli, nie zaprezentowali nam nawet rzeźbiarze hellenistyczni. II, 74
Używając nader oszczędnych środków wyrazu, przedstawił artysta stok brzegu z nagimi bambusami i klęczącą w tym krajobrazie samotną ludzką postać, pogrążoną w głębokim smutku; ujęta obramowaniem, kilkuplanowa kompozycja przemawia lirycznym nastrojem, jak wiersz z ery „złotego wieku" chińskiej poezji.

Bogactwo form i dekoracji chińskiej sztuki użytkowej, jej techniczna doskonałość, przewyższa nawet rzemiosło artystyczne islamu. Chińczycy umieli się posługiwać najrozmaitszymi materiałami — kością, brązem, szkłem, kamieniem — im też przypadło w udziale wynalezienie w VI i VII wieku porcelany, której sława miała się później rozprzestrzenić na całym świecie. W tym bardzo odpornym tworzywie można było uzyskiwać najsubtelniejsze nawet kształty. Przy barwieniu porcelany stosowali Chińczycy wiele odmian glazury.
Przykład wazy chińskiej z okresu panowania dynastii Ming wymownie świadczy II, 73
0 rozwoju, jaki przeszła sztuka użytkowa Dalekiego Wschodu od czasów epoki Czou. Odchodząc od uroczystych, rytualnych kształtów, sztuka ta zwraca się teraz ku formom bardziej wyszukanym, których elegancja przywodzi na myśl znakomitą ceramikę Grecji. Naczynia chińskie, mniej jednoznacznie wykończone por. I, 97
1 nie tak czytelnie podzielone, mają za to kształt bardziej opływowy i przypominają nabrzmiały pąk kwiatu. W swobodnym rytmie konturów zaciera się bryła, tak wyraźnie zaznaczona w wazach greckich. Nie ma tu również greckiego podziału na pasy wypełnione postaciami i wzorami, lecz cała krzywizna powierzchni pokryta jest ledwo dostrzegalnym, prawie zawoalowanym rysunkiem gałązek, liści i kwiatów, układających się w giętkie skręty i łuki, jak ośmiornice z waz kreteńskich. Gdy zestawimy większą liczbę waz chińskich z różnych epok, przekonamy się, że bogactwo kształtów nie jest tu mniejsze niż w ceramice greckiej; s. 81
natomiast wytwórcy chińscy jako motyw wyjściowy wybrali żywy pąk roślinny, por. I,s. 119
podczas gdy Grecy trzymali się raz na zawsze ustalonej bryły i klarownego podziału powierzchni.
Nawet po wtargnięciu plemion koczowniczych pod panowaniem mongolskim dziedzictwo kultury chińskiej okazało się tak silne, iż sztuka w okresie dynastii Jiian (1260—1368) i Ming (1368—1644) nie uległa zasadniczej zmianie. Wprawdzie nie powstało wówczas tak wiele arcydzieł, jak w epoce Tang lub Sung, lecz za to właśnie wtedy rozbudowano Pekin, wzniesiono nową rezydencję cesarza, opisaną przez zachwyconego Marco Polo.

Najwybitniejszymi zabytkami z tej epoki są groby cesarskie dynastii Ming pod Pekinem i koło Nankinu. Ożyła w nich niejako tradycja dawnej rzeźby monumentalnej z epoki Han. Do grobów prowadzi wielka, wspaniała droga. Z dala od otaczających groby murów, na skraju drogi, ustawiono ogromne figury: kamienne słonie naturalnej wielkości, dwugarbne wielbłądy i potężne postaci wojowników z mieczami w bojowym rynsztunku. Wyglądają, jakby tu przyszli, aby oddać swemu władcy ostatnią przysługę. Droga wiedzie do szerokiej bramy wjazdowej z belkami poprzecznymi, kamiennymi odpowiednikami dawnej konstrukcji drewnianej. Z tego punktu widzenia brama ta przypomina raczej wrota hinduskie niż egipskie pylony u wylotu alei sfinksów. Za bramą ciągnie się szereg mostów, za nimi „aleja duchów" i znowu kamienne postaci zwierząt, i znów otwarta droga z mostem, aż wreszcie całą kompozycję w oddali zamyka świątynia przodków i dwa okrągłe kurhany, miejsca spoczynku zmarłych.

Wspomnieliśmy już, że w tym późnym utworze chińskiej sztuki odnajdujemy echo dawnych form architektonicznych. Pedantyczna regularność układu nadaje całości charakter nieco schematyczny, lecz i tutaj zachowany został motyw drogi, tak lubiany w sztuce orientalnej. Znaczne odstępy pomiędzy poszczególnymi figurami i włączenie dalekich gór w kompozycję architektoniczną uważać należy za przejaw zawsze silnego u Chińczyków wyczucia przyrody. Na tym również polega zasadnicza różnica pomiędzy grobowcami chińskimi i piramidami egipskimi, których kamienna masa, wznosząca się dumnie nad widnokręgiem, podkreślała przede wszystkim osobistą potęgę faraona.

W oczach Europejczyka sztuka japońska łączy się z chińską w jedną twórczą całość. Ludzie Wschodu rozróżniają je jednak doskonale, a w wielu wypadkach nawet nie dostrzegają ich bliskiego pokrewieństwa. Przy tym wpływ, jaki Chiny wywarły na Japonię i na Koreę, był szczególnie owocny i nieporównanie silniejszy niż w wypadku wszystkich innych krajów.

0 prehistorii sztuki japońskiej wiemy dotychczas niewiele, a jej historia rozpoczyna się od VI wieku n.e., gdy do Japonii przenika buddyzm wraz z wpływami chińskimi. Ta sama inspiracja oddziaływać tu jeszcze będzie w X, XII i w ciągu XIV i XV wieku. Artyści japońscy przyswoili sobie chińskie widzenie świata 1 chińskie metody artystyczne, importowano też do Japonii chińskie dzieła sztuki, podobnie jak Rzym wzbogacały osiągnięcia Greków. Pisarze japońscy naśladowali klasyczną literaturę chińską. W niektórych wypadkach trudno nawet określić, czy dane dzieło należy do sztuki chińskiej czy japońskiej.

Wszystko to jednak nie oznacza, iżby Japończycy, posługując się środkami artystycznymi zaczerpniętymi z Chin, utracili możliwość samodzielnego twórczego wyrazu. Stopniowo coraz silniej dochodziły do głosu charakterystyczne dla nich upodobania, coraz świadomiej szukali własnej drogi. Sztuka chińska wydaje się w porównaniu z japońską poważniejsza, spokojniejsza i bardziej kontemplacyjna, rzec można — bardziej klasyczna. Artyści japońscy natomiast okazali się mistrzami wypowiedzi emocjonalnej, precyzyjnej obserwacji i odtwarzania ruchu. Nie rezygnowali również z obliczonych z góry, wyszukanych efektów i często posługiwali się karykaturą.

Nie wolno także zapominać, że sztukę Dalekiego Wschodu w różnych okresach

zaliczamy do różnych kręgów rozwojowych w zależności od tego, kto na danym etapie — Chiny czy Japonia — osiągał ważniejsze znaczenie historyczne. Chiny uczyniły pierwszy krok w tym rozwoju i te tradycje przetrwały w dojrzałych już formach chińskiej sztuki. Natomiast Japonia, która później podjęła twórczość artystyczną, zachowała też znacznie dłużej artystyczną samodzielność. Ostatnie rozdziały historii sztuki na Dalekim Wschodzie, przed przeniknięciem do niej wpływów zachodnich, napisane zostały w XVIII i XIX wieku przez artystów japońskich. Japonia miała zresztą także własne swoje wyniosłe świątynie, zamczyska i własną sztukę monumentalną, na przykład posąg Buddy w Kamakura z XIII wieku mierzy piętnaście metrów wysokości. Najcharakterystyczniejsze cechy sztuki japońskiej, jej lekkość, wdzięk i ironia, ujawniły się jednak dopiero w epoce Tokugawa (od 1603). Te wszystkie względy decydują, że sztuce japońskiej, choć tak blisko spokrewniona jest z Chinami, należy w światowej historii sztuki przyznać osobne miejsce.

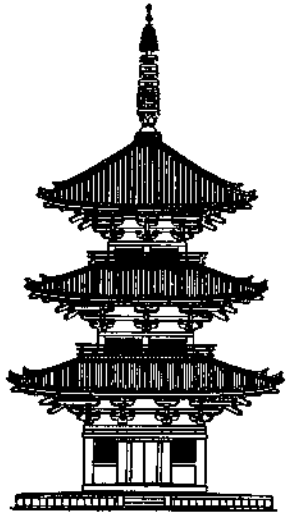
Układ kamieni w ogrodzie japońskim

Przyjmując chińską kulturę, nauczyli się Japończycy od Chińczyków między innymi zakładać ogrody i parki, która to umiejętność powstała i rozwijała się jednocześnie z malarstwem pejzażowym. Japończycy też nadali sztuce planowania ogrodów pewien określony kierunek, opierający się na powiązaniu działalności człowieka i przyrody. W języku japońskim jest nawet specjalne słowo na oznaczenie zmian, jakie czas i natura dokonują w pracy ludzkiej — ,,sabi". Japończycy cenili patynę pokrywającą stare brązy i łagodzącą surowość ich kształtu, podobną wagę przywiązywali też do procesów przebiegających w przyrodzie żywej.

Różne typy ogrodów ukształtowały się w Japonii już bardzo wcześnie. W IX i X wieku istniały w królewskiej rezydencji w Kioto ogrody, które w dniach uroczystych ceremonii wypełniał zgiełk ludzkich tłumów. Później powstał tak zwany rinsen, rodzaj zawieszonego na oknie pejzażu. W XII i XIII wieku, zwłaszcza w epoce Kamakura, zakładano wokół herbaciarni ogrody, mające zachęcać do kontemplacji i medytacji, zaplanowane na wzór otoczonych murem klasztorów buddyjskich. W nastrój skupienia wprowadzała ścieżka, wiodąca od wejścia przez ogród do osłoniętego przed słońcem pawilonu harbaciarni. Wchodząc przez niskie drzwi trzeba się było nieco schylić, przybierając w ten sposób postawę uszanowania. Wpółotwarty pawilon nie miał żadnych ozdób ku przypomnieniu, iż na świecie nie ma nic trwałego, że wszystko przemija, jak i samo ludzkie życie. Herbatę przyrządzano w małych kociołkach, do których wrzucano kilka kawałków żelaza dźwięczących przy gotowaniu; w tej melodii doszukiwano się echa fal morskich, szmeru deszczu i szelestu wiatru wśród listowia.

Najbardziej osobliwy i niezrozumiały dla Europejczyka był ogród japoński typu shin-den. Pośrodku otwartego dziedzińca znajdowała się tu odpowiednio ułożona grupa kamieni. Tylko u widza wyjątkowo wrażliwego mogła ta kompozycja z najprostszych form wywoływać odpowiednie wrażenie artystyczne. Kamienie były zresztą ułożone nader kunsztownie: największy, ustawiony pionowo kamień

s. 83



Świątynia koło Nara, Japonia, początek VIII w.

górował zazwyczaj całą swą masą nad pozostałymi, dwa mniejsze po obydwu jego stronach tworzyły piramidę, trochę dalej odsunięty był jeszcze jeden kamień, leżący poziomo. Jeszcze mniejszy kamyczek umieszczano na samym przodzie, aby zaznaczyć głębię, ustawiano niewielki kamyk za największym.

Szczególną odmianę japońskiego ogrodu stanowi maleńki ogródek o tak małych drzewkach dębu i kasztana, że można je ująć w jedną rękę. Owa miniatura miała odpowiadać tendencjom do podporządkowywania przyrody człowiekowi. Maleńkie te ogródeczki świadczą o predylekcji artystów japońskich do drobnych, delikatnych cacek, które później stały się tak charakterystyczne dla japońskiej sztuki użytkowej. W okresach następnych rozpowszechnił się w Japonii typ ogrodu, którego fragmenty wyobrażały poszczególne części kraju,- a przede wszystkim słynną górę Fudżi. Miniaturowa góra Fudżisan ocieniała często niewielką, sztuczną sadzawkę, wyobrażającą morze. Tego rodzaju ogrody, bardziej już zrozumiałe dla Europejczyków, stanowiły przejaw japońskiego dobrego smaku, lecz ich symbolika i panoramiczność wskazywały już na zacieranie się specyfiki japońskiego ogrodnictwa.

Jeden z najwcześniejszych i najsłynniejszych parków japońskich znajduje się przy klasztorze Rokuondzi koło Kioto. Ogromnie malowniczy jest słynny Złoty Pawilon Kinkaku, który początkowo całkowicie był pokryty złotymi płytami. Wzniesiono go nad jeziorem, w ramach gęstego sosnowego lasu, uzyskując znakomity efekt złotych ozdób odbijających się w połyskliwej, wodnej tafli jeziora. W typie podobny
s. 84 jest do pawilonów szeroko rozpowszechnionych w Chinach, na wzór których
por. II, 65 budowano w Japonii także pagody wysokie na osiemdziesiąt pięter, z szerokimi, nieregularnymi dachami. Budowle te wydawały się oczywiście lżejsze i bardziej dekoracyjne, lecz nie posiadały już tak przejmującej prostoty, jak wieże dawnych pagód chińskich. Stwierdzamy tu równoczesną skłonność architektury japońskiej do form możliwie lekkich, lecz związanych z typami tradycyjnymi.

Późniejsze świątynie japońskie były zawsze połączone z ogrodami. Uroczystości w tych świątyniach odbywały się na wiosnę, najpierw w czasie kwitnienia śliw, potem wiśni, barwnych peonii i z kolei irysów, oraz na jesieni, gdy kwitną chryzantemy. Przed świątyniami rosły smukłe sosny, a do ich pni podobne były podpory we wnętrzu, tak że odwiedzający mógł odnieść wrażenie, że znajduje się w przedłużeniu ogrodu. W Japonii wszystko wydaje się jakby pomniejszone, szczególnie w porównaniu z dawnymi budowlami chińskimi. Małe jeziorko przed świątynią, w którym odbija się wysokie niebo, jest zazwyczaj wyżłobione w obrośniętych mchem kamieniach. To małe zwierciadło symbolizuje czystość i przejrzystość ludzkiej duszy, ale nie może służyć do prawdziwych ablucji.

Od najdawniejszych czasów malarze japońscy związani byli z najlepszymi tradycjami sztuki chińskiej, podobnie jak krótkie wiersze japońskie — uty — oparte

były na chińskiej liryce. W Japonii istniały dwa typy obrazów: poziome rolki papieru, tak zwane makimono, oraz rozwijane od góry do dołu kakemony, pomyślane jako ozdoba ścian. Wiele malowideł japońskich subtelnością wykonania dorównuje chińskim, a czysto japońskie talenty tryumfują wszędzie tam, gdzie potrzeba bystrego oka i niezawodnej pewności w prowadzeniu pędzla.

Koń, rysunek tuszem japońskiego artysty Sesshū, uwydatnia tę właściwość sztuki II, 72
japońskiej szkoły szczególnie dobitnie. Gdy porównamy ten rysunek ze znakiem s. 85
„koń" w chińskim alfabecie, stanie się dla nas jasne, że pismo było na Wschodzie znakomitą szkołą, wdrażającą artystów do możliwie najoszczędniejszego i lekkiego prowadzenia linii. Osobliwe piękno tego japońskiego rysunku polega na tym, że błyskawicznemu ruchowi ręki malarza odpowiada szybki ruch konia. Ów niezwykle lapidarny kształt posiada wielką siłę wyrazu. Nie przekazując jakiegoś ogólnego pojęcia konia, przedstawia moment rozpoczynającego się ruchu. Zadaniem konturu por. I, 98
jest nie tylko, jak w sztuce antycznej, narysowanie sylwety ciała, lecz nieco wzmocniony, sam może się w obraz owego ciała przekształcić, jak to widzimy na przykładzie nóg zwierzęcia. Cała postać konia jest niezwykle żywa i nie wyczuwamy w niej nawet śladu tej wzniosłej powagi, jaką kultywowali bizantyjscy spadkobiercy por. II, 15
sztuki klasycznej. W przeciwieństwie zaś do wczesnej twórczości chińskiej zastosowano tu graficzną metodę przedstawiania: artysta jakby się bawił, jakby się cieszył z tego, że umyślnie niedbałe kreski jego pędzla, z których żadna, wzięta z osobna, w ogóle nic nie znaczy, razem składają się na obraz bijącego kopytami rumaka.

Malarstwo historyczne i rodzajowe zajmowało w Japonii pozycję jeszcze ważniejszą niż w Chinach. W początkach państwa feudalnego, gdy w literaturze XII i XIII wieku rozwijał się rycerski epos, artyści japońscy malowali na długich rolkach, w formie zwięzłej narracji, obrazy wypraw wojennych i bitew.

Interesujące jest też japońskie malarstwo rodzajowe, drobne obrazki z życia domowego. Japończycy odznaczali się w t?i dziedzinie niewyczerpaną wręcz inwencją, a także fantazją i wdziękiem. Cechy te nie bez racji skłoniły historyków sztuki do porównywania japońskich rysunków tuszem z greckim malarstwem wazowym. Z jakże subtelnym humorem ukazywali japońscy artyści małe scenki z targu, wesołe typy sprzedawców i kupujących luo grupy gapiów ulicznych przypatrujących się pożarowi, walce kogutów czy jakiejś bijatyce. Stąd niedaleko już do prawdziwej karykatury. Z rysunków rodzajowych wyeliminowano niemal całkowicie barwę jako środek wyrazu artystycznego. Twórca ograniczał się do skromnej kreski tuszem, rzucanej na papier nieraz gwałtownymi, lecz zawsze nieomylnymi pociągnięciami pędzla.

Ukazując wnętrze domu, artyści niejako zdejmowali lekki dach i zaglądali do pokoju z góry (jak złodziej z japońskiej baśni, który wspiąwszy się pod sam dach, obserwował stamtąd życie mieszkańców). Jest to ujęcie do pewnego stopnia konwencjonalne, nie bardziej jednak niż w dziełach włoskich malarzy z XIV i XV wieku, którzy znów jak gdyby usuwali frontową ścianę pokoju, aby można było do niego zajrzeć nie wchodząc do środka. Dekoratywność obrazu polegała na liniach architektonicznych, wybiegających ukośnie poza jego

Znak „koń" w piśmie chińskim

skraj, zgodnie zaś z całą istotą sztuki Dalekiego Wschodu trzeci wymiar występował tu znacznie wyraźniej niż w perskim malarstwie miniaturowym.

Osobny rozdział w historii malarstwa japońskiego stanowi barwny drzeworyt z XVIII wieku. Z powodu swej niewysokiej ceny drzeworyty cieszyły się wielkim powodzeniem: podmalowywane kolorowo, ozdabiały niemal każdy dom. Dziedzinę tę reprezentowały w Japonii różne artystyczne szkoły, niektóre z nich zachowywały tradycje dawnego malarstwa tuszem, inne znów, bardziej ludowe w charakterze, szukały tematu raczej w codziennej rzeczywistości.

Malarskie i graficzne umiejętności, nabyte przez artystów dawnych epok przy odtwarzaniu przyrody — kwiatów i roślin, obecnie służyły ukazywaniu człowieka, jego życia, obyczajów i ubioru. Rozkwit grafiki japońskiej poprzedzony był przełomem dokonanym w całej dziedzinie kultury. Do tej pory stosunek człowieka do wszechświata był głównym tematem poezji i sztuki, obecnie zaś — jak niegdyś w późnej sztuce greckiej — budzi się zainteresowanie życiem prywatnym i drobnymi sprawami powszednimi, w ukazywaniu których pisarze japońscy wyprzedzali nawet grafików.

Pierwszy rozdział pewnego opowiadania japońskiego z XVII wieku nosi tytuł „Przechodnie podpatrzeni". Na widok przechodzących ludzi, a zwłaszcza kobiet, grupa gapiów wymienia uwagi: „Tej dałbym trzydzieści cztery lata — no, ze trzydzieści pięć. Jaka prosta, smukła szyja, wykrój oczu też ładny. Podoba mi się linia włosów nad czołem, naturalna, wprost urocza. Wolałbym, zęby miała troszkę mniejszy nos, ale jeszcze ujdzie. Pod spodem nosi białą satynę, widzę jak połyskuje — a na wierzchu suknia ruda jak rdza... Pasek aksamitny, w szachownicę, a taki woal, jaki ma na głowie, to noszą też u dworu. Sunie tak cichutko... i nie kręci tyłkiem — do licha, ten jej mąż to kawał szczęściarza! W tej chwili kobieta chce coś powiedzieć do służby, otwiera usta i... w dolnej szczęce brak jednego zęba! Zachwyt, jaki wzbudziła ta osóbka, stygnie natychmiast". Takie opisy pojawiały się w Japonii wcześniej niż drzeworyty. Istniał tam też specjalny gatunek prozy „e-hon", polegającej jedynie na podpisach pod obrazami.

Juz z początkiem XVIII wieku Misanobu podkolorowywał swoje drzworyty, a w połowie tegoż stulecia subtelny i liryczny Harunobu stał się twórcą drzeworytu barwnego. Szczególnie urocze są drzeworyty Utamaro, który miał podobne zamiłowanie co greccy malarze waz: interesowało go życie japońskich gejsz i heter.

II, 77 Drzeworytem *Kintoki i jego matka* wprowadza nas w intymną atmosferę kobiecej toalety, zupełnie tak samo jak współcześni mu w Europie osiemnastowieczni twórcy scen dworskich i miłosnych. Obramowanie dobrze ujmuje kompozycję, której podstawę stanowią miękko spływające włosy. Linie ich wiążą się z okrągłościami schylonego ciała kobiety. Pasma włosów przypominają wodospad, a ciało kobiety — miękko podnoszące się wzgórze, po którym raczkuje maleńki chłopczyk, opalony Kintoki.

Drzeworyty japońskie mówią o wielkiej inwencji swych twórców w dziedzinie ornamentu: łącząc na przemian linie pionowe z miękko wyginającymi się łukami, rozporządzali szerokim repertuarem wzorów. Rozwinięty zmysł dekoracyjny kazał im dość bezceremonialnie odnosić się do postaci ludzkiej. Gdy ukazywali na przykład materiał w kwiaty lub wielkie krajobrazy, zapominali w swym zapale całkowicie, że tkanina układa się w fałdy, w których z kolei tworzą się cienie.

Wskutek tego przedstawiane postaci zatracają właściwy sobie wygląd i stanowią juz tylko płaszczyznę pokrytą barwnym, wzorzystym ornamentem. Podobnie dzieje się zresztą i w nowelach japońskich; bywa, że dobrze scharakteryzowane postaci i dramatyczna fabuła rozpływają się w nicości niczym fatamorgana. Czytelnikowi przypomina się wówczas nauka buddyjska o świecie, który właściwie jest tylko złudzeniem i w każdej chwili może rozwiać się jak dym.

Największymi mistrzami japońskiego drzeworytu byli Hiroshige (1797—1858) i Hokusai (1760—1849). W swym słynnym graficznym cyklu przedstawia Hokusai górę Fudżi w różnych porach dnia i przy różnym oświetleniu, przejawiając niezwykłą wrażliwość i chłonność widzenia oraz wybitny zmysł dekoracyjny. Wielkiego wirtuoza zdradza też poetycki motyw *Fali,* cały oparty na głębokim wyczuciu ducha przyrody. Pianę fali raz przekształca w fantastycznego smoka z pazurami, innym zaś razem przeobraża w rój ptaków (juz Matsuo Bashó, poeta japoński XVII wieku, podobnie widział przyrodę: „Spadający płatek kwiatu wznosi się ku swej gałązce: Ach, to motyl!"). Daleka Fudzisan zdaje się powtarzać swą sylwetką w kształcie piramidy zarys małej fali na pierwszym planie. Drzeworyt Hokusaia jest bezbłędny w całym znaczeniu tego słowa, lecz porównując go z prostotą dawnych pejzaży, dochodzimy do wniosku, że biegłość warsztatu graficznego wzięła w nim górę nad bezpośrednim przeżyciem.

II, 76

por. II, 67

W XVIII wieku w literaturze japońskiej przeważała pewnego rodzaju stylizacja: szczególnie rozpowszechniły się utwory złożone z zestawionych z wielkim smakiem cytatów z dawnej, klasycznej poezji chińskiej i japońskiej. W wieku XIX, kiedy do Japonii docierały wpływy europejskie, drzeworyt japoński, mimo że osiągnął wysoki poziom artystyczny, był już pozbawiony wewnętrznej siły i zwartości stylu. Sztuką zachodnią zainteresowali się Japończycy tylko dlatego, ze dawała się wykorzystać do uzyskiwania efektów iluzjonistycznych. Niektórzy zaś dziewiętnastowieczni spadkobiercy wielkiej sztuki japońskiej dochodzili do wniosku, że nie ma lepszego malarza nad aparat fotograficzny.

Sztuka dekoracyjna była w Japonii w XVIII i XIX wieku nie mniej lubiana niż barwny drzeworyt i na równi z nim rozpowszechniona. Całe wielowiekowe doświadczenie architektury świeckiej i sakralnej, wystroju wnętrz oraz malarstwa, obecnie zostało oddane do użytku codziennego. Na ścianach pokoju każdy chciał mieć drzeworyty, kimona były haftowane, u pasa noszono małe, rzeźbione breloki, panie przechowywały biżuterię w łąkowych szkatułkach. Nawet miecze ozdabiano kosztownymi, ażurowymi okuciami, tak zwanymi tsuba.

W drobnych tych przedmiotach sztuki spotkać można niemal wszystkie ulubione motywy japońskie, przy czym tracą one swoje pierwotne znaczenie. Wyhaftowane na jedwabnych kimonach smoki otulają juz tylko piękne ciała Japonek, a pejzaże, wśród których buddyjscy pustelnicy odnajdywali spokój wewnętrzny, zdobią teraz rozmaite wazy, zabawki czy wachlarze.

Ale i tu wyraźnie rozpoznajemy japońską bystrość oka i zręczność dłoni, którymi później tak bardzo entuzjazmować się będzie Vincent van Gogh. Taki drobiazg na przykład, jak netsuke w kształcie małpki, oddaje doskonale pozę zwierzątka, a przy tym stanowi jednolite w formie dzieło sztuki plastycznej.

II, 75

W wyrobach japońskich dochodzą do głosu wielkie tradycje sztuki Dalekiego

Wschodu, a także wyczucie rozległości przestrzeni. Artyści japońscy nie starali się bynajmniej o to, by dekoracja była dostosowana do kształtu ozdabianego przedmiotu. Obrazu motyla lub ptaka nie wkomponowywano w ramy narzucone formą szkatułki, ucinano raczej figurę na krawędzi, nadając tym samym połyskliwej powierzchni pudełka charakter fragmentu nieograniczonej całości. Artyści japońscy posługiwali się różnorodnymi tworzywami w sposób wiele mówiący 0 ich smaku. Czarna, lśniąca laka nadaje przedmiotowi wygląd rzeczy starannie wykończonej, a równocześnie nieprzepuszczalnej. Inkrustacje z masy perłowej chwytają światło słoneczne, grają wszystkimi barwami tęczy, są zmienne jak sama przyroda. Pewne japońskie kimono wykonano z tkaniny będącej jednocześnie obrazem, przybierającym z każdym ludzkim ruchem coraz to nowe zarysy: chmury przepływają, unoszą się fale, a ptaki trzepocą skrzydłami.

Mimo izolacji od Zachodu, trwającej całe stulecia, Chiny i Japonia wniosły przecież swój wkład do światowego rozwoju sztuki. Malarstwo chińskie w niemałym stopniu przyczyniło się do ożywienia perskiej miniatury. W ciągu całego średniowiecza sprowadzano do Bizancjum i zachodniej Europy chińskie jedwabie. Właśnie w szacie z chińskiego jedwabiu pochowany został mecenas Dantego, włoski książę Cangrande delia Scala z Werony.

Bardzo modna staje się chińszczyzna na Zachodzie pod koniec XVII i w XVIII wieku. Naśladowano chińską sztukę użytkową, zwłaszcza zaś porcelanę, w okresie rokoka wzbudzają wielkie zainteresowanie delikatne cacka chińskie i japońskie, wazy, rzeźby, wyroby z laki i hafty. W drugiej połowie XVIII wieku usiłowali Anglicy, opierając się na chińskich wzorach, uwolnić się od tradycji klasycznego parku francuskiego. Od końca XIX wieku japońskim drzeworytem entuzjazmuje się wielu malarzy zachodnioeuropejskich: Degas uznawał w Japończykach swych poprzedników w zakresie ukazywania zjawisk przelotnych i fragmentarycznych, van Gogh zaś rozmiłowany był w ekspresyjnej linii i nasyconych barwach japońskiej grafiki.

Opisane infiltracje nie wyczerpują, rzecz jasna, całej artystycznej spuścizny Chin 1 Japonii. Do niedawna jeszcze najlepiej z tamtejszych zabytków w zachodniej Europie były znane dzieła wcale nie odznaczające się najwyższą wartością artystyczną. Nie należy jednak zapominać, że rozwój artystyczny Dalekiego Wschodu odbywał się w ciągu stuleci konsekwentnie i prawidłowo. Przy całej jego izolacji i niezależności nie brak w nim analogii do osiągnięć zachodnioeuropejskich w zakresie pejzażu, poezji lirycznej, malarstwa portretowego czy organizacji przestrzeni w miastach i ogrodach. Na tym polu sztuka Dalekiego Wschodu ma wagę uniwersalną.

Podkreślmy ponadto, że pod niejednym względem Chiny i Japonia prześcignęły Europę. Oczywiście i na Zachodzie było wielu wybitnych pejzażystów, lecz podczas gdy tutaj malarstwo pejzażowe jako samodzielny rodzaj sztuki istnieje dopiero od dwóch, najwyżej trzech stuleci, w Chinach rozwinęło się na wiele wieków wcześniej jako ważny element tradycji narodowej. To samo można powiedzieć o wschodnich ogrodach i parkach, z którymi ogrodnictwo europejskie z okresu renesansu czy baroku w ogóle nie może się mierzyć. Specyficzne na Dalekim Wschodzie upodobanie do aluzji i napomknień zmuszało każdego widza do współtworzenia odbieranego dzieła sztuki na setki jeszcze lat przed słynnym „non finito" Michała Anioła.

A jednak sztuka Dalekiego Wschodu nie zdołała wielu zagadnień rozwiązać do końca. Nie umiała ze swych zdobyczy wyciągnąć takich wniosków, jakie w podobnych warunkach stałyby się udziałem sztuki europejskiej. Chińczycy, jak wiadomo, oprócz papieru wynaleźli także proch, lecz używali go jedynie podczas dworskich uroczystości na fajerwerki, i dopiero w Europie odkryto i wykorzystano jego prawdziwą siłę. Podobnie miały się sprawy i w dziedzinie sztuki. Na pozór można by przypuszczać, że sztuka chińska ze swym zamiłowaniem do trzeźwego realizmu, ze swym uniezależnionym od kultu malarstwem pejzażowym, znacznie jest bliższa czasów nowożytnych niż na przykład religijna sztuka średniowiecza w zachodniej Europie. Lecz wrażenie to jest mylne.

Chociaż artyści bizantyjscy i średniowieczni twórcy zachodnioeuropejscy wkładali cały wysiłek w przedstawianie Boga i świętych oraz we wznoszenie kościołów, to jednak ta właśnie droga przywiodła ich do wzniosłego i pięknego obrazu człowieka, do aprobaty życia ziemskiego, do tego wszystkiego, co właśnie na Wschodzie pozostało nie znane. Wprawdzie i w Chinach przedstawiciele elity społecznej wyrobili w sobie pewne poczucie godności, lecz pojęcie człowieczeństwa uległo w niej skostnieniu, sprowadzając się do formułek chińskiej uprzejmości, do czystego frazesu lub bezsensownego nawyku poniżania samego siebie, który rozpowszechnił się szczególnie w stylu chińskich listów. O odkryciu ludzkiej godności nie może tu być nawet mowy.

Również badania naukowe nie stały się dla chińskiej sztuki bodźcem rozwojowym. Nauka zatrzymała się w Chinach w stadium opisowości, nie mogła się więc przyczynić do narodzin pierwiastka dramatycznego, będącego wyrazem ludzkiej aktywności i podstawą prawdziwego humanizmu. Jakkolwiek odrzucenie iluzjonizmu chroniło sztukę Wschodu przed niebezpieczeństwem naturalizmu, umacniało jednocześnie przekonanie, iż dzieło sztuki pozostaje zaledwie bladym odbiciem świata, w gruncie rzeczy niepoznawalnego.

Jakież więc miejsce powinniśmy przyznać twórczości narodów islamu, Indii i Dalekiego Wschodu w światowej historii sztuki?

Ponownie warto tu zaznaczyć, że rozwój artystyczny nie przebiegał w drodze triady: antyk—średniowiecze—czasy nowożytne. Niektóre kraje, jak na przykład cały krąg islamu, kontaktowały się ze średniowiecznym Zachodem bezpośrednio i już z tej choćby przyczyny nie można ich wymazać z ogólnoświatowej historii sztuki. Gdzie indziej znów, jak w Indiach, do późna przetrwały formy spokrewnione z najwcześniejszymi stopniami rozwoju wszystkich innych krajów, a więc i odwrotnie, musimy przyjąć, że pokrewieństwo to charakteryzuje pierwociny wszystkich kierunków artystycznych. Sztuka chińska wydaje się najbardziej dojrzała, postępowa i najnowocześniejsza i dzięki temu dorzuca do naszego osądu poszukiwań i doświadczeń artystów nowożytnych całkiem nowy punkt widzenia.

W ciągu ostatnich stuleci rozwój sztuki światowej w zasadzie nie opierał się na artystycznym dziedzictwie Wschodu. Lecz wartości przez Wschód stworzone są tak ważne i oryginalne, tak mało jeszcze znane i niedocenione, iż w przyszłości na pewno wiele z tych zagubionych dróg okaże się znowu drogami sztuki i wszystkie ścieżki zjednoczą się we wspólnym nurcie rozwoju sztuki światowej.

V. SZTUKA WCZESNEGO ŚREDNIOWIECZA W EUROPIE

Byłem obecny przy śmierci jednego z braci. Oddal ducha podczas rozmowy. Lecz czy opuściła go dusza, czy nie opuści/a, nie widziałem; i niezmiernie trudno mi uwierzyć w życie jakiejś istoty, której nikt nie może zobaczyć.

Rzymski Paterikon

Żółtoz/ociste konie stoją tam na łące, niektóre w jednym kolorze, inne z wełnistym grzbietem, o barwie jasnoblękitnej.

,,Podróż morska świętego Brandanusa"

Podczas gdy w dolinach wielkich rzek powstawały kultury Mezopotamii, Egiptu, Indii i Chin, a na półwyspach i wyspach Morza Śródziemnego kształtowała się jako kamień węgielny nowej ery kultura grecka — znaczna część Europy Wschodniej i północnej Azji znajdowała się jeszcze we władzy plemion koczowniczych, o których wiemy bardzo niewiele, ponieważ nie posiadały one pisma.

Na przełomie drugiego i pierwszego tysiąclecia p.n.e., w okresie powszechnej wędrówki ludów, hordy koczowników przedostały się na południe i dotarły do stepów południowej Rosji i Morza Czarnego, by później zetknąć się z Grekami, którzy niezbyt dobrze orientując się w różnicach plemiennych, nazwali je Scytami. Niewątpliwie hordy te miały także łączność z Syberią. Niektóre szczepy uległy wpływom cywilizacji greckiej, nauczyły się mówić greckim językiem i cenić grecką sztukę, zachowując jednak swoje wyobrażenia, obrzędy i obyczaje.

Na podstawie przedmiotów znalezionych w grobach, w których Hunowie grze- II, 79, 80
bali swych przywódców, ocenić możemy artystyczne zdolności Scytów! Sporządzali oni ozdoby z lanego brązu lub kutego złota, przedstawiające wyłącznie zwierzynę łowną lub postaci fantastyczne, na przykład uskrzydlone gryfy, powstałe
por. I. s. 36 zapewne pod wpływem wzorów zachodnioazjatyckich. Zdumiewająco żywe
i 38 sylwetki łosi, dzików, jeleni, dzikich kotów i niedźwiedzi przypominają wprawdzie rysunki i rzeźby myśliwych z epoki paleolitu, jednak sztuka scytyjska znajdowała się już na wyższym stopniu rozwoju.

Scytowie odtwarzali zwierzęta silne, okazałe i dobrze umięśnione. Widać, że dziko rzucające się na łup drapieżniki nie wzbudzały w ludziach żadnego instynktownego lęku, choć i nie stawały się przy tym ani zwierzętami domowymi, ani przyjaciółmi człowieka, jak to później będziemy mogli zaobserwować u Chińczyków. Odważny i spokojny stosunek Scytów do zwierząt ma w sobie coś z ducha bajecznych opowieści i bardzo podnosi atrakcyjność omawianych wyrobów.

Dodajmy, że Scytowie odznaczali się nie tylko wybornym wzrokiem, lecz posiadali również umiejętność oddawania w czytelnej formie wszystkiego, co widzieli. Broń i uprząż końską dekorowali motywami zwierząt, nadając im zgeometryzowane kształty koliste, owalne lub prostokątne. Ornament rozwijał się przy tym jak gdyby samoistnie z konturu postaci zwierzęcia, z jego wyciągniętej szyi lub gwałtownie w ataku sprężonego ciała, a trafność charakterystyki łączy się tu zawsze z doskonałym wyczuciem formy. Ukośne ustawienie płaszczyzn potęguje przy tym plastyczne działanie ozdoby. Naśladowcy tych autentycznych dzieł sztuki — Grecy i Scytowie na wyższych szczeblach cywilizacji — często mimo woli popadali w stylizację. Zabytki ze złota, pochodzące z południowej Rosji i Syberii, oraz znalezione ostatnio w grobach ałtajskich późniejsze już wyroby z drewna i skóry składają się na większą część artystycznej spuścizny Scytów, jaka zachowała się do naszych czasów.

Plemiona koczownicze znajdowały się w nieustannym ruchu. W zależności od warunków atmosferycznych przebywały to na północy, to znów podążały ku pastwiskom południowym. Na krótko przed początkiem naszej ery wyparli Scytów Sarmaci, po których z kolei nadeszły plemiona gockie. Europa zalana została potopem niezliczonych ludów barbarzyńskich, a ostoja greckiej kultury, królestwo Scytów, zostało zniszczone w III wieku. Rzymianie z wielką już trudnością stawiali czoło barbarzyńcom i w V wieku do Włoch, a nawet do samego Rzymu, wtargnęły plemiona germańskie.

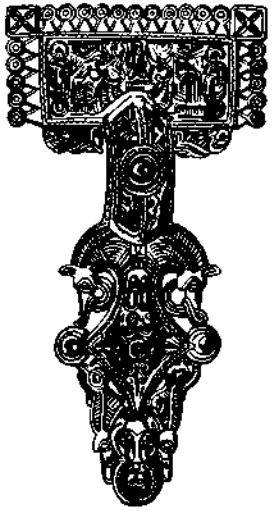
Na ogromnych przestrzeniach wschodniej Europy i Azji rozpowszechnił się nowy styl w przedstawianiu zwierząt, nie jest też pozbawione podstaw przypuszczenie, iż miał on jakiś związek z plemionami sarmackimi. W porównaniu ze spokojną i poważną sztuką Scytów, styl ten odznacza się większą dynamiką i emfazą, zwłaszcza w scenach walk zwierzęcych. Czytelne dotąd kształty, obecnie traktowane płasko, w sposób bardziej wyszukany i mniej spokojny, ulegają też większemu rozczłonkowaniu. Tego rodzaju tendencje stylistyczne spotykamy również w najstarszych zabytkach sztuki chińskiej, lecz najwyraźniej występują w sztuce Germanów, Celtów i Słowian, zamieszkujących kontynent europejski w początkach naszej ery.

Wtargnięcie barbarzyńców zadało ostatni cios skłaniającej się już do upadku starożytności europejskiej i dla ludzi ówczesnych musiało oznaczać ostateczne załamanie się, kultury. Dla nas jednak, którzy rozpatrujemy ów proces z perspektywy historycznej, jest jasne, że był on wynikiem dziejowej konieczności.

Rozwój kulturalny w starożytności doprowadził narody do wytworzenia wysokiego pojęcia o człowieku, o jego etycznym pięknie i zdolnościach poznawczych. Lecz w okresie rozkładu ustroju niewolniczego, gdy szczególnie jaskrawo ujawniała się sprzeczność między wzniosłymi dążeniami a brutalną rzeczywistością, ów humanistyczny ideał odsuwał się coraz bardziej w sferę pragnień i marzeń.

0 sile ludów barbarzyńskich, które wtargnęły do Europy, stanowiło nie tylko ich uzbrojenie, lecz także prężność ich samowiedzy. Nie znając rzymskich praw, stojących na straży wolności i własności prywatnej, opierały się na przemocy, lecz wywalczonej osobistą dzielnością.

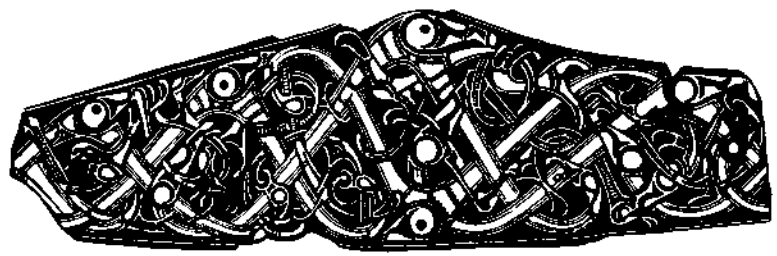
Barbarzyńcy nie pojmowali przyczyny, dla której rzeźbiono piękne figury bogom



Klamra z Zelandii, początek VI w. n.e.

podobnych ludzi, i dlatego niszczyli starodawne posągi, napotykane w rzymskich miastach. Interesował ich tylko problem przyozdabiania ludzi żyjących.
W sztuce dekoracyjnej przejawili niezwykłą inwencję. Przejmując technikę orientalną, rozwijali przy tym własne, wcale nie małe artystyczne zdolności. W grobach ich przywódców pełno było broni i najrozmaitszych ozdób: miecze o pięknych damasceńskich klingach; korony, wysadzane granatami czerwonymi jak krew, rozbłyskującymi przy każdym ruchu, otaczały promienną aureolą głowę człowieka, który je nosił; liczne emaliowane wyroby ze złota i brązu ciężarem swym i połyskiem, jak również wielkością gęsto wprawionych szlachetnych kamieni świadczyć miały o znakomitym pochodzeniu, bogactwie i potędze swych właścicieli. Wszystkie te przedmioty mówią nam o zamiłowaniu do przepychu i jeszcze nie wyrobionym prymitywnym smaku barbarzyńskich artystów. Lecz sztuka ta bynajmniej nie była oderwana od wszelkich zgoła tradycji. Niektóre motywy zapożyczyły plemiona germańskie od Scytów i Persów, choć pozostawała dla nich obca prostota scytyjskich ozdób, ich jcelowość i klarowność. Nie były to już czasy, gdy szczepy barbarzyńskie, podobnie jak koczownicy w pierwszym tysiącleciu p.n.e., mogły swobodnie przemierzać ogromne przestrzenie, znajdować wszędzie pastwiska i wolne miejsca, nadające się na obozy. W wyniku nieustannego ruchu wszystkich tych plemion, tej całej wędrówki ludów, doszło do zetknięcia barbarzyńców z cywilizacją, które położyło kres nieosiadłemu stadium ich bytowania.
Wyroby różnych plemion germańskich zdradzają napięcie emocjonalne i niespokojną wyobraźnię swych autorów. W pojęciu tych ludów świat miały wypełniać liczne, tajemnicze i wrogie człowiekowi duchy, nieustannie zwalczające się nawzajem. Najbardziej godne uwagi wydawały się im postaci zwierząt, którym z czasem jednak nadawano coraz więcej cech fantastycznych wilkołaków,
s. 92 istot niesamowitych, niedosiężnych i niepoznawalnych. Niektóre z tego rodzaju wyrobów posiadają formę czytelnie rozczłonkowaną, a wyraźne wydzielenie obramowania przypisać należy wpływom sztuki antycznej; również sam ornament oparty jest na dawnych wzorach. Lecz w starożytności, gdy przekształcano w ornament motyw roślinny lub zwierzęcy, przestrzegano zazwyczaj zasad rytmu i harmonii. Specyfika dekoracji germańskiej polega natomiast na tym, że właśnie wzory rodzą niespokojne motywy przedstawieniowe: spomiędzy zygzaków i splotów pojawia się to głowa człowieka, to znów różne zwierzęta, tchnące siłą, napięciem i dynamiką ruchu. Przypatrując się uważnie tym przedmiotom, stwierdzić musimy, iż ani figury nie ustępują tu przed ornamentem, ani też ornament nie jest podporządkowany wizerunkom. Nie możemy rozplatać wzrokiem tych wszystkich zygzaków ani rozszyfrować ich znaczeń, niemniej zarówno w niespokojnych liniach, jak i w ich splotach wyczuwamy jakąś tajemniczą siłę.

Powiedzieć tu można bez przesady, iż dotąd nigdy jeszcze nie usiłowali ludzie wyrazić tak wiele za pomocą tak oszczędnych środków; nigdy też w liniach i kompozycjach dekoracyjnych nie spotykaliśmy się z tak wielkim napięciem uczuciowym. Zamiast stopniowego modelowania brył, charakterystycznego dla antycznego reliefu, mamy tu powierzchnię pokrytą jednakowo wypukłymi wzorami, które całą płaskorzeźbę równomiernie zatapiają w atmosferze niespokojnego, migocącego połysku. Układ ornamentu jest obecnie nader skomplikowany. Jeden
i ten sam element, wielokrotnie powtarzany, często bywa zwrócony w różnych s. 93
kierunkach, przy tym przechodzące jedne w drugie motywy są tak ściśle zespolone, iż z trudem tylko można rozpoznać ich zarysy. W ten sposób osiągnięte zostaje wrażenie, że ornament nie ma początku ani końca.
Poczynając od pierwszych wieków naszej ery, spotykamy tego rodzaju ornament na najrozmaitszych sprzętach, klamrach i płytkach metalowych. Najwcześniejsze jego formy wykonywane były zapewne w drewnie i wywodzą się z techniki snycerskiej. Po skandynawskich wikingach zachowały się okręty z IX wieku, których przody, wzorowane na kolosalnych dziobach fantastycznych ptaków, pokryte są splotem niezwykle skomplikowanym. Te same motywy spotykamy również i w najstarszych zabytkach chrześcijańskiej sztuki w zachodniej Europie, przede wszystkim w Irlandii. Ozdabiano nimi krzyże, wznoszone przez ówczesnych misjonarzy, misternie splatano z nich inicjały w rękopisach irlandzkich, zwłaszcza w Ewangeliarzu z Kells z połowy VIII wieku. Praktyki pogańskie przeszczepiano do chrześcijaństwa, ulegała ich wpływom również sztuka. Nieprzypadkowo wznoszono kościoły na miejscach dawnych pogańskich świątyń i wszędzie tam, gdzie dotychczas dokonywano pogańskich obrzędów kultowych. Lew, atrybut św. Marka, w Ewangeliarzu z Durrow przypomina dzikiego wilka o szeroko otwartej paszczy.
Powstały mniej więcej równocześnie z ornamentem starogermański epos wyjaśnia nam sens owej sztuki. Takie zachowane dzieła, jak ,,Edda", legendy irlandzkie czy niemiecka Hildebrandslied, powstały z pieśni, istniejących już w okresie wędrówki ludów. W przeciwieństwie do wyszukanej stylizacji epopei rzymskiej, bohaterowie germańscy wydają się nam nieokrzesani i prymitywni. W eposie germańskim bez osłonek opisywano walkę o byt, szczęk stali w gwałtownych bitwach i pobojowiska, gdzie orły i kruki znajdowały żer. Wszystkie te obrazy łączą się ze sobą i splatają, niczym ozdoby na sprzączkach i plakietkach metalowych.



Starogermański ornament z Gotlandii, okres wędrówki ludów

Wierzenia germańskie wywodzą się z kultu brutalnej siły. Gdy zły bóg Loki zwraca zuchwałe słowa przeciw mieszkańcom Walhalli, huczy tam od obelg, jak w obozie barbarzyńców przy podziale łupów. Co prawda, eposy sławią nie tylko przemoc fizyczną, ale i siłę woli bohaterów. „Gdy dochodzi do walki pomiędzy mężami — brzmią słowa pewnej sagi irlandzkiej — śmiałe serce lepiej służy człowiekowi od ostrego miecza." Ludzie ci pełni są nierozważnej, szaleńczej odwagi, nie znanej nawet bohaterom starożytnych mitów — Gilgameszowi, Achillesowi lub Eneaszowi. Pozwalają, by ponosiły ich wybuchy namiętności, a zdradziecko zamordowanego Baldera opłakują z większą rozpaczą niż Achajowie Patroklesa. W tym barbarzyńskim świecie panuje niespokojny ruch, wszystko jest zwodnicze i nietrwałe. Ludzie i bogowie, jak wilkołaki, zamieniają się w zwierzęta, lecz nawet pod tymi postaciami wrą w nich nadal ludzkie namiętności.

Niewiele jeszcze czasu upłynęło od wtargnięcia do Europy plemion barbarzyńskich i upadku Rzymu, gdy z końcem V wieku powstało państwo Franków, w którym połączyli się poszczególni barbarzyńscy książęta; po związaniu się przymierzem z Kościołem gallikańskim i miejscowymi gminami chrześcijańskimi, państwo Franków wstąpiło na drogę nowego rozwoju kulturalnego.

W połowie pierwszego tysiąclecia dziedzictwo antyku jeszcze nie odgrywało w Europie większej roli. Co więcej, we Włoszech papież Grzegorz Wielki występował przeciwko klasycznemu wykształceniu. We Francji Grzegorz z Tours, który znał przecież pisma historyków rzymskich, współczesną sobie rzeczywistość opisywał z dziecinną naiwnością i uważał, ze o tym, co się dzieje na całym świecie, decyduje wyłącznie brutalna przemoc albo siła magiczna. Stopniowo jednak zainteresowanie starożytnością zaczęło wzrastać. Juz Teodoryk, król Ostrogotów, pozostając pod wrażeniem Konstantynopola, usiłował odtworzyć piękno starożytnego Rzymu: zaangażował się energicznie w sprawę rekonstrukcji Koloseum, a około 520 r. kazał sobie wznieść w Raweńnie grobowiec, w którym typowo barbarzyńska dekoracja zdobi archaiczny kształt dawnego mauzoleum, jaki by się nawet nie zamarzył poprzednim wodzom ostrogockich plemion.

