

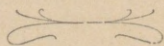
POWSZECHNA ILLUSTROWANA
HISTORIA SZTUKI

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.



Tom II.

SZTUKA WIEKÓW ŚREDNICH

w tekście 362 ilustracyi i 1 rycina kolorowa.



WARSZAWA.

DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1903.

SZTUKA
WIEKÓW ŚREDNICH

PRZEZ

A. SPRINGERA

przekład polski

Kazimierza Broniewskiego.

WYDAWCA
KSIĘGARNIA
WILCZYŃSKA
WARSZAWA

W tekście 362 ilustracyi
i 1 rycina kolorowa.

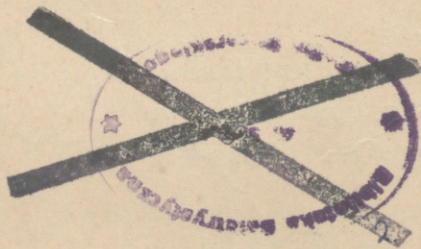


WARSZAWA.

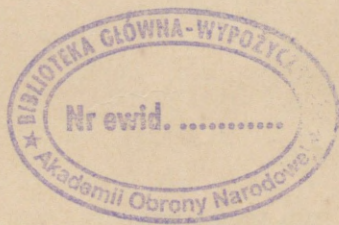
DODATEK BEZPŁATNY DO „GAZETY POLSKIEJ”

1903.

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ.
Варшава 16 Октября 1902 года.



