R G B WH GR BL

Grey Scale #13

C M Y K

DANES-PICTA.COM

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

DANES-PICTA.COM

Colour Chart #13

Inches
Centimetres

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

DZIEJE SZTUKI
STAROCHRZEŚCIJAŃSKIEJ

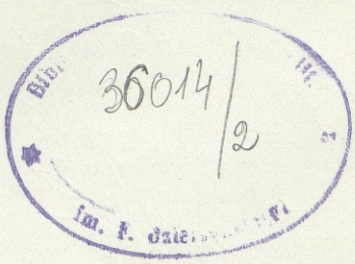
KS. DR. TADEUSZ KRUSZYŃSKI.

DZIEJE SZTUKI STAROCHRZEŚCIJAŃSKIEJ



KRAKÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI J. CZERNECKIEGO W WIELICZCE.

4(09)



DRUKIEM J. CZERNECKIEGO W WIELICZCE.

Składam na tem miejscu Wszystkim, którzy mi byli pomocni w niniejszej pracy serdeczne podziękowanie, a zwłaszcza:

Zarządowi Zbiorów i Biblioteki Watykańskiej za udzielenie pozwolenia czynienia zdjęć.

Sekretaryatowi Papieskiej Komisyi Archeologicznej za udzielenie pozwolenia czynienia zdjęć w katakombach, a sekretarzowi R. bar. Kanzlerowi za udzielenie własnych zdjęć.

O. O. Benedyktynom w Pradze, Monachium, Bayronie, Augsburgu i Rzymie za gościnność i udzielenie wstępu do bibliotek, a zwłaszcza Opatowi klasztoru Św. Pawła za murami Rzymu za pozwolenie czynienia zdjęć z Biblii św. Pawła.

Kustoszowi domu O. O. Pasyonistów u św. Jana i Pawła w Rzymie Lambertowi de la Très Ste. Vierge, za użyczenie zdjęć i wyczerpujące wskazówki.

Bibliotekarzowi Arcybiskupiemu w Ravennie za udzielenie wstępu do zbiorów i pozwolenie czynienia zdjęć.

Zarządowi Palatynu i Forum Romanum za udzielenie pozwolenia czynienia zdjęć.

Zarządom bibliotek rządowych w Rzymie: Św. Łukasza, Wiktora, Emanuela i Casanateńskiej za wielką usłużność.

Prof. A. Gioseffi'emu w Parenzo za udzielenie wyczerpujących objaśnień o najnowszych odkryciach w tamtejszej bazylice.

W. Panu T. Rzący, współwłaścicielowi Zakładu reprodukcyi fototechnicznej T. Jabłońskiego w Krakowie, za wykonanie w Ravennie barwnych zdjęć fotograficznych.

Autor.



FRESK U ŚW. KALIKSTA Z III. W.

„Kto zna nieco głębiej ducha chrystyanizmu, ten postawi a priori twierdzenie, że Kościół musiał już u swej kolebki otoczyć się sztukami pięknemi. Wszak on czcicielem i krzewicielem prawdziwego piękna, a stąd między nim a sztuką związek jest naturalnym, konieczny. Dlań artykułem była prawda, że pierwszym artystą jest Bóg, architekt i malarz, co tak pięknie urządził wszechświat pod miarą liczbą i wagą. On uczył, że ten Mistrz zawsze gotowy przelać na stworzenie swoje promienie chwały, jemu jedynie należnej, wyjawił bezpośrednio ludzkości tajemnice architektury, kiedy Mojżeszowi podał plan do pierwszej świątyni — i że tyle razy odsłania tajemnice sztuki, ilekroć wlewa w dusze wybrańców te wyjątkowe charizmata: głębokie poczucie piękna, potrzebę i siłę naśladowania twórczej potęgi bożej, przez danie bytu arcydziełom farby lub rzeźby", tak wyraża się ks. dr. J. Bilczewski w swej „Archeologii chrześcijańskiej"[1]).

Można spotkać się ze zdaniem, że Chrześcijaństwo sprowadziło upadek sztuk, które za czasów rzymskich były w rozkwicie, a wiara szerzona przez ubogich rybaków, wyznawana przez ludzi z niższych stanów, podkopała i zniszczyła świetny grecko-rzymski dorobek. Zdania podobne mogą pochodzić jedynie od ludzi zupełnie nieświadomych rzeczy. Sztuka grecko-rzymska wzniosła się na szczyt we wieku II. po Chr. za Trajana i Hadryana, jak to widzimy na pompejańskich i rzymskich zabytkach z tych czasów. Za Septimiusa Severa, jak poznać można na rzeźbach obu jego łuków rzymskich, zaczyna się już pewien upadek. Obniżenia tego nie możemy przypisać Chrześcijanom, bo w początkach III. w. gdy upadek ten już się zaczyna, byli oni jeszcze nieliczni. Jak mogło to przeważnie ubogie zgromadzenie, kryjące się pod osłoną bractw pogrzebowych, obniżyć twórczość budowniczych, malarzy i rzeźbiarzy złotych dworów, cesarzy i możnych senatorów rzymskich? Przy powierzchownem badaniu może się wprawdzie wydać, że zabytki sztuki chrześcijańskiej niżej stoją od sztuki pogańskiej, lecz to pozorne mniemanie powstaje stąd, że wiele mamy zabytków pogańskich z czasu rozkwitu sztuki, a mało chrześcijańskich, gdyż Kościół niebył jeszcze wtedy zbyt liczny, ale te zabytki, które posiadamy, nie ustępują w niczem pogańskim; więcej zaś mamy pozostałości z późniejszego okresu,

gdy sztuka pochyliła się już ku upadkowi. Jakie było stanowisko Kościoła wobec sztuki, przekonać się można ze stanowczego wystąpienia przeciw napaściom obrazoburców, popieranych przez cesarzy wschodnich, z politycznych czysto pobudek. Niejasnym może wydać się jedynie dekret synodu w Elwirze w Hiszpanii r. 305: „Postanowiono by malowideł w kościołach nie było". Zakaz ten nie jest zasadniczy, lecz wydano go w Hiszpanii wtedy, gdy się srożyło prześladowanie Deoklecyana, by uchronić kościoły przed oczyma i zniewagą ze strony pogan. „Księgi Karolińskie" ułożone przez biskupów frankońskich, sprzeciwiły się wprawdzie uchwałom soboru drugiego w Nicei r. 787, który potępił obrazoburców i określił cześć obrazów, lecz wystąpienie to nastąpiło wskutek mylnego zrozumienia greckiego określenia soboru. Podobnie uczynił synod we Frankfurcie n. M. r. 794, ale nieporozumienia te wyjaśnił niebawem papież Adryan I. Byli wprawdzie jeszcze poszczególni przeciwnicy obrazów, a zwłaszcza rzeźb, ale byli oni nieliczni i nigdy nie mieli poparcia ze strony prawowitej władzy kościelnej.

Kościół ma niezmiernie wielkie zasługi wobec sztuki, bo od samego początku wszystkie jej gałęzie wziął pod swą opiekę i zastosował do swych nabożeństw: budował świątynie, rzeźbił posągi, sarkofagi i ołtarze, ozdabiał malowidłami i mozaikami ściany swych przybytków, śpiewał pieśni Chrystusowi jako Bogu, wprowadzał poważne i piękne obrzędy, szaty i naczynia do Służby Bożej. Powodem upadku sztuk jest upadek dawnego zdrowego grecko-rzymskiego ducha, przeżycie się starożytnego świata i zwrot do wschodnich i nowych wzorów w sztuce. Kościół w tych smutnych dla sztuki czasach przyszedł ze swą ożywczą siłą, wyrażał nowe głębokie myśli, tworzył nowe symbole, walczył z nieumiejętnością wykonania, trwał przez smutne czasy napadów ludów barbarzyńskich, czerpał z ich nieudatnych wzorów, oraz ze wschodnich motywów, aż utworzył czysto kościelną sztukę romańską i gotycką. Kościół też natchnął pierwszych mistrzów odrodzenia.

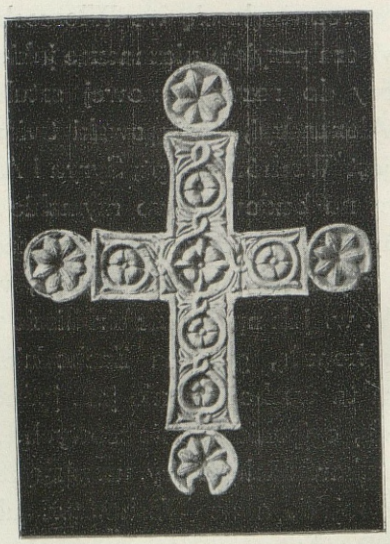
Wiele jest jeszcze nieustalonych poglądów w określaniu i ocenianiu wpływów, jakim ulegała sztuka kościelna. W okresie katakomb i dawniejszej bazyliki sztuka kościelna ściśle jest złączona z grecko-rzymską i przechodzi wraz z nią wszystkie jej przemiany: na początku stoi na tej wysokości, co rzymska; za Septiniusa Severa już się nieco obniża, za Konstantyna rzeźba i malarstwo znacznie podupada, choć budownictwo, jak to widać na bazylice tego cesarza na Forum romanum, na grobowych kościołach matki jego Heleny i córki Konstancyi, stoi bardzo jeszcze wysoko. Rzeźba

w kości słoniowej, mozaika i wytwory złotnictwa są za Konstantyna nieraz bardzo udatne, lecz za Teodozyusza upadek sztuk jest już bardzo wielki. Dawna sztuka klasyczna trwa w Kościele w rozmaitych stronach i w rozmaitych działach rozmaicie długo. Najprędzej ustaje rzeźba większa, która od VI. w. przyjmuje obce cechy, dłużej trwa rzeźba mniejsza, zwłaszcza w kości słoniowej, a najdłużej malarstwo, gdyż freski w kościele św. Jerzego w Oberzell koło Reichenau, pochodzące z X. w. okazują silne klasyczne tradycye. Ogólnie wziąwszy klasycyzm dłużej trwa na Zachodzie niż na Wschodzie.

Dawniejsi uczeni jak Wickhoff i Riegl[2]) uważali, że sztuka chrześcijańska średniowieczna rozwinęła się we Włoszech ze sztuki klasycznej i w początku i średniowiecza przyjęła nieznaczne jakieś obce wpływy. Kraus zwracał uwagę, że wzory do rozwoju nowej sztuki chrześcijańskiej szły z Egiptu, zwłaszcza z Alexandryi, Strzygowski twierdzi znów, że kolebką sztuki chrześcijańskiej jest Wschód: Egipt, Syrya i Azya mniejsza[3]). Wszak Wschód wpływał nawet na budownictwo rzymskie jeszcze za cesarstwa; tak n. p. łuki oparte na słupach, które zajęły miejsce dawnego architrawu, ukazujące się w sztuce rzymskiej za Dyoklecyana, wzięte są ze Wschodu. W Małej Azyi już w IV. w. jak np. w Binbirkilissie ukazuje się sklepiona bazylika wieloboczna z kopułą, gdy na Zachodzie widzimy to dopiero znacznie później. Sztuka ta wschodnia nie jest jednolita, lecz tworzy mięszaninę wzorów greckich, egipskich i miejscowych. Rivoira utrzymuje, że styl budowli starych lombardzkich, który uważają za kolebkę stylu romańskich kościołów, jest swojski, a że Wschodowi ulega jedynie rzeźba[4]). Venturi twierdzi, że rzeźba która w VI. w. pojawia się we Włoszech, uważana dawniej za wytwór sztuki bizantyńskiej, pochodzi z Lombardyi[5]). Zagadnienia te nie są jeszcze w zupełności rozwiązane, ale uczeni przyznają przeważnie słuszność zdaniom Strzygowskiego. Do zagadnień o wpływach na rozwój dawnej sztuki chrześcijańskiej wrócimy jeszcze przy omawianiu rozmaitych gałęzi sztuki.

Rzecz, którą się zajmiemy obejmie następujące okresy: 1) dzieje katakomb, w których rozwijała się symbolika chrześcijańska, 2) dzieje stylu bazyliki, opartej na klasycznej sztuce, 3) dawna sztuka wschodnia, 4) dawny styl bizantyński, 5) początki sztuki ludów germańskich i celtyckich.

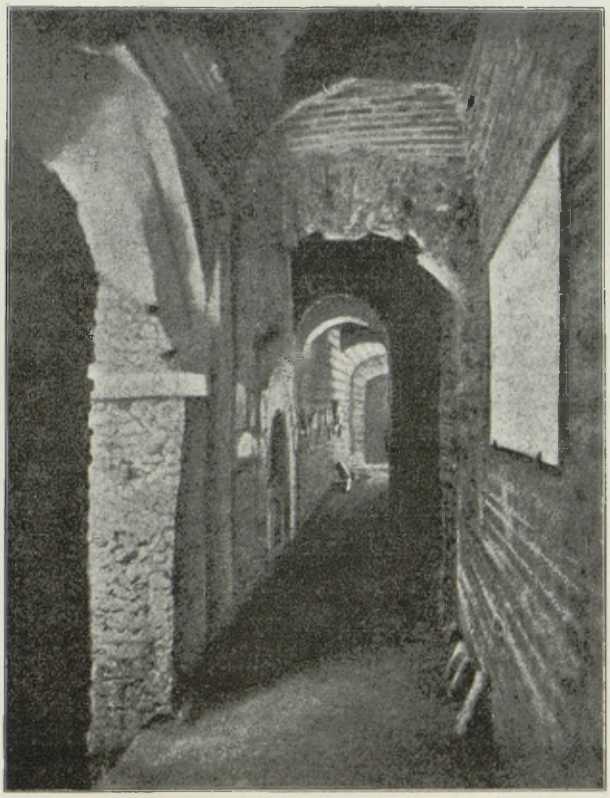
Wszystkie te gałęzie kończą się mniej więcej około X. w., gdy zaczyna się styl romański i średniowieczny bizantyński.



1. KRZYŻ Z TERRAKOTTY Z CZASÓW TEODORYKA NA MURACH RAVENNY.

KATAKOMBY.

Słusznie zauważa F. X. Kraus, że na życie domowe starożytnych ludów Egiptu, Hellady, Rzymu, jak i pierwszych chrześcijan, więcej światła



2. „SPELUNCA MAGNA“ W KATAKOMBACH ŚW. PRETEKSTATA.
FOT. BAR. R. KANZLER.

rzuciły wykopaliska grobowe, niż zabytki piśmiennictwa.[1]) Zajmiemy się najpierw katakombami; w nich to zdala od życia błyszczącego Rzymu, w głębi wązkich ciemnych chodników i krypt rozwijała się dawna sym-

bolika chrześcijańska, która tak silnie wycisnęła znamię na starochrześcijańskiej sztuce. Kto chce poznać prawdziwego ducha pierwszych Chrześcijan, ten niech nie zapuszcza się wpierw do błyszczących złotem, wyłożonych drogimi marmurami bazylik z czasów Konstantyna, bo tu już zawsze trochę świeckiej wystawności, ale niech zstąpi do cichych katakomb. Sławny Bosius nazwał katakomby imieniem „Roma Sotterranea"; rzeczywiście jest to podziemny Rzym, ale nie ten Rzym błyszczący przepychem dworu cesarskiego, nie ten Rzym głośny imieniem wynoszonych i strącanych z tronów cezarów, świecący pałacami i termami, siedzibą wyuzdanej rozpusty, ale Rzym cichy, surowych obyczajów, gotowy na oddanie życia dla swych wyższych celów. Tu poznajemy tę wiarę głęboką w Chrystusa, tę miłość jednoczącą senatora i niewolnika, tę nadzieję w lepsze przyszłe życie. — Choć w katakombach jednoczyło się życie pierwszych chrześcijan, to jednak niebyły one właściwie kościołami, lecz cmentarzami. Od najdawniejszych czasów mieli chrześcijanie swe domowe kościoły, a do katakomb schodzili się dla uczczenia świętych męczenników, albo też w czasie szalejących prześladowań, gdy niepodobna było gromadzić się po domach. W opisie katakomb zwrócimy uwagę głównie na to, co nam mówi o sztuce dawnych chrześcijan, inne zaś rzeczy uwzględnimy tylko o tyle, o ile nam posłużą do tego głównego celu.

Zwyczaj grzebania grobów podziemnych znany był już w Egipcie, Syryi i Palestynie, gdzie wykuwano groby w skałach. Podobnie Etruskowie grzebali pod ziemią groby, w których składali popielnice z prochami zmarłych. W samym Rzymie tak Żydzi jak i poganie mieli już swe katakomby przed powstaniem katakomb chrześcijańskich. Ż y d z i zaczęli osiedlać się w Rzymie około r. 160 przed Chr., gdy Rzymianie chcąc sobie zapewnić przyjaźń tego państewka, leżącego między Syryą a Egiptem, weszli z nimi w stosunki.[2]) Żydzi, którzy wedle swych przepisów trzymali się zawsze osobno od pogan, a we wielkiej pieczy mieli obowiązek grzebania zmarłych, musieli i tu w Rzymie założyć osobny swój cmentarz. W Rzymie osiedli Żydzi w trzech miejscach, i trzy posiadali katakomby. Osada na Zatybrzu miała swe katakomby na Via Portuense, odnalezione i opisane przez Bosiusa[3]); osada koło Porta Capena posiadała katakomby na Via Appia, odkryte w r. 1867; dzielnica zaś na Suburze chowała swych zmarłych na Via Labicana[4]). W odkrytych w Rzymie katakombach żydowskich, groby są grzebane równolegle, nie zaś prostopadle do ścian. — W r. 1902 odkrył bar. Rudolf Kanzler, sekretarz papieskiej komisyi archeologicznej, na Via Latina katakomby ze znakami chrześcijańskimi, a grobami

podobnie kopanemi jak w katakombach żydowskich. Są to katakomby prawdopodobnie jakiejś sekty gnostyckiej[5]). W żydowskich katakombach w Rzymie znaleziono sarkofag z rzeźbami figuralnemi, szkła złocone i malowidła, co dowodzi że tutejsi Żydzi nie gardzili, tak jak gdzieindziej, przedstawieniami obrazowemi.

Z pogańskich katakomb Rzymu nic już nie pozostało. Mamy jedynie dane, że krypta św. Lucyny na Via Appia była zbudowana poniżej pogańskich katakomb.



3. „AMBULACRUM" Z OBSZARU FLAVIUSÓW U ŚW. DOMITYLLI.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Chrześcijanie uważali grzebanie zmarłych za święty obowiązek, gdyż pamiętali o zmartwychwstaniu ciał. Ktoby nie starał się o przystojne chowanie swych blizkich, ten wedle Ojców kościoła narażał się na gniew Boży[5]). Były nawet osobne skarbonki na cele grzebania ubogich, a św. Ambroży mówi że na ten cel, w braku innych środków, można nawet sprzedać naczynia kościelne. Chrześcijanie nie mogli swych wyznawców

chować razem z poganami, gdyż ci odbywali przy grobach swe obrzędy. Choć od pierwszych czasów chrześcijanie zakładali cmentarze na powierzchni ziemi, to jednak za przykładem grobów podziemnych w Palestynie, a zwłaszcza za przykładem grobu Chrystusowego, przyswoili sobie sposób grzebania pod ziemią, wzorując się na katakombach rzymskich i żydowskich. Było to wygodniejsze i dla tego, że zabezpieczało grób przed okiem pogan i pozwalało na spokojne odprawianie modlitw i nabożeństw. Jeszcze jeden powód, na który dotąd nikt nie zwrócił uwagi mógł mieć tu niepośledni wpływ: oto w Rzymie budowano wzdłuż dróg konzularnych wspaniałe grobowce rodzinne, będące w istocie pomnikami nie zmarłych, ale raczej tych, którzy je dla swych przodków budowali. Chrześcijańska pokora niemogła stosować się do tego zwyczaju, a trudno było na otwartem miejscu stawiać pomniki rażąco różne od pogańskich. Toteż skromny sarkofag, albo płyta z napisem i trochę symbolicznych malowideł w katakombach zupełnie wystarczyło na ozdobę grobu zmarłego chrześcijanina. Rzymianie prócz grzebania zwłok mieli jeszcze zwyczaj palenia, ale grzebanie pozostało w niektórych rodzinach jak u Scypionów, a w czasach Antoninów wzięło zupełnie górę[8]).

Chrześcijańskie podziemne groby nosiły rozmaite nazwy. Nazwa ogólna dla cmentarzy tak nadziemnych jak i podziemnych „dormitorium“ κοιμητήριον, wykazuje wiarę w zmartychwstanie, wedle której śmierć sprawiedliwego jest tylko snem chwilowym. Na „area“, polu nad katakombami, zwykle bywało mieszkanie dozorcy, czasem też inne budynki „aedes“; w ogrodzie takim, na otwartem polu stawiano kościółki cmentarne i kopano groby. Od tych „area“ i „aedes“ nieraz samo podziemie nazywano temi słowami, skąd też zapiski w dziejach męczenników, że danego męczennika chowano „in aedibus“, „in area“ i t. d. Dekret konfiskaty wydany w r. 202 przez Septimiusa Severa mówi „areae non sint“. Od blizkości „arenariów“, t. j. miejsc z których brano tufę piaskową, nazywano też podziemia arenariami. Słowo „catacombae“ oznaczało początkowo tylko podziemia św Sebastyana na Via Appia, a dopiero od X. w. zaczęło być wyrażeniem na oznaczenie wszystkich podziemnych cmentarzy. Nazwę tę wyprowadza J. B. de Rossi od κατά i łacińskiego „cubitorium“, oznaczającego w późnej łacinie miejsce grobowe, inni zaś od κατά i „cumbo“, które w odmianach pochodnych accumbo i decumbo oznacza położyć się[9]), inni znów od κατά κύμβος przy wgłębieniu. Ostatnie to zdanie jest najbardziej prawdopodobne, ale niedaje jeszcze dostatecznego powodu do tego, by z początku tylko podziemia św. Sebastyana nosiły tę nazwę, bo

przecie każdy podziemny cmentarz był też wgłębiony i w każdym były groby. Horacy Marucchi powód do nazwania podziemia św. Sebastyana



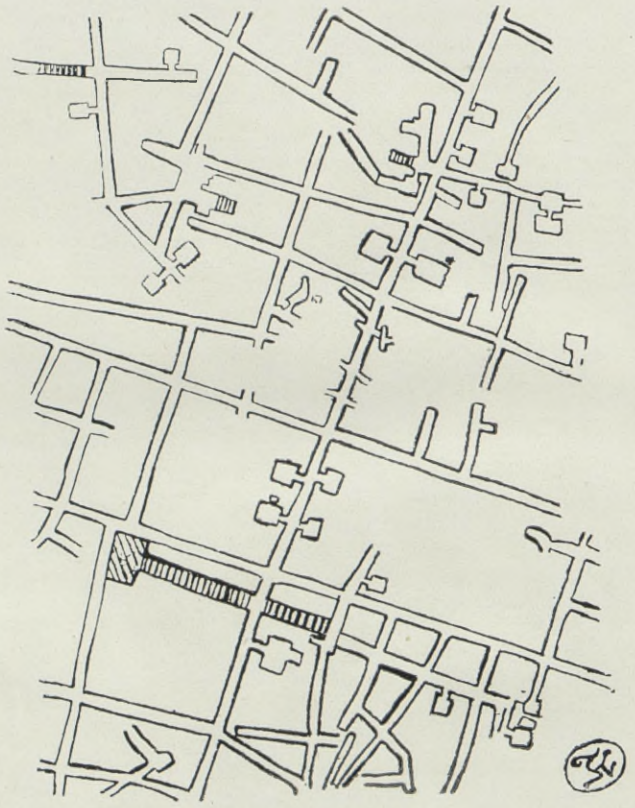
4. „CUBICULUM" I „AMBULACRUM" Z KATAKOMB ŚW. PIOTRA I MARCELLINA. FRESKI W CUBICULUM, POCHODZĄ Z POŁOWY III. W.

RYS. AUTOR.

„coemeterium ad catacumbas" widzi w tem, że tu wierni złożyli na jakiś czas zwłoki św. Piotra i Pawła, chcąc je uchronić przed chrześcijanami ze Wschodu, którzy zamyślali zabrać je ze Rzymu. Od grobów tedy ksią-

żąt apostołów nazwano to podziemie „ad catacumbas apostolicas", a z tego krócej „ad catacumbas"[10]).

Prawo rzymskie XII. tablic zakazywało grzebania zwłok w obrębie murów miasta, a wyjątki dopuszczano tylko dla cezarów i westalek, ale ich zwłoki przedtem palono na stosie. Groby znajdowane w obrębie murów miasta są albo z czasów przeddziejowych, albo też z poza murów Serviusa



5. OBSZAR AMPLIATA W KATAKOMBACH ŚW. DOMITYLLI.
RYS. AUTOR.

Tullusa, które niegdyś, przed powstaniem murów Aureliańskich otaczały miasto węższym pierścieniem. Rzymianie budowali grobowce za obrębem miasta, przy drogach konsularnych, do czego się stosowali chrześcijanie przy zakładaniu katakomb. Przy niektórych kościołach w Rzymie są wprawdzie krypty nazywane katakombami, ale grzebano je w czasach późniejszych, gdy przenoszono tu szczątki męczenników, a nazywano katakom-

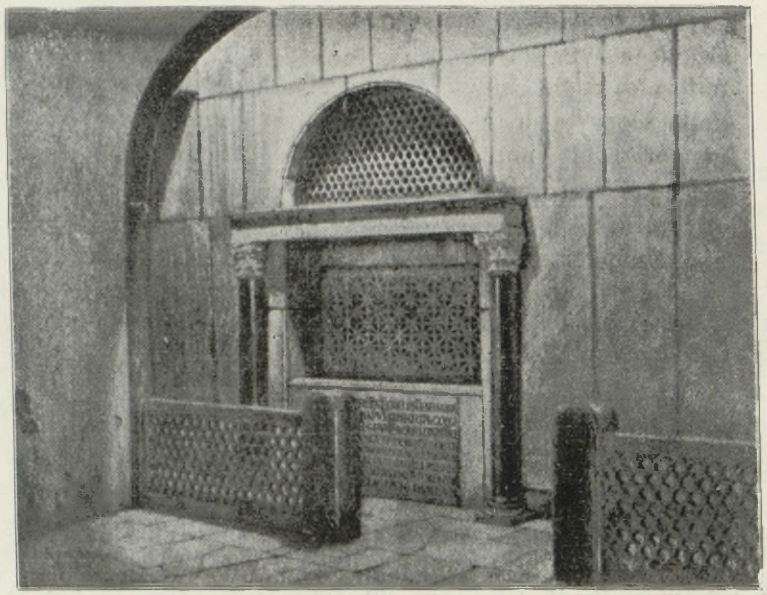
bami tylko przez podobieństwo. Katakomby rzymskie rozciągają się za bramami miasta w odległości pierwszej od trzeciej mili rzymskiej, odpowiadającej naszym kilometrom. Dalej jeszcze znajdują się podziemia, które niegdyś należały do podmiejskich wsi, dziś już nie istniejących.

Ziemia we Włoszech, a zwłaszcza w okolicach Rzymu jest wulkaniczna czerwona, zwana „tophus". Ta tufa jest trojaka: pierwsza kamienista twarda, używana do budowy podobnie jak kamienie, druga ziarnista, trzecia piaszczysta, wydobywana jako piasek do budowy. Katakomby grzebano tylko w tufie ziarnistej. Niektórzy opierają się na tem, że katakomby nazywano arenariami, sądzili że Chrześcijanie przerabiali na swe katakomby „arenaria", o których wspomina Vitruvius Pollio. Arenaria były to miejsca, z których wydobywano piaszczystą tufę do budowy. Bywało wprawdzie, że arenaria przerabiano na jakąś kryptę, albo na jakąś część katakomb, jak np. w Albano pod Rzymem, ale przeważnie grzebano osobne chodniki i krypty. Arenaria mają inny zupełnie kształt, ściany nierówne jako pozostałość po wybranym piasku, przy kopaniu zaś katakomb chodziło o to, by na niewielkiej przestrzeni mieć jaknajwięcej miejsca na groby, skąd kopano wązkie chodniki i niewielkie izdebki o prostopadłych ścianach, w których żłobiono groby. Nazwa arenaria dawana katakombom powstała od tego, że często budowano katakomby przy tych arenariach na to, by mieć miejsce do wysypywania wykopanej tufy, albo by w czasach prześladowań zapewnić sobie tamtędy tajemne wyjścia.

W rozkładzie katakomb[11]) można zauważyć, że główne dwa chodniki idą, podobnie jak i przy zakładaniu osad rzymskich, z północy na południe i od wschodu na zachód (porów. rycinę 5). Nieraz w prowadzeniu tych i pobocznych chodników widać pewne zmiany zprawione zmianami w twardości ziemi, w której kopano. Rozkład główny przeprowadzony bywał tak umiejętnie, że domyśleć się trzeba iż czynili go ludzie biegli w miernictwie. Zwykli robotnicy katakombowi, „fossores" κοπιάται, byli też dozorcami katakomb i bazylik katakombowych. Tworzyli oni najniższy stopień w duchowieństwie[12]).

Przy budowie katakomb musiano starać się, by na możliwie najmniejszej przestrzeni zyskać jaknajwięcej miejsca na groby, a głębiej nad kilkanaście metrów nie można było zapuszczać się, bo mogłaby podejść woda z Tybru, albo rzeki Almonu; od góry musiano też pozostawić kilka metrów, gdyż ziemia na powierzchni mogłaby zapaść się. Stąd to chodniki i izdebki takie ciasne, stąd chodniki takie gęste. Aby zyskać na miejscu, budowano katakomby pod pagórkami. W głąb kopano w trzech pierwszych wiekach

zwyczajnie tylko trzy piętra; czwarte piętro pochodzi już z IV. w. Najgłębsze katakomby Jordanów na Via Salaria Nuova mają nawet piąte piętro. Piętra łączono ze sobą schodami i nieco pochyłymi chodnikami. Główne dwa chodniki, jak wspomnieliśmy wyżej, szły od wschodu na zachód i od północy na południe, z tymi krzyżowały się znów mniejsze i krótsze, budowane prostopadle do głównych. By ścian nie osłabiać, chodniki i krypty łączono zawsze pod kątem prostym, by narożniki były dosyć szerokie. Szerokość chodników, zwanych „ambulacra“ nie przenosiła zwykle metra,



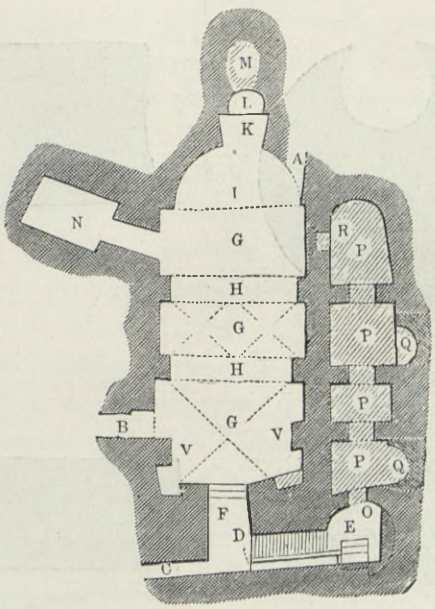
6. GRÓB MĘCZENNIKÓW FELICISSIMA I AGAPITA W KATAKOMBACH ŚW. PRETEXTATA.

ODTWORZENIE R. KANZLERA.

a w wysokość dwóch metrów. Podajemy tu widoki dwóch najszerszych, w katakombach rzymskich chodników: „Spelunca Magna“ u św. Pretextata i chodnika Flaviusów u św. Domitylli (ryć. 2 i 3). Inne chodniki są tak wązkie, że trudno zdejmować z nich fotografie. Z chodników było wejście do mniejszych izdebek grobowych „cubicula“, które były najczęściej grobami rodzin albo stowarzyszeń i zwane były wtedy „memoriae“, albo też do większych będących podziemnymi kościółkami, zwanych „criptae“. „Krypty historyczne“ oznaczają miejsca spoczynku sławnych męczenników, licznie przez wiernych odwiedzane i często wspaniale ozda-

biane (ryć. 6). W czasach prześladowań światło dzienne nie miało dostępu do katakomb, dopiero w czasach pokoju zaczęło robić prostopadłe otwory, zwykle w miejscach, gdzie schodziły się chodniki, albo też we większych kryptach. Otwory te zwane „lucernaria" doprowadzały światło i powietrze.

We wszystkich prawie katakombach Rzymu są k r y p t y mogące pomieścić po kilkadziesiąt osób. Tak np. u św. Pryscylli krypta znana pod nazwą: „G r e c k i e j K a p l i c y", nadaną jej przez strużów katakombowych od greckich napisów w niej się znajdujących, pochodząca z II. w.



7. KOŚCIÓŁEK PODZIEMNY W KATAKOMBACH „AD CLIVUM CUCUMERIS".

jest takim podziemnym kościółkiem. Prezbyteryum tworzą tu dwie izdebki każda szeroka i długa na dwa metry. W pierwszej izdebce są trzy absydy, jedna w głębi i dwie po bokach. Tu stał niegdyś w środku ołtarz. Zachował się jeszcze schód, który wiódł do absydy w głębi, w której stała stolica biskupia. W sklepieniu tej izdebki zrobiono w czasach pokoju „lucernarium". W drugiej izdebce, przeznaczonej dla kapłanów, jest jeszcze w jednolitej tufie wykute siedzenie. Lud mieścił się w dalszej izbie i w przyległych chodnikach[13]). Już tutaj, tak jak w późniejszych bazylikach, nad ołtarzem umieszczone malowidło zastosowane jest do miejsca, mianowicie jest tu przedstawione „łamanie chleba" (ryć. 10). W C o e m e t e r i u m

Maius odkryto w r. 1842 kryptę pochodzącą z III. w. Nawa utworzona jest z czterech izdebek, leżących jedna za drugą i połączonych ze sobą; z boków dołączono jeszcze dwie izdebki, a prostą ścianą, ze stolicą biskupią w środku. Wzdłuż ścian tego małego prezbyteryum zachowały się ławy dla duchownych, wykute w jednolitej tufie.

Podobna obok rycina 7 przedstawia podziemny kościółek w katakombach „Ad Clivum Cucumeris" na Via Salaria Vetus, o następującym rozkładzie: A, B, C. wejścia z chodników do kościoła; D-E, F. schody;



8. PIECZĘCIE NA CEGŁACH I DACHÓWKACH.
NA LEWO DWIE OKRĄGŁE Z CZASÓW ANTONINÓW; NA PRAWO GÓRNE Z RZECZYPOSPOLITEJ, DOLNE CHRZEŚCIAJAŃSKIE Z V. W.

O. wejście na wyższe piętro; G-G-G trzy izdebki tworzące nawę; H-H, łuki wzmacniające sklepienie; V-V, rodzaj łuków przypornych; I. absyda; K-L zagłębienia na stolicę biskupa: M. zagłębienie późniejsze; N. boczna izdebka dołączona, albo dla rozszerzenia nawy, albo jako szatnia duchowieństwa. Na lewo widzimy dawniejszą budowę P-P-P-P, z bocznymi wnękami Q, Q. i przejściem łączącem te dwie części R.

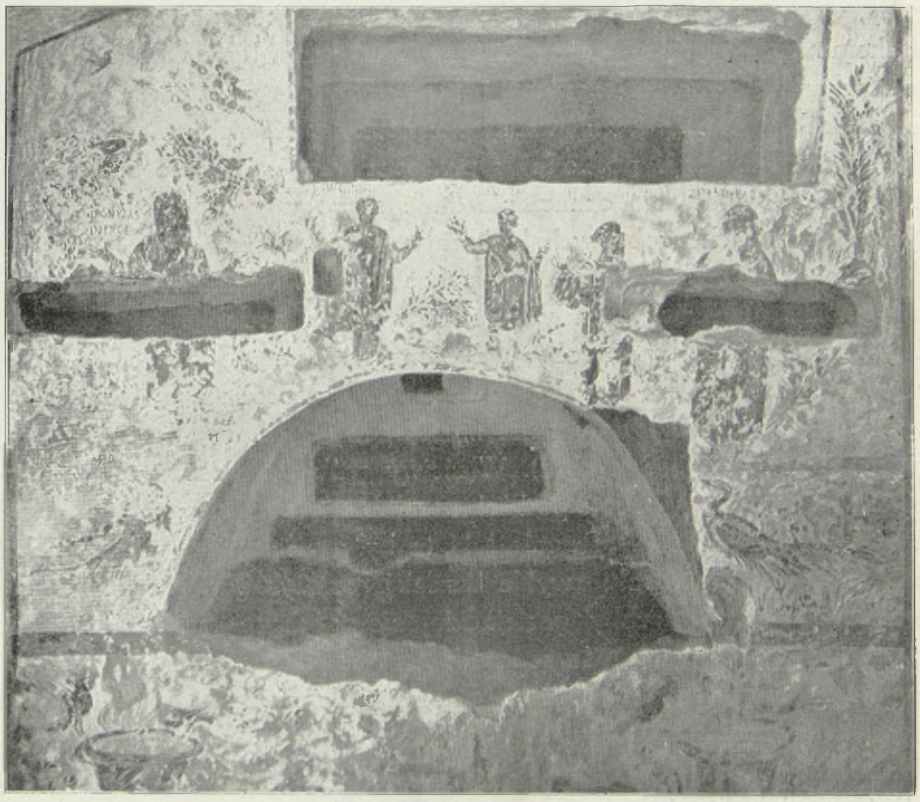
W późniejszych nieco czasach, zwłaszcza we wiekach swobody, zaczęto ozdabiać krypty słupami i przyporami marmurowemi i tworzyć kościółkl podobne do bazylik, jak np. „Krypta Papieży" u św. Kaliksta (ryć. 10),

św. Gennarego u św. Pretextata, św. Feliksa i Agapita w tychże katakombach i t. d. (ryć. 6).

G r o b y, zwane „loci“, w dzisiejszym zaś języku archeologów „loculi“, kopane były w ścianach chodników i izdebek. Starsze groby robiono w górnej części ścian, późniejsze u dołu, tak że im grób bardziej na dole, tem uważać go należy za późniejszy. W czasach pokoju, gdy wierni starali się, by mieć groby jaknajbliżej grobu któregoś z męczenników, kopano groby, nawet w podłodze. Groby umieszczane były w chrześcijańskich katakombach równolegle do ścian, a zamykane bywały cegłami, albo dachówkami ceglanemi „tegulae“, a później zwykle płytami marmurowemi. Na cegłach i dachówkach wyciskano znaki właściciela cegielni, a znaki takie, zwłaszcza jeżeli pochodzą z pracowni rządowej, albo znanej jakiejś osoby, bardzo ułatwiają oznaczenie danego grobu (ryć. 8). O dachówkach płytach i napisach grobowych będziemy mówili osobno. — J. B. de Rossi udowadnia, że najdawniejsze groby katakombowe robione były na wzór palestyńskich[14]). Prócz zwykłych grobów, przez podobieństwo dla grobu Chrystusa czynione były groby wgłębione w ścianę. Groby takie, z półokrągłem zakończeniem u góry, zwane są „arcosolia“, od „arcus“ łuk i „solium“, co znaczyło właściwie zbiornik wody, a w dalszem znaczeniu otwór grobowy (ryć. 9 u dołu). Właściwy grób w arcosolium był u dołu, lecz czasem nawet w ścianie pod łukiem żłobiono mniejsze groby, jak widać na powyższej rycinie. W Rzymie łuki te były półokrągłe, w innych katakombach, jak w Neapolu zwykle bardziej rozłożyste. W rzymskich katakombach są jeszcze groby gdzieindziej niespotykane „sepolcri a mensa“. Ten rodzaj podobny jest do arcosolium, z tą jednak odmianą, że u góry jest zakończony prosto, nie półokrągło, jak widzimy na rycinie 9-tej u góry. Na grobach męczenników, wgłębionych w ściany odprawiano Mszę św., gdyż msza św. to powtórzenie Ofiary Krzyżowej, a męczennicy przez swą śmierć upodobnili się do Chrystusa. Dla większej wygody dostawiono w kryptach obok grobów męczenników ołtarze, jak to widzimy w Krypcie Papieży, u św. Kaliksta, gdzie znaleziono resztki takiego ołtarza. — Były też groby, w których składano obok siebie dwa ciała, nazywane „bisomus“ od łacińskiego „bis“ i greckiego σῶμα = ciało; były też trisomus i t. d. W czasach pokoju groby męczenników wspaniale ozdabiano. U św. Preteksta znaleziono w krypcie św. Felicissima i Agapita ślady dawnych ozdób. Wedle tych szczątków, odtworzył sekretarz papieskiej komisyi archeologicznej bar. Rudolf Kanzler, dawny wygląd tej krypty (ryć. 6). Na przytoczenie powyższego widoku otrzymaliśmy osobiste pozwolenie autora.

Biblioteka ... Polit. ... im. F. Czerny...

Widzimy tu dwa zagłębienia grobowe: górne półokrągłe „arcosolium“ dolne prostokątne „sepolcro a mensa“, górne zamknięte marmurowem przeźroczem w karpią łuskę, dolne we wzór złożony z czworoboków przeciętych przez przekątnie; oba te wzory przeźroczy są pozostałością rzymskiej sztuki. Dolny grób z boków obojmują dwa słupy porfirowe, z korynckiemi głowicami, na których opiera się marmurowe bierwiono do zawie-



9. ŚCIANA „PIĘCIU ŚWIĘTYCH U ŚW. KALIKSTA Z KOŃCA III. W.

szania kaganków. Płyta pozioma u dołu niższego grobu tworzy stół ołtarzowy, a płyta z napisem pamiątkowym na cześć męczenników tworzy „antependium“.

W dziejach budowy katakomb trzy są najważniejsze okresy: pierwszy okres, gdy katakomby są własnością prywatną możnych rodzin rzymskich, trwa do końca II. w., okres drugi od tego czasu do Konstantyna obejmuje dzieje katakomb, które stają się już własnością

Kościoła; trzeci okres to czas upiększania katakomb, trwający mniej więcej do upadku państwa zachodnio-rzymskiego.

W pierwszym okresie nie było jeszcze katakomb należących do społeczności kościelnej, lecz właściciele pozwalali chować w nich swych bliźnich. Chrześcijańskie katakomby Rzymu istniały już napewno w r. 58, gdy znaczny był już zastęp wiernych, nawet w domu cesarskim, ale wielce jest prawdopodobnem że zaczęto je grzebać jeszcze za cesarza Claudiusa, gdyż w r. 42 już Suetonius wspomina o istnieniu chrześcijan w Rzymie. (Claudius r. 25; Nero r. 16).

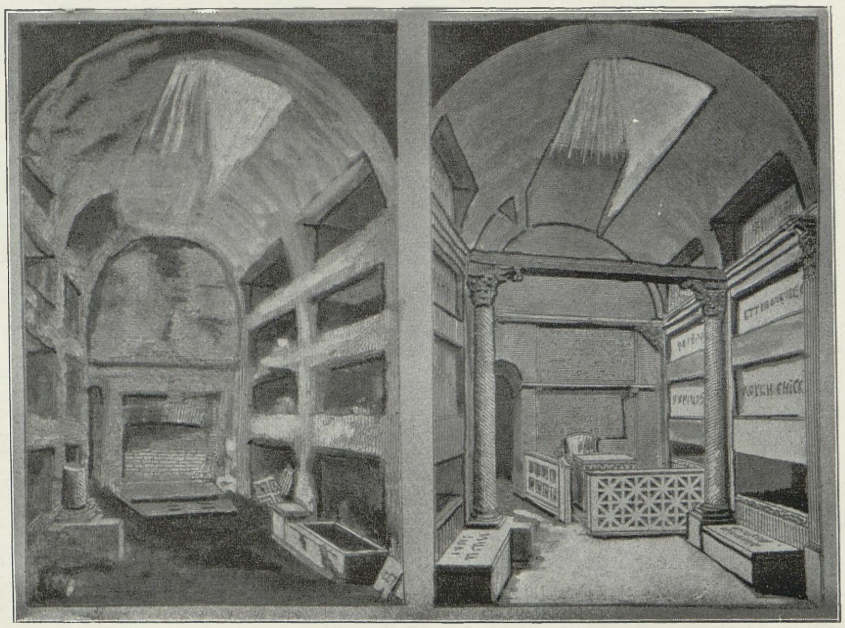
Najstarszemi częściami rzymskich katakomb są podziemia św. Pryscylli, część katakomb u św. Kaliksta, nosząca nazwę św. Lucyny, „Spelunca Magna" u św. Pretextata, i „Przedsionek Flaviusów" u św. Domitylli.

Niezmiernej wagi są katakomby św. Pryscylli na Via Salaria Nuova[15]). Wątpliwości nie ulega że św. Piotr nauczał i odprawiał Służbę Bożą w katakombach. Dawne podania mówią o „Coemeterium od Nymphas, ubi Petrus baptisabat", o „coemeterium fontis sti. Petri", akta zaś pap. Liberyusza podają że św. Piotr chrzcił w „Ostrianum". J. B. de Rossi sądził że „Ostrianum" są to katakomby Coemeterium Maius na Via Nomentana, ale uczeń i następca tego sławnego archeologa Horacy Marucchi zebrał przed paru laty dowody na to, że św. Piotr przebywał w katakombach św. Pryscyli i że do nich stosują się nazwy „Ostrianum" „ad Nymphas Petri" i „fontis Petri"[16]). Oto w katakombach św. Pryscylli, niedaleko zbudowanej nad nią bazyliki św. Sylwestra, odnaleziono niewielką kryptę z absydą, w której jest otwór do sklepionego zbiornika wody, mającego półtora metra głębokości. Na łuku absydy jest napis: QVI SITET VEN (iat ad me et bibat), który wskazuje że tu była chrzcielnica. Rozkład i zabytki u św. Pryscylli wykazują, że są to jedne z najstarszych katakomb. Były one położone w podmiejskiej posiadłości senatora Pudensa, syna św. Pryscylli, ochrzczonego przez św. Piotra. Tu w tych prywatnych katakombach mógł być św. Piotr bezpieczny. Inne katakomby są kopane w suchych miejscach, tylko te są położone w miejscu mokrem, dobrze więc nadaje się do nich nazwa „ad nymphas". W końcu tu spotyka się na napisach wiele imion Petrus, tak rzadkich u Rzymian, które wskazują że tu zachowana była żywo pamięć po św. Piotrze.