Także poza granicami Italii w coraz większym stopniu odczuwano potrzebę przejęcia klasycznego dziedzictwa. Biskupi w państwie Franków nie tylko byli sługami Kościoła, lecz strzegli również tradycji rzymskiego prawa i całej antycznej kultury. W rezultacie u schyłku VIII wieku powstaje ruch tak zwanego karolińskiego renesansu. Karol Wielki nie umiał sam czytać ani pisać, lecz kulturę otoczył szczególną opieką i z rezydencji swojej starał się uczynić jej główny ośrodek, toteż za jego panowania ukształtował się nowy kierunek w sztuce. Zatrudnieni na dworze Karola literaci władali dawnym kunsztem układania rymów. Filozof Jan Szkot Eriugena był wyznawcą neoplatońskiego poglądu, że wszystko, co szczegółowe, powstaje z tego, co ogólne, i że zatem Bóg objawia się we wszystkich rzeczach świata.

Kaplica pałacowa, później katedra w Akwizgranie (798—805), stanowiła kopię kościoła San Vitale w Rawennie, najbliższego ideałom starożytności spośród wszystkich świątyń wczesnego średniowiecza we Włoszech. Przestrzeń pod kopułą otaczały dwie galerie, wzniesione jedna nad drugą. W porównaniu z kościołem San Vitale kaplica w Akwizgranie jest o wiele bardziej ociężała i grubiej

ciosana, tym bardziej że jej kondygnacje nie wiążą się ze sobą tak logicznie jak w Rawennie. Mimo wszystko warte jest zastanowienia, że budowniczowie frankońscy pokusili się o efekt jasnej przestrzeni, widocznej poprzez barierę kolumn już od wejścia. Motyw ten powtarza się również w ówczesnych miniaturach, w fantastycznych widokach niebieskiej Jeruzalem.

Oczywiście, piękno miniatur z okresu panowania Karola Wielkiego nie polega wyłącznie na tym, że naśladują one wzory antyczne lub bizantyjskie. W wykonanych piórkiem rysunkach Psałterza utrechckiego, w dynamice ich licznych postaci, II, 83
przejawia się zmysł obserwacji równie silny, co u artystów antycznych. Lecz tak wzruszającego wyrazu i tak swobodnej kreski nie spotkamy w żadnym dziele starożytnym. Ten niespokojny rytm konturów przypomina nam w jakiś sposób ornament plemion barbarzyńskich. s. 93

W epoce karolińskiej przedstawiano ewangelistów w jasnych, świetlistych szatach, wśród spowitego mgłą krajobrazu; bardziej są uduchowieni i więcej w nich patosu niż w postaciach starożytnych filozofów lub ewangelistów bizantyjskich. Spójrzmy na ewangelistę z jednej z miniatur karolińskich, jak pochyla się nad swym rękopisem: w wyrazie jego twarzy i w geście jego ręki dostrzegamy żarli- II, 85
wość tak namiętną, a w fałdach jego szaty ruch tak niespokojny, jakiego nie spotykaliśmy w malarstwie antycznym. W Ewangeliarzu karolińskim z Abbéville Mateusz por. I, 109
skłania głowę melancholijnie: postaci antyczne nie przejawiały takiego uczucia ani uniesienia. Linia nie służy do podkreślenia kształtu postaci lub przedmiotu jak w sztuce klasycznej, lecz raczej tworzy samodzielny, skomplikowany, czasem dziwny nieco wzór, który wzmacnia siłę wyrazu i bezcielesność postaci. Nasycone barwy szat łączą się w pełnym współbrzmieniu z kolorytem motywów architektonicznych i błękitnym tłem.

Do najwyższej klasy zabytków z epoki karolińskiej zaliczamy te dzieła, w których klasyczne piękno otrzymuje duchowe znamię, i to właśnie stało się przesłanką dalszego rozwoju tej sztuki. Gdy ponadto porównujemy miniatury karolińskie z ornamentem starogermańskim, widzimy, jak wiele ta sztuka miała do zawdzięczenia mecenatowi państwowemu.

Renesans karoliński nie minął bez śladu w dziejach sztuki wczesnego średniowiecza na Zachodzie. Z drugiej zaś strony, w sztuce tej znów dochodzą do głosu tendencje okresu barbarzyńskiego, które w ciągu paru wieków drzemały, ukryte pod powierzchnią późniejszych zjawisk. W grzebieniu Heriberta, pochodzącym II, 84
ze szkoły w Metzu z IX lub X wieku i używanym do celów liturgicznych podczas uroczystej sumy biskupiej, widać, w jaki sposób łączą się ze sobą obydwa wzmiankowane kierunki. W centrum kompozycji znajduje się wpółobnażona postać Chrystusa, po jego obu stronach widzimy Marię i Jana oraz dwóch przyklękających żołnierzy, z gąbką i włócznią. Powyżej dwa medaliony personifikują słońce i księżyc, a w górnej części pochylają się w modlitwie dwa anioły. Temat apoteozy bohatera cierpiącego, ujęty w czytelną kompozycję całej płaskorzeźby, najzupełniej obcy sztuce plemion barbarzyńskich, przeniknął na Północ z Południa wraz z ikonografią chrześcijańską. Obie rozety, obramowane liśćmi akantu, przypominają motywy antyczne. Natomiast w sztuce antycznej nie spotykaliśmy kompozycji wielofigurowej na polu o nieregularnych zarysach. Poza barbarzyńskim ornamentem plecionkowym trudno by się doszukać innego pierwowzoru por. s. 92

takiego rozwiązania — lecz podczas gdy tam oznaczało ono tajemne siły przyrody, tutaj wyraża duchowe uniesienie ukazanych postaci. Kontrast ich gestów i linii ornamentu jest wymowniejszy od zwykłego ruchu ręki lub nawet całego ciała człowieka. Aniołowie zdają się unosić w powietrzu, a układ głów tworzy wokół Chrystusa rozetę lub swego rodzaju gwiazdę. Jedyną możliwą interpretację tego zabytku wyprowadzić możemy z poglądu, iż w wykształceniu się wczesnośredniowiecznych form artystycznych, obok pierwiastków barbarzyńskich i antycznych, wziął również udział chrystianizm w swej zachodniokatolickiej odmianie.

Ostateczny rozłam Kościoła nastąpił w 1054 roku, lecz przygotował go wiele wieków trwający rozwój obrządku zachodniego i wschodniego. Dogmatyka chrześcijańska na Wschodzie opierała się na filozofii starożytnej Grecji, zwłaszcza neoplatońskiej, podczas gdy na Zachodzie większe znaczenie miał sposób myślenia Rzymian. Dla dawnej teologii wschodniej najważniejsze były dociekania dotyczące istoty Boga, problem, który, zdaniem Ojców Kościoła, najlepiej daje się rozwiązać na drodze kontemplacji. W Kościele zachodnim natomiast dość wcześnie zaczęto zajmować się stosunkiem człowieka do Boga, kwestiami etyki i aktywnej działalności człowieka w obrębie gminy. Grecki Paterikon jest zbiorem budujących, poetyckich opowieści — Paterikon rzymski wyraża trzeźwy i krytyczny stosunek do rzeczywistości i usiłuje niekiedy pogodzić prawdy objawienia z racjonalistycznym tłumaczeniem świata. Ponieważ zaś zadania, które stawiali sobie ludzie średniowiecza na Zachodzie, były w stosunku do ówczesnych możliwości bardzo trudne — światopogląd ich nie mógł być tak zwarty, jak na średniowiecznym Wschodzie. Za to liczne sekty i różnice poglądów utworzyły przesłanki dla rozwoju nauki, a w dalszej konsekwencji — dla powstania nurtu humanizmu.

por. II, 10, 17

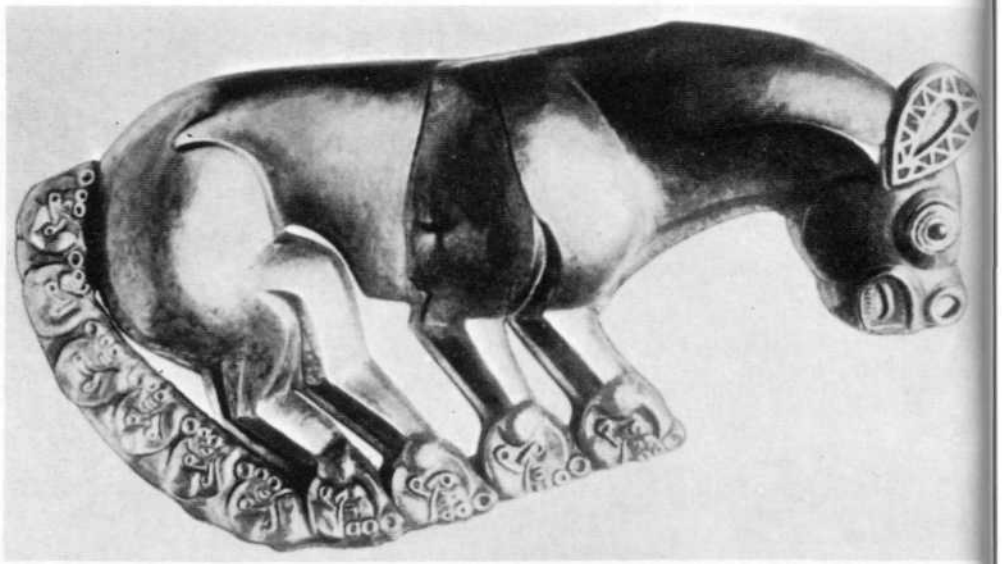
Opisane różnice między Wschodem i Zachodem uwidoczniły się także w sztukach plastycznych. Sceny z misy bizantyjskiej z Cypru, czy też z karty późniejszego bizantyjskiego rękopisu, dają na wskroś naturalny, zwarty obraz; ramą objęte są po prostu grupy postaci. Natomiast w przypadku grzebienia z Metzu, jak zresztą i miniatur karolińskich, uderza nas układ grup bardziej abstrakcyjny oraz kontrast pomiędzy postaciami a obramowaniem, ich upozowaniem a osobliwością linearnego ornamentu. Wytwór powstały na Zachodzie oddala się wskutek tego od wzorów antycznych i ta właśnie droga dążenia ku dekoracyjności i ekspresji doprowadzi z czasem do nowych, owocnych osiągnięć.

Półtora wieku po Karolu Wielkim cesarze niemieccy, Ottonowie (X w.), raz jeszcze próbowali wskrzesić imperium rzymskie i ożywić dawną kulturę klasyczną. Jednak czasy już się zmieniły i dworska, wysubtelniona kultura okresu karolińskiego była już obecnie niemożliwa. Ottonowie wiedli na wschodzie zażartą walkę z Węgrami i Słowianami, nawet mnisi chwytali za miecz, by obok rycerzy wyruszyć do boju. Na sztukach plastycznych wyciskają piętno surowe obyczaje i prymitywny, jeszcze nie rozwinięty ówczesny światopogląd.

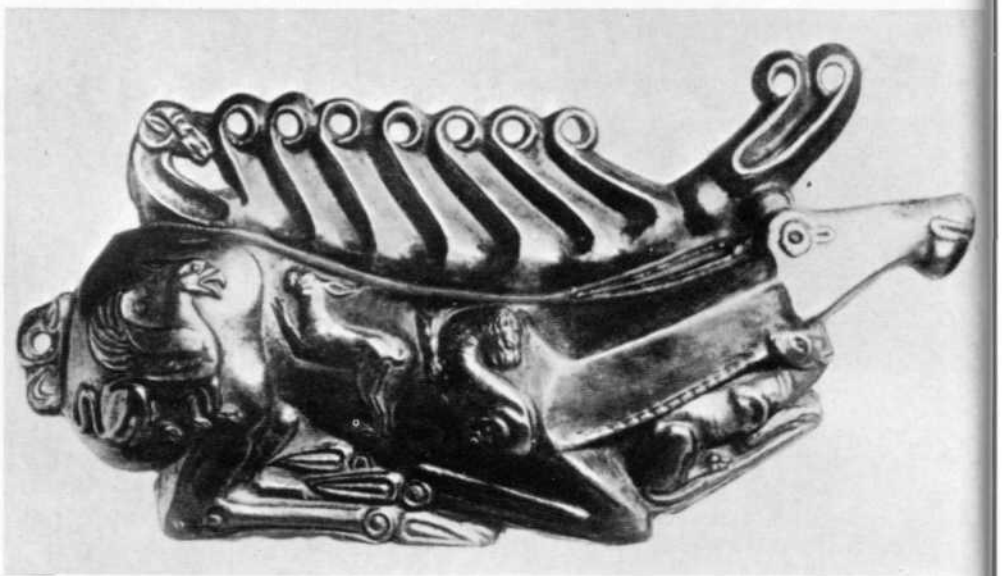
II, 87

W architekturze ottońskiej nie znajdujemy niczego, co by przypominało bizantyjską z ducha kaplicę akwizgrańską lub dynamiczny rytm najstarszych bazylik. Przeważają obecnie typy kościołów o sztywnych, niewzruszonych sylwetach i bryłach ciężkich, wyizolowanych z otoczenia. W kolegicie w Gernrode (961 r.) uderza

78 Miniatura z Apokalipsy, St.-Sévère

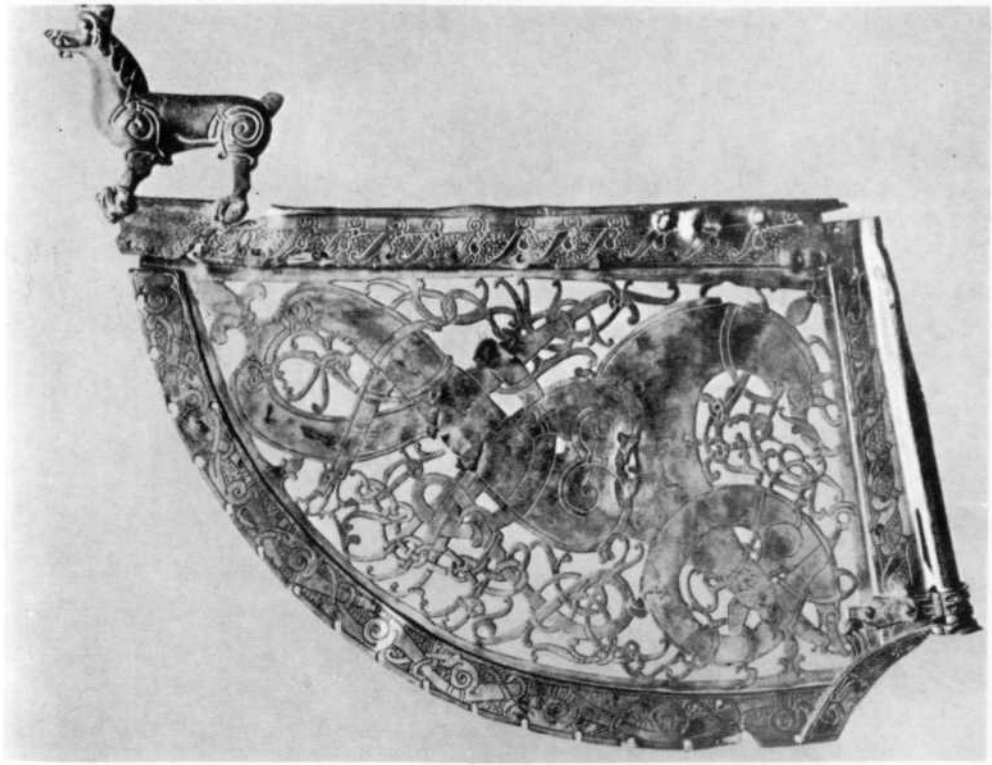


79 Złota plakietka z blachy w kształcie zwierzęcia, okolice Kubania



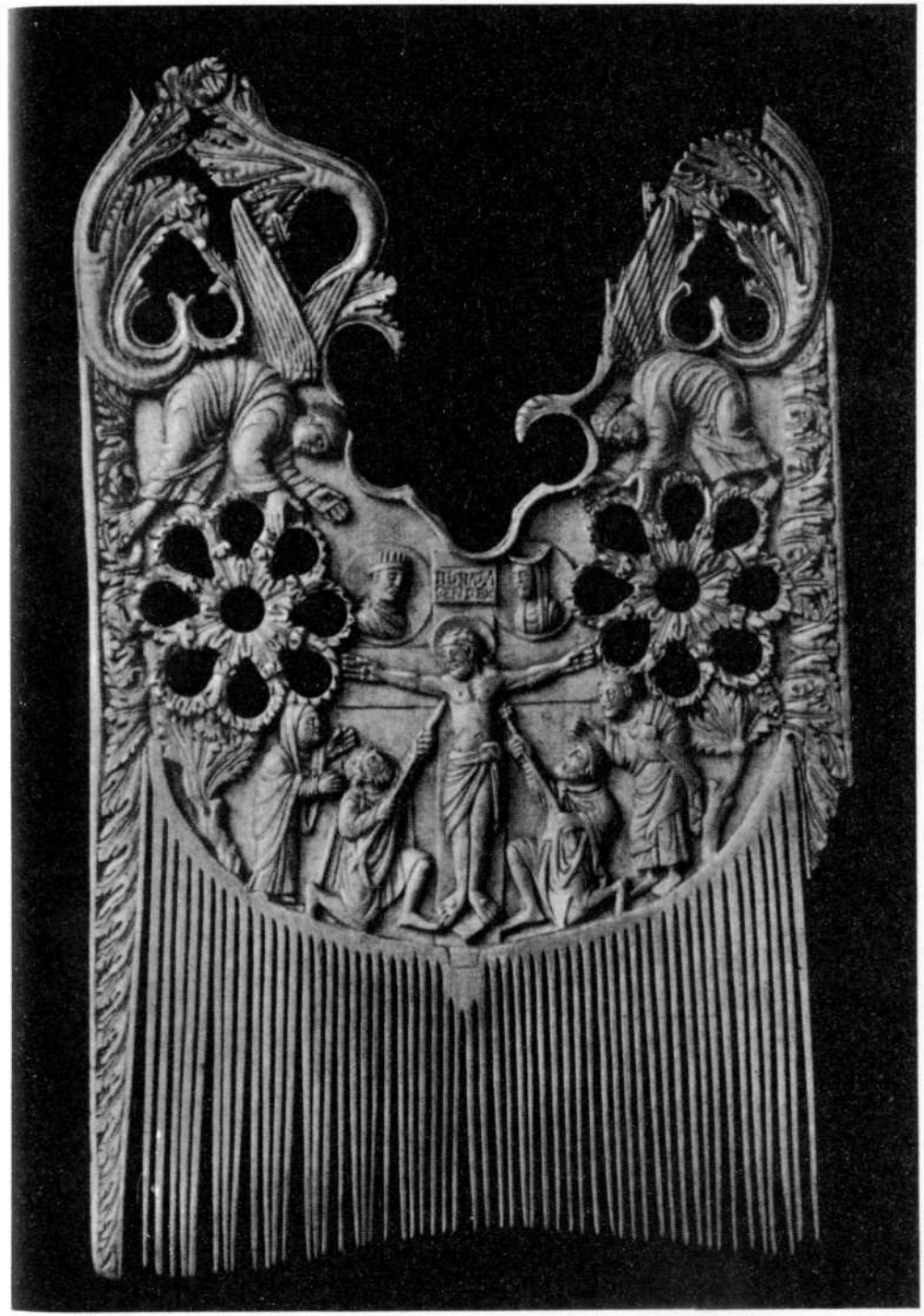
80 Jeleń, złota płaskorzeźba z Kul-Oba

81 Skrzynia wikingów, tylna strona, Bamberg



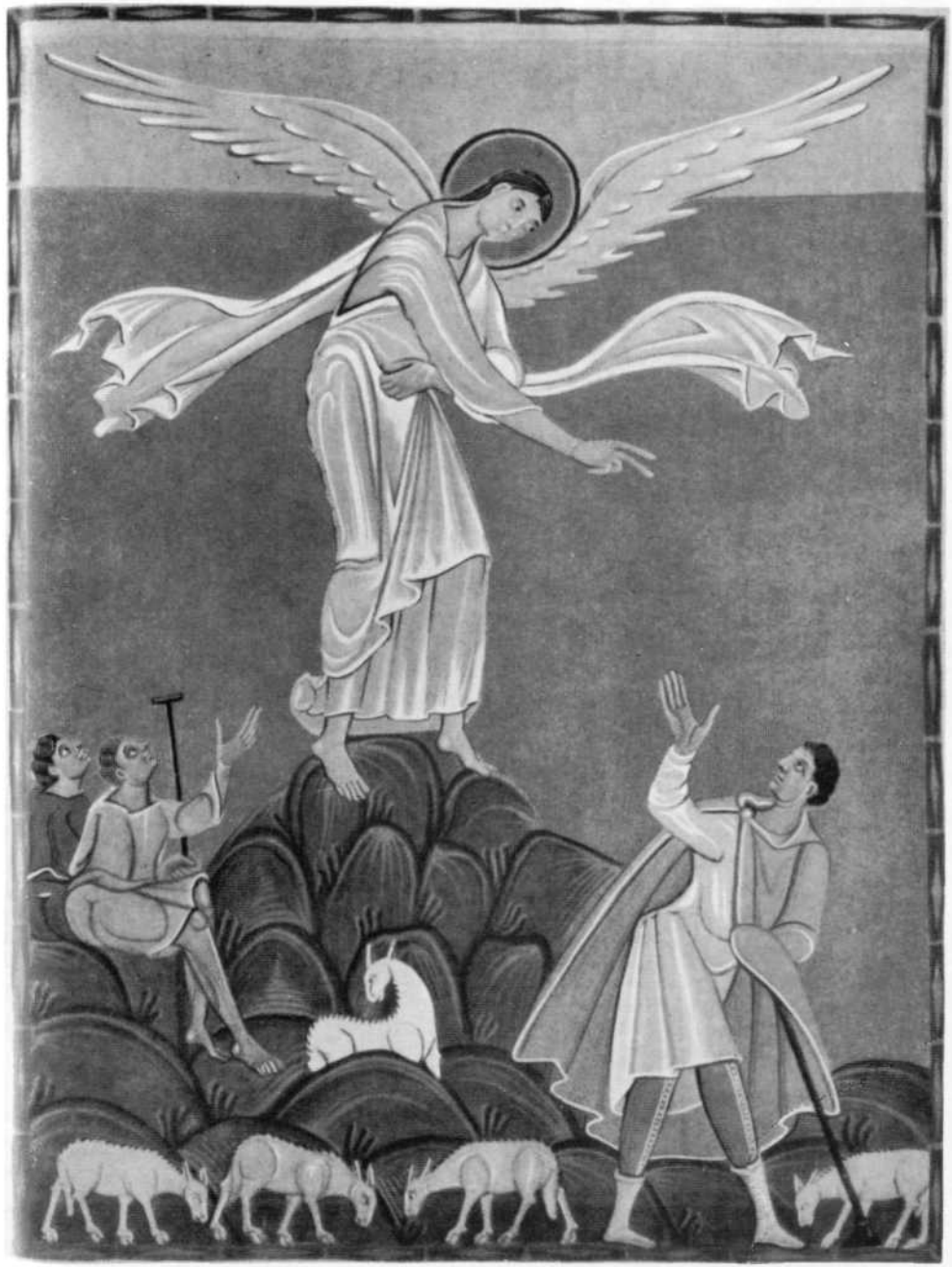
82 Brązowy znak bojowy z Sóderala

83 Ilustracja z Psałterza utrechckiego



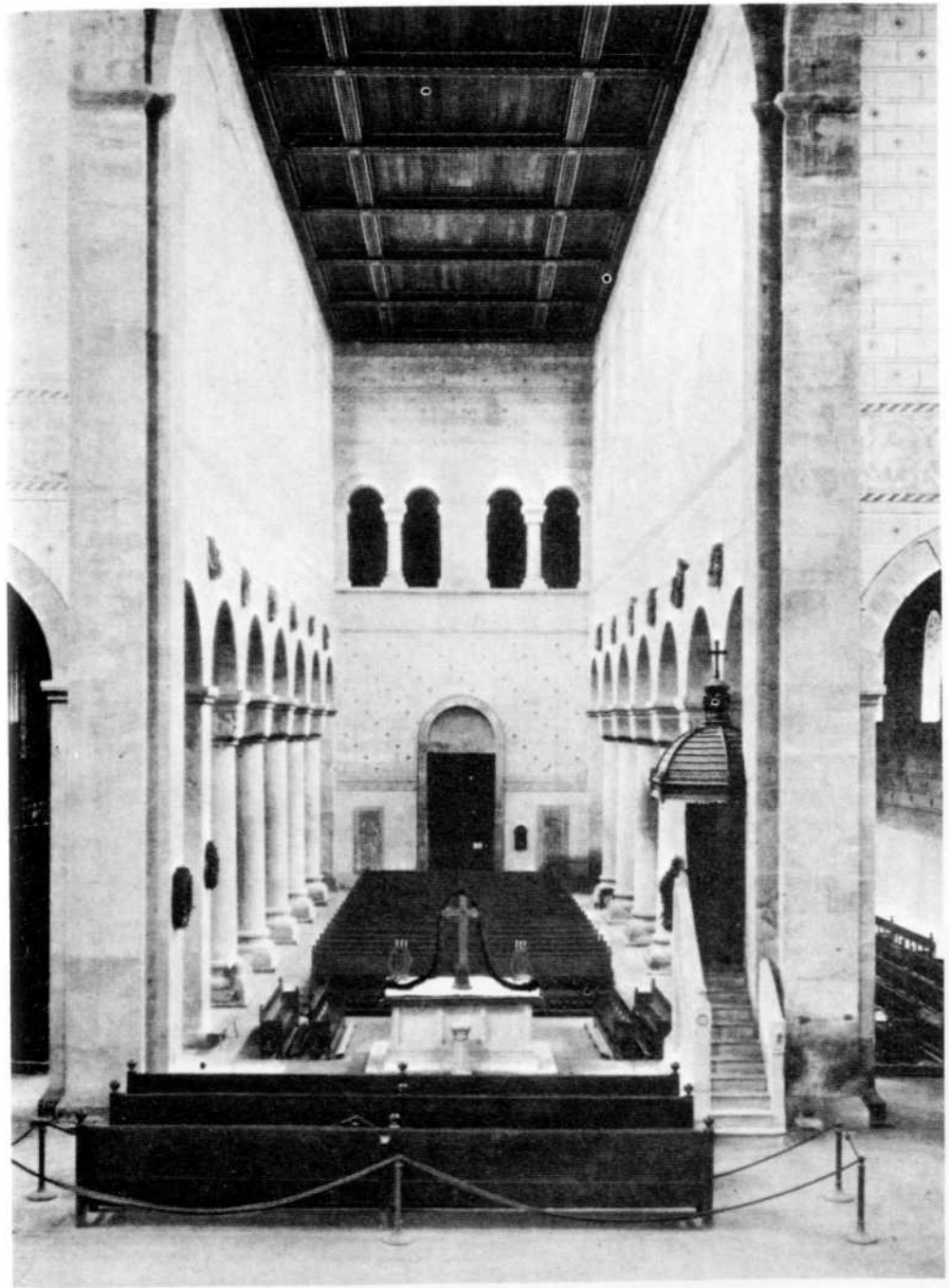
84 Grzebień Heriberta z Metzu

85 Ewangelista, Ewangeliarz Ebona



86 Zwiastowanie pasterzom, Ewangeliarz Henryka II

87 Kolegiata St. Servatius, Quedlinburg, widok od strony zachodniej

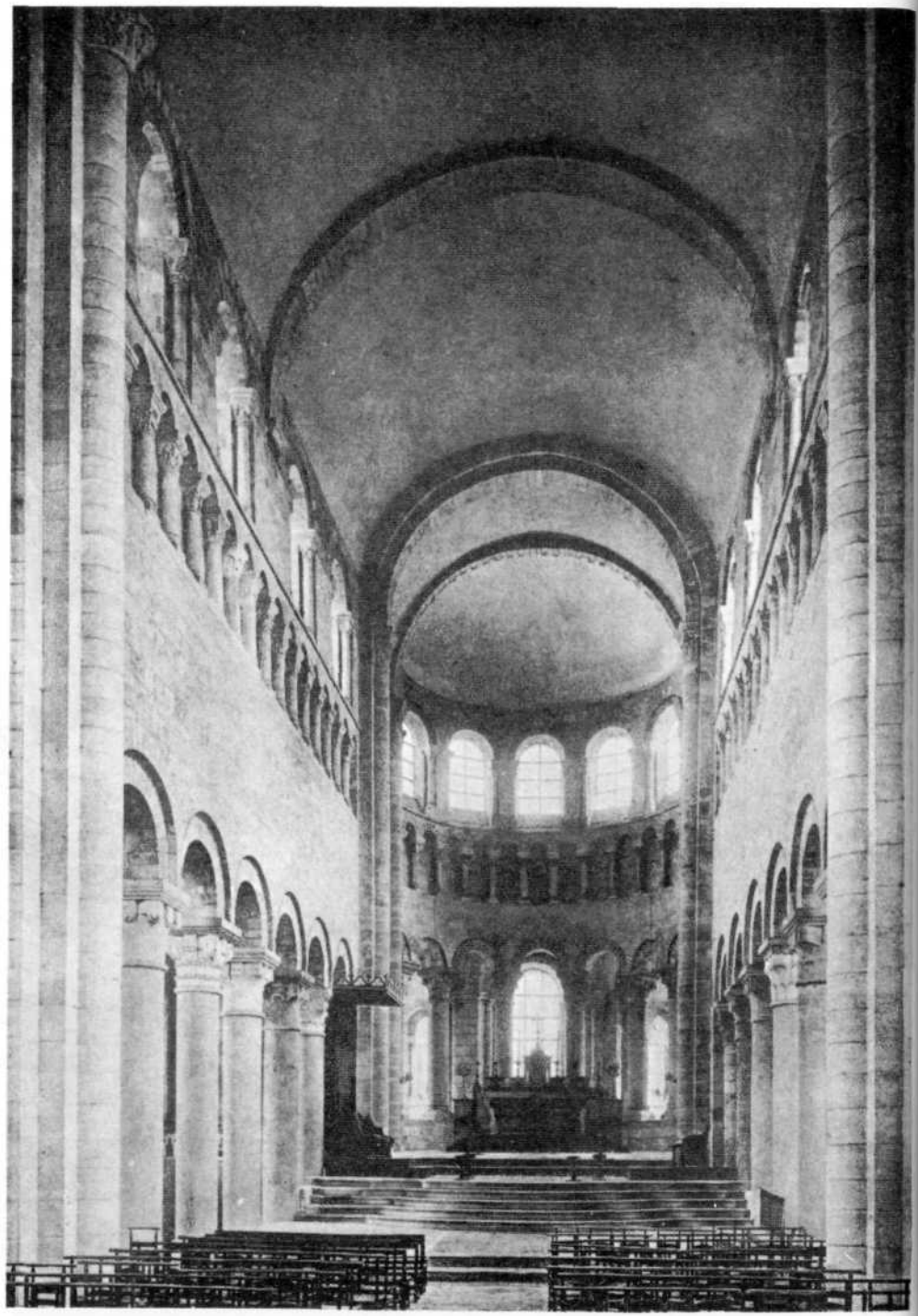


88 Kościół klasztorny Alpirsbach, wnętrze

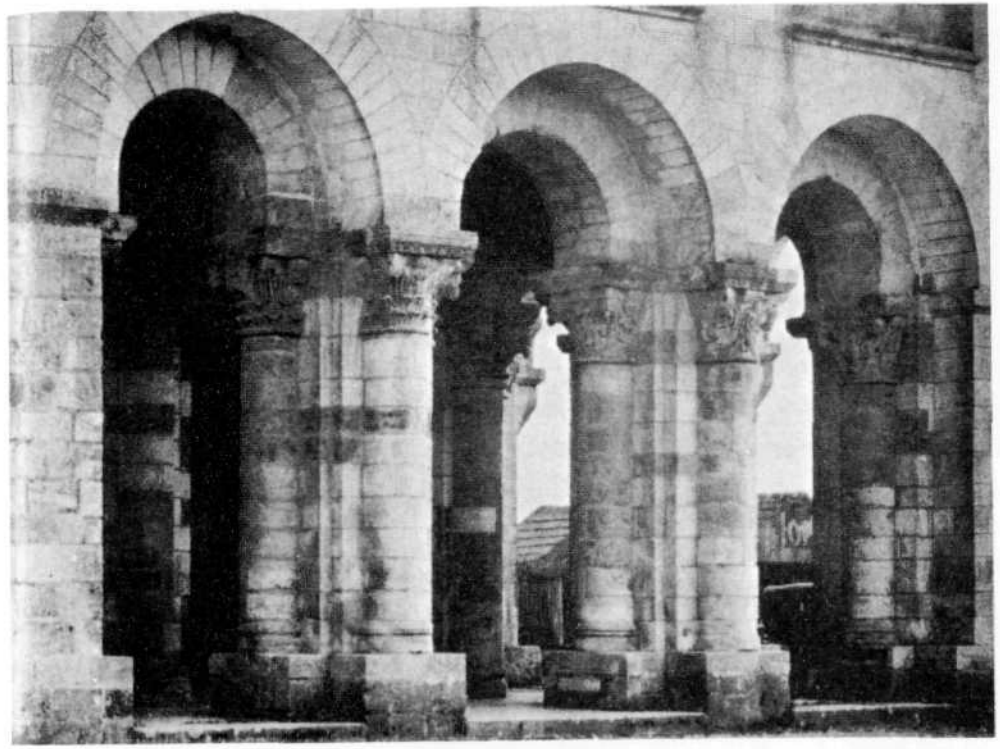
89 Katedra w Moguncji, od strony południowo-zachodniej

90 Kościół St.-Paul, Issoire

91 Kościół opactwa Maria Laach pod Andernach, od strony północno-zachodniej



92 Kościół opactwa St.-Benoit-sur-Loire, wnętrze



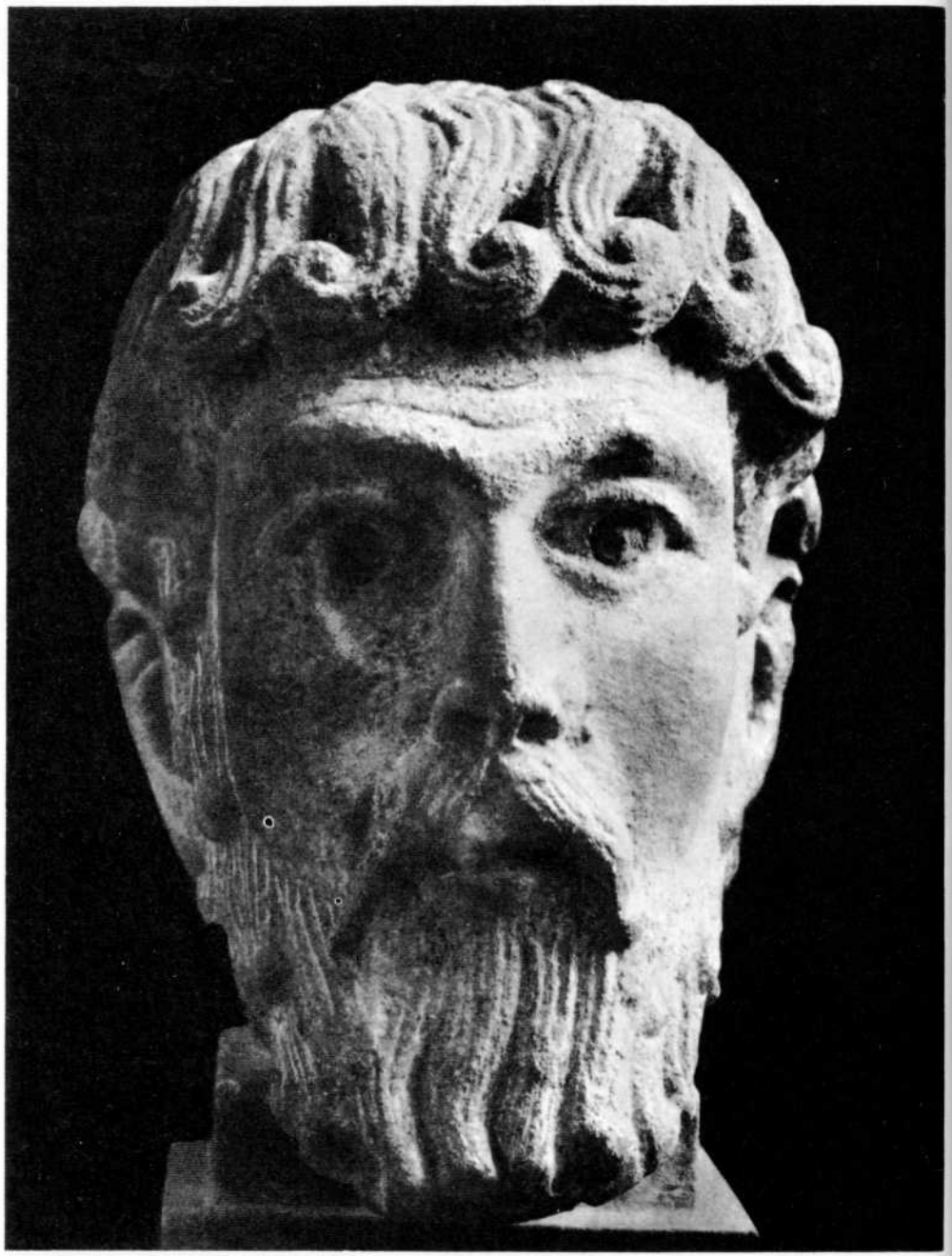
93 Kościół opactwa St.-Benoit-sur-Loire, portal północny

94 Maszkarony na dzwonnicy katedry w Chartres

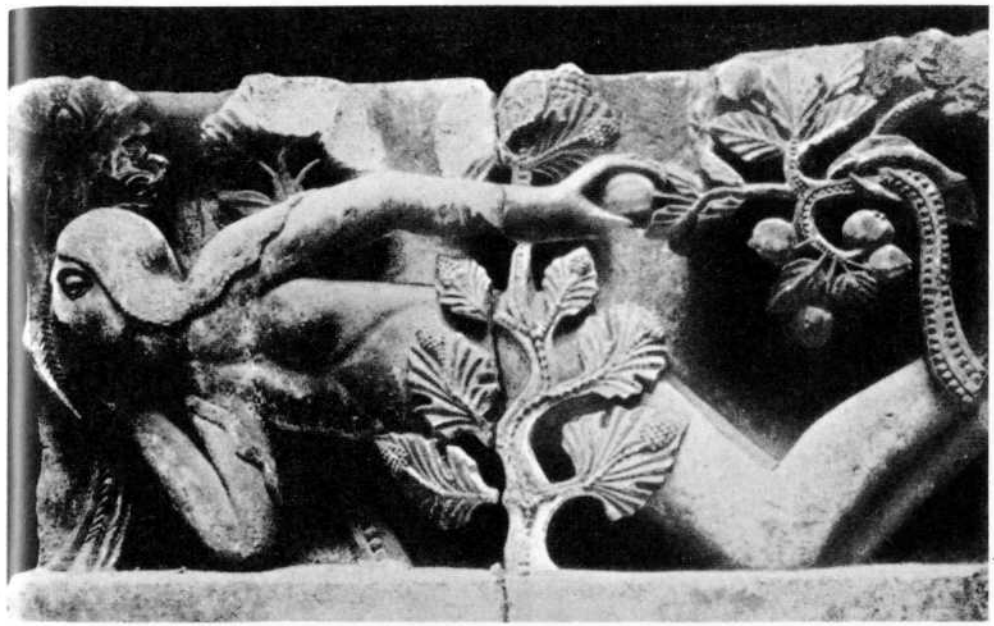
95 Kain przed Bogiem,
fragment drzwi brązowych z kościoła Św. Michała w Hildesheim, obecnie w tumie

96 Scena ilustrująca dzieje podboju Anglii przez Normanów, fragment tkaniny z Bayeux

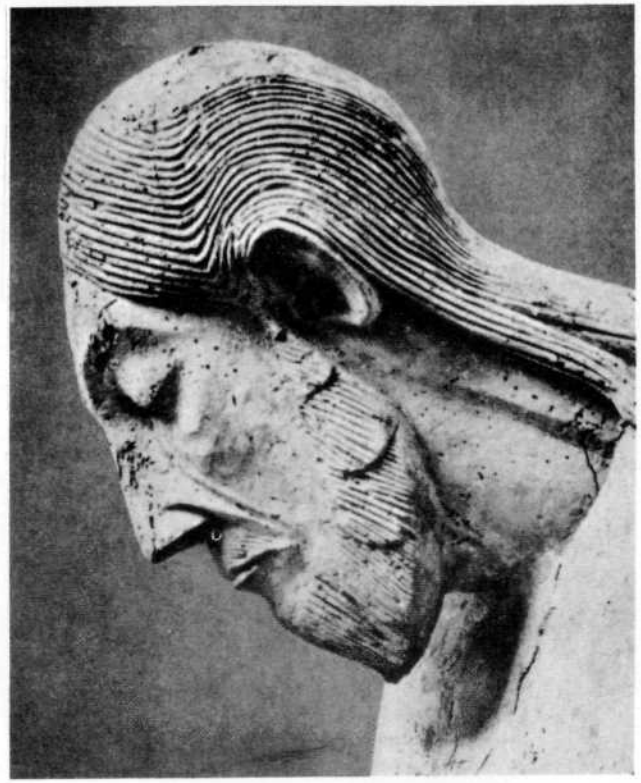
97 Scena ilustrująca dzieje podboju Anglii przez Normanów, fragment tkaniny z Bayeux



98 Mistrz Marcin, Głowa Piotra z kościoła St.-Lazare w Autun



99 Ewa, fragment odrzwi, początek XII w., Autun



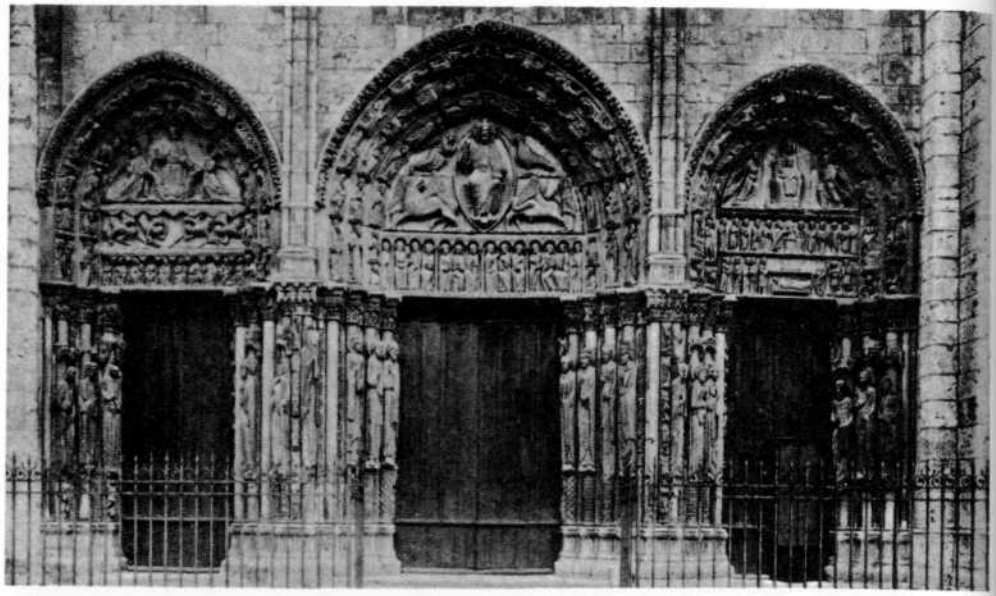
100 Głowa Chrystusa z krucyfiksu z kościoła Św. Jerzego w Kolonii, orzech

101 Tympanon portalu kościoła opactwa Ste-Madeleine w Vezelay

1[illegible]2 Kapitel ze św. Józefem i aniołem c[illegible]az kapitel z liśćmi akantu, tiakt wschodni krużganka krzyżowego, kościół St-Trophime w Arles

103 Mikołaj z Verdun, Ucieczka do Egiptu, fragment, Klosterneuburg, kolegiata

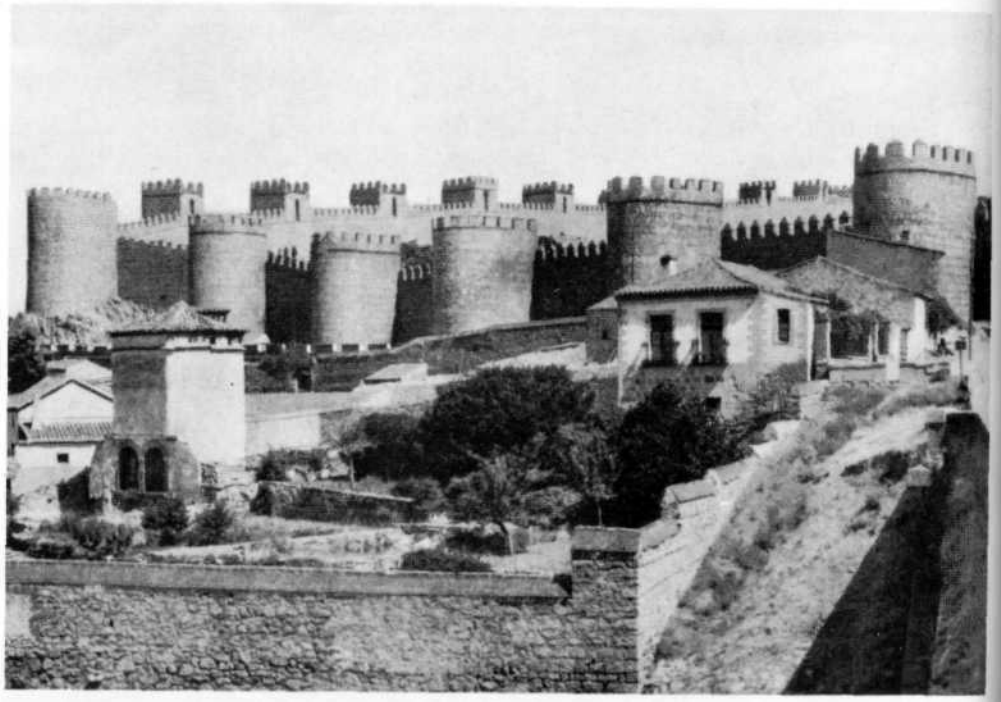
104 Apostoł Paweł ukazuje się św. Ambrożemu, witraż w katedrze w Le Mans



105 Katedra w Chartres, portal zachodni

106 Katedra w Chartres, lewa strona środkowego portalu

107 Figura z portalu zachodniego, katedra w Chartres

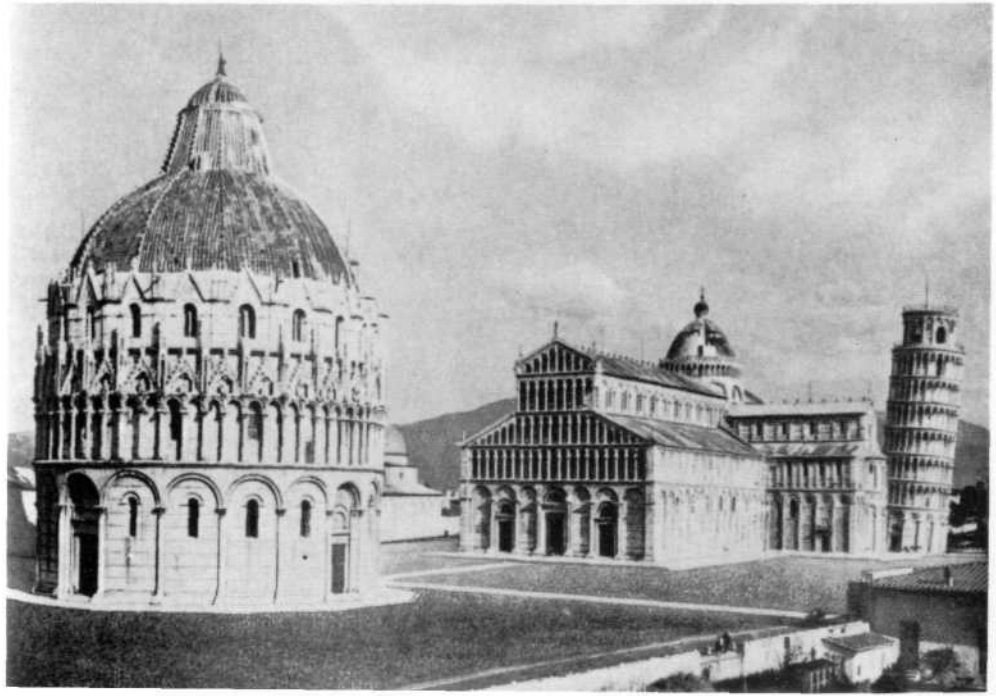


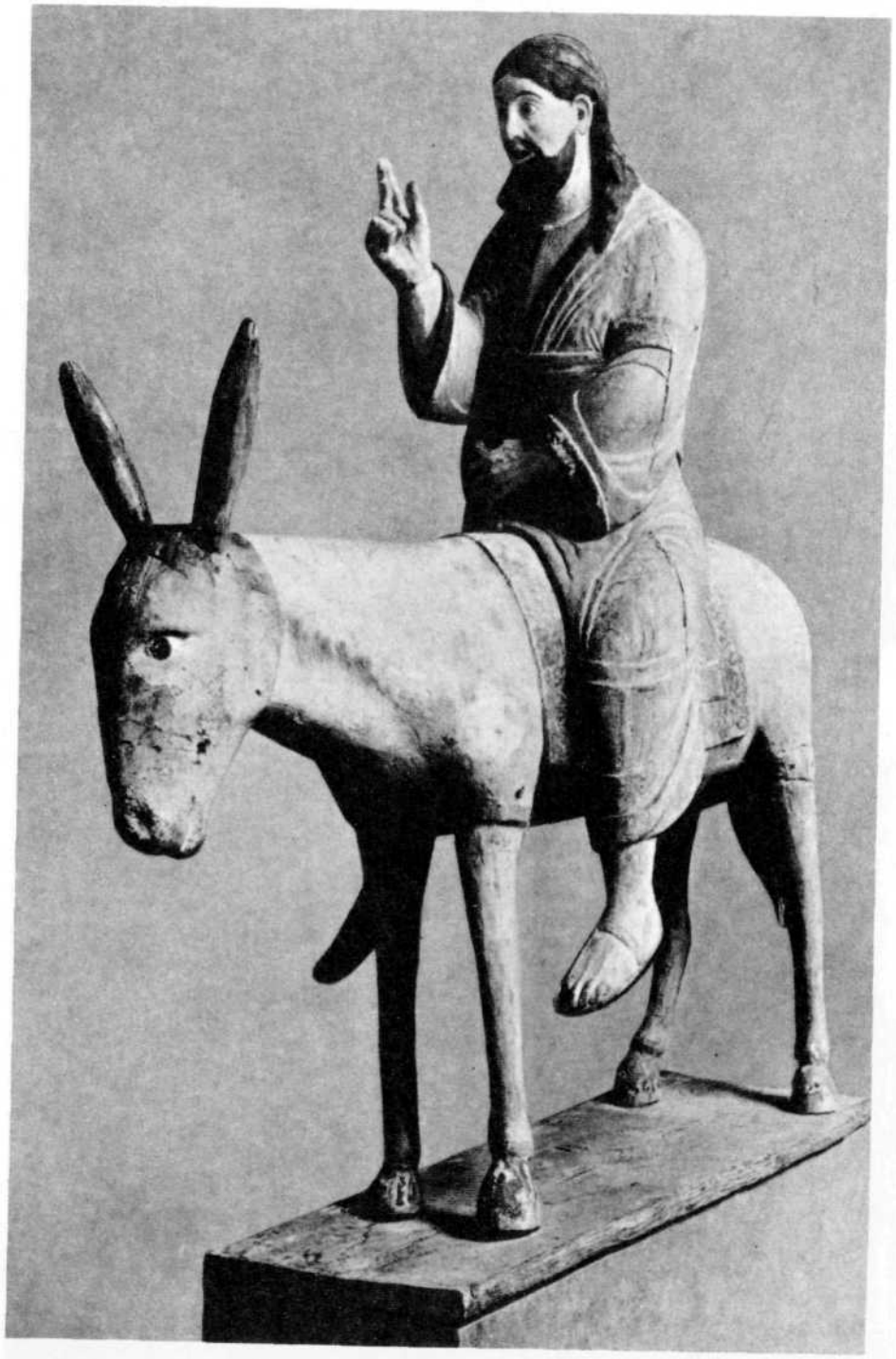
108 Mury miejskie w Avili, Hiszpania

109 Figura z konsoli, katedra w Modenie

110 Adam i Ewa, katedra w Modenie

111 Baptysterium, katedra i kampanila w Pizie





112 Chrystus na osiotku, Bawaria

zwarta kompozycja i szczególna wymowa dwóch wież zachodnich. We wnętrzu ciężkie mury opierają się na występujących na przemian kolumnach i filarach. Kapitele przybierają obecnie kształt sześcianu.