B. 19846



~~~~~  
Druk A. T. Jezierski, Warszawa, Nowy-Swiat 47.

## SPIS RZECZY

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| A. Sztuka starochrześcianańska . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 5  |
| 1. RZYM: str. 5. Upadek antyków.—Katakumby i ich ozdoby malar-<br>skie.—Rzeźby sarkofagowe.—Sztuka zdobnicza.—Budowa kościo-<br>łów.—Powstanie ich ze świątyń pogańskich.— Bazylika.—<br>Ozdoby kościelne.— Malarstwo mozaikowe.                                                                                          |    |
| 2. PAŃSTWO WSCHODNIO-RZYMSKIE: str. 35. Wpływ kultury<br>wschodniej.—Kościoły w Syrii.—Architektura wschodnio-rzym-<br>ska.—Kopuły.— Kościół św. Zofii w Konstantynopolu.—<br>Malarstwo mozaikowe i miniaturowe.                                                                                                          |    |
| 3. RAWENNA: str. 42. Grobowiec Teodoryka.—S. Apollinare nuovo.<br>S. Apollinare w Classe.— S. Vitale.— Obrazy mozaikowe.—<br>Zanik zdolności artystycznych.— Plastyka i snycerstwo w ko-<br>ści słoniowej.                                                                                                                |    |
| B. Odłączanie sztuki wschodniej i zachodniej . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                    | 51 |
| 1. SZTUKA BIZANTYŃSKA: str. 51. Ogólny pogląd historyczny.—<br>Ikonobórstwo i jego wpływ na malarstwo miniaturowe.— Archi-<br>tektura bizantyńska.— Mozaika i sztuka zdobnicza.— Stano-<br>wisko sztuki bizantyńskiej w historii.                                                                                         |    |
| 2. SZTUKA ISLAMU: str. 62.                                                                                                                                                                                                                                                                                                |    |
| a. Syrya i Egipt.— Stosunek do sztuk obcych.— Mec-<br>zet Sachra w Jeruzalem i meczety w Kairze.— Ara-<br>beski.                                                                                                                                                                                                          |    |
| b. Sycylia i Hiszpania.— Styl maurytański.— Meczet<br>w Kordubie.— Alhambra.— Losy sztuki arabskiej.                                                                                                                                                                                                                      |    |
| 3. SZTUKA KARLOWINGÓW: str. 73 Sztuka wpaństwie Longobardz-<br>kemi i Frankońskim.—Budowle Karola W.—Działalność bu-<br>dowlana Benedyktynów.— Fulda i St. Gallen.— Rzeźba i ma-<br>larstwo.— Ornamentyka w malarstwie miniaturowem.—Ewan-<br>geliarza i inne rękopisy z miniaturami.— Płaskorzeźby z kości<br>słoniowej. |    |
| C Rozwój właściwości narodowych w sztukach . . . . .                                                                                                                                                                                                                                                                      | 95 |
| 1. SZTUKA PÓLNOĆNA W. W. 11 i 12: str. 95.<br>Zanikanie tradycji.— Wpływ zakonów.— Zmiany w sztuce.—<br>Sztuka romańska.                                                                                                                                                                                                  |    |

a. Architektura romańska. — System budowania. — Pomniki na gruncie Niemiec: w Saksonii (Quedlinburg, Hildesheim, Brunświk). — W Szwabii. — Katedry nad Renem środkowym (Speyer, Moguncya i Wormacya). — Kościół w Szwartheindorf i kościoły w Kolonii. — Inne kościoły nadreńskie. — Tury w Bambergu, Naumburgu i Limburgu. — Układ zabudowań w klasztorach Cystersów (Maulbronn). — Austria i Alzacya. — Kościoły Westfalskie. — Niemcy północne. — Budownictwo drewniane w Skandynawii. — Styl normancki w Anglii. — Budownictwo romańskie we Francyi. — Notre Dame w Clermont. — St. Front w Perigneux. — Notre-Dame w Poitiers. — Burgundya: Bezeley, Cluny, Dijon. — Normandya: Caen. — Hiszpania: Sant jago de Compostella. — Salamanca.

b. Romańska rzeźba i malarstwo: Sztuka za Henryka II. — Biskup Bernward jako protektor sztuki w Hildesheim. — Rozwój i rozpowszechnienie się pierwiastków narodowych. — Rzemiosło artystyczne. — Złotnictwo i ludwisarstwo. — Tkanie dywanów. — Rzeźba i odlewy bronzowe w Niemczech. — Malarstwo ścienne (Szwartheindorf, Hildesheim, Brunświk). — Rzeźba późno-romańska w Niemczech. — Wlekselburz. — Złota furta we Freiburgu. — Posągi książąt w Bambergu i Naumburgu. — Rzeźba beldijska i francuska.

## 2. SZTUKA NA PÓŁNOCY W PÓŹNYCH WIEKACH ŚREDNICH: . . . . . 181

a. Architektura gotycka. — Ustroj sklepień i system szkarp. — Plan poziomy. — Ukształtowanie filarów, kapiteli i łuków. — Okna. — Architektura zewnętrzna. — Fasady i wieże. — Polichromia. — Pomniki we Francyi północnej. — Marienvall. — Lyon. — Rheims. — Chalons. — St. Denis. — St. Chapelle i Notre-Dame w Paryżu. — Chartres. — Amiens. — W Belgii: St. Gudule w Brukseli. — Katedra w Antwerpii. — W Anglii, Canterbury, Salisbury. — Lichfield. — Opactwo Westminsterkie. — W Niemczech: Kościół M. Boskiej Łaskawej w Trewirze. — Kościół ś. Elżbiety w Marburgu. — Klasztory we Freiburgu i Strassburgu. — Tum w Kolonii. — K. ś. Katarzyny w Oppenheim. — Katedra w Ratysbonie. — Katedra ś. Szczepana w Wiedniu. — Klasztor w Ulmie. — Tum w Halberstacie. — Budowanie z cegły na północy. — Kościół ś. Maryi w Lubee. — Zamki średniowieczne. — Malborg. — Architektura cywilna w Niderlandach (Ypern, Bruksella, Leodyum) i Niemczech (Lubeka, Brunświk, Rostok). — Budownictwo drewniane i mur pruski.

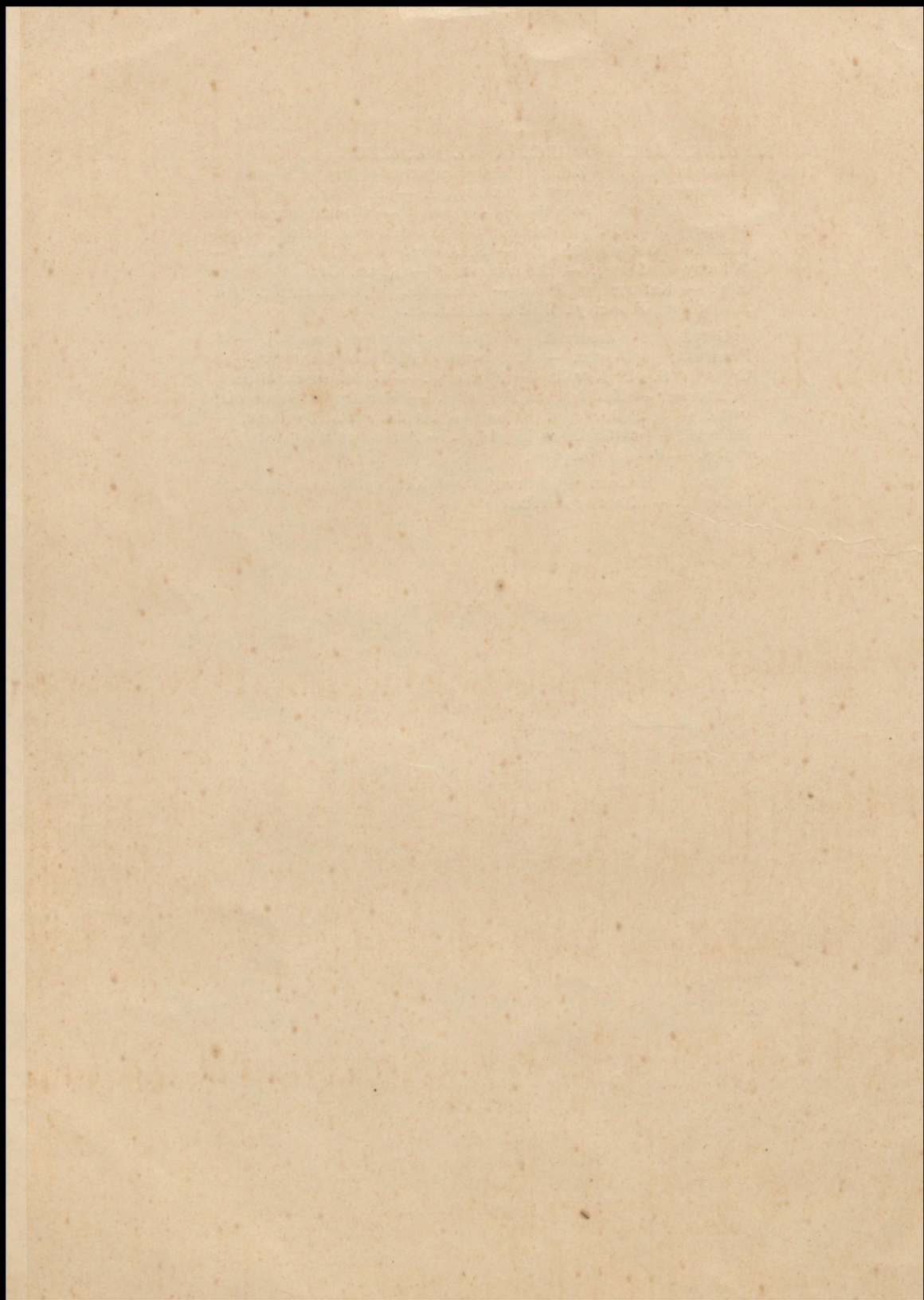
b. Rzeźba i malarstwo: Stosunek wzajemny architektury i rzeźby gotyckiej. — Rozwój rzeźby we Francyi w katedrach w Charles, Amiens i Rheims. — Groby królów w St. Denis. — Studnia Mojżesza w Dijon. — Rzeźba niemiecka w klasztorach we Frejbergu, Strasburgu i Kolonii. — Malarstwo na szkle we Francyi i Niemczech. — Rzeźba nagrobkowa w Niemczech. — Rękodzielnictwo artystyczne.

3. SZTUKA ŚREDNIOWIECZNA WE WŁOSZECH . . . . .

Warunki życia. — Zanik działalności artystycznej w Rzymie. — „Marmorarii“. — Wpływ bizantyjski. — S. Marco w Wenecji. — Kościoły południowo-włoskie. — Sztuka normancka w Sycylii. — Capella Palatina. — Katedra w Monreale. — Lombardzkie budowle okrągłe. — S. Ambrogio w Medyolanie. — Włochy środkowe. — Montecassino. — Rzym. Cosmatowe mozaiki. — Katedra w Pizie. — Toskania. — Baptisterium. i R. Miniato we Florencji. Rzeźba toskańska.

Gotyk we Włoszech. — Wprowadzenie go i rozwój. — S. Francesco w Asyżu. — S. Giovanni e Pablo w Wenecji. — S. Croce i S. N. Novella we Florencji. — S. M. sopra Minerva w Rzymie. — Katedra we Florencji. — Katedry w Sienie i Orvieto. — S. Petronio w Bolonii i katedra w Medyolanie. — Budowle mieszczkańskie w 13 i 14 w. — Pałace rządowe we Florencji. — Pałace weneckie.

Gotyk w Hiszpanii i Portugalii. — Katedry w Burgos, Barcelonie i in. — Klasztor Batalha.



POWSZECHNA ILLUSTROWANA  
HISTORIA SZTUKI.  
Tom II.



1. Olla  $\frac{1}{4}$  wielkości naturalnej.



2. Ornament z rozwiniętej części górnej brzucha naczynia  
 $\frac{1}{2}$  naturalnej wielkości.

(Ob. str. 262, tom I).



## Sztuka średniowieczna.

---

### A. Sztuka starochrześcianańska.

---

#### 1. Rzym.

Wielkie dwa fakta historyczne: upadek cesarstwa rzymskiego Zachodniego i powstanie Wschodniego odbiły ślady głębokie w rozwoju sztuki naszej. Wspominaliśmy poprzednio, że pierwiastki wschodnie coraz to silniej opanowywały późną sztukę rzymską, z chwilą zaś przeniesienia stolicy cesarskiej do Bizancjum zajęły stanowisko pierwszorzędne, a wpływy ich wiele wieków przetrwały. Upadek atoli państwa rzymskiego znajduje się w bezpośrednim związku ze zwycięstwami ludów germańskich i, skutkiem tego, z ukazaniem się na widowni dziejowej typów nowych oraz charakterów, różnych zwyczajami, językiem, sposobem myślenia i odczuwania. Nic więc dziwnego, że i świat wyobraźni artysty musiał być inny, niż klasyczny. Zanim jednak zdarzenia te nastąpiły, już w łonie samego państwa rzymskiego, dzięki chrześcijaństwu, przygotowany został grunt do zmian zasadniczych w poglądach na sztukę. Był to moment, w którym rozgrywał się akt niezwyklej doniosłości. W obrębie bowiem świata, który sam stworzył kulturę wysoką, powstaje potęga nowa, rozciągająca władzę swą początkowo jedynie nad myślami i uczuciami, w następstwie zaś pod prawa swoje podporządkowuje życie całe, a choć podwaliny świata dawnego burzy doszczętnie, strukturę jego wierzchnią zatrzymuje i sama się do niej przystosować stara. Świat dawny jak gdyby nikł w przestrzeni i niewątpliwie znikłby był bez śladu, gdyby nie siła przyzwyczajęń i zakorzenionej formy poglądów, które w życiu zawsze ważną odgrywają rolę.

Liczny świat bogów, który poprzednio nasuwał tematy twórczości artystycznej, obecnie pod karą staje się zakazany, miejsce zaś, kultom dawnym poświęconych, każdy nienawidzi i unika. Nowe

ideały wiary wprawdzie nie odrazu przyoblekają się w krew i ciało, oko zaś i ręka, od wielu pokoleń w jednym kierunku ćwiczone, odrazu zmienić go nie mogą; piękno i kształt długo jeszcze sądzono podług zasad dawnych. Rękodzielnictwo trzyma się ściśle form dawnych; jedynie zakres przedmiotów wyobrażanych zajął stanowi-

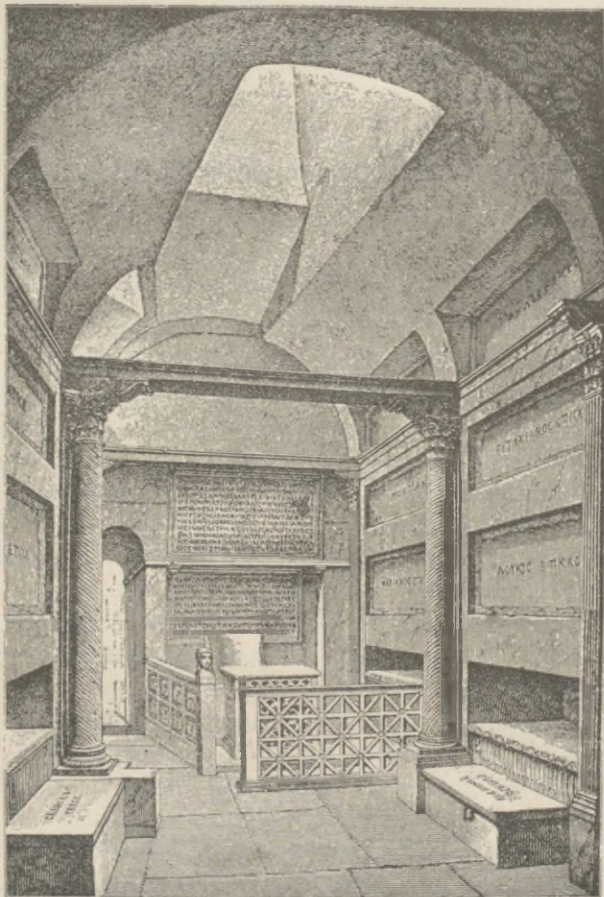


Fig. 1. Krypta papieska. Katakumby Ś. Kaliksta. Widok odtworzony. Rossi.

sko przeciwległe poprzednim: o ile o nie same nie chodziło, w wykonaniu technicznym, w ornamentach, w rysunku i barwach długi czas trzymano się jeszcze wzorów starożytnych. Były one jakoby sprawdzianem nawet dla kompozycyi, ugrupowania postaci i wyboru typów: gdy chodziło o przedstawienie delfina Jonasza, mimowoli nasuwała się przed oczy znana, przerażająca scena z Andromedą;

grobowiec Łazarza przyjął kształty grobu dawnego; dla arki Noego artystom chrześcijańskim przypominał się kształt Korabia Danae i Perseusza. Treść „pogańska“ tak była zatijana lub tak była nieznamna, iż motyw nowy, przez formę jej wypowiedziany, wszelką z nią wspólność zatracił. Nie należy tu zapominać, że wyraźne zerwanie z poganizmem, jego zwyczajami i sposobem życia nastąpiło dopiero wówczas, gdy nauka nowa stała się potężną i groźną dla

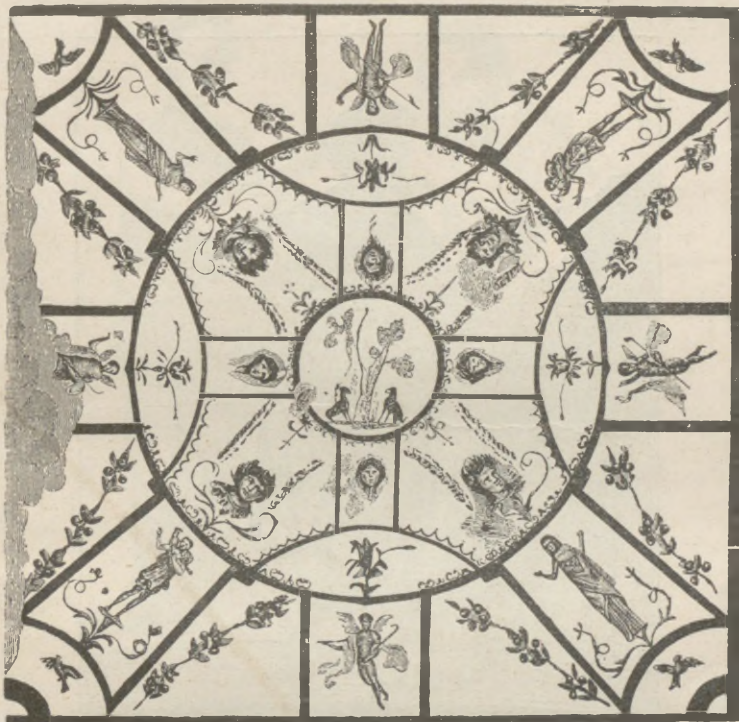


Fig. 2. Malowidła na suficie w katakumbie Ś. Lucyny.

wroga; od najstarszych zaś chrześcijańskich trudno wymagać bezwzględnie konsekwentnego i jasnego wypowiedzania ich wierzeń religijnych, które nastąpić mogło dopiero z biegiem utrwalenia się samej nauki. Pomimo to jednak wiele, alegorycznych zwłaszcza, wyobrażeń, często powtarzanych, przez użycie wygładziło się, tracąc niejasną chropowatość treści. Nowa treść chrześcijańska wypełnia formy dawne powoli i stopniowo: z tego rodzi się *sztuka starochrześcianańska*. Pojęcia jej do wieku czwartego są jeszcze nieustalone; zbliżyła się ona często w sposobie obrazowania do antyków, zakres zaś przedmiotów wyo-

brażanych ogranicza się na szczupłej ilości zasad nauki. Wiek czwarty i piąty są okresem przejściowym. Uznanie chrześcijaństwa za religię państwową wywiera wpływ również i na sztukę, jawność wiary nowej znajduje wkrótce wyraz w wielkich dziełach pomnikowych. W działalności artystycznej rzeźba ustąpiła na plan dalszy, dzięki więc temu przerwał się łącznik ze sztuką starożytną; o ile zaś nowa rezydencya nad Bosforem potrzebowała ozdób plastycznych, przywożono je wprost z Rzymu lub miast greckich. Budyn-



Fig. 3. Malowidło ściennie z katakumby Ś. Agnieszki

ków i malowideł ściennych przewieźć nie można, — w tych przeto dwóch gałęziach sztuki ześrodkowała się głównie działalność artystyczna i przez nie wypowiedziała się kultura nowa. Architektura wzbogaca się dziełami nowymi, między które najwybitniejsze miejsce zajmują budowle pokryte kopułami. Malarstwo nabiera silniejszego indywidualizowania postaci, staje się szerszem w odtwarzaniu zdarzeń, wspanialszem w pomyśle i wykonaniu i zaczyna zajmować się okazałością i przepychem urzędowym życia dworskiego. Lubo pierwiastki wschodnie silnie już występują, wspólne jednak cechy

przeważają jeszcze tak w sztuce państwa rzymskiego Zachodniego, jak i Wschodniego. Przedział zupełny między obiema kulturami rozpoczyna się dopiero w wieku szóstym i odtąd dopiero na widownię występuje prawdziwa sztuka bizantyjska.

Chrześcianaizm odbywał drogę z miejsca swego urodzenia do Rzymu przez Grecyę. Brak wszelkich pomników nie pozwala szu-



Fig. 4. Madonna. Katakumby Priscilli.

kać na drodze tej śladów utworów artystycznych, wędrowka bowiem krępowala fantazyę chrześcijańską, natomiast wiele rzeczy przemawia za tem, że chrześcijaństwo w Rzymie początkowo niczem się nie różniło od chrześcijaństwa na Wschodzie, bez wszelkiej przeto szkody dla prawdy historycznej od Rzymu rozpocząć możemy przegląd działalności artystycznej starochrześcianańskiej. Pierwszą jej widownią są *katakumby*. Nazwa ta, zapożyczona od pewnej miejscowości, znajdującej się po za bramami Rzymu, oznacza cmentarze chrześcijańskie. Katakumby, oprócz Rzymu, znajdują się jeszcze w innych miejscowościach np. w Neapolu, Syrakuzach, Aleksandryi; rzymskie atoli przewyższają wszystkie inne pod względem wielkości,

powagi i znaczenia artystycznego. Początek ich sięga wieku pierwszego, używano zaś ich, jako miejsca grzebalnego, do połowy piątego; nie przeszkadzało to atoli, że już w czwartym wieku zaczęto je uważać za miejsca święte. Rzecz prosta, że ozdoby, którymi od tego czasu zwykle je upiększano, nie mogą być brane za specjalną właściwość ich, lecz za to są one jedynym prawie źródłem, z któ-



Fig. 5. Dobry pasterz. Katakumby Św. Agnieszki

rego czerpać możemy wiadomości o sztuce starochrześcijańskiej trzech pierwszych stuleci.

Pierwotnie, przed prześladowaniem chrześcijan w w. 3, katakumby miały wejścia — jawne, znajdując się bowiem pod opieką prawa, nie potrzebowały okrywać się tajemnicą. Schodami zstępowało się do podziemnych, w ziarnistym kamieniu wykutych, kurytarzy; w ścianach ich znajdowały się zagłębienia wydrążone (loculi),

przeznaczone do składania ciał zmarłych wiernych. Groby takie zamykano płytami, na których były wyryte: imię, wiek, dzień zej-



Fig. 6 Grabarz. Katakumba Św. Marcellino i Pietro.



Fig. 7. Posążek „dobrego pasterza“  
Konstantynopol.

ścia zmarłego, pobożne życzenie, słowo lub znak symboliczny (gołąb, gałązka palmy i t. p.). Naśladując zwyczaj dawny, obok nieboszczyka składano rozmaite przedmioty: lampy, naczynia szklane, monety i inne. Kurytarze były przerywane czworobocznymi salami większych rozmiarów, z otworami dla światła, ozdobionymi bogaciej w suficie, które później służyły do modlitwy wspólnej (fig. 1). W takich kryptach często umieszczano groby męczenników; są one wykute w bocznej ścianie niszy, objęte od góry łukiem (arcosolium), obrobione ze szczególną starannością, która je z pośród innych grobów wyróżnia. Strona architektoniczna katakumb, skrzepowana

względami naturalnemi, nie dopuszczającemi żadnych podziałów, mniejszą posiada dla nas doniosłość, niż ozdoby malarskie, jakie ściany ich pokrywały. Im są one starsze, tem więcej zbliżają się do malowideł starożytnych, zwłaszcza pod względem ornamentacyjnym, i tem mniej chrześcijańskości posiadają. Tak np. sufit w katakumbie św. Lucyny z wieku drugiego (fig. 2) ma ten sam charakter, co rzymskie malowidła sklepieniowe. Z koła środkowego wybiegają pola poszczególne i na ich jasnym tle odbijają wyraźnie



Fig. 8. Z sarkofagu Juniusa Bassusa. Rzym.

delikatne gałązki i maski. Przy uważniejszym atoli przyjrzeniu się i spostrzeżeniu figur, wypełniających pola naróżne naprzemian: postaci pasterza dobrego i modlącej się kobiety, dochodzi się odrazu do uświadomienia sobie różnicy, jaka zachodzi między malowidłem danem a starożytnem.

W cokolwiek późniejszych ozdobach sufitu w katakumbie Domicilli, w bliskości katakumby Kaliksta, podział ogólny oraz zastosowanie scen pejzazowych przypomina wzory dawniejsze. Poczucie dawne kształtów wypowiada się również w traktowaniu ubrań i w typach głów obrazów figuralnych, jak np. w postaci Mojżesza,

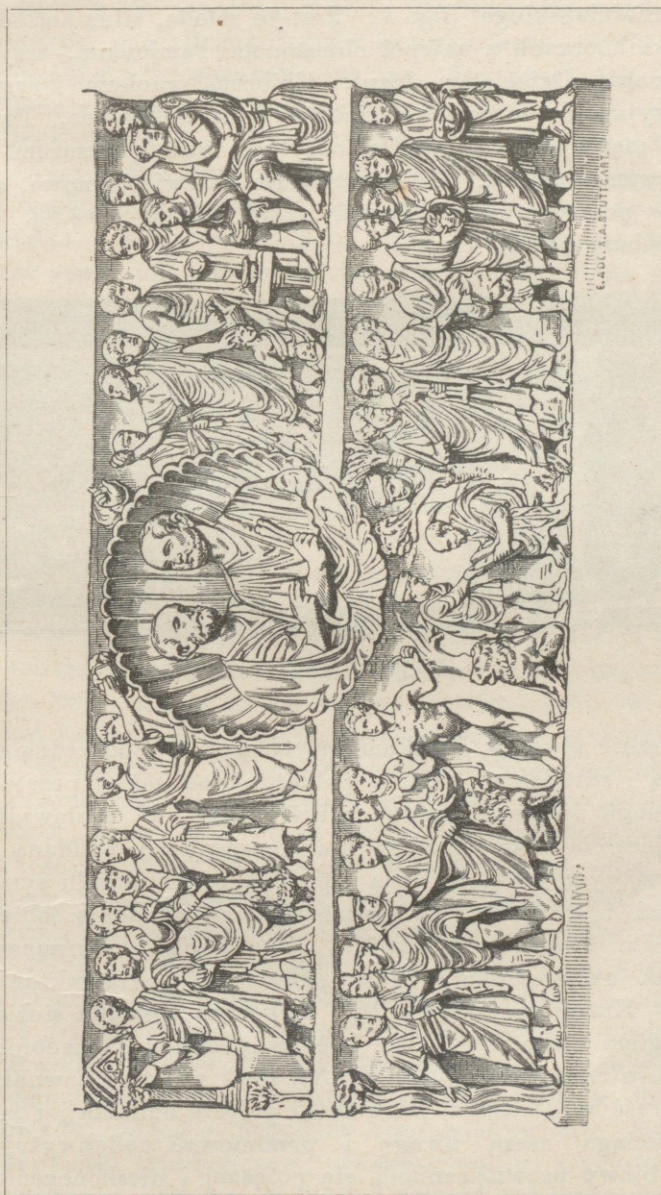


Fig. 9. Sarkofóg starochrześcianański. Rzym, Lateran.

uderzeniem laski wydobywającego wodę ze skały (fig. 3) i w słynnej postaci Maryi Panny w katakumbie Priscilli z w. 2-go, będącej najstarszym i najlepiej zachowanym obrazem Matki Boskiej z okresu starochrześcijańskiego (fig. 4). Jest to młoda, silna postać kobieca, o wielkich oczach z nawpół obnażonymi ramionami, trzymająca u piersi nagie Dzieciątko Jezus. Ubiorem, ruchem i rysunkiem twarzy przypomina rzymskie starożytne postaci kobiece. Przed nią stoi młody mężczyzna bez tuniki, okryty jedynie płaszczem, w jednej ręce trzyma zwitek, drugą wskazuje na światło nowe, znajdujące się w postaci gwiazdy ponad głową Matki Boskiej. Jest to prawdopodobnie prorok Izajasz.



Fig. 10. Sarkofag z wyobrażeniem arki Noego.

Większość obrazów katakumbowych posiada podrzędną wartość artystyczną i zdradza wykonanie pobieżne, tem mniej przeto zawierać one mogą indywidualności artystycznej. W malowidłach na suficie najczęściej zauważyć można kompozycję poddaną jakimś stałym, przejętym, zasadom, oraz upodobanie do układu symetrycznego postaci i grup tak, że przeciwległe odpowiadają sobie nawet pod względem kształtu. Malowidła na ścianach są rozrzucone swobodnie, bez uwzględnienia praw przestrzeni i architektonicznych podziałów. Każdy z obrazów był wykonany sam dla siebie i dlatego z biegiem czasu mogły one być uzupełniane i liczebnie rosły. Podobieństwo treści zastępuje w nich brak związku zewnętrznego. Zarówno treść wyobrażona, jak i samo pojęcie oddania jej jasnością swoją przyciąga naszą uwagę i pomimowoli podchwytyjemy tu pierwsze objawy uzewnętrzniania się potężnej i nieskończone bogatej w przyszłości sztuki. Zastanawia nas w nich naturalna prostota przedstawienia, w ścisłym będąca związku z istotą wzorów dawnych; wszędzie przesuwają one przed oczyma naszymi, jeśli tak

rzec można, sam rdzeń zdarzenia, nadto interesują z tego względu, iż poznać z nich możemy, jakie opowieści biblijne najczęściej były ilustrowane i jakie pomijane; z biblii bowiem przeważnie treść dla nich czerpano; w nielicznych jedynie wypadkach wprowadzano bohaterów mytów starożytnych, jak np. Orfeusza, lub Odyseusza w konflikcie z syrenami, urabianych atoli podług pojęć chrześcijańskich. Myśl przewodnia przy wyborze scen biblijnych była następująca. Katakumby były miejscem grzebalnym; obrazy przeto, mówiące o uwolnieniu wierzących z więzów śmierci, o życiu na tym świecie i o nieśmiertelności, były tu najodpowiedniejsze, zarówno zaś stary, jak i Nowy Testament zawierają wiele przykładów podobnego uwolnienia, ratunku i zapewnień życia przyszłego. Nauka kościelna niewątpliwie podsuwała je wierzącym w formie modlitwy, obrazy zaś katakumbowe uzmysławiały je, jak np. Jonasz, Dawid, Daniel wśród lwów, trzech młodzieńcy, do rozpalonego pieca wrzuceni, Suzanna, Abraham, Hiob, Łazarz i t. d., oprócz tego zaliczyć tu należy często spotykaną w malowidłach katakumbowych postać „pasterza dobrego“ (fig. 5). Baranek na ramionach jego jest symbolem duszy zmarłego, która ma być dopuszczona do obcowania z Bogiem. W „dobrym pasterzu“ dopatrywać można związku z Hermezem, dźwigającym barana, spotyka się go bowiem na starych urnach etruskich, niewątpliwie przeto symbol jego łączył się z pojęciem o śmierci i należał do całego rzędu obrazów nagrobnych pogańskich, które następnie powtarzał chrześcijaństwo w cokolwiek zmienionej formie. W uctach, wyobrażanych w malowidłach katakumb (S. Marcellino e Pietro, Domicilli, Kaliksta i innych) odzywają się reminiscencye tak zwanej uczyt pogrzebowej (uwielbienie bohaterskości zmarłego). Obraz ten atoli został stworzony podług pojęć chrześcijańskich: męczennik w nagrodę za swe cierpienia przystępuje do uczyt z Panem w raju. Kastor i Polluks również zawdzięczają przyjęcie swoje do koła obrazów nagrobnych chrześcijańskich pierwotnemu ich znaczeniu jako bogów dnia i nocy, w połowie symbolizujących życie nadziemskie, w połowie zaś podziemne. Następnie nic nie zbliżało więcej ducha ku nauce o życiu zagrobem, jak cudowne zjawienie się Chrystusa na ziemi; historia przeto lat Jego dziecięcych, hołd magów, jako tematy w obrazach katakumbowych, znajdują przyjęcie usprawiedliwione. Nadto znane były pierwiastki typologiczne, prawzory postaci Chrystusa ze Starego Testamentu, jak np. Mojżesz i takowe włączano w zakres tematów przedstawianych.

Poza obrazami o charakterze biblijnym i dogmatycznym znajdują się również sceny z życia nieboszczyka, świadczące o jego fa-

chu lub mające za zadanie przekazanie potomności jego podobieństwa. Tak np. osobistość, wyobrażona w katakumbie Ś. Marcelego i Piotra, jako grabarz, nie podlega żadnej wątpliwości (fig. 6); często zaś spotykana postać kobiety, modlącej się z rozłożonymi rękoma, była w wypadkach poszczególnych wizerunkiem zmarłej. Nadto na malowidłach sufitowych wyobraża ona duszę, od ciała uwolnioną.

Z rzeźbą starochrześcianańską najlepiej zaznajamiają nas rzeźby na *sarkofagach*. Wspomniećby można także i o licznych posągach



Fig. 11. Płaskorzeźba na drzewie. Drzwi w S. Sabina w Rzymie.

rzeźby pełnej, chrześcijańskie ich pochodzenie budzi jednak wątpliwość. W posągu św. Hipolita, znalezionym w Rzymie w wieku szesnastym, jedynie dolna część jego jest stara. Wysoko ceniony przez wierzących brązowy posąg św. Piotra, znajdujący się w kościele pod wezwaniem jego, dawniej był uważany za utwór główny sztuki starochrześcianańskiej, obecnie zaś zupełnie słusznie zaliczono go do w. 13.

Najpiękniejszy posąg starochrześcianański, „dobrego pasterza“ w wieku chłopca, posiada muzeum w Konstantynopolu (fig. 7). W rzeźbie na sarkofagach przejawia się pewien zmysł samodzielności, przynajmniej pod względem kompozycji. Płaskorzeźby rzadziej tworzą rząd jeden, częściej zaś dwa, jeden nad drugim umieszczone; ciągną się one bądź jednym nieprzerwanym pasem wzdłuż boku, lub też rozmaite sceny ich są poprzedzielane pilastrami i kolumnkami. Do najsłynniejszych zaliczany bywa sarkofag prefekta Juniusa Bassusa († 359), znajdujący się w podziemiach watykańskich pod kościołem Ś. Piotra. Płaskorzeźby w polach środkowych boku przedniego wyobrażają: Chrystusa, siedzącego na tronie, na firmamencie (postać ta jest młodzieńcza, bez brody) i Piłata, umywającego ręce; pod spodem — wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Daniela w pieczarze lwów i Izraelitów szemrzących przeciwko Mojżeszowi (fig. 8). Inny sarkofag, w chrześcijańskim muzeum laterańskim, jest ozdobiony popiersiami umarłych, umieszczonemi w zagłębieniu

muszli. Inne płaskorzeźby, ciągnące się w rzędach nieprzerwanych, przedstawiają sceny następujące: (u góry) Wskrzeszenie Łazarza, Ś. Piotr, zapierający się Chrystusa (znaczenie to tłumaczy kogut), Mojżesz, otrzymujący tablice z przykazaniami, ofiara Abrahama, Piłat, umywający ręce; (pod spodem) Mojżesz, wywołujący wodę ze skały i napastowany przez niezadowolonych Izraelitów; Daniel w pieczarze lwów, Hiob, uleczenie niewidomego od urodzenia przez Chrystusa i cudowny podział pożywienia (fig. 9). Wraz z nauką chrześcijańską i z chrześcijańskim zwyczajem grzebania rozpowszechniło

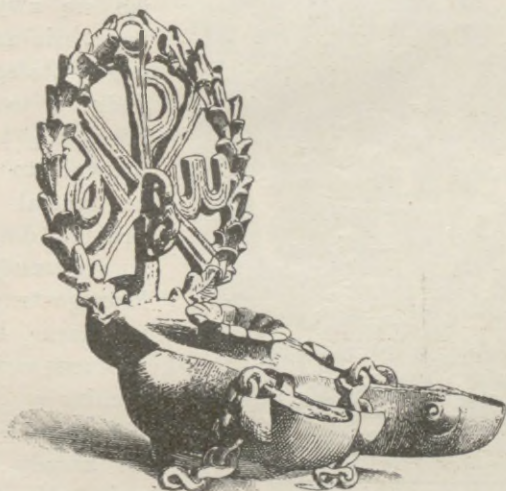


Fig. 12. Lampa starochrześcianańska. Watykan.

się we wszystkich prowincjach rzymskich rzeźbienie sarkofagów, szczególnie zaś znaczną ilość sarkofagów dostarczył dawny grunt gallski. Ogólna liczba tych, jakie nam się przechowały z w. 4 do 6-go, wynosi bez mała trzysta. Sarkofagi, pochodzące z Francji południowej i Hiszpanii, zwłaszcza owe z Arles, pod względem artystycznym znajdują się na tym samym stopniu, co rzymskie, i treścią bynajmniej od nich się nie różnią, w prowincjach zaś odleglejszych, do których wpływy stolicy zaglądały skąpo, zdradzają one o wiele niższe wykształcenie artystycznego poczucia kształtu. Lecz i tu nawet sztuka starożytna wзира z figur dekoracyjnych i ubiorów (fig. 10).

Ogólnie biorąc, miara artyzmu w rzeźbach sarkofagowych jest niewysoka, ze względu zaś na obfitość ich uważałyby je należało za produkt rzemieślniczy. W układzie grup atoli odczuwać się daje pewna chęć rządzenia się zasadami artystycznymi. Na bokach

umieszczano zazwyczaj takie sceny, które przez dany szczegół stawały się same w sobie zamknięte, jak np. przez skałę, z której Mojżesz wywołuje wodę, lub nagrobną świątynię Łazarza. Jeśli środek zdobi medalion, wówczas zwykle po obydwóch stronach znajduje się „Ofiara Abrahama“ i „Otrzymanie tablic z przykazaniami przez Mojżesza“, przez to bowiem zdobywano miejsce dla ukazującej się ręki Boga. Daniel pośród lwów zajmuje zwykle miejsce środkowe.



Fig. 13. Dyptyk konsula z r. 506. Biblioteka w Zurychu.

Figury służące dla wypełnienia tła, np. głowy, dla oka są ujęte w grupy; te zaś, składając się zwykle z trzech figur, nie zachowują żadnego stałego porządku. Jedne i te same powtarzają się tak często, iż pozwala to przypuszczać, że musiał istnieć jakiś przepis, dotyczący formy wewnętrznej, lub wzór, którego trzymali się kamieniarze i rzymscy wyrobniarze sarkofagów. Przypominają one owe obrazowo przedstawiane główne zasady nauki biblijnej, główne wydarzenia i zasady katechizmu, w których słowo i ilustracja

wzajemnie się dopełniały i na jakich opierała się twórczość wyrzekających się pomysłowości własnej rzeźbiarzy oraz późniejszych malarzy miniatur. Rękopis Aureliusza Prudentiusa Klemensa, znany pod nazwą *dittocheon* (pokarm podwójny), pochodzący z początku wieku piątego, służy nam za objaśnienie 49 czterowierszy, 24 ze Starego Testamentu i 25 z Nowego, oczywiście rozumieć należy jako podpisy pod obrazami. Do malowideł ściennych zastosowaćby ich nie można, tylko do skróconych biblii w obrazkach, które w następstwie służyły za wzór artystom. Przy wyborze scen do płaskorzeźb rządzone się często przeznaczeniem sarkofagu. Treść znacznej ich większości wiąże się z myślą o śmierci, uzmysławia wiarę w życie przyszłe i wszędzie wyraźnie jest w zgodzie z osnową starej liturgii kościelnej (*commendationes animae*). Wyobrażanie Passji zdaje się być wykluczone zarówno w rzeźbach sarkofagowych, jak i w malowidłach katakumbowych. Najwcześniejszy opis obrazu Ukrzyżowania (Chry-

stus między dwoma łotrami) znajduje się we wspomnianym rękopiśmie Prudentiusa i na nim wzorował się zapewne snycerz, który wykonał drzwi do S. Sabiny w Rzymie w wieku 5 (fig. 11). Sarkofagów rzymskich ze zwykłymi obrazami symbolicznymi nie znamy zupełnie. Wnosić z tego można, że działalność rzeźbiarzy, robiących sarkofagi, po najsławniejszym na Rzym Alaryka (410) ustała. Po 5-ym w. powstała nowa szkoła rzeźbiarska w Rawnie, której utwory spotykać można w całych górnych Włoszech wschodnich.

Obok rzeźb sarkofagowych utwory sztuki w zastosowaniu, jak lampy gliniane, ozdobione monogramem Chrystusa (fig. 12), postacią kobiety modlącej się, dobrego pasterza, jak kubki złote z figuralnymi ozdobami i płaskorzeźby w kości słoniowej stanowią ważną gałąź sztuki starochrześcianańskiej. Rzymianie używali z upodobaniem podwójnych tabliczek z kości słoniowej (dyptycha), od strony wewnętrznej przeciągniętych woskiem i do pisania podatnych, zewnątrz zaś ozdobionych płaskorzeźbą. Osobistości ze sfery konsularnej przy obejmowaniu stanowiska obdarowywali przyjaciół i życzliwych sobie dyptykami i zapomocą takowych zapraszali na gry publiczne. Postać konsula w ubiorze urzędnika, z mapą t. j. chustką, którą dawał znak rozpoczęcia igrzyska, w rękę, zajmowała górną część tabliczki; dolna zaś wyobrażała zapasy z lwami, niedźwiedziami



Fig. 14. Płaskorzeźba na pudełku z kości słoniowej. Muzeum berlińskie.

i t. p. (fig. 13). Dzięki wartościowemu materiałowi, wysoce cenniejszemu w wiekach średnich, i łatwemu zastosowaniu dyptyków na okładki do książek, wiele z nich się przechowało (obecnie znanych jest 28). Sięgają one lat od 406 do 541 po Chr. i chociaż pochodzą w znacznej części z Bizancyum, w artystycznym traktowaniu pomimo to różnicy, nie zdradzają. Kościół chrześcijański używał podobnych dyptyków do notowania na nich imion męczenników, dobrodziejów kościoła, zmarłych, które podczas nabożeństwa odczytywano. Z kości słoniowej wyrabiano również różne sprzęty kościelne, np. puszki i pudełka do przechowywania i przenoszenia relikwii. Cały pochód rozwojowy sztuki odbija się wiernie w tych

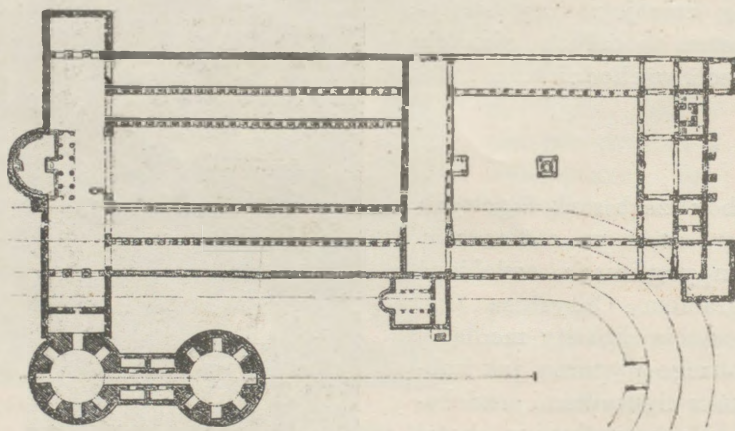


Fig. 15. Plan poziomy dawnego kościoła Ś. Piotra w Rzymie

wyrobach sztuki stosowanej. Im starsze są te rzeźby w kości, tem więcej zbliżają się do wzorów starożytnych; nawet te, które pochodzą z wieku piątego, ślady tego ujawniają, jak np. okrągła puszka w muzeum berlińskim (fig. 14). Silnie wypukła płaskorzeźba jej wyobraża Chrystusa bez brody, siedzącego na stronie w otoczeniu siedzących i stojących apostołów, z boku zaś ofiarę Izaaka. Pozostałości starożytne ujawniają się tu nietylko w szczegółach ruchów i udrapowania, przebijają się one i w umiejętności wyzyskania przestrzeni. W drugiej połowie zeszłego tysiąclecia wpływ antyków oczywiście ustaje, drobne te utwory zachowują jednak jeszcze pewien rys zachowawczy i silniej trzymają się typu starochrześcijańskiego, niż utwory malarskie.

Budynek *kościelny* zdobył określony, zasadniczo stworzony kształt wówczas dopiero, gdy służba Boża przyjęła pewną ustaloną normę i gdy gminy chrześcijańskie otrzymały podział wyraźny. Oczywiście zebrania w celu modlitwy wspólnej odbywały się już znacznie wcześniej w domach prywatnych i posiadłościach wybitniejszych współwyznawców. W katakumbach w tym celu służyły wspomniane krypty, oraz niewielkie, znajdujące się ponad nimi trzy kapliczki okrągłe, które przestrzeń czworoboku wypełniały w ten sposób, iż w planie poziomym tworzyły figurę listka koni-czyny (*cella trichorae*). Ani te jednak, ani kościoły miejskie wie-

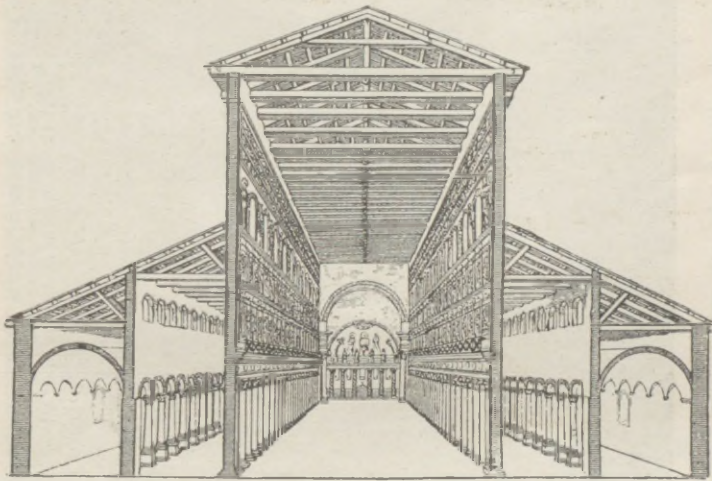


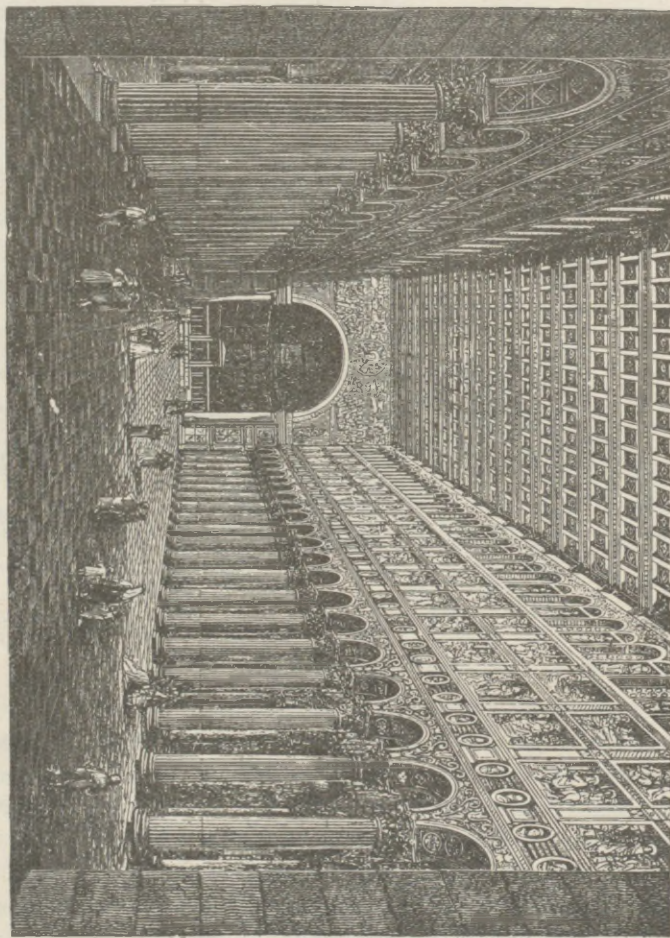
Fig. 16. Widok wewnętrzny dawnego kościoła Ś. Piotra w Rzymie.

ków pierwszych nie przedstawiają żadnego nowego pomysłu architektonicznego, który nie mógł jeszcze powstać wobec stanowiska chrześcijaństwa; ten zaś, zjawiwszy się wśród kultury wysoko rozwiniętej, znalazł w jej najrozmaitszych budynkach pewien typ, który mógł być do celów jego odpowiedni. Nie należy tu bowiem zapominać, że w późnych czasach cesarstwa panował potężny ruch budowlany, rozporządzający siłami dzielnicami dla nowych swych zadań, i że niepokoje religijne, jakie powstały nawet w społeczeństwie pogańskim, chwiejąc się na dawnym gruncie kultu, szukały zmiany nawet w kształtach świątyń. Świątynia bogini syryjskiej w Hierapolis i świątynia na Samotracyi, obiedwie z wieku trzeciego, są trzynawowe z poprzedzającą nawą poprzeczną i podniesionem (na Samotracyi półokrągło zakończonem) miejscem na ołtarz. Jak więc

dalekie są one od typu świątyń dawnych, a jak bliskie starochrześcijańskich!

Nauki chrześcijańskiej nie stworzyło bynajmniej jakiegoś poczucie zobowiązania względem natury; cel jej leży raczej w stworzeniu nowego porządku w obyczajowości życia. Podczas gdy świątynie

Fig. 17. Wnętrze kościoła S. Pawła poza murami Rzymu. Koniec w. 4-go. 1823 r. spalony.



dawne były miejscem zamieszkania dla postaci bogów, kościoły chrześcijańskie służyły do zebrań gmin wiernych. Podział tych ostatnich na starszych i zwykłych współwyznawców warunkował urządzenie wewnętrzne kościoła. Z tego powodu w kościołach, prawdopodobnie jako forma pierwotna, pozostała nawa dla gminy, zakończona mniejszą przestrzenią, zwykle półkolisto zamkniętą, której przełożeni służbę Bożą odprawiają. Ukształtowanie i po-

dział bogatszy tej przestrzeni były usiłowaniami długiego pochodu rozwojowego, jaki w wieku czwartym został zdobyty na czas pewien. Cezar Konstantyn zalecił większą wysokość dla domów modlitwy i rozszerzenie ich wzdłuż i wszerz. Wkrótce przeto kościoły zaczęto nazywać *bazylikami*, podczas gdy poprzednio zwano je „dominicum“, zmiana zaś nazwy, oczywiście, pozostaje w związku z rozkazem Konstantyna, jaki powodował zmianę postaci kościoła. Nazwa bazylika wywołała przekonanie, że bazyliki dawniejsze, stawiane na fora rzymskich, owe halle targowe i sądowe, zostały przemienione na kościoły, lub też co najmniej służyły za wzór dla tych ostatnich. Część pierwsza twierdzenia tego nie wytrzymuje krytyki,

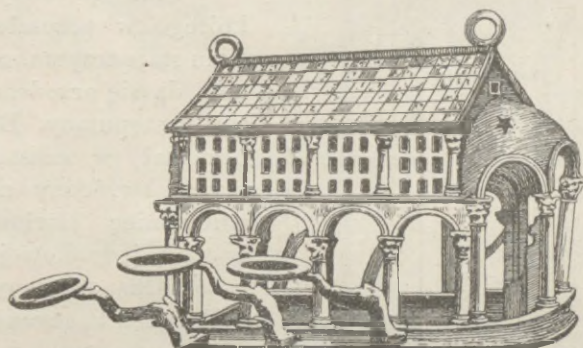


Fig. 18. Brązowa podstawa do lampy, wyobrażająca bazylikę.

albowiem bazyliki, przeznaczone dla targu, bez żadnej wątpliwości długi jeszcze czas po wzniesieniu bazylik chrześcijańskich przeznaczonym swemu służyły. Druga zaś część może mieć rację tylko bardzo względną. Podwyższenie nawy środkowej wspartej na kolumnach, przewyższającej wysokością nawy bocznej, najprawdopodobniej wzięte zostało z bazyliki forenzyjskiej wraz z jej nazwą.

Bazyliki starochrześcianańskie przechowały się w Rzymie w stanie zupełnie nieuszkodzonym. Dwie największe fundacje rzymskie, z wieku czwartego, kościoły św. Piotra i Pawła, znikły niemal do szczętnie z powierzchni ziemi. Obiedwie były założone przez Konstantyna, skończył je jednak syn, Konstans. Kościół św. Pawła atoli jeszcze w wieku czwartym ustąpić musiał miejsca budynkowi nowemu, wzniesionemu przez architekta *Cyriadesa* (profesor mechanicus) na rozkaz Walentyniana II, Teodozjusza i Arkadyusza (386). Z postacią dawnego kościoła św. Piotra zaznajamiamy nas stare rysunki (fig. 15 i 16), kościół zaś św. Pawła (fig. 17) w r. 1823 po pożarze został w swej pierwotnej formie odbudowany. Gdy stały jeszcze wyniosłe, zdradzały ślady liczne działalności zdobniczej, jaką

wszystkie niemal wieki ze szczególnem upodobaniem stosowały do dzieł najwybitniejszych. Najlepsze światło na postać bazylik staro-

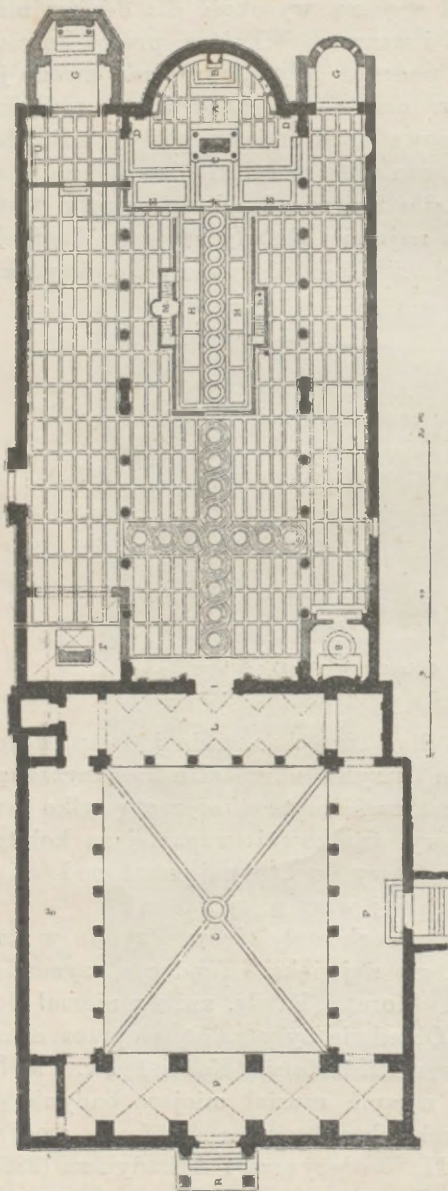


Fig. 19. S. Clemente w Rzymie. Plan poziomy.

chrześcijańskich rzucają nam obrazy na sarkofagach, mozaiki, szczególnie zaś oprawa bronzowa do lamp, znaleziona w Afryce (fig. 18). We wszystkich tych wyobrażeniach znajdujemy absydę i kolumnadę, jako rys charakterystyczny.

Plan poziomy bazyliki, którego w przeszłym tysiącoleciu stale trzymano się w Rzymie, da się przedstawić w sposób następujący. Budynek poprzedzał (w czasach późniejszych zwrócony na Zachód) dziedziniec (atrium) czworoboczny, jednakowej szerokości z bazyliką, otoczony ze wszystkich stron krużgankiem otwartym, wspartym na kolumnach, w środku zaopatrzony w studnię (cantharus), służącą dla ablucyi. Dziedziniec prowadził do wnętrza, podzielonego rzędami kolumn (często je brano ze świątyń i innych budynków starożytnych) na trzy nawy, z których środkowa, główna, była wyższa i szersza od bocznych. Kończył ją łuk potężny, po za którym znajdowała się absyda, półkolistą przestrzeń sklepioną, z ołtarzem, tronem biskupim i ławkami dla kapłanów. Kolumny, połączone bądź to belkami prostymi, bądź łukami, podierały górną część murów nawy głównej, która

równie, jak nawy boczne, przykryta była sufitem płaskim. Czasem (oczywiście nie w czasach starochrześcijańskich, lecz w wie-

kach późniejszych) sufitu nie było, całe przeto wiązanie dachu zostawało uwidocznione. W wyjątkowych wypadkach zdarzało się, że absydę i nawy przedzielała dość znacznych rozmiarów przestrzeń, ciągnąca się w poprzek budynku i cokolwiek wysunięta po za linię szerokości ogólnej. Wieże w okresie najwcześniejszym architektury starochrześcianańskiej stosowane nie były.

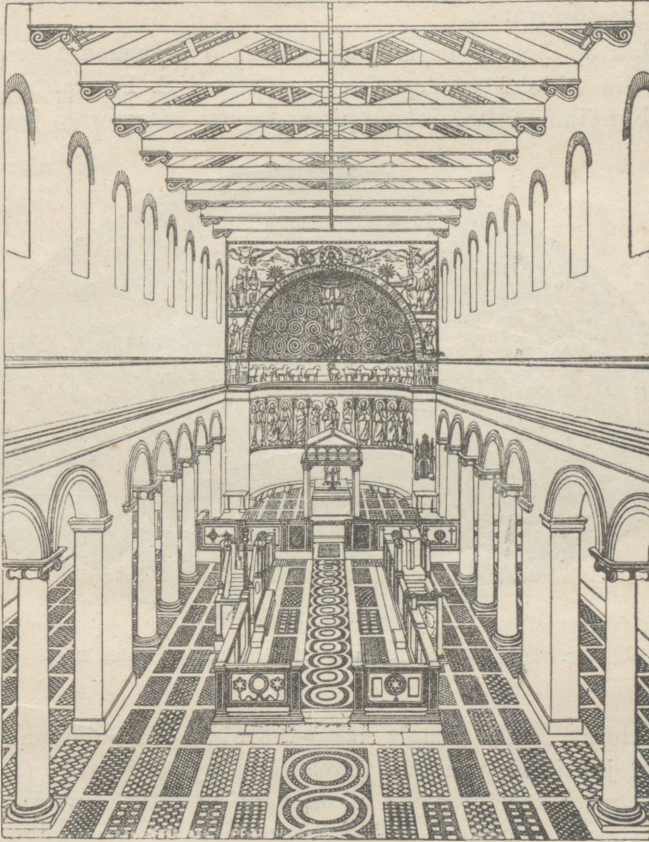


Fig. 20. Wnętrze S. Clemente.

Zjawiają się one zaledwie w wieku siódmym, ogólnie zaś ukształtowały się i wyrobiły sobie związek organiczny z korpusem kościoła najpierw na północy. Z pośród bazylik rzymskich, jakie choć częściowo przechowały się z okresu starochrześcianańskiego, typ dawny zachowując, jako to: S. Giovanni w Lateranie, S. Pudenziana, S. Maria maggiore, S. Sabina, S. Lorenzo fuori le mura i inne, pod

względem konstrukcyi zwraca na siebie uwagę niewielki kościół Ś-tej Praksedy. Szeregi kolumn są tu przerywane filarami szerokimi, utrzymującymi poprzecznie rzucone łuki dla lepszego zabezpieczenia górnej części murów i dachu. Odskakuje to już od prostoty stylu bazylikowego i stwarza zarodek nowego podziału architektonicznego, który, jakkolwiek rozwinął się nie na gruncie rzymskim, znalazł jednak w architekturze późniejszych wieków średnich obfite w skutki zastosowanie.

Widok *S. Clemente* lepiej nas poucza o urządzeniu wewnętrznem bazyliki, niż widoki wewnętrzne *S. Piotra* i *S. Pawła*. *S. Clemente* nie jest bynajmniej kościołem pierwotnym; pierwotną jest tylko je-



Fig. 21. Mozaika z k. S. Rufina. Bańtisterium laterańskie. Rzym.

go część dolna, która została zasypiana (dziś już odkopana), po zburzeniu całej dzielnicy miasta przez Roberta Guiscarda (1084). Gdy zaczęto stawiać kościół nowy (skończony w 1125), wszystkie części dawnego, jakie się przenieść dały, przeniesiono do nowego i ustawiono w porządku pierwotnym. W ten sposób urządzenie dawne uratowano, a nowa bazylika przybrała pozór starej. W środku nawy głównej balustradą marmurową oddzielono cancelli, pewną przestrzeń dla śpiewaków lub niższego duchowieństwa, jako chór niższy, z którym łączyły się ambony, wzniesione kazalnice do odczytywania ewangelii i listów. Obok ambony stał zwykle bogato ozdobiony świecznik, przeznaczony do osadzania w nim świecy wielkanocnej. W głębi nawy środkowej ustawiano ołtarz zwykle na podniesieniu ze stopniami zwłaszcza wtedy, gdy pod nim znajdowała się krypta.

Przykrywał go baldachim wzniesiony na czterech kolumnach (ołtarz z cyborium). Pod ścianami półkolistej absydy, którą obiegało czasem obejście z kolumnami, były miejsca dla biskupa i duchowieństwa wyższego.

Jakkolwiek strona zewnętrzna bazylik starochrześcijańskich niezupełnie była pozbawiona ozdób (kościół spoletański z w. piątego mają np. ornamentowane drzwi i okna), wewnątrz jednak było miejscem głównym dla sztuki ornamentacyjnej. Gromadzono w niem sprzęty kosztowne, krzyże złote, świeczniki; ołtarz wykładano płytami złoconemi; z baldachimu zwieszała się skrzyneczka w formie gołębia, służąca do przechowywania hostyi, na ścianach rozwieszano dywany barwne. Najbogatszą ozdobę wewnątrz bazyliki otrzymywało przez *mozaikę*.

Za czasów cesarstwa rzymskiego doszła ona do wysokiego stopnia doskonałości. Zastosowywano ją już w katakumbach, w bazylikach zaś używano jej od czasów Konstantyna z tak nadzwyczajnym upodobaniem, że stała się niemal typową dla okresu starochrześcijańskiego. Posadzkę i częściowo ściany pokrywały tafle, z wzorzysto ułożonych płytek marmurowych (*opus sectile*), górne zaś części ścian, łuki, sklepienie absydy zdobiły obrazy figuralne i ornamenty, układane z kamyków i szkiełek kolorowych, osadzonych w wapnie.

Efekt mozaiki był oparty na stałych i ścisłych zasadach. Sama członkowatość obrazu, mechaniczne przenoszenie rysunku cudzego na ścianę oraz koloru — wykonawca bowiem mozaiki nie komponował obrazu — krępowały swobodę. Natura materiału nie nadaje się do płynnych pociągnięć linii, i do delikatnych przejść tonów, wprost zaś jest niemożliwą dla wydobycia różnorodności wyrazu i uczuć żywszych. Mozaika atoli posiada liczne dodatnie strony malarskie. Jest ona długotrwałszą i wobec tego bardziej pomnikową, niż każdy inny rodzaj techniki. Wobec prostych, wielkich postaci, stojących w spokoju majestatycznym, a czyniących wrażenie wizji jakiejś, zapomina się o stronie ujemnej, mianowicie o niezdolności ich wyrażania szczegółów.

Na nieszczęście nawet najlepiej wykonana strona techniczna mozaik nie zawsze mogła je zabezpieczyć od zepsucia. Zniszczono ich wiele przez przebudowywanie, charakter zaś wielu innych zmieniono przez restaurowanie. Skutkiem tego sąd o ich stanie artystycznym i stylu należy wypowiadać z całą oględnością. Nawet w tej dziedzinie wytwórczości artystycznej możemy zauważyć, że

późne dzieła starożytne i wczesne chrześcijańskie łączą się nieznacznie, albowiem i w najstarszych mozaikach chrześcijańskich (S. Constanza, kaplica św. Rufiny i Sekondy) pierwiastek ornamentacyjny przeważa. *Kaplica św. Rufiny*, niegdyś portyk baptysterium laterańskiego, jako ozdobę nisz posiada wąsy roślinne złożone na tle niebieskiem (fig. 21). Na znaczenie chrześcijańskie dzieła tego, z wieku 4-go pochodzącego, wskazują jedynie zwieszające się z górnej części muszli krzyże i baranek między gołębiami.

Treść dla obrazów, jakie zdobiły absydę początkowo ściśle była określona i stosowano ją stale aż do końca tysiąclecia. Środek zajmuje Chrystus między apostołami i świętymi, pod wezwaniem



Fig 22. Mozaika w S. Pudenziana Rzym.

których kościół był stawiany. Po nad nim w półkolu widać rękę Pana Boga; spód obrazu odgranicza wstęga wążka, czy pas, na którym znajduje się dwanaście owiec, po sześć z każdej strony Baranka Bożego, stojącego na niewielkim wzniesieniu. Środkowe pole kończą zwykle drzewa palmowe, pas zaś dolny — małe budynki, wyobrażające Jerozolimę i Betleem. Z pagórka, na którym stoi Baranek, wypływają cztery rzeki rajske. W wieku piątym, gdy poczucie kształtu już się ustaliło, powstał również zwyczaj ornamentowania łuku. Szczyt jego zajmuje Baranek lub popiersie Chrystusa, otoczonego aniołami lub zwierzętami ewangelicznymi, niżej z głębi wysuwają się najstarsi z Apokalipsy z wieńcami w rękach i czołobitnością dla Chrystusa. W obrazach tych nigdy nie brakuje kilkunastu napisów, wysławiających świętych kościoła i fundatora dzieła. Podobne „tituli“ chętnie stosowano jeszcze w czasach Karolingów.

W sztuce mozaikowej rzymskiej zauważyć można pewną tylko zmianę stylu, lecz nie rozwój jego. Siły Rzymu były już wyczerpane; tradycje osłabły. Nowe pojęcia artystyczne silniejsze mogły zbudzić się dopiero z biegiem stuleci. Uprawiano więc sztukę powierzchniową, idąc przeważnie w kierunku dekoracyjnym. Z końca w. 4 lub z początku 5-go pochodzą mozaiki S. Sabiny, małe szcząt-



Fig. 23. Absyda w S. Paolo poza murami Rzymu.

ki bogatej ongi ozdoby kościelnej (dwie postaci kobiece, świątynia żydowska i pogańska na ścianie tylnej) i obraz absydy w S. Pudenziana (fig. 22). Ten ostatni, jakkolwiek silnie uszkodzony i odrestaurowany, w układzie całości i rysunku postaci poszczególnych różni się od obrazów późniejszych, które jeszcze podciągnęłyby można pod wpływ antyków. Chrystus i apostołowie są tu wyobrażeni

w pozie siedzącej; ubranie obydwóch kobiet, niosących wieńce, Pudencynny i Praksedy, są ujęte w fałdy lekkie. Do w. 5-go należy również mozaika na ścianach podłużnych nawy środkowej w *S. Maria maggiore* (sceny ze Starego Testamentu) oraz na łuku nawy poprzecznej (lata dziecięce Chrystusa). Pierwsze przypominają jeszcze rzymskie obrazy płaskorzeźbowe, drugie zaś miłe czynią wrażenie swobodą ugrupowania postaci. Mozaiki S. Pawła (fig. 23) pomimo, że po pożarze w 1823 r. były restaurowane, wiernie oddają nam układ pierwotny z czasów Galli Placydyi. Wiek szósty, w którego biegu zostały ozdobione absydy S. Kosmy i Damiana mozaikami,



Fig. 24. Mozaika w koś. Kosmy i Damiana w Rzymie.

nastęcza nam wyraźną odmianę stylu. Poczucie swobody w układzie znikło. Chrystus, apostołowie, S. Kosma i Damian, papież Feliks i S. Teodor, wszyscy stoją, nie tworząc tak doskonałej grupy, jak w *S. Pudenziana* (fig. 24). Zmienił się tu nawet odcień barw: poprzednią jasność zarzucono. Pojedyncze postaci mają ruchy jeszcze naturalne, w twarzach atoli zjawia się wyraz surowszy, który w mozaikach późniejszych przybiera rys pochmurności i niezadowolnienia. W tym to właśnie czasie Kassiodor, znakomity doradca Teodoryka, stworzył obraz prawdziwie dostojnego męża. Różni się on silnie od antyków, odpowiadał jednak pojęciom współczesnym. Mąż ten jest wyobrażony w postaci spokojnej, chudej, bladej, stąpającej poważnie, z brodą okazałą, słowem takim, jakim go widzimy na mozaikach późniejszych.

Podczas gdy z jednej strony spostrzegamy rys ascetyzmu, zerwania ze światem, z drugiej uderza nas upodobanie do niezwyklej ozdobności w ubiorach. Przepych dworski, spotęgowany z chwilą przesiedlenia się cesarzy do Konstantynopola, pod wpływem Wschodu znajduje tu oddźwięk głośny. Postać św. Teodora u S. Kosmy i Damiana odznacza się już bogato ozdobioną chlamidą; jeszcze zaś silniejsze czynią wrażenie ciężkie stroje świętych obrazu absydowego w kościele S. Agnieszki (fig. 25). Ozdoby mozaikowe św. Agnieszki przypadają na wiek siódmy. Potem następuje przerwa dłuższa aż do wieku dziewiątego, w którym kult tej sztuki zno-



Fig. 25. Z absydy z kos. Ś. Agnieszki w Rzymie.

wu się rozpoczyna. Liczne bazyliki (S. Praksedy, S. Mariae navicellae, S. Cecylja, S. Marka i t. d) otrzymują ozdoby mozaikowe. Artysci wzrok swój zwracają po za siebie: nie podejmują dzieł samodzielnie, a powtarzają utwory dawniejsze. Tak np. obraz w absydzie S. Praksedy jest wyraźnem naśladowaniem mozaiki u ś-go Kosmy i Damiana. I znowu mijają blisko dwa stulecia, zanim Rzym zbudził się do dalszej działalności artystycznej. Siły atoli do niej tym razem nie zrodziły się na gruncie miejscowym, a napłynęły ze stron obcych.

## 2. Państwo rzymskie wschodnie.

Na ukształtowanie się i rozwój chrześcijaństwa wywarło wpływ wielki zogniskowanie się jego w Rzymie i ścisła łączność ze stolicą państwa; z chwilą bowiem, gdy zapanował tam, stał się religią całego świata. Losy przeto sztuki tem samem się zawarunkowały, nadając jej wyraz wybitnie rzymski, przyczem jednakże i znaczenie żywiołu greckiego, i wpływy wschodnie ślady swe pozostawiły. Nie podlega to wątpliwości żadnej, że w prowincjach wschodnich gmi-

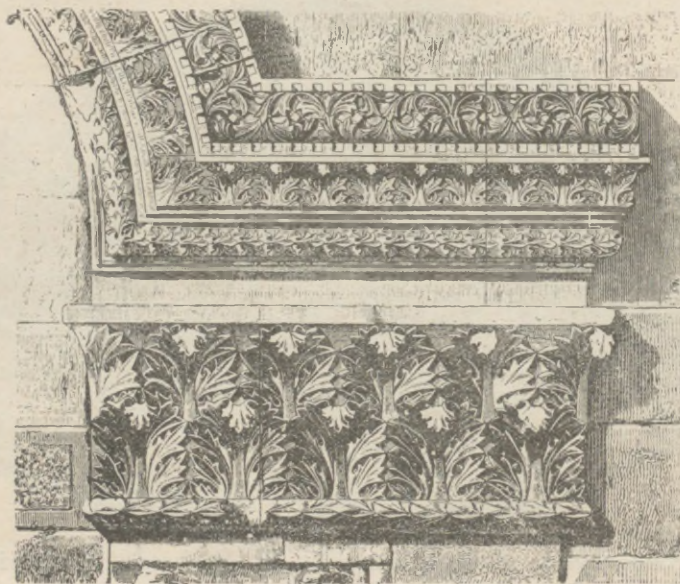


Fig. 26. Ze złotych wrót w Jerozolimie.

ny chrześcijańskie i kościoły powstały równie wczesnie, jak w Rzymie, wpływ atoli kultury wschodniej spotęgował się dopiero po przeniesieniu stolicy cesarskiej do Konstantynopola (330). Wobec zniszczenia najstarszych pomników i nieukończenia badań nad okolicami syryjskimi i małoazjatyckimi trudno jest w szczegółach wskazać na wpływ, jaki na sztukę wschodnio-rzymską wywierały zabytki sztuki dawnej i szczególne właściwości kraju danego w wiekach 4, 5 i 6-ym.

Przyjrząwszy się np. filarowi i gzymsowi łuku w tak zwanych złotych wrotach w Jerozolimie (fig. 26) które wiodą do dzielnicy

mahometańskiej (Heram-esz-Szeryf), zauważymy w tych silnie postrzępionych, śpiczastych liściach traktowanie ornamentu obce grecko-rzymskiemu. Taki rysunek liści nie jest bynajmniej przykładem odosobnionym. Powtarza się on np. na belkach kamiennych z kościołów syryjskich. Bliższe wiadomości o architekturze Syryi środkowej posiadamy dopiero od niewielu lat. W pierwszych wiekach chrześcijańskich szczyty południowo arabskie wędrowały na północ i osiedlały się w Huranie na południe od Damazku. Utworzone tu państwo Chassanidów, owiane wkrótce kulturą chrześcijań-

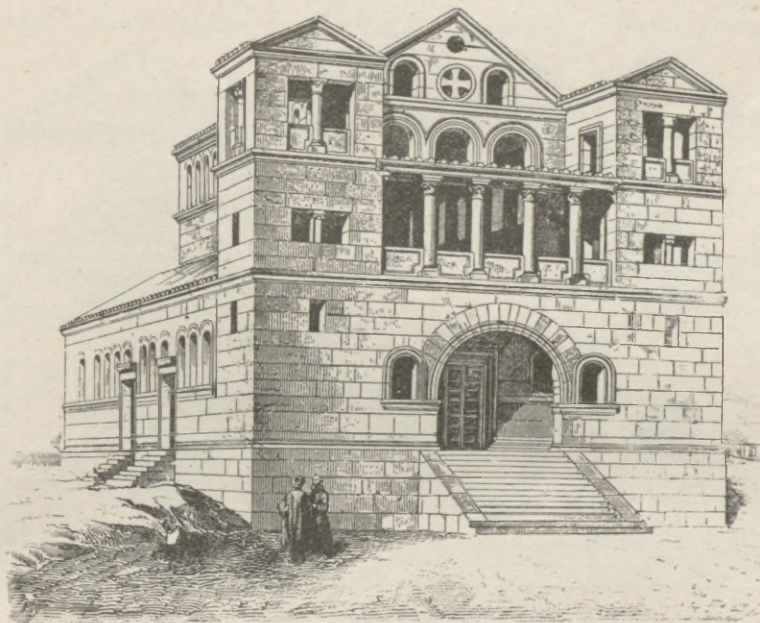


Fig. 27. Kościół w Turmanin w Syryi.

ską, istniało pięć wieków, upadło jednak skutkiem najścia młodszych szczytów arabskich i zginęło zupełnie w zapomnieniu. Pomniki atoli mieszkańców dawnych, zarówno z czasów pogaństwa, jak i chrześcijaństwa, zachowały się bardzo licznie i w dziwnie dobrym stanie. Zawdzięczają to one trwałości materiału. Huran, jako grunt wulkaniczny, o ile ubogi jest w drzewo, o tyle bogaty w łatwy do obrobienia kamień (doleryt). Sama natura przeto wywołała budowę z kamienia, który wpływał na podziały architektoniczne i na kształty. Ludność zamieszkiwała od czasów najpierwotniejszych w wydrążeniach skalnych. Gdy zaczęto stawiać budynki na powierzchni, układano bloki ociosane jedne na drugich bez

wapna; płyty kamienne, wspierane na filarach lub kroksztynach, tworzyły sufit; nawet drzwi składały się ze skrzydeł kamiennych. Kamiennie są również ławki we wnętrzach, szafy, a nawet lichtarze; oczywiście zaczęto się ćwiczyć w ociosywaniu kamienia i stosowaniu łuków okrągłych. Obok licznych, dobrze zachowanych domów prywatnych w Huranie spotykamy grobowce z czasów rzymskich, łuki tryumfalne, teatry, świątynie, z chrześcijańskich zaś bazyliki i klasztory.

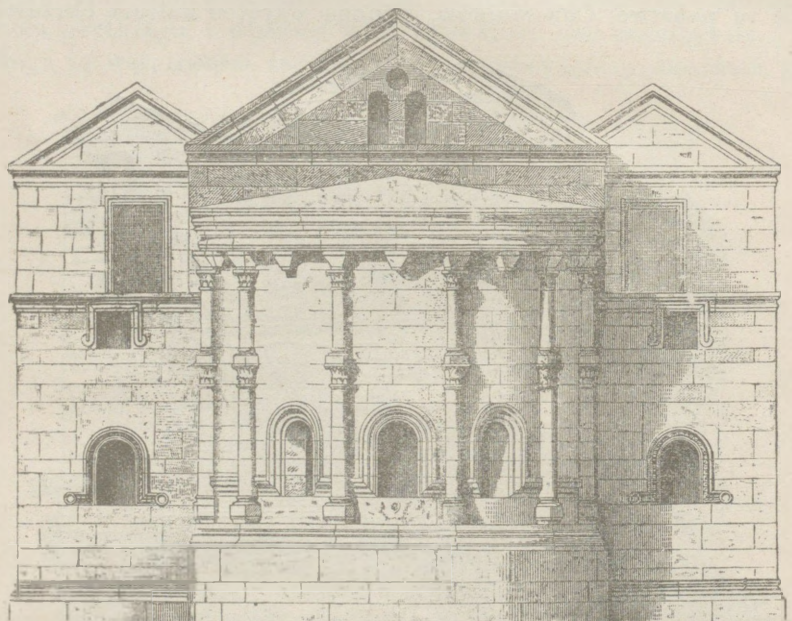


Fig. 28 Kościół w Qualb-Luzeh w Syrii.

Zupełnie pokrewną budowlom Huranu jest druga ich grupa, syryjska, znajdująca się dalej na północ między Hama i Aleppo. Podziw wzbudzają w nich nie tylko technika, lecz i bogate podziały architektoniczne; wobec nich wszelka myśl o jakowychś próbach początkowych upada. Front bazyliki trójnawowej w Turmaninie (fig. 27) posiada nad portalem, zakończonym łukiem, balkon z kolumnami, zamknięty od góry prostem belkowaniem, z boków dwiema wieżami silnemi, o dachach szczytowych. Na absydzie kościoła w Qualb-Luzeh występują jeden nad drugim dwa rzędy półkolumn, jako podpory gzymsu koronującego (fig. 28). Uderza tu skąpe zastosowanie rzeźby z kamienia; tam zaś, gdzie jest ona wprowadzona dla celów dekoracyjnych, zdradza sumienne wyćwiczenie ręki.

Nie można stwierdzić związku bezpośredniego między architekturą środkowo-syryjską i wschodnio-rzymską, następujące jednak względy zdają się coś znaczyć w tej mierze: architektura wschodnio-rzymska musi być również uważana, jako kamienna, charakterystyczna łukami i sklepieniami, a więc tymi właśnie środkami, jakie powstały w budownictwie wschodniem. Najznakomitsi architekci bizantyjscy pochodzili z prowincyi azyatyckich; to samo, w silniejszym jeszcze stopniu, dotyczy robotników, jacy pracowali koło kościołów, wznoszonych przez cesarzy wschodnio-rzymskich od czasów Konstantyna w Palestynie. Istnieje wreszcie pewne po-

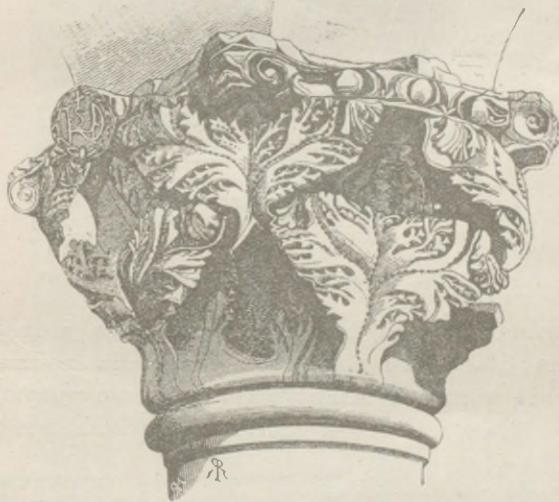


Fig. 29. Kapitel z bazyliki Horkulesa w Rawennie.

winowactwo w rysunku liści na gzymsach i kapitelach między dziełami syryjskimi, a bizantyjskimi.

W ciągu tych ostatnich stuleci w dziedzinie budownictwa rozpoczął się ruch silny. Można by przypuszczać, że duch dawny raz jeszcze wszystkie zebrał siły, aby dowieść panowania swego nad światem. Celem jego była jedynie, najbardziej pomnikowa ze sztuk, architektura, w niej zaś jedynie nienaruszalne, na wieczność obliczone formy. Nawet malarstwo skamienieć musiało w mozaice. Jednocześnie i głęboki wschód zerwał się do silnego uzewnętrznienia życia. Państwo Sassanidów przejęło się dziedzictwem starych Persów i zwróciło do tradycyi architektonicznych przez nich pozostawionych. Czy artyści sassanidcy zachowali je tylko, czy też rozwijali dalej, objaśnią to badania przyszłe. Jedynie niezaprzeczoną jest dziś zależność i działanie wzajemne Wschodu i Państwa Wscho-

dnio-rzymskiego. Widownia, która poprzedziła początki rozwoju sztuki klasycznej, powtarza się znowu teraz u jej końca.

*Architektura* wschodnio-rzymska nie rozwijała się stale z jednego typu pierwiastkowego. W państwie wschodnio-rzymskiem począt-

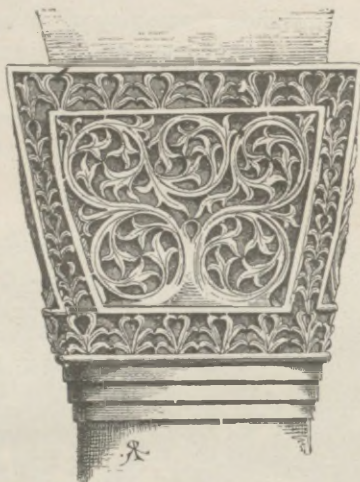


Fig. 30. Kapitel z k. Ś. Michała w Rawennie.

kowo rozpowszechniły się bazyliki. Stopniowo jednak powstawał wzór zarówno dla planu poziomego, jak i dla podziałów i ozdób, który następnie w sztuce bizantyjskiej, oraz we wszystkich krajach, związanych wiarą i kulturą z państwem wschodnio-rzymskiem, stał

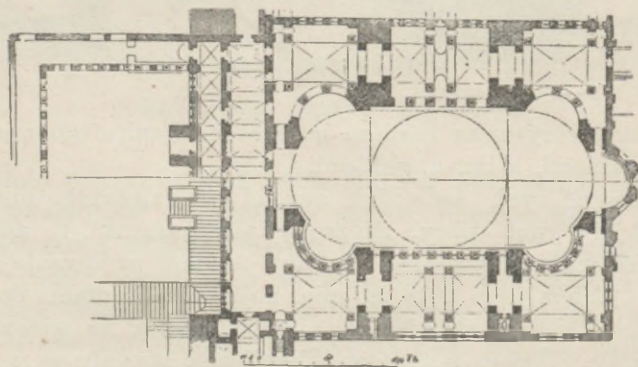


Fig. 31. Plan poziomy k. Ś. Zofii w Konstantynopolu.

się jedynym. Daje się on najlepiej określić nazwą budynku, grupującego się koło punktu środkowego, pokrytego kopułą. Pokrywanie wnętrza kopułami stosowano jeszcze w okresie aleksandryjskim. Czasy starochrześcijańskie знаły również okrągłe i wielobocz-

ne (poligonalne) kształty kościołów. Taką jest np. kaplica nagrobna córki cesarza Konstantyna przed Porta Pia w Rzymie, budynek okrągły, którego kopuła środkowa wznosi się na 24 parach kolumn. Typ budynku, wznoszącego się koło stałego punktu środkowego, nadawał się szczególnie do kaplic nagrobnych i przeznaczonych do obrządku chrztu (baptisterye), jakkolwiek i bez względu na cele powyższe chętnie używano formy okrągłej z pokryciem kopulastem.

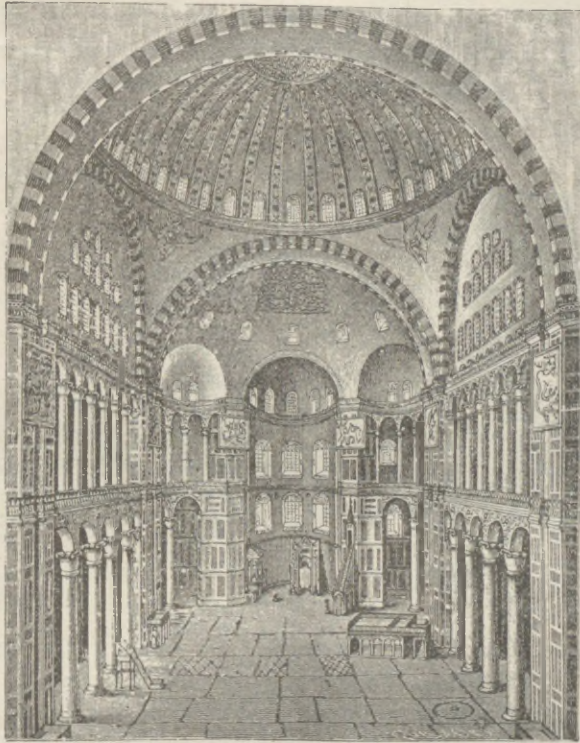


Fig. 32. Kościół Ś. Zofii. Wnętrze.

Typ ten starano się wydoskonalić w sposób rozmaity. To urozmaicano niszami obiegający mur, to opasywano wewnątrz obejściem niższem od środka. Kopyły w zasadzie zachowują pozór monolitu.

Budynek kopyły dosięga znaczenia historycznego w sztuce dopiero w architekturze wschodnio-rzymskiej, w wieku szóstym. Budowa kopyły odbywa się z całą swobodą; sąsiednie części architektoniczne łączą się z nią coraz silniej. Potężne filary, połączone łukami, stanowią granicę podstawy środka, najczęściej mającego

kształt kwadratu. Na wierzchołkach łuków, na klinach trójkątnych (pendentywach), wstawionych między łuki w celu wypełnienia przestrzeni i sprowadzenia jej do kolistości, spoczywa gzyms koronujący, nad którym rozpościera się zwykle płaska kopuła. Półkopuły i nisze ścian mają w części przeznaczenie stawienia oporu zabezpieczającego od ciśnienia kopuły, w części zaś są połączeniem środka budynku z jego bocznymi ubikacjami. W tym systemie kopuł, łuków i filarów, nie znoszącym żadnej zmiany, a doskonale nadającym się do ornamentacji płaskiej, kolumna, owa duma architektury starożytnej, wraz z jej belkowaniem, może mieć zastosowanie oczywiście tylko bardzo ograniczone. Kolumny dźwigają chór, galerie,



Fig. 33. Kościół Ś. Zofii (Przecięcie podłużne).

znajdującą się u podstawy kopuły, lub wspierają środek łuków większych, na których głównie gmach cały spoczywa. Tracą one znaczenie części konstrukcyjnych i skutkiem tego właściwe pojmowanie form ich się zatracą. W ukształtowaniu kapiteli najlepiej zauważyć można zmianę stylowości. Tam nawet, gdzie motyw liściasty zostaje zachowany, znika wyrazistość kształtu kielicha wraz z ozdobą wieńca liści (fig. 29). Kapitel bizantyjski pospolicie ma kształt sześcianu kamiennego o bokach skośnych z płaskim obramieniem po brzegach i z płasko zarysowanymi łodygami lub stylizowanymi kwiatami, wypełniającymi pola środkowe (fig. 30).

Złote czasy dla architektury nowej stolicy przypadają na panowanie Justyniana (527—565). Wtedy to powstał zarówno niewielki kościół św. Sergiusza w Konstantynopolu, jak i kościół św. Zofii, najokazalsze i najpotężniejsze dzieło sztuki wschodnio-rzymskiej. Początek jego budowy sięga czasów Konstantyna. Uległszy

pożarowi w r. 532, został odbudowany przez *Antemiosa* z *Trallesu* i *Izydora* z *Miletu*, wkrótce atoli trzęsienie ziemi zniszczyło jego kopułę; za *Justyniana* jednak jeszcze uszkodzenie naprawiono. Pierwiastkowa jego postać niestety została zamaskowana przez późniejsze dobudówki, jak minarety, przerobienie go zaś na meczet zniszczyło również urządzenie wewnętrzne.

Do wnętrza wiodzie dziedziniec, otoczony kolumnadą, oraz dwa przedśionki. Sam plan poziomy, którego jedna połowa służy dla dolnej części budynku, druga dla górnej, ujawnia doniosłość przestrzeni środkowej, w której wyłącznie koncentruje się pomysł architektoniczny. Otrzymuje ona całą charakterystykę wyrazu przez potężną, sięgającą 179 stóp wysokości kopułę, wspartą na czterech filarach, z przylegającymi do niej od wschodu i zachodu półkopyłami. Z temi łączą się jeszcze mniejsze półkopyły, przez co przestrzeń środkowa znacznie się rozszerza (fig. 32). Jak dalece zaś była ona wyłączną, jedyną częścią, nadającą wyraz całemu gmachowi, pokazuje to układ przestrzeni bocznych, ujętych w występujące filary, przeznaczone do podtrzymywania sklepienia kopuły. Potężne te filary odbierają im charakter naw bocznych. Przekrój podłużny (fig. 33) objaśnia podział architektoniczny wysokości i daje, mniej więcej, pojęcie o dekoracji wewnętrznej, o wykładaniu ścian i filarów marmurem lub szlachetnymi kamieniami, ułożonymi w desień, oraz o obrazach mazaikowych płaszczyzn górnych. Z pozostałych mozaik kościoła św. Zofii niewiele należy do czasów *Justyniana*; ilość zachowanych zabytków malarstwa wschodu starochrześcijańskiego ogólnie jest nieznaczną.

W środku kopuły głównej kościoła św. Zofii widzimy na tronie błogosławiącego *Chrystusa*, w białym złotem haftowanym ubraniu,

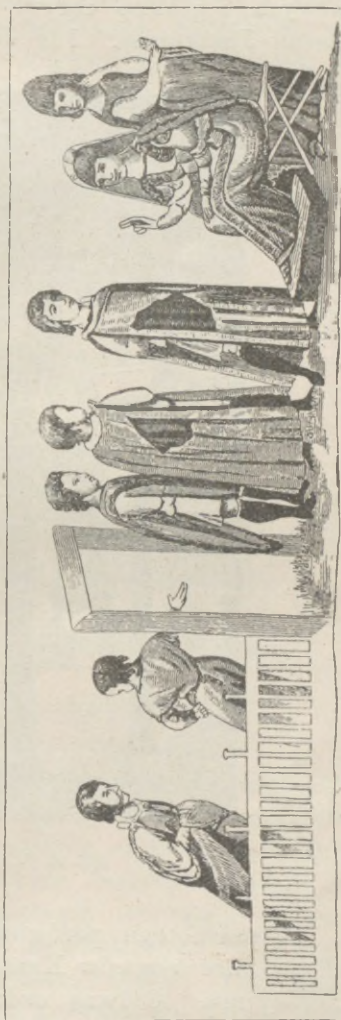


Fig. 34. Żona *Puryfara* obwinająca *Józefa*. Rękopis Księgi *rodzaju*. Wiedeń.

otoczonego również biało odzianymi apostołami i świętymi. W głębi absydy widać postać Matki Boskiej w sukni niebieskiej. Między kolumnami jej, jak się to zdarza i na monetach współczesnych, stoi Dziecię Jezus. Błyskotliwe postaci świętych i proroków unoszą się na tle nisz popod oknami i na filarach. Układ ogólny ozdób mozaikowych i główne zarysy figur można uważać za pochodzące z czasów Justyniana. Już wówczas zerwano z tradycjami dawne-

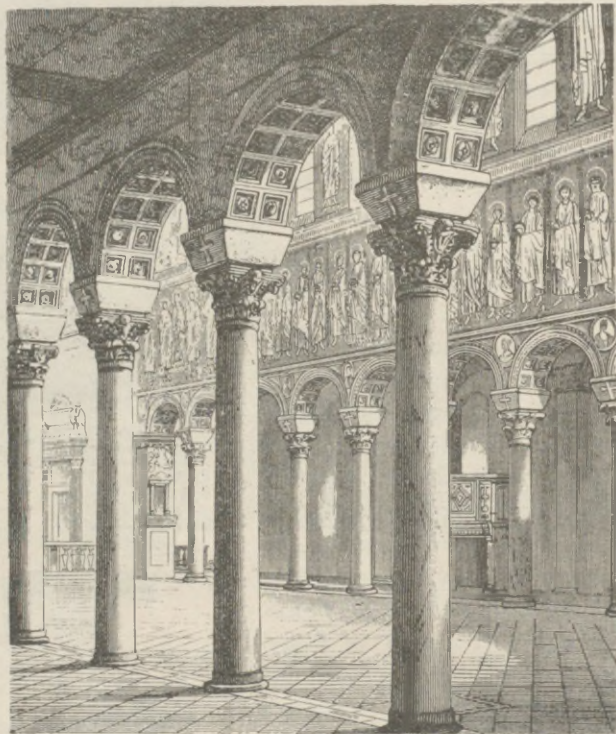


Fig. 35. S. Apolinare Nuovo w Rawennie.

mi. Dowodzi tego porównanie z mozaikami kościoła św. Jerzego w Tessalonice z czasów Konstantyna, traktowanymi jeszcze bardziej dekoracyjnie. Główną ozdobę stanowią portyki z kolumnami, tabernaculum z obfitemi zasłonami i łuki z wyobrażeniami zwierząt. Z przejściem z jednego kierunku do drugiego zaznajamiają nas dokładne opisy pisarzy Kościoła, z których dowiadujemy się, że w kościołach chętnie widziano także malowidła dekoracyjne, wyobrażenia roślin i zwierząt, obok nich jednak znajdowały się obrazy historyczne ze Starego i Nowego Testamentu, ostatnie zaś obejmowały

całe życie Chrystusa. Dalej wiadomości o sztuce wschodnio-rzymskiej zawdzięczamy *ilustrowanym manuskryptom* greckim z w. 6. (Urywek ewangelarium w Rossino w Kalabryi, fragment księgi Rodzaju (fig. 34) i księga roślin Dioskoridesa w wiedeńskiej bibliotece królewskiej, syryjskie ewangelarium z r. 586 w Laurencyana we Florencyi). Wielka doniosłość Pisma Świętego, jako źródła i podstawy wiary tłumaczy wyszukaną formę poszczególnych rękopisów, oraz gorliwość, z jaką uprawiano, już w epoce klasycyzmu rozwinięte, malowanie ksiąg, w następstwie nazwane malarstwem *miniaturowem*.