Przedsionek Flaviusów u św. Domitylli odkrył J. B. de Rossi w r. 1865[17]). Przedsionek jest częścią dawnych prywatnych katakomb consula Tytusa Flaviusa Clemensa i jego żony Domitylli, od której te katakomby wzięły swą nazwę.

W drugim okresie katakomb rzymskich, trwającym od końca II. w. do czasów Konstantyna, katakomby stają się własnością kościołów rzymskich. W czasach strasznych prześladowań, gdy chrześcijanie tysiącami oddawali życie za wiarę, katakomby ogromnie przybrały na rozmiarach. Okres ten jest właściwym czasem budowy katakomb, gdyż z nastaniem pokoju nie kopano już nowych katakomb ale tylko dawne rozszerzano i upiększano.

Najsławniejsze są katakomby św. Kalikst a, które zaczęto tworzyć prawdopodobnie jeszcze w II. w., ale nazwę swą otrzymały one na



10. KRYPTA PAPIEŻY U. ŚW. KALIKSTA; NA LEWO W STANIE DZISIEJSZYM NA PRAWO ODTWORZENIE J. B. DE ROSSI'EGO.

RYS. AUTOR.

początku III. w. od Kaliksta dyakona papieża Zefiryna, któremu oddał papież w zarząd te katakomby[18]). Prócz obszaru św. Lucyny, będącego właściwie małemi osobnemi katakombami, najważniejsze są tu dwie sąsiadujące ze sobą krypty: św. Cecylii i Krypta papieży. Gdy wspomniany Kalikst z dyakona został papieżem i gdy rozszerzył i upiększył te katakomby, stały się one cmentarzem papieskim i tu chowano papieży zwłaszcza w sławnej Papieskiej krypcie (ryc. 10)[19]). Kryptę tę odnalazł J. B. de Rossi

w r. 1854 wraz z kryptą św. Cecylii, której ciało papież Paschalis I. przeniósł w r. 817 do kościoła tej świętej na Zatybrzu.

Za murami Rzymu znajduje się trzydzieści kilka większych i zbadanych już katakomb, w nieco dalszem zaś sąsiedztwie Rzymu dwadzieścia kilka innych, które należały do częścią nieistniejących już dziś osad.

W okresie trzecim, za nastaniem pokoju, nie przestano kopać nowych grobów, zwłaszcza obok miejsc spoczynku sławnych męczenników. J. B. de Rossi sądził, że napisy grobowe kończą się w r. 310, ze zajęciem Rzymu przez Alaryka, ale przekonano się, że istnieją jeszcze późniejsze napisy. Choć po tym napadzie zrozumiano, że groby są narażone na niebezpieczeństwo ze strony ludów barbarzyńskich, to jednak trwał jeszcze dawny zwyczaj, że nie przenoszono nigdy zwłok męczennika. Papież Teodor przeniósł wprawdzie szczątki św. Prima i Feliciana z katakomb „Ad Arcus“ na Via Nomentana do kościoła St. Stefano Rotondo, ale jest to wypadek odosobniony. Dopiero po napadzie Witigensa r. 537, a zwłaszcza Aistulfa r. 755, gdy barbarzyńcy w straszliwy sposób niszczyli groby, szukając w nich skarbów, zaczęto przenosić szczątki męczenników z katakomb do kościołów rzymskich, w obrębie murów położonych.

Odmienny układ niż rzymskie, mają katakomby Neapolu, Sycylii i Malty. Neapolitańskie były już dawniej badane[20]), katakombami na Sycylii i Malcie zajęto się dopiero w ostatnich czasach. Sycylijskie katakomby opracował Srazzula, po nim Führer, a po jego śmierci uzupełnił rękopisy i dokonał wydania dzieła W. Schulze[21]). Południowo-włoskie podziemia pozostały i w późniejszych czasach przeważnie własnością prywatną, choć rzymskie około r. 200 przeszły na własność społeczności. Katakomby te nie są kopane w tufie, lecz kute w skale, niema tu podłużnych chodników, lecz są obszerne pieczary razem ze sobą połączone. Więcej też dochodzi tu światła dziennego niż w rzymskich. Groby kute są w ścianach pieczar, malowideł jest niewiele, więcej zato rzeźby, a zwłaszcza bogato rzeźbionych sarkofagów. — Katakomby na Malcie podobne są do sycylijskich, z tą tylko różnicą że grzebane są w miękkim wapiennym kamieniu[22]).

Podobne zupełnie, co do układu, do wymienionych tu, są katakomby w Cyrene w północnej Afryce.

W roku 1903 odkryło w Hadrumetum w Egipcie bardzo wielkie katakomby, grzebane w tufie, sięgające prawdopodobnie III. w. Napisy wykonane są najczęściej na cegłach czarną barwą. Najwięcej spotyka się tu symbole Dobrego Pasterza i gołębicy z gałązką oliwną[23]).

Na zachód od Egiptu na wielkiej oazie obok miasta El Kargeh odkryto starochrześcijański cmentarz. W kryptach są freski z ciekawemi przedstawieniami ze Starego Zakonu, gdzieindziej niewidywane[24]). O innych katakombach istniejących poza Rzymem mówią O. Marucchi, P. S. Scaglia i inni[25]).

ZWYCZAJE POGRZEBOWE.

Zabytki katakombowe i pisma ojców Kościoła zwłaszcza św. Augustyna i poety Prudentiusa[1]), opowiadają nam o starochrześcijańskich zwyczajach przychowaniu zmarłych. Przed złożeniem do grobu zawijano ciało w prześcieradła, a czasem zwyczajem wschodnim balsamowano. Przy grobie rozsypywano kwiaty, rozlewano pachnidło i umieszczano naczyńka z wonnościami. Dotąd jeszcze obok niektórych grobów widać przytwierdzone do wapna naczyńka z pachnideł i kaganki do oświetlenia. Czasem na wapnie jeszcze mokrem po zamurowaniu grobu przylepiano rozmaite znaczki, jak szkła złocone, pieniądze, muszelki i t. d. Do grobów wkładano nieraz małe przedmioty, które niegdyś służyły zmarłemu, jak paciorki, pierścionki, grzebienie, kluczyki i t. d. Wiele z tych rzeczy znalezionych w katakombach, przechowuje się w Chrześcijańskiem muzeum na Watykanie.

Uczty pogrzebowe „agapy“ odbywały się w pobliżu katakomb. Na freskach katakomb rzymskich zachowały się przedstawienia uczt pogrzebowych, mianowicie w podziemiu Flaviusów na fresku z drugiej połowy I. w., na trzech malowidłach u św. Piotra i Marcellina, dwóch z pierwszej połowy III. w. i jednem z pierwszej połowy IV. w.[2]). Przy wejściu do katakomb św. Domitylli, rozpoznajemy w przedsionku Flaviusów sklepioną izbę z ławą, ciągnącą się wzdłuż ścian i izdebkę ze studnią; tu właśnie odbywały się „agapy“[3]). Przy agapach takich ugaszczano ubogich, jak wspomina św. Augustyn[4]).

NAPISY KATAKOMBOWE.

Dawniejsi badacze katakomb wydali niektóre napisy, lecz czynili to nieumiejętnie i bez głębszego naukowego badania. Pierwszy Kajetan Marini

zaczął pracować nad poprawnem wydaniem starożytnych chrześcijańskich napisów. Niedokończoną jego pracę poprowadził dalej J. B. de Rossi, który ustalił zasady badania wartości i czasu tych napisów[1]).

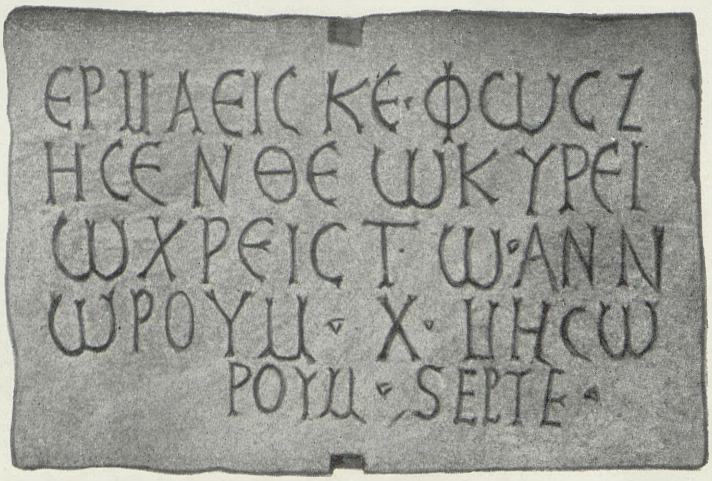
W katakombach zachowała się jeszcze dotąd znaczna ilość płyt z napisami. Niegdyś było ich bez porównania więcej, lecz gdy zaczęto opróżniać katakomby, usunięto wiele płyt, których użyto nawet do budowy, jak do mozaik, do wykładania podłóg i t. d. Tak np. na Zatybrzu u N. Maryi Panny podłoga wyłożona była prawie samemi płytami z katakomb. Obecnie najwięcej napisów katakombowych przechowywanych jest w zbiorach na Lateranie, na Watykanie, i w podziemiach watykańskich[2]), na Kapitolu i u św. Pawła za murami Rzymu.

Napisy katakombowe wykonane są albo na jasnej cegle czerwoną barwą, który to rodzaj de Rossi nazywa pryscyliańskiemi, gdyż są najczęstsze w tych katakombach, albo są wyryte na cegle, lub na marmurowych płytach. Płyty ceglane są zwykle starsze od marmurowych.

Najdawniejsze napisy są bardzo krótkie, zawierają nazwisko i jakąś krótką modlitwę, albo przymiotnik np. SABINAE BEATAE. Początkowe wedle rzymskiego zwyczaju podają praenomen, gentilicium i cognomen, późniejsze zwykle opuszczają praenomen, a w VI. w. zwykle i gentilicium, tak że pozostaje tylko cognomen. Dawniejsze napisy zawierają imiona rzymskie jak Titus, Clemens i t. d. później występują już symboliczne chrześcijańskie jak Agape, Irene, a od IV. w. takie imiona jak Petrus Evangelius i t. d. — Życzenie spotykane już u Żydów „in pace“ ἐν εἰρήνῃ, pojawia się w katakombach we wszystkich czasach w rozmaitych odmianach. — Do najstarszych modlitw należą „vivas in Deo“, „pax tibi“; „depositio“, „depositus“ są już nieco późniejsze; od końca IV. w. spotykamy słowa „hic iacet“ „hic positus est“, dalej słowa wyrażające pochwałę: „incomparabili“, „mirae bonitatis“, które są w V. w. bardzo powszechne. Słowa podające wiadomości o nabyciu miejsca spoczynku nastają dopiero w ostatnim okresie katakomb.

Najdawniejsze napisy z I. i II. w. są zwykle pisane po grecku, w III. w. zaczynają się napisy łacińskie, a we wieku V. już prawie nie spotykamy greckich. Czasem greckie napisy ryte są głoskami łacińskiemi, a łacińskie greckiemi. Zapewne niektórzy rytownicy bardziej byli wprawni w greckiem piśmie, dlatego i łacińskie napisy w niem umieszczali i na odwrót. Nieraz są napisy w połowie greckie w połowie łacińskie. Tak greckie jak i łacińskie napisy w najdawniejszych czasach poprawne, od IV. w. trzymają się zmienionego już u ludu sposobu wymawiania, odmiennego od starożyt-

nego języka jak np. ΟΥΔΕΙC zmienione na ΟΥΔΙC, zamiast VIVAS jest BIBAS i t. d.



11. PŁYTA GROBOWA HERMAISKI.
RYS. AUTOR.

Ciekawy napis przytaczamy obok (rycina 11). Jest tu wyryte: EPMAEICKE - ΦŌC - ZHC - EN - ΘEŌ - KYPEIŌ - XPEICTŌ - ANANPŌOYM X - MHCŌPOYM - SEPTE. Napis ten jest pisany greckiemi głoskami, z wyjątkiem ostatniego słowa napisanego łacińskiemi; pierwsza połowa słów jest grecka, druga łacińska.

Krótkie z początku napisy, wynoszą w VI. w. już nieraz kilka wierszy. Po nastaniu pokoju ukazują się napisy wierszowane, które potem, zwłaszcza za pap. Damazego dochodzą do wielkiego rozwoju. Zamiast słów nieraz podstawione są symbole: znak Konstantyna oznacza Chrystusa, gałązka oliwna pokój i t. d.

Wszystkie wyżej wymienione znamiona mogą oznaczyć c z a s, z którego pochodzi napis, jedynie w przybliżeniu. Czasem mamy dokładniej podany rok przez wymienienie panującego c o n s u l a albo papieża. Imiona consulów, rzymskim zwyczajem spotykamy już w II. i III. w. Consulowie, jak wiemy panowali tylko przez rok, a więc podanie ich imienia jest podaniem roku. Niektórzy cesarze, zwłaszcza ci, którzy z consulów osiągnęli swą godność, stale ją dla siebie zatrzymywali; wtedy dawano rok trwania consulatu, jak na płycie z kat. św. Piotra i Marcellina, przechowanej w zbiorach lateraneńskich (IV. 9) gdzie widzimy napis: POST VI. t. j.

w 6-tym roku panowania. Ostatnim ozdobionym godnością consula był Bazyli w r. 541. Od czasów Justyniana spotykamy już wymienione imię cesarza, a od końca VI. w. imiona królów narodów germańskich. We wieku VI. wprowadza Dyonizy Mały sposób liczenia czasu od narodzenia Zbawiciela, ale wchodzi to w ogólny zwyczaj dopiero w VIII. w.

Osobną wzmiankę należy poświęcić napisom papieża Damazego[3]), który po zakończeniu odstępstwa wywołanego przez przeciwnika Ursycyna przypisał to przyczynie św. męczenników; z wdzięczności zato odnawiał i ozdabiał ich groby, ulepszał dojścia do katakomb, rozszerzał lucernaria, a co najważniejsze umieszczał napisy przy grobach męczenników. Napisy te układał sam w pięknym wierszu, zwykle hexametrowym[4]). Przy-



12. NAPIS DANY PRZEZ PAP. DAMAZEGO NA GROBIE MĘCZENNIKA JANUA REGO
RYS. AUTOR.

jaciel i doradca Damazego św. Hieronim, nazywa go: „elegans in versibus acribendis", „Virgilii non incuriosus"[5]). Wszystkich napisów Damazego zachowało się przeszło 40. Ostatni raz wydał je Ihm w r. 1895. J. de Rossi odkrył, że rzeźbiarzem napisów Damazego był Furius Dionisius Filocalus. Na tych napisach głoski są bardzo piękne i wyraźne, na kończynach ozdobione rozwartemi widełkami (ryć. 12). Płyty te są wielkie, dobrze odrobione, o zgrabnych wymiarach. Damazy posługiwał się też i zwykłem pismem, zanim jeszcze zaczął ozdabiać groby męczenników. Napisy Damazego naśladowało wielu następnych papieży, zwłaszcza Syrycyusz.

Inny zupełnie rodzaj napisów tworzą „graffiti" t. j. napisy przygodne umieszczone przez wiernych na powłoce wapiennej[6]). Grafity umieszczone przy złożeniu zwłok łatwo poznać, gdyż wyciśnięte są na miękkiej jeszcze

powłoce, późniejsze zaś drapane są na suchej powierzchni. Grafity wyrażają modlitwy do świętego, wezwania, podpisy zwiedzających katakomby i t. d. Od wieku V. spotkać już można nazwiska gockie, longobardzkie i t. d. Napisy takie wskazują, że w pobliżu znajduje się grób któregoś z wielkich męczenników, gdyż właśnie do takich grobów odprawiano pielgrzymki, przy nich gromadzili się wierni i tu zanosili swe prośby.

Wiele napisów katakombowych już zginęło, ale mamy o nich wiadomości ze zapisków czynionych przez dawnych pielgrzymów, zwłaszcza z VIII. i IX. w. Zbiory takie napisów noszą nazwę „Syllogae epigraphicae". Najstarszym z nich jest urywek z V. w. „Fragmentum Scaligeri"; dalej pokaźny zbiór zawiera „Itinerarium Ensidlense" i t. d.[7]).

Napisy katakombowe mają niezmierną wagę, gdyż okazują wiarę dawnych Chrześcijan i to w najdawniejszych czasach. Takie proste wyrażenie „In nominene Dei", „I Deo", jak to wykazuje pięknie de Rossi, okazuje wiarę w jednego Boga[8]). Bardzo jasno wykazane jest Bóstwo Chrystusa Pana, jak na napisie grobowym Hermaiski w zbiorach na Lateranie (VIII. 6). ...EN ΘEO KYPIO XPICTῼ... w Bogu Panu Chrystusie. U św. Pryscylli jest napis: KΛ - ΦΙΛΩΤΑ - ΓΛΥΚΥΤΑΤῼ - ΑΔΕΛΦῼ ΘΕΟΔΩΡῼ - ZῼMEN - EN - ΘEῼ (Znak ryby = Chrystus)[9]). „Kl. Filota położył napis najlepszemu bratu Teodorowi. Żyjmy w Bogu Chrystusie".

Jasno wykazują nam napisy władzę duchowną Kościoła św. przez podawanie tytułów. U św. Kaliksta w krypcie papieży widzimy napis ANTEPOC - EIII (scopus) to znaczy Anteros biskup. Spotykamy często tytuły kapłanów dyakonów, subdyakonów, egzorcystów, akolitów, lektorów, fossorów i notaryuszy[10]), dalej panien i wdów czyli dyakonis χήραι, które zajmowały się uczynkami miłosierdzia i miały pewne obowiązki przy agapach i przy chrzcie kobiet[11]).

Co do oznaczenia grobu męczennika...[12]) to jeżeli niema wyraźnego napisu, stanowczej pewności czy w danym grobie spoczywa męczennik mieć nie możemy, ale tylko mniejsze lub większe prawdopodobieństwo. Pierwszą wskazówką, że grób zawiera zwłoki męczennika jest brak modlitw o usprawiedliwienie zmarłego, gdyż na żadnym grobie, o którym wiemy, że zawiera zwłoki męczennika nie znaleziono wyrażonej takiej prośby. Widać tu wiarę w to, że męczeństwo uwalnia od wszelkich kar doczesnych. Przy grobach męczenników umieszczano naczyńka z ich krwią[13]). Po tylu latach trudno rozpoznać, czy w nich była krew, bo w podobnych umieszczono pachnidła; naczyńka znajdujemy przy grobach z czasów pokoju, gdy już ustało męczeństwo, a byli znów męczen-

nicy, którzy nie przelali krwi, jak ci, którzy ponieśli śmierć przez spalenie, utopienie i t. d. Nie jest też pewną oznaką męczeństwa palma na płycie wyryta, ani znak Konstantyna, bo ukazuje się i na grobach wyznawców. Budowanie krypt dla nabożeństwa naprzeciw jakiegoś grobu jest oznaką, że grób należy do męczennika, bo przy grobach męczenników modlono się i odprawiano mszę św. Mszę św. odprawiano na płycie „arcosolium", a potem dostawiano dla wygody ołtarz, jak widzimy zwłaszcza we większych kryptach. Znakiem wskazującym na blizkość grobu męczennika są napisy pielgrzymów, proszące męczennika o wstawiennictwo. Freski umieszczone obok grobów, mogą też oznaczyć grób męczennika.

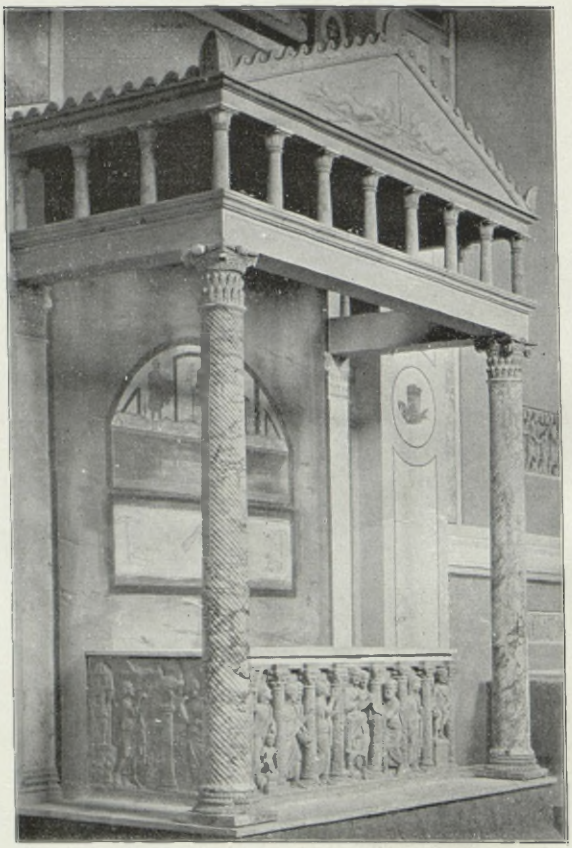
Na płycie grobowej pap. Fabiana w katakombach św. Kaliksta wyraźnie jest później dodane MRI (martiri). De Rossi sądził, że po śmierci męczennika władza kościelna sprawdzała okoliczności męczeństwa i po wydaniu świadectwa męczennikowi, pozwalała na dodanie na płycie grobowej napisu „męczennik". Po Fabianie była przerwa w następstwie papieży i dlatego głoski te po przeprowadzeniu dochodzeń, później już inną ręką wypisano. J. Wilpert doszedł jednak do wniosku, że tytuł „martir" powstał dopiero w r. 258, i że wtedy zaczęto go umieszczać na nowych grobach i dodawać na dawniejszych płytach grobowych[14]). Powyższe dowody Wilperta usuwają jedynie twierdzenie o dopisywaniu tytułu męczennika, ale nie przeczą bynajmniej przeprowadzania sprawdzeń męczeństwa przez władzę kościelną, czyli t. zw. „vindicatio martyrum".

CMENTARZE NA OTWARTEM POLU.

W dawniejszych czasach, gdy zajmowano się żywo katakombami, nie zwracano uwagi na cmentarze starochrześcijańskie, pochodzące jeszcze z czasów przed Konstantynem. Dopiero Settele zwrócił uwagę na nadziemny cmentarz św. Konstancyi i św. Walentyniana, G. Marchi na cmentarz św. Cyryaki, a J. B. de Rossi wykazał, że nad katakombami rzymskiemi, jak np. nad św. Kalikstem bywały takie cmentarze[1]). O. Marucchi udowadnia, że pozostałości na watykańskim cmentarzu wskazują, że był tu cmentarz nadziemny, podobnie jak i cmentarz św. Lucyny na drodze do Ostyi, na którym pochowano św. Pawła[2]). Prócz Rzymu są jeszcze najważniejsze cmentarze starochrześcijańskie na otwartem polu w Porto, w Ostyi i Palestrinie, dawnem Praeneste[3]), w marchii Friulskiej w Julia

Concordia[4]), w Dalmacyi w Salonie[5]), we Francyi we Viennie[6]) i t. d. Spis innych cmentarzy podaje Marucchi[7]).

Cmentarze takie na otwartem polu, były otoczone murem, w środku którego stał kościół cmentarny. Mur był zwykle nakryty dachem, wspartym od wnętrza cmentarza na słupach, co tworzyło naokoło cmentarza kryty chodnik, jak to jest dotąd zwyczajem we Włoszech. Groby umieszczane też bywały pod ścianami kościoła. W otworach grobowych zwanych „formae“ chowano nieraz kilka ciał, kładąc je jedno nad drugiem. Sarkofagi ustawione pod otwartem niebem lub pod murem kościoła i chodnika, obiegającego cmentarz, bywały nakryte daszkiem, opartym na słupkach (ryć. 13). Nieraz jeszcze dookoła robiono niewielkie ogrodzenie. W katakombach św. Cyryaki zachował się fresk z IV. w., przedstawiający grób na otwartem polu. — Na cmentarzach pod gołem niebem stały często kościółki cmentarne, budowy ośrodkowej albo podłużnej, o których niebawem powiemy więcej.



13. SARKOFAG Z IV. W. W ZBIORACH NA LATERANIE (L. 171) NAKRYTY NAMIOTEM.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Cmentarze, jak to już wspominaliśmy, mogły być zakładane tylko za obrębem miasta, gdyż wymagało tego prawo rzymskie. Gdy jednak Gotowie za Witigensa pustoszyli wszystko, czego nie uchroniły obronne mury miast, gdy w katakombach zapanowało zniszczenie, wtedy jeszcze więcej ucierpiały cmentarze zewnętrzne. Z tego prawdopodobnie powodu od połowy VI. w. zaczęto zakładać pierwsze cmentarze wewnątrz murów. Tak w Rzymie na Esquilinie założono wielki cmentarz, w miejscu

dawnych ogrodów Sallustiusza, obok kościółka św. Bibiany, zwany „ad ursum pileatum“. Niedługo potem każdy „titulus“ rzymski miał już swój osobny cmentarz. Za Jana III. (560—575) cmentarze rzymskie wyjęto z pod władzy parafii, a oddano pod bezpośredni zarząd dworu papieskiego.

Z poza włoskich nadziemnych cmentarzy starochrześcijańskich najsławniejszy jest może w Achmim, dawnem Panopolis w Egipcie, odnaleziony w połowie XIX. w. Cmentarz ten założony w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, najwięcej był w użyciu od IV. do VI. w., a po zagarnięciu Egiptu przez Arabów, poszedł w zapomnienie. Chrześcijanie tutejsi zatrzymali zwyczaj balsamowania zwłok, a w suchym piasku pustyni tak mumie jak szaty i tkaniny, w które były one owinięte, zachowały się doskonale.

KOŚCIÓŁKI CMENTARNE.

Na miejscu otwartem nad katakombami budowano niewielkie kościółki grobowe. Tutaj chrześcijanie w czasach spokojnych schodzili się na nabożeństwa. W końcu IV., a początku V. w. był już przy każdych katakombach osobny kapłan, który odprawiał w tych kościółkach mszę św.[1]) J. B.



14. KOŚCIÓŁEK GROBOWY ŚW. SYKSTUSA I CECYLII NAD KATAKOMBAMI ŚW. KALIKSTA.

ZDJĘCIE WŁASNE.

de Rossi zauważył we winnicy nad katakombami św. Kaliksta dwa stare domy z ciekawemi absydami. Po bliższem zbadaniu pokazało się, że są to nagrobkowe kościółki św. Sotera i św. Sykstusa, przerobione

na domy ogrodnicze[2]). Oba kościółki pochodzą z wieków prześladowań prawdopodobnie z czasów Fabiana (236—250) i oba mają po trzy obsydy dwie z boku i jedną w głębi (ryć. 14 i 15). Ciekawe te zabytki odnowiono starając się przyprowadzić do dawnego stanu. Kościółek św. Sotera[3]) był pierwotnie z czterech stron równo szeroki, potem wydłużono go nieco od strony wejścia i pokryto, jak niektórzy twierdzą, kopułą. Ocalenie swe za czasów Dyoklecyana zawdzięcza prawdopodobnie temu, że był grobowcem prywatnym. Kościółek św. Sykstusa[4]), trochę większy od poprzedniego, uległ zniszczeniu za czasów Dyoklecyana. Później odbudowano go i przedłużono od strony wejścia.

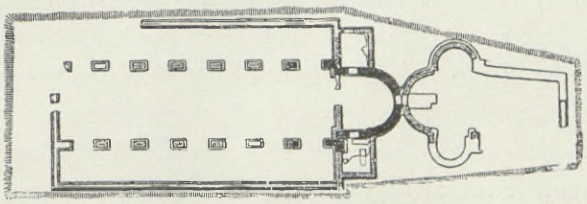


15. KOŚCIÓŁEK GROBOWY ŚW. SOTERA NAD KATAKOMBAMI ŚW. KALIKSTA.

Na via Tiburtina za Rzymem, obok kościoła św. Symforozy odkrył E. Stevenson posady podobnego zupełnie kościółka grobowego o trzech absydach (ryć. 16)[5]). Kościółek ten środkową absydą opiera się o absydę kościoła. Podobnie mówi św. Paulin z Noli o bazylice św. Feliksa i przystawionym do niej kościółku grobowym.

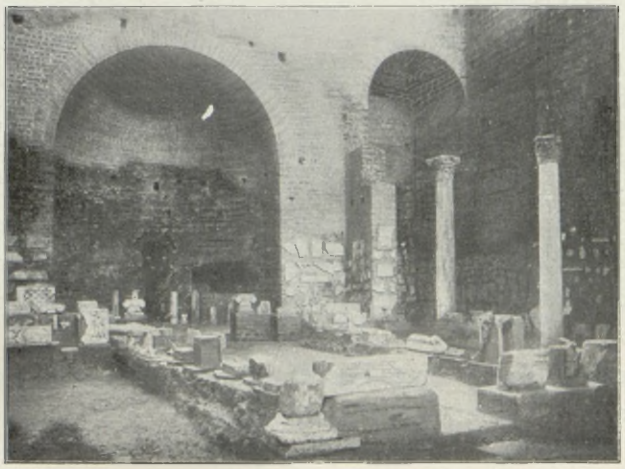
Cmentarny kościółek znaleziono w r. 1904 nad katakombami św. Feliksa i Adaucta z malowidłami późniejszemi, zdaje się z czasów Jana I. (523—526)[6]).

Nad katakombami św. Pryscylli odkrył J. B. de Rossi w r. 1890 obszerną bazylikę cmentarną św. Sylwestra[7]). Naokoło niej rozpoznano resztki wielu kapliczek cmentarnych. Horacy Marucchi czynił tu w r. 1906



16. POSADY KOŚCIOŁA ŚW. SYMFORYZY I KOSCIÓŁKA GROBOWEGO NA VIA TIBURTINA.

poszukiwania i stwierdził, że już w I. w. było tu w dworku podmiejskim Aciliusów Glabryonów miejsce modlitwy i że tu skupiało się życie pierwszych chrześcijan. W r. 1907 odbudowano tę bazylikę[8]) pod kierownictwem Marucchiego.



17. BAZYLIKA CMENTARNA ŚW. NEREUSA, ACHILLEUSA I PETRONILLI W KATAKOMBACH ŚW. DOMITYLLI.

Nad katakombami rzymskiemi jest jeszcze kilka kościółków pochodzących już z czasów pokoju. Tak nad katakombami Calepodiusa na Via Aurelia zbudował Juliusz I. (337—352) kościółek grobowy, przero-

biony potem na dom ogrodnika. Rozpoznać tu można dobrze obsydę. Nad podziemiem Generozy na drodze Portueńskiej odnaleziono w ostatnim czasie resztki z kościółka zbudowanego za pap. Damazego (366—384). Układ jest tu poprzeczny i jedna tylko absyda[9]).

W katakombach św. Domitylli odkrył J. B. de Rossi w r. 1874 bazylikę cmentarną, która w połowie zagłębiona jest w podziemiu, a w połowie sięga na powierzchnię[10]). Bazylika ta pod wezwaniem św. Nereusa, Achilleusa i Petronilli w ostatecznym układzie dokończona w końcu IV. w. uległa zniszczeniu zdaje się podczas trzęsienia ziemi w r. 897. (ryć. 17). Rozpoznajemy tu trzy nawy, podzielone słupami; w środku nawy głównej zagrodę dla chóru, i w głębi trzy absydy. W głównej widać wnęk na stolicę biskupią, a na prawo wejście do schodków, prowadzących do grobów męczenników. Jest to tak zw. wyjście „retro ad sanctos".

O kościółkach grobowych układu ośrodkowego i wielkich bazylikach, budowanych na grobach sławnych męczenników, będziemy mówili o dalszej części, gdyż rzeczy te już nie należą do budownictwa katakombowego.

MALARSTWO KATAKOMBOWE.

Gdy chrześcijanie zaczęli w Rzymie budować katakomby, malarstwo rzymskie stało u szczytu rozwoju. Malowidła zdobnicze, wykonane w klasycznym t. zw. pompejańskim stylu, są wstępem i przygotowaniem do wyrobienia się właściwego, chrześcijańskiego, katakombowego malarstwa, które zaczyna się z końcem I. w., a trwa do czasów Konstantyna. Po owym czasie malowidło rozwija się już w bazylikach, a katakombowe freski stają się podobne do bazylikowych. Pozostałości dawnych klasycznych wzorów, są jeszcze bardzo silne. Na Wschodzie malarstwo, prędzej niż na Zachodzie, przybiera obce wpływy i przechodzi w styl starobizantyński. W rzymskich katakombach rozwinęła się starochrześcijańska symbolika, która wycisnęła niezatarte piętno na całej starochrześcijańskiej sztuce. Już Etruskowie, którzy sądzili, że zmarli żyją tam, gdzie pochowano ich ciała, starali się grobowce wspaniale ozdabiać, a popielnice i wewnętrzne ściany grobowców pokrywali malowidłami, za tym zwyczajem poszli Rzymianie, a za nimi chrześcijanie. Niektórzy nieprzyznają malarstwu katakombowemu tej wartości, jaką posiada, a jednak przez dwa wieki jest ono jedynym

następcą dawnej klasycznej spuścizny, która się dochowała do naszych czasów. Wykonanie jest nieraz wprawdzie nieudolne, ale pamiętać trzeba o wielkich trudnościach: malowano przy świetle kaganków na ciasnych



18. FRESKI Z PIERWSZEJ POŁOWY IV. W. NA SKLEPIENIU KRYPTY W COEMETERIUM MAIUS.

WEDLE WILPERTA.

i nierównych przestrzeniach. Zdjęcia fotograficzne w katakombach są trudne z powodu szczupłości miejsca, a nierówne miejsca i zagłębienia, wychodzą na fotografiach jeszcze nierówniej. Pod względem wykonania malarstwo chrześcijańskie stoi nieraz niżej od pogańskiego, ale należy pamiętać, że dla Chrześcijan sztuka była nie celem, gdyż nie chodziło

jedynie o wywarcie artystycznego wrażenia, lecz środkiem do wypowiedzenia religijnych myśli i uczuć. Treść i wyraz jest głównym celem, wykonanie zaś rzeczą podrzędną, a przyznać należy, że pod względem wyrazu, siły duchownej, sztuka ta stoi bez porównania wyżej od pogańskiej. Z malarstwa klasycznego pozostaje zamiłowanie umiarowości. Tak Daniel przedstawiany bywa między dwoma lwami, Dobry Pasterz między dwoma owcami, i t. d. Wybitną cechą malarstwa chrześcijańskiego jest czystość: forma starożytna, oczyszczona przez chrześcijańskiego ducha, jak mówi Perate'[1]), dalej spokój wśród prześladowań i tęsknota za niebieską ojczyzną i chęć wyrażenia w prostych słowach głębokich prawd religijnych. Ta jednak wartość dogmatyczna nie wyklucza wcale wartości artystycznej. Malarstwo katakombowe „jest to raczej przemysł artystyczny, niż samodzielna sztuka" jak się wyraża Kuhn[2]). Malowidła katakombowe nie były malowane na to, by im cześć oddawać, lecz raczej jako modlitwa ze strony tych, którzy starali się o ich wykonanie.

Głośny archeolog chrześcijański Józef Wilpert, pracował piętnaście lat nad badaniem fresków katakombowych, oczyszczał je i czynił zdjęcia. Jako owoc swej pracy, wydał pomnikowe dzieło o katakombowem malarstwie[3]). Obecnie wszystkie inne poprzednie dzieła, mówiące o freskach katakomb rzymskich mają o tyle tylko wartość, o ile mówią o freskach dziś już nieistniejących.

Na Sycylii najlepsze są freski w katakombach św. Jana w Syrakuzach i w Marsala. Przeważają tu wzory zdobnicze nad obrazowemi, a symbolika nie jest tak pięknie rozwinięta jak w Rzymie. Najczęstsze są tu rośliny i pawie.

Co do sposóbu wykonania fresków katakombowych[4]) to na wilgotnych ścianach katakomb najlepiej jest malować sposobem fresku, gdyż ten przesiąka całą warstwę podłożoną i niełatwo ulega zniszczeniu. Wedle Pliniusza[5]) podkład dolny tworzą trzy warstwy wapna z piaskiem, a górny dwie warstwy wapna mięszanego z proszkiem tartego marmuru. Vitruvius radzi, by dla trwałości dawano trzy warstwy wapna z piaskiem, a trzy wapna z marmurem[6]). W katakombach dawano zwykle mniej warstw, gdyż krusząca się tufa nie mogła utrzymać grubej powłoki. Od wieku III. kładziono tylko dwie, a potem jedną tylko warstwę wapna z piaskiem, a jedną wapna z proszkiem marmuru. Pod malowidła dawano podkład lepszy niż tam, gdzie chodziło o pobielenie ścian. Wilpert stwierdził, że dla utrzymania grubej warstwy, zwłaszcza w dawniejszych płaskich sklepieniach, wbijano gwoździe ze szerokiemi główkami. Później starano się

czynić sklepienia bardziej wygięte, by powłokę lepiej utrzymać. Rysunek wykonywano na mokrym podkładzie ostrym rylcem, albo ciemnobronzową barwą. Starożytni często wykonywali wzory wypukłe w stukku, malowane potem barwami. W katakombach mamy też kilka podobnych przykładów, jak np. w izdebce Matki Bożej z Izajaszem u św. Pryscylli, gdzie Dobry Pasterz, owce i drzewa, malowane są na wypukłym podkładzie.

Freski można malować tylko kruszcowemi barwami, gdyż roślinne zmieniają się w połączeniu z mokrem wapnem. Rozmaitość barw jest w katakombach niewielka, bo malowano i oglądano malowidła jedynie przy świetle oliwnych kaganków, bo nawet pod otworami świetlnemi światło dzienne, padając z góry, bardzo słabo oświeca obrazy, na ścianach umieszczone. Dawano natomiast barwy silne, światła i cienie ostre; cienie malowane zazwyczaj barwą czarną, a światła białą.

M a l a r z e pogańscy pochodzili z nizkiego stanu, byli to przeważnie wyzwoleńcy albo niewolnicy; chrześcijańscy mieli lepsze stanowisko społeczne, należeli do stowarzyszenia fossorów. Cesarze chrześcijańscy, którzy dbali o rozwój sztuk, starali się o podniesienie stanu twórców. Cesarz Konstantyn w r. 334 i 337 wydaje prawa, sprzyjające budowniczym, malarzom i rzeźbiarzom. Walentynian, Walens i Gracyan w r. 375 czynią tosamo. Libanius opowiada, że w Antyochii opróżniały się szkoły mowców i filozofów, a młodzież spieszyła po naukę do pracowni artystów[7]). Malowidła katakombowe w danym czasie w tych samych katakombach są podobnie wykonane, gdy w innych znów inaczej, skąd wniosek, że stowarzyszenia stale w jednych katakombach pracowały. W jednem znów nieraz miejscu, jak to np. można poznać z wykonania malowideł w Greckiej kaplicy, malowało naraz kilku towarzyszy danego bractwa. Malowidła najstarsze, podobne do pompejańskich, wykonali artyści pogańscy, późniejsze nieraz dosyć nieudolne rzeczy, należy przypisać temu, że chrześcijanie nie chcieli posługiwać się już poganami, lecz powierzali pracę swoim, nieraz mało uzdolnionym pracownikom. Malarze tak pogańscy jak i chrześcijańscy nie podpisywali się nigdy na swych dziełach, stąd nie znamy ich nazwisk. Na grobowych napisach mamy trzy razy wymieniony zawód malarza: raz na płycie w zbiorach watykańskich widzimy imię Felixa z r. 382, drugi Priscusa z IV. w. z katakomb św. Cyryaki, trzeci znaleziony u św. Kaliksta przechowany na Lateranie ma obok napisu „Felici filio...“ wyobrażony rylec, kotwicę i dwa pendzle[8]).

Co do t r e ś c i w I. i II. w. rozkładano malowidła wedle zasad grecko-rzymskiej sztuki t. j. właściwe przedstawienia obrazowe umieszczano na

ścianach, a na sklepieniu rzucano tylko kwiaty, zwoje liści i lekkie skrzydlate postaci. Później jednak, gdy w ścianach katakomb zaczęto wybierać groby, z braku miejsca umieszczano główne przedstawienia na sklepieniach, wskutek czego wyglądają one trochę ciężko (ryć. 18).

W początkach, gdy katakomby rzymskie były jeszcze osobistą własnością możnych rodów, malowidła niewiele różnią się od ówczesnych rzymskich, gdyż niemożliwe było, by odrazu powstała osobna, odrębna, wydoskonalona sztuka. Sposób wykonania pozostaje tensam, a we wyborze treści chrześcijanie posługują się klasycznemi obrazami, unikając tylko tego, coby mogło razić ich uczucie religijne, a więc przedstawień mitologicznych, niezgodnych z wiarą, a biorą przedstawienia szlachetniejsze, zwłaszcza takie, któremby można nadać symboliczne chrześcijańskie znaczenie. Wzory czysto zdobnicze pozostają dalej niezmienione. W Rzymie, w przedsionku Flaviusów, w katakombach św. Domitylli[9]), widzimy na sklepieniu krajobrazy, geniusze, winną latorośl, białe kwiaty na czerwonem tle, zupełnie jak w Pompei; na bocznych ścianach okazują się już pierwsze przedstawienia czysto chrześcijańskie: uczta, Noe w korabiu i Daniel we lwiej jamie. W późniejszej nieco izdebce, w temże podziemiu wymalowany jest krajobraz, unoszące się w powietrzu niewieście postaci, gołębie, owieczka obok laski pasterskiej i skopca z mlekiem, potwór morski i trzy razy Dobry Pasterz. We wielkiem podziemiu Aciliusów było dawniej wiele malowideł z I. w., lecz zniszczono je w czasie przeróbek za Konstantyna, tak że pozostało zaledwie kilka ułamków ze zdobniczych malowideł, delfin i dwa pawie zwrócone ku kielichowi. W katakombach św. Januarego w Neapolu, na jednem ze sklepień wymalowana bogini zwycięstwa, naokoło geniuszki, zwierzęta, kwiaty i t. d. Widzimy więc, że w tym wieku chrześcijańskie przedstawienia są jeszcze nieliczne, a główną treść stanowią wzory zdobnicze.

W II. w. mamy już bardzo wiele przedstawień chrześcijańskich symbolicznych. Tak np. w początku II. w. u św. Pryscylli, w przedsionku kaplicy Greckiej, przedstawiony jest Dobry Pasterz wśród ozdób ze wstęg i arabesek, w samej zaś Greckiej kaplicy jest Mojżesz, uderzający laską w skałę, uzdrowienie powietrzem ruszonego, trzej młodzieńcy w piecu ognistym, pokłon trzech mędrców, trzy obrazy z życia Zuzanny, Noe w korabiu, Daniel między lwami, ofiara Abrahama, Łamanie chleba, wskrzeszenie Łazarza, dwa oranse i dwaj święci, na sklepieniu zaś chrzest i cztery pory roku, przedstawione jako głowy, ozdobione kwiatami stosownemi do danego czasu. Podobne malowidła jak w Greckiej kaplicy, zachowały się w katakombach rzymskich jeszcze w piętnastu izdebkach.

W III. wieku obrazy dawne uzupełniają się nowemi dodatkami, a nadto pojawia się cały szereg nowych obrazów z Pisma św. W III., a zwłaszcza w IV. wieku, ukazują się obrazy z codziennego życia, przedstawiające zawody, jakie zmarli za życia wykonywali, jak sprzedawanie kwiatów, woźnicę itd. W tym też czasie spotykamy uosobienia, jak słońce, morze, rzekę Tygrys, miłość i pokój w ludzkiej postaci i t. d.

W III. w. malarstwo jest główną ozdobą katakomb, a budownictwo stoi na usługi malarstwa. W końcu jednak IV. w. ozdoby budowlane jak słupy ozdobne z rzeźbionemi głowicami, wnęki i podzielane umiarowo sklepienia tworzą już samodzielne upiększenia.

Treść malowideł katakombowych dzieli Ghignoni[10]) na wzory zdobnicze wspólne ze sztuką pogańską, obrazy z Pisma św., obrazy pamiątkowe, przedstawiające zmarłych, i w końcu symbole. Pamiętać jednak należy, że i obrazy z Pisma św. są pojęte symbolicznie, t. j. opuszczone jest wszystko to, co nie jest konieczne, uwzględnione zaś i podkreślone to, co należało do istoty. Chrystus i osoby z Pisma św. były też przedstawiane symbolicznie, pod rozmaitemi postaciami: Chrystus jako Dobry Pasterz, jako owieczka; podobnie w postaci owieczek przedstawieni bywali wierni.