Za panowania Ottonów powstało w Niemczech wiele bardzo wspaniałych rękopisów. Delikatne malarstwo i uduchowienie postaci karolińskich zastąpione tu zostało przeładowanym przepychem. Symetria tradycyjnej kompozycji wizerunku władcy na tronie usztywnia się teraz, staje się bardziej schematyczna (Ewangeliarz Ottona III w Monachium). Zamiast głębi przestrzeni i gry światła i cienia pojawia się ujęcie bardziej płaszczyznowe. Postać cesarza nie oddziałuje już autorytetem naturalnym, lecz siłą brutalnej przemocy. Złote tła i aureole świętych lśnią jakby były z najszlachetniejszego kruszcu, przypominającego barbarzyńskie spinki i korony.

W bamberskim rękopisie Henryka II w scenie *Zwiastowania pasterzom* postacie są żywo poruszone. Anioł w trzepocącej szacie i przestraszeni pasterze wyciągają do siebie ręce niczym na miniaturach z okresu karolińskiego, lecz dramatyczne napięcie Psałterza utrechckiego słabnie tu w kompozycji hieratycznie uroczystej, jak gdyby obraz miał przedstawiać adorację ukazującego się wysłannika niebios: zajmuje on centralne miejsce w kompozycji i znacznie przerasta wymiarem postaci ludzi. Cudowna wizja, która w okresie karolińskim miała jeszcze charakter przeżycia na wskroś osobistego, przeobraża się teraz w dogmatyczną formułę, wyrażoną plastycznie według konwencji heraldycznej. II, 86 por. II, 83

Zamiast dynamicznych konturów i swobodnie kładzionych plam barwnych, jakie znamionowały miniaturę karolińską, mamy tu do czynienia ze sceną potraktowaną graficznie i podmalowaną różnymi kolorami. Chrześcijańska opowieść ewangeliczna łączy się obecnie z barbarzyńską fantastyką. Skraj szaty anioła tworzy jakby drugą parę skrzydeł, płaszcz jednego z pasterzy wiąże się bezpośrednio z zarysem gór. W kompozycji tej wyraźnie dochodzi do głosu zasada, która później zapanuje w całej sztuce Zachodu: stosowane powszechnie w starożytności przeciwstawianie postaci przedmiotom ustępuje teraz przed kompozycją mieszaną, w której postaci i przedmioty splatają się razem w jednym wzorze, podobnie jak w dawnym ornamencie germańskim. Owce rozmieszczone zostały poziomo w jednym szeregu, góra z dwoma pasterzami wzdyma się jak garb, anioł zaś w swym rozwianym płaszczu przyjmuje osobliwy kształt pięcioramiennej gwiazdy. Maleńka ta miniatura przypomina malowany na ścianie fresk, równocześnie zaś stanowi zapowiedź wykształcającego się juz wówczas stylu romańskiego.

Nazwą stylu romańskiego obejmowano pierwotnie budowle oparte na wzorach rzymskich (modo romano), wznoszone z kamienia, posiadające sklepienia w miejsce dawnych drewnianych pułapów architektury plemion barbarzyńskich. Dzisiaj do stylu romańskiego zaliczamy całą sztukę zachodniej Europy XI i pierwszej połowy XII wieku (w wielu krajach granica ta przesuwa się do końca XII w.). W tym właśnie czasie ustrój feudalny, którego zalążki można było dostrzec już u schyłku cesarstwa rzymskiego, osiąga w Europie Zachodniej formę najdoskonalszą. Ogromne tereny, uzależnione dawniej od Rzymu, rozpadły się na jednostki ekonomicznie i politycznie samodzielne. Myśl o restauracji rzymskiego imperium

żyła wprawdzie nadal w ludzkiej świadomości, nie została jednak urzeczywistniona, sukcesy poszczególnych cesarzy nie były w stanie przezwyciężyć feudalnego rozdrobnienia. Całe życie, tak gospodarcze jak i kulturalne, było nieporównanie bardziej prymitywne niż w antycznym ustroju niewolniczym. Ludzie musieli znacznie ograniczyć swoje potrzeby; porzucili stare, rozsypujące się juz i trawą porośnięte miasta i powrócili na pola i pastwiska, oddając się prymitywnej uprawie roli, jak za dawnych czasów orientalnych despotów. Każde z najmniejszych nawet gospodarstw musiało być samowystarczalne i nie mogąc liczyć na niczyją pomoc, samo wytwarzać żywność i potrzebne sprzęty. Człowiek zbliżył się więc znów do stanu dzikiego, naturalnego bytowania. Nawet wszechpotężni władcy i arystokraci musieli na co dzień poprzestawać na małym, a pod względem obyczaju nie różnili się niemal od poddanych swych, chłopów.

Nowe warunki życia usunęły dawne, głębokie sprzeczności istniejące w starym społeczeństwie właścicieli niewolników. Zniesienie niewolnictwa nie usunęło jednak zależności jednych warstw od drugich, zależność ta przybrała tylko nowe formy. Chłopi, stanowiący główną masę ludności, zachowywali wprawdzie wolność osobistą, nie byli niewolnikami, których by mogli sprzedać książęta lub rycerze, stali się jednak przywiązani do ziemi, którą uprawiali. Nie posiadali własnych narzędzi ani nie mogli opuszczać miejsca swego zamieszkania, a znaczną część swych plonów musieli oddawać właścicielom gruntów. W zamian za to panowie mieli chronić chłopów, bronić ich przed wrogami i otwierać dla poddanych bramy swoich zamków, gdy nieprzyjaciel wkraczał do kraju. Lecz założenie to nie wynikało, oczywiście, z umowy pomiędzy dwiema równouprawnionymi i stanowiącymi o sobie stronami i ochrona przekształciła się w ucisk, a społeczna nierówność ustroju niewolniczego w niesprawiedliwość społeczeństwa feudalnego. Po jednej stronie znajdowało się poddane i zacofane chłopstwo, po drugiej — dumne, zbrojne i zuchwałe rycerstwo, które w rabunku cudzej własności widziało najważniejsze prawo całej swej egzystencji. W XI i XII wieku ów układ społeczny przybierał często tak brutalne formy, że w tych warunkach nawet najbardziej uprzywilejowane klasy nie mogły rozwijać swych ludzkich możliwości w tym samym stopniu, co dawni właściciele niewolników.

W ślady książąt i szlachty wstępowało także wyższe duchowieństwo. Organizacja kościelna upodobniała się coraz bardziej do państwowej; znaczenie gminy chrześcijańskiej coraz bardziej malało w porównaniu z władzą wielkich, feudalnych panów Kościoła: biskupów i przełożonych klasztorów. Książęta hojnie obdarzali kościoły i zakony latyfundiami, co zrównywało dostojników duchownych ze świeckimi. Kościół chrześcijański, powstały pierwotnie dla ,,zbawienia ludzi", przekształcał się w potężną organizację gospodarczą, a zarazem w narzędzie ucisku pracującej ludności.

Istniały zresztą w tym feudalnym społeczeństwie zachodniej Europy elementy, które miały się później przyczynić do dalszego rozwoju ludzkości. Rozwarstwienie społeczeństwa i samowola rycerzy wyzwalały ducha, a nieokiełzane rycerskie junactwo było w tych nowych warunkach czynnikiem indywidualnego rozwoju osobowości. Ponadto już w XI wieku ukształtowała się w społeczeństwie feudalnym klasa mieszczańska, która w XII wieku zaczęła się domagać poszanowania dla swoich praw. Nie pozbawione znaczenia były również częste na Zachodzie starcia

pomiędzy władcami świeckimi i kościelnymi. Papież na czele duchowieństwa nie chciał uznać hegemonii władzy świeckiej, a rozdział i rozwój antagonizmów w tej dziedzinie wzmógł walkę o wyzwolenie człowieka, możliwości jego rozwoju i laicyzację kultury.

Zachód opowiadał się wprawdzie po stronie chrześcijaństwa, religii późnego antyku, lecz pod wpływem nowych warunków życia pojawiły się nowe elementy, dotąd w chrystianizmie nie spotykane. Dawne gminy chrześcijańskie za swój cel ostateczny uważały zbawienie ludzkości, obecnie wierzący zaczęli szukać pomocy na co dzień w tajemnej sile rytuału i modlitwy, oddawano cześć relikwiom świętych w nieustannym oczekiwaniu na cud i wyzwolenie od wszelkiego zła. Nie brak tu analogii do dawnych, orientalnych wierzeń w magię i amulety, nigdy tez ludzie nie ulegali tak silnie wrażeniu bliskości tajemnej potęgi szatana. Zanosili do Boga błaganie nie tyle o łaskę, co raczej o pomoc przeciwko diabelskiej mocy. Walka pomiędzy dobrem i złem opanowywała ich wyobraźnię w sposób niebywale materialny. Każde odchylenie od naturalnego porządku życia wydawało im się przejawem boskiego działania i żywili przekonanie, że cudu można dotknąć własnymi rękami. Święci byli dla nich nieugiętymi bojownikami zwalczającymi zło i mogącymi zwykłym śmiertelnikom udzielać materialnej pomocy.

Trudno wprost pojąć, że tak naiwny pociąg do zmysłowego konkretu nie wyparł z ludzkich umysłów zdolności rozumowania abstrakcyjnego. Ludzie wczesnego średniowiecza bynajmniej nie byli wyzbyci umiejętności wytwarzania pojęć ogólnych. W zaledwie powstałych miastach, w ich szkołach i uniwersytetach, wprowadzano filozoficzne dysputy nad problemami dotyczącymi poznawalności świata i istoty Boga. Myśliciele gotowi byli odrzucić całe różnorodne bogactwo doczesności po to tylko, by dowieść, iż podstawą świata czy jego — jak to wówczas określano — substancji są pojęcia ogólne, które człowiek wyprowadza nie z własnych życiowych doświadczeń, lecz tylko i wyłącznie ze spekulacji własnego rozumu.

Sztuka romańska odpowiadała elementarnym potrzebom wczesnofeudalnego społeczeństwa. Kościół był zainteresowany w podporządkowaniu sobie sztuki, papież Grzegorz Wielki twierdził, iż sztuka może być Pismem świętym dla analfabetów. Istotnie, średniowieczne dzieła sprawiają wrażenie ilustracji; napisy na malowidłach uzyskują teraz znaczenie, jakiego nigdy nie przypisywano skąpym wyjaśnieniom z waz greckich. Na budowę i wyposażenie kościołów obracano znacznie więcej środków niż na artystyczną twórczość świecką. Prymat pobożnych praktyk nie wykluczał jednak wcale rozwoju smaku, poczucie estetyczne nie zanikło, choć wymagało według ówczesnych założeń szczególnego uzasadnienia: piękno przedmiotu było zapowiedzią piękności niebieskiej. II, 103

Wczesnośredniowieczna twórczość artystyczna koncentrowała się niemal wyłącznie w klasztorach, największym mecenasem sztuki było duchowieństwo — biskupi i opaci. W XI wieku znany miłośnik sztuki Dezyderiusz, opat klasztoru Monte Cassino we Włoszech, sprowadził z Konstantynopola złoty sprzęt liturgiczny, wyroby z emalii i brązu, a równocześnie zaprosił biegłych w swym kunszcie artystów bizantyjskich do ozdobienia klasztornego kościoła. Nie mniejszą żarliwość protektora sztuki wykazał niemiecki biskup Bernward z Hildesheim; niektórzy przypuszczają, iż nawet sam próbował sił w zakresie plastycznych realizacji. Sugeriusz, opat klasztoru Saint-Denis pod Paryżem, przyczynił się do powstania

licznych budowli i był inicjatorem kierunku artystycznego, który w przyszłości miał odegrać wielką rolę.

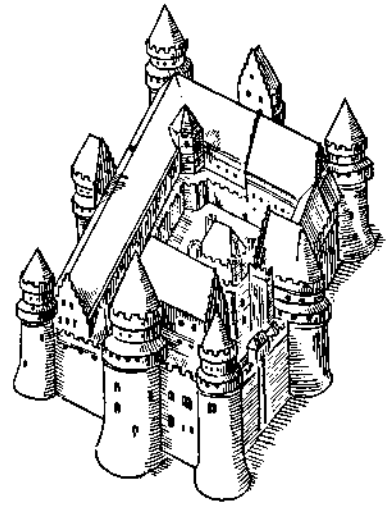
Artyści byli nie tylko, zgodnie z ówczesnym poglądem, powolnym narzędziem w rękach duchowieństwa, brakło im przy tym wszelkich możliwości, by rozwijać bez przeszkód swe artystyczne upodobania. Autor podręcznika wiedzy o sztuce, mnich Teofiliusz, pouczał, iż tą dziedziną ludzkiej działalności należy się zajmować jedynie „w imię przyszłego zbawienia". Twórcy nie zdawali sobie zresztą w pełni sprawy z całokształtu artystycznej problematyki, nie byli w stanie jasno ocenić zadań wynikających z ich powołania. Średniowieczne traktaty podają mnóstwo praktycznych rad i recept, dotyczących warsztatu i technik artystycznych, przypominają też raczej książki kucharskie niż rozprawy o sztuce. Lecz mimo wszystko nie można zaprzeczyć, że ludzie ówcześni byli bardzo utalentowani, a ich dzieła świadczą, że wyobraźnię posiadali bujną i wszechstronnie rozwiniętą.

Sztuka romańska wywodziła się przede wszystkim z tradycji lokalnych, które ukształtowały się na Zachodzie w ciągu pierwszego tysiąclecia; równolegle dużą rolę odgrywały tu wpływy bizantyjskie, syryjskie i mezopotamskie. Mimo wyodrębnienia się poszczególnych narodów Europa Zachodnia była w okresie średniowiecza wystawiona na bardzo silne oddziaływanie Wschodu. Prócz tego i zainteresowanie starożytnością, a zwłaszcza zabytkami dawnego Rzymu, nigdy w tej epoce nie wygasło, o czym zresztą świadczy sama nazwa sztuki „romańskiej". We Włoszech, w południowej Francji i Niemczech owe zabytki były stale przed oczami ludzi. Nawet w dalekiej Saksonii zamówił Bernward z Hildesheim odlew słynnej kolumny Trajana, ozdobionej płaskorzeźbami. Wszystkie wspomniane wpływy nie ograniczały jednak samodzielności ówczesnych artystów, a styl romański odznacza się niebywałą różnorodnością form: śmiałe nowatorstwo występuje tam obok typów bardzo dawnych i długo powtarzanych. Dorobek romańszczyzny nie jest tak zwarty i jednolity jak sztuki okresów późniejszych, lecz wyczuwamy pulsujące w nim życie, napięcie wielokierunkowych poszukiwań i potężną siłę twórczą.

Surowe, średniowieczne obyczaje, nieustannie prowadzone wojny, prawa oparte na przemocy, a także zmysł praktyczny, znajdują wyraz w budowanych podówczas zamkach. Abstrahując od późniejszych przybudówek, do najlepiej zachowanych należy zamek wartburski (XI w.) koło Eisenach oraz Pierrefonds w pół-
s. 101 nocnej Francji (XIV w.), który co prawda powstał bardzo późno, lecz musi być zaliczony do dawnego typu.

Wydaje się wręcz nieprawdpodobne, że potężne te budowle stworzyli ludzie opanowani na wskroś wiarą w niepojęte dla ludzi siły. Jakkolwiek było, budowniczowie średniowieczni zabierali się do dzieła konsekwentnie, logicznie i trzeźwo brali pod uwagę własne możliwości i obliczenia. Znakomity efekt został tu osiągnięty dzięki temu, że wymienione zamki całkowicie odpowiadają swemu głównemu celowi — zapewnienia należytej ochrony przed napaścią i dopomożenia oblężonym w odparciu szturmowego ataku.

Zamki wznoszono na wysokich zboczach, nad morzem lub nad rzeką, ponieważ urwisko takie samo przez się stanowiło naturalną osłonę i pozwalało na oszczędne rozdysponowanie sił i środków w celu umocnienia z trzech stron pozostałych.



Rekonstrukcja warownego zamku Pierrefonds, Francja, XIV w.

Takie rozmyślne usytuowanie zamku narzucało często konieczność nieregularnego zarysowania fundamentów. Budowla otoczona była zewsząd głęboką fosą i wysokimi, gładkimi murami spojonymi z ogromnych kamieni. Mury te wykańczano zazwyczaj blankami, skrywającymi oblężonych przy wylewaniu wrzącej smoły na napastników. W rogach zamku i wzdłuż murów znajdowały się wysokie wieże wartownicze, w odstępach przynajmniej czterdziestometrowych, gdyż na tę odległość średniowieczna broń przenosiła pociski. Wieże rozmieszczone były w pewnym ustalonym porządku i choć wszystkie były ze sobą połączone, każda z nich posiadała jednocześnie samodzielne znaczenie i stanowiła małą, osobną fortyfikację. Zdobycie jednej wieży nie równało się jeszcze zdobyciu całej twierdzy, i na odwrót: nawet po zdobyciu całej twierdzy załoga broniąca danej wieży nie była jeszcze zmuszona się poddać. Szczególnie silnie obwarowana była brama wjazdowa ze zwodzonym mostem, a dwie wielkie wieże po obu jej bokach jeszcze ją zawężały. Obszerny, otwarty dziedziniec, położony w środku twierdzy, otoczony był pomieszczeniami mieszkalnymi i gospodarczymi: tam koncentrowało się życie mieszkańców zamku.

Sercem twierdzy był donżon, który w mniejszych zamkach był także głównym budynkiem. Mała ta forteca w postaci masywnej wieży z wąskimi szczelinami okien stanowiła ostatnie schronienie oblężonych. Przy drabinach podciągniętych do góry donżon był absolutnie niedostępny. Na dolnej kondygnacji przetrzymywano jeńców, za których spodziewano się uzyskać okup, na drugim piętrze znajdowały się mieszkalne komnaty właściciela zamku, a najwyżej — pomieszczenia dla służby. Z dachu można było obserwować całą okolicę.

Na zewnątrz średniowieczny zamek był bardzo prosty i skromny: nie posiadał por. II, 108 wspaniałej fasady, nie zdobiły go żadne ornamenty czy motywy architektoniczne, które by nie były podyktowane bezpośrednią koniecznością. Jednak przy całej tej surowości w zamkach romańskich znajdujemy więcej prawdziwej sztuki niz w bogatym wystroju wielu budowli nowożytnych. Życie w owych czasach nie było skomplikowane, człowiek całą swą istotą koncentrował się na obronie własnego domu i własnej osoby. Można więc powiedzieć, że budowniczowie zamków romańskich odpowiadali na zamówienie swej epoki i wyrażali w kamieniu prawdziwy jej charakter. Powstały kilka wieków później romantyczny kult dla średniowiecznych warowni i wież może nam się wydawać nieco przesadny, lecz cała ta „poezja ruin" nie mogłaby się narodzić, gdyby już owe zamki nie zawierały w sobie ziarna poezji prawdziwej.

Każdy kształt, czy to muru, czy blanki, czy każdej sterczącej z murów wieży

o wąskich oknach, nosi piętno epoki: bez trudu dostrzegamy w nich wcielone w kamień gesty średniowiecznych wojów, wyraz ich niezłomnego męstwa. Samo zresztą usytuowanie dodawało średniowiecznym zamczyskom wiele uroku, chociaż ludzie średniowiecza z pewnością inaczej go odbierali i nie odczuwali go tak silnie, jak romantycy. Rycerze szukali w przyrodzie sprzymierzeńca w rozprawie z wrogiem, a ponadto górująca nad całą okolicą budowla była świadectwem nadrzędnej władzy lennego pana. Stylowe cechy architektury romańskiej niezbyt
II, 108 mocno dochodziły w owych zamkach do głosu, wystarczy jednak porównać
por. I, 38 średniowieczne warownie z obronnymi budowlami Orientu, by stwierdzić, ze pierwsze z nich swymi dumnymi wieżami i groźnymi strzelnicami sprawiają znacznie większe wrażenie niz dzieła starożytności. Zewnętrzne napięcie masy łączy się z wewnętrznym spokojem w sposób, jakiego późniejsze pokolenia nigdy juz nie zdołają osiągnąć.

Dawne miasta rzymskie pozostawały w okresie średniowiecza niemal opustoszałe. Po ulicach wędrowały stada owiec i biegały świnie, puste place zaorali nieliczni mieszkańcy. Zdarzało się niekiedy, że cała ludność mieściła się w domkach zbudowanych na terenie amfiteatru, czując się w obrębie jego murów bezpieczna jak w twierdzy. Niektóre miasta średniowieczne zachowały nawet proste ulice rzymskiego miasta-obozu.

Specyfika średniowiecznej zabudowy najlepiej dale się prześledzić na przykładzie klasztorów. Budowniczowie klasztorów wcześniejszych byli jeszcze wierni tradycjom antycznym; zachowany plan klasztoru Sankt Gallen stanowi naśladownictwo rzymskiej willi podmiejskiej. Centralnym punktem tego założenia był otwarty, otoczony krytym krużgankiem kwadratowy dziedziniec, w którym skupiało się nieklauzurowe życie mieszkańców całej budowli. W cieniu krużganków szukali oni schronienia przed letnim upałem. Na północnej stronie dziedzińca, zasłaniając go od chłodnych podmuchów wiatru, wznosił się wysoki masyw klasztornego kościoła. Od wschodu dziedziniec zamknięty był częścią mieszkalną z sypialniami mnichów, z którą łączyła się biblioteka, scriptorium oraz gospoda dla pątników. Na północ od kościoła znajdował się dom opata, a w części zachodniej rozmieszczono budynki gospodarcze. Klasztory nie brały udziału w wojnach, stąd tez mury ich nie były ufortyfikowane.

W planie klasztoru uderza mądre i dostosowane do potrzeb rozplanowanie budynków oraz wydzielenie kościoła i otwartego dziedzińca środkowego. Poszczególne budynki nie robią wrażenia tak wyodrębnionych i zamkniętych w sobie, jak to widzieliśmy w zespołach architektury antycznej, lecz nie są także usytuowane tak symetrycznie, jak reprezentacyjne gmachy w Rzymie. Współzależność poszczególnych budowli jest tu równie skomplikowana, co wzajemne ustosunkowanie elementów kompozycyjnych w malarstwie romańskim.

W późniejszych założeniach klasztornych wpływy rzymskie słabną na rzecz większego upodobnienia się do zamków obronnych. W Ouedlinburgu i w klasz-
II, 87 torze Sainte-Foy w Conques (Francja) kościoły romańskie górują spiczastymi hełmami swych wież nad wszystkimi otaczającymi je zabudowaniami, świeckimi bądź klasztornymi. Potężna wydaje się zwłaszcza katedra w Tournai (Belgia), znacznie przerastająca swymi pięcioma wieżami małe, miejskie domki o jednakowej wysokości. Wieże kościelne nie służyły do celów obronnych. Centralna oś kościoła

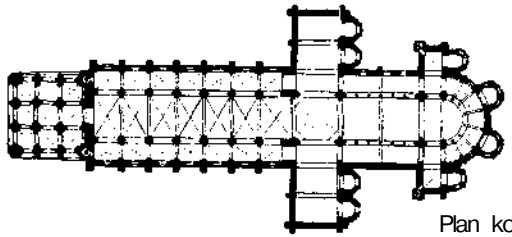
była silnie podkreślona, a górując nad dachami otaczających go domów mieszkalnych, stawał się kościół głównym akcentem całej jemu podporządkowanej, malowniczej zabudowy. Postawiony zawsze na miejscu najwyższym, widoczny ze wszystkich stron, wieńczył panoramę miasta, a jego strzeliste wieże budziły do życia siłę wyrazu ukrytą pod dwuspadowymi dachami domów. Wszystko, co w warownych zamkach podyktowane było wymogami życia i jego materialnymi potrzebami, tutaj otrzymywało piętno artystyczne. Spiczaste strażnicze wieże czuwały nad domami tak, jak niegdyś włócznia opiekuńczej bogini patronowała starożytnym Atenom.

Złączenie kościoła i domów w jednolitej kompozycji było całkowicie nowe w historii architektury. Nawet peripteros w mieście hellenistycznym, choć włączony był w układ placu, pozostawał zeń wyodrębniony. W rozplanowaniu miasta romańskiego kościół, czyli budynek przeznaczony do celów sakralnych, zajmował wprawdzie czołowe miejsce, lecz jego związanie z domami użytkowymi zapowiadało juz przeniknięcie w przyszłości elementów świeckich również do architektury kościelnej. W starych miastach spękane, porośnięte bluszczem romańskie mury francuskich katedr stapiają się w jedno z widokiem całego miasta jako nieodłączna jego część. Wieńcząc dumnie miejską sylwetkę, zwracają swe gładkie ściany ku cichym i pustym uliczkom, podczas gdy ich wyniosłe fasady wychodzą na plac centralny. Niemi świadkowie zgiełkliwego życia stają się jakby kamienną kroniką wielowiekowej historii swoich grodów.

Katedra była najwspanialszym tworem budownictwa romańskiego. Konstrukcja jej, oparta zasadniczo na typie bazyliki starochrześcijańskiej, poddana jest również wpływom architektury chrześcijańskiego Wschodu. Mimo to z łatwością można zawsze odróżnić katedrę romańską od starochrześcijańskich bazylik i od kopułowych kościołów Syrii i Azji Mniejszej. Nawet katedra gotycka, z całym przepychem swej wspaniałości, nie jest w stanie przyćmić szlachetnego i surowego piękna świątyni romańskiej.

Najważniejsze znaczenie katedry romańskiej polegało na tym, że w niej wyznawcy mogli wchodzić w kontakt z najwyższymi mocami. Sanktuarium nie było tam ukryte przed ludzkim wzrokiem, jak w świątyniach egipskich — wierzono, iz w czasie nabożeństwa niewidzialny Bóg przebywa pomiędzy ludźmi. W przeciwieństwie do kościoła bizantyjskiego, gdzie nabożeństwo miało charakter symboliczny, w katedrze romańskiej boska obecność bóstwa była rozumiana dosłownie. Dotyczyło to zarówno kościołów klasztornych, gdzie mnisi w codziennych modłach szukali oczyszczenia, jak też i licznych kościołów wznoszonych nad grobami świętych, u których niezliczone rzesze pątników spodziewały się uzdrowienia i zbawienia. W mrocznych wnętrzach głęboko w ziemi murowanych krypt spoczywały zwłoki biskupów i znacznych osobistości i tam tez przechowywano relikwie, jako materialny wyraz świętości. Często relikwiarze stawiano na por. s. 104
ołtarzu, a pątnicy, obchodząc go dokoła, mogli się przekonać o ich realnym istnieniu.

Nawa środkowa, otoczona z dwóch stron dwiema lub czterema nawami bocznymi, przeznaczona była dla wiernych. Absyda główna oraz małe absydy z ołtarzami, pod wezwaniem poszczególnych świętych (można w tym widzieć swoisty przejaw politeizmu), zarezerwowane były dla duchowieństwa. Dla podkreślenia



Plan kościoła St.-Benoit-sur-Loire, XI-XII w.

wyższości stanu duchownego nad świeckim i posadzka w tych częściach kościoła położona była wyżej niż w nawie głównej. Na skrzyżowaniu nawy podłużnej z poprzeczną znajdował się środek kościoła, zaznaczony główną wieżą, która jak pomnik górowała nad bocznymi.

Dzięki takiemu układowi katedra spełniała wszystkie nieskomplikowane pragnienia ludzi średniowiecza: w podziemiach kryła święte relikwie, umożliwiała uczestnictwo w nabożeństwie i cudzie spełniającym się na otwartym ołtarzu, pozwalała wiernym czuć się członkami całej gminy. Na zewnątrz to samo obwieszczała całemu otoczeniu bryła katedry — a wszystko razem wyrażone zostało w formie architektonicznej przypominającej istotne cechy budynków świeckich: katedry romańskie są w jakiś sposób spokrewnione z ówczesnymi zamkami warownymi. Świątynie te mają tak samo grube, nieprzeniknione mury i wąskie okna, tak samo
II, 90 u wejścia i po bokach stoją na straży wieże, a pośrodku, na skrzyżowaniu naw, wznosi się wieża główna; nie brak tu także sklepionych podziemi.

Budowniczowie romańscy umieli wyrazić prostą ideę w sposób architektonicznie doskonały. Układ wewnętrzny katedry romańskiej, jej nawy podłużne i poprzeczna, jej większe i mniejsze, półokrągłe absydy oraz podwyższone przęsło przecięcia naw, uwidacznia się w zewnętrznej bryle budowli tak jasno, jak w żadnej innej epoce. Zewnętrzna i wewnętrzna struktura katedry odpowiadają sobie nawzajem. Rzetelność ówczesnych ludzi nie pozwoliła maskować całej konstrukcji piękną fasadą. Tej specyfice romańskich katedr nadawali zresztą ludzie średniowiecza
I, 179 jeszcze pewien sens szczególny. Przestrzeń w katedrze romańskiej posiada większe
por. II, 88 znaczenie niz w architekturze rzymskiej, a nawet późnorzymskiej. Przybiera ona tutaj charakter zamkniętego pomieszczenia, otoczonego ze wszystkich stron masami kamienia, by w mrocznych, sklepionych podziemiach zagęścić się niemal do bryły nieprzeniknionej jak głaz. W tym właśnie dostrzegamy charakterystyczne znamię średniowiecznej mentalności, która sprawom duchowym i tajemnym umiała nadać postać materialnego konkretu.

por. I, 16 Nasuwa się tu niewątpliwie porównanie z formami architektury najbardziej
s. 104 prymitywnymi, lecz układ najpiękniejszych budowli romańskich jest bogatszy,
i I. s. 184 bardziej urozmaicony i rozczłonkowany niemal do tego stopnia, co w klasycznych budowlach antyku. Na dole we wschodniej części katedry usytuowane są półs. 104 koliste w planie kaplice, niektóre wysokie i szerokie, inne niskie i wąskie, otaczające nieco podwyższone obejście wokół ołtarza; absyda znów zamyka skrzyżowanie naw, z którego obu stron wychodzą ramiona nawy poprzecznej, a nad tym wszystkim wznosi się dumnie spiczasto zakończona wieża.

Spotykamy tu zarówno zestawienie wielkości jednakowych, jak i stopniowe narastanie brył architektonicznych, kontrasty kształtów półokrągłych i prostokątnych, wreszcie ich dynamiczne stłoczenie. Temu bogactwu brył architektonicznych odpowiada też ukształtowanie okalających je murów ścian: wpółcylindryczne kaplice ze swymi lizenami występują na przemian z masami sześciennymi, wszystkie zaś elementy wiąże rytm powtarzających się, półkolistych łuków. Gdy porównamy kompozycję kościoła romańskiego z układem świątyni hinduskiej z tego samego mniej więcej okresu, okaże się, że budowa zachodnioeuropejska, mimo braku kolumn i innych składników porządku antycznego, skonstruowana jest bardziej logicznie i konsekwentnie i że znacznie jest bliższa architekturze klasycznej niz napęczniały i nierozczłonkowany budynek orientalny.

Architektura romańska wytworzyła pewne własne prawidłowości kompozycyjne, jakich nie spotykaliśmy ani w Grecji, ani w Rzymie. W klasycznym układzie kolumnowym dopuszczalne wprawdzie było ustawianie rzędów w kilku kondygnacjach, lecz każda z nich żyła niejako własnym życiem. Widać to wyraźnie na przykładzie rzymskiego Koloseum. Natomiast w architekturze romańskiej takie tradycyjne elementy, jak łuki, filary i kolumny, są ściśle współzależne. To wzajemne por. I, 172 uwarunkowanie poszczególnych części znalazło swój najpełniejszy wyraz w łuku romańskim: często jeden łuk góruje nad dwoma lub nad całą grupą mniejszych II, 93 łuków, bądź też łuk mocniej sklepiony występuje naprzód spośród łuków drugiego planu i te korelacje są wyraźnie dostrzegalne nawet w samej murarskiej robocie. Natomiast zakończone kostkowymi kapitelami półkolumny zdają się wnikać w ścianę lub filar, a ustawione w wiązki tworzą każdorazowo inne przestrzenne ugrupowanie. Dzięki temu ściana jest bardziej rozczłonkowana i wy- por. I, 180 razistsza niz w architekturze rzymskiej. Budowniczowie romańscy z wielkim wyczuciem zestawiali różne płaszczyzny i występujące na przemian półkolumny i filary, uzyskując w tych architektonicznych formach wielką siłę ekspresji.

Na charakter wnętrza wczesnochrześcijańskiej bazyliki składały się dwa szeregi II, 2 kolumn i wznoszące się nad nimi grube i ciężkie mury. W niektórych wypadkach kolumnady i spoczywające na nich mury rozgraniczał poziomy gzyms. W architekturze romańskiej ściany boczne są cięższe, nie dochodzi w nich do podziału II, 88 poziomego; łuki tworzą kilka szeregów, a kolumny pod nimi, występujące na przemian z filarami, odliczają niejako rytm i rozmieszczają akcenty. Ów rytm kościołów romańskich bywa nawet niekiedy trochę natrętny i można go porównać z budową wiersza w nowożytnej poezji, której akcentowane i nieakcentowane sylaby i rymy nie były znane w starożytności. Wczesne wnętrza romańskie zdają się stąpać krokiem powolnym i ociężałym i ulegamy wrażeniu ich spokojnej wielkości.

Dążenie do rytmicznego rozczłonkowania bocznych ścian określiło również ostateczne ukształtowanie wnętrza romańskiego kościoła. Najstarsze świątynie, budowane w Niemczech bezpośrednio po epoce Ottonów, miały stropy płaskie, II, 88 rytmiczność przejawiała się w nich jedynie podziałem ścian bocznych. Lecz już w XI wieku budowniczowie romańscy zaczęli łączyć obie boczne ściany nawy głównej w sposób bardziej efektowny. Spotykamy różne rozwiązania tego problemu: w wielu kościołach romańskich środkowej nawie pozostawiono płaski pułap, podczas gdy w nawach bocznych zastosowano już sklepienia; w Notre-

-Dame-du-Port w Clermont-Ferrand główna nawa nakryta jest sklepieniem ko-
II, 92 lebkowym; sklepienia chórów w kościołach Saint-Benoit-sur-Loire i Saint-Sernin w Tuluzie podzielone są za pomocą gurtów.
Ponieważ jednak sklepienie kolebkowe hamowało dostęp światła i było bardzo ciężkie, zaczęto w nawie głównej stosować sklepienie krzyżowe, utworzone ze skrzyżowania dwóch sklepień kolebkowych. Sklepienie kolebkowe środkowej
s. 104 nawy dzieliło się na poszczególne kwadratowe przęsła, a każdemu takiemu przęsłu nawy głównej odpowiadało jedno lub dwa przęsła nawy bocznej. Konstrukcję taką nazywamy „systemem wiązanym", który w najczystszej postaci występuje w katedrze w Brunszwiku i szeregu innych katedr niemieckich. Artystyczne wymogi rytmu zaspokojone tu zostały przez mądry podział i wrażenie wzajemnie się niwelujących sił nacisku i oporu.

Styl romański panował w architekturze europejskiej około dwustu lat. W okresie tym architektura podlegała znacznie większym przeobrażeniom niz w ciągu całych tysiącleci na starożytnym Wschodzie. Nietrudno dostrzec, iż proces rozwojowy, od niezdarnych i ociężałych kształtów epoki ottońskiej az po dojrzałe realizacje z połowy wieku XII, był rezultatem intelektualnej dociekliwości, odwagi, a przede wszystkim wytrwałości w dążeniu do jasno określonego celu. Jednolitość sztuki romańskiej nie wykluczała istnienia lokalnych szkół, posiadających własne, rodzime cechy. Warunki do powstania tak licznych odmian tego stylu stworzyła w pierwszym rzędzie izolacja poszczególnych dzielnic w okresie feudalizmu. Niektóre doświadczenia podejmowane w łonie romańskiego stylu stały się później podwalinami całego artystycznego życia w Europie.
We Francji wysunęła się na czoło szkoła burgundzka. Pozycję tę zawdzięcza min. działalności mnichów z Cluny, którzy stworzyli typ kościoła klasztornego o licznych ołtarzach i kilku nawach poprzecznych i bocznych. Bogate i ozdobne kościoły kluniackie rozpowszechniły się w zachodniej Europie na równi z cysterskimi, bardziej surowymi, sztywniejszymi, oszczędniejszymi w zakresie wystroju plastycznego. Świątynie burgundzkie odznaczały się szczególną szlachetnością formy, rytmem miękkim i równomiernym, zwartą plastyką szczegółów oraz ich mądrym podporządkowaniem całości. Kościoły w Paray-le-Monial i Orcival należą do naj-
II, 92, 93 lepszych przykładów tego typu z końca XI i początku XII wieku. Kościół Saint--Benoit-sur-Loire świadczy, ze budowniczowie burgundzcy opierali się na tradycjach antycznych.
Architektura szkół w Owernii i Poitiers bliska jest burgundzkiej, mimo że nie dorównuje jej doskonałością kształtów. Zmysł estetyczny był w tych regionach mniej wyrobiony. W kościołach owerniackich środkowa nawa nie posiada własnego źródła światła i pogrążona jest w głębokim mroku. Natomiast fasady ozdobiono pięknym, barwnym wystrojem z miejscowych gatunków kamienia. Kościół Notre-Dame-la-Grande w Poitiers (koniec XI — początek XII w.) jest pokryty nie spotykaną w innych romańskich zabytkach sakralnych ilością wspaniałych, fantastycznych dekoracji i płaskorzeźb figuralnych.
Osobne miejsce zajmuje szkoła normandzka. Kościoły w Caen i Bocherville wyróżniają się wielką prostotą kompozycji, oszczędną dekoracją i spokojną powagą kształtów. W Normandii znacznie później niż w innych rejonach Francji

zaczęto stosować w nawie głównej sklepienie. Również szkoły Akwitanii i Périgueux odznaczają się własnymi specyficznymi cechami, dobitniej niż gdzie indziej wykazującymi wschodnie wpływy bizantyjskie, zwłaszcza w zakresie stosowania kopuł (Saint-Front w Périgueux, 1120). Architektura kopułowych kościołów romańskich jest mniej dynamiczna niż w przypadku bazylik.
Szkoła prowansalska stanowi wyraźne przeciwieństwo normandzkiej. W połud-
por. I, 180 niowej Francji, starodawnym bastionie rzymskiej kultury, zachowało się wiele budowli antycznych i najmocniej zakorzeniły się tam tradycje klasyczne, żywe przez cały okres średniowiecza. Na XII wiek przypada okres rozkwitu liryki prowansalskiej, a równocześnie rozpowszechniały się tu sekty, reprezentujące najbardziej postępowe kierunki myśli średniowiecznej. W Prowansji przeważały kościoły halowe, o jednej nawie, prostych kształtach i czytelnych proporcjach (Saint-Gilles i Saint-Trophime w Arles, koniec XI do początku XII w.).
W połowie XII wieku nastąpił, zwłaszcza w środkowej Francji, w Ile-de-France, okres ożywionej działalności budowlanej, rozpoczynający nową erę w architekturze średniowiecza.
Niemieckie kościoły romańskie łatwo odróżnić od francuskich. Szczególną surowością swych prostych i potężnych kształtów wyróżniają się kościoły Saksonii, 0 gładkich murach i płaskich pułapach; w początkach XI wieku wzniesiono kościół Św. Michała w Hildesheim, zbliżony jeszcze do budowli z epoki ottońskiej. Z XI i XII wieku pochodzi grupa wspaniałych katedr romańskich w Nadrenii, których związek z architekturą francuską wyraża się znacznym rozczłonkowaniem form; na przykład plan części wschodniej w kościele Św. Apostołów w Kolonii (ok. 1200) ma kształt trójlistny, a rzędy licznych łuków nadają ścianom lżejszy wygląd. Katedry niemieckie w Wormacji, Spirze czy Moguncji są niezwykle piękne II, 89
1 potężne w wyrazie. Porównanie kościoła Saint-Paul w Issoire z kościołem opac- II, 90
twa Maria Laach dobrze ilustruje specyfikę stylu romańskiego w Niemczech. por. II, 91
W kościołach niemieckich bardziej uwydatniano masywność słabiej rozczłonowanych brył, przy czym w Nadrenii podkreślano jeszcze ciężar ścian głębokim cieniem otwartej galerii na piętrze. Niezmiernie dla Niemiec charakterystyczna jest umieszczona nad skrzyżowaniem naw ciężka wieża z równie ciężkimi wieżami bocznymi. Bryły architektoniczne nie wykazują tu tendencji do wysmuklania się ku górze, nie mają też miękkiego zarysu konturów, przez co kościoły te uzyskują wygląd surowy i tchną wyrazem brutalnej, niemal gotowej do boju siły. W XII wieku architektura niemiecka nie nadążała w rozwoju za francuską. Główne zadania architektury skupiały się wówczas wokół problemów podziału bryły i wprowadzania nowych technik budowlanych. Niemcy nie mieli dostatecznego doświadczenia, nie przejawiali zbyt wielkiej inwencji w tej dziedzinie.
W XII wieku architektura romańska rozpowszechniła się w całej Europie, lecz wszędzie wytwarzała formy samodzielne. W Anglii rozwój stylu romańskiego przybiera na sile po zdobyciu jej przez Normanów w XI wieku. Początkowo katedry angielskie zachowują płaski pułap i wykazują bliskie pokrewieństwo z francuską szkołą normandzka, lecz już w wieku XII następuje tam w zakresie budownictwa sakralnego niesłychany rozmach. Powstałe wówczas świątynie są daleko wspanialsze od katedr na kontynencie (Ely, 1090—1130; Durham, 1093—1128).

Z Francji przeniknął styl romański do Hiszpanii, gdzie w dalszym rozwoju, na terenie Kastylii i Aragonii, wchłonął wpływy mauretańskie. Architekci hiszpańscy zamiast romańskiego łuku okrągłego stosowali chętnie łuki w kształcie podkowy. Pewne elementy stylu romańskiego spotykamy również i w Rosji na przestrzeni XII i XIII wieku. Należy tu wymienić kościoły z Włodzimierza i Suzdalu, choć zaliczają się one do typu bizantyjskiego. Oryginalne piętno nadaje tym rosyjskim budowlom klasyczna, czuła w proporcjach kompozycja, przy lekkim a świetnym wystroju nie podzielonych murów ścian.

Wyjątkowe znaczenie dla dalszego rozwoju architektury w Europie Zachodniej miał styl romański we Włoszech, szeroko rozpowszechniony szczególnie w Lombardii i Toskanii. Architekci lombardzcy wnieśli wkład najbardziej autorytatywny w rozwiązanie konstrukcji sklepień (SanfAmbrogio w Mediolanie, 1046—1071); szkielet budowli podkreślali zgodnie z tradycją, wywodzącą się jeszcze ze starożytnego Rzymu, a rozwiniętą później w okresie gotyku. Wiele kościołów szkoły toskańskiej pokrytych było okładziną marmurową w formie inkrustacji z czarnych i na przemian białych płyt, osłabiających ciężenie masywnych murów i nadających całości większą harmonię (San Miniato koło Florencji, XI w.). Romańska architektura we Włoszech świadczy o dobrze rozwiniętym zrozumieniu doskonale klarownych form budowlanych. Nie polegało ono jednak na wyłącznym naśladownictwie wzorów klasycznych. Antyczne wyczucie harmonii istniało w Italii niejako pod powierzchnią sztuki średniowiecznej przez cały ten okres, dlatego też budowniczowie włoscy mogli je wyrażać nawet wówczas, gdy przestrzegali ogólnie przyjętych w średniowieczu zasad.

Kształty budowli w Pizie: baptysterium, katedry i krzywej wieży-dzwonnicy, sprowadzają się do sześcianu i cylindra. Pokolenia, które uczestniczyły w tworzeniu
II, 111 owego zespołu, nie chciały bynajmniej związać poszczególnych budynków w je-
por. II, 91 dnolitą całość, jak to mieli w zwyczaju architekci niemieccy. W Italii umieszczano dzwonnicę zawsze w pewnej odległości od katedry. Każdy z tych sakralnych budynków w Pizie wydaje się wolno stojącą bryłą o kształtach zewsząd łatwych do ogarnięcia wzrokiem i powierzchni pięknie wymodelowanej za pomocą kolumn z białego marmuru. Nie wczuwa się w nich ani groźnej siły, ani przesadnego napięcia. Twórcom środkowoeuropejskim dzieła średniowiecznej architektury włoskiej wydałyby się może zimne w swej doskonałości. Lecz na tym właśnie polegało wielkie znaczenie, jakie romańska sztuka Włoch osiągnąć miała później, u progu nowej epoki.

Po dzień dzisiejszy budowle romańskie nadają charakter wielu miastom włoskim. Wszystkie powstające wówczas miejskie gminy we Włoszech od początku swego istnienia zabiegały o to, by place, ratusze, pałace i katedry budowano w stylu romańskim.

Romańskie sztuki przedstawiające — posągi, reliefy, rzeźba dekoracyjna, malarstwo ścienne, miniatury i witraże — wykazują dość znaczne różnice stylu. Dużo trudniej tu niż w architekturze wyodrębnić poszczególne szkoły, ponieważ realizacja wielu prac uzależniona była od specyficznych zadań, jakie musiały spełniać poszczególne dziedziny sztuki. W plastyce wczesnoromańskiej pojawiły się tendencje przypominające sztukę ludów prymitywnych. Występując najsilniej tam,

gdzie nie dochowały się żadne ślady kultury rzymskiej, przenikały jednak całą sztukę epoki romańskiej.

W ustroju feudalnym rola mas była większa niż w antycznym społeczeństwie właścicieli niewolników. Dlatego też sztuka zwracała się do całej ludności, która znajdowała się jeszcze na bardzo niskim stopniu intelektualnego rozwoju. Pamiętało o tym duchowieństwo i ten stan rzeczy uwzględniany był w „kazaniach w kamieniu". Również i arystokracja feudalna mentalnością niewiele różniła się od chłopów. Oczywiście należy zdawać sobie sprawę, ze w XI i XII wieku ci potomkowie ludów, które niegdyś dotarły do Europy, nie przypominali już barbarzyńców żyjących w gęstych lasach i ustawiających tam posągi swych bożków; niemniej dawne pojęcia były jeszcze mocno zakorzenione w ludzkiej świadomości i chrystianizm długo nie mógł wyplenić nawyku oddawania przedmiotom czci, połączonej z wiarą w ich cudowną moc. Sami nawet mnisi nie zawsze byli wolni od przesądów.

Zwierzęta, które w ornamencie starogermańskim ucieleśniały siły przyrody, obecnie zostały uznane za plemię szatana. Motywy zwierzęce zapożyczali artyści romańscy najczęściej ze Wschodu, przede wszystkim ze sztuki Sasanidów, ale ponieważ ludzie utracili już wówczas bezpośredni stosunek do przyrody, stały się one dla nich ucieleśnieniem nadprzyrodzonego zła. Diabła wyobrażano sobie w średniowieczu z rogami, kopytami i ogonem. Piekielne te pokraki wprawdzie nie zawsze docierały aż do uświęconego wnętrza kościoła, ale jako siły nieczyste całymi chmarami pokrywały mury zewnętrzne. Ogromne lwy rozszarpujące baranki, ustawione przed wejściem do katedry, miały na podobieństwo asyryjskich byków odpędzać złe moce, lecz równocześnie same wprawiały człowieka w lęk swą dziką wściekłością. Potwory z brązu trzymały w pyskach klamki drzwi, a z paszcz ich nieraz wyzierały głowy połkniętych grzeszników. Przeraźliwe maski ukryte były w splotach ornamentów kapiteli i konsol lub dekoracji ścian.

Ale i w scenach z Historii świętej zwierzęta zajmowały poczesne miejsce. Często ukazywano Daniela w lwiej jamie lub dręczonego strasznymi wizjami Ezechiela. II, 94
Maszkary romańskie różnią się jednak zasadniczo od wizerunków zwierzęcych na por. I, 29
Wschodzie, często nie tyle groźne, co zabawne, niczym karykatury kub kukły zapustne, strojące śmieszne grymasy.

Cały ów świat poczwar i straszydeł do tego stopnia pobudzał fantazję ludzi średniowiecza, że ortodoksyjny fanatyk Bernard z Clairvaux namiętnie wystąpił przeciw stosowaniu tego rodzaju ozdób w kościołach. Artyści średniowiecza ukazywali życie za pomocą tych pół ludzi — pół zwierząt w sposób tak odrażający, że w starożytności tego rodzaju koncepcje były nie do pomyślenia.

Ponieważ plastycy romańscy mieli mnóstwo spraw do powiedzenia, wykorzystywali każdą najmniejszą wolną przestrzeń na karcie księgi lub na powierzchni budynku. Stworzyli też typ kapitelu figuralnego, jaki nawet w późnoantycznych kolumnach korynckich był niedopuszczalny. W sztuce romańskiej kapitele zdobione kompozycją figuralną występują obok ściśle architektonicznych. I grupy, i postaci zdają się tu wychodzić z masy kamienia, są przy tym z gruba ciosane i toporne jak afrykańskie posążki bożków. W porównaniu z reliefami starożytnymi płaskorzeźby romańskie przywodzą na myśl dziecinne gaworzenie. Widzimy tam człekopodobne, dziwaczne postaci o wielkich głowach i olbrzymich rękach.

Przy tym wszystkim zdumiewa nas ich ogromna sita duchowa: rozpościerając ramiona w modlitwie, obejmując się lub wznosząc oczy ku niebu, ukazują moralną moc człowieka. Kompozycje utworzone wyłącznie z ludzkich ciał pokrywają płaskorzeźby jak pajęcza sieć.