Fig. 36. S. Apollinare w Classe pod Rawenną.

Jakkolwiek malarz był ożywiony chęcią odtworzenia scen, które tekst omawia, zdradzają one atoli w szczegółach licznych przymioty, świadczące, iż są wynikiem dawnych, dobrych tradycyi artystycznych. Przypominają więc antyki rysunkiem budynków, ubraniem i ruchami postaci; od nich również zapożyczyły wprowadzania figur alegorycznych dla uzmysłowienia stanów wewnętrznych i nastrojów, oraz wyobrażania miejscowości przez postaci ludzkie. Pod względem zaś techniki i pojęcia artystycznego zrywają one z przeszłością zupełnie. Miniatury staro-chrześcijańskie, wykonane farbami kryjącymi są podobne do obrazów i zdradzają powinowactwo z dawnymi obrazami ściennymi. Jeżeli na jednej stronnicy znajduje się większa ilość scen, są one po większej części tak ugrupowane, iż czynią wrażenie całości nierozdzielnej. Charakterystyczną jest tu jakby

odraza do epizodów wymagających ruchów gwałtowniejszych i bardziej namiętnych nastrojów. Fantazja starożytności klasycznej w swym ostatnim stopniu rozwoju zwrócona była w kierunku dekoracyjności i idylliczności. Panowało wówczas lubowanie się w błyskotliwym oddaniu życia powierzchownego i tęsknota za spokojnym życiem domowym. Okres starochrześcijański odziedziczył jedno i dru-

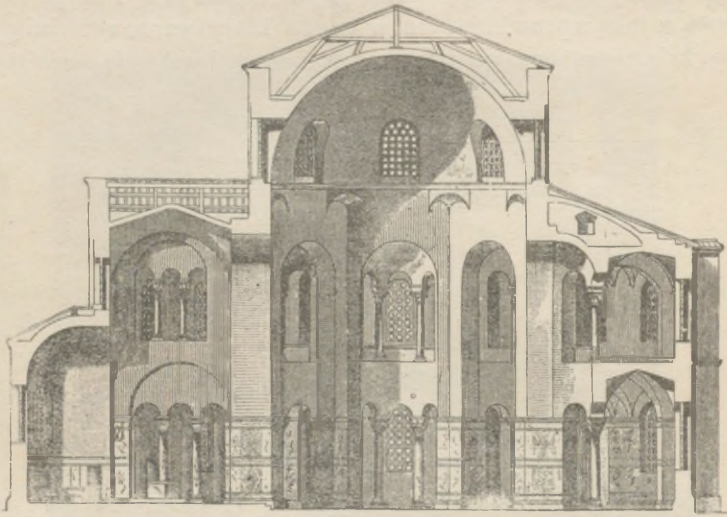


Fig. 37 S. Vitale. (Przecięcie podłużne).

gie. Mozaiki hołdowały kierunkowi dekoracyjnemu, miniatury—idyllicznemu, jak tego dowodzi wiedeńska Księga rodzajów.

### Rawenna.

Obok Rzymu i Konstantynopola w czasach starochrześcijańskich na widownię występuje Rawenna. Wiek piąty zaliczył to miasto portowe do rzędu miast głównych państwa, budząc w niem tak silną działalność artystyczną, iż w wieku szóstym była jeszcze w całej pełni. Rawenna, jako rezydencya cesarza Honoryusza i siostry jego Galli Placydyi (do 450), następnie jako stałe miejsce zamieszkania Teodoryka, króla Ostgotów, została ozdobiona licznymi budowlami: bazylikami, kaplicami do chrztu, kaplicami nagrobnymi i pałacem. Względem jej zabytków najstarszych los, niestety, okazał się niepo-

myślnym. Z fundacyi biskupa Ursusa (400), w dzisiejszej katedrze pozostała jedynie krypta niedostępna; po bazylice św. Piotra (S. Francesco), zbudowanej w latach 427—430, zachował się tylko chór i dwa naście trzonów kolumn marmurowych; jedyną pozostałością większą jest reszta obszernego pałacu Teodoryka. Potęga i rozkwit Rawenny nie trwały dość długo, aby stworzyć, mogły styl samodzielny; sztuka jej atoli nie była tak bezwzględnie zależna od Bizancyum, jak to powszechnie przypuszczają. Istotne znaczenie jej polega na tem, że przesuwam nam ona przed oczami całą kulturę starochrześcijańską i stwierdza krzyżowanie się wpływów najrozmaitszych. Starsza ka-

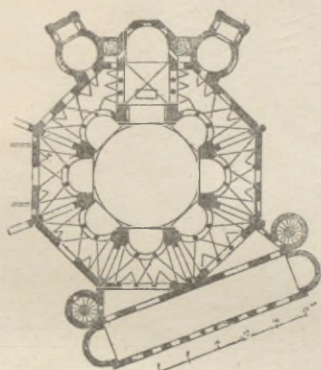


Fig. 38. S. Vitale w Rawennie.



Fig. 39. Kapitel S. Vitale w Rawennie

plica nagrobna Galli Placydy, z w. 5-go pochodząca, jest zbudowana w formie krzyża greckiego (o równych ramionach); wszystkie cztery ramiona są przykryte sklepieniami beczkowemi, środkowa zaś przestrzeń kopułą. *Grobowiec Teodoryka* przypomina mauzolea rzymskie. Ponad dziesięciokątnym podmurowaniem, ułożonem z bloków kamiennych, wznosi się budynek w ten sposób, iż dokoła siebie zostawia przestrzeń podmurowania wolną. Dziesięciokąt na pewnej wysokości przechodzi wkoło, na którem spoczywa kopuła, wykuta z jednego kamienia olbrzymiego. Jestto zadziwiające, do jakiego stopnia z tą potężną siłą powierzchowną łączy się surowość wszystkich niemal dekoracyjnych części. Przypominają one wzory starożytne, przekształciły je jednak w wielu wypadkach nie do poznania. Przyczyną tego zdziwienia zmysłu dekoracyjnego jest prawdopodobnie pośpiech wykonania, zarówno bowiem bazylika S. Apollinare nuovo (pierwotnie zwana S. Martino in coelo aureo), jak i kościoły wieku szóstego nie ustępują bynajmniej współczesnym zabytkom Rzymu i Bizancyum. Sztukaturowe gzymsy w S. Apollinare przypominają

jeszcze charakter starożytny, kapitele kolumn natomiast i podkłady na nich (fig. 35) dowodzą pomysłowości technicznej. Podkłady te dają łukom spokojniejsze i pewniejsze połączenie z kolumnami. Następnie, zapoczątkowanie przez Rawennę stawiania wież przy kościołach (w. 7), okrągłych i czworobocznych, dowodzi również ożywionego ruchu budowlanego. Oczywiście powierzchowna ich forma architektoniczna jest uboga. Wiąże się to po części z małą jej rolą

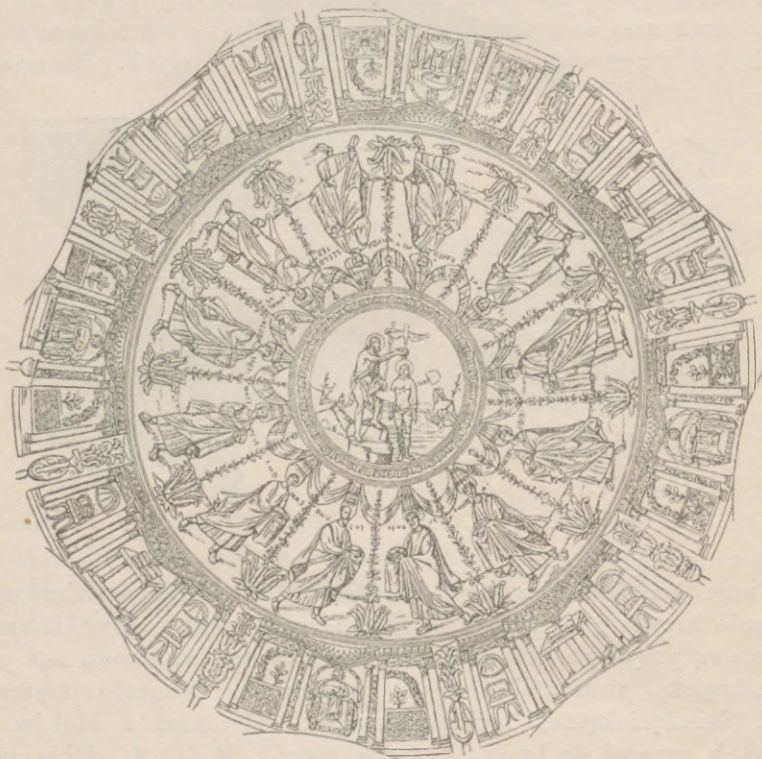


Fig. 40. Mozaika na kopule k. S. Giovanni in Fente w Rawennie.

w dawnym stylu bazylikowym, po części zaś z naturą materiału budowlanego Rawenny. Dekoracyjne zastosowanie cegły powstawało powoli i stopniowo (fig. 36). Budowniczy jednak, który stawiał bazylikę S. Apollinare w Classe, w dawnej części portowej Rawenny (534—549) starał się masy murów rozczłonkować płasko-występującymi filarami, płaszczyzny zaś ożywić gzymsami i rozetami. Dziś, wobec zniszczenia utworów Konstantyna w Rzymie, obydwa kościoły S. Apollinare służą za najwspanialsze wzory starochrześcijańskiego stylu bazylikowego.

Zupełnie odmienna postać kościoła S. Vitale (fig. 37, 38 i 39) sama już wskazuje na inne jego przeznaczenie. Służył on za kaplicę dworską. Czas jej budowy, 526—547, przypada na czas budowy pokrewnego jej kościoła Św. Sergiusza w Konstantynopolu. Czerpałli z niego wzór budowniczy rawenneński, czy też uważać go należy za starszy utwór jednego autora? Ośm filarów, na ośmioboku ustawionych, podpira górną część murów i kopułę, złożoną z podłużnych sklepień. Ośmioboczne obejście obiega kopułę, otwierając się ku przestrzeni, objętej nią, dwiema kondygnacjami w ten sposób, że między filarami głównymi są wstawione w półkola kolumny, two-



Fig. 41. Dobry pasterz. Mozaika z kaplicy nagrobnej Galli Placydy w Rawennie.

zące jednocześnie nisze i dźwigając piętro górne obejścia. Nieregularność w rozplanowaniu przedsionka była zależna od właściwości gruntu. Druga charakterystyczna właściwość tego budynku, owa kopuła, złożona ze sklepień wydłużonych, jedno do drugiego przylegających, jest cechą również innych dzieł architektonicznych rawenneńskich, rzymskich, kartagińskich i może być uważana tylko za odmianę kopuły jednolitej, różniącej się od kopuły kościoła Św. Zofii i o wiele niżej od niej stojącej.

Obrazy mozaikowe tworzą główną ozdobę kopuł, sklepień i ścian wszystkich rawenneńskich kościołów. Mozaiki starsze, z czasów Honoryusza i Galli Placydy, jak np. owe w baptysterium (S. Giovanni in fonte), w kaplicy pałacu biskupiego i w nagrobnej Galli Placydy, przypominają jeszcze starochrześcijańskie dzieła rzymskie i razem z nimi łączą w sobie odbicia antyków tak w ornamentach, jak w rysunku ubrań i typach głów. Mozaiki baptysterium pod względem piękności przewyższają wszystkie inne dzieła, należące do tej

kategorii: w środku sklepienia kopuły obraz przedstawia chrzest Chrystusa, niżej, ujęci w jedną strefę, znajdują się apostołowie i święci, otoczeni ornamentacjami roślinnymi i architekturą fantastyczną (fig. 40). W późniejszych mozaikach zauważyć można wyraźną zmianę stylu (S. Apollinare nuovo, S. Vitale, S. Apollinare in Classe). Rozszerzenie zakresu przedmiotów wyobrażanych budzi najwięcej interesu. Zarówno ozdoby kościoła, jak i kaplicy są wzięte z obrazów historycznych. W pierwszym spotykamy jeszcze „pasterza dobrego“ (fig. 41); symboliczno-dekoracyjny pierwiastek całkowicie zachował znaczenie; w drugiej zaś wiele postaci jest traktowanych istotnie dekoracyjnie. Dawny sposób pojmowania przebija się



Fig. 42. Justynian i jego świta. Mozaika z S. Vitale w Rawennie.

nawet w samym fackie historycznym chrztu Chrystusa. Bóg rzeki Jordanu jest wprowadzony do sceny, zastępując anioła, który później w obrazach, wyobrażających chrzest, spełnia przy tym obrządku posługę.

Fantazja artysty z w. 6-go buja w innym świecie. Niebo stopniowo zaludniło się świętymi, których wizerunki jaśnieją na ścianach kościołów; obok nich zajmują również miejsce dostojnicy ziemscy. To tłoczą się oni, składając hołd potentatom niebieskim, to go sami odbierają, odtworzeni bądź w całych postaciach, bądź w popiersiach. Ma to coś wspólnego z portretami. Do tego przyłączają się obrazy biblijne. W S. Apollinare nuovo, na podłużnych ścianach nawy środkowej, z bram przedmieścia i pałacu królewskiego Rawenny wychodzą męskie i kobiece postaci świętych i kroczą procesjonalnie w zamiarze złożenia czci Chrystusowi i Matce Boskiej, W absydzie S. Vitale widzimy cesarza Justyniana i żonę jego Teodorę, każde w towarzystwie bogatej świty; niosą dary i uczestniczą w po-

święceni kościoła (fig. 42). W obydwóch kościołach S. Apollinare postaci biskupów rawenneńskich spoglądają na widza. Ogólne wrażenie tych mozaik jest mniej harmonijne od dzieł dawniejszych. Z jednej strony stwierdzamy upadek stopniowy dorobku artystycznego i zanik reminiscencji starożytnych, z drugiej dążenie do zdobycia wyrazu żywego uczuć nowych i charakterów. Ta dwoistość stanu sztuki przejawia się nawet pod względem zewnętrznym. Niektóre motywy zwłaszcza na archiwoltach są wzięte wprost z epoki wcześniejszej, w innych obrazach widzimy np. dążenie do wierności

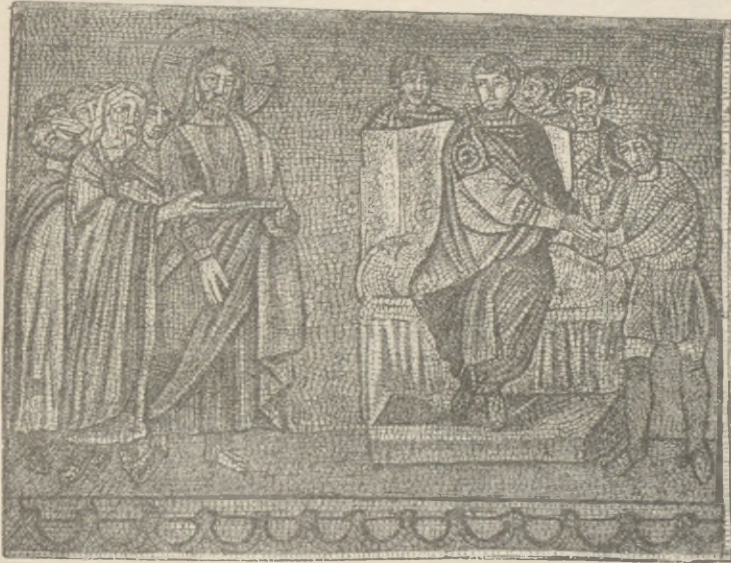


Fig. 43. Chrystus przed Piłatem. Mozaika z S. Apollinare Nuovo w Rawennie.

portretowej. Zmiany dowodzi nawet to, że Chrystus raz jest z brodą, gdzieindziej bez brody, głowy są oddawane w zupełnym *en face*, ubrania tracą swobodę udrapowania starożytnego. Gdyby nawet zdegenerowanie poczucia piękna, będące następstwem zubożenia i rozprężenia politycznego, nie było się tak silnie rozwinęło, to i tak tradycje starożytne okazałyby się mało pożyteczne w powstającym zakresie nowych myśli. Czystość i piękność języka rzymskiego w ten sam sposób ginęła. Sztuka przeżyta miesza się ze sztuką, która nie zaczęła żyć jeszcze życiem pełnym, czyniąc wrażenie czegoś napół dojrzałego i ciężkiego. Przyczyniają się tu w dodatku zwyczaje dworskie. Ceremonialność w ubiorach i zachowaniu się, sztywność dworska znalazły długotrwałe siedlisko dla siebie w re-

zydencyi cesarskiej nad Bosforem, w bliskim sąsiedztwie Wschodu. Cechy te przeszły więc łatwo i do sztuki. Odbicie owej ceremonialności dworskiej zauważyć możemy nie tylko w szczegółach zewnętrznych, lecz i w ruchach (padanie na kolana, ukrywanie rąk, oraz gra twarzy są poddane regułom ceremonii), a nawet w postaciach świętych, zbliżających się do Najwyższego w cichości i pokorze, zginających się przed Nim, niby poddani. Najmniej trudno-



Fig. 44. Katedra Maksymiana. Rawenna. S. Vitale.



Fig. 45. Z katedry Maksymiana.

ści przedstawiały sceny biblijne, te bowiem posiadały wzory, nie wymagające żadnych istotnych przeróbek. Jak w płaskorzeźbach sarkofagowych, tak i w malowidłach zdarzenia są opowiadane w sposób powierzchniowy (mozaika nie wystarczała dla odtworzenia stanów duchowych); osobistości głównej towarzyszy nieliczna tylko świta, ją zaś samą charakteryzuje wzrost wyższy (fig. 43). O ile obrazy mozaikowe schodzą się z płaskorzeźbami sarkofagowymi, pod względem kompozycji, o tyle w traktowaniu tła pejzażowego są pokrewne miniaturom współczesnym (wiedeńska Księga rodzajów). Zarysy skał, kształty drzew są pokryte całkowicie. Wspólność między mozaikami i miniaturami nawet w tem się objawia, że postaci zwierząt zdradzają o wiele silniej odczucie natury, niż postaci ludzkie.

Rzeźba w porównaniu z ozdobami malarskimi znajduje się w zaniedbaniu. W Rawennie, tak jak w Rzymie, sarkofagi nasuwają najważniejszy materiał dla sądzenia o niej. Wiadomość o monumentalnym dziele, konnym posągu Teodoryka, nie jest dostatecznie pewna, aby jej można było przypisać wartość historyczną. Niektóre sarkofagi zdradzają powinowactwo z rzymskimi, w innych, młodszych, zauważyć można już pewne lekceważenie owych prawideł, nakazujących wprowadzanie scen o znaczeniu pogrzebowym, oraz kielkujące zastosowywanie motywów symbolicznych w roli ozdób.



Fig. 46. Z życia Józefa w Egipcie. Płaskorzeźba z Katedry Maksymiana.

Ważniejszym od sarkofagów jest *fotel biskupa Maksymiana* (546 — 552), (fig. 44), przechowywany w zakrystyi katedralnej, o kształtach ciężkich, lecz wspaniałych ozdobami, wykonanymi w kości słoniowej. Ścisłość daty upoważnia tu do wniosków o stanie sztuki wieku szóstego, nadto katedra Maksymiana należy do najstarszych prób działalności artystycznej, jakiej oddawano się gorliwie w wiekach średnich. W pierwszych tych stuleciach rzeźba w kości słoniowej stanowi najważniejszą gałąź. Wartość materiału podnosiła w oczach ówczesnych ludzi wartość samej pracy, małe rozmiary łatwiej ukazywały braki zanikłego poczucia plastyczności i zbliżyły płaskorzeźby powierzchniowo do ulubionych ilustracji książek, z którymi mają wspólną ścisłą w wyborze tematu, układzie i rysunku. Strona przednia fotelu biskupa Maksymiana i wszystkie poręcze są wyłożone płytami kości słoniowej. Pasy ornamentowane, nadzwyczaj

piękne, dzieła płyty poszczególne. Na przedzie widzimy pięć postaci świętych, starannie wykonanych, lecz twardych w rysunku. Oddźwięki antyków osłabły tu już zupełnie, poczucie życia zamieniło się w suchą szematyczność (fig. 45). Świeżość pojęcia posiadają jedynie płaskorzeźby na poręczach i oparciach: obrazy z życia Józefa w Egipcie i Chrystusa. Dążenie do oddania obrazowego



Fig. 47. Z grobowca w Cividale.

zdarzenia, do wyraźniejszego zcharakteryzowania poszczególnych postaci uwydatnia się szczególnie w opowieści o Józefie egipskim (fig. 46). Sztuka przeto rawenneńska odważa się na krok naprzód i próbuje zbliżyć historyje biblijne do terażniejszości.

Niestety, za krokiem pierwszym nie postawiono drugiego. Rawenna opustoszała i pograżyła się w cichem odosobnieniu, z którego nie udało się jej dotąd wyrwać żadnemu wypadkowi. Dawna rezydencja cesarska czyni przeto wrażenie miasta zmarłego, w którym wzrok pomimowoli zwraca się ku śladom powolnego zamierania. Pomimo to jednak Rawenna, jeśli nawet nie jest podłożem dla rozwoju sztuki późniejszej, stanowi punkt wyjścia działalności artystycznej w obrębie rozleglejszym. Miasta nadbrzeżne morza Adryatyckiego, szczególnie w Istrii, w czasach późnych rzymskich, cieszyły się znacznym rozkwitem i posiadały poważne gminy chrześcijańskie. Kościoły z ubiegłego tysiąclecia, niestety, prawie wszystkie zostały zniszczone, znikły nawet same miasta; pozostały wszak-

że różne szczątki zabytków architektonicznych, które oczywiście są w związku z dziełami rawenneńskimi. Zależność ich bezpośrednia od Rawenny nie wszędzie da się stwierdzić. Baptisteryum wszakże w Akwillei, bazylika w Parenzo, kościół Ś-go Donata w Zara (budynki okrągły z galerią i chórem) i t. d. dowodzą wspólności podstaw artystycznych z Rawenną. Pojedyncze zabytki, jak sześć po-

sągów stucco w kościele w Cividale (fig. 47) z w. 8-go i pasy ornamentacyjne między nimi wykonaniem technicznym i rysunkiem zdradzają tak bliskie powinowactwo z zabytkami Rawenny, że muszą być zaliczone do jednej szkoły artystycznej. Tradycje niezupełnie jeszcze znikły nawet w czasach panowania Longobardów. Tą drogą objaśnia się trwanie tradycji starochrześcijańskich aż po koniec tysiąclecia, szczególnie zaś upodobanie w budynkach okrągłych Włoch Północnych. Stwierdzenie pierwowzoru ich, oraz objaśnienie zmian, jakie starano się w nich zaprowadzić, będzie zadaniem badań przyszłych.

## B Odłączenie się sztuki wschodniej od zachodniej.

### 1. Sztuka bizantyjska.

Druga połowa ubiegłego tysiąclecia nie obfituje w pomniki wybitne i nie nam nie mówi o artystach; działalność artystyczna w owych wiekach walk dzikich i stosunków zakłóconych owdzie wygasła zupełnie, gdzieindziej upada lub nanowo z zawiązków z trudnością kiełkować zaczyna. Czasy od szóstego do jedenastego wieku nastrożają miłośnikom piękna rozkosz niewielką; w historii atoli rozwoju sztuki naszej odgrywają one rolę ważną. Dotychczas sztuki starochrześcijańskie Wschodu i Zachodu szły jedną drogą, bądź też drogi ich biegły obok siebie. Odtąd Wschód i Zachód rozdzielają się i zdążają w kierunkach różnych, a nawet przeciwnych. Tradycja starochrześcijańska, wraz z jej wpływami starożytnymi, zachowała jeszcze znaczenie, weszły jednak w związki nowe i odtąd tworzą jedynie pierwiastek w rozwoju sztuki. Na Zachodzie kształtuje się on inaczej, niż na Wschodzie chrześcijańskim. Ludy germańskie, które osiedliły się w niektórych częściach Włoch i zajęły również kolonie rzymskie z tej strony Alp, wniosły do świata chrześcijańskiego powiew świeży i siłę, lecz nierozwiniętą jeszcze. Wykształcenie jej stało się zadaniem kościoła. Pod jego łacińską powłoką ukrywało się mnóstwo form kultury rzymskiej, jakimi też dzielił się on z narodami nowonawróconymi. Przeniknęły one organizm ich głęboko; stały się dla nich wzorem i szkołą. Na gruncie wschodnio-rzymskim warunki sztuki ułożyły się pozornie pomyślniej. Tu zdobycze kultury dawniejszej nie oddziaływały na narody obce;

barbarowie władzy tu swej nie rozciągali, niwecząc wpływy dawne. Powierzchnowa budowa państwa wschodnio-rzymskiego trwała długo jeszcze nienaruszona. Jaki obrót przybrały rzeczy, za wskazówkę posłużyć może powstanie szkoły ateńskiej filozofów w r. 529. Była



Fig. 48. Dawid jako pasterz. Miniatura z psalterza greckiego. Paryż.  
Bibliot. nacyon.

ona ostatniem źródłem wykształcenia klasycznego, wytryskającym niezbyt obficie. Kiedy wrodzona Grekom skłonność do głębokich dociekań filozoficznych znowu się w nich obudziła, zaczęła służyć jedynie dogmatyce spekulacyjnej. Szczep grecki nie zgiał się, żył. Ułatwiała to połączenie terażniejszości z przeszłością. Natura grecka przejawiała się w dalszym ciągu w najrozmaitszych zwyczajach,

nawyknieniach i poglądach. Ponieważ zaś żadne życie nowe jej nie odświeżyło, uległa przeto wewnętrznemu wyjałowieniu. Działalność misyjna kościoła greckiego stoi o wiele niżej od rzymskiego. Poddali się jej nauce i obrządkom Bułgarowie, Słowianie i Armeńczycy, nie weszła ona jednak w ich organizm narodowy. Pojedyncze jednostki z pośród barbarów zdobyły w państwie dostojęstwa wysokie i wcześniej posiadły nawet tron cesarski; wielkie jednak masy narodu pozostały obce kulturze bizantyjskiej, pomimo iż wzrosła ona z zarodków greckich. Państwo bizantyjskie, odłączywszy się od Zachodu, zbliżało się coraz więcej do Wschodu, któremu i bez tego bliskiem było ze względu na położenie



Fig. 49. Dawid i Jeremiasz. Miniatura z kazań Grzegorza z Nazianz. Paryż. Bibl. narod.

geograficzne. I tu jednak oddziaływanie sztuki bizantyjskiej było ściśle ograniczone. Wschód odmłodził się przez siły własne. Nauka Mahometa zwycięzko rozszerzyła się z Arabii, niezwykle też szybko powstało państwo Islamu już to jako rywal, już jako zwycięzca Bizancjum. Sztuka bizantyjska ze względów religijnych znalazła w Islamie przeciwnika srogięgo i wszędzie, gdzie on zapanował, więdnąć musiała. Na jej miejscu zjawiła się sztuka inna, odpowiadająca pojęciom i obyczajom Islamu.

W połowie przeto ubiegłego tysiąclecia popłynęły obok siebie trzy prądy sztuki. Pomimo, że w niektórych punktach stykają się one z sobą, ogólnie jednak każdy z nich dąży łożyskiem własnym. Pierwszy, bizantyjski, na razie płynący najobficiej, zatopił się w końcu w błocie; drugi wylał z początku w szumiącej i bałwaniącej się masie, zanim jednak dopłynął do równiny, stracił siłę; trzeci płynie początkowo powoli, przyjmuje jednak tyle dopływów, że stale wzrasta i wreszcie tworzy się zeń najpotęż-

niejszy i największy, prawdziwie wszechświatowy prąd. Jest to prąd sztuki zachodniej.

Działalność artystyczna *Bizancjum* ustała niezwłocznie po śmierci Justyniana. Cesarz ten budował tak wiele, wznosił w stolicy tyle ozdobnych i pożytecznych budynków (kościół, pałace, wodociągi i t. d.) i tak silnie rozwijał zamiłowanie do architektury nawet w prowincjach, że zaspakajał tem w zupełności potrzeby sztuki tem więcej, że wir polityki zwracał uwagę władców w in-



Fig. 50. Dawid z trzodą. Miniatura z psalterza greckiego Chliudowa w Moskwie.

nym kierunku. Zastój zagroził dopiero zupełną martwością, gdy w r. 726 powstało obrazoborstwo. Skutkiem zwycięstwa ikonoklastów zapanował pierwiastek semicko-wschodni.

Niebezpieczeństwa te wzmocniły tryumf ortodoksów. Ciągłość rozwojowa sztuki została przerwana. Wprawdzie w wieku ósmym działalność artystyczna nie ustała całkowicie, lecz, aby uniknąć starć wszelkich, hołowano jedynie kierunkowi ornamentacyjnemu nawet w malarskich ozdobach kościołów. Powrót pod tym względem do jakiegoś stylu monumentalnego, do chwycenia się dawnych dobrych tradycji, pociągał za sobą trudności wielkie. Nie można tu stwierdzić jeszcze upadku sztuki zupełnego; w każdym

razie poglądy na świat i uczucia religijne uległy zmianie pod wpływem mnożących się zakonów. Dzięki temu sztuka zwróciła się w kierunku innym. Nowy ten rodzaj sztuki najlepiej odbija się w bizantyjskim malarstwie *miniaturowym*. Obok starochrześcijańskich utworów tego rodzaju przytoczyć można liczne rękopisy z w. 9 i 10-go. (Fragment biblii i Psalterz w Watykanie, będące dawniej w posiadaniu królowej Krystyny szwedzkiej, Komentarz do Izajasza tamże, Kazania Grzegorza i Psalterz w Paryżu i in.). Ujawniają one nietylko podobne wykonanie techniczne (farby kryjące), lecz podobną również doskonałość malarską. Reminiscencyi starożytnych w nich nie brak.

Rzadko jednak się zdarza, aby cała scena pojęta była w sposób klasyczny, jak np. w obrazie, wyobrażającym Dawida, jako pieśniarza i pasterza w psalterzu paryskim (fig. 48). Obok pieśniarza siedzi muzyka, z tyłu z poza kolumny wychyla się echo, które on wywołuje, niżej zaś, symbolizując położenie, leży góra Betleem. Mimowolnie przypomina to malowidła pompejańskie. W zasadzie wpływ starożytności ujawniają zawsze tylko różne postaci pojedyncze (uosabiające), podczas gdy inne figury w tym samym obrazie zdradzają rękę

mniej subtelną rysunkiem twardym, sztywnością ruchów i brakiem wdzięku póź. W Kazaniach Grzegorza np. kazanie siedemnaste, czerpiące treść w części z Jeremiasza, w części z Psalmów, ilustrują obrazy z życia Jeremiasza i Dawida (fig. 49). Z lewej strony widzimy proroka wtrącanego przez dwóch niewolników do jaskini, z prawej Dawida, namawianego przez Natana do skruchy. W pół figury widziana Bathsebas pod bogatym baldachimem, oraz postać anioła silnie i korzystnie odbijają wobec klęczącego Dawida i obydwóch proroków. Że Dawid powtarza się dwa razy w obrazie (wygląda on z lewej strony z okna pałacu na Bathsebas) wynika to z dawnych tradycyi kompozycyjnych; artysta dawny lepiejby jednak rozczłonkował na płaszczyźnie scenę daną. Nie uczynimy błędu, twierdząc, że figury piękniejsze są wzięte ze starszych rękopisów ilustrowanych, mniej zręczne zaś postaci stworzyli malarze w. 9-go.

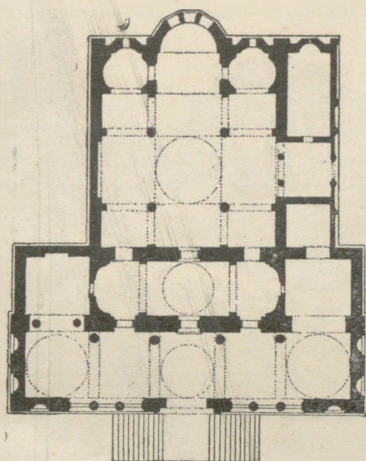


Fig. 51. Kościół Św Teotokosa w Konstantynopolu.

Jedyną w swoim rodzaju jest inna grupa manuskryptów ilustrowanych z wieku 9 i 10, które, pomimo, że nie pochodzą z klasztorów, wyrażały jednak zwycięskie zapatrywania zakonników. Wobec ich pouczających wyjaśnień ustępują na plan dalszy naiwne opowiadania wydarzeń biblijnych. Posiadają one doniosłość dogmatyczną i moralną. Zakonnicy nadali rysy zwykle świętym niebieskim; ascetyczne ich istoty zostały zrównoważone z idealną naturą człowieka. Skutkiem tego promienna wesołość fantazyi

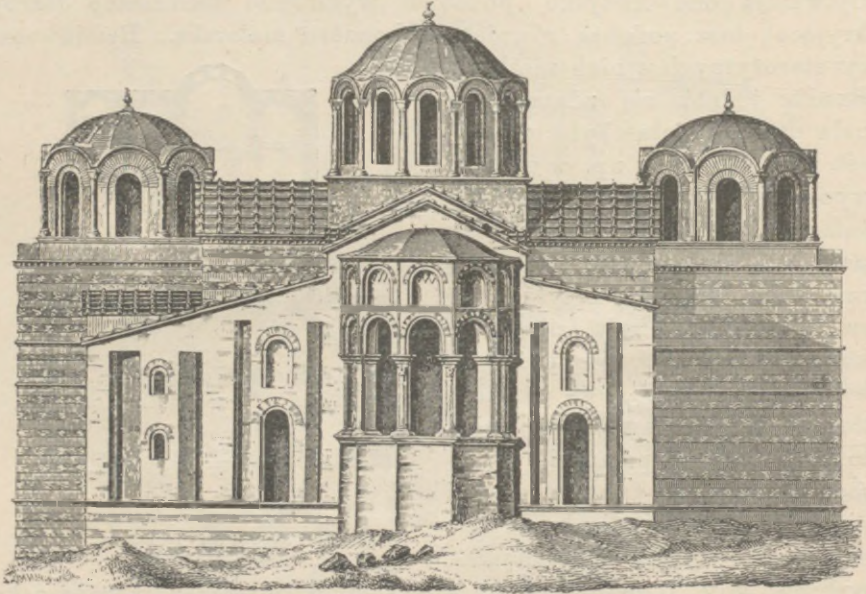


Fig. 52. Kościół Matki Bożej w Konstantynopolu.

zaczęła zanikać i sztuką zawładnęły pojęcia zgodne z rzeczywistością życia. Miniatury przestają być starannie wykonanymi obrazami; stają się tylko ilustracją tekstu, podobne do marginesowych ozdób i wnieć, bezpośrednio związane z tekstem i tylko przy jego pomocy zrozumiałe. W obrazach nagłówkowych, np. w obrazie Dawida (fig. 50) w psalterzu Chliudowa w Moskwie w wyobrazeniach ewangelistów przebijają się jeszcze dawne tradycje dobre, pod względem atoli opowieściowym obrazy te są coraz pobieżniejsze, pojedyncze postaci są coraz sztywniejsze i twardsze. Ten rodzaj ilustracji zapanował najsilniej w psalterzach, homiliach, menologiach i kalendarzach świętych. Podczas gdy wyobrażenia figuralne tracą na wartości artystycznej — liczne kopie manuskryptów starszych nie mogą być miarodajne — pod ko-

niec tysiąclecia w ornamentacjach wzrasta przepych. Teraz dopiero dzięki wspaniałemu zakolorowaniu i rysunkowi bogatemu inicjały zaczynają odbijać na tle liter tekstu; tło złote zjawia się powszechnie; ozdobne obwódki nabierają znaczenia większego. W rękopisach wschodnio-rzymskich przebija jakies idylliczne uczucie; tło architektoniczne w menologium watykańskim z w. 10 ujawnia umiłowanie przepychu, przypominające Wschód. Kierunek ornamentacyjny wypowiada się również w wyobrażeniach figuralnych następnej epoki, w których światła są zakreślane cienkimi liniami złotymi, ubrania zaś czasem tak błyszczą, jakby były malowane farbami metalowymi. Prawdopodobnie za wzór służyły tu emalie.



Fig. 53. Św. Marya z kapłankami. Mozaika z kościoła Mone tes Choras w Konstantynopolu.

Pewien postęp w *architekturze bizantyjskiej* daje się zauważyć również tylko w kierunku dekoracyjnym. Dawny pomysł planu kościołów zachowuje się w formie spiczastej. Nawet wymiary ich uległy znacznemu uszczupleniu tak, że wiele kościołów robi wrażenie kaplic. Konstrukcja i podziały są również ubogie. W zasadzie kościół wznosi się na planie kwadratowym, poprzedza go zwykle przedsionek podwójny, poligonalne absydy kończą go ze stron przeciwnych (fig. 51). Kopułę, pokrywającą przestrzeń środkową, dźwigają cztery filary lub kolumny, nie spoczywa ona jednak bezpośrednio na łukach łączących filary, lecz na cylindrze (bębnie), w którym znajdują się okna. Podwyższenie kopuły, wprowadzenie kopuł mniejszych nad przedsionkami i bocznymi rozskrzydleniami, nadają więcej malowniczości, którą podnosi zastosowanie naprzemian szczyt kamienia i cegły. Chociaż większość

kościółów bizantyjskich zamieniono na meczety, architektoniczny szkielet ich pozostał ten sam. Skutkiem tego nie brak nam wzorów budynków stylu bizantyjskiego, między którymi wybitniejsze miejsce zajmują: kościół, fundowany przez Patrycyusza Konstantyna Lips w r. 900, poświęcony Matce Boskiej, czyli *Hagia Teotokos* (fig. 52), kościół Zbawiciela (Mone tes Choras) w Konstantynopolu, kościół św. Nikodema w Atenach i inne. Wnętrza za to tem silniej zostały zmienione. Malownicze ich ozdoby wyznawcy Islamu pozrzucałi, lub zabieliłi. Skutkiem tego obecnie posiadamy jeszcze niewiele wzorów pomnikowego malarstwa, jedno zaś wiemy napewno, że mozaikę stosowano z powodzeniem wielkiem jeszcze w późnych wiekach średnich (w. 14). Trudną zaś jest jej ocena wobec późniejszej restauracyi, jakiej uległa jeszcze za panowania bizantynizmu. Chwieje się np. zdanie, czy obraz w łuku przedsionka kościoła św. Zofii, przedstawiający Chrystusa, siedzącego na tronie, z jakimś cesarzem u stóp, z dwoma medalionami po bokach, Maryi i Michała przypada na czasy Justyniana, czy też na okres późniejszy.

Przypuszczenie to wydaje się prawdopodobniejsze od chwili, gdy kierunek sztuki z czasów dynastyi Macedońskiej został poznany lepiej. Zalety dawne, tradycyjnie przejęte, miały wpływ oczywiście jeszcze w w. XI. Kościół Monetes Choras zbudowano w w. XI; z końcem zaś XIII lub w początkach XIV przebudowano go nanowo. Ozdoby jego pochodzą z obydwóch epok. Mozaiki ze scenami z życia M. Boskiej należą do w. XI, te zaś, które przedstawiają młodość Chrystusa, oraz freski (Sąd ostateczny, M. Boską z aniołami, Świętych i Chrystusa w gloryi i t. p.) pochodzą w przybliżeniu z r. 1300. Postaci w starszych mozaikach posiadają jeszcze kształty pełne, głowy ich zbliżają się do typów antyków, fałdy ubrań są szerokie. Kapłanki np., towarzyszące M. Boskiej, której kapłani wręczają purpurę (fig. 53), zdradzają powinowactwo z utworami dawniejszymi. Malowidła z początków w. XIV stoją na niższym stopniu doskonałości artystycznej. Postaci w nich są nadmiernie długie, główki mają chude i małe, nogi wałkowate; nawet pod względem kolorystyczności straciły na sile i świeżości. W utworach z w. XI daje się już zauważyć zanik poczucia przestrzeni; chwilami przypuszczaćby można, iż wzorowano się na miniaturach, lub że je wprost powtarzano w powiększeniu. Pomimo, iż widocznem jest, że zdolność twórcza, samodzielna osłabła, strona wykonawcza posiada atoli jeszcze wartość artystyczną. Traci ją ona dopiero z końcem wieków średnich i przybiera charakter roboty mechanicznej. Z upadkiem potęgi politycznej, z chwilą, gdy źródła, z jakich czerpano wykształcenie, wyschły, zagasła również i fanta-

zya. Kościół jedynie zachował żywotność silną, podtrzymując

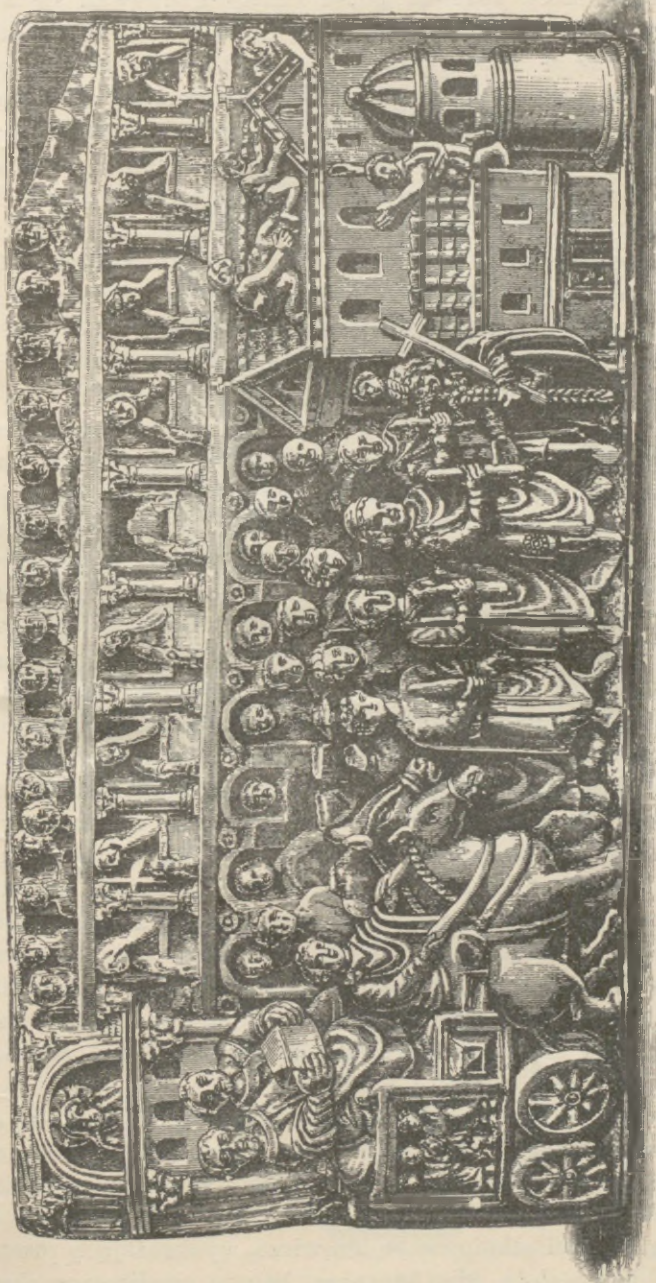


Fig. 54. Plaskorzeźba bizantyjska Trewir

w zwyciężonych narodach poczucie narodowości i jedności. Stał się on przewodnikiem i nauczycielem ludu, przyczem zaspakajał też

i jego potrzeby estetyczne. W miarę, jak obrazy nabierały znaczenia świętości, koło kościoła coraz silniej grupowali się artyści. Przepisy kościelne wzięły przeto górę nad swobodą pobudliwości artystycznej. Jak u wszystkich narodów, przeżywających kulturę własną, tak i w Bizancyum nastał czas drętwienia. W tym to właśnie okresie zaczęto krępować malarzy przepisami ścisłymi, nakazującymi im przedstawiać sceny dane tak, a nie inaczej. Dowody tego posiadamy w słynnej „księdze malarzy na górze „Atos“. Formę obecną nadano jej prawdopodobnie w w. XVIII; pierwotna redakcja jej nie sięga jednak bardzo głęboko w wieki średnie. Objęte nią przepisy posiadają często bardzo stare ilustracje, mogące służyć za wzory, ujęto je jednak razem i zestawiono, jako prawidła, wówczas dopiero, gdy sztuka bizantyjska czas swój już przeżyła.

Bizancyum powtórzyło tę samą rolę, jaką odegrał Egipt w starożytności. Spuścizna bogata tak tu, jak tam, długiego wymagała czasu dla zupełnego wyczerpania jej; godną zaś istotnego podziwu okazała się tu siła żywotna antyków, mała bowiem częśćka jej, jaka weszła w skład sztuki bizantyjskiej, z jednej strony zapewniła jej szlachetną formę, z drugiej uchroniła ją od zbyt szybkiego zbudawienia. Egipt i Bizancyum są do siebie podobne nawet z tego względu, że sąd o nich opierano zwykle na okresie ostatnim; niezmiennosc zaś jego i zmartwiałość fałszywie przyjmowano za podstawę owego sądu. Obecnie wiemy, że tak bizantyjska, jak i egipska sztuka podlegały najrozmaitszym zmianom, posiadającym najrozmaitszy wyraz artystyczny. Pod względem zaś wykonania technicznego znajdowały się na wysokim stopniu doskonałości i służyć mogły za wzór Zachodowi. Bizantyjczycy, jako wykonawcy obrazów mozaikowych, posiadali niemal wyłączny rozgłos tak, że utwory ich we Włoszech i Niemczech nazywano „pracami greckimi“. W wielu zaś gałęziach rękodzielnictwa artystycznego, w złotnictwie, w wyrobach emaliowanych, w rzeźbieniu w kości słoniowej, a zwłaszcza w wyrobach tkackich jedwabnych przewyższali oni wszystkie inne narody chrześcijańskie. Zdobycze kultury wschodniej ześrodkowały się w państwie Bizantyjskiem i stąd przeszły na Zachód.

Wiele dzieł bizantyjskiej sztuki stosowanej dostało się do zachodniej i północnej Europy dopiero w czasie wojen krzyżowych. Dzięki krzyżowcom napełniły się skarby włoskich, nadreńskich i francuskich kościołów. Jako przykład przytoczyć możemy znaną płaskorzeźbę z kości słoniowej w Tréwirze, wyobrażającą przeniesienie relikwii do kościoła (fig. 54) oraz bogato emaliowaną skrzynkę z krzyżem zwycięstwa w Limburgu. Wyroby podobne wcześniej

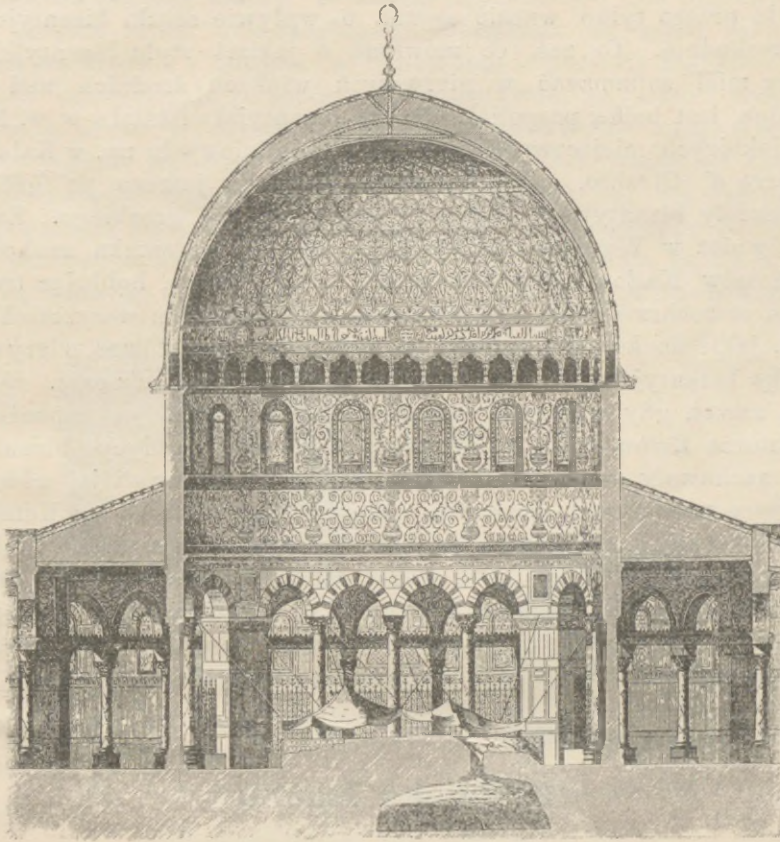


Fig. 55. Przecięcie meczetu Sachra w Jeruzalem

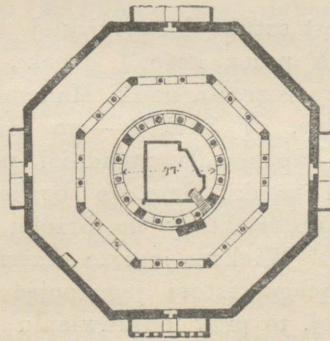


Fig 56. Plan poziomy meczetu Sachra.

atoli znalazły drogę na Zachód, ubogi w przedmioty przepychu; o tyle przeto tylko wnosić można o wpływie sztuki bizantyjskiej na zachodnią. To zaś, co mówiono o jakimś stylu bizantyjskim, który miał zapanować w pierwszych wiekach średnich nad całą Europą, jest bajką pospolitą. Sztuka bizantyjska istniała w w. XIII w niektórych miejscowościach Włoch Południowych, np. w Kalabryi i Terra d' Otranto, gdzie wówczas mówiono jeszcze po grecku, a kościoły bizantyjskie trzymały się wyznania greckiego. Znano ją również w Wenecyi i na Sycylii. Wogóle zaś sztuka zachodnia od czasów Karłowingów szła tylko drogą własną, hołdując tradycjom starochrześcijańskim i rzymskim. Natomiast u wszystkich ludów, jakie do kościoła greckiego należały, rolę główną odgrywała sztuka bizantyjska i utrzymała się tam do chwili obecnej. Wówczas nawet, gdy wystąpiły wpływy obce, jak np. we wspaniałym klasztorze *Kurtea d'Argy* w Rumunii z w. XVI, tradycje bizantyjskie zachowały swoją siłę. Zwycięzcy Turcy hołdowali jej również w epoce najwyższego rozkwitu. Meczet Mahometa II, w Konstantynopolu, zbudowany przez artystę chrześcijańskiego, Christodulosa, przypomina kościół św. Zofii, wyraz zaś odmienny otrzymał dzięki dziedzicowi, obsadzonemu cyprysami. Wymiana wpływów, jaka zaszła między sztuką bizantyjską i kierunkiem, wytkniętym przez ludy Islamu, pod względem historycznym zasługuje na uwagę.

---

## 2. Sztuka Islamu.

---

### a. Syrya i Egipt

Równie jak wzrost sztuki bizantyjskiej był w ścisłej zależności od granic objętych przez kościół grecki, tak i sztuka Islamu rozszerzała się w miarę rozrostu nauki Mahometa. Na Wschód sięgała ona aż po Indye, na Zachód — po Hiszpanię. Sam ogrom przestrzeni, nad jaką zapanowała, utrudniał powstanie jednolitości w pojmowaniu zadań sztuki. Istotnie bowiem — jakże rozmaicie kształtują się zasady architektury na brzegu Gangesu, w Egipcie i na gruncie rzymskim! Większą jeszcze przeszkodę stanowiła sama natura szczepu panującego, istota jego pojęć religijnych i służby Bożej. Co do ostatniej, to przy odprawianiu jej śpiewano niewiele, obraz zaś Boga nie istniał, nie wymagał więc miejsca. Uważając twierdzenie o zupełnem nieistnieniu plastycznych i malarskich

utworów w sztuce Islamu za przesadne, w każdym razie, jako prawdę niezbitą przyjąć należy, że rzeźba i malarstwo nie przeszły tu poza granice zadań dekoracyjnych. Uchylenia od zasad, jako to: obrazy myśliwskie i miłosne w Alhambrze i portrety sułtanów tureckich zawdzięczają powstanie swoje wpływowi zwyczajów obcych. Arabowie nawet w architekturze mogą uważać za swój wytwór własny jedynie jej stronę dekoracyjną. Tak, jak wszystkie koczownicze narody, zmysłu do sztuki pomnikowej oni nie posiadali i zadawali się jedynie namiotami, jako schroniskiem. Namioty owe, których ozdobą główną były dywany, nasuwają się na myśl, gdy się zauważy upodobanie architektów późniejszych do pokrywa-

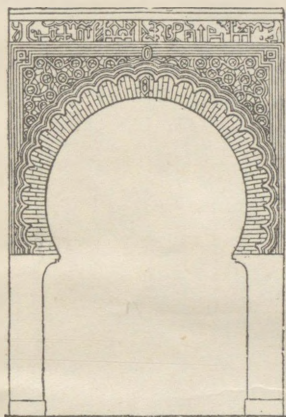


Fig. 57. Łuk podkowiasty.

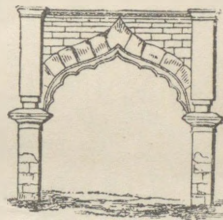


Fig. 58. Łuk klinowy.

nia wszystkich płaszczyzn ornamentacyami jaskrawymi oraz dążenie do zastąpienia braku podziałów architektonicznych przez pokrycie płaszczyzn wspinałami dekoracyami płaskimi, mającemi podobieństwo do dywanów. Pomijając część dekoracyjną, architektura arabska zawiera najrozmaitsze pierwiastki zapożyczone ze sztuk innych. Krzyżują się w niej wpływy bizantyjskie i syryjskie. Sztuka starożytna musiała odstąpić liczne kolumny dla ozdobienia dzieł nowych. Poszczególne formy architektoniczne udzieliła nawet sztuka perska, jaka zakwitła w epoce Sassanidów między wiekiem trzecim a siódmym. Z tych to najróżnorodniejszych pierwiastków powstał styl, który posiada dość właściwości, aby mógł być odróżniany od innych, pokrewnych kierunków, lecz w którego zawiązkach brakuje jednolitości i organicznego rozwoju.

Ow system zapożyczania był rozwinięty w Islamie najsilniej w początkach jego panowania. W wieku siódmym, zwyciężko za-

władniejszy Syrya, nie zadowolnił się przejęciem poszczególnych form budowlanych i użyciem do budowy wspaniałych meczetów materiału, z którego stawiano dzieła dawne, lecz wprost przekształcał kościoły bizantyjskie w meczety. Na górze Jerozolimy (Haram-esz-Szerif) tam, gdzie podług żydowskiej i mahometańskiej legendy znajduje się środek ziemi, wznosi się świątynia, meczet Omara (Kub-

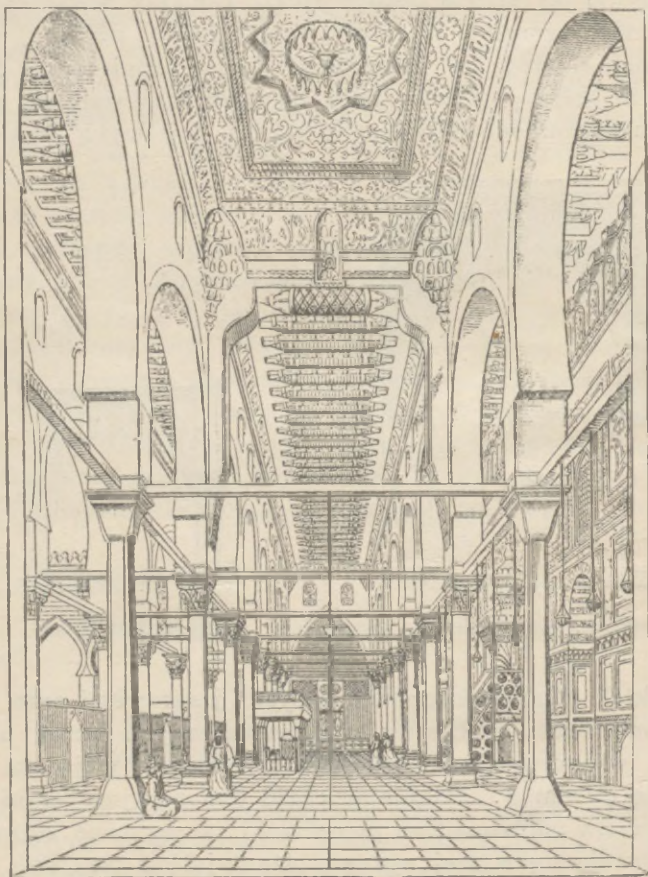


Fig. 59 Meczet el-Moyed w Kairze

bet-es-Sachra), po Mekce najwyższa. Tworzy ona ośmiokąt (fig 55 i 56) podzielony przez dwa koncentryczne kręgi podpór (naprzemian filary i kolumny) na trzy części. Ponad środkową przestrzenią wznosiła się lekka kopuła, którą, po zapadnięciu się jej w wieku jedenastym, zastąpiono konstrukcją drewnianą. Świątynia ta jest utworem bizantyjskim, wątpliwość jedynie zachodzi co do tego, się-

ga li ona czasów dawniejszych, czy też została wybudowana na rozkaz chalifa Abdel-Melika w r. 694 przez artystę bizantyjskiego. Najprawdopodobniej zaś budynek dawniejszy przebudowano w wieku siódmym. Bizantyjską osnowę posiada również siedmionawowy meczet el—Aksa w Jerozolimie.

Pewną niezależność od wzorów dawniejszych wykazują budowle Islamu na gruncie egipskim. W krótkich odstępach wypadków już w wieku siódmym Egipt poddał się władzy Islamu; powstała w nim stolica nowa (Stary Kair); w parę zaś pokoleń później otrzą-

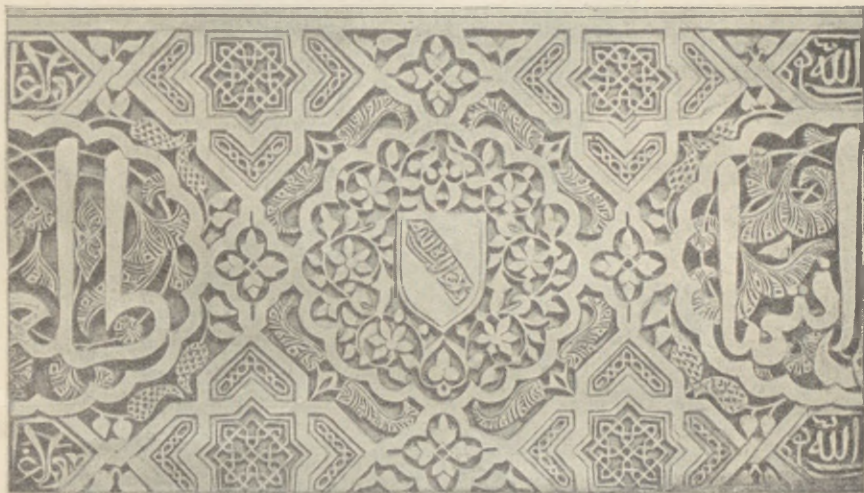


Fig. 60. Arabskie ornamentacje ścienne z Alhamby.

snął się z panowania chalifów, utworzył państwo niezależne i wznosił się do wysokiego i długotrwałego rozkwitu. Stamtąd też czerpiemy najwięcej wiadomości o architekturze arabskiej. Łuki o zakończeniu śpiczastem, o formie podkowy i klinów (fig. 57 i 58) spotykane w niej najczęściej i stanowiące jej cechę, są również zapożyczone ze sztuki starszej perskiej. Nie mają one znaczenia konstrukcyjnego, nie unoszą, ani też nie wspierają żadnych sklepień potężnych, zawdzięczając zaś istnienie swoje urokowi, jaki czynią urozmaiconymi liniami i bogatszymi kształtami. Łuk, zakończony śpiczasto, lub ściągnięty od spodu, zajmuje wyobraźnię dłużej, niż łuk zwykły. Szukanie dekoracyjności ujawnia się również w kopułowych budowlach, w których wyraźnie widać dążenie do ożywienia spokojnych płaszczyzn małemi, kolorystycznemi, załamującemi się w światłach i cieniach, częściami dekoracyjnemi.

Kopuła, zwykle o wymiarach niewielkich, wznosi się na planie poziomym kwadratowym, będącym podstawą planu bizantyjskiego; z zewnątrz, poniżej samej wypukłości kopuły, znajdują się występy



Fig. 61. Arabska lampa szklana. Wiedeń. Muzeum. austr.

murów nakształt stopni, wewnątrz zaś kliny, tworzące przejście od murów do kopuły, są ozdobione ornamentem, o kształcie komórek plastra miodu, zrobionym z gipsu lub drzewa. Przypominają one stalaktyty, jakkolwiek te pierwowzorem ich nie były; powstania ich

należałoby się raczej domyślać w marszczonych i sfałdowanych pokryciach namiotów. Stalaktytowe gzymsy stanowią również często przejście od ścian do płaskich sufitów. Najwspanialsze wrażenie czynią meczety swymi portalami, mającymi kształt nisz, przykrytych półkolumnami i obejmującymi całą wysokość fasady. Można by się w nich domyślać wpływów pylonów staroegipskich. Wszystkie niemal wieki średnie reprezentują meczety *Kairu*. W w. 7 zaczęto już budowę meczetu Amru, w 14-ym — Hassana, uchodzącego za najpiękniejszy, w następnym zaś wieku zbudowano meczet el-Moyed (fig. 59). Różnią się one między sobą pod względem wielkości i szczegó-

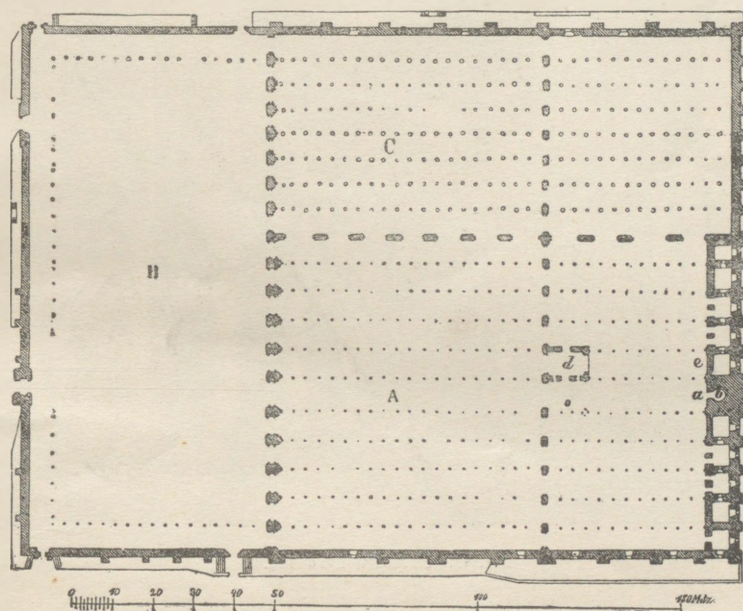


Fig. 62. Plan poziomy meczetu w Kordowie.

łów i nie można uważać ich za ogniwa jednego dłuższego łańcucha rozwojowego. Meczety ogólnie nie tworzą budynków jednolitych, lecz składają się z pewnej grupy takowych. Jądro meczetu stanowi dziedziniec, w środku którego znajduje się basen dla religijnych ablucyi. Dziedziniec otacza halla; od strony wschodniej stoi właściwa halla modlitwy, często oddzielona od dziedzińca kratą i, stosownie do szerokości, rozbita na części szeregami filarów lub kolumn. W głębi jej znajduje się nisza do modlitwy (kibla, inaczej mihrab) zwrócona w kierunku Mekki; na prawo od niej — ambona (mimbar), bliżej zaś dziedzińca — wzniesienie, otoczone kratą, z któ-

rego lektor odczytuje wiersze koranu. Za zwykle części składowe meczetu uważać jeszcze należy grób jego fundatora (maksura), szkołę i minaret, t. j. wieżę z galeryjką, przeznaczoną dla obwoływania godzin modlitwy, zwężającą się ku górze i przechodzącą z kwadratu w ośmiobok lub cylinder z zakończeniem kopulastem lub mającym kształt kęgła.

O ile w układzie odczuwa się brak jasności i śmiałości planu, o tyle wynagradza go przepych powierzchniowy. Sztuka dekoracyj-

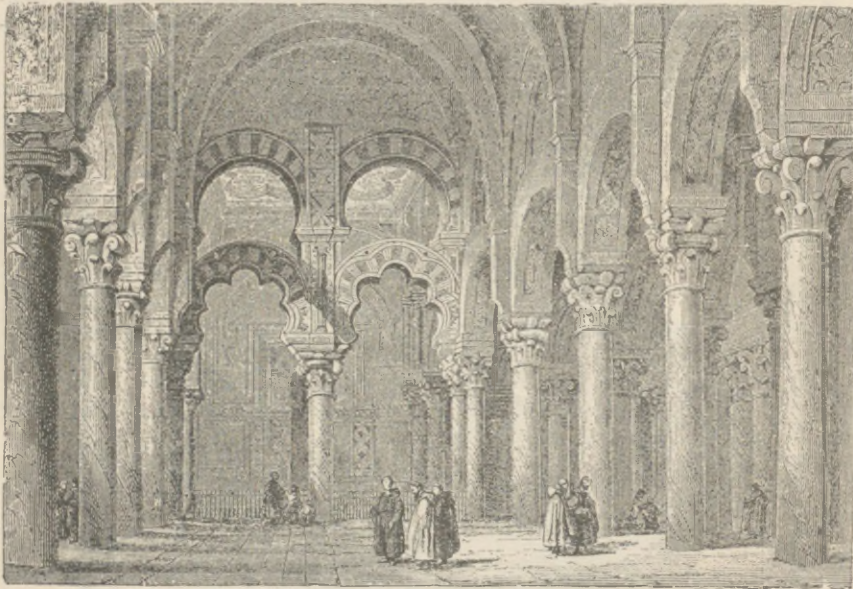


Fig. 63. Meczet w Kordowie.

na nie posiada zupełnie charakteru plastycznego, wynika to z braku części architektonicznych, profilowanych wyraźnie. Zadaniem malarstwa stało się wyłącznie zdobienie pól, zagłębień i płaszczyzn. Egipscy malarze arabscy równie, jak perscy wyznania mahometańskiego umieli wprawdzie odtwarzać postaci ludzkie i zwierzęce, najdoskonalszemi jednak i najtrwalszemi utworami ich są ornamentacje, znane pod nazwą *arabesków*. Podstawą ich są figury geometryczne. Nie powtarzano ich jednak w jednych i tych samych kształtach, ani też nie podporządkowywano jednych drugim nawet wówczas, gdy jakieś większe pole wypełniała większa ilość rozmaitych figur. Kontury jednych przecinają kontury innych, jedna figura wchodzi w drugą, linie nie kończą się, lecz wrzynają w figury sąsiednie tak, że oko nie może zdążyć za biegiem żadnej z nich

i niewolniczo poddaje się jedynie wrażeniu, wywołanemu raptownymi zmianami kształtów (fig. 60). Do podniesienia i uzupełnienia tego wrażenia dołącza się jeszcze kolor. Nie spotykamy tu ani żadnego przeważającego tonu, któryby całej płaszczyźnie charakter nadawał, ani też podnoszenia siły danego koloru drogą kontrastu. Kolory, równie jak linie, wrzynają się z całą bezwzględnością w figury sąsiednie, z ogromną różnorodnością szykują się jedno obok drugich tak, że wszystkie jednakowo współdziałają w wywoływaniu wrażenia, w utworzeniu bogatej, harmonijnej całości. Oko nie chwytta jednego tylko, lecz przyjmuje szybko zmieniające się, w całości jednak doskonale dostrojone, wrażenia barwności. Fantazja artysty w arabeskach jest niewyczerpana. Do ornamentu liniowego wytwarzanego w połączeniach najrozmaitszych wchodzi jeszcze latorośle, liście stylizowane i tworzą z nim całość. Pomimo tego natłoczenia żaden motyw nie powtarza się nigdy nawet w wyrobach sztuki stosowanej, w których arabski nie tylko odgrywają rolę ważną, lecz cieszą się powodzeniem jeszcze większym, niż w architekturze (fig. 61).

---

#### b. Sycylia i Hiszpania.

---

Razem z politycznym panowaniem sztuka arabska przeszła na zachodnie wybrzeża Afryki, stamtąd zaś do Sycylii i Hiszpanii. Dzieła, jakie tu powstały, noszą zazwyczaj nazwę dzieł w stylu *murytańskim*. Wiadomości o działalności Arabów na Sycylii posiadamy tylko z relacji pisarskich oraz z naśladownictw z okresu normandzkiego (pałace Ciža i Kuba). Co do Hiszpanii, to rzecz się ma inaczej. Tu dwie budowle przed wszystkimi innymi (meczety w Toledo, minaret, czyli giralda i Alkazar w Sewilli i inne) zdobyły sławę wszechświatową: meczet w Kordowie i Alhambra w Granadzie. Początek budowy meczetu kordubańskiego przypada już na wiek ósmy. Jakkolwiek późniejsze rozszerzanie go zepsuło symetrię, pierwotny jednak plan rozpoznać można. Do dziedzińca przylega halla modlitwy, która początkowo posiadała dziesięć rzędów kolumn, później otrzymała ich siedemnaście (fig. 62 i 63). Kolumny, wszystkie prawie zabrane z pomników rzymskich, połączone ząbionymi łukami w formie podkowy, podtrzymują krótkie, również połączone łukami filary, na których spoczywa sufit płaski. Zestawienie kamienia białego i cegły czerwonej nadawało się doskonale do bogatych ozdób kolorowych, pokrywających ściany i łuki.

Przepyszny pałac króla maurytańskiego w Granadzie, zwany Alhambra z powodu czerwonego zabarwienia kamienia i należący głównie do w. 14, zwraca uwagę nie tylko z powodu swego ogromu i pomnikowych kształtów. Nadzwyczajna ilość i piękność ornamentów

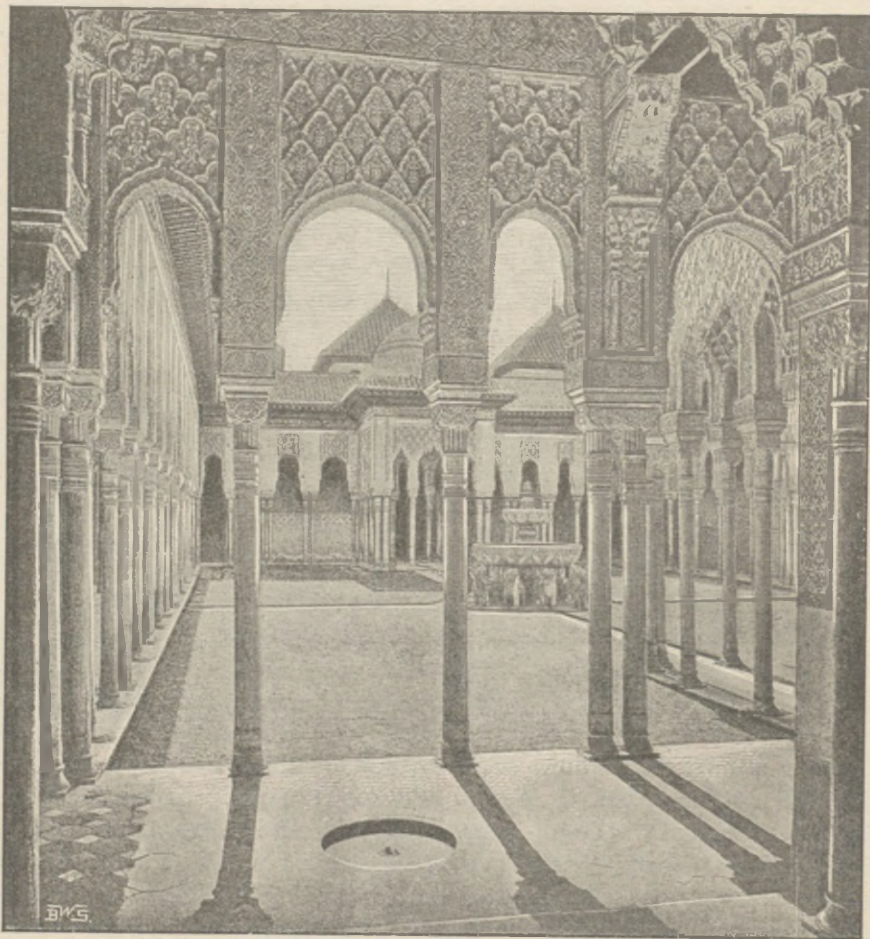


Fig 64. Dziedziniec lwów w Alhambrze.

barwnych, pokrywających wszystkie płaszczyzny, podział wewnętrzny, wdzięczne zestawienie dziedzińców i hall rzucają na ten budynek urok poezji i w wyobraźni naszej z Alhambry stworzyły widownię marzycielskiego, pełnego rozkoszy życia, poświęconego śpiewowi, miłości i rycerskości. Przytrzymywanie się zwyczajów wschodnich ujawnia się tu w nadaniu znaczenia dziedzińcom, stano-

wiąącym punkt środkowy planu ogólnego. Koło dziedzińca Alberki, wydłużonego czworoboku, grupują się halle kolumnowe, zburzony obecnie meczet, łaźnie i olbrzymia, wyskakująca wieża, w której się mieści „sala poselstw“. Drugim punktem głównym jest „dzie-

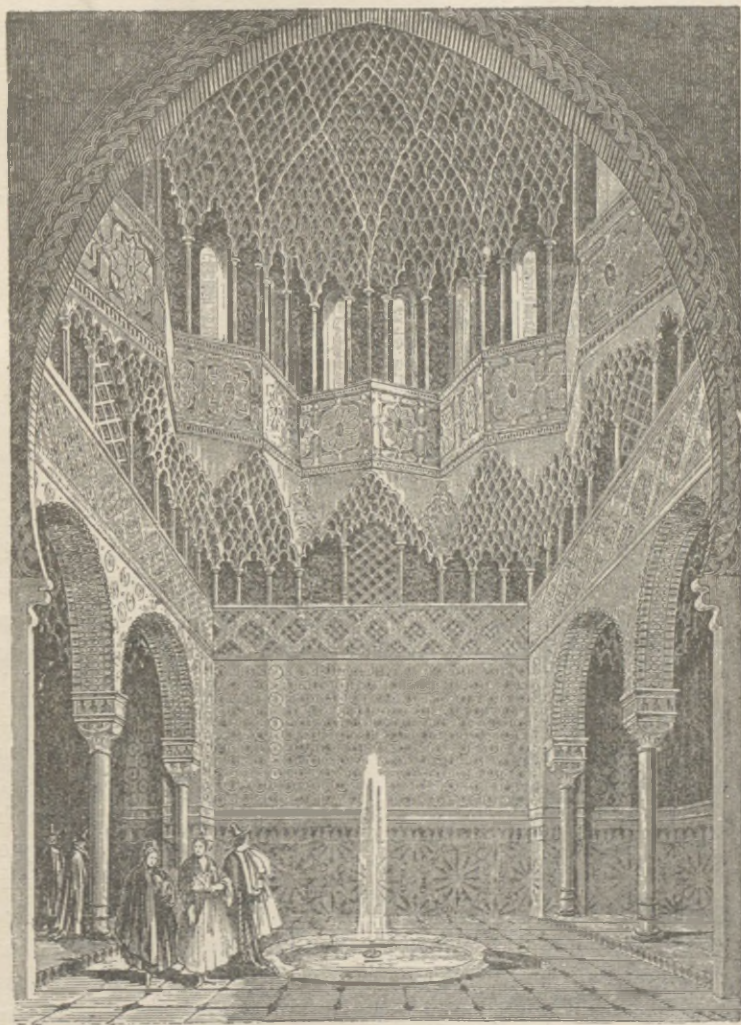


Fig. 65. Alhambra. Halla Abenceragów.

dziniec lwów“, nazwany tak od dwunastu lwów, wspierających basen (fig. 64). Otacza go lekka halla kolumnowa, wiodąca z jednego boku podłużnego do sali Abenceragów (fig. 65), których ród rycerski wymordowany został w r. 1480, z drugiego — do halli dwóch

sióstr. Nadzwyczajna piękność i obfitość ornamentacji bogatych pod względem koloru, zwłaszcza w tych dwóch salach jest wprost niemożliwa do opisania i każe zapomnieć o ubogim materiale, z jakiego je wykonano, oraz o pobieżności samego wykonania. Dla słusniejszego ocenienia tego dzieła architektury zaznaczyć należy, że łuki np. w „dziedzińcu lwów“ nie spoczywają na kolumnach,

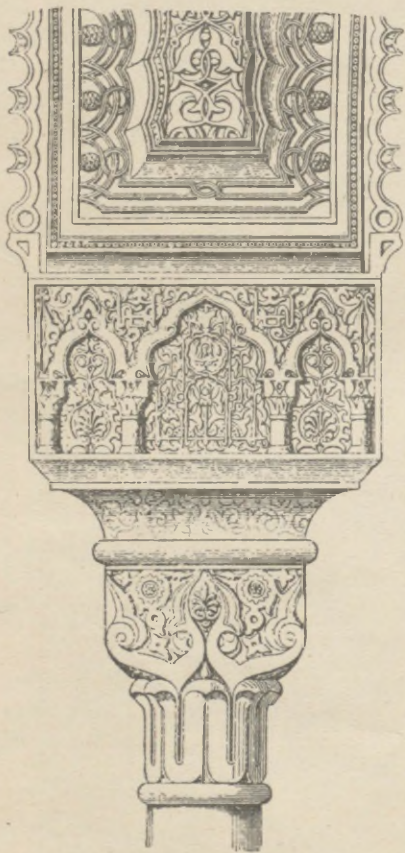


Fig. 66. Kapitel i początek arkady z Alhambry.

nie mają przeto znaczenia konstrukcyjnego, lecz służą dla dekoracyjnego wypełnienia i zakończenia przestrzeni między kolumnami. Kolumny, stojące to pojedynczo, to po dwie w grupie, wysmukłe i cienkie, pokryte kapitelami, utworzonymi ze spletających się liści, (fig. 66), są również ukształtowane z uwzględnieniem niewielkiego ciężaru, jaki im dźwigać przychodzi, oraz z ogólnego charakteru budynku, lekkiego i pełnego wdzięku. Alhambra jest najmłodszym dziełem kultury arabskiej w Europie. Przemocna siła, jaka w ciągu bardzo krótkiego czasu pozwoliła Islamowi wywalczyć panowanie niemal wszechświatowe, znikła; miejsce jej zajęła kultura, którą charakteryzował przesyt w rozkoszach życia i niezmiernego bogactwa. W kosztownej, pełnej przepychu budowie odzwierciedlają się losy maurytanizmu. Panowanie Arabów w południowo zachodniej Europie obejmuje w historii jej okres niedługi; działalność zaś artystyczną Maurów porównaćby można ze snem przemijającym.

Arabeski tylko zapewniły sobie nieśmiertelność, zajmwszy stanowisko trwałe w ogólnym zbiorze ornamentów Europy. Powstały one z głębi ducha narodowego i skutkiem tego, jak wszystko, co raz naprawdę żyło, bez śladu przejść nie mogły.

### 3. Sztuka Karlowingów.

Chrześcianie wschodni i mahometanie w pierwszych wiekach średnich słusznie mogli nas, mieszkańców północy, nazywać barbarzyńcami, wstępując bowiem w świat sztuki wszechświatowej, początkowo mogliśmy wnieść z sobą dorobek niewielki. To, cośmy

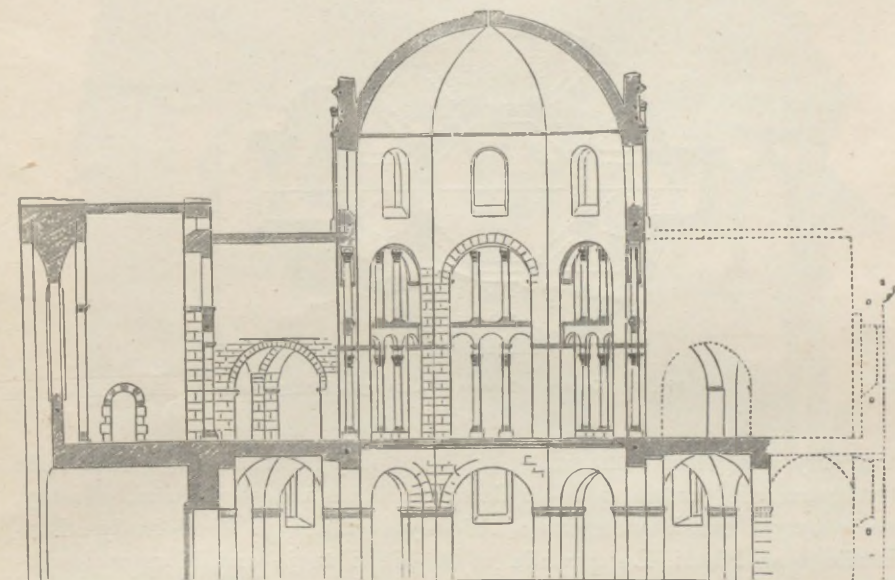


Fig. 67. Kaplica pałacowa Karola W. w Antwerpii. Przecięcie podłużne.

posiadali, jako własność naszą, płomienny zapał do nauki Chrystusa, umysł zdolny sięgać głęboko w jej istotę, subtelne poczucie natury, nie wahające się przed niczem umiłowanie prawdy — wszystko to początkowo znaczenia mieć nie mogło. Nie posiadaliśmy nic, co byśmy przeciwstawić mogli zaletom kultury dawnej, formom urobionym i wykształconemu rękodzielnictwu. Zakładanie na Północy kolonii i miast przez Rzymian nie zrodziło żadnego dążenia do połączenia sztuki rzymskiej z jej objawami miejscowymi; powstawała raczej jakaś prowincjonalna sztuka rzymska, surowsza, o mniej doskonałych formach, biedniejsza pod względem materiału od sztuki stolicy, lecz w zasadzie zupełnie do niej podobna. Zawsze jednak

w owych rozsadnikach rzymskości, jakimi były miasta Galii, Brytanii i Giermanii, w czasach cesarów kielkowała kultura, którą dziś jeszcze podziwiamy, napotykając ślady jej bądź w ziemi, bądź w resztkach budowli. Jakież wspaniałe wrażenie musiał wywierać np. Trewir swą bazyliką, amfiteatrem, pałacem i bramą miejską. Na nieszczęście kulturze owej do osiągnięcia doskonałości zupełnej brakowało trwałego rozwoju. Po burzach, wywołanych wędrownymi narodami, wszędzie musiała ona być zasiewana nanowo.

Najwcześniej sztukę zaczęto uprawiać w kraju, poddanym władzy Longobardów. Już w wieku szóstym zakładano stowarzyszenia

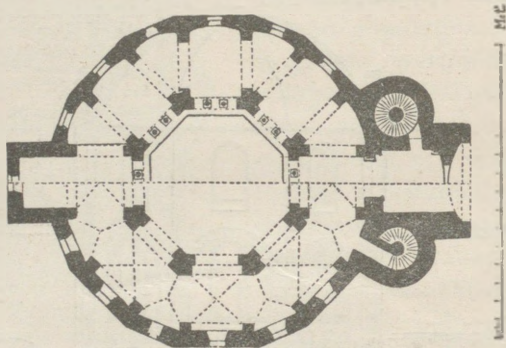


Fig. 68. Kaplica pałacowa w Antwerpii. Plan poziomy.

murarzy (magistri comacini); każe to przypuszczać, iż w rzemiośle tem wcześniej musiano dojść do wyrobienia i doskonałości. Wiemy, że w owym czasie wznoszono kościoły i pałace (p. Teodolindy i Bethari'ego w Pawii, Luitpranda w Olonie) i że je ozdobiono malowidłami ściennymi. Kościoły poszczycić się mogły również bogatym obdarowaniem, wyrobami ze złota i kości słoniowej (skarb katedry w Monzy, tabliczka z kości słoniowej księcia Pemmo w Cividale i in.). Longobardowie jednak w tej działalności artystycznej mają udział niewielki; zasługa należy się o wiele więcej dawnym mieszkańcom kraju, którzy, znajdując się pod panowaniem Longobardów, uprawiali sztukę rzymską. W ornamentach jedynie zjawia się rys jakiś obcy, północny; szybko rozszerzające się zdziwienie w rysunku i niezręczne wykonanie zdradzają udział rąk barbarzyńców. Działalność artystyczna u Franków zaczyna się rozwijać pod panowaniem Merowingów; posiadamy wiadomości o licznych i wielkich kościołach, w których wczesnie już zjawia się forma krzyża planu poziomego, oraz o ich malarskich ozdobach. Różnica, jaka zachodzi pomiędzy sposobem budowania rzymskim, z bloków kamiennych,

a frankońskim, polegającym na zastosowaniu w budowie drzewa i małych odłamków kamieni, świadczy w każdym razie o bystrości oka i budzącym się zmysłem artystycznym, głośnie zaś wzmianki o złotnictwie dowodzą upodobania w ozdobach bogatych. Istotnie też można stwierdzić wielką czystość wykonania w przedmiotach złotych, pochodzących z grobu króla Childeryka I (w. V) pod Tournay, pokrytych szkłem topionem, naśladowującym emalię. Są one

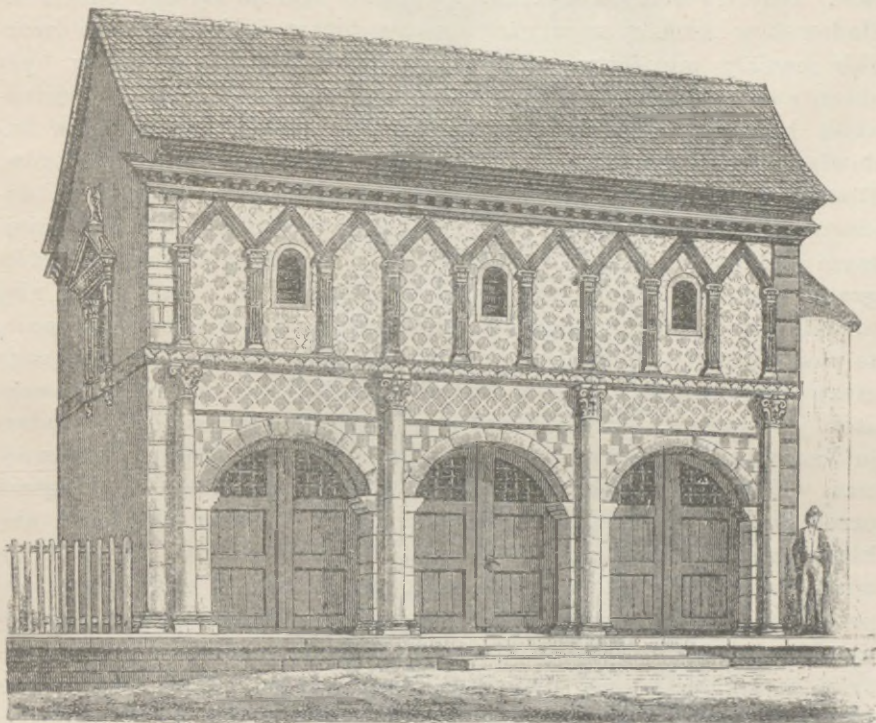


Fig. 69. Klasztor w Lorsch. Brama wchodowa.

wraz z koroną króla westgockiego, Rekcewintusa (7 w.) dokumentami najpoważniejszymi sztuki zdobniczej z okresu Merowingów. Znacznie pokażniej wygląda rozwój sztuki na gruncie anglo-saksońskim, gdzie wpływ na nią wywierały nawiązane przez Grzegorza W. stosunki z Rzymem. Miejscowe budownictwo drewniane trwało w dalszym ciągu, lecz malarstwo za to, a zwłaszcza ścienne, otrzymało wiele pożądaných wzorów. Zdaje się, że już w w. 7 ustanowiono tam stałe zasady o zastosowywaniu w kościołach obrazów. Za ledwie w okresie Karolingów, w drugiej połowie wieku 8-go, na północy rozpoczyna się silna działalność artystyczna, której środo-

wiskiem staje się głównie dwór Karola W. Fantazyi germańskiej, by wystąpić mogła samodzielnie, brakowało jeszcze przedewszystkiem siły. Wybitniejsi pionierzy kultury pochodzili z rozmaitych narodowości i krajów. Zarówno znajomość języka łacińskiego, jak i cześć dla literatury rzymskiej była ich właściwością wspólną. Ten rys międzynarodowy początkowo objawił się silniej, niż właściwości narodowe i życiu duchowemu nadał pewien właściwy sobie kierunek. Gdy dwór frankoński za panowania Karola Łysego chciał naśladować w formach cezaryzm dawny, bizantyjskie zwyczaje dworskie musiały mu służyć za wzór. Sztuka zaś Karłowingów była skierowana również ku ideałom dawnej rzymskiej i starochrześcijańskiej kultury. Włochy dostarczają jej nietylko materiału w budowie i ozdób, lecz są dla niej również źródłem podniety i wzorów. Bizancyum wreszcie wywiera wpływ na ubiory ceremonialne, dostarczając przytem dzieł przemysłu artystycznego. Najwybitniejszym pomnikiem sztuki Karłowingów jest kaplica pałacowa w Akwizgranie (fig. 69 i 68) fundowana przez Karola W. Jeśli się w niej przebija owo często omawiane podobieństwo do San Vitale w Rawennie, to plan i rozkład ogólny są niewątpliwie dziełem architekta myślącego niezależnie, nieznanego nam (niejakiego Ottona z Metzul?), zawsze atoli jest pewne powinowactwo między nią a starszymi tego rodzaju budowlami włoskimi jak np. t. z. tumem w Brescia. Do wnętrza wiódł przedsionek z dwiema wieżami po bokach. Wnętrze przedstawiało ośmiobok, przykryty kopułą, otoczony obejściem niskim, szesnastobocznem. Obejście to ma dwa piętra. Dolne odpowiada w planie poziomym polom kwadratowym i trójkątnym, naprzemian idącym, przykrytym sklepieniami krzyżowemi i sklepieniami kapturami trójkątnymi. Górne zaś sklepieniami ukośnemi dotyka do murów kopuły i otwiera się ku niej szeregiem łuków okrągłych, podpartych podwójnemi parami kolumn jedne na drugich stojącemi. Dolne pary od górnych przedziela gzyms; górne sięgają najwyższej wklęsłości łuków tak samo, jak w Panteonie. Budynek ten na zewnątrz nie miał żadnych ozdób. Jedyne przerwy wielkich przestrzeni murów są: nisza wielka od strony wschodniej i wąskie filary na ścianach kopuły. Wewnątrz zaś mozaikowe obrazy w kopule, kraty, artystycznie odlane na górnem obejściu, dotąd jeszcze przechowane i bogate kapitele kolumn, (wzięte ze starożytnych budynków?) sprawiały widok wspaniały. Kaplicę akwizgrańską naśladowano kilkakrotnie, tak np. w Ottmarsheimie pod Miluzą w Alzacji, oraz w kościele Benedyktynek z w. 11; motyw zaś wypełniania łuków kolumnami, ustawionemi jedne na drugich, znalazł rozpowszechnienie szersze (Essen, Marya na Kapitolu w Ko-

lonii). Kaplicy tej brakło jednak w zasadzie myśli, któraby w następstwie mogła być rozwinięta. Tak jak duch owego cesarza, jako panującego, wznosił się ponad ducha wszystkich współczesnych, tak i budynek jego przez długi czas przewyższał doskonałością twory artystów północnych. Chcąc dowieść jego zależności od

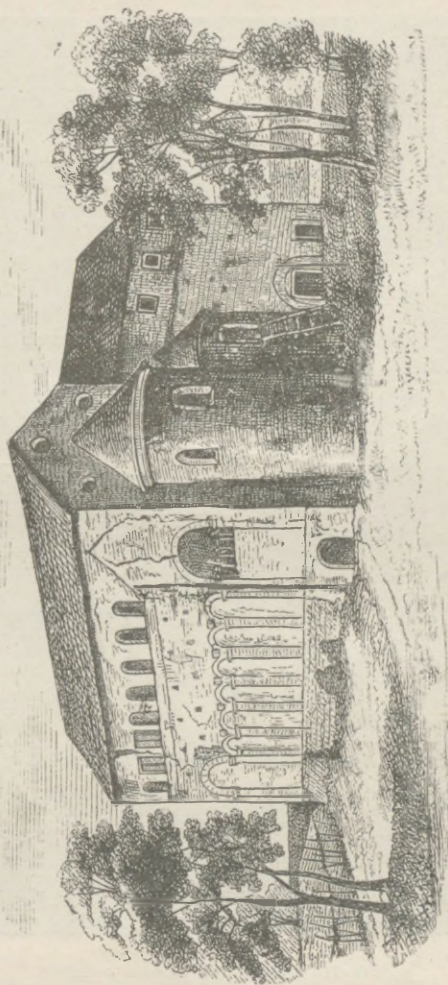


Fig. 70. Bazylika Einharda.

staro-chrześcijańskiej kultury rzymskiej, nie należy kłaść nacisku na to, że z za Alp przewieziono tak znaczną ilość pojedynczych części architektonicznych i ornamentacyjnych, należących do dzieł starych włoskich (Rzym i Rawenna), lecz na zręczne, świadczące o jasnym rozumieniu, traktowanie typu budynku, nie dopuszczające myśli o mechanicznem tylko naśladownictwie. Cześć dla sztuki dawnej objawia się tu jeszcze

w jednym niewielkim dziele. Brama w Lorsch (fig. 69), należąca do kościoła fundowanego przez Ludwika Młodszeo (876—832) i słynnego z jaskrawości malowideł, jakie go zdobiły, w ogólnych proporcjach, rysunku kolumn i pilastrów zdradza studyowanie antyków. Pierwiastek miejscowy przebija się jedynie w szczytach (zamiast łuków)

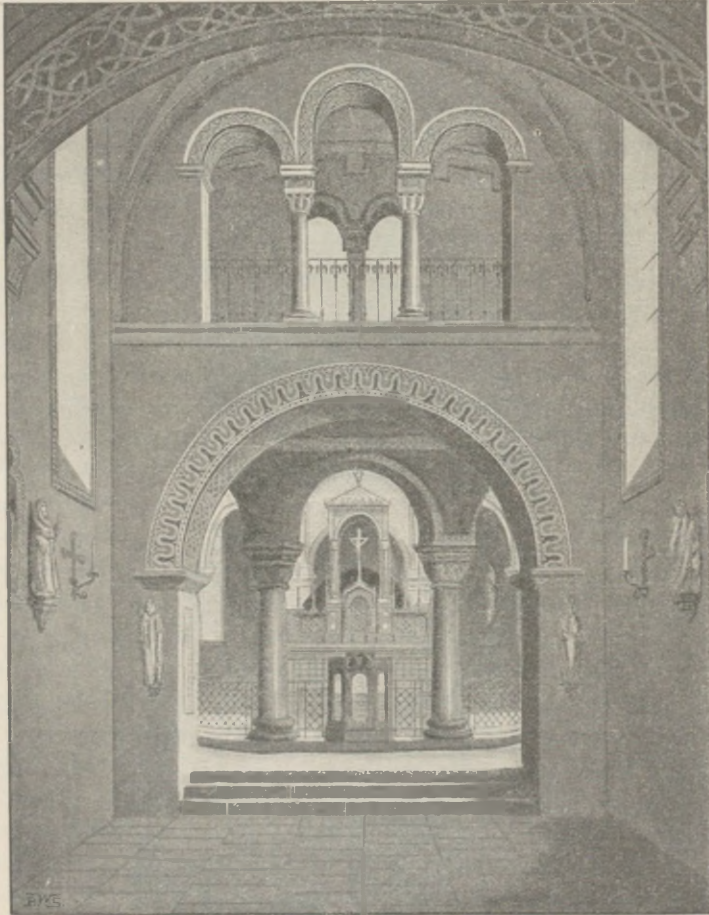


Fig 71 Kościół Ś-go Michała w Fuldzie

nad pilastrami i zmianie kolorowych sześcianów kamiennych na froncie budynku. Kościół w Poitiers z czasów Merowingów posiada jeszcze większą różnorodność szczyt kolorowych, surowszą tylko i mniej prawidłową; na budynkach zaś anglo-saksońskich szczyty zamiast łuków spotyka się często. Te same motywy w Lorsch posiadają atoli kształty artystyczniejsze.

Obok tych wymienionych utworów, zawdzięczających powstanie swoje szczególnie sprzyjającym okolicznościom, zasady dla budowy kościołów powstały na wzorach starochrześcijańskich bazylik. Z dwóch fundacji Einharda, kościoła w Michelsztacie (Steinbach) w Odenwald (fig. 70), pozostały tylko ruiny; do nich przyłączyłby można kościół Św. Michała na Górze Świętej w Heidelber-

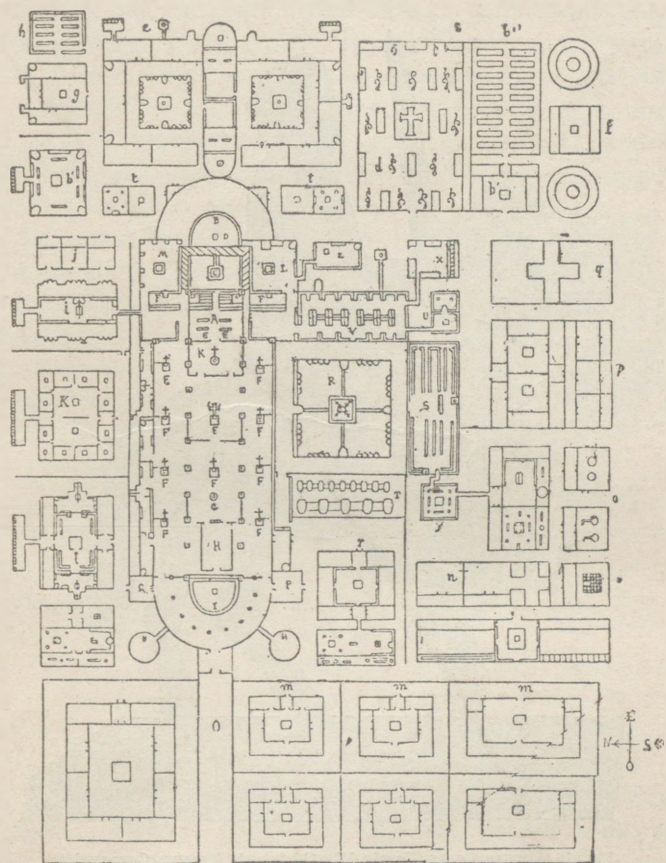


Fig. 72. Plan poziomy klasztoru z archiwum St. Gallen.

gu. Nawę oddzielają filary czworoboczne, do niej przytyka nawa poprzeczna z absydami w ten sposób, że na planie poziomym tworzą razem krzyż T. Proporcey poszczególnych części posiadają jasność i wyrazistość, wykonanie zaś charakteryzuje wielka zręczność. O ile wypalenie cegły, przyrządzanie wapna i wogóle cała techniczno-murarska strona zdradzają wpływy rzymskie, o tyle obmyślany układ cały każe się domyślać oddawna już prowadzonych studyów teoretycznych.

Główny ruch budowlany w okresie Karlowingów przypada w udziale klasztorom. Tak we Francji (Centula, inaczej Riquier, Fontanellum inaczej Vandrille i in.), jak i w Niemczech powstały liczne klasztory Benedyktynów, którzy, wobec szybko rosnących bogactw, nie omieszkali przebudować w sposób okazalszy w pierwszej potrzebie stawianych kościołów. Z nimi się przeto łączy



Fig. 73 Posąg konny Karola W. (?) Paryż. Muzeum Carnavalet.

przedewszystkiem postęp architektury od w. 9 do 11. Z wielkich budowli w Fulda pozostał tylko niewielki kościół Św. Michała, i ten jednak mocno uszkodzony. Nad kryptą kolistą wznosiła się kopuła, wsparta na ośmiu kolumnach i otoczona obejściem (fig. 71). Kościół i klasztor St. Gallen, dzieło opata Gozbert'a (816—837), również ustąpić musiał miejsca budynkowi nowemu. Wynagradza to jednak współczesny plan (fig. 72), narysowany na pergaminie, przechowywanym w archiwum St. Gallen. Posiada on wartość o tyle większą, że

niema w nim uwzględnionej żadnej wypadkowości gruntu, użytego pod budowę, a więc jest planem, który uważać należy za pierwotny. Zabudowania klasztorne, otaczające kościół, jako to: od strony południowej — właściwy klasztor z salą jadalną i sypialnią, na północ — opactwo i szkoła, od wschodu — szpital i nowicyat, od strony zachodniej — budynki gospodarskie, budzą podziw rozumnym rozkładem; kościół zaś zadziwia wielkością i podziałami bogatymi. Nad wejściem panują dwie wieże okrągłe; nawę główną od bocznych oddzielają kolumny; nad kryptą, zjawiającą się już stale we wszystkich większych rozmiarów kościołach, znajduje się chór z absydą od strony wschodniej. Od zachodu kościół kończy się również półkolistą; powoduje to powstanie chóru podwójnego. Chóry (prezbiteria) podwójne, zjawiające się już w w. 8, mają usprawiedliwienie swoje w podwójnym kulcie pewnych kościołów. Jeżeli kościół był poświęcony dwóm świętym, których imieniem był nazywany, czeił wówczas nabożeństwem specjalnem obydwóch. Chóry podwójne szczególnie w Niemczech znajdowały zastosowanie często aż po w. 12-y.