Wzięte ze sztuki świeckiej wzory naśladujące budowle i części budowli są na freskach katakombowych dosyć rzadkie. W izdebce Ampliata u św. Domitylli widzimy wymalowane sklepienie oparte na rzędzie słupów[11]). Na wielu malowidłach mamy niektóre szczegóły budowlane, jak słupy z głowcami, naśladownictwo marmurów, płotków trzcinowych i t. d. Na płaskorzeźbie, jak na sarkofagach i rzeźbie w kości słoniowej słupki, na których opierają się łuki, dzielą powierzchnię na mniejsze pola. O widoku Rzymu na wspaniałej mozaice u św. Pudencyany, i symbolicznych miastach Jerozolimie i Betlehemie na dawnych mozaikach, będziemy jeszcze mówić w dalszej części.

Krajobrazy, ulubione przez Starożytnych, spotykamy na freskach katakombowych tylko kilka razy u św. Domitylli, na fresku z końca I. w.[12]). Częsty u pogan czysto zdobniczy motyw, przedstawiający ołtarz ofiarny na tle drzew i krajobrazu, rozpoznaje wprawne oko Wilperta w podziemiu Flaviusów[13]). Częściej widzimy krajobrazy służące za tło do obrazu Dobrego Pasterza i t. d.

Najczęściej widzimy na freskach katakombowych obrazy z Pisma św. Zdarzenia czysto historyczne z życia świętych i obrazy z życia codziennego występują rzadko i to tylko w czasach późniejszych.

Chrześcijaństwo wzięło w spadku po grecko-rzymskiej sztuce całe

bogactwo ozdób i wzorów zdobniczych. Na malowidłach katakombowych i starochrześcijańskiej rzeźbie widzimy wzorzyste pasy i wstęgi, łuki i koła, dzielące ściany, a zwłaszcza sklepienia izdebek katakombowych na mniejsze pola. Dalej widzimy wzory zdobnicze, podobne do mozaik i tkanin, a czasem ozdoby naśladujące komóreczki sklepień rzymskich domów[14]). Częsty w malarstwie i mozaice jest wzór wzięty z marmurowych przeźroczy w łuski. Bardzo częste są wzory ze splotów i zwojów, spotykane na rzymskich mozaikach, które potem zwłaszcza w sztuce początków średniowieczą wielkie znajdują zastosowanie, a do rozkwitu dochodzą w sztuce romańskiej. Widzimy tu dalej naśladownictwa sznurów pereł, „wole oczy", meandry itd.

W katakombach rzymskich co roku prawie odkrywają nowe freski w dawno znanych miejscach pod osadem na ścianach, albo w nowo odkrytych częściach.

SYMBOLIKA STAROCHRZEŚCIJAŃSKA.

We współczesnej sztuce widzimy nieraz we wykonaniu obrazów i w zastosowaniu ozdób brak głębszej myśli, głębszego znaczenia. Usiłowania podjęte w ostatnich czasach w kościelnej sztuce, by wrócić do dawnego symbolizmu, są bardzo trudne, gdyż niema dziś tej znajomości Pisma św., którą mieli pierwsi chrześcijanie, brak dziś tego głębokiego ducha i uczucia religijnego, bez którego niemoże rozwijać się prawdziwa kościelna sztuka. Zupełnie inaczej było u dawnych chrześcijan, gdzie nawet najmniejsza ozdoba miała swój cel, swoje głębsze znaczenie, bo też i życie było pełne treści, pełne wyższych, pięknych celów.

Na wytworzenie się starochrześcijańskiej symboliki złożyło się kilka pierwiastków. Pierwszy to dawny zwyczaj, panujący zwłaszcza u ludów wschodnich, mówienia przez podobieństwa tam, gdzie chciano dać w prostych, zrozumiałych słowach głęboką naukę, jak to uczynił Natan upominający Dawida (II. Król 12). W Piśmie św. Starego Zakonu wiele jest tego rodzaju podobieństw i przypowieści. Św. Hieronim mówi: „Zwyczajem jest Syryjczyków, a zwłaszcza Palestyńczyków, do wszystkich mów swoich łączyć przypowieści, aby to czego przez zwykłe słowo zrozumieć słuchacze niemogą, pojęli przez podobieństwo i przykłady"[1]). Chrystus idzie za

tym zwyczajem i w mowach swych często używa pięknych porównań i przypowieści, jak o sieci, ziarnie gorczycznem, siewcy i nasieniu i t. d., o czem będziemy niebawem mówili, przechodząc symbole wzięte z Pisma św. — Zwyczaj ten, choć nie w takim stopniu, był jednak rozwinięty także u starożytnych mowców, jak wspomina Arystoteles, Seneka, Quintilian[2]) i t. d. Niektóre też rzeczy, mające znaczenie symboliczne, jak gałązka oliwna, wawrzyn, uosobienia czterech pór roku i t. d., jak niebawem powiemy, przyjęli chrześcijanie od starożytnych.

Chrystus przestrzega apostołów: „Nie dajcie psom świętego, ani miećcie pereł waszych przed wieprze, by ich snać nie podeptali nogami swemi, i obróciwszy się, by was nie roztargali“ (Mat. 7, 6), czyli czyni ich uważnymi, by tajemnice Najświętsze tłomaczyli tylko tym, o których dobrej woli się przekonają. Stąd wyrobiła się „nauka tajemnicy“ (disciplina arcani), na mocy której najważniejsze tajemnice wiary św. objaśniano tylko zaufanym. Dlatego też na rzeźbach i freskach, zwłaszcza w czasach prześladowań, trzymano się tegosamego prawa. Po zwycięstwie Konstantyna, choć Kościół zyskał wolność, pozostało wielu jeszcze pogan, więc i dalej przestrzegano, choć z mniejszą już ostrożnością, tego sposobu, a nawet kiedy za Teodozyusza pogaństwo ostatecznie upadło, to przecież mocą dawnego zwyczaju trzymano się ustalonego symbolizmu, ale że już obawy przed poganami nie było, więc symbolika rozwija się swobodnie, już nie jako tajemnica, ale wyrażenie głębokich religijnych myśli.

Poszanowanie dla Świętych Tajemnic skłaniało też chrześcijan do symbolizmu: więcej odpowiedniem zdawało się im przedstawiać Chrystusa na krzyżu pod osłoną tajemnicy, niż wyraźnie, w ciele ludzkiem.

Osobne znamiona symboliki ma starochrześcijańska sztuka nagrobkowa, występująca na sarkofagach i freskach katakombowych. Widzimy tu przedstawienia, jak Noe, Trzej młodzieńcy babilońscy, Łazarz i t. d., których nie spotykamy na mozaikach w bazylikach i na innych rzeźbach, jak drzwiach u św. Sabiny, stolicy Maxymiana w Ravennie, słupach u św. Marka we Wenecyi i t. d. Jest to zasługą le Blant'a, że wykazał, iż treść do przedstawień katakombowych wzięto z modlitw odmawianych nad konającymi[3]). Modlitwy te, sięgające pierwszych czasów Chrześcijaństwa, dotąd używane, nazwane są: „Ordo commendationis animae“. Mówią one: „...Wybaw Panie duszę sługi twego z każdego niebezpieczeństwa piekielnego... jakoś wybawił Joba z choroby jego... Izaaka od zabicia z ręki ojca jego Abrahama... Daniela z paszczęki lwów... trzech młodzieńców z pieca srodze rozpalonego i z ręki króla złośliwego... Zuzannę od potwarzy zło-

śliwej... Piotra i Pawła z więzienia i t. d.[4]). W ogóle w sztuce nagrobkowej przedstawiono to, co wyrażało wiarę w zmartwychwstanie.

Protestanci sprzeciwiają się wszelkiemi siłami uznaniu symbolów starochrześcijańskich, gdyż jest to zanadto jasne świadectwo o dawnej naszej niezmienionej wierze; niektórzy znów katolicy niedoceniają znaczenia symboliki. R. Rochette (r. 1837) utrzymywał, że wszystkie wzory malarstwa katakombowego wzięte są od pogan, lecz później, gdy nauka archeologii chrześcijańskiej poczyniła znaczne postępy, zmienił swe zdanie[5]). Hasenclewer znów wrócił do poprzedniego zdania twierdząc, że malowidła katakombowe są tylko dla ozdoby i niemają żadnej głębszej myśli, ani symboliki, ale symbolika powstała jedynie przez tłomaczenie po chrześcijańsku klasycznych motywów. Wilpert dwa razy zbija jego zarzuty[6]). Le Blant sądził, że władza kościelna wcale nie kierowała doborem treści w sztuce starochrześcijańskiej, ale że wiele powstało z wolnego wyboru, trochę pozostało ze rzymskiej sztuki, a reszta z obrzędów pogrzebowych chrześcijańskich[7]). Schulze utrzymywał, że wszystkie przedstawienia powstały z obrzędów pogrzebowych, ale te symbole nie odnoszą się do życia zagrobowego, lecz jedynie do życia ziemskiego do chwili śmierci[8]). Podobnie przeczył Roller, by malarstwo katakombowe dawało jakiekolwiek świadectwo o wierze chrześcijańskiej[9]).

Przyznajemy, że nie w każdej rzeczy można dopatrzeć się symbolu, ale nie można przeczyć ich tam, gdzie rzeczywiście są wyraźne. Często też bywało, że artyści przedstawiali rzeczy jakieś dla zwykłej ozdoby, jak np. gołębie, winną latorośl, a wierni dopatrywali się w tem symbolu. Nie można znów sądzić, że w katakombach są wyrażone najważniejsze prawdy wiary, bo wiemy, że są te głównie, które odnoszą się do nadziei w zmartwychwstanie.

Mówiąc o symbolach przyjdziemy nietylko malarstwo, ale rzeźbę, mozaiki, tkaniny i szkła złocone, ale najwięcej pomocne nam tu będą freski katakombowe, zwłaszcza rzymskie, gdyż tu w katakombach, w sercu chrześcijaństwa, najwięcej rozwinęła się symbolika. W innych katakombach, jak na Sycylii, Malcie i t. d. symbolika nie jest tak rozwinięta i jeszcze w IV. w. jest wiele malowideł czysto zdobniczych. Żeby symbole zrozumieć, trzeba odnieść się do Pisma św. i przypowieści w niem zawartych, tłomaczenia Ojców kościoła i do modlitw obrzędowych Kościoła.

Przypatrzymy się najpierw symbolom martwych przedmiotów, zwierząt i roślin, dalej symbolicznem osobom i symbolicznem przedstawieniom Boga, dalej przedstawieniom Chrystusa i świętych.

SYMBOLIKA PRZEDMIOTÓW MARTWYCH I WZIĘTYCH Z PRZYRODY.

PRZEDMIOTY MARTWE.

Egipcyanie, Grecy, Etruskowie i Rzymianie kochali się w pięknie rzeźbionych i malowanych naczyniach, które były też ulubionym wzorem na freskach pompejańskich, gdzie rozmaitego rodzaju kielichy, wazy, urny, rogi obfitości, pełne kwiatów i owoców, tworzą wspaniałe ozdoby. Za dawnym przykładem, przedstawiali Chrześcijanie takie naczynia dla zwykłej ozdoby, albo też nadawali im głębsze symboliczne znaczenie.

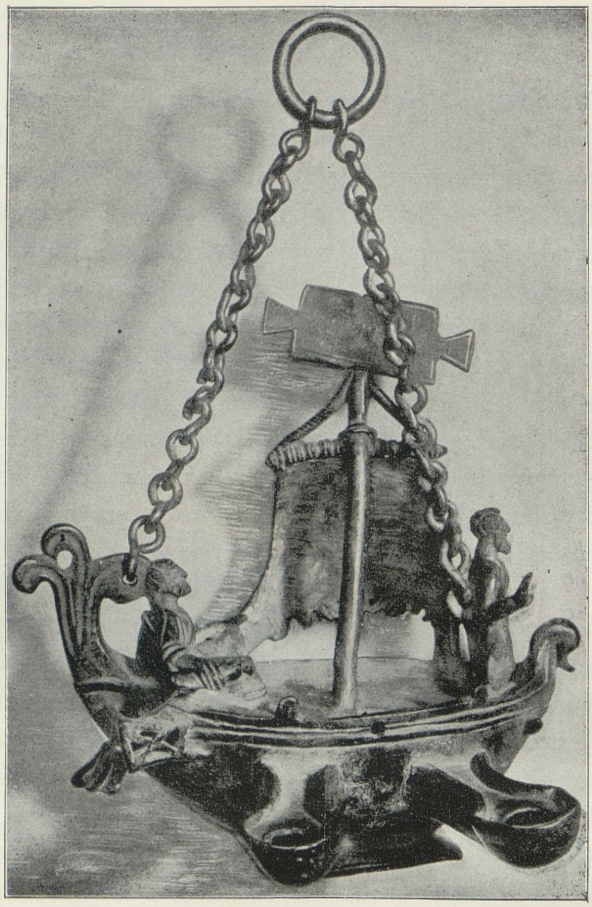
U św. Kaliksta na fresku z drugiej połowy III. w., naczynie ze zbożem wyobraża zapłatę za dobre uczynki[1]), stosownie do słów Chrystusa: „Dawajcie a będzie wam dano, miarę dobrą i natłoczoną i utrzęsioną i opływającą dadzą na łono wasze“ (Łuk. 6, 38). Szerokie, podobne do wielkiej misy, czy muszli naczynia „canthari“ widzimy na obrazie u św. Pretextata z drugiej połowy II. w. wyobrażającym cztery pory roku[2]). Wązkie a wysokie naczynie widzimy w tychże katakombach na fresku z pocz. III. w. i z tegoż czasu u św. Domitylli[3]). Na fresku w Coemeterium Maius widzimy naczynia napełnione owocami (ryć. 18).

Świeczniki i kaganki, pięknie zdobione należały do ulubionych przez Rzymian sprzętów. U chrześcijan oznaczały one światło wiary i prawdy, albo samego Zbawiciela, który przyniósł na świat prawdę. Wysokie a wązkie świeczniki widzimy na fresku z drugiej połowy III. w. u św. Piotra i Marcellina[4]). Podobnie wykonane są w mozaice „opus sectile“ w absydzie kościoła w Parenzo. Św. Jan w Objawieniu widział anioła, wyobrażającego Chrystusa Pana, stojącego wśród siedmiu świeczników, oznaczających siedm kościołów Azyi, trzymającego w prawej ręce siedm gwiazd, będących wyobrażeniem siedmiu aniołów, czyli kapłanów tych kościołów (Objaw. 1, 12...). Widzenie to św. Jana bywało bardzo często przedstawiane na łukach tryumfalnych starochrześcijańskich bazylik.

Łódź albo okręt jest symbolem człowieka dążącego do przystani zbawienia; łódź Piotrowa, z której Chrystus nauczał, oznacza Kościół św. (Łuk. 5, 2). Konstytucye Apostolskie (II. 57) przyrównują Kościół św. do łodzi, a biskupa do sternika. Podobnie mówią Tertullian i Cypryan[5]).

W katakombach rzymskich, u św. Kaliksta, w kaplicach Sakramentów wyobrażony jest okręt na wzburzonem morzu[6]). Fale przelewają się już

przez przód okrętu; na pokładzie stoi samotny człowiek, który ręce podnosi do modlitwy; z obłoków wychyla się postać młodzieńca, który kładzie rękę na głowie żeglarza. Przed okrętem widzimy człowieka, walczą-



19. KAGANEK Z BRONZU WE FLORENCKIEM MUZEUM NARODOWEM.

RYS. AUTOR.

cego z falami. Symbol ten łatwy do zrozumienia: łódź to Kościół św., żeglarz to wierny, który wśród niebezpieczeństw zwraca modlitwę ku Bogu; Bóg wysłuchuje modlitwy i przychodzi z pomocą. Tymczasem człowiek nie należący do Kościoła napróżno walczy o ocalenie.

W Rzymie na Monte Celio znaleziono starochrześcijański kaganek z bronzu (ryć. 19), który dostał się do zbioru we florenckich Uffi-

ziach, a w ostatnim czasie do zbiorów starożytności, we florenckiem narodowem muzeum. Kaganek ten przedstawia okręt, u steru którego siedzi Chrystus ze zwojem pisma w ręku; z przodu stoi człowiek, który dąży do wiecznej przystani. Na szczycie masztu jest tabliczka uszata z napisem: DOMINUS-LEGEM-DAT-VALERIO-SEVERO-EVTROPI-VIVAS. Słowa te objaśniają, że prawo Chrystusa jest sterem w życiu owego Severa Eutropiusa.

S ł u p, wedle słów św. Pawła (I. Tim 3, 15), jest symbolem Kościoła św.: „Kościół Boga żywego, filar i utwierdzenie prawdy". Garrucci przytacza płaskorzeźbę, na której wyobrażony jest baranek ze znakiem Konstantyna, stojący na słupie[7]).

ROŚLINY.

Na freskach i rzeźbach, w ręku Chrystusa widzimy nieraz z w ó j p i s m a, który oznacza naukę chrześcijańską. Często Chrystus podaje zwój świętym, a zwłaszcza apostołom. Zwój ten, trzymany przez apostołów i innych duchownych, oznacza naukę przez nich głoszoną, w rękach wiernych zaś, naukę prawdziwą, przez którą osiągnęli zbawienie. Na początku wieku IV. już zaczęto łączyć ze sobą karty pergaminu, przez co powstała księga „codex"[8]).

Często spotykamy w starożytnej sztuce drzewa, kwiaty, gałązki, zwoje i sploty kwiatów, wieńce i t. d. W sztuce chrześcijańskiej rośliny tworzą albo zwyczajne ozdoby, lub też mają głąbsze symboliczne znaczenie.

D r z e w a i k w i a t y oznaczają r a j, niebieski ogród. Czasem, jak to poznać z towarzyszących symbolów i napisów, bywa on wyobrażony przez odosobnione drzewo, zwykle palmowe.

P a l m a, albo gałązka palmowa oznaczała już w starożytności, podobnie jak wieniec, albo gałązka w a w r z y n u, nagrodę za zwycięstwo. Wedle słów psalmu (92, 13): „sprawiedliwy jako palma rozkwitnie: jako drzewo cedrowe na Libanie rozmnoży się", oznacza drzewo człowieka sprawiedliwego; wedle zaś słów Izajasza: „I wynijdzie różdżka z korzenia Jessego, a kwiat z korzenia jego" (11, 1) oznacza samego Zbawiciela. Wawrzyn i wieniec jako znaki używane przez pogan nie podobają się Tertullianowi, choć o wieńcu nagrody w przyszłym życiu pisze już św. Piotr. (I. Piotr. 5, 4) i św. Paweł (I. Kor. 9, 24; 2 Tim. 4, 7) na złotych szkłach, i późniejszych freskach często widzimy Zbawiciela podającego w i e n i e c nagrody. Prudencyusz w utworze swym „O wieńcu", mówi o wieńcu nagrody za dziewictwo i za męczeństwo"[9]). Tak też na złotem szkle widzimy św. Agnieszkę

w postaci orantki między dwoma gołąbkami podającemi jej wieńce[10]). W latach nieco późniejszych, widzimy na freskach zamiast wieńców właściwe korony, mające to samo znaczenie. Już w dawnych czasach używali władcy wschodni kosztownych złotych, zdobionych drogiemi kamieniami przepasek na głowę, zwanych przez Rzymian taksamo „coronae", choć pochodzenie ich było zupełnie inne. Dawid wspomina o sobie: „włożyłeś na głowę jego koronę z kamienia drogiego (Ps. 20, 4). Św. Jan mówi znów w Objawieniu (14, 14), że widział „na obłoku siedzącego, podobnego synowi człowieczemu, mającego na głowie swej koronę złotą".

Wieniec uwity kolejno z róż, kłosów, wina i wawrzynu, albo też rośliny te obok siebie umieszczone oznaczają cztery pory roku[11]).

Gałązkę oliwną, symbol pokoju, przyjęli chrześcijanie od pogan. Symbol ten bardzo jest częsty na dawnych płytach grobowych. Prócz samej gałązki oliwnej występuje jako znak pokoju także gołębica niosąca gałązkę oliwną. Pismo św. opowiada o niej tylko raz, gdy zwiastowała Noemu zakończenie potopu (Rodz. 8, 11), ale w sztuce chrześcijańskiej już w II. w. staje się ogólnym symbolem, spotykanym i przy innych zdarzeniach. U św. Kaliksta na fresku z pierwszej połowy II. w. widzimy gołębicę, jako znak pokoju nad prorokiem Jonaszem; u św. Pryscylli z drugiej połowy III. w. ukazuje się gołębica z gałązką nad trzema młodzieńcami w piecu ognistym; u św. Domitylli z połowy IV. w. nad dwoma grobami przedstawiona ofiara Abrahama, a na obu tych freskach gołębica z gałązką[12]). Znajduje się ona też na płycie Eutropiusa z katakomb św. Piotra i Marcellina, przechowanej w muzeum w Urbino.

Winobranie oznaczało u starożytnych koniec życia — śmierć. U chrześcijan natomiast wedle słów Chrystusowych: „Jam jest winna macica, wyście latorośle; kto mieszka we mnie, a ja w nim, ten siła owocu przynosi, bo bezemnie nic czynić nie możecie", (Jan 15, 5) oznacza Chrystusa i złączonych z nim wiernych.

Winne grona, które podpatrywacze żydowscy przynieśli na drągu ze Ziemi obiecanej, (Liczb. 13, 24) wyobrażają wedle św. Augustyna Chrystusa na krzyżu: „On jest gronem tem, które zawisło na drzewie"[13]). Symbol ten widzimy na dwóch kagankach glinianych z Tabessa w Afryce, z których jeden pochowany na niemieckiem Campo Sto. w Rzymie, a drugi w Seminaryum Rzymskiem.

Cyprys, który wedle Pliniusza oznacza smutek żałobny[14]), występuje dosyć rzadko na grobach starochrześcijańskich[15]).

Jabłko granatu poświęcone u pogan Persefonie, u chrześcijan jest znakiem śmierci, gdyż skoro dojrzeje samo pęka i rozsypuje się.

PTAKI.

Na malowidłach pompejańskich roje barwnego ptactwa ożywiają drzewa i kwiaty. U chrześcijan widzimy ptaki tak dla zwykłej ozdoby, jak i dla głębszej symbolicznej myśli. W katakombach św. Pretextata na malowidle z drugiej połowy II. w., przedstawiającem cztery pory roku, widzimy unoszące się wśród zboża, kwiatów i zieleni roje ptactwa[16]), podobnie na fresku jednego ze sklepień w Coemetorium Maius (ryć. 18).

Symbolicznym ptakiem już u starożytnych był feniks, o którym mówi św. Klemens w listach do Koryntyan, że ptak ten żył w Arabii pięćset lat, a gdy widział, że śmierć się już zbliża, przygotował sobie grób wypełniony wonnościami. Po śmierci z ciała jego powstał robak, który okrył się piórami i odrodził się w nowego ptaka. O feniksie mówi też Tacyt[17]). Feniks jako symbol odrodzenia bywał przedstawiony na mozaikach w absydach bazylik, zwykle na drzewie palmowem, z boku obrazu.

Podobnie jak feniks jest orzeł symbolem zmartwychwstania, wedle słów psalmu: „Odnowi się jako orłowa młodość twoja“ (Ps. 102, 5). W starochrześcijańskiej sztuce jest orzeł prawdopodobnie tylko na fresku u św. Lucyny[18]).

Paw, ptak bardzo ozdobny, jest symbolem nieśmiertelności, gdyż mięso pawia uważano za niepsujące się. Pawia widzimy najczęściej na zabytkach z III. w. U św. Pryscylli na fresku z końca III. w. i u św. Domitylli z pocz. IV. w. wyobrażone dwa pawie po dwóch stronach grobowej tablicy[19]). W Syrakuzach w katakombach św. Jana widzimy pawie na freskach z IV. w. W kaplicy XL. Męczenników, na Forum Romanum, widzimy pawia pod ozdobnemi krzyżami. Niezmiernie często występuje paw na płaskorzeźbach stylu początków średniowiecza. Równie częsty jest w dawnej sztuce bizantyńskiej.

Papuga oznacza próżną chwałę i chełpliwość. Widzimy ją u św. Domitylli na fresku z pocz. III. w.[20]).

Gołąb jest u Chrześcijan oznaką niewinności, albo wyobraża duszę uwolnioną z więzów ciała, albo jest postacią, pod którą objawił się Duch św. O gołębicy z gałązką oliwną, będącej oznaką pokoju mówiliśmy już wyżej. Na freskach katakombowych widzimy gołębie u św. Domitylli z końca I. w. U św. Pretextata siedzą one po obu stronach ozdobnych naczyń z kwiatami i t. d.[21]).

Na płycie nagrobkowej, przytoczonej przez de Rossi'ego[22]) widzimy dwa gołąbki z gałązkami oliwnemi, zwrócone ku znakowi Konstantyna z podpisem: „BENERA SABBATIA", wyżej zaś: „PALUMBUS SINE FEL". Napis ten, w późnej łacinie oznacza że dwie zmarłe kobiety Wenera i Sabbatia, nazwane z powodu swej niewinności gołąbkami bez żółci, (palumbus = columba) patrzą na znak Konstantyna, czyli na Chrystusa, przez którego osiągnęły zbawienie.

Na nagrobkach widzimy często gołąbki, siedzące nad skopcem i biorące w dzióbek mleko, albo winne grono. Jest to symbol duszy, która zasilana Chlebem Niebieskim, osiągnęła wieczne zbawienie, wedle słów Chrystusa do Samarytanki: „woda, którą mu ja dam (t. j. łaska Boża) stanie się w nim źródłem wody, wytryskującej ku żywotowi wiecznemu" (Jan 4, 14). Podobnie widzimy jelenie i owieczki pijące ze zdrojów Zbawicielowych.



20. KAGANEK Z BRONZU W ZBIORACH WATYKAŃSKICH.

RYS. AUTOR.

U św. Lucyny na fresku z pierwszej połowy II. w., obok dwóch owiec, zwróconych do skopca z mlekiem, widzimy dwa gołębie, patrzące na drzewo. Owce są przedstawieniem wiernych zasilanych Eucharystyą, a gołębie, to dusze uwolnione z więzów ciała, które patrzą na drzewo, wyobrażające krzyż godło zbawienia[23]). Przytaczamy obok (ryć. 20) starochrześcijański kaganek kształtu gołębicy, przechowany w muzeum chrześcijańskiem zbiorów watykańskich.

ZWIERZĘTA.

Kogut był oznaką czujności już u starożytnych. W tem też znaczeniu widzimy go na nagrobkach starochrześcijańskich, gdzie jest też symbolem zmartwychwstania, gdyż zwiastuje budzący się dzień. Inne znaczenie ma na obrazach, przedstawiających zaparcie się św. Piotra.

Koń jest znakiem przebytej drogi i walki wedle słów św. Pawła, który życie człowieka przyrównuje do wyścigów, a osiągnięcie zbawienia do zdobytej nagrody: „Niewiecie iż ci, którzy w zawód biegają, acz wszyscy bieżą, ale jeden zakład bierze?"; (I. Kor. 10, 24) to znów do

walki: „Potykaniem dobrem potykałem się, zawodum dokonał, wiarę zachował, naostatek odłożon mi jest wieniec sprawiedliwości... (II. Tym. 4, 7)...

Konia widzimy na płycie nagrobkowej na Lateranie[24]). Na grobowcu św. Waletyna biskupa z Terni są wyrzeźbione dwa konie. W Tarros w Sardynii znaleziono nagrobek z okrągłą płytą, na której wyryty koń ze znakiem Konstantyna[25]), podobnie na nagrobku Vetiusa Simpliciusa i t. d. Częste zwłaszcza są konie na kagankach glinianych, wykopanych w okolicach Kartaginy[26]).

Na freskach katakombowych u św. Piotra i Marcellina klacz bawiąca się ze źrebięciem i koń leżący, na fresku u św. Pretextata są zapewne tylko motywami zdobniczemi[27]), symbolicznemi zaś znakami przebytych trudów są dwa konie, z tłomokami na grzbietach z pocz. III. w. u św. Piotra i Marcellina[28]).

Konie i potwory morskie oznaczają podróż pełną niebezpieczeństw do przystani zbawienia, jak na fresku z końca I. w. u św. Domitylli i z drugiej połowy II. w. św. Kaliksta[29]).

Wół, symbol dosyć rzadki, jest wyobrażeniem niestrudzonej pracy.

Lew ma znaczenie rozmaite. Wedle proroka Izajasza wyobraża czujność: „I zawołał lew: na strażnicy pańskiej ja jestem, stojąc ustawicznie we dnie i na straży mojej jam jest, stojąc po wszystkiej nocy". (Izaj. 21, 8). W tem to znaczeniu widzimy lwy na złotych szkłach żydowskich przechowanych w zbiorach watykańskich, stojące na straży w świątyni jerozolimskiej[30]). We wiekach średnich w temsamem znaczeniu stawiano kamienne lwy przed drzwiami kościołów. Lew jest dalej wyobrażeniem niebezpieczeństw życia (Psalmy: 56, 4, 5; 90, 13), a zwłaszcza niebezpieczeństw ze strony złego ducha (I. Piotr. 5, 8), a w końcu jest symbolem siły, zwłaszcza duchowej siły Zbawiciela: „Zwyciężył lew z pokolenia Judy". Symbole te widzieli chrześcijanie na tkaninach wschodnich, zwłaszcza perskich i stąd chętnie je nabywali. W Średniowieczu częstym wzorem na tkaninach są lwy w koronach na głowie, oznaczające Zbawiciela.

Zając jest wyobrażeniem szybko biegnącego życia jak np. na płycie nagrobkowej u św. Pretextata, gdzie biegnie naprzeciw gołębicy z gałązką, albo też wyraża czujność, jak na starochrześcijańskich kagankach[31]).

Wspominaliśmy, że ryby mogą oznaczać chrześcijan, rybacy apostołów, a sieć Kościół św. W Madaba w Syryi odkryto w r. 1902 w Bazylice Apostołów mozajkę przedstawiającą morze z rybami[32]).

Jednem z najczęstszych symbolicznych zwierząt jest baranek. Chrystus nazywa siebie pasterzem, a wiernych owieczkami: „Jam jest

dobry pasterz. Dobry pasterz duszę swą (życie) daje za owce swoje“ (Jan. 10, 1). Oddając zaś św. Piotrowi urząd głowy kościoła mówi Zbawiciel: „Paś owce moje... paś baranki moje“. Jan (21, 15...). Owieczka może też oznaczać samego Chrystusa, o czem dokładniej powiemy w dalszej części.

SYMBOLIKA OSÓB.

Przechodzimy teraz do symbolicznych postaci ludzkich, wziętych ze sztuki starożytnej, dalej do wyobrażeń Boga, osób z Pisma św. Chrystusa i Świętych [1]).

Sposób przedstawiania pór roku w postaci ludzkiej wzięli chrześcijanie od pogan. W greckiej kaplicy w katakombach św. Prescylli cztery pory roku wyobrażone były przez cztery głowy. Trzy z nich uległy zniszczeniu, pozostała tylko jedna ubrana w kłosy i kwiaty, wyobrażająca lato [2]). W katakombach „Ad duos lauros“ w krypcie Orfeusza są cztery pory roku w postaci kobiet naokoło Dobrego Pasterza, na fresku z drugiej połowy III. w.[3]). Wiosna zupełnie zniszczona; lato ma tunikę bez rękawów, a na głowie kłosy zboża; jesień, taksamo ubrana, ma na głowie rośliny, których rodzaju nie można rozpoznać; zima znacznie uszkodzona, z zieloną zasłoną na głowie. Podobnych obrazów czterech pór roku, naokoło Dobrego Pasterza mamy jeszcze w rzymskich katakombach cztery, wszystkie z IV. w., jeden w tychsamych katakombach, drugi u św. Domitylli, trzeci u św. Poncyana, czwarty u św. Marka i Marcellina [4]).

W krypcie św. Gennarego, na sklepieniu, nad wejściem bardzo pięknie są przedstawione cztery pory roku. Rolę osób grają tu tak zw. „putti“, t. j. maleństwa wzięte z grecko-rzymskiej sztuki. Wiosnę przedstawiają one, wijąc w kwiatowym ogrodzie wieńce z kwiatów. Lato: te maleństwa zbierają zboże. Jesień: mali pracownicy gromadzą winogrona. Zima: „putti“ ubrały się ciepło i zbierają oliwki. Nad tymi obrazami u góry widać owoce i kwiaty zastosowane do pór roku, więc róże, kłosy, winne grona i oliwki [5]).

Putty widzimy też i w roli Amora i Psychy [6]), w roli rybaków i żeglarzy, jak na dawniejszych mozaikach bazylikowych i t. d. Pod postacią Amora i Psychy przedstawiano w starochrześcijańskiej sztuce, zwłaszcza dawniejszej, miłość Chrystusa ku człowiekowi.

Ze sztuki pogańskiej zaczerpnięte jest uosobienie słońca, które widzimy na freskach katakombowych dwa razy nad postacią Jonasza. Na malowidle u św. Domitylli z pocz. III. w., pozostała tylko głowa z promieniami świecącemi ku Janaszowi, u św. Piotra i Marcellina z pierwszej połowy IV. w., jedzie słońce w postaci boga Heliosa na wozie, ciągnionym przez konie. Naokoło głowy niebieska aureola[7]). Aureola dawana naokoło głowy powstała jak mówią niektórzy, z krążka który umieszczano na pomnikach cesarzy dla ochrony od deszczu. Tłomaczenie to bardzo jest wątpliwe, raczej uważać ją należy za światło, jak dowodzi powyższy fresk katakombowy. Do sztuki chrześcijańskiej wchodzi aureola w V. w. nietylko jako oznaka świętości, lecz wogóle jako oznaka dostojeństwa, jak nadana na mozajce u św. Vitalisa w Ravennie cesarzowi Justynianowi i Teodorze. Aureola prostokątna, jak mówi Jan Dyakon, jest oznaką człowieka żyjącego, najczęściej fundatora obrazu[8]).

Na miniaturach w księgach starochrześcijańskich spotykamy uosobienia gór, miast, rzek, sił przyrody i t. d.

W katakombach pod winnicą Massimo, starzec leniwie na pół leżący na pół siedzący, w postawie właściwej bóstwom rzecznym, wyobraża rzekę Tygrys, jak to można się domyśleć z blizkości Tobiasza[9]).

U św. Piotra i Marcellina widzimy trzy razy w czasie uczty przedstawione dwie postaci Agape i Irene, czyli „miłość“ i „pokój“, towarzyszące uczcie[10]).

W sztuce starochrześcijańskiej symbolika obejmowała także ruchy. Przy nabożeństwie od Wielkanocy do Zielonych Świątek modlono się stojąc, z rękami wyciągniętemi w kształcie krzyża, a w innym czasie w postawie klęczącej. Niektórzy sądzili, że jest to ruch przyjęty od pogan, który widzimy na rzymskiej „pietas“ w zbiorach watykańskich, lecz sposób ten wyciągania rąk należy wyprowadzić raczej od zwyczaju modlenia się, znanego u Żydów[11]). Choć w ten sposób modlono się u chrześcijan tylko w czasie wielkanocnym, na freskach katakombowych, jakby na znak wielkiej nadziei, przedstawiane są osoby, modlące się zawsze z rękami wyciągniętemi. W tej postawie wyobrażane bywały zazwyczaj osoby ze Starego Zakonu, jak Noe, Izaak, Trzej młodzieńcy w piecu ognistym i t. d. Inne jednak znaczenie ma właściwa modląca się osoba „orans“ przedstawiająca duszę szczęśliwą w chwale niebieskiej, (ryć. 21) skąd widzimy ją w postaci niewieściej nawet na grobach mężczyzn. Czasem tylko, jak na grobie Venerandy u św. Domitylli, na fresku t. zw. Pięciu świętych u św. Kaliksta, i św. Cecylii w tychże katakombach, orans jest podobizną

zmarłych, lecz zawsze uszlachetnioną, na znak, że osoba ta jest już zbawioną. Może też orans oznaczać Kościół św. albo N. Maryę Pannę[12]). Choć w zwykłym czasie modlono się w postawie klęczącej, to w starochrześcijańskiej sztuce w tej postawie są przedstawieni tylko zanoszący prośby, jak ślepy od urodzenia, trędowaty i t. d.



21. ORANS. FRESK Z DRUGIEJ POŁOWY III. W. W KATAKOMBACH ŚW. KALIKSTA. WEDLE WILPERTA.

Ruch mowczy okazuje złączenie dwóch ostatnich palców ręki prawej, a rozłączeniu innych palców, jak uważamy na fresku w kaplicach Sakramentów u św. Kaliksta, o którym niektórzy sądzili, że malarz przez nieuwagę namalował tylko cztery palce.



POSTACI EUCHARYSTYCZNE U ŚW. LUCYNY.

Położenie ręki χειροθεσία, którą widzimy zwłaszcza przy cudach Zbawiciela, oznacza wezwanie Ducha św, dla zlania łaski Bożej.

Wykrzyknik uwidoczniony jest przez podniesienie wysoko prawej ręki. Ruch ten pojawia się tylko w sztuce starochrześcijańskiej. Widzimy to zwłaszcza na Wieczerzy Pańskiej, gdy apostołowie wykrzykują na cześć Chrystusa. Kładzenie nacisku zaznaczone jest przez podniesienie wielkiego palca prawej ręki, znak żałości przez podniesienie prawej ręki i zasłonięcie nią twarzy.

SYMBOLE BOGA.

Głoski greckie A Ω, pisane też jako małe α ω, oznaczają samego Pana Boga wedle słów Objawienia św. Jana: „Jam jest Alfa i Omega, początek i koniec mówi Pan Bóg, który jest i który był i który przyjdzie wszechmogący“ (1, 8). A jest pierwszą Ω ostatnią głoską alfabetu greckiego, oznaczają one początek i koniec, czyli Całość i Nieskończoność Bożej Istoty. Znaki te umieszczone na krzyżu, albo monogramie Chrystusa wyrażają wiarę w Bóstwo Chrystusa Pana zaprzeczane przez Aryanów[1]).

W kaplicach Sakramentów wyobrażony jest Pan Bóg jako młodzieniec bez brody, z bijącemi od głowy promieniami[2]). Fresk ten pochodzi z II. w. Podobne przedstawienie jest na sławnej skrzynce z kości słoniowej w Brescii.

W IV. wieku pojawia się symboliczne przedstawienie potęgi i opieki Bożej przez rękę wychylającą się z obłoków, jak widzimy nad ofiarą Abrahama, w środku misy złoconej z Podgoricy (ryć. 22 w środku).

Duch św. przedstawiany bywa w postaci gołębicy, jak ukazał się przy chrzcie P. Jezusa w Jordanie (Mat. 3, 16; Mar. 1, 10. Łuk. 3, 22; Jan 1, 32). Przedstawienie to jest już na fresku z II. w. u św. Lucyny[3]). Promienie wychodzące z dzióbka gołębicy, oznaczające światło łaski Ducha św. ukazuje się na sarkofagu Juniusa Bassusa z połowy VI. wieku, na rzeźbie w kości słoniowej w Medyolanie, w syryjskiej biblii Rabulasa i w Ewangeliarzu w Eczmiadzinie z VI. wieku.

Trójca św. przedstawiana bywa symbolicznie przez trójkąt, gdyż trzy boki tworzą całość, z której odjąć nic, ani dodać nie można bez zmiany istoty całości. Symbol ten częsty jest zwłaszcza na grobach afrykańskich, połączony nieraz z głoskami AΩ[4]).

Aniołowie przedstawiani bywają w postaci ludzkiej ze skrzydłami na znak szybkości, z jaką wypełniają rozkazy Boże. Cherubini wedle Ezechiela (rozdział 1) mają po sześć skrzydeł. U starożytnych geniusze wyobrażane były jako ludzie ze skrzydłami, lecz aniołowie różnią się od nich wyrazem twarzy, postawą i zwykle nimbem. Pisma Pseudo-Dyonizego Areopagity czynią ze zastępów anielskich dwór cesarzy bizantyńskich. Pisma te na sztukę starochrześcijańską wywarły wpływ znaczny. W zwoju Jozuego we Watykanie, anioł, który mówi o sobie, że jest „hetmanem wojska Pańskiego“ (Jozue 5, 14), ubrany jest jak wódz rzymski.

OBRAZY Z PISMA ŚW.

Sposób przedstawienia zdarzeń z Pisma św. rozwija się zupełnie niezależnie od sztuki pogańskiej. Malarze chrześcijańscy przedstawiając obrazy biblijne, pomijają części nieistotne. Tak Noe przedstawiony jest sam, bez rodziny i zwierząt, korab ma wielkość skrzyni i t. d. W ten to sposób zamiast opowiadań z dziejów biblijnych, tworzono symbole, które widać i w tem, że rzeczy podobne przedstawiono w podobny sposób, jak np. rozmnożenie chlebów i przemianę wina. W katakombach przedstawiano te rzeczy z Pisma św., o których wyrażona była wiara w zmartwychwstanie i nagrodę wieczną dla sprawiedliwych. Jednolitość w doborze obrazów, rozmieszczeniu ich i wykonaniu wskazuje na to, że artyści posługiwali się wzorami i stosowali się do zleceń władzy kościelnej [1]). Zestawienie zdań z Pisma św. odtwarzanych w starochrześcijańskiej sztuce podaje Kaufmann [2]). W IV. w. ukazują się przedstawienia „zgodności z Pisma św.“, polegające na tem, że umieszczano rzeczy zapowiedziane w Starym Zakonie, obok wypełnionych w Nowym. Tak widzimy ofiarę Melchizedecha, obok Wieczerzy Pańskiej; przejście przez Czerwone morze, obok symbolów Chrztu św. — Od wieku V. zaczęto czerpać treść do obrazów i rzeźb z pism apokryficznych. Były zawarte w nich, obok rzeczy nieszkodliwych rozmaite niedorzeczności, przeciw którym wystąpił Inocenty I., Leon I. i Gelazy [3]). Nawet na tak pierwszorzędnych dziełach, jak mozaikach u Maryi Większej w Rzymie, na stolicy Maksymiana w Ravennie, słupach ołtarzowych u św. Marka we Wenecyi, wiele rzeczy jest wziętych z apokryfów.

STARY ZAKON.

Raj, podobnie jak niebo przedstawiany bywa jako ogród, pełen drzew, kwiatów i ptactwa, albo jako uczta. Niebo wyobrażone bywa jako niebieskie sklepienie, pokryte gwiazdami, jak np. u św. Piotra i Marcellina z drugiej połowy IV. w.[4]).

Raj, który widziała św. Perpetua i św. Feliks, było to „miejsce oblane niebieskiem światłem, zasiane niezliczonemi kwiatami, świecącemi od drogich kamieni, które miały jasność gwiazd, pięć baranków białych jak śnieg pasło się na tem szczęśliwem polu“ [5]).

Adam i Ewa, stojący pod drzewem, oznaczają skuteczność obietnic Bożych, gdyż im Pan Bóg dał pierwszą zapowiedź przyjść mającego odkupiciela (ryć. 18 w prostokącie na lewo). Na misie złoconej z Podgoricy są oni umieszczeni po prawej stronie środkowego obrazu (ryć. 22). Bardzo są często przedstawiani na rzeźbach nagrobkowych, gdy oddają się pracy, w rzymskiem zaś malarstwie katakombowem występują tylko raz u św. Domitylli.

Na fresku na starochrześcijańskim cmentarzu obok El Kargeh na libijskiej pustyni, wyobrażeni są pierwsi rodzice przed upadkiem[6]). Na rzeźbach sarkofagowych ukazuje się nieraz przy stworzeniu Adama i Ewy Chrystus Pan. Wyrażona jest tu wiara w Bóstwo Chrystusowe, że „Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo“ (Jan 1, 1) i że to Słowo czynne było przy stworzeniu.

Noe, który wychodzi z korabia, przedstawionego jako niewielka skrzynka, stojący w postaci oransa i witający gołębicę, niosącą gałązkę oliwną, wyobraża wiarę w opiekę Bożą, która daje sprawiedliwym po śmierci spoczynek, jak ocaliła Noego z fal potopu. Potop jest też przedstawieniem chrztu św. wedle słów św. Piotra (I. Piotr. 3, 20).

Ofiara Abrahama, bardzo często przedstawiana[7]), ma związek z ofiarą krzyżową i mszą św. jako jej przedobrażenie. Na grobach przypomina modlitwy za konających: „Uwolnij Panie duszę sługi twego, jak uwolniłeś Izaaka od ofiary z rąk ojca jego Abrahama“. Ofiara Abrahama jest też przedobrażeniem ofiary krzyżowej. Abraham bywa przedstawiany w chwili, gdy podnosi miecz, by zabić syna. Najstarszy fresk jest w kaplicy Greckiej[8]). Na misie z Podgoricy ofiara Abrahama przedstawiona jest w środku (ryć. 22).

Na wspomnianych freskach w libijskiej pustyni przedstawiona jest Rebeka, niosąca wodę, obok zaś Eleazar z wielbłądami (Rodz. 24, 15).

Job cierpliwy, w Starym Zakonie najjaśniej wyraził wiarę w zmartwychwstanie i nagrodę za cierpienie (r. 20, 25). „Wierzę, że Odkupiciel mój żyje i w dzień ostatni powstanę ze ziemi i znowu obleczon będę w skórę moją i w ciele mojem oglądał Boga mego. Schowana jest ta nadzieja w sercu mojem". Job występuje często w III. w. na sarkofagach. W rzymskich katakombach jest na fresku z pocz. IV. w. u św. Piotra i Marcellina[9])



22. MISA ZE ZŁOCONEGO SZKŁA ZNALEZIONA W PODGORICY.

RYS. AUTOR.