Ten kierunek sztuki romańskiej reprezentuje szereg brązowych drzwi, na których przedstawiono sceny z opowieści biblijnych. Drzwi z brązu rozpowszechnione były w Niemczech i Włoszech w XI i XII wieku. We Włoszech widoczne są ślady tradycji bizantyjskiej i antycznej, natomiast w Niemczech (zwłaszcza w zabytkach z Magdeburga z roku 1125 i 1150, znajdujących się obecnie w Nowogrodzie) drzwi są bardziej prymitywne, lecz zarazem i bardziej oryginalne. Na drzwiach
II, 95 Bernwarda w Hildesheim znalazła się nader przejmująca scena rozmowy Kaina z Bogiem, ukazana za pomocą prostego zestawienia całej postaci mordercy
por. II, 86 z ogromną karzącą ręką. Mimo iz w ruchu Kaina doszukać by się można pozostałości z epoki Ottonów, jego postać jest tu bardziej skupiona i poważniejsza. Wielkie moralne znaczenie tego wydarzenia wydobyte tu zostało tak jednoznacznie, że wprowadzenie dodatkowych elementów z otoczenia, jakie później miał zastosować Ghiberti w swych drzwiach z obrazem raju, w tym wypadku tylko by przeszkadzało.

Naiwny, prymitywny nurt plastyki romańskiej osiąga monumentalną siłę wyrazu w dziełach mistrza Wilhelma, Włocha z początków XII wieku. W wizerunku utru-
II, 112 dzonej pary ciężka praca na roli ukazana została wiernie i prawdziwie. Nigdy przedtem, ani tez potem, w epoce gotyku i renesansu, aż do czasu Bruegla, nie przedstawiono pracy chłopa z piętnem takiego dostojeństwa i powagi. Średniowieczny twórca widział może w tym umęczeniu fizycznym wysiłkiem jakąś analogię do swego własnego rzemiosła i dlatego potraktował go z tak wielką sympatią. Dzięki ściśle symetrycznej, niemal heraldycznej kompozycji i architektonicznemu sztafażowi scena ta ze skromnego obrazka rodzajowego wyrasta do wyżyn objawienia jednego z odwiecznych praw ludzkiej egzystencji. Wyjątkową swą pozycję w sztuce ro-
II, 99 mańskiej zawdzięcza Italia nigdy w niej nie wygasłej tradycji klasycznej, dbałości
II, 109 o piękno plastycznej formy. Podczas gdy artysta francuski osłonił postać nagiej
por. I, 123 Ewy fantastycznym splotem roślin, artyści włoscy, zgodnie z duchem antycznym, nawet poprzez szaty postaci umieli pokazać kształty jej ciała i sylwetkę.

Sztuka romańska przywróciła również do życia po długiej przerwie rzeźbę pełną. W pierwszym tysiącleciu naszej ery ta gałąź plastyki, nie licząc kilku naśladownictw posągów antycznych, zanikła niemal doszczętnie. Z pojęciem „statuy" łączyło się nieodmiennie wyobrażenie bóstwa pogańskiego. Kościół chrześcijański nie popierał więc rozwoju pełnej rzeźby, a za najważniejszy i z samej swej istoty najbardziej uduchowiony środek wyrazu uznawano malarstwo. Jednak w czasie od X do XII wieku wskrzeszono rzeźbę, opierając się na nowych zasadach, a renesans ten przygotował kult relikwii, zabobonny obyczaj oddawania czci pojedynczym częściom ciała, rękom, nogom, głowom lub różnym innym szczątkom (później tak niesłychanie miało to oburzać Goethego). Relikwie przechowywano zazwyczaj w kosztownych metalowych skrzynkach. Juz sama oddzielona od tułowia głowa jakiegoś świętego stawała się pretekstem do sporządzenia popiersia, ręka zaś przypominała fragment posągu. Fides na tronie ze skarbca w kościele opactwa w Congues, grubo ciosana figura z ogromną głową i szeroko rozsuniętymi palcami, obwieszona od góry do dołu kosztownymi klejnotami, wygląda jak murzyński bożek.

Do późnych romańskich posągów drewnianych należy także *Chrystus na osiotku,* II, 112
znajdujący się obecnie w Berlinie; widać tu wyraźnie, że epoka romańska pojmowała rzeźbę pełnoplastyczną inaczej niz sztuka przedklasyczna. Statua romańska, podobnie jak romańska katedra, nie bierze pod uwagę jakiegoś określonego punktu spojrzenia. Pomyślana została jako wierne odbicie postaci zarówno Chrystusa, jak i zwierzęcia. Rzeźbę tę obwożono w Niedzielę Palmową, lud zaś szedł za nią tak, jakby wszystko odbywało się w Jerozolimie, zgodnie z Biblią. Takie ujęcie zbliża plastykę romańską do malowanych, grobowych posągów egipskich i prze- por. I, 57
jawia tę samą naiwność w traktowaniu figury jako sobowtóra człowieka. To samo zjawisko obserwujemy w sztuce romańskiej również i w scenach pasyjnych. Wprawdzie teologowie sprzeczali się o istotę natury Chrystusa, lecz artysta romański postarał się o to, aby Jezus przybity do krzyża konał jak każdy śmiertel- II, 100
nik z piętnem wszelkiego cierpienia na pogrubionych rysach twarzy.

Te same tendencje spotykamy w romańskim malarstwie miniaturowym. W jednym z rękopisów francuskich, spokrewnionym z wzorami hiszpańskimi, przedsta- II, 78
wiono ze wzruszająco naiwną szczerością apokaliptycznego czwartego anioła z trąbą. Anioł jest tej samej wielkości co orzeł, a ciemność przysłania opatrzone napisami tarcze słońca i księżyca. Niebo jest obficie usiane gwiazdami, ziemię zaznaczono za pomocą roślin. Obok ptaka umieszczono słowa: ,,Orzeł lecący mówi głosem wielkim biada, biada, biada". Postaci przedstawionego z profilu anioła i orła z rozpostartymi jak w sztuce egipskiej skrzydłami niemal wcale nie por. I, 54
są ze sobą związane, niby znaki hieroglifów. Rozmieszczono je po prostu symetrycznie naprzeciw siebie. Apokaliptyczny ów obraz w interpretacji średniowiecznego artysty nie ma w sobie nic tajemniczego ani straszliwego, nawet gwiaździste niebo zamieniło się w łąkę pokrytą barwnymi kwiatami. Wyraźnej bryle rzeźby romańskiej odpowiada tu gęsty, jaskrawy koloryt. Pod tym względem miniatura romańska jest skrajnym przeciwieństwem malarstwa bizantyjskiego i karolińskich harmonijnych zestawień barw dopełniających. Miniaturzyści romańscy najchętniej stosowali błękit, czerwień i żółć, ostro je rozgraniczając czarnymi liniami. Zresztą nienaturalne zabarwienie można spotkać i w ówczesnej sztuce — poeci na przykład opiewali krainy, gdzie pasły się różowe i błękitne konie. W malarstwie tak nierealistycznie stosowane kolory odznaczały się świetlistą czystością, jakby wyrażać miały żarliwe wzruszenie ukazywanych postaci.

W podobnym charakterze utrzymane są również ilustracje do romańskich eposów i kronik; należy tu przede wszystkim wymienić długą, ścienną oponę z Bayeux. Jest to lniana tkanina, z epicką rozwlekłością i dokładnością relacjonująca dzieje zdobycia Anglii przez Normanów: przygotowania wojenne, krwawe starcia i bitwy II, 96, 97
morskie. Wydarzenia równoczesne odtworzono przy tym tak, jakby następowały kolejno po sobie. Postaci zwierząt na górnym skraju tkaniny i zabitych wojowników na dolnym podkreślają epicki przebieg wypadków. Starając się wiernie oddać prawdę historyczną, artyści romańscy nie wahali się ukazać gwałtownych ruchów por. II, 15
ludzi i koni; na tak śmiałe ujęcie nie zgodziliby się z pewnością twórcy bizantyjscy, za to starożytni malarze waz podobnie by potraktowali sylwetki atakujących wojowników i stających dęba koni. Co prawda, kompozycja romańska nie dorównuje por. I, 97

harmonią rytmu czarnofigurowemu malarstwu wazowemu. Urok tej plastycznej opowieści polega na jej niczym nie zamaskowanej szczerości i to ją z kolei zbliża do jakże wymownej surowości romańskich zamków obronnych.

Całkowitym przeciwieństwem opisanego nurtu by) kierunek, który w XII wieku zapanował w romańskim malarstwie i zwłaszcza w rzeźbie monumentalnej. Przedstawiciele tego kierunku dążyli do większego uduchowienia przedstawianych postaci i odtwarzali je we wspaniałych, majestatycznych formach. Ojczyzną II, 101 wymienionych tendencji była Burgundia. Portal w Vézelay ozdobiony jest, jak wiele innych ówczesnych kościołów, figurą Chrystusa wśród apostołów, lecz por. II, 14 Chrystus nie przypomina tu wcale wizerunków bizantyjskich, pełnych spokoju i niemal olimpijskiej wzniosłości. Kompozycja portalu przypomina raczej tajemniczą wizję Sądu Ostatecznego. Nad całością góruje ogromna postać centralna, o szeroko rozpostartych ramionach; Chrystus wprawdzie siedzi na tronie, nogi jednak ma wygięte w bok i wskutek tego sprawia takie wrażenie, jak gdyby był w ruchu. Jeszcze żywsze, mniej spokojne są figury apostołów, którzy zwracają się ku sobie nawzajem i patrzą na siebie ze zdumieniem. Na polach tympanonu i w wąskim pasie nadproża ukazano narody słuchające głosu Ewangelii. Taneczne ruchy, jakie ożywiają cały ten zespół postaci, należą do ulubionych motywów plastyki burgundzkiej.

Dynamika opisywanej grupy podkreśla sposób zestawienia różnych dużych figur, zwłaszcza postać Chrystusa wykracza niemal poza granice tympanonu. Pierwiastki emocjonalne różnią portal romański zasadniczo od spokojnych, zrównoważonych frontonów greckich, od ich z osobna ustawionych postaci. W skład kompozycji tympanonu i zgodnie z jego znaczeniem wchodzą nie tylko uwydatniające się na tle figury, lecz także wykuta w kamieniu mandorla, a skłębione chmury wraz z fałdami szat tworzą przedziwne wzory ornamentu, który spowinowacą portal romański z rzeźbami wczesnośredniowiecznymi. Relief romański jest jedynie bardziej wypukły, postaci wciąż co prawda płaskie, odcinają się jednak wyraźnie od muru, a tło pomiędzy nimi zaznacza się ciemną plamą, podkreślającą niematerialność zaklętej w kamień wizji. Takie samo wrażenie sprawiają rzeźby w innych kościołach z XII wieku (Saint-Lazare w Autun i Saint-Pierre w Moissac).

s. 112

Jakub nad szatą Józefa, witraż z katedry w Chartres, XII-XIII w.

Podobne tendencje odnajdujemy w apokaliptycznych scenach z malowideł ściennych w kościołach Saint-Savin w Poitou i w Vic w Indre. Jasny ich, ciepły koloryt oraz wygięte kontury wzmacniają gwałtowność ruchów postaci. Linia nie stanowi tu wyłącznie obrysu bryły, lecz sama przez się jest objawem życia. W poszczególnych postaciach, jak zwłaszcza w wizerunku Jakuba z okna kościelnego w Chartres, niepokój wyraża się nie tyle mimiką twarzy, co raczej nieregularną linią czoła, nosem haczykowato zakrzywionym, opuszczonymi

kącikami mocno zaciśniętych warg i falistymi kosmykami włosów na głowie i brodzie. Trzeba porównać profil romański z obliczem antycznego Zeusa lub bizantyjpor. II, 14 skiego Chrystusa, aby odczuć całe uczuciowe napięcie średniowiecznej linii. Siadów tak swobodnie prowadzonego pędzla, widocznych nawet w witrażach, nie spotykaliśmy ani w starożytnej Grecji, ani w malarstwie bizantyjskim.

Burgundzka rzeźba wykazuje skłonność do form ekspresyjnych, a jej trochę zbyt wyszukana subtelność przypomina późną sztukę archaiczną. To właśnie tu por. I, 92 powstały tak uduchowione i poetycko piękne postaci, jak choćby Ewa na odrzwiach w Autun, której nieco kanciasta szczupłość różni się zarówno od posągów greckich, jak i od obfitych kształtów dziewcząt hinduskich. Ukazano ją w pozycji na pół II, 99 leżącej, widocznie dlatego, by za jej pomocą wypełnić poziome pole. Wśród roz- por. II, 42 kołysanych traw i fantastycznych, obciążonych owocami drzew wygląda Ewa jak rusałka z bajki, płynąca poprzez trzciny i rzeczne zarośla. Niezwykła plastyczność tej płaskorzeźby pogłębia jeszcze jej moc oddziaływania. Najwidoczniej właśnie w rzeźbie sakralnej ukształtował się ten uroczy obraz kobiecego wdzięku, który u schyłku XII wieku zachwycać będzie także prowansalskich liryków.

Burgundzki mnich Marcin z Autun wyrzeźbił z końcem XII wieku głowę apostoła Piotra. Może artysta wzorował się tu na portrecie późnoantycznym, w którym II, 98 szczególną wagę przywiązywano do oczu, lecz dla całokształtu tej rzeźby nie znajdziemy analogii ani w starożytności, ani na Wschodzie. Nieco uniesione nad szeroko otwartymi oczami brwi oraz zmarszczone czoło nadają tej twarzy wyraz wielkiej siły duchowej, przy czym nie cechuje jej bynajmniej owo oderwanie się od świata, jakie promieniuje z postaci hinduskiego Buddy. Spojrzenie apostoła jest spokojne, ufne i świadome. Można by się tu także doszukać pewnego pokre- por. II, 54 wieństwa z archaiczną rzeźbą grecką. Mnich Marcin nie znał surowych prawideł por. I, 105 klasycznego pojęcia piękna, lecz jego dzieło wydaje się na nich oparte dzięki wyraźnemu podziałowi twarzy, podkreśleniu jej najważniejszych części i staranemu wymodelowaniu brody i włosów; te same racjonalistyczne podstawy rozpoznawaliśmy już także w konstrukcji katedr romańskich z XII wieku.

Również w tym czasie pojawia się w sztuce romańskiej kierunek klasyczny, występujący szczególnie wyraźnie w Prowansji i we Włoszech, gdzie korzystał z bogatego dziedzictwa sztuki starożytnej. Wizje apokaliptyczne zostają w portalach południowej Francji zastąpione obrazem wstępującego do nieba Chrystusa, który w otoczeniu apostołów uważany był za symbol chrześcijańskiej wspólnoty. W wizerunkach pasyjnych, zdobiących fasady kościoła Saint-Gilles w Arles (połowa XII w.), miejsce centralne zajmuje zgodnie z nauką albigensów postać Chrystusa-człowieka. Kompozycja jest tu bardzo przejrzysta, prosta i rytmiczna. Reminiscencje posągów klasycznych odnajdujemy w postaciach apostołów stojących na fasadzie kościoła Saint-Trophime w Arles (połowa XII w.), których kształty ciał rysują się pod szerokimi szatami.

W romańskich rzeźbach północnej Italii ślady wpływów sztuki starożytnej występują zwłaszcza u mistrza Benedetta Antelami (koniec XII w); również i w plastyce, i malarstwie miniaturowym Saksonii i Turyngii pojawia się w początkach XIII wieku kierunek klasyczny, inspirowany bizantyjską rzeźbą z kości słoniowej i tamtejszą miniaturą. Ten sam kierunek rozpowszechnia się szczególnie szeroko w Nadrenii na przełomie XII i XIII wieku. W dziedzinie drobnej rzeźby i złotnictwa

najwybitniejszym przedstawicielem był Mikołaj z Verdun. Na wykonanych przez
II, 103 niego w technice niello tablicach ołtarza w Klosterneuburgu postaci o miękko sfałdowanych szatach bardziej przypominają sztukę bizantyjską, a nawet klasyczną,
por. II, 20, I, 163 niż rzeźbę romańską z XII wieku. Lecz w niespokojnym spojrzeniu, jakie zamienia Józef z Marią, w zwartości kompozycji, dynamicznej linii drzewa i ogromnym napisie objaśniającym wyczuwamy rękę artysty romańskiego.
i II, 101 Ale i w tych dziełach sztuki romańskiej, które nie wzorują się na twórczości starożytnej, artyści osiągali wielką siłę wyrazu. Witraż z apostołem Pawłem ukazującym się św. Ambrożemu przedstawia tylko dwie postaci, lecz motyw niesienia pomocy człowiekowi cierpiącemu przejmuje nas tu swym humanizmem. Paweł pochyla się nad pogrążonym we śnie Ambrożym, przy czym posłanie Ambrożego ustawione jest z lekka ukośnie, tak jakby jego leżąca postać unosiła się ku Pawłowi. Na jednym z greckich lekytów z V wieku ukazano równie tajemnicze zjawisko, lecz artyście starożytnemu chodziło jedynie o wydobycie osobliwego piękna
II, 104 por. II, 17 postaci. Nawet w miniaturach bizantyjskich, gdzie pierwiastek emocjonalny podkreślany bywał dobitniej, siła wzajemnej życzliwości dwojga ludzi nigdy nie została wyrażona tak jasno, jak w tej skromnej kompozycji romańskiej. Nie ma tu nic z misternej linearności ornamentu, gruby kontur ludzkich postaci odpowiada owalowi obramowania i podporządkowany jest temu samemu rytmowi. Szczytowym osiągnięciem romańskim są zachodnie portale katedry w Chartres. Tamtejsze
II, 105 rzeźby zajmują pozycję pośrednią pomiędzy szkołą południową a tradycjami sztuki Burgundii — podobnie jak Attyka znalazła się na skrzyżowaniu wpływów peloponeskich z jońskimi. Omawiane posągi z Chartres, stopione z wysmukłymi filarami i same podocne do wysmukłych kolumn, pomyślane zostały z niebywałym rozmachem. Fałdy szat spływając w dół układają się w równoległe linie, podobne do
por. I, 128 żłobkowania, nie opadają jednak tak gwałtownie, jak u kariatyd w Erechtejonie. Ruch tych strzelistych figur wzbiera, niczym sok w drzewach, od dołu ku górze i kończy się, jak delikatnym kwiatem, uduchowionym obliczem. Jest przy tym niezwykle wiele znaczący: zamyka w sobie, obok modlitewnego skupienia, ekstazy i żarliwości, przejmującą siłę męstwa i przewyższa całe uduchowienie bizantyj-
por. II, 16 skiej ornatki. U jednej z kobiecych postaci w Chartres widać, jak poprzez wyszukany układ fałdów rysują się delikatne piersi. Naturalny i wrażliwy modelunek ciał zastąpił tu chłód nieco manierycznych dzieł burgundzkich.

Klasyczna dojrzałość rzeźb z Chartres przejawia się nie tylko w tym, iż dla przodków Chrystusa wybrano najtrafniejsze miejsce na portalu, tak że niemal się z nim zrastają. Przyglądając się uważniej poszczególnym postaciom, uderzeni jesteśmy ich nader
II, 98 czułą charakterystyką. Jeszcze wizerunek Piotra z Autun przy całej swej sile wy-
II, 107 mowy przypominał nieruchomą maskę, podczas gdy postaci z Chartres żyją bogatym życiem duchowym. Modelunek jest tu bardziej miękki, linearny rytm — bardziej zróżnicowany. Podporządkowanie brył wymogom architektury nie tylko nie osłabia, lecz jeszcze wzmacnia wewnętrzną siłę posągów. I jaką by oryginal-
por. I, 112 nością odznaczała się sztuka romańska na tym szczeblu rozwoju, szlachetna jej wielkość nasuwa porównanie z arcydziełami Olimoii.

Przejście od stylu romańskiego do gotyckiego nie dokonało się jednocześnie w poszczególnych krajach i w różnych dziedzinach sztuki: w architekturze francuskiej nastąpiło około 1150 roku, w tamtejszej rzeźbie około 1200 roku, jeszcze

później w Niemczech. Liczne elementy sztuki romańskiej ujawniały się w gotyku w formach nader dojrzałych i czystych, a dotyczy to zarówno budownictwa sakralnego, jak rzeźby i malarstwa. Lecz namiętny, dynamiczny gotyk, ulegając często swoistemu wyrafinowaniu, zatracał wiele poważnych zalet stylu romańskiego, wraz z jego spokojem i świadomością. W żadnym też razie znaczenia sztuki romańskiej nie należy ograniczać do tych jej cech, które zapowiadały i umożliwiały rozwój gotyku. Przeciwnie, posiada ona wiele sobie tylko właściwych wartości artystycznych.

W stylu romańskim możemy znaleźć punkty styczne ze sztuką Bizancjum, a także z rozwijającą się w tym samym czasie twórczością islamu. Artyści romańscy podchodzili jednak do tradycji klasycznych znacznie śmielej niż Bizantyjczycy, niekiedy bliscy byli nawet barbarzyństwa, przez co uzyskiwali większą samodzielność. Pociągały ich zresztą zupełnie inne cechy antyku. W Bizancjum kontynuowano tradycje późnego malarstwa i architektonicznego ujmowania przestrzeni, podczas gdy mistrzów romańskich interesował sposób traktowania bryły w starożytnej rzeźbie i starali się rozwiązywać problemy plastyczne także w architekturze. Zabytki islamu odznaczają się większą niż romańskie doskonałością warsztatu, lecz nie dorównują im pod względem siły wyrazu, materialności i głębokiego humanizmu. Romańskie budowle są klarowniej rozczłonkowane, a rzeźby przenika większe
II, 28, 32 napięcie emocjonalne.
por. II, 90, 103 Siady barbarzyństwa w sztuce romańskiej mają wielkie znaczenie historyczne, w nich bowiem ujawniła się zasadnicza i podstawowa cecha całej sztuki średniowiecznej na zachodzie Europy. Styl romański ukształtował się w epoce pańszczyzny. Lecz powtarzając trafne sformułowanie Engelsa, należy tu przypomnieć, iż pomiędzy niewolnictwem z okresu starożytności i pańszczyźnianym poddaństwem średniowiecza istniało jeszcze wolne chłopstwo frankońskie. Wśród ludu zachowało się z tego czasu wiele praktyk, wierzeń i obyczajów, lud stanowił potęgę, z którą artyści romańscy poważnie się liczyli. Toteż właśnie w sztuce romańskiej możemy doszukać się początków nowożytnej twórczości ludowej, jej zdobnictwa, haftów i rzeźb, w których ze stulecia na stulecie powtarzają się liczne motywy, zrodzone w okresie średniowiecza. W społeczeństwie feudalnym nie wszystkie artystyczne zdolności ludu mogły rozwijać się owocnie, przeniknęły jednak do późniejszej sztuki zachodnioeuropejskiej i ślady tych prostych sił odnajdziemy w malarstwie zarówno Giotta, jak Caravaggia, a niekiedy także i u Rembrandta, który zwłaszcza w swojej grafice zatytułowanej *Golgota* nawiązał do przejmującego dramatyzmu płaskorzeźby romańskiej.

Źródłem szczególnej siły sztuki romańskiej stało się nowe pojęcie heroizmu, które ostatecznie zapanowało w XI i XII wieku, po rozbiciu społeczeństwa antycznego. Już uczony włoski Vico mówił o powrocie ludzkości do czasów Homera, a Marks wspomina o „prawdziwym wyczuciu spraw wzniosłych" w średniowieczu. Wprawdzie jedynie szlachta dysponowała wówczas wszystkimi społecznymi przywilejami i dobrami materialnymi, a niższe, uciskane warstwy ludności pozbawione były wszelkich praw. Lecz rycerstwo w XI i XII wieku nie nabyło jeszcze tej dekadenckiej ogłady, jaka dominować miała w wieku XIII, XIV i w czasach jeszcze późniejszych. W przeciwieństwie do starorzymskiego patrycjatu, który

dumny był jedynie ze swego arystokratycznego pochodzenia, w rycerskim stanie wczesnośredniowiecznym ceniono także zasługę osobistą: wszak wezwaniem do męstwa była formuła „Sois preux!", towarzysząca ceremonii pasowania na rycerza. Nie dziw, że przekazane tradycją dzieje rycerskich przygód i bohaterskich czynów przejęły zachwytem szlachetne serce Don Kichota. Siła człowieka średniowiecznego polegała na jego swobodnym i bezpośrednim kontakcie ze światem, a i stosunki pomiędzy ludźmi były wtedy jeszcze bardzo proste. Nawet Zygfrydowi w „Nibelungach" nie marzą się żadne miłosne wyznania, lecz chce po prostu znaleźć się z Krymhildą w łożu.

Początek średniowiecza oznaczał zarazem kres kultury antycznej. Wraz z dojrzewaniem stylu romańskiego starożytność została niejako wskrzeszona w odmienionej już postaci. W XI i XII wieku ludzkość wstąpiła na nowy i pod pewnymi względami wyższy od antycznego stopień rozwoju. Tysiącletnie próby wzbogaciły jej wyobrażenie o świecie i z tych właśnie doświadczeń mógł Abelard już w pierwszej połowie XII wieku wyprowadzić obronę miłości z tak żarliwą siłą namiętności, jakiej nie znał ani Alkajos, ani nawet Safona. Wprawdzie Michał Anioł wraz z innymi największymi mistrzami renesansu odwracał się od „barbarzyńskiego średniowiecza" i zachwycał się wyłącznie starożytnością, lecz dla nas wymowa jego potężnego Sabaotha czy gniewnego Ezechiela pozostanie niezrozumiała, dopóki nie wywołamy z dalekiej przeszłości takich ich poprzedników, jak choćby wizerunek Jakuba z Chartres.

por. s. 112

VI. SZTUKA GOTYCKA

/ myślał w sercu swoim: „Mniemałem, iż się uda bym umiłował ciebie. A toć to czcza ułuda.."

„Pieśń Nibelungów"

Jakże-to? Łysy i czcigodny Pawle, jakże możecie tak wymownie gadać?
Najgorszy przecie z was tyran, dręczyciel, jaki się kiedy na świecie objawił.
A święty Szczepan dobrze wiedział o tym, i przez was został ukamienowany.

„Przypowieść o chłopie, który przez proces Raj uzyskał"

W drugiej połowie XII wieku dokonały się w zachodniej Europie wielkie przemiany, w wyniku których w ciągu kilku dziesiątków lat sztuka średniowieczna nabrała całkowicie nowego charakteru. Wraz z rozwojem społeczeństwa feudalnego odczuwano też coraz większą potrzebę wymiany i handlu. We wszystkich krajach zachodnioeuropejskich, zwłaszcza we Francji, zakładano nowe miasta — „villes neuves", jak je nazywano w kronikach. Powstawały one z dala od ufortyfikowanych zamków i twierdz, na terenach znajdujących się przy szlakach komunikacyjnych, często nad brzegami spławnych rzek lub na skrzyżowaniu dróg. Tam spotykali się na targowiskach kupcy z różnych krajów, tam również prosperowało rzemiosło. Wyprawy krzyżowe, dzięki którym wodne szlaki uwolnione zostały od piratów, przyczyniły się do ożywienia handlu zamorskiego i do rozkwitu miast handlowych. Początkowo miasta były podległe feudalnym panom, później ich mieszkańcy spłacali całoroczną daninę jednorazowo, wreszcie zaczęły powstawać związki mieszczan, którzy w wytrwałych, często krwawych walkach umieli na książętach wymóc miejską autonomię. Do miast uciekali chłopi, którzy nie mogąc za pomocą buntów polepszyć swej doli, pragnęli ujść przed obowiązkiem pańszczyzny. Za kamiennymi murami odzyskiwali niejako wolność, utraconą niegdyś przez chłopa frankońskiego. Powstanie średniowiecznej gminy miejskiej nie oznaczało wskrzeszenia antycznej polis, opartej na ustroju niewolniczym. Obecnie ani nierówność majątkowa, ani podział na cechy i gildie nie mogły podkopać szacunku, jaki żywiono dla ludzkiej pracy. Wprawdzie w Europie panował nadal ustrój feudalny, lecz masy prostych wytwórców nigdy dotąd nie występowały w sposób tak zwarty i zorganizowany.

Kształtowaniu się tych nowych warunków życia towarzyszył ożywiony ruch umysłowy. Religia wciąż jeszcze stanowiła podstawę światopoglądu i nie da się za-

przeczyć, że była wówczas najsilniejszym impulsem artystycznej działalności. Z wiary czerpali ludzie zapał do podejmowania twórczych i śmiałych zadań, sztuki gotyckiej nie można wszakże utożsamiać z religijnymi uczuciami tej epoki. Dla plastyków zawsze i wszędzie pozostają niezmiernie ważne problemy artystyczne, a poza tym nie należy zapominać, że w XIII wieku religijny światopogląd ulegał głębokim wstrząsom. W naukach różnych sekt dochodziły do głosu zmieniające się życiowe potrzeby społeczne, starym tekstom nadawano nową interpretację. Wielu ludzi zwracało uwagę, iż niewola poddaństwa nie godzi się z zaleceniami Pisma świętego, co z kolei przyczyniło się do powstania silnego ruchu ludowego, w imię powrotu do stosunków, jakie panowały w gminach pierwszych chrześcijan. Zakonnicy, którzy wiele lat spędzili za murami klasztorów, obecnie musieli wyjść do ludzi i wygłaszać kazania, dobierając zwrotów powszechnie zrozumiałych; nauka religii uzyskała przez to sens głębszy i bardziej ludzki. Kościół walczył zaciekle z herezją i przeciwko opornym organizował prawdziwe krucjaty, lecz mimo to wszędzie pieniły się sekty, obejmujące ogromne tereny i przenikające do wszystkich warstw ludności.

Najważniejszymi ośrodkami tych prądów umysłowych były miasta. Juz w XII wieku zaczęto w Europie zakładać uniwersytety, przypominające starożytne akademie filozoficzne. W Paryżu, podobnie jak i w innych miastach uniwersyteckich, spotykali się ludzie z całej Europy. Zainteresowanie kierowanymi przez Abelarda dysputami filozoficznymi coraz bardziej przekraczało wąski krąg uczonych. Lecz 0 dojrzałej myśli zachodnioeuropejskiej można mówić dopiero od chwili, gdy postawiła przed sobą zadania związane z kwestią poznania i gdy znalazła nowy sposób ich rozwiązywania. Przyczyną największych sporów stało się pytanie, czy rzeczywistość ujawnia się w pojęciach ogólnych, czy tez w konkretnych przedmiotach. Z czasem zwycięstwo przechyliło się na stronę tych myślicieli, którzy w pojęciach ogólnych widzieli jedynie wytwór ludzkiego rozumu.
Jednocześnie głoszono pogląd sprzeczny z nauką Kościoła, iz człowiek może niezależnie od duszpasterskiej działalności duchowieństwa i bez jego pomocy, a jedynie na podstawie osobistego głębokiego przeżycia, nawiązać bezpośredni kontakt z najwyższą prawdą, czyli z Bogiem. Takie rozumowanie przyczyniło się walnie do wzrostu ludzkiej świadomości i otworzyło zarazem człowiekowi oczy na świat, uznany obecnie za najważniejsze z boskich objawień. Juz wówczas niektórzy uczeni zachęcali do studiowania przyrody, przy czym sami zarzucili abstrakcyjne spekulacje i opierali się przede wszystkim na doświadczeniu. W XIII wieku mnich z Oksfordu, Roger Bacon, na podstawie przeprowadzonych badań zaprojektował silnik parowy. Największym zaś rozgłosem cieszył się Tomasz z Akwinu, który w swej ,,Summa theologiae" usiłował pogodzić nowe poglądy z tradycyjnymi naukami Kościoła.

W sztuce cały ten proces znalazł najpełniejsze odbicie w katedrach gotyckich, licznie powstających we wszystkich starych i nowych miejskich ośrodkach. Dochodzimy tak do okresu, który śmiało możemy nazwać epoką katedr gotyckich. Budowle te zajmują szczególną pozycję w dziejach twórczości artystycznej. Wznoszono je zazwyczaj na placach miejskich, otwartych ze wszystkich stron 1 wypełnionych gwarem dni targowych. Ponieważ wymagały znacznych nakładów pieniężnych i wiele roboczego czasu, więc gminy miejskie, które angażowały

się w takie przedsięwzięcie, przez umyślnych posłańców zbierały datki w najbliższych okolicach i dalekich krajach. Gdy udało się zebrać wystarczającą kwotę, kładziono kamień węgielny i częstokroć poprzestawano na zbudowaniu chóru, gdzie można już było odprawiać nabożeństwa. Wojny, zarazy i klęski żywiołowe hamowały niekiedy rozpoczęte prace, i tak mijały całe dziesięciolecia, zanim ludzie znów zgromadzili odpowiednie środki na kontynuację robót. Stąd tak wiele kościołów gotyckich pozostało nie dokończonych, a na przykład katedry w Mediolanie i Kolonii ostatecznie ukończono dopiero w XIX wieku. Nikt z ówcześnie żyjących nie mógł się spodziewać, ze dożyje pełnej realizacji podjętych wysiłków, a przecież nie tłumiło to bynajmniej twórczego zapału całej tej epoki. Niektóre katedry rozpoczęto budować jeszcze przed pełnym wykrystalizowaniem się nowego stylu, a dokończono je dopiero wówczas, gdy gotyk utracił już pierwotną surowość form. Wieże katedry w Chartres są ozdobione dwoma całkiem różnymi wierzchołkami, które w czasie oddzielają cztery stulecia. W zdumiewający sposób zdołano obydwie wieże zharmonizować i urok katedry w ostatecznym rezultacie nic na tym nie stracił.
Najstarsze katedry gotyckie wzniesiono w dobrach królów Francji, ale i późniejsze, powstałe w innych krajach europejskich, również korzystały z królewskiego poparcia, o czym świadczą królewskie galerie na niektórych gotyckich fasadach. Umacniająca się monarchia, podobnie jak zwalczające książąt feudalnych mieszczaństwo, patronowała budowie kościołów nowego typu, lecz w XII wieku nie była jeszcze dostatecznie silna, by wywierać decydujący wpływ na twórczość artystyczną. W budowie gotyckich katedr największą rolę odegrał wówczas jeszcze w swych zasadach nie zachwiany system komunalny, gdyż tylko wielka i wewnętrznie zwarta gmina miejska mogła rozpoczęte ogromne dzieło skutecznie doprowadzić do końca. Niezbędne też było głębokie przekonanie o konieczności tego przedsięwzięcia, aby potomni nie zlekceważyli zadania podjętego przez przodków i aby wiele pokoleń, pracując nad takim pomnikiem, wyrażać mogło własne ideały artystyczne.
W procesie budowy katedry uczestniczyło wiele ludzi. Byli wśród nich przedstawiciele samorządu miejskiego, którzy wnikliwie rozpatrywali wszelkie związane z nim problemy, a udział duchowieństwa i teologów polegał na rozwiązywaniu zagadnień naukowych. Decydującą rolę odgrywały jednak oczywiście zespoły pracowników budowlanych, murarzy i kamieniarzy, w których od wielu pokoleń kształcił się smak artystyczny oraz przekazywano doświadczenia techniczne wraz z tajemnicami zawodowymi. Przewodził im majster budowlany, który sam bezpośrednio uczestniczył w pracach budowlanych, wspólnie z murarzami wielkim młotem obrabiał kamienie, by nadać im odpowiednie kształty, lub wdrapywał się na rusztowania, przysłaniające sylwetkę wznoszonej katedry.
W większości wypadków majstrzy byli anonimowi, zachowały się jednak niektóre wybitne nazwiska, związane z konkretnymi realizacjami. Do naszych czasów przetrwał szkicownik majstra budowlanego z XIII wieku, Villarda de Honnecourt, świadczący o jego szerokich horyzontach, wielkim darze obserwacji i doświadczeniu. Znajdują się tam starannie wyrysowane plany i detale kościołów, także jakiś rzymski grobowiec spodobał się artyście obok kopii zabytków bizantyjskich, postaci ludzkich i zwierzęcych. Zgodnie ze średniowiecznym sposobem myślenia

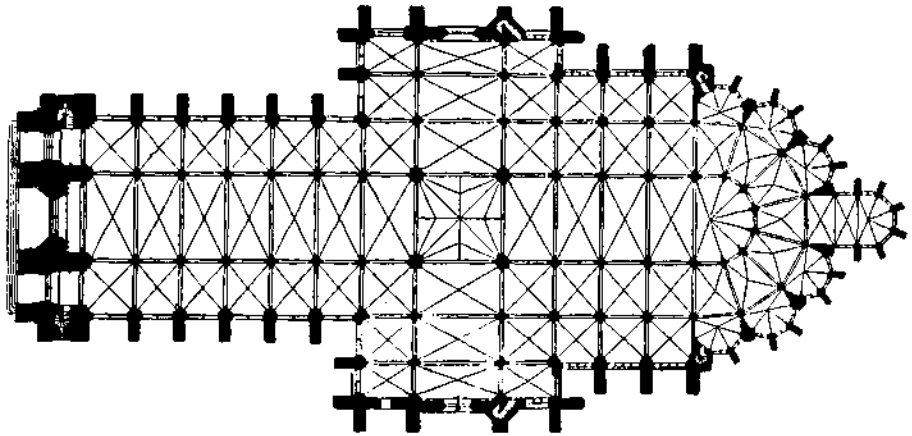
liczne te szkice służyć miały za wzory, którymi budowniczowie posługiwali się przy pracy. Artysta współczesny obawiałby się w takim naśladownictwie znacznego ograniczenia swobody twórczej, lecz dla ludzi w XIII wieku było ono podstawowym warunkiem zachowania ciągłości stylu i wyrazem wspólnoty wielu pokoleń, budujących jedną katedrę.

Kościół gotycki w swym ogromie jest zjawiskiem zdumiewającym nawet tych którzy dobrze są zorientowani w zdobyczach współczesnej techniki budowlanej! Łatwo więc można sobie wyobrazić, jak bardzo musieli czuć się wzruszeni ludzie
II, 115 średniowiecza, gdy wkraczali pod te wysokie sklepienia. Katedry gotyckie, ich strzeliste wieże i wspaniałe portale, wywierają juz na zewnątrz niezwykłe wrażenie, najbardziej jednak przejmujące są ich wnętrza. Szeroki oddech przestrzeni posiadał tu siłę wyrazu artystycznego dorównującą ciężkim, kamiennym masywom Orientu lub subtelnie rzeźbionym formom architektonicznym Grecji. Podobnie jak w Hagii Sophii rozległość tej przestrzeni nie była podyktowana względami obrzędowymi, lecz służyła prawdziwym i żywym ludziom: w ogromnej nawie środkowej i połączonych z nią nawach bocznych skupiały się rzesze wiernych twarzami zwróconych na wschód, gdzie odprawiało się nabożeństwo.

Objętością swą i wysokością katedry gotyckie znacznie przewyższają nawet największe kościoły romańskie. Przede wszystkim oddycha się w nich lekko i swobodnie, spojrzenie nie natrafia na żadne tonące w mroku ciężkie kształty, lecz jednym rzutem ogarnia całe wnętrze. Ludzi zbiegłych do miast z odległych wiosek musiało przenikać uczucie dumy i wolności, gdy wstępowali w progi gotyckich przybytków. Odprawiano tam 'nie tylko nabożeństwa lecz również odgrywano misteria, dydaktyczne sztuki osnute na przedziwnych motywach z Historii świętej. Niekiedy w katedrach rozsądzane bywały nawet sprawy świeckie.

Lecz dla ówczesnych ludzi znaczenie katedr bynajmniej się na tym nie kończyło. Człowiek myślący szukał wszędzie wyrazu spraw tajemniczych i niewypowiedzianych, niejasno jedynie przeczuwanych, lecz upragnionych. Uczeni klerycy tłumaczyli sens katedry w sposób alegoryczny, była ona mianowicie symbolem Kościoła chrześcijańskiego: składała się z kamieni, jak gmina ze swych członków światło przenikało przez okna do wnętrza jak nauki kościelne do ludzkiej świadomości, a plan w kształcie krzyża przypominać miał cierpienia Zbawiciela poniesione na ziemi. Analizując ów alegoryczny układ katedry, teologowie zagłębiali się w zawiłe dociekania dogmatyczne, popadając przy tym często w ciasną pedanterię. Budowniczowie gotyckich katedr nie mogli oczywiście ograniczać się do tych instrukcji, które nie miały nic wspólnego z twórczością artystyczną, lecz cały ten sposób rozumowania, polegający na wyjaśnianiu jednych zagadnień poprzez drugie, był bardzo charakterystyczny dla średniowiecznej mentalności. Stąd łatwo było stosować najrozmaitsze interpretacje poetyckie dla poszczeaólnych części kościoła.

Stare ludowe podania opiewały już od dawna Ziemię Obiecaną, którą w średniowieczu nazywano górą Syjonu. W pojęciu tym połączyły się zamierzchłe klechdy celtyckie o bajecznych zamczyskach połyskujących przejrzystymi oknami i pieśni o śmiałych żeglarzach, którzy w morskich wyprawach docierali do Wysp Szczęśliwych. Takie właśnie tęsknoty odzwierciedlały się pośrednio w katedrach



Plan katedry w Amiens, 1220-1268

gotyckich. Przeznaczone zasadniczo do celów kultowych, stały się wyrazem myśli i dążeń całego społeczeństwa, a ich architektoniczna kompozycja przeobraziła się w wymarzony obraz nowej Jeruzalem.

Gdy wchodzimy do katedry gotyckiej, widzimy zazwyczaj, iż dolna jej część pogrążona jest w półmroku: panuje tu oświetlenie szare, jednostajne i codzienne, w którym występują poszczególne człony budowli, rozmiarami odpowiadające doczesnej rzeczywistości. W trzeźwej, logicznej konstrukcji występują na przemian wiązki kolumn, filary i interkolumnia i wszystko tu jest dostosowane do przeciętnego wzrostu człowieka. Skoro jednak podniesiemy oczy w górę, ujrzymy sklepienie, które na kształt tajemniczego baldachimu unosi się nad przyciemnionym wnętrzem wraz z jego najniższymi partiami. Z góry też wpada przez okna jasne światło, od którego powietrze zdaje się migotać. Równocześnie słyszymy rozlegające się spod sklepień dźwięczne, anielskie pienia niewidzialnych chórzystów. Dwa światy zespoliły się tu w jeden obraz artystyczny. Podobnej koncepcji architektonicznej nie wydała żadna inna epoka. Nawet w Hagii Sophii przestrzeń objęta kopułą przytłacza swym ogromem zestawione z nią galerie i mowy nie ma, by obydwie te części mogły egzystować na równych prawach.

Nie oznacza to przecież, że w katedrze gotyckiej świat niebiański i ziemski stoją naprzeciw siebie w spokoju. Cały budynek pnie się gwałtownie wzwyż, a ruch ten porywa również duszę człowieka, który nie może się mu oprzeć. Cały ten ruch nie jest jednoznaczny, gdyż mimo iż linie filarów i żebrowań biegną ku górze, sklepienia katedry nie posiadają idealnego punktu zbieżnego, ku któremu, jak w Hagii Sophii, wszystko by zmierzało. Pełna zgodność słupów i żeber gotyckich zostaje osiągnięta dzięki temu, że biegnąc w tym samym kierunku, przekraczają granice bezpośredniej widzialności. Dążenie wzwyż jest wprawdzie w katedrze gotyckiej dominujące, lecz bynajmniej nie wszystko jest mu podporządkowane. Nieco zwolniony, płynny ruch przebiega także w stronę ołtarza i oświetlonego chóru, niejako stopionego z nawami bocznymi. Poszczególne segmenty głównej s. 121

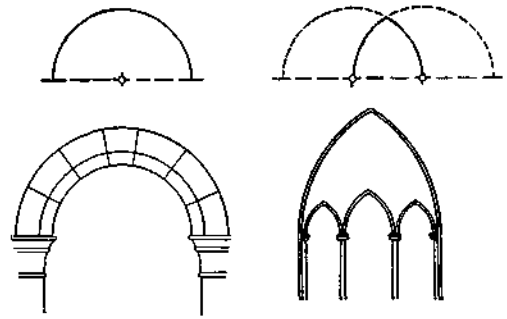
por. s. 104 nawy, które w katedrze romańskiej były jeszcze wyraźnie rozgraniczone, tutaj łączą się w jeden ciąg. Jedno z najpiękniejszych wnętrz tego rodzaju posiada katedra w Amiens, można by je porównać do architektonicznej symfonii: jakby w nim rozbrzmiewało namiętne a spokojne, gwałtowne a uroczyste wznoszenie się wiązek kolumn i żebrowań ku górze, a wtórują mu horyzontalne linie kapiteli, filarów i tryforiów, niczym motywy subtelnych melodii. W ten sposób zostają przerwane i ożywiają się rozedrgane przestrzenie mrocznych interkolumniów i na pół oświetlonych łuków, a cały ruch zamykają jasne okna chóru.

W kościołach romańskich każda część spełniała w zasadzie tylko jedną funkcję: ściany wewnętrzne miały rozdzielać nawy, kolumny i słupy — podpierać ściany, łuki — łączyć podpory. Cała romańska budowla składa się z takich wyosobnionych elementów. Natomiast w katedrze gotyckiej wszystkie jej człony wchodzą ze sobą w najróżniejsze stosunki: łuki nie tylko łączą podpory, lecz biorą także udział w dążeniu wzwyż i służą za ramy poszczególnym widokom wnętrza. Kompozycja taka świadczy o nowym, znacznie już mniej sztywnym sposobie myślenia. Imponujące w swej wspaniałości katedry gotyckie darzą nas wielką obfitością wciąż zmieniających się wrażeń. Gotyckich mistrzów architektury nie pociągał już ów urok tajemniczy, który budowniczych romańskich skłaniał do umiejscawiania ołtarzy w mrocznych kryptach podziemia. Wnętrze gotyckiej katedry łatwiej daje się ogarnąć jednym spojrzeniem, chór jest przeważnie otwarty lub co najwyżej oddzielony od nawy poprzeczną balustradą. Wszędzie mamy tu dość dużo światła, często nawet w bocznych nawach jest zupełnie widno. Różnorodne i z wielu stron otwierające się widoki fragmentów wnętrza przykuwają uwagę, przyciągają i radują wzrok, a i cały ów pęd ku górze odpowiada w gruncie rzeczy naturalnemu odruchowi spojrzenia człowieka wstępującego w progi katedry. Koncepcja architektoniczna daje tu świadectwo wzrastającemu znaczeniu ludzkiej osobowości w kulturze epoki średniowiecza.

Lecz czysto wizualny obraz katedry gotyckiej nie ujawnia jeszcze pełni jej istoty. Żadna fotografia nie potrafi przekazać całkowitego wrażenia, jakie wywiera gotyckie wnętrze, a i ludzki wzrok nie obejmuje jednocześnie całej przestrzeni wnętrza wraz ze sklepieniem. Wystarczy co prawda na chwilę tylko odchylić głowę, by ujrzeć cienisty las unerwionych ciągów sklepień, lecz przy pobieżnym oglądaniu wnętrza najważniejsza część kompozycji wymyka się poza pole ludzkiego widzenia. Widz jedynie wyczuwa nad sobą ów baldachim, niemniej świat nadziemski oddziela od codziennej rzeczywistości nieprzekraczalna granica. Dzięki takiemu ujęciu w szczególny sposób doznajemy wrażenia nieskończoności. Bije ono dosłownie z każdego elementu kompozycji, aż po ostrołuki, stanowiące ulubiony motyw gotyckich budowniczych.

s. 123 Stosowany powszechnie w stylu romańskim łuk okrągły posiadał zwarty i klarowny kształt półkola. Ostrołuk natomiast powstaje niejako ze skrzyżowania dwóch nie dokończonych łuków okrągłych. W procesie budowy przejawiał ostrołuk niewątpliwie pewne zalety, umożliwiał bowiem obejmowanie łukami o tej samej wysokości otworów o różnej szerokości. Lecz praktyczne, techniczno-budowlane walory nie wystarczyłyby zapewne do tak szerokiego rozpowszechnienia ostrołuku, gdyby nie odpowiadał on równocześnie estetycznym upodobaniom epoki.

Konstrukcje
tuku półkolistego i ostrołuku



Katedra gotycka nie była w architekturze typem całkowicie nowym, jak np. peripteros lub bazylika starochrześcijańska, lecz stanowi kolejny stopień rozwoju bazyliki i opiera się na swoistej interpretacji pierwotnego znaczenia tej formy. Owo przekształcone znaczenie chrześcijańskiej bazyliki obejmuje konsekwentnie wszystkie części gotyckiego wnętrza.

W katedrze romańskiej wejścia znajdowały się często w dłuższych bokach budynku, dlatego też, wchodząc do głównej nawy, mogło się tam ogarnąć wzrokiem równocześnie część wschodnią i zachodnią. Natomiast główne wejście katedry gotyckiej znajduje się zawsze po stronie zachodniej i wchodząc tam zostajemy od razu włączeni w dynamiczny nurt, zmierzający na wschód. Masywny mur kościoła romańskiego przekształcił się w gotyku w przejrzystą, kamienną koronkę, składającą się niemal całkowicie z barwnych okiennych witraży w górnej partii muru, stanowiących główne źródła światła. Witrażom tym odpowiada w zachodniej ścianie okienna rozeta. Otwarte galerie kościołów romańskich, odpowiadające zamkniętym emporom bizantyjskim i dostępne dla wiernych, zastąpione tu zostały biegnącym wzdłuż muru podłużnym tryforium, które nie posiada żadnego praktycznego znaczenia, a tylko odciąża mur. Chór w kościele romańskim składał się z oddzielnych jednostek budowlanych, z poszczególnych kaplic. W katedrze gotyckiej kaplice te stapiają się w jedno i tworzą zamknięty pierścień, nieznacznie tylko odgraniczony od kościoła rzędem filarów. Transept katedry romańskiej nie jest już w gotyku wyodrębniony, lecz scalony z bryłą kościoła.

II, 92

s. 104

s. 121

Czytelność i materialność architektonicznych form romańskich ustępuje w gotyku miejsca elementom wibrującym, lekkim, często niemal przezroczystym. Kościoły romańskie miały jako jedyne źródło światła okna: boczne światło obrysowywało bryły i poszczególne ich człony, filary i płaszczyzny. W katedrze gotyckiej natomiast, gdzie ściany niemal całkowicie utworzone są z barwnych witraży, niematerialne światło rozprasza się równomiernie. W takim wnętrzu z trudem tylko można określić porę dnia; okna jak klejnoty płoną nieziemskimi kolorami rubinów i szafirów. Witraże gotyckie, które Szekspir porównywał do jasnych oczu, uśmiechają się do nas tak szczerze, jak archaiczne posągi.

Mistrzowie gotyccy posługiwali się tym samym budulcem, co architekci romańscy, i tak samo obowiązywał ich problem stabilności gmachu. Długowieczność wielu katedr gotyckich dowodzi, iż dobrze posiedli arkana statyki i że umieli do swych koncepcji wykorzystać fizyczne właściwości kamienia. Uważając, że

należy niwelować optyczne działanie architektonicznego kontrastu między partiami dźwigającymi i spoczywającymi, w swoisty sposób interpretowali prawo przyciągania i z rozmyslem negowali wymienione przeciwieństwo.