Dzieła rzeźby i malarstwa z czasów Karola W. zachowały się oczywiście w bardzo małej ilości. Potrzebę plastycznych ozdób zaspakajały po części Włochy, skąd też cesarz sprowadzał wyroby z brązu, kapitele do kolumn i płyty wykładane mozaiką. Są jednak dowody, że i w Akwizgranie uprawiano kunszt giserski; w okresie Karłowingów był on również znany w górnych Włoszech (drzwi w kościele Św. Ambrożego w Medyolanie). Jak silnie zaś zależni byli artyści karlowińscy od rzymskiej sztuki prowincjonalnej, dowodzi tego mała statuetka z brązu (fig. 73), należąca dawniej do skarbcza tumu w Metz, dziś zaś znajdująca się w muzeum Carnavalet w Paryżu. Ochrzczona imieniem Karola W., wyobraża ona albo jego samego, lub też innego z Karłowingów późniejszych i zapewne pochodzi z w. 9. Sztuka gallo-rzymska służyła artystom za wzór we wczesnych wiekach średnich, aż po w. 11, czego nietylko jeden przykład dowodzi. Podobieństwo w traktowaniu włosów, w ukształtowaniu głów, w twardym symetrycznym rysunku ubrań, jest za silne, aby je można było przypisać zwykłemu wypadkowi. Ślady malowideł pomnikowych, mozaik w kopule tumu akwizgrańskiego, wykonanych, rzecz prosta, przez artystę obcego, i cyklu

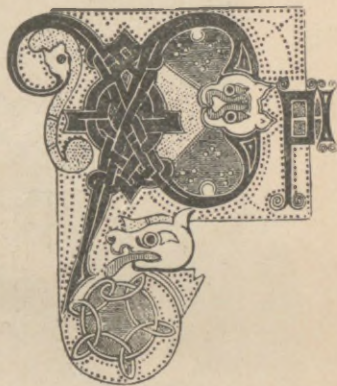


Fig. 74. Inicjał irlandzki.

obrazów historycznych oraz biblijnych w sali i kaplicy w Ingelheimie z czasów Ludwika Pobożnego, znikły wszystkie. Z malowideł w rozmaitych kościołach klasztornych (Fontanellum, Fulda, St. Gallen) pozostały tylko nazwiska malarzy i podpisy (tituli), obja-



Fig. 73. Madonna. Miniatura z Book of Kells w Trinity College w Dublinie.

śniające obrazy. Posiadamy natomiast cały szereg rękopisów iluminowanych (psalterze, ewangelarya, sakramentarya, poprzedniki późniejszych mszałów, biblie), które zaznajamiają nas w sposób zadawalniający z kierunkiem i wartością malarstwa karolińskiego.

Dla ludów północnych, nawróconych na chrześcijaństwo, biblia nie tylko była źródłem wiary i wykształcenia literackiego. W nowo-poznanej sztuce pisania ćwiczano się przede wszystkim i ze szczególnym upodobaniem na księgach świętych. Doniosłe znaczenie tych ostatnich wyraża się przede wszystkim w nadzwyczaj starannym opracowaniu kaligraficznym. Iluminowane rękopisy staro-



Fig. 76. Inicyał z biblii Karola Łysego. Paryż. Biblioteka narodowa

chrześcijańskie i bizantyjskie różnią się zasadniczo od północnych tem, że przy całej ich okazałości opracowania (pergaminy purpurowe, pismo złote) tekst ogólnie zostaje bez ozdób, ozdoby zaś ograniczają się na dodanych oddzielnie kartach z wykonanymi na nich obrazkami. Są one, jak to sama technika wskazuje, dziełami artystów wyszkolonych. Inaczej rzecz się ma na Północy. Tutaj ozdoby artystyczne wchodziły nawet w tekst. Zadanie pisarza i malarza łączy się ściślej, wiążąc się często w jednej osobie. Inicyały zajmują nieproporcjonalnie wielkie przestrzenie; na nich gromadzą się jaskrawe ozdoby kolorystyczne, sam zaś szkielet kształtu jest jakby

wyciśnięty przez bogate, opasujące go ozdoby. Karty bywają ujęte we wzorzyste obramienia kolorowe, niekiedy zaś całe stronnice pokrywa rysunek dekoracyjny. W ornamentcie najsilniej wypowiada się samodzielne poczucie artystyczne narodowe; dlatego też wzory starsze nie odegrały tu tego znaczenia, co w wyobrażeniach figuralnych. Nigdzie się to silniej nie objawiło, jak w rękopisach irlandzkich. Powtarza się tu po części najstarszy, pierwotny objaw sztuki. Ornamenty wykazują linie łamane, wijące się, ślimakowate, skręty wstęg, plecionki, które później przechodzą w głowy zwierzęce, zwłaszcza ptasie, w ciała wężów (fig. 74). Wobec wielkiego zamiłowania do pisania i życia tułaczego mnichów irlandzkich (Szkocya) rękopisy ich rozpowszechniły się szeroko, aż po St. Gallen i Würzburg. Bylibyśmy atoli w błędzie, przypisując im znaczenie podstawowe dla sztuki zachodniej. Irlandzkie malarstwo miniaturowe jest tylko gałęzią, która wkrótce uległa zdzczeniu. Owe dziwaczne, zwłaszcza figuralne, wyobrażenia nie dowodzą żadnej indywidualnej wyobraźni, zdolnej do rozwijania się, lecz, jak się to pokazuje z porównania starszych codices, np. ewangelarium z w. 7 w Trinity College w Dublinie, z późniejszymi (w St. Gallen), powstały one w ten sposób, iż wzory, zaczerpnięte ze sztuki łacińskiej pod ręką pisarza, wyszkolonego jedynie w robieniu kaligraficznych floresów, stopniowo utraciły resztę śladów naturalności (fig. 75). Artysty irlandzcy nie tworzą żadnych nowych postaci, nie umieją też opowiadać, jak miniaturzyści frankońscy lub anglosaksońscy, lecz zadawalniają się jedynie zastosowaniem typów starochrześcijańskich do formy kaligraficznej. Ornament zaś irlandzki, odpowiadając poczuciu formy na całej północy, znalazł przyjęcie u Anglosasów i Franków. Ci ostatni połączyli już plecionkę i wijące się linie z gałązkami i liśćmi (fig. 76). Szkoły artystyczne, posiadające zarodki płododajne dla dalszego rozwoju, znajdują się jedynie na gruncie anglo-saksońskim i frankońskim. Obie te szkoły są w ścisłym stosunku do sztuki starochrześcijańskiej. Oczywiście brak nam większości środków dla oceny malarstwa miniaturowego z w. 6 do 8-go, możemy jednakże ogólnie pochodzenie rozwoju jego wyjaśnić. Z klasztoru św. Augustyna w Canterbury ocalały zaledwie pojedyncze rękopisy, które według wszelkiego prawdopodobieństwa są w związku z cennym księgozbiorem, ofiarowanym fundacji anglosaksońskiej przez papieża Grzegorza W. Nie są to oryginały, lecz te na tle ich powstały. Należy to powiedzieć szczególnie o Ewangelarium kembryjskim, stworzonym przypuszczalnie w wieku 7 na wzorach dawniejszych. Na jednej stronicy siedzi ewangelista (Łukasz) na krześle wyściełanym, w niszy, ujętej z obydwóch stron w dwie kolumny korynckie i od góry zakończoną fryzem. Pomie-

dzy kolumnami na małych polach są wyrysowane wypadki, dotyczące życia tego ewangelisty. Ten układ przypomina podobne z czasów wcześniejszych chrześcijańskich, które miały cele pouczające.



Fig. 77. Z ewangelium Karola W. Paryż

jące. Owe czasy przypomina również spokojna poza ewangelisty, naturalny poniekąd układ jego sukni, przedewszystkiem zaś ów krótki, treść jedynie podający, sposób oddania sceny biblijnej.

Tkwią tu jeszcze wyraźnie tradycje starochrześcijańskie. Ze szeregu tabliczek kości słoniowej z wieku poprzedzającego posiada ten sam układ: większe pole środkowe z postacią główną, obramione małymi polami ze scenami historycznymi, skłania to do przypuszczenia jakiegoś starszego wspólnego źródła. Ewangelarium w Cam-



Fig. 78. Historia Mojżesza. Z pentateuchu Aschburnahm.

bridge służy przeto za oczywisty wzór malarstwa miniaturowego okresu przedkarłowińskiego. Postęp odbył się tu o tyle, że obraz główny został oddzielony od otaczających go obrazów; te zaś jeszcze do wieku 10-go umieszczano w większej ilości razem na jednej stronie, ułożone jedno obok drugich i dopiero powoli zaczęły przyjmo-

wać charakter samodzielnych obrazów. Postaci głównych fantazyja pokoleń młodszych poruszać nie śmiała. Zachowują one dawny wyraz dostojności i tak w okresie Karlowingów, jak i później, posiadają rysy starochrześcijańskie. Dotyczy to np. postaci Chrystusa (fig. 77), ewangelistów, Dawida z jego śpiewakami i tancerzami, szczególnie zaś t. zw. *kanonów*, bogato ozdobionych kolumnami, unoszącymi łuki i umieszczonemi w ich odstępach postaciami czterech Ewangelistów. Samodzielność pomysłu budzi się dopiero w samych



Fig. 79. Spełnienie grzechu. Z biblii Alkuina. Londyn. Muz. Brytańskie.

ilustracjach tekstu, jak np. już w *Pentateuchu Aschburnahmu*, będącym dawniej w posiadaniu klasztoru w St. Gatiens w Tours, a napisanym w w. 7 prawdopodobnie w górnych Włoszech lub Francji południowej. Poczucie przestrzeni znikło zupełnie; najrozmaitsze sceny są umieszczone na jednej stronie bez wszelkiego ładu i podziału. Na karcie np., wyobrażającej początki historii Mojżesza (fig. 78), widzimy u góry siedzącego na tronie faraona, wydającego rozkaz uciskania Izraelitów, naprzeciwko zaś jakiegoś urzędnika jego, pociągającego przed sąd swój zrozpaczone matki za to, że nie zabiły swych nowo-narodzonych dzieci płci męskiej. Niżej rysunek opowiada wypadki znalezienia Mojżesza w całej ciągłości aż do palącego się krzewu ciernistego. Brakom tym atoli przeciwstawić można pewne zalety. W porównaniu ze starochrześcijańskimi minia-



Fig. 80. Instrukcyja do 107 psalmu. Z psalterza iachniskiego w bibliotece urechuckiej.

turami (wschodnio-rzymskimi) ilustracje dane są bliższe prawdy i żywsze w oddaniu silnych namiętności. W obrazach, przedstawiających walki mężczyzn i zatrudnienia wiejskie, malarz jest samym sobą. Nie można mu również odmówić dążenia do naturalności



Fig. 81 Wniebowzięcie M. Boskiej. Chatsworth.

w sposobie przedstawienia rzeczy, gdy się widzi np., że, chcąc charakteryzować widownię dziejów Mojżesza, t. j. Egipt, świtę faraona wyobraża w postaci murzynów. W tym kierunku dążyło malarstwo miniaturowe aż do końca w. 10-go.

Jak rękopisy z okresu przed-karlowińskiego dzielimy na zasadzie charakteru inicjałów i ornamentów na longobardzkie, westgotzkie, frankońskie i irlandzkie, tak też i karlowińskie manuskrypty iluminowane, odpowiednio do szkół, rozbijamy na grupy rozmaite. O stanie tych szkół pisarskich (Winchester w Anglii, Orlean, Tours, słynny działalnością *Alcouin'a*, Metz, Reichenau, St. Gallen, Trewir i in.) posiadamy wiadomości zupełnie pewne i znamy również nazwiska wielu pisarzy; określenie ścisłych granic każdej z tych szkół jest zadaniem badań przyszłych. Wspaniałe miniatury, zawdzięczające istnienie życzeniu Karola W. (ewangelarium w Paryżu, pisane około 781 przez *Godescalc'a*, inne w wiedeńskiej bibliotece dworskiej, księga złota w Trewirze i in.) kryją w sobie jeszcze tradycje dawniejsze, są umiarkowane w ornamentach i odznaczają się ogólnie miłą prostotą i starannością techniki (kolory kryjące). Nawet późniejsze rękopisy, przeznaczone dla dworu cesarskiego: ewangelarium z 826, dar Ludwika Pobożnego dla kościoła św. Medarda w Soissons, ewangelarium K. Lotara z lat następnych po 843, biblia Karola Łysego, darowana królowi przez opata Vivianusa w Tours w r. 850, wszystkie, znajdujące się w Paryżu, wykazują jeszcze niejaki skłonności konserwatywne; więcej nas one zaznajamiają z wiedzą techniczną, niż z kierunkiem i dążeniem wyobraźni narodowej. Skutkiem tego utwory artystów prowincjonalnych udzielają wiadomości lepszych. Jaśność i bezpośrednie ujęcie treści tekstu są tu niemal dążeniem wyłącznym, wyraz jest zaznaczony o wiele silniej, niż piękna forma. Wstrętne są postaci Boga Ojca i pierwszych rodziców (fig. 79) w tak zw. biblii *Alcouin'a* w muzeum Brytańskim, pisanej wprawdzie w Tours, lecz po śmierci *Alcouin'a*; mają one głowy i ręce wielkie, chude ciała, zabarwione szaro-czerwoną farbą, cieniowane brunatno-czerwonymi kreskami. Brzydotę ich podnosi złoto na sukni Boga Ojca i drzewach. Akcja atoli jest zrozumiała zupełnie i przedstawiona jasno. Jeśli ta biblia oraz inne rękopisy z w. 9 i 10 dowodzą oczom naszym walki między starem a nowem, tradycją i dążeniem twórczym, inna znów grupa rękopisów różni się zupełnie od poprzedniej, ujawniając to, co artysta bezpośrednio odczuwał i rozumiał. Forma malarska zanika; zapanowuje zwykły rysunek, pobieżny, czasem lekko kolorem zabarwiony, ukształtowanie postaci nie nie pozostawia do życzenia, jedynie tylko perspektywa i anatomia pozostają w zaniedbaniu. Natomiast obraz jest pomysłem tylko danego artysty; nie widzi on przed sobą wzoru żadnego, a podaje jedynie utwór fantazyi własnej. W tej zaś przebijają się zadziwiająca siła poetycznego widzenia rzeczy, przenika ona przedmiot i umie ucieleśniać nawet abstrakcje. Znakomitym przykładem tego rodzaju



Fig. 82. Św. Marek ewangelista. Z „Codex aureus“. Paryż. Bibl. narod.

ju jest *utrechcki psalterz* w Anglii z końca w. 9. Każdy psalm ma poświęcony sobie rysunek, składający się z większej ilości scen, dość udatnie zestawionych. Treść dla nich zaczerpnięto bądź z pojedynczych wierszy psalmu, bądź z pewnej części jego, ujęto ją z zadziwiającą bystrością i trafnością i ze słów przeniesiono w obraz. Tak np. treścią ilustracji 107 psalmu (fig. 80) są wiersze 10, 23, 36 i 37.

Jeszcze w w. 10 spotykamy rozmaite grupy rękopisów z okresu Karlowingów różniące się pomysłem, technicznym wykonaniem i miarą zależności od wzorów dawnych. Dalszy ich ciąg, bezpo-



Fig. 83. Fragment malowideł ściennych w kościele Św. Jerzego na wyspie Reichenau.

średni, trwa w Niemczech tak, że jesteśmy zupełnie w prawie mówić o nim, jako o zupełnie zamkniętej całości, nazywając go okresem Karlowingów i Ottonów. Wspaniałe *codices* karlowińskie były naturalnymi pierwowzorami dla utworów, poświęconych saksońskiemu domowi cesarskiemu lub też przezeń zamówionych: ewangelarium w Akwizgranie, z czasów Ottona I, ewangelarium Eglberta, w Trewirze (około 980), ewangelarium w Gotha (ok. 900). Pochodzenia ich szukać należy w klasztorach. Utwory tych rozmaitych szkół posiadają więcej cech wspólnych, niż różniących je tak, że należy domyślać się zależności ich od jakiejś szkoły głównej, której były one rozgałęzieniem. Wartość artystyczna obrazów jest rozmaita, ogólnie jednak pomniki wieku 10 posiadają bogatszą w przepych ornamentację, na kartach wstępnych naśladowanie dywanów, większe i barwniejsze inicjały, jaskrawe obramienia stronic (fig. 81). Obrazy tytułowe i wyobrażające ceremonie dworskie (fig. 82 i 86) opierają się po większej części na wzorach karlowińskich; w ukła-

dzie scen historycznych, rysunku postaci trzymają się silnie staro-  
chrześcijańskich tradycyi rzymskich. Zaznaczyć tu trzeba, że tra-  
dycye owe nie podległy żadnej raptownej przerwie aż do w. 11,  
powiedzieć raczej należy, że, choć osłabione, dziedzicznie przecho-



Fig. 84. Plaskorzeźba w kości sioniowej z Titulo. Z oprawy Evangelium longu. n. St. Gallen.

dziły z pokolenia na pokolenie. Oprócz miniatur za dowód służyć  
mogą malowidła ściennie w kościele św. Jerzego w Obercel na Rei-  
chenau z końca w. 10, będące najstarszym ze wszystkich zachowa-

nych okazów ozdób malarskich w nawach kościelnych. Ponad jaskrawymi kolumnami, upstrzonymi kolorowymi dekoracyjnymi pasami, na każdej ścianie ciągną się cztery pola wypełnione obrazami, przedstawiającymi cuda Chrystusa. Samo ograniczenie się na temacie, dotyczącym osoby Chrystusa, nasuwa na myśl zwyczaję staro-

chrześcijańskiej sztuki; odzywają się one również w odtwarzaniu Chrystusa, jako młodzieńca bez zarostu, w rysunku ubrań i tle architektonicznym (fig. 83: uzdrowienie chorego i wskrzeszenie córki dozorey synagogi).



Fig. 85. Niewierny Tomasz. Plaskorzeźba w kości słońowej. Wiedeń. Własny pryw

Wpływowi tradycji staro-chrześcijańskich ulegają nawet liczne płaskorzeźby na kości słońowej z w. 10 przede-wszystkiem w postaciach, w których naśladowano typy starsze, jak Chrystusa, Matki Boskiej, aniołów, a następnie w ornamentach. Jeśli zaś artysta odważa się na pomysł samodzielny, jak ów wędrowny mnich-artysta z St. Gal-len, Tutilo († po 913), w dolnym polu swej tabliczki (fig. 84), gdzie przedstawił św. Gal-lusa z niedźwiedziem, wówczas zauważyć można brak poczucia plastyki. Ubranie jest pokreskowane, jak w miniaturach. Uznania godne jest natomiast żywe poczucie natury. Poczucie plastyki i prawdę natury, a nadto delikatne wykonanie posiadają dwie wąskie tabliczki kości słońowej: „Nie-

wierny Tomasz (fig. 85) i Mojżesz, otrzymujący tablice z przykazaniami, których pochodzenie z 10 w. zapewnia charakter pisma, znajdującego się obok nich. Nic wiadomo, niestety, o pochodzeniu tych

plaskorzeźb (będących dziś w posiadaniu prywatnem w Wiedniu); najprawdopodobniej zaś mogłyby się do nich przyznać Lotaryngia, lub kraje nadreńskie.

---

## C. Rozwój właściwości narodowych w sztuce.

---

### 1 Sztuka północna w 11 i 12 wieku.

Obraz w ewangelarium monachijskiem Ottona III przedstawia go siedzącym na tronie w otoczeniu dworzanina trzymającego jego miecz i tarczę i przedstawicieli kościoła (fig. 86), zbliżających się doń w celu złożenia mu hołdu w imieniu Rzymu, Galii, Germanii i Sławonii. Istnieje przeto w sztuce pogląd dawny, widzący w cesarzu władcę świata, potężnego następcę cesarów rzymskich. Ponieważ zaś zdobyte przezeń kraje noszą jeszcze dawne nazwy, więc i przedstawiciele ich występują pod postaciami, odpowiadającemi światu wschodnio-rzymskiemu i karłowińskiemu. W kilka pokoleń później wyobraźnia nie zajmowała się już obrazami podobnymi. Narody Europy zachodniej wiąże wprawdzie wspólność wiary, a instytucje kościelne łączą je między sobą. Zakony Benedyktynów i Cystersów nie tylko dostarczają kolonistów, zamieniających pustki na przestrzenie urodzajne, lecz tworzą nadto łącznik międzynarodowy, podtrzymując stosunki stałe między poszczególnymi osadami. Język łaciński jest jeszcze językiem wszechświatowym, językiem uczonych i kościoła; żyła jeszcze nawet i poezya łacińska i wpływ antyków nie został jeszcze pogrzebany. Objawia się on np. w częstem zastosowaniu starożytnych części architektonicznych i ornamentów w panującym stylu budowlanym, w przytrzymywaniu się niektórych sposobów uosobiania, przedewszystkiem zaś w schematycznym powtarzaniu układu fałd. Zdarza się nawet, iż wprost kopiowano posągi starożytne (chłopiec wyciągający cierń z nogi). Pierwiastki te atoli spotykają się z innymi, odmiennymi. Oświata nie wypływa już z wielkich a nielicznych środowisk, rozszerzających swe wpływy nie na przestrzeniach szerokich, lecz skupia się jednocześnie w wielu punktach, których stosunki wzajemne posiadają charakter luźny i które zachowują często niezależność zupełną. Następstwem tego było, że tradycje wspólne się zatarły i okolice różne oraz różne kraje nie wahały się nadawać utworom swoim wyrazu, odpowiadającego właściwościom miejscowym. Skutkiem tego atoli ilość środ-

ków technicznych zmniejszyła się. Opierając się na samych sobie, wobec przyjętych poglądów szerszych, rękodzielnicy i artyści nie byli w stanie stworzyć rzeczy równie doskonałych, jakie pozostawiły pokolenia starsze. W porównaniu z okresem Ottona w 11 w. zauważyć można cofnięcie się sztuki pod względem technicznym. W toku w. 11 nie tylko upadło rękodzielnictwo, lecz i poczucie piękności kształtów, równowagi i harmonii. Zmiana poglądów Ko-



Fig. 86 Cesarz Otto III. Z ewangelarium w Monachium.

ścioła, podjętych głównie przez wszechpotężną kongregację Cluny, która najsilniej się zaznaczyła w walce między papieżem a cesarstwem, wywarła wpływ również i na kult sztuki. Czyż mogła bowiem dusza ludu, do głębi wzruszona, widząc przed sobą stale skłonność swoją do grzechu, przedstawioną w barwach jaskrawych, w skrusze i strachu zachować poczucie kształtów pełnych wdzięku i obrazów, tętnących wesołością! W czasach starochrześcijańskich zmarli szli zasiadać do biesiady z błogosławionymi, teraz zaś grożą

im męczarnie piekła. Śmiertelnik za życia wszędzie spotyka władzę szatana; usunięcie się jedynie od rozkoszy świata warunkuje i zapewnia błogosławieństwo. Z tego powodu i sztuka przybiera wyraz nauczający, lecz o zabarwieniu bardzo ponurem. Rys fantastyczności przenika z upodobaniem wyobrażanie walki człowieka z postaciami piekielnymi. Skrętnie wczytywano się w te ustępy biblii, szczególnie zaś psalmów, które cośkolwiek o walkach owych mówiły. Zjawiają się przeto dziwaczne postacie zwierzęce o kształtach strasznych, najosobliwsze, zagadkowe dla nas sceny bywają wymyślane, by moc szatańską tem dobitniej przedstawić. Prawda natury ginie zupełnie; drętwieje również płynność linii. Ciała wychudzone przywdziewają szaty sztywne, twarze przybierają wyraz przeżycia lub niechęci życia, umartwienie staje się ich ideałem. Minął prawie wiek cały, zanim fantazyja z tego świata się wyzwoliła. Od połowy w. 12 poczucie kształtu zaczyna się budzić i jednocześnie ze wzrostem dobrobytu potęguje się zadowolenie z życia. Fantazyja nabiera polotu swobodniejszego; równowaga, dostojność i wdzięk nabierają praw coraz większych. Jaką drogą doszli artyści do lepszego rozumienia kształtów, dotychczas jeszcze nie zostało to wyjaśnione. Zwrócili się oni do dawnej na pół zapomnianej sztuki; lecz kto ich na to naprowadził? Najbliższy domysł przypuszczać każe nanowo podjęte studia nad antykami. Za mało atoli posiadamy faktów, aby przypuszczenie to uważać za coś więcej od zwykłego środka, dowolnie przyjętego, a dogodnego do wytłomaczenia rzeczy, tem więcej, że zwrot ten uzewnętrznia się najsilniej w krajach, daleko odsuniętych od terenu sztuki starożytnej, jak Północna Francya i Saksonia. Tymczasem można go objaśnić spotęgowaniem się sił własnych u narodów północnych.

Sztukę od początku w. 11 do pierwszych lat 13 ogólnie nazywamy sztuką *romańską*. Nazwa ta niezupełnie jest właściwa, opierając się bowiem na niej, przypuszczaćby należało, że rolę główną odegrały tu jedynie narody romańskie. Dobrze jednak określa istotę okresu dawnego, gdyż teren kultury rzymskiej zajmuje tu miejsce wprawdzie oddzielne, lecz niezupełnie odosobnione i dlatego możemy przy nazwie sztuki „romańska“ pozostać.

## a. Architektura.

*System.* Ze wszystkich rodzajów sztuki, przez które wypowiada się okres romański, architektura budzi interes największy. Wiele wprawdzie budowli z tego okresu, ustępując miejsca dziełom wieków późniejszych, zostało zniszczonych. Zasięgając wiadomości

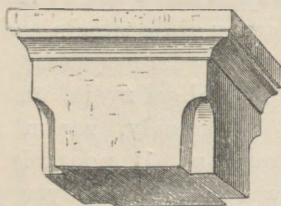


Fig. 87. Pilar ze sfazowanymi rogami.

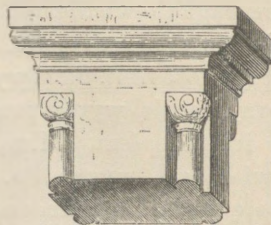


Fig. 88. Pilar z kolumnkami narożnymi.

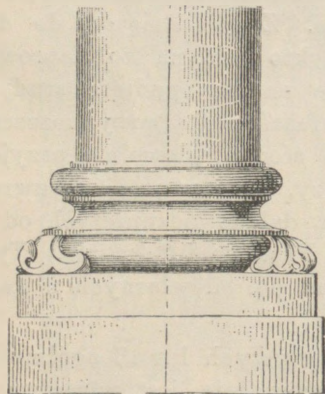


Fig. 89. Baza z liśćmi narożnymi z Laach.

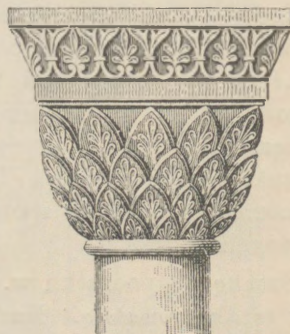


Fig. 90. Kapitel z St. Godehard w Hildeshsimie.

z opisów, można się przekonać, że stosunkowo niewiele pozostało z bogactwa dawnego. Nawet zachowane budowle ujawniają zwykle ślady działalności następujących jedno po drugim pokoleń ludzkich. Dobudówki z w. 12, mające na celu rozszerzenie budynku danego, często ukrywają szkielet jego, pochodzący z w. 11; części starsze łączą się bezpośrednio z młodszymi; jeszcze podczas panowania stylu romańskiego wprowadzono nowe urządzenia chórów; nowe sufity zmieniały wyraz pierwotny. Bądź co bądź, dzieła architektoniczne okresu romańskiego o wiele silniej, niż utwory malarstwa i rzeźby, panują w tej dziedzinie, jaką bynajmniej nie studia histo-

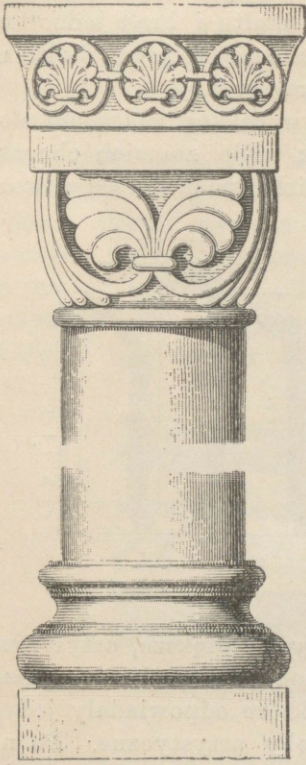


Fig. 91. Kolumna z kościoła w Laach.

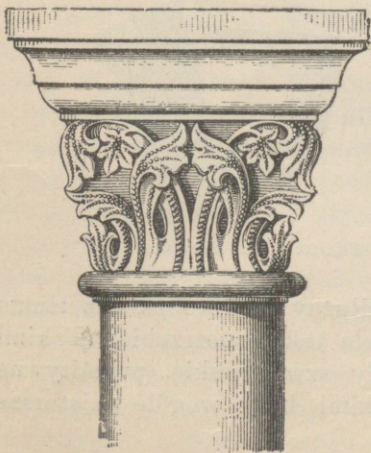


Fig. 92. Kapitel z kruzganków w Laach.

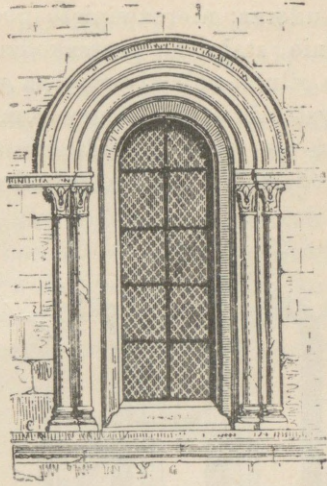


Fig. 93. Okno z obramieniem rozczłonkowanym.

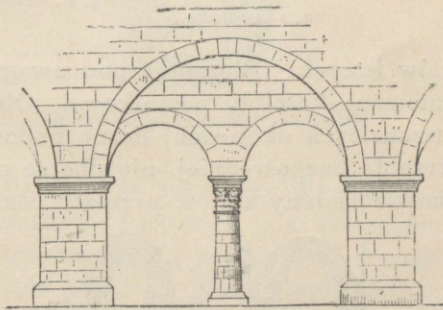


Fig. 94. Arkady kościoła w Drübeck.

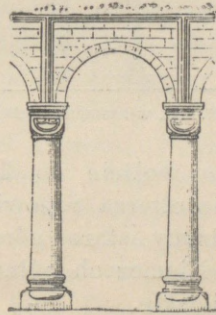
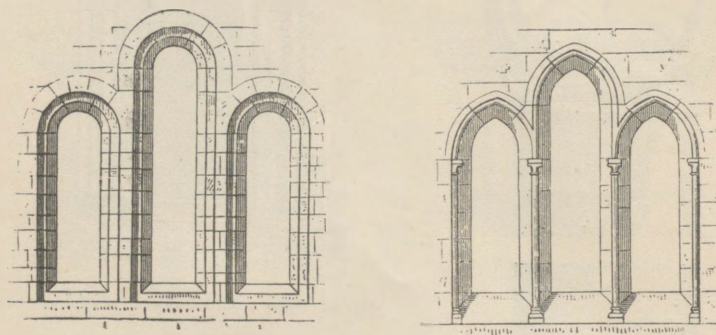


Fig. 95. Arkady.

ryczne pierwsze zrozumieć pozwalają. Niewyrobień techniczne mniej tu uderza: nierozwinięte poczucie kształtu i brak jednolitości stylowej nie stało na przeszkodzie uczuciom religijnym, które niewątpliwie silnie oddziaływają na wyraz artystyczny.

O systemie architektury romańskiej w ścisłym znaczeniu słowa mowy być nie może, posiada ona atoli tak wiele znamion charakterystycznych, że nie trudno jest odróżnić dzieło romańskie od utworów



a. z Lippstadtu.

Fig. 96. Grupy okien.

b. z Marienfeldu.

stylów innych. Bierzemy pod uwagę jedynie większe, artystycznie zbudowane kościoły pomnikowe. Obok nich istniały (istnieją jeszcze w rozmaitych okolicach) liczne budowle, które odpowiadały jedynie potrzebie bezpośredniej, nie dbając o ozdoby artystyczne. Po nich wszelkie zmiany stylów przeszły bez śladu. Silna wieża, stanowiąca

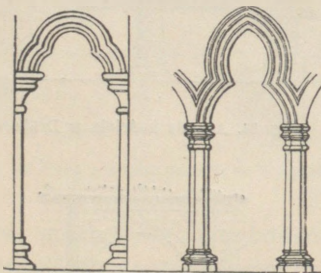


Fig. 97. Łuk w kształcie liścia koniczyny.

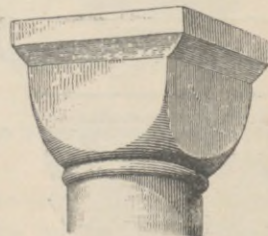


Fig. 98. Kapitel kostkowy.

jednocześnie wejście do kościoła, podłużny czworobok dla tłumu i absyda dla ołtarza odpowiadały zwykle takiej potrzebie. Takimi przeto widzimy stare górskie kościoły szwajcarskie, prymitywne kościoły w Niemczech północnych i takimi były wogóle najstarsze kościoły wiejskie.

Kościół romański powstaje na planie poziomym bazyliki starochrześcijańskiej. Szerszej i wyższej nawie środkowej towarzyszą

z obydwóch stron niższe i węższe nawy boczne. Do kościoła, o figurze podłużnej, wiedzie zawsze przedsionek, stanowiący całość z wieżą; absyda kończy całość. Tu atoli ujawniają się ustąpienia od form przekazanych. Atrium zazwyczaj bywa pominięte w bazylice. Dziedzińce klasztorne, znajdujące się na stronie południowej kościoła, jak sama ich nazwa wskazuje, nie mają nic wspólnego z właściwym budynkiem kościelnym. Szeroko rozwarły i bogato ozdobiony portal również zjawia się dopiero w ostatnich czasach romanizmu, po większej części bowiem front budowano jako zwartą masę muru, z okrągłymi lub czworobocznymi wieżami po bokach, z małymi otworami, czyniącą raczej wrażenie pewnego i silnego zamknięcia, niż frontu zachęcającego do wejścia. Front posiadał

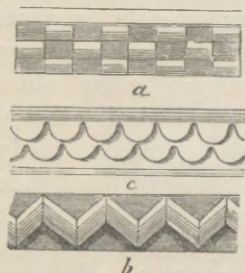


Fig. 99. Gzymsy romańskie.



Fig. 100 Okno w kształcie wachlarza.

znaczenie drugorzędne choćby dlatego, że zakonnicy wchodzili do wielu kościołów wejściami, bezpośrednio łączącymi je z klasztorem.

Ściany nawy środkowej wspierają się na podporach, utworzonych bądź w postaci filarów, bądź kolumn. Kąty filarów bywają czasem złożone z kilku części lub wcięte i wypełnione kolumnkami (fig. 87, 88). Często kolumny i filary naprzemian się zastępują pomimo, że przeznaczenie pierwszych i drugich jest różne. Rozczłonkowanie filarów jest proste. Wspierają się one na cokóle, kończą zaś gzymsem, którego profil przedstawia się albo jako ukośnię ściegta podkładka, pokryta płytą, lub jako połączenie płyty z holkielowem wgłębieniem, rozdzielonem na drobne płytki (fig. 94). Daleko więcej różnaitości przedstawia podział kolumn. Podstawa ich zachowuje kształt bazy attyckiej (zagłębienie holkielowe między dwoma wałkami), ustawionej na kwadratowej płycie, plincie (fig. 91). Baza bywa już to wyższa, już niższa; w początkach w. 12 otrzymuje na rogach plinty ozdoby, zwane *liśćmi kątowymi*, wiążącymi wałek dolny okrągły z czworoboczną plintą (fig. 89). Dla wielkości trzona, dla stosunku jego grubości do wysokości nie istniał żaden przepis. Gdy kolumnę stosowano, jako prawdziwą podporę ciężaru, na-

dawano jej wówczas kształt ciężki filara okrągłego; gdy zaś miała służyć celom dekoracyjnym, przystawiona do ściany, jako obramienie okien, wstawiona w kąty filarów, otrzymywała wówczas formę niezmiernie wysmukłą. Postać bogatszą pod względem ornamentacyi otrzymuje kolumna dopiero w okresie ostatnim stylu romańskiego. Wszędzie, gdzie sztuka średniowieczna rozwija się na gruncie kultury rzymskiej, kapitel liściasty i kielichowy zachowuje dawne



Fig. 101. Fryz z łuków okrągłych

zastosowanie. Kapitele dość silnie również trzymają się wzorów rzymskich w budowlach bliskich okresowi Karłowingów. Ubóstwo jednak materiału i brak wyrobienia technicznego były powodem, że piękność ich rysunku została popsuta. Zaledwie je poznać można w owych kapitelach z w. 11, mających kształt grubych głów obłożonych tępo zakończonymi i słabo występującymi liśćmi. Kształty kapiteli poprawiają się dopiero pod koniec okresu, kiedy traktowanie szczegółów, silne uwypuklenie brzegów liści, zdobienie żeber i wstęg głowami gwoździ przypomina technikę metalową (fig. 92). Najulubieńsza forma kapitelu ma formę kostki (fig. 98). Pochódzenie jej jest jasne. We wszystkich kościołach romańskich łuki, pod-



Fig. 102. Sklepienie krzyżowe.

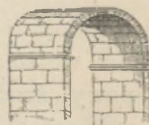
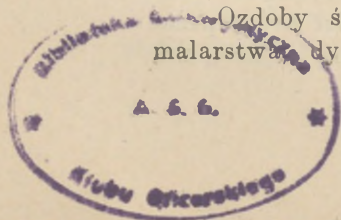


Fig. 103. Sklepienie beczkowe.

trzymujące mury, bezpośrednio wspierają się na kolumnach i filarach nawy środkowej. Przecięcie ramienia łuku tworzy czworobok, część zaś jego najniższą, zachowującą jeszcze położenie pionowe, ociosywano w kostkę (sześcian). Natomiast przecięcie kolumny ma kształt koła, ogólny zaś kształt jej jest cylindryczny. Zadaniem kapitelu jest połączyć czworobok z kołem, skutkiem czego zaokrągliła się on od spodu, boki zaś zachowuje płaskie, zastosowane do najbliższych części łuku. Płaszczyzny zaokrąglonego sześcianu przy dalszym rozwoju stają się tłem dla ozdób najrozmaitszych, następnie zbliża się on do kształtu kapitelu (fig. 91), następnie ten czyni zeń jakby część składową swoją i oczom odróżnić go nie daje (fig. 90). Ozdoby ścian ponad łukami były po większej części rzeczą malarstwa, dywany barwne również odgrywały rolę w kościołach,



często dostarczając rzeźbiarzom (np. w postaciach zwierząt) motywu do dzieł ich. Podział architektoniczny ograniczał się na wąskich gzymsach, ciągnących się przez całą długość ścian, lub na gzymsach, wyciągniętych pionowo ponad kolumnami i filarami, połączonych pasami poziomymi i stanowiących ramy dla pól (fig. 95). Gór-

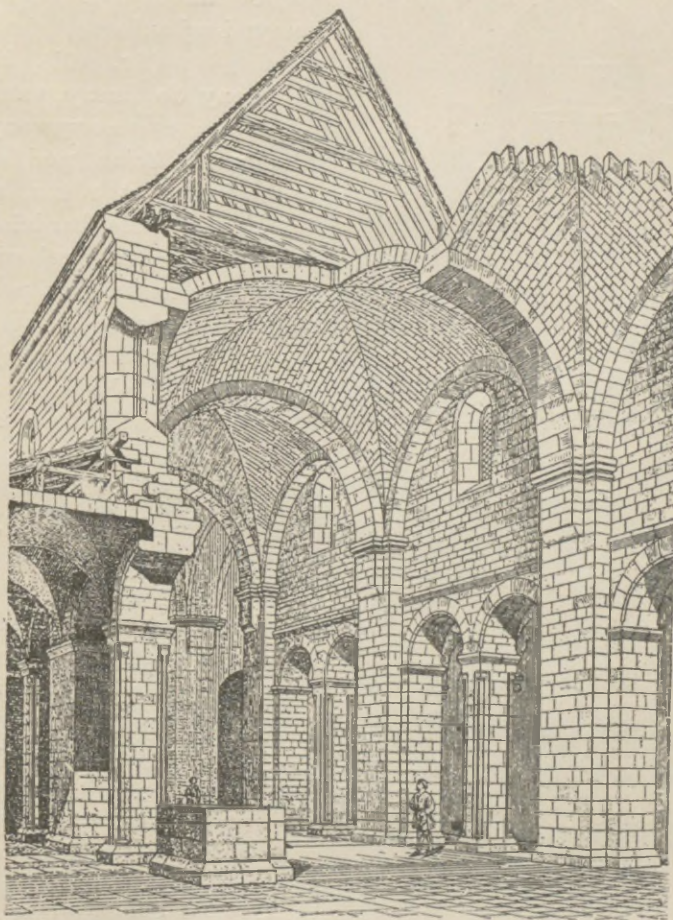


Fig. 104. Kościół w Lippoldsberg. System sklepień.

na część ścian była przerywana oknami. Te zaś początkowo były małe i bez ozdób, stopniowo jednak zyskiwały na wielkości. Później zaczęto je zestawiać w grupach (fig. 96), ujętych w kolumny i łuki (fig. 93). Kończą się one wachlarzowo (fig. 102), spiczasto (fig. 96b) lub nakształt listka koniczyny (fig. 97). Podziały architektoniczne i ozdoby murów zewnętrznych również dopiero w w. 12

otrzymują formy stałe i bogate. Wąskie, mało występujące filary, zwane *lizenami*, przerywają ściany zewnętrzne, wzmacniając je; w kościołach z w. 12, o kształtach bogatszych, przed ściany występują silniejsze filary lub półkolumny (fig. 95), często połączone łukami, różniące się często między sobą kolorem kamienia. Najważniejsze

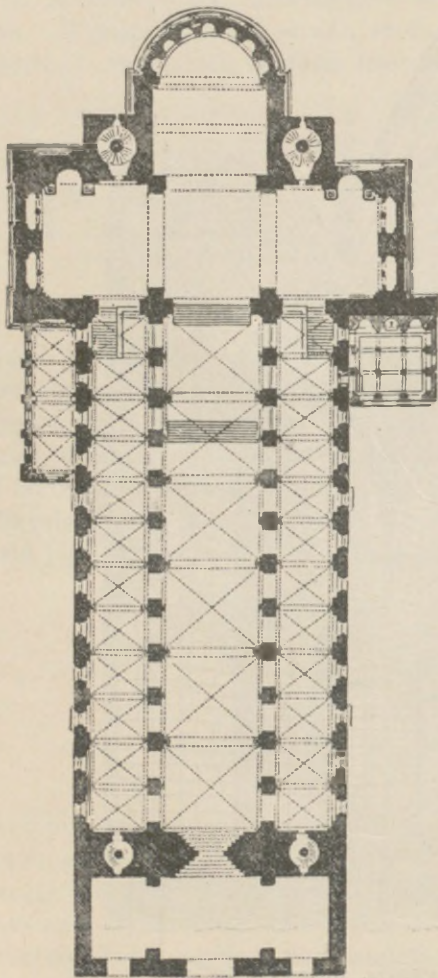


Fig. 105. Plan tumu w Speier.

miejsce między podziałami poziomymi zajmuje *fryz złożony z łuków okrągłych* (fig. 101), biegnący od lizeny do lizeny, szczególnie zaś często zastosowywany, jako zakończenie ścian pod dachem. Postać jego jest różna, raz prostsza, kiedy indziej bardziej ozdobna, zawsze jednak cel swój osiąga on znakomicie w połączeniu z lizenami, służąc za obramienie dla ścian i rozczłonkując ich przestrzeń. Jako podpory lekko występującego dachu służą krokoszyny (konsole) oraz gzymsy, ożywione ornamentem, przypominającym ozdoby snycerskie drewniane (fig. 99).

Różnica między stylem romańskim wczesnym i późnym zawiera się nie tylko w różnorodnym ugrupowaniu części kościoła, naw, budynków bocznych, kopuły, wieży głównej i w bogactwie dekoracji, która szczególnie w portalach wznosi się do przepychu najwyższego, lecz i w bogatym ukształtowaniu sklepień. Sztuka budowania ich właściwie nigdy zupełnie nie upadła.

W krajach, których kultura wyrosła z zarodków rzymskich, lub które utrzymywały stosunki z Bizancjum, żywo przechowały się reminiscencje sztuki rzymskiej układania sklepień i kopuła zjawiała się jako najpiękniejsze zakończenie budynku. *Krypta*, podziemny, pod chórem zbudowany kościół był, rzecz prosta, przykrywany sklepieniem, na niej bowiem spoczywał ciężar kościoła górnego. Od sklepień części ko-

ścioła pojedynczych aż do zasklepienia całości był jednak krok znaczny, który w różnych prowincjach nie w jednakowym czasie i nie w jednakowy sposób przebyto. W niektórych okolicach dla przykrycia nawy środkowej używano sklepienia *beczkowego* (fig. 103), ta zaś ze względu na znaczną szerokość przedstawiała trudności największe; przeważnie jednak w użycie weszło sklepienie *krzyżowe*

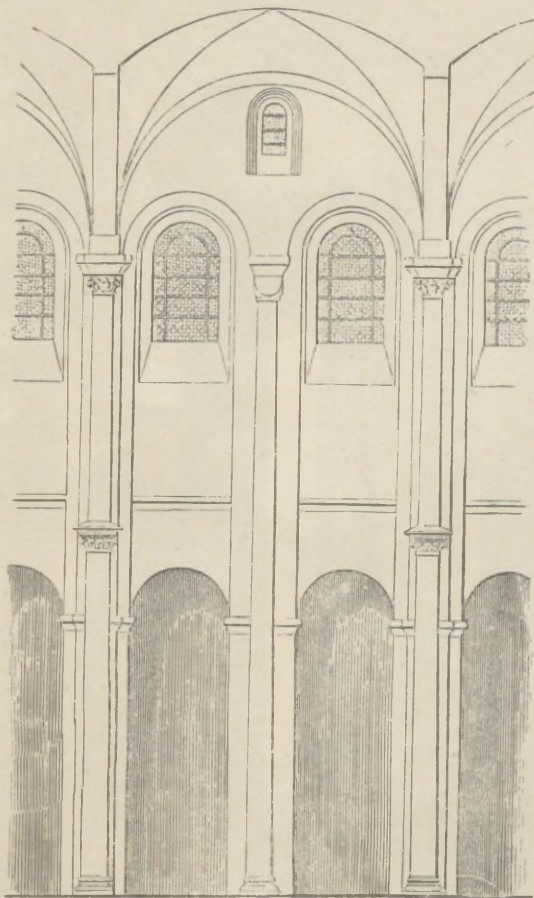


Fig. 106. System tunu w Speier.

już przez Rzymian znakomicie udoskonalone. Uzmysłowimy sobie jego konstrukcję najlepiej, przedstawiając ją sobie, jako przecięcie dwóch sklepień beczkowych (fig. 102). Wrzynają się one wzajemnie, tworząc cztery trójkątne kaptury, które wymagają podparcia tylko w punktach dolnych końcowych, aby wszystkie części sklepienia zachować mogły równowagę. Przez wprowadzenie sklepień

krzyżowych konstrukcja kościołów ulega zmianie kardynalnej. Filary zajmują stanowisko pierwszorzędne jako podpory, i rozdzielają ściany nawy. Ta zaś zostaje podzielona na części kwadratowe;



Fig. 107. Arkady kościoła Św. Michała w Hildesheimie.

w kątach kwadratu stawiano filary, łączono je łukami, nad którymi wznoszą się kaptury sklepienia (fig. 104). Nawa w ten sposób tworzy szereg nieprzerwany kwadratów, z których każdy, jako pole

sklepieniowe, zajmuje stanowisko samodzielne, wszystkie zaś razem wzajemnie się podtrzymują. Ponieważ kwadraty nawy środkowej są większe od kwadratów naw bocznych, przeto suma kwadratów w każdym z nich jest większa, niż w tamtej. Dwa pola sklepieniowe nawy bocznej równają się jednemu nawy środkowej (fig. 105). Następnie, ponieważ łuki, oddzielające nawę środkową od bocznych i również spoczywające na filarach, nie są tak szeroko rozpięte, jak sklepieniowe, przeto odróżniamy filary *arkadowe* i *łukowe*. Następują

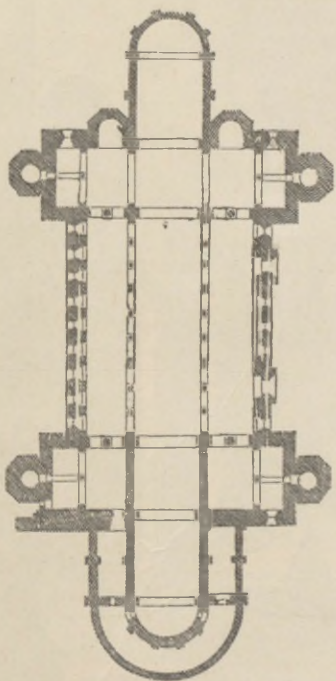


Fig. 108. Kościół Św. Michała w Hildesheimie.

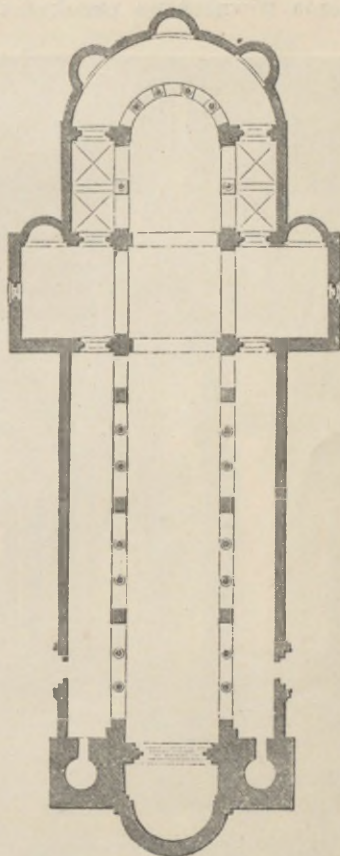


Fig. 109. Kościół Św. Godeharda w Hildesheimie.

one po sobie w tym porządku, iż między każdymi dwoma łukami arkadowymi wspierającymi tylko arkady, znajduje się łukowy, który podtrzymuje jednocześnie sklepienie (fig. 104-106). Przy dalszym rozwoju nauczono się również wznosić sklepienia nad czworobokami wydłużonymi. W tym celu musiano zamienić podpory arkad na podpory sklepień. Wszystkie filary służą w tym wypadku potrzebie jednakowej, jednakowe przeto otrzymują kształty. Wobec tego nie potrzebowano już zdwajania ilości sklepień w na-

wach bocznych. Wszystkie sklepienia zaczęto budować na jednej linii zasadniczej, co spowodowało większą prostotę w całości planu poziomego. W innym znów kierunku w budowaniu sklepień uczyniono wielki krok naprzód przez to, że nie ograniczono się już na połączeniu filarów łukami poprzecznymi i podłużnymi (biegnącymi wzdłuż osi) t. zw. *zebrami*, lecz takowe przeprowadzono z ciosowego kamienia również po przekątnej. Skutkiem tego kaptury sklepień,



Fig. 110. Kościół na Petersbergu pod Hallą.

które dotychczas wyglądały jakby zlepione i tworzyły lekkie wkleśnięcie, odtąd zostają ujęte między zebra, które je utrzymują i dzięki którym mogą być budowane z kamienia lekkiego. Sklepienia takie nazywają się *zebrowanemi*. Sztuka budowania sklepień dosięgła atoli doskonałości najwyższej wówczas, gdy łuk okrągły zastąpiony został przez łuk spiczasty, t. j. w architekturze gotyckiej.

*Pomniki.* Tak jak trudno jest wskazać kraj, w którym powstał styl romański, tak też równie trudno byłoby twierdzić, gdzie wyłącznie doszedł on samodzielnie do najwyższego rozwoju. Jest to raczej charakterystyką stylu romańskiego, że powstaje on w wielu miejscach jednocześnie i że jednocześnie rozwijano go w punktach różnych. Rozmaitość sposobów budowania w stylu romańskim jest o wiele większa, niż w czasach panowania gotyku. Narodowość tworzy tu przede wszystkim wielki mur odgraniczający tak, że obok stylu romańskiego włoskiego istnieje jeszcze samodzielny styl fran-

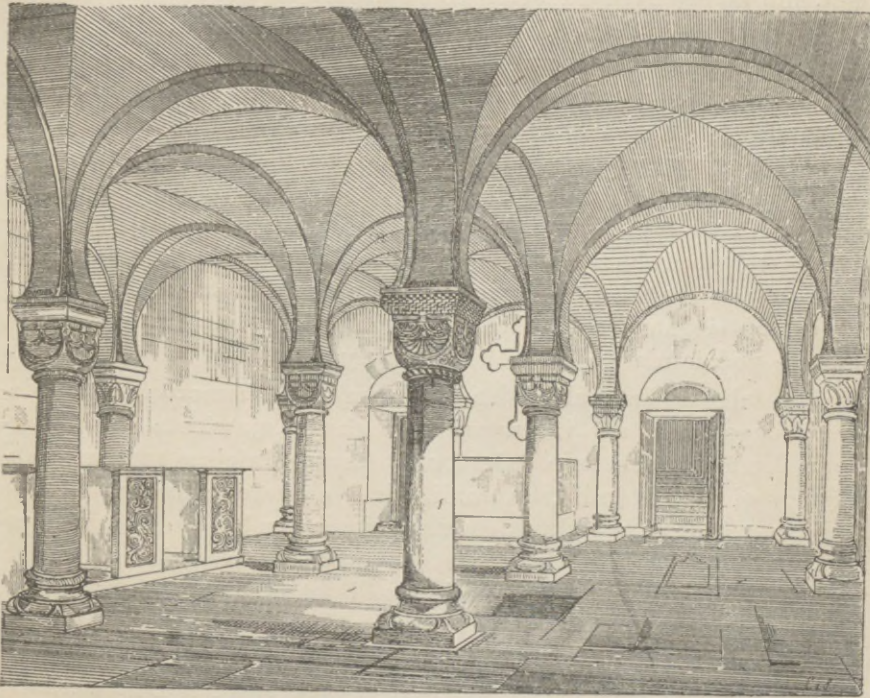


Fig. 111. Krypta w Göllingen pod Sondershausen.

cuski, niemiecki i angielski. Pojęty zaś w zakresie szerszym obejmuje on grupy mniejsze, stanowiące mniej lub więcej samodzielne style prowincjonalne. I tak np. przeciwstawić możemy styl romański południowo-francuski północno-francuskiemu, nadreński — saksońskiemu. W poszczególnych zaś okolicach grupowanie podobne da się stworzyć w zakresie jeszcze ciaśniejszym. Zdaje się, że w tym celu należy przyjąć w każdej okolicy pewne środowiska, jakieś miasto wpływowe, słynną stolicę biskupią, lub jakiś palatynat królewski, albo klasztor znakomity, za rozsądnik działalności budowlanej

w promieniu mniejszym lub większym. Czasem zdarzało się, że wzory kościołów zdaleka przechodziły z jednego kraju do drugiego razem z zakonnikami; powołanie biskupów na stanowiska inne, często oddalone, powodowało wprowadzenie pierwiastków nowych i zerwanie z tradycjami panującymi. W ten sposób w stylu romańskim powstaje ogromna ilość typów, które w rzeczywistości stanowią wyraz ogólny całego szeregu równouprawnionych stylów prowincjonalnych.

Rozpoczynając opis architektury romańskiej dziełami niemieckimi, nie mamy zamiaru przez to twierdzić o pierwszeństwie Niemiec wytworzenia stylu danego pod względem czasu. Tu jednak zdobył on skończoność kształtów i wielkość pomnikową najwcześniej. Najbardziej naturalny podział bogatej działalności budowlanej, odpowiadający jednoczesnemu rozwojowi historycznemu, mógłby być właściwością jego widowni, stosownie do tego czy bralibyśmy pod uwagę grunt dawnej kultury, czy też okolice świeżo wykarczowane. Dawne atoli tradycje w miastach słynnych jeszcze za czasów rzymskich zostały bądź przerwane, bądź osłabione; z drugiej zaś strony w krajach świeżo właśnie powstałych spotkać można tak wyraźne wzorowanie się na przykładach dawnych, jak np. na kapitelach kolumn, że podziału tego zaniechać musimy.

Działalność budowlana nad Renem i w Niemczech południowych rozpoczyna się już w w. 10 z chwilą zjawienia się królewskiego domu saksońskiego. Gorliwość szczególniejszą możemy zauważyć w ojczyźnie króla, Saksonii, gdzie chrześcijaństwo było jeszcze młode, gdzie dobrobyt skutkiem znalezienia srebra w Harcu wzrastał i nad życiem całym rozciągał się powiew świeżości. Książęta tworzyli ufortyfikowane falcgrabstwa i otaczali miasta murami, księżniczki pobożne fundowały klasztory, biskupi rozszerzali i ozdabiali swoje stolice. Quedlinburg, Merseburg, następnie Magdeburg wzniosły się wkrótce, Hildesheim za czasów biskupa Bernwarda († 1022) stał się środowiskiem potężnego życia artystycznego. Gdy fundowano tu kościoły, tradycje karlowińskie żyły jeszcze tak silnie, że można było bezpośrednio podług nich budować. Kapitele kolumn zdradzają często kształty starożytne, oczywiście o surowym rysunku, łatwo dające jednak poznać swoje pochodzenie. Chóry podwójne i krypty, te ostatnie zaś tak wysoko wzniesione, że występują nad powierzchnię, odgraniczenie kwadratu środkowego z pomocą kratek od skrzydeł ramienia poprzecznego znajduje zastosowanie szerokie. Nie jest ono jednak naśladownictwem martwym. Długość budowli poprzedza ciężka masa muru, po której bokach wznoszą się dwie wieże. Front taki, na miejsce wdziężnego porta-

lu, stanowi rys najwybitniejszy stylu romańskiego na gruncie Saksonii. Górne części murów nawy środkowej w wielu kościołach wspierają naprzemian filary i kolumny (fig. 107), i bez względu na charakter podpór, jakie stanowią, bynajmniej kształtów nie zmie-

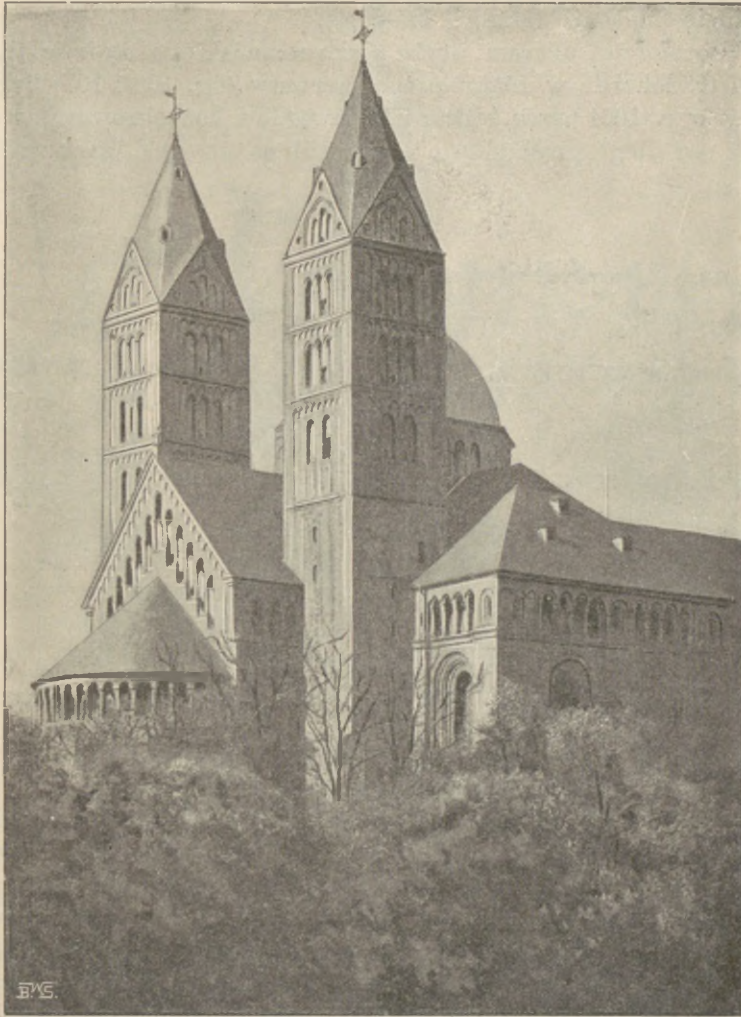


Fig. 112. Strona absydowa tumu w Speier.

niają. Budujący nie ośmielił się na żadną zmianę zasadniczą, w pierwowzorze, jakim była bazylika z kolumnami; praktyczny zmysł jego i wzgląd na bezpieczeństwo większe nie pozwolił mu jednak pozostać bezmyślnie przy wzorze dawnym. Znalazł przeto punkt wyj-

ścia w stawianiu naprzemian kolumn i filarów, uznając słusznie większą wytrzymałość ostatnich. Ów punkt wyjścia był zarazem szczęśliwym pomysłem architektonicznym, wiódł on bowiem do małego i jasnego podziału ścian górnych pod względem dekoracyjnym i konstrukcyjnym. Podział ten uległ rozwojowi szczególnie pomysłnemu na gruncie Saksonii dolnej i Turyngii.

Wspaniałymi okazami stylu sasko-romańskiego są kościoły Michała i Godeharda w *Hildesheimie*. Pierwszy (fig. 108 i 107) był fundowany w r. 1001 przez biskupa Bernwarda i konsekrowany w 1033. Kościół ten uległ przebudowie w r. 1184 po pożarze, zachował jed-

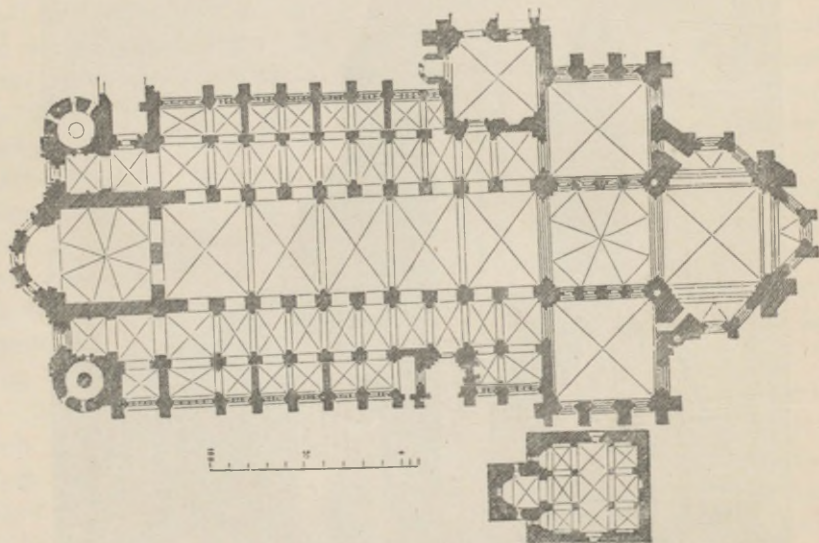


Fig 113. Tum w Mainz.

nak wiele właściwości pierwotnych. Jest on trójnawowy, z podwójną nawą poprzeczną i podwójnym chórem. W nawie środkowej po każdym filarze następują dwie kolumny, z których wiele jest pozostałością kościoła pierwotnego. Kościół Godeharda (fig. 109) został ukończony w r. 1133. Pomimo powstania późniejszego kościół ten ujawnia wielkie powinowactwo z kościołem św. Michała. Rysunek chóru jest szczególnie. Dokoła ołtarza, jako ciąg dalszy naw bocznych, przeprowadzono obejście, w którym znajdują się trzy nisze. Jest to możliwe, że tę formę chóru przejęto z Francji, gdzie ją często można spotkać (Poitiers, Clemont, Cluny). Sufity obydwóch kościołów hildesheimskich są płaskie. To samo cechuje wiele saskońskich kościołów z w. 12-go. Budowniczowie tworzą plany poziome coraz więcej urozmaicone i zwiększają ilość absyd. (Np.

opactwo Benedyktynów w Königslutter pod Brunswikiem, założone w r. 1135 przez cesarza Lotara, słynne ze swego krążanku z pięk-

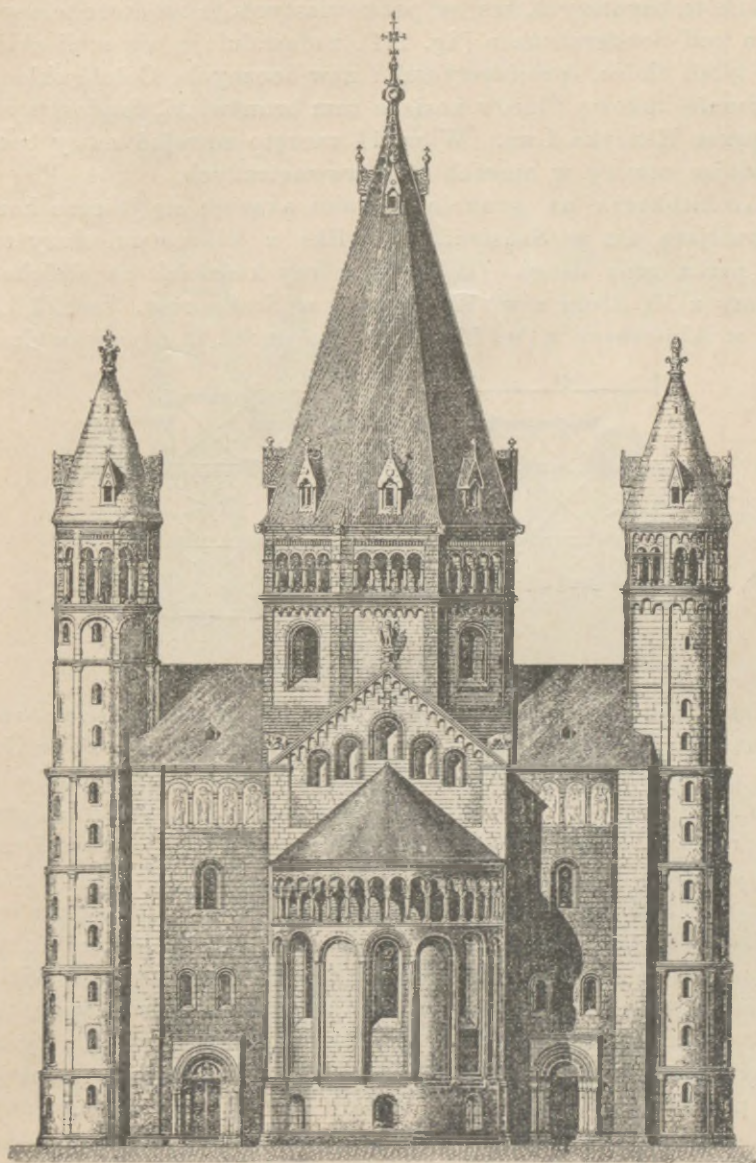


Fig. 114. Tum w Mainz.

nie rzeźbionemi kolumnami, posiada absydy również w swych skrzydłach od strony wschodniej, ogólnie przeto ma ich pięć). Nadają

szczególom architektonicznym, jak np. filarom klasztoru na górze św. Piotra pod Hallą (fig. 110) postać ozdobniejszą, lubują się w kształtach łuków bogatszych, np. w podkowiastych, jak w kruchcie w Göllingen pod Sondershausen (fig. 111), zadawalniają się atoli sklepieniami tylko chóru, (presbiterium) i naw bocznych. Całość sklepioną i doskonałą budowę filarów posiada tum brunświcki, fundowany w r. 1173 przez Henryka Lwa. W w. 14 zaczęto zdwajać nawy boczne, zostawiając otwory w murach naw wewnętrznych.

Architektura na gruncie Szwabii okazuje się jeszcze konserwatywniejszą, niż w Saksonii. Bazylika z kolumnami służy tu za wzór przez czas długi. (Dolny i górny kościółek na Reichenau, pierwszy z 10, drugi z w. 12, klasztor w Szafhausen, kościół klasztorny w Alpirsbach z w. 11 i m). Być może, iż ożywiona działal-

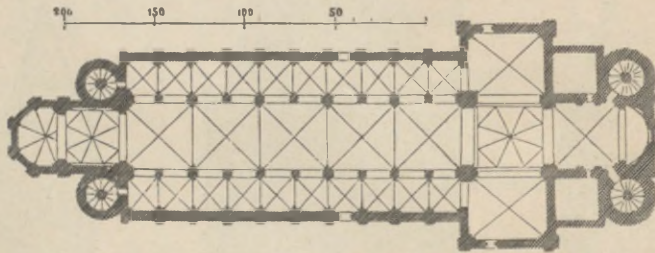


Fig. 115. Tum w Worms.

ność budowlana z czasów późniejszych Karlowingów silny wpływ wywarła na fantazyę pokoleń młodszych, zaszczepliwszy w Niemczech południowych ów surowo-kościelny kierunek zakonników Cluny, przeciwnych inowacyom, a utrwaliwszy go za pośrednictwem klasztoru w *Hirsau*, wpłynęła na dotrzymywanie wierności tradycyom przekazanyom. Oddziaływanie Cluny zauważyć można zarówno tu jak i w Alzacyi pod względem innym jeszcze, mianowicie w rysie fantastycznym rzeźby dekoracyjnej. Zarówno w prowincyach wspomnianych, jak i innych, zamieszkanych przez szczepy, posiadające pewną odrębność, panują w architekturze zwyczaje wyjątkowe. W Bawaryi np., gdzie, jako środowisko działalności artystycznej, najpierw występuje Regensburg, a następnie Bamberg, pomijając nawę poprzeczną, każda inna kończy się absydą i posiada zwykle filary, jako podpory. W krajach nadreńskich do stawiania filarów skłaniała także natura kamienia, używanego do budowy, oraz większe doświadczenie techniczne. Kamień ten najlepiej daje się obrabiać w niewielkich czworobocznych blokach, nie nadaje się jednak do sztuki kamieniarskiej. I tu wprawdzie, jak i w innych okolicach, wpływy zewnętrzne pod niektórymi względami przerwały

panowanie stylu prowincjonalnego. Ogólnie jednak zwycięstwo na stronę filarów przechyliło się dopiero w toku w. 11. Próby budowania kościołów większych na wzór bazylik z kolumnami pozostały

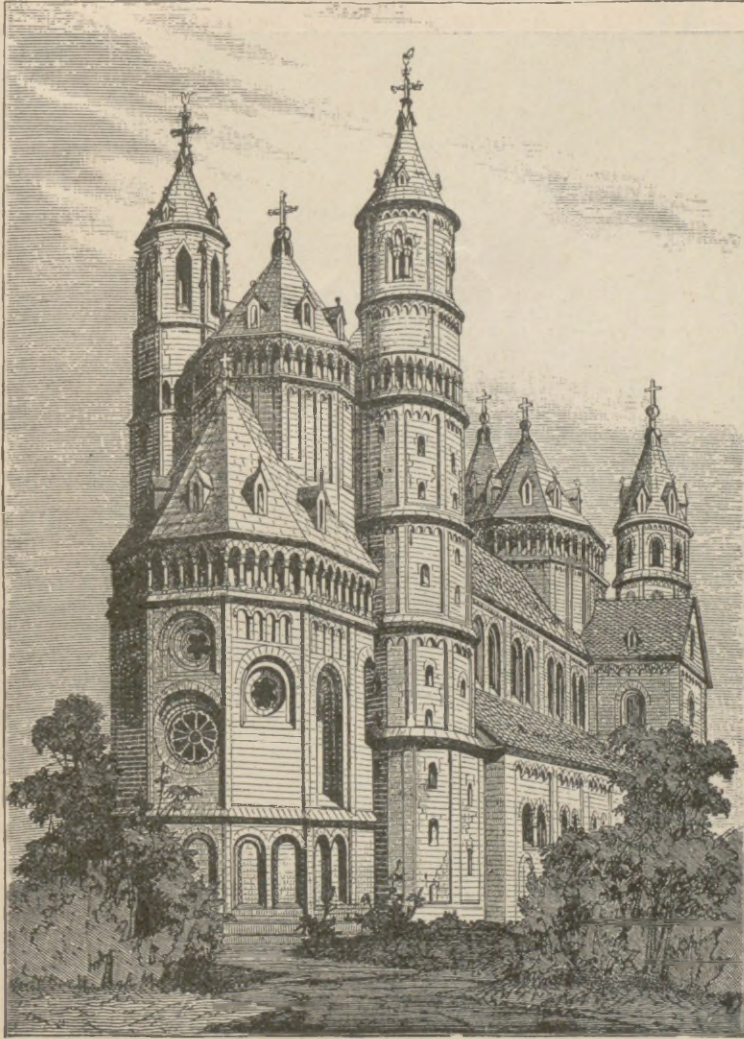


Fig. 116. Tum w Worms.

bez skutku. Stosowanie filarów stało się czynnikiem rozwoju architektury.

W historii budownictwa niemieckiego niezmiernie ważne stanowisko zajmują tury w Speier, Mainz i Worms. Tum w Speier

(fig. 112, porów. 105, 106) był założony w całej swej olbrzymiej rozciągłości przez Konrada II w r. 1030 lub nieco później. Mury nawy środkowej dźwiga po dwanaście filarów z każdej strony, ozdobionych występującymi półkolumnami; pod nawą poprzeczną i pre-

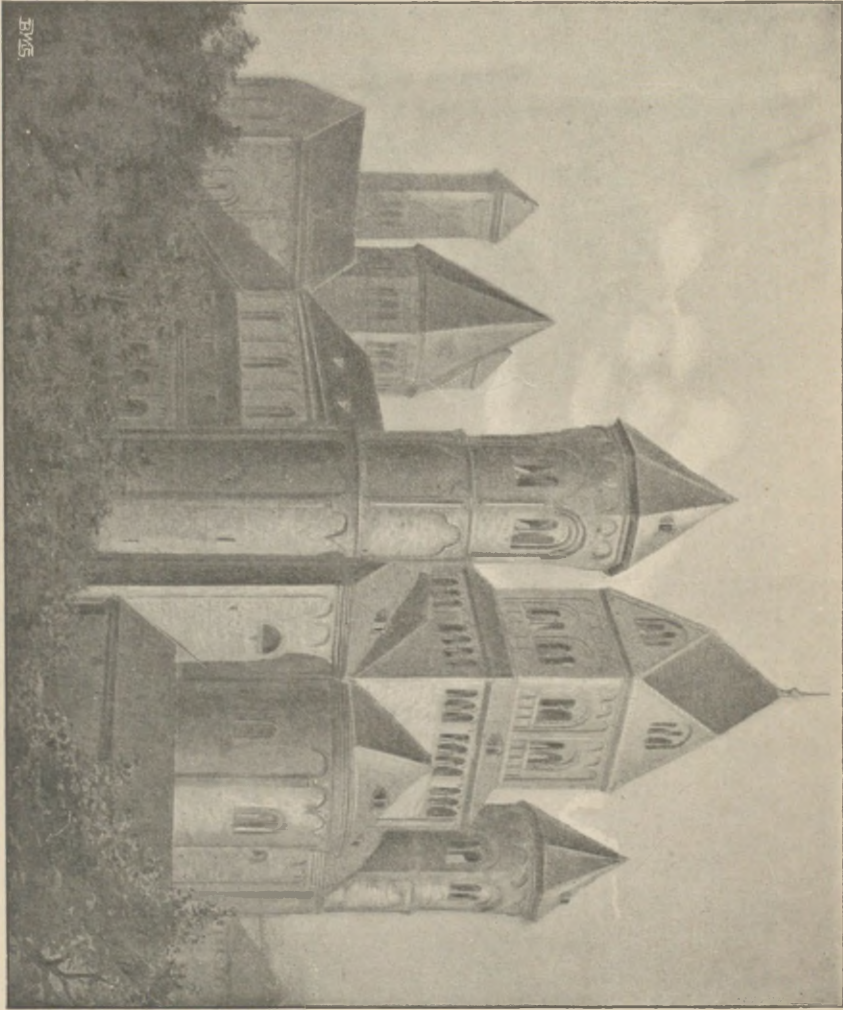


Fig. 117. Kościół opactwa w Iona

sbiterium (chórem) znajduje się obrzymi grób królewski, gdzie w r. 1039 został pochowany fundator. Do r. 1060 budowa była posunięta o tyle, iż stał już łuk tryumfalny (arkada), dzielący presbiterium (chór) od nawy. W jakim czasie ukończono całkowicie budowę (dopiero za panowania Henryka IV) niewiadomo; nie mamy również

pewności czy sklepienie nad niezwykle szeroką nawą środkową leżało już w planie pierwotnym. Pożary kilkakrotne, a zwłaszcza

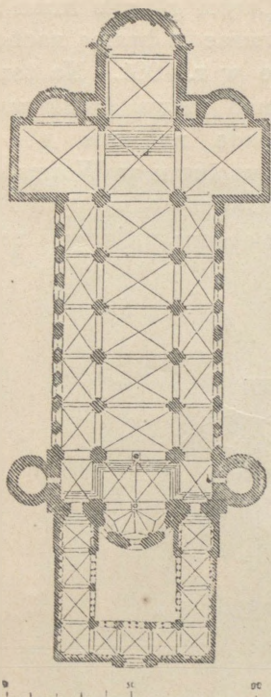


Fig. 118. Kościół w Lauch.

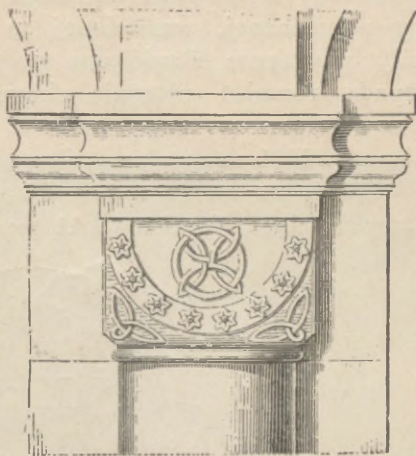


Fig. 119. Filar z półkolumną.

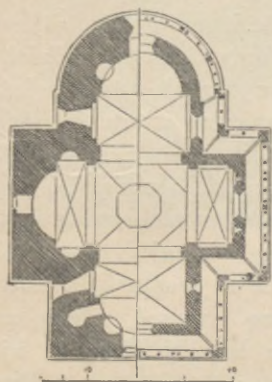


Fig. 120. Kościół w Schwarz-Rheindorf.

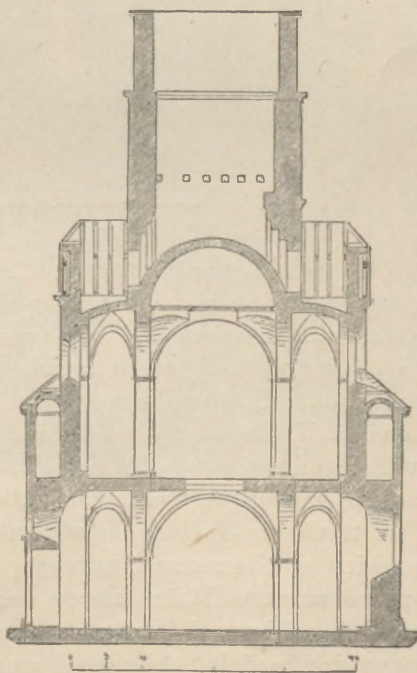


Fig. 121 Kościół podwójny w Schwarz-Rheindorf.

zrujnowanie kościoła w czasach rozruchów francuskich 1689 r. nie wiele pozostawiły z dawnych górnych części kościoła. — Tum Main-

zu (fig. 123) początkami swymi sięga w. 10 (biskup Willigis 976). Części najstarsze gmachu obecnego, okrągłe wieże od wschodu (fig. 114) należą do pierwszych lat w. 11. Części główne tumu aż do nawy poprzecznej, wzniesionej w w. 13 wraz z bramą zachodnią, zostały powtórnie zbudowane po pożarze w r. 1081. Na ten czas przypada również ułożenie sklepienia nad nawą środkową. Następna restauracja tego kościoła przypada na czas po pożarze, w r. 1191 powstałym. Stara fundacja tumu w Worms, w całym ogromie swoim (fig. 115 i 116), z chórem podwójnym i nawą poprzeczną sięga również w. 11-go; postać obecną zwłaszcza zaś im-

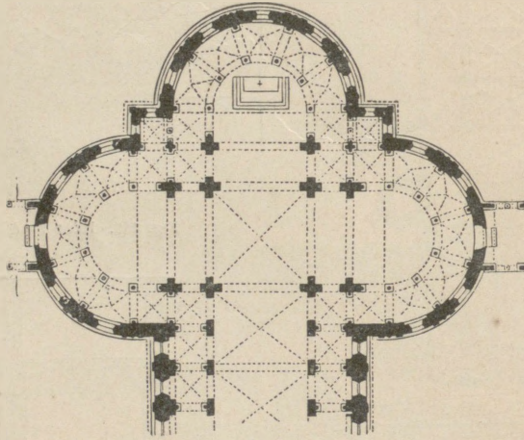


Fig. 122 Św. Marya na Kapitolu w Kolonii.

ponujące wieże zawdzięcza w. 12, w którym go konsekrowano. Wszystkie trzy tummy otrzymały przez filary bogaty podział ścian i rozkład okien; wszystkie trzy tworzą grupy malownicze wież i kopuł i ze wszystkich stron czynią wrażenie rozmiarami potężnymi i stosunkami. Ubóstwo w ozdobach służy za dowód, że budowniczym chodziło najwięcej o konstrukcję i że śmiałością jej pragnęli wzbudzić podziw u współczesnych. W każdym razie w tych trzech tumach niemiecki styl romański zdobył tryumf najwyższy, a zwłaszcza w tumie w Speier, najwspanialszym ze wszystkich kościołów romańskich w Niemczech, którego budowę uważać należy za późniejszą od tumu w Mainz nie ze względu na chronologię, ujawnia on bowiem większą dojrzałość rozumienia artystycznego. Przeciwnie, wyraźny podział sklepień i szerokie rozstawienie filarów w tumie Mainzu, w zestawieniu ze ściślejszym układem i jednakowem ukształtowaniem ich w Speier, wskazuje na to, że ten ostatni jeszcze niezupełnie się wyzwolił z zasad, przez bazyliki przekazanych.

Gdybyśmy znali nazwiska artystów, którzy wykonali plany konstrukcyi sklepień w pierwszym i drugim, jaśniejby nam się cała sprawa przedstawiła. I bez tego jednak te trzy tummy są i pozostaną pomnikami najwspanialszymi okresu, w którym cesarze wznoszą się do najwyższej potęgi i chwały i stając się opiekunami i dobrodziejami kościołów, kładą kres gorącym walkom z papieżstwem. Gdy

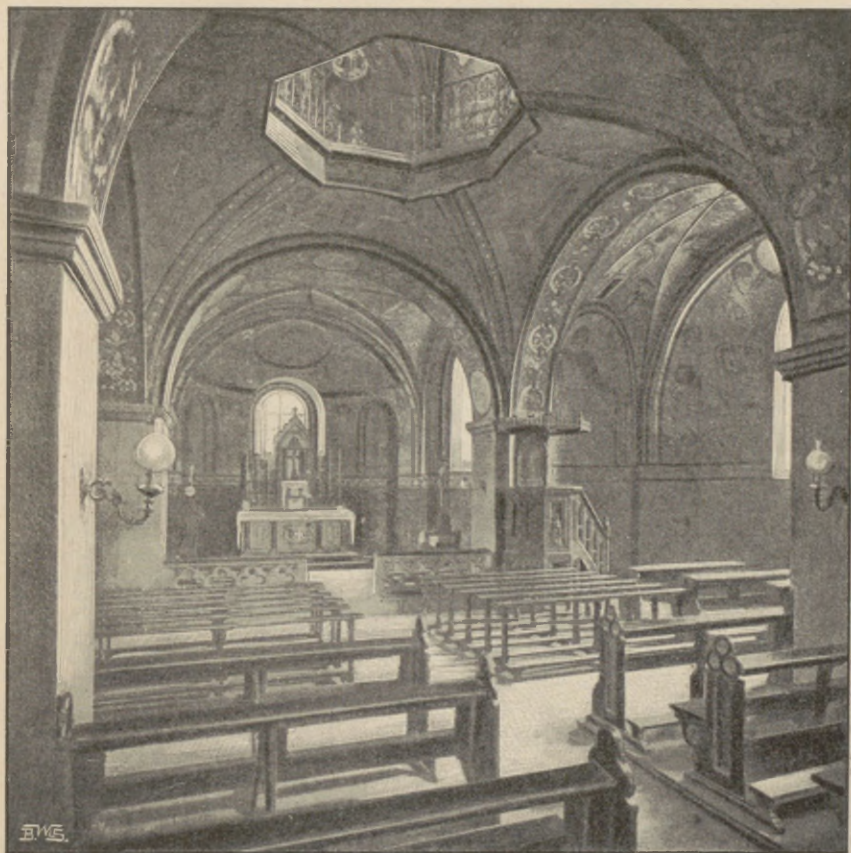


Fig. 123. Wnętrze kościoła dolnego w Schwarzhardt.

Henryk IV umierał, ktoś ze współczesnych wyrażał żal, że cesarzowi temu nie było danem dokończyć tummy w Mainzu tak, jak to uczynił z tummy w Speier. Imię Henryka pozostaje na zawsze związane z temi dwoma dziełami w. 11. — Za prawdziwy wzór sklepienia doskonałego uważać należy takowe w kościele opactwa w *Laach* pod Andernach, którego data budowy jest zupełnie pewna

(1093 założony, 1156 poświęcony) i który przechował się do dni naszych w formie niczem niezmięnionej (fig. 117 i 118). Sklepienie posiada całkowite, wykonane z łątwością; filary, z półkolumnami



Fig. 124. Kościół apostołów w Kolonii.

(fig. 119) są traktowane doskonale, jako podpory sklepień, forma krzyża jest tu wyraźna, grupa bogato ozdobnych wież nadaje całości wyraz silny, jednolity. Bezpośrednio co do czasu po kościele

w Laach następuje kościół podwójny w Schwarzhendorf pod Bonn (fig. 120, 121 i 123), założony przez późniejszego arcybiskupa kolońskiego Arnolda von Wied i w r. 1151 poświęcony. Cokolwiek później atoli nawę przydłużono i wewnątrz urozmaicono. (Plan zachowuje postać pierwotną). Kopuła środkowa opiera się na niezwykle silnych murach, otoczona wąskimi sklepieniami krzyżowymi i półkopułami, które ją podtrzymują. Otwory w murach, tworząc galerie, czynią ciężar ich mniejszym, oraz nadają budynkowi pozór lekkości miłej. Bogaty rozwój kształtów presbiterium, zawarunkowany przeznaczeniem budowli (kościół nagrobny), zauważyć można również w sąsiednich kościołach kolońskich.

Historia wielu kościołów *Kolonii* tak, jak tumu w Trewirze, którego kształty pierwotne z w. 6, w w. 11-ym zostały rozszerzone w kierunku zachodnim, w. 12 zaś we wschodnim, poczem dopiero całość została pokryta sklepieniem, sięga wieku 11-go lub co najwyżej 10-go. Znamienność właściwą zdobywają one atoli dopiero z końcem w. 12 i w początkach następnego, w czasach najwyższej potęgi politycznej i ekonomicznej tego „miasta świętego“. Kościół Panny Maryi na kapitolu (fig. 122) najwcześniej otrzymał presbiterium, rozbite na części. Kopułę środkową nad czworobokiem łączy z półkopułami sklepienie beczkowe; te zaś wspierają się na kolumnach tak, że w ten sposób dokoła presbiterium tworzy się obejście zamknięte, przykryte sklepieniem krzyżowym. Części górne presbiterium wraz z zewnętrznymi dekoracjami powstały dopiero w początkach w. 13; płaskie zaś pokrycie nawy środkowej zastąpiono sklepieniem jeszcze później. Najlepszy przykład budowy presbiterium kolońskiego daje widok zewnętrzny kościoła apostołów (fig. 124). Dwie wieże okrągłe, będące taką samą dekoracją, jak ramiona krzyża, stanowią połączenie organiczne dla tych ostatnich. Ponad znajdującym się pośrodku dachem presbiterium wznosi się szczyt nawy środkowej, nad nim zaś kopuła. Obiedwie wieże, ośmicboczne u góry, obejmują kopułę, ciężka zaś wieża przedsionka tworzy zakończenie grupy. Tułów kościoła w porównaniu z presbiterium czyni wrażenie mało rozwiniętego i nieudanego. Jak w ukła-

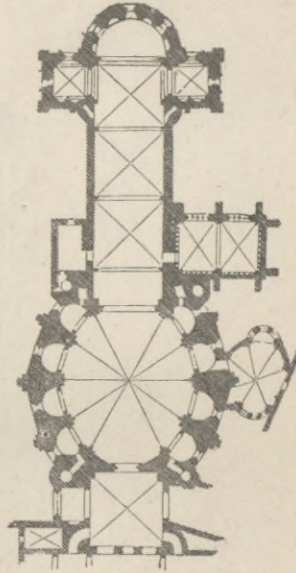


Fig. 125. Ś. Gereon w Kolonii.

dzie ogólnym widać, że zadanie główne budowniczego zasadzało się na wywołaniu wrażenia przez perspektywę, tak w ozdobach znów czuć usiłowania wywołania gry bogatej barw. Wrażenie malownicze

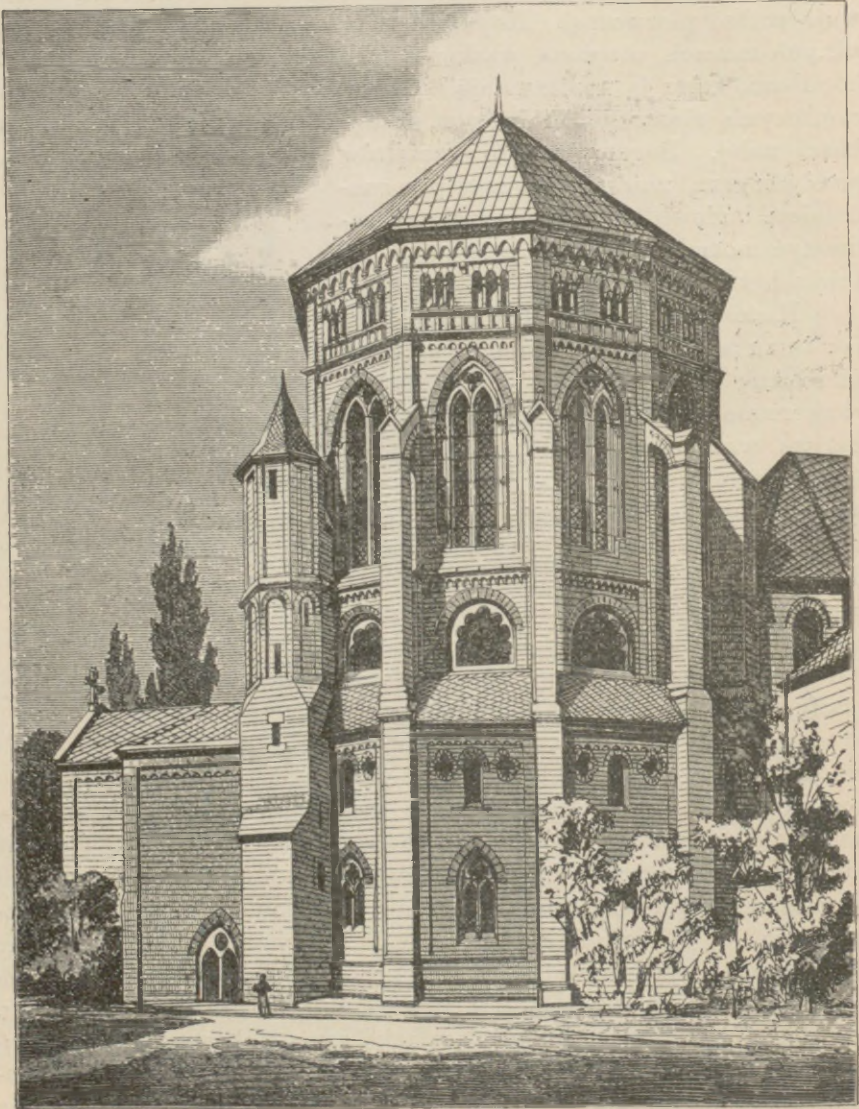


Fig. 126. S. Gereon w Kolonii.

sprawia osobliwie fryz, ułożony z taffi i galerya. Różnobarwność części architektonicznych i ornamentów w Kolonii oddawna była stosowana. Uchylenie się od ogólnych kształtów postaci bardzo sta-

rego kościoła S. Gereona (fig. 125) tłumaczy się jego pierwotnem

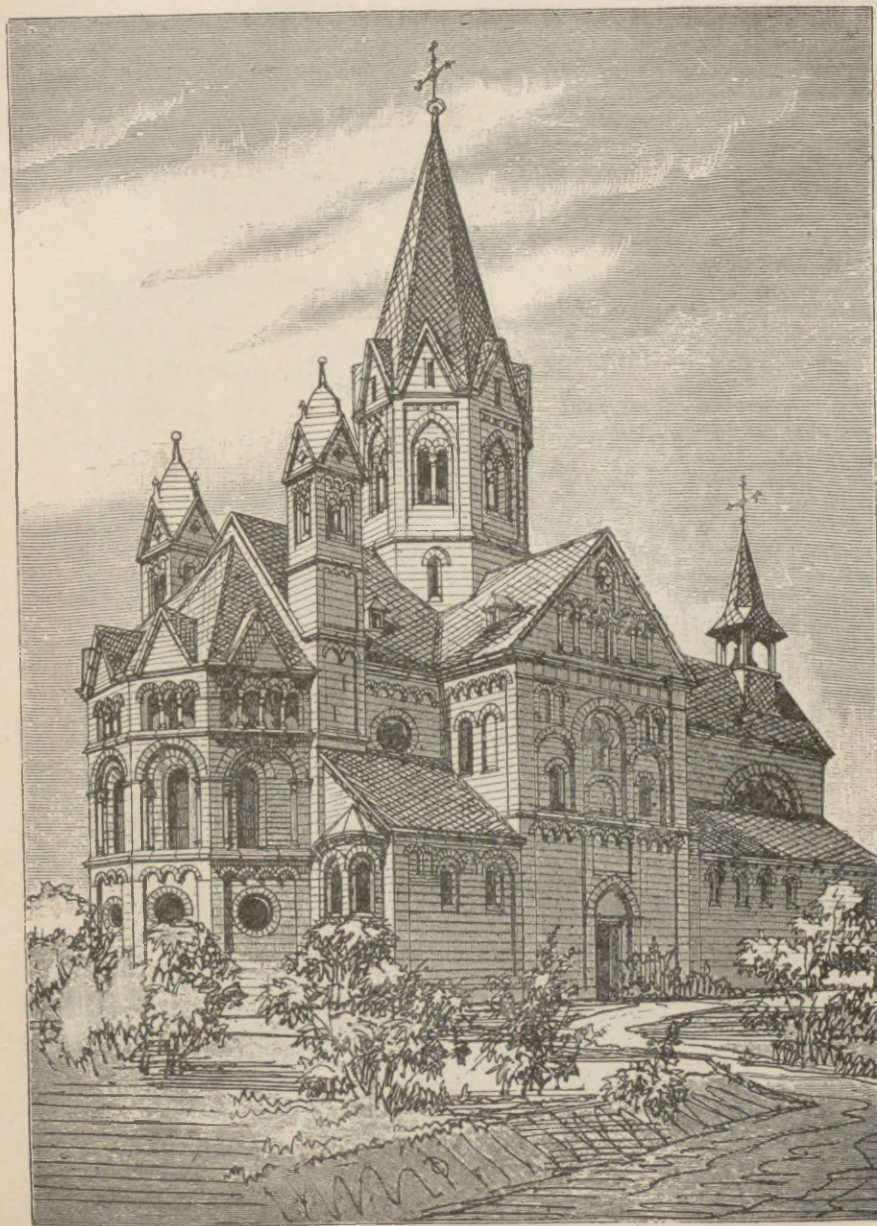


Fig. 127. Kościół parafialny w Sinzig.

przeznaczeniem. Był on kościołem nagrobnym (zapewne na funda-

mentach rzymskich) i zawierał kości legionu tebańskiego, który, we-



Fig. 128. Tum w Bambergu.

dług legendy, wyginał śmiercią męczeńską w Kolonii. Do dziesię-

cioboku (odnowionego w 13 w.) kościoła (fig. 126) w wieku 11 do-  
budowano nawę podłużną, w następnym zaś — presbiterium i wieże.  
Ozdoby ich architektoniczne odpowiadają ogólnym właściwościom  
kolońskim, jakie rozpowszechniły się także po najbliższej okolicy;  
dowodzi tego np. kościół parafialny w Sinzig (fig. 127). W kościo-  
łach nadreńskich z początków w. 13 i końca 12-go można również  
spotkać okna o formach wachlarzowych, arkady, ponad łukami  
nawy środkowej, oraz łuki z ostrem zakończeniem, lecz płasko roz-  
warte. Formy te przyjęto uważać za *przejściowe*, jest to jednak nie-  
słuszne, jeśli się na tem ma  
zasadzać zwrot i przygotowa-  
nie do konstrukcyi gotyc-

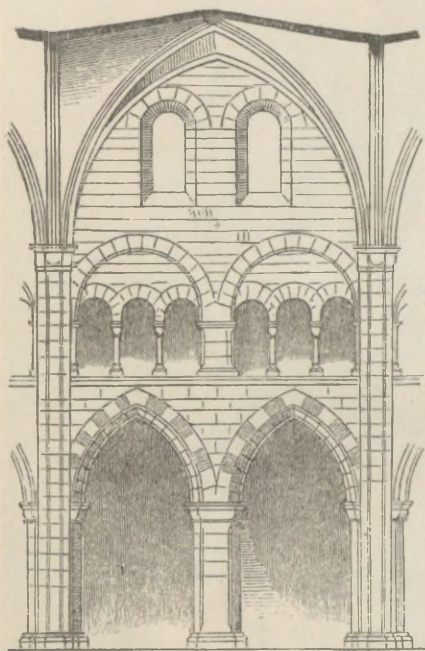


Fig. 129. Klasztor w Bazylei.

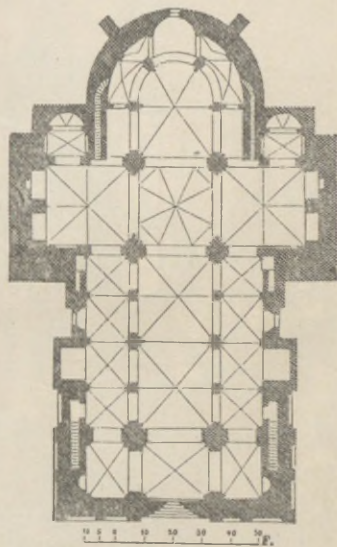


Fig 120 Tam w Limburgu.

kiej. Z form architektonicznych nadreńskich styl gotycki nie  
zrodził się nigdy. Natomiast należy zaznaczyć, że w budow-  
łach nadreńskich, a szczególnie kolońskich, styl romański zna-  
lazł rozwiązanie, oraz że położono w nim nacisk na bogate podzia-  
ły ornamentacyjne w połączeniu z pierwiastkami malowniczości.

Powyższe zastosować również można do wspaniałego dzieła  
w stylu romańskim w Niemczech środkowych, do tumu w *Bambergu*  
(fig. 128). W trójnawowym tym budynku z obydwóch stron,  
ponad kryptami, znajdują się presbiterya, z których zachodnie tylko  
poprzedza nawa poprzeczna. Założony przez Henryka II i wykoń-  
czony przez biskupa Ottona z Bambergu (około 1110) był on w po-

czątkach w. 13 przerabiany, czem się objaśnia różnorodność form jego, uderzająca szczególnie w czterech wieżach. Całość jego za-



Fig. 131. Tum w Limburgu.

chowuje charakter romański, kwadratowe pola sklepień są w tym względzie miarodajne, podczas gdy spiczaste łuki arkadowe dowo-

dza, że budowniczy pilnie śledził postępy techniczne i że przejął niektóre pierwiastki ze stylu gotyckiego, uprawianego już w owym czasie we Francji, w stylu romańskim dające się zupełnie dobrze przystosować. Pokrewność pewną zauważyć można w tumie *Naumburgu*, prawdopodobnie pochodzącym także z początków w. 13, gdzie również znajdują się arkady z zakończeniem ostrem. Daleki pod względem wielkości, lecz bliski stylem jest kościół klasztoru w *Bazyli* (fig. 129). Fundacja jego sięga także czasów dawnych,

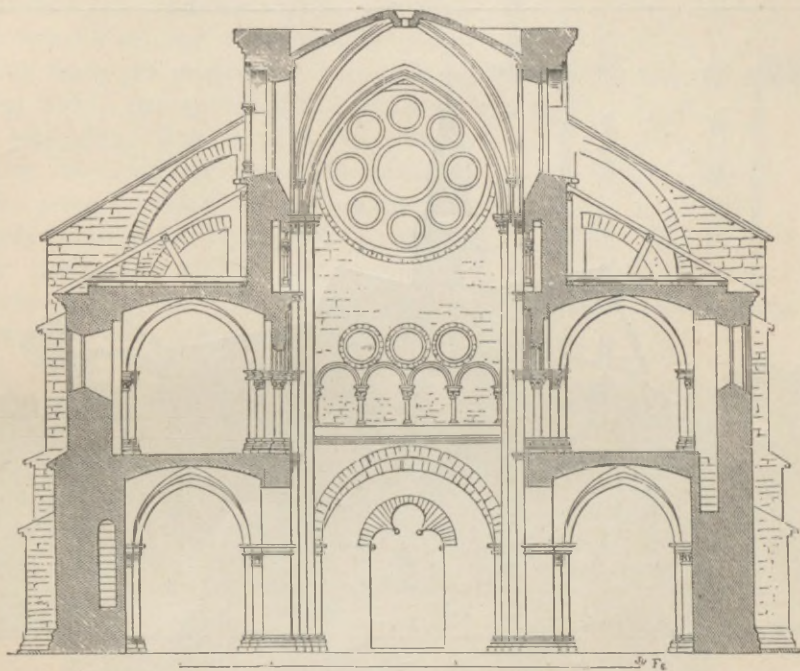


Fig. 132. Tum w Limburgu. Przecięcie.

nawy jednak, podłużna i poprzeczna (presbiterium powstało pod wpływem gotyku), przypadają na lata po pożarze 1185 r. Sklepienie kwadratowe mieści w sobie dwie arkady ostrołukowe z bogato profilowanymi filarami; ponad nimi otwiera się empora, której łuk dźwigają kolumienki; dwa okna łukowe przerywają górną część masy muru.

Bliskość architektury gotyckiej, której dążeniem było wytworzenie imponującej podpory dla sklepienia i osłabienia jego nacisku, silniej się ujawnia w niektórych innych kościołach. Na nieszczęście kościół Cystersów w Heisterbach, który służył za przykład najlepszy wdzierania się francuskiego gotyku, został zburzony w r. 1810. Po-

została zeń tylko część presbiterium. Obecnie jeszcze czynione są usiłowania, aby nad ocaloną resztką utrzymać sklepienie. W tym celu ponad dachem, dokoła, oprowadzono mur silny od zewnątrz, który zabezpiecza sklepienie od zapadnięcia się. Bliskość i bezpośrednio niemal powinowactwo z francuskimi wzorami (katedra w Noyon) wyraźniej jeszcze wykazuje tu w *Limburgu* (fig. 130, 131 i 132). Szkołę kolońską przypominają w nim tylko nawa krótka i zewnętrzna galeria na dachu. Podziały wewnętrzne, empory nad nawami



Fig 133a. Kościół w Riddagshausen od strony presbiterium.

bocznymi, ponad tem zaś wąski kurytarz, znajdujący się w grubości muru (triforium) — wszystko to jest w związku z wzorami francuskimi. Presbiterium otacza obejście, ciśnienie sklepienia miarkują łuki wyginające się ku zewnętrznym filarom potężnym.

Do szybkości postępu budownictwa niemieckiego w w. 12 przyczynił się niezmiernie — rozrastający się zakon Cystersów i zaprzyjaźniony z nim Premonstratów. Istnieje nawet mniemanie, nb. niesłuszne, że Cystersi ze swej burgundzko-francuskiej ojczyzny przynieśli styl gotycki do Niemiec i tu go zakorzenili. W każdym razie przyczynili się oni wielce do utworzenia drogi dla kształtów budowlanych gotyckich. W Niemczech i Anglii doszli oni do znaczenia

wielkiego i czuli się tu więcej u siebie, niż w ojczyźnie, zwłaszcza zaś we Włoszech, gdzie nigdy uznania należnego nie zdobyli. Silna działalność budowlana znowu zapanowała w krajach niemieckich, tym razem i północnych. W przeciągu kilkudziesięciu lat wszędzie pobudowano nowe kościoły z klasztorami, których budowniczości, jak i same wreszcie zakony, z trudnością przyjmowali tradycje miejscowe, a starali się raczej każdy postęp wyzyskać dla utworów własnych. Jak zawsze, tak i teraz, raptem zbudzony kult sztuki pobudził ducha pomysłowości i rozwój zapewnił. Reguły klasztorne Cystersów przepisywały pewne uchylenia od przyjętego sposobu budowania. Wieże wysokie były wykluczone, kończono je skromnymi

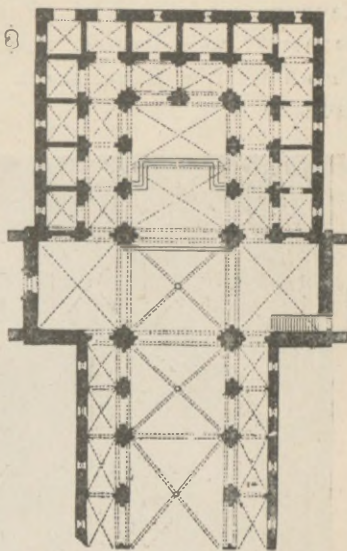


Fig. 133b. Kościół w Riddagshausen.

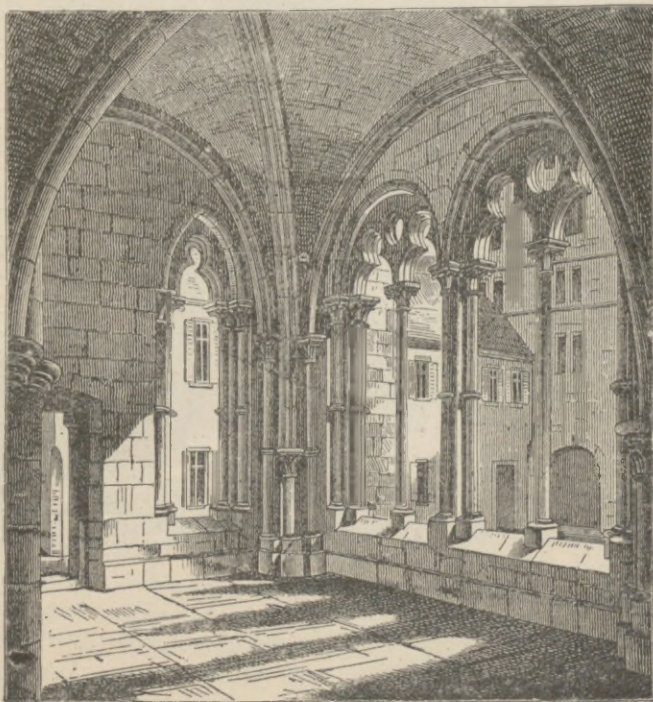


Fig. 134. Przdśionek klasztoru Maulbronn.

dachami siodełkowymi. Presbiterium często zamykała linia prosta, zawierały one przytem większą ilość kapliczek, jak np. w *Ebrach* we Frankonii i w *Riddagshausen* pod Brunświkiem (fig. 133 a i b), pochodzących z w. 13.

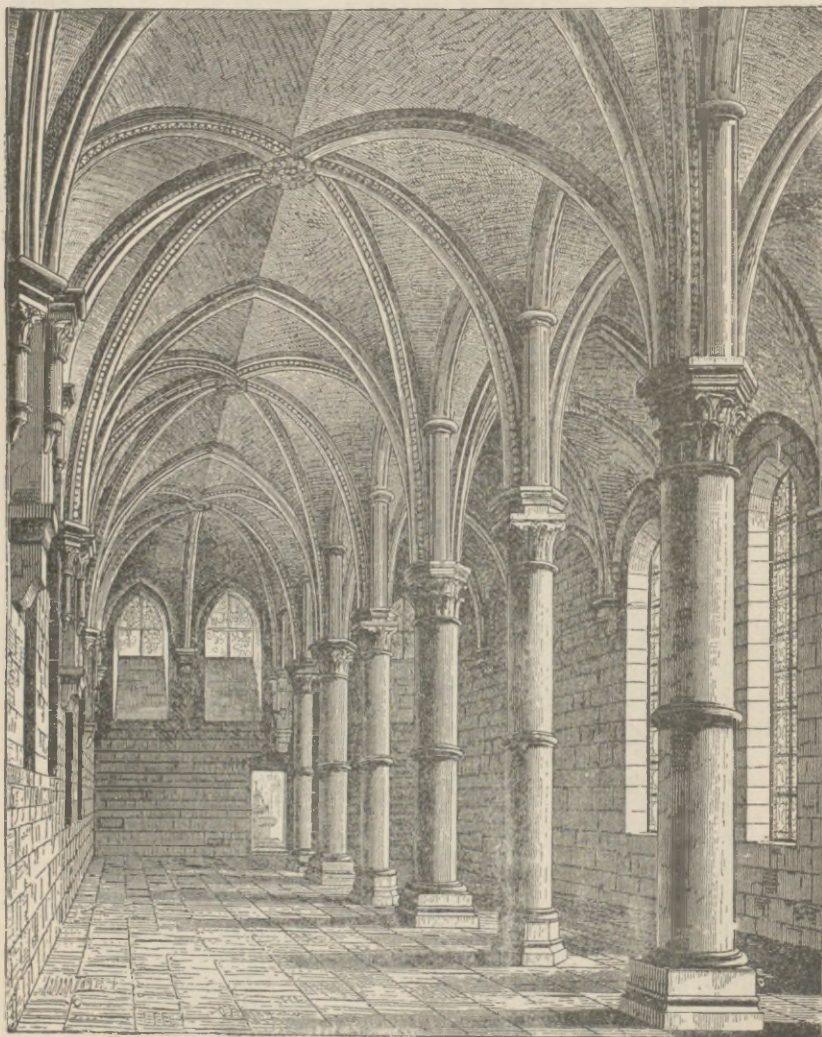


Fig. 135. Refektarz klasztoru Maulbronn.

Ze strony zakonników odzywały się głosy przeciw ornamentacyi bogatej. Nie wszędzie atoli stosowano się do tego zakazu; dowodzą tego przepyszne urządzenia klasztorów Cystersów, a między nimi pierwsze miejsce zajmuje *Maulbronn*, w nim zaś przedsionek (fig. 134),

t. zw. raj i refektarz (fig. 135). Kolumny delikatne i staranne w rysunku kapitele jeszcze teraz ujawniają wysoko rozwinięte poczucie artystyczne, cechujące ogólnie ostatnie lata w. 12 i początek 13-go; nawet surowe zakony oprzeć mu się nie zdołały. Wszędzie zwracano uwagę najbaczniejszą na konstrukcję i kładziono nacisk na opanowanie jej trudności. Skutkiem tego w drugiej połowie w. 12 budowanie sklepień objęło całe Niemcy; nie zerwano przytem całkowicie z tradycjami romańskimi dawniejszemi i cechami prowincjonalnemi.

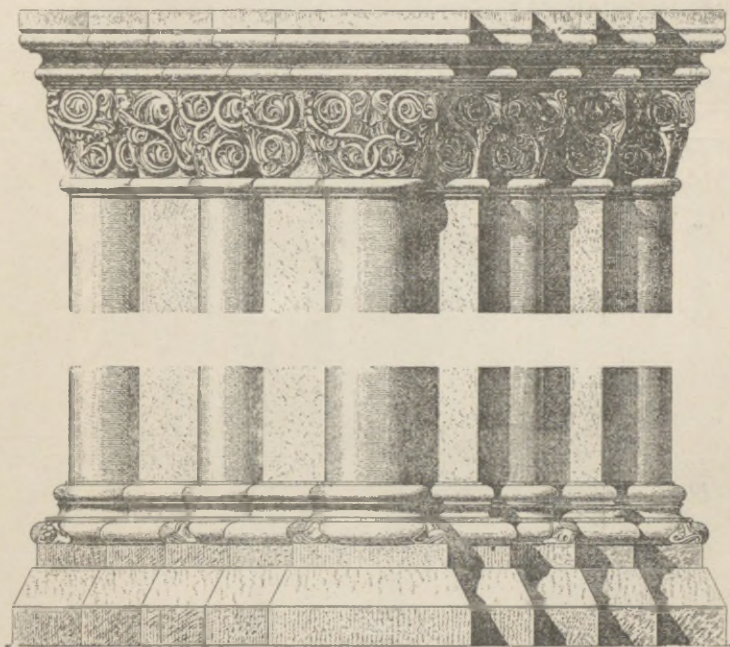


Fig. 136. Filar rozczłonkowany w tunie Raumburgu.

W tem miejscu potrącamy o cały szereg właściwości ogólnych. Mianowicie, plan poziomy presbiterium otrzymuje kształty bogatsze już to przez nadanie mu formy wieloboku, już to przez otoczenie go obejściem. Sklepienia rozpościerają się wszędzie bez wyjątku, dźwigane przez filary rozczłonkowane, z występującemi półkolumnami (fig. 136). Rozumienie wdzięku kształtu i przewagi technicznej łuku ostrego wzrasta stale, jeśli zaś wnętrza kościołów i fasady są ubogie pod względem okazalszych ozdób plastycznych, to inne części, jak np. portale (fig. 137), braki te wynagradzają. Umieszczanie portali w ścianie długiej kościoła, zdarzające się często, dowodzi słabego związku ich organicznego z budową ogólną. Są to fragmenty poje-

dyńcze, zapożyczone z okazałości utworów gotyckich, lecz nie zaczerpnięte z konstrukcyi gotyckiej.

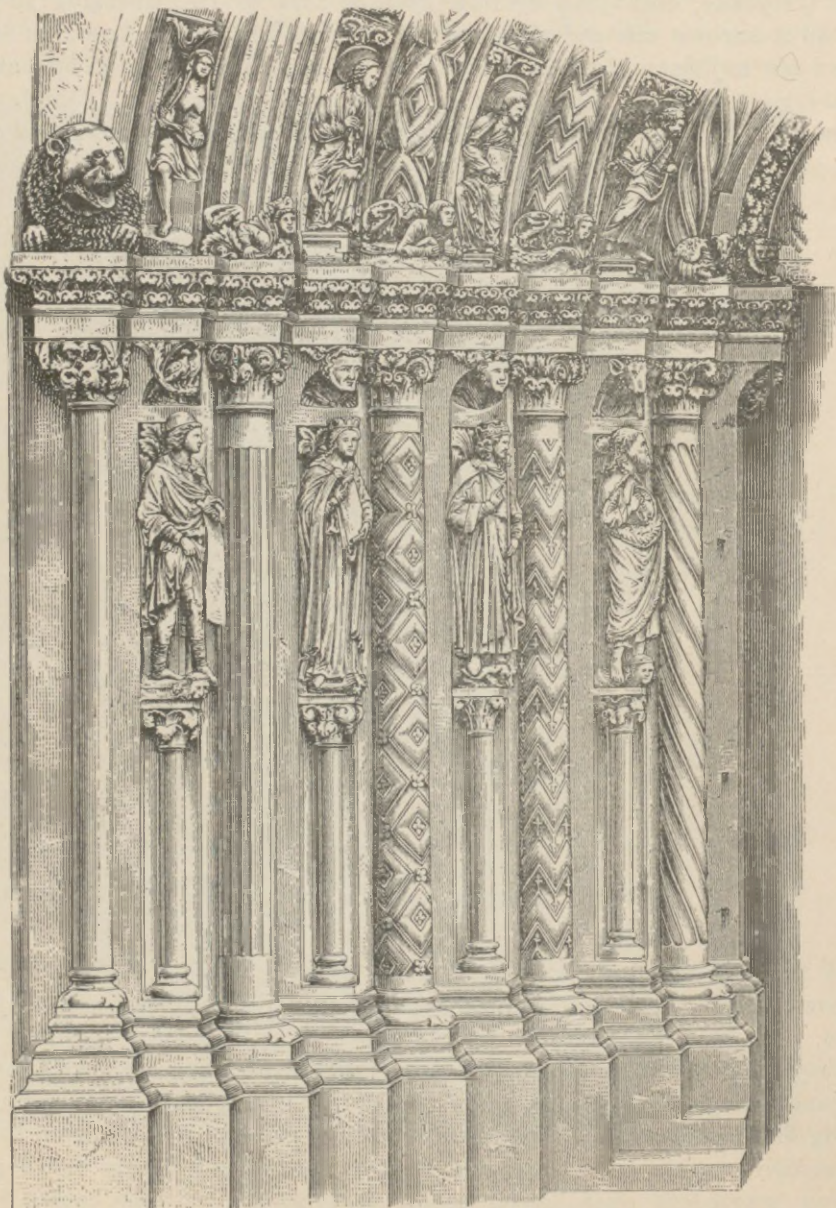


Fig. 137. Z Furty Złotej tumu we Frejbergu.

Obok tych pierwiastków natury ogólnej istnieją jeszcze właściwości prowincjonalne. Budowle nadreńskie tworzą grupy jednolite.