Przejście Żydów przez Czerwone Morze, które jest obrazem Chrztu św. wedle słów św. Pawła (1 Kor. 10, 1) występuje na mozaikach i miniaturach.

Mojżesz, uderzający laską w skałę, jest symbolem władzy kościelnej, a w szczególności św. Piotra. Tak na złotem szkle, przechowanem we Watykanie widzimy Mojżesza, uderzającego w skałę, z podpisem u dołu: PETRVS. Woda wyprowadzona ze skały jest symbolem

Chrztu św., łaski Bożej, albo otwarcia boku Chrystusa na krzyżu, jak mówi św. Paweł: „I wszyscy ochrzczeni byli u Mojżesza w obłoku i w morzu... a pili ze skały duchownej... a skała była Chrystus (I. Kor. 10, 2). Jak przez uderzenie laską w skałę, Mojrzesz dał ludowi wodę, tak przez wyznanie św. Piotra, że Chrystus jest Synem Bożym, przyszło na świat nowe życie. Na misie złoconej, znalezionej w Podgoricy, między innemi przedstawieniami, wyobrażony jest Mojżesz, uderzający laską w skałę; obok napis: PETRVS - VIRGA - PESQVODSIT (percussit) FONTIS - CEPERVNT - QVORERE (fontes coeperunt currere) (ryć. 22 u dołu). Z powodu swego wielkiego znaczenia i wielorakiego symbolizmu, przedstawienie to jest na freskach katakombowych jednem z najczęstszych, występuje bowiem aż siedmdziesiąt razy i to na najstarszych malowidłach, zaczynających się w początku II. w.[10]) (ryć. 18. w prostokącie u góry).

W jednem „arcosolium“ u św. Cyryaki wyobrażona jest na fresku z drugiej połowy IV. w. m a n n a, padająca z nieba[11]). Dwie kobiety i dwaj mężczyźni zbierają ją do rozpostartych płaszczów. Manna, chleb dany z nieba, wedle słów samego Chrystusa, jest przedobrażeniem Najśw. Sakramentu (Jan. 6, 59).

O B a l a a m i e podaje księga Liczb, że przepowiedział ukazanie się się „gwiazdy z Jakóba“ przy narodzeniu Zbawiciela (Liczb. 24, 17).

B o s i o sądził, że na jednym z fresków u św. Piotra i Marcellina jest przedstawione nadanie przykazań Mojżeszowi, ale Wilpert po dokładnem odczyszczeniu przekonał się, że niema ręki podającej tablice, lecz że jest to gwiazda na którą wskazuje Balaam. To samo okazało się z dwoma innemi freskami z tychże katakomb. Wszystkie trzy są z pierwszej połowy IV. w.[12]).

Miejsce narodzenia Zbawiciela przepowiedziane przez M i c h e a s z a przedstawione jest na freskach katakombowych tylko raz u św. Domitylli przez dwa budynki w kształcie wież, przed któremi stoi N. Panna z P. Jezusem na ręku[13]).

Z życia proroka Jonasza przedstawiano jego połknięcie i wyrzucenie przez rybę na brzeg morski, i spoczynek pod krzewem. Obraz pierwszy tłomaczy sam Chrystus jako przedobrażenie swej śmierci i z m a r t w y c h w s t a n i a po trzech dniach (Mat. 12, 40). Jonasz pod krzewem spoczywający wyobraża sen śmierci, a krzak, który prędko wyrósł i prędko usechł znikomość rzeczy ziemskich.

Najstarszy fresk w rzymskich katakombach jest u św. Lucyny z pierwszej połowy II. w. Przedstawiony tu tylko Jonasz pod krzakiem[14]), inne

dwa obrazy ze życia Jonasza zaginęły, jak łatwo domyśleć się można. W jednej izdebce Sakramentów uległo znów zniszczeniu wrzucenie do morza, a ocalały dwa inne; na dwóch freskach w dalszych izdebkach są już wszystkie trzy obrazy[15]).

Ryba połykająca Jonasza przedstawiana bywa jak morski potwór ze sztuki starożytnej z długą szyją, dwiema łapami i długim ogonem. Potwór ten wyobraża śmierć. Roślina, pod którą spoczywa Jonasz, wije się na płotku z daszkiem w rodzaju letniego domku. W Coemeterium Maius widzimy Jonasza pod krzakiem (ryć. 18 na prawo w prostokącie). Na misie z Podgoricy (ryć. 22 widzimy u góry okręt, na którym jest trzech ludzi z rękami do modlitwy wyciągniętemi, obok potwór połyka Janasza, dalej potwór, który wyrzucił Jonasza i Jonasz pod krzakiem.

T o b i a s z jest wyobrażeniem opieki Bożej i nagrody za cnotę. Przedstawiany bywa tylko z laską i rybą, bez innych dodatków, jak na freskach z IV. w. u Trasona i w katakombach pod winnicą Massimo[16]). Najstarszy obraz u św. Domitylli uległ niestety zniszczeniu[17]).

T r z e j M ł o d z i e ń c y w piecu ognistym, o których opowiada księga Daniela (3, 21, 49) przedstawieni są już na fresku u św. Pryscylli z początku II. w. — Na fresku z IV. w. w Coemeterium Maius anioł gasi ogień, podobnie jak u św. Pryscylli, gdzie widzimy nadto nad młodzieńcami gołębicę z gałązką oliwną. W Coemeterium Maius jest znów u góry ręka Boża przedstawiająca Opatrzność[18]). Na misie z Podgoricy przedstawieni są trzej młodzieńcy z odpowiednim napisem, bez żadnych innych wyobrażeń (ryć. 22 na lewo).

Na wielu p o m n i k a c h a f r y k a ń s k i c h przedstawiona, podobnie jak u św. Pryscylli, chwila, gdy młodzieńcy odwracają się ze wzgardą od bałwana, któremu kazano im się kłaniać[19]).

W katakombach św. P i o t r a i M a r c e l l i n a widzimy na fresku baranka wśród dwóch wilków; u góry napis „Susanna". Jest to więc przedstawienie Z u z a n n y napastowanej przez dwóch starszych żydowskich (Daniel 13)[20]). W G r e c k i e j k a p l i c y u św. Pryscylli przedstawiona dwa razy Zuzanna w postaci orantki. Jeden z fresków w k a p l i c y S a k r a m e n t ó w u św. Kaliksta tłomaczył de Rossi jako sąd nad męczennikiem, zaczem poszło wielu uczonych, lecz Wilpert wykazał, że jest to sąd Daniela nad dwoma napastnikami Zuzanny[21]). Na misie z Podgoricy jest Zuzanna jedynie z podpisem (ryć. 22 u góry na lewo).

D a n i e l w lwiej jamie przedstawiany bywa tylko między dwoma lwami, wszystkie inne dodatki odpadają, jak widzimy u dołu misy z Pod-

goricy. W przedsionku Flaviusów jest on już na fresku z końca I. w., a występuje na freskach i rzeźbach nagrobkowych bardzo często, gdyż z powodu swego cudownego uwolnienia z niebezpieczeństwa, wyobraża duszę, którą Bóg ocalił od odchłani piekielnej. Czasem widzimy i proroka Habakuka, przez którego Pan Bóg posłał jedzenie Danielowi.

Ta okoliczność, że przedstawienia Zuzanny, trzech młodzieńców w piecu ognistym, Habakuka widzimy już w II. w., wykazuje że chrześcijanie używali w tym czasie ksiąg deuterokanonicznych na równi z innemi księgami Pisma św.

SYMBOLE CHRYSTUSA.

W początkowych latach Chrześcijaństwa przedstawiano Chrystusa zawsze symbolicznie, podobizny zaś pochodzą dopiero z czasów późniejszych.

Najczęstszym symbolem Chrystusa, zwłaszcza w pierwotnych czasach była ryba, a zwłaszcza delfin. Starożytni, podobnie jak i dziś rybacy, uważali delfina za przyjaciela człowieka, gdyż krąży obok łodzi rybackich, przybliża się, a nieczyni im krzywdy, uważano go nawet za zbawcę rozbitków morskich, jak mówi podanie o Aryonie. Niektórzy dawniejsi archeologowie sądzili, że chrześcijanie dopatrzyli się w delfinie a potem zwykłej rybie symbolu Zbawiciela i przyjęli znak ten od pogan.
J. B. de Rossi wykazał jednak że ten symbol ma początek czysto chrześcijański[1]). O tem że ryba ἰχθύς oznaczała Chrystusa mówi już Origenes: Χριστὸς ὁ τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς: „Chrystus zwany przenośnie rybą“[2]), a św. Augustyn tłomaczy powód powstania tego symbolu: „Tych zaś pięciu słów, które są: »Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ«, co znaczy po łacinie Jezus Chrystus Boży Syn Zbawiciel, jeżeli pierwsze głoski złączysz, będzie ἰχθύς, to jest ryba, w którem imieniu mistycznie rozumie się Chrystus“[3]).

Na freskach katakombowych widzimy ryby i delfiny także jako zwykłą ozdobę, bez znaczenia symbolicznego, np. u Hermesa z końca III. w. i u Kaliksta z pocz. IV. w., ale przeważnie mają one znaczenie symboliczne, jak u Pretextata z pocz. III. w., gdzie naokoło Chrystusa, trzymającego w ręku prawo Boże, widzimy cztery delfiny, podobnie jak naokoło Dobrego Pasterza z połowy III. w. w tychże katakombach[4]).

Równie częste są znaki ryby na płytach grobowych, jak np. na kamieniu Klaudyusza Filota z III. w. u św. Pryscylli[5]). Na nagrobku znalezionym w Modenie wyrzeźbiona jest ryba z napisem obok IXΘYCϖT czyli IXΘYC CϖTEP. Na sarkofagu Livii Primitivy w Louvre widzimy rybę obok Dobrego Pasterza (ryć. 23).



23. SARKOFAG LIVII PRIMITIVY W LOUVRE.

RYS. AUTOR.

O kamiennych „enkolpiach", w kształcie ryby, odpowiadających naszym krzyżykom noszonym na piersiach i o kagankach kształtu delfinów, będziemy mówili w dalszej części.

Ryba niezawsze oznacza Chrystusa, lecz może oznaczać wedle słów Tertulliana i wiernych: „My rybkami jesteśmy wedle IXΘYN naszego Jezusa Chrystusa"[6]). Rozumienie to oparte jest na słowach P. Jezusa, który rzekł do św. Piotra po cudownym połowie ryb: „Odtąd już ludzi łowić będziesz" (Łuk. 5, 10). Tosamo mówi Chrystus do innych apostołów: „Pójdźcie za mną, a uczynię was, że się staniecie rybitwami ludzi" (Mat. 4, 19). Kościół św. przyrównuje Chrystus do sieci: „Zasię podobne jest królestwo niebieskie niewodowi, zapuszczonemu w morze, a ze wszystkiego rodzaju ryb zgromadzonemu (Mat. 13, 47).

Na napisie grobowym Licynii Amiaty z końca II., a początku III. w. przechowanym w muzeum Kircherianum w Rzymie, widzimy u góry wieniec, znak wiecznej nagrody z napisem IXΘYC ZΩNTΩN „ryba żyjących" czyli Chrystus, niżej zaś dwie rybki zwrócone do kotwicy i napis: „Liciniae Amiati (sic!) benemerenti viscit". Widzimy więc tu imię Chrystusa pod nazwą ryby, a duszę zmarłej Licynii w postaci rybek zwróconych ku kotwicy, symbolowi nadziei.

Na nagrobku Syntrofiona w Modenie wyrzeźbione są dwie rybki, trzymające w pyszczkach okrągłe chleby, w środku zaś jeszcze pięć

innych chlebów. Łatwo zrozumieć, że jest to dusza zmarłego żywiona za życia Chlebem Niebieskim.

Baranek był w Starym Zakonie przedmiotem ofiary, a dla swej łagodności i niewinności wyobrażał Zbawiciela, który miał być ofiarowany za ludzi. Zwłaszcza baranek wielkanocny, którego Żydzi z rozkazu Bożego pożywali przy wyjściu z Egiptu (Wyjścia 12, 3, 46), któremu kości niewolno było łamać, wyobrażał Chrystusa, jak mówi Ewangelista św. Jan (19, 36). Św. Jan Chrzciciel, wskazując na Chrystusa, mówi: „Oto Baranek Boży, oto który gładzi grzech świata" (Jan 1, 29). Mówiliśmy wyżej, że baranek może też oznaczać wiernego chrześcijanina. — W krypcie św. Lucyny na płycie grobowej Faustyniana, pochodzącej z II. w. (ryć. 24)



24. PŁYTA NAGROBKOWA Z II. W. W KATAKOMBACH ŚW. KALIKSTA.
RYS. AUTOR.

widzimy baranka leżącego pod kotwicą, przypominającą krzyż; obok wyobrażona gołębica z gałązką oliwną. O. Marucchi sądzi, że może to być symboliczne przedstawienie ukrzyżowania[7]), podobnie jak wyraża się św. Paulin z Noli: „Sub cruce sanguinea stat Christus in Agno"[8]). — Na grobowcu Iuniusa Bassusa, na płaskorzeźbach, owieczka przedstawia Mojżesza, gdy uderza laską w skałę, Chrystusa, gdy rozmnaża chleb, albo wiernych, gdy piją wodę, która wytrysła ze skały. Na t. zw. sarkofagu Walentyniana III. w Ravennie, widzimy Chrystusa w postaci baranka, stojącego na górze, z której wypływają cztery rzeki.

Chrystusa Pana przedstawiano też pod osobą Orfeusza. Jak Orfeusz śpiewem swym uspokajał dzikie zwierzęta, tak Chrystus słowem swym i łaską poskramia najdziksze serca[9]). Izajasz opisując przyszłe kró-

lestwo Zbawiciela wyraża się: „Będzie mieszkał wilk z jagnięciem, a pard z koźlęciem legać będą; cielę i lew i owca pospołu mieszkać będą, a dziecię małe pędzić je będzie... (11, 6...). Orfeuszowi przypisywano nawet niektóre pieśni świadczące o jego nawróceniu się do prawdziwego Boga pod wpływem Pisma św. jak wspomina św. Justyn Męczennik[10]), co przyczyniło się niemało do rozszerzenia czci dla trackiego śpiewaka wśród chrześcijan nawróconych z pogaństwa. Na freskach w rzymskich katakombach jest pięć razy przedstawiony Orfeusz, dwa razy wedle wzorów klasycznych, a trzy razy podobny jest do postaci Dobrego Pasterza. Na jednem ze sklepień u św. Domitylli był przedstawiony Orfeusz wedle wzorów starożytnych, dziś już niestety zniszczony. Podobizna zachowała się na dawnych odbitkach[11]). Orfeusz był tam przedstawiony pod drzewami na których siedziały ptaki, opodal dwie owce, koń, wąż, żółwie, lwy i t. d. — U św. Domitylli zachował się drugi obraz Orfeusza z drugiej połowy IV. w., podobny do poprzedniego[12]). Orfeusz trzyma w prawej ręce lutnię, w lewej plektron. Wśród zwierząt są dwa wielbłądy i byk.

W środku sklepienia izdebki u św. Kaliksta, obok krypty papieskiej, na fresku z drugiej połowy II. w. Orfeusz jest ubrany w długie wschodnie szaty. Zamiast zwierząt są tylko dwie owce, w czem widać już symbol chrześcijański, przypominający Dobrego Pasterza[13]). Podobne przedstawienie jest u św. Pryscylli we wnęku łuku grobowego z połowy IV. w. Orfeusz siedzi wśród drzew na których widać ptaki. U nóg pieśniarza owieczka, kozioł i pies owczarski z dzwonkiem na szyi. Bardzo zniszczony fresk z drugiej połowy III. w. u św. Piotra i Marcellina, przedstawia Orfeusza w sposób chrześcijański[14]).

Na starochrześcijańskich pierścieniach widać często zamiast Orfeusza, tylko jego lutnię.

W roku 1901 odkryto w Jeruzalem mozajkę z V. albo VI. w., przedstawiającą Orfeusza z lutnią w ręku. Między zwierzętami wyróżniają się mitologiczne postaci: Pan i Centaur. Obrębienie obrazu tworzy wzór z wijących się liści, między któremi widać ludzi i zwierzęta. U dołu dwie symboliczne kobiety Θεοδόσια i Γεώργια[15]).

Bardzo piękne przedstawienie Orfeusza jest na puszce z kości słoniowej w Bobbio, z podobnemi zwierzętami jak na mozajce w Jerozolimie. O puszce tej będziemy mówić w dalszej części.

DOBRY PASTERZ.

Najstarszą i najczęstszą postacią, pod którą w starochrześcijańskiej sztuce przedstawiono Zbawiciela, był Dobry Pasterz. W Starym Zakonie bardzo często sam Pan Bóg nazywa siebie pasterzem [1]); pasterzami zwani są królowie, kapłani i prorocy [2]); podobnie władcy pogańscy, tak w Piśmie św., jak i u Homera zwani są pasterzami [3]). Pan Bóg, niezadowolony z pasterzy w Starym Zakonie, grozi, że odejmie im władzę, a ustanowi Pasterza Zbawiciela [4]). Chrystus przepowiednie te stosuje do siebie. W Ewangelii św. Jana (10, 1...) mówi Zbawiciel o sobie, że jest Dobrym Pasterzem, który strzeże swej owczarni, głosem swym wiedzie owce, broni je od niebezpieczeństwa, a nawet życie swe oddaje za owce; u św. Mateusza (18, 12) i Łukasza (15, 3—7) opowiada znów Zbawiciel o pasterzu, który dziewięćdziesiąt dziewięć owiec zostawia, a szuka jednej zgubionej, „a kiedy ją znajdzie, kładzie ją na ramiona ucieszony".

Wedle tych dwóch ustępów Ewangelii św., przedstawiano w dawnej sztuce Dobrego Pasterza, albo pasącego owce, albo odnoszącego do stada owcę znalezioną. Obrazy z życia pasterskiego miłe były Rzymianom; opiewali je wielcy poeci jak Wirgili i Teokryt. Dla chrześcijan przyjemne było to przedstawienie Zbawiciela, bo przypominało jego troskliwość o wiernych, a przytem nie zwracało uwagi pogan. Ponieważ Dobry Pasterz jest najstarszym, najpiękniejszym i najczęstszym sposobem przedstawiania Chrystusa, więc zajmiemy się niem dokładniej niż innemi. J. Wilpert w samych jedynie katakombach Rzymu, naliczył sto czternaście malowideł Dobrego Pasterza. F. X. Kraus, w swej Encyklopedyi sztuki chrześcijańskiej [15]) zestawił wszystkie, jakie tylko posiadamy, wyobrażenia Chrystusa, które się dochowały ze sztuki starochrześcijańskiej, umieszczone na świecznikach, pierścieniach, szkłach, na rzeźbach płaskich i wypukłych, na mozajkach i medalionach, nie licząc w to wcale posążków rzeźbionych i malowideł. Na czterysta pięćdziesiąt pięć takich obrazów, które mógł zliczyć, wypada aż sto pięć postaci Dobrego Pasterza.

Hermes, wedle dawnego podania, ocalił od zarazy miasto Tanagrę, niosąc na ramionach owcę naokoło miasta. Typ ten Hermesa „Kriofora" ustalił rzeźbiarz Kalamides. Na freskach w Pompei i na rzeźbach sarkofagów rzymskich Hermes Kriofor, który nie był wcale pasterzem, ma wygląd rozpustnego satyra, niosącego owcę na zabicie; niema on więc nic wspólnego z Dobrym Pasterzem, niosącym na ramionach znalezioną owieczkę, prócz czysto zewnętrznego nieuniknionego podobieństwa [6]).

Co się tyczy wyglądu, Dobry Pasterz bywa przedstawiany w postaci młodzieńca bez zarostu, a to na oznaczenie, że jest nieśmiertelny, niewiele jest tylko i to późniejszych obrazów, na których występuje z brodą, ale i na tych jest On w młodym wieku. Na obrazach z trzeciego wieku, bywa czasem zaznaczone, że ten pasterz to Zbawiciel, a to przez monogram, litery symboliczne AΩ, oznaczające Boga, albo krzyż, jak naprzykład w katakombach św. Pretextata, a czasem siedm gwiazd. Ubranie jest takie, jakie było na on czas w użyciu u Rzymian, a więc „tunica" krótka z rękawami, albo bez rękawów, czyli tak zwana „exomis" nieraz spuszczona z prawego ramienia, jak to czyniono dla wygody przy pracy. Ozdobę tuniki stanowią nieraz tak zwane „clavi", to jest pasy z purpury, naszyte prostopadle na tunice, spadające z ramion ku dołowi, czasem zaś przyszyty u dołu tuniki niewielki symboliczny krzyż. Na tunice ma nieraz pasterz, zwłaszcza od trzeciego wieku, płaszcz „sagum", albo też „chlamys", albo w końcu kawał owczej skóry, dla ochrony od deszczu. Na niektórych obrazach z drugiej połowy trzeciego wieku widzimy, że pasterz ma na ramionach szeroki kołnierz z kapturem, czyli tak zwaną „alicula". Na nogach ma często nagoleniki „fasciae crulares", to jest wełniane pończochy, któremi owinięte były nogi aż do kolan, albo też trzewiki, sięgające kolan „udones", a czasem jest boso. Jako znak pasterskiego urzędu, dzierży laskę „pedum" albo prostą, albo na końcu zagiętą, a nadto czasem piszczałkę pastuszą „syrinx". Przez ramię przewieszona torba „pera". Na nagrobkach stoi nieraz Dobry Pasterz obok drzewa palmowego, które jest symbolem raju, co oznacza wtedy, że Pasterz wiedzie duszę zmarłego do raju. Podobnie widzimy Dobrego Pasterza na obrazach katakombowych między wyobrażeniami pór roku, w których zawarty jest symbol zmartwychwstania i wiecznej szczęśliwości. Owieczka, w połączeniu z pasterzem występuje jako obraz chrześcijanina.

W sposobie przedstawienia Dobrego Pasterza, widzimy dwie główne odmiany. Pierwsza odpowiada temu, co mówią św. Mateusz (18, 12) i Łukasz (15, 3), o pasterzu, który szuka zgubionej owcy, a gdy ją znajdzie, bierze ucieszony na ramiona i niesie z powrotem do stada, druga zaś odmiana odpowiada temu, co opisuje św Jan, a mianowicie o pasterzu, który pasie swe owce, dba o nie, broni je od niebezpieczeństw. Najpierw będziemy mówili o pierwszym sposobie przedstawienia, który jest znacznie starszy, bo występuje już pod koniec pierwszego wieku, panuje przez cały drugi wiek, podczas, gdy drugi pojawia się dopiero w trzecim wieku. Pierwszy sposób ustalił się na freskach, a potem przeszedł do

rzeźby. Jest on daleko powszechniejszy i częstszy, bo już samych malowideł tego rodzaju, w katakombach Rzymu, opisuje Wilpert dziewięćdziesiąt trzy; dalej wszystkie posążki Dobrego Pasterza, które się do naszego czasu dochowały, a jest ich dziewięć, w ten właśnie sposób są wykonane. Na obrazach tej pierwszej odmiany, widzimy nieraz obok Dobrego Pasterza, stojącą z Nim w związku postać „orans". W połączeniu pasterza z orantem widać chęć przedstawienia czegoś poza grobem. Stosownie do swego symbolicznego znaczenia, składa się obraz z Dobrego Pasterza, nio-



25. DOBRY PASTERZ, FRESK Z III. W. U ŚW. LUCYNY.

RYS. AUTOR.

sącego znalezioną owieczkę, ktora oznacza duszę zmarłego a często i ze stada, oznaczającego zastęp Świętych, do których wspólności pasterz swą owieczkę przyłącza. Na tle obrazu malowane są nieraz drzewa, które oznaczają tu raj. Stado rozmieszczone jest po obu stronach pasterza. Nieraz widzimy pasterza, niosącego owieczkę, bez stada, może to oznaczać, że Dobry Pasterz jest dopiero w drodze. Ten pierwszy sposób przedstawiania obrazu był

od samego początku tak doskonały, że nie rozwijał się już potem wcale; tak jak go widzimy na najstarszych obrazach, taksamo przedstawia się i potem, a miał w pierwszych wiekach chrześcijaństwa tosamo znaczenie, jakie mają dla nas obrazy Serca Jezusowego; poznamy to najlepiej, gdy się przypatrzymy temu, co on oznacza. Trzeba tu odróżnić te przedstawienia, które umieszczano na nagrobkach, na ścianach katakomb, wogóle te, które miały związek z myślą o życiu pozagrobowem, od tych, które z życiem pozagrobowem związku niemiały, jak obrazy umieszczone na naczyniach, kubkach i t. d. Na nagrobkowych obrazach i rzeźbach owca niesiona na ramionach Dobrego Pasterza, oznacza duszę zmarłego człowieka, którą Zbawiciel prowadzi do zastępów zbawionych w niebie. Na takie, a nie inne tłomaczenie wskazuje modlitwa za zmarłego w „Sacramentarium Gelasianum“[7]), prefacya w „Sacramentarium Gregorianum[8]), napis na nagrobku Abercyusza[9]) i t. d.

Prudentius tak opisuje Dobrego Pasterza, który znalezioną owieczkę odnosi do niebieskiego stada[10]):

„Impiger pastor revocat lupisque
Gestat exclusis, humeros gravatus,
Inde purgatam revehens aprico
Reddit ovili.
Reddit et pratis viridique campo
Vibrat, impexis ubi nulla lappis
Spina nec germen sudibus perarmat
Carduus horrens;
Sed frequers palmis nemus et reflexa
Vernat herbarum coma, tum perennis
Gurgitem vivis vitreum fluentis
Laurus obumbrat“.

Inne jednak ma znaczenie postać Dobrego Pasterza, umieszczona na przedmiotach, nie łączących się niczem ze życiem pozagrobowem. O tego to rodzaju obrazach mówi w swem montanistycznem dziele „De pudicitia“ Tertullian[11]). „Czy zaczniesz od przypowieści, w których jest owca zgubiona, odnaleziona przez Pana, i na jego ramionach przyniesiona, a z kolei niech pójdą malowidła waszych kielichów, czy nie jest na nich widoczne tłómaczenie tego stada“.

Ze słów Tertulliana widać, że owieczka niesiona przez Dobrego

Pasterza oznacza grzesznika pokutę czyniącego, który przez swój żal otrzymał przebaczenie winy i wstęp do wspólnictwa z wiernymi.

W najstarszej izbie katakomb św. Domitylli znajdują się trzy malowidła Dobrego Pasterza, pierwsze co do czasu powstania, jakie dotąd odkryto, pochodzące już z końca pierwszego wieku po Chrystusie[12]). Pierwsze, najlepiej zachowane, malowane jest rzutowo, bez dokładnego wykończenia. Pasterz ubrany jest w „exomis", na ramionach trzyma owcę, lewą ręką ujmuje przednie nogi owcy, a prawą piszczałkę pastuszą „ryrinx". Stoi on między owcami, które się ku niemu zwracają. Dalej są dwa drzewa, tylko w kilku pociągnięciach pendzla nakreślone. — Drugi obraz w tej izbie się znajdujący, po części już wypłowiał i poodpadał. Tu trzyma Dobry Pasterz owieczkę obiema rękami; sposób trzymania rąk podobny jest do tego, jaki widzimy u orantów. — Trzeci obraz jest już bardzo zniszczony, ale można jednak poznać, że Dobry Pasterz trzyma nogi owcy obiema rękami, że stoi między czterema owcami i że na tle są drzewa.

W „Greckiej kaplicy" w katakombach św. Pryscylli, widzimy pozostałości z obrazu, pochodzącego z początku drugiego wieku, zniszczonego przez otwarcie grobu. Z obrazu tego ocalały jedynie obie owieczki, a z pasterza obie nogi ubrane w nagoleniki, i dolny rąbek tuniki. Obraz był malowany na czerwonem tle. Prawdopodobnie trzymał pasterz owieczkę na ramionach.

Równie z początku drugiego wieku pochodzi obraz w krypcie męki Pańskiej w katakombach Pretextata. Dobry Pasterz, o postaci wysmukłej, trochę na lewo pochylonej, trzyma w prawej ręce przednie, a w lewej tylne nogi owcy. Ubrany jest w „exomis", ozdobioną purpurowemi wstęgami, na rogach ma trzewiki „perones". Niema na tym obrazie ani owiec, ani drzew[13]).

Na sklepieniu grobu z obrazem proroctwa Izajasza, w katakombach św. Pryscylli, umieszczono w pierwszej połowie drugiego wieku dwa obrazy, z których został tylko jeden i to znacznie uszkodzony, na którym pasterz niesie baranka. Dobry Pasterz jest tu w bezpośrednim związku z myślą o umarłych, gdyż obok otworu grobu widzimy mężczyznę i kobietę z dzieckiem na ręku, w postawach modlących się; są to więc bez wątpienia umarli, których ciała w tym grobie złożono[14]).

W podziemiach św. Lucyny, w tak zwanej „podwójnej izbie", znajduje się na sklepieniu doskonale zachowany obraz pasterza, pochodzący z drugiego wieku. Pasterz ubrany jest w „exomis", ozdobioną czerwo-

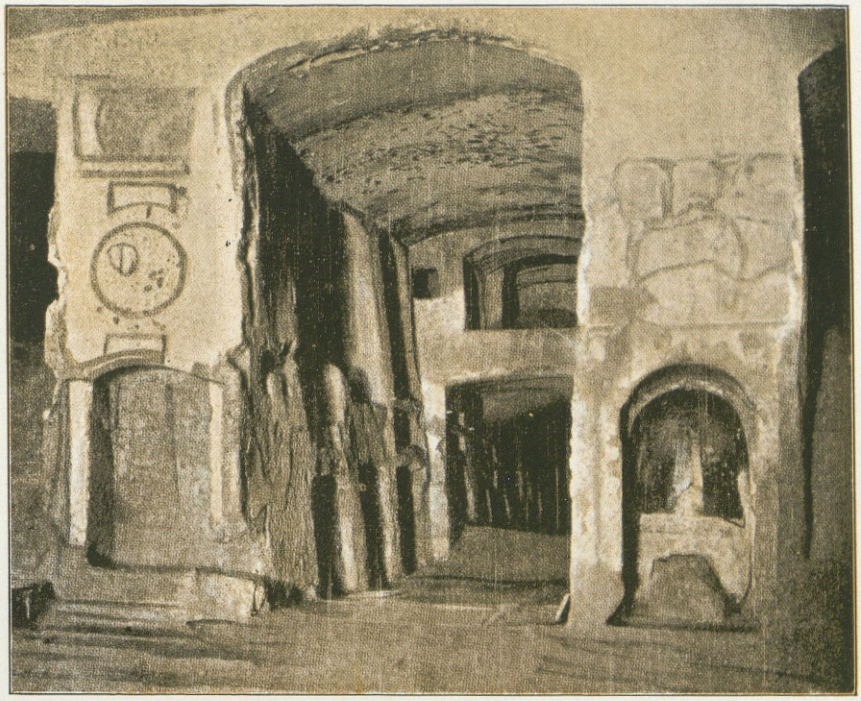
nemi pasami, przez prawy bok ma przewieszoną torbę, jedną ręką podtrzymuje owieczkę, a drugą ma do modlitwy wyciągniętą. Ważnem jest to, że postaci tej odpowiadają umiarowo do niej umieszczone postaci orantów, wyobrażające życie pozagrobowe [15]). Obrazów z drugiego wieku, podobnych do opisanych tu, jest jeszcze kilka.

W katakombach św. Piotra i Marcelina na sklepieniu izby, widzimy malowidło pasterza z pierwszej połowy trzeciego wieku. Pasterz stoi między dwiema na ziemi leżącemi owcami, które głowy ku niemu zwracają, w lewej ręce trzyma nogi, na jego barkach spoczywającej owcy, a w prawej „syrinx". Na lewej ręce trzyma płaszcz, ubrany jest w chodaki i wełniane nagoleniki. Obraz ten znajduje się na środku sklepienia, a na czterech rogach, widzimy cztery postaci orantów: dwóch mężczyzn i dwie kobiety w zasłonach na twarzach [16]).

Równie z połowy trzeciego wieku jest obraz pasterza na sklepieniu katakomby św. Lucyny, w tak zwanej „nizkiej izbie" (ryć. 25). Lewą ręką ujmuje pasterz nogi owcy, którą trzyma na ramionach, a w prawą prostą laskę, bez końcowego zagięcia i naczynie na mleko; obok stoją dwie owieczki, dalej dwa drzewa. W katakombach św. Domitylli znajduje się bardzo ciekawy obraz: po obu stronach pasterza stoją dwie owce, a za niemi dwaj oranci, mężczyzna i kobieta. Zestawienie pasterza, owiec i orantów jest zupełnie zrozumiałe, a mianowicie malarz chciał przez to wyrazić, że dwie owce przedstawiające stado, oznaczają zastęp zbawionych w niebie [17]).

W podziemiach św. Kalikst a, w krypcie zwanej „delle pecorelle", znajduje się bardzo ciekawy obraz Dobrego Pasterza, pochodzący z drugiej połowy czwartego wieku. W środku stoi Dobry Pasterz, trzymający owieczkę na ramionach. Otacza go stado z sześciu owiec złożone. Między owcami znajdują się po obu stronach pasterza dwaj mężczyźni, ubrani w długie tuniki i pallia, którzy w ręce chwytają wodę zciekającą z gór; są to dwaj zbawieni, którzy orzeźwiają się ze „źródeł żywej wody". Owce oznaczają tu świętych, a Pasterz do ich grona przynosi jeszcze jedną owieczkę [18]).

Wszystkie dotąd opisane obrazy znajdują się w katakombach Rzymu, a opracowane są przez Wilperta. Prócz tych, zachował się w Cyrene fresk Dobrego Pasterza, malowany przez greckiego artystę aleksandryjskiej szkoły malarstwa. Czas powstania tego dzieła nie jest ściśle oznaczony, w każdym razie pochodzi ono z III. wieku. Pasterz na tym obrazie przedstawiony jako młodzieniec bez zarostu, odziany jest w „exomis",



KATAKOMBY W NEAPOLU.

spiętą paskiem, a na niej „paenulę“. Na ramionach niesie owieczkę, którą trzyma obiema rękami za nogi, w lewej ręce ma nadto laskę pasterską. Grecki artysta dodał tu jeszcze szczegół, nie spotykany u łacińskich malarzy, mianowicie Pasterz ma na głowie wianek z liści. Naokoło sześć owiec, z głowami ku pasterzowi zwróconemi. Za pasterzem widać dwa drzewa. Z góry okala obraz siedm ryb, odpowiadających siedmiu owieczkom[19]). Układ tego obrazu, w głównych zarysach podobny jest do tych, które widzimy w katakombach Rzymu.

Obrazy Dobrego Pasterza, znajdujące się w „St. Gennaro dei poveri“ w Neapolu, zalicza de Rossi do zabytków drugiej połowy II. wieku.

Posiadamy też obrazy Dobrego Pasterza na płaskorzeźbach nagrobkowych. Koło grobu św. Piotra na Watykanie znaleziono nagrobek Livii Primitivy, obecnie przechowany w Paryżu w muzeum Louvre. Na środku płyty grobowej dźwiga Dobry Pasterz owieczkę. Obok pasterza stoją dwie owce; za owcą z prawej strony ryba, znak Chrystusa Pana; z drugiej strony kotwica, znak nadziei zbawienia. Zabytek ten pochodzi prawdopodobnie z czasów cesarza Septimiusa Severa (193—211)[20]).

Między zabytkami sztuki wybrzeża Dalmacyi, ciekawy stanowi okaz nagrobek w Soluniu (Salona). Przednia strona tego nagrobka podzielona jest na trzy części. W środku przedstawiony Dobry Pasterz, niosący owieczkę na ramionach, po obu jego stronach wyrzeźbione dwie owieczki, a za niemi dwa drzewa. Obrazek ten okolony jest z boku dwoma słupami nakrytemi daszkiem, z okrągłem od dołu sklepieniem. Po prawej ręce pasterza stoi niewiasta, trzymająca dziecko na ręku, po lewej mężczyzna ze zwojem papieru w ręku. Obie te postaci otoczone są wielką liczbą dzieci: są to prawdopodobnie nauczyciel i nauczycielka wiary[21]). Ważnem jest to, że w pośrodku nich właśnie umieszczono postać Dobrego Pasterza.

Najstarsze, jakie się dochowały ze starochrześcijańskich posągów, są właśnie te, które przedstawiają Dobrego Pasterza[22]). W Rzymie znajduje się pięć takich posążków, w Carogrodzie i Grecyi trzy, a w Sewilli jeden. Najpiękniejszy jest posążek pochodzący z początków III. w., (ryć. 26) przechowany w zbiorach na Lateranie[24]). Był on nieco uszkodzony, ale naprawiony umiejętną ręką, w całości dobrze się przedstawia. Pasterz młody, niezwykle piękny z twarzą uśmiechniętą, z wyrazem słodyczy i głębokiej duchowej powagi, niesie na ramionach owieczkę, której nogi trzyma w obu rękach. Ubrany jest w krótką tunikę bez rękawów, zwaną „exomis“; przez ramię ma powieszoną torbę pasterską. — W roku 1877 znaleziono w Rzymie koło bramy Ostieńskiej, na miejscu gdzie stał niegdyś

kościół św. Euplusa, ułamek podobnego posążka Dobrego Pasterza. De Rossi sądzi, że jest to zabytek z końca trzeciego, albo z początku czwartego wieku[25]). Rzeźbę tę umieszczono również na Lateranie. Pasterz jest tu ubrany w tunikę z rękawami; prawą ręką trzyma nóżki owcy, zebrane na piersi, podczas gdy lewą wolno opuścił. — Podobny posążek przechowuje się w zbiorach książąt Medinaceli w Sevilli, dalej znaleziony w Atenach, inny przechowany w Sparcie i jeden znajdujący w zbiorach św. Ireny w Carogrodzie, który pochodzi prawdopodobnie z Tracyi[26]). — W roku 1870 znaleziono w podziemiach bazyliki św. Klemensa w Rzymie posążek Dobrego Pasterza, który tam jest przechowany, przedstawionego we wieku starszym, z brodą, ubranego w „exomis". — W zbiorach watykańskich jest niewielki posążek Dobrego Pasterza z gliny palonej, podobnie jak wyrabiano posążki domowe bogów rzymskich i greckich.



26. POSĄŻEK DOBREGO PASTERZA ZE ZBIORÓW NA LATERANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

W jak wielkiem poszanowaniu były niegdyś posągi Dobrego Pasterza i jak ozdobnie je wykonywano, świadczy wiadomość Euzebiusza[27]), że cesarz Konstantyn, ozdabiając nowo przez się założoną stolicę Konstantynopol, kazał na otwartych miejscach stawiać posągi Dobrego Pasterza, którego uważał za Boga i Władcę swego i swego państwa.

W roku 1894 znaleziono w Niemczech w Bonn rzeźbę Dobrego Pasterza, wykonaną z kości, która niegdyś służyła za rękojeść do noża. Pasterz ubrany jest w „colobium", czyli dalmatykę bez rękawów, oparty o gałąź drzewa, na ramionach trzyma owieczkę. Kraus uważa, że jest to zabytek z czwartego wieku[28]). Dobrego Pasterza między dwiema owieczkami widzimy wyrzeźbionego na sarkofagu Livii Primitivy w Louvre i na sarkofagu na Lateranie, pochodzącym z Via Salaria (ryć. 27).



27. SARKOFAG Z VIA SALARIA W ZBIORACH NA LATERANIE.

RYS. AUTOR.

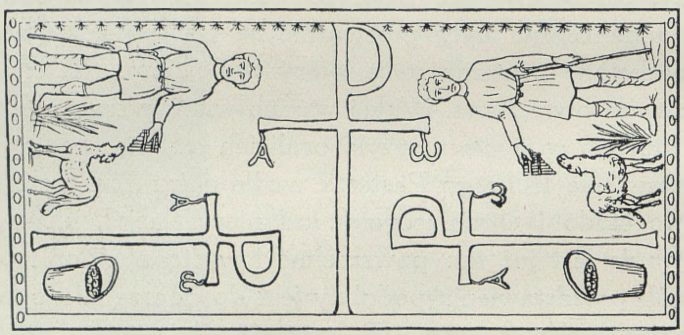
Obrazy, przedstawiające Dobrego Pasterza, niosącego owieczkę na ramionach, umieszczane były przeważnie na grobowcach i malowane na ścianach katakomb, na zaznaczenie wiary w Dobrego Pasterza, który nie da zginąć swoim owieczkom. Widać w nich wiarę pierwszych chrześcijan, że Ten, w którego za życia wierzyli, ocali ich od wiecznej zguby.

Przedstawienie Dobrego Pasterza wedle opisu Ewangelii św. Jana, pasącego swe stado i chroniącego je od nieprzyjaciół, nie dotyczy zgubionej owcy, nie jest już tak powszechne i występuje dopiero w trzecim wieku. Sposób przedstawienia podobny jest do poprzedniego, z wyjątkiem tylko czynności samego pasterza. Pasterz nie niesie już tu owcy na ramionach, lecz stoi zazwyczaj podparty na lasce, albo siedzi i dogląda pasących się owiec. W ręku trzyma nieraz „syrinx". Owce są już tu zawsze koło pasterza przedstawione, gdyż oznaczają one stado, nad którem czuwa, w czem pomaga mu nieraz pies owczarski, wierny towarzysz, stróż i obrońca Owce pasą się na trawie, inne spoczywają, albo zwracają ku pasterzowi głowy, jak gdyby jego głosu słuchały. Czasem wśród owiec widać barany z długimi rogami, czasem znów brodate kozy. Na pastwisku wyobrażane bywają krzaki i drzewa, a nieraz namalowane pagórki. Z obrazów tych wieją wspomnienia sielanek rzymskich, z czasów rozkwitu klasycznej poezyi.

W katakombach Rzymu w podziemiach Pretextata znajduje się najdawniejszy tego rodzaju fresk, pochodzący z początku trzeciego wieku[29]). Pasterz lewą ręką wskazuje na siedm owiec, które się do niego cisną i głowy ku niemu zwracają. Po prawej stronie pasterza stoi dziki osioł

i świnia, które pasterz wstrzymuje laską. Na tle obrazu widnieją dwa drzewa, na których siedzą dwa ptaki. Wedle tak zwanego „Physiologus“, książki pochodzącej z przed roku 140 po Chr., „onager“, dziki osioł oznacza czarta, gdy się przeciw człowiekowi bezskutecznie sroży. Świnia zaś, jak w naszych czasach, tak i dawniej oznaczała nieczystość obyczajów. Osioł tedy i świnia oznaczają razem niebezpieczeństwa ze strony ciała i czarta. Inni rozumieją przez osła ludzi ograniczonych a upartych, a więc błędnowierców, odszczepieńców. Pasterz zatem broni na tym obrazie owieczek swych przeciw nieprzyjaciołom ze strony ciała i czarta, albo jak inni rozumieją, ciała i błędnowierców, odszczepieńców, nieprzyjaciół prawdziwej wiary.

W tychże podziemiach św. Pretextata, w chodniku zwanym „Spelunca magna“, znajduje się na sklepieniu „arcosolium“ fresk z drugiej połowy IV. w., przedstawiający dwa jednakowe obrazy Dobrego Pasterza,



28. ODTWORZENIE FRESKU Z VI. W. U ŚW. PRETEXTATA.
RYS. AUTOR.

znacznie niestety uszkodzone, które tu podajemy w odtworzeniu (ryć. 28). Widzimy w środku wielki monogramowy krzyż, ze zawieszonemi głoskami AΩ. Pasterz jedną ręką trzyma „syrinx“, drugą laskę pastuszą. Obok stoi owieczka, wyciągająca głowę ku ręce pasterza. Za owcą znów krzyż monogramowy, a dalej naczynie. Naczynie to nie jest skopcem na mleko, jakby mogło się zdawać, gdyż wyraźnie widzimy w niem zwoje pisma; jest to więc naczynie na zwoje, zwane „scrinium“, „capsa“, greckie βιβλιοθήκη. Zwoje te nie zawierają niczego innego, jak naukę Chrystusową: „wiarogodną naukę Dobrego Pasterza“, jak podaje wyżej wymieniony nagrobek Aberciusa. — Znaczenie tego obrazu jest jasne: Chrystus, Dobry Pasterz, głosi naukę wiernemu ludowi, przedstawionemu w postaci owieczki. Krzyż

monogramowy przypomina, kim jest ten pasterz. Owieczka zwraca głowę ku piszczałce pastuszej, która jest znakiem głosu pasterza.

W podziemiu św. Kaliksta, nad grobem św. Euzebiusza, na sklepieniu „arcosolium" znajduje się obraz z drugiej połowy trzeciego wieku. Pasterz stoi między dwiema owcami, z których się jedna pasie, a druga ku niemu spogląda. W prawej ręce trzyma pasterz „syrinx", a w lewej laskę pasterską. Ubrany jest w tunikę z rękawami i przepasany paskiem, na tunice ma szeroki, ramion sięgający kołnierz z kapturem z tyłu „alicula", na nogach nagoleniki i chodaki. Na tle obrazu widać krzaki i drzewa [30]).



29. CHRYSTUS DOBRY PASTERZ. MOZAIKA W KOŚCIELE GROBOWYM GALLI PLACIDII W RAVENNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

Do ciekawszych należy obraz, znajdujący się po prawej stronie schodów głównych do katakomb św. Domitylli [31]). Pochodzi on z końca trzeciego, albo z początku czwartego wieku. Pasterz siedzi w środku stada na kamieniu, lewą rękę opiera na lasce pasterskiej, na końcu zagiętej, a w prawej trzyma „syrinx". Stado składa się z czterech owiec, z roga-

gatego barana i z kozła z długimi rogami. Tło obrazu stanowią cztery góry, roślinnością pokryte, bliżej widzimy drzewa. Góry przypominają słowa, które Abercius umieścił na swym grobie, mówiąc że pasterz swe owce „na górach i w dolinach pasie".