Konstrukcje gotyckie zajmują szczególną pozycję w historii architektury. Na Wschodzie kamień działał samą siłą swej niepodzielnej masy, niektóre świątynie i grobowce wykuwano wprost we wnętrzu gór. W Grecji najgłębsza istota kamienia: jego wyważony ciężar wyraził się w klarownej czytelności układów i brył architektonicznych, a także w świadomym przecistawieniu sił przyciągania siłom oporu. Takie samo ujęcie zachowuje się jeszcze częściowo w budownictwie romańskim. Gotyk zbliża się pod wielu względami do architektury mauretańskiej, lecz twórcy Alhambry za pomocą rozmigotanych ornamentów w gęstwinie stalaktytowych sklepień przenosili człowieka w świat baśni i pozwalali mu zapominać o prawach natury. Natomiast budowniczowie gotyccy nie maskowali fizycznej siły przyciągania, jakiej podlegały ich budynki, wyprowadzali z niej swój własny i logiczny system, z którego poetycki pierwiastek cudowności i fantastyki wynikał jako konsekwencja ostateczna.

por. II, 93
por. II, 31

W katedrze gotyckiej dlatego tak trudno jest wyróżnić części spoczywające i podpory, ponieważ łączą się one w niepohamowanym dążeniu wzwyż. Łuki wspierają się wprawdzie na kapitelach słupów, lecz przylegające do tych filarów cienkie służki przekształcają je w wiązki kolumienek, przechodzących w żebra. W końcu, na samej górze, żebra splatają się, tworząc cztero- lub sześcioczęściowy szkielet sklepień. Wspomniane kolumienki, czyli służki, były w kilku odstępach podzielone poziomo, ale ponieważ ich piony powtarzały się tak często, i tu zacierała się granica pomiędzy podporami i sklepieniem. Według niektórych poglądów istnienie żeber gotyckich uzasadnione było jedynie w ciągu samego procesu budowy sklepień i po ukończeniu prac budowlanych ich trwałość była i tak zapewniona. Lecz żebra miały także wyrażać siłę emanującą z całej gotyckiej architektury i przyczyniać się do powstania takiego artystycznego obrazu świata, w którym wszystkie siły znajdowałyby się w nieustannie aktywnym wzajemnym ustosunkowaniu.

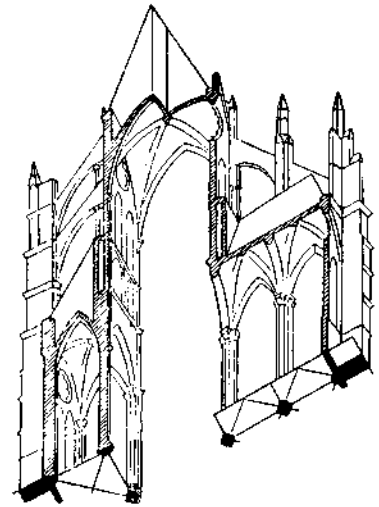
Gdybyśmy ażurowe mury katedry oglądali tylko od wewnątrz, mogłoby się nam zdawać, że grozi im zawalenie — na zewnątrz jednak spajała je skomplikowana konstrukcja. Analiza stylu gotyckiego nasuwa porównanie do mechanizmu zegara, gdzie wszystkie kółka i tryby służą do wprawiania w ruch wskazówek. Być może, iż architekci XIX wieku, wśród nich również Viollet-le-Duc, doprowadzali gotycką logikę architektoniczną do przesady, gdy przystosowywali ją do pojęć nowożytnych. Nie należy wszak zapominać, że klimat wnętrza gotyckiej katedry polega przede wszystkim na wywoływaniu efektów baśniowych i że w jej konstrukcji wyraził się całokształt doświadczeń architektonicznych tamtej epoki, odwaga myśli XII i XIII wieku. Czyż bowiem mogłaby zostać wynaleziona przez jakichkolwiek innych twórców, jak przez tych rówieśników Rogera Bacona, który marzył o maszynie do latania?

s. 125

Nigdzie też, tak jak w gotyku, wizualne wrażenie osiągnięte w budowli nie stanowiło tak jaskrawej sprzeczności z metodami konstrukcyjnymi, zastosowanymi przy jej realizacji. Nawet u Rzymian podział budynku na człony nie był przeprowadzony w sposób równie logiczny: Rzymianie pokrywali elementy konstrukcji

ścianami, szkielet Panteonu na przykład osłaniają mury. Również architekci romańscy, przy całym swym wyczuciu logiki konstrukcji, jakie w szczególności przejawili przy budowie warownych zamków, nie mogli zdecydować się na pozostawienie tak ważnego dla stabilności budynku szkieletu nie wypełnionego, na wydzielenie części dynamicznych z nieruchomej masy. Budowniczowie gotyccy natomiast, zgodnie z właściwym im „zmysłem analizy i bystrością" (Choisy), pozostawili w swoich budowlach jedynie „niezbędne piękno" (Goethe).

por. I, s. 186



Schemat konstrukcyjny katedry gotyckiej

Kontrast silnego szkieletu z lekkim jego wypełnieniem stał się podstawą gotyckiej architektury, a przejawił się w rezygnacji z kamiennych płaszczyzn ścian, przebijanych pomiędzy słupami ażurowymi przerywnikami okien, w żebrowaniu sklepienia, w tryforiach, wreszcie w rozpinających się między przyporami a podstawą sklepienia łukach przyporowych, których masę zredukowano do minimum. Cały ów układ przyporowy, odciążony od nadmiernej masy równie logicznie, jak system żebrowań, przybierał też równie uduchowiony wygląd. I mimo iz stanowi on wyraźnie konstrukcję pomocniczą, nadano mu pełen wyrazu kształt architektoniczny. Nie na próżno tez chór gotycki, otoczony od zewnątrz rozchodzącymi się we wszystkie strony skarpami i przyporowymi łukami, nasunął Rodinowi porównanie do jakiegoś fantastycznego wielonoga.

Wszystko to oczywiście jeszcze nie oddaje zasadniczego wrażenia, jakie daje zewnętrzny wygląd gotyckiej katedry. Fasada, znajdująca się zazwyczaj od strony zachodniej, różni się od stron pozostałych. Budowle rzymskie, zwłaszcza Panteon ze swym portykiem, miały już także fasady, które przypominały krótsze boki peripterosu, lecz nawet w łukach triumfalnych wszystkie cztery strony ukształtowane były jednakowo. Próby zaakcentowania strony frontowej spotykamy zarówno w architekturze Wschodu, jak i w niektórych francuskich katedrach romańskich. Lecz jedynie w katedrach gotyckich fasada, uwolniona niemal całkowicie od jakichkolwiek zadań konstrukcyjnych, staje przed oczami patrzącego jak ozdobna karta tytułowa jakiejś księgi i nie ma już nic wspólnego z tylną stroną budynku. Tu właśnie ujawnia się przełomowe znaczenie sztuki gotyckiej. Budynek katedry nie został pomyślany jako całość istniejąca jedynie sama dla siebie, lecz stroną frontową zwrócono go ku człowiekowi, który ma weń wkroczyć. Dostrzegamy w tym wzrastające znaczenie ludzkiej osobowości, które spotykamy również w filozofii, poezji i plastycznych sztukach przedstawiających XIII wieku.

por. I, 168
por. II, 27
por. II, 114

Kompozycja fasady gotyckiej przypomina konstrukcję wnętrza. Dolna jej część wypełniona jest portalami. U wejścia witają wchodzącego życzliwym spojrzeniem, a niekiedy nawet uśmiechem, posągi nadnaturalnej wielkości, oddzielone

por. II, 115

od siebie za pomocą daszków wspornikowych. Tu, na dole, wzajemne stosunki są jasne, proste i dostosowane do człowieka. Portale ujęte są jednak w ramy wysokich ostrotuków z okienną rozetą w tympanonie: oba odrzwia przekształcają się wskutek tego w jedne, wielkie, zmierzające wzwyż drzwi, o skali już nieporównywalnej z ludzkim wzrostem. Katedry w Reims i Amiens mają jeszcze nad archiwoltami spiczaste, ozdobne szczyty trójkątne — wimpergi, które potęgują dynamikę ostrołukowego portalu (podobnie jak zakreskowaniem niejednokrotnie wzmacniamy kontur rysunku). Zasada ta była całkowicie obca duchowi architektury starożytnej, zabiegającej zawsze o możliwie największą zwartość formy i wydobycie każdego szczegółu.

por. I, 87

Warianty opisanych motywów architektonicznych spotkać możemy i w następnej poziomej strefie fasady, przy czym owo wspinanie się w górę odbywa się teraz w tempie niejako przyspieszonym. W oknach powtarzają się formy portali, lecz o ile portale można jeszcze było, przynajmniej w pewnym zakresie, mierzyć skalą postaci ludzkiej, w przypadku szeroko rozmieszczonych i połączonych ze sobą okien jest to już niemożliwe. Okrągłe okno portalu znajduje odpowiednik w postaci ogromnej, okiennej rozety. Trzecią strefę fasady tworzy w niektórych katedrach francuskich galeria królewska. Za nią, jakby porwane niepohamowanym impetem, strzelają w niebo ogromne wieże, które w pierwotnym założeniu miały być zwieńczone spiczastymi hełmami. Tu, na górze, znów występują te same motywy co na dole, z tym że smukłość i przejrzystość wszystkich proporcji została tu doprowadzona do granic możliwości.

Poszczególne części składowe fasady gotyckiej zachowują swą samodzielność niemal w tym samym stopniu, co części greckiego układu kolumnowego. Filaiy po obydwu stronach portali również zdają się występować z murów i przykryte są osobnymi daszkami. Wimpergi wyrastają znacznie ponad gzymsy i przerywają je. Przypory po lewej i prawej stronie okiennej rozety przechodzą w małe wieżyczki, w których stoją posągi, i wskutek tego również uzyskują pewną samodzielność. Wszystko to razem czyni ze ściany zewnętrznej tło, na którym nawarstwiają się samodzielne motywy architektoniczne, z których jednak każdy równocześnie wiąże się z pozostałymi. W przeciwieństwie do greckiego układu kolumnowego związek ten nie wynika z tego, że każdy motyw zajmuje w całości określone miejsce; chodzi tu raczej o wspólny ruch wzwyż, który przenika zarówno ostrołuki, jak wimpergi i wieżyczki, fiale. Konstrukcyjne zasady połączenia poszczególnych części nie są dostępne postrzeganiu wizualnemu i dlatego wiele katedr gotyckich zachowuje pełnię wyrazu artystycznego nawet wówczas, gdy jedna lub nawet obydwie wieże pozostawały nie ukończone (Strasburg, Paryż). Zresztą żadna gotycka katedra, nawet zbudowana do końca katedra w Kolonii, nie wydaje się w gruncie rzeczy tak zwarta i zamknięta w sobie, jak świątynia grecka.

W epoce gotyku katedry były najistotniejszym przejawem artystycznej działalności. Ludzie nadal mieszkali w ciasnych, ciemnych i krzywych uliczkach; domy o stromych dachach, składające się z kilku spiętrzonych kondygnacji, często drewniane, nieustannie wydawane były na pastwę pożarów. Wspaniałe kształty katedr dumnie górowały nad znikomością dnia powszedniego. Świątynie greckie usytuowane były w rozległej przestrzeni natury na wzgórzach, świątynie hinduskie — w gęstwinie lasu tropikalnego, niedostępny kościół romański wznosił się na stro-

mej skale. Natomiast katedra gotycka, jako wytwór głównie kultury miejskiej, pod każdym względem związana była z miastem i tylko promienie słońca, ozłacające wieczorem szare mury, włączały ją w nurt życia przyrody.

II, 87

Katedra romańska miała u stóp panoramę miasta, królowała nad nim swymi potężnymi wieżami. Smukła sylweta gotycka wtłoczona była w ciasno zabudowaną, wąską, a najczęściej i ciemną uliczkę. Z bliska nie można ogarnąć jej jednym spojrzeniem, nawet odchylając do tyłu głowę. Za to z daleka przykuwa uwagę, wyłania się spoza domów i prezentuje całą swą wspaniałość w coraz to innej postaci. Spadziste dachy domów wtórują spiczastemu hełmowi głównej wieży, w którym znajduje ostateczne spełnienie owo tak charakterystyczne dążenie wzwyż średniowiecznych budowli. Wzajemne te stosunki przypominają gotyckie wnętrze wraz z jego perspektywą ostrołukowych arkad w bocznych ścianach, przechodzącą w wielki ostrołuk w miejscu przecięcia się dwóch naw i zakończoną jasnym chórem.

II, 115

Gotycka sztuka przedstawiająca jest ściśle związana z katedrą i rozwija dalej zasady stanowiące podstawę jej konstrukcji. Na ogół opiera się zresztą na kontrastach szkieletu budowli i jego wypełnienia, logiki i życia, architektury i obrazu. Ujawnia się to przede wszystkim w sprzeczności pomiędzy surowym i logicznym programem ikonograficznym katedry gotyckiej a żywością poszczególnych dzieł plastycznych. Katedry gotyckie, jako wyraz artystycznej integracji architektury, rzeźby i malarstwa, są niezwykle złożone i zróżnicowane, lecz nawet najdrobniejsza ich cząstka na wiele sposobów zawsze wiąże się z całością.

Typ gotyckiego wystroju plastycznego ukształtował się zasadniczo już w XII wieku, a jednym z twórców całego repertuaru alegorii, wokół którego koncentrował się rozwój gotyckiego obrazowania, był opat Sugeriusz. Może niektóre tematy po raz pierwszy zostały wprowadzone do ikonografii w opactwie Saint-Denis i stamtąd dopiero się rozpowszechniły. Artyści gotyccy opierali się często na dziełach teologicznych swojej epoki, jak na przykład na słynnym w swoim czasie „Speculum maius" Wincentego z Beauvais (połowa XIII wieku). Lecz programy ikonograficzne, zestawiane starannie, a często nawet pedantycznie przez uczonych teologów, wykazywały wiele sztuczności. Miały one przekształcać katedrę w „kamienną encyklopedię", w której poszczególne wizerunki łączyłyby się jak litery w jeden wspólny tekst religijny. W niektórych wypadkach narzucali teologowie każdemu przedstawieniu charakter symbolu. Chcąc ukazać, jak nauki Chrystusa oświecały Jerozolimę, jeden z artystów z Amiens odtworzył postać Chrystusa stojącego przed murami miasta z lampą w ręku — obraz taki trzeba oczywiście rozwiązywać jak rebus.

Artystom gotyckim, podobnie jak twórcom wszystkich epok, nie zawsze udawało się znaleźć dla swych tematów odpowiednią formę. Niemniej katedry gotyckie świadczą o wspaniałej artystycznej wyobraźni swych autorów. Zdumiewa nas rozmach inwencji, która w granicach zakreślonych schematem ikonograficznym zdołała zmieścić wszystkie wyobrażenia, wiadomości, tradycje i ideały, jakie w średniowieczu kształtowały ludzkie umysły. W porównaniu z przedstawicielami klasycznej Grecji, którzy ograniczali się do kręgu legend o bogach i bohaterach, ludzie średniowiecza byli w swej świadomości nosicielami znacznie większego bagażu doświadczeń stuleci i wspomnień historycznych. Oczywiście cały Nowy

i Stary Testament, Apokalipsa, apokryfy i fragmenty starożytnych mitów, epickie poematy pospołu z mrocznymi ludowymi wierzeniami — wszystko to zostało pokazane na murach gotyckich katedr. Sama tylko katedra w Chartres liczy około tysiąca ośmiuset posągów, a w sumie prawie dziesięć tysięcy motywów figuralnych.

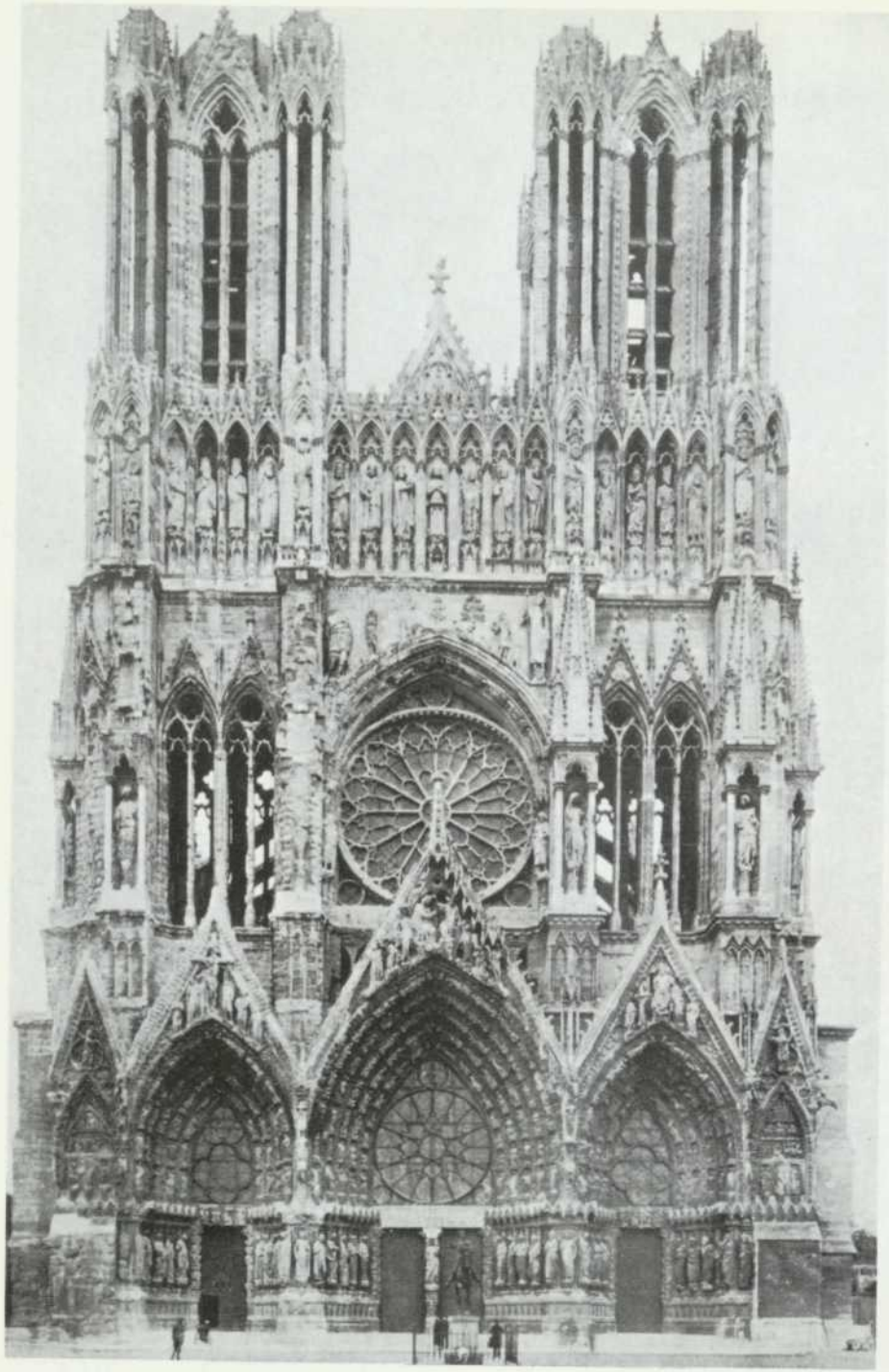
por. II, 52 Lecz wszystkie te postaci bynajmniej nie kłębią się w barwnym chaosie, jak w późnych świątyniach hinduskich. Podziwiając katedrę gotycką mamy stale do czynienia z surową, logiczną koncepcją, która określa wszystkie postaci i tematy. Tak na przykład ikonografia przedstawień w obramieniu okien w Chartres oparta jest na ścisłym podłożu dogmatycznym: w rozecie północnej umieszczeni zostali prorocy, zapowiadający narodziny Zbawiciela, oraz Matka Boska; po stronie wschodniej mamy Zwiastowanie, po południowej — Wniebowstąpienie, a na fasadzie zachodniej znajduje się zakończenie cyklu: sceny apokaliptyczne i Sąd Ostateczny. Cała ta ikonograficzna tkanka wzbogacona została z artystyczną fantazją: włączono tu wiele motywów, zaczynając od Ewangelii, a kończąc na różnych podaniach, jak na przykład z legendy o Rolandzie w dolinie Roncevalles. Wśród rzeźb znajdujących się w Chartres spotykamy często te same tematy, co na witrażach: Sąd Ostateczny czy postaci Marii i proroków. Natomiast budujące przykłady zaczerpnięte ze Starego Testamentu i alegorie cnót nie mają tu uzupełniać problematyki dogmatycznej, lecz postawione zostały przed oczami wiernych jako ideały moralne i wzory do naśladowania. W katedrze w Reims dołączono w XIII wieku do wymienionych motywów jeszcze cykl pasyjny z Ukrzyżowaniem oraz Koronację Marii w asyście licznych postaci.

Rzeźbiarze gotyccy umieli suchą materię teologicznej dogmatyki przekształcać w żywe kwiaty sztuki i przeobrażać katedrę gotycką w dźwięczny chór polifoniczny. W najniższej partii portalu stały zazwyczaj surowo wyprostowane figury proroków, apostołów i świętych, odzianych w fałdziste szaty. Posągi były naturalnej wielkości i uwydatniały je jeszcze ciężkie daszki wspornikowe. Nad nimi, na archiwoltach portalu, znajdowały się zespoły mniejszych rzeźb, wśród których rozmieszczano także mnóstwo lecących aniołów, niby wysokie głosy II, 114 wspomnianego chóru. Jeszcze wyżej, przy wieżyczkach, znajdujemy znów wielkie postaci, a na samej górze, jak echo strefy dolnej, zamyka całość galeria królewska o niewielkich, ażurowych ostrołukach.

Wielka liczebność figur, ozdabiających katedry gotyckie, musiała odbić się na ich znaczeniu. Posągi w katedrach romańskich były przedmiotami kultu, jak ikony. Rzeźbiarski wystrój gotycki natomiast spełnia zadania raczej dydaktyczno-rozrywkowe, podobnie jak średniowieczne misteria, które udostępniały widzom treści Ewangelii lub starodawnych legend.

Przeciwstawienie szkieletu i jego wypełnienia spotykamy w katedrze gotyckiej wszędzie, aż po najdrobniejsze szczegóły. Roślinne ornamenty gotyckich kapiteli wykazują pewne podobieństwo do korynckich, lecz liście nie wyrastają tu jako naturalne przedłużenie trzonu kolumny; kapitel gotycki robi takie wrażenie, jakby nagi, architektoniczny szkielet przykryto zielonymi, kwitnącymi gałęziami. Rozpoznajemy tu najrozmaitsze przykłady miejscowej flory: dąb, klon, koniczynę, fiołek i goździk. W dekoracjach tych przejawia się zmysł obserwacji gotyckich artystów oraz ich umiłowanie przyrody, mimo iż natura nie znajduje tu jeszcze

113 Legenda o św. Eustachym, witraż w katedrze w Chartres

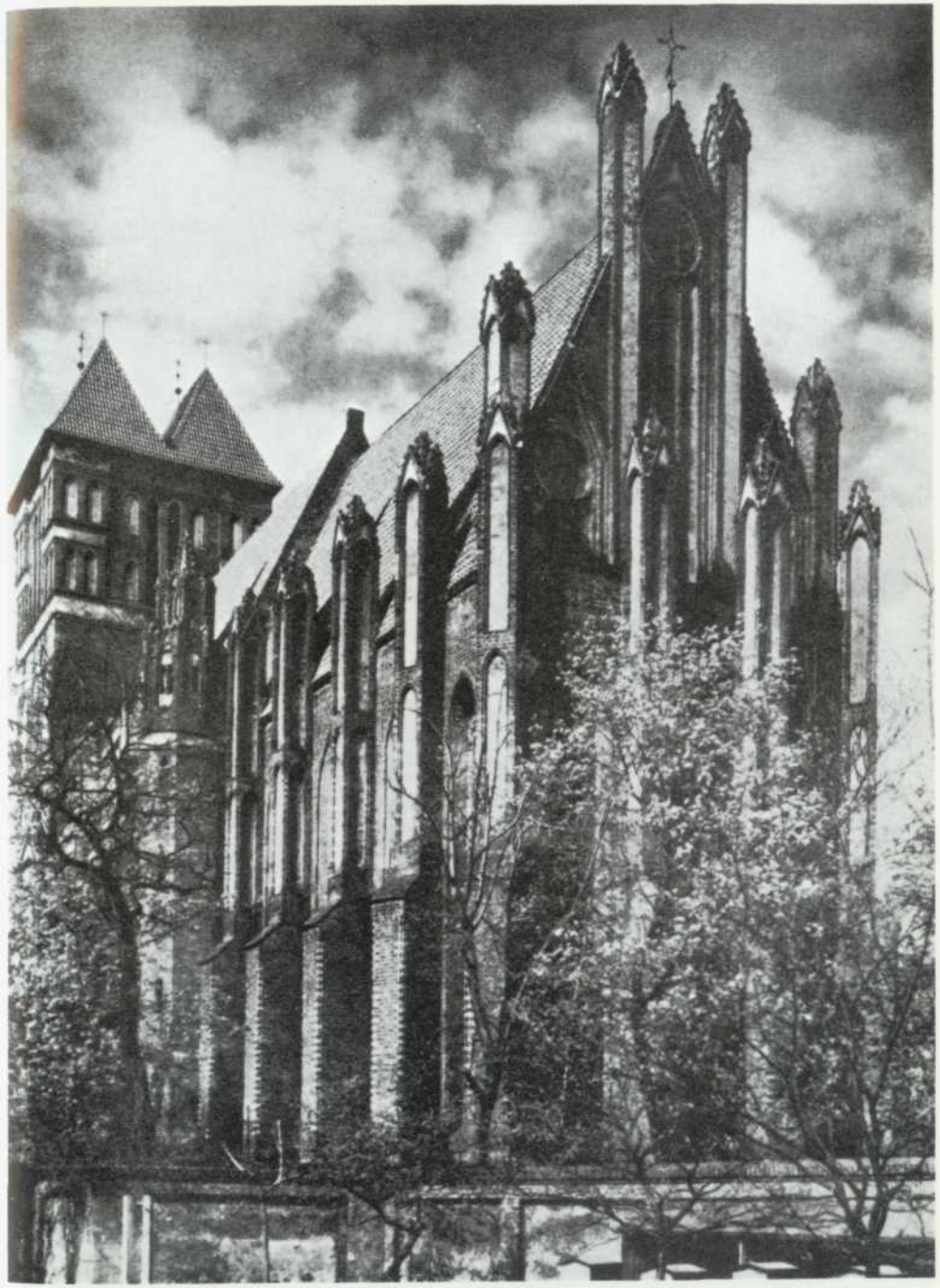


114 Katedra w Reims, fasada zachodnia

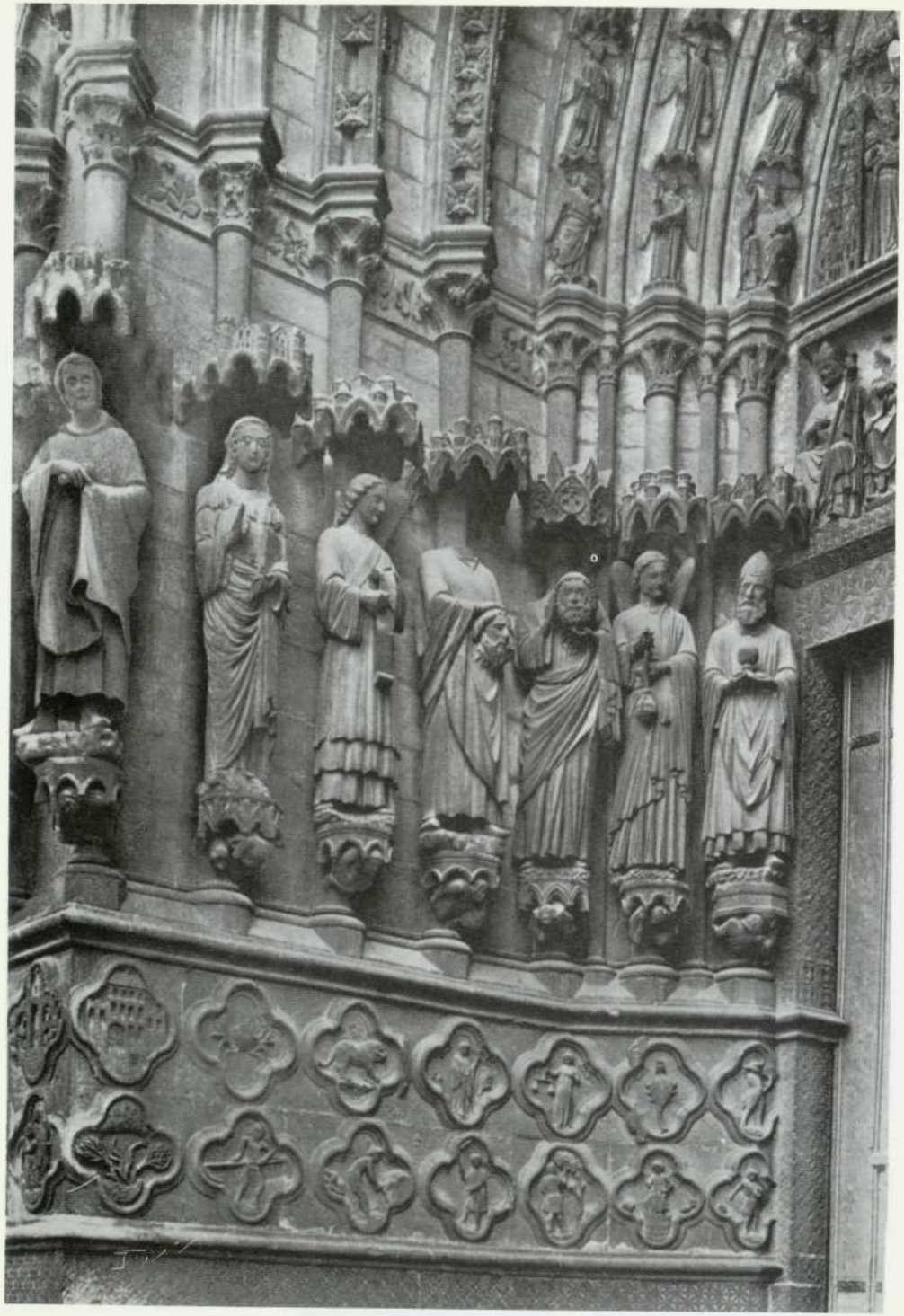
115 Katedra w Amiens, wnętrze nawy głównej

116 Santa Maria Novella we Florencji

117 Kościół św. Sebalda w Norymberdze, wnętrze chóru



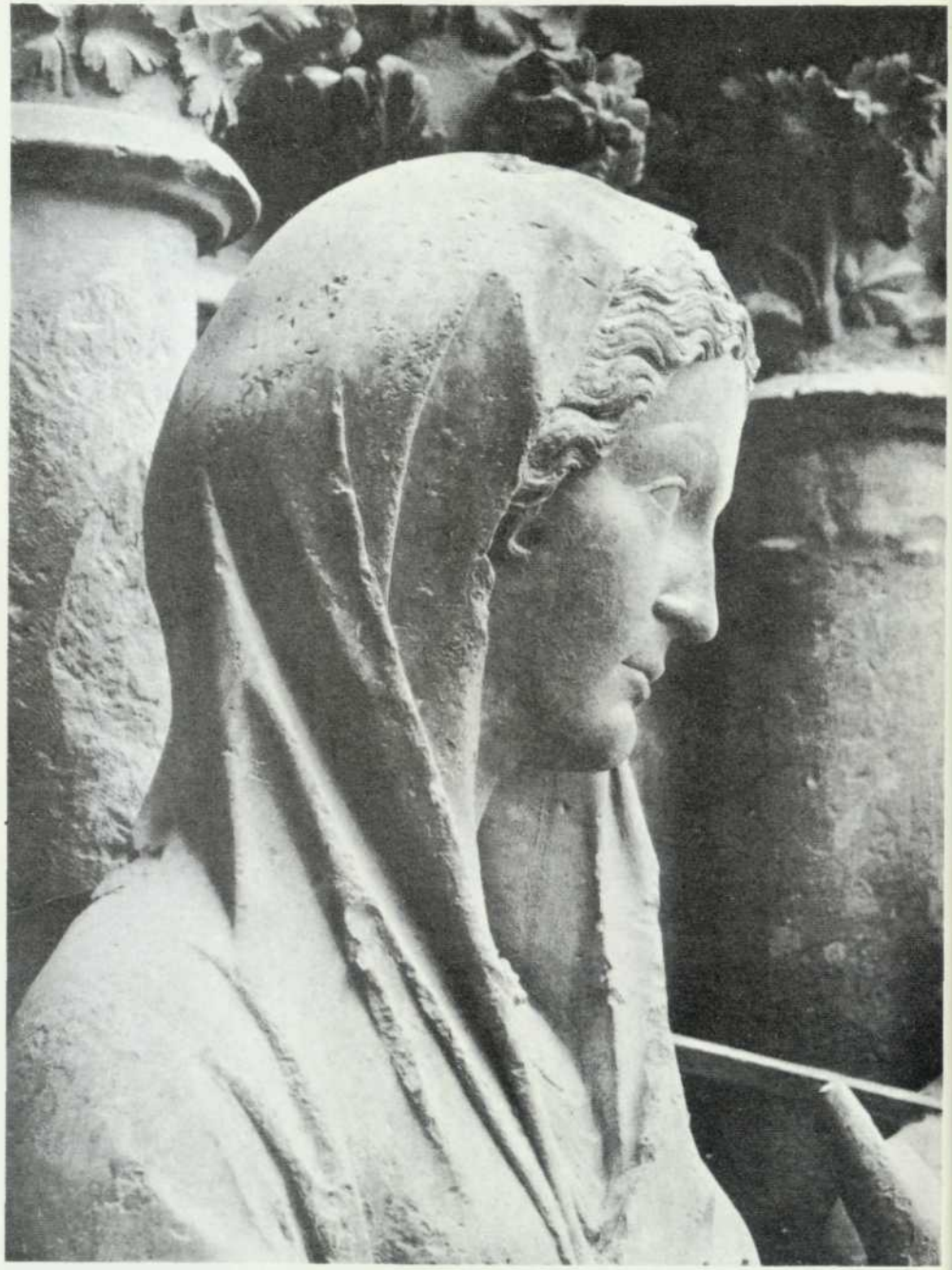
118 Kościół Św. Jakuba w Toruniu



120 Zaśnięcie Panny Marii, tympanon w południowym portalu katedry w Strasburgu

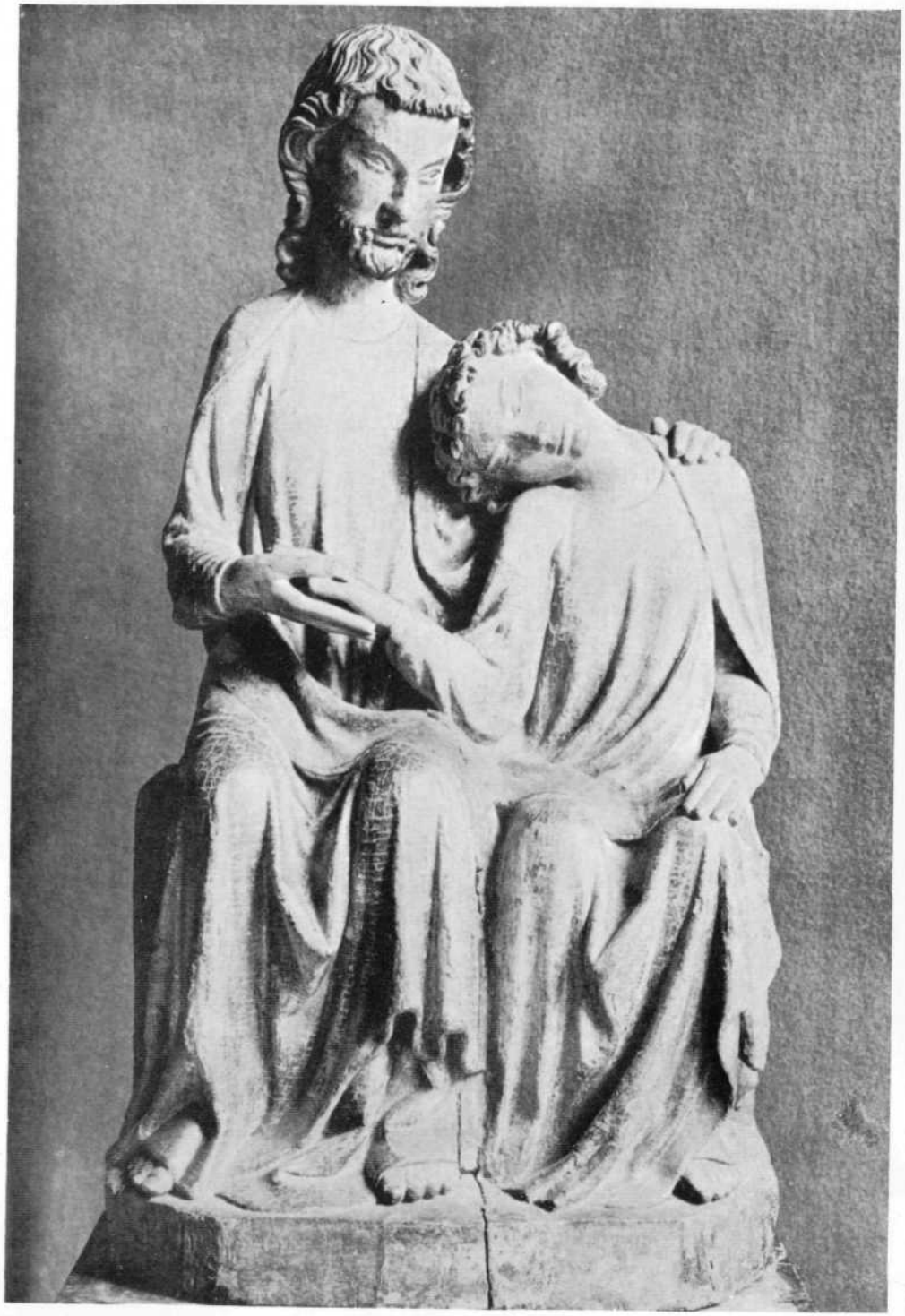
121 Pojmanie Chrystusa, zachodnia nawa katedry w Naumburgu

119 Portal św. Firmina, lewa strona fasady zachodniej katedry w Amiens

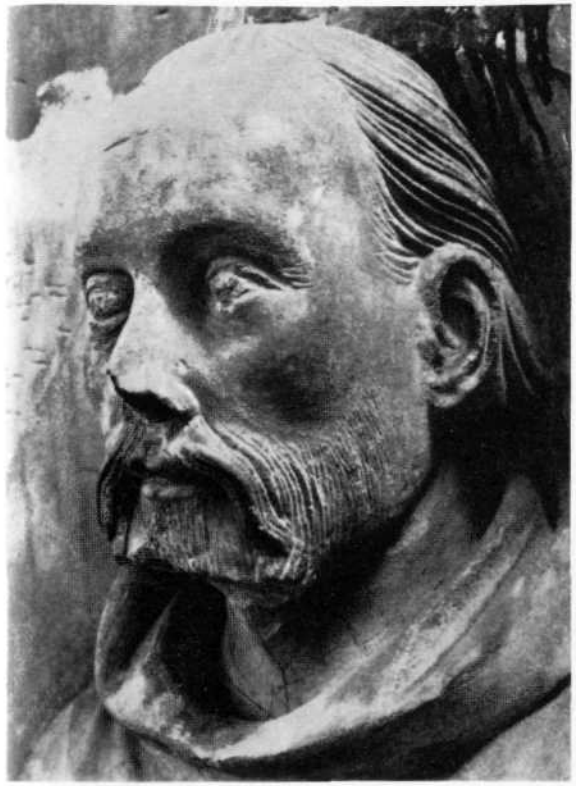


122 Głowa Marii z grupy Nawiedzenia, zachodni portal katedry w Reims

123 Uta, zachodni chór katedry w Naumburgu

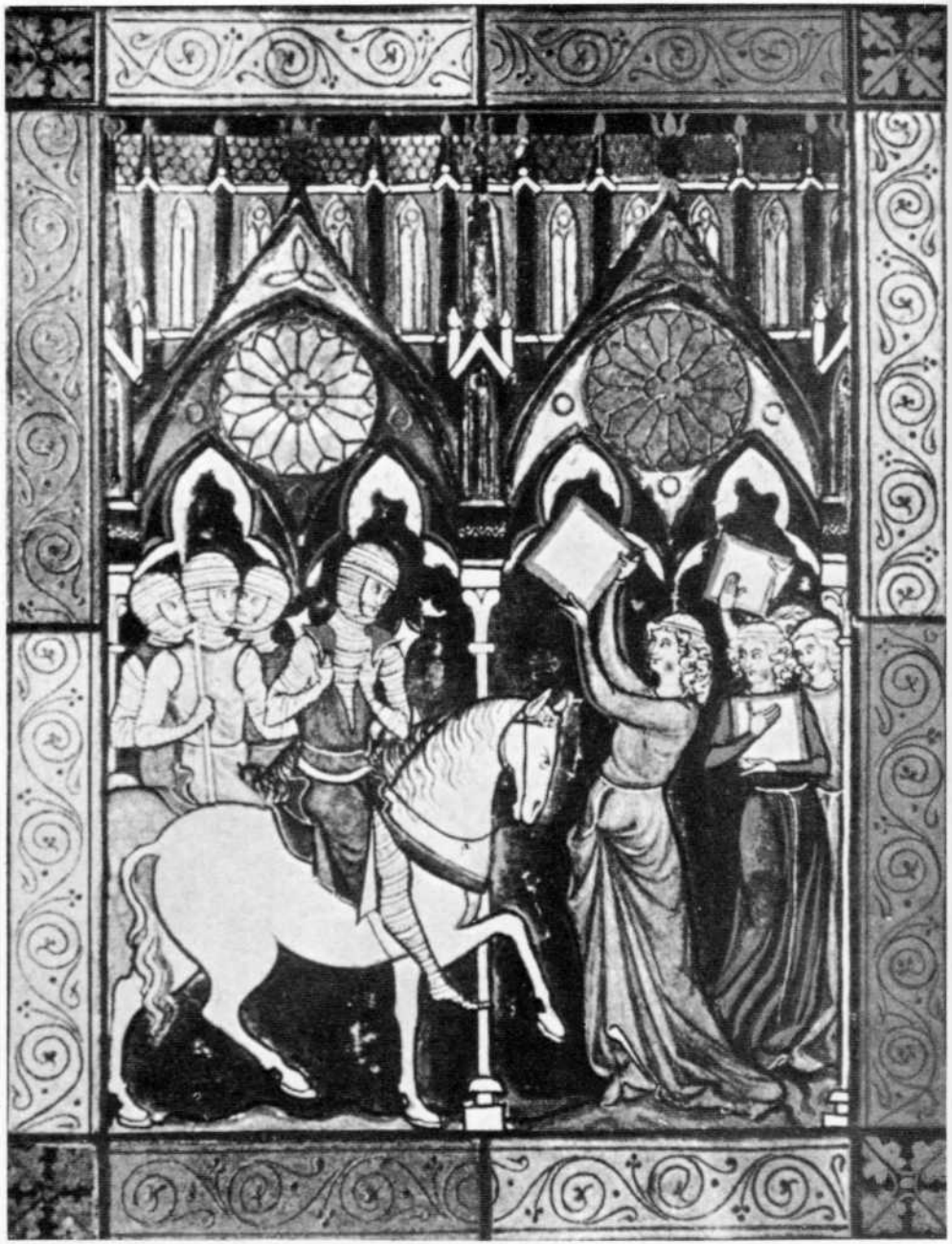


124 Chrystus i Jan,
rzeźba w drzewie z Sigmaringen



125 Peter Parler, Autoportret
w triforium katedry w Pradze

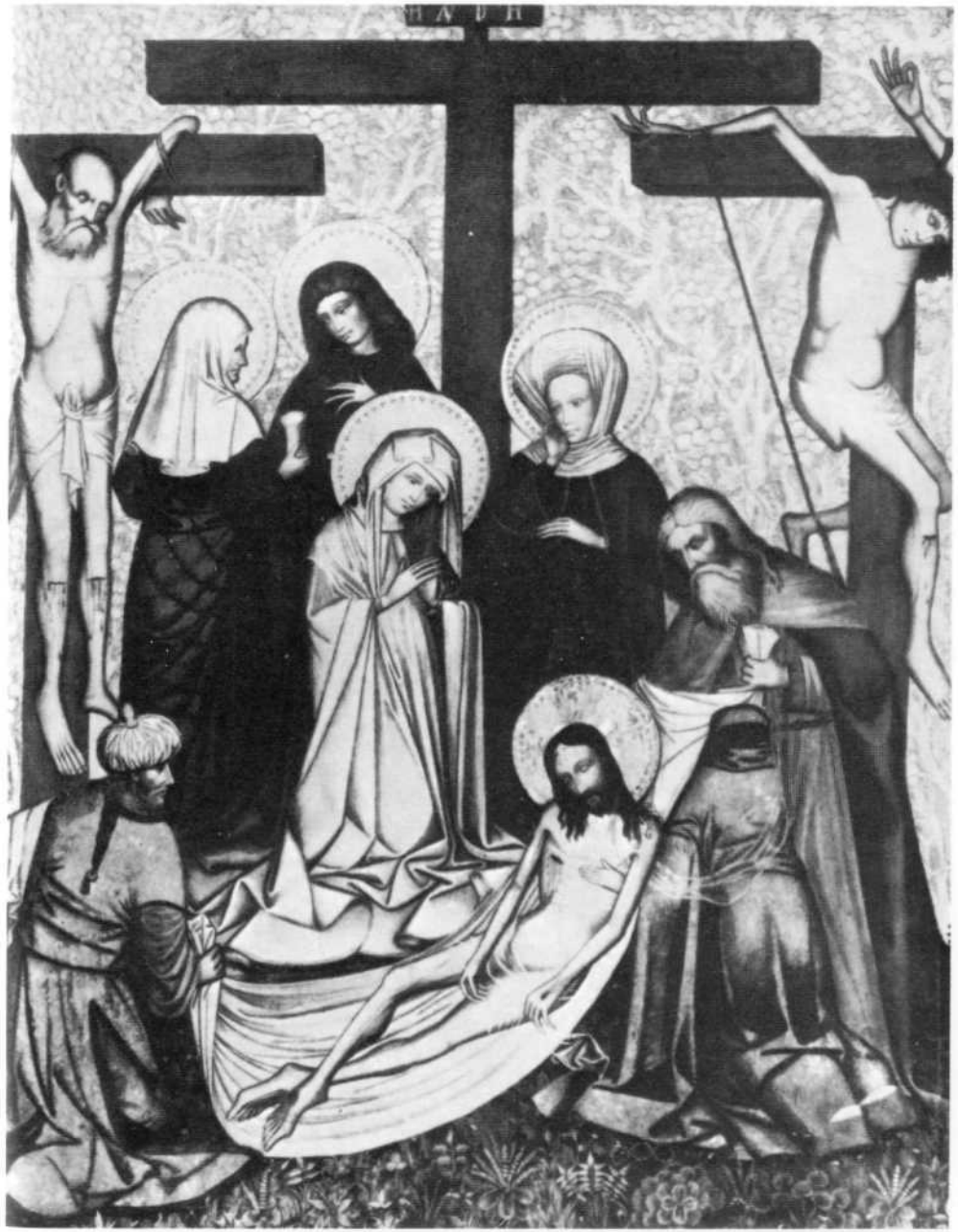
126 Klaus Sluter,
Gtowa proroka Jeremiasza,
fragment studni Mojżesza w kartuzji
koło Dijon



127 Jefte z córkami, Psałterz św. Ludwika

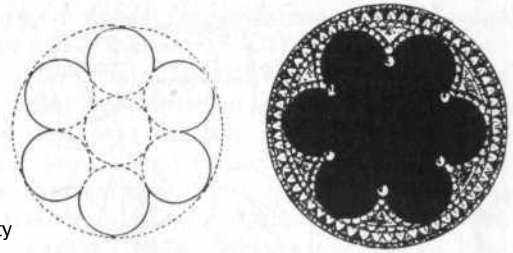
128 Święta Anna Samotrzeć, obraz ze Strzegomia

129 Mistrz Francke, Narodziny Chrystusa



130 Zdjęcie z krzyża, obraz z Chomranic

131 Piękna Madonna z Wrocławia, rzeźba w drzewie



Schemat konstrukcyjny gotyckiej rozety

pełnego artystycznego uzasadnienia. Rzeźbione listowie oplata te katedry, jak bluszcz ruiny, i gdybyśmy owe zielone pędy usunęli, pozostałby jedynie nagi szkielet.

Jaskrawym przeciwieństwem tych delikatnych, roślinnych pędów jest gotycki ornament geometryczny, który w architekturze odegrał rolę szczególnie doniosłą. Kamieniarze gotyccy umieli kuć bezbłędnie. Jasno świecące, barwne witraże okiennej rozety Notre-Dame w Paryżu wpuszczono w sztywne ramy wzoru geometrycznego. Rozeta gotycka była równocześnie ornamentem i wyobrażeniem „mistycznego nieba", tego samego kręgu, o którym Dante wspomina w ostatniej pieśni Raju. Okrągły ów otwór okienny nazywano także „Kołem Katarzyny", dla upamiętnienia jej męczeństwa, albo „Kołem Sądu Ostatecznego".

Niematerialnością swoją, przewyższającą nawet geometryczne ornamenty mauretańskie, przypomina owa rozeta późnogotyckie sklepienia, tak zwane wachlarzowe. Artyści gotyccy dlatego tak chętnie stosowali motyw wielolistny, że wchodzące w jego skład koła nie są całkowicie zamknięte i należy niejako w myśli dopełnić sobie ich kontury. W kształcie rozety przejawił się wyraźnie spekulatywny charakter średniowiecznego sposobu myślenia. Porównując rozetę gotycką z geometrycznym ornamentem islamu, widzimy, że zbliża je do siebie niespokojny rytm linii i niematerialność form. Lecz w ornamencie mauretańskim ruch polega na niespokojnym migotaniu rozedrganych zygzaków, podczas gdy w rozecie gotyckiej wszystkie linie rozmieszczone są według czytelnego porządku. Każdy motyw ornamentalny wywodzi się zawsze z innego, a niewielkie koła na skraju podporządkowane są całości. Okienna rozeta gotycka sprawia wrażenie doskonalszej i lepiej zorganizowanej. Można stąd wyciągnąć wniosek, że antyczne pojęcia kosmosu i jego ładu zostały artystom średniowiecznym przekazane w stopniu znaczniejszym niż artystom muzułmańskim.