Nikt nie jest w stanie popełnić omyłki i wziąć je za inne, np. za szwabsko-bawarskie. Związek wzajemny między kościołami późnymi romańskimi nigdzie dobitniej się nie ujawnia, jak w Austrii i Alzacji. Położenie geograficzne samo w tym względzie daje wyjaśnienie. Wpływy bawarskie głęboko przenikają pokrewne prowincje austriackie, obok nich z południa działają włoskie, jak to widać np. w kolumnach portalowych, przez lwy dźwiganych. W prowincjach półsłowiańskich budownictwo znajduje się również w zależności od sąsiednich prowincji niemieckich. Kościoły zwłaszcza Cystersów i Premonstratów, przesiedlonych z klasztorów niemieckich, utrzymu-

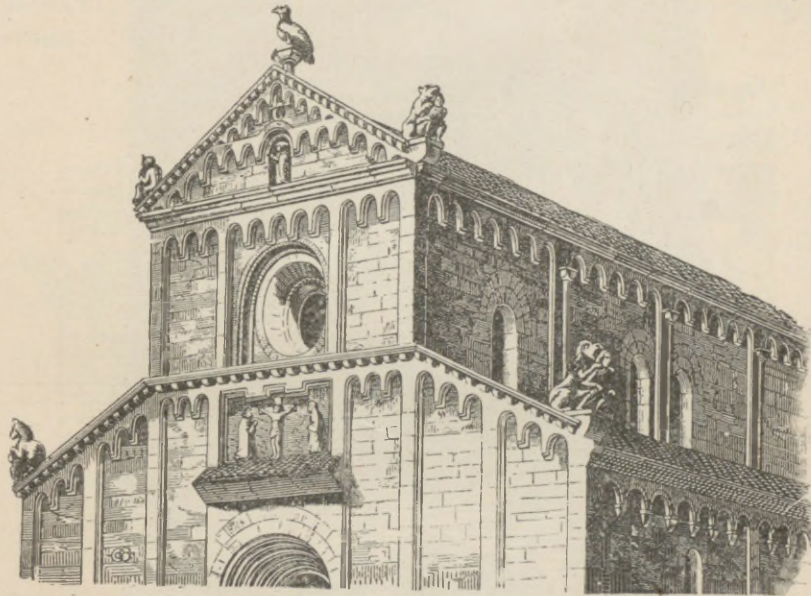


Fig. 138. Kościół w Rosheimie.

ją stale formy tamtejsze, stoją jednak niżej od czysto niemieckich. W Alzacji krzyżują się również wpływy nadreńskie z burgundzkimi. Niektóre kościoły, jak ów w *Rosheimie* (fig. 138), odskakują daleko od zasad, panujących na gruncie niemieckim. Front bez wież sprawia, że szczyt nawy środkowej występuje w sposób niezmiernie silny, przypominając wzory włoskie. Zupełne zaś przeciwieństwo stanowi fasada *Mauresmünster'u* pod Zabern (fig. 139) swoimi ściśniętymi, aż do ponurości poważnymi, kształtami. Między dwiema jego wieżami, lizenami ożywionymi, znajduje się przedsionek, wsparty na dwóch kolumnach. Prawie każdy większy kościół posiada jakąś właściwość swoją, tak np. kościół w *Gebweiler* ze swym portalem sze-

rokiem i ozdobami bogatemi środka fasady, kościoł w *Pfaffenheim* pod *Ruffach*, zbliżający się do stylu nadreńskiego i in.

Silnie odrębną natomiast jest architektura Westfalii pomimo, że okolica ta stała otworem dla wpływów nadreńskich, a zwłaszcza saksońskich. Sklepienie weszło tu w użycie wcześniej; budowa kościoła nabiera pewnych właściwości, które początkowo znajdują roz-

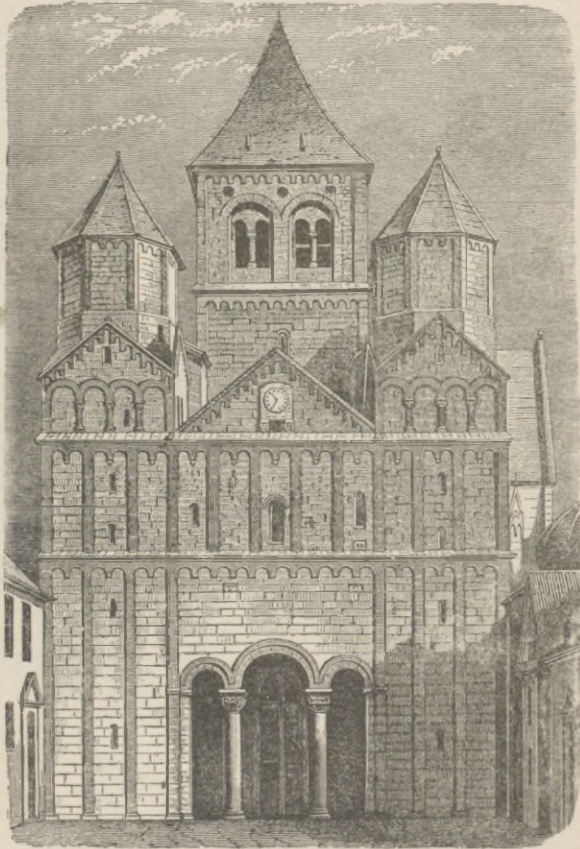


Fig. 139. Mauresmünster.

powszechnienie tylko na miejscu, później atoli, w okresie późnym gotyckim, odgrywają rolę ważną: zjawiają się tu tak zw. kościoły z hallami. Wszystkie trzy nawy posiadają równe lub prawie równe wysokości. Stopniowo nawy stają się jednakowo szerokie. Najbliższem wobec tego następstwem jest brak murów górnych w nawie środkowej i przeniesienie okien do naw bocznych. Pomysłowość mieszkańców, mądra i odważna, na uświadomieniu oparta, nie oba-

wiała się odstąpić od tradycji i starała się budowę sklepień rozwiązać na sposób własny, który rozwinął styl gotycki w dalszym ciągu środkami innymi, bogatszymi. Obok klasztoru w *Herford*, między westfalskimi kościołami z hallami w pierwszym rzędzie stoi tum w *Pudeborn* z początków w. 13, którego szeroka, nierozczłonkowana wieża zachodnia należy do czasów wcześniejszych. Oczywiście, typ poprzedni (kościół z nawami bocznymi niższymi) istniał także i pozostawił pomniki wspaniałe w postaci kościołów: w *Soest*, którego nawę środkową sklepieno w połowie w. 12, szczególnie zaś w tumie *Osnabrück'u* i *Münster'u*, z podwójnym chórem i podwójną nawą poprzeczną.

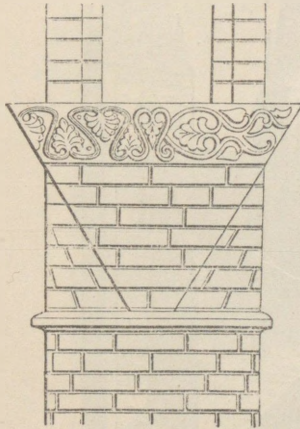


Fig. 140. Kapitel z Jerichow.

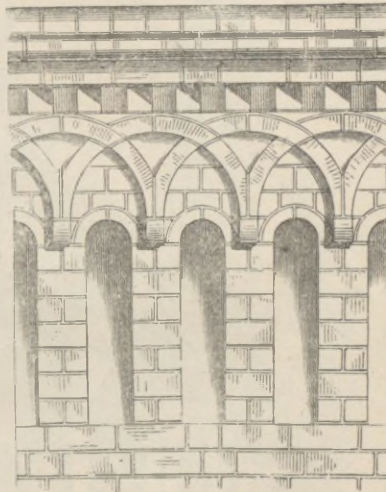


Fig. 141. Gzyms główny absydy w Dobryńku.

Używana w Niemczech północnych, od Holandyi aż po Prusy krzyżackie, cegła spowodowała inowacje ważne. Natura tego materiału, wypalanego w płytach wielkości jednakowej i wymiarów małych, pozwalających łączyć je wapnem, wyciskać w kształtach rozmaitych, przyjmujących zabarwienia różne, okazała się podatną do budowy filarów i sklepień, nadała murowi jednolitość, usunęła bogatą plastyczność podziałów i wysunęła na plan pierwszy ornament płaski i linię prostą na miejsce silnych profilów i lekko falujących kół. Kostka kapitelu zatracą swe zaokrąglenie i przybiera kształt trapezowy (fig. 140), płyta pokrywająca jest ścięta ukośnie, fryz zaś z łuków okrągłych, utworzonych z kamieni formowanych, nabiera żywości przez ich przecinanie się wzajemne (fig. 141). Z upodobaniem też wprowadzano ornamenty o kształtach rautów, małe

kroksztyny, w poprzek układane kamienie, jak również wzorzystość i polichromię płaszczyzn. Zależność form budowlanych od natury materiału i zrodzenie się ich z niego właśnie żadnej wątpliwości nie ulega. Czy ów akt twórczości odbył się najpierw na gruncie północno-niemieckim, czy też tu przejęto tylko gdzieindziej stworzone formy — niewiadomo. Bez dostatecznej podstawy za wzór po-

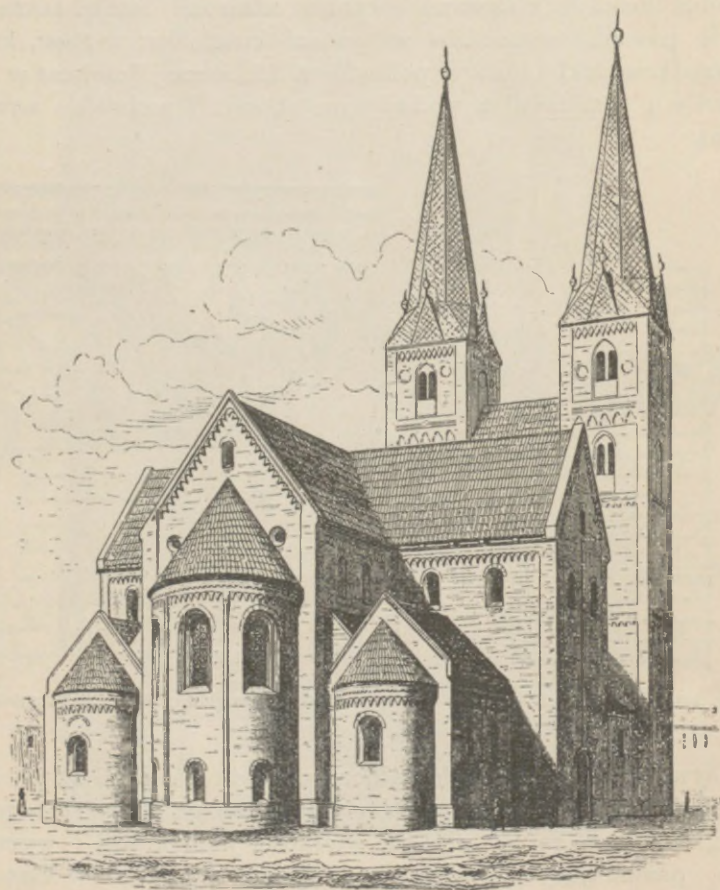


Fig. 142. Kościół w Jerichow.

czytywane są północno-włoskie budowle ceglane. O wiele prawdopodobniejsze atoli zdaje się być przypuszczenie, że ceglarze holenderscy, w w. 12 osiedli w Niemczech, obeznani z właściwościami gliny palonej, starali się przystosować formy do jej natury. Budowanie z cegły na równinie północnych Niemiec rozwija się stopniowo; początkowo w połączeniu z ciężkim granitem — po dziś dzień leży

on rozrzucony po polach — następnie zaś z piaskowcem, znajdującym się na brzegach Elby i dopiero z końcem w. 12 (Arendsee, Dobryłuk) dochodzi do doskonałości. Najsłynniejszy kościół, P'remonstratów w *Jerichow* pod Tangermünde, został ukończony za ledwie w w. 13-ym.

W krajach *skandynawskich* budownictwo również silnie było uprawiane; używano tu jednak nie cegły, lecz *drzewa*. Okolice te, nie posiadając podatnego do budowy kamienia, drogą morską sprowadzały nadreński. Tem się objaśnia powinowactwo kościołów duń-

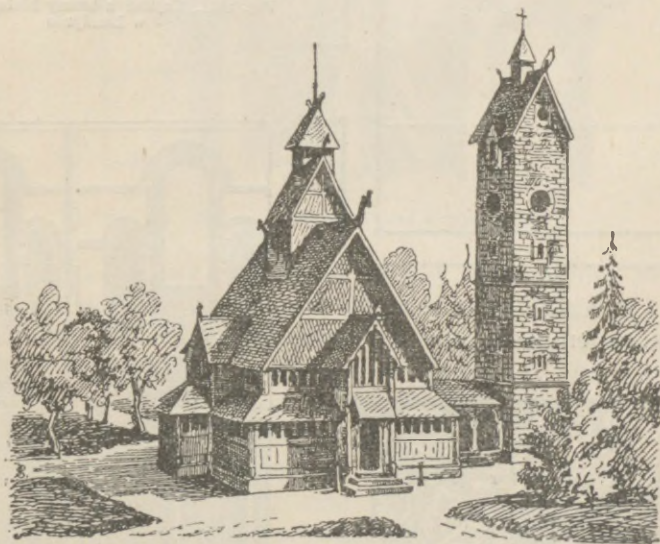


Fig. 143. Kościół w Wang w Górach Olbrzymich.

skich z tak zwanego okresu waldemarskiego (1157 — 1241), jak np. tymu w *Ribe*, z dziełami szkoły kolońskiej. Cegła wchodzi w użycie od w. 12. Na największą atoli uwagę zasługują norweskie kościoły drewniane. Pomimo, że nie sięgają one zbyt głęboko w wieki średnie, są jednak przedstawicielami kultury bardzo dawnej, umożliwiają przytem poznanie pierwotnej architektury drewnianej, rozpowszechnionej dawniej i w Niemczech. W Norwegii po dziś dzień stoi jeszcze wiele kościołów średniowiecznych; jeden z najstarszych, w Weng pod Drontheimem (fig. 143 i 144) został przeniesiony w r. 1842 na Szląsk, gdzie też znajduje się na zupełnie właściwym sobie gruncie, zarówno bowiem tam, jak i w sąsiednich okolicach słowiańskich, budownictwo drewniane utrzymało się dotąd. Część główną jego stanowi nawa, prawie kwadratowa, dźwigana przez kolumny

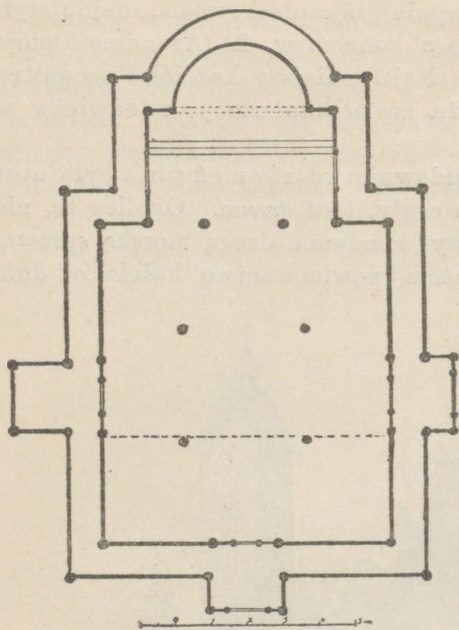


Fig. 144 Plan kościoła w Wang.

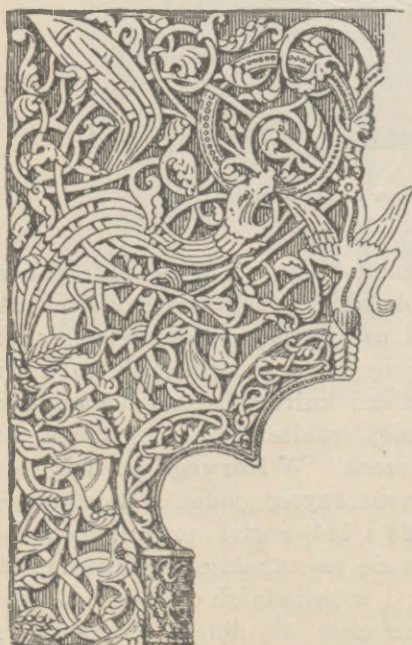


Fig 145. Ornament z kościoła w Wang

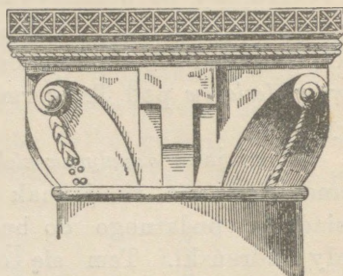


Fig. 146. Kapitel z bramy białej, w Tower w Londynie

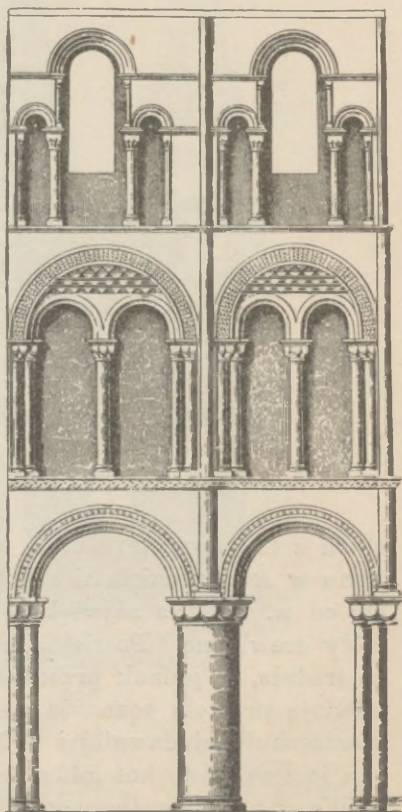


Fig 147 System katedry w Peterborough

drewniane, do której od strony wschodniej przylega presbiterium. Przestrzeń główną dokoła otacza obejście, nadto zaś dla większej

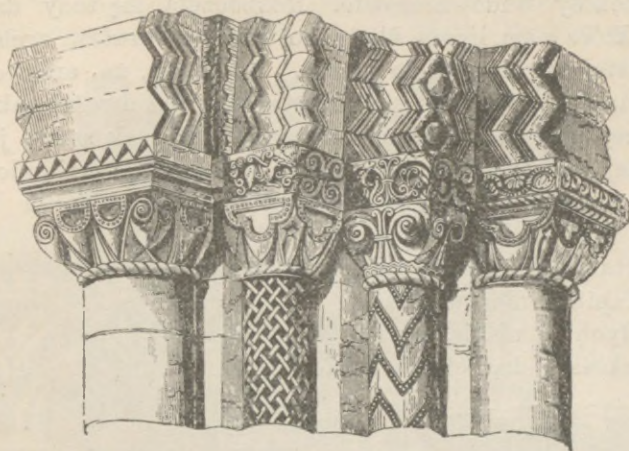


Fig. 148. Kapitele z koś. Św. Piotra w Northampton.

pewności budynek cały obiega od strony zewnętrznej galeryą, od góry oknami małymi opatrzona. Budynek ten wraz ze swymi po-

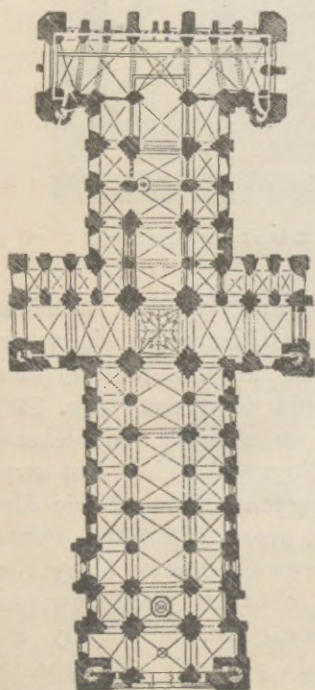


Fig. 149. Katedra w Durham.

działami wznosi się w górę strzelisto, podobny do piramidy. To nagromadzenie desek, bali i pni małeby się było przyczyniło do nadania kościołom norweskim wyglądu artystycznego, gdyby nie sztuka snycerska, która, od wieków wprowadzając swą wzorzystość ornamentów, wijących się w postaci wstęg i węzłów, (fig. 145) wraz z zabarwieniem potrzebie zdobniczej odpowiedziała.

Anglia pierwotnie uprawiała również architekturę drewnianą. Reminiscencye jej w okresie romańskim, wczesnym, można zauważyć w objawach licznych. Nazwa „styl romański“ ogólnie jest tu mało używana. Mówi się tu natomiast o stylu *anglosaksońskim*, który rozwinął się po wypędzeniu Duńczyków w w. 10, i o *normandzkim*, jaki panował po zdobyciu Anglii przez Normandów (1066) aż do końca w. 12-go. Pozostałości z czasów saksońskich znajdują się jeszcze

w Linkolnshire i Yorkshire: wieże, krypty, pojedyncze łuki i odłamy murów. Razem z Normandami zjawili się i biskupi, lubiący budować i francuscy budowniczy. Rozpoczęła się tedy działalność ożywiona, która nam liczne ślady po sobie zostawiła, architekturze zaś angielskiej trwały nadała wyraz. Zdaje się, że architekci francuscy niezupełnie wyrzekli się pozostałych właściwości saksońskich; należy raczej przypuszczać, że je uwzględnili tak samo, jak się to stało później przy wprowadzeniu stylu gotyckiego. Kaplica w wieży białej *Tower'u* w Londynie pochodzi jeszcze z czasów Wilhelma Zdobywcy. Jest ona trójnawowa i pokryta sklepieniem beczkowym. Kapitele filarów ciężkich okrągłych są niskie, i na ściętych ukośnie kątach po-

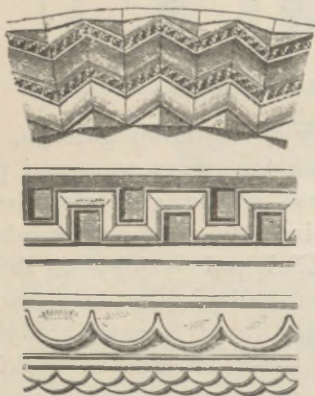


Fig. 150. Normanckie ornamenty łuków i fryzów.

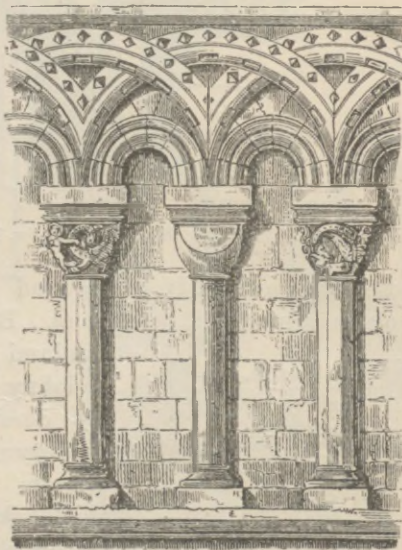


Fig. 151. Z katedry w Canterbury.

siadają jako ozdobę woluty (fig. 146). Inna, ogólnie ulubiona forma kapitelu, utworzona z szeregu kostek, znajduje się w arkadach katedry w Peterborough (fig. 147). Kapitel *fałdzisty* (*chapeau godronné*), jak gdyby z ostrokęgów utworzony (fig. 148), jest oczywiście odmianą poprzedniego i ma za zadanie zapobieżenie jego nieforemności. W planie poziomym długość kościoła jest zwykle znaczna, nawa poprzeczna znajduje się prawie w połowie długości ogólnej, presbiterium ma zakończenie proste (fig. 149). Ponad grubymi kolumnami okrągłymi, które przerywają często filary rozczłonkowane, ciągnie się empora. Pomimo obfitych podziałów pionowych wrażenie wysokości osiągnięto niewielkie, od strony zaś zewnętrznej wrażenie ciężkości i zacieśnienia potęgują ostre podziały poziome i ciężąca pośrodku wieża. Pokrycie nawy stanowi zwy-

kle sufit płaski, drewniany. Ozdoby ścian i łuków opierają się na liniach geometrycznych: zygzakach, rombach, łuskach (fig. 150) i rzadko tylko obejmują kształty zwierząt. Niezwłocznie po najściu Normandów rozpoczęto budowę kościoła Matki Boskiej w *Canterbury*,

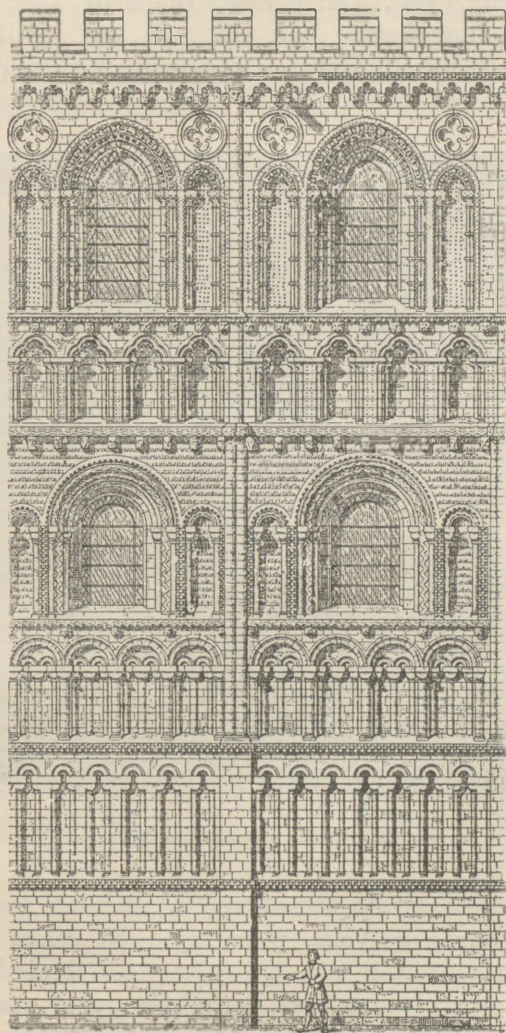


Fig. 152. Katedra w Ely. Część fasady.

którego szczątki (krypta, chór zachodni i wieża) przechowały się dotąd (fig. 151). Architektura, obudzona przez licznie osiedlających się Cystersów, w w. 12 zaczyna się rozwijać niezmiernie szybko, co trwa bez przerwy do wieku następnego. Dzięki temu wyrabia so-

bie ona charakter czysto miejscowy. Większa część katedr — były one często połączone z opactwami — ujawnia części składowe z okresu normandzkiego. Szereg ich cały stanowią: S. Albans, Gloucester, Durham (zbudowany w latach 1108 — 1128. Fig. 149), Ely (fig. 152), Peterborough (fig. 147), Chichester, Lichfield i in. Rozszerzania, przy — i przebudowywania, jak np. tak zw. Galilei w katedrze w Durham (fig. 153) odbywały się później i charakterystyki kościołów nie zmieniły tak silnie, jak się to działo w krajach innych.

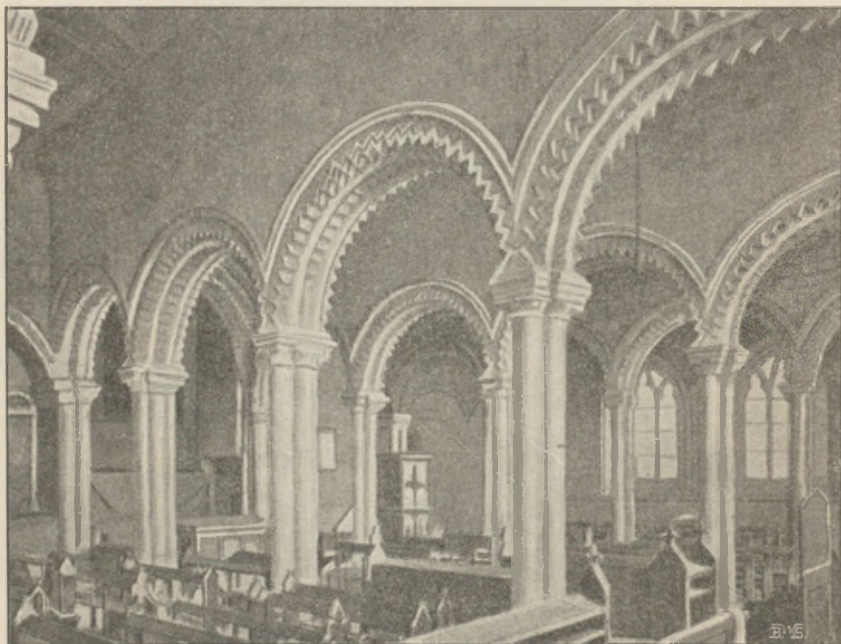


Fig. 153. Galilea w katedrze w Durham.

Rozkwit architektury francuskiej w wiekach średnich przypada dopiero na okres gotycki, poczynając od końca wieku dwunastego. Rozkwit ten atoli nie byłby się odbył nigdy bez uprzedniego przygotowania; poprzedza go długa i nieprzerwana działalność budowlana w okresie romanizmu, stwierdzona również wiadomościami z czasów dawnych. Mówią one o jakichś olbrzymich pracach restauracyjnych koło kościołów w toku wieku 11. Jeśli w okolicach, położonych na północ od Loire'y, nie spotykamy kościołów w tej ilości i tego rozgłosu, co w prowincjach południowych, to ma to przyczynę podwójną. Okolice północne w późnych wiekach średnich rozwijają nadzwyczaj silną działalność budowlaną, w któ-

rej ofierze paść musiało wiele dzieł starszych. Południowe atoli, różniące się od frankońskich językiem, prawodawstwem, tradycjami i pochodzeniem, wcześniej rozwinęły kult sztuki, lecz wcześniej też go przerwały.

Za najwybitniejsze kościoły francuskie uważać należy: St. Serinin w Tuluzie, St. Trophime w Arles, Notre-Dame w Avignon, Notre-Dame du Port w Clermont, St. André w Vienne, St. Philibert w Tournus, Notre-Dame w Beaune, Katedra w Valence. Bu-

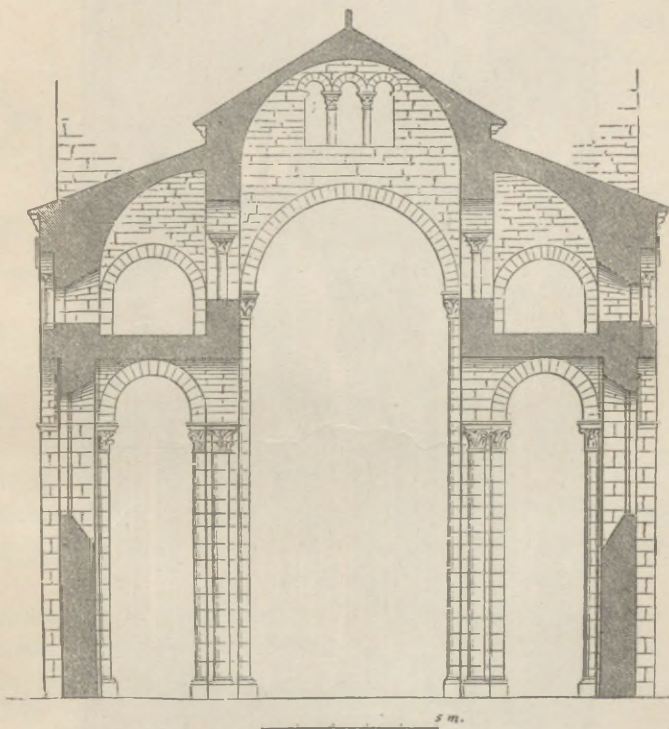


Fig. 134. Notre-Dame du Port w Clermont.

dowa tych kościołów sięga po większej części w. 12; zasady tego stylu, jaki znajdujemy w kościołach Prowancyi, Auvergne, na gruncie Akwitanii i Burgundyi, niewątpliwie ustaliły się już w wiekach poprzednich. Prowincye poszczególne nie mogły tu stworzyć jakichś jasno określonych grup architektonicznych, typy zaś główne zapanować bezwzględnie również nie mogły. Podług kościoła najwybitniejszego w okolicy danej stawiano wszystkie w miastach mniejszych. I tak kościół St. Lazaire w Autun jest wzorem dla Beaune i Saulieu, St. Césaire Angoulême stał się przykładem dla

całej Charente. Naśladownictwo takie dowodzi dłuższego i trwałego uprawiania sztuki.

Architektura rozwinęła się najwcześniej w Prowancyi. Prawdopodobnie musiały tu tradycje rzymskie współdziałać nieprzerwanie. Tem się daje objaśnić upodobanie do kościołów jednonawowych, pokrywanie ich sklepieniami beczkowymi, używanie kapiteła korynckiego i kanelowania pilastrów; ornamentacje absyd i układ

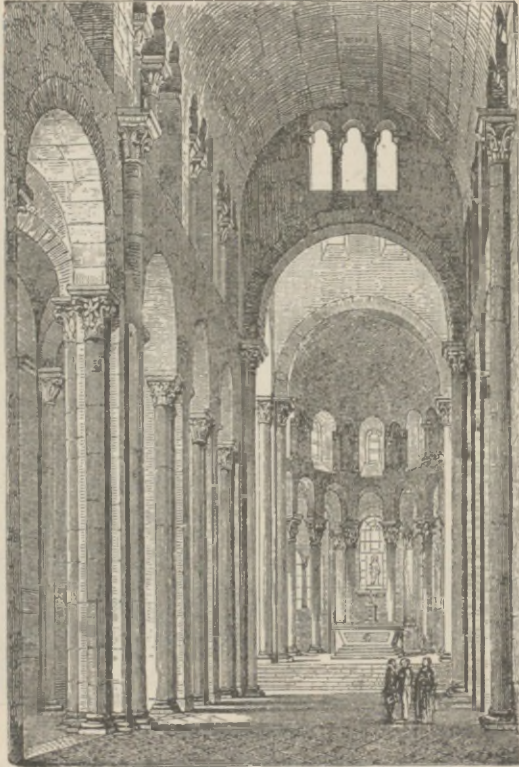


Fig. 155. Notre-Dame du Port w Clermont.

portali (St. Trophime w Arles i Saint-Gilles) wskazują również na wpływy antyków. Wcześnie atoli podjęto doświadczenie z nową konstrukcją sklepień, uwieńczone rezultatem pomyślnym. Sklepień beczkowych trzymano się nawet w kościołach trójnawowych, lecz nadawano im lekkie załamanie ostre. Nawy boczne początkowo były również przykryte pełnymi sklepieniami beczkowymi, wkrótce zamieniono je na półbeczkowe, wnoszące się jednym końcem łuku wyżej, przez co sklepienie nawy środkowej zyskiwało na oparciu

silniejszym (fig. 154). Z Prowancyi system ten rozpowszechnił się po okolicach sąsiednich i dostał się nawet do Szwajcaryi Zachodniej. Budownictwo czyniło postępy dalsze, zwłaszcza, na polu sklepień, w Auvergne, której kościoły wyróżniają się bogatemi ozdobami mozaikowemi od stroju zewnętrznej. Kościół Notre-Dame du Port w Clermont (fig. 155 i 156) posiada presbiterium otoczone obejściem niskim i czterema kaplicami. Nawę środkową oddzielają filary z występującymi półkolumnami, pokrywa ją zaś sklepienie beczkowe. Ponad nawami bocznymi znajduje się galeria. przykry-

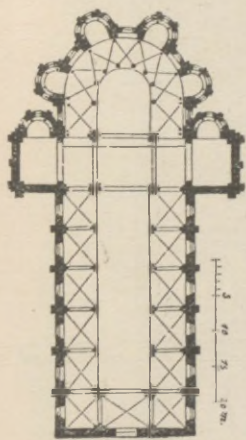


Fig. 156. Notre-Dame du Port w Clermont.

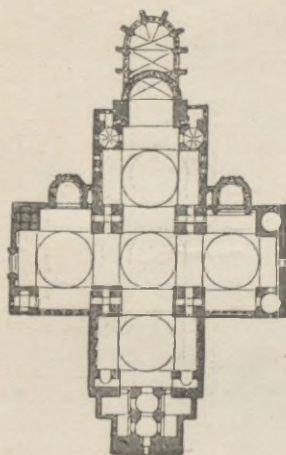


Fig. 157. St. Front w Perigueux.

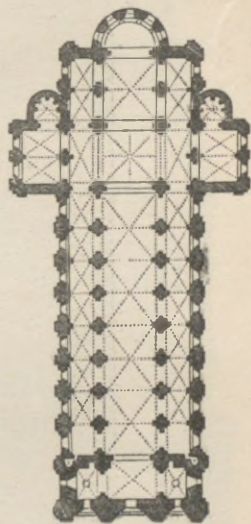


Fig. 158. St. Etienne w Caen

ta sklepieniem półbezkowem. W skład architektury francuskiej wchodzi, również liczne kościoły z kopułami, początek swój biorące z kościoła St. Front w Perigueux (fig. 157 i 159), pochodzącego z początków w. 12. Jest on zbudowany w kształcie krzyża, a pokrywa go pięć kopuł. Naśladowanie kościoła Ś-go Marka w Wenecyi i wogóle stylu bizantyjskiego jest tu wyraźne, trudno atoli objaśnić, jaką drogą się zjawilo. Inną grupę spotykamy w Poitou. Tu wraz z bogatemi ozdobami plastycznymi fasady (Notre-Dame w Poitiers fig. 160) i zastosowaniem sklepień beczkowych i kopuł łączą się wszędzie łuki ostre, zarówno w sklepieniach, jak i arkadach (St. Pierre w Aulnay). Burgundya musiała pośredniczyć między okolicami sąsiednimi choćby ze względu na swe położenie. Liczne pozostałości antyków skłaniały tu do naśladowania ich. I tak np. w katedrze w Autun widzimy powrót filarów kanelowanych bramy rzymskiej w Arroux. Spotyka się również ostro załamane sklepie-

nia beczkowe (fig. 161), obok tego zaś widzimy uwagę zwróconą także na sklepienia krzyżowe, dawno już znane w prowincjach Nadreńskich, tu atoli jeszcze nie wyzyskane. Czynią one wrażenie, jakgdyby powstały nie z przecięcia dwóch sklepień beczkowych, lecz ze skrzyżowania się konstrukcyjnego dwóch żeber, dostatecznie silnych, aby razem z gurtami poprzecznymi utrzymać mogły kaptury trójkątne (kościół opactwa w Bezelay). Najwspanialsze pomniki



Fig. 159 St. Front w Périgueux.

architektury burgundzkiej, kościół opactwa w Cluny i St. Benigne w Dijon, na nieszczęście, uległy zniszczeniu. Łatwo jednak zrozumieć można, że zwłaszcza z łona kongregacji Cluny powstać musiała w jej ojczyźnie bogata działalność budowlana. Kościół ten, ze swymi pięcioma nawami podłużnymi i dwiema poprzecznymi, z obejściem i wieńcem kaplic dokoła presbiterium, z przedsionkiem głębokim od strony zachodniej, ze sklepieniami częściowo beczko-

wemi, częściowo zaś krzyżowemi, czynić musiał wrażenie imponujące.

We Francji Północnej najważniejszą widownią ruchu budowlanego jest Normandia. Wilhelm Zwycięzca w r. 1066 ufundował

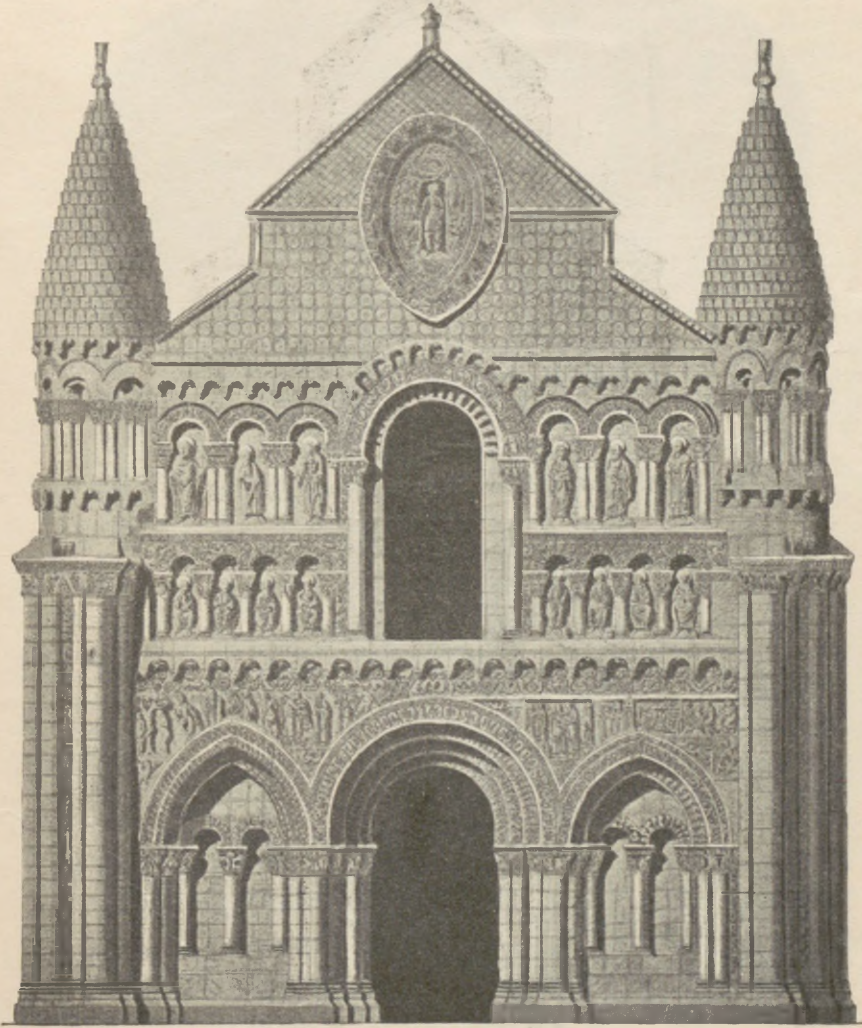


Fig. 160. Notre-Dame w Poitiers.

w Caen dwa opactwa, z których wybitniejsze, St. Etienne, istnieje dziś nie w swej pierwotnej, lecz w w. 12 przerobionej postaci (fig. 158). Z rozczłonkowanych filarów, z rogów każdego pola sklepieniowego, wznoszą się gurty poprzeczne i przekątne, tworzące

szkielet sklepienia; nadto z filarów srodkowych, jakie spełniały dawniej tylko rolę podpór dla arkad, przeprowadzono również gurtę. Przecinają one przeto przekątnie i zmieniają sklepienie, złożone

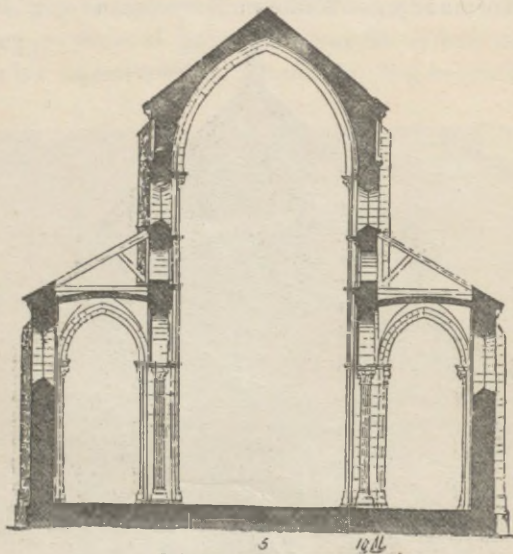


Fig. 161. Tum w Autun. Ostrołukowe sklepienia beczkowe.

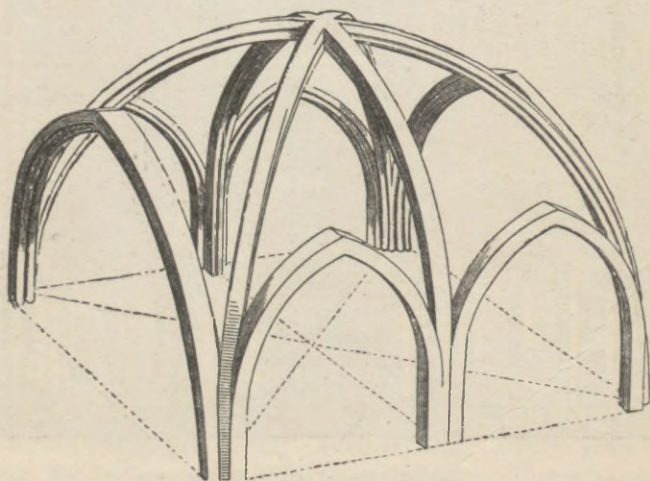


Fig. 162. Schemat konstrukcyi sześciopółowego sklepienia Krzyżowego

z czterech pól, na sześciopółowe, składające się z czterech kapтурów mniejszych i dwóch większych (fig. 162). Pomysł ten wywołuje przełom w systemie romańskim i tworzy przejście wyraźne do stylu gotyckiego.

Hiszpania, pomimo całej wspaniałości i wielkości dzieł swoich, w porównaniu z Francją i Niemcami zajmuje stanowisko drugorzędne. Południowa część tego kraju znajdowała się pod władzą

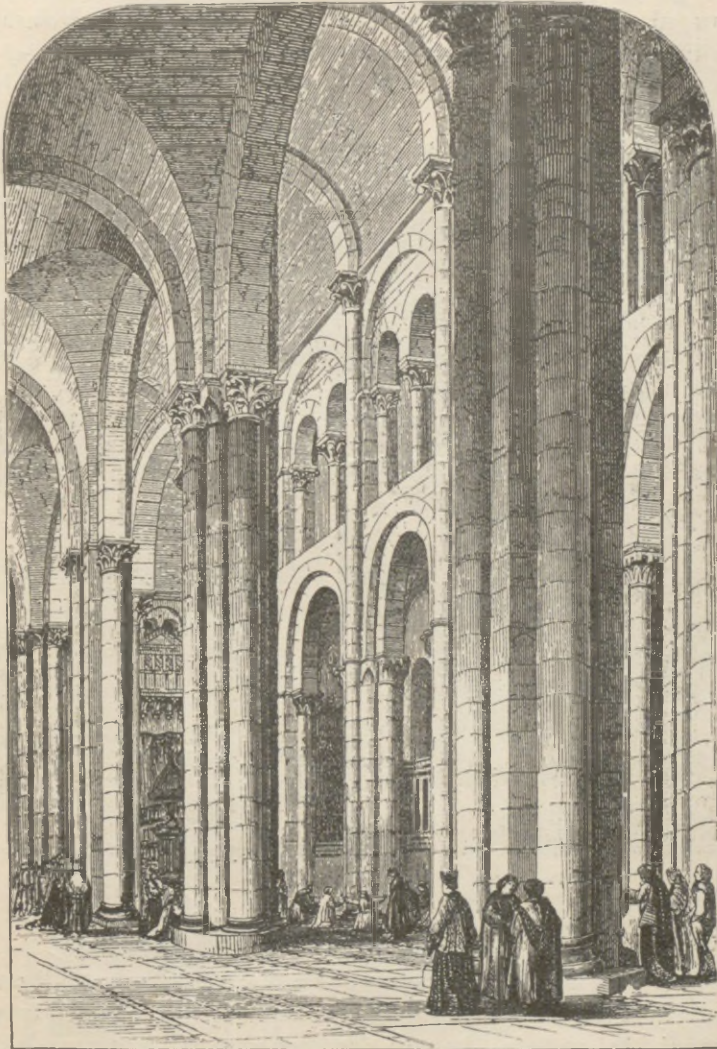


Fig. 163. Katedra w Santjago de Compostella.

Maurów, pielęgnując rozkoszne kwiaty sztuki wschodniej; na północy zaś powoli rozsiadała się władza książąt chrześcijańskich i kultura chrześcijańska znów panować zaczęła. Kościoły, wznoszone stopniowo, powstawały pod wpływem sąsiedniej architektury

francuskiej. Z Francji też pochodziła większa część budowniczych. Tem się więc tłumaczy panowanie sklepień beczkowych w kościołach hiszpańskich. Katedra w Santjago de Compostella, słynnym jako cel pielgrzymek pobożnych w wiekach średnich, której budowa trwa od w. 12, zapożycza planu u kościołów prowansalskich. Uwzględniając napływy licznych tłumów pątników, każdej części nadano rozmiary olbrzymie. Ponad nawami bocznymi znajdują się



Fig. 164. St. Millan w Segovii.

empory, dokoła nawy poprzecznej ciągną się również niższe nawy boczne. Tym samym względem szerokość swoją zawdzięczają schody i wspaniałe portale, bogato ornamentowane, prowansalskim pokrewne. Nawy środkowe, podłużna i poprzeczna, mają sklepienia beczkowe, gurtowane, niższe zaś boczne — krzyżowe; empory są przykryte sklepieniami półbezkowymi (fig. 163). Jak części konstrukcyjne naw, tak i presbiterium ujawnia wzory francuskie. Wpisane w półkole, jest ono otoczone obejściem niższym, z którego występuje pięć kaplic. Katedra w Santjago wywiera prawie ten sam

wpływ, jak wielkie tury gotyckie, do czego przyczyniają się obficie rozczłonkowane filary nawy środkowej. Kościół S. Vincente w Avila posiada sklepienia beczkowe w ramionach nawy poprzecz-

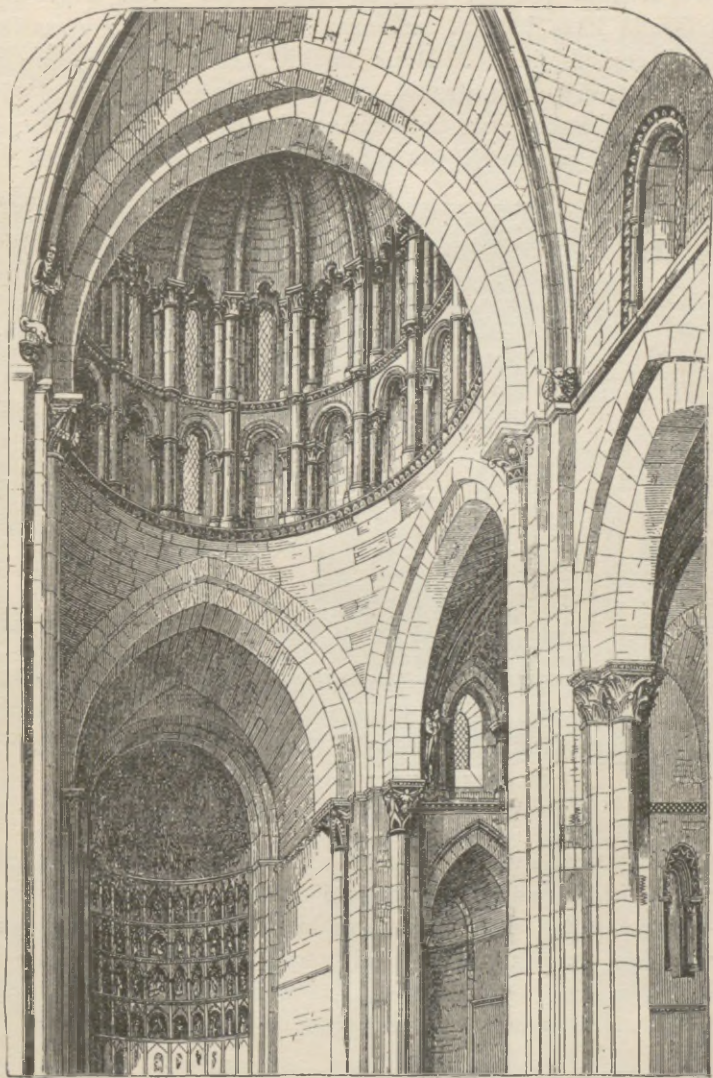


Fig. 163. Sklepienie dawnej katedry w Salamance.

nej, reszta ma sklepienia krzyżowe. Kupała nad czworobokiem, oraz obie wieże (od strony zachodniej), których dół stanowi jednocześnie kruchtę, wskazują na to, że odgrywały tu rolę czas jakiś

i inne wpływy francuskie. Kościół S. Millan w Segovii (fig. 164) nie może być podciągnięty wyłącznie pod wpływy południowo-francuskie. Wprawdzie wszystkie trzy nawy pokrywają sklepienia beczkowe; kopuła jednak nad czworobokiem wraz z prostą i wysmukłą fasadą każą kościół ten, oraz inne podobne mu, zaliczyć do grupy stojącej oddzielnie. Dwie wąskie halle ciągnące się wzdłuż kościoła od strony zewnętrznej stanowią właściwość kościołów hiszpańskich. W katedrze w Salamanca, którego czworobok pokrywa kopuła potężna, zauważyć już można ostre załamanie arkad i łuków



Fig. 166. Złota płyta ołtarzowa cesarza Henryka II. Muz. Cluny.

(fig. 165). Zestawienie łuków ostrych z okrągłymi (w oknach), łuki o formie liścia konieczyny w kopule budzą wspomnienie kościołów późno-romańskich nad Renem i zgadzają się z nimi co do czasu budowy (początek w. 13). Zależności atoli udowodnić tu nie można. Bądź co bądź jest to interesujące, że w stylu romańskim w Hiszpanii odzywa się kierunek dekoracyjny.

#### b. Rzeźba i malarstwo.

Poczynając od czasów Karola W. i Ottona, sztuka wieku 11-go czyni wrażenie, jakgdyby i w historii ludzkości zaszedł wypadek, drogą procesu naturalnego wywołany, w którym ludzkość starała

się kulturę swoją cofnąć. Poprzednio myśl wypowiedała się jasna



Fig. 167. Henryk II. Miniatura z mszału z w. 11. Monachium. Bibl. Król.

i przejrzysta, postaci były pojęte naiwnie, z widoczną chęcią nada-

nia im rysów prawdziwości, kształty były płynne i miękkie. Teraz zaś, odwrotnie, zaczęto ucieleśniać ponure i niewyraźne sceny, oko odwróciło się od natury, straszdyła fantastyczne przerażają, linie stały się twarde, kształty niezręczne i sztywne. Sztuka, jakgdyby gwałtem, zwrócona została do swych początków.



Fig. 169. Część drzwi tumu w Hildesheimie.

trzymując jego ramiona, dwaj zaś aniołowie podają mu miecz i włócznię.

Zarówno w miniaturowych tych dziełach, jak w tabliczkach z kości słoniowej, służących im za oprawę, oraz w płycie złotej oł-

Przedewszystkiem zacząć musimy od sztuki z czasów Karola W. i Ottona I. Rzeźba i malarstwo wieku 11-go jeszcze niebardzo silnie odróżnia się od poprzednio minionego okresu. Manuskrypty iluminowane (ewangelarya, mszały), przez cesarza Henryka II fundowane, znajdują się jeszcze na gruncie tradycyi dawnych. Pochodzą one zapewne w większej części ze szkoły pisarskiej w Regensburgu (Ratysbonie) i znajdują się obecnie w bibliotekach Monachium i Bambergu. Obrazy z tendencją ołtarzną są w związku z wzorami karłowickimi; można się spotkać atoli z próbami kompozycji samodzielnej, jak np. na obrazie, poświęconym uczczeniu osoby cesarza, któremu, odzianemu we wspaniałe szaty powłóczyste, Chrystus kładzie na głowę koronę — (fig. 167). Obok cesarza stoją dwaj święci (Ulrych i Emmeran), pod-

tarza, darowanej przez cesarza Henryka II klasztorowi w Bazylei, a znajdującej się obecnie w muzeum Cluny w Paryżu, widać szkołę dobrą. Płyta wspomniana służyła za antepedium; podzielona pięcioma arkadami ozdobnemi, zawiera postaci Chrystusa, trzech aniołów i Ś. Benedykta (fig. 166). Figury wykuto z blachy złotej na podkładzie drewnianym, ornamenty zaś, utworzone z lekko wijących się gałązek, między którymi biegają zwierzęta, wytłoczono z pomocą stempla.

Następnem środkiem sztuki jest *Hildesheim*. Powstało tam ono dzięki biskupowi Bernardowi. Należąc do jednego z wybitniejszych rodów Saksońskich, dostał piwszy tronu biskupiego (993 — 1022), jako znawca sztuki i bywalec, pobudził on do działalności architektów i artystów, udzielając im rad i wskazówek. Z kierunku jego poglądów artystycznych zaznają nam najlepiej t. zw. kolumna Bernarda, która początkowo służyła, prawdopodobnie, za trzon świecznika wielkanocnego. Jest ona naśladownictwem widocznem



Fig. 169. Świecznik Bernarda. Hildesheim. K. ś. Magdaleny.

rzymskiej kolumny Trajana, posiadając równie, jak tamta, płaskorzeźbę, wijącą się ślimakowato od podstawy do kapitelu. Imituje jednak antyk ów tylko w pomysle, bynajmniej zaś nie w wykonaniu. Nieudolność techniczna oraz brak poczucia kształtów, jaki

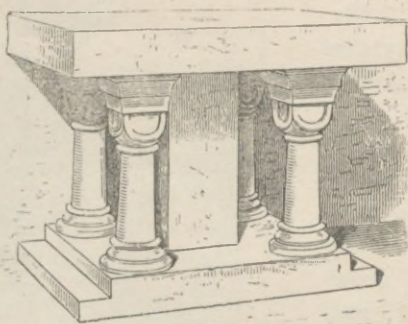


Fig. 170. Oltarz wczesno-romański w tunie Regensburgu.

się w niej odczuwać daje, ujawnia się jeszcze silniej na drzwiach brązowych tumu. Płaskorzeźba, pokrywająca takowe, przedstawia historię człowieka od chwili jego stworzenia aż do bratobójstwa Kaina, dalej zaś młodość Chrystusa i Jego umęczenie (fig. 168, 257).

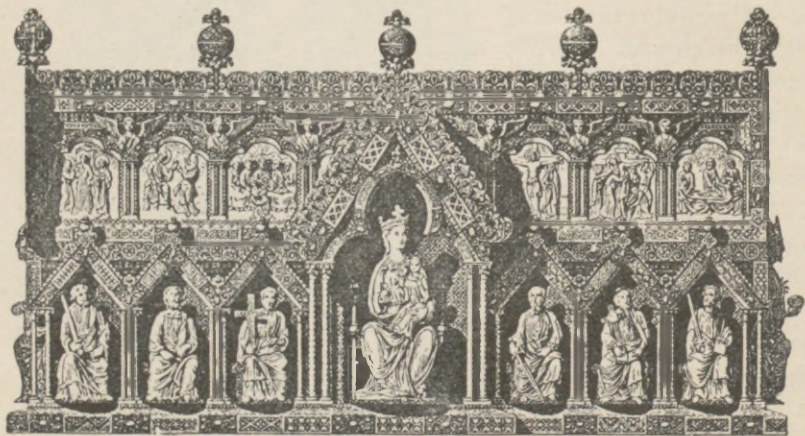


Fig. 171. Relikwiarz, Akwizgran.

Wypadki z życia Chrystusa, dzielące młodość Jego od męki, są tematem płaskorzeźby na kolumnie Bernwarda. Pomimo, że jej postaci są sztywne i złe w proporcjach, uwydatniają się atoli jednakowo silnie i są dowodem poczucia plastyczności. Płaskorzeźba zaś

drzwi wymienionych świadczy natomiast o zupełnym jego braku. Niektóre postaci giną w niej wśród przestrzeni pustych; dolne części ciała artysta traktował zupełnie płasko, górne zaś okrągło. Oczywiście, że zwyczaj ten wypuklania silniej głów, niż tułowi, spotykany często w rzeźbie saksońskiej, miał źródło w dążeniu do podniesienia wyrazistości. — O ile kolumna Bernwarda jest dowodem powierzchownej tylko znajomości antyków, o tyle miniatury, jakie wyszły z hildesheimskiej szkoły pisarskiej, świadczą, iż wpływy sztuki

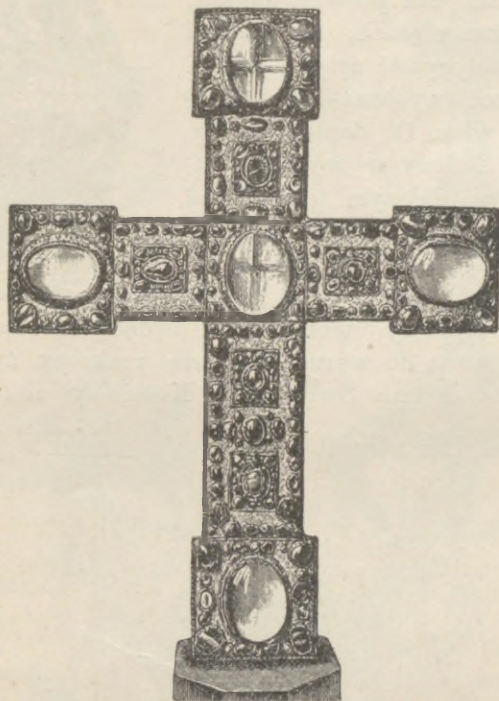


Fig. 172. Krzyż Bernwarda. Hildesheim. Koś. św. Magdaleny.

ki karłowińskiej jeszcze niezupełnie zamarły. Mozaikowa zaś posadzka tumu powstała (znacznie później po śmierci Bernwarda) na wzorach włoskich. Widać jednak, iż nie znano tu sposobu wykonywania obrazów z pomocą drobnych kamieni tak, jak to czyniono w kościołach włoskich, francuskich lub w krypcie kościoła S. Gereona w Kolonii (z połowy w. 11). Pomagano sobie w ten sposób, że wycinano narzędziem ostrem odpowiednie zarysy w posadzce gipsowej i wypełniano je masą kolorową. Sprawia to wrażenie zupełnie podobne do mozaik włoskich tem więcej, iż użyto w nich tych samych tematów i figur alegorycznych.

Artyści hildesheimscy, których biskup Bernward i następcy jego do działalności powoływali, nie ograniczali się jedynie na wzorowaniu się na starszych i obcokrajowych utworach, lecz zaczęli hołdować także nowo powstającym dążeniom artystycznym. Ozdób np. dwóch świeczników, odlanych na rozkaz Bernwarda z jakiejś nowej mieszaniny metali (fig. 169, 258), zwłaszcza zaś postaci nagich, siedzących na zwierzętach, nie można już objaśniać tradycjami artystycznymi dawniejszemi, lecz wyobrazeniami kościelnymi, jakie w w. 11 dopiero zaczynają panować. Zmiany w wyborze tematów trwają w dalszym ciągu pod wpływem surowego kierunku kongregacyi w Cluny. Materiał dla artystów daje nie sama już tylko biblia; podsuwają go rozprawy teologiczne, będące zawsze ponuro-poważnym, nawołującym do wyrzeczenia się rozkoszy życiowych, tłumaczeniem tekstu Pisma Świętego. Kościelny charakter sztuki,

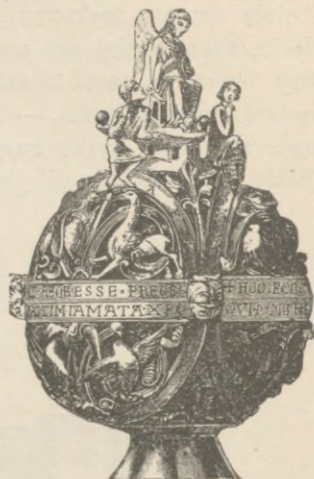


Fig. 173. Kadzielnica romańska. Lille.



Fig. 174. Żyrandol romański. Hildesheim.

w porównaniu z epoką poprzednią, ulega spotęgowaniu znacznemu; kazania i poezje religijne stają się niezmiernie ważnym źródłem tematów. Z kierunkiem tym, zostającym w zależności od Kościoła

oraz pod jego opieką, łączy się rys inny. W pierwszych wiekach po przyjęciu chrześcijaństwa duch narodowy, odczuwający jeszcze po pogańsku, był w stałym nieporozumieniu z nauką chrześcijańską. Powierzchny ten stosunek mógł się przemienić w istotne uczucie głębsze dopiero z biegiem czasu. Chrześcijaństwo sięgał w głąb ducha narodowego, ovladał nim, jednocześnie atoli łączył się z tkwiącymi jeszcze gdzieś głębiej wierzeniami i uczuciami dawnymi. Jeśli germanizm początkowo stał się chrześcijańskim, to później, jeśli się

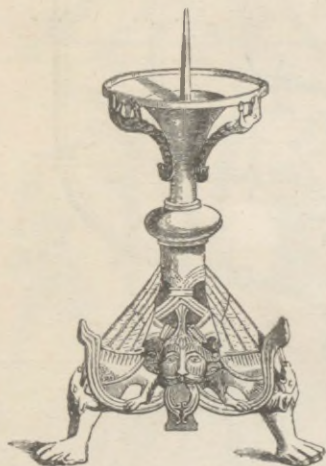


Fig. 175. Świecznik romański.  
Muzeum Bryt.

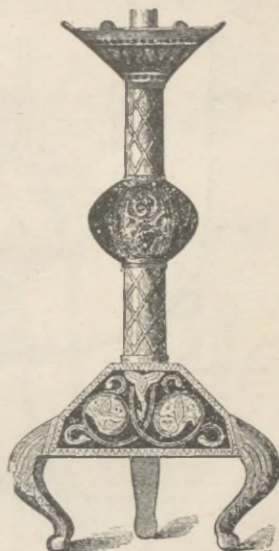


Fig. 176. Świecznik romański.  
Muzeum Cluny. Paryż.

tak można wyrazić, chrześcijaństwo podległ germanizacji. Wyobrażenia, wywoływane przez naukę a mające pewną wspólność z pojęciami narodowymi, zajęły miejsce pierwsze i wpłynęły na poglądy religijne. Działo się to właśnie w chwili, kiedy nauka Kościoła stała się ponurą i przesyconą ogromem walk, żywiołami, jakie były właściwościami wiary o wiele dawniejszej nawet niż grecka. Zjednoczenie takie odbywało się drogą naturalną. Przypuszczenie przeto, jakoby liczne obrazy z czasów od 1050 r. do 1150 przedstawiały dawne mity północne, okazuje się błędnem. Postaci mitologiczne przestały już odgrywać rolę; zabarwienie zaś wyobraźni chrześcijańskiej, zwłaszcza zaś tam, gdzie się ona karmiła potęgami demonicznymi, przypomina w istocie wierzenia dawne. Z chwilą, w której fantazyja narodowa zaczęła sobie uzmysławiać pojęcia chrześcijańskie, musiało nastąpić zerwanie z przeszłością pogańską. Okres przeto wieku 11 jest ważny pod względem historycznym. Tak w literatu-

rze, jak i w sztuce duch narodowy poczyna stawiać pierwsze kroki samodzielne. W sztuce atoli musiał on przypłacić odwagę utratą poczucia kształtu, tradycje bowiem, gdy chodziło o odtwarzanie przedmiotów nowych, nie wystarczały; dobroczynny pośredniczy wpływ antyków upadł zupełnie. To, co po nich odziedziczono, wyczerpano już niemal całkowicie, nowego zaś poglądu na naturę wówczas jeszcze nie zdobyto. Droga długiego wyszkolenia dochodzić musiano do zrozumienia natury i łatwości oddawania wiernie jej

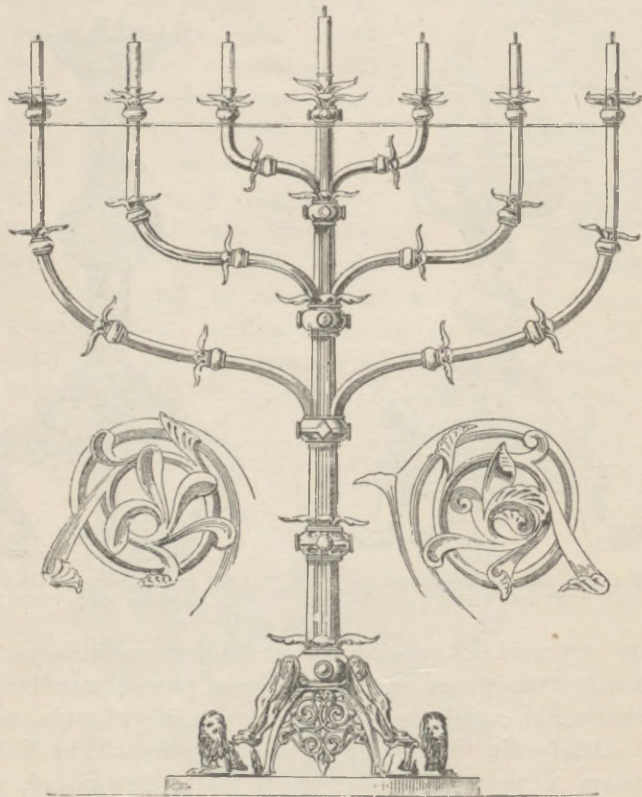


Fig. 177. Świecznik siedmioramienny. Brunświk.

kształtów. Tego to właśnie brakuje wiekowi 11. Poszczególne środowiska sztuki zmieniają się szybko jedno po drugim; zaledwie bowiem wychodziły po za początki rozwoju, musiały ulegać innym. Sztukę wywoływała potrzeba miejscowa; o ile tę zagłuszano, o tyle i tamta upadała. Powodowało to zanik zarówno poczucia kształtu, jak i sprawności technicznej. Opanowanie zaś jej było zadaniem najważniejszym. Rozumieli to ludzie w. 11, a ile wagi przywiązy-

wali do wykonania technicznego, świadczą o tem liczne zbiory przepisów natury technicznej, (najsłynniejszy jest zbiór, napisany prawdopodobnie z końcem w. 11 w Niemczech przez Teofila p. t. *diversarum artium schedula*) oraz liczne napisy pochwalne na dziełach, którym się należało uznanie za postępy w technice lub pomysły. Sztuka stosowana zaczyna się rozwijać szybciej, niż sztuka pomnikowa. O ile ta przedstawia się ubogo i surowo, o tyle jednoczesne utwory rękodzielnicze artystyczne zasługują na sąd o wiele pochlebniejszy. Nie idą one za sztuką, lecz jej przewodniczą. Złotnik był pierw-



Fig. 178. Część dywanu w Bayeux.

szym rzeźbiarzem zręczniejszym, tkacz i hafciarz wyprzedził malarza.

Znaczenie Kościoła, coraz to więcej potężniejące w w. 11-ym, objawia się przede wszystkim w zwróceniu się sztuki ku jego nauce, jako ku dziedzinie, z której przyszło jej czerpać treść najobfitszą; następnie zaś w tem, że najlepsze siły rękodzielnicze również poświęciły się Kościołowi. Sprzęty kościelne otrzymały z rąk różnych rzemieślników ozdoby najbogatsze. Ponad wszystkim zaś górował złotnik. Okładał on przód ołtarzy (fig. 170, 259) antepedium, które z powodu swej wysokiej wartości rzadko gdzie się przechowywały, wcześniej je bowiem zaczęto zastępować płytami drewnianymi malowanymi. Z jego rąk wychodziły również krzyże, jakie stawiano na ołtarzach, lub noszono przed klerem podczas uroczystości. Ramiona krzyża, zakończone czworobokami szerszymi, zdobiły kamienie szlachetne, kryształy, perły, a czasem i gemmy stare (fig.

172, 260). Złotnikom zawdzięczamy również relikwiarze, ustawiane na ołtarzach (fig. 171). Mają one zwykle kształt skrzynki podłużnej z wiekiem szczytowym. Na nich to przede wszystkim starali się złotnicy popisać ze swoją sztuką. Były one najrozmaitszego rodzaju. Złotnik w pierwszych wiekach średnich nie tylko umiał wyku-



Fig. 179. Płaskorzeźba z Lippeschen.

wać, odlewać, oprawiać kamienie, lecz wyrabiał także filigrany, rytował figury i ornamenty i wgłębiony rysunek wypełniał masą emaliową (niello). Obfite zastosowanie emalii stało się prawie cechą charakterystyczną wyrobów złotniczych średniowiecza. Znajomość emalii nie była już obcą szczepom galskim, w Bizancjum zaś emaliowanie należało do sztuk najczęściej uprawianych i cieszących się powodzeniem największym. Bizantyjczycy używali płytek złotych, na których prowadzali drucikami cienkimi kontury rysunku; prze-

strzenie, objęte niemi, wypełniali emalią kolorową, utrwalając ją następnie w ogniu. Złotnicy zaś zachodni używali płyt miedzianych, złożonych; robili w nich zagłębienia w miejscach, które miały być wypełnione farbą, i, tą drogą, wprowadzając nowy pomysł do techniki gallsko-rzymskiej, stworzyli odrębny sposób dla wyrobów emaliowanych, zupełnie odpowiadający celom dekoracyjnym. Zdaje się, że głównymi siedliskami sztuki złotniczej była Kolonia, następnie Lotaryngia i cokolwiek później Limoges we Francji Południowej; wspaniałe relikwiarze antwerpskie (fig. 171) prawdopodobnie pochodzą z Kolonii.



Fig. 180. Z drzwi tumu w Augsburgu.

Ścisłe badania stylistyczne mogłyby wykazać, że technika złotnicza kowania nie mały wpływ wywarła na sposób modelowania w rzeźbie średniowiecznej. Wielkie np., zaokrąglone płaszczyzny, drobnymi otoczone fałdami, na dolnych połowach figur romańskich, niewątpliwie są tego dowodem.

Pokrewni złotnikom są ludwisarze, odlewający z brązu i miedzi. Rozmaite sprzęty kościelne są świadectwem ich działalności. Na szczególniejszą uwagę zasługują tu kadzielnice, architektonicznie rozczłonkowane, obficie ornamentowane ozdobami figuralnymi (fig. 173), kowane i odlewane, wykonywane często i przez złotników — następnie zaś najrozmaitszego rodzaju świeczniki. Żyrandole z obręczami i latarniami w kształcie wież, będące symbolem murów i bram Jerozolimy niebiańskiej, miasta Bożego promieniejącego,

zwieszały się z sufitów (fig. 174) (Hildesheim, Komburg, Antwerpia). Wielkie świeczniki gromniczne, świeczniki siedmioramienne, jak ów w klasztorze w Essen z w. 11-go i w tumie brunświckim z końca w. 12 (fig. 177) stawiano w presbiterium, mniejsze zaś (fig. 175 i 176) na ołtarzach. Postaci zwierząt, zdobiące nogi wskazują na



Fig. 181 Zwiastowanie. Z ewangelarium bruchsałskiego w Karlsruhe.

ruchomość przedmiotu, przypominają tem do pewnego stopnia antyki; niejednokrotnie atoli należy im przyznać znaczenie symboliczne walki światła z ciemnością i zwycięstwa pierwszego. Dotyczy to szczególnie węzów, zagrażających lwom, postaci ludzkich, dosiadających drakonów i wkładających ręce do paszcz tych stworów. Jest to ilustracja do wierszy (Izajasz 11, 8): „nawrócony

kląść będzie rękę do pieczary bazyliszka“ i t. d. Podobne wyobrażenia symboliczne były czasem wypowiedane w formie skróconej i spokojniejszej, czasem zaś posiadały nawet pewną siłę dramatyczną. Najlepszymi przykładami takich świeczników są: siedmiornamienny w Rheims, pochodzący z kościoła w St. Remy, niestety, silnie uszkodzony, i świecznik w tumie praskim, który legenda mieni pochodzącym z Jerozolimy, jako zdobyczą, lecz który w rzeczywistości nie mógł być odlany przed r. 1050, czego dowodzą przedmioty na nim wyobrażone. Należy on do końca w. 11 lub do pierwszej połowy 12-go.



Fig. 182. Z Kapitularza w Brauweiler.

Obok złotników i ludwisarzy najwspanialszych ozdób artystycznych dostarczali kościołom tkacze i hafciarze dywanów. Dywany tkane częstokroć przybywały z Bizancjum, haftowane zaś były zawsze wyrabiane rękoma miejscowemi (kobietami). Pokrywały one ściany, otaczały filary, osłaniały rusztowania wzniesień i służyły częstokroć do zasłaniania okien. Najśłynniejszym wzorem wczesnioromańskich wyrobów hafciarskich jest dywan w Bayeux, długi na 60 m., szeroki na 54 cm., przedstawiający pochód Normannów do Anglii (fig. 178). Jeden ze starofrancuskich utworów poetyckich Baudry de Bourgeil'a opisuje dywan z obrazem tej samej treści, zdobiący pokój jakiejś księżniczki; jest to więc dowód, że w w. 11 podobne wyobrażenia zdarzeń historycznych rzadkością nie były. Dywany zastępowały malarstwo i wywierały na nie wpływ, widoczny z konturów rysunku, przypominających charakterem ciągłość nitki.

Jeśli z tej bogatej dziedziny sprzętów zwrócimy się ku sztuce pomnikowej, do rzeźby i malarstwa, bezpośrednio związanych z utwo-

rami architektonicznymi, z początku wzrok nasz napotka próżnię przykrą, istotnego zaś braku pozostałości utworów w. 11, nie możemy tłumaczyć ani czasem, ani też złem obejściem się z nimi pokoleń następnych. Utworów tych było tak niewiele, iż właściwie nie było co niszczyć. Trudności konstrukcyjne i techniczne tak silnie absorbowwały wysiłki i uwagę artystów, że ci nie byli w możności poświęcać myśli ozdobom plastycznym i malarskim kościołów. Jak zaś powoli rozwijało się poczucie kształtu, ujawniają to dzieła, które powstały w w. 12 na gruncie kultury starszej, w Niemczech Zachodnich. Na płaskorzeźbie, wykutej w żywej skale pod Horn w Lippeschen (około 1115), niezręczność ruchów postaci i ich nie-



Fig. 188. Malowidło ścienne w koś. w Schwarzhendorf.

foremność tłumaczy do pewnego stopnia trudności materialne wykonania tej pracy. Wyobraża ona zdjęcie Chrystusa z Krzyża przez Józefa Arimathię i Nikodema). Matka Boska podtrzymuje opadające ciało; Św. Jan stoi z boku. Ponad krzyżem widzimy postać Chrystusa, powtórzoną w popiersiu, trzymającego sztandar zwycięstwa (figurę tę inni uważają za postać Boga Ojca); poniżej krzyża klęczy pierwsza para rodziców w splotach węża (fig. 179). Płaskorzeźba ta łączy więc w jednym obrazie grzech pierworodny, śmierć i tryumf Chrystusa. Inne dzieło rzeźbiarskie, którego czas powstania należy zaliczyć również do początków w. 12, mianowicie drzwi kościoła P. Maryi na Kapitolu w Kolonii, wykonane w drzewie, nie mniej silnie przekonują, jak dalece w tyle pozostała rzeźba czysta w porównaniu ze sztuką dekoracyjną. Podczas gdy obramienia dwudziestu czterech pól splotami wstęg i rozetami świadczą o zręczności ręki, wszystkie 24 sceny, wyobrażające życie Chrystusa i utrzymane w silnie wypukłej płaskorzeźbie, zdradzają wyrobienie niewielkie. To

samo możemy powiedzieć o nagrobnych płytach brązowych w Merseburgu i Magdeburgu; ostatni jednak z powodu swych wyrobów cieszył się rozgłosem tak wielkim, że zwracano się doń z zamówieniami na drzwi brązowe z okolic odległych (Gniezno, Nowogród). W Niemczech Południowych rys fantastyczności i upodobanie do



Fig. 185. Malowidła w tumie w Gurk.

postaci ponurych stał na przeszkodzie swobodnemu rozwojowi poczucia kształtu. Kosztem pomysłu i wykonania artystycznego panuje tam aż po koniec w. 12 dążenie, mające na celu przedstawienie okropności grzechu za pośrednictwem obrazów. Brązowe drzwi tumy w Augsburgu, prawdopodobnie złożone z połów dwojga drzwi różnych, korzystnie odbijają wśród swego otoczenia. Wprawdzie i tu tkwi ów rys ,pouczający. Sceny z historii

stworzenia (fig. 180, lewa), postaci ze Starego Testamentu, parable, jak np. owa o ptakach, które nie orzą i nie sieją, a jednak zbierają (fig. 180, prawa), lwy, centaury, wszystkie obrazy, pozornie różne, wiążą się atoli w całość przez swą głębszą treść alegoryczną i łączność z nauką Kościoła. Technika bronzownicza wydaje się tu

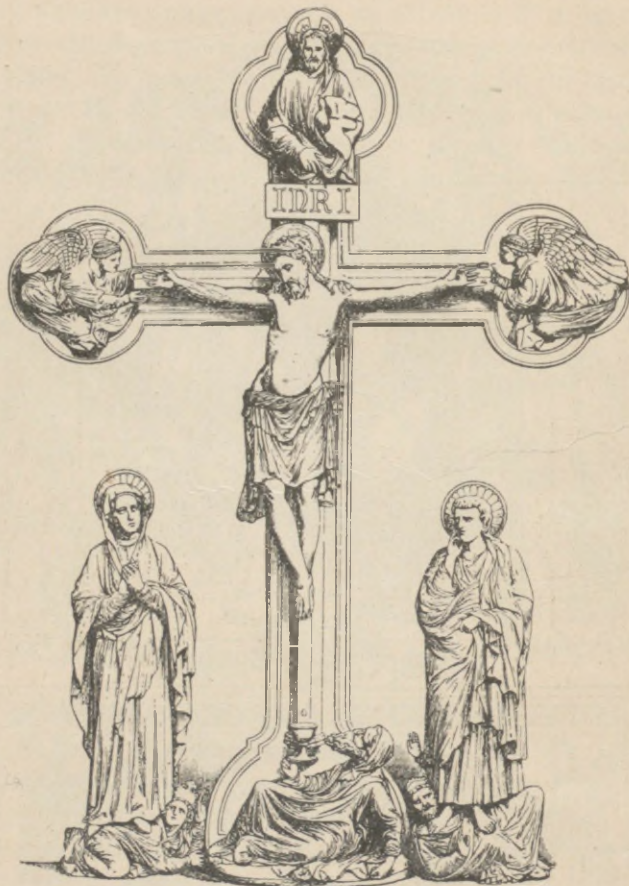


Fig. 186. Grupa Chrystusa Ukrzyżowanego w Koś. zamkowym w Wechselburgu.

również mało rozwinięta: poszczególne płyty, połączone z pomocą pasów bronzowych na podkładzie drewnianym, więcej przypominają robotę złotniczą, niż odlewniczą. Układ atoli fałd, rysunek ciał nagich i proporce są przebłyskami jeszcze dobrych tradycji artystycznych. Dzieło to, pochodzące z w. 11, oczywiście zostało wykonane w Augsburgu, następców jednak po sobie nie miało.

Dopiero w drugiej połowie w. 12 i środki techniczne spotężniały i poczucie artystyczne wyrobiło się o tyle, że

utwory artystów zaczęło owiewać życie pełniejsze; oczy ich stały się zdolnymi do chwytania prawdy i piękna kształtów. Odtąd wszędzie, tak we Francji, w Niemczech, jak i Anglii, oraz we wszystkich gałęziach sztuka szybkim krokiem posuwa się naprzód. Zwrot, jakiemu uległa architektura na krótko przed zjawieniem się gotyku, wzrost przepychu dekoracyjnego, lubowanie się w wielkich portalach ozdobnych, pokrywanie wdzięcznymi ornamentacjami plastycznymi części poszczególnych, wszystko to wywarło wpływ istotny na sztuki pokrewne. Linia w rozwoju malarstwa i rzeźby uszlachetnia się bez przerwy przez wiek cały (1150—1250). Pomimo, że na chwilę tę przypada zjawienie się gotyku, rozkwitu atoli sztuk plastycznych nie należy uważać za jego następstwo bez-

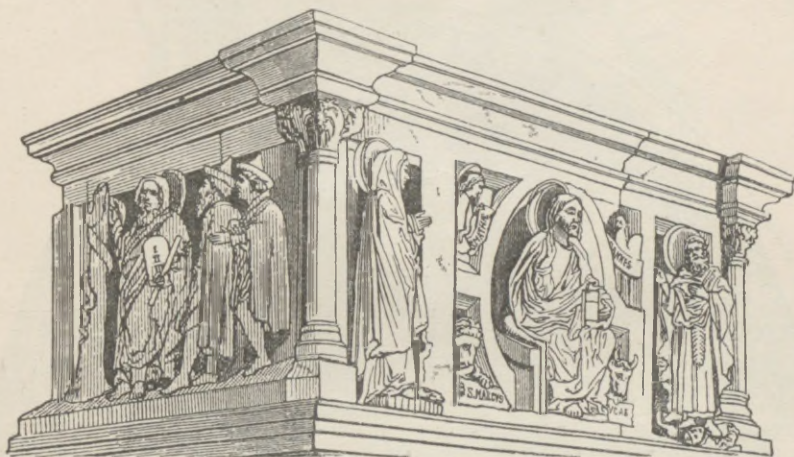


Fig. 186. Kazalnica w Wechselburgu.

pośrednie. Styl ten sam sobie musiał wywalczyć prawa obywatelstwa, zanim mógł wpływać na malarzy i rzeźbiarzy. Stało się to dopiero w drugiej połowie w. 13. Rozwój malarstwa i rzeźby w okresie romańskim późnym znajduje się raczej w ścisłym związku z niezwykle silnym rozkwitem ogólnym kultury, jaki powstał z końcem w. 12. Sfera mieszczańska nie wyrugowała jeszcze wówczas owego towarzystwa rycerzy dawnych, którzy, składając hołdy miłości, ojczyznę jednak i cesarza kochali: jaśnieli oni całym blaskiem swej potęgi. Był to czas, jaki cechowało wykształcenie wysokie, w którym dojrzało już poczucie piękna natury, zlekka owiane technieniem antyków. Jeśli z miniaturami dawnymi porównamy obraz Zwiastowania z ewangelarium bruchsalskiego (fig 181), zadziwi nas naturalność ruchów postaci oraz rysunek, o wiele swobodniejszy. Zarówno

malarstwo ścienne, jak i rzeźba w kamieniu zyskują na doskonałości. Każde z nich zdobywa wyraz lokalny, odpowiadający naturze mieszkańców i charakterowi architektury miejscowości danej. Tyczy się to szczególnie okolic nadreńskich. Obrazy na suficie sali w Brauweiler pod Kolonią powstały prawie jednocześnie ze ścieniami i sklepieniowemi malowidłami kościoła dolnego w Schwarzerheindorf, pochodzącemi niewątpliwie z lat 1151—1157. Widać z nich, iż doradcą malarza musiała być osobistość duchowna i że do niej należy pomysł całego cyklu obrazów. W Brauweiler artyście, którego zadaniem było wyobrazić sceny męczeństw lub czyny bohaterów Starego Testamentu, podsunął on myśl, by siłę wiary uzmysłowić podług wzorów 11 oddziału listu do Hebrajczyków. Po-



Fig. 187. Pokłon Trzech Królów. Ze Złotej furty we Freibergu.

uczył on go o jasnowiedzeniach Ezechiela, o zburzeniu Świątyni, o sądzie Bożym i o odbudowaniu nowej Jerozolimy. Wszystko to zostało odtworzone na sklepieniach w Schwarzerheindorfie.

Zasługa osobista artysty jest tu atoli o wiele większa, niż w utworach dawniejszych. W Brauweiler postaci męczenników i ich egzekutorów, pełne życia w ruchach i jasno tłumaczące się ze swych czynności, są jego własnem dziełem i pomimo, że tak tu, jak i w Schwarzerheindorf, poczucie przestrzeni jest słabo rozwinięte, a figur oraz grup nie łączy płaszczyzna wspólna, w rysunku postaci widać za to dążenie do prawdy. Proporceye ich i kontury są dobre; artysta narysował najpierw postaci nagie, a następnie narzucił na nie ubrania. Tyczy się to głównie obrazów w półkopule w Schwarzerheindorf, przedstawiających Ukrzyżowanie Chrystusa

i następnie (w absydzie) Chrystusa w otoczeniu apostołów i ewangelistów. Tu (fig. 183) nawet ugrupowanie wypadło szczęśliwiej. Oczywiście, ów często powtarzany w malarstwie temat czynił malarza w oddaniu go swobodniejszym i znajomość kształtów pozwalała mu wykazać. Dalszy rozwój samodzielnych sił artysty stwierdzić możemy na malowidłach ściennych tumu w Brunświku z po-



Fig. 188. Aaron i Kościół na Złotej furcie. Freiberg.

czątków w. 11. Wiele ozdób, otaczających obrazy, uległo zniszczeniu, to zaś, co się przechowało, jak się to zdarza najczęściej, dzięki restauracjom nowoczesnym, znacznie zmieniło swój wygląd. Pomimo to jednak resztki te pozwalają poznać zarówno cały plan, z którym artysta przystępował do pracy, jej ciąg cały i zakończenie, jak i dążenie malarza do wytłomaczenia się jasno i zgodnie z prawdą natury. W scenach chrztu, namalowanych na ścianach presbiterium w obrazach ciągnących się strefami, widzimy np. kobiety za-

jęte w chwili położu położnicą i dzieckiem; w chrzcie Żydów przez Jana Chrzciciela widzimy w wodzie ciała nagie; przy uczcie Heroda — muzyków i kuglarzy, zabawiających swemi sztukami biesiadników. W obrazach tych zjawia się rys współczesności. Nawet te obrazy, które stały się typowemi, zaczyna ożywiać pełniejsze technicznie artystyczne. W kościele w Goslar i tumie Gurku w Karyntyi (fig. 185) Matka Boska jest wyobrażona podług zwyczaju dawnego.



Fig. 189. Z portalu wschodniego tumu w Bambergu.

Tak w pierwszym — Dzieciątko Jezus, żywiej już unoszące rączkę do błogosławieństwa, jak i w drugim — tulące się do Matki Boskiej i przez Nią pieszczone, dowodzi starania artysty, by sprawić rozkosz oczom widza i wyzwolić obraz z charakteru li-tylko pouczającego. Dążenie to, ogólnie rozpowszechniające się, dowodzi, że odpowiadało ono nastrojowi epoki dawniej i że zarodki jego tkwiły już w duchu narodowym, ożywionym uczuciem zadowolenia z życia. Świadomość artysty i jego duma wzrastają; zjawiają się też coraz częściej nazwiska artystów: utwory ich, tak jak we Włoszech, pięczętują podpisy.

Z końcem w. 12 rzeźba i snycerstwo dochodzą również do wysokiego stopnia rozkwitu. Wzrost ten od połowy w. 12 zauważyć można wszędzie: w okolicach nadreńskich, w Westfalii, na Szlązku i Morawii; ciągłość zaś rozwojową najlepiej ujawnia rzeźba saksońska. Od czasu, kiedy na gruncie saksońskim zaczęto uprawiać sztukę, upodobanie do ozdób plastycznych wzrosło. Kościoły tamtejsze



Fig. 190. Konrad III. Posąg na jednym z flarów tumu w Bambergu.

wyprzedziły pod tym względem wszystkie inne. Przyczyniła się do tego wiele natura materiału budowlanego, nadająca się doskonale do dłuta. Nie możemy atoli pominąć milezieniem zalet natury samych mieszkańców oraz ich upodobań. Budownictwo drewniane i snycerstwo uprawiano tu jeszcze w epokach późniejszych, kościoły zaś zapotrzebowaniem najrozmaitszych szczegółów, niezbędnych do urządzenia wnętrza, znacznie się przyczyniały do wyrobienia techniki. Potężne

stalle wypełniały ściany boczne presbiteryum, oddzielonego od nawy środkowej balustradą, z którą łączyła się kazalnica kamienna od góry zakończona grupą Ukrzyżowania. Nadto potrzebne były tablice nagrobne, posągi na filarach nawy środkowej i płaskorzeźby nad łukami. Ponieważ przedstawiano w nich stale te same tematy i motywy, przeto wszelkie wysiłki artystów były skierowane ku wypo-



Fig. 191. Para książęca. Tum w Raumburgu.

wiedzeniu ich w sposób najsilniejszy. Skutkiem tego w przeciągu jednego pokolenia rzeźba doszła do tego stopnia doskonałości, na jakim ją podziwiamy w utworach z początków w. 13. Pewne okoliczności natury zewnętrznej, jak odkrycie żył srebrnych w górach miedzianych, spowodowały, że ognisko sztuki przeniosło się z Saksonii dolnej do południowo-wschodniej. Wechselburg i Freiberg stały się raptem najwybitniejszą widownią działalności rzeźbiarskiej.

Tam to powstały dzieła najwybitniejsze, jak rzeźby na kazalnicy (fig. 186) oraz ołtarz z postaciami proroków i wielką grupą Chrystusa na Krzyżu, wyciętą w drzewie. Mogą nam one służyć za dowód, że w Freibergu i Wechselburgu pracowały jedne i te same ręce, grupa bowiem freiberska z Chrystusem Ukrzyżowanym (obecnie w Zbiorze starożytności w Dreźnie) najwidoczniej jest bezpośrednią poprzedniczką grupy wechselburskiej, wykonanej przez tego samego autora. Wpływy tej szkoły sięgały aż po Halberstadt (płaskorzeźby: Chrystus, Matka B., Apostołów na stallach presbiteryum i gru-



Fig. 192 Pycha. Z Hortus deliciarum Herrady v. Landsberg.

pa z Chrystusem Ukrzyżowanym — w kościele Panny Maryi), a nawet po Wezerę. A może też było odwrotnie; może miejscowości wymienione dały jej początek?

W tych wszystkich utworach jasności myślowej odpowiadają kształty pełne życia. Obrazy kazalnicy wechselburskiej przedstawiają Chrystusa, siedzącego na tronie, w połączeniu, na sposób dawny, ze scenami jego śmierci męczeńskiej. Są one utrzymane w silnej wypukłorzeźbie i równie, jak inne płaskorzeźby mają pozłotę i zabarwienie. W grupie wechselburskiej krew Chrystusa spływa do kielicha, który podstawia postać jakaś męska, leżąca u stóp krzyża. Matka Boska i Ś-ty Jan stoją na ciałach ukoronowanych

postaci judaizmu i poganizmu. — Bogata kompozycja Furty Złotej, prowadzącej do południowej części nawy poprzecznej w tumie freiberskim, również nas nie wprowadza do ciemnych i niezrozumiałych zakątków wyobraźni artysty. Tympanon przedstawia hołd trzech królów (fig. 187); figury mniejsze w zagłębieniach łuków wyobrażają dzień ostatni i raj; ośm zaś figur, umieszczonych między bogato ozdobionymi kolumnami na ścianach bocznych portalu, są upostaciowaniem symboli weselnych zaślubienia Kościoła przez Chrystusa (fig. 188). Grupa Chrystusa ukrzyżowanego przyciąga wzrok nasz

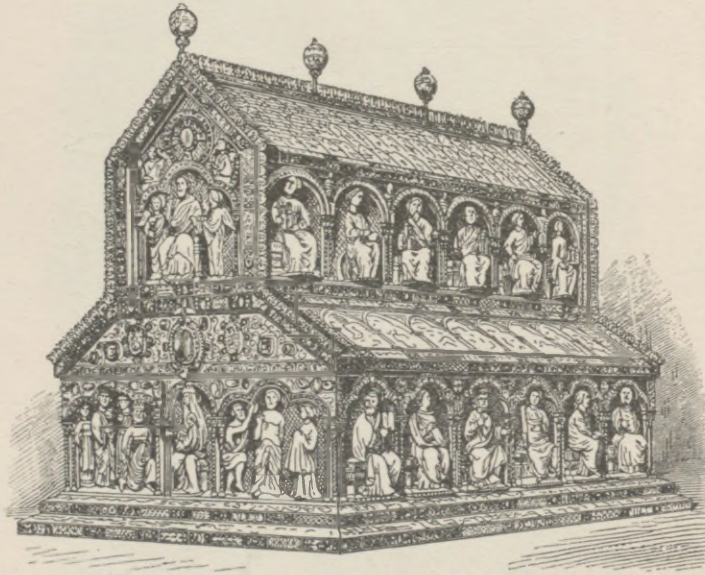


Fig. 193. Szkatułka Trzech Królów w tumie Kolonii.

wyrazem bólu głębokiego i szczegółami, zdradzającymi pilną obserwację natury (żyły na rękach), Złota Furta zaś nęci oczy widzą płynnością układu draperyi, miłą okrągłością głów i starannością wykonania.

Jeszcze większą ścisłość obserwacji natury ujawniają rzeźby tumu w Bambergu, należące do pierwszej połowy w. 13. Apostołowie na stallach presbiteryum, wyobrażeni w chwili rozmowy ożywionej, są budowy silnej i pełni indywidualności w rysach twarzy. Adam i Ewa na portalu ściany południowej presbiteryum zdradzają sumienne studium ciała nagiego i surowe wprawdzie, lecz świeże poczucie piękna (fig. 189). Artysta podejmuje nawet tak trudne zadanie, jak posąg konny i wywiązuje się zeń dość szczęśliwie. Jakkolwiek bowiem posąg Konrada III, znajdujący się na jednym

z filarów (fig. 190), nie jest zupełnie udatny, głową końską dowodzi dążenia artysty do oddania prawdy.

Zakończenie łańcucha rozwojowego stanowią posągi książąt, stojące parami (mężczyzna i kobieta) w tumie Raumburgu (fig. 191). Pokrewne rzeźbom bamberskim i prawdopodobnie wykonane przez artystów tej samej szkoły, odznaczają się jeszcze większą miękko-



Fig. 194. Passya. Obraz emaljowany. Klosterneuburg.

cią kształtów, większem życiem, starannością wykonania oraz różnorodnością ruchów. Postaci męskie ożywiają jakieś uczucia głębsze, nie tęskne atoli i nie zniewieściałe; wyraz kobiet jest pełen łagodności i wdzięku; nie są to jednak istoty słabe, potrzebujące pomocy, czy opieki. Obok ciepła uczucia i naturalności postaci te owiewa technienie siły i ducha wzniosłego, którego z zalem nie znajdujemy w utworach epoki późniejszej.

Żal ten staje się tem większy, jeśli zważymy, że ów polot artystyczny w drugiej połowie w. 12 nie tylko objął przestrzeń szersze,

lecz zjawiał się i w innych gałęziach sztuki: dekoracyjnej i stosowanej do rzemiosł. Nawet prace dyletanckie, jak Hortus deliciarum, będący rodzajem encyklopedyi wiadomości potrzebnych dla zakonnic, napisany przez przełożoną klasztoru, Herradę z Landspergu, jasno dowodzi, o ile fantazyja wyzwoliła się z schematyczności, zyskując na poczuciu naturalności i życia (fig. 192).

Okres ten w zakresie rękodzielnictwa okazuje się jeszcze świetniejszym niż w malarstwie miniaturowem. Zdobyte doświadczenia technicznego oddało potężniejącym siłom artystycznym usługi oczy-



Fig. 195. Chrzcielnica w Koś. Św. Bartłomieja w Leodyum.

wicie wielkie, pozwalając na oddanie kształtów odpowiednich potrzebie przedmiotu lub upodobaniu artysty. Szkatułka z Trzema Królami w Kolonii (fig. 193), relikwiarze w Akwizgranie, przede wszystkim zaś pokrycie ołtarza w klasztorze Neuburgu, wykonane w r. 1181 przez Mikołaja z Verdun, oraz 51 płyt emaliowanych, (fig. 194) przedstawiających sceny ze Starego i Nowego Testamentu, nie mają sobie nic równego w okresie następnym.

Rozwój sztuki w krajach innych, z tej strony Alp, kroczy temi samymi drogami, w pewnych jednakże gałęziach odbywa je szybciej. Chrzcielnica spiżowa w kościele Ś. Bartłomieja w Leodyum,

odlana przez jakiegoś majstra z Dinant w r. 1112 (fig. 195), pod względem zarówno technicznym, jak i artystycznym przewyższa współczesne wyroby metalowe niemieckie, nie ustępując nadto miejsca wielu utworom późniejszym, jak np. chrzcielnicy tuma hildesheimskiego, pochodzącej z początków w. 13. Starsze dzieła sztuki południowo-francuskiej również przewyższają utwory współczesne innych krajów. Obecnie nie jesteśmy jeszcze pewni, czy tradycje starochrześcijańskie panowały w okresie karolińskim we Francji tak samo, jak w Niemczech. Jest to jednak prawdopodobne i jeśli malowidła ściennie w St. Loup de Naud pod Provins istotnie pocho-

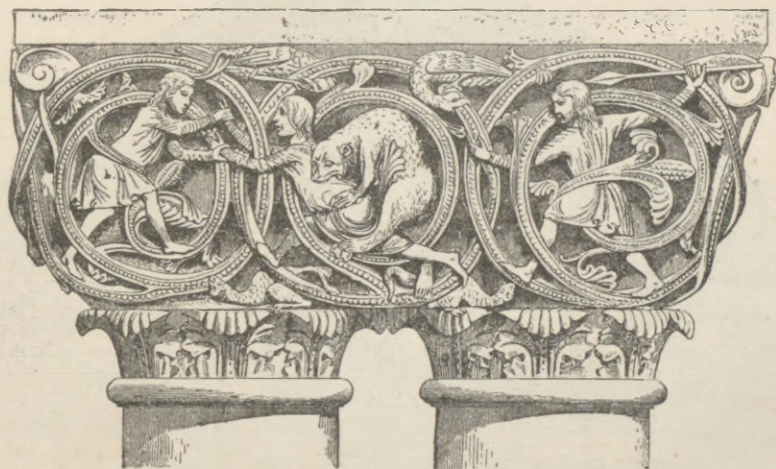


Fig. 196. Kapitel historyczny. Tuluz. Muzeum.

dzą z w. 10, to cechy ich, przypominające staro-chrześcijańskie mozaiki, pytanie to rozwiązują. W południowych prowincjach Francji, obficie usłanych zabytkami starożytnymi, gdzie tradycje dawne przechowały się w zwyczajach i upodobaniach mieszkańców, spuścizna artystyczna nie uległa przeobrażeniu raptownemu. Wesołe uczucie rozkoszy życia wcześniej się objawiało nietylko w kwiecistych utworach poezji, lecz także w przepychu wyrobów rękodzielniczych (emalie z Limouse) i w obrazach; tem się tłumaczy istnienie bogatych ozdób plastycznych na tamtejszych dziełach architektury. Dziedzictwem czasów rzymskich stał się zwyczaj ozdabiania kapiteli obrazami figuralnymi. „Historycznym“ tym kapitelem Moissac, St. Sernin w Tuluzie (fig. 196) jest trochę za ciasno wobec niewielkiej przestrzeni, jaką zajmują, i wymuszonej ich formy. Okrągłość kapiteli sprawia, iż tło obrazów musi ustępować głębiej, nie pozwalając na naturalność ugrupowania. Na portalach kościel-

nych rzeźba mogła się rozwinąć o wiele swobodniej. Zdaje się, iż powstały tu dość wczesnie pewne przepisy dla treści i układu obrazów, najsłynniejsze bowiem rzeźby portretowe z pierwszej połowy w. 12 zdradzają silne powinowactwo. Pole łuku wypełnia Chrystus, siedzący na tronie, jako sędzia świata, otoczony zwierzętami, symbolizującymi ewangelistów (fig. 197); niżej — na prostych słupach drzwi — siedzi dwunastu apostołów. Całą frontową ścianę, przylegającą do portala, zdobią ornamentacje plastyczne. Kolumny, występujące ze ścian, dźwigają belkowanie na wysokości jednakowej ze



Fig. 197. Pole łukowe z Koś. Św. Trojśma w Arles.

słupami drzwi, na jednej połowie których widzimy raj i łono Abrahama, na drugiej — pochód do piekła skrępowanych potępieńców. Między kolumnami stoją posągi Świętych. Nie mają one jednak żadnego większego znaczenia historycznego, dalszy bowiem rozwój sztuki odbywa się na północy Francji i niezależnie od prowincji południowych, gdzie działalność artystyczna z początkiem w. 13 upada.

Rzeźby prowansalskie, jakkolwiek nie posiadają życia, pod względem kształtów są ogólnie udatne; o wiele żywsze i rozmaitsze w wyrazie są utwory artystów burgundzkich. Portal opactwa w Vecelay również wyobraża sąd ostateczny; niektóre postaci apostołów wprost zdumiewają grą twarzy pełną życia. W traktowaniu atoli odzieży i w zanadto długich głowach męskich czuć brak subtelniejszego poczucia plastyczności, razi również natłok zbytni

w ugrupowaniu, oraz ów silnie zaznaczony charakter pouczający, łatwo zrozumiały ze względu na bezpośredni stosunek, jaki łączy tę prowincję z klasztorem Cluny. Tak burgundzkie, jak i południowo-francuskie rzeźby stanowią przejście do dzieł, któremi od r. 1160 zaczęto zdobić katedry gotyckie we Francji północnej. Poczucie plastyczności zwróciło się tu w innym kierunku i, opierając się na naturze, dążyło do stworzenia kształtów, poddanych zasadom surowej prawidłowości. Ścisłość stosunku rzeźby do architektury nie jest tu jedynie powierzchowną, lecz opiera się na powinowactwie wewnętrznym, wynikającym z zarodków wspólnych; oddawna zaś przyjęty zwyczaj ozdabiania rzeźbą zewnętrznych ścian kościoła przyczynił się oczywiście znacznie do owego stosunku. W ten to sposób rzeźba i kamieniarstwo znalazły dla rozwoju swego grunt już zupełnie gotowy.

## 2 Sztuka na Północy w późnych wiekach średnich.

### a. Styl gotycki w architekturze.

Ukształtowanie i silna budowa sklepień były celem, na który oddawna i stale zwracano uwagę. Uwieńczenie dążeń w tym kierunku i ujęcie rezultatów ich w pewien określony system doprowadziło do wytworzenia w budownictwie typu, który dziś rozróżniamy pod ogólnie przyjętą, choć nie przez się nie mówiącą, nazwą stylu

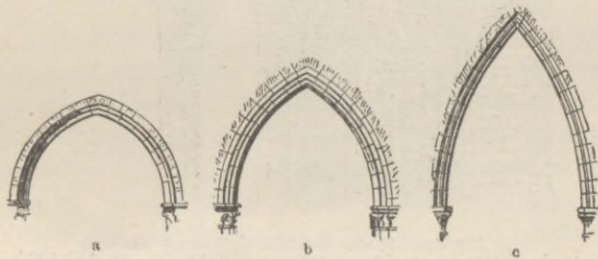


Fig. 198. Kształty łuków ostrych.

„gotyckiego“. Dopóki stawiano kościoły niewielkie, lub rozszerzano tylko dawne, nie odczuwano potrzeby szukania konstrukcji innej, niż ta, jaką posiadano; gdy jednak potęga i wielkość miast wzrosła, mieszczaństwo zapragnęło wyrazu dla powagi swego stanowiska i bogactwa, wyrazu, wypowiedzającego się w budowlach, przede wszystkim zaś w kościołach, o rozmiarach, odpowiadających zna-

czeniu miast z ludnością liczną. Już w czasach panowania stylu romańskiego budowniczych ożywiało pragnienie dalszego rozwinięcia sklepienia krzyżowego, podniesienia jego wytrzymałości i możliwego ograniczenia ogromu ścian i filarów, na których się takowe wznosiło. Dzięki temu wnętrze zyskało na świetle i przestrzeni.

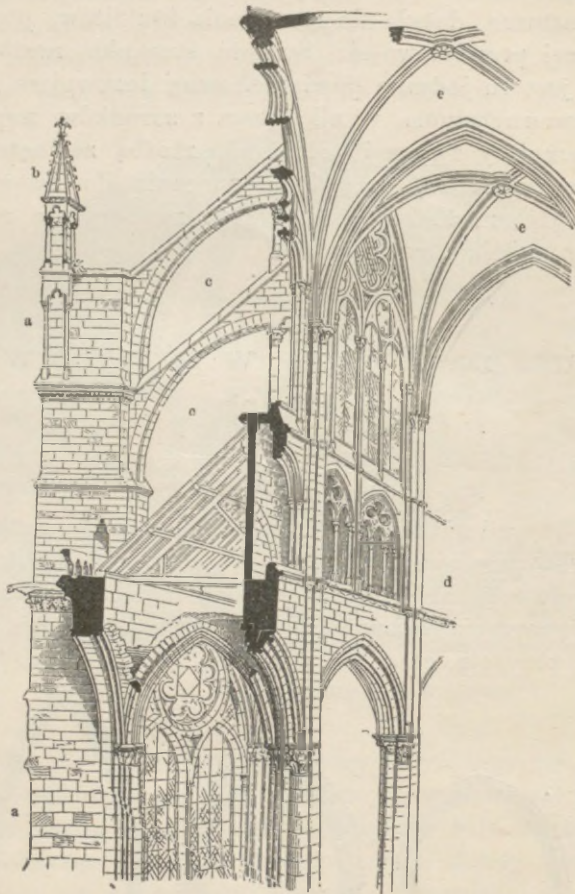


Fig. 199. System gotycki. (Katedra w Amiens).  
aa. Skarp. b. Wiożyczka. cc. Łuki skarpowe. d. Tryforium. ee. Sklepienie krzyżowe.

Pierwszy krok, jaki w tym względzie zrobiono, polegał, jakśmy to już wspomnieli wyżej, na pokryciu części głównych wydłużonych, przez co filary arkadowe stały się zbyt ciężkimi. Przez części wąskie jarzma sklepieniowego przeprowadzono łuk eliptyczny, przecinając szczyt sklepienia w skrzyżowaniu się łuków przekątnych, lub też skierowywano kaptury sklepień ku sklepieniu środkowemu w ten sposób, że nawy boczne, węższe, były niższe od łuków, otwierających

się na nawę środkową. Środek ku zapewnieniu wytrzymałości sklepienia znaleziono w „żebrach“, tworzących ramę silną dla kapturów sklepienia, i w miejscu skrzyżowania się połączonych t. zw. „klu-  
czem“. Przez wprowadzenie żeber zrodziła się konieczność budowania całego sklepienia z kamienia ciosanego i z zastosowaniem zasad kamieniarskich; teraz przeto znaleziono się w możności nadania murom kapturów grubości mniejszej, używając przytem materiału dowolnego, lekkiego nawet i łomkiego. Jak sklepienia beczkowe

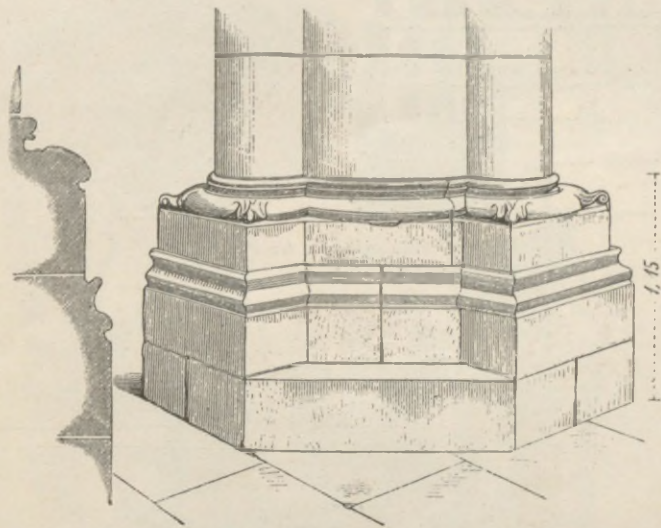


Fig. 200. Baza wczesna gotycka filara w katedrze w Rheims.