Bardzo ciekawy i piękny jest obraz mozaikowy w kaplicy grobowej Galli Placidii, córki Teodosiusa W. (ryć. 29), pochodzący z piątego wieku. Jest to jedna z najpiękniejszych starochrześcijańskich mozaik. W środku obrazu siedzi na podwyższeniu pasterz, przed nim pasie się na łące sześć owiec, tło obrazu stanowią pagórki porośnięte koniferem. Dobry Pasterz przedstawiany w katakombach ubrany jest w ludowe odzienie, tu zaś ma bogate wspaniałe szaty. Na długiej tunice zarzucony płaszcz purpurowy, przypominający cesarski płaszcz, w lewej ręce zamiast laski pasterskiej trzyma piękny krzyż, ruch zaś ręki jest taki, jak gdyby pasterz opierał się na berle. Ruchy rąk i nóg są dostojne, poważne, podobne do tych, jakie spotykamy na obrazach cesarzy rzymskich. Głowę okala wielki nimb. Lewą ręką głaszcze pasterz jedną z owieczek po pyszczku, inne owce głowy swe ku niemu zwracają. Barwy mozaiki są umiejętnie, łagodnie dobrane, cały obraz jest pracowicie wykończony. Piękne oblicze młodego pasterza bez zarostu, okolone jest jasnemi płowemi włosami. Całość obrazu czyni wrażenie czegoś niezwykłego, nadziemskiego, a nie przestaje być wdzięcznym obrazkiem z pasterskiego życia.

W Brescii na sławnej skrzyneczce z kości słoniowej, pochodzącej z czwartego wieku, o której będziemy szerzej w dalszym ciągu mówili, wśród obrazów ze Starego i Nowego Zakonu, znajduje się Dobry Pasterz. W ogrodzeniu murowanem widzimy pięć owiec; w sklepionej bramie, opartej na dwóch korynckich słupach, przez którą jest wejście do zagrody, stoi pasterz, który wstrzymuje ręką wilka, chcącego rzucić się na owce, podczas gdy niżej podły najemnik, ucieka przed wilkiem. Widzimy więc tu jasno przedstawione słowa Pana Jezusa, że jest dobrym pasterzem, który broni swych owiec, podczas gdy najemnik ucieka, bo nie dba o owce. Są tu i drzwi zagrody, a w nich stoi Pan Jezus, zapewne dla tego, że się wyraził „jam jest drzwiami owiec".

PODOBIZNY CHRYSTUSA I NAJŚW. PANNY.

Na Wschodzie utrzymywano, że niektóre bardzo dawne podobizny oblicza Zbawiciela, malowane były nie ręką ludzką („acheropitae"), lecz

przysłane zostały w cudowny sposób z nieba. Wiadomości te jednak nie są wiarygodne[1]), podobnie jak list, który namiestnik Judei Publius Lentulus miał wysłać do senatu rzymskiego, opisując wygląd Chrystusa i jego śmierć[2]). List, który sam Zbawiciel miał napisać do króla Edessy Abgara, posyłając mu swą podobiznę, o czem wspomina Euzebiusz[3]), już synod za pap. Gelazego r. 494, uznał za nieprawdziwy[4]). Euzebiusz podaje, że niewiasta, którą Chrystus uzdrowił od krwotoku, postawiła na jego cześć posąg obok swego domu w Paneade w Palestynie. Ponieważ Euzebiusz wspomina, że posąg ten był w wielkiej czci, więc trudno przypuścić, by wiadomość o nim była nieprawdziwa, niema jedynie pewności, czy rzeczywiście pochodził od owej niewiasty. Ireneusz wspomina o podobiznach Chrystusa, które gnostycy sekty Karpokratesa czcili razem z podobiznami Pitagorasa, Platona i Arystotelesa[5]).

Najstarsze podobizny Zbawiciela, jakie się nam dochowały, są w katakombach rzymskich, a pochodzą z pierwszej połowy II. wieku, mianowicie Chrzest Chrystusa w Jordanie u św. Lucyny i u św. Kaliksta w kaplicach Sakramentów i cierniem koronowanie u św. Pretextata[6]). O ile można poznać z tych znacznie uszkodzonych fresków, Zbawiciel wyobrażony jest bez brody, albo z krótko strzyżoną rzymską brodą i z krótkiemi włosami. Na freskach katakombowych od III. w. ma włosy długie, spadające na ramiona, które stają się jego odznaką. W ten to sposób przedstawiony jest Zbawiciel w Syrakuzach w katakombach Cassia. Długie kręcone włosy były u Greków i Rzymian oznaką szlachetnego pochodzenia.

Na sarkofagu u św. Franciszka w Ravennie, pochodzącym z końca II. w. przedstawiony jest Chrystus na stolicy w postaci władcy, w wieku młodzieńca, z opaską na włosach. Zupełnie podobny jest Chrystus na sarkofagu u św. Maryi in Porto fuori w Ravennie, na srebrnej puszce u St. Nazaro w Medyolanie i na rzeźbie w kości słoniowej w muzeum w Berlinie. Dwa te zabytki są z III. w., puszka medyolańska z IV. w. Na sarkofagu w zbiorach lateraneńskich, L. 164, na którym przedstawione są obrazy z męki Chrystusa, widzimy zupełnie podobny typ Zbawiciela, który powtarza się i na starochrześcijańskich sarkofagach w południowo-wschodniej Francyi, jakich wiele jest w Arles i Marsylii[7]). Na sarkofagu Liberyusza u św. Franciszka w Ravennie, znać już w obliczu Chrystusa pewien wpływ Wschodu. Na Zachodzie wyobrażano Chrystusa wedle typu rzymskiego, bo zapewne mało ceniono wschodni typ, a może chciano też wyrazić, że Zbawiciel nie przyszedł dla samych tylko Żydów. Oblicze Zbawiciela niema jednak podobieństwa do bogów pogańskich, lecz wyraz szlachetny i łagodny.

Młodzieńczy znów wiek Chrystusa miał oznaczać jego wieczną młodość, nieśmiertelność. Dütschke utrzymuje, że ten typ młodzieńczy powstał pod wpływem gnostyków[8]), lecz zdanie to jest zanadto śmiałe; trudno przypuścić by nawet w Rzymie, pod ramieniem papieża, mogli oni tak oddziaływać i to na przedstawienie osoby samego Zbawiciela. Nie jest też Chrystus podobny do cesarzy rzymskich, ale ma wyraz nadziemskiej wyższości duchowej.



30. PROROCTWO IZAJASZA. FRESK Z II. W. U ŚW. PRYSCYLLI.

Na fresku u św. Domitylli z pierwszej połowy IV. w., Chrystus, siedzący między uczniami, przedstawiony jest w postaci młodzieńca, ze średnio-długiemi włosami (ryć. 33). W tychże katakombach na środku sklepienia izdebki czwartej, zachował się fresk z drugiej połowy IV. w., przedstawiający popiersie Chrystusa, umieszczone, rzymskim zwyczajem w krążku. Tu już Zbawiciel przedstawiony jest wedle typu, który zaczął się w tym czasie przyjmować na Zachodzie, mianowicie Chrystus jest we wieku starszym, z długiemi rozdzielonemi włosami i brodą średniej długości[9]).

U św. Piotra i Marcellina, na fresku z przełomu IV. na V. wiek, przedstawiony jest Chrystus o czole wysokiem, z oczami pełnemi wyrazu, z dosyć długą, kończysto zakończoną brodą, z długimi, kręconymi, spadającymi na ramiona włosami [10]). Fresk ten bardzo jest podobny do mozaiki w absydzie w bazylice na Lateranie, która ma być pierwszą podobizną Chrystusa, publicznie w kościele umieszczoną.

W wieku IV. Chrystus tam, gdzie jest wyobrażony jako sędzia, ma wyraz nieco surowszy, niż na innych przedstawieniach; od V. w. twarz staje się coraz węższa a dłuższa, wyraz coraz więcej nabiera bizantyńskiej surowości. Typ ten widzimy na fresku w krypcie św. Cecylii u św. Kaliksta, pochodzącym z IX. w., który przytaczamy w barwnej odbitce.

Pan Jezus, jeżeli przedstawiany bywał w postaci dziecięcej, jak przy pokłonie trzech mędrców, to bywał przedstawiany w towarzystwie Najśw. Panny [11]). Tak jak nie mamy prawdziwej podobizny Chrystusa, tak nie mamy podobizny N. Panny, jak świadczy wyraźnie św. Augustyn i św. Ambroży [12]). Ponieważ św. Łukasz w swej Ewangelii, więcej niż inni Ewangeliści mówi o N. Pannie, jako o nadziemskiej istocie, więc powstało podanie, że był malarzem i twórcą kilku dawnych obrazów, pochodzących ze Wschodu, między którymi jest i nasz obraz częstochowski. Twarz N. Panny nie ma typu ustalonego, ale starano się o nadanie rysów pięknych, umiarowych, jak to poznamy niebawem przy omawianiu fresków katakombowych.

OBRAZY Z ŻYCIA CHRYSTUSA I NAJŚW. PANNY.

Obrazy z życia Chrystusa, do których głównem źródłem są freski katakomb rzymskich, opiszemy w porządku, w jakim następowały po sobie.

Zwiastowanie N. Maryi Panny występuje na malowidłach katakombowych z końcem II. w. na dwóch freskach. Jeden u św. Pryscylli, znaleziony przez Bozyusza, przedstawia N. Pannę w postawie siedzącej, w czem uwidoczniona jest wyższość jej nad Aniołem. Anioł przemawia, podniósłszy rękę [1]). Drugi fresk odkryty przez Wilperta u św. Piotra i Marcellina jest zupełnie podobny [2]). O bardzo ciekawych przedstawieniach Zwiastowania, na mozaice u Maryi Większej w Rzymie i na jedwabnej

tkaninie, znalezionej w „Sancta Sanctorum“, które zdradzają wpływ ewangelii apokryficznych, będziemy mówili w danych miejscach.

Narodzenie P. Jezusa na rzymskich freskach katakombowych było przedstawione tylko raz u św. Sebastyana, na sklepieniu łuku grobowego z IV. w. Jezus owinięty w pieluszki leżał w żłóbku, obok wyobrażony był wół i osioł. Niezmiernie ciekawy ten i rzadki fresk zniszczyła niegodziwa ręka. — Na obrazach Narodzenia powszechny jest zwyczaj przedstawiania wołu i osiołka. Izajasz mówi: „Wół pozna swego właściciela, a osioł swego pana, ale Izrael mię nie pozna i mój lud mię nie uzna“ (1, 3), zdanie to jednak wcale nie odnosi się do okoliczności narodzenia Zbawiciela. Zwierzęta te prawdopodobnie przedstawiano za Pseudo-Mateuszem (r. 14).

Objawienie Pańskie, czyli pokłon trzech króli jest w starej sztuce chrześcijańskiej jednym z najczęstszych obrazów[3]). Chrześcijanie z pogaństwa nawróceni lubieli niezmiernie ten obraz, gdyż przypominał im powołanie pogan przez Pana Jezusa i złożenie mu przez nich czci. Trzej mędrcy, którzy przybyli z dalekich krajów, w cudowny sposób powołani, przez pokłon oddany Chrystusowi, dają świadectwo o jego Bóstwie.

Co do liczby, jest mędrców najczęściej trzech, czasem dwóch, albo czterech, dla przestrzeganej bardzo w dawnej sztuce zasady umiarowości, raz nawet na naczyniu przechowanem w muzeum Kircherianum jest ich ośmiu. Ewangelia św. nie podaje wcale liczby trzech, ale liczbę tę ustaliła dawna tradycya. Niema też w Ewangelii nazwy „królów“.

Mędrcy ubrani są zawsze we wschodnie ubranie, podobnie jak Abdon i Sennen w Katakombach u św. Poncyana, jak ludzie wschodni na rzeźbach rzymskich np. na obu łukach Septiniusa Severa, t. j. we frygijską czapkę, tunikę, lacernę i długie spodnie. Barwa ich szat jest wschodnim zwyczajem różnorodna i jaskrawa.

Objawienie pańskie przedstawione jest w rzymskich katakombach aż trzynaście razy. Najstarsze jest już w początku II. w. Na starszych mędrcy niosą dary w rękach, na późniejszych we wielkich naczyniach, jakby misach. Ubrani są zawsze we wschodnie szaty. U św. Pryscylli z pocz. II. w. przedstawiona jest Matka Boża bez zasłony na głowie, siedząca na stołku bez oparcia i trzymająca P. Jezusa w obu rękach[4]). U św. Piotra i Marcellina, w krypcie Matki Boskiej z pierwszej części III. w., mędrcy ubrani w żółto-bronzowe ubrania podają dary na misach[5]). Na sklepieniu 54 izdebki w tychże katakombach, na fresku z połowy III. w. są tylko

dwaj mędrcy dla umiarowości, lecz zaraz wyżej trzej patrzą na gwiazdę[6]). W Coemeterium Maius fresk z drugiej połowy IV. w. uważano niegdyś za mędrców przed Herodem, lecz po oczyszczeniu przez Wilperta, okazało się, że stoją oni przed Najśw. Panną. Podobnie okazało się z drugim obrazem naprzeciw powyższego i z trzecim, z tegoż czasu, w izdebce Zuzanny w tychże katakombach[7]).

Na rzeźbach sarkofagowych, jak na Lateranie, w Ravennie, Ankonie, Medyolanie, Syrakuzach, Arles i t. d. przedstawieni są bardzo często trzej mędrcy jako wyobrażenie powołania przez Chrystusa do Wiary św. i wyrażenie przez to ufności w zbawienie.

Bardzo pięknie zachowała się mozaika u św. Apolinarego Nowego w Ravennie, przedstawiająca Objawienie Pańskie. Najśw. Panna siedzi na wspaniałej stolicy, jak królowa, otoczona aniołami. Trzej królowie, ubrani we wspaniałe szaty, niosą bogate dary. Cały ten obraz nawet w najdrobniejszych szczegółach podobny jest do fresków katakombowych.

Prócz pokłonu przedstawiona jest jeszcze radość trzech mędrców na widok gwiazdy. Tak u św. Piotra i Marcellina w 54 izdebce[8]), radość mędrców przedstawiona jest w żywych ich ruchach, gdyż jeden klęczy, drugi biegnie, trzeci stoi. Zamiast gwiazdy jest tu monogram Jezusa Chrystusa. Na obrazie tej samej treści u św. Cyryaki jest znak Konstantyna.

Na malowidłach katakombowych widzimy raz tylko pokłon pasterzy u św. Piotra i Marcellina, niestety już bardzo uszkodzony[9]). Można rozpoznać mędrców i dwóch pasterzy z laskami, ubranych w długie przepasane tuniki; jeden z nich podnosi rękę z wyrazem podziwu, czy też ruchem mowczym, ku Najśw. Pannie.

Najświętsza Panna jest często symbolem Kościoła św. jako matka i opiekunka wiernych. „Jak piękne to, co pod obrazem Kościoła przepowiadano o Najśw. Maryi Pannie“ mówi św. Ambroży[10]). W tem znaczeniu widzimy Najśw. Pannę najczęściej na mozaikach w bazylikach starochrześcijańskich.

Na szkłach złoconych z III. i IV. w. spotykamy często Najśw. Pannę w postaci orantki z wyraźnym podpisem jej imienia. Grimouard de St. Laurent utrzymuje[11]), że orans stojąca często obok Dobrego Pasterza wyobraża Najśw. Pannę. De Rossi zgadza się się na to zdanie.

Najstarszem przedstawieniem Najśw. Panny na freskach katakombowych jest „Proroctwo Izajasza“ u św. Pryscylli (ryć. 30). Styl fresku, nieustępujący malowidłom pompejańskiem, wykazuje, że pochodzi on z początku II. w. Zdanie to potwierdziło jeszcze w nowszych czasach znalezienie poni-

żej obrazu kilku grobów z bardzo starymi napisami, a te musiały być późniejsze, gdyż wykopane niżej, a wiemy że groby niższe są zawsze później kopane niż wyższe.

„Najśw. Panna z welonem na głowie, ubrana w tunikę o krótkich rękawach i w płaszczu, siedzi pochylona lekko przed siebie i trzyma u piersi nagie dziecko, które główkę zwraca przez ramię ku widzowi. Obok tej grupy stoi młody mężczyzna z rzadkim, ledwie dostrzegalnym pod brodą zarostem, ubrany tylko w pallium w ten sposób, że prawa ręka i ramię są całkiem nagie. W ręce lewej trzyma on zwój, z którego jednak zaledwie ślady się zachowały, podczas gdy prawą wskazuje na niewiastę i gwiazdę, unoszącą się nad dzieciątkiem i matką", tak opisuje obraz ks. Bilczewski[12]). Łatwo domyśleć się, że ten obraz przedstawia wieszcza Izajasza przepowiadającego jasność światła przy narodzeniu Zbawiciela (Iz. 7, 14; 9, 6; 40, 1). Nawet protestanci jak Springer[13]) nazywa obraz ten najstarszym i najpiękniejszym ze wszystkich wyobrażeń Matki Bożej.

W kaplicy Greckiej w tychże katakombach jest przedstawiona Najśw. Panna z P. Jezusem na fresku z II. w. wyobrażającym pokłon trzech mędrców i na obleczeniu Bogu poświęconej dziewicy. Bardzo ciekawe jest to, że te trzy z najważniejszych i najstarszych obrazów Najśw. Panny ze Synem, pochodzą z katakomb św. Pryscylli, znanych już za czasów apostolskich[14]).

W roku 1902 odkrył Wilpert drugi obraz przedstawiający proroctwo Izajasza, na fresku z III. w. u św. Domitylli, w chodniku obok izdebki Ampliata, na łuku grobowym[15]). Izajasz stoi przed Najśw. Panną, która trzyma na rękach Chrystusa ubranego w sukienkę.

W katakombach Coemeterium Maius na łuku grobowym odkrył Marchi[16]) Najśw. Pannę w postaci orantki ze Synem niżej stojącym. Wilpert oczyścił obraz i podał podobiznę tak doskonałą, że wszystkie inne nie mają żadnego wobec niej znaczenia (ryć. 31)[17]). Najśw. Panna przedstawiona jest w połowie postawy, na głowie ma lekką biało-niebieską zasłonę. Ubrana w ciemno-żółtą dalmatykę z naszytemi ciemno-niebieskiemi wstęgami. Ozdobę ówczesnym rzymskim zwyczajem stanowią kolczyki i naszyjnik z wielkich pereł. Najśw. Panna ma ręce do modlitwy wyciągnięte, Pan Jezus zaś nie modli się, co jest dowodem, że Matka do niego zwraca swe prośby. Pan Jezus ubrany w bronzową tunikę z czworokątnem wycięciem na szyi. U góry dwa znaki Konstantyna, z których prawy odwrócony, wskazują że ten chłopiec to Chrystus.

Widzimy, że na najstarszych freskach towarzyszy Panu Jezusowi Najśw.

Panna, skąd widać jak ją czcili pierwsi chrześcijanie i jaki udział przypisywali jej w dziale odkupienia.

W katakombach św. Walentyna fresk przedstawiający Najśw. Pannę, wykonany już sposobem byzantyńskim ze VII. w. z wyraźnym podpisem SCA DEI GENETRIX[18]).



31. NAJŚW. PANNA Z P. JEZUSEM. FRESK Z POŁOWY IV. W. W COEMETERIUM MAIUS. WEDLE WILPERTA.

Chrzest Chrystusa w Jordanie przedstawiony jest cztery razy na starszych freskach katakomb rzymskich: u św. Lucyny z pierwszej połowy II. w., w krypcie Sakramentów z drugiej połowy II. w., u św. Piotra i Marcellina z połowy III. w. i u św. Dommitylli z drugiej połowy IV. w.[19]). Obraz ten, jak wszystkie inne z Pisma św., jest wyobrażony tylko w istotnych częściach: Chrystus stoi we wodzie, św. Jan ubrany w „exsomis" t. j. wązką tunikę bez rękawów albo tylko w opaskę na biodrach, ręką wylewa wodę na głowę Chrystusa; w górze unosi się gołębica. Inne szczegóły są tu pominięte. Prócz tych obrazów, pochodzących z wieków prześladowań, jest jeszcze w chrzcielnicy podziemnej u św. Poncyana fresk z VI., albo VII. w. podobny do mozaik w kościołach chrzcielnych z tych czasów, uzupełniony innymi dodatkami:

szaty Chrystusa trzyma anioł, do wody zbliża się spragniony jeleń, z dzióbka gołębicy roztaczają się promienie na głowę Chrystusa[20]).

CUDA CHRYSTUSA.

Cuda Chrystusa. W starochrześcijańskiej sztuce nader często przedstawiano Zbawiciela czyniącego cuda, gdyż wykazywało to jego posłannictwo, które cudami stwierdził, a odpowiadało nawróconym z pogaństwa, przyzwyczajonym do opowieści o dziełach pogańskich bogów. Opowiada księga Wyjścia, że Pan Bóg na znak, którym Mojżesz mógł udowodnić swe posłannictwo sprawił, że laska jego na ziemię rzucona przemieniała się we węża (Wyjścia 4, 2...). Tą laską uderzył Mojżesz na rozkaz Boży we wody, by na ukaranie faraona zamieniła się w krew (7, 19...). Tą potem laską uderza Mojrzesz w skałę, z której wytryska woda (17, 5...). W sztuce starochrześcijańskiej widzimy podobną laskę w ręku Zbawiciela, gdy czyni cuda (ryć. 32). Laseczka wyobrażała moc cudowną z nieba



32. WSKRZESZENIE ŁAZARZA, ORANS, ROZMNOŻENIE CHLEBÓW. FRESK Z PIERWSZEJ POŁ. III. W. U ŚW. PIOTRA I MARCELLINA.

zesłaną. Przy przemianie wina w Kanie dotyka się Chrystus tą laseczką wody, podobnie przy rozmnożeniu chlebów i przy wskrzeszeniu Łazarza. Na szczególną uwagę zasługuje przemiana wody w Kanie i rozmnożenie chleba i ryb, jako zapowiedź ustanowienia Najśw. Sakramentu, do czego jeszcze w danej chwili wrócimy.

U św. Domitylli na fresku z pierwszej połowy III. w., przedstawione jest uzdrowienie ślepego zgodnie z opowiadaniem Ewan-

gelii św. Jana (9, 6). Chrystus dotyka się ócz ślepego. Podobny fresk jest w katakombach „Ad duas lauros“[21]).

Uzdrowienie powietrzem ruszonego jest symbolem chrześcijanina nawróconego z niemocy grzechu i umocnionego łaską poświęcającą, jest więc symbolem Spowiedzi św. (Mat. 9, 2... Mar. 2, 3... Łuk. 5, 18...). Obraz ten widzimy już na fresku z połowy III. w. u św. Piotra i Marcellina. Jedyną oznaką jest tu łóżko, które niesie uzdrowiony[22]). Dalej widzimy ten sam obraz na fresku u św. Piotra i Marcellina (na rycinie 4) na lewo u dołu.

Jednym z najczęstszych obrazów jest wskrzeszenie Łazarza oznaczające zmartwychwstanie z grzechu i zmartwychwstanie do chwały wiecznej[23]). Na freskach i rzeźbach przedstawiany jest Łazarz zgodnie z ówczesnym sposobem grzebania owinięty w chusty, w drzwiach grobowca, podobnego do rzymskich. Czeka on już na rozwiązanie z chust (Jan 11, 44). Najstarsze przedstawienie Łazarza jest w Greckiej kaplicy[24]), na którem widzimy go w grobowcu, a obok witającego się ze siostrą. Na fresku znów u Pretextata z pocz. II. w. jest obok Łazarza jedna z sióstr[25]). U św. Pryscylli Zbawiciel dotyka laską zmartwychwstającego Łazarza[26]). Ten sposób przedstawienia pozostaje odtąd stale jak widzimy na fresku u św. Piotra i Marcellina (ryć. 32) na lewo, a na misie z Podgoricy na prawo u dołu (ryć. 22).

CHRYSTUS NAUCZAJĄCY.

Chrystus nauczający przedstawiany bywa stosunkowo rzadziej, niż czyniący cuda. U św. Domitylli zachował się fresk (ryć. 33) z pierwszej połowy IV. w., na którym widzimy Chrystusa, siedzącego na stolicy z wysokiem oparciem, otoczonego uczniami. Chrystus przedstawiony jest w postaci młodzieńca ze średnio długiemi włosami; w lewej trzyma zwój pisma. Wyraz twarzy i żywy ruch prawej ręki zdradzają, że przemawia z ożywieniem. Za Chrystusem siedzą w półkolu apostołowie; z ruchów ich rąk widać, że słuchają ze zajęciem. Brak miejsca nie pozwolił przedstawić wszystkich apostołów, a odjęcie u dołu płyty grobowej znacznie fresk uszkodziło.

O przypowieściach P. Jezusa wspominaliśmy już nie raz przy rozmaitych symbolach. Jedną z częściej przedstawianych przypowieści są mądre i głupie panny (Mat. 25, 1...). Przypowieść tę spotykamy w dawnych modlitwach obrzędowych, zwłaszcza przy obłóczynach Bogu

poświęconych dziewic[27]). W Coemeterium Maius jest fresk z pierwszej połowy IV. w. na łuku grobowym. Na prawo widzimy pięć panien które trzymają kaganki w prawych rękach, a naczynia na oliwę w lewych. W środku stoi orans[28]). Na lewo cztery panny przy uczcie niebieskiej. Wil-



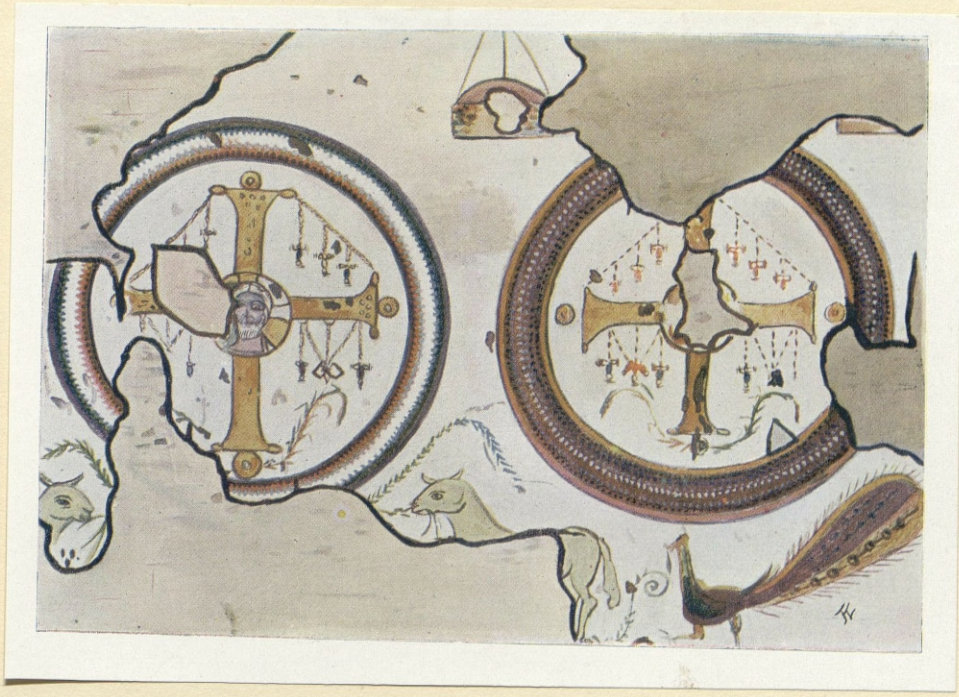
33. CHRYSTUS MIĘDZY UCZNIAMI. FRESK Z PIERWSZEJ POŁOWY IV. W. U ŚW. DOMITYLLI.

pert tłomaczy liczbę czterech panien tem, że piąte miejsce zostawione jest dla orantki[29]). Fresk u Cyryaki z drugiej połowy IV. w.[30]) przedstawia chwilę, gdy ukazuje się oblubieniec, którym jest Zbawiciel jak to wskazuje nimb. Na prawo widać pięć mądrych panien z płonącymi kagankami, na lewo pięć głupich ze zgaszonymi. Wszystkie panny ubrane są w dalmatyki. W głębi widać długi budynek z otwartą bramą, wyobrażający niebo.

Oddanie kluczów św. Piotrowi przedstawiane jest dosyć rzadko i to w czasach późniejszych, jak w krypcie św. Feliksa i Adaukta u św. Commodilli, odkrytej w r. 1904, na fresku z przełomu VI. na VII. w. Pan Jezus trzyma w lewej ręce księgę, a prawą oddaje św. Piotrowi dwa klucze. Na prawo stoi św. Piotr ze zwojem Pisma w ręku[31]).

ZNAK KRZYŻA.

„Odraza do przedstawienia ukrzyżowanego w rzeczywistości zapuściła tak głębokie korzenie, że nawet po zupełnem zwycięstwie krzyża musiało upłynąć wiele czasu zanim przeciwne przekonania mogły się usta-



FRESK W KAPLICY XL. MĘCZENNIKÓW NA FORUM ROMANUM.

lić", mówi znakomity J. Wilpert[1]). I rzeczywiście, chociaż Konstantyn zniósł karę krzyżowania[2]), krzyż uważano za znak takiej hańby, że dopiero po ostatecznem zwycięstwie chrześcijaństwa za Teodozyusza, na początku V-go wieku okazuje się zupełne wyobrażenie krzyża. W czasach dawniejszych krzyż zastępowano rozmaitemi symbolicznemi znakami.

Znakiem takim jest d e l f i n położony na t r ó j z ę b i e. Neptuna, jak widzimy na malowidle z drugiej połowy II. w. u św. Kaliksta[3]).

Dalszym znakiem jest k o t w i c a, znak nadziei, „którą mamy jako kotwicę duszy bezpieczną a mocną", jak mówi św. Paweł (Żyd. VI. 19). Ponieważ krzyż, znak naszego zbawienia, jest znakiem naszej nadziei, więc kotwica jest znakiem zastępującym krzyż.

Kotwica jest symbolem dawnym, używanym w I. i II. w., w trzecim jest już nader rzadka. Kotwicę spotykamy często na najstarszych płytach grobowych, zwłaszcza w najstarszej części katakomb św. Pryscylli. Na trzech cegłach zamykających grób F i l u m e n y aż pięć razy jest ona wymalowana. Na trzech cegłach grobu S e p t i m i u s a M a x i m a, z tychże katakomb, obecnie zachowanych w zbiorach watykańskich, dwa razy położony ten znak. Tu i tam, jak mówi Bilczewski, pod postacią kotwicy najwidoczniej ukryty jest krzyż. Na płycie ceglanej zamykającej grób E u k a r p a wyryta kotwica[4]), a na marmurze z grobu I r e n y, Zoy i Marcella wyryta kotwica i znak Konstantyna[5]), na płycie F a u s t y n i a n a u św. Kaliksta jest kotwica obok baranka i gołębicy z gałązką oliwną (ryć. 24). Jasnym symbolem jest ryba w połączeniu z kotwicą[6]). Na sarkofagu Livii Primitivy w Louvre widzimy kotwicę obok Dobrego Pasterza (ryć. 27).

O bardzo rzadkim symbolu w ę ż a wywieszonego na puszczy przez Mojżesza, wyobrażającym Chrystusa na krzyżu, powiemy przy opisie pierścieni.

Najważniejszym znakiem Krzyża św. jest m o n o g r a m C h r y s t u s a występujący w kilku odmianach. Już w II. w. spotykamy monogram ☧ złożony z greckich głosek I X zaczynających imię Ιησοῦς Χριστός. Znak ten widzimy na płycie grobowej z katakomb Pretextata, przechowanej na Lateranie (Pil. XIX. L. 7). U św. Pryscylli na dwóch cegłach grobu K a r p a z III. w. znak ten wymalowany czerwoną barwą[7]).

Ciekawą rzecz widzimy w 54-tej izdebce u P i o t r a i M a r c e l l i n a: na fresku przedstawiającym mędrców spieszących do żłóbka, zamiast gwiazdy znak ten wskazuje drogę[8]). Jest tu zawarta ta piękna myśl, że Jezus Chrystus jest „światłością świata", „drogą, prawdą i żywotem" (Jan 1, 5; 14, 6). Sposób ten przedstawiania gwiazdy betleemskiej musiał

być znany, bo wspomina o nim Prudencius: „Wy wszyscy, którzy szukacie Chrystusa, podnieście oczy w górę, tam zobaczycie znak wiecznej chwały. Ta gwiazda pozostanie na wieki; nie zgaśnie nigdy“[9]).

We wieku IV. ukazuje się „Znak Konstantyna“[10]), złożony z greckich głosek XP, zaczynających imię XPιστὸς. Euzebiusz w życiu Konstantyna[11]) opowiada znane każdemu zdarzenie, że Chrystus P. chcąc przed bitwą z Maxeucyuszem zachęcić Konstantyna do oświadczenia się za wiarę chrześcijańską, okazał mu na niebie swój znak z greckim napisem TOYTO NIKA i że okazał mu wojskową chorągiew „labarum“, na której szczycie zamiast pogańskich godeł umieszczony był ten sam znak. Znak ten nie był to zwykły krzyż, lecz powyższy monogram, który widzimy na pieniądzach Konstantyna[12]) i na innych zabytkach z tego czasu, o których niebawem powiemy, gdy znaku Krzyża św. w tym czasie jeszcze nie spotykamy. Przed czasami Konstantyna nie pojawia się ten monogram, skąd uzasadnione twierdzenie, że okazał się za tego cesarza i od niego też nazwano go „znakiem Konstantyna“.

W katakombach na płytach grobowych bardzo często widzimy znak Konstantyna. Tak np. na grobie Varronii Fotiny u św. Pryscylli. Często, jak na wyżej wymienionej płycie Ireny, Zoy i Marcella, zastępuje on całe imię Chrystusa. Na końcu mianowicie napisu czytamy COI ΔOΣA EN (znak Konstantyna) chwała ci w Chrystusie[13]). U św. Cyryaki jest napis: ADVOCATI APVD DEVM ET (znak Konstantyna): Orędownicy u Boga i Chrystusa[14]) u św. Agnieszki BALENTINE VIVAS IN DEO (znak Konstyna): Walentynie żyj w Bogu Chrystusie[15]).

Równie często spotykamy znak Konstantyna na freskach katakombowych. Tak u św. Domitylli widzimy go nad postacią orantki z pierwszej połowy IV. w.[16]), u św. Kalikst a na czole łuku grobowego[17]). U św. Cyryaki na fresku z drugiej połowy IV. w., zamiast gwiazdy prowadzącej mędrców, widzimy otoczony kółkiem znak Konstantyna[18]), jest tu więc ten sam symbol światła Chrystusa, o którym wyżej mówiliśmy. U Pretextata z drugiej połowy IV. w. widzimy znak Konstantyna między dwoma gołąbkami[19]). Jest to symbol duszy chrześcijańskiej, złączonej z Chrystusem. W Coemeterium Maius na sławnym fresku, o którym mówiliśmy wyżej (ryć. 31) wyobrażającym Najśw. Pannę, w postaci orantki, z P. Jezusem, u góry po obu stronach jest znak Konstantyna. Ciekawe jest to, że głoska P z prawej strony jest odwrócona. Marucchi mówi że to dla oznaczenia osoby Chrystusa[20]). U św. Marka i Marcellina na fresku z tegoż czasu, przedstawiającym Chrystusa w oto-

czeniu czterech ewangelistów są znaki Konstantyna tak jak na poprzednim obok nimbu Chrystusa; uszkodzony jednak z prawej strony znak nie daje poznać w którą stronę był zwrócony[21]).

W Katakombach Cassia w Syrakuzach odróżnia Chrystusa znak Konstantyna, umieszczony na szczycie głowy[22]), podobnie jak na jednej z rzeźb drzwi kościoła św. Sabiny na Aventynie.

W katakombach św. Agnieszki znaleziono przechowany obecnie w zbiorach watykańskich krążek wyrzeźbiony z kamienia czyli t. zw. gabatę, ze znakiem Konstantyna i napisem: IN HOC SIGNO SIRICI (vinces) w tym znaku Syrycyuszu zwyciężysz. Jest to napewne podobizna chrześcijańskiego znaku wojskowego, na którym słowa zwrócone do Konstantyna, zastosowano do Syrycyusza. De Rossi zauważył na wapnie grobów wiele podobnych odcisków, z czego doszedł do wniosku, że chrześcijanie ozdabiali swe domy i groby takiemi małemi podobiznami znaków wojskowych.



34. GABATA BRONZOWA W ZBIORACH WATYKAŃSKICH.

RYS. AUTOR.

Na innej gabacie którą widzimy w zbiorach watykańskich (ryć. 34). Obok znaku umieszczone są głoski α ω, które przypominają, że ten Chrystus jest Bogiem. Cały znak otoczony jest tu, jak często bywa, kołem, symbolem całości, do której nic dodać nie można. Trudno chyba o piękniejszy i głębszy symbolizm.

Na starochrześcijańskich kagankach glinianych, jak na znalezionych w domu Jana i Pawła w Rzymie, często wyciśnięty jest znak Konstantyna. Równie częsty jest na kagankach bronzowych, których wiele jest w zbiorach watykańskich.

Na mozaice z V. w. w grobowym kościółku Galli Placidii w Ravennie, na niebie zasianem gwiazdami jaśnieje wspaniały znak Konstantyna.

Monogram ten występuje też na sarkofagach, jak np. na dwóch w zbiorach lateraneńskich na sarkofagu Walentyniana III. w. w Ravennie itp.

Na grobowych napisach w Rzymie od r. 410 niewidać już tego znaku, na Wschodzie pozostaje trochę dłużej.

Przy końcu IV. w. dołącza się do znaku Konstantyna pręt poprzeczny a niebawem przez opuszczenie głoski X powstaje „krzyż monogramowy“ „crux monogrammatica“ (ryć. 35). Znak ten znany był już u pogan, używany za liczbę, albo monogram. Na pieniądzach Heroda W. jest on znakiem mennicznym.



35. KRZYŻ MONOGRAMOWY POCHODZĄCY Z MONASTERO OBOK AQUILEJI.

RYS. AUTOR.

Krzyż monogramowy wyryty jest na płycie grobowej ceglanej obok imienia Feliksa w kat. św. Pryscylli[23]).

Na fresku w kat. św. Piotra i Marcellina z końca IV. albo pocz. V. w. umieszczony jest ten znak, wraz AΩ nad głową Chrystusa, wskazując na jego osobę[24]). Mó- AΩ zawieszone na łańcuszkach (ryć. 28). Na ostatniej rycinie przedstawiony krzyż monogramowy znajduje się w muzeum cesarskiem we Wiedniu. Jest wykonany z bronzu, wysokości 40 cm. Na ramionach zawieszone AΩ. Pochodzi on z Monastero koło Aquileji. Wielkość jego wskazuje, że mógł być używany do procesyi, albo umieszczony na szczycie kościoła.

Ułomek płyty grobowej w kat. św. Domitylli przedstawia owieczkę wraz z dolną częścią, jak twierdzi J. de Rossi krzyża, lecz jest to raczej krzyż monogramowy. Obok gołąbek z gałązką oliwną. Wedle tłomaczenia de Rossiego baranek wyobraża duszę szczęśliwą we wiecznem zbawieniu, które osiągnęła przez wiarę w krzyż[25]). Krzyż monogramowy utrzymuje się na nagrobkach rzymskich nieco dłużej od znaku Konstantyna[26]).

Znak krzyża św. zastępowała też sfastyka, zwana przez chrześcijan

wiliśmy wyżej, że we Wielkiej Jaskini u św. Pretextata, na sklepieniu łuku grobowego jest fresk, znacznie uszkodzony, który wedle odtworzenia Wilperta okazuje w środku krzyż monogramowy, przedzielający całe pole na dwie jednakie części, na których są dwa umiarowe obrazy, przedstawiające Dobrego Pasterza obok owieczki, skrzynki ze zwojami pisma i mniejszy monogramowy krzyż. Na ramionach wszystkich trzech krzyżów widzimy wyobrażone

„krzyżem gammowym“, „crux gammata“, złożona jakby z czterech odwróconych Γ. Znaki takie, złożone z nieodwróconych Γ widzimy już na bardzo dawnych glinianych naczyniach, jak np. na urnie z VII. w. przed Chr. przechowanej we willi pap. Juliusza w Rzymie. Chrześcijanie przyjęli ten znak, gdyż przypominał im krzyż. — Podajemy tu krzyż gammowy, jedyny który zachował się w katakombach, mianowicie na fresku z początku IV. w. u św. Piotra i Marcellina (ryć. 36).



36. KRZYŻ GAMMOWY Z POCZ. IV. W. U ŚW. PIOTRA I MARCELLINA.

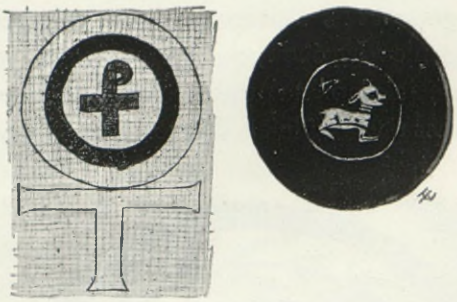
ODTWORZYŁ AUTOR.

Na płycie grobowej z napisem „Lucilla in pace“, pochodzącej od św. Cyryaki przechowanej w zbiorach lateraneńskich (Pil. XIV. L. 30) wyryta jest sfastyka obok znaku Konstantyna.

U św. Generozy z końca IV. a pocz. V. w. sfastyka opisana kołem stanowi ozdobę na tunice Dobrego Pasterza[27]). U św. Pryscylli wymalowany gołąbek siedzący na uszatym kielichu ze sfastyką[28]).

W Egipcie częstą ozdobę tworzył tak zwany klucz nilowy przypominający swym wyglądem krzyż i stąd używany i przez chrześcijan. W znaku tym zamiast górnego ramienia, odpowiadającego głowie, jest obręcz. Znak taki widzimy na tkaninach z Achmim-Panopolis (ryć. 37). Na makacie z El Fajum w Egipcie, pochodzącej z V. w., o której później powiemy, widzimy klucz nilowy jako ozdobę tła; u góry pod łukiem znak ten jest trochę większy, a w środku niego umieszczony znak Konstantyna. Znak ten podobny jest do dawnego krzyża szubienicznego, który widzimy na słupie z namiotu ołtarza z kościoła św. Petronilli na rzeźbie przedstawiającej męczeństwo św. Nereusza[29]).

Prawdziwy i bez żadnych osłon znak krzyża ukazuje się na początku V. w. po ostatecznem i zupełnem zwycięstwie chrześcijaństwa za Teodozyusza. Znak Krzyża św. w zwykłym kształcie, utworzony z dwóch



37. CZĘŚCI TKANIN ZNALEZIONYCH W ACHMIM-PANOPOLIS.

RYS. AUTOR.

krzyżujących się ramion nazywa się „crux immissa", w przeciwieństwie do występującego później „crux commissa" w kształcie głoski T. Jeżeli ramiona krzyża są równe, krzyż nazywa się „crux quadrata" albo grecki, jeżeli zaś ramię pionowe jest u dołu dłuższe, krzyż nazywa się łaciński. Krzyże tak łacińskie jak greckie dla ozdoby rozszerzano na końcach. Widzimy też krzyże zwłaszcza greckie zamknięte w kole, które oznacza całość, doskonałość, której nic już dodać nie można, jak wyżej mówiliśmy przy znaku Konstantyna [30]).

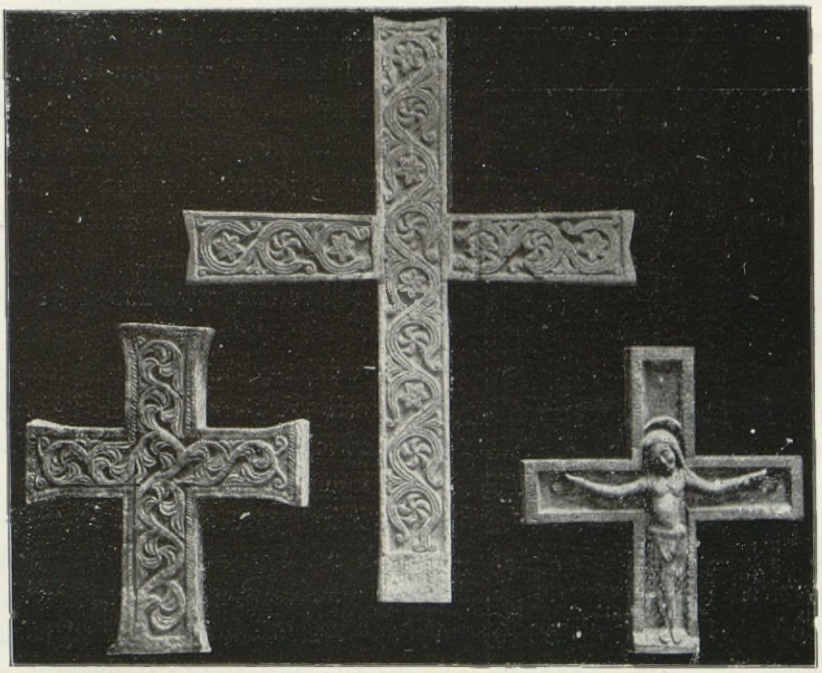


38. KRZYZ GAMMOWY, FRESK Z VI. ALBO VII. W. W CHRZCIELNICY KATAKOMB ŚW. PONCYANA.

ZDJĘCIE NAJŚWIEŻSZE.