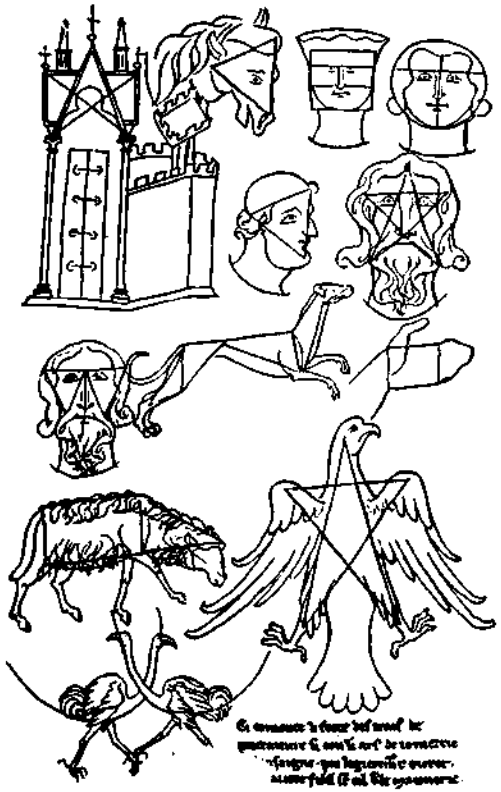
s. 129

por. II, 29

W konstrukcji każdego gotyckiego posągu, w każdej kompozycji witraża lub płaskorzeźby uderza nas zawsze dbałość o powiązanie poszczególnych dzieł plastycznych z całokształtem gotyckiej katedry. W szkicownikach Villarda de Honnecourt wyraźnie widać, z jakim uporem podejmował on próby objęcia ściśle geometrycznymi kształtami najrozmaitszych przedmiotów, postaci, twarzy ludzi, zwierząt. W niektórych wypadkach udawało mu się to nieźle, w innych musiał naturze zadawać gwałt. Może kabalistyka cyfr i wiara w tajemne znaczenie trójkąta i koła była dla artystów gotyckich podnietą, skłaniającą ich do wynajdywania tego rodzaju geometrycznych prawidłowości. Co prawda, dążenie do abstrakcyjnej regularności cechuje nie tylko sztukę gotycką — spotykamy je również na Wscho-

s. 130

por. I, 70



Rysunki ze szkicownika Villarda de Honnecourt, XIII w. Paryż, Bibliothègue Nationale

dzie. Artyści gotyccy byli jednak w swych poszukiwaniach bardziej konsekwentni i lepiej zdawali sobie sprawę z niewspółmierności żywych kształtów i geometrycznych schematów.

II, 119 W porównaniu z romańską rzeźbą monumentalną posąg gotycki wydaje się swobodniejszy i bardziej samodzielny, a jego pion dobrze się wiąże z architekturą. W przeciwieństwie do kolumnowych figur katedry w Chartres, posągi na fasadach w Reims i Amiens wykazują swobodę, jakiej nie znała przedgotycka sztuka chrześcijańska, nawet kształty ciał rysują się pod szatami. Co prawda, daleko tu do owej świadomej siły wyrazu, jaka przenikała większość postaci antycznych, nie możemy nawet rozpoznać nogi, na której figura się opiera, natomiast linia nogi wysuniętej do przodu stapia się zazwyczaj z faliście układającym się płaszczem. Postawa figury sugeruje przez to ledwo dostrzegalny, posuwisty ruch, który z kolei przechodzi w splot ostrołuków fasady. Można by powiedzieć, że odzwierciedla się tu nie tyle fizyczna egzystencja człowieka, jego realna sytuacja, ile raczej przejawiają się na zewnątrz siły duchowe. Rozumne, energiczne, miękko modelowane twarze nawiązują do wzorów plastyki romańskiej, lecz statua gotycka jest młodzieńczo wysmukła, a jej powściągliwa poza, przy płynnym rytmie fałd odzieży, mówi o silniej już rozwiniętym poczuciu ludzkiej godności i większej psychicznej wrażliwości.

Uroczysta powaga spokrewnią posągi z Reims z typem bohatera spotykanego w literaturze zachodniej Europy XII i XIII wieku.

Do uznania męstwa i gotowości do czynu za największe cnoty rycerza dołącza się obecnie zainteresowanie jego życiem wewnętrznym. Już w samym zaraniu XIII wieku, w „Pieśni Nibelungów", przy okazji spotkania z Krymhildą, opisane zostały wszystkie płomienne uczucia, jakich Zygfryd doznaje na widok kobiecej urody. W „Tristanie i Izoldzie", również z XIII wieku, znajdujemy szczegółową relację z nieodpartej siły miłosnej tęsknoty, jaka ogarnęła dwoje młodych ludzi. Wolfram von Eschenbach przedstawia w „Parsifalu" proces dojrzewania charakteru swego bohatera i kładzie tym samym podwaliny pod rozwój tego rodzaju powieści, jaki później zdobył wielką popularność w całej Europie. Miłość wciąż jeszcze opiewana jest w dawnych, przejętych od Prowansalczyków, pełnych kurtuazji formach, lecz płonący namiętnością człowiek już obserwuje, co się w nim dzieje, i w samym sobie odkrywa ogromny świat wrażeń i przeżyć. W tym właśnie dostrzegamy różnicę z liryką antyczną. Twórcy starożytnych erotyków, jak Alkajos lub Safona, składali jedynie wyznania swych uczuć, natomiast samej miłości nigdy nie obserwowali i nie opiewali tak wnikliwie.

Wśród rzeźb katedry w Reims znajdują się posągi kapłana i rycerza w uroczystej postawie komunikującego. Kapłan z namaszczeniem podaje święty dar, opancerzony mężczyzna składa natomiast ręce, jakby korzył swą siłę przed autorytetem Kościoła. Figura rycerza nosi znamię pewnej kurtuazji i przywodzi na myśl bohaterską postać z francuskiego wiersza ze schyłku XII wieku pt. „Muł nieokiełzany". por. I, 123 i II, 52
Dla lepszego związania figur kapłana i rycerza rzeźbiarz umieści) je w głębokich niszach i pogrążył je w cieniu (takiego ujęcia nie spotykaliśmy ani w sztuce antycznej, ani na Wschodzie), choć co prawda zwartość kompozycji i problem odtworzenia wzajemnych stosunków obydwu postaci nieco ucierpiały wskutek tego, że rozdziela je gotycka konstrukcja architektoniczna.

Jeszcze jeden krok w kierunku obrazowej kompozycji reliefu uczynił twórca scen pasyjnych z północnego chóru katedry w Naumburgu. Pominięto tu wszystko, co w Ewangelii ma charakter nadnaturalny lub tajemniczy, podkreślono za to potęgę ludzkich namiętności, jeśli nie najbardziej brutalnych instynktów. Chrystus ukazany jest jak prosty człowiek, który cierpliwie przyjmuje swoje ciężkie przeznaczenie. Ciżba wokół Chrystusa przedstawiona jest na sposób rubaszno-ludowy. W scenie *Pojmanie Chrystusa* na pierwszy plan wysuwa się Piotr, który ogromnym mieczem ucina Malchusowe ucho, podczas gdy któryś z żołnierzy chwyta Chrystusa za szatę. Charakterystyka poszczególnych postaci jest trafna i wyrazista. Postawa Chrystusa wydaje się bierna, lecz jego moralna wyższość nie może budzić żadnej wątpliwości. Dzięki wielowarstwowej kompozycji i światłocieniowi znakomicie zostało uwydatnione współdziałanie tłumu. Rzeźbiarzowi z Naumburga udało się dobrze uwydatnić ludzkie cechy, choć nie oszczędził im pewnej dozy pospolitej burleski. II, 121

Rzeźbiarze gotyccy XIII wieku celowali w przepięknych postaciach kobiecych. Spotykamy je wszędzie, najczęściej będą to wizerunki Matki Boskiej. Możliwe, iż niesłychanie w XIII wieku rozwinięty kult maryjny w jakiś sposób nawiązywał do poezji rycerskiej. Delikatna, pełna wdzięku Maria siedzi zazwyczaj na tronie i uśmiecha się do Dzieciątka lub w scenie koronacji schyla głowę przed Chrystu-

sem. Urzekające są również dwa posągi z końca XIII wieku w katedrze sztrasburskiej, przedstawiające *Kościół* i *Synagogę.* Te dwie kobiece figury są wyrazem odmiennych ludzkich charakterów. Przydane im atrybuty: krzyż i kielich w rękach postaci symbolizującej Kościół oraz złamana włócznia i chusta, przesłaniająca oczy Synagogi, nie mają tu znaczenia decydującego. *Kościół* — to postać o otwartym, życzliwym i promieniującym ufnością spojrzeniu, odziana w szaty miękko i rytmicznie falujące, uosobienie pozytywnego ideału kobiecości. *Synagoga* — z ciałem spiralnie wygiętym w skomplikowanym, pełnym sprzeczności ruchu i rwącym rytmie linii — może być uznana za symbol niestałości. Nawet fałdy szat, opadające raz spokojnie, to znów gwałtowniej, uzupełniają i dodają żywości charakterystyce tej postaci. Trzynastowieczny twórca nie mógł oprzeć się pomysłowi ukazania alegorii cnoty i zbłąkania pod postacią urzekająco pięknych kobiet.

II, 122 Postać Marii z *Nawiedzenia* w Reims należy do najszlachetniejszych dzieł rzeźby gotyckiej. Wielki to musiał być artysta, który tak umiał połączyć klasyczny, grecki ideał kobiecej urody z czysto średniowiecznym pojęciem pokory i godności. Po raz też pierwszy po tysiącletnim panowaniu ujętych frontalnie i trwających w zachwyceniu postaci świętych przywrócone zostało do praw spokojne pięi-no klasycznego profilu, regularna krągłość głowy i harmonia rysów. Co prawda, ten sen o Helladzie owiewają tu uczucia na wskroś mediewalne: wzruszająca czystość Dziewicy, łagodność i onieśmielenie jej spojrzenia to cechy w plastyce antycznej niespotykane, lecz w pełni uzasadnione w kulturze średniowiecza.

II, 123 Również i Niemcy są ojczyzną dzieł gotyckich o światowym znaczeniu historycznym. Wśród posągów fundatorów w chórze katedry w Naumburgu wyróżnia się postać Uty, jako doskonale wyrażony rycerski ideał kobiety w specyficznie niemieckim ujęciu. Artysta z Reims podporządkowywał jeszcze cechy indywidualne ogólnemu układowi posągów w portalu, natomiast rzeźbiarz naumburski podkreśla charakter twarzy Uty i kobiecy wdzięk przez skontrastowanie jej z grubo ciosaną postacią mężczyzny. Rzeźby z Reims odpowiadają ogólnym, klasycznym normom piękna. W Naumburgu nie ma już śladu klasycznej regularności, pociąga nas natomiast silne życie wewnętrzne i wymowa rozmarzonego spojrzenia. Szata nie powtarza już, jak w Reims, płynnych linii głowy, lecz jest ciału przeciwstawiona. por. II, 53, 54 Uta stara się zasłonić, głowa jej wyziera zza podniesionego kołnierza. Uduchowienie tej głowy nasuwa porównanie z dziełami późnego antyku i Dalekiego Wschodu. I, 182 Lecz podczas gdy Budda zdradza obojętność dla spraw świata doczesnego, a w późnych portretach rzymskich psyche przytłumia cielesność, w postaci Uty pierwiastek duchowy związany jest nierozerwalnie z całą osobowością, a siła ducha dyktuje jej kontakty z otoczeniem. Chrześcijańska pokora przeobraża się tu w dumne, rycerskie potwierdzenie własnej świadomości.

W sztuce XIII wieku zróżnicowanie społeczne jest wyraźnie dostrzegalne. W epice opiewano jeszcze bohaterskie czyny i powtarzano stare ludowe podania. Szlachecka poezja dworska poświęcona była pełnym uroku dziejom nieustraszonych rycerzy, ich gorliwej służbie miłosnej. Poezja mieszczańska zawierała elementy szyderstwa, często także budziła zgorszenie, a tematy czerpała z życia codziennego. Także ów plebejski nurt włączony został do ikonografii katedr gotyckich. Ludzie z XIII stulecia umieli łączyć sprawy wzniosłe z wesołym, a nieraz wręcz bluźnierczym

żartem. W misteriach posyjnych występowało zazwyczaj kilka postaci charakterystycznych, jak na przykład pełna kokieterii Maria Magdalena lub rubaszni żołnierze. Dystans, jaki dzieli rycerza i kapłana z Reims od scen pasyjnych w Naum- por. II, 121 burgu, jest równie wielki, jak pomiędzy rycerską uprzejmością i chłopską rubasznością. Rzeźby katedr gotyckich miały ukazywać cały świat, jego strony wzniosłe na równi z pospolitymi, królestwo Łaski na równi z królestwem Natury.

Do rzeźby sakralnej katedr gotyckich wprowadzano rodzajowe sceny pracy chłopów na polu. Z założenia były to ilustracje poszczególnych pór roku i miały znaczenie wyłącznie alegoryczne. W przedstawieniach tych artyści gotyccy przejawiali wielką bystrość i zmysł obserwacyjny, potrafili też za pomocą jednej postaci lub jednego elementu scharakteryzować całą porę roku. Brak jednak owym gotyckim scenom głęboko ludzkiego wyrazu, tak znamiennego dla obrazów romańskich o podobnej treści. Dodajmy, że nic prawie nie łączy wytwornej postaci rycerza z wizerunkiem ciężko pracującego wieśniaka.

Sceny Sądu Ostatecznego (Reims i Bourges) zdradzają nie tylko zmysł obserwacji, lecz także wyostrzone poczucie humoru swych twórców. Widocznie wyobrażenie piekielnych męczarni nie budziło już wówczas wśród wiernych takiego przerażenia, jak w XI i XII wieku. Diabły są tam karykaturami aniołów, skrzydła wyrastają im poniżej pleców. Grzesznicy wyglądają jak małe, zabawne potworki i wywołują raczej uśmiech niż współczucie: stroją przeróżne miny i wykonują śmieszne łamańce. Często w postaciach grzeszników ukazywano królów, biskupów, mnichów lub bogaczy.

Maszkary gotyckich katedr zatracają teraz stopniowo swoją demoniczną siłę. Chimery, które siedziały na najwyższej balustradzie kościoła i ogarniały złym spojrzeniem rozpościerające się przed nimi miasto, zastąpione zostają postaciami jakichś osobliwych zwierząt, którym artysta często nie użycza żadnego specjalnego alegorycznego znaczenia, nadaje im tylko kształt zewnętrzny, obdarza je charakterem, a nawet usposobieniem. Villard de Honnecourt z dumą zaopatrzył wizerunek lwa formułą ,,au vif", jak gdyby oglądał to osobliwe zwierzę in natura, choć oczywiście rysował z wyobraźni.

Dzięki wyżej opisanym cechom katedra gotycka była o wiele bardziej różnoraka niż świątynia grecka i oddziaływała za pomocą większych kontrastów. Wszystkie hieratyczne posągi w świątyni greckiej, jej przyczółki i nawet metopy przepajał ten sam duch mimo całego bogactwa tematów. Natomiast w katedrze gotyckiej skupienie przeplata się z emocjonalnym poruszeniem, wzniosłe występuje na przemian z pospolitym, odświętne piękno z szarą codziennością lub nawet jej wykoślawieniem. Wszystko to razem wiąże się w rozległym świecie gotyckiej budowli.

Podobnie jak mozaika najlepiej wyrażała istotę malarstwa bizantyjskiego, tak barwne witraże najbardziej odpowiadały charakterowi sztuki gotyckiej. Wśród najstarszych należy wymienić, pochodzące jeszcze z XII wieku, witraże z katedry augsburskiej, natomiast najpiękniejsze z powstałych w wieku XIII znajdują się w Chartres, Bourges i królewskiej kaplicy Sainte-Chapelle w Paryżu. Często powtarzają się w nich motywy kompozycyjne przypominające miniatury z epoki romańskiej, lecz z ducha bliższe są jednak gotyku. Mówią nam zarówno o inwencji artystów gotyckich, jak i o ich odwadze, z jaką podejmowali pracę w tym materiale.

Witraże sporządzano z barwionych kawałków szkła, połączonych ołowianymi oprawkami. Technika ta miała wiele zalet, łącząc bowiem efekty kolorystyczne ze świetlnymi, nadzwyczajnie ożywiała malowidło.

Witraże gotyckie iskrzą się jak najprawdziwsze szlachetne kamienie — porównanie to nasunęło się już zresztą Wolframowi von Eschenbach. Właściwe im barwy świetlistej czerwieni, żółcieni, zieleni i błękitu odrywają się często od konturów i niekiedy nie służą w ogóle żadnemu przedstawieniu, tylko po prostu świecą. Oczywiście o iluzji trójwymiaru lub głębi przestrzennej nie mogło być w witrażach mowy i dlatego niemal wszystkie witrażowe kompozycje mieszczą się w kręgu sztuki ornamentalnej. Natomiast barwa witraży tak się ma do najbardziej choćby jaskrawej i najjaśniejszą farbą pociągniętej powierzchni, jak melodyjny dźwięk do przytłumionego szmeru. Kolory witrażowe drgają, migocą i żyją w nasycających je promieniach słońca. Ludzi i świętych, rośliny i zwierzęta, bitwy i polowania —. dosłownie wszystko umieli mistrzowie witraża pokazywać za pomocą tych płomiennych, wspaniałych barw, w jakich świat widzi tylko dziecko i poeta.

Toteż gotyckie witraże urzekają już samym pięknem swej substancji — jasnością, przejrzystością i świetlistością kolorów. I jak w budowli gotyckiej śmiałość konstrukcji, tak z kolei w witrażu gotyckim zachwyca nas niezwykłe przeistoczenie szkła w obraz. Jest to sztuka jedyna w swoim rodzaju, tak samo jak greckie malarstwo wazowe, bizantyjska mozaika lub włoski fresk. Okrągła, heraldyczna
II, 113 kompozycja przekształca scenę z życia św. Eustachego Placyda w Chartres w misterium pełnego znaczeń i treści spotkania wszystkich uczestników tego wydarzenia. Dzięki takiemu ujęciu jeleń i koń stają się istotami rozumnymi, pojawienie się błogosławiącej ręki znajduje całkowite uzasadnienie i w oczach naszych myśliwy Placidus przemienia się w męczennika Eustachego. Ołowiane ramki spełniają już nie tylko pomocnicze zadania techniczne, lecz zarazem tworzą piękny splot ornamentalny, dobrze związany z okrągłą ramą i podkreślający migotliwość barw. Osobliwy świat sztuki witrażowej dopuszcza pomijanie kolorytu lokalnego na rzecz tonów o najżywszej sile wyrazu. W witrażu z Chartres jasne róże jelenia i konia uzupełnia szmaragdowa zieleń płaszcza świętego, a granatowe tło cały obraz równoważy.

W porównaniu ze sztuką romańską w stylu gotyckim uderza nas jednorodność wykrystalizowanych form, jest to zarazem styl od romańskiego dojrzalszy i bardziej nośny. W katedrze, poczynając od jej wystroju rzeźbiarskiego i witraży aż po ołtarze, krucyfiksy, ławy dla wiernych, okucia mszałów i miniatury, wszystko podporządkowane jest jednemu stylowemu prawu. Także i zabytki świeckie, pojawiające się coraz liczniej wraz z rozwojem kultury miejskiej, noszą piętno tego samego stylu. Znamionuje ono pałace i ratusze, hale targowe i szpitale, domy mieszkalne, mosty i bramy, a także wyposażenie wnętrz od kominków, szaf, krzeseł i strojów aż po ozdobne szkatuły i wykwintne figury szachowe. Ważne miejsce, jakie w rozwoju stylu gotyckiego zajmowały budowle sakralne, tym się motywuje, że katedra najlepiej uzasadniała istnienie wysokich, spiczastych dachów, wież i wielu innych elementów gotyckiej architektury. Elementy te wykorzystywano później, choć nie bez trudności, w budownictwie użytkowym. Nie należy też zapominać, że wszystkie zabytki gotyckie znamionuje charakterystyczna strzelistość, nadzwyczajna smukłość kształtów, subtelność wygiętych linii oraz filigranowa ażurowość ornamentu. Dzieła sztuki gotyckiej ujawniają wielki kunszt swych twórców, elegancją zaś znacznie przewyższają wytwory stylu romańskiego. Warto tu wymienić ciężkie, odlewane z brązu lichtarze lub prace z emalii (Limoges), pochodzące z XII i XIII wieku. Artyści epoki gotyku doskonale sobie radzili z podporządkowaniem materiału koncepcji, przy czym nie dbali o wydobycie charakteru tworzywa, niezależnie od tego czy było nim złoto, czy tak wówczas popularna kość słoniowa, czy zwykłe drewno. Przy tym nawet tak małe przedmioty, jak delikatnie rzeźbione wota, powtarzają wizerunek całej gotyckiej katedry, nie brak im zazwyczaj ani wieżyczek, ani fial czy ażurowych ornamentów roślinnych.

Katedrę gotycką nazwano kamienną encyklopedią, Wiktor Hugo w swoim „Dzwon-
por. II, 114 niku z Notre-Dame" porównuje ją z gigantyczną księgą. I nawzajem, wspaniały gotycki rękopis pod niejednym względem przypomina budowlę. Odchodząc od przyciężkiej nieco okazałości manuskryptów ottońskich i romańskich, przybiera postać bardziej subtelną i elegancką, a zarazem bardziej czytelną. Długie, wąskie szpalty tekstu, podobne do gotyckich wież, obrzeżone są ornamentem, który stanowi główny element całej kompozycji: cienkie wici bluszczu otaczają motywy architektoniczne i, wydłużone, wysuwają się poza tekst, ożywiając stronicę. Wielofigurowe ilustracje stapiają się z ornamentem lub inicjałem w tym samym niemal trybie, w jakim łączyły się z architekturą kościoła gotyckie posągi i motywy zwierzęce, w których wyczuwaliśmy echo sztuki zdobniczej ludów barbarzyńskich. Na każdej karcie znajdujemy inicjał, czerwony lub niebieski, uświetniony połyskiem złoceń i wyszukanym znakiem gotyckiej kaligrafii. Nerwowym, ostrym rytmem dekoracji różnią się księgi gotyckie zasadniczo od spokojnej, klasycznej klarowności obrazów z rękopisów bizantyjskich. Na Zachodzie nigdy już później manuskrypt, ani nawet druk, nie dorówna księdze gotyckiej doskonałością i jednolitością dojrzałego stylu dekoracyjnego.

Gotycka miniatura książkowa osiąga szczytowy punkt rozwoju w XIII wieku, a najlepsze jej przykłady powstały w kręgu szkoły paryskiej. Jako prawdziwe
II, 127 arcydzieło wymienić tu należy Psałterz św. Ludwika. Wszystkie miniatury Psałterza ujęte są w ramy tego samego motywu architektonicznego, wskutek czego cały ciąg przedstawiający zyskuje nadzwyczajną jednolitość. Postaci odznaczają się nader wdzięczną ruchliwością, a miękko płynące, wyginające się kontury łączą
por. II, 38 się wzajemnie. Warto przy tej okazji przypomnieć, że w miniaturze perskiej wszystkie postaci rzucane były na płaszczyznę osobno, jak jaskrawe kwiaty.

Ta płynność, z jaką łączą się linie miniatur gotyckich, wzmacnia spoistość obrazu i na swój sposób wyraża wewnętrzne siły, ukryte w przedmiotach. Jest to jednak żywość form wyabstrahowanych, która nie udziela się na ogół przedstawianej akcji. W *Spotkaniu Jefty z córką* ukazany został zwycięski król, który złożył ślubowanie, iż uczyni ofiarę z tego, co napotka najpierw wracając do domu, i niezmiernie się zafrasował, gdy ujrzał własną córkę wychodzącą mu naprzeciw. Na miniaturze widzimy, jak rwie na sobie szaty, lecz nic poza tym gestem nie wyraża dramatu owej chwili. Delikatne i smukłe, niemal botticellowskie dziewczęta, konia w szybkim kłusie i rozmigotany wzór ostrołuków przenika ten sam równomierny rytm, przy czym żadna postać, żaden ruch nie został dobitniej zaakcentowany. Podobną,

wdzięku najpiękniejszych katedr francuskich i tego poczucia umiaru, jakim kierowali się budowniczowie katedr w Reims i Amiens. Bardziej jeszcze surowe i oschłe są katedry angielskie z XIV wieku, z fasadami gęsto pionowo poczłonowanymi i skomplikowanymi, wyszukanymi sklepieniami gwiaździstymi lub wachlarzowymi (grobowiec Henryka VII w Windsorze). Architekci angielscy wykazali tu maksimum inwencji, jednak kosztem wielu wartości artystycznych.

Gotyk hiszpański rozwijał się niejako poza obrębem zasadniczego nurtu stylowego. Przedostał się do Hiszpanii z Francji i najpełniejszy swój wyraz znalazł w tak wspaniałych budowlach, jak katedry w Burgos lub Leon. Mauretański, ażurowy ornament związano tu z żebrowymi sklepieniami gotyckimi, lecz ta odmiana stylowa nie przekroczyła granic Hiszpanii. W XIII i XIV wieku gotyk rozpowszechnił się w całej zachodniej Europie, w Niderlandach, Skandynawii, Czechach i w Polsce. Na
II, 118, 125 Wschód przeniesiony został przez krzyżowców; zabytki gotyckie spotykamy również na wyspach greckich.

Wielkie znaczenie historyczne mają dzieje rozwoju gotyku w Italii. Wpływy francuskie torowały tu sobie drogę z większymi oporami niż w Niemczech. Jeszcze w XIII wieku zachowywały się we Włoszech tradycje stylu romańskiego i dziedzictwo klasycznej starożytności. Włosi, jeśli już nawet przejmowali zasady gotyckiej konstrukcji, przekształcali je konsekwentnie i zmieniali omal nie do poznania. Ów przekształcony gotyk stał się podstawą całego dalszego rozwoju włoskiej sztuki. W świątyniach włoskich, na przykład w Santa Maria sopra Minerva w Rzymie (budowa rozpoczęta w 1280) czy Santa Maria Novella we Florencji (początek budowy w 1283), godne są uwagi szeroko otwarte, spokojne wnętrza oraz gładkie powierzchnie ścian ujęte w ramy cienkich służek i wyraźnie podzielone gzymsami. Pozycję wyjątkową zajmuje Siena, główny ośrodek gotyku w Italii. Natomiast gotyk w Wenecji, dokąd przedostał się z Północy, zatracił swe rozpoznawcze cechy niemal całkowicie.

Powstała najwcześniej fasada Pałacu Dożów odbija się w wodach laguny i mimo
por. I, 172 ażurowych arkad ostrołuków i barwnego wzoru ceglanych murów odznacza się zdumiewającą czytelnością spokojnych form, która wywodzi się chyba z tradycji rzymskich. Mur wydaje się lżejszy dzięki otwartym arkadom, których rytm podkreślają szeroko rozmieszczone, wielkie ostrołukowe okna i znajdujące się pomiędzy nimi małe, okrągłe okienka. W XV wieku budowniczowie weneccy doprowadzili do końca koncepcję swych poprzedników i uzupełniając fasadę Pałacu Dożów jeszcze jednym skrzydłem, nadali całości budowli pełną bryłowatość. W Italii spotkać można wiele wspaniałych zabytków z XIII i XIV wieku, powstałych pod wpływem gotyku. Lecz nie był to styl, w którym talenty włoskich artystów wypowiedziały się najdoskonalej i w czasie gdy architekci we Włoszech posługiwali się jeszcze formami gotyckimi, włoscy malarze i rzeźbiarze wkraczali już na nowe drogi rozwoju sztuki.

W XIII wieku w sztuce gotyku czołowe miejsce zajęła architektura, natomiast rzeźba, malarstwo i sztuka stosowana znacznie dłużej zachowywały znamiona stylu romańskiego. Dzieła stworzone we Francji na przełomie XII i XIII stulecia można by porównać z surowym stylem sztuki greckiej V wieku. Z początkiem XIII wieku powstają, jako szczytowe osiągnięcia gotyku, budowle w Reims,

Amiens, Paryżu, Chartres i Bourges we Francji oraz w Bambergu, Naumburgu, Strasburgu i Fryburgu w Niemczech. Lecz już w tych zabytkach, podobnie jak w dziełach greckich.z końca V wieku, dostrzec można pewne zjawiska zapowiadające schyłek, nie zamaskowany nawet najdoskonalszym wykonaniem.

Sztuka gotycka, mimo iż ukształtowała się we francuskich posiadłościach królewskich, uległa jednak znacznym wpływom potężnej kultury mieszczańskiej XII wieku. We Francji wiek XIII był okresem umacniania się władzy królewskiej. W swej walce z feudalnymi panami król opierał się na miastach, lecz ogromny aparat administracyjny i dwór wyciskały piętno na rozwoju całej kultury; sztuka stawała się coraz bardziej arystokratyczna i oddalała się od wielkich zadań społecznych, wyrażonych w gotyckich katedrach. Już w wielu posągach w Reims dostrzec możemy nadmierne wysubtelnienie form, wyszukane pozy i sztuczne uśmiechy — widocznie artyści mieszczańscy zaczynali już ulegać wpływom dworskim. W malarstwie XIII i XIV wieku przejawia się to pewną manierą linearną.

Zmianę gustów epoki stwierdzamy również w słynnym „Roman de la Rosę": część pierwsza, napisana w połowie XIII wieku, jest świeża, uczuciowa i serdeczna; w ciągu dalszym, powstałym w pół wieku później, przeważają chłodne kalkulacje rozumowe, wymyślne alegorie, morały i rozprawy. Wojna stuletnia (1337—1453) dokonała we Francji straszliwego spustoszenia. Wiek XIV okazał się dla rozwoju kulturalnego kraju mało owocny. Tradycje gotyckie były wprawdzie jeszcze dość silne, lecz nie mogły uchronić sztuki przed degeneracją. W architekturze powstał podówczas tak zwany styl „flamboyant" o przecinających się osobliwych formach, bogatej grze światłocienia i już nadmiernym rozdrobnieniu ornamentu. W księstwie Burgundii i w północnej Francji w tym właśnie stylu wznoszono wiele budowli. W rzeźbie spotykamy szczególnie często postaci wygięte w kształt litery ,,S", o przesadnych, niczym nie usprawiedliwionych ru- II, 131
chach.

Bardziej pomyślny przebieg miał w XIV wieku rozwój gotyku w Niemczech. Typ kościoła halowego wyszedł wprawdzie z Francji, rozwinął się jednak w Niemczech w pewien określony sposób (Gmiind, Dinkelsbiihl, Norymberga). Z miast hanzeatyckich należy tu wymienić Lubekę, Rostock i Gdańsk. Owe halowe kościoły były zazwyczaj dzielone na trzy części dwoma rzędami filarów, lecz rozstawianych w tak znacznej od siebie odległości, iż całe wnętrze wydaje się jednym tylko pomieszczeniem, swobodnie otaczającym podpory ze wszystkich stron. Żebra sklepienia tworzą wzór siatkowy o drobnych oczkach, zapowiadając niejako późniejsze płaskie stropy kasetonowe. W tym połączeniu nawy środkowej z bocznymi przejawiały się nowe formy życia kościelnego: przezwyciężanie nieprzekraczalnego dotąd dystansu pomiędzy klerem i wiernymi nadawało budowli charakter bardziej świecki. Jednocześnie nowy smak artystyczny wyrażał się rezygnacją z niepohamowanych, dynamicznych form na rzecz wnętrza potraktowanego jako jednolita, trójwymiarowa przestrzeń, niewzruszona w swym spokojnym bytowaniu.

W rzeźbie niemieckiej z XIV wieku skłonność do wyrażania gwałtownych namiętności prowadzi często do zniekształcania form organicznych. Lecz w najlepszych dziełach z tego okresu, jak na przykład w drewnianej grupie przedstawiającej Chrystusa z apostołem Janem, umiar został zachowany. Tematyczne ujęcie owej

II, 124 grupy pozwala nam ją wywieść z tradycyjnego obrazu Ostatniej Wieczerzy, jej fragmentaryczność skupia uwagę patrzącego na wzruszającym, najważniejszym momencie całej sceny, choć jednocześnie wyrywa ją z pełnego kościelnego programu ikonograficznego. Chrystus z miłością i spokojem patrzy na skłaniającego się ku niemu Jana, ukazano tu raczej przeczucie przyszłych cierpień niż same cierpienia. Grupy takie przeznaczone były do kaplic, jako przedmioty kultu i cichej, samotnej modlitwy. Postaci związane są miękkim rytmem zaokrąglonych, niemal płynnych linii, przy czym zerwany został kontakt wyizolowanej grupy z architekturą ściany. W tym właśnie dostrzegamy otwieranie się nowych perspektyw, które miały wyznaczyć dalszy rozwój sztuk plastycznych na Zachodzie.

Historia sztuki w gotyku widzi następny, po stylu romańskim, szczebel rozwoju artystycznego. Sztuka gotycka swą jednolitością, większym kunsztem, większym doświadczeniem i znakomitszymi tradycjami góruje nad romańską, w której do wielkiego znaczenia dochodziły nieraz dzieła samouków. W gotyku wszystko świadczy o większej dojrzałości, pełniejszej świadomości, a często i doskonałości artystycznej. Lecz w tym mistrzostwie zatracił gotyk urok świeżości na poły ludowej sztuki romańskiej, jej siłę emocjonalną i wzruszająco naiwny światopogląd. Rozkwit sztuki gotyckiej uwarunkowany był rozwojem kultury miejskiej i wiązał się z dążeniem do swobody życia społecznego i aktywności intelektualnej. Co prawda, wobec wciąż w Europie panującego ustroju feudalnego, wielu z ówczesnych ideałów nie dało się urzeczywistnić. W XIII wieku rozpoczęła się wewnątrz miast walka między niższymi i najwyższymi warstwami mieszczan. Urzędy królewskie uzyskiwały coraz większy wpływ na życie w miastach. W nie okrzepłym jeszcze nowym społeczeństwie naturalne były tendencje do utrwalania się na pozycjach osiągnięć już dokonanych; stąd też twórczość artystyczną zastępował niekiedy teologiczny dogmatyzm. Lecz jednocześnie, nie mogąc zrealizować swych ideałów, ludzie poszukiwali czegoś „ponadzmysłowego" i wnikali w świat abstrakcyjnych wartości duchowych. Wszystko to znajdowało wyraz w sztuce gotyckiej. I chociaż gotyk stanowi w rozwoju zachodniej sztuki etap przejściowy od średniowiecza do czasów nowożytnych, bliższe renesansu wydają się niektóre formy sztuki romańskiej. W budowlach romańskich lepiej jest wyczuwalny antyczny porządek kolumnowy, klasyczna klarowna kompozycja i plastyczność bryły architektonicznej i rzeźbiarskiej niż w gotyku, a szczególnie dotyczy to klasycznej romańszczyzny we Francji i najlepszych zabytków włoskich z XII wieku. Lecz błędne byłoby mniemanie, że sztuka mogłaby ominąć stadium gotyku w drodze do renesansu, w tym bowiem stadium budziły się w ludziach uczucia, bez których trudno sobie nawet wyobrazić powstanie sztuki renesansowej. Artyści gotyccy z nigdy dotąd nie spotykaną ostrością wejrzeli w wewnętrzny świat człowieka. Rzeźbiarze odtwarzali wrażenia z otaczającego ich świata w sposób graniczący już niemal ze złudzeniem optycznym. Architektura, zwłaszcza gotyckie katedry, świadczy o potężnej i śmiałej inwencji swych trzynastowiecznych budowniczych. Nawet Brunelleschi, twórca słynnej kopuły katedry we Florencji, wydaje się nam nie tyle świetnym architektem renesansu, ile raczej dziedzicem twórców owych wspaniałych katedr.

Od chwili upadku imperium rzymskiego, od zakończenia epoki antyku, upłynęło

zaledwie jedno niepełne tysiąclecie, a narody Europy zdołały w tym okresie stworzyć własną swą kulturę. Ludzkość weszła w nowy etap rozwoju, nie opierając się już ani na ubóstwianiu otaczającej człowieka natury, ani też na ubóstwianiu człowieka, jako tej natury najdoskonalszego tworu. Sztuka usiłowała raczej wyrażać te jego duchowe siły i zdolności, które pomagały mu zapanować zarówno nad światem zewnętrznym, jak i nad własną psychiką. Niekiedy wprawdzie twórczość artystyczna odrywała się przy tym od rzeczywistości, pogrążając się w świecie marzeń lub spekulacji, lecz pamiętać należy, że na tym szczeblu rozwoju zadanie sztuki polegało przede wszystkim na zaspokojeniu estetycznych potrzeb osobowości już wprawdzie w/kształconej, lecz wciąż jeszcze związanej z określającą ją wspólnotą. Sytuacja ta rzutowała w stopniu decydującym na zadania i charakter poszczególnych dziedzin sztuki.

W muzyce sytuacja ta przejawiła się w rozwoju chóru, wyrażającym uczucia gminy (przeciwnie niż idealny chór z tragedii greckiej). Od XIII wieku rozpoczął się, przede wszystkim we Francji, rozwój nie znanej w muzyce antycznej polifonii. Przed ówczesną architekturą zachodniej Europy stanęło zadanie stworzenia rozległego wnętrza, czyli artystycznie ukształtowanej i ze wszystkich stron ograniczonej, lecz dynamicznej, trójwymiarowej przestrzeni; także i to otworzyło nowe artystyczne perspektywy, jako że starożytni greccy budowniczowie zamieszkałych przez bogów świątyń układów takich nie znali. Postać człowieka w sztukach plastycznych uległa zasadniczej przemianie, zatracając wewnętrzną równowagę i opanowanie, cechujące antycznych bohaterów. Obecnie zaczyna się liczyć już nie to, co człowiek może ogarnąć jednym spojrzeniem i oddać słowem lub gestem, ale to, co pozwala mu uczestniczyć w zjawiskach przekraczających granice bezpośredniego postrzegania.

Rainer Maria Rilke przetłumaczył poetycki tekst jednego z późnośredniowiecznych kazań, w którym rozpłomieniona miłością Maria Magdalena to wzywa do siebie ukochanego i całą duszą wybiega mu na spotkanie, to znów zaklina: „Uciekaj, najmilszy, niczym sarna, niczym młody jeleń". Starożytni odczuwali nieprzeparte pragnienie zbliżenia się do przedmiotu swej namiętności, napawania się jego widokiem i zamykania go w objęciach. W średniowieczu natomiast kochający stronił od obiektu swych marzeń, z obawy, aby uczucie nie oddaliło go od najwyższych celów. W starożytności emocja równa była zawsze siłom, jakie ją wywołały, bohater antyczny odpowiadał ciosem na cios, a przy tym jego każdy krok odpowiadał jakiejś życiowej konieczności. Człowiek średniowiecza czuł w sobie nadmiar sił i w działaniu często kierował się szczytnymi, abstrakcyjnymi pojęciami honoru, wierności lub wielkoduszności. Czasy dumnego wyizolowania jednostki już się skończyły, człowiek wszedł w stadium ożywionych wzajemnych oddziaływań i kontaktów ze swymi bliźnimi, w stadium nieustannej, ruchliwej aktywności.

W malarstwie powstawały teraz obrazy, w których postaci ludzkie przedstawiano w ich wzajemnym ustosunkowaniu. Malarstwo w sposób pełniejszy niż rzeźba mogło ukazywać nie tylko życie ludzi, lecz także ich postawę wobec świata. Artysta starożytny, odtwarzając gwałtowny ruch lub nawet namiętność walki, pozostawiał jej poszczególnych uczestników rozdzielonych, a i artyści Bizancjum byli pod tym względem jeszcze bliscy antyku. W okresie, który nastąpi po renesan-

II, 128, 129 130

por. I, 110 II, 13

por. I, s. 11 sie, artyści ujmować będą dynamiczne sceny w sposób wręcz odmienny, wiążąc przedstawione postaci ścisłym, wzajemnym kontaktem. Tego rodzaju rozwiązania nie byłyby możliwe, gdyby nie opierały się na nowych poglądach, do powstania których niemało przyczyniło się średniowiecze — mimo iż na pierwszy rzut oka dekoracyjna kompozycja gotycka wydaje się całkowitym zaprzeczeniem malarstwa nowożytnego. Przytoczone przykłady przekonują nas w pełni, jak wielkie znaczenie historyczne miał okres gotyku dla rozwoju sztuki światowej, zmierzającej w kierunku nowoczesnego realizmu.

VII. SZTUKA RUSKA W OKRESIE ŚREDNIOWIECZA

Gdy tak idę, piękny młodzian,
Joasaph, królewski syn
przez zielonych dębów las,
gdzie gęstwina taka drzew.
I tak dumam w sercu swym,
A kwiatuszki przy tych drzewach
mówić ze mną zaczynają.
Nadlatują także oto
ptaki z niebiańskiego raju,
zaczynają ślicznie śpiewać,
bowiem chcą mi czas umilić.

Pieśń pobożna o synu królewskim Joasaphie

Romańszczyzna i gotyk wywarły decydujący wpływ na sztukę średniowiecza w zachodniej Europie,.natomiast rozległe tereny wschodnioeuropejskie nie miały z tymi stylami żadnego kontaktu. Gotyk dotarł do wschodnich wybrzeży Bałtyku, lecz dalej, na wschód od dwudziestego południka, nie spotykamy już spiczastycii gotyckich wież ani jednego nawet ostrołuku.

Przez całe stulecia w Europie Wschodniej dominował Kościół grecki, wyciskając na sztuce tamtejszej piętno bizantyjskiego dziedzictwa. Niemniej wschodnioeuropejskie narody, choć ze względów wyznaniowych i różnych innych nie zawsze utrzymywały bezpośredni kontakt z Zachodem, wzięły przecież żywy udział w kształtowaniu się zasadniczych problemów średniowiecznej sztuki. Obydwa te ogromne skupiska ludów opierały się przy tym na własnych doświadczeniach dziejowych i każde rozwiązywało nowe zadania zgodnie z własnym historycznym rozwojem.

Wschodnie przygraniczne tereny Europy narażone były nieustannie na ataki plemion koczowniczych i spragnionych podbojów wodzów azjatyckich. W wyniku tych napaści zahamowany został postęp gospodarczy i społeczny, utrudniony swobodny rozwój handlu i rzemiosła w miastach. Lecz nie pociągnęło to za sobą zastoju artystycznego. Kultury narodów zarówno wschodniej, jak i zachodniej Europy kształtowały się w okresie średniowiecza w oparciu o spuściznę antyczną: na Zachodzie przeważały tradycje rzymskie, na Wschodzie natomiast, dokąd wpływy imperium rzymskiego prawie wcale nie docierały, podstawowe znaczenie miało dziedzictwo greckie, a do pewnego stopnia również sztuka starego Orientu. Już pobieżny rzut oka na sztukę wschodniej Europy pozwala na stwierdzenie, że zasługuje ona na uwagę historyków sztuki w tej samej mierze, co styl romański i gotycki.

Spośród narodów wchodzących obecnie w skład Związku Radzieckiego jedną z najstarszych kultur legitymują się Ormianie. Prace wykopaliskowe, przeprowadzone niedawno w Karmir-Blur pod Erywaniem, ujawniły zabytki tzw. kultury Urartu z IX—VII wieku p.n.e., przypominające pod wielu względami sztukę starożytnej Asyrii z tego samego okresu. W Garni, na wschód od Erywania, zachowały się szczątki świątyni o potężnych kolumnach jońskich, zbudowanej w I wieku n.e. przez legionistów rzymskich. Największe znaczenie wśród owych najstarszych zabytków artystycznych Armenii mają bazyliki oraz kościoły kopułowe z VI—VII wieku n.e.

Budowniczowie ormiańscy, którzy stworzyli wspaniały, jednokopułowy kościół Gajane w Eczmiadzynie, podjęli problem architektoniczny analogiczny do rozwiązań bizantyjskich, wychodzili jednak z odmiennych założeń doktrynalnych. Zgodnie z teologicznym pojęciem „Logos", Bizantyjczycy usiłowali wyrazić jedność przeciwieństw: ducha i ciała, przestrzeni i masy, światła i cienia, i w tym celu wznosili nad filarami i łukami lekkie kopuły, a pomieszczenia, które się pod nimi znajdowały, otaczali przejściami i galeriami: w ten sposób przepajali kamień wyrazem uduchowienia. Budowniczym ormiańskim owa dialektyka nie była natomiast znana, w Armenii panował monofizytyzm, przyznający Chrystusowi naturę jedynie ludzką. Ormiańskie kościoły kopułowe wydają się wykute z jednej bryły, przestrzeń wokół ołtarza i przedsionki wyglądają jakby były wyżłobione w murze. Rozwiązanie to, opierające się na tradycjach orientalnych, jest z natury prostsze — przy czym prostota nie odbiera budowli harmonii, podkreślonej przez zgrabne związanie sylwety kopuły ze szczytami fasad, przez rytm oświetlonych ścian i na przemian ocienionych nisz oraz przez rytmiczny układ okien. Ozdobiony
II, 133 płytami czerwonego tufu kościół w Gajane odznacza się wyjątkowo szlachetną elegancją i stanowi arcydzieło sztuki architektonicznej.

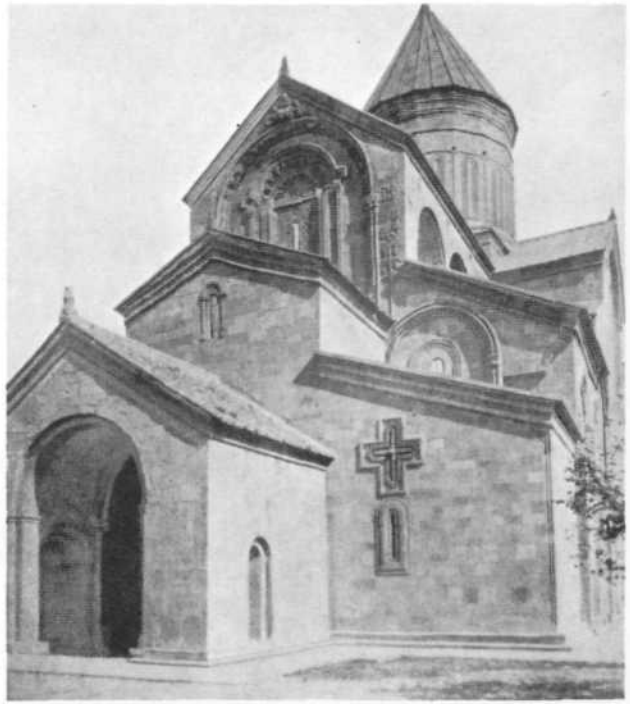
Podboje arabskie wyrządziły kulturze ormiańskiej wielkie szkody, lecz w IX wieku, w okresie rządów Bagratydów, Armenia rozkwita na nowo. W eposie ,,Dawid z Sassunu" opiewa lud bohaterskiego obrońcę wolności. W X wieku w oparciu 0 tradycje syryjskie i w pewnej mierze bizantyjskie rozwija się ormiańska miniatura, by dojść do szczytowych osiągnięć w XII i XIII stuleciu. Na dworze władcy cylicyjskiego pracował artysta malarz Toros Roślin, którego rękopisy odznaczają się niezwykłą subtelnością. Na szczególną uwagę zasługuje grupa armeńskich miniatur ludowych, naiwnych, swobodnych i jaskrawych. Prymitywu tak czystego nie spotkamy poza tym nigdzie, chyba tylko wśród miniatur romańskich.