w czasach romańskich późniejszych, tak i wszystkie łuki sklepienia krzyżowego i samo sklepienie otrzymały lekkie śpiczaste zakończenie. Od tego stanu rozwoju architektury do zrozumienia całej koryzyci konstrukcyjnej łuku śpiczastego był już tylko krok jeden. Strona słaba sklepienia krzyżowego, ukształtowanego prawidłowo, polega na tem, że odporność jego na ciężar zmniejsza się ku jego szczytowi w tym samym stosunku, w jakim się zwiększa rozwartość brzegów kapturów od góry ku dołowi i w jakim znajduje się nacisk masy jego murów na boki; wymagał on bowiem podpór silnych, a więc filarów ciężkich i objętości wielkiej. Wadzie tej zaradzono, wprowadzając do konstrukcyi łuk śpiczasty i rozkładając ciężar sklepienia nawy środkowej na *skarpy* i *łuki skarpowe* przeprowadzone zewnątrz ponad dachami naw bocznych.

Rysunek łuku śpiczastego tworzy trójkąt z bokami sferycznymi, będącymi segmentami dwóch równych przecinających się kół.

Jeśli promienie kół obydwóch są równe odległości ich środków, wówczas trójkąt łuku śpiczastego jest równoramienny (b), jeśli są dłuższe, łuk będzie bardziej śpiczasty (c), krótsze tworzą łuk wię-

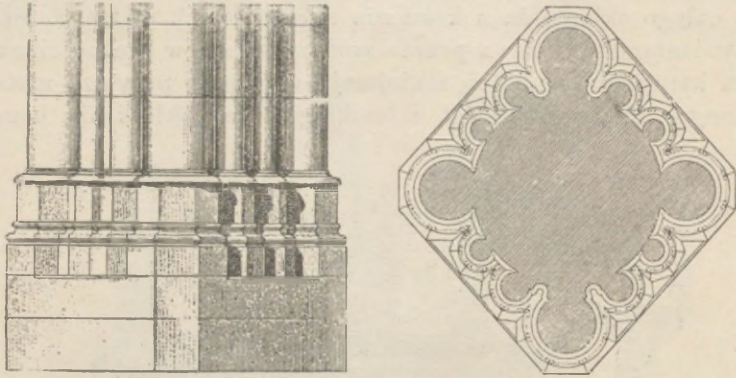


Fig. 201. Filar złożony z tumu w Kolonii.

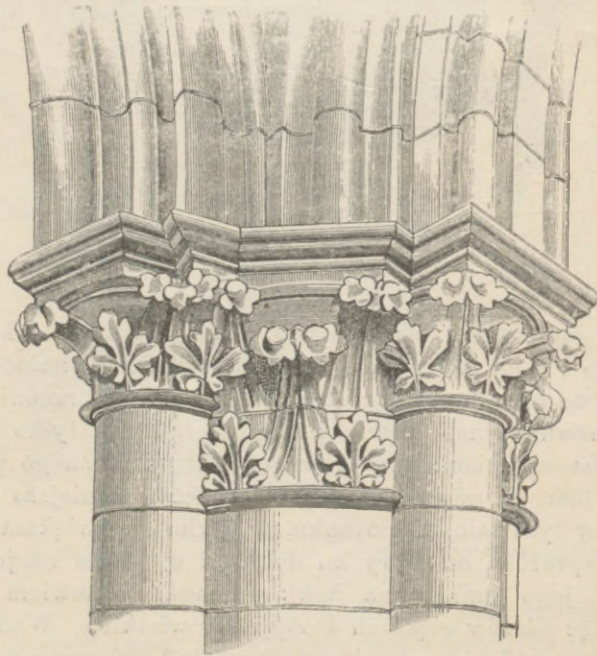


Fig. 202 Kapitel dorycki wczesny z katedry w Amiens.

cej rozwarty (a) (fig. 198). Im spadzistsze są ramiona łuku, t. j. im silniej się zbliżają do pionu, tem silniejsze stanowią oparcie dla sklepienia i tem mniejsze będzie, oczywiście, rozpięcie sklepienia. Zet-

knięcie się żeber poprzecznych z żebrami przekątnymi pod kątem ostrym zapewnia sklepieniu równowagę, dzięki czemu część jego wierzchnia zyskuje na wytrzymałości.

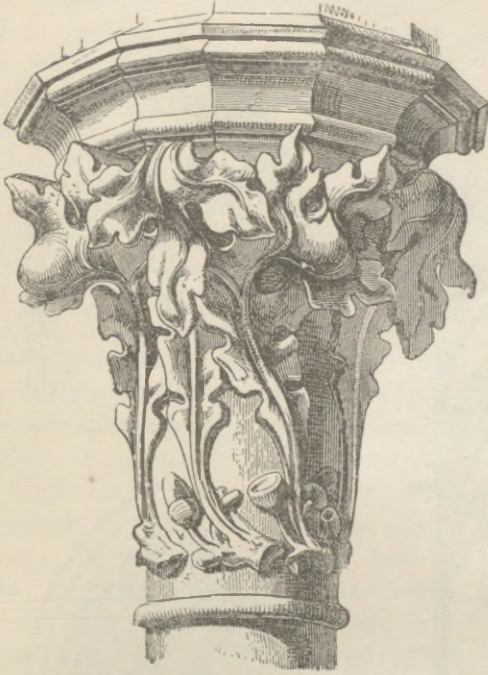


Fig. 203. Kapitel gotycki późny  
(Kos. Maryi P. w Esslingen).

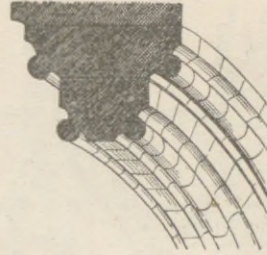


Fig. 204. Profil łuku gotyckiego.  
(Notre-Dame w Paryżu).

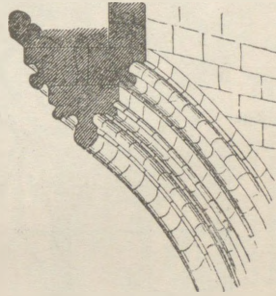


Fig. 205. Profil łuku gotyckiego.  
(Katedra w Nevers).

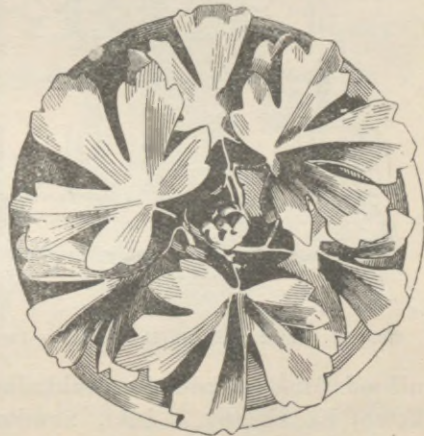
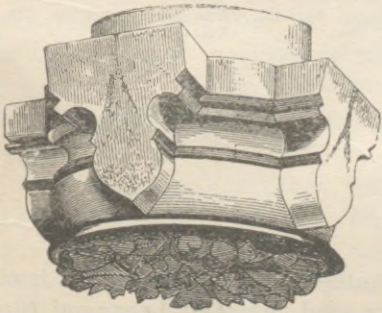


Fig. 206. Konstrukcja klucza gotyckiego. Fig. 207. Klucz gotycki widziany z dołu (St. Chapelle)

Istoty konstrukcyi gotyckiej nie stanowi łuk ostry, ten bowiem, jakśmy to widzieli, zdarza się często i w architekturze ro-

mańskiej, stwarza ją zaś połączenie sklepienia ostrego z całym systemem, pewnym i uzasadnionym, którego zadaniem jest oprzeć pokrycie budynku tylko na filarach, mury zaś, obejmujące go, uwol-

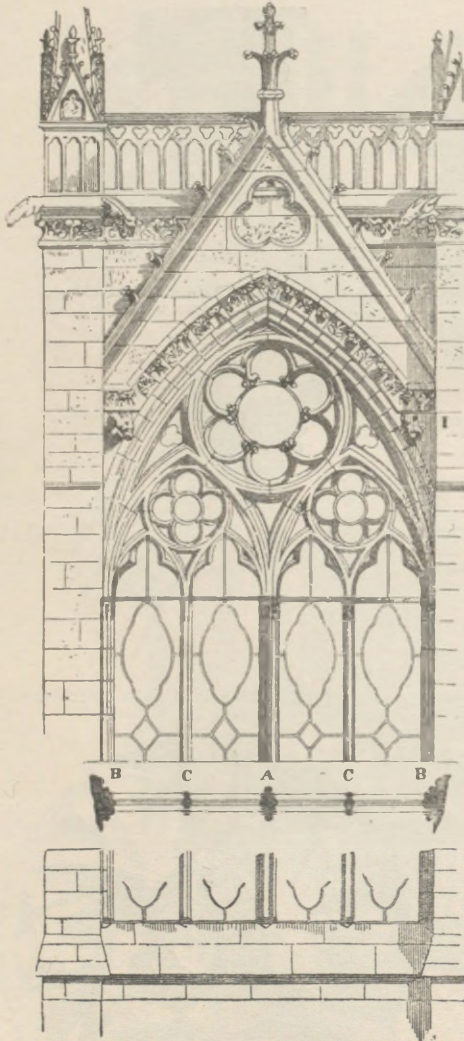


Fig. 208. Okno z rozetami. (St. Chapelle w Paryżu),

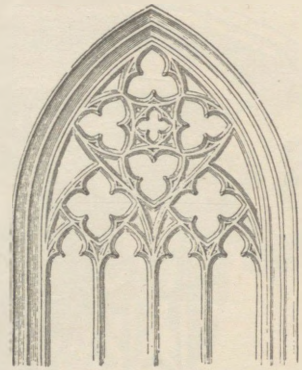


Fig. 209. Budowa gotycka okna.

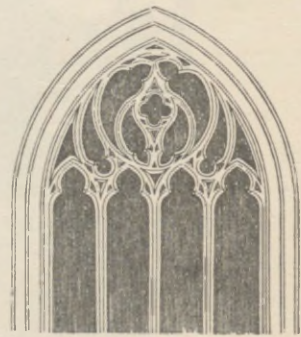


Fig. 210. Okno gotyckie z t. zw. „Pęcherzami rybiemi.”



Fig. 211. Przyłucze

nić od funkcji podpór, rozkładając ciśnienie sklepienia nawy środkowej na skarpy i łuki, zbudowane ponad nawami bocznymi (fig. 199). Żebra, skarpy i ich łuki, oraz filary, podtrzymujące sklepienie, stanowią silny szkielet budynku, nie mury, lecz one to właśnie utrzymują go i wspierają. Różnica między częściami konstrukcyjnymi a temi, które jedynie rozczłonkują przestrzeń, zaznacza

się tu silniej; ściany między filarami i kaptury między żebrami uważać należy tylko za mur, wypełniający przestrzeń daną. Styl gotycki nadaje budynkowi charakter bardziej rozczłonkowany, uwypatniając go w śmiałych podziałach ścian, w rozkładzie okien i w wyborze ornamentów, które zawsze stanowią silne, powiązane ramy, wypełnione lekkimi, łamiąciami się ozdobami.

Styl gotycki oczywiście nie powstał odrazu w formie skończonej; nie stworzyła go bowiem fantazja jednego wyłącznie artysty. Studyjąc go bliżej, możemy stwierdzić rozmaite stopnie jego rozwoju oraz rozwój części poszczególnych. Pomijając pierwsze studia stylu gotyckiego, istotę jego cechują następujące szczegóły charakterystyczne. Absyda nie przylega tu już do korpusu kościoła w postaci półcylicydrycznej z przykryciem półkopolowem, lecz ma kształt wieloboczny, pokrywa ją zaś ciąg dalszy sklepienia nawy środkowej. Nawy boczne w swem przedłużeniu obiegają presbiterium, tworząc szereg kaplic. Zastosowanie jednego i tego samego systemu sklepienia w nawie i presbiterium stworzyło większą jednolitość i przyczyniło się do wywołania silniejszego zagłębienia perspektywicznego.

Kolumny i ciężkie, jednolite filary ustępują. Zjawia się filar gotycki, którego kształty tłumaczą same przez się jego stosunek do żeber sklepieniowych. Dość jest spojrzeć na cokół, aby widzieć, że forma jego jest złożona (fig. 200). Z trzona cylindrycznego występują kolumny w  $\frac{3}{4}$  lub w  $\frac{1}{2}$  swej grubości; trzon ten jest jeszcze

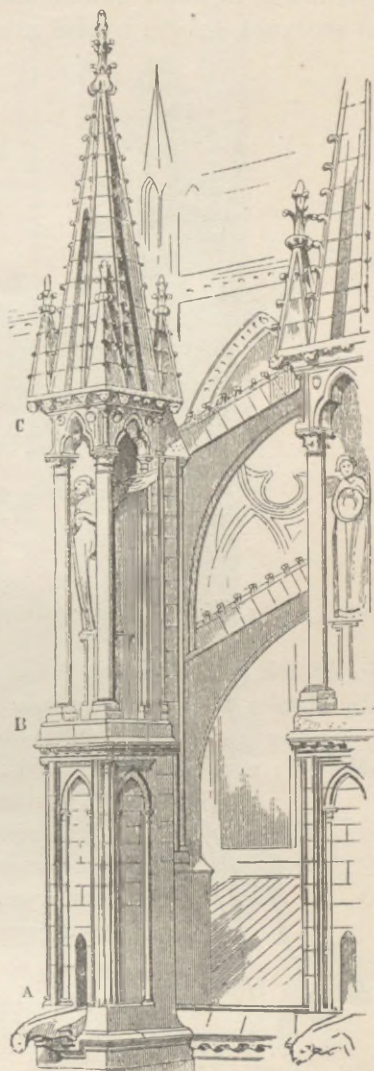


Fig. 212. Skarpa katedry w Rheims.  
A. Wodorzyg. B—C. Baldachim. C—D. Wieżycy z czterema wieżyczkami.

początkowo widoczny, później atoli pochłaniają go zagłębienia holkielowe, oddzielające owe kolumny i zamieniające je w istotne, pełne żywości podpory sklepienia (fig. 202). Ponieważ między owymi trzechwiciowymi kolumnami i półkolumnami a sklepieniem zachodzi stosunek ścisły, przeto noszą one nazwę podźebrzy i odpowied-

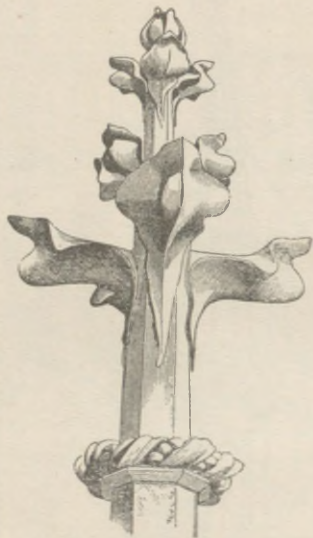


Fig. 213. Kwiaton.

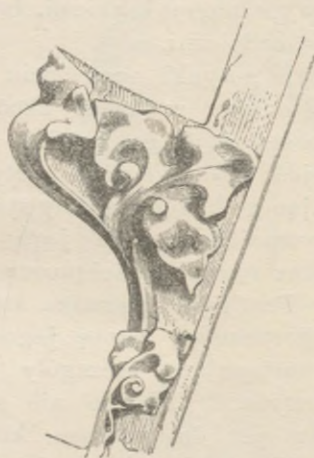


Fig. 215. Czolganka późno-gotycka.

nie do ich grubości odróżniamy między nimi *stare* i *młode*. Kapitele filarów i podźebrzy nie posiadają tego samego znaczenia, co w dawnych kolumnach, o bezpośrednim bowiem obarczeniu ich belkami i murami nie może tu być mowy. Kapitel podźebrza pokrywa ornament liściasty tak rzadki, że tło po za nim jest widoczne. Motyw liści, zaczerpnięty z roślin miejscowych, początkowo bywa traktowany naturalistycznie; dopiero w czasach gotyku późnego otrzymuje kształty załamujące się ostro.

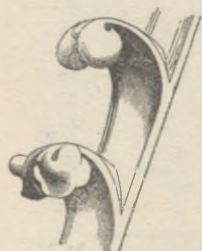


Fig. 214. Czolganki.

Dążenie do osłabienia wrażenia ogromu mas ogólnych i silniejszego rozwoju części poszczególnych, jakie się ujawnia w ukształtowaniu trzona, widocznym jest również w profilowaniu łuków i żeber. Profil łuku przybiera kształt serca z zakończeniem niemal śpiczastym, przez ostre zaś rozczłonkowanie i głębokie holkielie nabiera jeszcze więcej wyrazu (fig. 204 i 205).

Poszczególne te części w całości dają obraz następujący. Przewszystkiem więc filary z owymi rozmaitemi lizenami: podczas gdy jedno z półkolumn, ustawionych na osiach przecięcia poziomego fi-

larów, dźwigają arkady, drugie wspierają sklepienie nawy bocznej; od strony zaś nawy środkowej występują półkolumny, które stanowią oparcie dla żeber sklepienia nawy głównej, związanych klu-

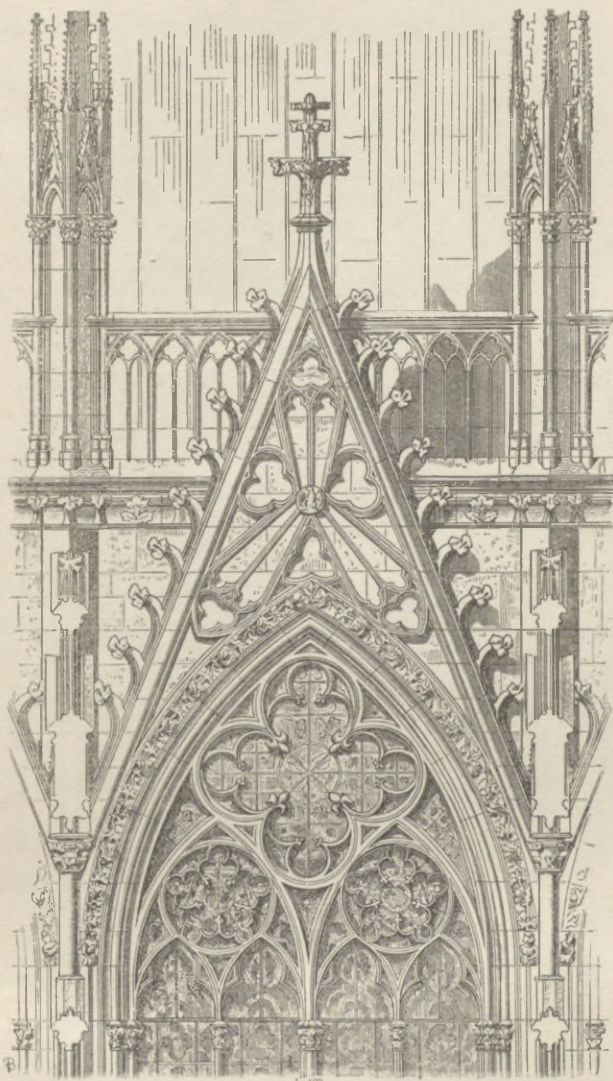


Fig. 216. Okno rozetowe z katedry Kolońskiej.

czem (fig. 207 i 208). Ponad łukami arkad wznosi się *triforium*, kurytarz wąski, umieszczony w grubości murów, otwarty na nawę główną szeregiem łuków, od strony zaś tylnej, w czasach później-

szych, opatrzone oknami (fig. 200 d). Pozostałą część ścian nawy środkowej wypełniają podziały okien. Okna, połączone w grupy,



Fig. 217. Portal z kościoła w Thann

znane już były w późnym stylu romańskim. filary atoli, przedzielające, je, były jednolite, wklęsłości zaś łuków mało urozmaicone. Za-

daniem więc gotyku stało się: okna wielkie rozczłonkować i płaszczyny ich, martwe monotonią, ożywić, zachowując przytem jed-

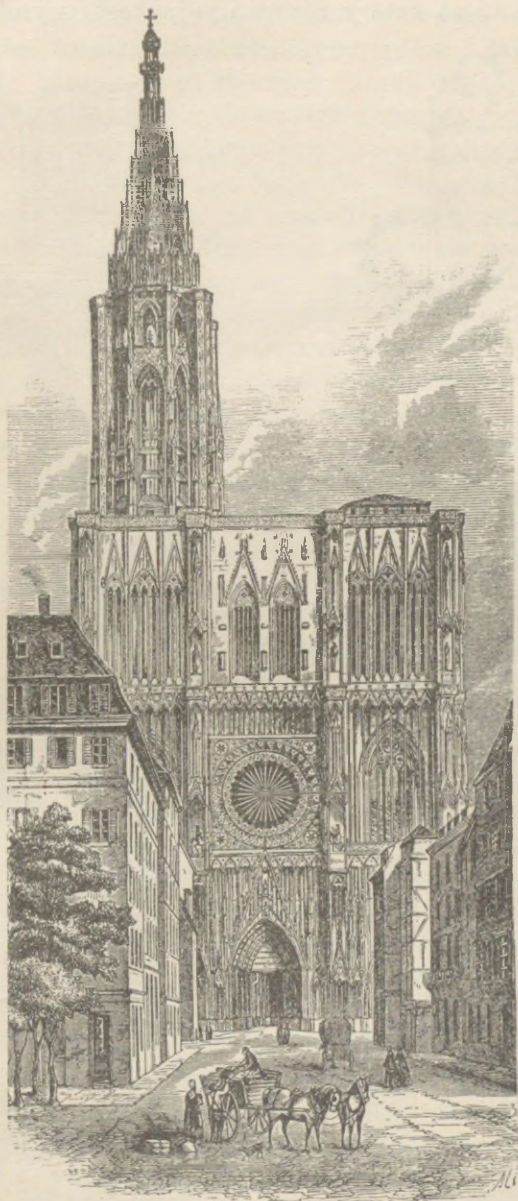


Fig. 218. Katedra w Strassburgu.

nolitość grup. W tym celu na podstawie okna, w obrębie ogólnie zamykającego się łuku, zaczęto stawiać słupki prostopadłe, połączo-

ne łukami ostrymi (fig. 208). Liczba tych słupków i ich grubość bywa rozmaita. Najczęściej trzymano się tu szyku następującego. Rozdzielano okno na cztery równe i jednakowo wysokie części; każ-

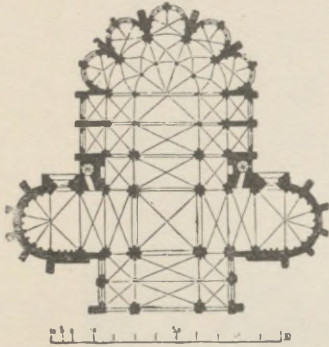


Fig. 219. Plan poziomy katedry w Noyon.

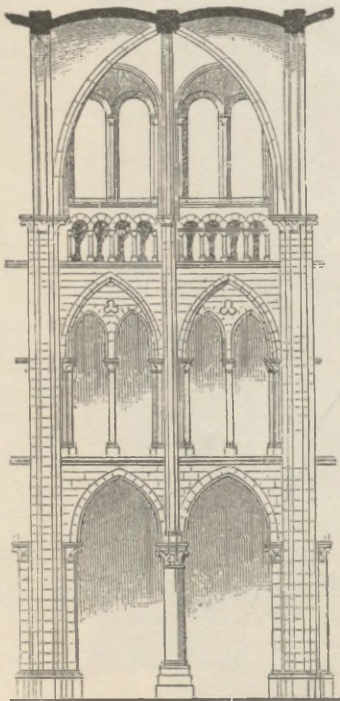


Fig. 220. Katedra w Noyon. Fragment nawy podłużnej.

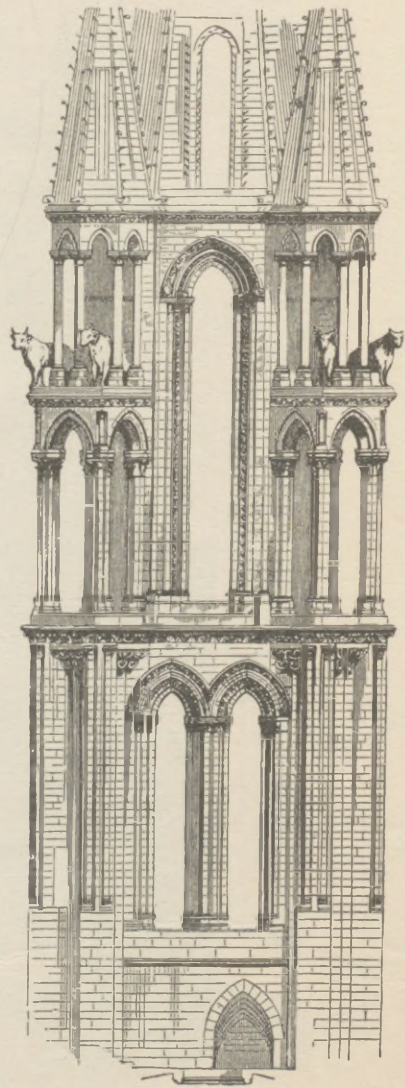


Fig. 221. Układ wieży z katedry w Laon.

dą parę obejmowano łukiem wspólnym i wreszcie obiedwie pary zamknięto w jeden łuk ogólny. Pomędzy bokami wewnętrznymi łu-

ków większych i zewnętrznyymi mniejszych wpisywano koła, które dzielono na pewną ilość łączących się z sobą segmentów (fig. 208). Odpowiednio do ich ilości, przybiera w swym stopniowym rozwoju początkowo kształt liścia koniczyny, później figur, przypominających języki płomieni, a zwanych pęcherzami rybiemi (fig. 210), koła te mogą się składać z trzech lub czterech części. Dążenie takie, zasadzające się na rozbiciu przestrzeni większych na pewną ilość mniejszych i stworzeniu szkieletu silnego, wypełnionego szczegółami drobnymi, zasługuje na uznanie najwyższe. Skutkiem tego ściany, w których się znajdują okna, otrzymały podziały nadzwyczaj wytworne, zestawienie bowiem płaszczyzn czworobocznych wewnętrznych z łukami ostrymi i szczegółów wewnętrznych kół, t. zw. *przyłucz* (fig. 211) z ich obramieniem stwarza rozmaitość wielką; zwykle łuki ostre zmieniają się w łuki o rysunku liścia koniczyny, kolistość zaś ożywia się przerwami spiczastymi.

Arkady, tryforia i okna szykują się w kościele gotyckim jedne nad drugimi, przeplatając się wzajemnie. Istotę budowy zewnętrznej stanowią skarpy. Łuki skarpowe po za tem, że są łukami, pośredniczącymi w przenoszeniu ciśnienia sklepień na skarpy, dźwigają na sobie jeszcze pewną masę muru, zakończonego powierzchnią ukośną, zwykle złamaną. Mur ten wzmacnia odporność łuku i jednocześnie rynną, wpuszczoną weń, odprowadza wodę deszczową do daleko wysuniętych *wodorzygów* (porów. fig. 199). Skarpa odsadzkami zwięza się stopniowo ku górze, od dołu zaś odpowiednio do swego przeznaczenia jest silna; wierzchołek jej zdobi wieżyczka spiczasto zakończona. Odróżniamy w niej część dolną, czworoboczną i górną, kształtem zbliżoną do piramidy. Górna połowa części dolnej, przy ukształtowaniu bogatszem, przybiera postać baldachimu (fig. 212). Wieżyczki bywają również używane, jako części koronujące, na galerijkach, obiegających dachy. Ukośne kanty daszków wieżyczek zdobią czołganki i kolanka; powtarzają się one także na ich płaszczyznach trójkątnych; na wierzchołku daszka wyrasta *kwiaton* (fig. 213). Unikanie koła zwyczajnego i długich ukośnych linii w gotyku uważać można niemal za regułę. Czołganki przeto wyskakują na całej długości boków każdego trójkąta, zwłaszcza zaś na tych, które tworzą ściany szczytowe i jakie się wznoszą nad portalami i oknami, mając płaszczyznę wewnętrzną wypełnioną murem zwykłym, zakończenie z kwiatonów (fig. 216 i 208).

Podczas gdy szkielet konstrukcyi kościoła gotyckiego, widzanego z profilu, jest prawie zupełnie pusty, front gromadzi w sobie wszystkie ozdoby, na jakie stać było budowniczego. Dolną część ożywiają zwykle trzy potężne portale. W półokrągłych wgłębie-

niach ukośnie ściętych boków portali stoją posągi; wypełniają one również i pole szczytowe portalu oraz wgłębienie łuku, a także, ustawione rzędami, zdobią galeryę ponad portalem (fig. 217). Pod względem ozdób z portalami współzawodniczą okna frontowe. Ponad środkowym przeto portalem widzimy bądź okno koliste, robiące

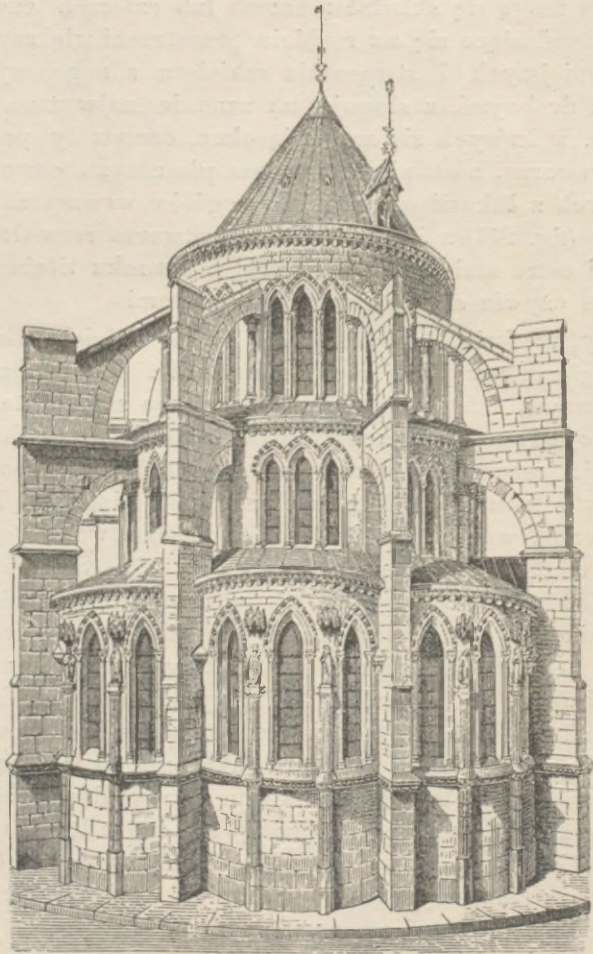


Fig 222. Notre Dame w Chalons. Absyda.

wrażenie rozety, inaczej różycowe, bądź olbrzymie ostrołukowe. Zakończenie frontu stanowią wieże, stosowane dwojako: gdy wieża jest jedna, wznosi się ona pośrodku frontu i panuje nad nim; gdy są dwie, zamykają front z obydwóch boków (fig. 218, 223). Ponieważ wieżami i fasadą, podobną do frontowej, zaczęto również ozdabiać

ramiona nawy poprzecznej, czworobok zaś, powstający ze skrzyżowania się naw posiadał także wieżę, powstała więc formalna grupa wież, o której przy ocenie zadań stylu gotyckiego zapominać nie należy, pomimo że w żadnym dziele nie doprowadzono jej formy

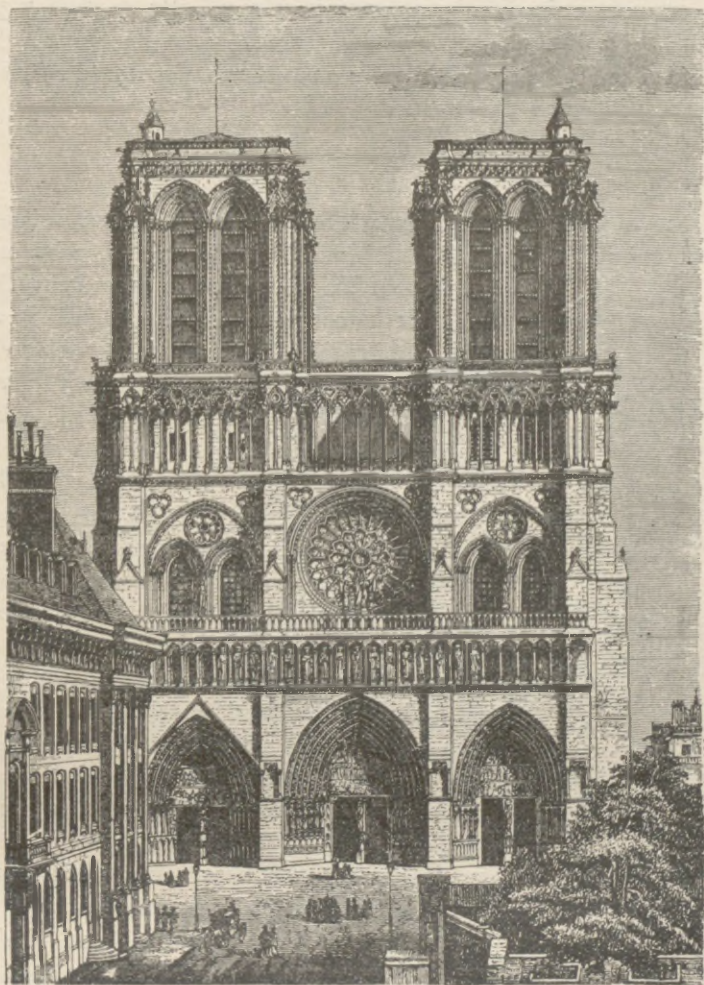


Fig. 223. Notre-Dame w Paryżu.

skończonej. Wieża gotycka w zasadzie przedstawia się tak: część dolna jest czworoboczna, podparta skarpami; wyżej czworobok przechodzi w ośmiobok, na którym wznosi się zakończenie, którego wierzchołek zdobi kwiaton.

O ile architekturze zewnętrznej nadają okazałość ozdoby plastyczne, o tyle do podniesienia wdzięku wnętrza przyczynia się malarstwo. Kościół gotycki nie może się obejść bez okien malowanych. Wywołują one przedewszystkiem nastrój właściwy, łagodząc kontrasty, wywoływane przez zestawienie ciemnych mas murów kamiennych z przestrzeniami oświetlonymi silnie. Po za tem z pomocą malarstwa podniesiono wyrazistość części poszczególnych, jak np. kapiteli, żeber i t. p., polichromią zastąpiono również zwyczaj dawny pokrywania ścian dywanami.

Historia architektury gotyckiej wprowadza nas najpierw na królewski grunt *Francji Północnej*, do Isle de France i prowincyi jej przyległych. Tu się ześrodkowały wszystkie warunki tak natury zewnętrznej, jak i wewnętrznej, sprzyjające wczesnemu rozwojowi gotyku. Budowle burgundzkie pośredniczyły w udzielaniu znajomości systemu stawiania sklepień, przyjętego na południu i jednocześnie odkrywały jego słabe strony. Konstrukcyja sklepień krzyżowych, właściwa prowincyom północnym, była doskonałym zarodkiem rozwoju dalszego. Nadto przyczyniła się tu jeszcze i ta okoliczność, że rozkwit miast północno-francuskich przypadł właśnie na czasy panowania Filipa Augusta (1180 — 1123), powodując jednocześnie żywą działalność budowlaną. Podniecało to więc zarówno dumę panów, którzy pragnęli budować, szukając w tem chluby, jak i pomysłowość artystów: każdy pomysł nowy zwracał na siebie uwagę, był podchwytywany i rozwijany dalej. Konstrukcyja sklepienia gotyckiego najwcześniej została zastosowana w w. 11 w kościele opactwa *Marienvall* pod Crépy-en-Valois. Presbiterium tamtejsze posiada sklepienie krzyżowe o łukach ostrych i żebrach ciężkich. Właściwem przejściem do stylu gotyckiego są budowle w. 12. W katedrze przeto Royon spotykamy ramiona krzyża jeszcze zaokrąglone (fig. 220), filary zaś naw o kształtach rozmaitych; empory znajdują się obok tryforyów; okna mają łuki okrągłe; wszędzie tam widać wysiłek doprowadzenia do jednolitości i proporcyi właściwych różnych części budynku (fig. 220).

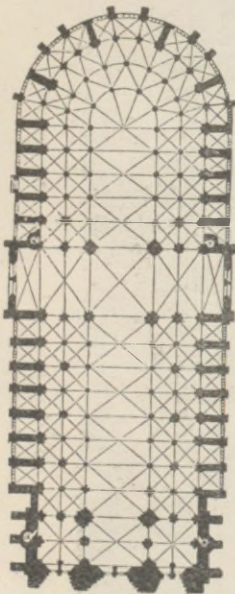


Fig. 224. Notre-Dame w Paryżu.

Presbiterium kościoła St. Remy

w Rheims górną część ścian swoich wspiera na kolumnach romańskich i pomimo, że konstrukcja jego (galerya i triforium, obejście z wieńcem kaplic, łuki skarpowe) należy już do stylu nowszego, w poszczególnych atoli kształtach należy jeszcze do okresu starszego. W presbiteryum kościoła Notre-Dame w Châlons (fig. 222) konstrukcja, np. system skarp, wykazuje rozwój większy, niż sztuka dekoracyjna, jak tego dowodzą pozbawione wszelkich ozdób skarpy i okna ostrołukowe. Wieża katedry w Laon (fig. 221), zbudowa-

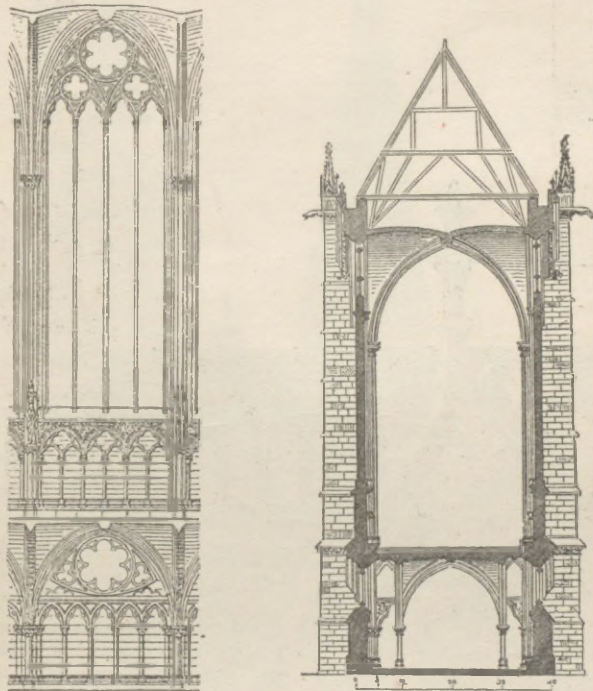


Fig. 225. St. Chapelle w Paryżu.  
a. Układ. b. Przekięcie poprzeczne.

na w ostatnich dziesiątkach lat w. 12, nie wyzbyła się jeszcze całkowicie reminiscencyi stylu romańskiego. Przejście z czworoboku w ośmiobok, stopniowe zwięzanie się, tabernakle w częściach górnych, jak również ugrupowanie wież, których miało być początkowo siedem, wskazują już na charakter gotycki. Panują tu atoli jeszcze linie poziome w odgraniczeniach pięter i czuć brak ozdób bogatych, właściwych w pełni rozwiniętemu stylowi gotyckiemu.

W okolicach Paryża z początkiem w. 12 powstaje silna działalność budowlana. Wkrótce po r. 1130 opat Suger odnawia odwieczny kościół z grobami królewskimi w St. Denis, stawiany

obecnie na przedzie wszystkich kościołów gotyckich we Francji. Niemniej uwagi godny kościół St. Germain-des-Près w Paryżu otrzymuje w r. 1163 nowe presbiteryum. W tymże roku położono kamień węgielny katedry paryskiej, Notre-Dame, na wyspie Sekwany. Budowa jej ciągnie się przez znaczną część wieku następnego, przyczem plan pierwotny dla części górnych uległ zmianie. Koś-

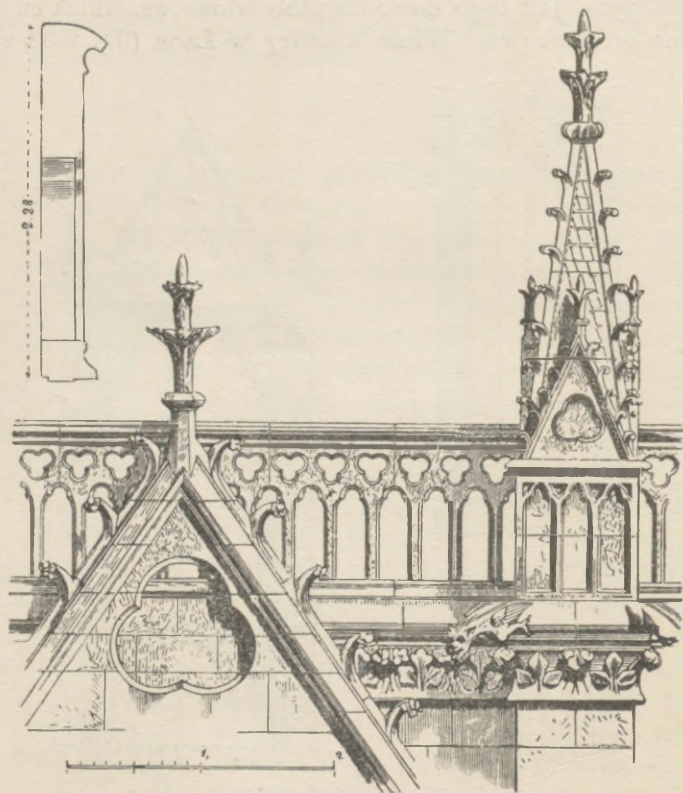


Fig. 226. Balustrada w St. Chapelle.

ciół ten (fig. 223, 224) jest pięcionawowy; plan taki przeprowadzono również i w presbiteryum. Grube, ściśle filary dźwigają ściany górne i żebra, ponad nawami bocznymi znajduje się empora; okna są rozczłonkowane skromnie. Spód frontu zajmują trzy portale bogate (restaurowane), ponad nimi ciągnie się galerya z posągami królów Izraela, wyżej pole środkowe wypełnia okno koliste, boczne zaś pola, znajdujące się na piętrze wież, zajmują okna ostrołukowe, po dwa z każdej strony, objęte łukiem wspólnym. Zamiast szczytu front od góry zamyka galerya. Okna koliste i przedzielanie części poszczególnych budynku liniami poziomymi są właściwością nawet

późniejszego gotyku francuskiego. Prawdziwym arcydziełem jest niewielka, niezmiernie wytworna w swym wewnętrznym urządzeniu, kaplica, znana pod nazwą *Sainte Chapelle*, w dziedzińcu Pałacu Sprawiedliwości, zbudowana za panowania Ludwika Świętego przez Pio-

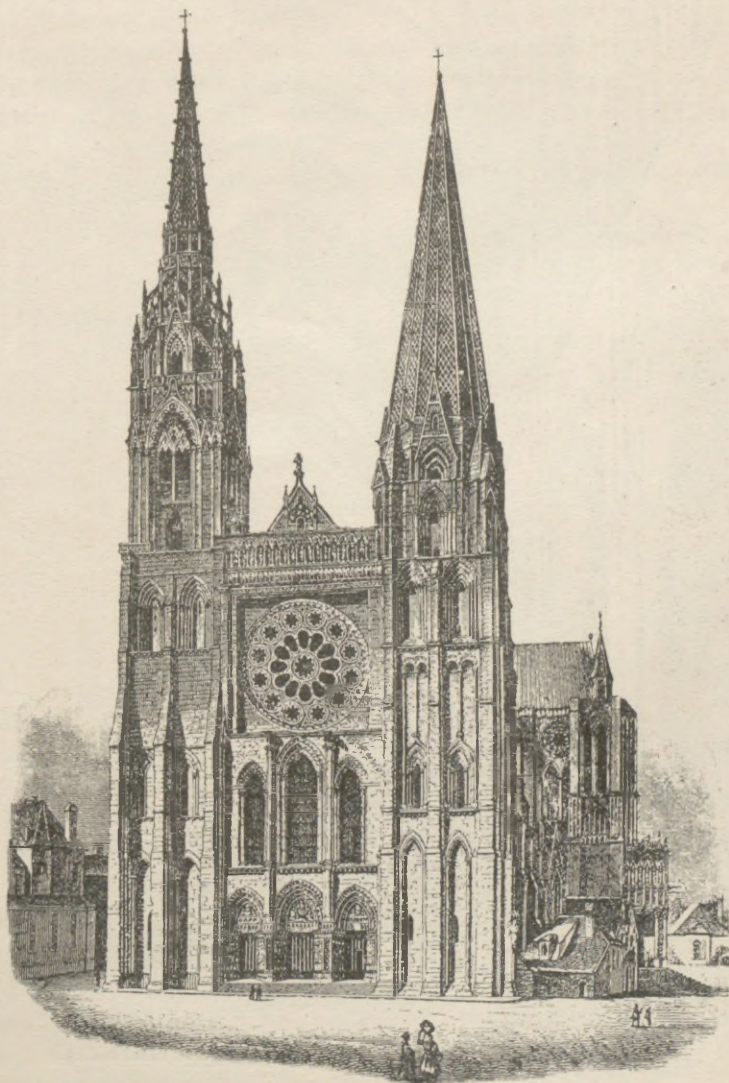


Fig. 227. Katedra w Chartres.

*tra de Montereau* w latach 1241 — 1251. Należy ją uważać za kaplicę podwójną. Po nad kaplicą dolną, trójnawową, wznosi się górna, bogata polichromią ozdobiona; w jej podziałach architektonicznych

i ornamentacych sztuka gotycka święci tryumf najwyższy (fig. 225 a i b, 226, tabl. VI porówn. fig. 207 i 208).

Na wiek 13 przypada również budowa katedry w Chartres

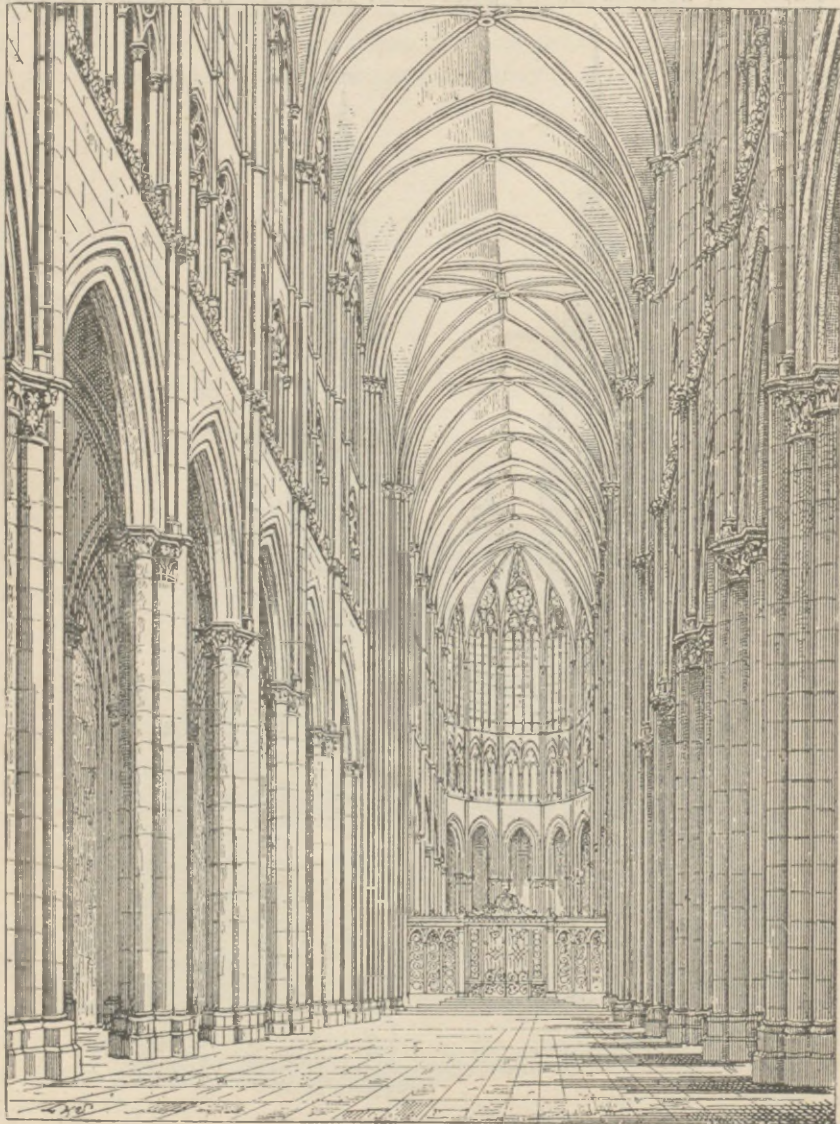


Fig. 226. Katedra w Amiens

(fig. 227), z wyjątkiem dolnej części jej frontu. Wrażenie wysokości jej (nawa środkowa jest wysoka na 35 m.) potęgują na-

wy boczne, których jest tylko dwie. Presbiterium przypomina układem presbiterium katedry paryskiej, różni się zaś jedynie tem, że posiada w półkolu jeszcze trzy większe absydy. Motyw ten, absyd występujących, podobnych do kaplic, jest jeszcze silniej rozwinięty w katedrze Le Mans.

Podczas, gdy w wyżej wymienionych dziełach widzimy połączenie części starszych z późniejszymi, katedry w Amiens i Rheims, o rozmiarach większych, cechuje jednolitość zupełna architektury gotyckiej. Katedra w Amiens, w dawnej Pikardyi (fig. 228, porów. fig. 201) została zbudowana między latami 1220 a 1288 (fasada, jak

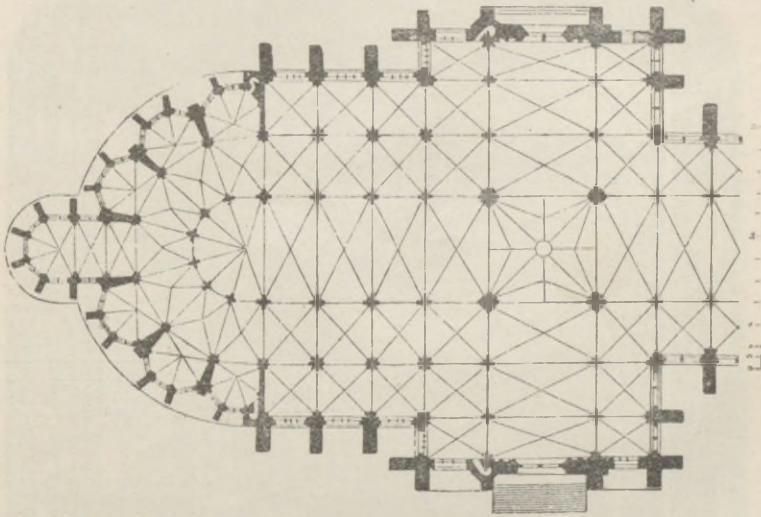


Fig. 229. Katedra w Amiens.

zwykle na końcu). Korpus jej składa się z trzech naw podłużnych i tyluż poprzecznych; chór (presbiterium) ma obejście podwójne oraz wieniec kaplic, szerokość jego przeto jest większa, niż korpusu (fig. 229). W fasadzie jej powtarza się ten sam układ galerii i okna różycowego, jaki widzieliśmy w kościele Notre-Dame w Paryżu. Podobna, jakkolwiek jeszcze wspanialsza i niemal przeciążona ozdobami, jest katedra w Rheims (fig. 231). Nazwiska twórców katedr w Amiens i w Rheims są nam znane; przy pierwszej historia wymienia Roberta z Luzarches, Tomasza z Cormont i jego syna Regnault'a; z katedrą w Rheims łączy się nazwisko Roberta z Coucy. Ponieważ jednak umarł on w r. 1311, kościół zaś rozpoczęt stawiać w r. 1212, przeto plan nie był jego dziełem; nie wiemy również, czy, objawszy kierownictwo nad budową, trzymał się on ściśle planu pferwotnego, artystom bowiem wieków średnich pod tym względem

pozostawiano swobodę wielką. Głębokie kaplice otaczają obejście presbiterium, którego wymiary są niewielkie wobec ogromnej szerokości nawy poprzecznej i rozległości trzech naw podłużnych. W budowie skarp razi pewna nieproporcjonalność ciężkich części dolnych w porównaniu z górnymi za słabymi, która nie da się tłumaczyć momentem rozwojowym stylu w wieku 13. Filary złożone nawy głównej, również za ciężkie, każą się domyślać jakiejś specjalnej szkoły, czy kierunku, któremu budowniczy hołdował.



Fig. 230. Sklepienie katedry w Alby ze zwieszającymi się kluczami.

Jakkolwiek architektura gotycka zapuściła na gruncie francuskim, macierzystym, tak głębokie i zdrowe korzenie, kwitła atoli niedługo. Już z początkiem wieku 14 doszła do zenitu swego rozwoju. Olbrzymie wymiary kościołów utrudniały jednolitość wykonania. Całe pokolenia ludzkie mijały, zanim dzieło dane zostało skończone. Kierujący niem zmieniali się, planami gotowymi nie krępowali się wcale i, idąc za upodobaniami osobistymi, starali się przewyższyć poprzedników coraz to większem bogactwem ozdób architektonicznych i coraz większymi rozmiarami. Skutkiem tego do stylu gotyckiego wkradła się przewaga linii pionowych oraz kierunek wybitnie dekoracyjny, który całość uczynił ciężką i harmonię proporcji zaszkodził. Inaczej mówiąc, kamieniarz wykonaw-

ca zdobył przewagę nad twórcą architektem. Istotnie bowiem, od pierwszych początków stylu gotyckiego, z powodu stanowiska jakie tenże zajął, był on niebezpiecznym współzawodnikiem budowniczego. W ostatnich wiekach średnich rodzi się wreszcie

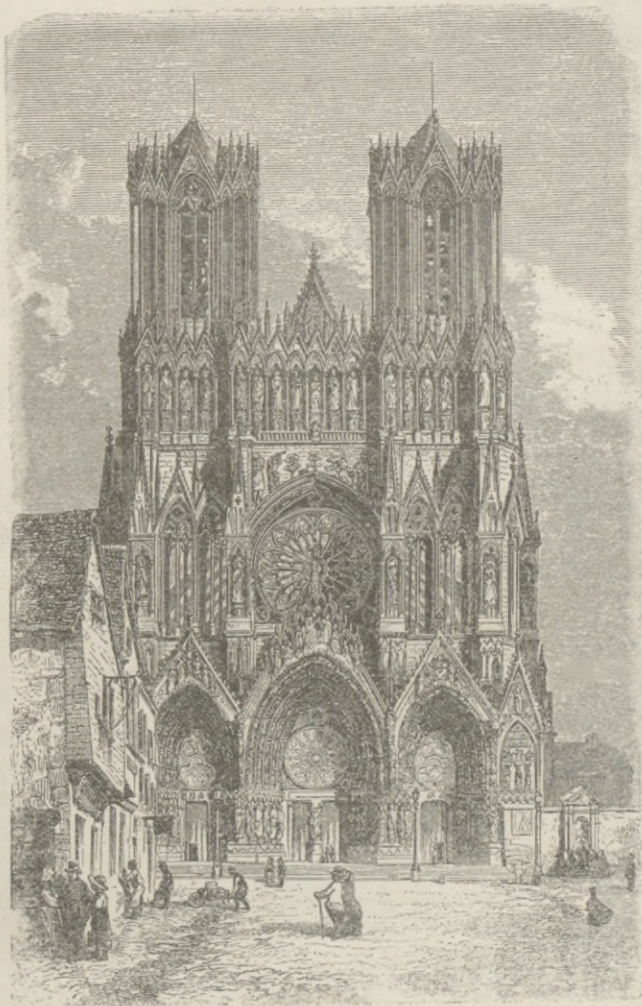


Fig. 231. Fasada katedry w Rheims.

upodobanie niezwykle do wszelkiego rodzaju sklepień kunsztownych, oraz do swobodnego rysunku ornamentów, nie opartego na żadnym planie geometrycznym i jasnym.

Jeden z przykładów tego, jak czyniono z żeber sklepieniowych istną siatkę i jak je wyprowadzano z konsol swobodnie wi-

szących w powietrzu, daje południowo-francuska katedra w Alby (fig. 230), która i pod względem architektury zewnętrznej odstępuje od form przyjętych. Świetnym zaś okazem części architek-

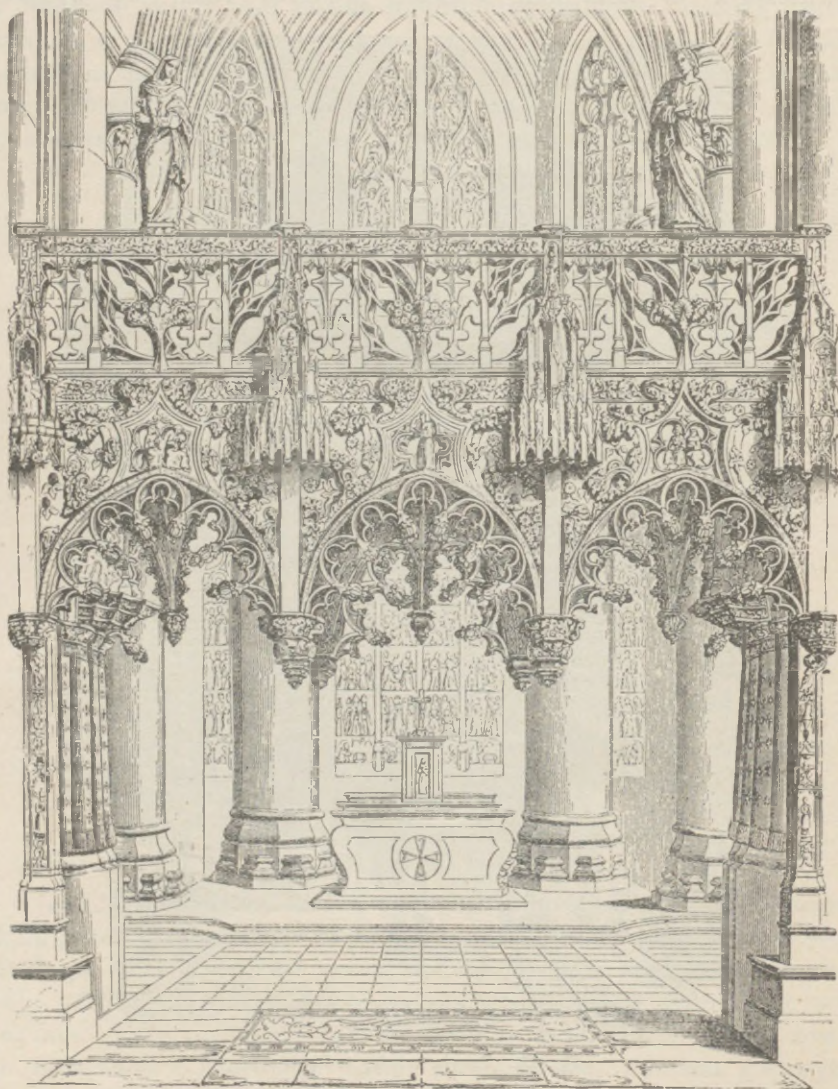


Fig. 232. Balkon w kościele Św. Magdaleny w Troyes.

tonicznych t. zw. „flamboyants“ przedstawia rodzaj galeryi poprzecznej, umieszczonej między presbiterjum a nawą w kościele św. Magdaleny w Troyes, pochodzącym z początków w. 16 (fig. 232).



Fig. 233. Katedra w Antwerpii.

Pierwsze miejsce wśród kościołów belgijskich z 14 i 15 w. pod względem rozmiarów ogólnych i wysokości wieży zajmuje tum w Antwerpii (fig. 233). Budowę jego rozpoczęto od presbiterium w r. 1352; od r. 1406 kierował nią *Piotr Appelman*, któremu przypisują fasadę i początek budowy wieży. Górnych jej części dokończył *Dominik Waghmakere* w r. 1518. Kościół liczy siedem naw; dwie nawy środkowe są węższe od bocznych, prawdopodobnie dobudowanych później.

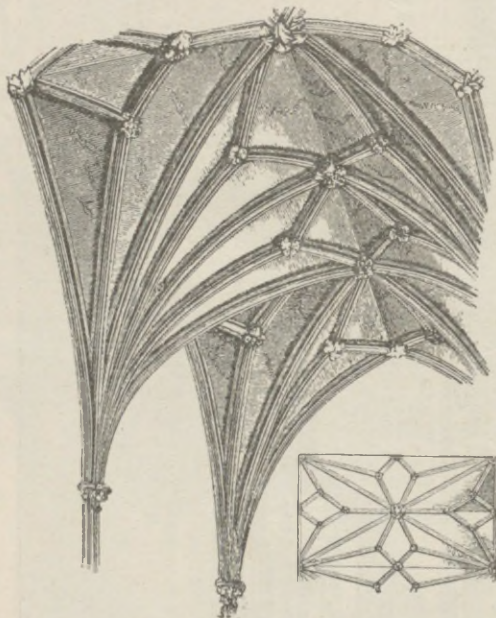


Fig. 234. Sklepienia gwiaździste.

Architektura gotycka w Anglii, stylem „angielskim“ przez badaczy miejscowych mieniona i podzielona odpowiednio do wieków i właściwości stylowych na *wczesno-angielską* (w. 13), *dekoracyjną* (14) i *perpendykularną* (w. 15) zasługuje na szczególniejsze uznanie z powodu kościoła w *Canterbury*. Mistrz powołany do wykonania tego dzieła *Wilhelm z Sens* (1174) przyniósł motywy pojedyncze ze swej ojczyzny; gotyk angielski zachował atoli w całości odrębność wielką i bliższym jest może dawniejszym anglo-normańskim budowli, niż francuskich,

od których różni się zakończeniem chóru pod linią prostą, skromniejszymi wymiarami, podźebrzami, żebrami i skarpami. Sklepienie krzyżowe wczesnie zastąpiono sklepieniem siatkowym lub gwiaździstym (fig. 234); oprócz sklepień murowanych, znajdują się jeszcze sufity drewniane zwłaszcza w gotyku późniejszym (fig. 235). Następną właściwością katedr angielskich są blankowania koronujące oraz rozpowszechnione później t. zw. łuki „tudor“ (fig. 237), obok innych „przeginkami“ zwanych, spotykanych również i na łądzie stałym (fig. 236). Kościoły angielskie gotyckie zbliżają się bardziej, niż francuskie, do formy hall; nie wykazują one tak wielkiej różnicy wysokości między nawą środkową a bocznymi; przeważa w nich wymiar długości.

Pod względem historyczno-architektonicznym katedra w Canterbury (fig. 238) budzi zainteresowanie najwyższe. Na pierwszy rzut oka z planu poziomego (fig. 239) widzimy budowę powolną z rozmaitych okresów. Rozpoczęto ją jeszcze w czasach romańskich od zachod-

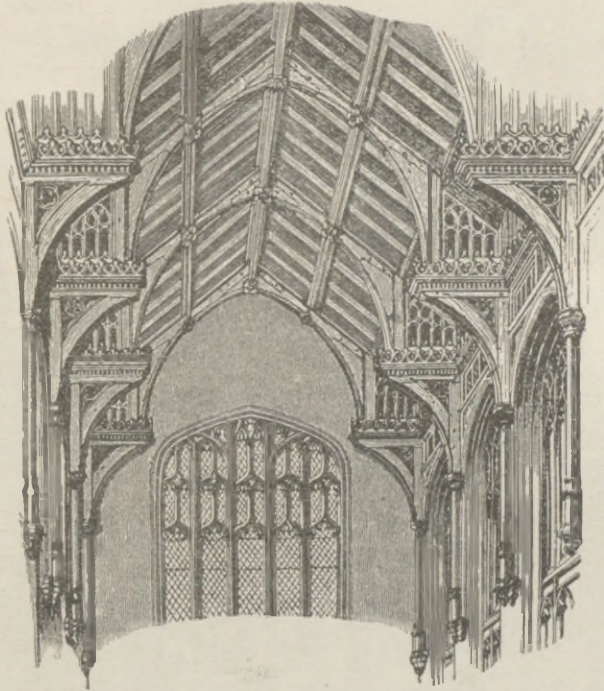


Fig. 235. System drewniany w koś. Św. Stefana w Norwich.

niej części krypty, będącej dziełem niejakiego *Ernulfa*, który przybył do Canterbury z klasztoru *Bec z Lanfranc'iem*. Następnie wzięto się do budowy przylegających części korpusu i nawy poprzecznej za-



Fig. 236. Przegnika.

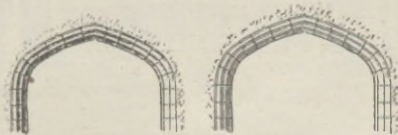


Fig. 237. Łuk „Tudor“.

chodniej, dalej zaś do chóru, na którym wzniesiono kaplicę okrągłą na cześć Tomasza Becketa, t. zw. „koronę Becketa“. Szerokość chóru jest mniejsza, niż nawy środkowej, nie chciano bowiem niszczyć wień dawniejszych. Części, znajdujące się między obydwoma nawami poprzecznymi, pochodzący jeszcze od Wilhelma z Sens,

nad nawą środkową mają sklepienia, złożone z sześciu podziałów. Korpus podłużny pochodzi z w. 14. Kościół opactwa w *Westminster*



Fig. 238. Katedra w Canterbury.

z kaplicami, rozłożonemi w promieniu, powstał również pod wpływem francuskim. W katedrze w *Salisbury* (1220) gotyk angielski

zdobywa natomiast wyraz czystszy. W planie poziomym (fig. 240) i pod względem ustosunkowania wysokości zbliża się ona do katedr z okresu normandzkiego. Ramię trójnawowe podłużne przecinają dwa poprzeczne, kończy zaś je presbiterium o linii prostej. Wysokość nawy środkowej jest umiarkowana, gzymsy poziome obiegające ją, tak pod tryforiami, jak i pod oknami, ze swej strony osłabiają wrażenie wysokości; podźebrza głównych filarów nie sięgają do samego sklepienia, lecz służą następnym jako podpory arkadowe (fig.

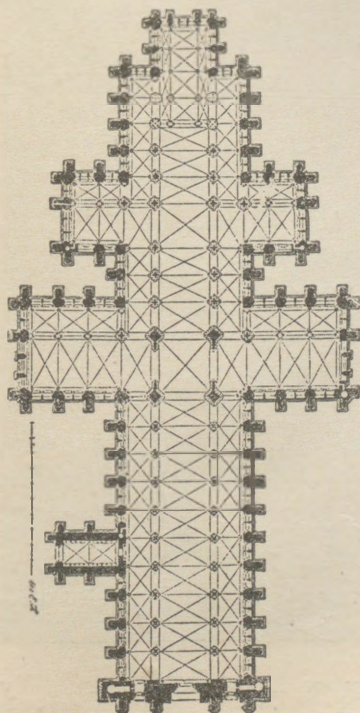


Fig. 240. Katedra w Salisbury.

Tom II

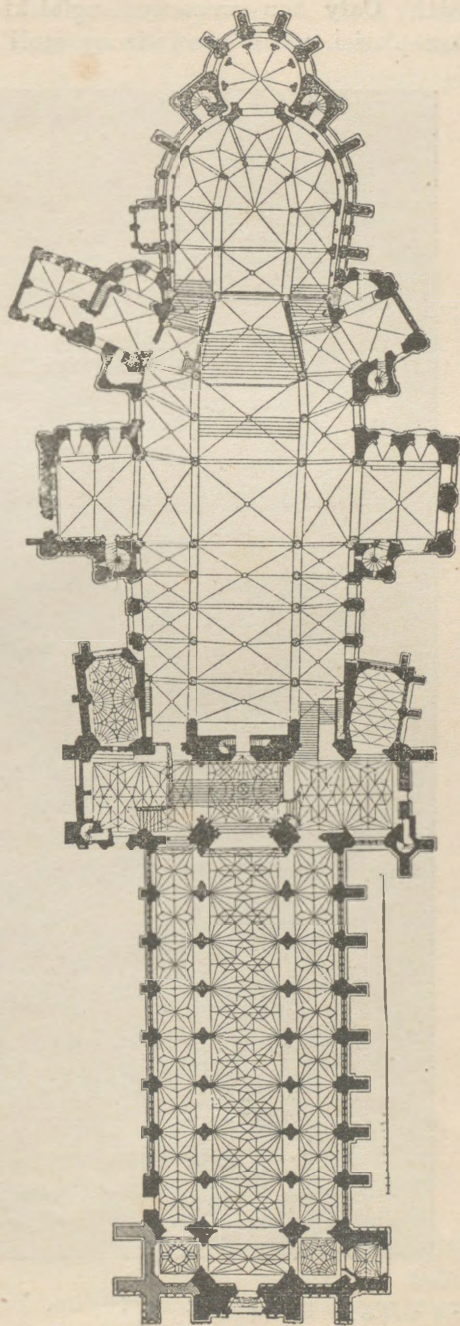


Fig. 239. Katedra w Canterbury. Plan poziomy.

27

241). Cały ten wczesny angielski gotyk owiewa jakiś duch siły, krzepkości, nie doprowadzony atoli do przesady. Najlepszym wzo-

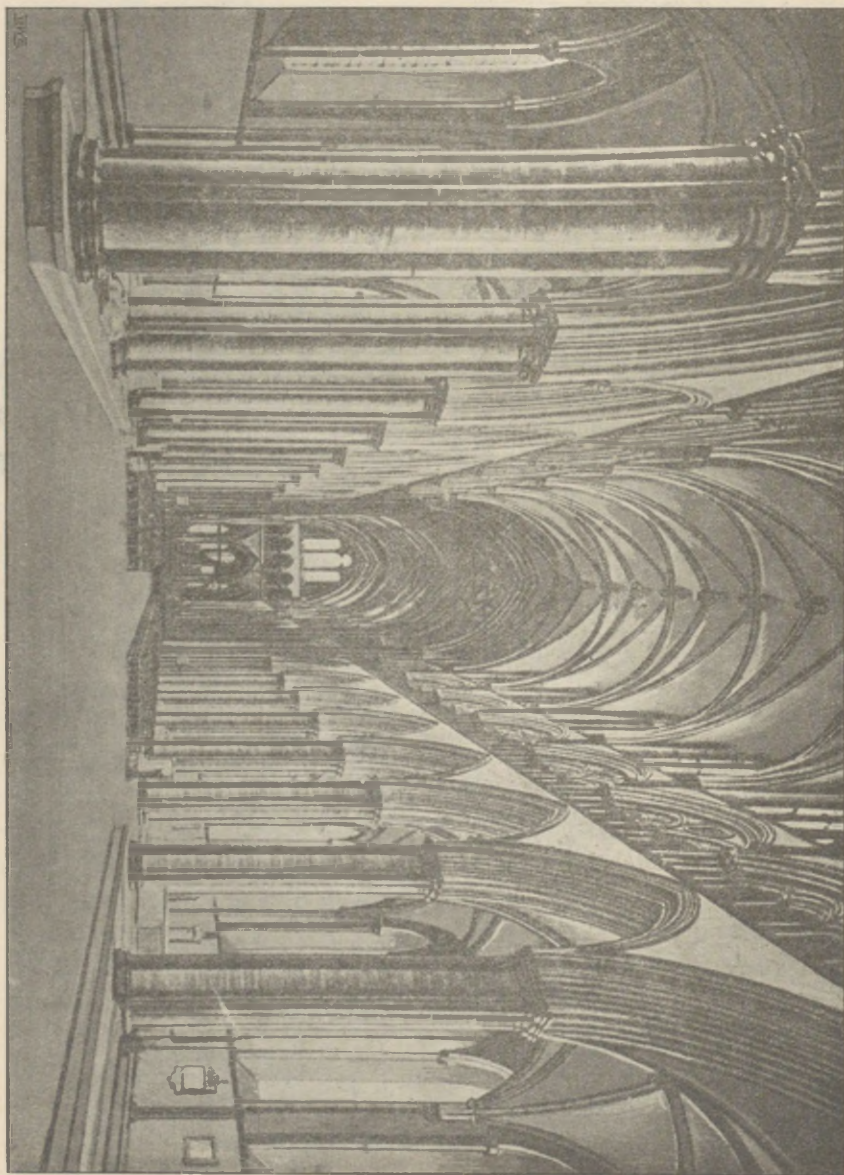


Fig. 241. Katedra w Salisbury

rem jego są fasady z w. 13, np. katedry w *Lincoln* (fig. 242). Wysoki łuk portalowy ze stron obydwóch otaczają szeregi ostro zakończonych arkad, ożywiających i rozczłonkowujących masy murów;

stoją one atoli o wiele niżej pod względem wyrazu od fasad francuskich. Okazałość ich osłabia przytem zwyczaj nadawania wieżom formy czworobocznej i koronowania fasad gzymsem prostolinijnym. Upodobanie do ozdób bogatszych rozwija się dopiero w toku w. 14,



Fig. 242. Katedra w Lincoln.

w którym prowadzono budowę katedr w Ely (fig. 243), Wells, York, Liechfield (fig. 244, 245). Wyobraźnia atoli narodowa jak gdyby w tem coś obcego dostrzegła, w w. 15 bowiem wróciła do linii prostych i podziałów poziomych (styl perpendykularny Winchester). Wytworniejsze poczucie dekoracyjne artystów angielskich i bogat-

sze ukształtowanie sklepień (wachlarzowych) można poznać najlepiej w kapitułach katedr i w kaplicach o rozmiarach mniejszych. Kaplica Henryka VII w opactwie westminsterskim w Londynie pochodzi z ostatniego okresu gotyckiego (fig. 246). W niej to

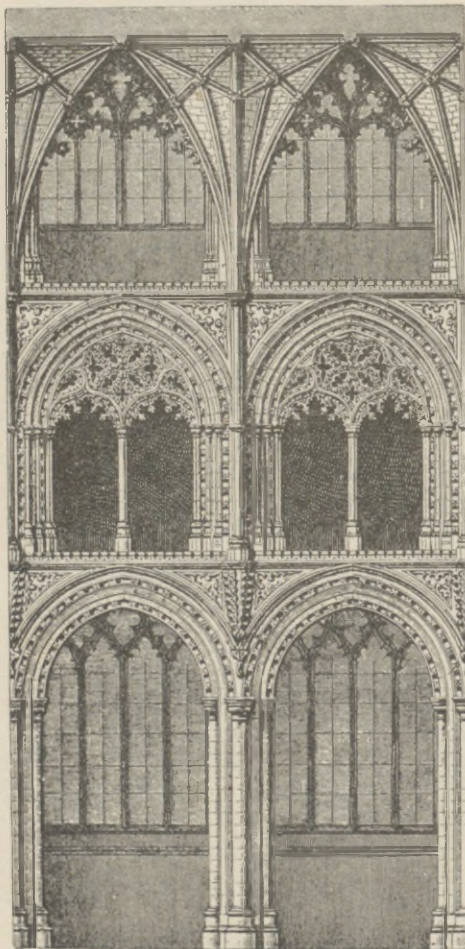


Fig. 243. Katedra w Ely. Chór.

rodzaju, forma ich wytworna i delikatna, przypomina epos dworski, ze sfer rycerskich pochodzący. W Anglii architektura gotycka zdobyła również charakter narodowy, przeszedłszy okresy przemian różnych. Zakorzeniła się tu ona tak silnie, iż uprawiano ją jeszcze nawet wówczas, gdy w krajach innych oddawna już zapanowały style nowe.

szczególnej sklepienia wachlarzowe ze zwieszającymi się kluczami, jakby z bajki jakiejś wysnute, drażnią mile wyobraźnię widza.

Francji północnej z całą słuszością przyznać należy, że ona to nadała stylowi gotyckiemu wyraz miejscowy najwspanialszy i najwcześniejszy. Rolę kierowniczkę w cywilizacji Europy, jaką zdobyła sobie w czasach wojen krzyżowych, zachowała również i w dziedzinie sztuki. Zawdzięcza to stałemu wzrostowi w w. 12 potęgi klasy mieszczańskiej, zostającej pod opieką królewską oraz świetności stanu rycerskiego. Śmiało rzec można, że tak pierwsza, jak i drugi odzwierciedlają się w gotyku. Konstrukcja jego jasna, śmiała i usprawiedliwiona, odpowiada samopoznaniu i rozumowi ducha mieszczańskiego; bogactwo ozdób, obfitość motywów jednego

Znaczenie podobne można również przyznać architekturze gotyckiej w Niemczech, jakkolwiek z pewnem ograniczeniem. Niemcy nie bez racji szczycić się mogą swemi trzema katedrami nadreńskimi: w Frejbergu, Strassburgu i Kolonii, oraz trzema klaszto-

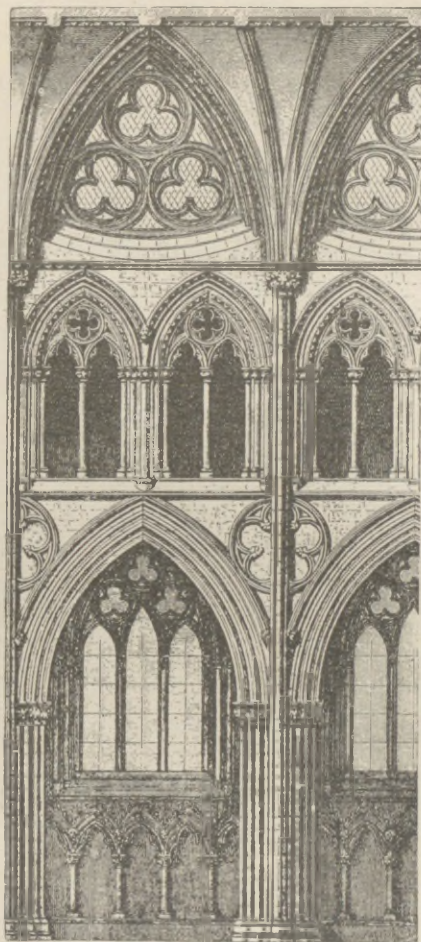


Fig. 244. Katedra w Lichfield. Nawa

rami naddunajskimi w Ulm, Regensburgu i Wiedniu. Nie należy atoli zapominać, że na gruncie niemieckim wznoszono kościoły już o dwa wieki wcześniej, i że powstanie swoje zawdzięczały sile narodowej samodzielnej, nad której rozwojem roztaczała się również opieka panujących cesarzów. Nadto należy pamiętać, że architektura gotycka w Niemczech nie powstała bynajmniej na tle koniecz-

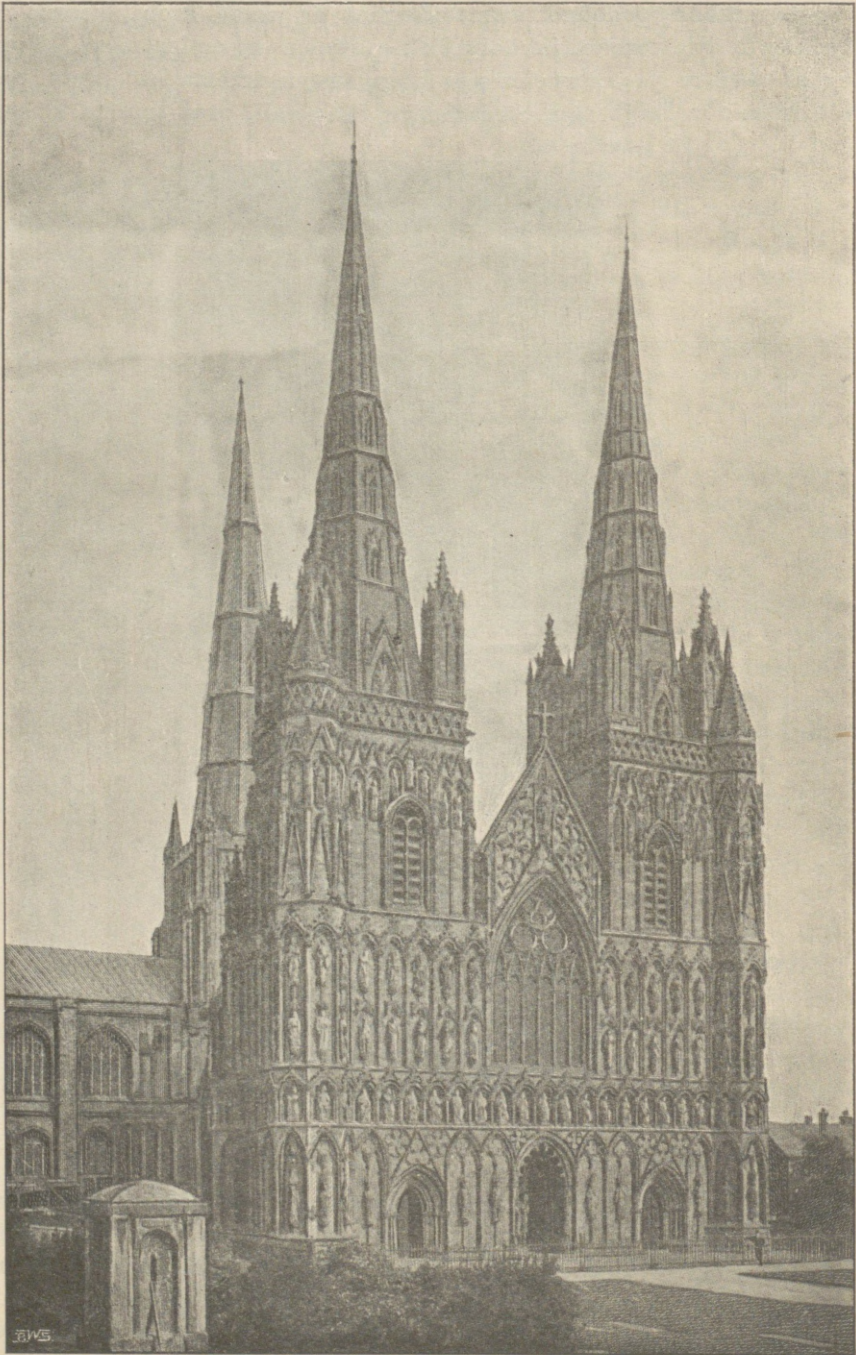


Fig. 245. Katedra w Lichfield.

ności rozwojowej, wynikającej ze stylu poprzedzającego. Między późnym romańskim stylem niemieckim, a gotykiem niema żadnego przejścia bezpośredniego. Ponieważ architektura gotycka nadała wyraz kulturze ogólnoeuropejskiej, przeto, choć zrodzoną na gruncie obcym, i Niemcy oczywiście przyjąć musiały. Z biegiem czasu znalazła tam drugą ojczyznę.

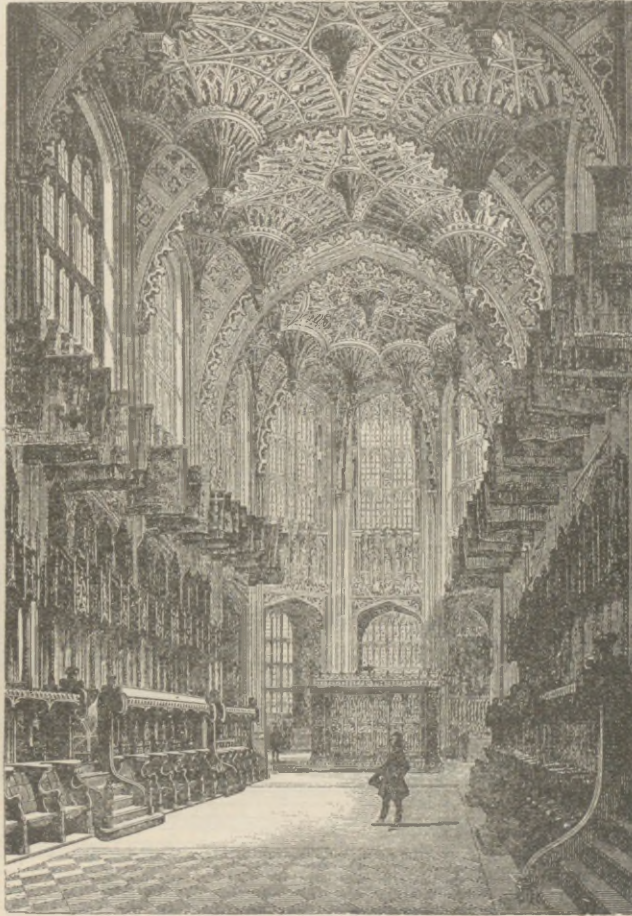


Fig. 246. Kaplica Henryka VII w opactwie Westminsterskiem.

Pierwsze próby stylu gotyckiego zjawiają się w Niemczech dopiero z początkiem w. 13, a znaczny przeciąg czasu upływa, zanim ten styl nowy (*opus francigenum* zwany) zaaklimatyzował się tu zupełnie. Najznaczniejsza ilość budowli gotyckich niemieckich przypada na wiek 14 i 15; przejrziała już i zanikająca sztuka pozosta-

wiła na gruncie niemieckim pomników więcej, aniżeli świeża i budząca się z zarodków pierwszych.

Przeblýski konstrukcyi gotyckiej ujawniają się już w dziesięcioboku kościoła Św. Gereona w Kolonii (fig. 102) i w opactwie Hei-

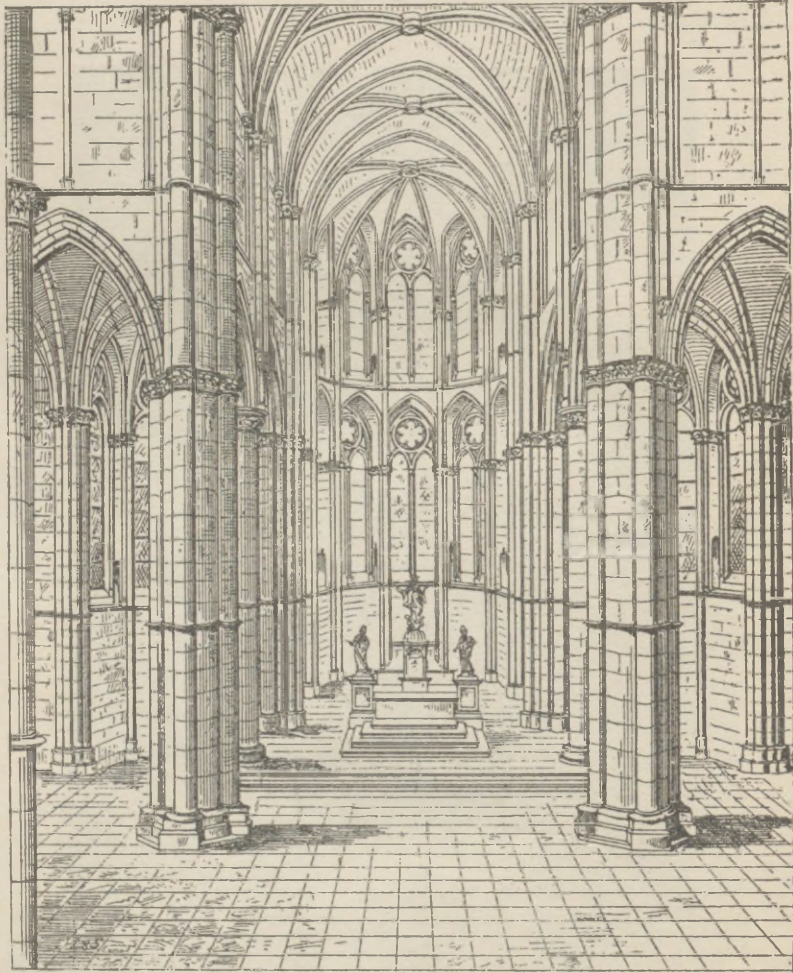


Fig. 247. Kościół Matki Boskiej Łaskawej w Trewirze

sterbach. Chór katedry magdeburskiej zaczęty w r. 1211, również należy zaliczyć do pierwszych prób nowego stylu; w zupełnym stylu gotyckim są utrzymane, oprócz kościoła cystersów w Marienstacie w Nassau, kościół Matki Boskiej Łaskawej w Trewirze (fig. 247 i 248) i kościół św. Elżbiety w Marburgu (fig. 249 i 250). W ko-

ściele Matki Boskiej, zbudowanym w kształcie krzyża, na przecięciu uwydatnionem wysokiem sklepieniem i wieżą znajdującą się ze stron obu dwie kaplice niskie (wzorowano się tu prawdopodobnie na jakimś kościele francuskim), które planowi poziomemu nadają charakter koncentryczny, wewnątrz zaś sprawia miły i bogaty widok perspektywiczny. Jest to godne uwagi, że najstarsze niemieckie budowle gotyckie posiadają tak wielką samodzielność planu, gdyż nawet kościołowi św. Elżbiety w Marburgu przyznać trzeba oryginalność.

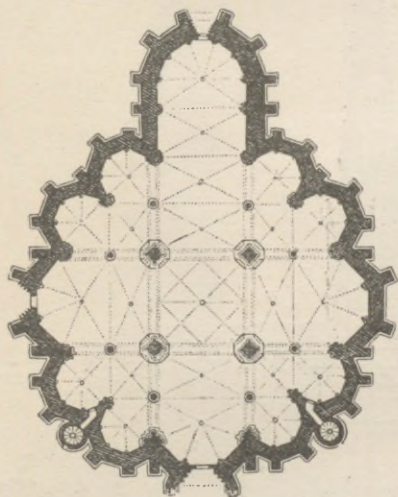


Fig. 248. Koś. Matki Boskiej Łaskawej w Trewirze. Pl. poziomy.

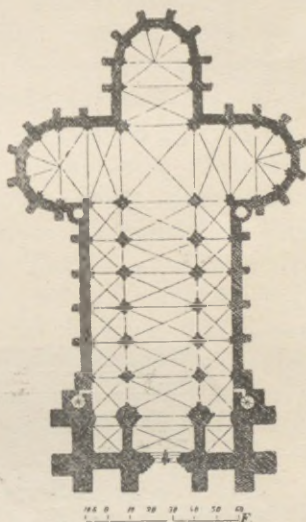


Fig. 249. Kościół Św. Elżbiety w Marburgu. Pl. poziomy.

nalność. Jest on zbudowany w kształcie halli; żebra i skarpy ograniczają się jedynie na kształtach i podziałach, wynikających tylko z konstrukcyi, żadnych zaś ozdób innych nie posiadają. Okna idą jeszcze w dwóch rzędach, jeden nad drugim; wszystko w nim jest proste, lecz jasne i zawarunkowane rozumieniem oraz koniecznością.

W liczbie owych trzech najsłynniejszych kościołów zachodnioniemieckich, w Strassburgu, Frejburgu i Kolonii, ostatni tylko jest utrzymany wyłącznie w stylu gotyckim, dwa zaś inne posiadają jeszcze pierwiastki romańskie, do których przyczepiono części gotyckie; one to wszakże nadają całości znamię.

Sam plan poziomy klasztoru we Frejburgu (fig. 252) zdradza różne okresy budowy. Najstarszą jest nawa poprzeczna, utrzymana w stylu romańskim i pokryta kopułą; w połowie w. 13 przybudowano do niej trzy nawy podłużne. Części górne wież, spoczywające bez żadnego połączenia na potężnej podstawie, pochodzą z po-

czątków w. 14. Wieża frejburska (fig. 253) jest najstarsza wśród czysto gotyckich budowli i jednocześnie najpiękniejsza. Oprócz niej formy czysto gotyckie posiada, mniejsza rozmiarami, wieża kościoła Matki Boskiej w Esslingen, pochodzącego z lat 1440—1471 (fig. 251).

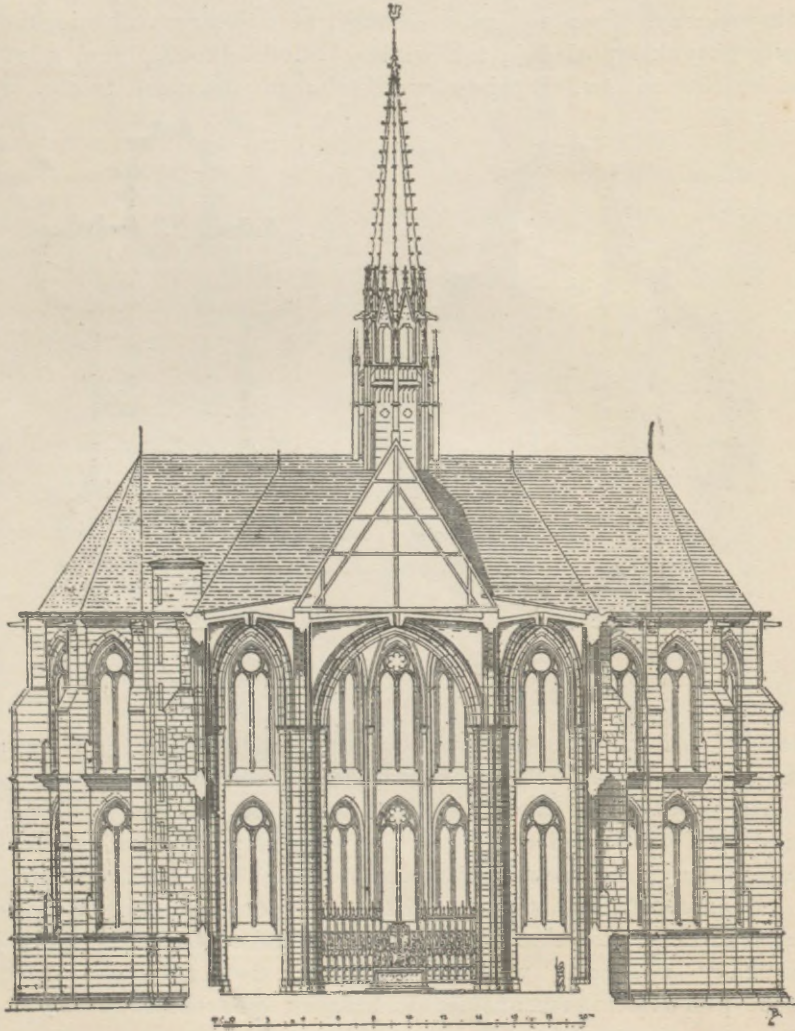


Fig. 250. Kos. Św. Elżbiety w Marburgu. Przecięcie.

Gdy korpus podłużny klasztoru frejburskiego został ukończony, od strony zachodniej nawy poprzecznej przybudowano prezbiterium z obejściem i wieńcem kaplic, poczem kościół poświęcono w r. 1513.

W klasztorze strassburskim możemy również zaobserwować rozwój stylu, odbywający się w trakcie budowy (fig. 218). Części zachodnie krypty, oraz układ chóru pochodzą prawdopodobnie jeszcze

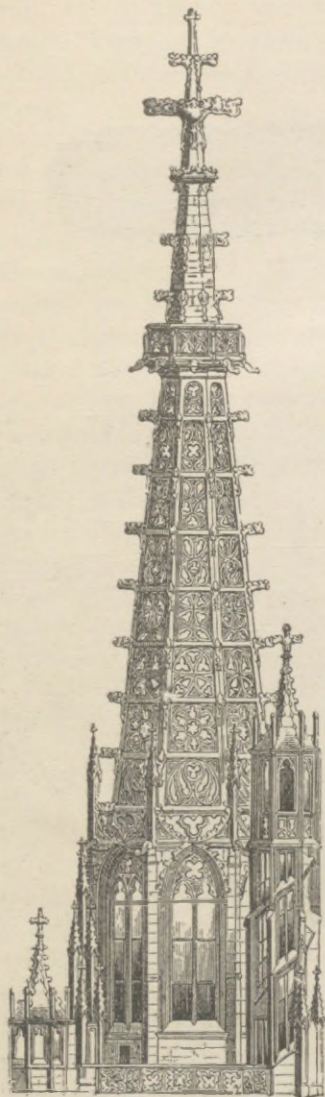


Fig. 251. Zakończenie wieży kościoła M. B. w Esslingen.

z czasów biskupa Wernera von Habzburg (około 1015). Następstwem licznych pożarów, jakie się zdarzyły w toku w. 12, zwłaszcza po r. 1176, były wielokrotne odbudowywania i zmiany. Przedewszystkiem zabrano się do zbyt ciężkiej nawy poprzecznej. Z filarów środkowych, dzielących każde skrzydło na cztery pola, widać już przenikanie form gotyckich; dowodzi tego również fasada południowa nawy poprzecznej szeregowaniem się podziałów jedne nad drugimi. Korpus zbudowano około r. 1230 w czystym gotyku (fig. 255); w r. 1275 budowę zakończono fasadą, co do tego zaś w jakich rozmiarach dokonano restauracji po pożarze z r. 1298, pewności żadnej nie posiadamy, nie bowiem nie wiemy o rozmiarach samego pożaru. Z budową fasady zawsze się będzie łączyło nazwisko *Erwina* jako jej twórcy. Kiedy rozpoczął on działalność swoją, nie da się to ściśle oznaczyć, lecz ponieważ zmarł 17 Stycznia 1318 r., przeto przypisać mu można jedynie części dolne fasady. Wypełniają je trzy portale potężne, umieszczone między skarpami; po nad portalami ozdobionymi szczytami ostrymi i podżebrzami widzimy okno rozetowe, ujęte w ramę kwadratową, po bokach zaś okna ostrołukowe. Trzecie piętro, od którego rozpoczyna się już właściwie wieża, ujawnia i ma teryał gorszy i gorszą robotę. Oddzielnie wykonana wieża północna, wznosząca się na podstawie ośmiobocznej, zupełnie odskakuje od założenia pierwotnego. Na rogach jej znajdują się wieże ślimakowa-

to wijące się, jako przedłużenie skarp, dach jej jest również otoczony wieżyczkami ze spiralnie kręcącymi się schodami docho-

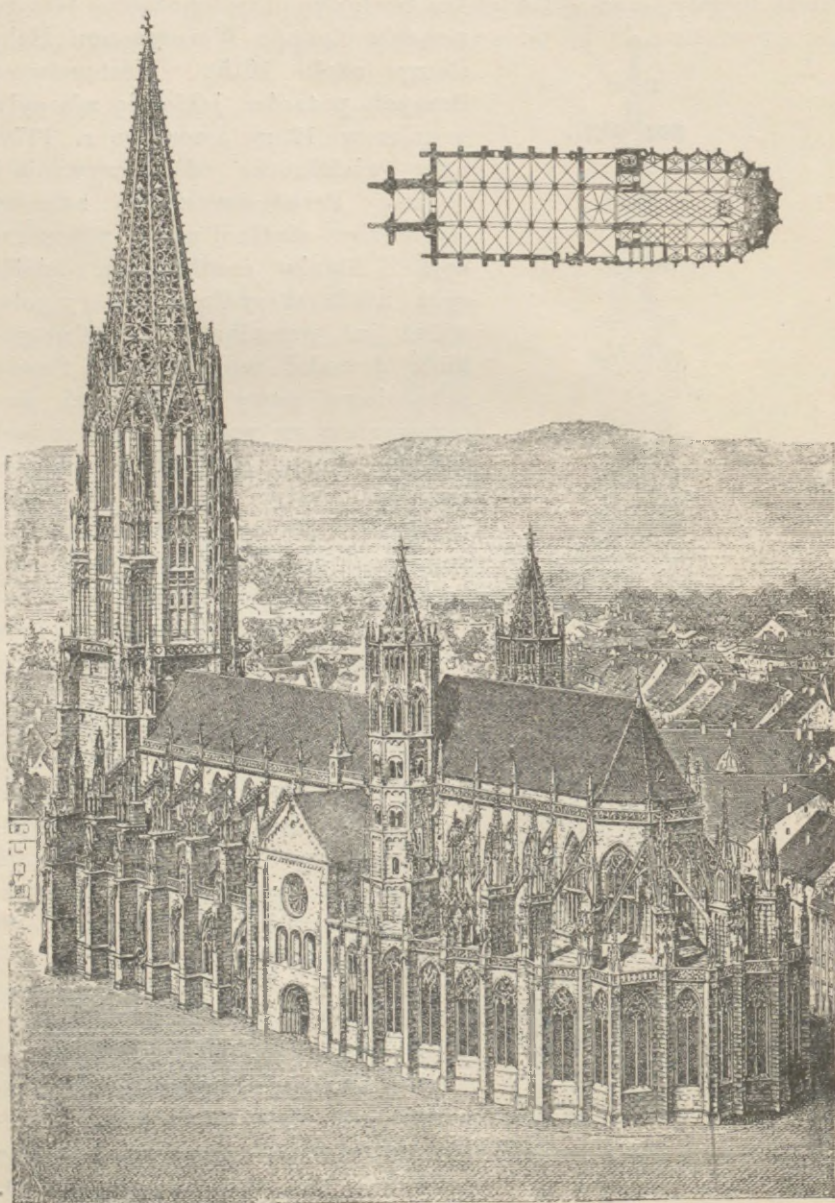


Fig 252 i 253. Kościół we Frejburgu.

dzącymi niemal do szczytu. Układ ten jest przypisywany Junck-

hernn'owi z Pragi, Janowi i Wenzlowi (począt. w. 15), którzy kierowali budową po Janie, synu Erwinsa, po jakimś Gerlachu i po budowniczych ze Szwabii. Pomimo pochodzenia z Pragi należeli oni do szkoły szwabskiej. Ostatnim budowniczym był twórca dachu wieży po r. 1428, Jan Hültz z Kolonii. W roku 1439 kościół strassburski został skończony w tej postaci, w jakiej go dziś oglądamy.

W r. 1248 przystąpiono gorliwie do odnowienia katedry kolońskiej (fig. 256), prawdopodobnie zamierzonego już wcześniej. Pracę rozpoczęto od chóru; mistrzem kierującym był magister Gerard lapicida, który był czynnym również przy budowie kościoła Benedyktynów w München-Gladbach. Po poświęceniu chóru wzięto się niezwłocznie do zamian: przecznego i podłużnego, w początku atoli w. XVI robotę przerwano. Podjęto ją dopiero w r. 1842 i ukończono szczęśliwie w 1880. Budowniczy kościoła strassburskiego przejął niektóre szczegóły z k. w St. Denis, Notre-Dame w Paryżu, St. Urbain w Troyes, architekt zaś katedry kolońskiej wzorował się na katedrze w Amiens. Ujawniają to niektóre części chóru (prezbiterium). Jest on siedmioboczny i otacza go obejście z siedmioma kaplicami wielokątnymi. Zarówno układ ten, jak i konstrukcja części poszczególnych zostały zaczerpnięte z pierwowzoru francuskiego. Samodzielniejszym natomiast był architekt, któremu po Gerardzie i jego następcy Arnoldzie, powierzono stworzenie planu korpusu. Prawdopodobnie był nim Jan, syn Arnolda, który w r. 1309 występuje, jako budowniczy specjalista od kadetr i żyje jeszcze w r. 1330. Nadał on części podłużnej kościoła pięć naw, uchylających się od pierwowzoru w Amiens, lecz dostrajając je do chóru. W katedrze kolońskiej ogólnie stwierdzić można ścisłość związku. Jak cały plan poziomy poddano zasadom jednolitości w wymiarach i stosunkach, tak też i budowę pionową przeprowadzono z bezwzględną surowością, nie uchylając się od niej w niczem.

Za wymiar podstawowy w katedrze kolońskiej służy szerokość nawy środkowej od osi kolumny z jednej strony do osi z drugiej = 50-ciu stopom rzymskim. Nawom bocznym nadano połowę tego wymiaru, w poprzecznej powtórzono go dwa razy, w prezbiterium zaś potrojono. Wymiary wszystkich długości i wysokości opierają się na stosunkach prostych. W porównaniu z katedrami francuskimi, w fasadzie kolońskiej, której kompozycja należy dopiero do w. 14, widzimy przewagę wysokości, ogólnie zaś katedra doskonale wydatnia poszczególne stopnie rozwoju stylowego. Zdziwiała w niej jedynie różnica form dekoracyjnych, zachodząca między skarpami chóru północnymi, a południowymi (fig. 258) porówn. (fig. 202 i 216).

Styl gotycki szybko się rozpowszechnił w w. 13, w prowincjach nadreńskich. Spotykamy go potrosze w połączeniu z formami romańskimi w k. św. Jerzego w Schettstacie w Alzacyi. Budowę jego

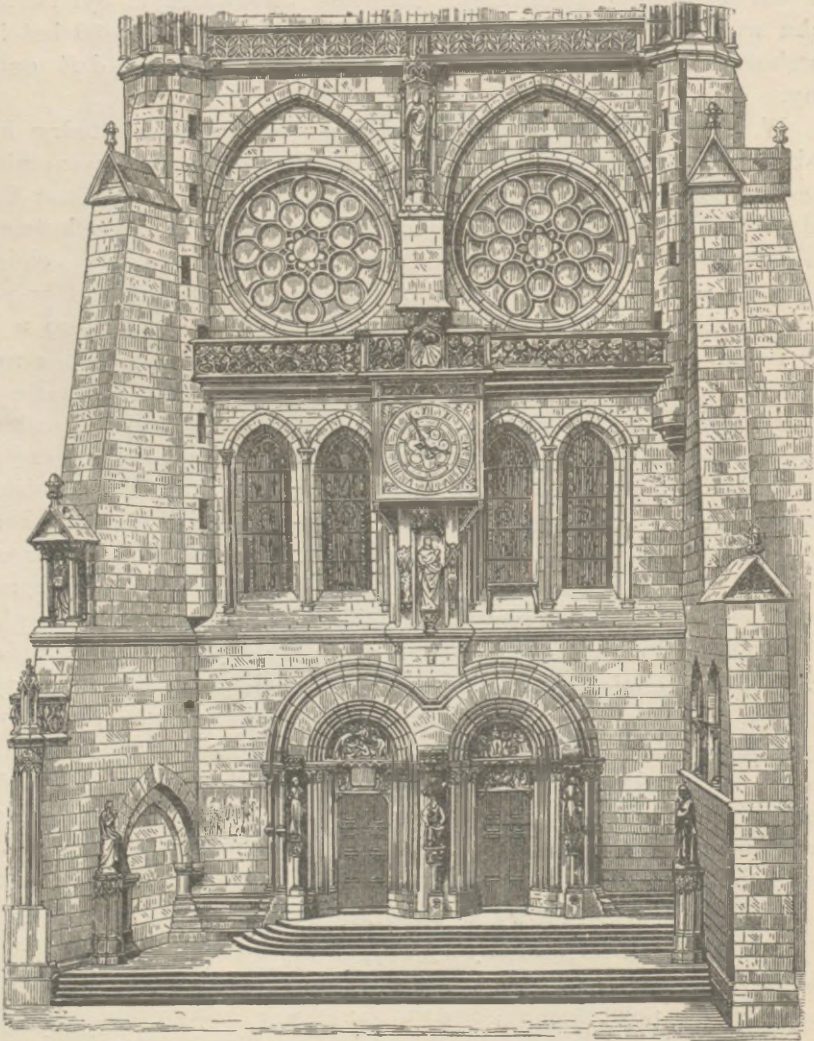


Fig. 254. Katedra Strassburska.

aż do chóru, prostą linią zamkniętego i wzniesionego na krypcie i wieży ukończono 1393 r. Do gotyku późnego należy (14 i 15 w.) kościół św. Teobalda w Thann (fig. 217, 259). Architekt Remigiusz Valck ukończył jego wieżę dopiero w r. 1516.

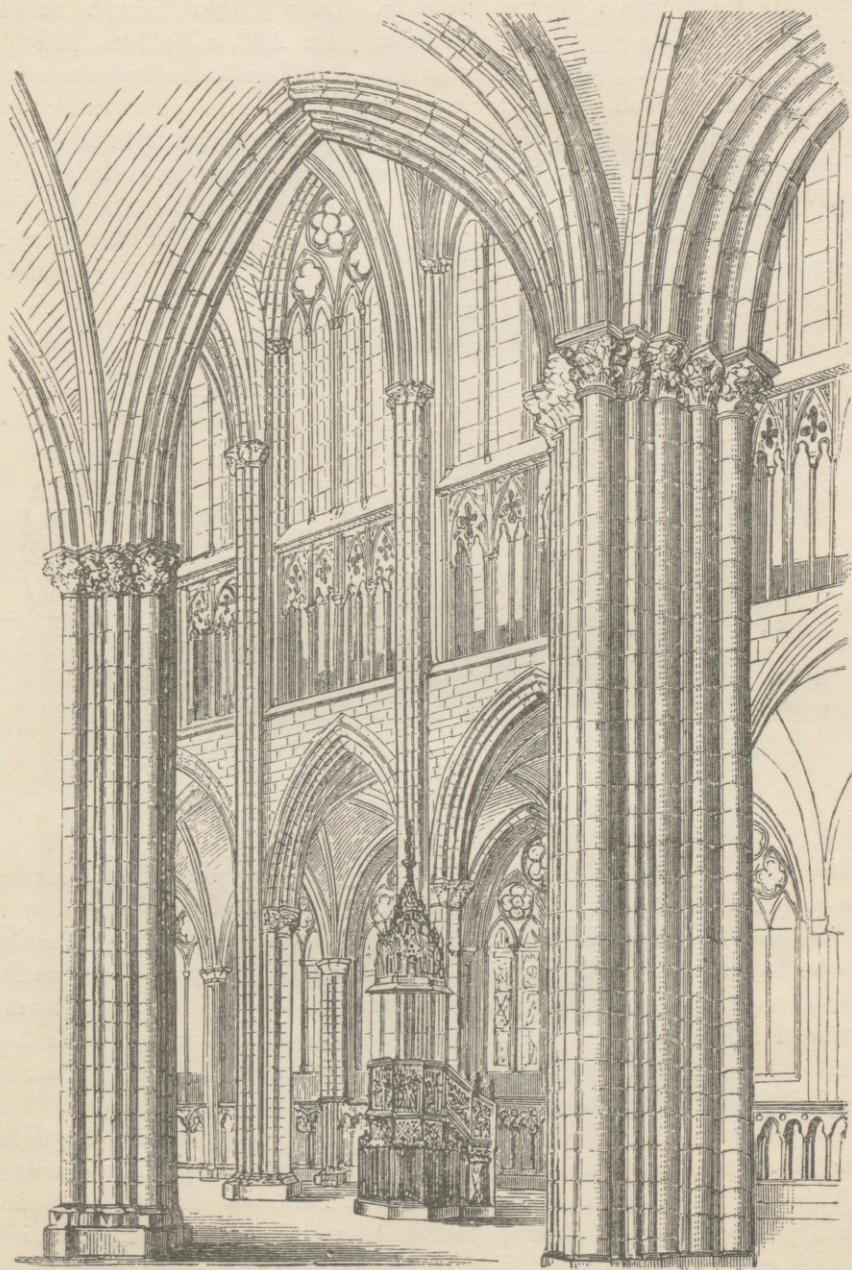


Fig. 255 Katedra w Strassburgu

Zarówno nad górną, jak i nad środkową i dolną częścią Renu znajdują się liczne i piękne kościoły. Do najpiękniejszych należy kościół św. Katarzyny w Oppenheim (fig. 260), z chórem podwójnym. Słyną w nim przedewszystkiem okna kaplic, rozłożonych szeregiem z obydwóch stron trójnawowego ramienia podłużnego, tak z powodu swych podziałów bogatych, jak i arcyzmu malowideł. Układ chóru z dwiema kaplicami, umieszczonemi ukośnie między nawą poprzeczną a absydą, przypomina układ w kościele M. Boskiej w Trier. Podobnie bogate rozwinięcie chóru, jakie jest właściwością gotyku wczesnego, na gruncie niemieckim spotyka się rzadko,

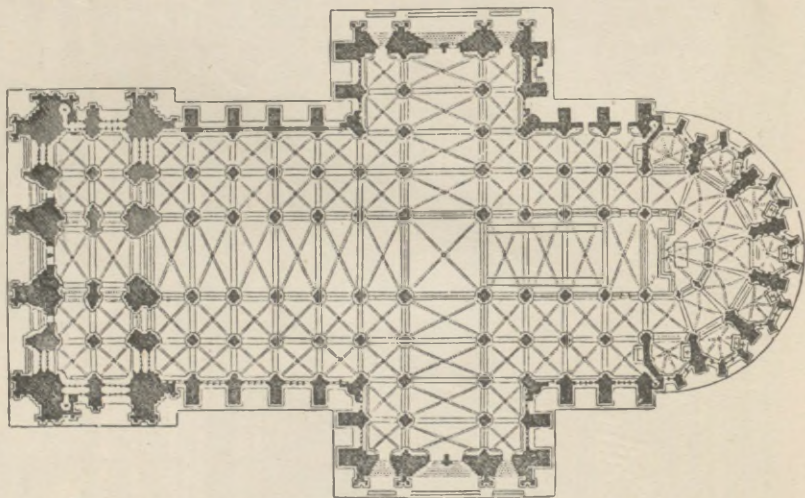


Fig. 256. Katedra w Kolonii.

nawet katedry wielkie zadawałnialy się planem zupełnie prostym. Za przykład służyć może katedra w Regensburgu, rozpoczęta w r. 1275 przez mistrza Ludwika (fig. 261). O ile okazała jest fasada, do której wiodą schody szerokie, o ile bogato jest podzielone ramię podłużne trójnawowe, o tyle dziwnem się wydaje gładka forma chóru i zakończenie naw bocznych jedynie absydami, na wzór kościołów romańskich. W katedrze św. Stefana w Wiedniu również zaniedbano owej formy chóru, ogólnie przyjętej w katedrach. Posiada on trzy nawy jednakowej wysokości, kończące się absydami wielokątnymi (fig. 262 i 263). Ramiona poprzeczne posiadają wieże, z których południowa, wykończona w r. 1433, za dni naszych została przebudowana. Ramię podłużne, późniejsze niż chór, dzieli się na trzy nawy, pokryte dachem wspólnym; skutkiem tego nawa środkowa, cokolwiek tylko szersza i wyższa od bocznych, okien własnych nie posiada. Sklepienia naw są siatkowe.

Klasztor w Ulm, którego kamień węgielny położono w r. 1377, posiada chór tej samej szerokości, co nawa środkowa, przypominając tem formę dawnych absyd (fig. 264 i 265). O ile chór jest prosty, o tyle korpus we wszystkich swych wymiarach jest wielki i po-



Fig. 257. Katedra w Kolonii.

tężny. Pierwotnie miał się on składać z trzech jednakowo szerokich naw, środkowa zaś miała być dwa razy wyższą od bocznych, względem atoli na bezpieczeństwo budynku, stawianego bez skarp, spowodował, że obie nawy boczne przedzielono jeszcze szeregiem

kolumn; w ten sposób kościół trójnawowy przemienił się w pięcynawowy. Kościół ten równie jak i Frauenkirche w Monachium nie posiada nawy poprzecznej. Ostatni, powstawszy w w. 15, służy za wzór doskonały gotyku późnego. Jest on zbudowany z cegły w for-

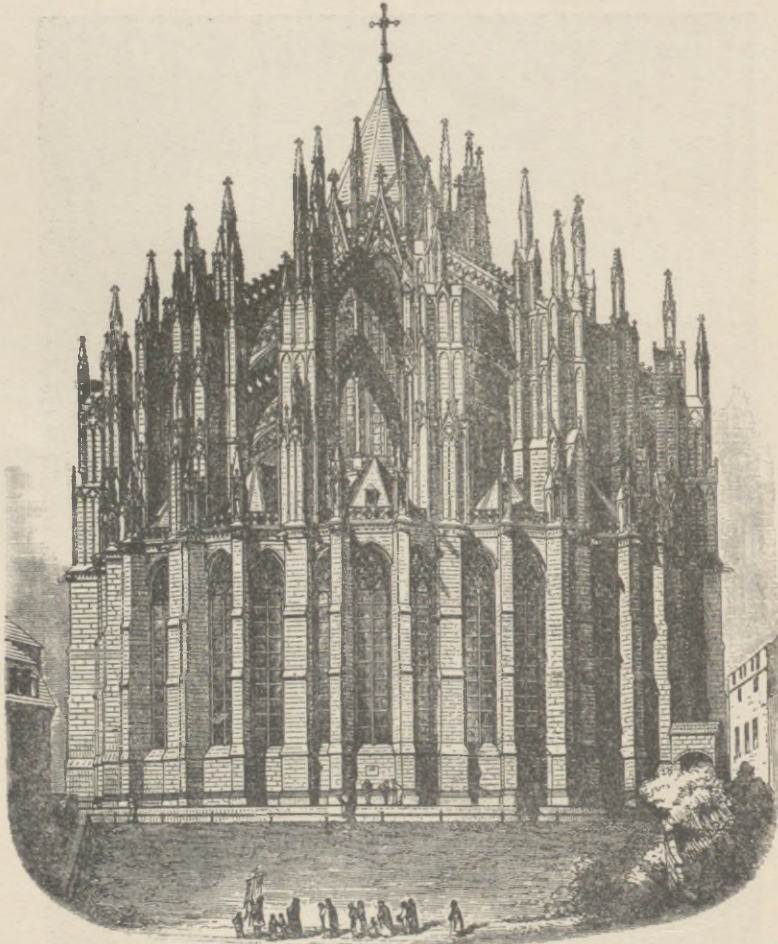


Fig. 258. Katedra w Kolonii. Zakończenie absydy.

mie halli, otaczają go kaplice, umieszczone między skarpami i posiada proporce lekkie i wesołe, uprzywilejowane w gotyckiej architekturze niemieckiej. Formę halli ma również chór kościoła cystersów w Zwettl (fig. 266) w Austrii Dolnej, dobudowany do korpusu w r. 1343. Za wzór służył mu jeden z kościołów zakonnych francuskich. Wzorów francuskich, wprawdzie nie kościołów zakon-

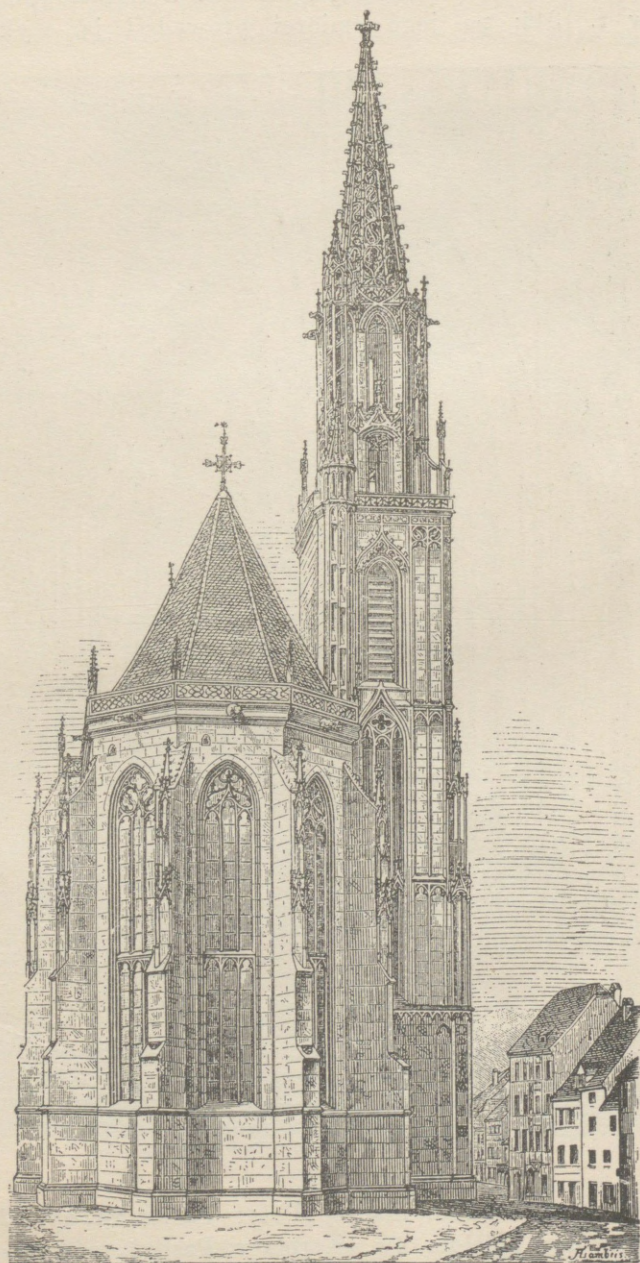


Fig. 259. Koś. Św. Teobalda w Thann.

nych, lecz katedr, trzymał się także budowniczy tumu praskiego, po dzień dzisiejszy nieskończonego, Mateusz z Arras. Rozpoczął on budowę w r. 1344; po jego śmierci prowadził ją, wykształcony

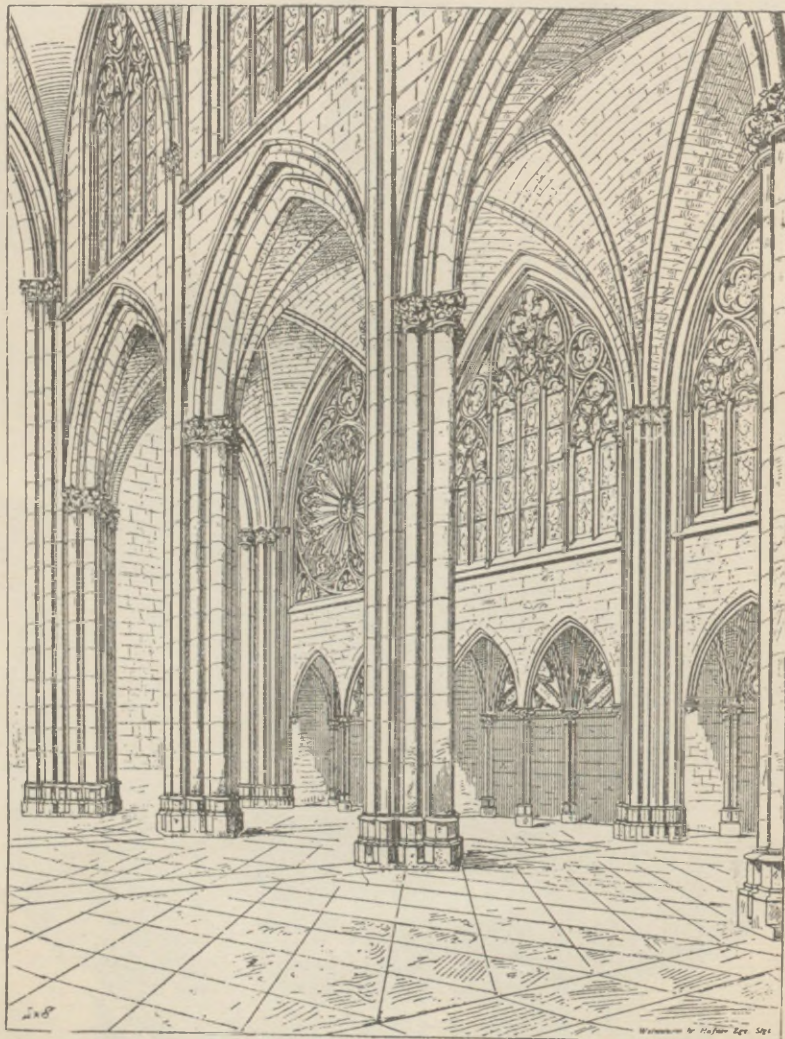


Fig. 260. Koś. Św. Katarzyny w Oppenheim.

w Kolonii, Piotr z Gmünd, inaczej Peter Parler zwany. Jeśli był on również twórcą kościoła św. Karola w Pradze, wówczas, należy mu przyznać sławę posunięcia sztuki śmiałych konstrukcyi sklepieniowych w wiekach średnich do stopnia najwyższego. Po nad ośmio-

bokiem wznosi się kopuła o sklepieniu gwiazdzistem, tak lekka, śmiała i pewna, jakiej żaden z architektów gotyckich nie stworzył. Praga i Czechy środkowe mistrzowi szwabskiemu, oraz szkole jego



Fig. 261. Tum w Regensburgu.

zawdzięczają pomniki najwspanialsze z w. 14, między którymi kościół św. Barbary w Kutenbergu wyróżnia się bogactwem wielkim kształtów (fig. 268).

W Niemczech północnych tum w Halberstacie (fig. 267) zajmuje stanowisko wyjątkowe. Budowa jego posuwała się w kierunku od zachodu na wschód i skutkiem tego wieże mają charakter jeszcze późno romański. Poświęcono go 1490 r. Ramię podłużne trójnawowe przecina długa nawa poprzeczna; do chóru, otoczonego obejściem niskim przylega kaplica Maryi Panny. Obok całej jego



Fig. 262. Wnętrze koś. Sw. Stefana w Wiedniu.

prostoty i niezależności czuć w nim atoli wpływy katedr francuskich.

Północno niemieccy budowniczości, lubujący się w formie hall i przekładający cegłę, jako materiał budowlany, wogóle idą drogą własną i mniej się poddają wpływom cudzoziemskim, dzięki czemu właściwość narodowa wypowiada się tu o wiele silniej. Natura materiału wpływa również i na formę. Filary, po większej części

ośmioboczne, są profilowane słabo (fig. 269), zamaszystości i swobody kamieniarskiej próżnoby szukać nawet na portalach bogatszych. Zarówno wewnątrz, jak i zewnątrz murów, panuje charakter ściśłości i wielkości, pomimo, iż nie brak szczegółów efektownych,

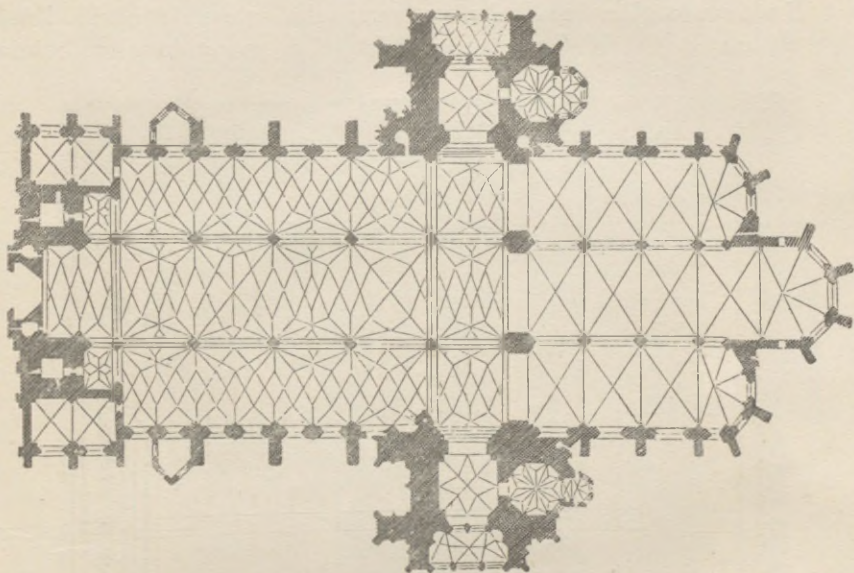


Fig. 263. Koś. Św. Stefana w Wiedniu.

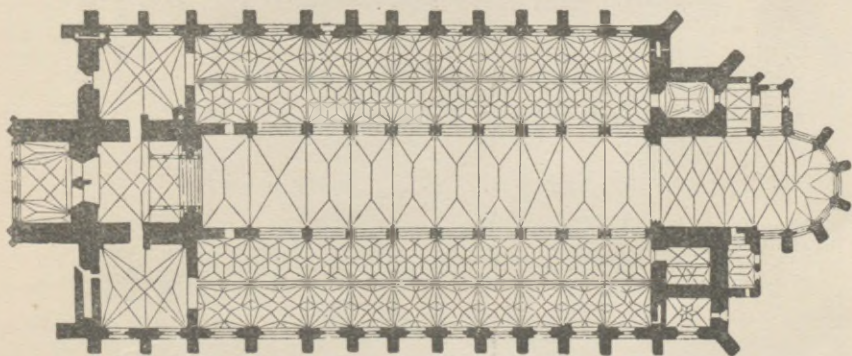


Fig. 264. Kościół w Ulm.

oraz części dekoracyjnych. Sklepienia posiadają wyniosłości znaczne, są lekkie i swobodne; do celów ornamentacyjnych, po za fryzem łukowym, przejętym ze stylu romańskiego, używano cegieł formowanych i barwnych glazurowanych. Kamienie formowane zastępowały załomy lub przerwy murów (fig. 271); ciągną się one wzdłuż

ścian, niby krata lekka. Cegła palona i glazurowana, układana wzorzysto, rozczłonkowała martwe przestrzenie ścian i nadawała im życia. Obok ścian z portalami bogaciej ozdabiano również ściany szczytowe (fig. 272).

Budowle ceglane znalazły rozpowszechnienie największe. Znajdują się one w Marchii Brandenburskiej, gdzie powstało wiele kościo-

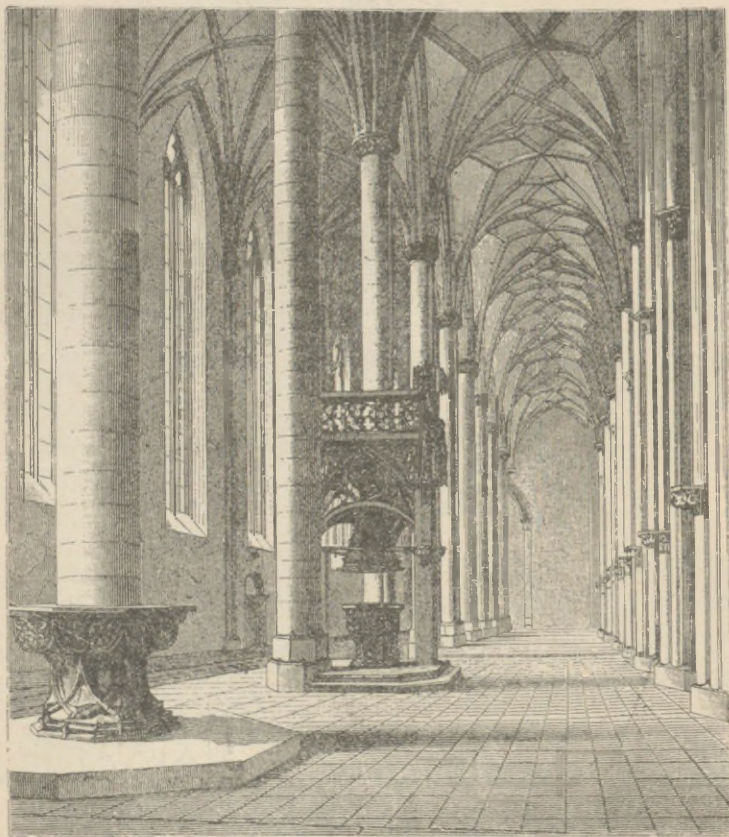


Fig. 265. Kościół w Ulm.

łów okazałych najpierw za Karola IV, później zaś w w. 15; dalej—na Pomorzu i w Meklemburgu, rozwijają się zaś szczególnie w miastach hanzeatyckich (Lubeka, Gdańsk) i w Pruskich ziemiach zakonnych (Toruń i Frauenburg). Pomimo całego powinowactwa kościoły te posiadają jednak cechy charakterystyczne, które się różnią między sobą zależnie od swego przeznaczenia, (klasztorne, parafialne, lub zakonne) i czysto miejscowych właściwości, oraz szkoły

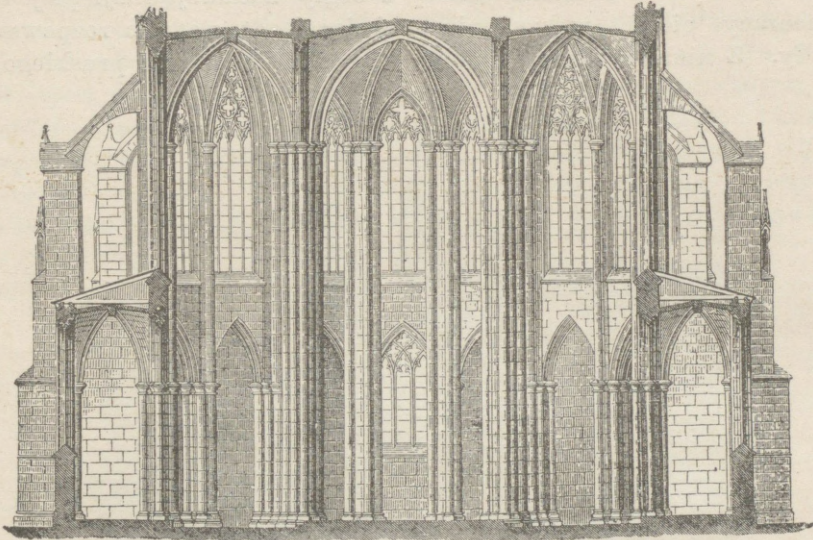


Fig. 266. Chór koś. w Zwettl. Przecięcie poprzeczne.

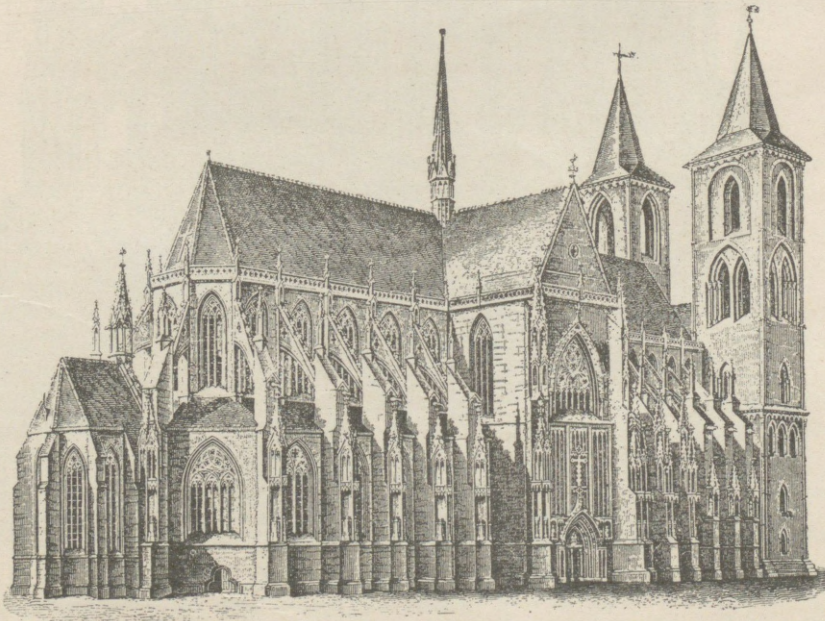


Fig. 267. Tum w Halbersztacie.

ich twórcy. W Marchii ozdoby z cegły naśladowują najlepiej ornamentacje ciosane w kamieniu, najczęściej też się tam rozpowszechniły. Z niektórych szczegółów w kościołach zakonu pruskiego wi-

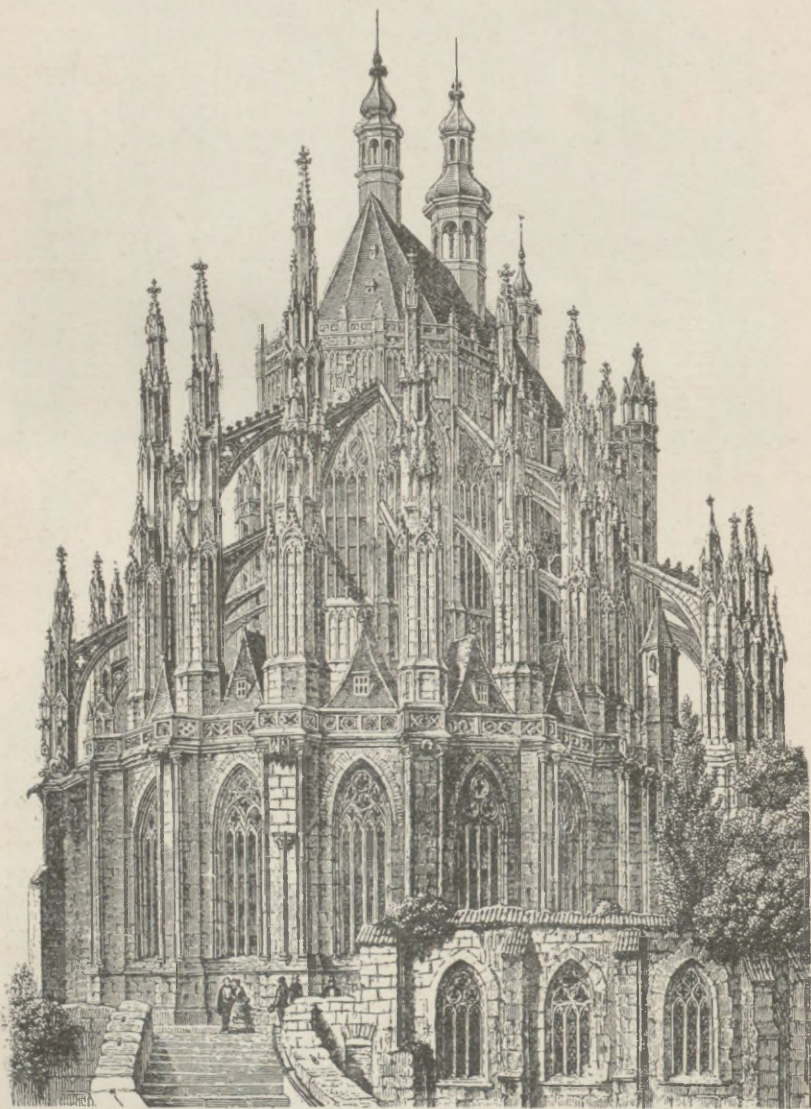


Fig. 268. Koś. Sw. Barbary w Kuttenbergu.

dać, iż przebywał on najpierw na wschodzie i we Włoszech. Fryz w kościele św. Jakóba w Toruniu, utworzony z napisu plastycznego, oraz inny w tumie frauenburskim również z napisem, ułożony

z barwnych płyt ceramicznych wskazują na wpływy sycylijskie, w następstwie zaś na arabskie; arkady podwójne w dziedzińcach zamków zakonnych są również pochodzenia południowego. Na szczególniejszą uwagę, jako wzór, zasługuje jeden ze znakomitszych kościołów. Jest nim kościół Maryi Panny w Lubece, którego budowę rozpoczęto w r. 1276 (fig. 273). W planie poziomym trzyma się on systemu przyjętego w katedrach francuskich, jak tego dowodzą niskie nawy boczne, obejście chóru i jego kaplice. Traktowanie

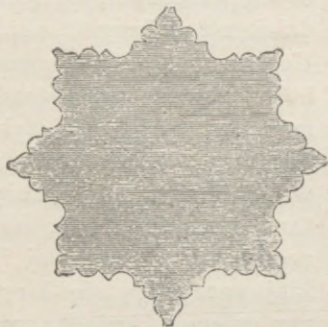


Fig. 269. Plan poziomy filara w koś. Św. Jakóba w Rostoku.

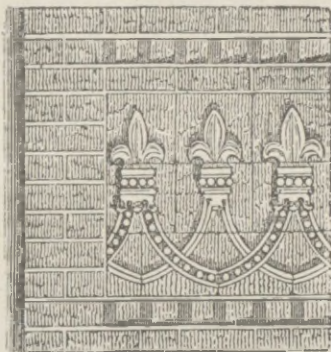


Fig. 270. Fryz z Koś. Dominikańskiego w Krakowie.

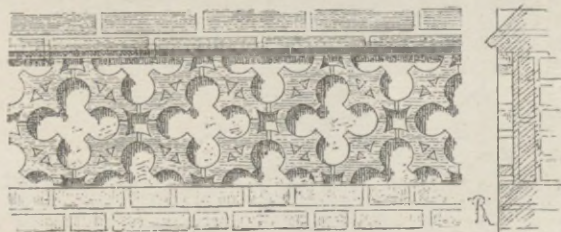


Fig. 271. Fryz z bramy w Rostoku.

atoli żeber, skarp, a zwłaszcza wież ujawnia już jasną i usprawiedliwioną prostotę, charakteryzującą budowlę ceglane Niemiec północnych. Kościół ten stał się nie tylko chlubą miasta, lecz i wzorem, na którym się kształcili architekci prowincyi nadmorskich. Tam zaś, gdzie on nie mógł służyć za wzór, konieczność, wypływająca z natury materiału, następnie wspólność poglądów, obyczajów i interesów—wniosły do języka sztuki pewne powinowactwo. Przybywających do miast hanzeatyckich witają najpierw olbrzymie kościoły z ich wieżami wyniosłemi, potężne jak owe okręty, na których marynarze hanzeatyccy zbierali od świata północnego kon-

trybucye, wzbogacając ich miasta. Wszędzie i zawsze budowle miast nadbrzeżnych są wyrazem zarodków życia i dobrobytu. Tak,

jak myśl mieszkańców ich dąży do celów niewielu, lecz jasnych i stałych, podobnie i wyobraźnia ich obraca się w pewnym tylko, ograniczonym, lecz świadomem kole form. Zmiany stylowe w sferze budowli ceglanych w Niemczech północnych zachodzą rzadziej, niż w innych okolicach. Utwory gotyckie przejmują najrozmaitsze pierwiastki romańskie, rysy zaś stylu gotyckiego odziedziczają utwory w. 16 i 17, ogólnie nazywane tam renesansowymi. Granicę architektury kościelnej i świeckiej zaczynają się łączyć coraz więcej; świecka wysuwa się na plan pierwszy i doskonałością, oraz znaczeniem współzawodniczy z kościelną.

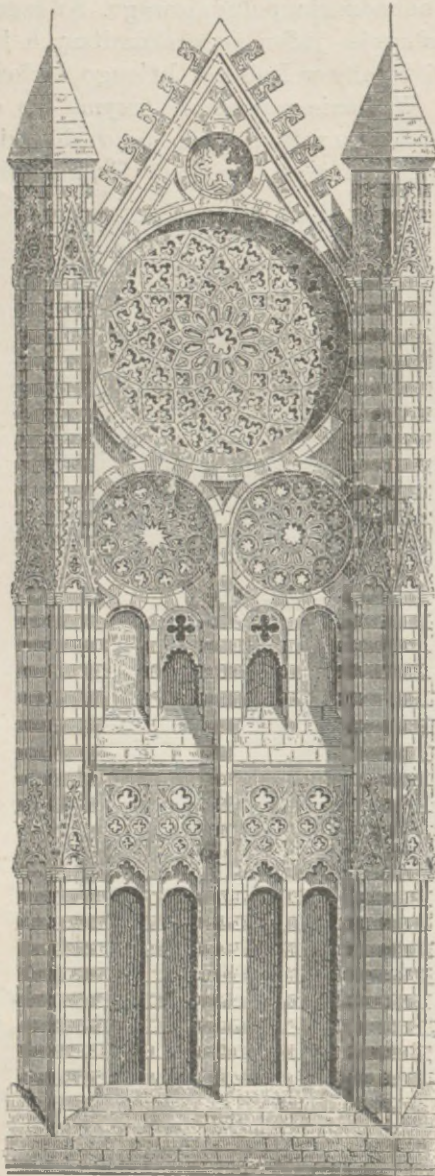


Fig. 272. Z koś. Św. Katarzyny w Brandenburgu

Ogólny rzut oka na pochod rozwojowy architektury gotyckiej na gruncie niemieckim nie będzie bez korzyści; będzie to jednocześnie spojrzeniem w jej przyszłość.

W chwili, gdy gotyk zapanował w Niemczech, był on już wówczas na najwyższym stopniu swego rozkwitu. Rozwój dalszy, jako postęp istotny, był niemożliwy. Skutkiem tego budowniczowie niemiecy

przystąpili doń, jako do całości gotowej, przyglądając mu się chłodno, obiektywnie, rozważając go i mierząc spokojnie. Twórca

katedry kolońskiej ze ścisłością matematyczną wyprowadza z wymiaru podstawowego wnioski i z chwilą, gdy poznaje, że kierunek pionowości jest podstawą tego stylu, trzyma się go bezwzględnie. Stosunek ten atoli nie mógł trwać długo. W gotyku bowiem odzywały się silnie i żywo niektóre struny wyobraźni niemieckiej. Gdy, po przejściu dwóch lub trzech pokoleń, styl nowy rozszerzał się coraz więcej, jednocześnie zaczął podlegać przemianom ważnym. Mieszczaństwo, jedyny stan pełen życia i siły w późniejszych wiekach średnich Niemiec, wziął architekturę w opiekę nie tylko powierzchniowo, lecz nadał jej także formy takie, jakie odpowiadały jego poglądom i uczuciom. Był to czas, w którym i budownictwo otrzymało przepisy ściślejsze, odpowiednie do panujących zwyczajów cechowych, jakie rozrzuconym tu i owdzie środowiskom poszczególnym nadawały regulamin wspólny,—był to czas, w którym proste zasady matematyczne konstrukcyi gotyckiej ujmowano w formuły mechaniczne, aby terminującym w danym cechu uczynić je łatwiejszemi (Matthias Notitzer, o prawidłowości podźebrz 1486). Plan poziomy i pionowy w w. 14, a zwłaszcza w. 15, zmienia swą postać. Układ chóru, dawniej tak bogaty, psuje się i znów się zbliża do absydy zwykłej; podźebrza bywają traktowane, jako podpory bezpośrednie żeber sklepieniowych, bez kapiteli, łączą się one bezpośrednio z żebrami lub znikają zupełnie, gdy filary czworoboczne zjawiają się na miejsce złożonych. Ponieważ forma hall przeważa, przeto łuki skarpowe odpadają, skarpy zaś otrzymują konieczne tylko podziały. W częściach konstrukcyjnych kryje się jakiś wyraz zmysłu, uwzględniającego jedynie konieczność i prostotę, posuniętego do trzeźwości przesadnej. Pomimo to niebrak i ozdób bogatych; występują one atoli samodzielnie. Części konstrukcyjne i dekoracyjne jedne do drugich zostają w stosunku luźnym. Wybierano niektóre miejsca budynku i na nich gromadzono ozdoby, jak np. na szczytach, przy wejściach, jakie często umieszczano w ścianach podłużnych, w dobudowanych kaplicach i t. d. Tu się to ukazuje subtelność roboty kamieniarskiej w całym swym blasku, tu się znajdowało źródło zadowolenia dla upodobań mieszczaństwa cechowego i tu było ujście dla chęci popisania się poszczególnych majstrów, to w utworach okazałych, to delikatnych, a zawsze pod względem rękodzielniczym doskonałych. Brak harmonii daje się odczuwać, równie słabo w tych ozdobach, jak i w zanadto gołych nawach i zbyt wysokich wieżach. Najrozmaitsze ozdoby i liczne pomniki plastyczne wewnątrz kościoła miały również za zadanie zatrzeć wrażenie golizny, jaką powodowała konstrukcyja uboga. Kto wstępował do kościoła z w. 15, z jego stosunkowo jasnymi i obszernymi

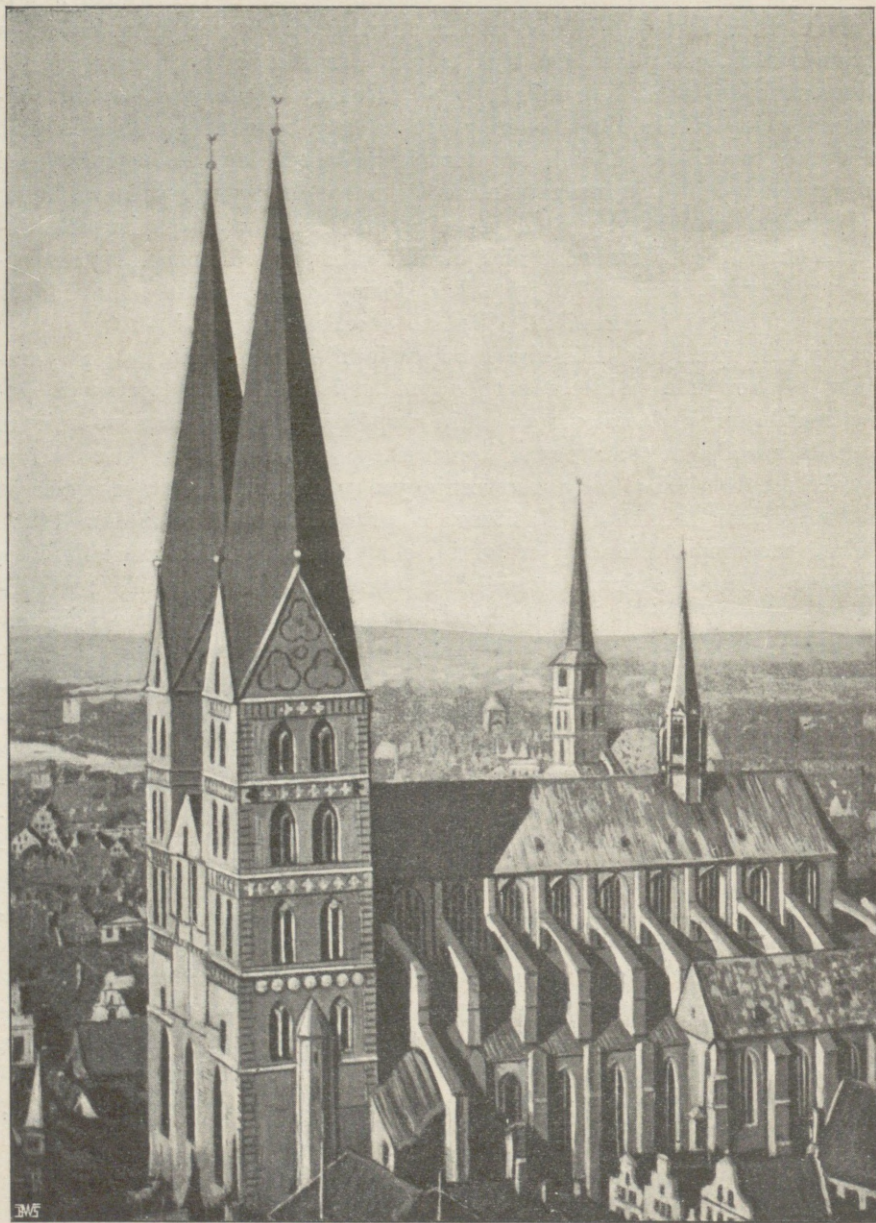


Fig. 273. Kościół Maryi Panny w Lubecie.

hallami, z chórem niezbyt silnie odosobnionym, dzięki czemu kapłan był bliżej zgromadzonych wiernych, z owymi pamiątkami fami-

linjami, wiele mówiącemi do współobywateli, ten nie odczuwał wrażenia tajemniczości, przejmującego dreszczem, jakie wywoływały kościoły dawniejsze, lżej mu było natomiast, bardziej swojsko, czuł się pobudzonym do myśli poważnych i wzniosłych, usposobionym do więcej bezpośredniego obcowania z Bogiem. Było to więc wstępem do prądów duchowych epoki następnej, zarodkiem specjalnego kierunku fantazyi i sztuki, jaki powstał w w. 16. Środowiska kultu sztuki przez obydwa wieki pozostawały w tych samych miejscach: w miastach Szwabii i Frankonii i w hanzeatyckich na Północy.

Najważniejszym i najwybitniejszym przedmiotem działalności budowlanej średniowiecznej jest kościół. W okresie gotyku uprawiano jednak i architekturę świecką. To też wówczas dopiero otrzymamy wierny obraz ruchu budowlanego w wiekach średnich, gdy obok kościołów przyjrzymy się klasztorom i zamkom, ratuszom, domom bractw cechowych, bramom miejskim i wieżom.

Złote czasy budownictwa klasztornego minęły już wówczas, gdy się zjawił styl gotycki. Klasztory zakonników zebrzących i kazających (Franciszkanów i Dominikanów), stawiane po miastach od w. 13, rzadko kiedy mają formy artystyczne. Inaczej atoli rzecz się ma z opactwami zakonów starszych, posiadających grunta własne, Benedyktynów i Cystersów, jakie od w. 10 do 12 tak licznie powstawały. Klasztory te, budowane początkowo nakształt zamków królewskich, obejmowały znaczną przestrzeń gruntu, w murach swych zawierały domy, dziedzińce, ogrody, słowem wszystko, czego wymagało życie i jego potrzeby większej gromady ludzi. Można by je porównać do skoncentrowanego układu miasta, poszczególne też części jego posiadały ozdoby artystyczne. Klasztor łączył się kościołem bezpośrednio, przylegając doń zawsze od strony południowej. Punktem środkowym był dziedziniec klasztorny, ozdobiony często studnią otoczony arkadami i krużgankami, do których przylegały: sala do narad, sale mieszkalne i sypialne (dormitorium), refektarze (jadalne). W pewnem odosobnieniu gromadziły się zabudowania gospodarskie i rzemieślnicze, tworzące kwartał oddzielny; dalej szkoła, szpital i mieszkanie opata, które musiało się znajdować poza klauzurą klasztorną z powodu licznych stosunków, jakie łączyły przełożonego ze światem. Z biegiem stuleci klasztory stare po części uległy ruinie, po części zaś zostały przebudowane tak, że nie wiele z nich w swej formie pierwotnej doczekało się czasów naszych. Wiadomości o olbrzymim klasztorze, słynnym z doskonale obmyślanych wodociągów, który przylegał do katedry w Canterbury, udziela nam tylko plan jego, pochodzący z w. 12-go. Dziś tylko budynki kapitulne w stylu

późnym gotyckim (Salisbury, Lincoln i in.) zaznajamiają nas ze sztuką, uprawianą w angielskich fundacjach kościelnych, a ze starych jedynie widoków poznajemy szczegóły bliższe wspaniałych zabudo-

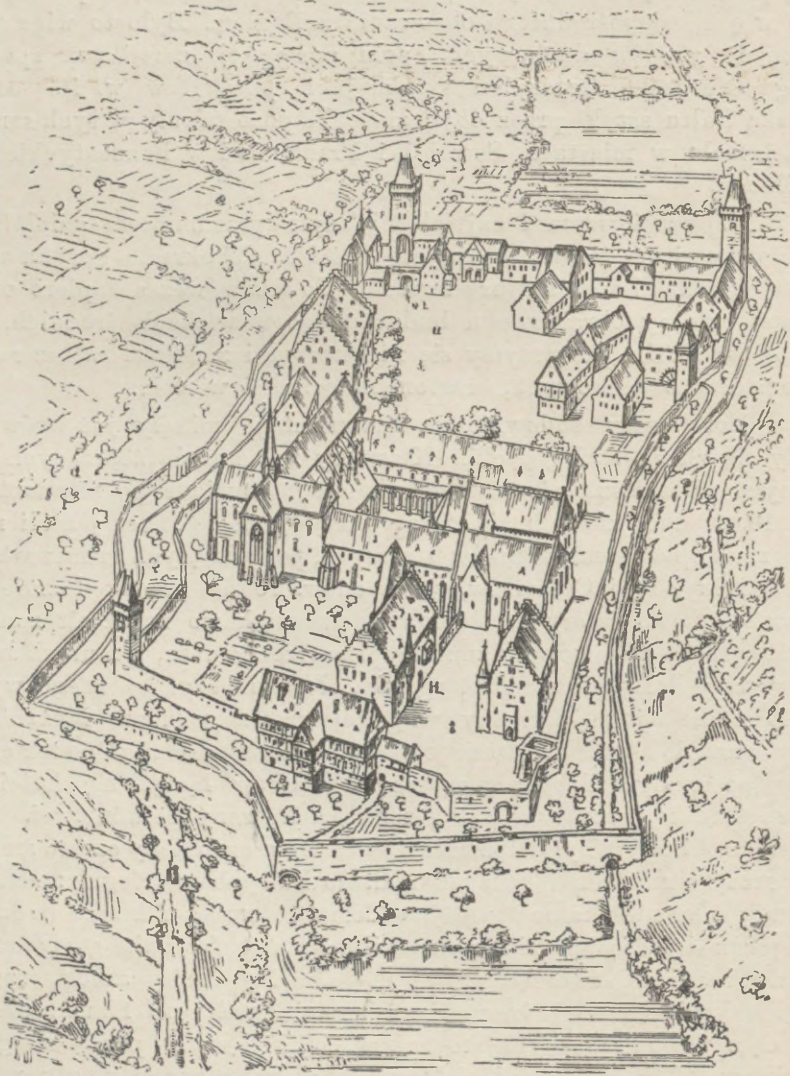


Fig. 274. Opactwo Maulbronn.

wań zakonów Cluny i Cystersów we Francji. W Niemczech można jeszcze podziwiać stare krużganki z ozdobami bogatymi. Wielece poczynającymi wzorami klasztorów średniowiecznych i dość dobrze zachowanymi są zabudowania opactwa Maulbronn w Szwabii (fig. 274)

i klasztory Cystersów w Prusach Zachodnich, w Pełplinie i Oliwie, które ujawniają wpływy zakonu niemieckiego.

**Zamek** średniowieczny, w wielu miejscowościach wzorujący się na rzymskich *castelli*, jako punkt środkowy posiada basztę. Służyła ona mieszkańcom za cytadelę, jako ostatnie, najpewniejsze miejsce obrony. Budowa jej przeto jest wyłącznie obliczona na bezpieczeństwo. Skutkiem tego wejście do niej robiono zwykle wysoko po nad ziemią, poszczególne zaś jej piętra i części wnętrza są często

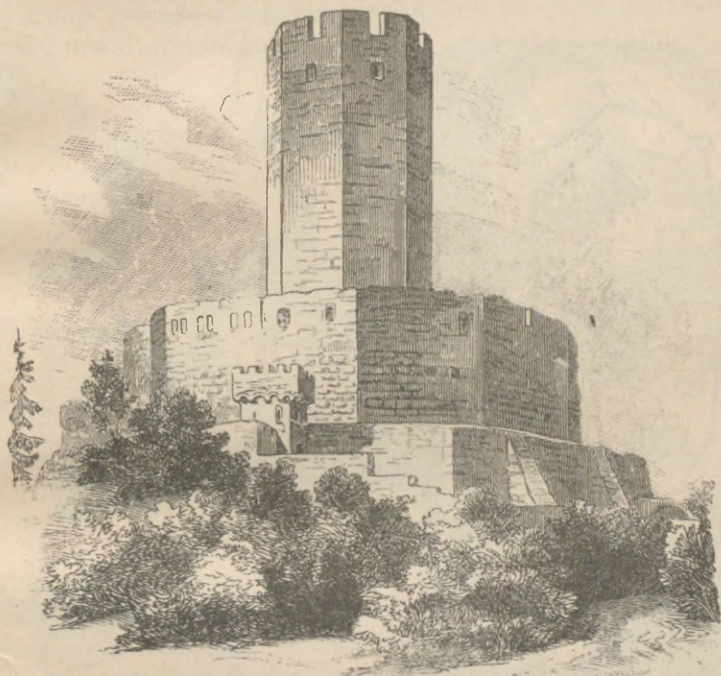


Fig. 275. Zamek Steinsberg pod Sinsheim w Pfalcu.

oddzielane jedno od drugich tak, że tworzą system samoistnej obrony. Oczywiście od budynków tych, wyłącznie poświęconych celom wojennym, nie możemy się spodziewać ozdób bogatych. Ulrych von Hutten w 16-ym w. jeszcze się żali na ciasnotę i nieczystość, na niedogodne i przykre życie w zwykłym zamku rycerskim. Dość jest spojrzeć na zamek Steinsberg pod Sinsheim w Pfalzu (fig. 275), by znaleźć usprawiedliwienie owych żalów. Mury i wieże bramy są równie nagie, jak baszty. Masy murów przerywają jedynie blankowania i przedpiersnie. Nawet zamki większe były budowane zawsze tylko z myślą o bezpieczeństwie załogi i obronie od nie-

przyjaciela, jak np. zamek w Arques w Normandii, zaczęty w w. 11-ym, a rozszerzony w 15-tym. Plan jego udało się odtworzyć na podstawie planów dawniejszych (fig. 276). Brama wjazdowa (D), o dwóch wieżach okrągłych po bokach, wiedzie z podjazdu (L) na dziedzińcu, na którym tu i owdzie rozmieszczano zabudowania gospodarskie i mieszkalne. Baszta obronna (A) przylega do murów opasujących; przedzielona murem prostopadłym, panuje nad drugim wjazdem (G) i łączy się z innym jeszcze punktem obronnym (M).

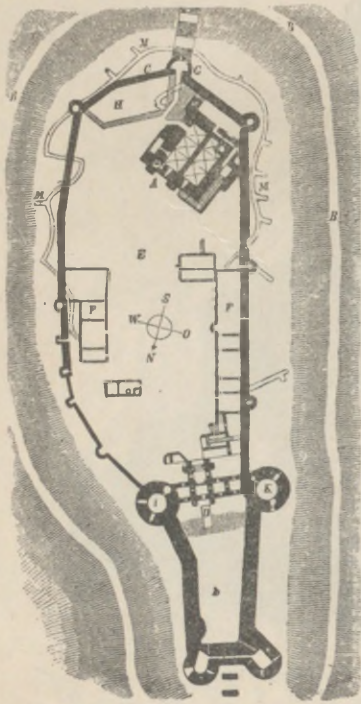


Fig. 276. Zamek Arques w Normandii.

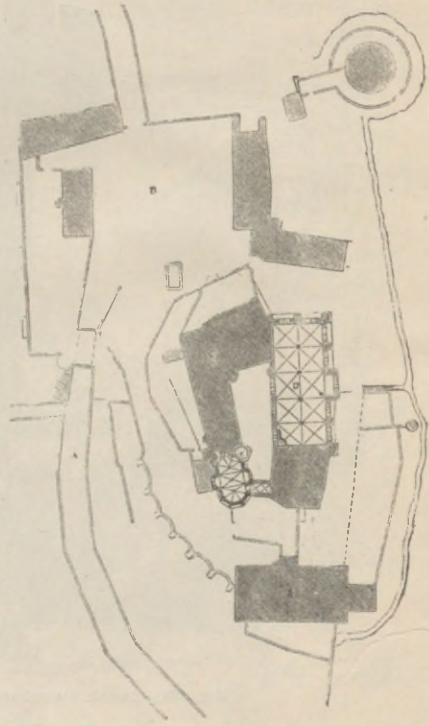


Fig. 277. Zamek Marburg.

Wszystko tu urządzone tak, iż obrona musiała się cofać tylko krok po kroku.

Pierwiastek artystyczny wkradał się do zamków bardzo powoli: Początek temu dały: zamek królewski w Paryżu i pałace cesarskie niemieckie. Karol V pierwszy nadał Luwrowi charakter rezydencji książęcej, nie naruszając atoli ani silnej obronnej wieży z czasów Filipa Augusta, ani wież na murach. Wprowadził on jedynie na dziedziniec budowle wspaniałe. Niemieckie pałace cesarskie wcześniej otrzymały ozdoby. Schody szerokie, sale olbrzymie, które

zajmowały niemal całą długość korpusu budynku, bogate grupy okien, rozczłonkowane kolumnami delikatnymi i łukami, z nich w każdym znajdowały się. Niestety dziś tylko resztki pozostały z dawnych pałaców w Goslar (budowę jego rozpoczęto już w w. 11-tym), w Gelnhausen i z zamku Henryka Lwa w Brunświku; jedynie Wartburg (doskonale odnowiony), pochodzący z końca w. 12-go, daje obraz zupełny rezydencji książęcej z wczesnych wieków średnich. Stanowiący na szczycie góry, której ściany strome wszelkie oszańcowania czyniły niepotrzebnymi i przestąpiwszy przez most zwodzony i wieżę bramową, wchodzi się na dziedziniec wjazdowy, gdzie z prawej strony znajdowały się mieszkania służby i stajnie. Dzie-

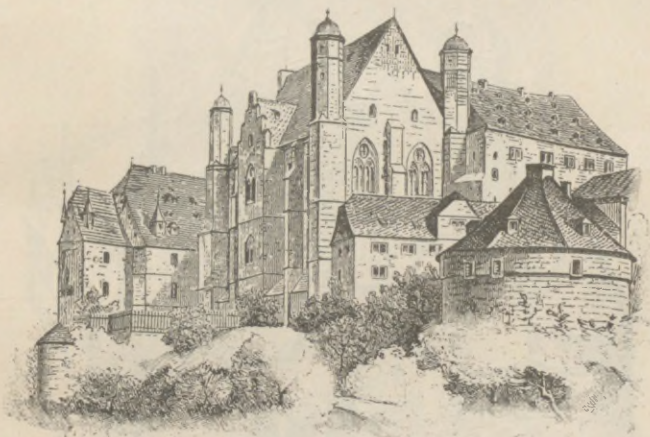


Fig. 278. Zamek Marburg.

dziniec wjazdowy oddzielał mur i wieża od dziedzińca wewnętrznego zamkowego. Wieżę obronną tak postawiono, że jednocześnie panowała nad bramą dziedzińca wjazdowego i zabezpieczała łączący się z nią pałac landgrafa. Do pałacu wiodły schody. Przejście wąskie, otwarte na dziedziniec arkadami, ciągnęło się między izbami i murem zewnętrznym. Z sal na uwagę zasługuje jedna, przeznaczona na uroczystości. Znajduje się ona na pierwszym piętrze. Baszta czworoboczna w węgle południowym zamyka system obronny. Jako siedziba książęca, Wartburg posiadał wspaniałe komnaty mieszkalne dla mężczyzn i kobiet, oraz kaplicę.

Już w w. 13-ym kaplica i sala, jak tego dowodzi zamek w Marburgu (fig. 277 i 278), były owymi punktami, ku którym przed innymi skierowano wysiłki dekoratorskie. Z biegiem zaś czasu, gdy w pokoleniach następnych spotęgowało się uczucie radości życia i potrzeby stały się wykwintniejszymi, cała budowa zamku przy-

brała charakter bogatszy i bardziej jednolity. Żaden z 17-tu zamków, wystawionych przez księcia Jean de Berry († 1416), jakie budziły podziw wśród książąt burgundzkich, oczywiście dziś nie może nam służyć za wzór wystarczający. Obecnie noszą one miano hoteli. Dom atoli skarbnika Karola VII, Jaques Coeur'a w Bourges, z w. 15-go (fig. 279), daje wyobrażenie dobre, jak zamek stopniowo przeistaczał się w pałac. Wejście sklepione w bramie, gdzie po nad niem znajdowała się kaplica, wiodło na dziedziniec czworoboczny, otoczony arkadami i budynkami. Schody wieżowe, umie-

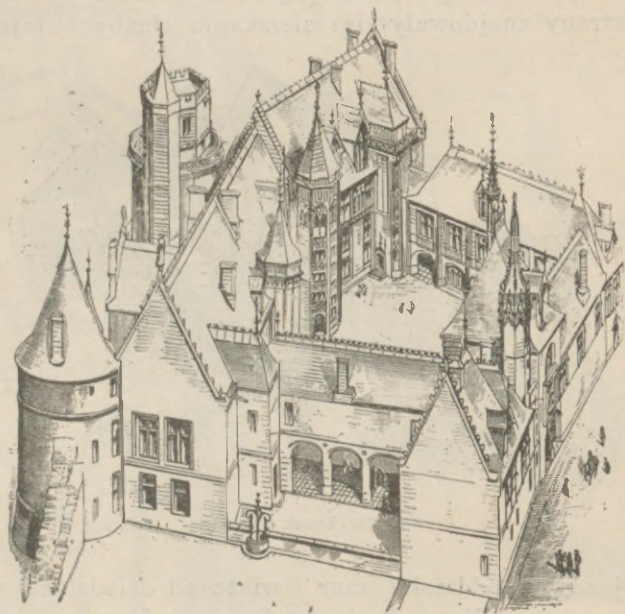


Fig. 279. Dom Jakuba Coeur w Bourges.