W katakombach najdawniejszy krzyż, pochodzący z końca IV. w. jest w bezimiennych katakombach obok św. Kaliksta. Jest to krzyż równoramienny, wielkości 22 cm. wymalowany czerwoną barwą dwoma pociągnięciami pendzla [31]). W krypcie św. Cecylii, u św, Kali-

ksta, widzimy nieozdobny łaciński krzyż, między dwiema owcami. U św Poncyana na malowidle z V. w. widzimy między podobiznami św. Milisa i Pumeniusa krzyż łaciński, ozdobiony perłami i drogiemi kamieniami, czyli „krzyż gammowy“, „crux gemmata[32]). W tychże katakombach obok grobu św. Abdona i Sennena jest podobny, ale bardzo już zniszczony krzyż. W chrzcielnicy w tychże katakombach jest krzyż, pochodzący z VI. albo VII. w. (ryć. 38), wielokrotnie ale zupełnie błędnie odtwarzany, pierwszy raz zdjęty wiernie przez Wilperta[33]). Krzyż wynurza się z wody, ozdobiony drogimi kamieniami, u dołu kwiaty zdają się wyrastać z krzyża, na ramionach dwa świeczniki z gorejącemi świecami,



39. KRZYŻE RZEŹBIONE W KAMIENIENIU W MUZEUM MIEJSKIEM W BOLONII. ZDJĘCIE WŁASNE.

a z ramion zwieszają się na łańcuszkach AΩ. Jest to wspaniały obraz symboliczny. Krzyż jakby wyrastał z wody, bo w tej wodzie chrzcielnej człowiek stał się chrześcijaninem; na ramionach krzyża zatknięte są dwie świece, bo wiara jest światłem naszego życia; na ramionach krzyża zawieszone głoski AΩ, bo krzyż, to znak Chrystusa prawdziwego Boga; krzyż jest wspaniale ozdobiony, bo wiara jest naszym skarbem; z krzyża zdają

się wyrastać kwiaty, bo wiara ma być żywa, ozdobiona dobrymi uczynkami.

Od V. w. widzimy zwyczaj kładzenia krzyżyka przed napisami, jak w katakombach Lucyny nad podobiznami Syxtusa, Optata, Corneliusa Cypryana, tamże pod piersiami Chrystusa z VI. albo VII. w. na grobie Abdona i Sennena i t. d. (ryć. 39).

Na płycie z kat. św. Cyryaki, przechowanej w zbiorach lateraneńskich (pil. XI.) widzimy wyryty krzyż zawarty w kole, umieszczony na wysokiej podstawce.

Na fresku w kaplicy XL. męczenników na Forum Romanum widzimy wymalowane dwa ozdobne gammowe krzyże greckie zawarte w kołach, ozdobione wiszącemi na łańcuszkach drogiemi kamieniami. Ozdoby takie z wiszących na łańcuszkach kamieni, widzimy często na krzyżach począwszy od VI. w. Przytoczoną tu barwną podobiznę tego fresku, wykonaliśmy za osobistem pozwoleniem kierownika Palatynu i Forum. Jest to pierwsze dopiero barwne wydanie tego cennego fresku.



40. RZEŹBY NA DRZWIACH U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Podajemy tu podobiznę krzyżów kamiennych, rzeźbionych w stylu początków średniowiecza, przechowanych w Bolonii w muzeum miejskiem (ryć. 39).

Ciekawy obrazek widzimy na jednej z rzeźb na cyprysowych drzwiach u św. Sabiny na Aventynie, pochodzących z V. w. (ryć. 40). Oto u góry widzimy Chrystusa, w postaci młodzieńca okolonego wielkim wieńcem chwały, trzymającego w lewej ręce rozwinięty zwój, na którym napis: IXΘYC i głoska K, prawdopodobnie początek słowa KYPIOC, t. j. Pan. Prawą rękę wyciąga Chrystus szerokim ruchem mowczym. Po bokach Zbawiciela głoski przypominające jego Bóstwo AΩ. Naokoło wieńca okalającego Chrystusa są znaki czterech Ewangelistów. W niższej części obrazka widzimy sklepienie niebieskie ze słońcem, księżycem i gwiazdami. Dwaj mężczyźni ubrani

w długie, sięgające ziemi tuniki i w pallia, trzymają w ręce jakiś przedmiot nad głową kobiety, ubranej w długie szaty i zasłonę na głowie, podnoszącej ręce i głowę ku górze. Przedmiot trzymany przez dwóch mężczyzn, zapewne św. Piotra i Pawła, to krzyż otoczony kółkiem; górne ramię krzyża jest znacznie dłuższe. Pierwszy zajął się tym obrazem Berthier i utrzymywał że jest to przedstawienie kobiety, której apostołowie ukazują krzyżem, byłoby to zatem uwielbienie Krzyża, niebo. Zdanie to podzielał Grisar, lecz potem odwołał, twierdząc, że dół przedstawia Kościół na ziemi, uosobiony przez Matkę Bożą i Apostołów, góra zaś Kościół w niebie, wyobrażony w postaci Chrystusa[34]). Grisar sądzi, że przedłożenie górnego ramienia krzyża ma tylko wskazywać na niebo. Nam się jednak wydaje, choć nikt dotąd przypuszczenia tego nie podniósł, że jest to krzyż św. Piotra, odwrócony ku górze dłuższem ramieniem. Byłoby to zatem jedyne takie przedstawienie w starochrześcijańskiej sztuce.

CHRYSTUS NA KRZYŻU.

Choć w początku V. w. ukazuje się już znak krzyża, nie osłonięty żądną symboliczną formą, to jednak nie zawsze i nie wszędzie przedstawiano samego Chrystusa do krzyża przybitego, lecz wyobrażano go nieraz pod postacią baranka. Na krzyżu przysłanym przez cesarza Justyna (565—578) do św. Piotra w Rzymie widzimy Zbawiciela pod osłoną baranka, podobnie jak na jednym z rzeźbionych słupów, podpierających namiot nad ołtarzem u św. Marka we Wenecyi. U św. Wawrzyńca Okrągłego na mozaice przedstawiono krzyż, na którym ujęto w krążek popiersie Zbawiciela. Dwa mamy najstarsze przedstawienia Chrystusa na krzyżu oba na płaskorzeźbach w kości słoniowej z VI. w., jedno na puszce w muzeum Brytyjskiem (ryć. 41), drugie na cyprysowych drzwiach u św. Sabiny w Rzymie (ryć. 42). Na tej kości słoniowej wydanej pierwszy raz przez Krausa[1]) przedstawiony jest P. Jezus na krzyżu w postaci młodzieńca bez zarostu. Pod krzyżem stoi N. Panna i św. Piotr, a z boku na lewo wisi na drzewie Judasz, na prawo stoi żołnierz, który przebija bok Chrystusa. Na drzwiach u św. Sabiny Chrystus jest już starszy, ze zarostem i długiemi włosami, ma oczy otwarte, więc jeszcze żyje, ubrany jedynie w przepaskę na biodrach. Po bokach na krzyżach dwaj złoczyńcy, znacz-

nie mniejsi od Chrystusa i młodsi wiekiem, są wyobrażeni bez zarostu. W rękach tak Zbawiciela, jak złoczyńców widać gwoździe z wielkimi okrągłemi główkami, nogi zaś nieprzebite oparte na podstawce „subpedaneum".



41. UKRZYŻOWANIE NA PUSZCE Z KOŚCI SŁONIOWEJ W MUZEUM BRYTYJSKIEM.

Tło płaskorzeźby stanowi mur Jerozolimy, na którym widać trzy szczytnice domów. Grisar[2]) uważa rzeźbę u św. Sabiny za najstarsze przedstawienie ukrzyżowanego Zbawiciela, lecz Venturi twierdzi[3]) że kość słoniowa w Brytyjskiem muzeum jest starsza, gdyż tam Zbawiciel jest wedle dawniejszego zwyczaju przedstawiony bez brody, a nadto jest obecny pod krzyżem św. Piotr, jak to opisuje dawna „Christus Patiens Tragoedia"[4]).

Na miniaturze w kodeksie syryjskim Rabulasa w bibliotece Laurenziańskiej we Florencyi[5]), pisanym w r. 586., Jezus wiszący na krzyżu ubrany w liliowe „colobium", czyli tunikę długą bez rękawów, ozdobioną złotemi prostopadłemi wstęgami „clavi" przedstawiony jest we wieku starszym już z brodą. Nogi nie przebite oparte na podstawce. Pod krzyżem Najśw. Panna, św. Jan, żołnierze grający o szatę Chrystusową, Longinus oznaczający nawrócone pogaństwo, a żyd trzymający gąbkę, uparte w złem żydostwo. Ten sposób przedstawiania ukrzyżowania wchodzi odtąd w stały zwyczaj.

Ukrzyżowanie spotykamy też na chrześcijańsko-egipskich wykopaliskach z Achmim-Panopolis. Na płóciennej wstędze haftowanej jedwabiem, pochodzącej prawdopodobnie z VI. w., dawniej uważanej mylnie za paljusz biskupi, pochodzący z Włoch, wyobrażony jest Chrystus na krzyżu, ubrany w tunikę bez rękawów. Głowa z krótkiemi włosami okolona wielkim nimbem. Nogi oparte na wielkim podnóżku. Po bokach ukrzyżowani dwaj złoczyńcy. Na niebie słońce i księżyc. Podobne przedstawienie ukrzyżowania jest na małym złotym krążku, wykopanym w tem samem miejscu[6]).

W katakombach raz tylko spotykamy fresk, przedstawiający ukrzyżowanie, mianowicie u św. Walentyna na via Flaminia[7]), pochodzący prawdopodobnie z czasów pap. Teodora, (642—649) bardzo już uszkodzony. Z prawej strony krzyża stoi św. Jan, lewa część obrazu zupełnie zniszczona.

W kościele u stóp Palatynu, Sta. Maria Antiqua, odkrytym przed paru laty z pod zasypujących go gruzów, w głębi lewej bocznej nawy, jest Ukrzyżowanie na fresku z czasów pap. Zacharyasza (741—752) (ryć. 43). Jezus ubrany w jasno niebieskie colobium zwraca oczy ku stojącej u stóp krzyża Matce, która podnosi kraj szaty do zapłakanych oczu. Po stronie przeciwnej stoi św. Jan z księgą w ręce. Do krzyża zbliża się



42. UKRZYŻOWANIE. PŁASKORZEŹBA NA CYPRYSOWYCH DRZWIACH U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

Longinus z włócznią i człowiek z gąbką. Na niebie słońce i księżyc. Zupełnie podobnie przedstawione było Ukrzyżowanie na mozaice, którą Jan VII. (705—707) kazał wykonać w zbudowanej przez siebie obok kościoła św. Piotra kaplicy.

W domu św. Jana i Pawła na Monte Celio w Rzymie odkryto na ścianie przedsionka fresk z IX. w. przedstawiający ukrzyżowanie. Obraz ten wykonany rzutowo, zupełnie podobny jest do poprzednio opisanych, z tym dodatkiem, że Najśw. Pannę podtrzymuje druga niewiasta, a nad krzyżem widać czterech aniołów[8]).

Na tych najdawniejszych przedstawieniach P. Jezus ma nogi umieszczone jedna obok drugiej, a o ile przebite gwoździmi, to każda osobnym. Św. Grzegorz Turoneński mówi: „Tych zaś gwoździ pańskich jest powód ten: dwa są wbite do rąk, dwa do nóg“[9]). Dopiero w XII.

w. aby przedstawić ciało Zbawiciela wykręcone od bolu, więcej ukazujące jego cierpienia, przybijano je trzema gwoździmi, zakładając nogę na nogę[10]).

W czasach po Karolu Wielkim, po ustaniu prześladowań obrazobórców i pokonaniu tego błędnowierstwa, obraz Ukrzyżowania pięknie się rozwija i nową cześć zyskuje[11]). Księżyc i słońce przedstawione w ludzkiej postaci, ręką podparłszy głowę, płaczą smutnie. Z nieba ukazuje się ręka z wieńcem, na znak opieki Bożej i nagrody za cierpienia. U stóp krzyża, jak wpierw, tak i teraz stoi św. Jan i żyd z gąbką, dalej dwie niewiasty, uosobienia Kościoła i Synagogi. Ze ziemi powstaje Adam, a z grobowców podnoszą się zmarli. Ziemia przedstawiona symbolicznie jako żywicielka ludzi i zwierząt, Ocean jako Neptun, władca zwierząt morskich. Najśw. Panna jedną ręką na znak żalu podpiera głowę, drugą zwraca ku krzyżowi; podobnie czyni św. Jan. Przedstawienie to proste, a pełne myśli i uczucia: Matka Boża nie upada, nie mdleje, jak później nieraz przedstawiano, lecz stoi: „Stała pod krzyżem matka jego“ (Jan. 19, 25). Sztuka, nieumiejętna w tych czasach, nie mogła wielkich dzieł tworzyć, ale przez swe niewinne, dziecięce przedstawienia nieraz większe wywiera wrażenie, niż późniejsze obrazy, siłące się na wielkie rzeczy. Prosty, a szczery ruch, podniesienie ręki do twarzy, to wyraz smutku, a zwrócenie głowy ku krzyżowi, to okazanie powodu tego smutku. Zaćmienie słońca i księżyca, to wyraz smutku, który ogarnął całą przyrodę na widok śmierci Chrystusa; smutek nieba wyrażają aniołowie, zasłaniający twarz szatami, a ręce wyciągający ku krzyżowi.



43. UKRZYŻOWANIE. FRESK W KOŚCIELE MARYI STAROŻYTNEJ W RZYMIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

SAKRAMENTY ŚW.

Na malowidłach katakombowych i starochrześcijańskiej nagrobkowej rzeźbie, Sakramenty Chrztu św. i Ołtarza przedstawiono bardzo często, gdyż wyobrażały wiarę w zmartwychwstanie, Sakrament Pokuty wyobrażony bywał symbolicznie jako uzdrowienie paralityka, innych Sakramentów nie mamy przedstawionych, gdyż nie łączył się z nimi symbol zmartwychwstania.

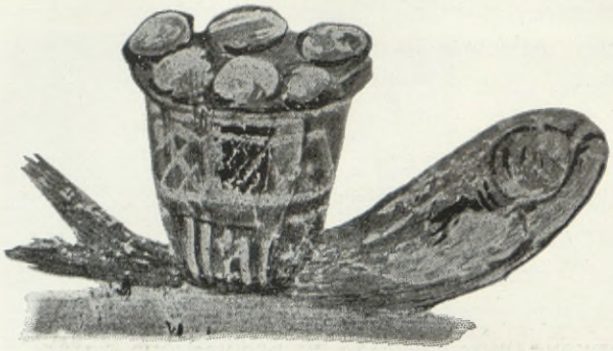
Powodem do przedstawiania Chrztu św. w sztuce nagrobkowej jest wyrażenie ufności, że Zbawiciel, który zmarłego powołał do Kościoła św., którego bramą i pierwszym Sakramentem jest Chrzest, powołała go też do wiecznego zbawienia[1]). Przedobrażeniem i symbolicznemi przedstawieniami Chrztu św., jak wyżej wspominaliśmy, był Noe w korabiu, przejście Żydów przez Czerwone morze, woda wyprowadzona ze skały przez Mojżesza, Chrzest Chrystusa w Jordanie i cudowny połów ryb.

Przedstawienie Sakramentu Chrztu św. od Chrztu Chrystusa różni się tem, że niema tu gołębicy i że kapłan udzielający Sakramentu ubrany jest w zwykłe szaty, podczas gdy św. Jan ma tylko „exomis", albo jedynie przepaskę na biodrach. Najstarsze przedstawienie Chrztu na freskach katakombowych było na sklepieniu w Greckiej kaplicy, lecz uległo zniszczeniu, tak że widoczna jest już tylko woda. W kryptach Sakramentów u św. Kaliksta, zwanych tak właśnie od tego, że ściany ich pokrywają freski przedstawiające Sakramenty św., wyobrażony jest Chrzest bez osłony na obrazie z drugiej połowy II. w. W katakombach „Ad duas lauros" jest Chrzest z pierwszej połowy III. w., a z nieco późniejszego czasu u św. Piotra i Marcellina[2]).

Po Chrzcie św. przystępowali nowo-ochrzczeni do Stołu Pańskiego, jak świadczą dawni Ojcowie Kościoła: św. Justyn Męczennik, św. Ignacy i Klemens Aleksandryjski[3]). Z tego to powodu przedstawiano razem te dwa Sakramenty.

Powodem do tak częstego przedstawienia Najświętszego Sakramentu[4]) w sztuce nagrobkowej były słowa Chrystusa: „Kto pożywa ciało moje i pije krew moją, ma żywot wieczny, a ja go wskrzeszę w ostatni dzień" (6, 55). Ten właśnie ustęp wypada jako Ewangelia we Mszy za umarłych. Na freskach katakombowych Eucharystya przedstawiana bywała symbolicznie, jako manna na puszczy, rozmnożenie chleba, przemiana wody we wino, uczta siedmiu uczniów z Chrystusem po zmartwychwstaniu i t. d.

Najdawniejsze przedstawienie Najśw. Sakramentu jest w krypcie św. Lucyny u św. Kaliksta. Są tu wymalowane dwie podobne do siebie ryby, obok których stoją kosze z chlebem (ryć. 44). Przez pręty koszów widać naczyńka szklane z czerwonem winem. Nie może ulegać wątpliwości, że te ryby i chleby są symbolem cudownego rozmnożenia chlebów i ryb na puszczy, które było przedobrażeniem Najśw. Sakramentu, co jeszcze potwierdzają naczyńka z winem wewnątrz koszów.



44. RYBA Z POSTACIAMI EUCHARYSTYCZNEMI, U ŚW. LUCYNY. FRESK Z PIERWSZEJ POŁOWY II. W.

Rozmnożenie chlebów i ryb, występuje na freskach katakombowych w III. w. Najczęściej wyobrażony jest Chrystus, który dotyka laseczką koszyków z chlebem. Na chlebach często są rowki w kształcie krzyża, uczynione przy pieczeniu dla łatwiejszego łamania, gdyż Rzymianie nie krajali chleba, lecz łamali. Chrześcijanie chętnie widzieli na chlebach ten znak, gdyż przypominał im znak Krzyża św.[5]). Na płaskorzeźbie w Muzeum Kircherianum jest nawet na chlebie znak Konstantyna, dla okazania czem jest ten Chleb. Na obrazach rozmnażania chleba jest zawsze siedm koszów. Fresk z pierwszej połowy III. w. u św. Domitylli przedstawia rozmnożenie chleba w ten sposób, jaki pozostaje na późniejszych freskach; podobne przedstawienie jest u św. Piotra i Marcellina z tegoż czasu[6]). Wszystkich fresków tego rodzaju jest w rzymskich katakombach razem dwadzieścia ośm. Na fresku u św. Piotra i Marcellina z IV. w. zamiast kosza jest dosyć wielka skrzynka Eucharystyczna[7]), co jeszcze bardziej umacnia przekonanie, że obrazy te są symbolem Najśw. Sakramentu.

Na dawnych sarkofagach, jak np. Agapy w zbiorach lateraneńskich, w drugim łuku od prawej strony, przedstawione bywa rozmnożenie i chlebów i ryb razem; na freskach katakomb rzymskich jest jedno tylko takie przedstawienie, mianowicie w krypcie „Delle Pecorelle“ u św. Kaliksta, z IV. w.

Przy rozmnażaniu chleba Chrystus wspomina o Najśw. Sakramencie, przy przemienieniu wody we wino w Kanie Galilejskiej, sam

wprawdzie nie mówi o symbolu, ale dawni Ojcowie Kościoła jak Cyprian i Cyryl Jerozolimski w cudzie tym widzą obraz tego wina, które miało stać się krwią Pańską w Najświętszym Sakramencie[8]). W katakombach św. Piotra i Marcellina przedstawiona jest na fresku z pierwszej połowy III. w. uczta w Kanie przemianą wody we wino[9]). Na ławie ustawionej rzymskim zwyczajem w podkowę, zasiadło czterech mężczyzn i trzy kobiety; przed nimi stoi stół o trzech nóżkach. Po prawej stronie stoi sześć stągwi, których Chrystus dotyka laseczką. U św. Piotra i Marcellina na łuku „arcosolium", wymalowany jest w środku Noe, na lewo rozmnożenie chleba, na prawo przemienienie wina. Są tu wyszczególnione tylko najważniejsze rzeczy: Chrystus dotykający stągwi i dotykający chlebów; inne szczegóły pominięto[10]). Fresk pochodzi z połowy IV. w. W tychże katakombach na



45. UCZTA EUCHARYSTYCZNA. FRESK U ŚW. PRYSCYLLI Z POCZĄTKU II. W.

WEDLE J. WILPERTA: PITTURE DELLE CATACOMBE ROMANE.

fresku z pierwszej połowy III. w., obok innych rzeczy, jest także rozmnożenie chleba (ryć. 32). W Coemeterium Maius przedstawiono tylko siedm koszów chleba i dwie konwie wina, u św. Domitylli znów siedm koszów chleba jako symbol Najśw. Sakramentu.

Uczta siedmiu apostołów po cudownym połowie ryb (Jan. 21, 1), jako uczta wraz z Chrystusem i to w sposób cudowny przygotowana, jest też symbolem Komunii św. Widzimy ją w Kaplicach Sakramentów; niema tu koszów z chlebem, a uczniowie są bez szat, gdyż przedtem łowili ryby[11]).

Msza św. znana była dawniej „fractio panis", κλάσις τοῦ ἄρτου, „łamanie chleba". U św. Pryscylli nad ołtarzem jest fresk z II. w. przedstawiający „łamanie chleba" (ryć. 45). Obraz ten przedstawiony jest symbolicznie: za stołem w podkowę siedzą biesiadnicy. W środku zasiadł kapłan,

a po obu jego stronach po troje ludzi, t. j. kobieta i pięciu mężczyzn; na stole stoi czarka z winem, misa z pięcioma chlebami i misa z dwiema rybami. Z jednej strony stołu widać cztery, po drugiej trzy kosze z chlebem. Ciekawe, że obok tego fresku jest wyobrażona ofiara Abrahama, która była symbolem Ofiary Krzyżowej. Wyrażona jest tu wiara, że Msza św. jest ponowieniem Ofiary Krzyżowej. Podobne zestawienie obrazów zobaczymy na mozaikach nad ołtarzem u św. Witalisa w Ravennie.

W Kaplicach Sakramentów jest przedstawione Przeistoczenie na fresku z drugiej połowy II. w. Kapłan czy Chrystus ubrany w „pallium" na wzór filozofów, wyciągnął rękę nad chlebem położonym na trójnóżku. Obok stoi orans wyobrażająca duszę zbawioną przez to, że posilała się za życia Najśw. Sakramentem; inni widzą w tej postaci uosobienie Kościoła, w imieniu którego Msza św. się odprawia. Na prawo od tego fresku widzimy za stołem siedmiu ludzi, ośm koszów z chlebem i dwie ryby na misach, dalej Abrahama i Izaaka jako orantów[12]).

Czasem w katakombach, widzimy obok pasterza niosącego owcę, czy pasącego stado, jeszcze drugiego pasterza, który siedzi i doi owcę, albo kozę. Bardzo też często obok pasterza widać skopiec na mleko. Na innych znowu obrazach niema wcale pasterza, ale stoi samo naczynie z mlekiem na ziemi, albo na podwyższeniu między dwiema owcami, albo zawieszone jest na lasce pasterskiej, albo na drzewie. Często też obok stoi owca. Niektóre z tego rodzaju obrazów, należą do najstarszych zabytków sztuki chrześcijańskiej, gdyż pochodzą z końca pierwszego, albo z początku drugiego wieku. Wilpert tłomaczy znaczenie tych obrazów widzeniem nadziemskiem, które miała św. Perpetua. Święta owa we więzieniu, na krótki czas przed męczeństwem, zobaczyła, że znajduje się w raju, a to co tam widziała tak opisuje: „Widziałam ogromny ogród, a w środku niego starzec o czcigodnej postaci, w ubraniu pasterza, doił owce. Podniósł on głowę, popatrzył na mnie i rzekł: „pięknie to jest z twej strony, że przyszłaś". Przywołał on mię do siebie i dał mi grudkę udojonego mleka, wzięłam to w złożone ręce i spożyłam, a wszyscy stojący zawołali: „Amen". Od dźwięku tego głosu ocknęłam się i czułam jeszcze niezwykłą słodycz w ustach"[13]). Sposób, w który św. Perpetua spożyła tę grudkę przypomina zupełnie dawny obrządek przy przyjmowaniu Komunii św., bo najpierw działo się to w raju, tam otrzymała ona przedsmak niebieskich radości, dla umocnienia się przy zbliżającem się męczeństwie, przy pożywaniu zaś wzięła grudkę, w ręce złożone, od starca. Naczynie tedy z mlekiem, oznacza K o m u n i ę ś w. Na obrazach katakombowych położenie



CHRYSTUS U SW. KALIKSTA.

tego naczynia jest rozmaite, albo trzyma je pasterz w ręce, albo stoi na ziemi, albo na podwyższeniu, ale jest ono zawsze w związku z Dobrym Pasterzem. Myśl tych obrazów jest zatem jasna: Chrystus, Dobry Pasterz, daje Komunię św. jako przedsmak wiecznej szczęśliwości. Przypomina to słowa Pana Jezusa: „przezemnie jeżeliby kto wszedł ocali się i wejdzie i wyjdzie i paszę znajdzie. Ja przyszedłem, aby (owce) miały życie i obficie miały“ (Jan 10, 9, 10).

Wilpert opisuje w katakombach tego rodzaju obrazy:

W „Coemeterium Maius“ znajduje się obraz z końca trzeciego wieku. W środku obrazu stoi orans ze zasłoną na twarzy, na lewo Dobry Pasterz, który lewą ręką trzyma przednie nóżki owcy, a prawą opiera się na lasce; u dołu naczynie, za niem zaś leży owca. Po prawej stronie orantki siedzi drugi pasterz, który owcę doi. Na tle obrazu widać drzewa i kwiaty. Obaj pasterze ubrani są w „exomis“ i nagoleniki; zdaje się, że exomis stojącego pasterza jest z owczego kożucha. Znaczenie mleka w naczyniu i dojenia owcy, tłomaczy nam właśnie widzenie św. Perpetuy[14]).

Z tego samego czasu pochodzi obraz pasterza dojącego owcę, umieszczony na ścianie przy wejściu do kaplicy św. Piotra, w katakombach „Ad Duas louros“. Widzimy tu samego pasterza bez żadnego otoczenia; laska pasterska leży obok. Na sklepieniu tej kaplicy wymalowane cztery naczynia na mleko, postawione pod drzewem obok owcy. — W katakombach św. Piotra i Marcellina, w izbie II., na sklepieniu widzimy Dobrego Pasterza, trzymającego owieczkę na ramionach, po obu jego stronach stoją dwa naczynia na mleko[15]). W katakombach św. Lucyny namalowany skopiec z mlekiem, obok stoją dwie owce[16]). Razem opisuje Wilpert trzynaście podobnych przykładów na malowidłach w katakombach Rzymu.

Symbol Sakramentu Pokuty można widzieć jedynie w cudzie uzdrowienia powietrzem ruszonego, gdyż Chrystus: „widząc wiarę ich, rzekł powietrzem ruszonemu: ufaj synu odpuszczają się grzechy twoje. ...Abyście wiedzieli, że ma moc syn człowieczy odpuszczać grzechy, tedy rzekł powietrzem ruszonemu: wstań weźmij łoże twe, a idź do domu twego“ (Mat. 9, 2). I rzeczywiście niemoc paralityka podobna jest do duchowej niemocy grzesznika, a odzyskanie sił, do odzyskania łaski Bożej. Na freskach katakombowych widzimy paralityka uzdrowionego, gdy niesie swe łoże (ryć. 4 na lewo u dołu).

Z obrzędów prócz sakramentów św. na freskach katakombowych mamy jedynie w katakombach św. Pryscylli na fresku z dru-

giej połowy III. w. przedstawione włożenie zasłony na pannę ślubującą dziewictwo[17]). Już za czasów apostolskich był zwyczaj dawania zasłony Bogu poświęconym dziewicom. Wspominają o tem najstarsi ojcowie kościoła, jak Klemens Rzymski, Ignacy Antyocheński i t. d. Z dzieła Tertulliana „De velandis virginibus“[18]) wiemy, że złożenie ślubu odbywało się uroczyście w kościele, a dziewice otrzymywały zasłonę taką, jaką nosiły kobiety zamężne. Na fresku tym z lewej strony widzimy biskupa w dalmatyce i penuli, siedzącego na swej stolicy. Przed nim stoi dziewica, za nią zaś dyakon w krótkiej zielonawo-niebieskiej tunice, trzymający w ręce zasłonę ozdobioną naszytemi wstęgami „clavi“. Biskup wyciągnął rękę przed siebie, widocznie przed włożeniem zasłony przemawia do dziewicy i wskazuje jej Najśw. Pannę, którą widzimy po prawej stronie. W środku między tymi obrazami jest owca dziewica w postaci orantki, znacznie powiększona.

SĄD BOŻY I SZCZĘŚCIE NIEBIESKIE.

SĄD BOŻY.

W katakombach „Della Nunziatella“ jest na fresku wyobrażenie Pasterza, jako sędziego oddzielającego dobrych od złych[1]). Obraz ten oparty jest na słowach Pana Jezusa: „odłączy je jedne od drugich, jako pasterz odłącza owce od kozłów, i postawi owce po prawicy swojej a kozły po lewicy“ (Mat. 25, 32) wypowiedzianych o sądzie ostatecznym. Na sklepieniu izby w tych katakombach znajduje się obraz sądu ostatecznego, pochodzący z drugiej połowy trzeciego wieku. Obraz ten jest najlepszem przedstawieniem sądu, jakie w katakombach spotykamy. W środku sklepienia wymalowany jest Chrystus; jako Boski sędzia, siedzi on na stolicy. W lewej ręce trzyma zwój papieru, prawą rękę podnosi jak mowca. Oblicze jest wprawdzie bez zarostu, ale poważne, męskie, jakby oblicze rzymskiego sędziego. Długie włosy, aż na ramiona spadające, zakrywają w części czoło. Postać Sędziego otoczona jest dwoma kołami, między któremi wymalowany jest wieniec z liści. Poza drugim kręgiem, wymalowano na przemiany ośm osób, czterech świętych i czterech zmarłych, trzymają w lewych rękach pismo; każdy zaś ze zmarłych, a są to dwie kobiety i dwaj mężczyźni,

wymalowany między dwiema owcami. Postacie te, są znowu obwiedzione jednem kołem, od środka więc obrazu licząc, jest to trzecie koło. Zewnątrz tego trzeciego koła, w czterech rogach wymalowano cztery gołębie. Wilpert tłomaczy znaczenie sądu w ten sposób: Chrystus, jako sędzia wygłasza wyrok, święci modlą się za stojących na sądzie; w tej właśnie chwili są już zmarli osądzeni, dostali się do nieba i modlą się za pozostałych na ziemi. Gołębie niosące w dzióbkach gałązki oliwne i wieniec z oliwnych liści, okalający Sędziego, są oznaką wiecznego szczęścia. Najważniejszą dla



46. ŚW. PETRONILLA PROWADZI DO NIEBA ZMARŁĄ VENERANDĘ.
FRESK Z IV. W. U ŚW. DOMITYLLI.

nas rzeczą jest to, co oznaczają owce, koło orantów stojące. Oparte jest to, właśnie na Ewangelii św. Mateusza, w której dobrzy nazwani są „owcami", a źli „kozłami". Ponieważ tutaj malarz postawił zmarłych między owcami, to jasno zaznaczył, że to mają być wybrani, zbawieni[2]).

W katak. Hermesa na fresku z IV. w. widzimy sędziego ze zwojem w ręce, wyciągającego drugą rękę ku stojącemu w środku podsądnemu. Po bokach dwaj święci, jak poznać można z okoliczności św. Piotr i Hiacent, wstawiają się za podsądnym[3]). Wiara w orędownictwo świętych wyrażona jest często bardzo dobitnie. U św. Cyryaki widać „orans" wśród dwóch męczenników, odsuwających jej zasłony przy wejściu do nieba[4]). U św. Domitylli na fresku z IV. w. widzimy św. Petronillę, która prowadzi do nieba zmarłą Wenerandę (ryć. 46). Na fresku u św. Commodilli, w krypcie św. Feliksa i Adaucta, odkrytej w r. 1904, znaleziono bardzo dobrze zachowany fresk, na którym widzimy niezmiernie ciekawe przedstawienie sądu. Oto na stolicy sądowej siedzi N. Panna ze Synem na łonie; przed stolicą oczekuje sądu Turtura, stojąca ze zwojem pisma w ręku, a Feliks i Adauctus, opierając rękę na jej ramieniu, wstawiają się za nią. Widzimy tu jedyny raz Sędziego jako dziecię na rękach swej Matki, orędującej za podsądnym[5]).

SZCZĘŚCIE NIEBIESKIE.

Szczęście niebieskie przyrównuje Chrystus do uczty, mówiąc do apostołów: „abyście jedli i pili u stołu mego w królestwie mojem" (Łuk. 22, 30). Więzień chrześcijański widzi we śnie przed męczeństwem swe przyszłe szczęście: „A zdawało mi się, że jestem uniesiony z moim towarzyszem z więzienia przez ducha miłości i kochania, aby wziąć udział w uczcie wiecznej. Naprzeciw nas wybiegło jedno z bliźniąt, które trzy dni temu ścięto wraz z matką. Wieniec z róż kwitnących otaczał jego głowę, a prawa jego ręka trzymała palmę zieloną i świeżą. Cieszcie się rzekło, wyskakując z radości, bo jutro będziecie ucztować z nami"[6]). U św. Piotra i Marcellina zachowały się cztery freski z pierwszej połowy IV. w., przedstawiające Ucztę Niebieską. Podobieństwo wskazuje, że wyszły z jednej szkoły malarskiej[7]). Uczta składa się z ryb, chleba i wina, które podają i z wodą mięszają dwie symboliczne postaci: Agape i Irene t. j. miłość i pokój, dwie radości zbawionych w niebie. Na jednym fresku jest napis: IRENE DA CALDA, AGAPE MISCE MI. „Ireno daj zimnej (wody), Agape zmięszaj mi". Na innych trzech są te napisy z pewnymi odmianami. Ciekawe jest tu, że jako pokarm występuje ryba, symbol Chrystusa, bo Chrystus jest udziałem świętych w niebie, a chleb i wino są postaciami pod któremi we Mszy św. Chrystus staje na ołtarzu.

Szczęśliwość zbawionych w niebie przedstawiana też bywa jako

„źródło wody żywej", o którem mówi psalmista: „Jako pragnie jeleń do źródeł wodnych, tak pragnie dusza moja do ciebie Boże" (41, 2), a św. Jan w Objawieniu: „Baranek poprowadzi je do źródeł wód żywota (8, 17). Na fresku z drugiej połowy IV. w., w izdebce „Delle Pecorelle" u św. Kaliksta wyobrażony jest Dobry Pasterz, który przynosi owieczkę do stada[8]). Między owcami dwaj mężczyźni nadstawiający ręce po wodę tryskającą ze skał, wyobrażają pijących ze „źródeł żywej wody". U św. Marka i Marcellina fresk z pierwszej połowy IV. w. wyobraża dwa jelenie pijące ze źródła[9]). Obraz ten rozwija się potem pięknie na mozaikach bazylik i w malarstwie miniatur.

PRZEDSTAWIENIA ŚWIĘTYCH.

Podobizny świętych, jak wspominaliśmy, spotykamy nieraz obok P. Jezusa jako orędowników, wstawiających się za zmarłymi. Oranci znów, przedstawiają świętych w niebie, modlących się za pozostałymi na ziemi. Widzimy nadto obrazy świętych z podpisami ich nazwisk. Takie obrazy, zwłaszcza jeżeli są malowane także i nie w miejscach ich grobów i jeżeli te obrazy są częste, świadczą o wielkiej czci oddawanej świętym.

Bardzo często spotykamy podobizny świętych z podpisami na szkłach złoconych, zwłaszcza podobizny św. Piotra i Pawła razem umieszczone.

Św. Piotr i Paweł odtwarzani są tak, jak ich opisują Księgi Klementyńskie, które choć nie są prawdziwe, świadczą jednak o dawnych wierzeniach chrześcijan. Św. Piotr ma głowę bardziej okrągłą, brodę krótszą a szeroką, rysy grubsze, włosy siwe. Św. Paweł ma głowę bardziej pociągłą, rysy delikatniejsze, brodę dłuższą i kończystą, włosy ciemniejsze. Na późniejszych obrazach ma św. Piotr jakby wielką tonsurę, tak że włosy na czole tworzą rodzaj wieńca.

Najstarszą podobiznę św. Piotra i Pawła mamy na krążku z bronzu, znalezionym u św. Domitylli, przechowanym w zbiorach watykańskich. Krążek ten, średnicy około 8 cm. przedstawia apostołów wedle typu, który odtąd stale widzimy, widać więc, że wzór był już ustalony. Zabytek ten jest bardzo dawny, nie późniejszy jak z III. w. Na freskach katakombowych najstarsze podobizny książąt apostołów są z IV. w.,

mianowicie u św. Domitylli z pierwszej połowy IV. w.; w tychże katakombach z połowy IV. w., i z drugiej połowy IV. w. i u św. Piotra i Marcellina z końca IV. a początku V. w.[1]). Wszystkie podobizny okazują jeden ustalony typ.

W roku 1902 odkrył Wilpert w katakombach św. Marka i Marcellina grób tychże świętych[2]). Łatwo poznać że kryptę w jakiś czas po pochowaniu tu męczenników rozszerzono i upiększono. We wielkiem arcosolium zachowały się resztki fresków przedstawiające dwóch tych męczenników. Między nimi widać znacznie mniejszą postać kobiety, która



47. CHRYSTUS WIEŃCZĄCY ŚW. ABDONA I SENNENA; NA LEWO ŚW. MILEX, NA PRAWO ŚW. WINCENTY. FRESK U ŚW. PONCYANA Z VI. ALBO VII. W.

postarała się o upiększenie tej krypty i której grób tu się znachodzi. Przedstawienie żywej osoby obok postaci świętych, w znacznie mniejszych od nich rozmiarach, wyraża uniżenie się przed świętymi i prośbę o ich opiekę. Widzimy tu więc początek tak później rozpowszechnionych wotywnych obrazów. — W łuku tego „arcosolium“ jest bardzo ciekawe przedstawienie męczeństwa: w środku popiersie Chrystusa, a po bokach dwa jednakowe obrazy, mianowicie wysoka drabina, której końca nie widać, na którą jedną nogę stawia człowiek, drugą nogą depczący głowę węża, wijącego się u spodu drabiny. Z opowiadań św. Perpetuy, św. Polyeuctesa

i św. Wiktora[3]) drabina oznacza męczeństwo łączące bezpośrednio człowieka z Bogiem, wąż oznocza złego ducha, który stara się człowieka odstraszyć. Kłosy zboża mogą być symbolem śmierci męczeńskiej, bo jak ziarno w ziemię wrzucone pozornie umiera, a w istocie wyrasta w kłos, tak męczennik umiera pozornie, a właściwie budzi się do wyższego życia.



48. MIEJSCE STRACENIA ŚW. JANA I PAWŁA W ICH DOMU NA MONTE CELIO, OZDOBIONE FRESKAMI Z IV. W.

Wspominaliśmy już że w katakombach św. Comodilli znaleziono w r. 1904 kryptę św. Feliksa i Adaucta, z malowidłami pochodzącemi prawdopodobnie z czasów pap. Jana I. (523—526), który odnawiał te kata-

komby[4]). Obok wejścia jest fresk, przedstawiający Chrystusa, oddającego klucze św. Piotrowi. Po lewej stronie przedstawiony św. Paweł, inny jakiś święty i św. Emerita, na prawo św. Feliks i Szczepan. Jest tu jeszcze malowidło na grobie dziewicy Turtury wyobrażające w środku Najśw. Pannę z Jezusem, na prawo św. Feliksa, a na lewo Adauctusa, gdy wstawia się za św. Emeritą. Na słupie koło ołtarza przedstawiony św. Łukasz.

O wieńcu mówiliśmy już poprzednio, że jest symbolem nagrody. W katakombach widzimy jak Chrystus wieńczy męczenników. Na fresku z początku IV. w. u św. Domitylli, na środku ściany nad arcosolium widzimy Chrystusa, który podaje zielony wianek trzem kobietom zbliżającem się z lewej strony i trzem mężczyznom z prawej[5]), podobnie jak i u św. Poncyana, gdzie obok Abdona i Sennena przedstawiony jest na prawo kapłan św. Wincenty, a na lewo świecki człowiek męczennik św. Milex (ryć. 47).



49. KAPŁAN CRISPUS. FRESK Z IV. W. W DOMU ŚW. JANA I PAWŁA NA MONTE CELIO.
FOT. C. FARAGLIA.

Dosyć niewiele mamy w dawniejszych czasach obrazów przedstawiających chwile z życia i męczeństwa świętych.

Za Juliana Odstępcy ścięto dwóch braci Jana i Pawła w ich własnym domu na Monte Celio. Tam też zostali pochowani. Nad domem zbudowano kościół pod wezwaniem tych dwóch męczenników. W naszych czasach ojciec German od św. Stanisława, Pasyonista, zaczął czynić poszukiwania pod kościołem, które przyniosły świetne wyniki[6]). Oto znaleziono dom zamożnych Rzymian, złożony z kilkunastu izb. Na ścianach odkryto freski co do treści i sposobu wykonania zupełnie podobne do pompejańskich, dalej kilka podobnych do katakombowych, jak orantka, dwie owce obok skopca z mlekiem, znak Konstantyna i t. d. Najważniejsze jednak są freski zdobiące ściany przyległe do miejsca grobu męczenników, przedstawiające dzieje męczeństwa kapłana Crispusa, Crispiniana i Benedykty. Widzimy tu Benedyktę, która po dokonaniu męczeń-



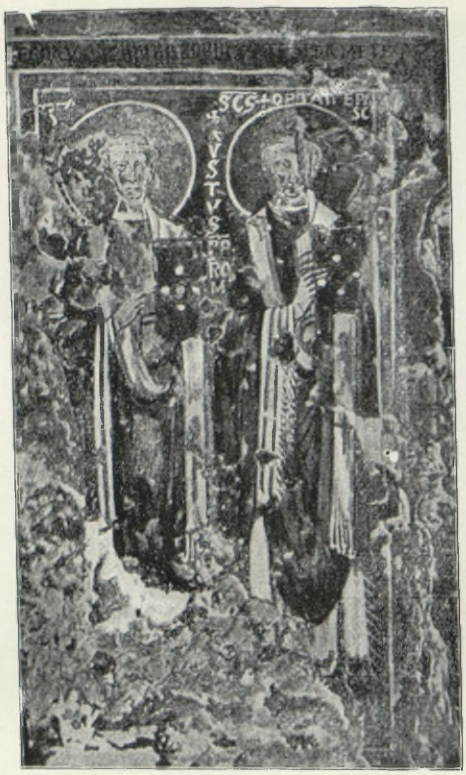
50. CRISPUS, CRISPINIANUS I BENEDYKTA UWIĘZIENI PRZEZ ŻOŁNIERZY.
FRESK Z IV. W. W DOMU ŚW. JANA I PAWŁA NA MONTE CELIO.

FOT. C. FARAGLIA.



51. ŚCIĘCIE ŚW. CRISPUSA, CRISPINIANA I BENEDYKTY.
FRESK Z IV. W. W DOMU ŚW. JANA I PIOTRA NA MONTE CELIO.

FOT. C. FARAGLIA.



52. ŚW. SYKSTUS I OPTAT. FRESK U ŚW. LUCYNY Z CZASÓW JANA III. (560—573).

stwa św. Jana i Pawła, szuka ich grobu chcąc się do nich pomodlić. Dalej w tym samym celu spieszy kapłan Crispus niosący, jak jeszcze poznać można na uszkodzonym znacznie fresku, szklany kielich uszaty, używany do Służby Bożej (ryć. 49). Crispus ubrany w długą tunikę z krążkiem haftowanym na ramieniu, i w długą penulę. Następnie obok okienka przez które widać było grób, wymalowani Jan i Paweł; niestety pozostała tylko dolna cześć tego fresku (ryć. 48). Niżej Crispus w postaci oransa, a Crispinian i Benedykta pochyleni do ziemi modlą się do świętych męczenników. Dalej widzimy tych troje osób uwięzionych za to, że cześć oddawali męczennikom (ryć. 50). W końcu przedstawione jest ścięcie Crispusa, Crispiniana i Benedykty (ryć. 51). Jest to najstarsze jakie znamy przedstawienie męczeństwa w szeregu obrazów.

P r u d e n c i u s w IX. hymnie podaje, że w Imola na cmentarzu, na grobie św. Casiana, wymalowane było męczeństwo tego świętego.