Równolegle ze sztuką Armenii rozwijała się twórczość w Gruzji. Kraj ten w XI 1 XII wieku zdołał uwolnić się od najeźdźców arabskich, król Dawid i królowa Tamara rozszerzyli tereny swego panowania od Morza Czarnego aż po Morze Kaspijskie. W XII wieku Szota Rustaweli stworzył bohaterski poemat „Witeź w tygrysiej skórze". W tym samym czasie rozwija się gruziński rodzimy styl architektoniczny, podczas gdy zabytki wcześniejsze, jak na przykład kościół Dżwari (Św. Krzyża) w Mcchecie (koniec VI w.), przypominały jeszcze typ budowli armeńskich. Gruziński kościół o krzyżowej kopule opiera się wprawdzie na tych samych założeniach co w Armenii, lecz przy tym różni się od ormiańskiego za-
por. II, 134 sadniczo. Możemy to wyraźnie stwierdzić przez porównanie katedry Swe-
i 133 -Czchoweli w Mcchecie z kościołem Gajane: budowla gruzińska zasadza się na

132 Andrzej Rublow, Święta Trójca

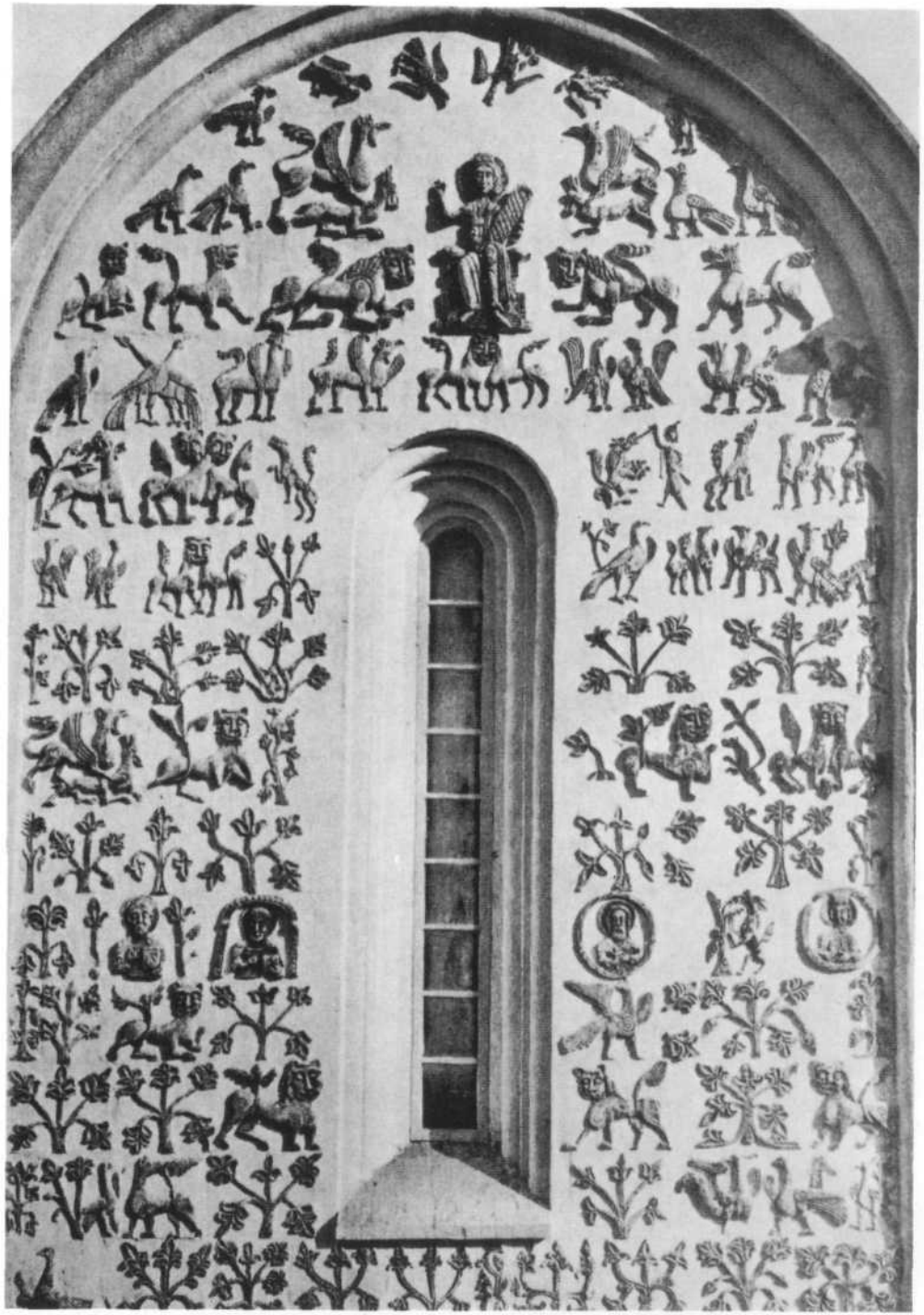
133 Kościół Gajane w Eczmiadzynie

134 Katedra Sweti-Czchoweli Mcchet

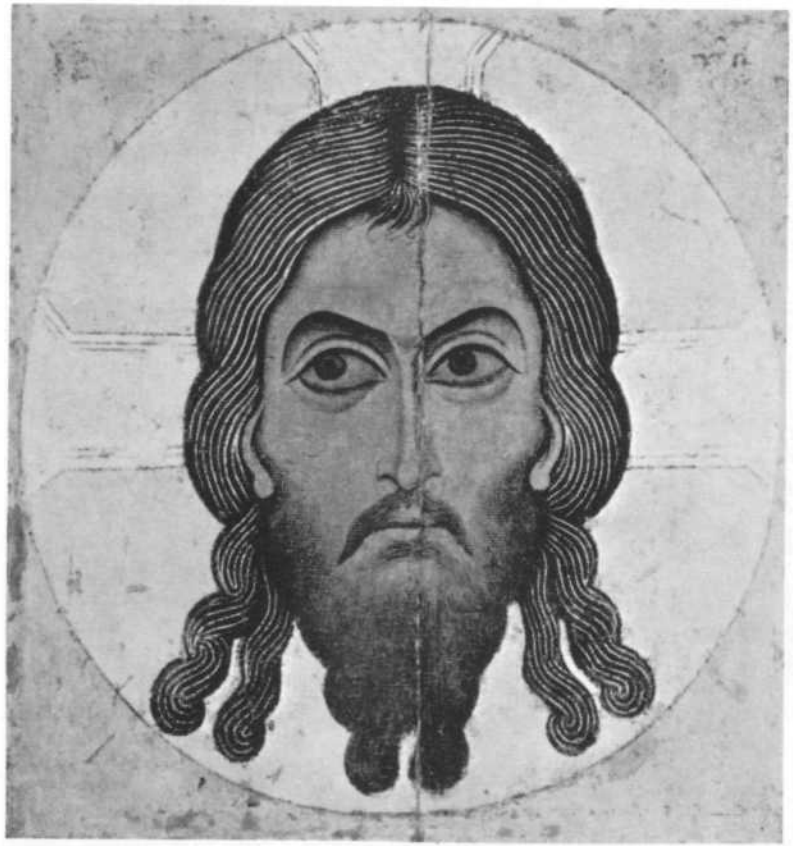


135 Narodziny Chrystusa, fragment fresku w kościele w Deczanach, Serbia

136 Cerkiew Pokrowa nad Nerlą pod Włodzimierzem



137 Król Dawid w otoczeniu zwierząt, płaskorzeźba z soboru Św. Dymitra we Włodzimierzu



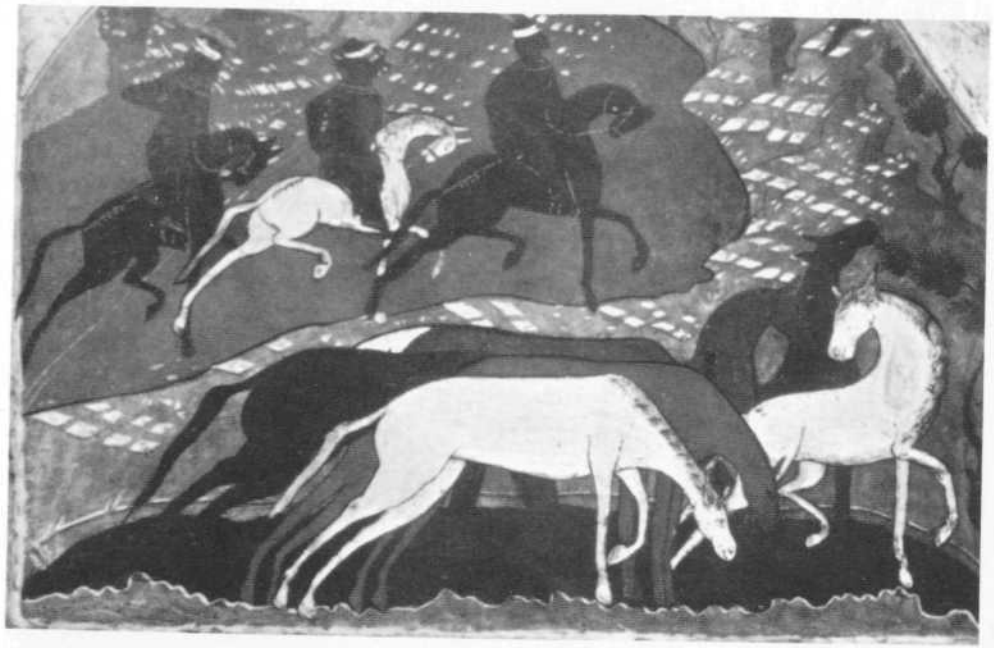
140 Kościół Wasyla Wielkiego. Psków

138 Ikona z Chrystusem

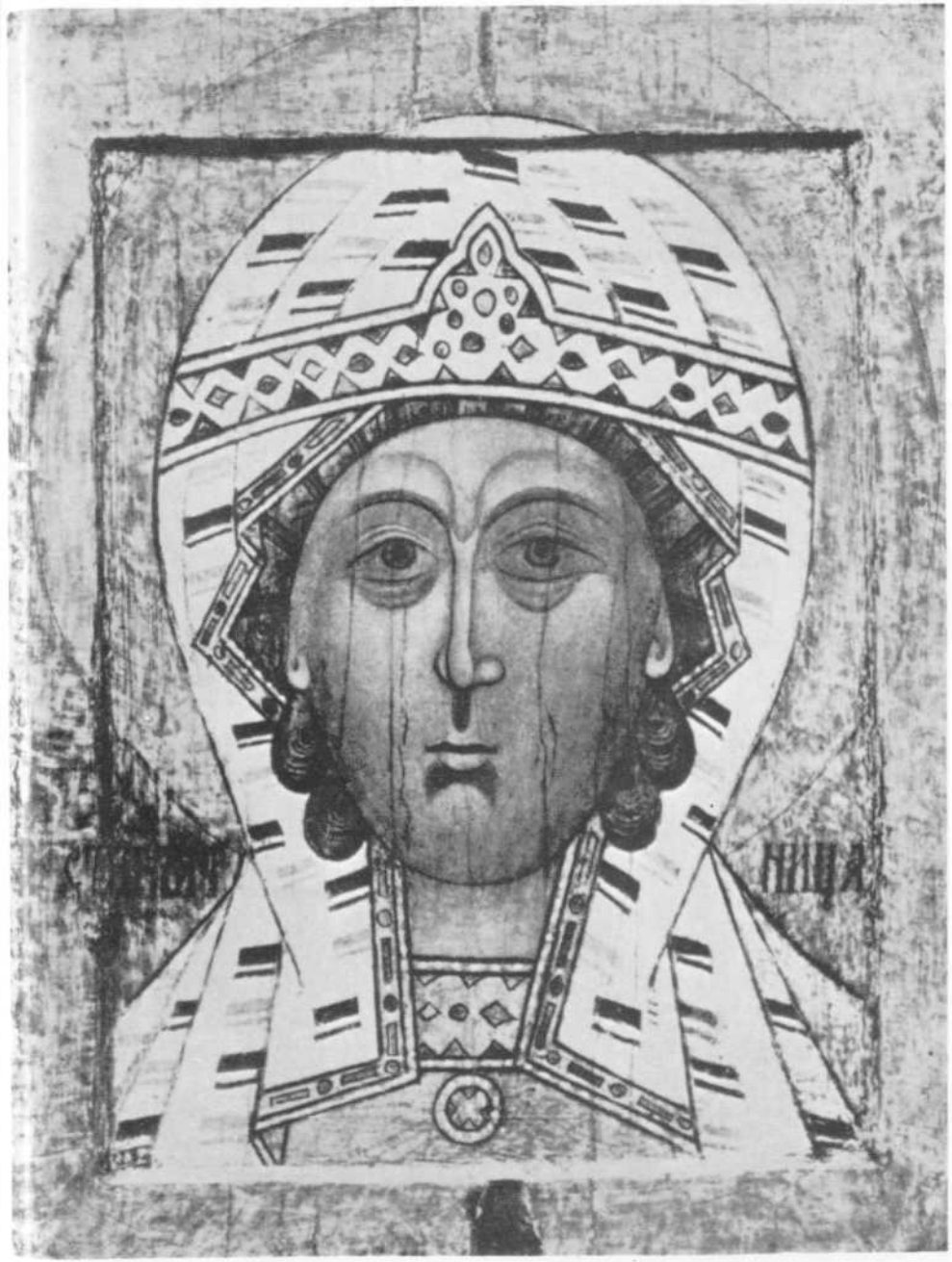
139 Dwa inicjały z tzw. Ewangeliarza Florowa

141 Teofan Grek, Noe (?), fresk w cerkwi Spasa Preobrazenija w Nowogrodzie

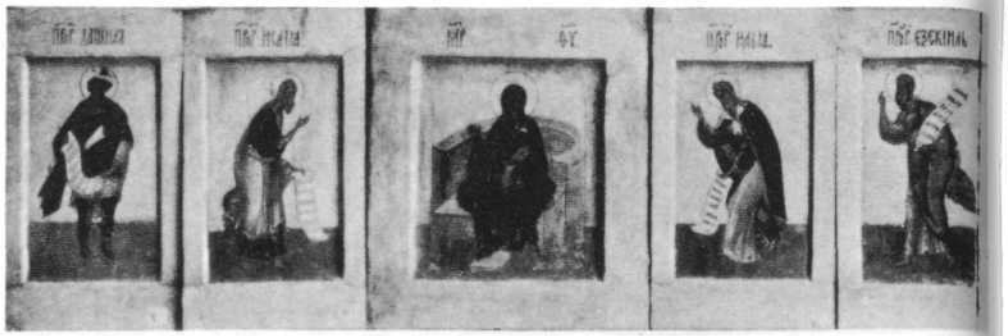
142 Mędrcy ze Wschodu, fragment freski) ze sceną Narodzin Chrystusa, cerkiew Uspieńska w Wołotowie pod Nowogroderj



143 Konie u wodopoju, fragment ikony Flora i Ławra, szkoła nowogrodzka



144 Pątnica Prakseda, szkoła nowogrodzka

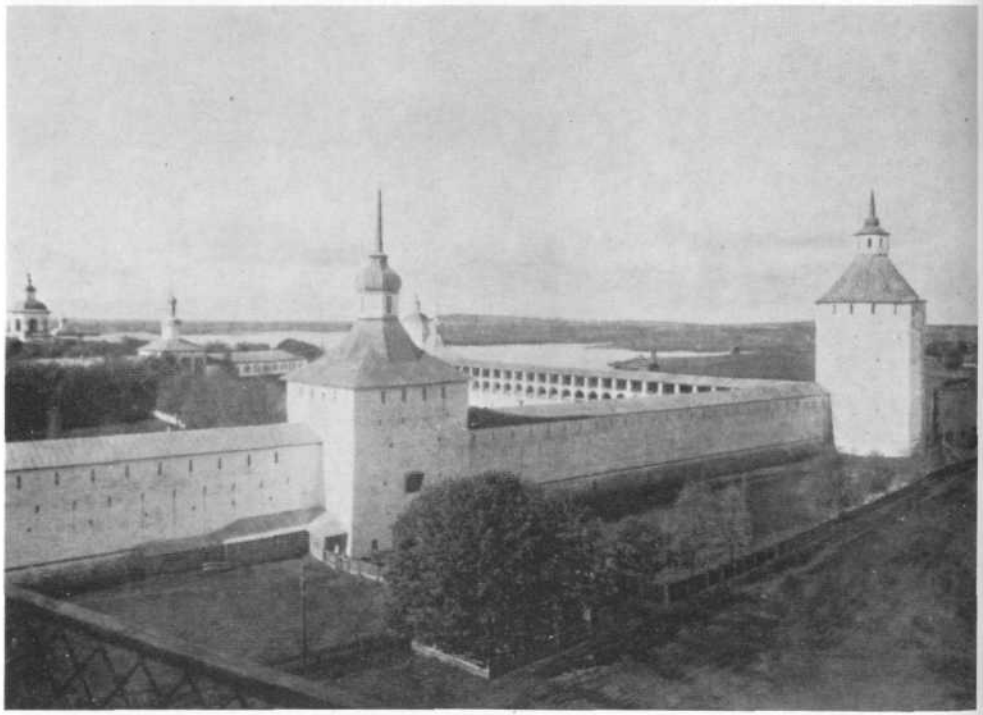


145 Prorocy, fragment ikonostasu

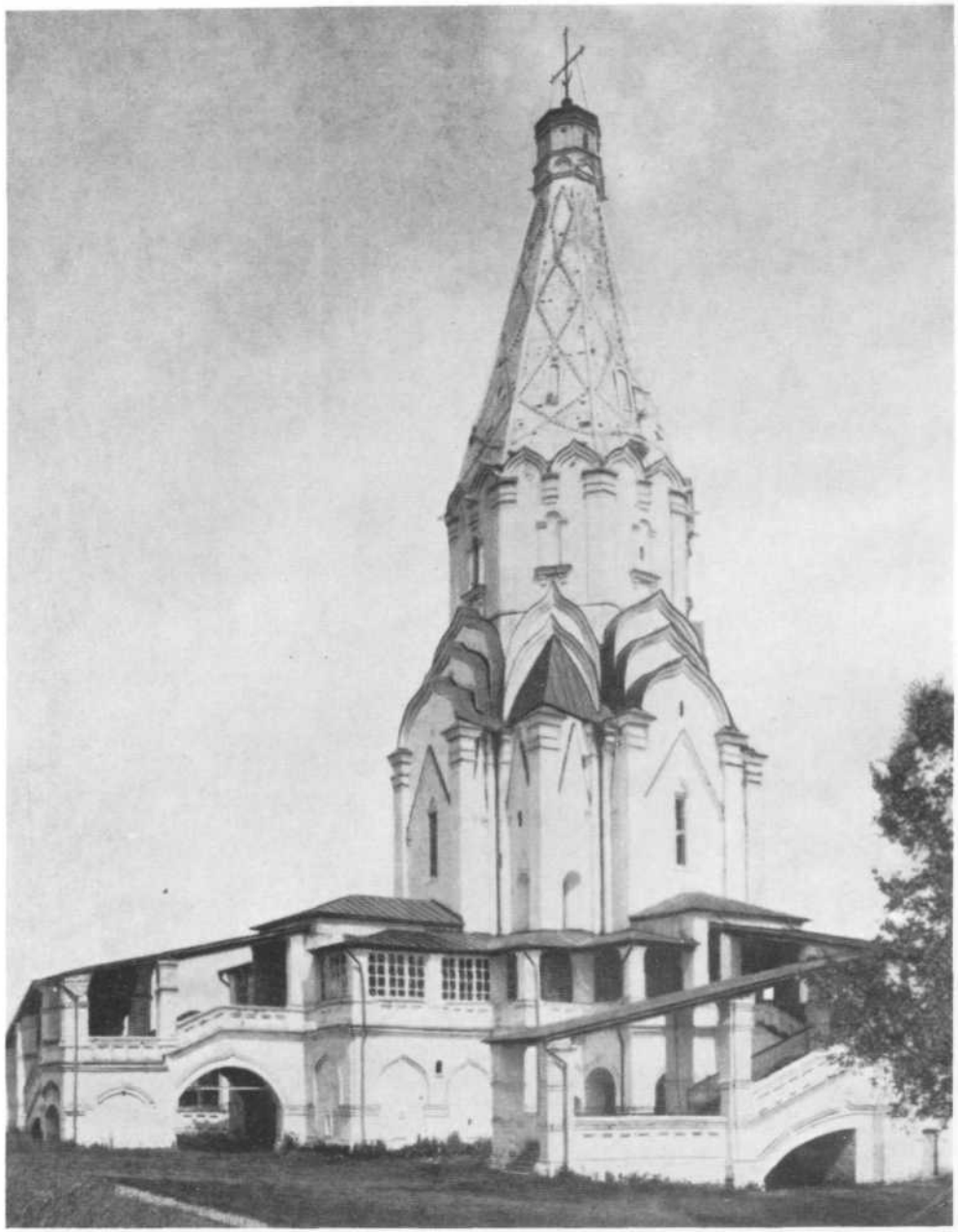
146 Sw. Dionizy, Sergiusz i Aleksy, fragment ikony metropolity Aleksego

147 Święte niewiasty, fragment ikony

148 Kreml w Moskwie, wg sztychu z XVIII w



149 Klasztor Cyryla Bietozerskiego



150 Cerkiew Wozniesieńska w Kołomienskoje pod Moskwą

151 Złożenie do grobu, ikona szkoły północnej

koordynacji samodzielnych elementów budowlanych. W obydwu przypadkach mamy do czynienia ze strzelistą architekturą, z bębnami koput szczególnie smukłymi, co przywodzi na myśl styl romański, lecz w kościele gruzińskim środkowa <opuła jest punktem dominującym. Swoistą cechą kościołów gruzińskich są bogate, kamienne ozdoby fasad: ogromny krzyż oraz obramienia okien i arkad, wykonane niezwykle precyzyjnie i poddające się delikatnej grze świateł i cieni. W przeciwieństwie do architektury romańskiej na Zachodzie, budowlane ozdoby nigdy tu nie naruszają płaszczyzny muru. Między X i XIV wiekiem rozwinęła się w Gruzji także rodzima szkoła malarstwa monumentalnego, wielką wagę artystyczną posiadają również wyroby ze srebra, cyzelowane i emaliowane okucia ikon i krzyży, które obnoszone były w procesjach.

W okresie rozwoju sztuki średniowiecznej we wschodniej Europie Bułgaria i Serbia stanowiły tereny samodzielne. Architektura serbska i macedońska w XI i XII wieku wykazuje podobieństwo po części do stylu bizantyjskiego, po części zaś do włoskiego stylu romańskiego. Kościół w Graczanicy z XIV wieku, o zachowanych pięciu bizantyjskich kopułach, jest jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalnie lekki i dynamiczny. Najświetniejsze zabytki bułgarskiego i serbskiego malarstwa monumentalnego pochodzą z XIII i XIV wieku: w Bułgarii w Bojanie (1259), w Serbii w Studenicy (1314), Graczanicy (ok. 1320) i wielu innych miejscowościach. Na pierwszy rzut oka można by przypuszczać, że owe malowidła ścienne wywodzą się z kanonu tradycji bizantyjskich, w istocie jednak są bardziej dynamiczne i ekspresyjne. Podobne ożywienie spotykaliśmy w Konstantynopolu jedynie na początku XIV wieku. Malowidła ścienne w Deczanach należą do szkoły króla Milutina. Ściany pokryte są licznymi, niezwykle dramatycznymi scenami z życia Jezusa i różnych świętych. W *Narodzinach Chrystusa* ileż wyrazu zamknięto w gestach kobiety, która trzyma dziecko, i tej drugiej, nalewającej wodę do dzbana. Uwagę zwraca tu przede wszystkim zgodny rytm obydwu sylwetek określonych zdecydowanym konturem — takich cech malarze bizantyjscy z tego samego okresu jeszcze nie znali i można w owych freskach dopatrzyć się próby stworzenia samodzielnej szkoły artystycznej. Najazd Turków, który nastąpił w tym samym czasie, gdy sztuka na Zachodzie zaczynała kroczyć własnymi drogami, zadał rozwojowi serbskiego malarstwa najdotkliwszy cios i przyniósł mu niepowetowane straty.

II, 135

Szkoła rosyjska była w stosunku do pozostałych artystycznych środowisk we wschodniej Europie w tej korzystnej sytuacji, iż przez wiele stuleci mogła się rozwijać bez jakichkolwiek przeszkód. Sztukę rosyjską stworzył lud zamieszkały na ogromnych obszarach wschodniej Europy, który w zaciętej walce z wrogami zewnętrznymi,zdołał stworzyć własne i potężne państwo narodowe. Wykorzystywano tu doświadczenia sąsiednich krajów, tworząc jednocześnie własną, rodzimą tradycję. Twórczość artystyczna była w Rosji zawsze ściśle związana z życiem narodu, odzwierciedlała dobitnie jego pogląd na świat, ideały etyczne i cechy charakteru i dlatego rosyjskim artystom przypadło w udziale stworzenie podwalin szkoły narodowej.

W zaraniu dziejów rozwój Słowian wschodnich przebiegał podobnie jak u innych ludów barbarzyńskich, które w okresie wielkiej wędrówki ludów rozprzestrzeniły

się w całej Europie. W początkach tego rozwoju powstało potężne państwo kijowskie. Z końcem X wieku wschodni Słowianie przyjęli chrześcijaństwo z Bizancjum i przyswoili sobie najwybitniejsze osiągnięcia bizantyjskiej kultury. Państwo Rurykowiczów nastąpiło po okresie feudalnego rozdrobnienia, który charakteryzowało istnienie samodzielnych ośrodków — na przykład Włodzimierz, Riazań, Nowogród, Psków i wiele innych. Najazd Tatarów w XIII wieku rozwój ten wprawdzie zahamował, lecz nie skruszył sił oporu narodowego, a nieustanna groźba dalszych wrogich napaści przyspieszyła proces unifikacji państwa. W latach walk wyzwoleńczych, pod wodzą książąt moskiewskich, naród rosyjski oddawał się również kształtowaniu własnej swojej sztuki. Moskwę ozdobił wówczas Kreml, a malarstwo ikonowe doszło do rozkwitu nie spotykanego w żadnym innym wschodnioeuropejskim kraju. Scentralizowane państwo rosyjskie popierało usilnie rozwój narodowej twórczości, ale stopniowo absolutyzm jął przybierać formy okrutnego, orientalnego despotyzmu, wzmagając ucisk pańszczyźniany i podporządkowując sobie zarówno Kościół, jak i sztukę. W XVI i XVII wieku dogmatyzm i nietolerancja przeciwstawiają się wszelkiemu nowatorstwu, przede wszystkim tendencjom przenikającym z Zachodu, twórczość zostaje podporządkowana szablonowemu rzemiosłu. Ostateczny cios ruskiej sztuce, bliskiej już zresztą ostatecznego upadku, zadały reformy Piotra Wielkiego na początku XVIII wieku.

Rozwój sztuki ruskiej ulegał silnemu wpływowi oficjalnej ideologii książąt lub caratu; opierając się na doświadczeniach absolutyzmu bizantyjskiego, panujący wykorzystywał sztukę do umocnienia swego autorytetu, jako przedstawiciela Boga na ziemi. Od starych miast, takich jak Kijów lub Włodzimierz poczynając, aż po moskiewski Kreml z jego wspaniałymi soborami i skarbcami, dwór dyktował kierunek rozwoju artystycznego. Równocześnie sztuka ruska była związana z Kościołem ortodoksyjnym i bizantyjską dogmatyką kościelną, wchodząc niejako w skład ówczesnych praktyk religijnych.

Nie tak wyraźny, lecz bardzo dla sztuki ruskiej znamienny był jej nurt plebejski, przejawiający ideologię wrogą Kościołowi. Dawne pogańskie elementy przetrwały w świadomości ludu bardzo długo, przekształcając się z biegiem czasu "w pełne poezji odczucie natury i w ufny stosunek do świata, jakże daleki od surowej, klasztornej ascezy. Jeszcze później zaczęły w Nowogrodzie i Moskwie powstawać sekty, oparte po części na pogańskim panteizmie, podkopujące autorytet Kościoła. Kościół przy pomocy państwa w okrutny sposób dławił ów ruch i nie dopuścił w Rosji do reformacji, lecz przecież sekty przyczyniły się do wzbogacenia sztuki, głosząc iż człowiek może zwracać się do Boga bez pośrednictwa duchowieństwa. Ruskie piśmiennictwo było w zasadzie domeną Kościoła — wykształcenie stanowiło przywilej duchowieństwa. Większość artystów wywodziła się ze stanu duchownego. Lecz i lud ruski, a zwłaszcza ruscy chłopi, wyrażał w sztuce swoje ideały i zamiłowania artystyczne. Ruscy kronikarze wiele zawdzięczali poglądom ludowym, a najpiękniejszy epos ruski, „Słowo o wyprawie Igora", jest dziełem wykształconego poety dworskiego, który jednak ulegał również wpływom poezji ludowej. W ruskich legendach o bohaterach, które krążyły wśród ludu, wyraźnie ujawnił się narodowy rosyjski charakter, w którym realizm wiąże się z żywą wyobraźnią, umiejętność stąpania obu nogami po ziemi — z wrażliwością estetyczną, a więź świadomej jednostki z masami — z potępieniem wybujałego egocentryzmu. Elementarna siła twórczości ludowej wycisnęła piętno na wielu rosyjskich arcydziełach. Architekci często na kościoły i klasztory przenosili motywy dekoracyjne typowe dla chłopskich chat, niekiedy całe świątynie i pałace książąt lub carów budowano na wzór wiejskich drewnianych blokhauzów. Najlepsze rosyjskie ikony noszą humanistyczne znamię dobra, piękna i bohaterstwa, wywodzące się z pojęć ludu pracującego.

Ludowe poglądy zmieniały w Rosji oblicze chrześcijańskich dogmatów i zasad. Nie powstawały tu szkoły filozoficzne, nie było uczonej scholastyki ani metafizyki. Staroruska literatura zajmowała się nie tyle zagadnieniami bytu, co normami ludzkiego postępowania, przyoblekając je w formę poetyckich legend. Nigdy też nie zapominano o wychowawczym i dydaktycznym znaczeniu sztuki, zmysł moralny niemało się przyczynił do ukształtowania się narodowych ideałów. W arcydziełach dawnej sztuki rosyjskiej z okresu największego jej rozkwitu były to przede wszystkim ideały dobra, życzliwości i tolerancji, bardzo odległe od bizantyjskich rygorów, ascetycznej surowości orientalnych pustelników czy nauk Kościoła katolickiego, według których człowiek powinien cierpieć za popełnione grzechy.

Zarówno w zwięzłych zapiskach ruskich kronikarzy, jak i w entuzjastycznych opisach arcydzieł sztuki lub relacjach z podróży do zamorskich krajów dostrzegamy wyraźne poczucie piękna i zainteresowanie wszelką doskonałością i harmonią. Sztukę bizantyjską cechował zawsze swego rodzaju dogmatyzm, zwłaszcza po zwycięstwie, jakie ortodoksyjni czciciele ikon odnieśli nad obrazoburcami: zadanie artystów polegało tam na ukazywaniu tego, o czym pouczał Kościół, na umacnianiu wiary. Natomiast sztuka rosyfska uczestniczyła w uroczystym i wspaniałym ceremoniale kościelnym i wzbogacała go nie tyle racjonalnie przekonywając, ile raczej przemawiając do uczuć i radując wzrok. Starowiercy rosyjscy spierali się raczej na tematy liturgiczne niż dogmatyczne, a ponieważ sztuka ruska miała wielkie znaczenie rytualne, umacniała tym samym więź indywidualną ludzi z parafią, nadając równocześnie obrzędom pewne wartości estetyczne.

Sztuka ruska rozwijała się w kraju, który w pewnych okresach z trudem tylko utrzymywać mógł żywe kontakty z państwami sąsiednimi, w zasadzie jednak artystom rosyjskim nie zbywało okazji do korzystania z doświadczeń najwybitniejszych przedstawicieli innych szkół i kierunków. Oczywiście najwięcej zawdzięczali sztuce bizantyjskiej. Od X aż do końca XIV wieku stale pracowali w Rosji artyści greccy, a i później tradycje bizantyjskie ceniono bardzo wysoko. W księstwie włodzimiersko-suzdalskim działali też zapewne artyści romańscy. W Nowogrodzie, utrzymującym handlowe kontakty z miastami hanzeatyckimi, architekci niemieccy uczestniczyli w budowie niektórych partii Kremla. W XV wieku wybitną rolę odegrali na Krerrilu moskiewskim architekci włoscy; przystosowywali się oni tutaj do tradycyjnego typu ruskich świątyń, z drugiej zaś strony artyści moskiewscy przyswajali sobie nie tylko nowe metody budowlane Włochów, lecz także estetyczne poglądy renesansu.

W europejskiej części Rosji i na Syberii zachowało się wiele przedmiotów scytyjskich, przy czym na szczególną uwagę zasługują pełne życia wizerunki zwierząt. Niektóre z nich przypominają późniejsze motywy zwierzęce w sztuce Słowian

wschodnich. Także i wśród zabytków starogermańskich znajdziemy niemało
II, 79 analogii do słowiańskiej sztuki stosowanej, a mianowicie spinek, zapinek i klamer metalowych, ozdobionych najrozmaitszymi fantastycznymi postaciami zwierząt gryfów i innych bajecznych stworzeń. Ale o ile w wyrobach germańskich te podobne do wilkołaków zwierzęta tworzą wzór tak zawiły i skomplikowany, iż niemal nie sposób ich wyróżnić wśród ornamentalnych kół i splotów, o tyle Słowianie każdą postać przedstawiali czytelnie i zawsze łatwo można ją rozpoznać.

Przepych ruskiej sztuki książęcej stanowił jaskrawe przeciwieństwo artystycznego rzemiosła słowiańskich szczepów. Z tego kręgu wywodzi się wzniesiony na wysokim brzegu Dniepru w Kijowie sobór Św. Zofii (1017-1037) o trzynastu pozłacanych kopułach, otoczony otwartą galerią. Wnętrze jego od środkowej kopuły aż po posadzkę zdobią mozaiki i freski, dzięki którym odnosi się wrażenie nieustannej obecności Chrystusa, Marii i licznych świętych. Wyposażenie soboru odbiega pod niektórymi względami od kanonów bizantyjskich. Trzynaście kopuł tej ceglanej budowli łączy się może z tradycjami drewnianej architektury rosyjskiej, w Bizancjum tak wielu kopuł nigdzie nie spotykamy. Oblicza świętych na mozaikach kijowskich, a zwłaszcza na freskach, tchną dobrocią i życzliwością, jakże daleką od surowej i hieratycznej sztuki bizantyjskiej.

Charakterystyczne cechy sztuki ruskiej występują wyraźnie w zabytkach z XII wieku, przede wszystkim w Nowogrodzie i Włodzimierzu. Już współcześni wspominali, że w budowie włodzimierskich kościołów i ich kamieniarskim wystroju z wapienia „uczestniczyli majstrowie ze wszystkich krajów", zapewne wędrowni członkowie różnych zespołów budowlanych, jakich wiele wówczas powstawało w różnych miastach włoskich, francuskich i niemieckich. Niektóre motywy w budowlanej ornamentyce tych kościołów, jak na przykład fryzy półkolistych łuków i miniaturowe arkady, przypominają budowle romańskie w zachodniej Europie. Natomiast takie budowle jak cerkiew Pokrowa nad Nerlą (Opieki Matki Boskiej)
II, 133 posiadają własną specyfikę i reprezentują rosyjski styl budowlany XII wieku,
II, 134 odznaczający się klarowną prostotą i zwartością. Armeński kościół Gajane jest masywny i imponujący, kościół gruziński wystrzela wysoko w górę, jego uroczysta fasada pełna jest majestatu. W bryłach i wieżach katedr romańskich wyczuwamy siłę ruchu i napięcie wzajemnych stosunków pomiędzy poszczególnymi elementami budowlanymi, cerkwie rosyjskie zwracają natomiast uwagę
II, 136 czytelną proporcjonalnością i przejrzystą swą kompozycją. Prostota nie jest tu synonimem ubóstwa, zwartość nie stoi na przeszkodzie harmonijnemu podziałowi, ozdoby budynku nie naruszają szlachetnej płaszczyzny murów. W przeci-
por. II, 12 wieństwie do kościołów bizantyjskich kształty świątyń rosyjskich są wyrazistsze, proporcje jaśniejsze, efekt plastyczny silniej zaznaczony; zarazem wydają się bardziej „wrysowane" w swe otoczenie, stanowią nieodłączną część krajobrazu, lecz nie górują nad nim tak, jak kościół romański. Pod tym względem sobory
por. II, 87 we Włodzimierzu i Nowogrodzie są ze sobą blisko spokrewnione, mimo iż różnią się szczegółami wyposażenia. Kościół nad Nerlą nie nosi piętna ascezy lub surowości, mimo iż służyć miał celom wyłącznie sakralnym. Doskonale usytuowany wśród przyrody, dzięki żywym, radosnym ozdobom zewnętrznym wydaje się całkiem po ziemsku przystępny.

Płaskorzeźby z XII wieku w cerkwiach Włodzimierza wykazują pewne podobieństwo do plastycznych ozdób kościołów romańskich. Repertuar ikonograficzny portali romańskich kościołów, z przedstawieniami Sądu Ostatecznego na tympa-
por. II, 101 nonie, posiada znaczenie wychowawcze i dydaktyczne. Artyści romańscy doszli do wielkich osiągnięć w zakresie plastyczności form, gradacji płaszczyzn i modelunku poszczególnych postaci. Ozdoba przeradza się u nich niekiedy w samodzielny
II, 137 obraz. Efekty, jakie wywołują płaskorzeźby na ścianach soboru Sw. Dymitra
por. II. 23 (Demetriosa) we Włodzimierzu, mają charakter raczej dekoracyjny. Poszczególne wizerunki zwierząt wywodzą się z tradycji orientalnych, zwłaszcza sasanidzkich. Centralnym punktem tej ściennej dekoracji jest postać króla Dawida, grającego na harfie; otacza go rozmaitość ziemskiego stworzenia, wielbiącego Pana wszechświata. Temat ten, zaczerpnięty częściowo z tekstów Psałterza, wybiega poza granice wyobrażeń religijnych, posiada bowiem jeszcze inny i szerszy sens, odpowiadający mitologicznym i panteistycznym wierzeniom ludowym. Program ikonograficzny nie jest w płaskorzeźbach rosyjskich realizowany tak logicznie i konsekwentnie, jak w kościołach romańskich. Rzeźbiarze z Włodzimierza nie pragnęli ani pouczać, ani moralizować, lecz po prostu bawić i cieszyć, niby bajką, dekoracyjnymi obrazami na swych budowlach. Należy też podkreślić, że każda z tych postaci oprócz funkcji tematycznej spełnia wyraźnie dekoracyjne zadanie. Gdy oglądamy te płaskorzeźby z większej odległości, podobizny ludzi i zwierząt utożsamiają się z sylwetkami roślin, a wszystko razem tworzy jednolity ornament.
II, 35 Takie ujęcie dekoracji ściennej zbliża artystów rosyjskich do twórców dywanów wschodnich, lecz muzułmanie nie operowali ideą ładu i harmonii świata, nie realizowali także kompozycji wyraźnie rozczłonowanych na proporcjonalne względem siebie części.

Matkę Boską Wlodzimierską otaczano na Rusi wielkim nabożeństwem. Jej pełna
II, 21 ludzkiego ciepła postać często służyła za wzór artystom rosyjskim, ale mimo wszystko było to bizantyjskie, a nie rosyjskie dzieło sztuki. Lecz już w XII wieku występują w ruskim malarstwie ściennym, a zwłaszcza w ikonach, specyficznie narodowe cechy, przejawiające się zresztą również w architekturze i plastyce dekoracyjnej. W porównaniu z majestatycznie surowym, bizantyjskim Pantokratorem, tym gniewnym, niemal okrutnym sędzią o brutalnych rysach twarzy i wzgardliwie wykrzywionych ustach, Zbawiciel ruski, którego postać wywodzi się za-
II, 14 pewne z Nowogrodu, wydaje się bardziej opanowany, szlachetniejszy i po-
por. II, 138 błażliwszy. Oczy jego są szeroko otwarte, a brwi uniesione, lecz z całego oblicza promieniuje spokój. Podkreśleniem oczu, bardzo dużych w stosunku do wąskich warg, twarz tę pozbawiono piętna cielesności, natomiast dobitnie zaznaczono jej uduchowiony wyraz dobrotliwej sprawiedliwości. Oblicze Zbawiciela skomponowano według zasad spokojnej harmonii w pełni proporcjonalnej, zarys twarzy zbliża się do geometrycznego koła. Broda ma kształt odwróconego stożka, fale włosów na głowie znajdują odpowiednik w puklach brody. W celu spotęgowania dekoracyjności artysta rosyjski ułożył złote pasma włosów w równoległe i regularne rzędy. W zestawieniu z przesadnie ekspresyjnymi twarzami świętych romańskich, ruska ikona z XII wieku wydaje się niemal klasyczna
s. 112 i wyprzedza gotyckiego „beau Dieu" z katedry w Amiens.

Najazd Mongołów zadał w XII wieku dotkliwy cios rozkwitającej właśnie sztuce

ruskiej. Cały kraj został bezlitośnie spustoszony, zerwały się stosunki z Bałkanami, Bizancjum i zachodnią Europą. Wprawdzie nawet w tych czasach nie zamarła w Rosji twórczość artystyczna, ale kraj nie był w stanie podejmować i realizować wielkich przedsięwzięć, zwłaszcza w dziedzinie budownictwa kamiennego. Wiele ikon namalowali wówczas samoucy, których dzieła mówią o nieporadności swych twórców, lecz są wzruszająco bezpośrednie i naiwne. W Psałterzu, pochodzącym z XIV wieku i znajdującym się obecnie w Bibliotece Publicznej
II, 139 w Leningradzie, litera „M" składa się z dwóch postaci rybaków, którzy ciągnąc sieć wymyślają sobie nawzajem od „krowich synów". Mały ów rysunek, zdradzający dużą inwencję, zmysł obserwacji i poczucie humoru, wykonany jest równie
por. II, 78 nieporadnie, jak niektóre malowidła romańskie. Mimo wszystko ten właśnie rodzaj ikon i miniatur rosyjskich urzeka barwnym kolorytem, zamiłowaniem do czystych, świetlistych barw i patetycznym wyrazem.

Pod koniec XIV do początku XV wieku sztuka ruska przeżywała nowy okres rozkwitu. Był to czas, w którym naród rosyjski powstał otwarcie przeciwko Tatarom, zwyciężając ich w historycznej bitwie na Polu Kulikowym (1380) i tworząc podstawy do zjednoczenia poszczególnych, feudalnych księstw w jedno państwo moskiewskie. Moskwa odgrywała decydującą rolę w ówczesnym życiu politycznym. Nowogród i Psków, które uniknęły zniszczenia, a posiadały wielkie bogactwa artystyczne, zachowały wysoką pozycję w dziedzinie sztuki. Tamtejsi bojarowie i kupcy nie żałowali środków na wznoszenie nowych budowli, ozdabiali także kościoły freskami i ikonami. Równocześnie sekty zyskiwały wielu nowych zwolenników wśród rzemieślników i drobnych handlarzy. W sztuce Nowogrodu i Pskowa rysują się tendencje wyraźnie nowatorskie.

W XIV wieku ukształtował się w architekturze Nowogrodu i Pskowa typ małej cerkiewki parafialnej. W Nowogrodzie budowle te miały strome, ośmioboczne dachy. Późniejsze kościoły w Pskowie przypominają swymi półkolistymi absy-
II, 140 dami i krużgankami chłopskie chaty o licznych przybudówkach. Również i fryzy z ukośnie ustawionych cegieł upodabniają je do dzieł sztuki ludowej. Pogodny, ujmujący wygląd owych cerkiewek wielce się różni od przytłaczającej wzniosłości starszych od nich soborów, a układ poszczególnych partii podporządkowanych głównej bryle świadczy o dobrym wyczuciu harmonijnych proporcji. Różni je to
por. II, 90 od budowli romańskich, których absydy są wprawdzie podobnie rozmieszczone, lecz wieże nie podporządkowują się całej sylwecie.

W ostatnim dwudziestopięcioleciu XIV wieku pojawia się w Nowogrodzie Teofan Grek, znakomity artysta rodem z Bizancjum, talentem przewyższający wszystkich ówczesnych malarzy bizantyjskich. W Rosji cieszył się szacunkiem, graniczącym z prawdziwym uwielbieniem. Był to człowiek wykształcony, o wielkim życiowym doświadczeniu, ale przede wszystkim obdarzony niezwykłą indywidualnością twórczą. Teofan doskonałymi i jak na owe czasy niesłychanie swobodnymi środkami wyrazu malarskiego umiał też, jak rasowy kolorysta, nadawać swym dziełom jednolitą tonację, opierając się na dominancie wybranego odcienia. Gdy opuścił ojczysty kraj, znajdujący się wówczas w upadku politycznym i kulturalnym, znalazł w Rosji szerokie pole działalności. Niewątpliwie przejawy nowych tendencji, dostrzegalne już wtedy w pracach artystów rosyjskich, stały się jednym więcej z bodźców jego twórczości.

Spośród fresków Teofana w cerkwi Spasa Prieobrażenija (Przemienienia Pańskiego) w Nowogrodzie największe wrażenie wywołują postaci proroków w bębnie kopuły oraz mnichów na galerii. Teofan zdołał w nich przedstawić tak tragiczne splątanie uczuć, jakiego sztuka średniowiecza przedtem niemal nie znała. Czuje się wprost ponure napięcie duchowych sprzeczności i natężenie siły woli. Freski II, 141
Teofana nie są ani tak spokojne, ani tak powściągliwe, jak to dotychczas było powszechnie przyjęte. Śmiałymi, energicznymi pociągnięciami pędzla osiągał osobliwe efekty plastyczne, łącząc w tym sposobie malowania własne mistrzostwo z tradycjami malarstwa antycznego. Freski Teofana cechuje zdumiewająca świeżość. Wydaje się, że farby nie całkiem jeszcze na nich obeschły. Zasługą Teofana jest wprowadzenie do ściennego malarstwa wyrazu namiętności i ruchu, a także swobodnego traktowania kompozycji.

w XIV wieku w Nowogrodzie wielu miejscowych artystów zajmowało się ozdabianiem budowli sakralnych, przy czym najbardziej godny uwagi jest wystrój cerkwi Uspieńskiej (Koimesis) w Wołotowie. Malarze ci znali widocznie dobrze Teofana, gdyż prace ich wykazują z jego dziełami wiele punktów stycznych. Nie zawsze odznaczają się te prace tak doskonałym jak u Teofana wykonaniem, są za to bardziej bezpośrednie i cieplejsze w wyrazie.

Nowogrodzkie malowidła ścienne z XIV wieku odznaczają się akcją nader dynamiczną. Do scen z życia świętych przenikają żywe, ludzkie namiętności i psychiczne wzruszenia. Również sposób malowania artystów nowogrodzkich charakteryzuje swoboda, jaką możemy spotkać jeszcze tylko w miniaturach karolińskich lub por. II, 83 i 9
freskach z Castelseprio. Postaci obrysowywano żywą, giętką linią, barwne, duże plamy światła kładziono swobodnie i lekko, a tradycyjne treści ikonograficzne nie pozbawiały artystów możliwości bezpośredniej wypowiedzi. Na wołotowskim fresku *Mędrcy ze Wschodu,* stanowiącym część sceny *Bożego Narodzenia,* galo- II, 142
pujące konie i szeroko roztrzepotane na wietrze płaszcze jeźdźców przeniknięte są niepohamowanym ruchem — wyciągnięte ramiona postaci wyrażają silne podniecenie. Dla podkreślenia trójwymiarowości skały znajdującej się w tle, malarz umieścił na pbrazie pasterza grającego na fujarce. Freski z Wołotowa urzekają ciepłymi odcieniami barw różowej i żółtej z refleksami fioletu lub błękitu. Twórcza odwaga, z jaką potraktowano te obrazy, nie zakłóciła bynajmniej precyzji i rytmiczności form. Wykrywamy tu pewną bardzo charakterystyczną cechę szkoły ruskiej, która odróżnia ją od ówczesnego malarstwa bizantyjskiego i serbskiego: jest to zamiłowanie do niemal geometrycznej klarowności formy. Zwłaszcza w omawianym fresku wołotowskim dominują zaokrąglone kontury, wielekroć się powtarzające.

Rozkwit malarstwa ikonowego w Nowogrodzie, trwający przez cały wiek XV, oparty był na osiągnięciach twórców fresków nowogrodzkich w XIV wieku. W ikonach tych oprócz pewnego upodobania do narracyjności można również dostrzec wpływy poezji ludowej, folkloru. Dzieła te odznaczają się niezwykłą doskonałością formalną, a szczególny ich urok polega na żywym, epickim nastroju, jakim są przepełnione. W porównaniu z freskami nowogrodzkimi z XIV wieku malarstwo ikonowe charakteryzuje się jeszcze większą czytelnością form, czystością barw i zdyscyplinowaną kompozycją.

W ikonach *Św. Flora i Ławra* artyści z Nowogrodu wykazują dar obserwacji II, 143

oraz wyczucie piękna w rzeczach nawet najbardziej powszednich, które grupę koni u wodopoju zdolne jest przekształcić w pełen uroku obrazek rodzajowy. Ta umiejętność odtwarzania dostrzegalnego piękna świata przypomina najlepsze ruskie eposy, podania o bohaterach. Stwierdzamy tu nie tylko związek ma-
por. II, 142 larstwa ikonowego ze ściennym, lecz obserwujemy także kierunek rozwojowy stylu ikonowego, rezygnującego ze szkicowego traktowania przedstawień oraz wykazującego dążenie do ściślejszego i bardziej graficznego formowania. Bardzo znamienne jest tu również uwydatnienie rytmu: szybki ruch małych figurek koni w głębi obrazu równoważą smukłe i długie końskie sylwetki na pierwszym planie, a całość kompozycji zamyka wygięta szyja konia po prawej stronie.

II, 144 W obrazie pątnicy Praksedy śledzimy dalszy rozwój cech, uwidocznionych już w wizerunku Pantokratora z XII wieku. Artysta nowogrodzki z XV wieku odchodzi od drobiazgowego studium psychologicznego, ku któremu skłaniał się Teofan,
por. II, 141 a także od jego szkicowego sposobu malowania. Ledwo zaznacza mimikę powiększając nieco oczy, ponadto wzrok nie jest skoncentrowany. Postać świętej jest obrazem wielkoduszności, opanowania i równowagi duchowej — patrzącemu wydaje się, że zdoła mu dopomóc w pokonywaniu jego własnych, wewnętrznych niepokojów. Ponieważ twórca usiłował sprowadzić żywą twarz do prostej, geometrycznej formy koła, święta Prakseda przypomina tu kobiece maski, które w XII wieku ozdabiały kościoły we Włodzimierzu i wywodziły się zapewne z pogańskich wyobrażeń bogini — Matki Ziemi. Prosty ornament chusty na głowie świętej to typowy motyw artystycznego haftu ludowego, którego wyrazisty rytm podkreśla jeszcze bardziej epicki charakter tego obrazu.

Wpływ nowogrodzkiej szkoły malarstwa ikonowego obejmował w XV wieku rozległe tereny północnej Rosji. Epickie podłoże rosyjskiej twórczości artystycznej przejawia się w najlepszych utworach szkół lokalnych jeszcze silniej niż w dziełach powstałych w kręgu głównych ośrodków miejskich. Cierpienia człowieka, smutek jego duszy i udręki ciała były również przedmiotem zainteresowania późnośredniowiecznych artystów na Zachodzie; w Naumburgu mękę Chrystusa ukazano w przejmujący sposób, w repertuarze niemieckiej i francuskiej rzeźby z drzewa dramat Golgoty zajmuje poważne miejsce. Twórcy zachodnioeuropejscy nie wahali się przed odtwarzaniem najbardziej intymnych doznań człowieka, ukazywali na przykład bez żadnych osłonek okrucieństwo tortury
II, 151 fizycznej. Natomiast ruska ikona *Złożenie do grobu* ukazuje cierpienia Matki Boskiej, uczniów i bolejących niewiast z wielkim umiarem. Każda postać uczestniczy w opłakiwaniu, tak jakby brała udział w uroczystym jakimś rytuale, ten religijny obraz utrzymany jest całkowicie w poetyce ludowych „lamentów". Przy całym zróżnicowaniu charakterystyki wszystkie osoby złączyły się w tym samym uczuciu żałoby. Artysta zdołał nadać przejmujący wyraz tej zwartej, rytmicznej kompozycji przede wszystkim dzięki temu, że sam potrafił rozumnie utrzymać się w dystansie. Z psychologicznego punktu widzenia jedną z najważniejszych postaci jest tu Matka Boska, przytulona do głowy martwego syna, jakby miała nadzieję odnaleźć w nim jeszcze oznaki życia. Wspólny smutek wyraża postać kobiety stojącej z podniesionymi rękami, w geście rozpaczy, o wymowie równej przysiędze księżnej, opłakującej w „Słowie o wyprawie Igora" pojmanie małżonka. Skaliste wzgórza w tle podejmują ruch owych wzniesionych ramion.

nadając ludzkiej żałości charakter już niemal kosmiczny. Odwrócona perspektywa sarkofagu nie świadczy bynajmniej o nieporadności artysty, lecz wynika z powszechnie w ruskim malarstwie stosowanego sposobu przedstawiania. Dzięki niej wszystkie postaci, a zwłaszcza spowity w całun zmarły, zdają się występować z płaszczyzny obrazu. Ideowy sens *Złożenia do grobu* podkreślają zestawienia barw. Pątetyczna postać kobiety o wzniesionych rękach spowita jest w płaszcz jasnoczerwony i tej dominancie podlegają wszystkie inne odcienie: nawet na złocistych wzgórzach w głębi obrazu widać czerwone refleksy. Nasyceniem i czystością barw ikona ruska nie ustępuje gotyckim witrażom, ale podczas gdy baśniowy i fantastyczny koloryt witraży wykazuje dążenie do efektów dekoracyjnych, *Złożenie do grobu* przy całej swej barwnej intensywności zmierza w kierunku tonacji jednolitej: wszystko podporządkowuje się tu głównemu emocjonalnemu akcentowi czerwieni płaszcza owej kobiety. Toteż niemal spektralna czystość kolorów nie przeszkadza ich harmonijnemu współbrzmieniu.

Z początkiem XV wieku decydujący wpływ na rozwój kultury i przede wszystkim sztuki narodowej wywierała Rosja centralna, w pierwszym rzędzie Moskwa. Stąd rozpoczęła się zaciekła walka z Tatarami, tu znajdowało się centrum zjednoczenia całego rosyjskiego narodu, stąd też wzięła początek kolonizacja leśnych północnych połaci, w zagospodarowaniu których wielkie zasługi położyły rosyjskie klasztory, zwłaszcza klasztor Św. Trójcy w Sergiejewie (obecnym Zagorsku) pod Moskwą.