szczone wewnątrz, wytworne szczyty i wieże zmieniają postać fasad, zawsze jeszcze atoli zwróconych na dziedziniec zamkowy.

W Anglii znajduje się jeszcze dość pokaźna liczba zamków i pałaców średniowiecznych. Wysoka halla, sięgająca często aż po dach, tworzyła tu oddawna punkt główny całego układu zamkowego; wcześniej też pułap zwykły przybrał formę wiązań artystycznych (fig. 280), dzięki czemu późna gotycka architektura otrzymała rys narodowy, odzywający się jeszcze w budynkach z w. 16-go (styl Tudor).

Wzorem najokazalszym budowni zamkowej średniowiecznej, łączącej w sobie siłę utworu północnego z wdziękiem marzycielskim

południa, jest zamek zakonu niemieckiego na pół mnichów na pół rycerzy w Marienburgu (fig. 281). Pozostała jedynie jego część mniejsza, której budowę rozpoczął Konrad v. Thierberg, część przednia zaś legła w ruinie. Zamek górny i środkowy w czasach ostatnich zaczęto restaurować. Punkt środkowy zamku górnego tworzy dziedziniec czworoboczny, otoczony arkadami. Skrzydło północne, cokolwiek występujące, zawiera na dole kaplicę św. Anny, na pię-



Fig. 280. Halla w zamku w Eltham.

trze kościół zamkowy i salę główną, której sklepienie siatkowe podtrzymują trzy wysmukłe filary (fig. 281 prawa). Budowę tej części, w postaci obecnej, odnieść należy do w. 14-go. W części środkowej przepych koncentruje się głównie w skrzydle zachodnim, w ukośnie wyskakującym mieszkaniu mistrza (fig. 282). Została ona zbudowana prawdopodobnie za czasów Winrycha z Kniprodes (1351—1382). Sklepienia wachlarzowe tak małego, jak i dużego refektarza, wznoszą się z kolumny granitowej, pośrodku stojącej. W skrzydle wschodnim znajdowały się mieszkania rycerzy. Refektarz konwentu (fig. 283) oświetlają okna ostrołukowe; przedzielają go trzy kolumny granitowe, które na wzór sali głównej unoszą sklepienia wachlarzowe. Twórcy tego dzieła nie są znani; nie udało się również dotąd określić pierwowzoru, od którego pochodzą sklepienia

marienburskie i wielka umiejętność stosowania cegły w plastyce. Nie formowano jej mechanicznie, lecz suszono w blokach wielkich na słońcu, obrabiano po rzeźbiarsku dłutem i następnie wypalano.

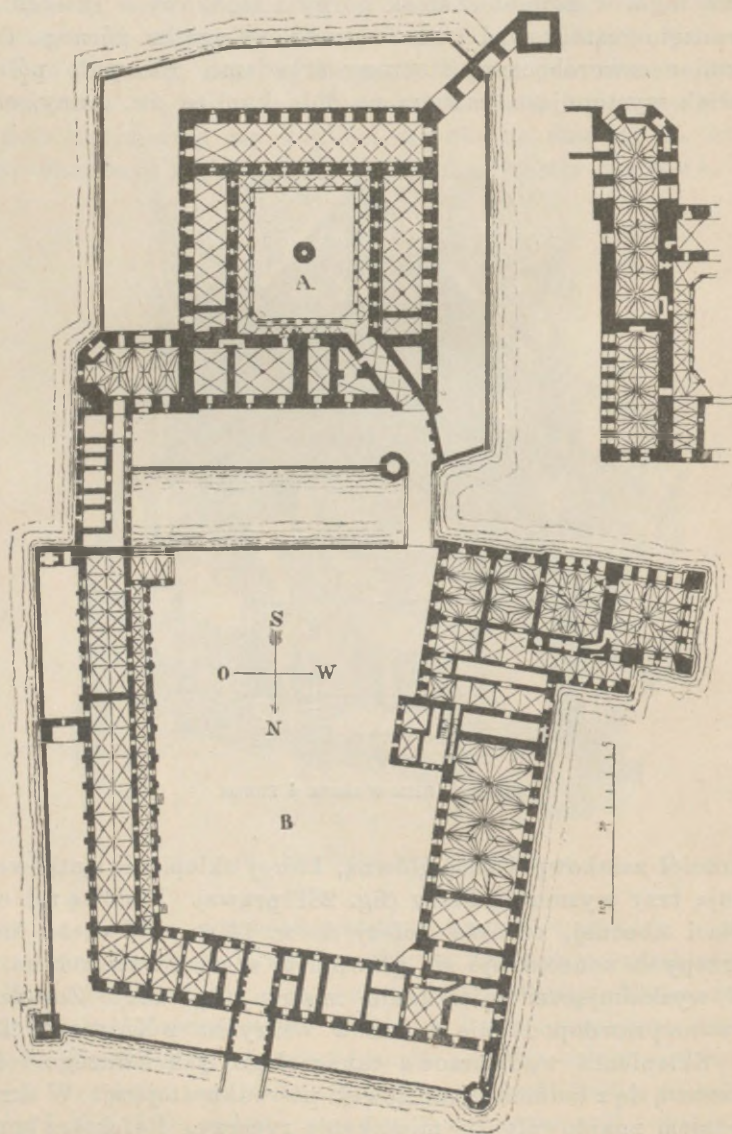


Fig. 281. Zamek Marienburg.

Dzięki temu ornament otrzymywał niezmiernie piękne i wyraziste kształty.

Pomimo całego podziwu dla Marienburga i podobnych mu zamków pruskich przyznać jednak musimy, że budownictwo świec-

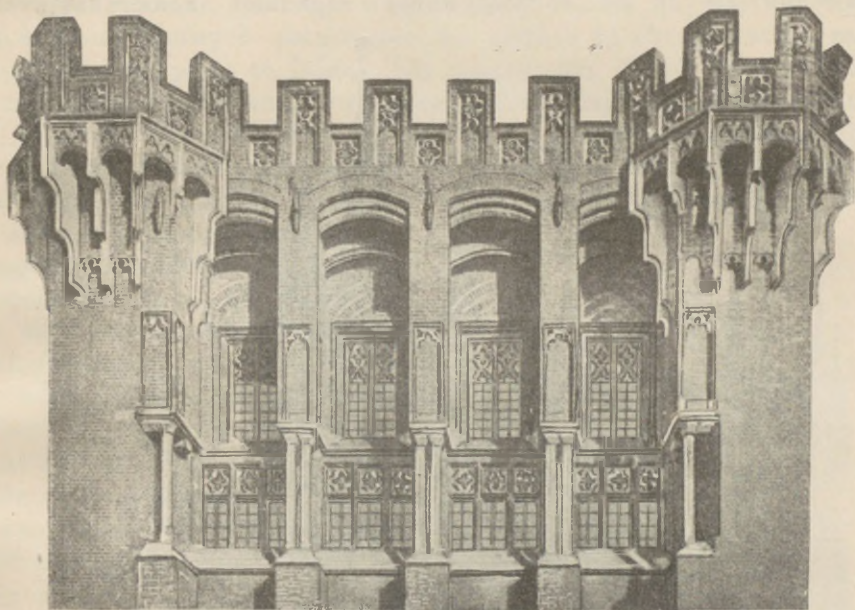


Fig. 282. Fragment domu mistrza wielkiego w Marienburgu.



Fig. 283. Refektarz w Marienburgu.

kie najsilniej i najpoważniej wypowiedziało się w budynkach miejskich, stawianych przez mieszczaństwo, które w późniejszych wie-

kach średnich doszło do znaczenia i bogactw. Budynekami tymi są ratusze, domy cechowe i halle kupieckie z w. 15-go. Nie powstrzymywano się tu od rozwiązywania zagadnień konstrukcyjnych

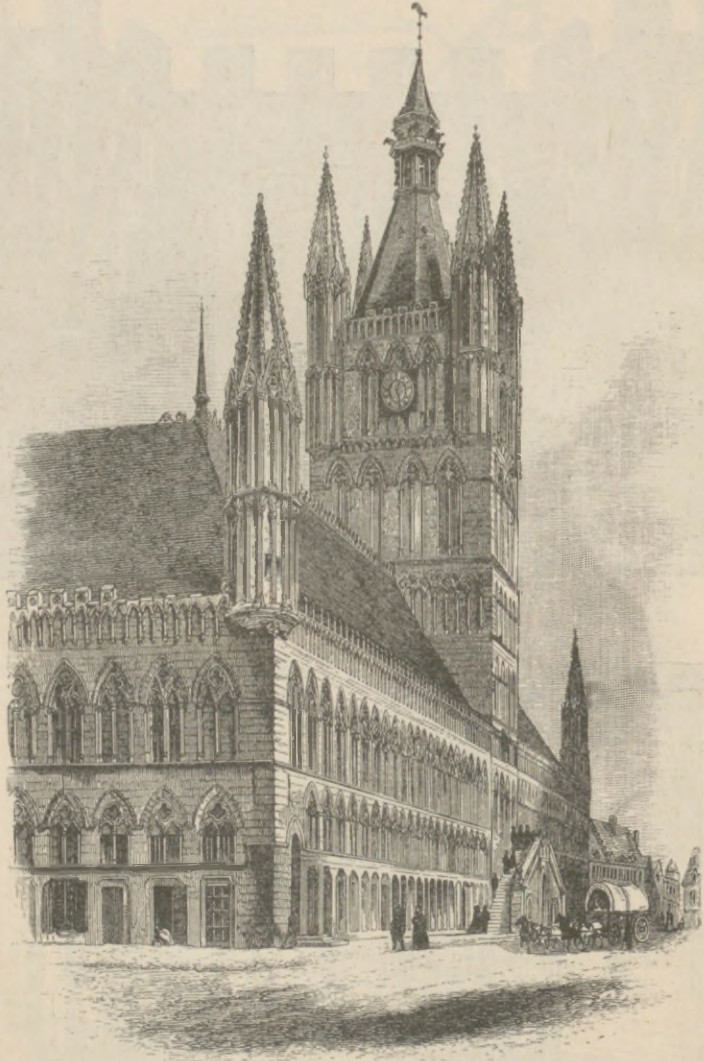


Fig. 284 Sukiennice w Ypern.

najtrudniejszych. Parter od strony placu targowego ozdobiły zwykle podsienia ostrołukowe, piętro zajmuje sala wielka sklepiona lub pułapem płaskim przykryta. Architektura dekoracyjna znalazła tu pole obszerne. Starsze z utworów owych posiadają zwykle okna

ozdobne, ściany frontowe między oknami są ornamentowane zwykle tabernaklami; w późniejszych zjawiają się szczyty, galeryjki i kształtne wieże narożne. Ozdoby wnętrza były rzeczą snycerstwa; wykończenie takowych przeciągało się zwykle do okresu sztuki następnego, nie psuło to jednak ich jednolitości, formy bowiem gotyckie późne i renesansowe wczesne tak są bliskie, iż niemal wchodzą jedno w drugie. Miasta Flandryi są gruntem klasycznym dla ratuszów i hall targowych. Handel i przemysł stwarzały tu więcej środków, niż gdzieindziej, do budowania gmachów okazałych. Tu poczucie godności osobistej, spotęgowane walkami z książętami, szukało wyrazu dla znaczenia i siły mieszczaństwa. Ratusze, niby koronami, kończono blankowaniem, dodając im wieże strzeliste. Najstarszym tego rodzaju zabytkiem są Sukiennice w Ypern (fig. 284), skończone w r. 1304, oraz halla targowa w Brzegu (Brugge) z ogromną wieżą. Słynne ratusze w Brukselli, Löwen (fig. 286), Gent i Oudenarde powstały swe zawdzięczają w. 15-mu.

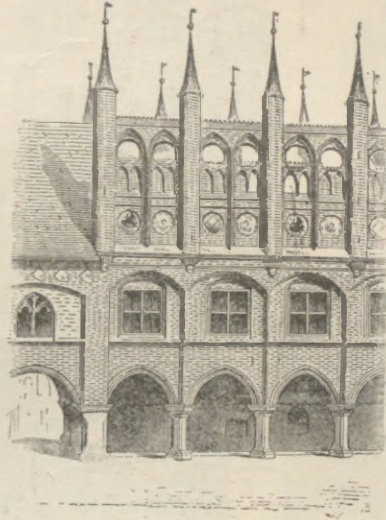


Fig. 285. Ratusz w Lubecie.

Na gruncie niemieckim wzniesiono również liczne ratusze w toku w. 14-go i 15-go. Najokazalsze, z cegły, zbudowano w Niemczech północnych, przyczem fasadom ich nadano formy najrozmaitsze. W Brunświku front ratusza zdobią podcienia (fig. 287). Szczyty ostrołukowe przypominają jeszcze wielkie okna tumów. Zakończeniu ratusza w Lubecie (fig. 285), którego budowę rozpoczęto w w. 14-tym, nadano formę odmienną. Dach kryje się po za murami szczytowymi wysokimi, rozczłonkowanymi przez wysmukłe wieżyczki. Ratusze w Marchii Brandenburskiej cechuje różnokolorowość, podczas gdy w ratuszu wrocławskim z w. 15-go, hołdując zwyczajowi saskiemu, starano się w cegle naśladować formy, przywiązane do kamienia ciosowego. Miastom niemieckim południowym również nie brak ratuszów ozdobnych (Ratysbona, Ueberlingen i in). Na gruncie szwajcarskim uwagi godnym jest ratusz w Bazylei, którego fasada, zbudowana w w. 16-ym, posiada jeszcze formy gotyckie, bliskie już atoli renesansowi.

Jedną z cech miasta, dumnego z wolności, oprócz ratusza były bramy miejskie z wieżami. W fantazyi wieków średnich późnych

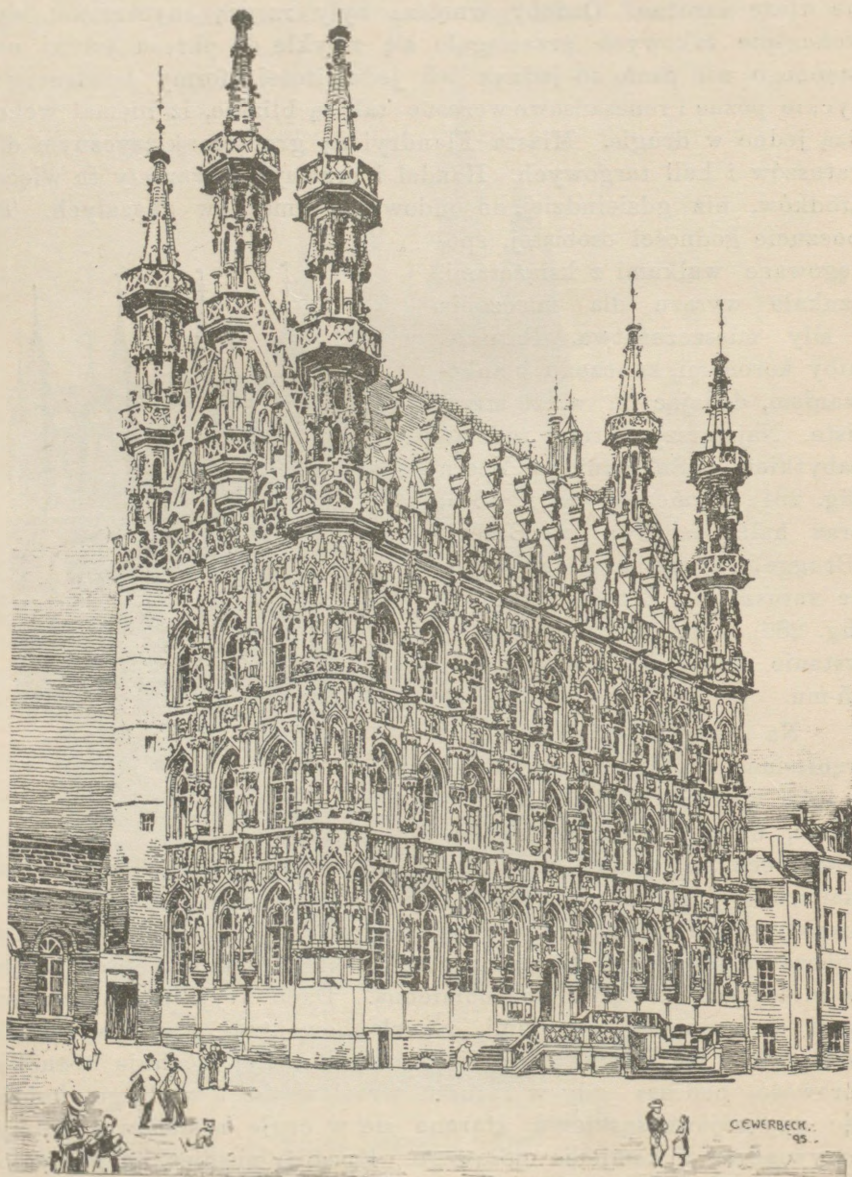


Fig 286. Ratusz w Löwen.

wieża zajmowała wybitne miejsce, zaliczano ją też do najsmielszych utworów architektonicznych. W żadnym okresie nie zbudowano

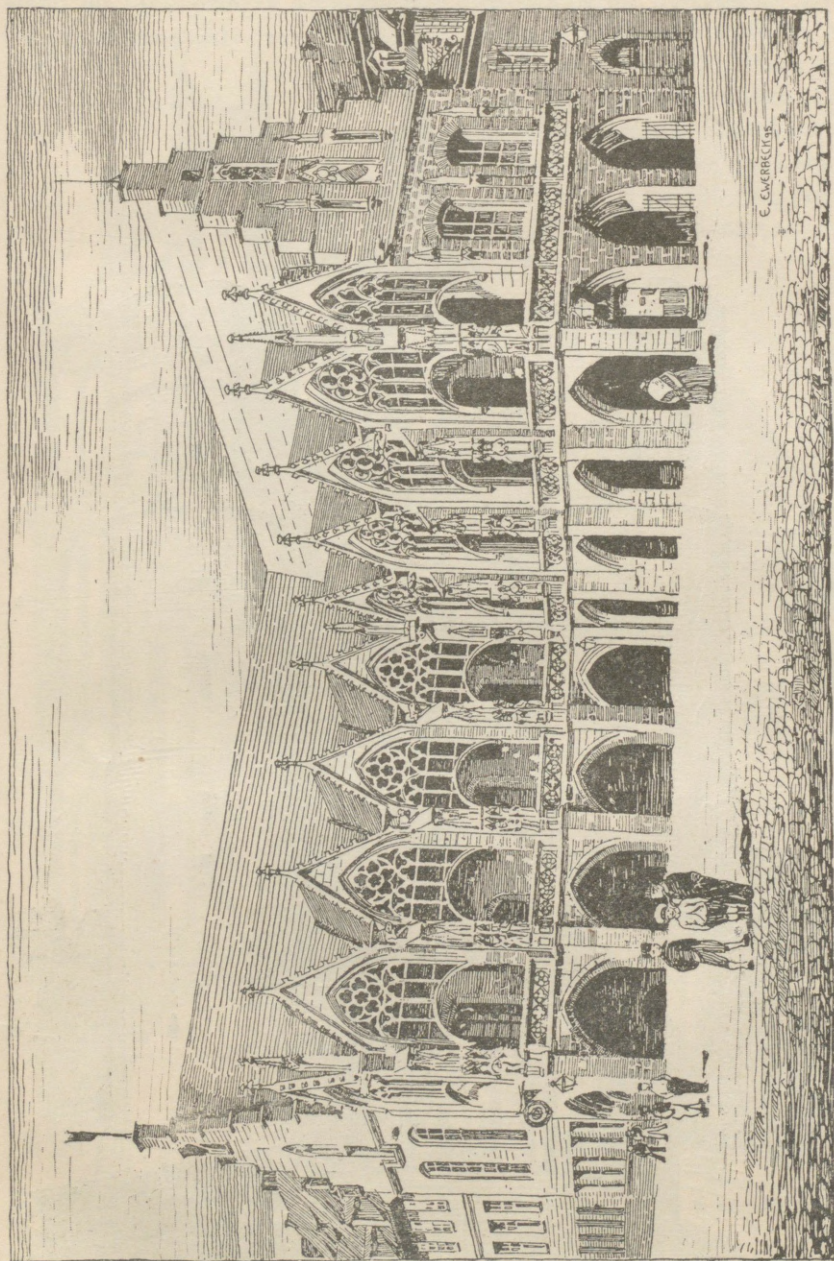


Fig. 287. Ratusz w Brunświku.

wież tyle, co w ostatnich wiekach średnich i nigdy później nie przy-

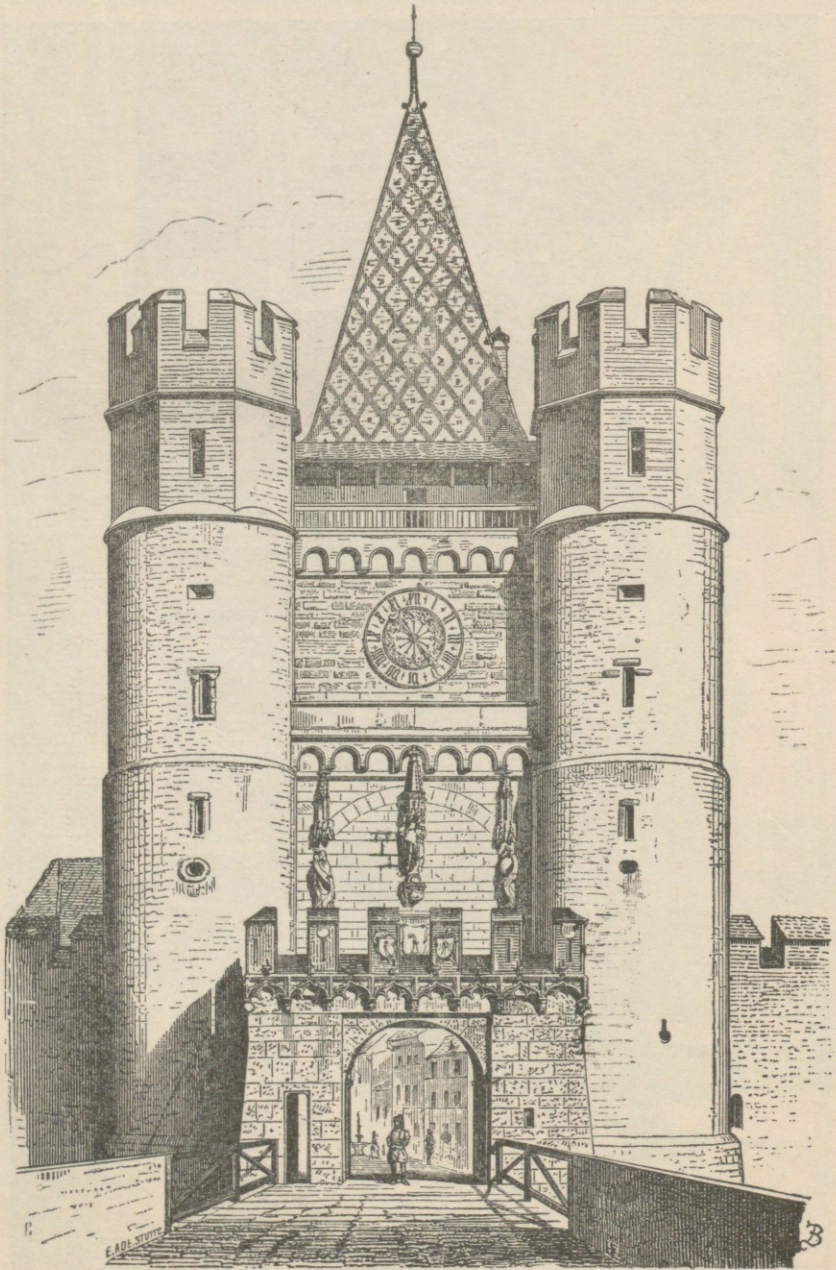


Fig. 288. Brama w Bazylei.

wiązywano do nich tak wielkiego znaczenia. Przechodziły one

często miarę; rozczłonkowały je rozmaicie, koronowano i stosowano do nich ozdoby odpowiednie przeznaczeniu budynku. Brama i most nastęrczały tu sposobność szczególną do zadowolenia upodobań estetycznych. Stare wieże bramowe Kolonii z wieku 13-go, jeszcze zachowały charakter czysto forteczny, odzywający się później nawet w w. 15-ym, jak np. w bramie Bazylei o wieżach okrą-

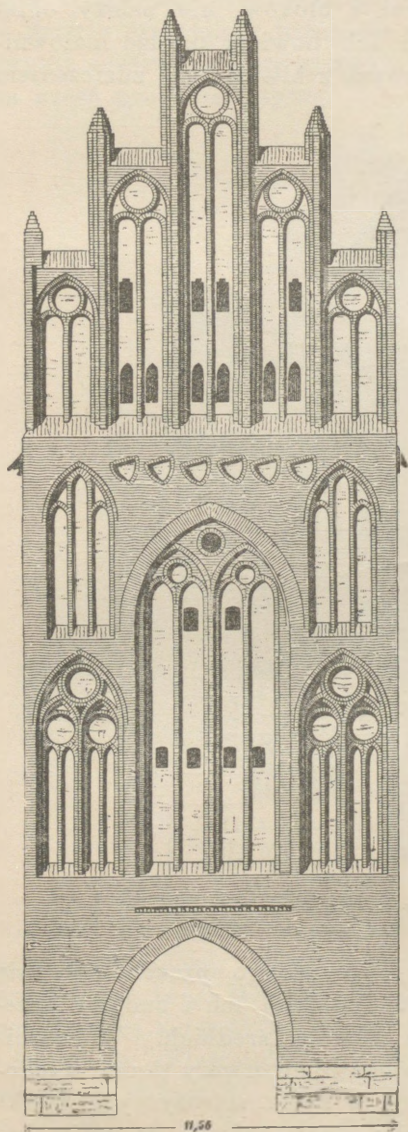


Fig. 289. Brama treptowska w Neubrandenburgu.

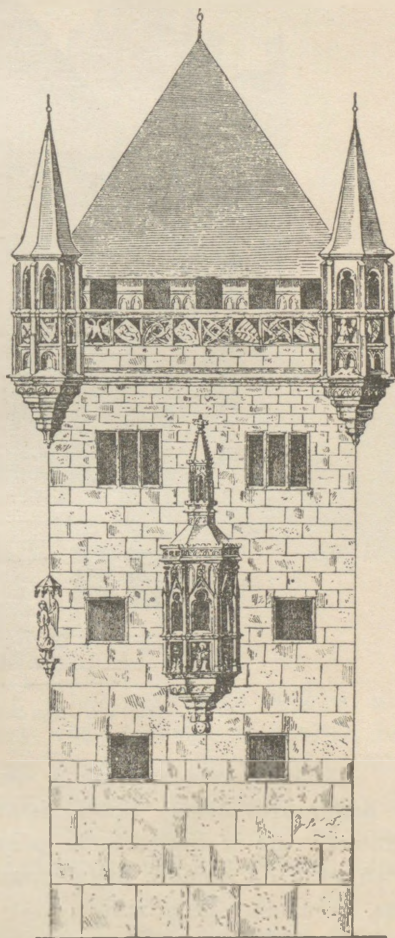


Fig. 290. Dom Nassau w Norymberdze.

głych, pomimo, iż cechują ją ozdoby bogatsze. W innych atoli wypadkach, jak np. w potężnej bramie Lubeki, zbudowanej w r. 1477 z cegły różnokolorowej, ów wzgląd obronności został zaniechany. Obydwa

piętra są tam całkowicie wypełnione oknami. W okolicach, gdzie głównie używano cegły (Pomorze, Marchia, Meklemburg) wieże i bramy miejskie odznaczają się wielkością i ozdobnością. Wież późno-gotyckich (Praga), budowanych z bloków, nie należy oglądać zbyt szczegółowo, ornamentacye ich bowiem bardzo malowniczo wyglądające na ogół, obserwowane z bliska, rażą zdżyczeniem gustu.

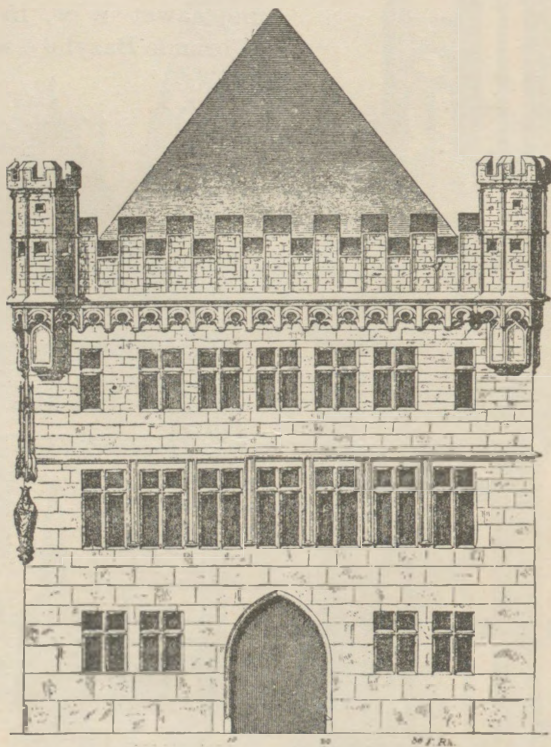


Fig. 291. Dom kamienny we Frankfurcie.

Domy mieszczańskie z okresu romańskiego przechowały się w nader niewielkiej ilości, istota atoli układu ich i budowy przechowała się w budowlach późnych wieków średnich. W przeciwieństwie do domów prywatnych starożytnych otwory domu wychodzą na ulicę. Dziedziniec, stanowiący w życiu starożytnych punkt środkowy domu, traci swe znaczenie; służy jedynie do celów gospodarskich i za przewód dla światła. Różnorodność użytkowania domu mieszkalnego wyraża się i w formach zewnętrznych. Wejścia zdwojono: jedno prowadzi bezpośrednio do pracowni lub mieszkania, drugie do schodów kręconych, znajdujących się zazwyczaj od-

dzielnie i wiodących do piwnic, zwłaszcza w okolicach obfitujących w wino. Wzrost ludności w miastach, wraz z ograniczeniem przestrzeni do zabudowania, zmuszały mieszkańców do budowania domów wysokich. Wąskie ulice wywoływały wielką ilość okien, które prawie przytykały jedno do drugich. Dom mieszczański zdobił zwykle szczyt bardziej głęboki, niż szeroki; dziedziniec dzielił dom na część przednią i tylną.

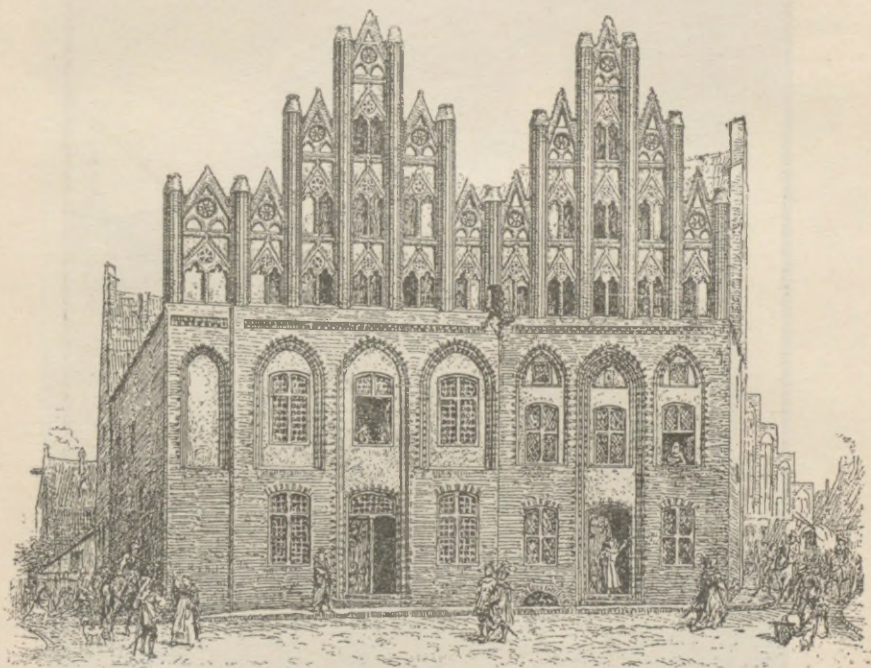


Fig. 292. Grupa domów w Rostoku.

Na różnorodność kształtów domu mieszczańskiego wpływ nie mniejszy wywiera materiał budowlany, niż zwyczaje w miejscu danym zakorzenione. Miasta południowo-francuskie nastroczą wiele wzorów z w. 14-go (Cahors, St. Antonin, Cordes i in.). Dalej na północ spotyka się je tylko gdzieś i wogóle jako dzieła wybitne i doskonałe. Flamandzkie „steene“ oznacza rodzaj mieszczańskich budowli zamkowych, w rzeczywistości bowiem podziały ich i ozdoby przypominają zamki. Na „domu kamiennym“ we Frankfurcie n. M., zbudowanym w r. 1464, blankowanie zakrywa dach dwoisty, na rogach jego znajdują się wieżyczki (fig. 291). Dom Nassauski w Norymbierce, naprzeciwko kościoła św. Wawrzyńca, z w. 14-go (fig. 290), kończy się również wieżą. Ganek atoli i galeryjka, w których

tak bardzo lubowała się architektura norymberska, a więcej jeszcze rozkład podwórza i wnętrza, wskazują na charakter pokojowy domu mieszczańskiego.



Fig. 293. Dom cechowy na placu targowym w Dinkelsbühl.

Cegła przedstawiała dlań materiał dogodniejszy, używano też jej na całej północy Niemiec. Wzorów tych domów pozostało jeszcze bardzo wiele. Ozdoby różnokolorowe, a zwłaszcza szczyt sięgający

po za wysokość dachu (fig. 291) cechują domy bogatszych mieszczan na Pomorzu, w Meklemburgu i w miastach hanzeatyckich. Dom cechowy w późniejszych wiekach średnich zawsze stanowi typ



Fig. 291. Część ratusza w Halbersztacie.

główny domu mieszczańskiego. Na pokładzie kamiennym leżą bale, dźwigające rusztowanie, związane z pomocą rygli i słupów ukośnych

(fig. 293 i 294). Piętra górne w Niemczech wyskakują na zewnątrz, już to z przyczyn konstrukcyjnych, belki bowiem, występując, zapobiegają wyginaniu się ich części środkowych, już to z powodu zwyczajnego rozpowszechnienia. Mur wypełniający szkielec taki, zrobiony z gliny lub cegły, nadawał się do ozdób kolorowych, do zakończenia czoła belek i t. p., ozdobami plastycznymi. Dzięki temu dom cechowy otrzymał postać wesołą i wdzięczną, która często każe zapominać o materiale ubogim. Typ ten był jeszcze w użyciu w w. 17-ym i dotąd nie zmienił swej formy zasadniczej, po wprowadzeniu w w. 14-tym innowacyi, t. j. zamknięcia fasady szczytem ostrym, zamiast dachu podwójnego.

#### b. Rzeźba i malarstwo.

Jaki wpływ wywarła architektura gotycka na malarstwo i rzeźbę? Zniknięcie wielkich płaszczyzn murów usunęło malarstwo na plan drugi, rzeźba natomiast w kamieniu skutkiem obfitego zastosowania posągów w kościołach zajęła stanowisko główne. Tysiąc figur zaledwie wystarczało na ozdobienie portali licznych, galeryi, skarp i tabernakli jednej większej katedry. Tak wielkie zapotrzebowanie rzeźby jeszcze nie warunkowało jej zalet wewnętrznych, było ono raczej niebezpieczeństwem, że zbyt szybkie wykonywanie utrudni zadanie artysty pogłębienia swego dzieła. Wprawa techniczna była tu wprawdzie zyskiem, a nadto rozszerzył się również zakres tematów przedstawianych. Wieki średnie pracowicie doszły do posiadania skarbu duchowego, opartego więcej na rozległości wiedzy, niż na jej głębokości, na wiadomościach pościąganych ze źródeł rozmaitych. Pisma encyklopedyczne, odzwierciadlanie natury i historii, stanowiły źródła wiedzy najwięcej cenionej, którą naród cały sobie przyswajał. Kierunek ten odbił się również i na sztukach. Pomijając, że wyobraźnia przy odtwarzaniu przedmiotu zaczyna sięgać głębiej do jego istoty, zakres tych przedmiotów rozszerza się znacznie. Do licznych scen i postaci biblijnych, przyłączają się legendy liczne i bajki o zwierzętach, obrazy kalendarzowe, sceny zajęć mieszczkańskich, cnoty i występki. Im przedmiot jest bliższym życia, tem przystępniejszym jest dla pojęć narodu całego, tem więcej trafia do jego humoru i tem silniej ustępuje zawily pierwiastek symboliczny. Trzeba było atoli czasu dłuższego, aby kierunek ten mógł się zakorzenić. Zadaniem pierwszym było zespolenie się form plastycznych malarskich ze stylem architektury. Rozwiązanie zadania tego powiodło się w zupełności i wytworzyło w rzeźbie i ma-

larstwie styl, pod względem kształtu i linii znajdujący się w harmonii ścisłej z architekturą. Harmonia ta atoli odbyła się kosztem istoty plastyki.

Gdy w architekturze zapanował styl gotycki, rzeźba miała za sobą już rozwój długi i cel swój widziała w uchwyceniu życia i wypowiedzenia go w formach silnych i naturalnych. Chęć dostosowa-



Fig. 295. Płaskorzeźba z portalu kościoła w Bezelay.

nia się do stylu architektury, który zasady jej uczynił monotonnymi, sprowadziła ją z tej drogi. Konieczność natury powierzchni zmuszała do stylizowania postaci, do podporządkowania swobody, niczem nie skrępowanej, surowym zasadom architektonicznym, nie zwracając atoli wyobraźni w kierunku ideału. Rysy poszczególne prawdy bezwzględnej łączą się z typem architektonicznym i nie odtwarzają natury prawdziwej, lecz naturę w manierze; nie ideał, lecz jego pozór. Należy dodać, że zarzut ten odnosi się nie tyle do rzeźby francuskiej, ile do niemieckiej (od 1250). Ta ostatnia znajdowała się w szczególnie trudnym położeniu. Architektura gotycka

zjawiała się w Niemczech w formie skończonej; rzeźba gotycka również we Francji doszła do najwyższego stopnia doskonałości. Żądanie przeto przystosowania wrażliwości oka, oraz ręki do stylu nowego zaskoczyło artystów niemieckich raptem i zupełnie nieprzygotowanych. Obok tej trudności natury zewnętrznej, naśladownictwo, jak to zwykle bywa, posunęło się do przesady. Udziałem rzeźbiarzy francuskich był los lepszy. Rozwijali oni gotyk krok za krokiem, wzywali się w nowe formy stylu, co też zabezpieczało ich od



Fig. 296. Z tunu w Chartres.

Jeszcze w w. 12-tym rzeźba francuska stała na niskim stopniu rozwoju; nawet w szkole burgundzkiej trudno się dopatrzeć poczucia plastyki. Np. Chrystus, przedstawiony na portalu w Bezeley, jako sędzia świata, dolną połową zwrócony prawie w profilu, a górną „en face”, prawie wcale ciała nie posiada. Draperye nie leżą w fałdach naturalnych, lecz poprzerywane to liniami wijącemi się, to równoległemi (fig. 295). Porównany z Chrystusem na portalu głównym w Chartres, o sto lat później wykonanym, dowodzi nam nie tylko postępu wielkiego w traktowaniu kształtów, lecz drogę i kierunek, któremi odtąd zdążać zaczęła rzeźba (fig. 296). W zakładach kamieniarskich pracowali ludzie, zamieniający wielkie bloki na zręczne podziały architektoniczne, ozdabiane rozmaicie, a obok nich rzeźbiarze, tworzący posągi i płaskorzeźby. Jedni i drudzy kierowali się temi samemi zasadami; pierwszą zaś i najważniejszą była symetria.

Rzeźbiarze przeto wzięli się do nauki rysowania symetrycznie postaci, a przedewszystkiem do ubrań. Nie pozwalają oni kształtom ciała przeglądać, traktują fałdy, jako coś samodzielnego i układają je nakształt kanelur, jedno obok drugich. W tej formie widzimy najstarsze rzeźby w Chartres (fig. 297). W rzeźbie młodszej tak tu,

przesady i przykrej jednostronności. Gotyk posiada historję swego rozwoju jedynie we Francji, tam też wyłącznie przyjrzeć mu się można, począwszy od stylu archaicznego, aż do stopnia jego doskonałości zupełnej. Zarówno pod względem rzeźby, jak i architektury gotyckiej Francja słusznie uchodzić może za kraj klasyczny.

Jeszcze w w. 12-tym rzeźba francuska stała na niskim stopniu rozwoju; nawet w szkole burgundzkiej trudno się dopatrzeć poczucia plastyki. Np. Chrystus, przedstawiony na portalu w Bezeley,

jak i w Amiens, możemy również często zauważyć ową surowość rysunku. Draperya bywa zwykle przerzucona przez jedno ramię; drugie zostaje odkryte. Końce draperyi bądź się łączą, spięte na ramieniu, bądź też owinięte koło niego, opadają w fałdach ciasnych i równoległych (fig. 298). Wydłużenie figur odpowiada liniom pionowym i podnosi wrażenie symetryczności. Z biegiem rozwoju prostota i sztywność linii złamano w ten sposób, że figury zaczęto zlekka przechylać w biodrach, płaszcz zaś przerzucano ukośnie, skutkiem czego powstał kontrast między fałdami sukni górnej i dolnej, zwłaszcza jeśli ta obficie osuwała się na ziemię (fig. 299). Symetrię zachowywano również w układzie włosów i brody. Głowa ewangelisty (fig. 300), będąca w posiadaniu prywatnym w Wiedniu, bez wątpienia pochodząca z w. 13-go i z jakiegoś kościoła paryskiego posiada rys ten stylistyczny nader wyraźnie, mniej zaś dobitnie uwydatnia się on w większości posągów z czasów gotyckich wczesnych. Z rysunkiem takim ubrań, włosów i brody traktowanie głowy, pojętej indywidualnie, nie mogło iść w parze. Artysci nie zadowaliali się tu wprawdzie czemś podobnym do maski pośmiertnej, pozbawionej wyrazu, przeciwnie z każdego oblicza figur portalowych i filotowych



Fig. 297 Z fasady katedry w Chartres.

przebija się siła życiowa. Nie wychodzą one atoli po za typ ogólny. Prawidłowość najsurowsza kieruje wymiarami poszczególnych części twarzy, oczy kształtują się jednakowo i jednako wdzięcznie zarysowują się usta, uczuwamy atoli brak czegoś, co bezpośrednio przemawia. Wszystko jest zbudowane dobrze, lecz nie wiele ma uduchowienia. To samo się odnosi do słynnej figury

Chrystusa na portalu głównym w Amiens, która skutkiem tego braku nie utkwiała w pamięci ludu i pozostała bez wpływów na przyszłość (fig. 301). Typ głów zmienił się dopiero wówczas, gdy zaszły zmiany w ruchach postaci i modelowaniu ubrań (po 1250). Surowa jednostajność rysów znikła, broda wyciągnęła się śpiczasto, czoło stało się niższe i okrągłejsze, nos mniej silnie ukształtowany,



Fig. 298. Zwiastowanie, z katedry w Amiens.

twarzy nadano cokolwiek uśmiechu. Tu się to zjawia, owa „natura w manierze“ zamiast szczeroci pojmowania jej życia. Uśmiech powtarza się odtąd stale nawet wtedy, gdy go nie wymaga charakter postaci.

Odnosi się to szczególnie do rzeźb kamiennych, związanych bezpośrednio z utworami architektonicznymi. W czasie rewolucji, niestety, uszkodzono i poniszczono ich wiele; restaurowanie w stu-

leciu bieżącym silne także i szkodliwe pozostawiło ślady. Zarówno, względy wspomniane, jak i niedostępność miejsc, jakie rzeźby zajmują, potęgowałyby trudności przy badaniu takowych, gdyby nie odlewy gipsowe, zebrane w ilości ogromnej w Trocadero w Paryżu, które badania nad figurami poszczególnymi umożliwiły. W w. 13-ym nie było ani jednej katedry, ni kościoła, któryby się nie mógł popisać wspaniałemi ozdobami rzeźbiarskiemi. Katedry w Chartres,



Fig. 299. Z portalu głównego w Rheims.

Paryżu, Amiens, Bourges, a zwłaszcza w Rheims należy wymienić przedewszystkiem. Między kościołami mniejszymi Saint Chapelle na wyspie paryskiej pochodząca z czasów Ludwika IX, posiadała utwory najwspanialsze rzeźby gotyckiej w postaci posągów apostołów. Dzięki odrestaurowaniu jej mamy dziś wyobrażenie dokładne, jak rzeźby potęgowały dawniej wyraz wnętrza kościoła. Były one polichromowane na równi z częściami architektonicznymi przez co otrzymywały pozór życia (Tabl. VI). Kolory nie służyły tu jedynie do uwydatnienia kształtów, lecz więcej do wywołania złudzenia prawdy. Ubraniom nadawano wzorzystość wielką, właściwą ówczesnym strojom uroczystym, włosy zaś, brodę i ciało malowano w barwach naturalnych.

Uwzględnienie przeto natury i prawdy życia włamuje się zwyciężko naprzekór wymaganiom stylistycznym architektury. Uwydatnia się ono w formie jeszcze wyraźniejszej tam, gdzie otoczenie

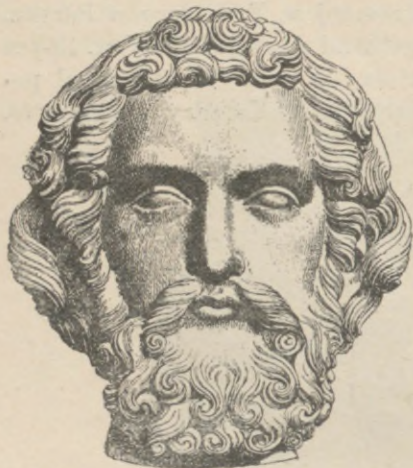


Fig. 300. Głowa ewangelisty. Wiedeń.

architektoniczne nie zacieśnia miejsca i w niczem nie krępuje kompozycyi i ugrupowania. Jest to uwagi godne, iż rzeźbiarze, komponując figury o rozmiarach większych dla portali lub fasad, gdzie z natury miejsca przeznaczenia ich musiały być poroździelane filarami i kolumnami, starali się je utrzymać w pewnym między sobą związku. Objaw ten dowodzi, że upodobanie do opowiadania artystycznego było bardzo silne, zupełnie zaś wyraźnie zauważyć się daje w obrazach płaskorzeźbionych umieszczanych na supraportach, fryzach i innych punktach katedr. Wyobrażenia legendowe, jak np. sceny z życia św. Dyonizego w Rheims (fig. 302), oraz obrazy z życia świeckiego, powtarzają akcyę jasno i wyraźnie, osobistości występujące w nich nietylko że są odziane w szaty współczesne, lecz posiadają również i rysy zapożyczone od współczesnych. Typowość



Fig. 301. Figura Chrystusa z tumu w Amiens.

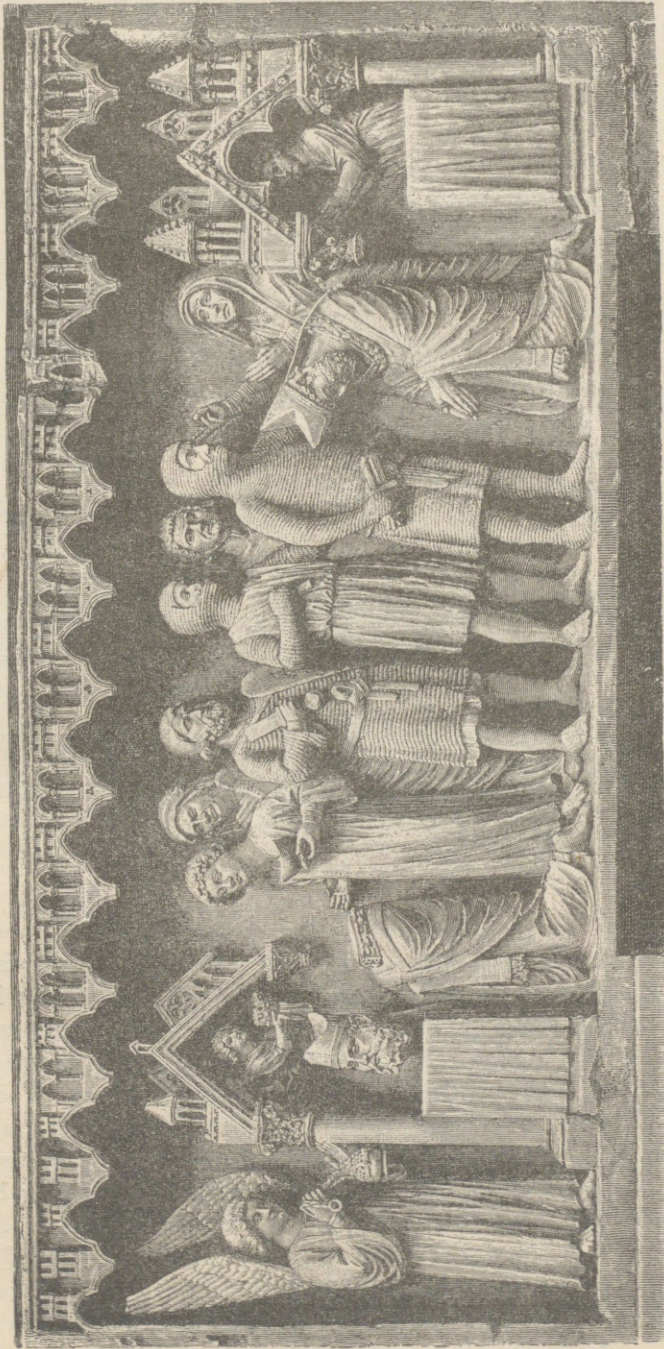


Fig. 302. Z życia św. Dyonizego. Płaskorzeźba z tumu w Rheims.

przechodzi tu w portretowość, wyrazy i ruchy silniej są już oparte na prawdzie. Małe wymiary, będące właściwością większości owych płaskorzeźb, są winą, że rozwój poczucia kształtów utknął; w postaciach niektórych dają się odczuwać braki w doprowadzeniu ich do doskonałości, jak np. w „sądach ostatecznych“ w Rheims i Bourges (fig. 303 i 304). Z dobrym rysunkiem ciał w płaskorzeźbie rheimskiej łączy się silne poczucie ruchów i powtórzenie ich tak dobre, że niewiele tylko brakuje, aby można się było dopatrzeć w nich odzwierciedlenia nastrojów wewnętrznych i uczuć. Tego atoli w owym czasie nie zdobyto.

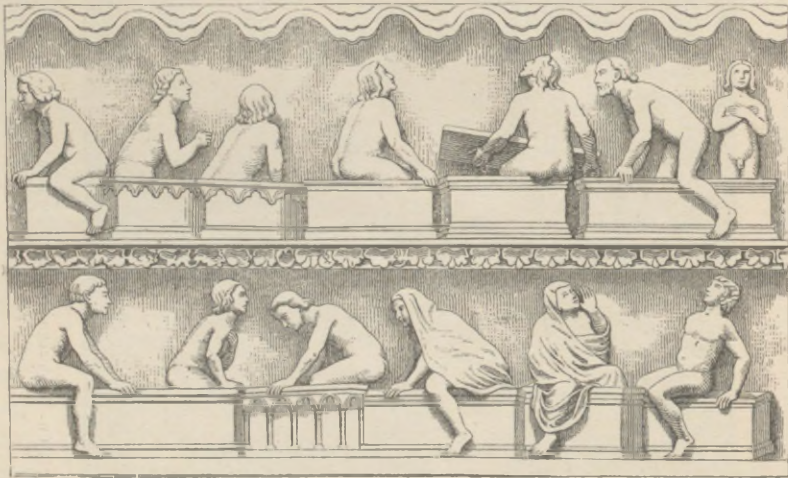


Fig. 303. Z północnego ramienia katedry w Rheims.

Rzeźba w. 14-go rozwój swój pod względem kształtów o wiele silniej ujawniła w pomnikach nagrobnych, niż w dziedzinie sztuki kościelnej pomnikowej, gdzie zdradza pewne chylenie się ku konwencjonalności i sztuczności. Pochodowi rozwojowemu możemy się przyjrzeć najlepiej na grobowcach królewskich w St. Denis. Zaczęto je stawiać w w. 12-tym (książęta merowińscy i karłowińscy) i odtąd nagrobne te ozdoby mnożyły się stale. Postaci zmarłych, leżące na wieku sarkofagu przedstawiały małe pole do popisu poczucia form. Układ ten (w w. 14-tym ręce zwykle złożone na piersiach) był przepisany tradycjami, jak również i ubrania, odpowiadające modzie ówczesnej. W trafnem oddaniu takowych, w mniej lub więcej żywych rysach twarzy rzeźbiarz mógł udowodnić większą lub mniejszą zdolność. Na wprowadzenie zaś ruchów swobodniejszych, na silniejsze zaznaczenie poczucia prawdy życia pozwalały mu figury mniej-

sze, któremi zdobił płaszczyzny boczne sarkofagu. Z chwilą, gdy ustalili się zwyczaj (druga połowa w. 12-go) wyobrażenia ceremonii pogrzebu danej osobistości i wprowadzania do scen wyobrażanych postaci, mających wyrażać żal za zmarłym, jak: mnichów, kobiety i służbę, coraz częściej zjawiają się portrety, a nadto surowszy jakiś wyraz.

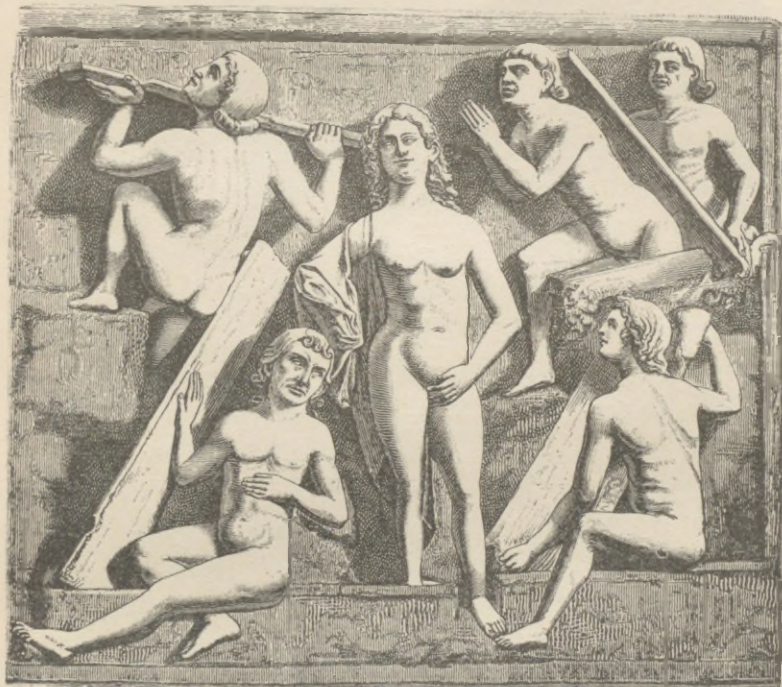


Fig 304. Z katedry w Bourges.

Zwrot najsilniejszy w stylu rzeźby następuje podczas panowania Karola V w połowie w. 14-go, w tym samym czasie, w którym miniaturowe malarstwo francuskie doszło również do wysokiego stopnia doskonałości i gdy dwór francuski współzawodniczył z burgundzkim w kulcie sztuki, oraz gdy sztuka niderlandzka w bliższym znalazła się stosunku do francuskiej. Wpływowi sztuki niderlandzkiej przysnąć szczególnie należy pewną zmianę w proporcjach, zastąpienie figur wysmukłych silnie zagłębionymi. Zetknięcie się artystów francuskich z niderlandzkimi w Dijon na dworze książąt burgundzkich samo przez się dowodzi, że nie może być mowy o szkole burgundzkiej zamkniętej w sobie samej i powstałej z zarodków miejscowych. Wola książęca powoływała artystów z krajów rozmaitych; zakre-

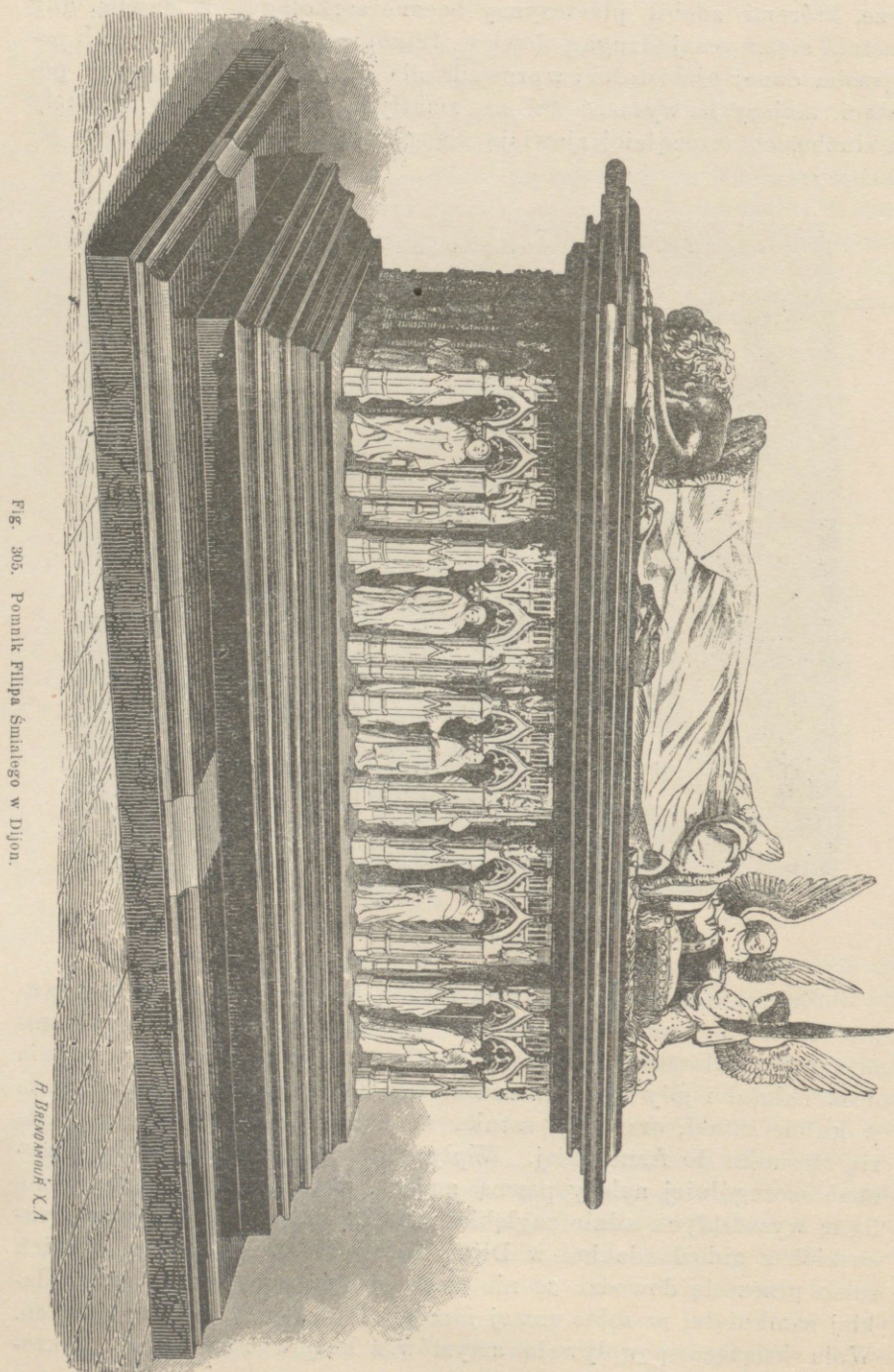


Fig. 305. Pomnik Filipa Śmiałego w Dijon.

*P. BENOISTOUX X A*

ślając im koło działalności. Za najlepszego z owych powołanych rzeźbiarzy musimy uważać Claux Slutera (1384), którego dziełem jest pomnik Filipa Śmiałego (fig. 306), oraz Studnia Mojżesza z sześcioma figurami apostołów, znajdująca się obecnie w muzeum w Dijon (fig. 306). Postać Mojżesza, dla której studnia otrzymała nazwę,



Fig. 306. Studnia Mojżesza.

jest mniej charakterystycznym dowodem zwycięstwa kierunku realistycznego, niż postaci Izajasza i Daniela. Gdy polichromia ich była świeża, musiały one czynić miłe wrażenie prawdy.

Rzeźba niemiecka z połowy w. 13-go, porównana z francuską, zajmuje stanowisko drugorzędne. Brak jej rozwoju spokojnego, orga-

nicznego; nie jednoczy się ona ze stylem nowym architektury powoli, nie przyswaja sobie jego rysów zasadniczych stopniowo, lecz przejąwszy je z wzorów francuskich powtarza odrazu. Jako przykłady służyć nam mogą rzeźby na portalu i przedsionku katedry freiburskiej, posągi na zachodniej fasadzie katedry w Strassburgu (fig. 307), posągi polichromowane w chórze katedry kolońskiej, oraz



Fig. 307 Ze sztrassburskiej katedry.

statuy na jej fasadzie (fig. 308). Pochodzą one przeważnie z w. 14. Falistość konturów, przechylenie jednego biodra są w nich jeszcze silniejsze, niż we współczesnych utworach francuskich. Cechom tym odpowiada rysunek głów małych, uśmiech, ciała zbyt wysmukłe, ramiona cienkie i nogi chude. To, co delikatne i wdzięczne,

słabe i gibkie, było uważane za rysy stanowiące o ideale piękności. Zdradzają one pochodzenie od poezji miłosnych, lecz jak śpiew trubadura stracił świeżość i prawdę, wpadłszy w konwencyonalność i przesadę, tak też i większość postaci rzeźbionych z w. 14-go zagubiły różnorodność i siłę wyrazu, stały się jednostronne, przedelikacone raczej, jak delikatne. Jeśli są wykonane w wymiarach małych, nie czuć w nich owej istoty małostkowości. To też nie można odmówić wdzięku wielu płaskorzeźbom w kości słoniowej, jakie zdobiły szkatułki, grzebienie, oraz inne przedmioty (fig. 309).



Fig. 308. Z fasady zachodniej tuntu w Kolonii.



Fig. 309. Scena myśliwska. Płaskorzeźba w kości.

W *miniaturach* z dziedziny życia minnesengerów również odzywa się dźwięk właściwy; tęsknota i miłość tkliwa, upodobanie do myślistwa i życia wiejskiego, najrozmaitsze objawy odwagi rycerzy-śpiewaków, mających na celu zapewnienie sobie łask pani serca, wymownie się w nich wypowiadają. Brak im atoli pierwia-

stka indywidualności, zdolności odróżniania postaci poszczególnych podług charakteru i natury osobistej. Pochwała, jaka bywa przyznawana owym obrazom, np. miniaturom rękopisu mannezyjskich pieśni z początków w. 14 (fig. 310) i twierdząca, że takowe posiadają znaczenie dla historii kultury, łączy w sobie jednocześnie za-



Fig. 310. Z mannezyjskiego rękopisu pieśni.

rzut natury artystycznej. Ujawnia się w nich nieudolność artystów, zwłaszcza w obrazach, przedstawiających zdarzenia poważniejsze, jak np. walki mężczyźni. Pomimo całej ochoty i staranności w odтворzeniu szczegółów, np. uzbrojenia, obraz walk i oblężeń króla Henryka VII podczas wyprawy do Rzymu (kodeks Balduina w Koloncenci z pierwszej połowy w. 14) jest daleki od wszelkiej prawdy; nadreński zaś malarz, jego autor, nie był najgorszym z pośród swych



Fig. 311. Z kaplicy w Ramersdorf pod Bonn.

rówieśników i prawdopodobnie wykonał on miniatury owe jako projekt do malowideł ściennych. Jeśli przypuszczenie to jest słuszne, w takim razie obrazy ściennie w w. 14 mało się różniły od dywanów. Zbliżają się też do nich techniką i wrażenie, jakie czynią, jest im pokrewne. Wniosek ztąd będzie taki, że malarstwo ściennie, od połowy w. 13 nie uległo żadnemu poważniejszemu rozwojowi. Doznało ono wprawdzie w wielu miejscowościach opieki i przyjęcia, niedogodne atoli warunki spowodowały jego zastój. Na sklepieniach musiano się w kompozycjach stosować do kapturów trójkątnych, na ścianach krępowały najrozmaitsze części pionowe i arkady śpiczaste. Zaletą jedyną jest w niem rozszerzenie się zakresu tematów. Obrazy ściennie w kościołach i kaplicach obejmują najważniejsze wydarzenia biblijne, jak np. owe na sklepieniach i ścianach pozostałej kaplicy w Ramersdorf pod Bonn (fig. 311), lub też znakomicie opowiadają legendy o świętych, jak np. w Konstancji, w Oberwinterthur w Szwajcaryi, w Neuhau w Czechach i t. d. Do tego dodać należy obrazy opowieści bohaterskich w niektórych zamkach (Tyrol południowy). Samo malarstwo ściennie nie wypełnia całego prądu artystycznego. Do-



Fig. 312. Król Dawid.  
Obraz na szkle. Tum  
w Augsburgu.  
Tom. II.

pełnia go malarstwo na szkle, ciesząc się w owym czasie względami ogólnymi i znajdując w architekturze gotyckiej zastosowanie i miejsce najwłaściwsze.

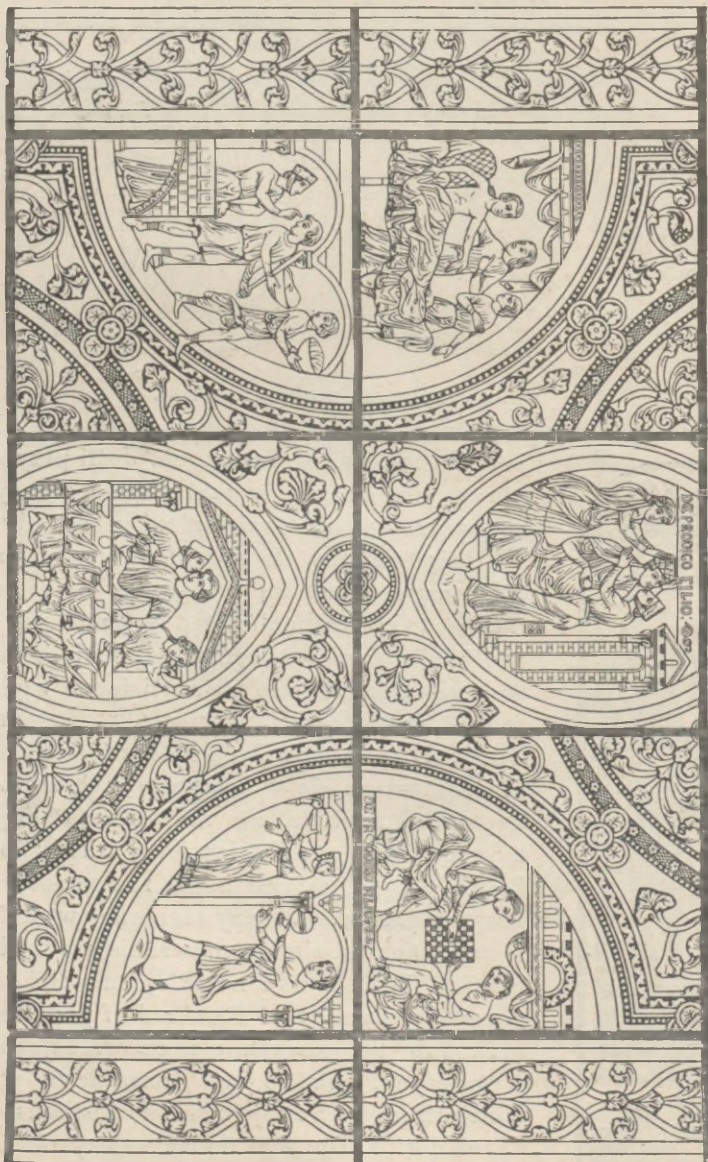


Fig. 313. Syn marnotrawny. Część okna z katedry w Chartres.

Najstarsze wiadomości o wypełnianiu okien szklami kolorowymi, przedstawiającymi wzory jakiegś lub figury, sięgają zwykle w.

10; wspominają one jednocześnie o malowidłach różnobarwnych na szkle w kościele klasztornym w Tegernsee i o „oknach z (malowanymi) historyjami“ w Rheims. Oczywiście, pomysł malowania na szkle nie przypada dopiero na te czasy. Szkła kolorowe, ułożone na wzór mozaik były znane już dawniej, wprowadzenie zaś do nich wyobrażeń figuralnych w czasach karłowińskich nie może być kwestionowane bezwzględnie. Wieki średnie prawdopodobnie przejęły sztukę malowania na szkle, jako dziedzictwo po czasach starożytnych. W w. 11 podstawą jego techniki jest system praktykowany w mozaikach, czego dowodzą okna w tumie augsburskim (fig. 312). Poszczególne kawałki szkła, wycięte podług pewnej formy, ujmowano w ołów i łączono je, rysunek i cienie nadawano z pomocą lutu czarnego. Technika rozwija się stopniowo, liczba barw wzrasta, rysunek staje się coraz lepszy. Postęp znaczny wywołało wynalezienie w w. 14. sposobu stapiania rozmaitych płyt kolorowych jedna na drugiej. Pozwalało to przez zeszlifowanie warstwy wierzchniej nadawać płycie danej odcienia, lub też wydobywać kontrasty.

Francya cieszyła się już w wiekach średnich sławą przewodniczenia krajom innym w dziedzinie malarstwa na szkle. Istotnie, trudno sobie wyobrazić coś więcej doskonałego od olbrzymich okien tumów gotyckich, których obrazy malowane na szkle pod względem świetności i harmonii barw czynią najwspanialsze wrażenie dekoracyjne (Tabl. VII). Używano w nich dwójakiego rodzaju kompozycji, jeden (starszy?) polegał na tem, że figury rysowano jedne obok drugich, niby posągi, drugi wyobrażał sceny z biblij lub legend, połączone związkiem treści i zamykał je w medalionach. Tak pierwsze, jak i drugie były otoczone tłem wzorzystym, które wyrazistość ich podnosiło. W czasach najdawniejszych rozgłosem największym cieszyły się obrazy malowane na szkle w katedrach Poitiers i w St. Denis, w okresie późniejszym owe w Chartres (fig. 313) i w Bourges. Z pomiędzy licznych tego rodzaju utworów w kościołach niemieckich z w. 13, i początków 14, na wyszczególnienie zasługują malowidła w kościele św. Kuniberta i tumie w Kolonii (fig. 314),



Fig. 314. Część okna w chórze tumy Kolonjskiego.

w katedrze Strassburskiej, w kościele S. Katarzyny w Oppenheim i, jako dowód rozkwitu i rozpowszechnienia się tej gałęzi sztuki, okna chóru w Bücken nad Wezerą. Że zaś w biegu w. 14 Niemcy dopędziły wzory francuskie, a pod względem bogactwa harmonii barw i wspaniałego obramienia architektonicznego nawet ją wyprzedziły, między innymi dowodzi tego jedenaście przepysznych okien w Königsfelden w Aargau (po 1350. Fig. 315).



Fig. 315. Okna w Königsfelden.

Malarstwo na szkle jest istotnym malarstwem gotyckim. Rozwój jego bez powstania tego stylu w architekturze byłby niezrozumiały. Rozbicie wielkich mas murów na podziały umożliwiło wprowadzenie okien wielkich, ustrój zaś tych ostatnich stworzył dla malarza podstawę do układu jego obrazów. Z chwilą, gdy się skończyło panowanie architektury gotyckiej, malarstwo na szkle, jako gałąź sztuki monumentalnej, straciło rację bytu. Szukało ono wprawdzie i nawet znalazło sobie w okresie renesansu pole inne, które wyzyskuje i podtrzymuje zdobyty postęp techniczny, pod względem atoli stylu i kształtów twory jego pozostają zawsze w związku ścisłym z okresem minionym.

Podezas, gdy istnienie malarstwa na szkłe było w zależności bezwzględnej od architektury gotyckiej, inna z gałęzi sztuk plastycznych zależności tej poniekąd uniknęła. Rzeźba nagrobna po-



Fig. 316. Ezechiel. Z kościoła M. Boskiej w Norymberdze.



Fig. 317. Posąg św. Elżbiety w kościele w Marburgu.

wstała również dopiero od w. 13, gdy cześć dla osobistości poszczególnych wzrosła i gdy czujący godność własną mieszczanie zaczęli fundować w kościołach kaplice rodzinne. Gałęź ta nie poddała się tak bezwzględnie zasadom narzucanym przez styl architektoniczny,

jak się to stało z właściwą rzeźbą kościelną. Styl późno-romański, którego pomniki najwspanialsze oglądać możemy w Naumburgu, siłę swoją zachowuje prawie do końca w. 13 i bynajmniej nie w okolicach nadreńskich, gdzie nie łatwo mu było otrząsnąć się

z zależności od architektury, lecz w Hessen (nagrobek św. Gertrudy, hrabiego Solms w Altenbergu nad Lahn, nagrobki w Marburgu i inne), we Frankonii (Frauenrode) i Turynii tak, że tu można już mówić o pewnem dłuższem trwaniu szkoły. Okolice Niemiec środkowych i wschodnich w dziedzinie rzeźby nawet w w. 14 zajmują stanowisko pierwszorzędne. Upodobanie w wiernym odtwarzaniu natury objawia się tu z całą swobodą i nawet w utworach rzeźbiarskich kościelnych łagodzi manierę gotycką. Posągi proroków np. w kościele Panny Maryi w Norymberdze (fig. 316), posąg św. Elżbiety w Marburgu (fig. 317) zlekka tylko zaznaczają przechylenie jednego biodra. Naturalność śmieiej jeszcze przemawia z posągów nagrobnych. Nie należy jednak ograniczać się wyłącznie na oglądaniu posągów (fig. 318) osobistości wybitnych, gdzie obfite uzbrojenie i ciężki strój urzędnika krępuje rozwój poczucia kształtu, trzeba koniecznie przyjrzeć się również pomnikom mieszczan, zwłaszcza zaś kobiet. Większość była polichromowana, co potęgowało pozór naturalności. (Pomnik nagrobny księcia Henryka IV w kościele



Fig. 318. Nagrobek Günthera ze Schwarzburga w tumie Frankfurtu n. M.

św. Krzyża we Wrocławiu, pomnik małżonków Holchhausen w tumie frankfurckim 1371, pomniki arcybiskupów w tumie Mainzu, gdzie wogóle najlepiej można stwierdzić rozwój rzeźby nagrobnej niemieckiej i in.)

Jak wielką przywiązywano wagę do pomników, dowodzi tego również wybór materiału. Oprócz piaskowca i wapienia, które najczęściej domagały się pomocy polichromii, zaczęto używać jeszcze marmuru i spiżu. Figury okrągłe, odlewane w brzoźnie zdarzają się rzadko (Konrad v. Hochstaden w katedrze kolońskiej); tem częściej za to spotykamy płyty, na których wykonywano rysunek sposobem grawerskim. W Niemczech północnych (w Lubece) znalazły one rozpowszechnienie szerokie; używano ich również w Anglii, gdzie obraz nagrobny, na płycie mosiężnej wycięty, kładziono na płytę kamienną, we Francyi i Flandryi. W tych ostatnich zjawily się one najwcześniej.

Jakkolwiek rzeźba nagrobna pod względem przedstawiania prawdy bezwzględnej przoduje innym gałęziom sztuki, na jednym atoli punkcie równa się z niemi, mianowicie, że zręczność wykonania technicznego przeważa w niej nad pomysłem artystycznym. *Rzemiosło*, rozumiane w najlepszem znaczeniu słowa, opanowuje teraz odrazu całą sztukę późnych wieków średnich na północy i nadaje stylowi gotyckiemu wyraz szczególniejszy. W budownictwie pomiędzy architektem i zwykłym mularzem zjawia się kamieniarz, którego działalności tury gotyckie w znacznej mierze zawdzięczają rozgłos artystyczny. Przewaga rzemiosła w czasach gotyku późniejszego potęguje się coraz więcej tak, że granice między artystą i rzemieślnikiem często się zacierają, nie zawsze zaś z korzyścią dla sztuki. Stosunek organiczny między konstrukcją i formami dekoracyjnymi; który odczuwać i rozumieć może jedynie fantazyja artysty, ulega zaniedbaniu, a nawet zupełnie zapomnieniu. Losy całości dzieła, która gubi się wreszcie w zakrętasach poplątanych, przemienienie się słupków okrągłych i żeber w konary są tego dowodem. Energia pomysłowości ginie wobec przewagi wysiłków wykonania technicznego. Rozmaitość ornamentu staje się niewielką; stale, szablonowo niemal powtarza on jedne i te same wzory; części architektoniczne zdobnicze widzimy wyjęte z całości, do której należą, i zastosowane bezpośrednio i bezwzględnie nawet tam, gdzie często są bezcelowe. Rzut oka na monstrancye (fig. 319) z łukami i filarkami, wieżyczkami, posażkami i baldachimami, lub na kadzielnice (fig. 320), z ich istną architekturą okienną, wszelki rozbiór dalszy czyni niepotrzebnym. Pominąwszy pytanie, czy części konstrukcyjne, używane w architekturze mogą być stosowane w dziedzinie naczyń, jako dekoracya, stajemy tylko na gruncie rękodzielniczym i oceniając wartość roboty jesteśmy z podziwem prawdziwym dla większości tych utworów. To samo możemy powiedzieć o pracach kowalskich i ślusar-

skich, jak również o dziełach kamieniarzy a szczególniej snycerzy. Dla tych ostatnich otworzyło się pole szerokie z chwilą, gdy w w. 14 weszły w użycie ołtarze szafkowe i skrzydłowe. Na niskiej

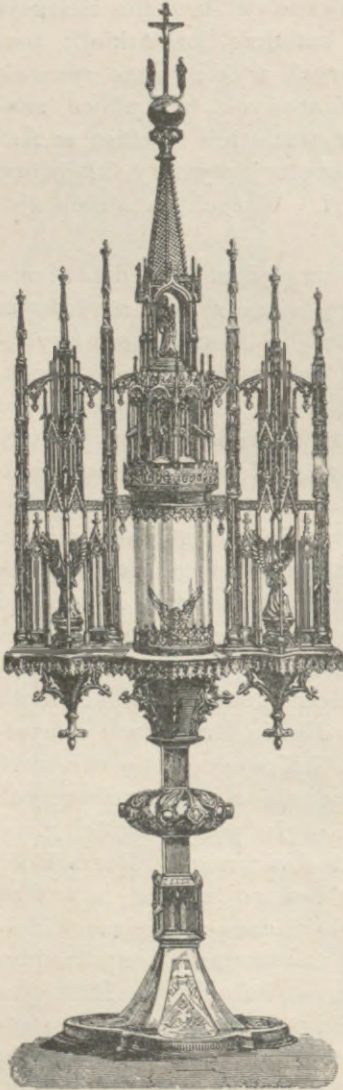


Fig. 319. Monstrancja gotycka.

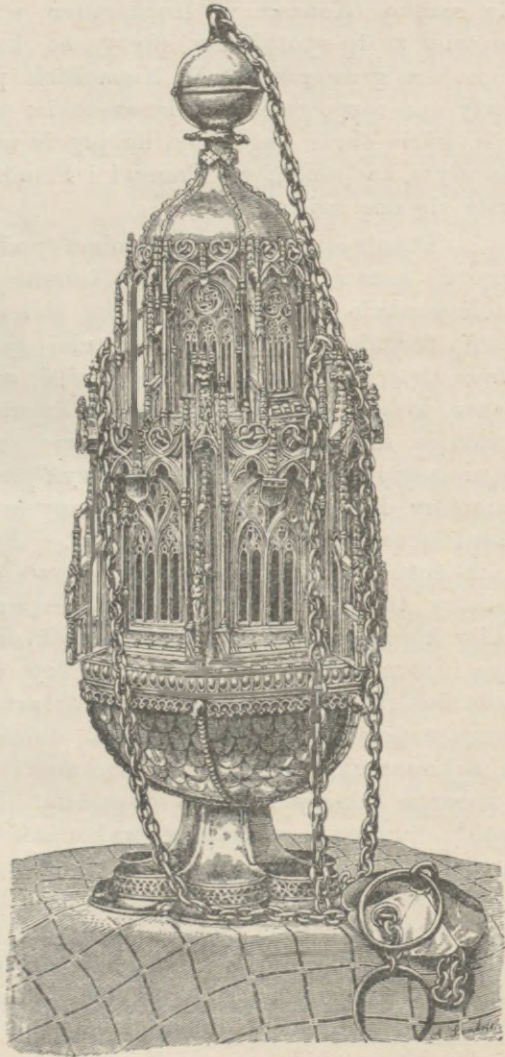


Fig. 320 Późno-gotycka kadzielnica w Seitenstelen.

podstawie wznosi się szafka z figurami, ciętymi w drzewie i kolorowanymi; skrzydła jej zwykle, obok malatur, zawierają płasko-rzeźbę, wierzch zamyka zakończenie architektoniczne (fig. 321).

Utwory tego rodzaju, prawdziwe wspaniałe, zostały wykonywane w w. 15, wznoszono je zaś często jeszcze w w. 16. Udział artystów wybitnych w wykonaniu ich podnosi wartość ich często ponad normę przeciętną; ogólnie atoli będąc rozpowszechnione w ilości

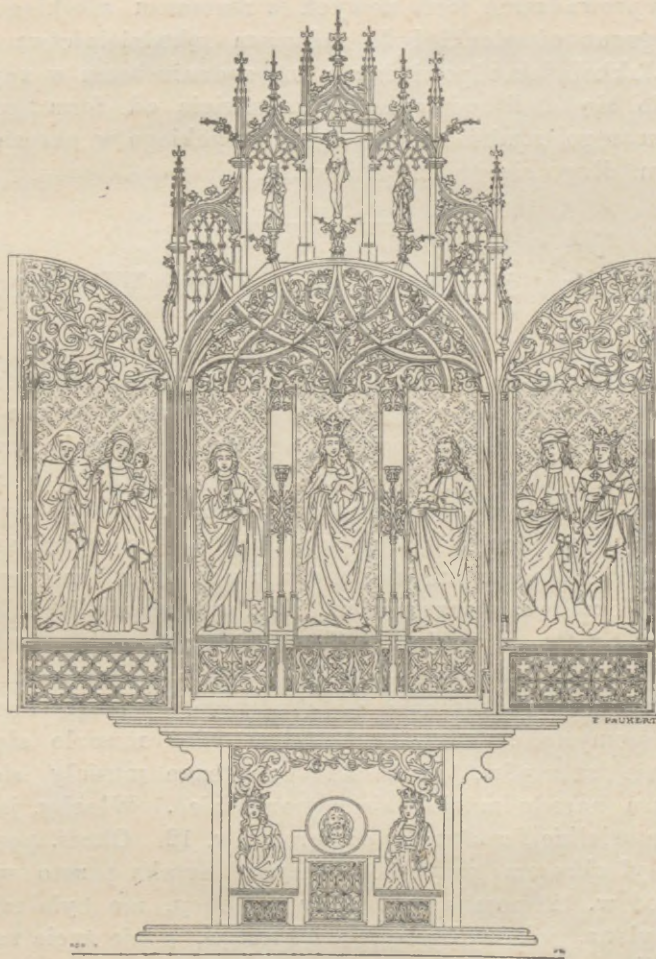


Fig. 321. Oltarz późno-gotycki, roboty snycerskiej, w koś. św. Jana w Botzen.

niezmiernie wielkiej, uchodzą za produkcje rzemieślnicze, w których widzimy większy nacisk położony na wykonanie, jak na pomysł artystyczny; piękność szczegółów jest w nich często większa, niż harmonia całości. Tak znakomite zjawienie się rękodzielnictwa artystycznego, pod koniec wieków średnich każe wnosić o istnieniu jakiegoś koła, w którym przez czas dłuższy stale odbywał się rozwój

sztuki północnej. Jak w początkach, tak i na końcu tego okresu zapanowuje ogólnie działalność artystyczna rękodzielnicza. Wybitne stanowisko rękodzielnictwa w ostatnich czasach gotyku wywarło również wpływ na sztukę okresu następnego, zwłaszcza w Niemczech. Wprowadzenie form nowych (z renesansu włoskiego przejętych) na grunt niemiecki było zadaniem rękodzielnictwa artystycznego. Jakkolwiek odpowiedziało ono zadaniu temu w zupełności, nie mogło się atoli odzwyczaić całkowicie od form gotyckich i skutkiem tego reminiscencye stylu gotyckiego w okresie sztuki następnym, długo się jeszcze odzywały.

### 3. Sztuka średniowieczna we Włoszech.

(Od 10 do 13 wieku).

Sztuka średniowieczna we Włoszech rozwijała się w zupełnie innych warunkach, niż z tej strony Alp. Gruzy świata starego zalegały wysoko, zmuszając pokolenia nowe do stąpania powolnego. Stworzenie świata kultury średniowiecznej napotkało tu trudności większe, niż na północy. Kościół we Włoszech nie był wyłącznym twórcą i krzewicielem oświaty, ograniczał się on raczej, zwłaszcza w pierwszych stuleciach, na normowaniu poglądów i interesów ludu i kraju. Jak za czasów rzymskich, tak i w wiekach średnich w życiu narodu przeważały miasta. Te atoli, najżywiej przechowując resztki uobyczajenia dawnego i mając za zadanie wznieść kulturę nową, potrzebowały skupienia się dłuższego, by mogły spełnić zadanie to pomyślnie. Przedewszystkiem więc musiało się odbyć zjednoczenie szczepów, zamieszki polityczne musiały się uspokoić, natura narodu musiała się wypowiedzieć. Włochy, jako kraj o kulturze wielkiej, zasłynęły dopiero w w. 12. Okres, poprzedzający go, był okresem przygotowawczym. Sztuka przeto we Włoszech przed w. 12, pomijając napływ jej obcy, nie była tak gorliwie uprawiana, jak w Niemczech i Francyi, gdzie życie narodowe wyraz swój wcześniej już znalazło.

Rzym wyglądał wówczas najpuściej. Jego działalność budowlana przed w. 12 ograniczała się jedynie na ulepszaniu budowli starochrześcijańskich, kładzeniu tu i owdzie dachów, dobudowywaniu absyd i wejść. W rzadkich wypadkach budowania czegoś nowego (dom Piłata lub Krescencjusza z początków w. 11) zadawano się jedynie układaniem ornamentacyi ze starych fragmentów marmurowych. Niewyczerpana obfitość tych odłamków, pierwsza zachęciła do roboty artystycznej i dała pobudkę do układania

wzorzystego płyt kamiennych, tu i owdzie rozrzuconych, do wykładania niemi ścian i podłóg. W ten sposób powstały owe, tak słynne później „marmorarii“ rzymskie. Zdaje się jednak, że i w tym

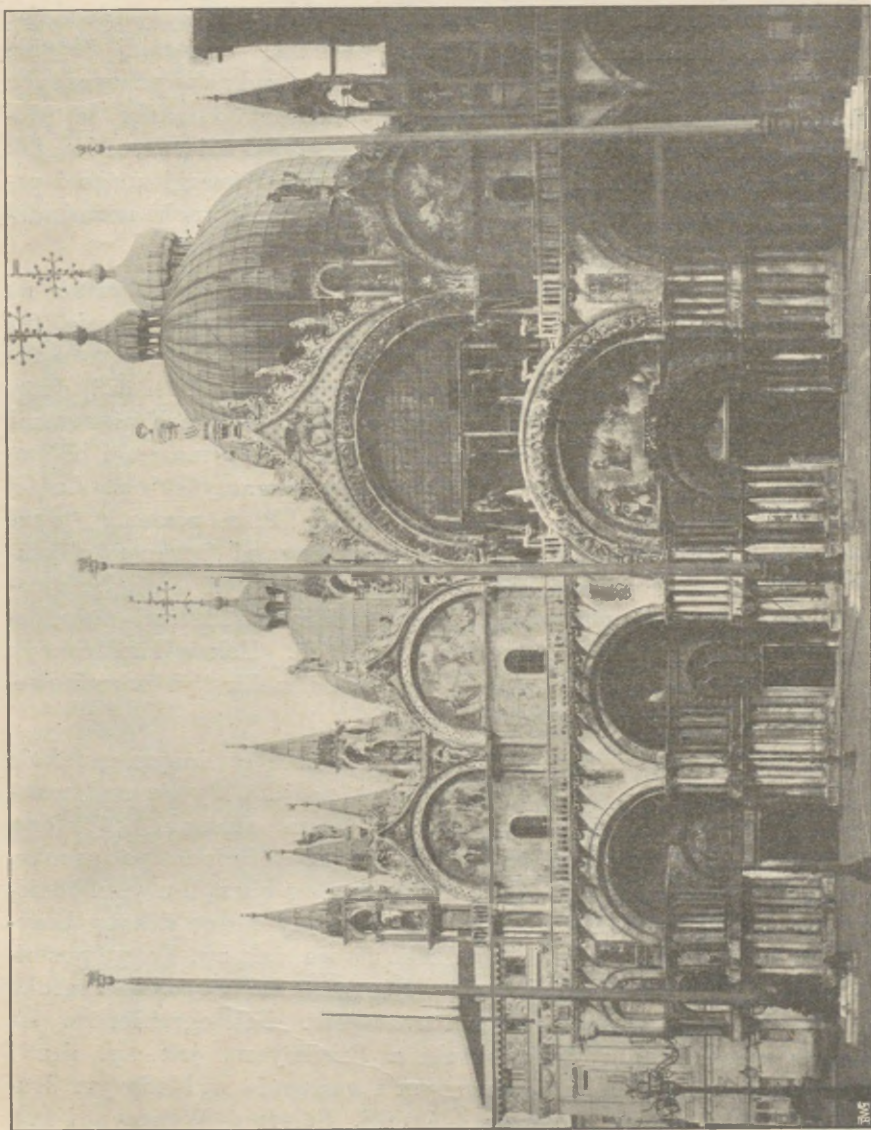


Fig. 322. Kościół Ś. Marka w Wenecyi.

wypadku podnieta zjawiała się z zewnątrz, przynosząc zarodki rozkwitu przyszłego. Działalność robotników, obrabiających marmur,

rozpoczyna się dopiero w w. 12, podczas gdy istnienie utworów tych można stwierdzić we Włoszech południowych już w w. 11.

Splądrowanie Rzymu przez Roberta Guiscarda w r. 1084 jest najdotkliwszym momentem upadku miasta, poczem Włochy środkowe i Rzym zaczynają powoli budzić się do życia artystycznego. Różnorodna działalność artystyczna powstała wcześniej jedynie w okolicach nadbrzeżnych, będących w stosunkach politycznych i handlowych ze Wschodem. Z niemi współzawodniczyły te prowincje, w których odbyło się silniejsze skrzyżowanie narodów, jak np. w Lombardyi lub te, gdzie panowała wola energicznego i pobożnością powodowanego władcy, jak np. w księstwach normandzkich Włoch południowych.

Styl narodowy jednolity oczywiście nie mógł powstać na gruncie podobnym. Kraje, otwarte dla obcych, doświadczają też wpływów obcych. Ważną zwłaszcza rolę odegrały tu stosunki z Bizancjum. Kościół św. Marka w Wenecyi (fig. 322 i 323) służy za najlepszy przykład wpływów bizantyjskich. Budynek pierwotnie w w. 11 wzniesiony z cegły, w w. 13 obłożono marmurem i odłamkami ze zwycięzko zdobytych odłamków lewentyńskich. Części górne fasady przypadają dopiero na w. 14. Plan poziomy (także pierwotny?) ma kształt krzyża z dwiema nawami bocznymi i kruchtą. Pięć kopuł wznosi się na filarach i łukach okrągłych potężnych, powtarzających kształt krzyża. Między filarami stoją kolumny, podtrzymujące galerie naw bocznych. Tak w konstrukcyi, jak i w dekoracyi (wykładanie marmurem i malarstwo mozaikowe) trzymano się wzorów sztuki bizantyjskiej.

Ślady wpływów jej znajdują się jeszcze w innym punkcie Włoch. Prowincje włoskie południowe znajdowały się pod panowaniem Bizancjum i utrzymywały z niem stosunki ożywione. W Kalabryi i w Terra d'Otranto do w. 13 mówiono po grecku, w kościołach odprawiano nabożeństwo podług obrządku wschodniego. Na gruncie południowo-włoskim powstały liczne zakony bazylianów, znalazły tam również siedlisko swoje, tak zw. laury, pustelnie bizantyjskie (Rossano, Tarent). Nic więc dziwnego, że i sztuka bizantyjska tu się zakorzeniła i rozwijała. Nie ograniczano się więc na sprowadzaniu dzieł sztuki z Bizancjum, jak np. drzwi brązowe z rysunkiem grawerowanym i następnie wykładanym drutem srebrnym i masą kolorową (Amalfi, Salerno, Wenecya i in.), lecz wykonywano je również na miejscu podług wzorów bizantyjskich, być, może rękoma robotników bizantyjskich. W odległych punktach Terry d'Otranto spotyka się malowidła ścienne z w. 10

i 11, które tak treścią, jak i sposobem przedstawienia zdradzają pochodzenie bizantyjskie (Carpignano, Soletto).

W architekturze styl gotycki nie uczynił tak gwałtownego

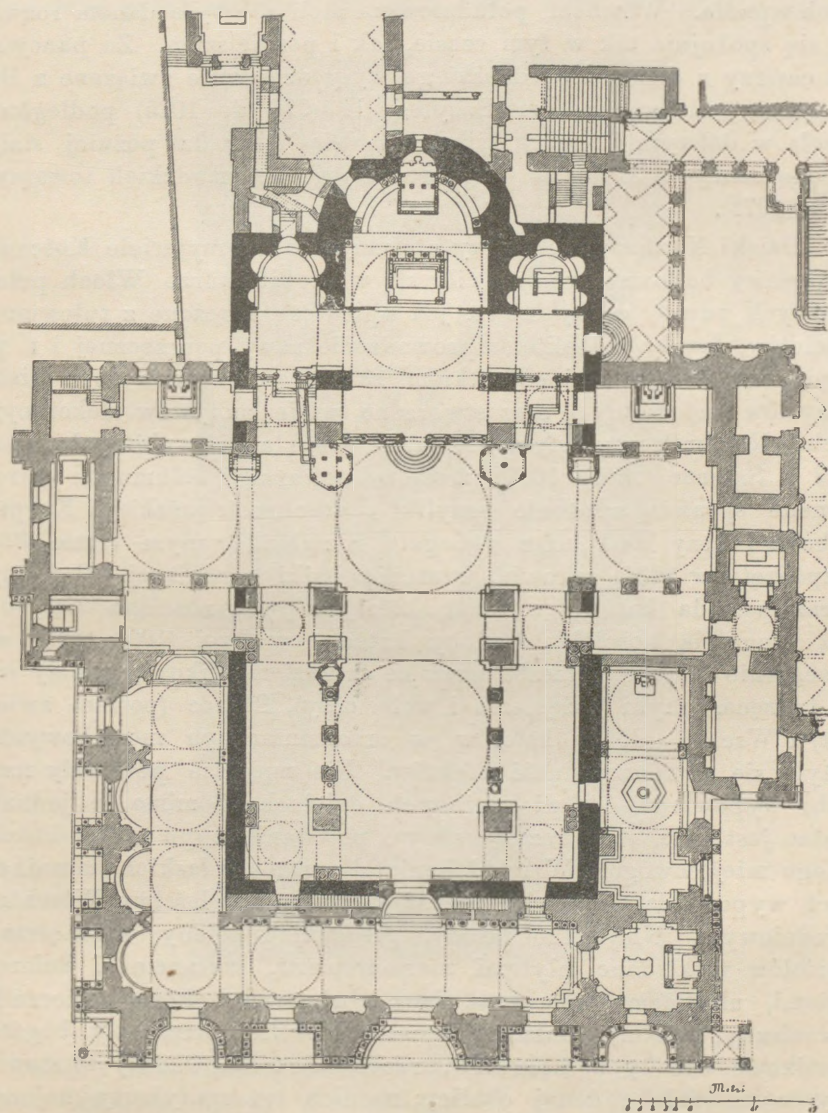


Fig. 323. San Marco w Wenecji (Części ciemniejsze oznaczają plan pierwotny).

przełomu. Nieliczne jedynie kościoły mniejsze wykazują czysty styl późno-bizantyjski, po za tem zapanowują poszczególne pierwiastki bizantyjskie, jak kopuły, napiętrza (empory) ponad nawami

bocznymi i boczne absydy. Dawny, miejscowy typ bazyliki nie dał się wyrugować całkowicie i, jakkolwiek trochę zmieniony, trwał stale; zajął zaś stanowisko silniejsze, gdy władza cesarzy bizantyjskich upadła. Włochom południowym atoli nie było danem rozwijać się spokojnie tak w tym czasie, jak i późniejszym. Za panowania cesarzy z domu Macedońskiego były one ściśle związane z Bizancjum, pod panowaniem Bazylego II (976 do 1025) podległość trwała w dalszym ciągu; w kilka zaś dziesiątków lat później stały się one zdobyczą Roberta Guiscarda i jego normandzkich towarzyszy (1071).

Dzięki Normanom, którzy zasłynęli jako przyjaciele Kościoła i miłośnicy budownictwa, zjawily się w architekturze Włoch południowych pewne cechy nowe, jak np. wieże, złączone z tułowiami kościołów, fasady jednolite, wprowadzenie nawy poprzecznej i t. p. Między końcem w. 11 i początkiem 13 wprowadzono w czyn wiele pomysłów budowlanych oraz stworzono wiele motywów dekoracyjnych. Nie brak też w tym względzie przykładów wybitnych. Kościół w Salerno (około 1080) prostotą poważną i kolumnami starożytnymi sprawia wrażenie bazyliki starochrześcijańskiej. Krypta głęboka i istny las kolumn w bogato rozczłonkowanym tumie *Bari* (rozpoczęty w 1034) sprawia wrażenie bajki czarującej. Podobny wyraz posiada katedra w *Frani*, której krypta rozciąga się pod całą długością kościoła. Ozdoby katedry w Troi (1093—1119) są szczególnie bogate. Rzeźba wraz ze sztuką mozaikową podały sobie tu ręce, antyki (zazębienia i wole oczy), Północ (postaci zwierząt) i Wschód (dobór kolorów w ornamentacjach mozaikowych) złożyły się na różnorodność efektów. Nie mniejsze pochwały można wypowiedzieć o wielu innych dziełach, pomimo to jednak trudno jest sprawdzić rozwój stały i powstanie typu architektonicznego miejscowego. W upodobaniu do ozdób płaskich mozaikowych wypowiada się pewien kierunek fantazyi, właściwy Włochom południowym. Nie tylko fasady, posadzki i ściany wewnętrzne kościołów wykładano płytami marmurowymi, szklanymi i kolorowanymi, ułożonemi wzorzysto, lecz i balustrada chóru, świecznik gromniczny, ambony (Salerno, Amalfi, Ravello) otrzymały bogate mozaikowe ozdoby z meandrów, rautów i rozet. Ozdoby te stanowiły często chlubę danej okolicy; na nich też spotykamy najczęściej napisy oceniające ich stronę artystyczną. O wpływach atoli bizantyjskich i maurytańskich, od których Włochy wolne nie były, zapominać tu nie należy.

Utwory Normannów nie wpłynęły decydująco na bieg spraw artystycznych Włoch południowych i skutkiem tego mają one zna-

czenie historyczne podrzędne. Sztuka normandzka w Sycylii posiada jeszcze więcej charakteru jakiegoś epizodu wdzięcznego, podniecającego wyobraźnię. Będąc ongi prowincją rzymską, od wieku 6 podlegała władzy wielkorządcy bizantyjskiego, w w. 9 zdobyli ją Arabowie, przez następne zaś dwa wieki była siedliskiem władzy



Fig. 324. Capela Palatina w Palermo. (Część przecięcia podłużnego).

i kultury saraceńskiej. Po Arabach nastąpiło panowanie normandzkich książąt, którzy niewiele jednak zajmowali się stosunkami miejscowymi, zadawalniając się rozwijaniem swej siły politycznej na zewnątrz. W w. 12 językami oficjalnymi byli: łaciński, grecki, arabski i francuski, — wszystkie w jednakowej mierze uprawomocnione. Podobną prawomocność posiadały również budowle sycy-

lijskie stylów najrozmaitszych z czasów panowania Normannów, mianowicie zaś owe w Palermo, z którymi pod względem przepychu

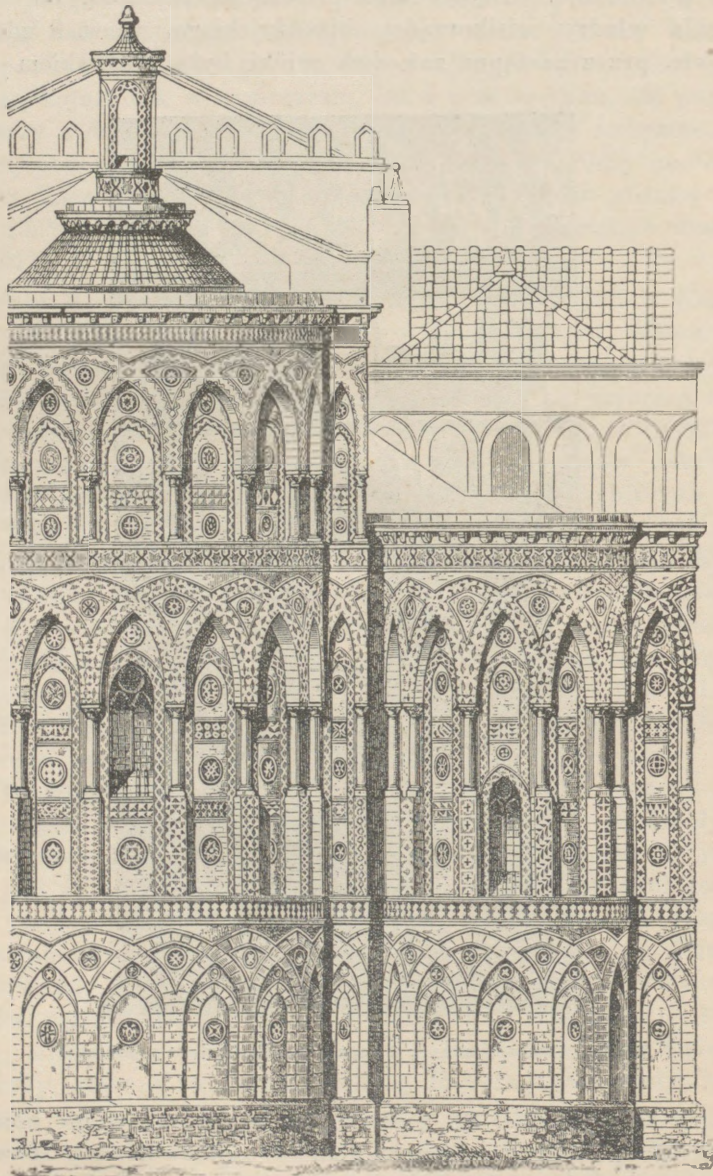


Fig. 325. Z katedry w Monreale. Chór.

wykonania żadne inne utwory współczesne na gruncie Włoch nie mogą być zestawiane. „Capella Palatina“ na zamku w Palermo

(1129 — 1140) tworzy bazylikę trójnawową. Kolumny, częściowo żłobkowane, z kapitelami koryneckimi, połączone łukami ostrymi, podtrzymują część górną ścian nawy środkowej, której sufit jest wyłożony owymi znanymi drewnianymi sklepienkami arabskimi. Chór, zakończony trzema absydami, pokrywa kopuła. Części dolne ścian są wyłożone marmurem, górne ozdobione mozaiką, wewnątrz całe tonie w barwnym połysku, zmodyfikowanym dzięki oknom niewielkim (fig. 324). Kaplica pałatyńska, jako zamkowa, będąc otoczoną rozmaitemi innymi zabudowaniami, musiała być pozbawiona wszelkich wspaniałych ozdób zewnętrznych. Te zaś znajdujemy

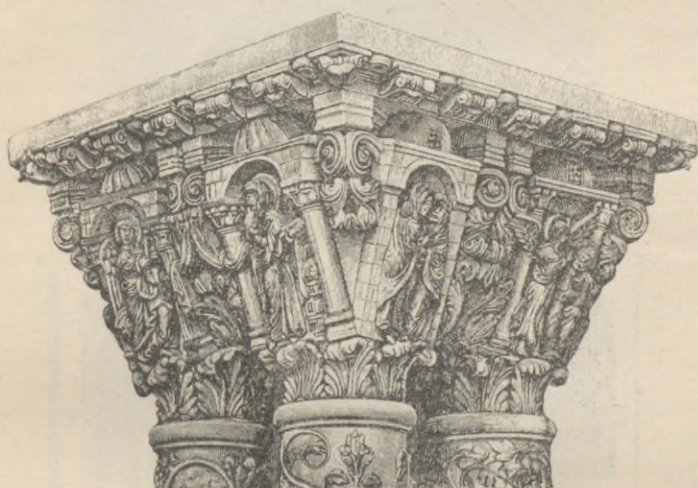


Fig. 326. Kapitel z kościoła klasztornego w Monreale.

i tem lepiej możemy oceniać na kościele opactwa w Monreale pod Palermo, fundowanym przez króla Wilhelma II (około 1170). Stro-  
na zachodnia jest prosta; przed nią występuje portyk, ujęty w dwie wieże ciężkie. Bogatsze za to ozdoby posiada część od strony chóru (fig. 325). Na cokółle wysokim u dołu wznoszą się pilastry, u góry kolumny, połączone ostrymi, przecinającymi się łukami; szerokie łuki, oraz ich płyciny wypełnia wzorzystość mozaikowa. Tak więc tu, jak i na gruncie stałym Włoch, dekoracja płaska odgrywa rolę wybitną. Doskonałym przykładem tego jest kościół ś. Spirito (ś. Ducha) na cmentarzu Palermeńskim. Kościół ten, słynny z nieszpórów sycylijskich, wewnątrz zdradza wybitny charakter północny, który da się objaśnić pochodzeniem fundatora—anglika. Naze-  
wnątrz atoli, odpowiednio do zwyczaju przyjętych dekoracji

barwnych płaskich, musiał być pokryty różnobarwnymi szychkami kamienia.

Barwność dekoracji wewnątrz kościoła w Monreale oczywiście jest bogatsza, niż w architekturze zewnętrznej. Kolumny marmurowe unoszą ściany górne, na których połyskują obrazy mozaikowe z tłami złotymi; ornament kolorowy pokrywa wszystkie mniejsze

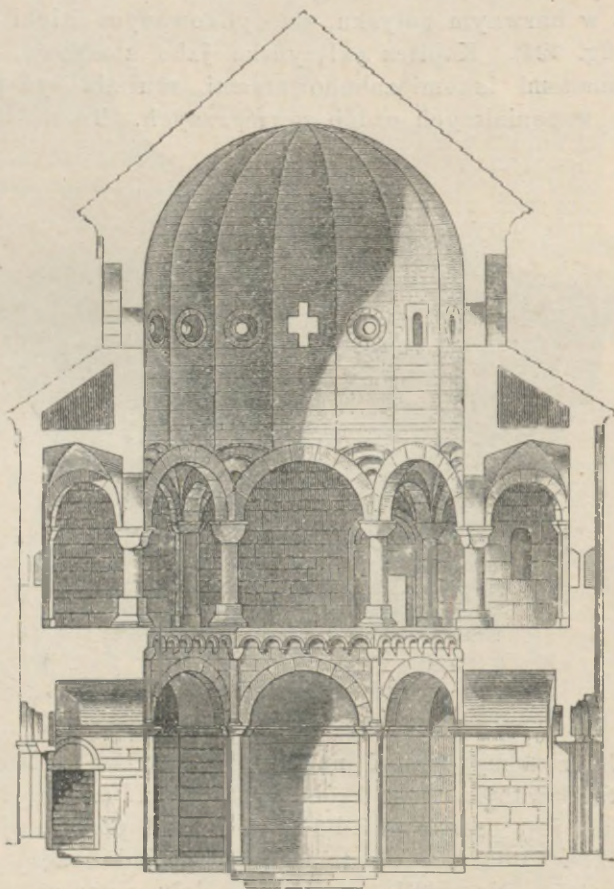


Fig. 327. Baptisterium w Arsago. Przecięcie.

płaszczyzny i części architektoniczne; nawet rusztowanie dachu lśni barwnością (Tab. V). Obok kościoła znajduje się słynny dziedziniec klasztorny, tworzący podług zwyczaju przyjętego czworobok, otoczony arkadami, z budynkiem pośrodku, zawierającym studnię. Kolumny jednak, powiązane w grupy, uncszące łuki okrągłe, mają trzony wyłożone mozaiką, kapitele zaś ich obok bogatych ozdób liściastych posiadają wyobrażenia figuralne, delikatnie płasko-

rzeźbione (fig. 326). W dziedzińcu monrealskim panowała nie powaga i abnegacya mnichów, lecz radość życia i prawdziwie wschodnie lubowanie się w przepychu. Sztuka normandzka od Wschodu przyjmowała wogóle najlepsze swe inspiracye to ze świata

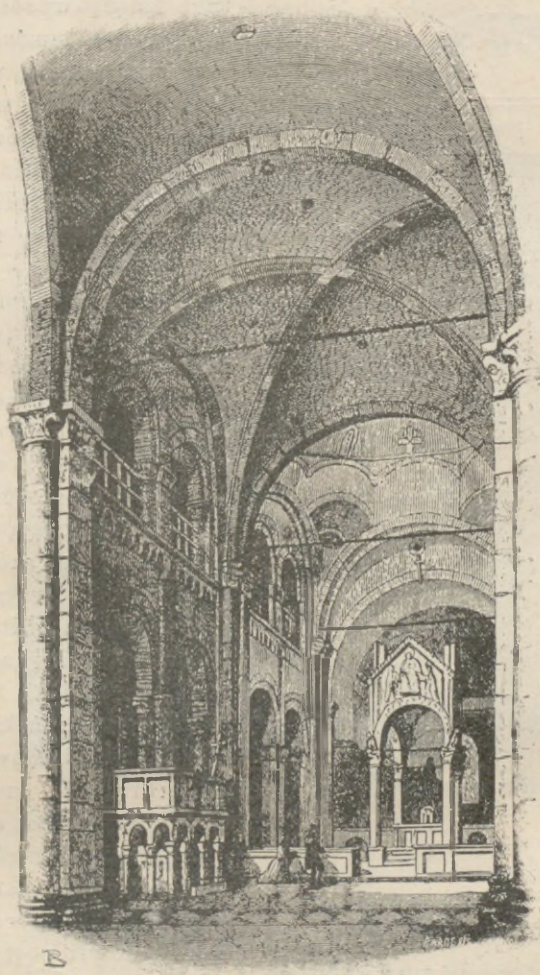


Fig. 328. Św. Ambrogio w Medyolanie.

kultury arabskiej, to ze świata bizantyjskiego. Bizantyjscy też artyści wykonali najstarsze mozaikowe obrazy, jakie pokryły kopuły i ściany w kaplicy palatyńskiej, w niewielkim kościele Martorana, w Monreale i po za Palermo w Cefalu. W obrazach młodszych zjawia się już pierwiastek miejscowy, lub conajmniej włoski.

Ocena estetyczna musi stawiać sztukę normandzką Sycylii na stanowisku wysokim. Palermo w w. 12 było najwspanialszym i najbogaciej w sztukę uposażonym miastem. Historyczne jego losy wypadły oczywiście inaczej. Rozkwit sztuki tamtejszej spoczywał na gruncie dworskim, a nie na narodowym, skutkiem tego, gdy po-  
tęga książąt upadła, życie sztuki również musiało się prze-  
rwać. Na sztukę włoską sycylijską również nie wywarła wpływu decydującego. Sztuka średniowieczna Włoch rozwijała się w okolicach innych i w warunkach zupełnie odmiennych.

W przeciwieństwie do Sycylii, gdzie z czasów przednormandzkich ani jeden utwór architektoniczny nie przechował się, Włochy północne słusznie chlubić się mogą z zachowania dowodów ciągłości budownictwa. Ograniczając się wprawdzie często na szczątkach, możemy atoli, przyglądając się rozwojowi architektury lombardzkiej, sięgnąć wzrokiem w jej przeszłość, aż po czasy starochrześcijańskie. Ciągłość działalności budowlanej uchroniła kraj od inowacyi raptownych, powodowała powolny i stopniowy rozwój form architektonicznych, skutkiem czego przy chronologicznem ocenianiu budowli postępować należy z całą ostrożnością, starożytna bowiem powierzchowność

ich łatwo może w błąd wprowadzić. Upodobanie do budynków okrągłych, właściwe pierwszemu tysiącleciu, w w. 11 zupełnie jeszcze było zaniechane. Utwory z tego czasu różnią się od dawniejszych jedynie ukształtowaniem kapiteli. Nawet obyczaj stawiania kościołów, specjalnie dla obrządku chrztu poświęconych, w innych krajach oddawna zaniechany, przetrwał tu jeszcze czas

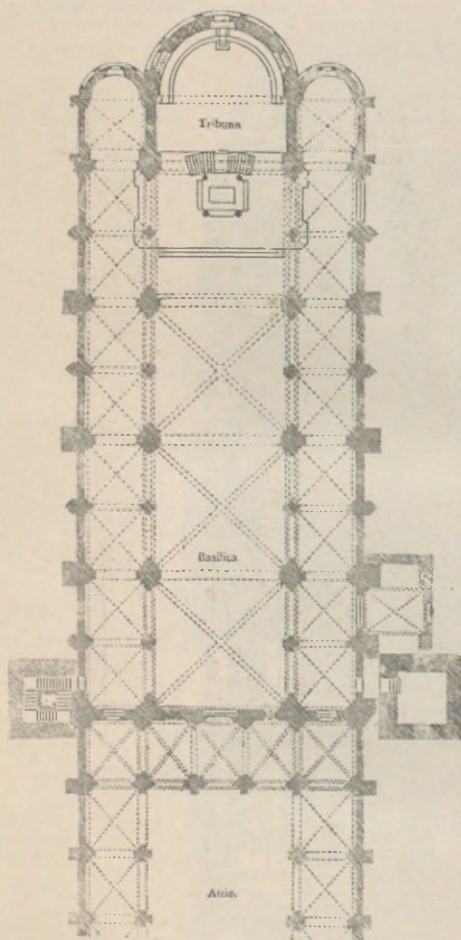


Fig. 329. San Ambrogio w Medyolanie.  
Plan poziomy.

ich łatwo może w błąd wprowadzić. Upodobanie do budynków okrągłych, właściwe pierwszemu tysiącleciu, w w. 11 zupełnie jeszcze było zaniechane. Utwory z tego czasu różnią się od dawniejszych jedynie ukształtowaniem kapiteli. Nawet obyczaj stawiania kościołów, specjalnie dla obrządku chrztu poświęconych, w innych krajach oddawna zaniechany, przetrwał tu jeszcze czas

dłuższy, jak tego dowodzą baptysterya w Arsago (fig. 327), Cremonie, Parmie (około 1180).

Wśród kościołów wielkich w Lombardyi pierwsze miejsce zajmuje bazylika ś. Ambrożego w *Medyolanie* (fig. 328 i 329). Rozgłos, przywiązany do imienia tego świętego, przeniósł się i na kościół, który nadto wyróżnia się wiekiem, rozmiarami i bogatym uposażeniem artystycznym. Dziedziniec, otoczony arkadami, wiedzie do

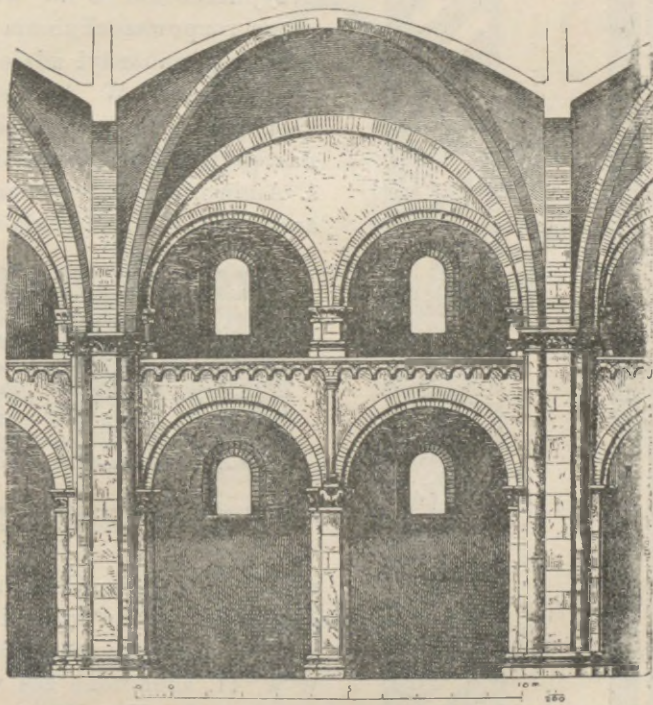


Fig. 330. San Ambrogio w Medyolanie.

wnętrza trójnawowego z nadpiętrzami nad nawami bocznymi. Nawy poprzecznej niema; pomimo to jednak ostatnie pole sklepieniowe koronuje kopuła ośmioboczna w miejscu, gdzie się znajduje ołtarz z cyboryum i kosztownem antepedium, dziełem złotnika z w. 9, niejakiego *Wolwinusa*. W budowlu tej pozostało niewiele z owej doby wczesnej. Przy przebudowywaniu jej z końcem w. 11 trzymano się jednak ściśle pierwotnego planu poziomego. Inowacją najpoważniejszą było zasklepienie nawy środkowej (fig. 330). Czyżby się we Włoszech wcześniej, niż na Północy, zjawiały kościoły romańskie sklepione? Pytanie to rodzi inne. Czy fryzy łukowe i galeryjki, stanowiące typową ozdobę fasad północno-włoskich, powstały

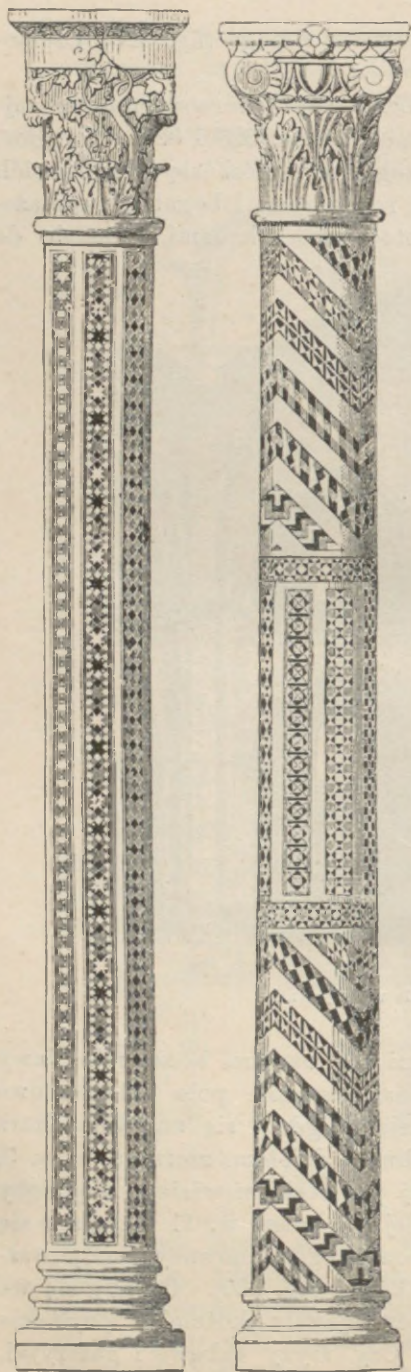


Fig. 331. Kolumny Kosmasowe z bazyliki S. Paolo w Rzymie.

w Lombardyi i ztąd się przedostały do Niemiec, a szczególnie do okolic nadreńskich? Rozwiązanie tego pytania jest jeszcze przed nami. Wiele przemawia za samodzielnym powstaniem tych motywów i na Północy. Natomiast przypuszczenie co do wcześniejszego rozpowszechnienia się sklepień w Lombardyi zdaje się być uzasadnione. W każdym razie obejmuje ono wyłącznie tylko następującą grupę budowli. Oprócz ś. Ambrogio w Medyolanie należą do niej: k. św. Michała w Pawii,

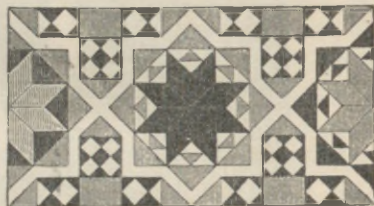


Fig. 332. Ornament mozaikowy. Robota Kosmasowa w S. Lorenzo w Rzymie.

tumy w Nowarze, Cremonie, Ferrarze, k. św. Piotra i Pawła w Bolonii, wszystkie rozpoczęte w w. 11, skończone zaś w wieku następnym. Kościół ś. Zenona w Weronie, po za bazyliką św. Ambrożego, najwspanialszy w górnych Włoszech i również z w. 11, sklepienia nie posiada. Jakkolwiek myśl o takowem zdradzają naprzemian idące filary i kolumny z przerzuconymi na nich łukami poprzecznymi, ograniczono się atoli na pokryciu wnętrza wiązaniem dachu. Kościoły, wzniesione w w. 11 we Włoszech środkowych przez kolonistów lom-

bardzkich (Toscanella, Corneto), w wielu szczegółach, zwłaszcza zaś w ornamentyce, zachowały pierwiastki używane w Lombardyi, sklepień również nie posiadają. Co było przyczyną — brak materiału, czy zetknięcie się z obyczajem miejscowym, — niewiadomo.

W ciągu w. 11 prąd sztuki posuwał się coraz więcej z Włoch północnych ku środkowym. Sprowadzenie artystów z Konstantynopola przez opata Dezyderyusza z Montecassino (1058—1087) w celu

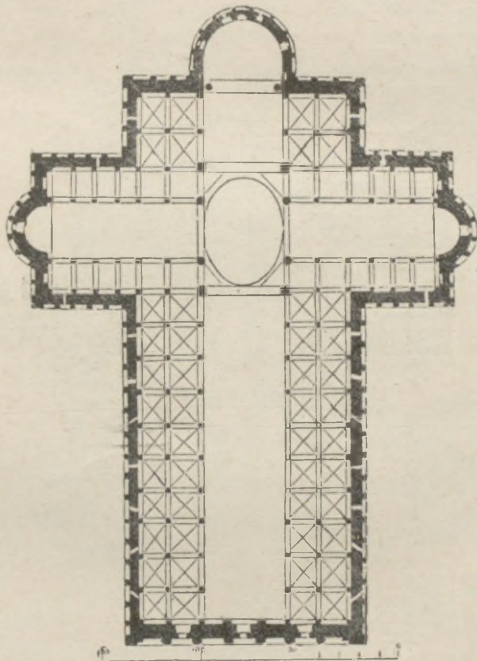


Fig. 333. Tom w Pizie.

ozdobienia kościoła nowego, było faktem wyjątkowym. Wiadomości bowiem podawane przez kronikarzy, jakoby sztuki w Rzymie przez przeciąg pięciu wieków były w zupełnym uśpieniu, są przesadne. Równie błędnem jest przypuszczenie, jakoby cały prąd nowy sztuki powstał z Montecassino. Dzięki temu ostatniemu odświeżyło się tylko malarstwo mozaikowe, sztuka wykładania marmurami, malowanie figur i wogóle sztuka zdobnicza. Niewątpliwie wzory i szkoła Montecassino ożywczo wpłynęły na Rzym, tu bowiem malarstwo i wykładanie marmurem oddawna było w użyciu, lecz pozostawało w zaniebaniu i na pół w zapomnieniu. Obie te gałęzie występują obecnie na plan pierwszy. Rzymskie „marmorarii“ zwłaszcza zjednały sobie w w. 12 i 13 rozgłos tak wielki, że je sprowadzano do krajów nawet tak odległych, jak Anglia. Sztukę marmorarów

odziedziczył syn po ojcu. Największą ze wszystkich sławę zdobył ród niejakiego Cosmy, wnuka marmoraryusa Laurentiusa (około 1110) tak, że wszystkie liczne utwory, jakie zostały wykonane w Rzymie i na prowincyi od początku w. 12 (r. 1106 jest najwcześniejszą do-

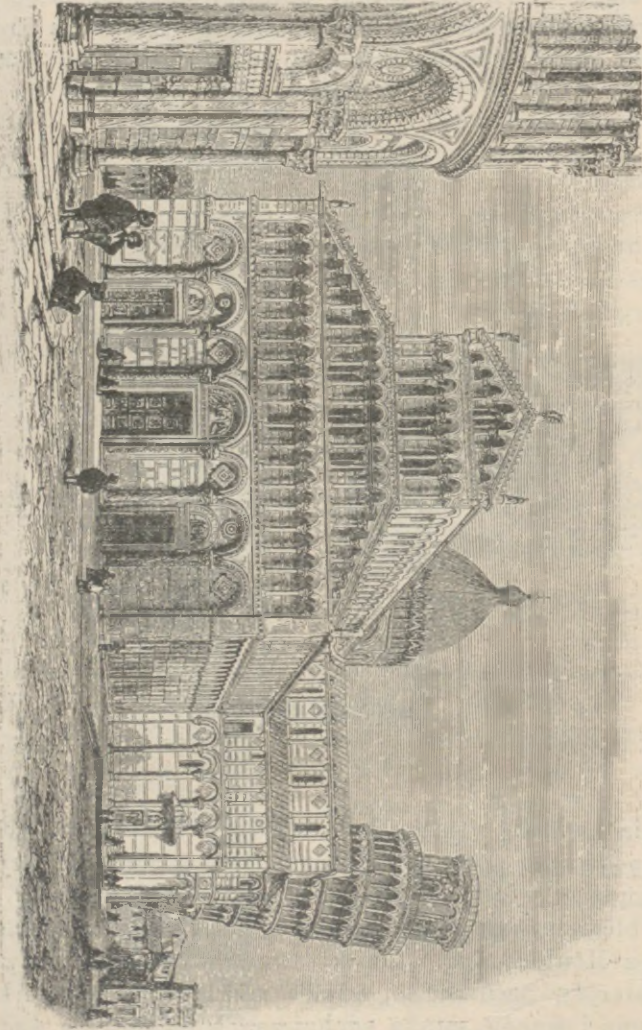


Fig. 334. Baptisterium — Tum w Pizie. Wieża.

ąd znaną datą) aż po w. 14 nosiły nazwę prac kosmasowych. Wykładano niemi siedzenia biskupów, balustrady, ambony, obramienia ołtarzy i kolumny, nadając im wzorzystość mozaikową (fig. 332). Rozkładały się nawet na przedmiotach wchodzących w dziedzinę rzeźby i architektury (świecznik gromniczny w S. Paolo). Tej ostat-

niej atoli nadają charakter dekoracyjny (dziedziniec klasztorny w Lateranie i w ś. Pawła). Kolumny i belkowanie hall otwartych otrzymały bogate ozdoby mozaikowe (fig. 331). W kole marmorariusów najpierw rozbudziło się dawne zamiłowanie do antyków. Wykuwali oni kapitele i gzymsy podług wzorów starożytnych podobnie jak malarze mozaikowi rzymscy, którzy chętnie kierowali się wzorami starochrześcijańskimi, powtarzając podług nich wiele

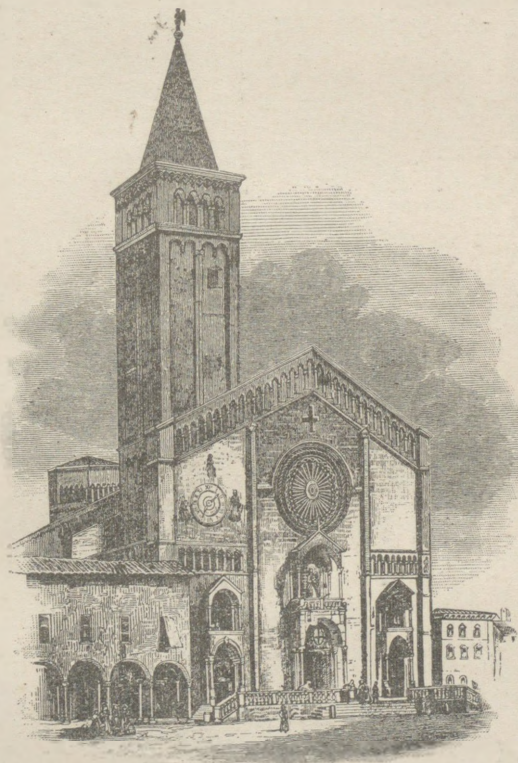


Fig. 335. Tum w Piacenzy.

tematów i ornamentów (s. Clemente). Z chwila, gdy wzrok zwrócono na antyki, zrodziło się niezwłocznie lepsze pojmowanie natury. Obrazy mozaikowe rzymskie z w. 13 (strefa dolna w absydzie Ś. Maryi w Trastevere, absyda Ś. Maria Maggiore i in.) zerwały ze stylem dawnym, właściwym malarstwu mozaikowemu i zbliżyły się do pojmowania rzeczy bliższego życiu i naturze.

Obraz działalności artystycznej w Rzymie nie wygląda tak pusto, jak go wyobrażano przedtem i ścienne malarstwo bowiem od w. 10 znalazło uznanie i opiekę. Dowody tego znajdujemy w ko-

ściele dolnym S. Clemente, w krypcie S. Lorenzo, w S. Urbino alla Caffarella, w S. Elia pod Nepi, w S. Silvester w Tivoli i in. Głów-



Fig. 336. Kościół parafialny (La Pieve) w Arezzo.

ny atoli gościniec, po którym biegła sztuka włoska, nie szedł przez Rzym i jego okolice najbliższe. Nie ułożyły się tu warunki po