W VI. wieku widzimy już na freskach i mozaikach podobizny świętych przedstawiane z wszystkiemi odznakami i właściwościami, im należnemi. Tak na freskach u św. Poncyana (ryć. 47) i u św. Lucyny (ryć. 52) widzimy biskupów w dalmatykach, casulach i paliuszach, trzymających księgi, kapłana Wincentego w długiej tunice i casuli, świeckiego człowieka Mileksa w krótkiej tunice i chlamydzie. Aureole są wielkie i barwne, obok świętych wypisane ich imiona. Pewna sztywność i surowość jest już wpływem zasad sztuki przedostających się ze Wschodu.

SARKOFAGI.

Egipcyanie, którzy wielką przywiązywali wagę do przystojnego chowania zmarłych, wykonywali starannie sarkofagi, podobne kształtem do postaci ludzkich. Etruskowie, którzy palili ciała zmarłych, wyrabiali małe popielnice, najczęściej z gliny palonej, ozdabiane malowanemi płaskorzeźbami. Gdy w II. w. po Chr. rozpowszechnił się w Rzymie zwyczaj grzebania zwłok zamiast palenia, zaczęto wyrabiać sarkofagi z gliny palonej, gipsu, albo rzeźbiono je w marmurze. Bardzo często mają one kształt świątyń



53. SARKOFAG U ŚW. WIKTORA W RAVENNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

z daszkiem o szczytnicy i narożnikami, z naśladowanemi drzwiczkami. Na wolnych miejscach ścian przedstawiano często w płaskorzeźbie obrazy mitologiczne.

Panowało dawniej przekonanie, że sarkofagi z czysto chrześcijańskimi symbolami zaczynają się dopiero w III. w., a że dawniej używali chrześcijanie sarkofagów pogańskich, unikając jedynie przedstawień, któreby mogły razić oko chrześcijanina. Jako przyczynę tego podawano tę okoliczność, że sarkofagi wykonywano w otwartych pracowniach, więc symbole chrześcijańskie nie mogły ukryć się pod okiem pogan. Sądzono że chrześcijańskie rzeźbiarstwo sarkofagów rozwinęło się dopiero za Konstantyna. Zdania takie spotkać można jeszcze w najnowszych dziełach, jak u Kuhna i Fäha [1]) W ostatnich jednak latach powstało przeciwne zdanie szerzone przez Weisa, Liebesdorfa, Strzygowskiego i Wittiga [2]). Wprawdzie trzeba przyznać, że w dawniejszych czasach posługiwali się chrześcijanie także pogańskimi sarkofagami, a jedynie przez dodanie symbolów zmieniali je na chrześcijańskie, ale przed nastaniem pokoju bywały czasy wolne od prześladowań, kiedy chrześcijanie mogli swobodnie rozwijać swą sztukę. Za Kon-

stantyna rzeźba była już w upadku, podczas gdy niektóre sarkofagi są bardzo dobrze wykonane, musiały więc być zrobione już dawniej. Z tych to powodów uzasadnione jest zdanie powyższych uczonych, że sarkofagi chrześcijańskie są tak dawne jak pogańskie.





54, 55. BOCZNE STRONY SARKOFAGU U ŚW. WIKTORA W RAVENNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Pogańskie greckie sarkofagi stawiano na otwartych miejscach i dlatego rzeźbiono z wszystkich czterech stron, ale mniej je przepełniano rzeźbą; rzymskie stawiano przy murach, stąd ozdabiano tylko ścianę przednią i boczne, tylnej zaś nie, rzeźby są zato więcej nagromadzone. Chrześcijańskie sarkofagi stawiano w ścianach katakomb, w kościołach pod ścianami atrium, rzadziej zaś w środku kościołów grobowych, albo na otwartem polu. Stąd to w układzie rzeźb szły one za sarkofagami rzymskiemi, rzadziej zaś greckiemi. Sarkofagi stawiane na otwartem polu bywały nakrywane daszkiem wspartym na słupkach, jak to mówiliśmy przy opisie cmentarzy. Na Sycylii i Malcie był zwyczaj, że nawet sarkofagi w katakombach nakrywane bywały daszkami.

Na całym obszarze dawnego państwa rzymskiego znajdowano sarkofagi, które choć w rozmaitych krajach przyjmowały miejscowe właściwości, to jednak wszystkie mają jeden ogólny typ. Najrzadsze stosunkowo są sarkofagi na Wschodzie[3]). Największy zbiór sarkofagów jest w muzeum na Lateranie, dalej we Watykanie[4]), w niemieckiem Campo Santo w Rzymie[5]) i t. d.

Starsze sarkofagi bywały robione z gipsu, albo gliny palonej, jak sarkofag znaleziony na Via Salaria przechowany na Lateranie, dalej sar-

kofagi w katakombach św. Pretextata w krypcie Gennara, u św. Pryscylli, u św. Sebastyana, u św. Domitylli w krypcie Ampliata i t. d. Późniejsze wykonane są najczęściej z białego marmuru, rzadziej z piaskowca, a czasem z ołowiu. Kamienne sarkofagi bywały często barwnie malowane; na niektórych zachowały się jeszcze resztki barw. Z tego powodu rzeźby nie bywały wygładzane. Dawne sarkofagi często mają w środku wyobrażoną tablicę z napisem, a reszta ścian pokryta jest umiarowo kręconemi rowkami, zwanemi „strigiles“. Taki jest właśnie sarkofag Livii Primitivy znaleziony na cmentarzu Watykańskim, przechowany



56. SARKOFAG AGAPY W ZBIORACH NA LATERANIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

w Louvre w Paryżu (ryć. 26). Na środku widzimy tu tablicę z napisem u góry: LIVIA NICARVS LIVIAE PRIMTIVAE SORORI FECIT Q. V. AN. XXIII. M. VIII. U dołu w środku wyrzeźbiony jest Dobry Pasterz, niosący owieczkę, po bokach dwie owce, z prawej strony kotwica, z lewej ryba. Zabytek ten pochodzi prawdopodobnie z II. w.

Jeden z najstarszych chrześcijańskich sarkofagów, a może i najstarszy znaleziono w r. 1907 w czasie odnawiania kościoła św. Wiktora w Ravennie[6]) (ryć. 53, 54, 55). Z przodu widać tablicę z napisem, a obok dwie siedzące osoby. U góry nad tablicą jest napis: HAVE EVGAMI DVLCISSIMA INFAS. Na tablicy zaś: CYRIA CHAERE IVLIANE SOSIAE IVLIANAE FILIAE DVLCIS SIMAE, QVAE VIS. ANNI IX. M. IV. DXXIII. ET TETRATIAE ISIADI COIVGI CASTISSIMAE MATRI EIVS C. SOSIVS IVLIANVS VIVVS P. (sic.).

Na lewo wyrzeźbiona kobieta siedząca na wysokiem krześle z oparciem, grająca na cytrze o dziesięciu strunach. Na podstawie, na której stoi krzesło, wyobrażona jest siekierka. Z prawej strony siedzi na podobnem krześle mężczyzna, trzymający w rękach rozłożony zwój pisma, z którego czyta. Na podwyższeniu, na którem stoi krzesło, jest wyobrażony Hermes. Na lewej ścianie bocznej siedzi na składanym stołku z oparciem kobieta sięgająca po skrzynkę, którą przynosi mężczyzna ubrany w tunikę i penulę (ryć. 54). Lewą ręką mężczyzna dotyka głowy kobiety. U góry po bokach wiszą naczynia ze stożkowatemi przykrywkami. Na bocznej ścianie z prawej strony siedzi kobieta na stołku z oparciem, podparłszy ręką twarz (ryć. 55). Wieka sarkofagu nie znaleziono. Cały sarkofag, tak w ułożeniu jak w napisach i wykonaniu podobny jest zupełnie do pogańskich, z czasów najdawniejszych.

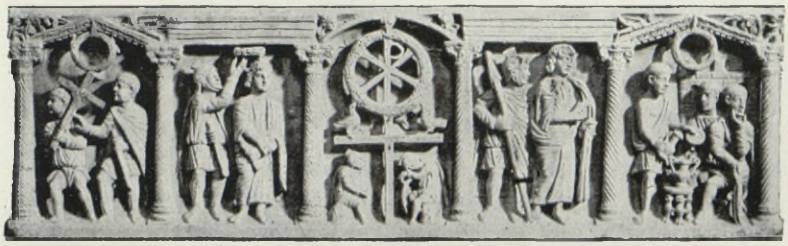
W katedrze w Tolentino znajduje się sarkofag Flaviusa Catervіusa prefekta pretoryańskiego i jego żony Septimii i brata Bassusa, pochodzący z r. 101. W środku jest przedstawiony Dobry Pasterz, a po bokach apostołowie św. Piotr i Paweł.

W roku 1882 znaleziono na Via Salaria piękny sarkofag w stylu dawnej u szczytu potęgi stojącej rzymskiej sztuki (ryć. 27). Boki zdobią dwa wielkie barany; w środku postać Dobrego Pasterza z owieczką na ramionach, obok niego dwie owce i dwa drzewa; na lewo siedzi poważny mężczyzna w płaszczu filozofa i czyta pismo ze zwoju, obok niego stoją dwaj mężczyźni; po stronie prawej siedzi kobieta ze zwojem pisma w ręku, przed nią stoi orans, a za nią nachyla się inna kobieta. Orans wyobraża tu zapewne Kościół. Styl klasyczny widać tu w swobodnem rozmieszczeniu osób, w swobodzie ruchów i pięknem ułożeniu szat. J. B. de Rossi utrzymuje, że zabytek ten sięga II. w.

Od wieku III. widzimy na sarkofagach już znaczną ilość osób, umieszczonych w jednem, albo we dwóch rzędach. Powierzchnie ścian bywają dzielone na mniejsze pola słupkami, na których opierają się łuki. Mimo szczupłości miejsca przestrzegano zasady umiarowości, umieszczając po stronach przeciwległych podobne co do układu obrazy, a było to dosyć łatwo, gdyż jak wiemy, w sztuce nagrobkowej starano się o stylizacyę obrazów, przedstawiając podobnie co do układu, rzeczy podobnej treści. Tak widzimy na sarkofagach rozmnożenie chleba naprzeciw przemiany wina. W ułożeniu obrazów starano się o umiarowość, czasem o porządek logiczny, a bardzo tylko rzadko o porządek historyczny.

Na sarkofagu Agapy (ryć. 56), w zbiorach na Lateranie, widzimy

u góry w środku tablicę z napisem, podtrzymywaną przez dwa geniuszki. Z lewej strony tablicy trzej młodzieńcy w piecu ognistym, z prawej Jonasz wrzucony do morza, a dalej, wyrzucony na brzeg odrazu znajduje się pod krzakiem. Na ścianie przedniej, widzimy siedm przedziałów między słupami, w środku Chrystus przepowiada zaparcie się Piotra; na lewo uzdrowienie ślepego, Mojżesz wstępujący na górę i ofiara Abrahama; na prawo uzdrowienie niewiasty cierpiącej krwotok, rozmnożenie chleba i ryb, a w końcu Mojżesz uderzający laską w skałę. Sarkofag ten trzyma się wzorów rzymskich Chrvstus jest przedstawiony jako młodzieniec, ruchy osób są swobodne, szaty fałdziste, słupy mają głowice korynckie. Ciekawe jest to, że nad słupami są na przemian łuki i kąty. Nad głowicami słupów geniuszki zbierają wino.



57. SARKOFAG NA LATERANIE Z OBRAZAMI MĘKI PAŃSKIEJ.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Sarkofag w zbiorach na Lateranie L. 174, przedstawia w środku Zbawiciela, pod zasłoną, wyobrażającą sklepienie niebieskie. Podaje On św. Piotrowi i innym apostołom zwój z prawem Bożem. Na lewo zaparcie się św. Piotra, uzdrowienie niewiasty krwotok cierpiącej i ofiara Abrahama, na prawo Chrystus przed Piłatem. L. 177, w tychże zbiorach przedstawia w środku Chrystusa w postaci Dobrego Pasterza. Po obu stronach owce, za niemi apostołowie, z których pierwszy na prawo św. Piotr, na lewo św. Paweł. Rzeźba ta przedstawia napewne słowa Chrystusa: „Jam jest dobry pasterz“ i „paś owce moje, paś baranki moje“. L. 199, przedstawia nowonarodzonego Chrystusa w żłóbku, nad którym wół i osiołek. Z lewej strony zbliżają się trzej mędrcy z wielbłądem, a z prawej św. Józef w postaci młodzieńca i N. Marya Panna. Z obu boków zamykają obraz drzewa.

Na sarkofagu L. 149, widzimy między innemi ciekawe przedstawienie Eliasza, odjeżdżającego na wozie do nieba i zostawiającego płaszcz Eli-

zeuszowi. Sarkofag L. 193 jest bardzo prosty w układzie: w środku stoi zmarła ze zwojem pisma w ręku, a po bokach dwaj święci, towarzyszący jej do nieba. Niezmiernie ciekawy jest sarkofag L. 171 przedstawiający obrazy z męki Pańskiej (ryć. 57). Środkowe dwa słupy podpierają nizki łuk, po bokach nad słupami architrawy, a dalej kąty. Po prawej stronie od środka Chrystus, odziany w białą szatę, prowadzony do Piłata, po lewej cierniem uwieńczenie; na prawo zewnątrz Piłat umywa ręce, po przeciwnej stronie Chrystus dźwiga krzyż. W środku przedsta-



58. SARKOFAG „TEOLOGICZNY" W ZBIORACH NA LATERANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

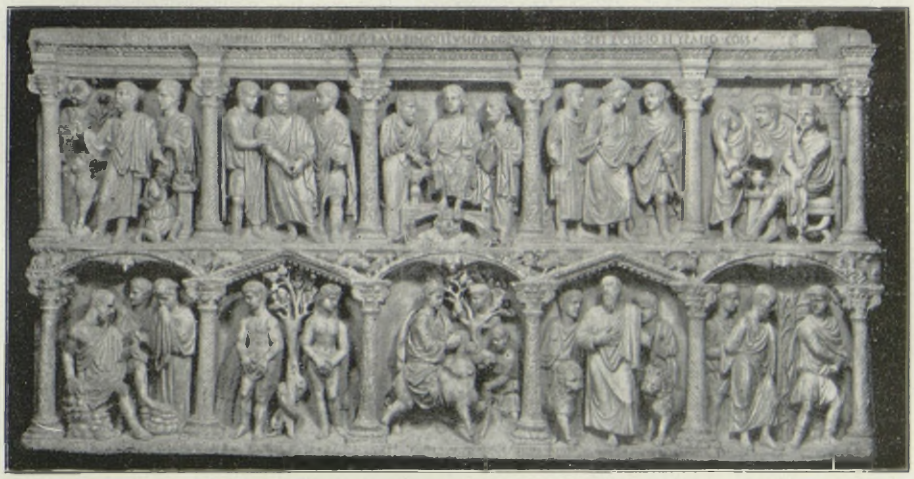
wiony jest krzyż u góry ze znakiem Konstantyna, okolonym wieńcem, będący napewno chrześcijańskim sztandarem wojskowym. Na ramionach krzyża widać dwa ptaki, pod krzyżem siedzą dwaj żołnierze. Jest to symboliczne przedstawienie powstania Chrystusa z grobu[7]).

W zbiorach w Urbino jest sarkofag Eutropiusa, rzeźbiarza sarkofagów, przedstawionego w postaci oransa, a wyżej jego samego, gdy zajęty jest swą pracą.

W zbiorach niegdyś J. B. de Rossiego jest kawałek ze sarkofagu, przedstawiający okręt Kościoła, na którym stoi na przodzie z wiosłem Chrystus i Ewangeliści św. Jan, Marek i Łukasz. W części ułamanej, jak łatwo domyśleć się, był jeszcze św. Mateusz.

W czasie odbudowywania kościoła św. Pawła za murami Rzymu, znaleziono w grobie tego świętego wielki sarkofag[8]), który przeniesiono

na Lateran. (L. 104) (ryć. 58). Sarkofag ten nazwał J. B. de Rossi „teologicznym", od tego, że przedstawia cały szereg najważniejszych obrazów z Pisma św. Obrazy są tu umieszczone w dwóch szeregach. W środku wyrzeźbiony jest krąg, na którym przedstawione są popiersia małżonków. W górnym szeregu pierwsza na lewo rzeźba wyobraża stworzenie ludzi. Pan Bóg jest tu przedstawiony w trzech osobach. Dalej Chrystus daje kłosy Adamowi, a owce Ewie: jest to wyobrażenie nakazu uprawiania roli dla Adama, a tkactwa i szycia dla Ewy. Dalej wąż, wyobrażający grzech pierworodny. W niższym rzędzie Objawienie Pańskie, a dalej cuda Chrystusa, wykazujące jego Boską moc: uzdrowienie ślepego, w górnej



59. SARKOFAG JUNIUSA BASSUSA W PODZIEMIACH WATYKAŃSKICH.
FOT. ANDERSON.

części z prawej strony cud w Kanie, rozmnożenie chlebów, wskrzeszenie Łazarza i uzdrowienie niewiasty krwotok cierpiącej. W dolnym rzędzie na prawo zaparcie się Piotra, uwięzienie św. Piotra, i Mojżesz uderzający laską w skałę. Uwięzienie św. Piotra i cudowne uwolnienie było przyczyną jego podróży do Rzymu i wyobrażało uwolnienie zmarłego ze snu śmierci.

Jednym z najsławniejszych jest sarkofag Juniusa Bassusa prefekta Rzymu, ochrzczonego przed samą śmiercią w r. 359, przechowany w podziemiach watykańskich[9]) (ryć. 59). Wzór podzielony jest na dwa rzędy. U góry siedzi na stolicy Chrystus ze zwojem w ręku, między św. Piotrem i Pawłem. Pod stolicą wyobrażony Uranus, uosobiający

sklepienie niebieskie, na lewo uwięzienie św. Piotra i ofiara Abrahama, na prawo uwięzienie Chrystusa i Piłat umywający ręce, u dołu Job, upadek pierwszych ludzi, wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Daniel w lwiej jamie i prowadzenie Piotra, zapewne na śmierć. Ciekawe przedstawienia są nad łukami dolnymi, gdzie człowiek zastąpiony jest przez owieczkę. Owieczka uderza laską w skałę, rozmnaża laską chleb, jedna owieczka stawia nogę drugiej na głowie, a gołąbek zlewa z góry światło, co przedstawia chrzest Chrystusa w Jordanie. Dalej owieczka odbiera tablice z przykazaniami i dokonuje wskrzeszenia Łazarza.

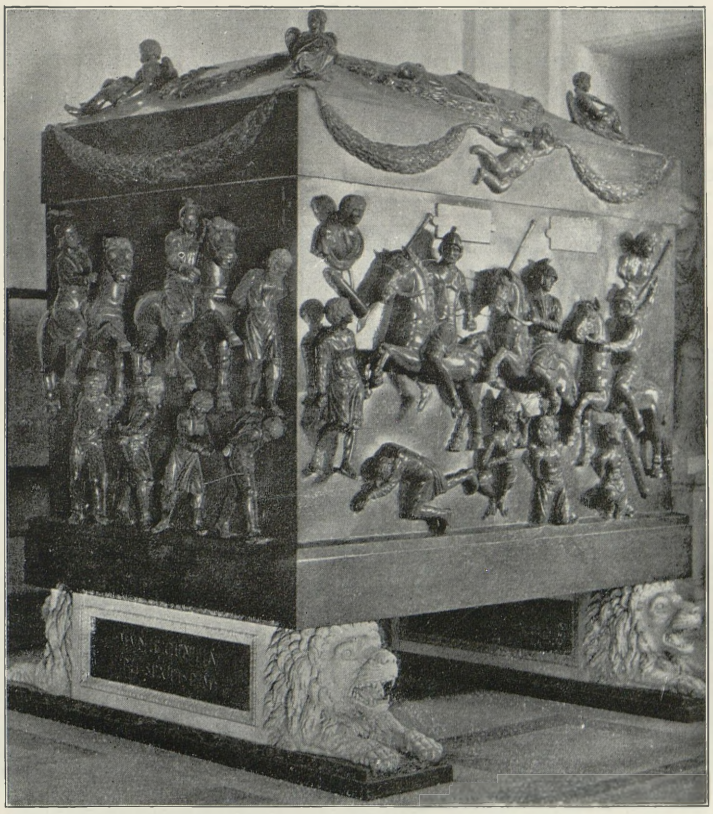


60. SARKOFAG SESTUSA PETRONIUSA NA WATYKANIE W IV. W.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Sarkofag Sestusa Petroniusa, u św. Piotra na Watykanie (ryć. 60), przedstawia w przedniej części Chrystusa stojącego na górze, z której wypływają cztery źródła. Zbawiciel trzyma w prawej ręce wysoki, ozdobny krzyż, podobny do tego, który dzierży w ręku Dobry Pasterz, na mozaice u Galli Placidii w Ravennie, w lewej zaś trzyma zwój pisma. Po bokach Chrystusa św. Piotr i Paweł, a dalej inni apostołowie, po dwóch pod każdym łukiem.

W kaplicy Pietá u św. Piotra, stoi sarkofag Aniciusa Probusa, prefekta Rzymu z IV. w.

W zbiorach watykańskich przechowane są dwa ciekawe sarkofagi św. Heleny i św. Konstancyi (ryć. 61, 62). Oba wykonane są z porfiru, a rozmiarami znacznie przewyższają wszystkie inne. Pierwszy znaleziono w kościele grobowym św. Heleny na Via Labicana, drugi zaś u św. Konstancyi, obok św. Agnieszki na Via Nomentana. Twardy porfir, z którego wykonano te sarkofagi nie pozwola na rzeźbę lekką i delikatną, dlatego w obu sarkofagach podziwiać należy więcej pracę i zręczność



61. SARKOFAG ŚW. HELENY W ZBIORACH WATYKAŃSKICH.
FOT. ALINARI.

w pokonaniu niewdzięcznego do rzeźby wątku, niż strony artystyczne. Główna rzecz polegała tu na tem, że sarkofag i postaci ludzi silnie odstające od ścian, wyrzeźbiono z jednej jednolitej bryły. Na sarkofagach niema żadnych znaków ani symboli chrześcijańskich. Na sarkofagu św. Heleny widzimy na wieku spoczywające skrzydlate geniuszki i płasko rzeźbione lwy; niżej zwoje kwiatów, podtrzymywane przez geniuszki. Na ścianach wyrzeźbieni konni żołnierze rzymscy, prowadzący wziętych do niewoli, związanych nieprzyjaciół. Na sarkofagu św. Konstancyi widzimy geniuszki zbierające wino, a na ścianie bocznej wytłaczające je do beczek. Winna latorośl przedstawiona jest jako grube zwoje i sploty. U dołu wyobrażone są jeszcze owce i pawie. Podstawki pod sarkofagi są nowym dodatkiem.

W Pizie, zwłaszcza na sławnem Campo Santo, jest wiele sarkofagów podobnych zupełnie do rzymskich.

Sarkofagi w Ravennie[10]) odznaczają się przez znamienne nakrycie daszkiem z naśladownictwem dachówek. Dawniejsze mają zwykle jeden rząd osób ułożonych swobodnie, bez takiego natłoku jak w Rzymie. Późniejsze, pochodzące z V. i VI. w. niemają już przedstawionych osób, lecz symbole, jak krzyże, zwierzęta i t. d.



62. SARKOFAG ŚW. KONSTANCYI W ZBIORACH WATYKAŃSKICH.
FOT. ALINARI.

U Maryi in Porto fuori, obok Ravenny, jest bardzo ładny sarkofag, którego przód tworzy jedną płaszczyznę. Chrystus na tronie siedzący, podaje zwój św. Piotrowi, po bokach stoją trzej inni apostołowie. U św. Franciszka w Ravennie znajduje się sarkofag arcybiskupa Liberyusza (ryć. 63), podzielony słupkami i łukami, pod którymi widać w środku Chrystusa siedzącego na stolicy, a pod łukami czterech apostołów. Drugi sarkofag w tymże kościele jest naśladownictwem pierwszego.

W kościółku grobowym Galli Placidii na t. zw. sarkofagu Walentyniana III., niema już przedstawionych osób, lecz same symbole (ryć. 64). Chrystus wyobrażony jest pod postacią baranka, który stoi między dwoma innymi barankami. Na nimbie Chrystusa widzimy znak Konstantyna. Z boków są dwie palmy.

W katakombach na Sycylii i Malcie zachowało się wiele sarkofagów. Stoją one pod ścianami, okryte daszkami, wspartymi na słupach. Słupy podpierają dach nietylko na rogach, ale nieraz i z boków. Zwyczaj-



63. SARKOFAG LIBERYUSZA W RAVENNIE.

nie na słupach spoczywają łuki, na których opiera się dopiero daszek. Łuki często są wypełnione rzeźbionem w kamieniu przeźroczem. Same słupy, jak i daszki zdobią zwykle wspaniałe rzeźby.

W zbiorach Spalato przechowany jest sarkofag, znaleziony w Soluniu, pochodzący z IV. w. W środku pod łukiem przedstawiony jest Dobry Pasterz z brodą, po dwóch stronach dwa baranki i dwa drzewa. Na prawo mężczyzna otoczony gromadą mniejszych ludzi, na lewo kobieta w podobnem towarzystwie, trzymająca dziecko na ręku. Treść jest dosyć zagadkowa, najprawdopodobniej jest to grobowiec nauczyciela i nauczycielki.

Inny sarkofag w Soluniu przedstawia na ścianie podłużnej z jednej strony przejście przez morze Czerwone, z drugiej faliste wyżłobienia, a na bocznej ścianie niezmiernie ciekawe uwielbienie krzyża. Oto w środku widzimy krzyż, zupełnie podobny do tego, który jest wyrzeźbiony na sarkofagu w Lateranie L. 171, u góry krzyża znak Konstantyna okolony

wieńcem, na którym wyryty mały grecki krzyżyk. Widocznie cały ten przedmiot nie jest niczem innem jak chrześcijańskim znakiem wojskowym. Po bokach znaku stoją dwaj mężczyźni bez zarostu, ubrani w tuniki i pallia, trzymający w rękach zwoje pisma, patrząc na znak ten, w którym pokładają nadzieję zbawienia.



64. SARKOFAG WALENTYNIANA III. W KOŚCIÓŁKU GROBOWYM GALLI PLACIDII W RAVENNIE.

Sarkofagi w stylu początków średniowiecza nie są wykonane z jednej bryły kamiennej jak rzymskie, lecz złożone z płyt. Ozdobę ich stanowią płaskorzeźby zdobnicze i wielkie krzyże; osobowych przedstawień zazwyczaj niema. Nakrycia stanowiły albo płaskie płyty, albo spadziste daszki. W całości prawie żaden ze sarkofagów nie zachował się, ale tylko ułamki, które trudno nieraz odróżnić od płyt służących za ogrodzenie ołtarza. Tego rodzaju sarkofag, złożony z płyt, znajduje się w Tempietto di S. Maria in Valle w Cividale, dalej ułamki sarkofagów w przedsionku tego kościółka i w muzeum miejskiem w temże mieście.

W Monza u św. Jana jest jedyna rzeźba pochodząca z czasów Teodolindy. Przedstawia ona krzyż monogramowy z głoskami AΩ, na łańcuszkach wiszącemi. Obok są dwa zwykłe krzyże. Zabytek ten wykazuje niezmierne ubóstwo sztuki w tych czasach. Longobardzcy książęta posługiwali się często rzymskiemi rzeźbami, ale sztuka tych czasów stoi niezmiernie nizko [11]).

W Pavii, w zbiorach Malaspina, przechowane są sarkofagi rzeźbione w stylu lombardzkim początków średniowiecza, z których jeden Theodaty jest z r. 720, a inne z tych samych mniej więcej lat.

Sarkofagi egipskie mają wiele cech miejscowych: wiele symbolów zaczerpniętych jest z egipskiej mitologii, wykonanie rzeźb jest płaskie i kanciate, znamienne w sztuce koptyjskiej.

Ciekawe ułomki sarkofagów znaleziono w Cherchel w Algierze: jeden przedstawia drzewo, z dwiema kotwicami po bokach, drugi drzewo z gołębiem po prawej stronie i z kotwicą po lewej, trzeci drzewo na którem siedzi gołąb, na lewo kotwica, a na prawo u dołu na gałązce gołębica.

Na sarkofagach i płytach grobowych południowo-wschodniej Francyi, jako Arles, Narbonie, Garin, Epinal, Bourges, Macon i t. d., obok głównych wzorów początków średniowiecza, zmięszanych z frankońskimi, znać, zwłaszcza na symbolach chrześcijańskich, rzymskie pozostałości. W Nadrenii znów, i Francyi północnej, z początku przeważa wzór geometryczny, od VI. w. pojawiają się rośliny, zwłaszcza liście akantu, od VIII. w. wężownice winnej latorośli[12]).

Niezmiernie ciakawy jest sarkofag z la Gayole obok Marsylii, uważany przez J. B. de Rossiego za jeden z najstarszych. Jest tu wyobrażony Dobry Pasterz z brodą, w starszym wieku. Obok widzimy rybaka z wędką, orans, kotwicę i t. d. Styl i wykonanie tego zabytku nie różni się niczem od ówczesnych pogańskich rzeczy. — Nie wiele stosunkowo sarkofagów zachowało się w Hiszpanii[13]).

Na wyspach Brytyjskich najstarsze nagrobki mają jedynie znak krzyża; od wieku VII. pojawiają się czasem runiczne napisy[14]). Od wieku IX. występuje tu jako miejscowa właściwość, umiarowa plecionka w zagłębieniach, a nieco później obrazy z Dziejów św.

POSĄGI.

W pierwszych czasach chrześcijaństwa rzeźba posągowa nie miała widoków szerokiego rozwoju; pilnie strzeżono się przed podobieństwem do dawnego bałwochwalstwa. Na wschodzie dotąd jeszcze zakazana jest u schizmatyków rzeźba posągowa, a dopuszczalna jedynie płaska. Chrystusa, jak mówiliśmy wyżej, przedstawiono w postaci Dobrego Pasterza i takie



65. POSĄG ŚW. HIPOLITA W MUZEUM NA LATERANIE.

jedynie posążki przechowały się do naszych czasów. Ciekawy wyjątek może tu stanowić, wyżej wymieniona, podana przez Euzebiusza wiadomość o posągu, który niewiasta, uzdrowiona przez Zbawiciela z krwotoku, miała mu postawić z wdzięczności przed domem swym Paneade. Jest tu jednak ta różnica, że niewiasta owa postawiła posąg współczesnemu sobie dobroczyńcy, podobnie jak stawiano u siebie w domu, w owych czasach, posągi swym krewnym i przyjaciołom.

Z pierwszych wieków chrześcijaństwa, prócz posągów Dobrego Pasterza, o których wyżej mówiliśmy, zachowały się nam jedynie dwa posągi: św. Hipolita i św. Piotra.

W r. 1551 Pirro Ligorio znalazł obok Rzymu, w miejscu gdzie były niegdyś katakomby św. Hipolita, o których wspomina Prudentius[1]), marmurową postać, siedzącą na stolicy, z którą tworzy całość (ryc. 65). Posąg był znacznie uszkodzony, brakowało głowy, piersi i rąk, tak że początkowo nie można było poznać, kogo przedstawia. Na bokach siedzenia zauważono wyryty cykl wielkanocny, ułożony przez św. Hipolita i stąd domyślono się, że posąg tego właśnie świętego przedstawia. Piękne ubranie, długa sięgająca kostek tunika i obszerne pallium, układające się w swobodne szerokie fałdy, i stolica wykonana w rzymskim klasycznym stylu, ozdobiona głowami i łapami lwów, wskazują na dawną, u szczytu stojącą rzymską sztukę. Św. Hipolit poniósł męczeństwo w r. 236, a rzeźba zapewne niewiele różni się czasem. Zabytek umieszczono w zbiorach muzeum chrześcijańskiego na Lateranie. Części uszkodzone uzupełniono bardzo nieszczęśliwie.

Dawne podanie mówi, że pap. Leon Wielki (440—461) kazał posąg Jowisza Kapitolińskiego przelać na posąg św. Piotra[2]), który potem

postawiono w bazylice watykańskiej (ryć. 66). W roku 1863 Ad. Napoleon Didron wystąpił ze śmiałem zdaniem, że posąg pochodzi dopiero z XIII. w., Grimouard de St. Laurent sądził natomiast, że św. Piotr jest dziełem IV. albo V. w. [3]). Garrucci uważa to dzieło za wytwór klasycznej, chrześcijańskiej sztuki, nie późniejszej, jak z VIII. w. [4]) A. Pératé znów zbliża się do zdania Didrona [5]), które przyjmuje F. Wickhoff, sławny niegdyś wiedeński profesor, lecz którego zdania dziś coraz mniej mają powagi [6]). F. X. Kraus idzie za wywodami Wickhoffa [7]), podobnie jak i Detzel, Schulze z Greifswaldu i Barbier de Monstault [8]). Nie podpisany uczony w Archivio storico dell' arte z r. 1890, str. 228, przyjmuje zdanie Wickhoffa, a za twórcę dzieła uważa Arnolda del Cambio.



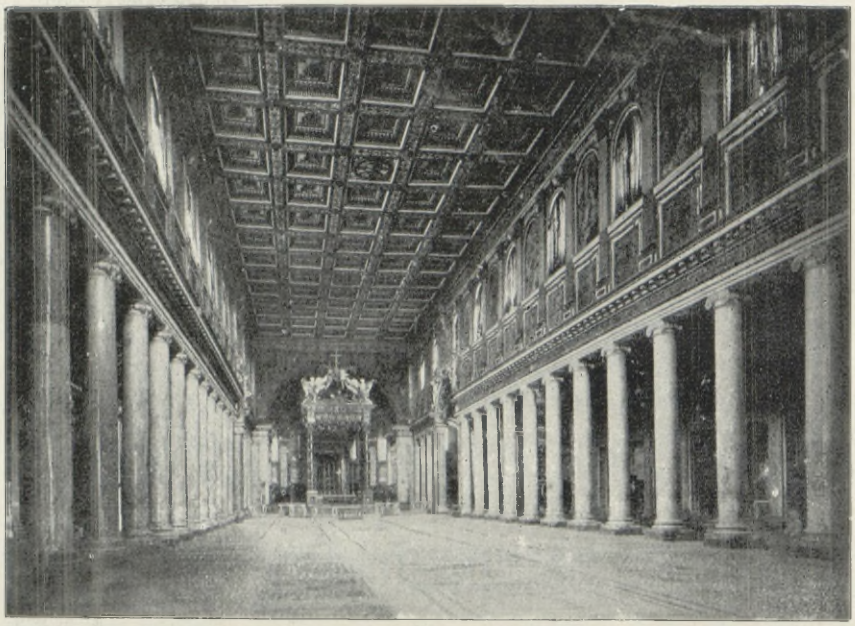
66. POSĄG BRONZOWY U ŚW. PIOTRA NA WATYKANIE.

Wszystkie te zdania poddaje krytyce sławny historyk Grisar w cennej swej rozprawie, w której stara się ustalić pochodzenie tego zabytku [9]). Wielką trudność przedstawia to, że nie mamy żadnych dawniejszych zapisków. Dopiero pierwszy Vegio (1406-1457) w swem dziele „De rebus antiquis memorabilibus basilicae sancti Petri Romae", wspomina o posągu mówiąc, że w tej bazylice po wielkim ołtarzu niema bardziej otoczonego czcią przedmiotu jak ten posąg [10]). Panvinius († 1568) powtarza to samo, co Vegio [11]). Grisar w towarzystwie uczonych znawców stwierdził na miejscu, że nieprawdziwe jest zdanie, przytaczane nawet przez Krausa, że głowa, ręce i klucze są dodatkiem z XVI. w., bo jedynie kilka naprawek i nowy nimb, pochodzą z późniejszych czasów. Ubranie jest klasyczne: pellium, długa tunika

i sandały. Twarz okazuje ustalony typ św. Piotra, który spotykamy na sławnym krążku we Watykanie, na malowidłach katakombowych i t. d. Wyraz twarzy jest poważny; Piotr zdaje się przemawiać do zgromadzonych ludzi. Prawa ręka podniesiona jakby do błogosławieństwa, choć może to być tylko ruch mówcy. Grisar porównuje posąg z posągami starożytnymi, jak z filozofem rzeźbionym w marmurze, przerobionym przez dodanie głowy na św. Piotra, przechowanym w podziemiach watykańskich, ze średniowiecznymi, jak n. p. Karola Andegaweńskiego na Kapitolu, roboty Arnolda del Cambio i dochodzi do słusznego wniosku, że nasz św. Piotr jest dziełem starochrześcijańskiem, opartem na dawnych klasycznych, grecko-rzymskich wzorach. Co do bliższego oznaczenia czasu, to Grisar wyraża przypuszczenie, że posąg mógł być wykonany za pap. Symmacha (498-514), gdyż w tym czasie wiele lano w spiżu, jak np. ozdoby źródła w atrium u św. Piotra. W czasach dawniejszych przedstawiano św. Piotra zwykle z laską w ręce, z kluczami widzimy go dopiero na mozaice w grobowcu Galli Placidii w Ravennie i na fresku katakombowym, odkrytym w r. 1904 w krypcie św. Feliksa i Adaukta u św. Commodilli, pochodzącym z końca VI. albo pocz. VII. w. Między czasem panowania papieża Symmacha a Leona Wielkiego nie jest zbyt wielki odstęp, tak że nam wydaje się raczej uzasadnione dawne podanie, że posąg ulano za Leona Wielkiego.

STAROCHRZEŚCIJAŃSKIE KOŚCIOŁY.

Katakomby są jakby żywem, cudownie przechowanem, a po latach jakby z uśpienia zbudzonem świadectwem wiary pierwszych chrześcijan, niezachwianej wśród cierpień i walk Kościoła, bazylika znów jest wyrazem zwycięstwa chrześcijaństwa nad światem pogańskim. W podziemnych wązkich chodnikach i ciasnych izdebkach katakomb, ze skromnych napisów grobowych i nieudałych często, ale szczerych malowideł, poznajemy twarde a święte życie pierwszych chrześcijan, głęboką ich wiarę w zmartwychwstanie i ubóstwo pierwszych lat; we wspaniałych bazylikach, opartych na długich szeregach granitowych czy marmurowych słupów, wśród których zawieszono drogocenne tkaniny, o ścianach pokrytych wspaniałą mozaiką, w bazylikach, w których każdy przedmiot był bogato i wspaniale ozdobiony, poznajemy kościół zwycięski, który wedle słów Zbawiciela, jak ziarno gorczyczne, choć mały z początku, szybko i wspaniale się rozrósł, (Mat. 13, 31) a swe zwycięstwo i radość ze zwycięstwa chciał wyrazić przez ozdobę przybytków swego Władcy. Papieże i cesarze współzawodniczyli w budowaniu i ozdabianiu kościołów. Taki mocarz jak Justynian, po odniesieniu zwycięstwa nad rozruchem, jako znak zwycięstwa stawia nie pomnik, ale kościół św. Zofii, Mądrości Bożej, który stoi dotąd, podzi-



67. WNĘTRZE KOŚCIOŁA MARYI WIĘKSZEJ W RZYMIE.

wiany po wszystkie czasy. A choć zginął starożytny Rzym, choć rozsypało się w gruzy panowanie cezarów, nad wiecznem miastem wznosi się kościół „rybaka Chrystusowego", jako znak zwycięstwa wiary chrześcijańskiej.

KOŚCIOŁY DOMOWE.

Apostołowie schodzili się w latach początkowych na modlitwę razem ze Żydami (Dzieje Ap. 3, 1) i głosili słowo Boże w świątyni Jerozolimskiej (Dź. Ap. 3, 11; 5, 12), ale w ofiarach żydowskich udziału nie brali (Żyd. 13, 10), musieli więc mieć własny swój ołtarz i schodzili się we Wieczerniku i po innych domach. Św. Paweł gromadzi w Troadzie ludzi na trzeciem piętrze domu, w Kolossie u Nimfy i Filemona, w Rzymie w domu Aquili i Pryscylli na Aventynie, który przedtem wymienia w Efezie [1]). Recognitiones Clementinae, apokryficzne pisma z II. w. podają, że w Antyochii pewien Teofil, pierwszy obywatel miasta, obszerny swój dom zamienił na bazylikę dla św. Piotra i tu Piotr miał swą pierwszą stolicę, a w Rzymie miał kościół domowy u senatora Pudensa [2]), między Mons Esquilinus a Viminalis, który potem nazwano od córki Pudensa imieniem

kościoła Pudencyany. Rzeczywiście w XVIII. w. odkryto w tem miejscu resztki domu, prawdopodobnie Pudensa[3]). Na mozaice w kościele św. Pudencyany, jest napis: „Dominus conservator ecclesiae Pudentianae", a nie jest powiedziane „sanctae", więc kościół ten nie nazywał się od swej świętej patronki, lecz od dawnej właścicielki. Ammianus Marcelinus mówi o bazylice „Sicini", która była domem modlitwy chrześcijan[4]).

Optatus z Milevi podaje, że w Rzymie samym, za jego murami i na grobach męczenników było czterdzieści kościołów. Zamknięto je w r. 202, otwarto potem, znów zabrano za Dyoklecyana, a oddano za Konstantyna[5]) Lampridius w życiorysie Aleksandra Severa (c. 49) mówi, że w Rzymie między chrześcijanami a karczmarzami powstał spór o pewien budynek, który cesarz przyznał chrześcijaninom, mówiąc, że lepiej by tam był w jakikolwiek sposób czczony Bóg, niż żeby była karczma. Papież Kalikst (217—222) przerabia na Zatybrzu dom dla wysłużonych żołnierzy na domowy kościół, który potem otrzymał nazwę św. Maryi na Zatybrzu. Wedle listu Korneliusza (251—253), który przytacza Euzebiusz, było wtedy w Rzymie 46 kapłanów, musiała więc być znaczna ilość kościołów[6]). Za czasów Konstantyna wiele bazylik, jak Lateran, kościół Krzyża Jerozolimskiego i t. d. przebudowano z prywatnych domów,

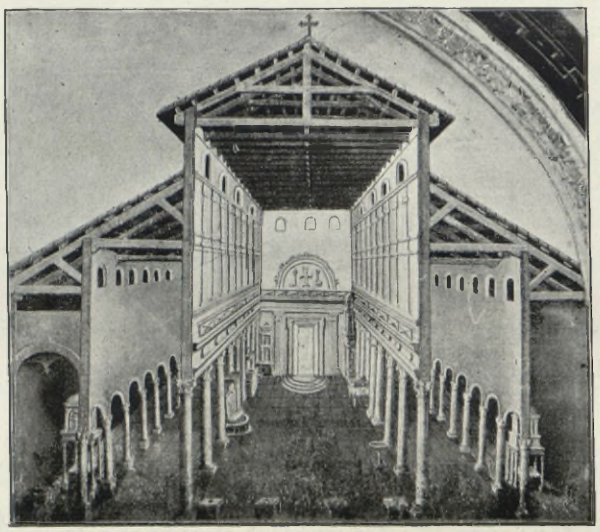
POWSTANIE BAZYLIKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ.

Na oznaczenie domu ofiary i modlitwy używali chrześcijanie początkowo słowa οἶκος προσευκτήριον, albo κυριακόν, ἐκκλησία, łacińskie „dominicum" „conventiculum", „ecclesia". Nazwy βασιλική, „basilica", używa w końcu II. czy też początku III. w. Pseudo-Justyn w dziele „Cohortatio ad Graecos". Słowo to, które przyjmuje się ogólnie w IV. w., powstało od nazwy budynku στὰ βασιλέος, w którym pierwszy archont ἄρχον βασιλεὺς dokonywał sądów. Konstantyn używa słowa basilica, na oznaczenie kościołów[1]), a Księga Papieży i inne źródła posługują się tą nazwą tak dla kościołów zwykłych, jak i grobowych i budynków okrągłych np. kościoła grobu Chrystusowego[2]).

W pierwszych wiekach chrześcijaństwa widzimy dwojakiego rodzaju kościoły: podłużne i okrągłe. Na zachodzie we wiekach początkowych właściwym kształtem kościoła był kształt podłużny, okrągłego używano przeważnie do budowy kościołów chrzcielnych i grobowych. Budowa

okrągła więcej była używana na Wschodzie i udoskonaliła się w stylu bizantyńskim. Zajmiemy się najpierw kościołami kształtu podłużnego.

Niezmiernie wiele zastanawiano się nad pytaniem: coby mogło służyć za wzór dla kościołów podłużnych, które budowano za czasów Konstantyna? Typ ten nie był wszędzie i we wszystkich ten sam, ale ulegał pewnym odmianom, przeważnie jednak istota bazyliki była następująca: przed wejściem głównem rozciągał się podwórzec, otoczony kolumnadą, ze sadzawką w środku; dalej przedsionek, z którego wchodziło się do kościoła,



68. WNĘTRZE DAWNEJ BAZYLIKI ŚW. PIOTRA NA WATYKANIE. FRESK W PODZIEMIACH WATYKAŃSKICH.

mającego zwykle trzy nawy, oparte na dwóch rzędach słupów; w ścianie w głębi była wielka absyda, w której stała stolica biskupia, a przed nią wznosił się ołtarz, nakryty namiotem; między absydą a nawami głównemi bywała często nawa poprzeczna.

Na wstępie musimy zaznaczyć, że chrześcijańska bazylika nie mogła powstać ze świątyni pogańskiej, bo zupełnie inny był cel tych świątyń. Świątynie pogańskie były małe, bo przeznaczone na posąg bóstwa, przy którym kapłani składali ofiary, lud zaś stał w czasie ofiar na polu. Niektóre świątynie pogańskie wydają się wielkie, ale sprawiają to tylko obszerne zewnętrzne kolumnady. Chrześcijanie natomiast musieli mieć wygodne i wielkie świątynie by lud mógł słuchać nauk i uczestniczyć w nabożeństwach.