W wieku XIV moskiewska szkoła malarska nie mogła się jeszcze równać z nowogrodzką, była od niej słabsza i mniej oryginalna. Lecz już wówczas podejmowano próby wskrzeszenia tradycji księstwa włodzimiersko-suzdalskiego, które książętom Moskwy służyło za wzór w sprawach tak polityki, jak i kultury. Również wpływy sztuki bizantyjskiej coraz lepiej zaszczepiały się na tym gruncie, a przeniesienie się do Moskwy Teofana Greka przyczyniło się walnie do wzbogacenia moskiewskiej szkoły. Wraz z Teofanem pracowali w soborze Błagowieszczeńskim (Zwiastowania) Prochor z Gorodca i Andrzej Rublow, których samodzielności nie osłabił kontakt z. wielkim artystą cudzoziemskim.

Andrzej Rublow (ok. 1360 — ok. 1430) spędził młodość w klasztorze Ławry Troicko-Siergiejewskiej, później zaś był zakonnikiem w klasztorze Andronikowskim, założonym przez jednego z uczniów Sergiusza. Klasztory ruskie były w owych czasach ośrodkami rozwoju kulturalnego, w przeciwieństwie do greckich, gdzie prym wiodła pustelnicza asceza; warunki ówczesne zmuszały mnichów rosyjskich do znacznie bardziej pracowitego i aktywniejszego trybu życia. Między innymi, oddając się studiom i tłumacząc stare dzieła teologiczne, nauczyli się wiele z filozofii późnoantycznej.

Światopogląd i charakter Rublowa ukształtowały się w okresie wielkiego entuzjazmu, który zaraz po zwycięstwie na Polu Kulikowym ogarnął cały naród i który pomógł przezwyciężyć średniowieczne mniemanie, iż cały świat uwikłany jest w „zło", a człowiek jest z natury „grzeszny". Tradycyjnym wierzeniom przeciwstawił Rublow szczytną ocenę człowieka zdolnego zarówno do aktywnej miłości, jak i do głębokiej kontemplacji.

Do najwybitniejszych i najbardziej autentycznych ściennych malowideł Rublowa należą freski w soborze Uspieńskim (Koimesis) we Włodzimierzu, które namalo-

wat wraz ze swym przyjacielem Danitą Czarnym. Odstępując od tradycyjnej wizji Sądu Ostatecznego, skoncentrował się nie na przerażeniu i mękach grzeszników, lecz przede wszystkim na postaciach świętych i sprawiedliwych, spoglądających na sędziego z nadzieją, że dostąpią łaski. W nieskończonej dobroci, wewnętrznym skupieniu i mądrości, jakie przenikają tych mnichów, smukłe kobiety i piękne anioły, ucieleśnił Rublow całe pojęcie moralnej doskonałości, jakie panowało w Moskwie w tych żarliwych latach walki o wyzwolenie narodowe. Najbardziej nas wzrusza łagodne i ufne spojrzenie apostoła Piotra, który w drodze do raju odwraca się ku towarzyszom. Sposób malowania Rublowa w pewnym stopniu przypomina wprawdzie sposób malowania Teofana, lecz takie jego tendencje, jak spokój formy, regularność konturu i krągłość linii, znamionowały malarstwo ruskie jeszcze przed pojawieniem się greckiego mistrza.

II, 132 *Święta Trójca,* malowana dla soboru Ławry Troicko-Siergiejewskiej, jest najdoskonalszym dziełem Rublowa. Ikona ta przedstawia trzy anioły, pod postacią których, jak czytamy w Starym Testamencie, Bóg ukazał się Abrahamowi. Podobny typ ikonograficzny istniał już od dawna w malarstwie bizantyjskim. Unikając przeładowania szczegółami, nadał Rublow rozmowie trzech uskrzydlonych młodzieńców więcej duchowej głębi. Anioł środkowy, oznaczający Chrystusa, dominuje wprawdzie nad pozostałymi, lecz pochyleniem głowy wyraża jednocześnie pokorę. Rękę wyciąga ku stojącej na stole misie z łbem cielęcia, co symbolizuje przyszłą ofiarę Odkupienia i dramat Golgoty. Anioł z lewej strony, utrzymany w postawie bardziej powściągliwej, lekko unosi dłoń w geście błogosławieństwa. Wreszcie, na prawo, trzeci anioł skłania głowę ulegle, jakby przysłuchiwał się dialogowi swoich towarzyszy i całą postawą chciał wyrazić pełną z nimi zgodność. Aniołowie rozmawiają ze sobą, lecz zarazem każdy pogrążony jest w głębokiej zadumie, w każdym dostrzec można żywy i bogaty świat marzeń wewnętrznych. Nad średniowieczną ideą ofiary i pokory odniosła tu zwycięstwo idea przyjaznej jednomyślności i miłości wzajemnej i ten pierwiastek łączy obraz wielkiego rosyjskiego artysty z całą jego epoką. Nie darmo zatem głosi dawna tradycja, ze Rublow namalował tę swoją *Świętą Trójcę* ,,na cześć" Sergiusza, który nakłaniał uczniów do jedności i przyjaźni: te właśnie cnoty stanowiły przecież rękojmię zwycięskiej walki wyzwoleńczej.

Podczas gdy w malarstwie bizantyjskim przeważała zazwyczaj teologiczna abstrakcja, freski nowogrodzkie z XIV wieku były żywsze i bardziej ziemskie. Rublow zdołał w swojej *Świętej Trójcy* połączyć głębię filozoficzną z wizualną ekspresją, urzekający wdzięk z poetyckim rozmarzeniem. Aniołowie jego są tak piękni i czarujący, że wysławianie ,,świata nadprzyrodzonego" przeobraża się tu w afirmację ,,świata doczesnego".

Ikona Rublowa wywodzi się z idei trzech osób Trójcy Świętej, tworzących jednocześnie niepodzielną całość. Teologiczne pojęcie jedności uzmysłowił Rublow za pomocą niewidocznego, lecz wyraźnie wyczuwalnego kręgu, który otacza i oddziela wszystkie te trzy postaci. Koło, jako symbol niebios, zakreśla również płynny i równomierny ruch, który w tej ikonie odgrywa rolę motywu przewodniego. Rezonans jego odnajdujemy w zarysach ciężkiego rękawa anioła środkowego, w drzewku, które się nad nim schyla, a także w miękko zaokrąglonym pagórku. Rytmicznie powtarzające się kontury tworzą przejrzystą siatkę giętkich linii.

Ten zasadniczy temat spotykamy w całej kompozycji w identycznej lub nieco zmienionej formie. Kontemplacja daje tu rozkosz niemal taką samą jak przy słuchaniu muzyki.

Mimo dużego zniszczenia mistrzostwo warsztatu *Świętej Trójcy* i jej czyste, jaśniejące barwy sprawiają ogromne wrażenie. Środkowy anioł ma jasnobłękitny płaszcz na ciemnowiśniowym chitonie. Zestawienie bławatkowych błękitów, jasnych zieleni i złocistych żółcieni dobrze było w Rosji znane dzięki łanom dojrzewających zbóż. Wraz z dziełami Rublowa pod sklepienia kościoła wkraczała kwitnąca przyroda. Przejrzyste, promienne barwy nadawały ikonie wyraz pogody i radości — cech tych nie posiadało ani wcześniejsze malarstwo ruskie, ani malarstwo bizantyjskie o gęstych, zazwyczaj przygaszonych odcieniach. Rublow unikał przy tym wszelkiej pstrokacizny i swe jasne, świetliste kolory zestawiał harmonijnie. Centralny punkt ikon zaznaczony został za pomocą dwóch plam najbardziej nasyconych.

Rublow cieszył się największym uznaniem spośród wszystkich malarzy rosyjskich swojej epoki, już współcześni słusznie widzieli w nim geniusza. Oczywiście w ogromnej mierze oddziaływał na swoich następców i jego wpływ daje się zaobserwować w Moskwie i Nowogrodzie przez wiek XV, a także i później.

Z początkiem XV wieku kształtuje się w Moskwie ikonostas, jako nowy typ malarstwa sakralnego, i od tej pory stanowić już będzie nieodłączną część każdego rosyjskiego kościoła, wywierając silny wpływ na rozwój i charakter całego ruskiego malarstwa. Centralny punkt ikonostasu stanowi „Deisis": Chrystus, królujący na tronie pomiędzy Marią i Janem, pogrążonymi w modlitwie. Wizerunki „Deisis" istniały już także w Bizancjum i te właśnie zalążki dały życie majestatycznej kompozycji ikonostasu rosyjskiego. W najważniejszym i najszerszym rzędzie obrazów wielopiętrowego ikonostasu umieszczano jeszcze, oprócz Chrystusa, Matki Bożej i Jana, archaniołów Michała i Gabriela, apostołów Piotra i Pawła, ojców Kościoła Bazylego Wielkiego i Jana Chryzostoma oraz świętych wojowników i męczenników, Demetriusza z Salonik i Jerzego, zabijającego smoka. Pod „Deisis" znajduje się zazwyczaj już węższy pas z przedstawieniami świąt i wydarzeń z Ewangelii, zaczynając od Zwiastowania aż po Wniebowstąpienie. Nad „Deisis" wiszą ikony Marii z Dzieciątkiem w otoczeniu proroków. W okresie późniejszym dodawano na górze jeszcze jeden szereg obrazów z wizerunkami Boga Sabbaoth oraz postaciami praojców.

Ikonostas powstał w epoce, w której Rosja, ocknąwszy się z wielowiekowego skostnienia, podjęła dzieło zrzucenia obcego jarzma, przy czym jednomyślność ludzi w całym kraju doprowadziła do zwycięstwa. Nic więc dziwnego, ze wyrażona w formach tradycyjnej ikonografii idea ludzkiej wspólnoty stała się myślą przewodnią wspaniałej kompozycji, umieszczonej w kościele na najważniejszym miejscu przed ołtarzem. Święci na ikonostasie ukazywani byli jako orędownicy rodzaju ludzkiego przed tronem Najwyższego, a jego hierarchia odzwierciedlała cały ówczesny porządek społeczny. Znamienne, że ani schemat ściennych malowideł kościoła bizantyjskiego, ani wystrój kościołów romańskich lub gotyckich nie zdołały tak wyraźnie i poetycko ukazać ludzkiej społeczności, która przejęta wspólnym entuzjazmem podlega jednemu rytmowi i przejęta jest jednakowym sposobem myślenia. Oczywiście nie można sprowadzać znaczenia ikonostasu

por. II, 13 i 105, 106

do jednej tylko idei lub ilustracji jakiegoś określonego dogmatu, lecz emocjonalne i artystyczne oddziaływanie tej wspaniałej kompozycji jest bardzo wielkie.

II, 145 Pewne pojęcie o ikonostasach daje nam szereg małych ikon w tak zwanym ikonostasie polowym, gdzie ukazano proroków, zwróconych ku królującej na tronie Matce Bożej. Ikonostas składa się wprawdzie z poszczególnych ikon, tworzy jednak zwartą całość. Można w nim wyraźnie doszukać się podłoża architektonicznego, stanowiącego specyficzną cechę ruskiego malarstwa ikonowego. Te same zasady kompozycji dostrzec też można w obrazach do hymnu „Tobą raduje się wszelkie stworzenie", tworzących jakby miniaturę ikonostasu. Pośrodku takich ikon znajduje się Maria, siedząca z Dzieciątkiem na tronie, w wieńcu jasnobłękitnych promieni i otoczona kręgiem gwardii przybocznej aniołów. Przed tronem Marii składają hołd mnisi i zakonnice, królowie i królowe, a także sprawiedliwi mężowie i niewiasty, cały ten tłum zdaje się intonować hymn pochwalny. Cała scena rozgrywa się w białym kościele o licznych kopułach — symbolu zjednoczenia wszystkich wyznawców pod władzą Kościoła. Wieloosobowa grupa objęta jest

II, 147 potężnym łukiem błękitnego sklepienia niebios. Szesnastowieczne ikony dają dobitne świadectwo zaangażowania ruskich malarzy, umiejących tak żarliwie odtworzyć powszechny entuzjazm, miłość i wiarę wszystkich skupionych wokół tronu Marii.

Idee Rublowa kontynuował w Moskwie w drugiej połowie XV wieku znakomity malarz Dionizy (ok. 1440 aż do ok. 1506). Współcześni chętnie łączyli nazwiska obydwu artystów, lecz w przeciwieństwie do Rublowa Dionizy interesował się raczej sprawami świeckimi. Talent jego wysoko ceniono na carskim dworze, nie umiał się on jednak w pełni podporządkować wymogom stylu oficjalnego. Filozoficzną wnikliwość i subtelną poezję dzieł Rublowa zastąpił hieratyczną reprezentatywnością, przepojoną atmosferą radości z odniesionego zwycięstwa. W miejsce żarliwości Rublowa spotykamy się tu z wyrafinowaną elegancją, graniczącą częstokroć z arystokratycznym zmanierowaniem.

W ikonie *Metropolita Aleksy i życie Sergiusza* ukazał Dionizy wydarzenia z historycznej przeszłości państwa moskiewskiego widziane z perspektywy własnej epoki. Metropolita, współbojownik moskiewskiego księcia, przedstawiony został jako ideał wytrwałości i moralnej dyscypliny, jego odziana w przepyszne szaty postać stoi w uroczystym bezruchu. Również w skrajnych polach ikony, na przy-

II, 146 przykład w scenie *Rozmowy metropolity Aleksego z Sergiuszem,* wyczuwa się uroczystość nastroju. Artysta zdołał tu ukazać kontrast pomiędzy pokornym mnichem Sergiuszem i wyniosłym metropolitą, który prawi mu kazanie z podniesioną ręką. Rytmiczna kompozycja, zakończona w tle paroma lekkimi, niemal

II, 132 zwiewnymi budynkami, przypomina *Świętą Trójcę* Rublowa, niezmiernie w Moskwie cenioną. Lecz melodyjność miękkich linii zastąpiona zostaje u Dionizego formami bardziej surowymi. Ikona malowana jest przejrzyście, niemal akwarelowo, nader rzadko ożywia ją mocniejsza plama koloru.

Na krótko przed śmiercią, w soborze położonego na północy klasztoru Terapontowskiego, namalował Dionizy freski (1500—1502), należące do arcydzieł ruskiego malarstwa monumentalnego. Ścienne te malowidła poświęcone są Marii, lecz nie legendom z jej życia, tak chętnie przedstawianym przez artystów nowogrodzkich, a jej uwielbieniu i chwale, jej kultowi szerzonemu wśród ludzkich

rzesz, błagających ją o wstawiennictwo. Smukłe, subtelne postaci na freskach klasztoru Terapontowskiego nie są już tak dynamiczne, jak malowidła w Nowogrodzie, lecz harmonijne ich i umiarkowane gesty tchną niezwykłym urokiem. Freski Dionizego cechuje niemal drobiazgowość. Barwy rozmieszczone są zgodnie z tradycjami malarstwa ikonowego, ale artysta ponadto umiał odpowiednio zakomponować ogromne płaszczyzny ścienne, nic nie tracąc z radosnej harmonii barw. Kolory jego wydają się jeszcze przejrzystsze niż u Rublowa, szaty jasnoróżowe występują tu na przemian z jasnobłękitnymi lub olśniewająco szmaragdowymi.

Wiek XV był niejako złotym okresem narodowej rosyjskiej szkoły malarstwa ikonowego, które spośród różnych rodzajów sztuk plastycznych wysunęło się na pierwsze miejsce. Najlepsi ówcześni rosyjscy malarze zajmowali się przede wszystkim tą dziedziną, która nieodmiennie należała do wyposażenia bogatych świątyń ufundowanych przez książąt czy klasztornych soborów i cerkwi na przedmieściach lub skromnych, drewnianych cerkiewek wiejskich. Ikony rozpowszechniły się na ogromnych terenach rosyjskiej ziemi: obok Moskwy i Nowogrodu wiele innych miast posiadało własne szkoły malarskie.

Przy przedstawianiu obrzędów liturgicznych artyści rosyjscy musieli przestrzegać pewnych reguł, ustalonych wielowiekową tradycją. Nie wykluczało to jednak wcale wkładu twórczej inwencji artysty, który często w ikonach wyrażał swój własny światopogląd. W rosyjskim malarstwie ikonowym tego okresu niemal nie spotykamy scen tragicznych lub patetycznych, żadnej bajecznej czy mistycznej fantastyki. Wszystkie sceny, niezależnie od tego, co przedstawiają, przepojone są wyraźnie odświętną atmosferą. I bez względu na to, czy oglądamy uroczyste jakieś spotkanie, czy smutny pogrzeb albo walkę sprawiedliwych ze złymi mocami, czy wreszcie cios zadawany niewinnej ofierze — nigdy ten wzniosły spokój nie zostaje zmącony. Ruchy poszczególnych postaci są przeważnie opanowane i lekkie, gesty zrównoważone i zdecydowane, spojrzenia otwarte i ufne. Wszystko, co dzieje się na świecie, odbija się tu na zasadzie wyższej konieczności, nadającej każdemu ukazanemu wydarzeniu znaczenie wewnętrzne. Epicka wizja świata znalazła w malarstwie ikonowym XV w. najpełniejszy wyraz artystyczny.

Mimo że technika rosyjskiego malarstwa ikonowego jest bardzo prosta (białkowa tempera na zagruntowanym kredą tle), twórcy ikon tworzyli z jej pomocą prawdziwe arcydzieła. Sylwetki rysowali wyraźnie, uwzględniając w ich układzie nie tylko równoważność barwnych plam, lecz także symetrię form kontrastowych pomiędzy nimi, i dlatego każda partia zamalowanej płaszczyzny uczestniczy w efekcie całości. Rosyjscy twórcy ikon bynajmniej nie dążyli do wywołania wrażenia trójwymiarowości, odznaczali się jednak subtelnym wyczuciem konturów, raz miękko spływających, melodyjnych, innym znów razem gwałtownych i ostrych, ale zawsze pełnych ekspresji. Głównym urokiem ikon rosyjskich jest ich koloryt. Artyści rosyjscy w XV wieku unikali barw łamanych i matowych czy bladych, przygłuszonych półtonów. Koloryt ikon odznacza się zawsze wielką siłą światła, lecz nie sprawia przy tym nigdy wrażenia bezładnej pstrokacizny; cała skala barw podporządkowana jest dominancie zimnej lub ciepłej, klarowność określonych plam barwnych nie oznacza przy tym rezygnacji z delikatnych tonów przejściowych. Ogólne zaś wrażenie jest pełne pogody i afirmacji życia.

W okresie rządów Iwana III i Iwana IV, gdy dokonało się już zjednoczenie Rosji i powstało scentralizowane państwo rosyjskie, malarstwo ikonowe utraciło wiele z tego entuzjazmu, jaki przenikał je w czasach Rublowa. Coraz większą rolę odgrywa moralizatorski pierwiastek dydaktyczny i symboliczna spekulacja. W XVI wieku ikona rosyjska nawet pod względem formy nie jest już tak doskonała, jak w okresie swej klasycznej dojrzałości. Natomiast miniatura rozwija się dalej wraz ze wszystkimi specyficznymi cechami sztuki ilustratorskiej. W XVI i XVII stuleciu kształtuje się też w Rosji znakomita i w całej swej istocie narodowa forma architektoniczna.

W budowie świątyń moskiewskiego Kremla za rządów Iwana III i jego następców znaczny udział brali Włosi. Główny sobór — Uspieński (Koimesis, 1475—1479) — wzniesiony został przez bolończyka Aristotele Fioravanti, na wzór katedry Uspieńskiej we Włodzimierzu. Alovisio Novi budował sobór Archangielski (Michała Archanioła, 1508), opierając się na elementach porządku klasycznego. Marco Ruffo i Piętro Antonio Solari zbudowali pierwszą świecką kamienną budowlę Kremla: Granowitaja pałata (1487—1491). Dziełem architektów rosyjskich był mały sobór Błagowieszczeński (Zwiastowania, 1484—1489) i cerkiew Rizpołożenje (1485—1488).

Budowa Kremla świadczy nie tylko o wielkim zasięgu architektonicznych możliwości Moskwy, lecz również o umiejętności skupiania sił najróżniejszych twórców wokół wspólnego dzieła. Układ moskiewskiego Kremla nie jest całkowicie symetryczny, żaden budynek nie góruje tam nad pozostałymi w sposób zdecydowany. Widz ocenia wagę poszczególnych części Kremla w zależności od miejsca, z którego patrzy. W obrębie samego Kremla wydaje się, iż każdy budynek stanowi samodzielną, zamkniętą w sobie bryłę, ale z daleka cała zabudowa, nad którą góruje wieża Iwana Wielkiego, łączy się jakby w jednej wielokopułowej katedrze
II, 148 podobnej do kijowskiego soboru Św. Zofii, tego kamienia węgielnego rosyjskiej sztuki. Już zatem w świątyniach kremlowskich o złocistych, cebulowych kopułach spotykamy się z motywem wieży, któremu architektura rosyjska zawdzięcza wiele ze swego uroczystego majestatu. Wyraźniej wystąpi to w nowym typie cerkwi z dachem namiotowym, który ukształtował się z początkiem XVI w. i stanowi przeciwieństwo tradycyjnej, bizantyjskiej konstrukcji kościoła krzyżowo-kopułowego.

Już drewniane budownictwo ruskie stanęło przed problemem połączenia prostokątnego budynku z wieńczącą go namiotową wieżą, z namiotem, rozwiązując go zresztą za pomocą stosunkowo prostych środków. Na początku XVI wieku ów ludowy styl architektoniczny zaczął wpływać również na rosyjskie budownictwo kamienne, przykładowo wymienić tu można cerkiew Wozniesieńską (Wniebowstąpienia) w Kołomienskoje, cerkiew w Djakowie (1547) i najwspanialszą, a zarazem najbardziej skomplikowaną budowlę tego typu, cerkiew
II, 150 Wasyla Btażennego (Basiliosa) znajdującą się na Placu Czerwonym w Moskwie (1550—1560).

Lecz majestatyczne piękno i tryumfująca siła cerkwi w Kołomienskoje nie wyraziły się jeszcze z równą mocą w całej dotychczasowej architekturze rosyjskiej. Działanie architektoniczne polega tu przede wszystkim na stopniowym, niejako naturalnym wzrastaniu budynku od parteru w górę, kształt budowli rozwija się przed

naszymi oczami w sposób niezwykle celowy i przekonywający. Również i usytuowanie świątyni na wzgórzu, na wysokim brzegu rzeki Moskwy, bardzo szczęśliwie nie dopuszcza do wrażenia pustki, jakie temu miejscu niechybnie by zagrażało. Budowlę łączą z pagórkiem szerokie schody oraz otwarta, biegnąca wokół niej galeria, lecz już na wysokości drugiego piętra tak zwane kokoszniki (ozdobne wykończenia szczytów) i swego rodzaju wimpergi wokół okien podkreślają dążenie wzwyż. Na następnym piętrze, tak zwanym ośmiokącie, ruch wydaje się nieco zwolniony, aby tym prężniej ujawnić się w namiotowym dachu.

Budowniczowie kościoła w Kołomienskoje znali niektóre motywy architektoniczne przywiezione do Rosji z Włoch, a może i gotyk nie był im całkowicie obcy. Zestrwienie kościoła w Kołomienskoje z jakąkolwiek wieżą gotycką świadczy jednak o zasadniczej pomiędzy nimi różnicy. W budowli rosyjskiej nie wyczuwamy nawet cienia tak dla gotyku charakterystycznej bezkompromisowości w dążeniu ku niebu. Natomiast dostrzegamy tu znacznie większe związanie z ziemią masywnych murów, w których zabrakło miejsca dla ażurów i niepohamowanej strzelistości katedry zachodnioeuropejskiej. Wieża gotycka nie może znieść obok siebie niczego prócz dachów miejskich kamienic, nad którymi góruje. Cerkiew w Kołomienskoje natomiast wtopiona została w rozległą dal płaskiego krajobrazu rosyjskiego, choć w przeciwieństwie do takich wcześniejszych budowli sakralnych, jak na przykład cerkiew Pokrowa nad Nerlą, wykazuje tendencję do zapa- II, 136
nowania nad otoczeniem. Nawet nurt wąskiej Moskwy u stóp wzgórza wyda się majestatyczny, gdy spojrzymy nań ze szczytu świątyni, podczas gdy w oddali, niemal już na horyzoncie, rysuje się sylweta stolicy, sobory i wieże Kremla.

Typ budowli o dachu namiotowym nie zapanował w architekturze rosyjskiej XVI—XVII wieku na prawach wyłączności, lecz poszczególne jego elementy przeszły jako stała już komponenta kościołów nowego stylu, o wysmukłych kopułach, wyniosłych murach i niespokojnym zarysie sylwety. Na przestrzeni XVI i XVII wieku rozpoczyna się w plastyce okres długotrwałego, często żmudnego poszukiwania syntezy tradycyjnych motywów średniowiecznych z elementami nowymi, które przenikały do Rosji z Zachodu już w epoce porenesansowej. W tym przejściowym, często także i kompromisowym okresie malarstwo rosyjskie traci swą klasyczną czystość stylu, jaka cechowała zabytki wcześniejsze, a niekiedy pojawiają się nawet znamiona eklektyzmu. Lecz na peryferiach ogromnego państwa rosyjskiego, a zwłaszcza na północy, gdzie patriarchalne zasady życia były jeszcze silnie zakorzenione, czysta postać stylu klasycznego utrzymuje się jeszcze nadal. Tak na przykład klasztor Cyryla Biełozierskiego nad brzegami II, 149
jeziora Siwer uznać należy za jeden z najwspanialszych zabytków rosyjskiej architektury.

Chociaż klasztory rosyjskie służyły głównie celom kościelnym, zachowywały jednak również znaczenie strategiczne, ważne dla obrony kraju. W historii sztuki odgrywają one dlatego tak wielką rolę, że stanowią dobitny wyraz ludowego sposobu myślenia artystycznego. Układem swych murów dostosowują się wprawdzie klasztorne budynki do płaskiego krajobrazu i niemal stapiają się z przyrodą, lecz wspinające się w górę wieże mówią nam także o dumie budowniczych, radujących się dziełem swoich rąk. Podczas gdy warowne zamki romańskie, por. II, 108
ich blanki i wieże wydają się niedostępne, groźne i roztaczają ponurą atmosferę,

w gładkich, białych murach i harmonijnych kształtach twierdz rosyjskich jest więcej epickiego spokoju, szlachetnej prostoty i opanowanej, ale świadomej siły, która nie ucieka się do sztucznych efektów zewnętrznych. Ich widok przywodzi na myśl opiewanych w bohaterskich pieśniach rosyjskich olbrzymów, którzy zwyciężali wroga nie tylko za pomocą oręża, lecz również dzięki świadomości, iż walczą o prawdę i sprawiedliwość. Niezmącona biel gładkich murów klasztoru Cyryla, jego sylweta i wieże odbite w pobliskim jeziorze tchną sobie tylko właściwym epickim nastrojem.

W malarstwie rosyjskim z XVI i XVII wieku w owym przejściowym okresie powstało wiele dzieł wartościowych, brak im jednak dojrzałości i siły, które tak urzekają w malarstwie ikonowym z okresu złotego wieku. Natomiast przez całe jeszcze stulecia odzywać się będą najlepsze ruskie tradycje artystyczne w wytworach sztuki stosowanej. Przedmioty te wykonywał własnoręcznie ten sam rosyjski chłop, któremu skądinąd zawdzięczamy także znajomość starej ruskiej epiki. Rosyjski lud wiejski troskliwie chronił dziedzictwo swych przodków nawet wówczas, gdy pod rządami Piotra I wezbrała fala europeizacji.

Z warsztatowego punktu widzenia te rzeźbione przedmioty były bardzo proste. Wykonywane taką techniką narzędzia dobrze się nadawały do użytku. Na przykład w wypadku chochli do czerpania wody, która musiała mieć dość duży uchwyt, wzmacniano trzonek, a boczne strony uchwytu opatrywano nacięciami tak, aby ręka się nie obsuwała; aby zmniejszyć ciężar uchwytu, stosowano technikę ażurową i ozdabiano go dwoma czubatymi ptaszkami, których sylwetka odpowiadała zarysom całego sprzętu. Równomierna, wybrzuszona linia chochli, celnie podpatrzone sylwetki ptaków i miękkie zaokrąglenie formy dają efekt niezwykle piękny. Jeszcze w XIX wieku powstawać będą takie czerpaki, stanowiące bezpośrednią kontynuację ruskiej ludowej snycerki. Śmiało można powiedzieć, że to arcydzieło ludowej inwencji zawiera więcej prawdziwego artyzmu niż przeładowane kosztowne klejnoty i filigrany z carskiego skarbca.

Przed początkiem XX wieku w Rosji niemal się nie zajmowano sztuką ruską, a za granicą do dziś jeszcze niewiele na ten temat wiadomo. Wprawdzie zasięg bezpośrednich wpływów owej sztuki był raczej ograniczony, lecz artystyczne jej osiągnięcia są niezwykle cenne i obraz rozwoju sztuki światowej byłby bez niej niepełny. W czasach nowożytnych malarstwem ruskim interesowali się z Rosjan Aleksander Iwanów, Surikow i Wrubel, a spośród współczesnych artystów na Zachodzie wymienić trzeba Matisse'a, który cenił niezmiernie wysoko malarstwo ikonowe.

Bizancjum w ciągu swej wielowiekowej egzystencji kultywowało antyczne tradycje hellenistyczne, które coraz się tam pojawiały i na przemian znów zanikały. W średniowieczu właśnie w Bizancjum, jak w żadnym innym kraju, zdołało przetrwać klasyczne dziedzictwo, ale sztuka bizantyjska, zwłaszcza w stolicy, przy całym swym wysubtelnieniu, pozostawała bardzo konserwatywna i dogmatyczna, co z kolei stawiało ją w ostrej sprzeczności ze zdrowym duchem antyku. Artyści ruscy, mimo iż nie mieli możliwości bezpośredniego zapoznania się ze sztuką antyczną, zachowali nie tylko wiele przejętych z Bizancjum tradycji klasyki greckiej, lecz zdołali je jeszcze twórczo przeobrażać. Stare cerkwie ruskie, podobnie jak świątynie greckie z VI i V wieku, wtapiały się w krajobraz, bynajmniej

II, 136
por. I, 116

nie naruszając jego harmonii. Niektóre motywy ikon przypominają raczej greckie malarstwo wazowe z VI wieku niż późną sztukę hellenistyczną. Pierwowzory nowogrodzkiego kolorytu ikonowego znaleźć możemy w dekoracjach białych lekytów. Najświetniejsze dzieło Rublowa, jego *Święta Trójca,* szlachetną swą naiwnością i umiarem lepiej przypomina attyckie płaskorzeźby nagrobne z V wieku niż którekolwiek inne ówczesne dzieło sztuki. Z punktu widzenia stosunku do klasyki artyści ruscy bliżsi są gotyckiemu twórcy z Reims, intuicyjnie występującemu w *Nawiedzeniu* w ślady Fidiasza, niż włoskim mistrzom renesansowym, którzy najczęściej polegali jedynie na humanistycznej dociekliwości. Jasny światopogląd, naturalność i prostota, a także wrodzony umiar artystów antycznych stanowiły również swego rodzaju fundament twórczości artystycznej w dawnej Rosji i pozwoliły Rosjanom w pełni docenić wartości wnoszone przez Włochów pracujących na moskiewskim Kremlu. W XV wieku w Italii zwyciężył już nowy styl, który Ghiberti i Vasari przeciwstawiali „barbarzyńskiemu" gotykowi. Do Rusi gotyk nie miał dostępu, natomiast tendencje klasyczne pozostawały tam zawsze żywe, co z kolei pozwoliło artystom ruskim nie zrywać całkowicie więzi z przeszłością w chwili „odrodzenia się" antyku.

II, 143
por. I, 98
II, 151
por. I, 111
II, 132
por. I, 123

Ponieważ artystom ruskim brakowało humanistycznej uczoności, która ułatwiała Włochom percepcję wszelkich elementów klasycznej starożytności, musieli oni w poszukiwaniu śladów klasyki we wzorach bizantyjskich polegać jedynie na uczuciu. Równocześnie braki w zakresie erudycji ustrzegły ich przed niebezpieczeństwem ślepego naśladownictwa i oschłej stylizacji. Swobodnie przekształcali motywy antyczne, a *Święta Trójca* Rublowa przejawia tak wielkie uduchowienie i giętkość formy, jakich współcześni Fidiasza niewątpliwie nie znali. Widać też wyraźnie, że Rublow przynależy już do nowego, późniejszego od antyku stadium rozwoju kultury.

Zasady klasyczne ruskiej sztuki nie stłumiły jej ludowego podłoża, które zresztą istniało również w sztuce romańskiej, lecz zazwyczaj w postaci form nieporadnych, dziecięco naiwnych. W okresie rozkwitu sztuki ruskiej nie dostrzegamy w niej śladów uczonej, scholastycznej ikonografii, abstrakcyjnej symboliki czy wyspekulowanych alegorii, jakie od czasów gotyku rozpowszechniły się na Zachodzie. Pod tym względem sztuka ruska była nie tak głęboka i wyrafinowana, ale świeższa i mniej skrępowana, wywierająca wrażenie samą artystyczną wartością, bez jakichkolwiek uczonych komentarzy. Ludowość ta przy tym nigdy nie nosi piętna nieudolnej brzydoty. Właśnie najbardziej ludowe ruskie dzieła odznaczają się największą poezją i wielką doskonałością form.

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracje w tekście

Cyfry oznaczają strony tekstu

13 Plan Hagii Sophii w Konstantynopolu, 532-537 n.e.
20 Plan kościoła w Sala, Mezopotamia, VII w.
31 Rekonstrukcja sali pałacu w Firusabad, III w. n.e.
37 Plan meczetu w Kordobie, VIII-IX w.
38 i 39 Różne odmiany luków w architekturze muzułmańskiej
38 Konstrukcja luku mauretańskiego
41 Plan pałacu w Balkuwara, Mezopotamia, 854-859
42 Plan pałacu Alhambra w Granadzie, XIII-XV w.
44 Ornament arabeskowy, robota snycerska, Kair, XIII w.
54 Stupa w Sańczi, II-I w. p.n.e.
64 i 65 Sylwetki świątyń hinduskich
81 Kształty waz chińskich
83 Układ kamieni w ogrodzie japońskim
84 Świątynia koło Nara, Japonia, początek VIII w.
85 Znak „koń" w piśmie chińskim
92 Klamra z Zelandii, początek VI w. n.e.
93 Starogermański ornament z Gotlandii, okres wędrówki ludów
101 Rekonstrukcja warownego zamku Pierrefonds, Francja, XIV w.
104 Plan kościoła St.-Benoit-sur-Loire, XI-XII w.
112 Jakub nad szatą Józefa, witraż z katedry w Chartres, XII-XIII w.
121 Plan katedry w Amiens, 1220-1268
123 Konstrukcje łuku półkolistego i ostrołuku
125 Schemat konstrukcyjny katedry gotyckiej
129 Schemat konstrukcyjny gotyckiej rozety
130 Rysunki ze szkicownika Villarda de Honnecourt, XIII w. Paryż, Bibliothègue Nationale

Tablice

Cyfry oznaczają kolejny numer reprodukcji

1 Cesarzowa Teodora z dworem, fragment mozaiki w San Vitale, Rawenna, połowa VI w.
2 San Apollinare in Classe, wnętrze, Rawenna, ok. 535 - 549
3 Mauzoleum Galii Placydii, Rawenna, V w.
4 Hagia Sophia, nawa boczna, Konstantynopol, 532 - 537 i 558 - 562
5 Kapitel w San Vitale, Rawenna, koniec pierwszej polowy VI w.
6 Hagia Sophia, wnętrze, Konstantynopol, 532-537 i 558-562, według rysunku Fossatiego
7 Matka Boska, ikona z VI w. Kijów, Muzeum Sztuki Wschodniej i Zachodniej
8 Anioł, mozaika w kościele Koimesis w Nicei, VI w., zniszczona ok. 1916
9 Narodziny Chrystusa, malowidło ścienne w Castelseprio pod Mediolanem, VII w.
10 Zaręczyny Dawida, czara z Cypru, VI w., srebro. Londyn, British Museum
11 Św. Demetriusz z fundatorami, mozaika z VII w. Kościół Św. Demetriusza w Salonikach
12 Kościół Kaisariani koło Aten, X -XI w.
13 Kościół w Dafni koło Aten, wnętrze, XI -XII w.
14 Pantokrator, mozaika w kopule kościoła klasztornego w Dafni, XI -XII w.
15 Św. Demetriusz na koniu, płaskorzeźba bizantyjska, XII w. Moskwa, Zbrojownia
16 Orantka, płaskorzeźba, XI w. Konstantynopol, Muzeum Ottomańskie
17 Chrystus z uczniami, miniatura, XI--XII w. Paryż, Bibliothèque Nationale
18 Chrzest Chrystusa, Ewangeliarz bizantyjski, XI w. Trapezunt, zbiory prywatne
19 Ucieczka do Egiptu, mozaika w kościele Kachrije-djami w Konstantynopolu, początek XIV w.
20 Prorok Abakuk, miniatura, XIV w. Moskwa, Muzeum Historyczne
21 Matka Boska Włodzimierska, ikona z XII w. Moskwa, Galeria Tretiakowska
22 Malarz Wasiti, Abu Said wygłasza kazanie w meczecie, ilustracja do opowieści Haririego, początek XIII w. Paryż, Bibliothèque Nationale
23 Flecistka, czara sasanidzka z VII w. Leningrad, Ermitaż
24 Meczet w Kordobie, wnętrze, VIII - -IX w.
25 Aleja grobowców w Samarkandzie, XV w.
26 Medresa Urug Bega, Samarkanda, ok. 1434
27 Portal meczetu Czifte-Minare, Erzurum, Azja Mniejsza, 1271 -1272
28 Mauzoleum Mumine Chatum, Nachiczewan, Azerbejdżan, 1186
29 Ornament w Alhambrze, Granada, XIII-XV w.
30 Ornament, Buchara, XIII -XV w.
31 Dziedziniec lwów w Alhambrze, Granada, XIII-XV w.
32 Płaskorzeźbiona płytka w technice Minai, Iran, XIII-XIV w. Berlin, Staatliche Museen
33 Misa fajansowa, glazurowana, Egipt lub Hiszpania, XII-XIII w. Berlin, Staatliche Museen
34 Dzban miedziany z nakładanym srebrnym ornamentem, XIII w. Mosul, własność prywatna
35 Modlitewnik, dywan, Indie, XVII w. Wiedeń, Österreichisches Museum für angewandte Kunst
36 Tkanina jedwabna, Iran, koniec XVI w. Kopenhaga, Koi. Rosenberg
37 Golnar i Ardaszir, ilustracja do „Szahname", 1429. Teheran, biblioteka
38 Sułtan Mohammad, frontispis „Ogrodu różanego sprawiedliwych", połowa XVI w. Londyn, zbiory prywatne
39 Tus Giw i Gudarz spotykają na polowaniu zbiegłą księżniczkę, ilustracja do „Szahname", XVI w. Monachium, Biblioteka Narodowa
40 Brama północna przy stupie w Sańczi, I w. p.n.e.
41 Taniec apsaras, płaskorzeźba z Bharhut, II w. p.n.e. Kalkuta, Muzeum Indii
42 Jakszi z Bharhut, II w. p.n.e. Kalkuta, Muzeum Indii
43 Rukmini z Nokhas, okręg Etah, X w.
44 Para fundatorów z fasady czajtii w Karli, I w. p.n.e.
45 Portret kobiety, fragment malowidła z Adżanty, grota nr 17, koniec VIII w.
46 Bodhisattwa, Jawa. Kopenhaga, Kunstindustriemuseet
47 Świątynia w Khadżuraho, ok. 1000
48 Zwierzęta, fragment „Zejścia Gangesu", Mamallapuram, VII w.
49 Słoń z Tra-Kie w Czampa, X w. Paryż, Musśe Guimet
50 Dziewczyna u studni, płaskorzeźba stupy w Borobudurze, Jawa, początek IX w.
51 Kobieta z dzieckiem, Indie centralne, X w.
52 Rawana, Siwa i Parwati, płaskorzeźba w Kajlasanatha, Elura, VIII w.
53 Głowa Buddy z Syjamu, XI-XII w. Boston, Museum of Fine Arts
54 Głowa Buddy z Jawy. Leyda, Rijksmuseum voor Volkenkunde
55 Posąg Buddy z Anuradhapury, Cejlon. Colombo, zbiory muzealne
56 Bodhisattwa, fresk z Sing-tang, XII w. Londyn, British Museum
57 Naczynie na wino, brąz, ok. 1700 p.n.e. Moskwa
58 Leżąca łania, brąz, V-I w. p.n.e. Zbiory czechosłowackie
59 Wielbłąd, posążek terakotowy emaliowany, epoka Tang, 618-907. Bruksela, Musées Royaux d'Art et d'Histoire
60 Napaść na Tin Sze-czow, płaskorzeźba z grobowca rodziny Wu, prowincja Szantung, ok.150 n.e. Paryż, Musée Guimet
61 Budda, kamień, V w. n.e. Boston, Museum of Fine Arts
62 Bodhisattwa, statuetka kamienna, epoka Tang, 751

63 Jeździec, statuetka z gliny, dynastia Wej, 386-534. Drezno, Staatliche Kunstsammlungen
64 Świątynia na górze Taj, prowincja Szantung
65 Klasztor Pan-pien nad rzeką Min, prowincja Seczuan
66 Pagoda świątyni Sung-jiie-sy pod Tangfengsien, prowincja Honan, 523 n.e.
67 Krajobraz nad Jangtsekiangiem, fragment, X w. Waszyngton, koi. Frear
68 Sia-Kuej, Deszczowy pejzaż, ok. 1180-1230
69 Portret kapłana, XIII-XIV w. Paryż, koi. Rivier
70 Pejzaż, tusz na jedwabiu, XIII -XIV w.
71 Orły, obraz malowany na jedwabiu, XI w. Paryż, koi. Gołubiew
72 Sesshū, koń, rysunek tuszem, 1420--1506, Nagoya Tokugawa
73 Waza, Chiny, kształt podwójnej dyni z barwnym, płaskorzeźbionym ornamentem kwiatowym, dynastia Ming (1368-1644). Drezno, Staatliche Kunstsammlungen
74 Kafel gliniany z klęczącą postacią, XI -XIII w. Zbiory czechosłowackie
75 Siedząca małpa, posążek netsuke, drzewo, XVII w. Praga, Galeria Narodowa
76 Hokusai, Fala, drzeworyt barwny, 1760-1849. Krefeld, Kaiser-Wilhelm--Museum
77 Utamaro, Kintoki ze swoją matką, drzeworyt, druga połowa XVII w.
78 Miniatura z Apokalipsy, St.-Sévère, 1028-1072. Paryż, Bibliothèque Nationale
79 Złota plakietka z blachy w kształcie zwierzęcia, okolice Kubania, VI w. p.n.e. Leningrad, Ermitaż
80 Jeleń, złota płaskorzeźba z Kul-Oba, IV w. p.n.e. Leningrad, Ermitaż
81 Skrzynia wikingów, tylna strona, Bamberg, ok. 1000. Monachium, Bayerisches Nationalmuseum
82 Brązowy znak bojowy z Söderala, XI w. Sztokholm, Statens Historiska Museum
83 Ilustracja z Psałterza utrechckiego, pierwsza połowa IX w. Utrecht, Biblioteka Uniwersytecka
84 Grzebień Heriberta z Metzu, kość słoniowa, 999-1021. Kolonia, Schniitgen-Museum
85 Ewangelista, Ewangeliarz Ebona, 816-835. Epernay, Biblioteka Miejska
86 Zwiastowanie pasterzom, Ewangeliarz Henryka II, 1008-1014. Monachium, Biblioteka Narodowa
87 Kolegiata St. Servatius, Quedlinburg, widok od strony zachodniej, rozpoczęta po 1070 – 1129
88 Kościół klasztorny Alpirsbach, wnętrze, bud. 1095 do początków XII w.
89 Katedra w Moguncji, od strony południowo-zachodniej, XI-XIII w.
90 Kościół St.-Paul, Issoire, XII w.
91 Kościół opactwa Maria Laach pod Andernach, od strony północno-zachodniej, 1093-1156
92 Kościół opactwa St.-Benoit-sur--Loire, wnętrze, XI -XII w.
93 Kościół opactwa St.-Benoit-sur--Loire, portyk północny, XI -XII w.
94 Maszkarony na dzwonnicy katedry w Chartres, XII w.
95 Kain przed Bogiem, fragment drzwi brązowych z kościoła Św. Michała w Hildesheim, obecnie w tumie, 1015-1035
96 Scena ilustrująca dzieje podboju Anglii przez Normanów, fragment tkaniny z Bayeux, koniec XI w. Katedra w Bayeux
97 Scena ilustrująca dzieje podboju Anglii przez Normanów, fragment tkaniny z Bayeux.
98 Mistrz Marcin, Głowa Piotra z kościoła St.-Lazare w Autun, ok. 1170-1189. Paryż, Luwr
99 Ewa, fragment odrzwi, początek XII w. Autun, Musée Rolin
100 Głowa Chrystusa z krucyfiksu z kościoła Św. Jerzego w Kolonii, ok. 1067, orzech. Kolonia, Schnütgen--Museum
101 Tympanon portalu kościoła opactwa Ste-Madeleine w Vézelay, początek XII w.

102 Kapitel ze św. Józefem i aniołem oraz kapitel z liśćmi akantu, trakt wschodni krużganka krzyżowego, kościół St.-Trophime w Arles, pierwsza polowa XII w.
103 Mikołaj z Verdun, Ucieczka do Egiptu, fragment, 1181. Klosterneuburg, kolegiata
104 Apostoł Paweł ukazuje się św. Ambrożemu, witraż, XII w. Katedra w Le Mans
105 Katedra w Chartres, portal zachodni, ok. 1135-1155
106 Katedra w Chartres, lewa strona środkowego portalu, ok. 1135 -1155
107 Figura z portalu zachodniego, katedra w Chartres, XII w.
108 Mury miejskie w Avili, Hiszpania, XII w.
109 Figura z konsoli, katedra w Modenie, XII w.
110 Adam i Ewa, katedra w Modenie, XII w.
111 Baptysterium, katedra i kampanila w Pizie, 1063-1153
112 Chrystus na osiołku, Bawaria, koniec XII w. Berlin, Staatliche Museen
113 Legenda o św. Eustachym, witraż, katedra w Chartres, pocz. XIII w.
114 Katedra w Reims, fasada wschodnia, pierwsza połowa XIII w.
115 Katedra w Amiens, wnętrze nawy głównej, 1220-1268
116 Santa Maria Novella we Florencji, 1283-1350
11 7 Kościół Św. Sebalda w Norymberdze, wnętrze chóru
118 Kościół Św. Jakuba w Toruniu, ok. 1309
119 Portal św. Firmina, lewa strona, fasada zachodnia, katedra w Amiens, po 1220
120 Zaśnięcie Panny Marii, tympanon na południowym portalu katedry w Strasburgu
121 Pojmanie Chrystusa, zachodnia nawa katedry w Naumburgu, ok. 1249
122 Głowa Marii z grupy Nawiedzenia, zachodni portal katedry w Reims, pierwsza połowa XIII w.
123 Uta, zachodni chór katedry w Naumburgu, ok. 1250-1260
124 Chrystus i Jan, rzeźba w drzewie z Sigmaringen, XIV w. Berlin, Staatliche Museen
125 Peter Parler, Autoportret w triforium katedry w Pradze
126 Klaus Sluter, Głowa proroka Jeremiasza, fragment studni Mojżesza w kartuzji koło Dijon
127 Jefte z córkami, Psałterz św. Ludwika, XIII w. Paryż, Bibliothèque Nationale
128 Święta Anna Samotrzeć, obraz ze Strzegomia, ok. 1380. Muzeum Śląskie we Wrocławiu
129 Mistrz Francke, Narodziny Chrystusa. Hamburg, Kunsthalle
130 Zdjęcie z krzyża, obraz z Chomranic, ok. 1440. Muzeum diecezjalne w Tarnowie
131 Piękna Madonna z Wrocławia, rzeźba w drzewie, ok. 1440. Muzeum Narodowe w Warszawie
132 Andrzej Rublow, Święta Trójca, początek XV w. Moskwa, Galeria Tretiakowska
133 Kościół Gajane w Eczmiadzynie, początek XI w.
134 Katedra Sweti-Czchoweli, Mccheta, koniec X — początek XI w.
135 Narodziny Chrystusa, fragment fresku w kościele w Deczanach, Serbia, polowa XIV w.
136 Cerkiew Pokrowa nad Nerlą pod Włodzimierzem, 1165
137 Król Dawid w otoczeniu zwierząt, płaskorzeźba z soboru Św. Dymitra we Włodzimierzu, 1194-1197
138 Ikona z Chrystusem, XII w. Moskwa, Galeria Tretiakowska
139 Dwa inicjały z tzw. Ewangeliarza Fłorowa, XIV w. Leningrad, Biblioteka Publiczna
140 Kościół Wasyla Wielkiego, Psków, 1413
141 Teofan Grek, Noe(?), fresk w cerkwi Spasa Preobrażenija w Nowogrodzie, 1378
142 Mędrcy ze Wschodu, fragment fresku ze sceną Narodzin Chrystusa, cerkiew Uspieńska w Wołotowie pod Nowogrodem, koniec XIV w., zniszczony w 1941 r.

143 Konie u wodopoju, fragment ikony Flora i Ławra, szkoła nowogrodzka, XV w. Moskwa, Galeria Tretiakowska
144 Pątnica Prakseda, szkoła nowogrodzka, XV w. Leningrad, Muzeum Rosyjskie
145 Prorocy, fragment ikonostasu, ok. 1500. Kijów, zbiory muzealne
146 Św. Dionizy, Sergiusz i Aleksy, ikona metropolity Aleksego, druga połowa XV w. Moskwa, Galeria Tretiakowska
147 Święte niewiasty, fragment ikony, XVI w. Moskwa, Galeria Tretiakowska
148 Kreml w Moskwie, według sztychu z XVIII w.
149 Klasztor Cyryla Biełozerskiego, 1633 - -1666
150 Cerkiew Wozniesieńska w Kołomienskoje pod Moskwą, 1532
151 Złożenie do grobu, ikona szkoły północnej, XV w. Moskwa, Galeria Tretiakowska

Tłumaczyli z niemieckiego: Maria Kurecka i Witold Wirpsza
Opracowanie graficzne: Zbigniew Weiss
Redaktor: Grzegorz Kiljańczyk
Redaktor techniczny: Zbigniew Weiss
Korektor techniczny: Danuta Lewińska

Książka wydana przez Wydawnictwo „Arkady" Warszawa
w koprodukcji z Wydawnictwem „Tatran" Bratysława

„Arkady" Warszawa 1984. Wydanie szóste. Nakład 40 000 egzemplarzy. Skład wykonano w Poznańskich Zakładach Graficznych im. M. Kasprzaka w Poznaniu. Druk i oprawa wykonane w Czechosłowacji.
1272/II/RS. T-88