temu; siła narodowa zamało się wzmogła. Wstrząśnienia historyczne były za silne, by ruchu swobodnego nie tamowały. Ze wszystkich okolic jedyna Toskania przedstawiała warunki odpowiednie dla ciągłości rozwojowej życia artystycznego i dla wzlotów potężniejszych fantazyi. Przeszłość wielka Włoch nie spowodowała upadku duchowego, lecz lśniła, jako ideał daleki, promieniami swymi oświetlający chwilę bieżącą. Żywotność narodu skupiła się i wyteżyła wszystkie swe siły, jednostka zaś w życiu ogólnem znalazła ośrodek swych obowiązków. Poczucie dziedziczenia było rozwinięte silnie, nie stało ono na przeszkodzie interesom dobra ogólnego, lecz wstrzymywało od bujania w świecie fantastyczności. Sztuka zdobyła tu grunt silny, czyniący jego obywateli zdolnymi do postępu stałego, zwłaszcza pod względem wypowiedzania się jasnego, opartego na prawdzie życia. Zanim Florencia, dzięki samemu już położeniu swemu, wystąpiła z pośród koła miast współzawodniczących, jako miasto główne, upłynęło wiele czasu. W w. 11 potęga i rozkwit ześrodkowały się w *Pizie*, gdzie w r. 1063 rozpoczęto budowę katedry, dzieła Rainoldusa i Busketusa (fig. 333 i 334). Budowa jej przeciągnęła się, sięgając lat w. 12. Ponieważ była ona wzniesiona na pamiątkę zwycięstwa, musiała przeto rozślawić imię założyciela ogromem i kosztownością materiału. Jest ona trójnawowa, przecięta nawą poprzeczną potrójną, nad miejscem skrzyżowania się naw uwieńczona kopułą, nazewnątrż zaś wyłożona białym i czarnym marmurem i ozdobiona arkadami i kolumnadą. Dekorację strony zewnętrznej z pomocą galeryi kolumnowej zastosowano również szczęśliwie i na wieży pochylej, wznoszącej się obok katedry. Pochodzi ona z w. 12 i początkowo miała być pionową. Ponieważ jednak fundamenty przechyliły się od strony północnej, przeto piętra górne od strony południowej wyciągnięto cokolwiek wyżej i dzięki temu budowę bezpiecznie prowadzono dalej.

Liczne kościoły sąsiednie (*Lucca*, *Pistoja*) naśladowały ozdoby, używane w *Pizie*. Tak im, jak i wielu toskańskim budowlom z w. 12 i 13 wspólnem jest upodobanie do małych arkad, wspartych na kolumnach w fasadach, oraz układanie płyt marmurowych szychtami różnobarwnymi i sposobem inkrustacyjnym. Kościoły romańskie w Toskanii mają jeszcze tę cechę wspólną, że nie posiadają fasad, jak lombardzkie, zbudowanych w postaci jednolitych ścian szczytowych (fig. 335), lecz rozczłonkowują je w ten sposób, iż szczyt wyższy środkowy znajduje się między dwoma niższymi (fig. 345), przez co jaśniej się wyraża podział wnętrza kościoła na trzy nawy. Obok tego jednak każdy kościół posiada jakieś rysy własne, które

go różnią od innych. Indywidualność ta nie zawsze czyni wrażenie przyjemne. W kościele parafialnym (Pieve vecchia) w Arezzo, zdaje się, najmłodszym z całej grupy (13 wieku) wewnątrz (fig. 336) jest ciężkie, strona zaś zewnętrzna przeładowana. Kiedyindziej znów ze swobodnych tych pomysłów rodzą się prawdziwie cenne owoce. Wypadek ten ma miejsce np. w baptisterium we Floren-

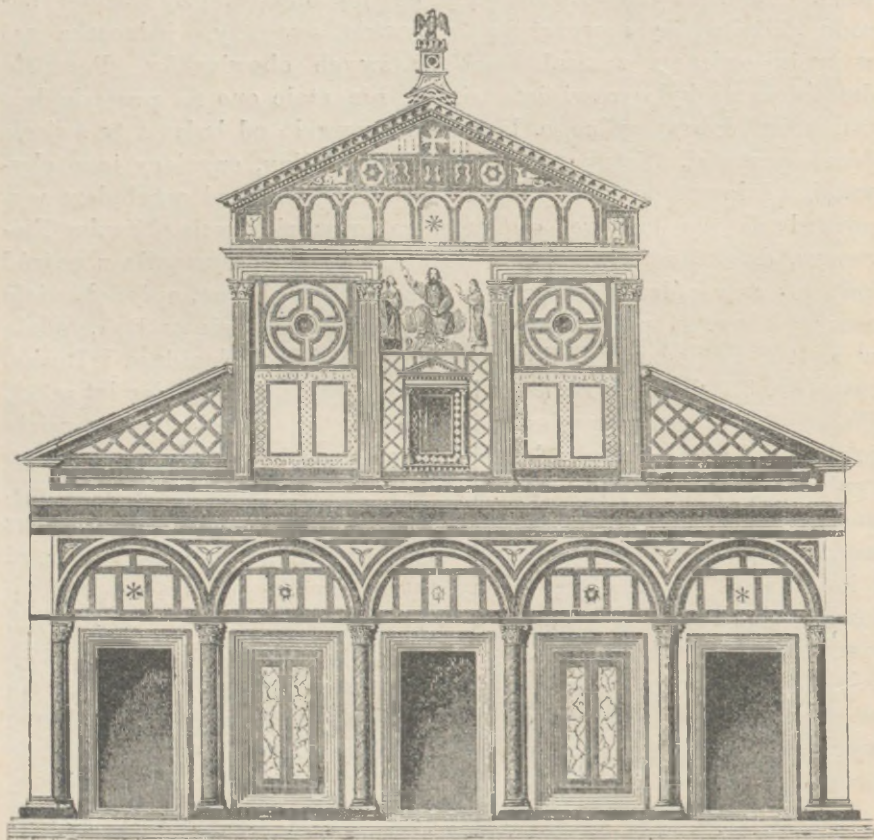


Fig. 337. Fasada S. Miniato we Florencyi.

cyi, które, jako budynek pokryty kopułą, zasługuje również na uwagę wewnątrz, przypominając układ Panteonu rzymskiego, oraz w perle architektury romańskiej we Włoszech—w kościele San Miniato (fig. 337), wznoszącym się na szczycie słynnej wyniosłości pod Florencją. Zbudowany w kształcie bazyliki, łukami wielkimi, dwa razy przerzuconymi w poprzek i dźwigającymi wiązanie dachu, przypominając Ś. Zenona w Weronie i Ś. Praxedę w Rzymie, fasadą

swoją, wyłożoną marmurami kolorowymi dowodzi tak wysoce wykształconego poczucia proporcji, iż się otrzymuje wrażenie, jak gdyby się stało wobec utworu bliskiego renesansowi. Tymczasem budynek ten pochodzi z w. 12.

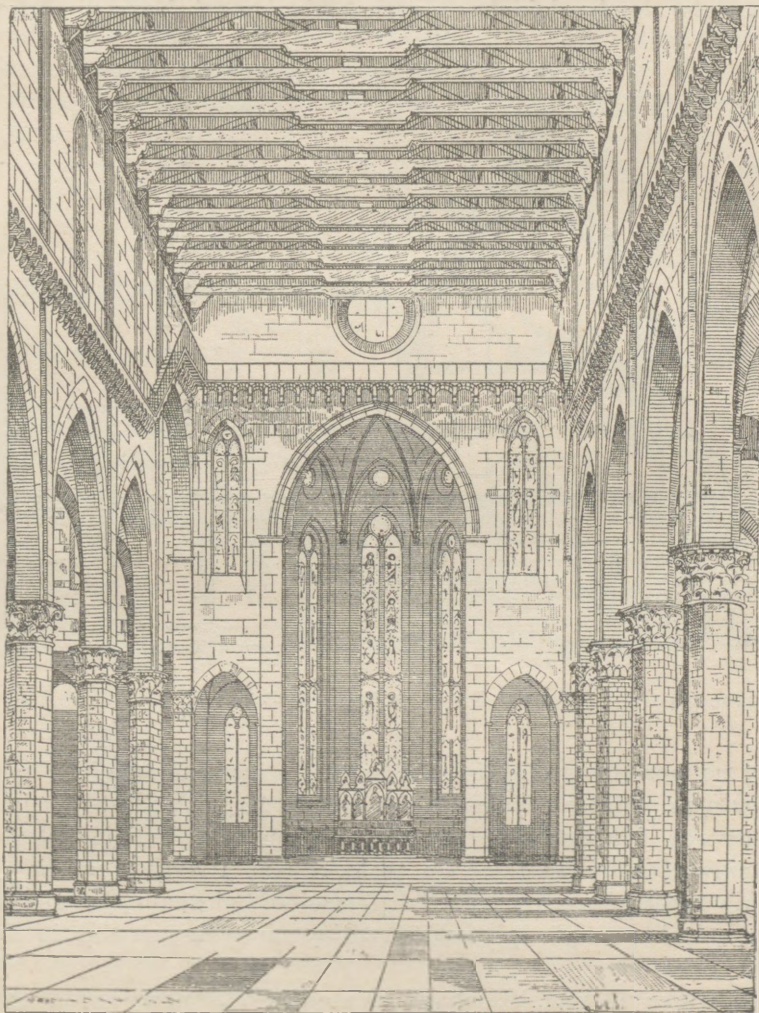


Fig. 338. S. Croce we Florencyi.

Rzeźba Toskańska z tego okresu — tak samo jak i lombardzka — pozostała w tyle po za architekturą współczesną. Piza w w. 12 posiadała wybitnego gisera w bronzie, Bonannusa, którego działał-

ność sięgnęła nawet Sycylii (drzwi brązowe w Monreale). Środek ciężkości atoli leżał w rzeźbie w kamieniu, która, będąc mało wspierana przez kierunek panujący w architekturze, bardzo powoli dochodziła do zrozumienia form ciała. Nawet liczba dzieł w porównaniu z Francją i Niemcami jest niewielka. Płaskorzeźby na fasadach tumów lombardzkich (Modena, Ferrara, S. Zeno w Weronie),

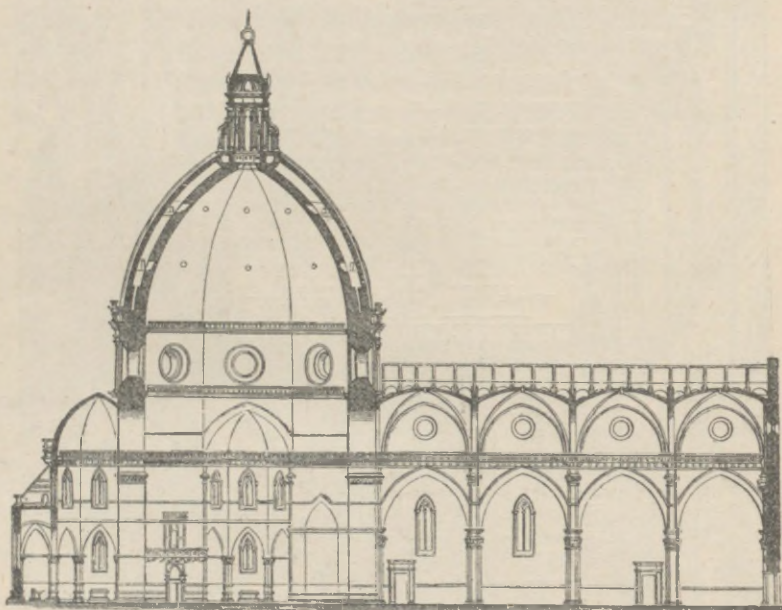
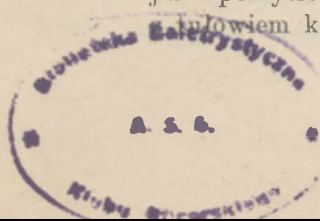


Fig. 339. Katedra we Florencji. Przecięcie.

rzeźby na portalu w Pistoii i płaskorzeźby na ambonie w Groppoli pod Pistoją, należące przeważnie do w. 12, dowodzą, że jakkolwiek twórcy ich uważali się za znakomitych, byli jednak obdarzeni niewielkiem uzdolnieniem technicznym i artystycznym. Wyobraźnia toskańska potrzebowała pierwej odświeżenia jakiegoś ożywczego, któreby mogło postawić rzeźbę na wyższym stopniu doskonałości.

W wieku 13 nad Włochami roztoczył się nowy prąd sztuki. Architektura gotycka przedostała się tam przez Alpy. Jeśli formy, w których się wyraził styl gotycki na Północy, były i są jedynymi dla tego stylu, w takim razie z trudnością przyszłoby go szukać we Włoszech. Brak tu bowiem elementów gotyku najważniejszych, jak: pomysłowego systemu skarpowego, ścisłego połączenia wież z planem kościoła i związku ścisłego między żebrami a podźebra-



mi. W architekturze włoskiej z w. 13 i 14 występują natomiast pewne rysy, mające niewiele wspólnego z istotą gotyku, jak stosunek między wysokością i szerokością naw, zamiłowanie do dekoracji płaskich i do prostego wielobocznego ukształtowania filarów. Przypisać wszakże należy, że w epoce gotyku nastąpił silny rozwój architektury włoskiej i że styl ten wywarł wpływ na fantazję architektów włoskich. W nadzwyczajną siłę łuku ostrego wierzyli ludzie w czasach renesansu; bogate ozdoby, wykonane artystycznie w kamieniu, odpowiadały w wysokim stopniu poczuciu współczes-

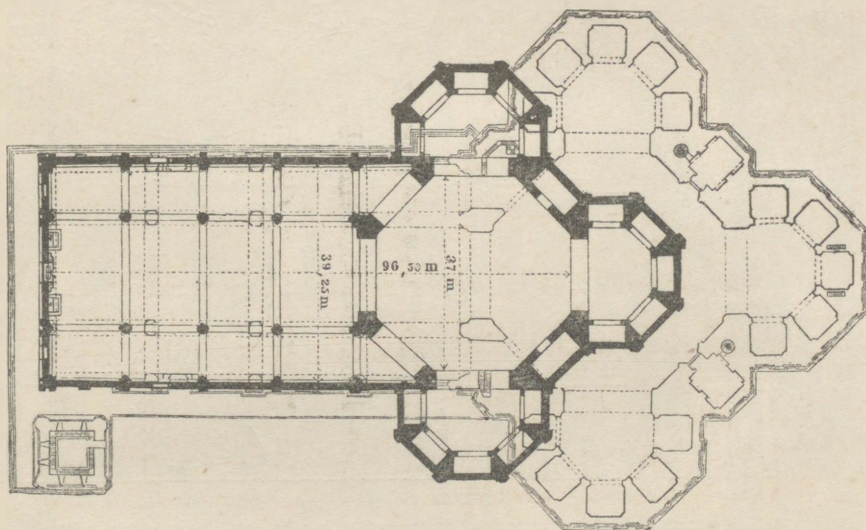


Fig. 340. Plan poziomy tumu florenckiego. Rysunek ciemniejszy oznacza plan pierwotny.

nych. Gdy wiadomość o stylu nowym rozpowszechniła się we Włoszech, miasta wówczas, szczęśliwym zbiegiem okoliczności, znajdowały się w stanie rozkwitu potężnego, szukały chluby we wspaniałych przedsięwzięciach budowlanych. Dawne kościoły okazały się za małe i musiały być przebudowane. Pałace dla zebrań publicznych i halle wznosiły się szybko jedne po drugich; ochota do budowania budziła się nawet w poszczególnych rodzajach wybitniejszych. Nadto w w. 13 narodowe zakony ś. Franciszka i Dominika osiadały we wszystkich miastach i, wspomagane sprzyjającym im nastrojem mieszkańców, wznosiły kościoły wielkie. Zakony te zaczęły się posługiwać architekturą gotycką. W pierwszym poznaniu jej pośredniczył -- mało zresztą lubiany we Włoszech -- zakon cystersów, do zupełnego atoli zwycięstwa tego stylu dopomogły zakony mnichów żebrzących i kazających. Macierzysty kościół zakonu franciszkanów

w Assyżu, rozpoczęty wkrótce po r. 1228 pod kierownictwem włoska, Filipa de Campello i poświęcony w r. 1253, stoi na czele budowli gotyckich włoskich. Towarzysząc franciszkanom i dominikanom, styl gotycki od stóp Alp zawędrował aż na Sycylię. Najśłynniejsze kościoły zakonne: di Frari i Ś. Giovannie Paolo w Wenecyi, San Francesco w Bolonii, S. Croce (franciszkanie fig. 338) i S. Maria Novella (dominikanie) we Florencyi, S. Maria sopra Minerva w Rzymie są przykładami gotyku włoskiego.



Fig. 341. Wyobrażenie katedry florenckiej na fresku kaplicy hiszpańskiej w S. Maria Novella we Florencyi.

Okoliczność że w stylu tym były stawiane najpierw kościoły klasztorne, wywarła wpływ na jego rozwój. Kazania dzięki obydwom zakonom wspomnianym zajęły w kulcie kościelnym stanowisko ważniejsze, niż przedtem. Wzgląd na kazania warunkował układ. Przedewszystkiem należało stworzyć przestrzenie rozległe. Stąd pochodzi upodobanie w układzie jednonawowym. W tych atoli nawet wypadkach, gdzie trzymano się tradycyjnie przyjętych form kościoła, nawy, środkowa i boczne, nie były tak silnie oddzielane, jak dawniej. Wnętrze nie odznaczało się już ani wymiarami, ani ozdobami; nie pokrywano go nawet sklepieniem; sufit drewniany wszedł znowu w użycie (fig. 339). Rozwój bogatszy chóru był niepotrzebny. Natomiast w układzie ogólnym zalecały się kaplice liczne, jako fundacye prywatne, mające na celu zapewnienie dla kościoła względów trwalszych rodzin fundujących. Były one wzn-

szone na wzór kościołów cystersów po stronie wschodniej nawy poprzecznej. Wież wyniosłych, połączonych z kościołem, w okresie gotyku nie znały nawet północne kościoły klasztorne. Nie były one i we Włoszech w użyciu, a ponieważ wzrok przede wszystkim uderzały kształty gotyckie kościołów klasztornych, przeto oko nie

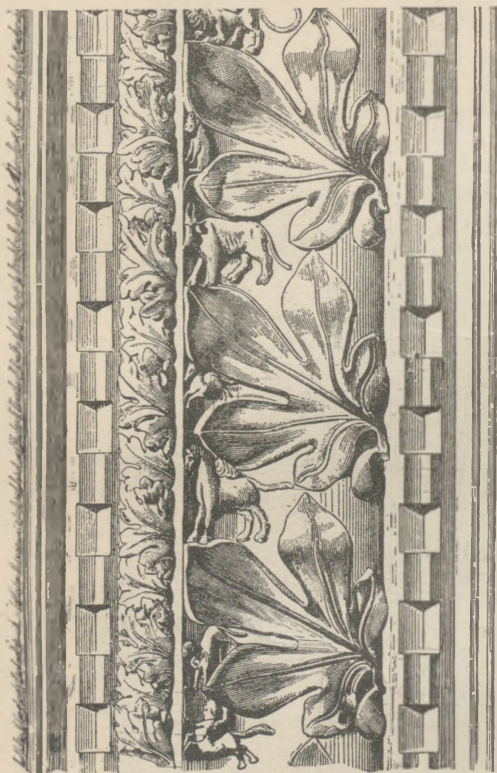


Fig. 342. Z portalu bocznego katedry florenckiej.

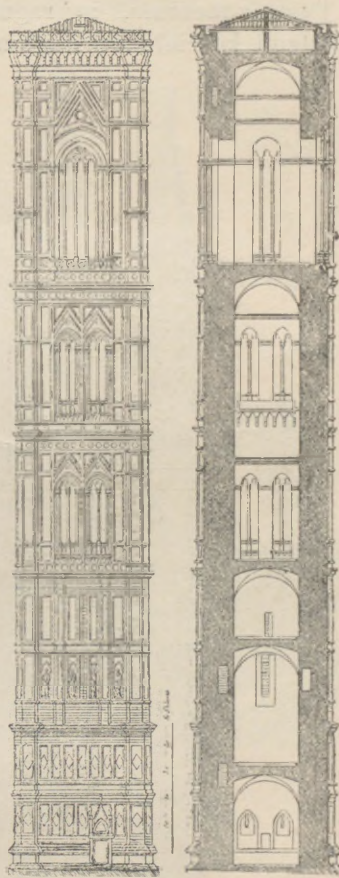


Fig. 343. Dzwonnica katedry florenckiej.

domagało się ich również dla katedr późniejszych, które na północy były nierozdzielnie związane z wieżami, tem więcej zwłaszcza, że tradycyjnie przyzwyczajono się już widzieć wieże stojące samodzielnie.

Wiele kościołów zbudowali braciszkwowie-laicy, obeznani z architekturą; oprócz nich atoli czynnymi w tym kierunku byli architekci, o sławie wszechświatowej, jak np. Arnolfo di Cambio (1232—1310), sfera bowiem mieszczańska uległa również zachwytowi dla

stylu nowego, którego śmiałość i ozdoby bogate odpowiadały w stopniu wysokim skłonnościom jej i uczuciom. Doszedł-li ją posłuch, że mieszczanstwo na Północy w tumach gotyckich i ratuszach stawiało sobie pomniki potęgi własnej i swego znaczenia? W każdym razie i tu się zwróciło ono ku gotykowi, i w zrozumieniu jego znaczenia, zapragnęło zdumieć świat cały wyniosłemi budowlami kościelnymi, koszta ich przyjmując na siebie.



Fig. 344. - Tum w Sienie.

Jako pomniki najczystszej gotyki włoskiej pierwsze miejsce zajmują katedry: we Florencyi, Sienie i Orvieto. Tum florencki, poświęcony Maryi del Fiore i wzniesiony na miejscu dawnego niewielkiego kościoła S. Reparaty (fig. 340 i 341) był zaczęty z końcem w. 13 (1296). Arnolfo di Cambio był jego pierwszym budow-

niczym, obecnie atoli z działalności jego pozostały tylko resztki, w ciągu bowiem w. 14 poczyniono w planie zmiany zasadnicze. Już Giotto, malarz wielki (famosus), który w r. 1334 przejął kierownictwo budowy, wprowadził między skarpy międzysłupia dla wzmocnienia filarów. Jeszcze większe zmiany wprowadzono, gdy w r. 1357 zjawiała się cała komisya, radząca o dalszej budowie. Obok Francesco Talenti zasiedli w niej Giovanni di Lapo Ghini,



Fig. 345. Tum w Orvieto.

Benci di Cione i Neri di Fioravante. Ich to projektowi zawdzięcza tum postać obecną; za ich radą dobrą rozszerzono jarzma sklepień, wprowadzono chór ośmioboczny, zaczęto kopułę, nadano kościołowi wielkość ogromną i rozciągłość, dzięki czemu jest on jedynym między najstarszymi kościołami włoskimi. Jakże kształty przybrał tum w wyobraźni ludzi po wystąpieniu komisji, poucza nas o tem najlepiej fresk z czasów 1368 — 1370 (fig. 342). Trójnawowy korpus kościoła składa się z trzech jarzm sklepieniowych z nadzwyczaj szeroko rozstawionymi filarami. Wysokość nawy głównej sięga 133 stóp; nie czyni ona atoli tego wrażenia, jak w kościołach północnych, co się tłumaczy niezwykłą szerokością nawy środko-

wej (53 stóp), przecięciem ściany górnej galeryą drewnianą i wprowadzeniem okien okrągłych. Do korpusu przylega przestrzeń ośmiokątna pokryta kopułą, otoczona trzema absydami, inaczej kon-

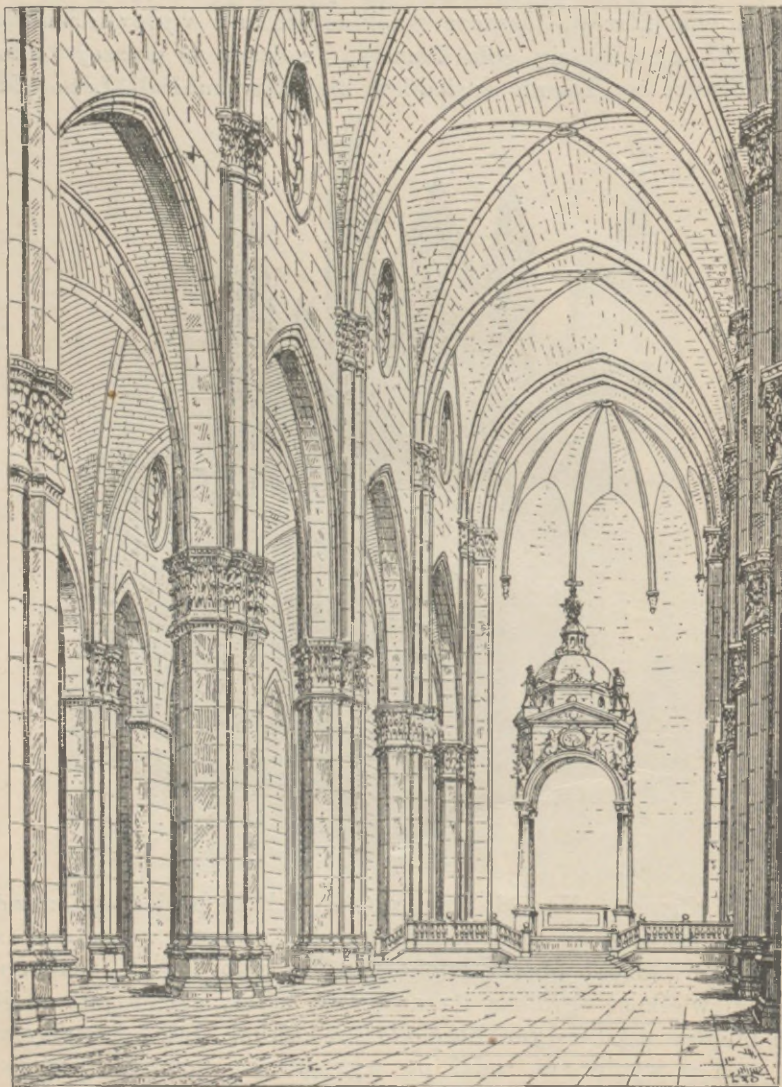


Fig. 346. S. Petronio w Bolonii.

chami, skonstruowanymi na ośmioboku. Budowa kopuły, postępując powoli, była skończona dopiero w w. 15 pod wpływem nowych

poglądów artystycznych. Ściany zewnętrzne tumu zdobi wykładanie płytami z czarnego i białego marmuru, powtarzającymi się w czterech rzędach między strefami poziomymi. Portale tylko i okna (fasada była często zaczynana i potem burzona, — skończono ją w r. 1887) posiadają podziały bogatsze i lekką wesołą dekorację, przypominającą formy gotyckie (fig. 343). Dzwonnica obok tumu (fig. 344) rozpoczęta przez Giotto, wznosi się na planie kwadratowym w pięciu piętrach. Podział jej zewnętrzny jest podobny do podziału tumu; zakończenie pierwotnie projektowano oczywiście

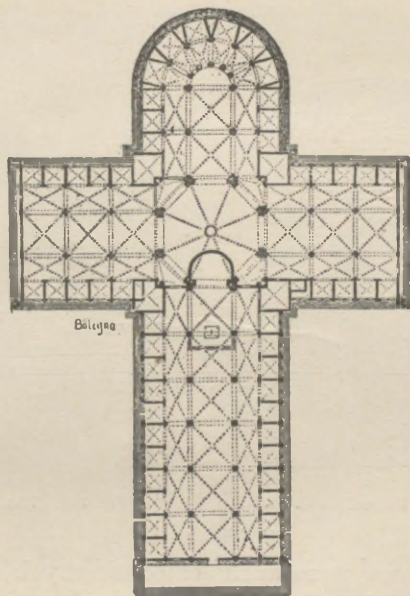


Fig. 347. S. Petronio w Bolonii.

ostre. Portale tumu i dzwonnica były szkołą poważną dla rzeźbiarzy w. 14 i 15, w niemałej części zawdzięczając artystyczną doniosłość swoją ozdobom plastycznym.

Współzawodniczka dawna Florencyi, Siena, również budową tumu powzięła chęć współubiegania się ze stolicą Toskanii. Historia budowy tej katedry nietylko zaznajamia nas z gorliwością wymagającego mieszczaństwa, lecz i ze wszelkimi zmianami, jakie zaszły w planie i rozmiarach podczas samej budowy (1259 — 1372). Filary korpusu trójnawowego, pomyslanego początkowo jako nawa poprzeczna, posiadają występujące półkolumny i są połączone łukami okrągłymi. Nadają one wraz z oknami ostrołukowemi więcej charakteru gotyckiego, niż te same części w tumie florenckim.

Wyłożenie ścian i filarów pasami z marmuru czarnego i białego odpowiada zwyczajowi tradycyjnie przyjętemu. W połowie nawy poprzecznej znajduje się sześciobok, nad którym wznosi się dwunastoboczna kopuła. Chór trójnawowy kończy linia prosta. Na fasadzie rozwinięto ozdoby najwspanialsze. Zaczął ją prawdopodobnie Giovanni Pisano, syn słynnego rzeźbiarza Niccolò, w r. 1284, skończono ją atoli późno w w. 14. Trzy portale zamknięte łukami okrągłymi, oddzielone wąskimi pilastrami, od góry zakończone szczytami płaskimi, tworzą piętro dolne; ponad tem widzimy po-

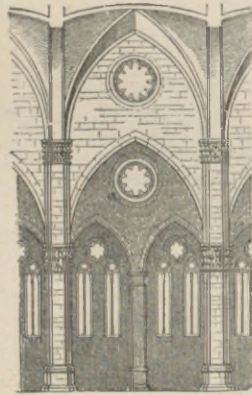


Fig. 348. S Petronio w Bolonii.

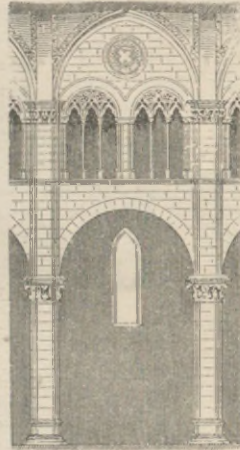


Fig. 349. Tum w Luce.

środku okno różycowe w ramach czworokątnych, po obu zaś stronach arkady ostrołukowe. Fasadę kończą trzy szczyty, umieszczone między wieżycami, tworząc z niej arcydzieło plastyki dekoracyjnej.

W podobnym charakterze utrzymano fasadę katedry w Orvieto (fig. 445). Budowę jej rozpoczęli architekci sienneńscy z końcem w. 13. Wnętrze nie posiada sklepień żadnych, tylko dach. W upiększeniu fasady obok mozaikarzy brali udział rzeźbiarze ze szkoły pizańskiej, którzy w w. 14 pokryli przestrzenie ścian między portalami płaskorzeźbami, wyobrażającymi sceny z biblii, począwszy od stworzenia świata do sądu ostatecznego.

Gdyby się było stało zadość zamiarom panów budujących oraz życzeniu mieszczan, kościół ś. Petroniusza w Bolonii byłby przeszedł rozmiarami wszystkie inne budowle gotyckie Włoch. Budowa, rozpoczęta w r. 1388 przez niejakiego Antoniusza, syna Vicencyusza, którego wiadomości najdawniejsze mienia zwykłym murarzem, ciąg-

nęła się przez wiele pokoleń i jeszcze w w. 16 zajmowała wielu artystów i miłośników sztuki. Plan nasz (fig. 347) ilustruje kościół w pierwotnym założeniu. Wykonano jedynie ramię długie, zakończone przy początku nawy poprzecznej małą półokrągłą absydą (fig. 346). Podział filarów przypomina filary florenckie. Na filarze dolnym, w planie poziomym, mającym formę krzyża, ustawiono pilastr, profilowany podobnie, z którego wychodzą żebra sklepieniowe (fig. 348). Ścianę górną ożywiają zwykle okna okrągłe. Katedra

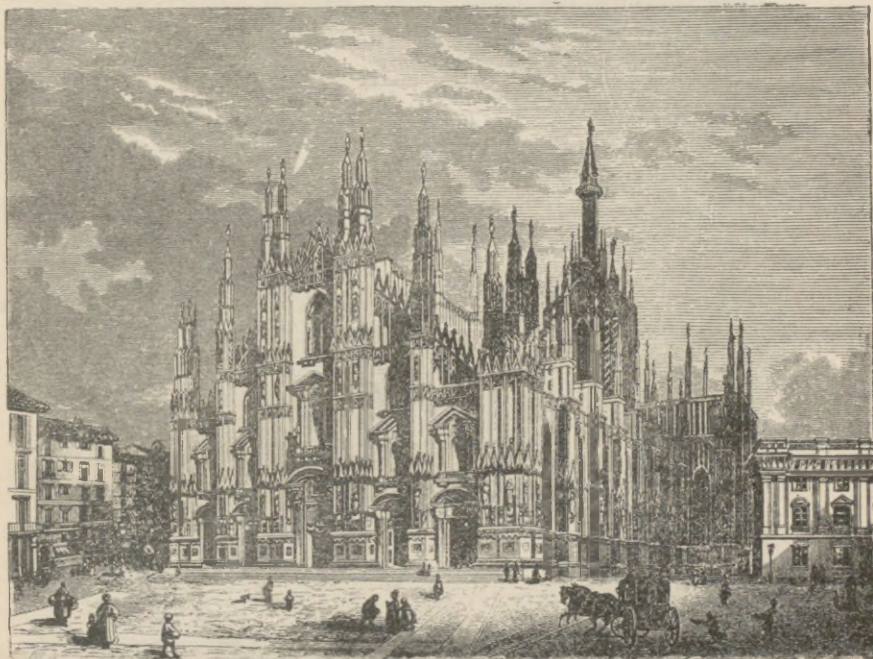


Fig. 350. Tum w Medyolanie.

w Lucca, w w. 14 częściowo przebudowana i odnowiona, więcej się zbliża do gotyku północnego. Arkady wprowadzicie są okrągłolukowe, lecz ponad niemi ciągnie się triforium, okna zaś okrągłe wypełniają podziały ornamentacyjne wewnętrzne (fig. 349). Rozgłos największy między kościołami Włoch górnych posiada katedra w Medyolanie (fig. 350). Giovanni Galeazzo Visconti, władca Medyolanu, założył ją w r. 1386 i w latach pierwszych gorliwie prowadził budowę. Jaki artysta dał plan i kto rozpoczął jego wykonanie — napewno niewiadomo. Wyliczają naprzemian imiona Marco da Campione, Andrea degli Organi, Simone da Orsenigo, jako twórców planu. Nadto radą i czynem pomagali tu architekci szkół i krajów

najrozmaitszych, obok włochów, francuzi i niemcy (Ulrych v. En-  
singen, Henryk v. Gmünd). Zdaje się, że w Medyolanie panowała  
pewna niezaradność, którą objaśnićby można z jednej strony czasem

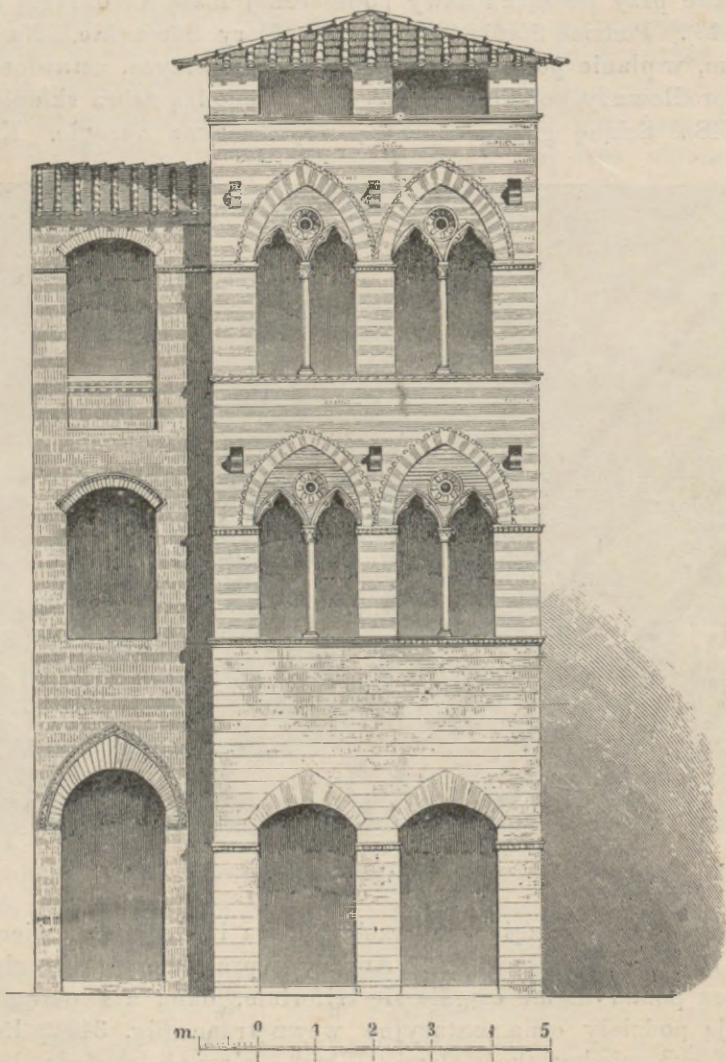


Fig. 351. Dom gotycki w S. Gimignano.

spóźnionym, w którym nikło już poczucie czystości stylu gotyckiego, z drugiej silnemi uchyleniami się gotyku włoskiego. Trudność konstrukcyi, którą należało wypróbować raczej drogą doświadczeń, niż obliczeniami teoretycznemi, spowodowała w tym wypadku ko-



Fig. 352. Działdziniec muzeum narodowego we Florencyi.

nieczność zwołania rady artystów. Układ tumu medyolańskiego odpowiada charakterowi katedr północnych. Posiada on pięcioramienne ramię podłużne, trójnawowe poprzeczne i chór z obejściem. Charakterystycznym jest tu unormowanie stosunków wysokości między nawami w ten sposób, że nawa środkowa tylko o niewiele przewyższa boczne. Marnotrawne niemal nagromadzenie marmuru, na zewnętrznej zaś stronie nieskończona ilość wieżyc i filarów czy-



Fig. 153. Ratusz w Cremonie

ni na laiku wrażenie imponujące, powodując łatwo przecenienie z jego strony wartości artystycznej budynku.

We Włoszech równie, jak na Północy, gotyk zapanował i w dziedzinie budowni świeckich. Utwory świeckie lepiej się dostrajały do ducha i obyczaju narodowego i skutkiem tego były lepszym ich wyrazem. Niewiele miast wybitniejszych znajdziemy we Włoszech środkowych, które nie mogłyby się poszczycić pomnikami znakomitymi z ostatnich wieków średnich. Pałace i halle, jakie w owym czasie stawiały gminy lub jednostki z pośród mieszczan, dziś jeszcze nadają charakter poszczególnym ulicom i placom.

Wysoko położone *San Gimignano*, znajdujące się na drodze, wiodącej z Florencji do Sieny przez Empoli, zachowało najlepiej ów charakter średniowieczny; mury jego, bramy, wieże, domy (fig. 351) i pałace skierowują wyobraźnię ku czasom mieszczaństwa silnego, wiodącego spory i wolnego. Plac del Campo w Sienie, otoczony w półkolu pałacami dumnymi, daje pełną wyrazu sceneryę średniowieczną. Formy stylu gotyckiego ograniczają się po większej części na łukach ostrych okien i portali. Masy murów wysokich, mało rozczłonkowanych, których jednotonność przerywają czasem



Fig. 354 Dawny Palazzo Pubbico w Udine.

pasy barwne, blankowania wystające, dachy płaskie — wszystko to wytworzyły zwykłe względy praktyczne. W układzie i podziale dzieł wyraża się wzgląd po części na wymagania klimatyczne, po części na zwyczaje powszechne. Partye wewnętrzne narodowe np., walczące z sobą, posiadały iście obronne budynki, dla załatwiania zaś interesów zewnętrznych przeznaczano halle otwarte.

Bloki kamienne, ciężkie i nieobrobione, są w Toskanii ogólnie stosowanym materiałem (*rustica*). Domy skutkiem tego otrzymywały wygląd poważny, mało pociągający, w połączeniu zaś z wieżami, nieraz wysoko sięgającymi ponad dach, czyniły wrażenie budowli zamkowych. Jak niewiele artyzmu wymagano jeszcze w w. 13 od podziałów architektonicznych nawet w budynkach najpoważniej-

szych, dowodzi słynny Palazzo vecchio we Florencji. W wypadkach pojedynczych, np. w Palazzo del podesta, obecnym muzeum narodowym, wrażenie potężniejsze sprawia dziedziniec wewnętrzny, wynagradzając rozkładem malowniczym części architektonicznych to, czego mu brak w prawidłowości układu (fig. 352).

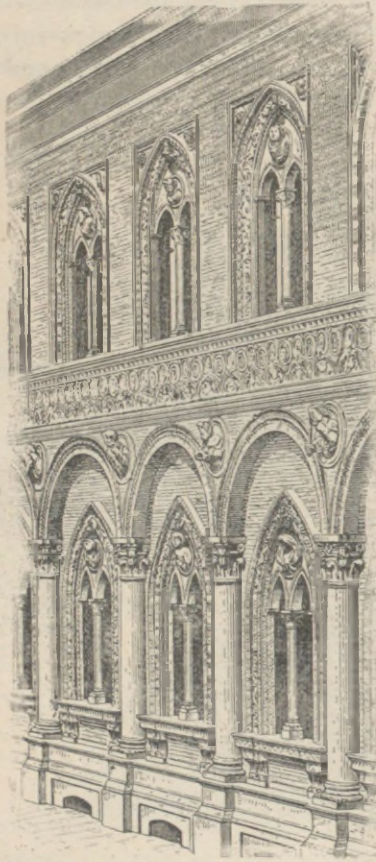


Fig. 355. Spedale grande w Medyolanie.

Lombardia równie obfituje w świeckie budowle gotyckie, jak Toskania. Cegła, jako materiał, często podniesiona w kolorze przez sztuczne zabarwienie, nadaje budynkom charakter weselszy; podcienia parterowe, stosowane zwykle w przeciwstawieniu do zakrytych pięter górnych, mnóstwem okien opatrzonych, nadają całości

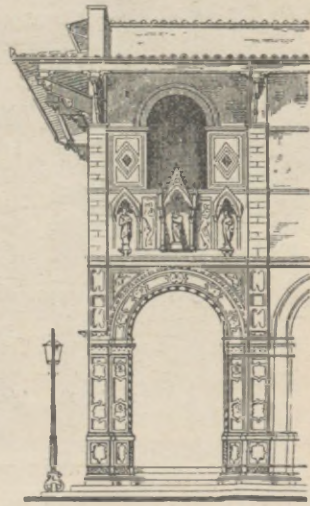


Fig. 356. Bigallo we Florencji.

proste i naturalne podziały. W jakim kierunku zwracała się fantazja architektów, ujawnia to zestawienie ratuszów starszych (w. 13) w Cremonie (fig. 353) lub Monzy, gdzie w szczycie odzywa się jeszcze styl romański, ze zrujnowanym, niestety, ratuszem w Udine (fig. 354). Wesóły ten budynek jest doskonale dostrojonym do krajobrazu słonecznego. Na granicy już gotyku znajdują się stare części fasady szpitala w Medyolanie (fig. 355). Pochodzą one z połowy w. 15. Nie może tu być atoli mowy o upadku stylu, jak się

to dzieje w budynkach późno-gotyckich w Niemczech. Przeciążenie poszczególnych części architektonicznych nadmiarem ozdób Włochom zawsze było obcem. Przeciwnie, dzięki gotykowi, wykształcili oni poczucie przestrzeni i stosunków harmonijnych. Skutkiem tego utwory późno-gotyckie (Loggia de'Lanzi i Bigallo, fig. 356, we Florencji, zaczęte w r. 1376, Loggia degli Ufficiali w Sienie, Loggia de'Mercanti w Bolonii) zyskały na wartości samodzielnej i tworzą przejście naturalne do architektury renesansowej.

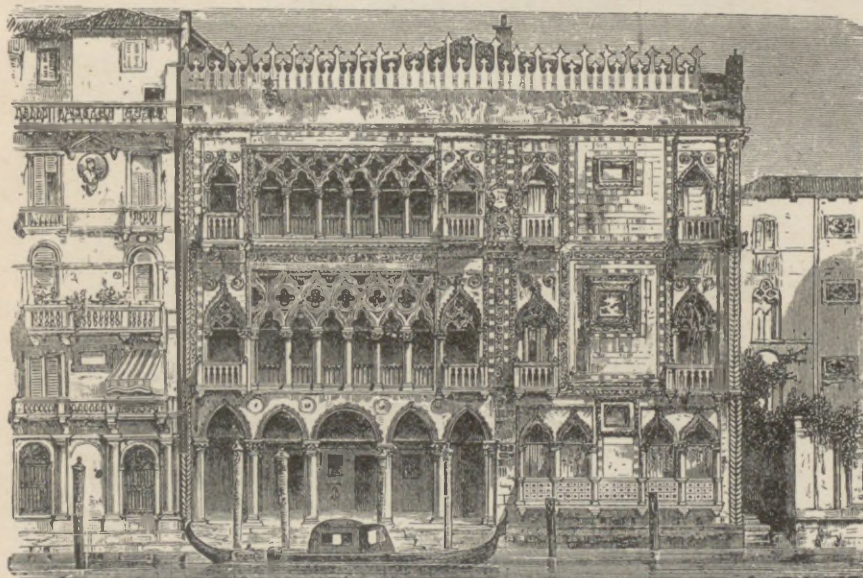


Fig. 357. Càdoro w Wenecji.

Zupełnie odrębny świat tworzą pałace Wenecji. Z chwilą, gdyby się je przeniosło z gruntu weneckiego gdzieś indziej, straciłyby swoje znaczenie; w Wenecji wyglądają one jako produkty natury, wywołane jakąś koniecznością. Kanały są ulicami dla tego miasta na wyspach, do nich stosują się wszystkie domy. O rozwoju jakiegoś bogatego budynku portalowego mowy tu być nie może; parter służy zazwyczaj do celów gospodarskich i jest zwykle ukształtowany skromnie. Piętro w zasadzie zajmuje pośrodku wielka, przez całą głębokość budynku ciągnąca się sala, otrzymująca światło z bogato ozdobnej grupy okien, po bokach zaś dwa skrzydła wąskie, mieszczące pokoje mniejsze. Tożsamość trybu życia

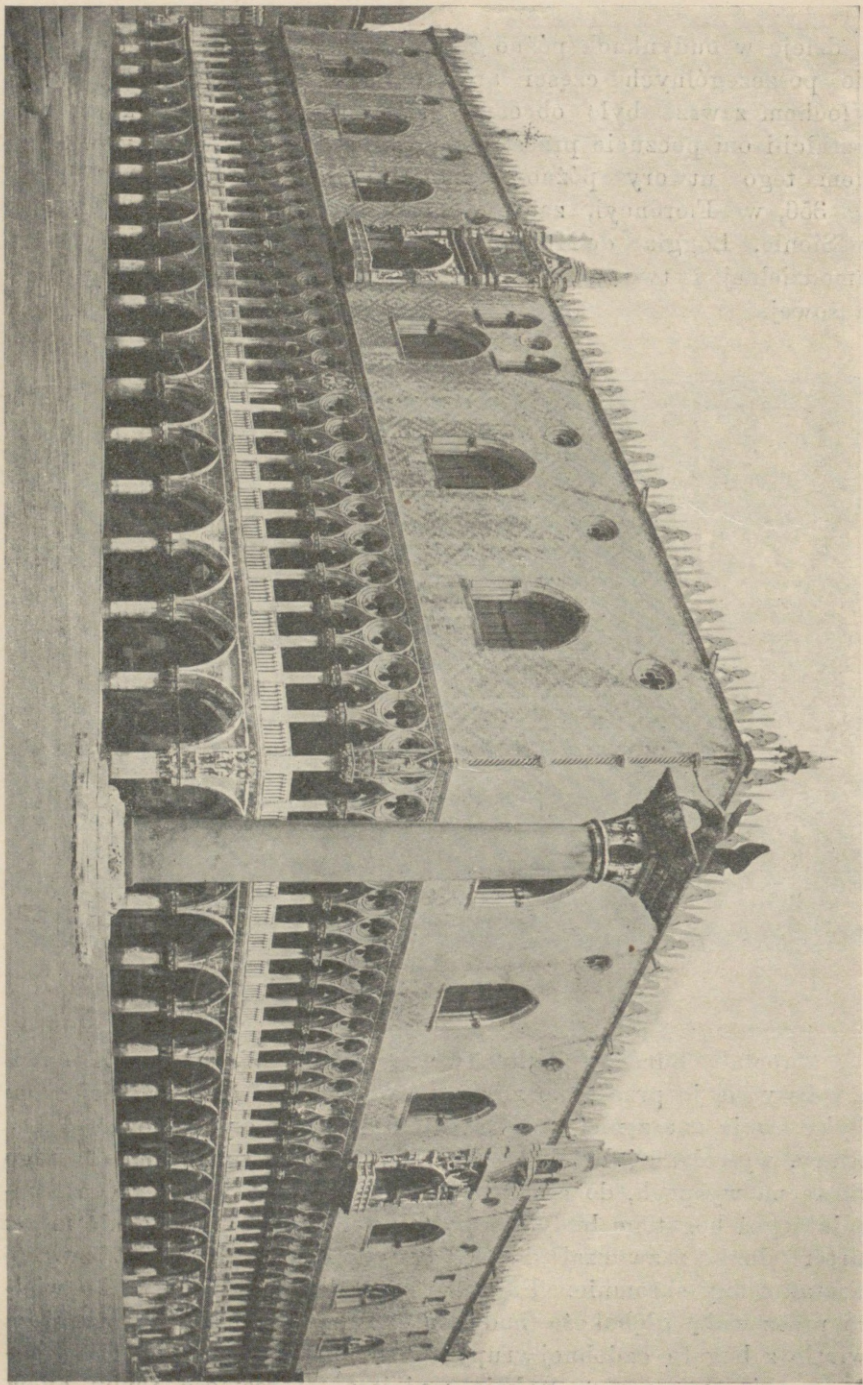


Fig. 358. Pałac dożów w Wenecyi.

zawarunkowała pewien typ stały w urządzeniach budowlanych, skutkiem tego pałace, pochodzące z całego szeregu okresów idących jeden za drugim, przybrały w zasadzie postać jedną i tę samą i różnią się między sobą jedynie dekoracją. Jako przykład służyć nam może, położony nad Canal Grande, Cá doro (fig. 357), wyjątkowo składający się tylko z części środkowej i jednego skrzydła. Po-

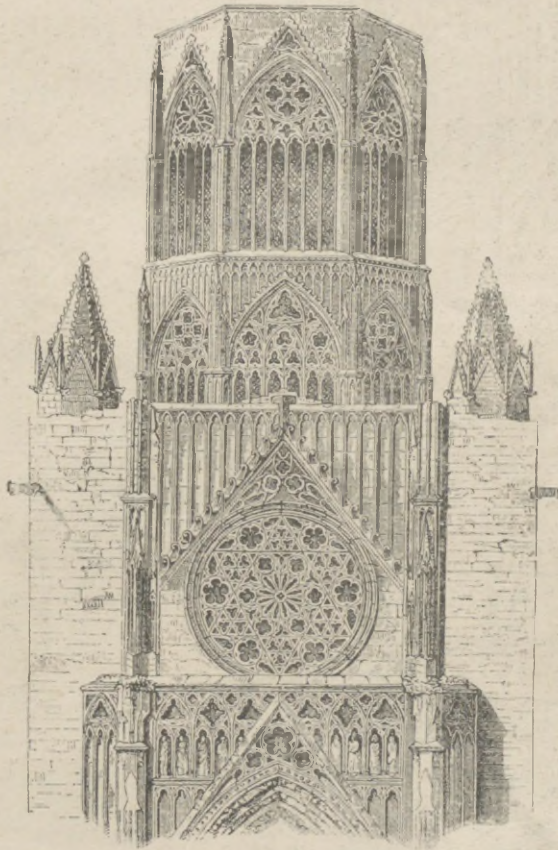


Fig. 369. Wieża katedry w Walencji.

dobnych, choć mniej ozdobnych i barwnych pałaców, na kanale wielkim znajduje się wiele. Wyjątek w stylu panującym, zawarunkowany oczywiście przeznaczeniem, tworzy tylko pałac dożów, którego fasadę, rozpoczętą w początkach w. 15 przez członków rodziny architektów Bon, skończono w pięćdziesiąt lat później. Ponad jednymi, ciężkimi podsieniami wznoszą się na piętrze drugie z łukami ostrymi, niezmiernie bogato ozdobnymi, a nad tem piętro

drugie, zamknięte, wyłożone marmurem. Przepych nadzwyczajny całej postaci budowli niemal zmusza do zapomnienia o mało harmonijnych jego proporcjach (fig. 358).

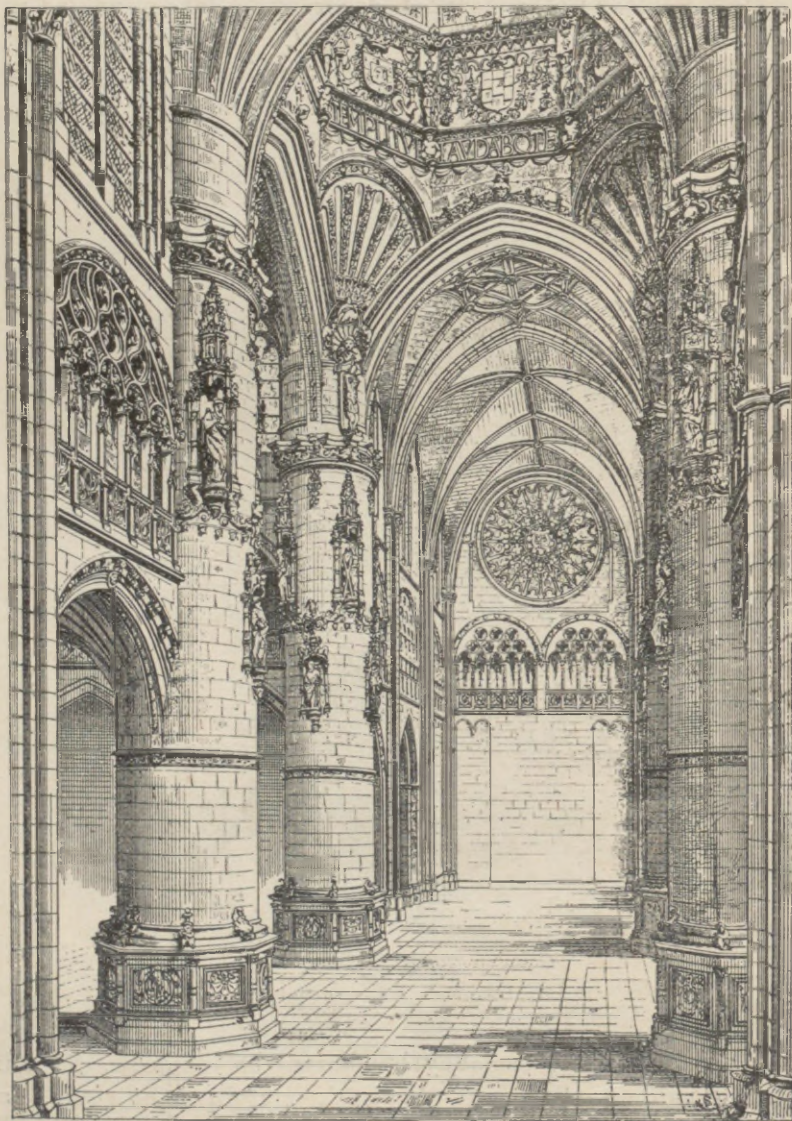


Fig. 360. Nawa poprzeczna katedry w Burgos.

Zastrzegając się przed posądzeniem o przesadę lub niesłuszność, mogącą mieć źródło w pewnych sympatyach czy uczuciach

narodowych, twierdzimy, że obraz historyczny sztuki wieków średnich trzy tylko narody stawia na widowni: włosów, francuzów i niemców. O zajęciu stanowiska przez naród dany w świecie polityki lub sztuki stanowi miara udziału jego w rozwoju ogólnym, ilość i trwałość jego stosunków z narodami innymi. Nie wiel-



Fig. 361. Wnętrze katedry w Barcelonie.

kość jego uzdolnienia, lecz suma tego, co stworzył nowego i innym ofiarował, waży na szali sądu. Po za tem sąd ów historyczny opierać się musi na ciągłości życia sztuki. Historię z konieczności więcej zajmuje ta sztuka, której wzrost stopnio-

wy odbywa się przez wieki całe bez przerwy żadnej, aż do jej zupełnego rozwoju, niż ta, która jest jedynie epizodem błyskotliwym, o trwaniu krótkim. Podobną ciągłość rozwojową można stwierdzić jedynie w sztuce włoskiej, francuskiej i niemieckiej. Skutkiem tego narody te w sprawozdaniu historycznym muszą zajmować stanowisko przednie, co istnieniu pomników wybitnych w krajach innych bynajmniej jednak przeczy. Tak np. znakomite budowle gotyckie znajdujemy na półwyspie pirenejskim. Powstały one atoli przeważnie pod wpływami obcymi, z początku w większej części pod francuskimi, w niektórych wypadkach w w. 15 pod niemieckimi i angielskimi, jakkolwiek w rysach najrozmaitszych zdradzają

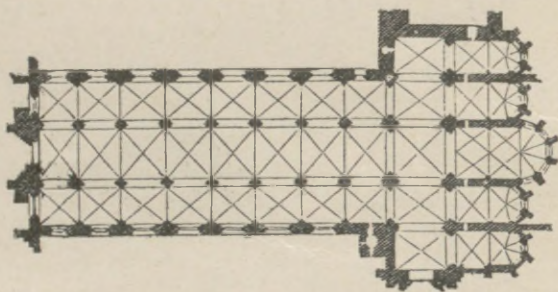


Fig. 362 Plan kościoła w Batalha

one właściwości miejscowe i naturę południową. Do właściwości tych zaliczyć należy jednakową wysokość naw, kopuły ponad czworobokiem (fig. 359), mały rozwój architektury okiennej, przejęcie ornamentów i kształtów łuków maurytańskich oraz sufitów stalaktytowych. Na pytanie dotyczące rozwoju stylu gotyckiego w Hiszpanii, ogólnie można dać odpowiedź taką, że i tu w czasach późniejszych przeważa kierunek dekoracyjny, zwłaszcza zaś w utworach mniejszych, jak np. w kaplicach.

Do najwcześniejszych utworów architektonicznych w Hiszpanii należy katedra w Burgos, rozpoczęta w r. 1221 i już w siedemnaście lat później skończona, z wyjątkiem wież, fasady i kopuły, wykonanych znacznie później. Ciężkie filary okrągłe w jej wnętrzu (fig. 360), obejście chóru i wieniec kaplic wskazują na wzory francuskie, jakich trzymano się w katedrach w Toledo i Leon. W pierwszej atoli, pięcionawowej, musiały współdziałać i wpływy inne. Do w. 14 należy katedra w *Barcelonie* (fig. 361), zaczęta w r. 1298, wykonana podług planów niejakiego mistrza *Jayme Fabra* z Majorki. Pomijając wdzięczny podział filarów, wyróżnia się ona rozpięciem szerokim sklepienia nawy środkowej, co ją zbliża do katedry w *Palmie* na wyspie Majorce.

Podczas gdy w Hiszpanii architektura gotycka jest reprezentowana przez cały szereg budowli okazałych, których historię i związek badania miejscowe wyjaśnia, w Portugalii przechował się jedyny utwór gotycki w *Batalha*, którego budowa trwa od w. 14. Kościół ten ma ramię podłużne o trzech nawach, nawę poprzeczną i po jej stronie wschodniej pięć kaplic głębokich, z których środkowa służy za chór (fig. 362). Powstanie swoje zawdzięcza on mistrzowi cudzoziemskiemu (anglikowi?), który jedynie w dachu płaskim zastosował się do zwyczaju miejscowego. Natomiast w niczem niezmieniona fantazyja miejscowa stworzyła formy barokowe, pełne, na mauzoleum króla Manuela poza chórem kościoła.

Jeżeli naród tak kulturalny i wielki, jak hiszpanie, nie mógł wyrobić sobie samodzielności w sztuce, to w tem większej zależności od sztuki Europy środkowej pozostawać musiały mniejsze i o słabszej kulturze narody, graniczące ze Wschodem. Wpływy niemieckie (na Węgrzech) i gdzieś tam francuskie—spotkać można tu wszędzie. Pośrednikami były klasztory lub koloniści niemieccy. Jedni i drudzy przynosili z sobą styl gotowy z ojczyzny starej i zaszczipiali go bez zmian w nowej.

W w. 14 architektura gotycka zakończyła swój obieg całego kulturalnego świata europejskiego. Nawet na Wschodzie chrześcijańskim, zdobywszy go, styl swój zaszczipiła. I znów była to chwila, w której zaczęto wierzyć, iż nadszedł czas panowania jednej kultury nad Europą, jednej ogólnej sztuki wszechświatowej. Lecz chwila ta równie szybko przeszła, jak zabłysła. Poszczególne dążenia narodowe w w. 15 utorowały sobie drogę znowu wolną, oddzielały się jedne od drugich, szukały i wreszcie, pragnąc zjednoczenia, znalazły spójnię ową w innym kierunku sztuki, mianowicie klasycyzm. Na miejscu sztuki gotyckiej zjawiał się renesans.

46505

KONIEC TOMU DRUGIEGO.



## SPIS RYCIN.

*Ryciny kolorowe:* Olla  $\frac{1}{4}$  wielkości naturalnej.—Ornament z rozwiniętej części górnej brzucha naczynia  $\frac{1}{2}$  naturalnej wielkości str. 3.

|                                                                                        | Str. |                                                                                | Str. |
|----------------------------------------------------------------------------------------|------|--------------------------------------------------------------------------------|------|
| Krypta papieska. Katakumby S. Kaliksta. Widok odtworzony. Rossi . . . . .              | 6    | Wnętrze S. Clemente . . . . .                                                  | 25   |
| Malowidła na suficie w katakumbie S. Lucyny . . . . .                                  | 7    | Mozaika z k. S. Rufina. Baptisterium literańskie. Rzym . . . . .               | 26   |
| Malowidło ściennie z katakumby S. Agnieszki . . . . .                                  | 8    | Mozaika w S. Pudenziana Rzym. Absyda w S. Paolo poza murami Rzymu . . . . .    | 28   |
| Madonna. Katakumby Priscilli . . . . .                                                 | 9    | Mozaika w koś. Kosmy i Damiano w Rzymie . . . . .                              | 30   |
| Dobry pasterz. Katakumby Św. Agnieszki . . . . .                                       | 10   | Z absydy z koś. Św. Agnieszki w Rzymie . . . . .                               | 31   |
| Grabarz. Katakumba Św. Marcellinoe Pietro . . . . .                                    | 11   | Ze złotych wrót w Jerozolimie. Kościół w Turmanin w Syrii . . . . .            | 32   |
| Posążek „dobrego pasterza“ Konstantynopol . . . . .                                    | 11   | Kościół w Qualb-Luzeh w Syrii . . . . .                                        | 33   |
| Z sarkofagu Juniusa Bassusa. Rzym . . . . .                                            | 12   | Kapitel z bazyliki Herkulesa w Rawennie . . . . .                              | 34   |
| Sarkofag starochrześcijański. Rzym. Lateran . . . . .                                  | 13   | Kapitel z k. Św. Michała w Rawennie . . . . .                                  | 35   |
| Sarkofag z wyobrażeniem arki Noego . . . . .                                           | 14   | Plan poziomy koś. Św. Zofii w Konstantynopolu . . . . .                        | 36   |
| Płaskorzeźba na drzewie. Drzwi w S. Sabina w Rzymie . . . . .                          | 16   | Kościół Św. Zofii. Wnętrze . . . . .                                           | 37   |
| Lampa starochrześcijańska. Watykan . . . . .                                           | 17   | Kościół Św. Zofii (przecięcie podłużne) . . . . .                              | 38   |
| Dyptyk konsula z r. 506. Biblioteka w Zurychu . . . . .                                | 18   | Żona Putyfara obwiniająca Józefa. Rękopis Księgi rodzaju. Wiedeń . . . . .     | 39   |
| Płaskorzeźba na pudełku z kości słoniowej. Muzeum berlińskie . . . . .                 | 19   | S. Apolinare Nuovo w Rawennie                                                  | 40   |
| Plan poziomy dawnego kościoła Św. Piotra w Rzymie . . . . .                            | 20   | S. Apolinare w Classe pod Rawenną . . . . .                                    | 41   |
| Widok wewnętrzny dawnego koś. Św. Piotra w Rzymie . . . . .                            | 21   | S. Vitale. (Przecięcie podłużne). S. Vitale w Rawennie . . . . .               | 42   |
| Wnętrze kościoła Św. Pawła poza murami Rzymu. Koniec w. 4-go 1823 r. spalony . . . . . | 11   | Kapitel S Vitale w Rawennie . . . . .                                          | 43   |
| Bronzowa podstawa do lampy, wyobrażająca bazylikę . . . . .                            | 23   | Mozaika na kopule k. S. Giovanni in Fonte w Rawennie . . . . .                 | 44   |
| Clemente w Rzymie. Plan poziomy . . . . .                                              | 24   | Dobry pasterz. Mozaika z kaplicy nagrobnej Galli Placydyi w Rawennie . . . . . | 45   |
|                                                                                        |      | Justynian i jego świta. Mozaika z S. Vitale w Rawennie . . . . .               | 46   |
|                                                                                        |      | Chrystus przed Piłatem. Mozaika                                                |      |

## II.

|                                                                                          | Str |                                                                                          | Str |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| z S. Apolinare Nuovo w Rawennie . . . . .                                                | 47  | Zewangelarium Karola W. Paryż                                                            | 85  |
| Katedra Maxymiana. Rawenna. S. Vitale . . . . .                                          | 48  | Historja Mojżesza. Z pentateuchu Aschburnahm . . . . .                                   | 86  |
| Z katedry Maxymiana . . . . .                                                            | 48  | Spełnienie grzechu. Z biblii Alkuina. Londyn. Muzeum Brytańskie . . . . .                | 87  |
| Z życia Józefa w Egipcie. Piaskorzeźba z Katedry Maksymiana . . . . .                    | 49  | Ilustracya do 107 psalmu. Z psalterza łacińskiego w bibliotece utrechckiej . . . . .     | 88  |
| Z grobowca w Cliviale . . . . .                                                          | 50  | Wniebowzięcie M. Boskiej. Chatsworth . . . . .                                           | 89  |
| Dawid jako pasterz. Miniatura z psalterza greckiego. Paryż Bibliot. nacyon . . . . .     | 52  | Marek ewangelista. Z „Codex aureus“. Paryż Bibl. narod. . . . .                          | 91  |
| Dawid i Jeremiasz. Miniatura z kazań z Grzegorza z Nazianzu. Paryż. Bibl. narod. . . . . | 53  | Fragment malowideł ściennych w kościele św. Jerzego na wyspie Reichenau . . . . .        | 92  |
| Dawid z trzodą. Miniatura z psalterza greckiego Chludowa w Moskwie . . . . .             | 54  | Piaskorzeźba w kości słonowej z Titulo. Z oprawy Evangelium longum. St. Gallen . . . . . | 93  |
| Kościół św. Teotokosa w Konstantynopolu . . . . .                                        | 55  | Niewierny Tomasz. Piaskorzeźba w kości słonowej. Wiedeń. Własny przyw. . . . .           | 94  |
| Kościół Matki Bożej w Konstantynopolu . . . . .                                          | 56  | Cesarz Otto III z ewangelarium w Monachium . . . . .                                     | 96  |
| Św. Marya z kapłankami. Mozaika z kościoła Mone tes Choras w Konstantynopolu . . . . .   | 57  | Filar ze sfazowanymi rogami . . . . .                                                    | 98  |
| Piaskorzeźba bizantyjska. Trewir                                                         | 59  | Filar z kolumnkami narożnemi.                                                            | 98  |
| Przecięcie meczetu Sachra w Joruzalem . . . . .                                          | 61  | Baza z liściami narożnymi z Laach . . . . .                                              | 98  |
| Plan poziomy meczetu Sachra . . . . .                                                    | 61  | Kapitel z St. Godehard w Hildesheimie . . . . .                                          | 93  |
| Łuk podkowiasty . . . . .                                                                | 63  | Kolumna z kościoła w Laach . . . . .                                                     | 99  |
| Łuk klinowy . . . . .                                                                    | 63  | Kapitel z krążganków w Laach . . . . .                                                   | 99  |
| Meczet el-Moyed w Kairze . . . . .                                                       | 64  | Okno z obramieniem rozczłonkowanym . . . . .                                             | 99  |
| Arabskie ornamentacye ścienne z Alhambry . . . . .                                       | 65  | Arkady kościoła w Drübeck . . . . .                                                      | 99  |
| Arabska lampa szklana. Wiedeń. Muzeum. austr. . . . .                                    | 66  | Arkady . . . . .                                                                         | 99  |
| Plan poziomy meczetu w Kordowie . . . . .                                                | 67  | Grupy okien a. z Lippstadtu b. z Marienfeldu . . . . .                                   | 100 |
| Meczet w Kordowie . . . . .                                                              | 68  | Łuk w kształcie liścia koniczyzny                                                        | 100 |
| Dziedziniec lwów w Alhambrze.                                                            | 70  | Kapitel kostkowy . . . . .                                                               | 100 |
| Alhambra. Halla Abenceragów . . . . .                                                    | 71  | Gzysmy romańskie . . . . .                                                               | 101 |
| Kapitel i początek arkady z Alhambry . . . . .                                           | 73  | Okno w kształcie wachlarza . . . . .                                                     | 101 |
| Kaplica pałacowa Karola W. w Antwerpii. Przecięcie podłużne . . . . .                    | 73  | Fryz z łuków okrągłych . . . . .                                                         | 102 |
| Kaplica pałacowa w Antwerpii. Plan poziomy . . . . .                                     | 74  | Ściepienie krzyżowe . . . . .                                                            | 102 |
| Klasztor w Lorsz. Brama wchodowa . . . . .                                               | 75  | Sklepienie beczkowe . . . . .                                                            | 102 |
| Bazylika Einharda . . . . .                                                              | 77  | Kościół w Lippoldsberg System sklepien . . . . .                                         | 103 |
| Kościół Ś-go Michała w Fuldzie.                                                          | 78  | Plan tumu w Speier . . . . .                                                             | 104 |
| Plan poziomy klasztoru z archiwum St. Gallen . . . . .                                   | 79  | System tumu w Speier . . . . .                                                           | 105 |
| Posąg konny Karola W. (?) Paryż. Muzeum Carnavalet . . . . .                             | 80  | Arkady kościoła Św. Michała w Hildesheimie . . . . .                                     | 106 |
| Inieyał irlandzki . . . . .                                                              | 81  | Kościół Św. Michała w Hildesheimie . . . . .                                             | 107 |
| Madonna. Miniatura z Book of Kells w Trinity College w Dublinie . . . . .                | 82  | Kościół Św. Godeharda w Hildesheimie . . . . .                                           | 107 |
| Inieyał z biblii Karola Łysego. Paryż. Biblioteka narodowa . . . . .                     | 83  | Kościół na Petersbergu pod Hallą                                                         | 108 |
|                                                                                          |     | Krypta w Göllingen pod Sondershausen . . . . .                                           | 109 |
|                                                                                          |     | Strona absydowa tumu w Speier.                                                           | 111 |
|                                                                                          |     | Tum w Mainz . . . . .                                                                    | 112 |
|                                                                                          |     | Tum w Mainz . . . . .                                                                    | 113 |
|                                                                                          |     | Tum w Worms . . . . .                                                                    | 114 |

## III.

|                                       | Str. |                                       | Str. |
|---------------------------------------|------|---------------------------------------|------|
| Tum w Worms . . . . .                 | 115  | St. Millan w Segovii . . . . .        | 150  |
| Kościół opactwa w Laach . . . . .     | 116  | Sklepienie dawnej katedry w Sa-       |      |
| Kościół w Laach . . . . .             | 117  | lamanca . . . . .                     | 151  |
| Filar z półkolumną . . . . .          | 117  | Złota płyta ołtarzowa cesarza         |      |
| Kościół w Schwarz-Rheindorf . . . . . | 117  | Henryka II. Muz Cluny . . . . .       | 152  |
| Kościół podwójny Schwarz-Rhe-         |      | Henryk II. Miniatura z mszału         |      |
| indorf . . . . .                      | 117  | z w. 11. Monachium. Bibl. Król        | 153  |
| Św. Marya na Kapitolu w Kolonii       | 117  | Część drzwi tumu w Hildeshe-          |      |
| Wnętrze kościoła dolnego w            |      | imie . . . . .                        | 154  |
| Schwarz-Rheindorf . . . . .           | 119  | Świecznik Bernwarda. Hildeshe-        |      |
| Kościół apostołów w Kolonii . . . . . | 120  | im. K. Św. Magdaleny . . . . .        | 155  |
| w. Gereon w Kolonii . . . . .         | 121  | Ołtarz wczesno-romański w tu-         |      |
| Św. Gereon w Kolonii . . . . .        | 122  | mie Regensburgu . . . . .             | 156  |
| Kościół parafialny w Sinzig . . . . . | 123  | Relikwiarz. Akwizgran . . . . .       | 156  |
| Tum w Bambergu . . . . .              | 124  | Krzyż Bernwarda. Hildesheim.          |      |
| Klasztor w Bazylei . . . . .          | 125  | Koś. Św. Magdaleny . . . . .          | 157  |
| Tum w Limburgu . . . . .              | 125  | Kadzielnica romańska. Lille . . . . . | 158  |
| Tum w Limburgu . . . . .              | 126  | Żyrandol romański. Hildesheim.        | 158  |
| Tum w Limburgu. Przeciecie . . . . .  | 127  | Świecznik romański. Muzeum            |      |
| Kościół w Riddagshausen od            |      | Bryt. . . . .                         | 159  |
| strony presbiterium . . . . .         | 128  | Świecznik romański. Muzeum            |      |
| Przedsiónek klasztoru Maulbronn       | 129  | Cluny. Paryż . . . . .                | 159  |
| Refektarz klasztoru Maulbronn         | 130  | Świecznik siedmioramienny.            |      |
| Filar rozczłonkowany w tumie          |      | Brunświk . . . . .                    | 160  |
| Raumburgu . . . . .                   | 131  | Część dywanu w Bayeux . . . . .       | 161  |
| Z Furty Złotej tumu we Frej-          |      | Płaskorzeźba z Lippeschen . . . . .   | 162  |
| bergu . . . . .                       | 132  | Z drzwi tumu w Augsburgu . . . . .    | 163  |
| Kościół w Roscheimie . . . . .        | 133  | Zwłastowanie. Z evangelarium          |      |
| Mauresmünster . . . . .               | 134  | bruchalskiego w Karlsruhe . . . . .   | 164  |
| Kapitel z Jerichow. . . . .           | 135  | Z Kapitularza w Brauweiler . . . . .  | 165  |
| Gzmys główny absydy w Do-             |      | Malowidło ściennie w koś. w           |      |
| bryżyku . . . . .                     | 135  | Schwarzheindorf . . . . .             | 166  |
| Kościół w Jerichow. . . . .           | 136  | Malowidła w tumie w Gurk . . . . .    | 167  |
| Kościół w Wang w Górach Ol-           |      | Grupa Chrystusa Ukrzyżowa-            |      |
| brzymich . . . . .                    | 137  | negu w Kościele zamkowym              |      |
| Plan kościoła w Wang . . . . .        | 138  | w Wechselburgu . . . . .              | 168  |
| Ornament z kościoła w Wang . . . . .  | 138  | Kazalnica w Wechselburgu . . . . .    | 169  |
| Kapitel z bramy białej w Tower        |      | Pokłon Trzech Królów. Ze Zło-         |      |
| w Londynie . . . . .                  | 138  | tej furty we Freibergu . . . . .      | 170  |
| System katedry w Peterborough         | 138  | Aaron i Kościół na Złotej furcie      |      |
| Kapitele z koś. Św. Piotra Nor-       |      | Freiberg . . . . .                    | 171  |
| thampton . . . . .                    | 139  | Z portalu wschodniego tumu            |      |
| Katedra w Durham . . . . .            | 139  | w Bambergu . . . . .                  | 172  |
| Normanckie ornamenty łuków            |      | Konrad III. Posąg na jednym           |      |
| i fryzów . . . . .                    | 140  | z flarów tumu w Bambergu . . . . .    | 173  |
| Z katedry w Canterbury . . . . .      | 140  | Para książęca. Tum w Raumb-           |      |
| Katedra w Ely. Część fasady . . . . . | 141  | burgu . . . . .                       | 174  |
| Galilea w katedrze w Durham . . . . . | 142  | Pycha Z hortus deliciarum Her-        |      |
| Notre-Dame du Port w Clermont         | 143  | rady v. Landsperg . . . . .           | 175  |
| Notre-Dame du Port w Clermont         | 144  | Szkatułka Trzech Królów w tu-         |      |
| Notre-Dame de Port w Clermont.        | 145  | mie Kolonii . . . . .                 | 176  |
| St. Front w Perignoux . . . . .       | 145  | Passya. Obraz emaliowany. Klo-        |      |
| St. Etienne w Caen . . . . .          | 145  | sterneburg . . . . .                  | 177  |
| Front w Perignoux . . . . .           | 146  | Chrześcinnica w Koś. Św. Bartło-      |      |
| Notre-Dame w Poitiers . . . . .       | 147  | mieję w Leodyum . . . . .             | 178  |
| Tum w Autun. Ostrołukowe skle-        |      | Kapitel historyczny. Tuluza. Mu-      |      |
| pienia beczkowe . . . . .             | 148  | zeum . . . . .                        | 179  |
| Schemat konstrukcyi sześcioczę-       |      | Pole łukowe z Koś. Św. Trofima        |      |
| ściowego sklepienia Krzyżo-           |      | w Arles . . . . .                     | 180  |
| wego . . . . .                        | 148  | Kształty łuków ostrych . . . . .      | 181  |
| Katedra w Santjago de Compo-          |      | System gotycki. (Katedra w            |      |
| stella . . . . .                      | 149  | Amiens aa. Skarp. b. Wieży-           |      |

## IV.

| Str.                                 | Str. |
|--------------------------------------|------|
| czka. cc. Łuki skarpowe. d.          |      |
| Tryforium. ee. Sklepienie            |      |
| krzyżowo . . . . .                   | 182  |
| Baza wczesna gotycka filara          |      |
| w katedrze w Rheims . . . . .        | 183  |
| Pilar złożony z tumu w Kolonii.      | 184  |
| Kapitel dorycki wczesny z kate-      |      |
| dry w Amiens . . . . .               | 184  |
| Kapitel gotycki późny. (Kościół      |      |
| Maryi P. w Esslingen) . . . . .      | 185  |
| Profil łuku gotyckiego. (Notre-      |      |
| Dame w Paryżu) . . . . .             | 185  |
| Profil łuku gotyckiego. (Katedra     |      |
| w Nevers) . . . . .                  | 185  |
| Konstrukcja klucza gotyckiego.       | 185  |
| Klucz gotycki widziany z dołu        |      |
| (St. Chapelle). . . . .              | 185  |
| Okno z rozetami. (St. Chapelle       |      |
| w Paryżu) . . . . .                  | 186  |
| Budowa gotycka okna . . . . .        | 186  |
| Okno gotyckie z t. zw. „Pęcherzami   |      |
| rybiami . . . . .                    | 186  |
| Przyłącze . . . . .                  | 186  |
| Skarpa katedry w Rheims A.           |      |
| Wodorzyg. B—C. Baldachim.            |      |
| C—D. Wieżycyca z czterema            |      |
| wieżyczkami . . . . .                | 187  |
| Kwiaton . . . . .                    | 188  |
| Czołganki . . . . .                  | 188  |
| Czołganka późno-gotycka . . . . .    | 188  |
| Okno rozetowe z katedry Ko-          |      |
| łońskiej . . . . .                   | 189  |
| Portal z kościoła w Thann . . . . .  | 190  |
| Katedra w Strassburgu . . . . .      | 191  |
| Plan poziomy katedry w Noyon.        | 192  |
| Katedra w Noyon. Fragment            |      |
| nawy podłużnej . . . . .             | 192  |
| Układ wieży z katedry w Laon.        | 192  |
| Notre Dame w Châlons. Absyda         | 194  |
| Notre-Dame w Paryżu . . . . .        | 195  |
| Notre-Dame w Paryżu . . . . .        | 196  |
| St Chapelle w Paryżu a Układ.        |      |
| b. Przecięcie poprzeczne . . . . .   | 197  |
| Balustrada w St. Chapelle . . . . .  | 198  |
| Katedra w Chartres . . . . .         | 199  |
| Katedra w Amiens . . . . .           | 200  |
| Katedra w Amiens . . . . .           | 201  |
| Sklepienie katedry w Alby . . . . .  | 202  |
| ze zwieszającymi się kluczami        |      |
| Fasada katedry w Rheims . . . . .    | 203  |
| Balkon w kościele w. Magda-          |      |
| leny w Troyes . . . . .              | 204  |
| Katedra w Antwerpii . . . . .        | 205  |
| Sklepienia gwiaździste . . . . .     | 206  |
| System drewniany w koś. Św.          |      |
| Stefana w Norwich . . . . .          | 207  |
| Przeginka . . . . .                  | 207  |
| Łuk „Tudor” . . . . .                | 207  |
| Katedra w Canterbury . . . . .       | 208  |
| Katedra w Salisbury . . . . .        | 209  |
| Katedra w Canterbury. Plan           |      |
| poziomy . . . . .                    | 209  |
| Katedra w Salisbury . . . . .        | 210  |
| Katedra w Lincoln . . . . .          | 211  |
| Katedra w Ely. Chór . . . . .        | 212  |
| Katedra w Lichfield. Nawa . . . . .  | 213  |
| Katedra w Lichfield . . . . .        | 214  |
| Kaplica Henryka VII w opactwie       |      |
| Westminsterskiem . . . . .           | 215  |
| Kościół Matki Boskiej Łaskawej       |      |
| w Trewirze . . . . .                 | 216  |
| Koś. Matki Boskiej Łaskawej          |      |
| w Trewirze. Pl. poziomy . . . . .    | 217  |
| Kościół Św. Elżbiety w Marbur-       |      |
| gu. Plan poziomy . . . . .           | 217  |
| Koś. Św. Elżbiety w Marburgu.        |      |
| Przecięcie . . . . .                 | 218  |
| Zakończenie wieży kościoła M.        |      |
| B. w Esslingen . . . . .             | 219  |
| Kościół we Frejburgu . . . . .       | 220  |
| Katedra Strassburska . . . . .       | 222  |
| Katedra w Strassburgu . . . . .      | 223  |
| Katedra w Kolonii . . . . .          | 224  |
| Katedra w Kolonii . . . . .          | 225  |
| Katedra w Kolonii. Zakończenie       |      |
| absydy . . . . .                     | 226  |
| Koś. Św. Teobalda w Thann . . . . .  | 227  |
| Koś. Św. Katarzyny w Oppen-          |      |
| heim . . . . .                       | 228  |
| Tum w Ratysbonie . . . . .           | 229  |
| Wnętrze koś. Św. Stefana w           |      |
| Wiedniu . . . . .                    | 230  |
| Koś. Św. Stefana w Wiedniu . . . . . | 231  |
| Kościół w Ulm . . . . .              | 231  |
| Kościół w Ulm . . . . .              | 232  |
| Tum w Halbersztacie . . . . .        | 233  |
| Koś. Św. Barbary w Kuttenubergu      | 234  |
| Plan poziomy filara w Koś. Św.       |      |
| Jakóba w Rostoku . . . . .           | 235  |
| Fryz z Koś. Dominikańskiego          |      |
| w Krakowie . . . . .                 | 235  |
| Fryz z bramy w Rostoku . . . . .     | 235  |
| Z koś. Św. Katarzyny w Bran-         |      |
| derburgu . . . . .                   | 236  |
| Kościół Maryi Panny w Luboce.        | 235  |
| Opactwo Maulbronn . . . . .          | 240  |
| Zamek Steinsberg pod Sinsheim        |      |
| w Pfalcu . . . . .                   | 241  |
| Zamek Atques w Normandyi . . . . .   | 242  |
| Zamek Marburg . . . . .              | 242  |
| Zamek Marburg . . . . .              | 243  |
| Dom Jakuba Coeur w Bourges.          | 244  |
| Halla w zamku w Eltham. . . . .      | 245  |
| Zamek Marienburg . . . . .           | 246  |
| Fragment domu mistrza wiel-          |      |
| kiego w Malborgu . . . . .           | 247  |
| Refektarz w Malborgu . . . . .       | 247  |
| Sukiennice w Ypern . . . . .         | 248  |
| Ratusz w Lubecie . . . . .           | 249  |
| Ratusz w Löwen . . . . .             | 250  |
| Ratusz w Brunświku . . . . .         | 251  |
| Brama w Bazylei . . . . .            | 252  |
| Brama treptowska w Neubran-          |      |
| denburgu . . . . .                   | 253  |

|                                         | Str. |                                       | Str. |
|-----------------------------------------|------|---------------------------------------|------|
| Dom Nassau w Norymberdze . . . . .      | 253  | Z katedry w Monreale. Chór.           | 288  |
| Dom kamienny we Frankfurcie . . . . .   | 254  | Kapitol z kościoła klasztornego       |      |
| Grupa domów w Rostoku . . . . .         | 255  | w Monreale . . . . .                  | 289  |
| Dom cechowy na placu targowym           |      | Baptisterium w Arsago. Prze-          |      |
| w Dinkesbühl . . . . .                  | 256  | cięcie. . . . .                       | 290  |
| Część ratusza w Halbersztacie . . . . . | 257  | S. Ambrogio w Medyolanie . . . . .    | 291  |
| Płaskorzeźba z portalu kościoła         |      | S. Ambrogio w Medyolanie. Plan        |      |
| w Bezelay . . . . .                     | 259  | poziomy. . . . .                      | 292  |
| Z tumu w Chartres . . . . .             | 260  | S. Ambrogio w Medyolanie . . . . .    | 293  |
| Z fasady katedry w Chartres . . . . .   | 261  | Kolumny Kosmasowe z bazyliki          |      |
| Zwiastowanie, z katedry w               |      | S. Paolo w Rzymie . . . . .           | 294  |
| Amions . . . . .                        | 262  | Ornament mozaikowy. Robota            |      |
| Z portalu głównego w Rheims . . . . .   | 262  | kosmasowa w S. Lorenzo                |      |
| Głowa ewangelisty Wiedeń . . . . .      | 264  | w Rzymie . . . . .                    | 294  |
| Figura Chrystusa z tumu w               |      | Tum w Pizie . . . . .                 | 295  |
| Amiens . . . . .                        | 264  | Baptisterium — Tum w Pizie —          |      |
| Z życia św. Dyonizego. Płasko-          |      | Wieża . . . . .                       | 296  |
| rzeźba z tumu w Rheims . . . . .        | 265  | Tum w Piacenzy . . . . .              | 297  |
| Z północnego ramienia katedry           |      | Kościół paraafalny (La Pieve)         |      |
| w Rheims . . . . .                      | 266  | w Arezzo . . . . .                    | 298  |
| Z katedry w Bourges . . . . .           | 267  | Fasada S. Miniato we Florencyi        | 300  |
| Pomnik Filipa Śmiałego w Dijon          | 268  | S. Croce we Florencyi . . . . .       | 301  |
| studnia Mojżesza . . . . .              | 269  | Katedra we Florencyi. Prze-           |      |
| Ze sztrassburskiej katedry . . . . .    | 270  | cięcie. . . . .                       | 302  |
| Z fasady zachodniej tumu w Ko-          |      | Plan poziomy tumu florenckie-         |      |
| lonii . . . . .                         | 271  | go. Rysunek ciemniejszy ozna-         |      |
| Scena myśliwska. Płaskorzeźba           |      | cza plan pierwotny . . . . .          | 303  |
| w kości . . . . .                       | 271  | Wyob ażenie katedry florenckiej       |      |
| Z mannezyjskiego rękopisu pieśni        | 272  | na fresku kaplicy hiszpańskiej        |      |
| Z kaplicy w Ramersdorf pod              |      | w S. Maria Novella we Flo-            |      |
| Bonn . . . . .                          | 273  | rencyi . . . . .                      | 304  |
| Król Dawid. Obraz na szkle              |      | Z portalu bocznego katedry flo-       |      |
| Tum w Augsburgu . . . . .               | 273  | renckiej. . . . .                     | 305  |
| Syn marnotrawny. Część okna             |      | Dzwonnica katedry florenckiej         | 305  |
| z katedry w Chartres . . . . .          | 274  | Tum w Sienie . . . . .                | 306  |
| Część okna w chórze tumu Ko-            |      | Tum w Orvieto . . . . .               | 307  |
| łońskiego . . . . .                     | 275  | S. Petronio w Bolonii . . . . .       | 308  |
| Okna w Königsfelden . . . . .           | 276  | S. Petronio w Bolonii . . . . .       | 309  |
| Ezechiel. Z kościoła M. Boskiej         |      | S. Petronio w Bolonii . . . . .       | 310  |
| w Norymberdze . . . . .                 | 277  | Tum w Lucece . . . . .                | 310  |
| Posąg św. Elżbiety w kościele           |      | Tum w Medyolanie . . . . .            | 311  |
| w Marburgu . . . . .                    | 277  | Dom gotycki w S. Gimignano . . . . .  | 312  |
| Nagrobek Günthera zo Schwarz-           |      | Dziedziniec muzeum narodowe-          |      |
| burga w tumie Frankfurtu n. M.          | 278  | go we Florencyi . . . . .             | 313  |
| Monstrancja gotycka . . . . .           | 280  | Ratusz w Cremonie . . . . .           | 314  |
| Późno-gotycka kadzielnica w Sei-        |      | Dawny Palazzo publico w Udine         | 315  |
| tenstelen . . . . .                     | 280  | Spedale grande w Medyolanie . . . . . | 316  |
| Ołtarz późno-gotycki, roboty            |      | Bigallo we Florencyi . . . . .        | 316  |
| snycerskiej, w kościele św. Ja-         |      | Cà doro w Wenecyi . . . . .           | 317  |
| na w Botzen . . . . .                   | 281  | Pałac dożów w Wenecyi . . . . .       | 318  |
| Kościół św. Marka w Wenecyi             | 283  | Wieża katedry w Walencyi . . . . .    | 319  |
| San Marco w Weneczi. (Części            |      | Nawa poprzeczna katedry w Bur-        |      |
| ciemniejsze oznaczają plan              |      | gos . . . . .                         | 320  |
| pierwotny). . . . .                     | 285  | Wnętrze katedry w Barcelonie          | 321  |
| Capela Palatina w Palermo.              |      | Plan kościoła w Batalha . . . . .     | 322  |
| (Część przecięcia podłużnego).          | 287  |                                       |      |

Biblioteka Główna  
Akademii Obrony Narodowej

22201/III



03-022201-000-0