Za czasów Konstantyna nie zamieniano jeszcze świątyń pogańskich na kościoły, gdyż pogaństwo dalej trwało, na utrzymanie kapłanów i świątyń łożył dalej skarb państwa, a wielu było jeszcze pogan nawet między najwyższymi dostojnikami. Dopiero po zupełnem zwycięstwie chrześcijaństwa nad pogaństwem za czasów Teodozyusza, poczęto we wieku V. przerabiać świątynie pogańskie na kościoły.

Zajmującem jest pytanie na czem wzorowała się bazylika starochrześcijańska? Humaniści, zapatrzeni na świat starożytny, mało cenili sobie zabytki chrześcijańskie, a kościelne bazyliki, opierając się jedynie na samej nazwie, uważali za naśladownictwo rzymskich świeckich bazylik. Tak twierdził L. B. Albertis w drugiej połowie XV. w., a zdanie to bezkrytycznie utrzymało się aż do połowy XIX. w.; idą za niem: Palladio, Sarnelli, Ciampini, Piranesi, Sickler, Büsching, Hirt, D' Agincourt, Plattner i Bunsen, F. Kugler, Quast, Kinkel, Canina, Valentini i inni[3]).

Owa „basilica forensis", czyli świecka bazylika, która ukazuje się w Rzymie w I. w. po Chr., przeznaczona na miejsce sądów i zgromadzeń, była to prostokątna przestrzeń, wewnątrz otoczona z czterech stron podcieniami, opartemi na słupach. Podcienia te były zwykle piętrowe, t. j. nad dolnem podcieniem były jeszcze galerye, wsparte podobnie jak dół na słupach, „atria alta et peristilia altissima" jak wyraża się Vitruvius[4]). Bazylika w Pergamum w Azyi Mniejszej, ma bardzo prosty układ, który uważać można za pierwowzór dla rzymskich bazylik: cała przestrzeń podzielona jest dwoma rzędami słupów, po sześć w rzędzie, do absydy znajdującej się w głębi na podwyższeniu prowadzi kilka schodów. Podobną bazylikę odgrzebano w Pompei. Obok absydy są wejścia do dwóch izdebek, położonych po bokach, wejście główne znajduje się naprzeciw absydy. W Rzymie najstarszą była bazylika Porcia obok Comitium, dalej Aemilia na północ od Forum, na południe zaś Sempronia i Julia, zbudowana przez Juliusza Cezara, wspaniała Ulpia na forum Trajana i ostatnia Maxencyusza, dokończona przez Konstantyna w południowowschodniej części Forum. Wspaniałością odznaczała się bazylika Ulpia, podzielona wewnątrz czterema rzędami słupów na pięć podłużnych przestrzeni. Sklepienie było z drzewa cedrowego, pokryte złoconym bronzem, dach był ze złoconej bronzowej blachy. Bazylika Konstantyna znacznie różni się od poprzednich[5]). Z powodu swych ogromnych rozmiarów oparta jest nie na słupach okrągłych, lecz na olbrzymich pilastrach, podpierających sklepiony strop. Ma ona dwa wejścia i dwie absydy. Wejście w ścia-



69. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.
FOT. ANDERSON.

nie bocznej i absyda w ścianie przeciwległej położona, są dodatkiem prawdopodobnie Konstantyna. Jeżeli chodzi o szukanie pierwowzoru dla kościołów chrześcijańskich w świeckiej bazylice, to może on być tylko ogólny i to nie dla wszystkich, gdyż same świeckie bazyliki znacznie różnią się między sobą: niektóre miały nawę główną pokrytą dachem, inne nie, jedne miały absydę, inne, jak Julia i Ulpia, miały górne galerye. Podobnie i bazyliki starochrześcijańskie nie miały zupełnie jednakowego typu.

Zdanie to, że chrześcijańska bazylika wzorowała się jedynie na świeckiej, było niegdyś, jak wspominaliśmy, przyjęte powszechnie przez uczonych. Dopiero Zestermann[6]) zaczął głębiej badać główne części składowe chrześcijańskich bazylik i doszedł do wniosku, że układ bazyliki chrześcijańskiej jest zupełnie inny, niż pogańskiej, a nazwa została dla podobieństwa tych dwóch rodzajów budowli. Wprawdzie niektóre bazyliki świeckie, zwłaszcza przy końcu cesarstwa, zamieniano na kościoły, jak bazylikę w Praeneste, dzisiejszej Palestrinie, w Trewirze i t. d., ale między istotnemi częściami bazyliki świeckiej a kościelnej, jest bardzo wielka różnica.

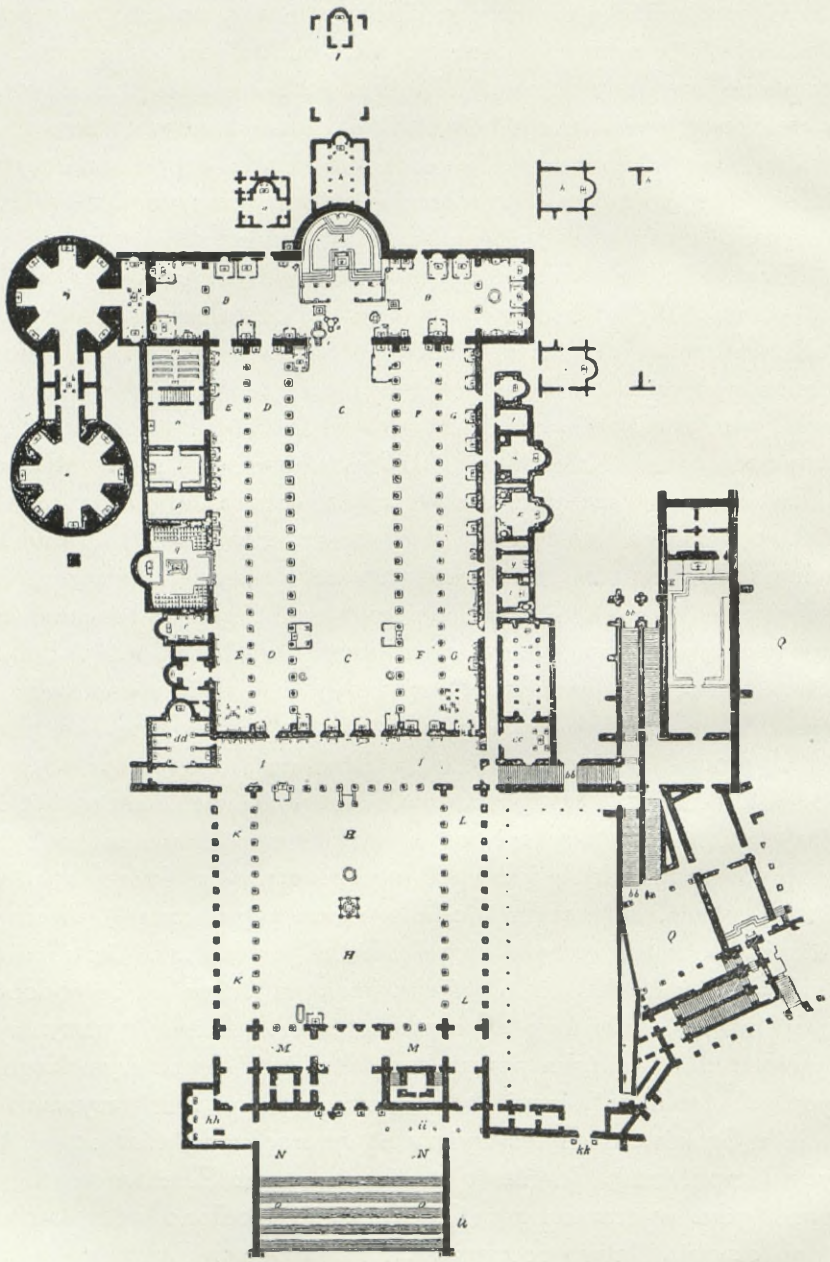


BAZYLIKA ŚW. WAWRZYŃCA NA VIA TIBURTINA.

Bazylika pogańska miała słupy z czterech stron, w chrześcijańskiej niema słupów w głębi, a są wyjątkowo tylko od strony wejścia, przez co bazylika chrześcijańska ma rzeczywiście trzy nawy, podczas gdy pogańska była właściwie przestrzenią, otoczoną z czterech stron podcieniami. Zdanie Zestermanna przyjmuje Hübsch[7]). Mothes godzi się na to, lecz z tym dodatkiem, że choć chrześcijańska bazylika miała układ zastosowany do swych celów, to jednak wzorowała się na budowlach bazylik starożytnych[8]).

Zdaniu temu Zestermanna sprzeciwiła się znaczna większość uczonych, stojąca przy dawnych zasadach, jak Ulrichs, Kugler, sławny Lübke, Fergnsson, Lützof, Förster[9]). Springer sprzeciwiał się z początku, ale potem zmienił zdanie[10]). Krauser szedł z początku za Zestermannem, potem zmienił zdanie i postawił nową zupełnie zasadę, że bazylika chrześcijańska wyrobiła się na wzorach budowli egipskich i świątyni jerozolimskiej[11]). Późniejsze badania M. de Vogüé, Chipiez'a i Perrot'a, wykazały mylność zdania Krausera[12]). J. Messmer szedł z początku za zdaniem Zestermanna, lecz potem utworzył nowe zdanie, że bazylika chrześcijańska powstała z bazyliki domowej rzymskiej[13]). We wielu wielkich domach rzymskich, jak u Flaviusów na Palatynie, budowane były na wzór świeckich bazylik, bazyliki domowe, w których załatwiano najważniejsze sprawy; tu przyjmował pan domu swych klientów. Bazyliki te domowe, o których wspomina Vitruvius[14]), najbardziej nadawały się do przerabiania na domowe kościoły, wystarczyło tylko usunąć bożki pogańskie, i zbudować ołtarz. Za zdaniem Messmera idą Reber, Stockbauer i Holzinger[15]), który powstanie nawy poprzecznej tłómaczy tem, że absyda bywała węższa od nawy głównej i stąd trudno było dwa rzędy słupów nawę dzielących, połączyć ze ścianą, w której była absyda, stąd między nią, a nawami dodano nawę poprzeczną[16]). Weingärtner widzi znów początek bazyliki chrześcijańskiej w tak zw. „izbie egipskiej“ domów rzymskich, o której wspomina Vitruvius, że podobna jest do bazyliki[17]). G. Dehio wprowadza nowe zdanie[18]) utrzymując, że bazylika chrześcijańska powstała z „atrium“ domu rzymskiego, prezbiteryum z „tablinum“, nawa zaś poprzeczna to „alae“ rzymskie i stąd niema jej u Greków, dach zaś wyższy nawy środkowej miał powstać przez nakrycie „impluvium“. Zdanie to, popierane przez Essenweina, nie da się utrzymać, gdyż w czasach prześladowań nie modlono się w atrium, bo było ono otwarte i łatwo dostępne. Cała ta teorya nie uwzględnia całkiem potrzeb nabożeństwa, a Holzinger zbija ją z powodów budowlanych[19]). J. B. de Rossi zwrócił uwagę na „cellae trichorae“ rzymskich

cmentarzy na otwartem polu, które były małymi grobowymi kościółkami o trzech absydach[20]) (ryć. 14 i 15), a za nim Hübsch i Kraus wyprowa-



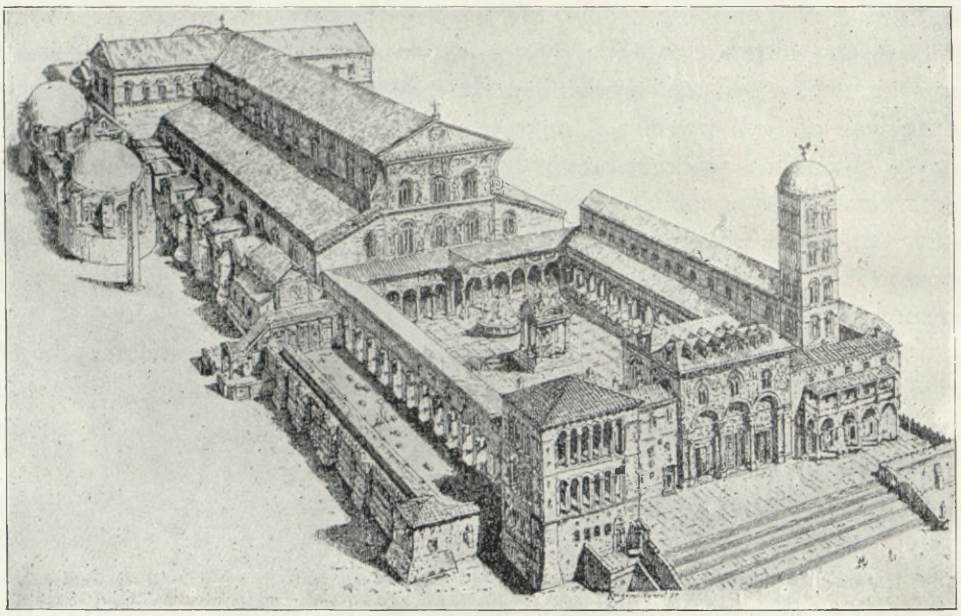
70. ROZKŁAD DAWNEGO KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA NA WATYKANIE.
WEDLE DE ROSSI'EGO INSCR. URB. ROMAE.

dzają z tych kościółków początek bazylik chrześcijańskich[21]). W tych to cellach stał ołtarz na którym odprawiano Służbę Bożą, kapłani siedzieli w absydach, a lud stał na dworze. Za czasów Konstantyna zaczęto dobudowywać do cell przestrzeń nakrytą dachem, zwykle podzieloną na trzy nawy, dla której wzorem mogła być tak „basilica forensis", jak domowa. Absyda w głębi pozostała niezmieniona, a z dwóch absyd bocznych miała powstać nawa poprzeczna. Zdanie to jednak nie ma za sobą głębszych dowodów. Nie wszystkie kościoły mają nawę poprzeczną, owszem nawa rozpowszechnia się później, niż bazyliki układu prostego.

Dawniejsze zdania mimo podniesionych zarzutów miały jeszcze swych zwolenników. Tak J. Richter, C. Brockhaus, Springer, Clausse i Venturi bronią wzoru bazyliki „forensis"[22]). J. Burchardt znów popiera zdanie Zestermanna[23]).

Najbardziej uzasadnionem jest zdanie H o r a c e g o M a r u c c h i e g o[24]), który udowadnia, że wzorem dla bazyliki kościelnej był tak dom rzymski, jak i bazylika domowa, która naśladowała świecką bazylikę. Mianowicie w domach rzymskich wchodziło się przez przedsionek „vestibulum" do „atrium", t. j. podwórza otoczonego izbami; dalej było drugie podwórze okolone rzędem słupów „peristilium". W „atrium" i „peristilium" były sadzawki „impluvium". W chrześcijańskich bazylikach oba te podwórza złączyły się w jedno „atrium" ze sadzawką w środku. Nawa znów i prezbyteryum wzorowało się na „tablinum" i na bazylice domowej. Urządzenie wewnętrzne, jak ołtarz, chór i t. d. powstało samodzielnie, wynikło z potrzeb nabożeństwa chrześcijańskiego, a zaczęło wyrabiać się już w katakombach.

Bazyliki stawiano o ile było można na wolnem miejscu za miastem, albo w częściach miasta bardziej przestronnych, jak np. zbudowany był Lateran. To samo widzimy we Francyi, gdzie najstarsze kościoły budowane były za obrębem dawnych miast rzymskich[25]). Kościoły stawiano nie tylko jako miejsca modlitwy i ofiary, lecz nieraz jako pomniki na grobach męczenników, w celu ich uczczenia. Wtedy często bazylika musiała się w swem położeniu i wymiarach stosować do danego miejsca. Zwyczajnie bywały kościoły otaczane murem[26]). Najczęściej bywały kościoły w dawniejszych czasach zwracane wejściem ku wschodowi. U Greków i Rzymian był zwyczaj, że świątynie budowano w takim kierunku, by w dzień boga słońca, słońce wschodzące padało wzdłuż osi świątyni. Podobnie czynili chrześcijanie, starając się by słońce wschodzące w dzień świętego, któremu kościół był poświęcony, padałoprzez główne wejście i oświecało oś



71. DAWNA BAZYLIKA ŚW. PIOTRA NA WATYKANIE.
WEDLE CROSTAROSY, LE BASILICHE CRISTIANE.

kościoła, jak np. u św. Piotra na Watykanie. Okoliczność, że dziś nie zawsze to widzimy w dawnych bazylikach, powstała stąd, że kościoły zmieniały nieraz swych patronów. W innych kościołach miano jedynie na względzie zwrócenie kościoła ku Ziemi św., miejscu narodzenia Zbawiciela[27]). Konstytucye Apostolskie znów (II., 57) mówią, że kościół zwraca się w stronę raju. W późniejszych nieco czasach, widzimy znów wprost przeciwne zwrócenie kościoła, mianowicie ku wschodowi zwrócona jest absyda i wielki ołtarz, jak np. u św. Piotra w Okowach. Zwyczaj ten przyszedł prawdopodobnie z Ravenny.

POSZCZEGÓLNE CZĘŚCI BAZYLIKI.

MUR I DACH.

W Rzymie gliniane c e g ł y, wypalane na słońcu, wchodzą w użycie zamiast dawnego ciosowego kamienia, niedługo przed nastaniem cesarstwa. U św. P a w ł a w czasie przebudowy znaleziono wiele cegieł ze zna-

kiem: „Domini nostri Flavii Valentiniani Augusti“[1]), u św. Piotra zaś: „Dominus noster Constantinus Augustus“[2]).

Dach na nawie środkowej budowano na podłużnych bazylikach siodłowy, na bocznych zaś nawach dachy przyporne (ryć. 68).

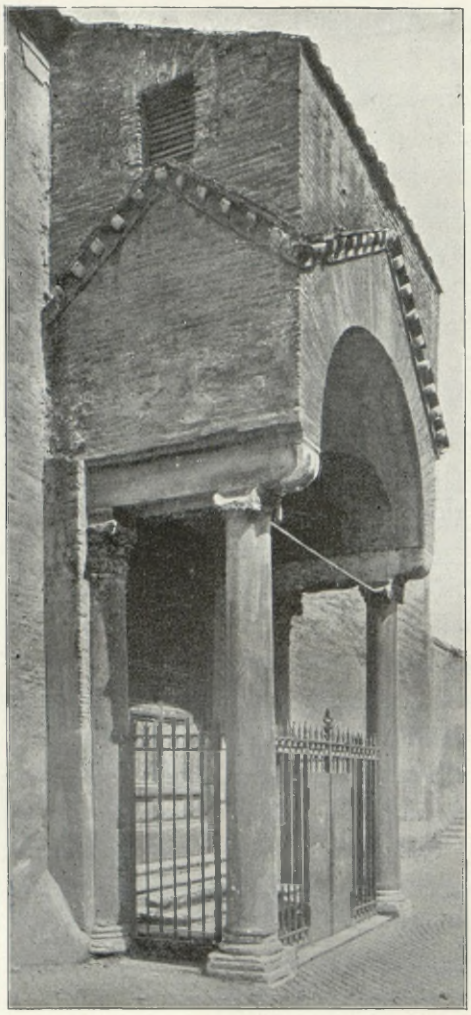
Wspominaliśmy już, że groby w katakombach zamykano często dachówkami, na których były pieczęci właściciela cegielni. Dachówki „tegulae“, κέραμοι były z gliny, prostokątne, albo trapezowe płaskie, albo zagięte na bocznych krawędziach, albo też półokrągłe. Na krawędziach dachu dawano większe siodłowe dachówki. Bywały też dachówki ołowiane i spiżowe. Konstantyn pokrył kościół Grobu Chrystusowego dachówkami ołowianemi[3]); na kościele św. Witalisa w Ravennie zachowały się dotąd dachówki ołowiane. Za papieża Honoryusza przeniesiono spiżowe dachówki ze świątyni Wenery na kościół św. Piotra[4]). Konstantyn pokrył kościół Apostołów w Carogrodzie spiżowemi złoconemi dachówkami[5]).

Crostarosa zajął się zbadaniem ceglanych dachówek kościoła Maryi Większej. Znalazł tu sześćdziesiąt sześć dachówek z V. w. ze znakiem Konstantyna, monogramami imion św. Michała i Gabryela i napisem CASSIOV, zapewne Cassius właściciel pracowni dachówek[6]). Rzeczywiście pozazdrościć można tym, którzy tak trwałe dachówki wyrabiali. Podobne wyniki dały badania dachówek w bazylice św. Krzyża i innych kościołów Rzymu[7]).

Kopuły i absydy bazylik budowano często z ceglanych lejkowatych rurek, które zakładano jedne w drugie i spajano wapnem. Lejki takie robiono osobno w tym celu, albo też ułomywano je ze szyjek naczyń na wino. Sklepienia takie spotykamy w Rzymie, Ravennie, Grado i t. d.

ATRIUM.

Przed wielkimi kościołami budowano obszerne „atrium“, które, jak wspominaliśmy, powstało z połączenia „atrium“ domów rzymskich z „peristilem“, a zapewne nie było tu bez wpływu wspomnienia podworca świątyni jerozolimskiej. Atrium oddzielało kościół od ulicy i z tego powodu nie budowano go zwyczajnie przy bazylikach stojących na otwartem polu, jak przy kościołach cmentarnych, gdzie zresztą sam cmentarz, otoczony zwyczajnie kolumnadą, zastępował atrium. Do atrium wchodziło się z zewnątrz przez „vestibulum“, oparte na kilku słupach. „Od białych słupów vestibulum bazyliki św. Feliksa, skąd roztaczał się widok na urodzajną kampanię, wierni wchodzili do atrium, by się umyć we wodzie sadzawki. We vestibulum z małych muszelek spadała woda, która skrapiała róże i wawrzyny



72. PRZEDDRZWIA ATRIUM KOŚCIOŁA ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

rosnące u stóp świątyni". W ten sposób wyraża się św. Paulin z Noli. Na załączonych dwóch odtworzeniach dawnej bazyliki św. Piotra (ryć. 70, 71) widzimy szerokie schody, prowadzące do terasy, z której wchodzi się do krytego vestibulum, leżącego wprost schodów, a na prawo do vestibulum otwartego, opartego na słupach. Czasem, zwłaszcza w nieco późniejszych bazylikach, zamiast vestibulum, są tylko przeddrzwia, czyli daszek wsparty na czterech słupach. Takie przeddrzwia są przed atrium u św. Klemensa (ryć. 72), św. Pudencyany i u św. Chrysogona w Rzymie.

U św. Klemensa zachowało się atrium, (ryć. 73) które może służyć za dobry przykład, jak one dawniej wyglądały. Dziedziniec ten jest kwadratowy, otoczony kolumnadą, podpierającą przyporny dach. W środku widzimy wodotrysk. Atrium pozostało jeszcze w katedrze w Parenzo (ryć. 74) i u św. Ambrożego w Medyolanie. Sadzawka, w środu atrium służyła do umywania się przed wstąpieniem w progi kościoła, na znak, że wstępujący w progi kościelne, ma być czysty od przywar grzechowych. Sadzawka, to dawne „impluvium" rzymskie, zwana „labrum" „cantharus", przypomina też „morze miedziane" dziedzińca kapłańskiego świątyni jerozolimskiej.

W atrium u św. Piotra na Watykanie sadzawka urządzona za Konstantyna, miała w swym środku wielką szyszkę miedzianą, z której tryskała woda[1]). Nad sadzawką był namiot oparty na czterech, bogato rzeźbionych słupach. Na dwóch z nich zawieszone były podobizny cesarzy:



73. ATRIUM KOŚCIOŁA ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Konstantyna i Konstansa. Na słupach oparte były marmurowe bierwiona, ozdobione znakami krzyża. Na czterech rogach bierwion zawieszono ozdobne miedziane tarcze. Przed każdą tarczą stały dwa pawie z miedzi, pijące wodę z naczynia, a u góry znak Konstantyna z głoskami A Ω, otoczony wieńcem. Na każdym rogu sadzawki były jeszcze marmurowe kosze z chlebem, do których z obu stron zbliżały się owce, a u góry wychylały się delfiny, przez które odpływała z dachu woda deszczowa. Pod dachem było sklepienie miedziane z wyrytym na zworniku znakiem Konstantyna. Papież Symmachus (498—514) kazał to źródło ozdobić jeszcze marmurami i mozaikami, a ponieważ było za małe dla licznych rzesz ludu, odwiedzających ten kościół, więc kazał wykonać jeszcze drugą wielką miedzianą sadzawkę i ustawił ją za pierwszą. Papież Szczepan III. (752—757) umocnił namiot pierwszej sadzawki czterema słupami, które kazał wstawić między poprzednie, podpierając nimi w środku bierwiona dachu. Wspaniały ten zabytek zachował się aż do r. 1613, w którym go zburzono. Ocalała tylko szyszka i para pawi, które są przechowane na Watykanie.

Podobne źródło z szyszką pinii było u św. Zofii w Carogrodzie i w kaplicy dworca cesarskiego w Akwizgranie.

W krużgankach na Lateranie widzimy okrągłe ujęcie studni, rzeźbione w marmurze, w stylu początków średniowiecza. Służyło one prawdopo-



74. ATRIUM BAZYLIKI W PARENZO.

dobnie jako sadzawka w atrium (ryć. 75). Gdy ustał zwyczaj budowania atrium, zamiast sadzawki umieszczono przy wejściu do kościoła kropielnice z wodą święconą, podobne kształtem do impluvium. Wierni wstępujący w progi kościelne, maczają rękę w święconej wodzie i czynią nią znak krzyża św.; symboliczne znaczenie tego jest to samo, co dawne umywanie się w sadzawce.



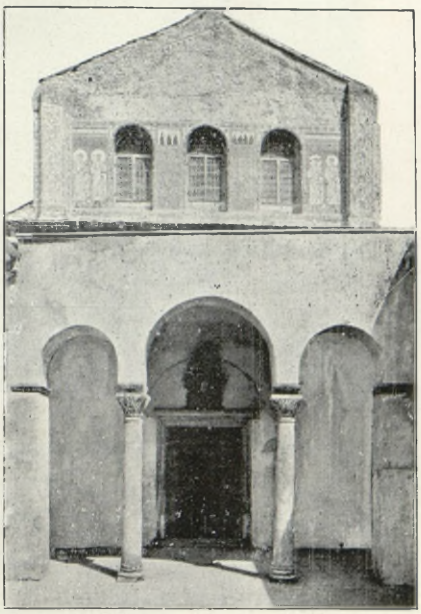
75. STUDNIA W KRUŻGANKACH NA LATERANIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

Św. Paulin z Noli podaje, że atrium w bazylice św. Feliksa[2]) wyłożone było białemi płytami marmuru, między słupami była przegroda w kształcie płotku, a na ścianach ze strony prawej t. j. tej, którą wchodzili mężczyźni wymalowane były dzieje Joba, po stronie zaś prawej, t. j. kobiet, dzieje Judyty i Estery. — Pod ścianami atrium sadzono czasem kwiaty i niewielkie drzewa, skąd nazywano to miejce także „paradisus“.

W atrium zgromadzali się wierni przed rozpoczęciem nabożeństwa, i tu stali pokutnicy, którym niewolno było wstąpić w progi kościelne. W głębi, zwykle po lewej stronie, bywały urządzone szatnie, gdzie biskup przed wejściem do kościoła przebierał się w uroczyste szaty.

Z atrium roztaczał się widok na czoło i szczytnicę kościoła. Ta zwykle bywała zdobiona wspaniałą mozaiką na złotem tle, okazale z daleka błyszczącą. W bazylice w Parenzo zachowała się jeszcze dawna szczytnica (ryć. 76), na której między trzema oknami w mozaice wyobrażonych jest siedm świeczników, z płonącemi świecami; po bokach czterej święci, a dalej sploty kwiatów.

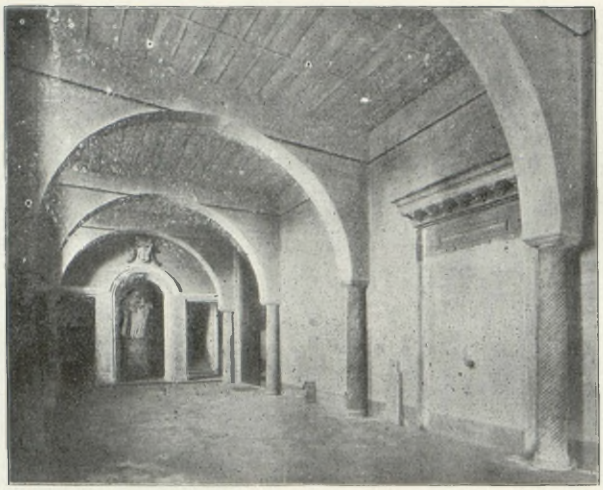


76. SZCZYTNICA BAZYLIKI W PARENZO.

Z głębi atrium wiodły drzwi do bazyliki. Jeżeli nie było atrium, to przed drzwiami budowano sień, zwykle otwartą od zewnątrz i wspartą na kolumnach, zwaną πρόπυλα, πρόναος, „porticus“. Sień taka, wsparta na słupach, na których opierają się szeroko rozpięte łuki, zachowała się u św. Sabiny na Aventynie, naprzeciw ściany szczytnicowej (ryć. 77). Niewielkie atrium stało tu niegdyś z boku kościoła. Wiele przedsionków przed dawnymi kościołami pozostało jako resztki po dawnych atriach, których trzy strony uległy z czasem zniszczeniu.

SŁUPY.

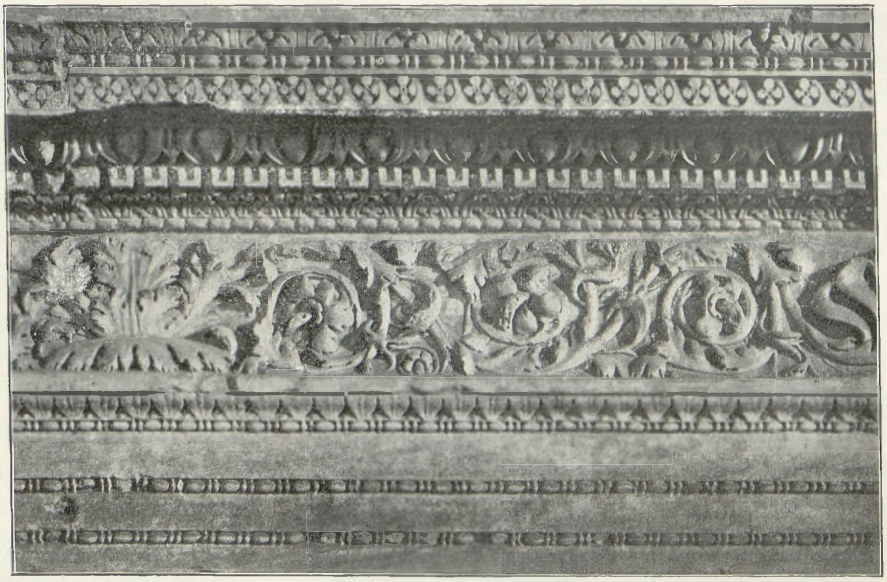
Wnętrze kościołów oparte było na długich rzędach słupów, których zastosowanie przyjęli chrześcijanie z grecko-rzymskiej sztuki. Podstawę słupa tworzyła kwadratowa płyta albo graniastosłup, na którym leżał krążek zaokrąglony na brzegach, w którym umocowany był słup. U św. Agnieszki na Via Nomentana są w podstawie dwa takie krążki. Za Konstantyna miały słupy zwykle głowicę koryncką w kształcie późniejszym, z bogatą ozdobą liści akantu ze zwojami na czterech krawędziach i kwiatami po bokach. Z czasem liście, zwoje i kwiaty zaczęły stawać się coraz bardziej płaskie, tak że im czas późniejszy, tem głowica więcej ściśnięta.



77. SIEŃ BAZYLIKI ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

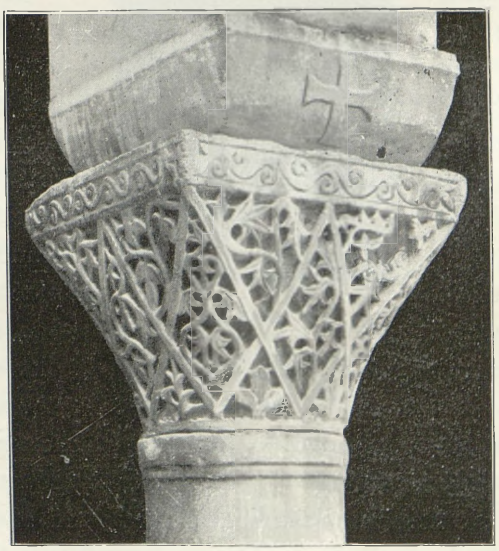
W starożytnej greckiej i rzymskiej sztuce, na słupach opierały się bierwiona architrawy, podtrzymujące ściany górne (ryć. 78). Za czasów Dyoklecyana przyszedł ze Wschodu zwyczaj rozpinania nad słupami łuków, na których opierały się, zamiast na bierwionach, górne ściany. W budowlach opartych na łukach, mniej stawiano słupów, gdyż łuki dawały lepsze oparcie dla górnych ścian, niż dawny architraw. Na wschodzie pojawiły się łuki już w I. w. w Nicei i we Faena w Syryi. — Głowice słupów, nie dawały pewnego oparcia łukom, jakto widzimy u św. Sabiny na Aventynie, dlatego nad głowicą, dodano w sztuce bizantyńskiej jeszcze poduszkę „abacus", na której opiera się łuk. Poduszka ma kształt półkuli od dołu równo z czterech stron zciętej, a bizantyńska głowica zupełnie upodabnia się do poduszki i staje się płaska. Akantus wygląda jakby zasuszony, przylepiony. Czasem we Włoszech można spotkać jeszcze w początku średniowiecza koryncką głowicę, ale niższą, skromniejszą oznaczoną zwykle z boków znakiem krzyża. Znamienne są bizantyńske głowice i poduszki w Parenzo (ryć. 79) i u św. Witalisa w Ravennie a przekwitłe korynckie u św. Apolinarego in Classe, w Torcello i t. d.

W Rzymie architraw zachował się dłużej, a łuki tworzyły zawsze pół koła, podczas gdy na Wschodzie, jak w zamku Justyniana w Edessie i w Dana w Syryi, w budowie z r. 514, łuk wydłużono u dołu, przez co zyskał jeszcze na lekkości. Z tego wydłużonego łuku rozwinęła się



78. CZĘŚĆ ARCHITRAWU W BAZYLICE ŚW. WAWRZYŃCA ZA MURAMI RZYMU.

ZDJĘCIE WŁASNE.



79. GŁOWICA I PODUSZKA SŁUPA Z BAZYLIKI W PARENZO.

ZDJĘCIE WŁASNE.

później arabska podkowa. W inny sposób wydoskonaliła łuk późniejsza sztuka romańska i gotycka.

Sam słup, w czasach Konstantyna, przybiera często kształt świdrowaty kręcony, albo ozdobiony bywa rowkami świdrowato kręconymi. Bardzo pięknie kręto żłobkowane słupki podpierają daszek nad grobowcem w zbiorach lateraneńskich (ryć. 13); podobne zupełnie dwa słupy znaleziono pod kościołem chrzcielnym na Lateranie, przechowane obecnie w kaplicy św. Venantego i podobne zupełnie do tych, które umieszczone są w jednym z bocznych ołtarzy u św. Anastazyi. Tego rodzaju słupki robiono zwykle z bardzo szlachetnych, najczęściej z t. zw. „greckich pawich“ marmurów (greco paonazzo), albo marmurów „greckich żyłkowanych“ (greco venato).



80. SŁUP NA WATYKANIE Z CZASÓW KONSTANTYNA.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Słupki, dzielące ściany sarkofagów na mniejsze pola, są najczęściej kręto żłobkowane.

Słupy kręcone w górnej połowie, albo też w całej wysokości, stawiano tam, gdzie tworzyły raczej ozdobę, a niemiały podpierać większych ciężarów, jak przy namiotach ołtarzowych, pergolach itd. Cesarz Konstantyn kazał postawić przed grobem św. Piotra cztery porfirowe kręcone słupy, służące do podparcia pergoli. W kaplicy Pietà na Watykanie umieszczony jest kręcony słup, o którym podanie mówi, że pochodzi ze świątyni jerozolimskiej (ryć. 80), ale jest prawdopodobnie dziełem czasów Konstantyna [1]). Słup ten ma pięć skrętów. Ozdoby podzielone są na pięć pierścieni: dolna i środkowa część ozdobiona jest krętemi rowkami, druga od dołu pokryta płaskorzeźbą, przedstawiającą geniuszki, gołębie, jaszczurki i t. d., górna część i niewielka głowica, jednolita ze słupem, ozdobiona jest liliami i zwojami liści.

Namiot ołtarza u św. Marka w Wenecyi oparty jest na czterech marmurowych słupkach, pokrytych płaskorzeźbą (ryć. 81). Dwa słupki z przodu ołtarza są dziełem pierwszych wieków chrześcijań-

stwa. Podzielony jest każdy z nich na dziewięć pierścieni, a każdy pierścień podzielony słupkami połączonymi łukami znów na dziewięć części. W polach pod łukami są rzeźby z Pisma św., od Zwiastowania do Wniebowstąpienia, ale pod wpływem apokryfów. Aniołowie przedstawieni jak drużyna Niebieskiego Władcy, podobna do wojska cesarzy bizantyńskich, zdradzają wpływ pism Pseudo-Dyonizego Areopagity. Cherubini przedstawieni ściśle wedle widzenia proroka Ezechiela (1, 4) mają sześć skrzydeł, a na nogach, na znak szybkości, kółka. Inni aniołowie przedstawieni z dwoma skrzydłami, ręce mają okryte na znak czci, choć w rękach nic nie trzymają, podobnie jak i inni święci i apostołowie. Z „Ewangelii Nikodema" jest przedstawione pisanie listu od Piłata z zaprosinami Chrystusa. Na przedstawionej przez nas części na dolnym pierścieniu w środku jest Piłat goszczący za stołem Chrystusa (na lewo u dołu). — Na wyższym pierścieniu widzimy Piłata umywającego ręce, na wyższym jeszcze na lewo niewiasty idące do grobu i żołnierze śpiący przy grobie, na prawo uczniowie idący za Chrystusem, a na części górnego pierścienia znów wedle owej Ew. Nikodema, Szatan i Książę czartowski skuleni słuchają jak Chrystus wyprowadza Adama z otchłani.



81. CZĘŚĆ SŁUPA Z NAMIOTU OŁTARZA U ŚW. MARKA W WENECYI. POCZ. VI. W.

Ciekawe jest przedstawienie Ukrzyżowania: na krzyżu zamiast samego Chrystusa jest krążek na którym umieszczony żyjący baranek, podobnie jak na krzyżu Justyna II. we Watykanie, chociaż tu po bokach wyobrażeni dwaj złoczyńcy na krzyżach. Ubiory są starożytne: Piłat w tunice krótkiej i chlamydzie podobnie jak Justynian w Ravennie; dalej widzimy tu penule a trzech mędrców w czapkach i wschodnich lacernach. Rzeźba jest trochę surowa, ale ładnie ułożona, w ruchach osób naturalność. Jest to jedna z najlepszych rzeźb w marmurze z pierwszych wieków chrześcijaństwa. De Waal pierwszy zwrócił uwagę, że napisy na pierścieniach są późniejszym dodat-

kiem[2]). Co do oznaczenia czasu powstania były zdania rozmaite. Pewnem jest, że jest to dzieło pierwszych wieków, późniejsze od Konstantyna, bo znaczny znać tu wpływ apokryficznych pism. Venturi opierając się na zapisku Antonina z Poli, który podaje, że po zniszczeniu Poli w r. 1243, Wenecyanie zabrali z bazyliki Maksymiana, S. Maria Formosa sławne słupy, utrzymuje, że są to właśnie słupy weneckie, a przez podobieństwo do sarkofagów i rzeźb z początku VI. w. zwłaszcza z Ravenny, dochodzi do przekonania, że słupy są dziełem początku VI. w.[3]).

Był już u dawnych Fenicyan zwyczaj, że w świątyniach stawiano dla ozdoby słupy wspaniale wykonane. Podobnie król Salomon kazał postawić w przedsionku świątyni jerozolimskiej dwa słupy lane z miedzi, ośmnaście łokci wysokie, o głowicach ozdobionych jabłkami granatu i siatką, na szczycie których stały ozdobne lilie. Jeden słup nazwał król imieniem Booz t. j. trwałość, a drugi Jachim t. j. moc. Wspomina też Pismo św., że wszystkiemi robotami z miedzi kierował Fenicyanin Hiram z Tyru[4]).

Cesarz Konstantyn postawił za ołtarzem na Lateranie cztery miedziane złocone słupy z korynckiemi głowicami, które papież Klemens VIII. kazał przenieść przed ołtarz Najśw. Sakramentu, gdzie dotąd stoją.

NARTEKS.

Przy wejściu do bazylik osobne zagrodzone miejsce νάρθηξ „ferula“, przeznaczone było dla pokutników i katechumenów, których trzymano zdala od ołtarza. Na Wschodzie, gdzie karność pokutna była większa, narteks znajdował się na zewnątrz kościołów, na Zachodzie zaś wewnątrz. Czasem we wielkich kościołach, jak u św. Zofii w Carogrodzie, były dwa narteksy, zewnętrzny i wewnętrzny.

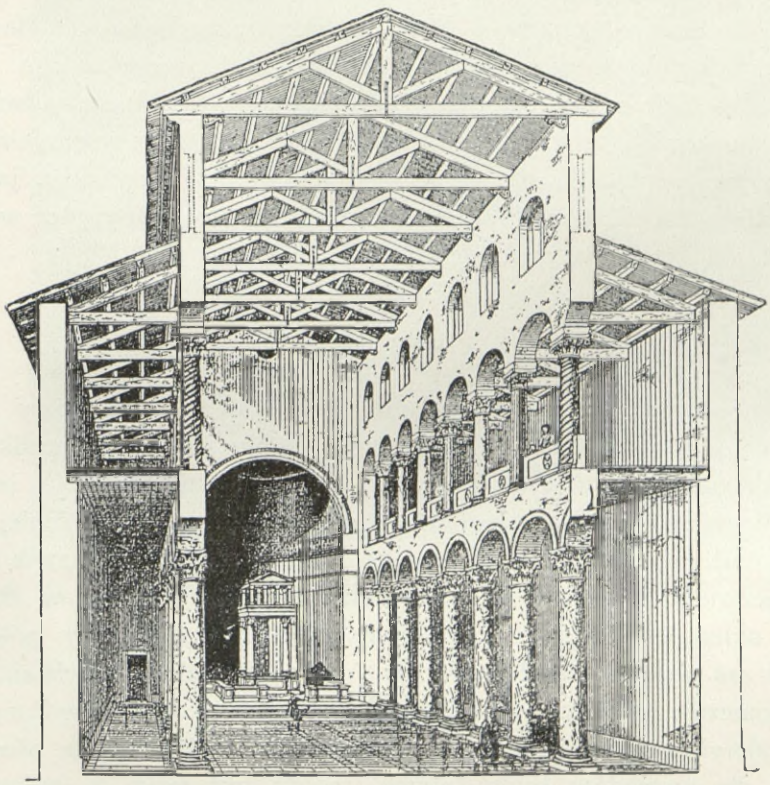
Crostarosa czynił badania w rzymskich bazylikach[1]) i zauważył, że w najstarszych kościołach, na dwóch pierwszych, czy też drugich słupach od wejścia, wydrążone są otwory, w których była umocowana zagroda narteksu. Tak było u Maryi Większej, u św. Piotra w Okowach i u Maryi na Zatybrzu. W niektórych kościołach, jak w dawnym, t. j. podziemnym św. Klemensa, u św. Agnieszki na Via Nomentana i św. Wawrzyńca na Via Tiburtina, ogrodzenie narteksu opierało się na rzędzie słupów, stojących w poprzek nawy, opodal wejścia.

Otworów na umocowanie przegrody narteksu nie znaleziono już w późniejszych kościołach, jak u św. Praksedy i Maryi in Domnica, zbu-

dowanych albo przebudowanych za Paschalisa I., w kościele górnym św. Klemensa i Czterech Ukoronowanych, zbudowanych za Paschalisa II.; widać że wtedy zaniechano zwyczaju oddzielania katechumenów i pokutników.

SKLEPIENIA KOŚCIOŁÓW.

W bazylikach budowy podłużnej robiono albo wiązania dachowe o o t w a r t e m b e l k o w a n i u (ryć. 68, 82), albo też komórki (ryć. 67).



82. PRZEKRÓJ KOŚCIOŁA ŚW. AGNIESZKI NA VIA NOMENTANA.

Plinius mówi, że sklepienia komórkowe weszły do Rzymu po zburzeniu Kartaginy, a że pierwej robiono tylko belkowania[1]). Bierwiona sklepień złocono i malowano. Ładne są belkowania u św. Balbiny na Aventynie, u św. Wawrzyńca za murami Rzymu, u św. Apolinarego in Classe i w Torcello.

K o m ó r k i sklepień „laqunaria“, „laguearia“ okazale za Konstan-

tyna ozdabiano. Eusebiusz, Paulin z Noli i inni przyrównują wspaniale złocone komórkowe sklepienia do gwiaździstego nieba[2]).

GALERYE GÓRNE.

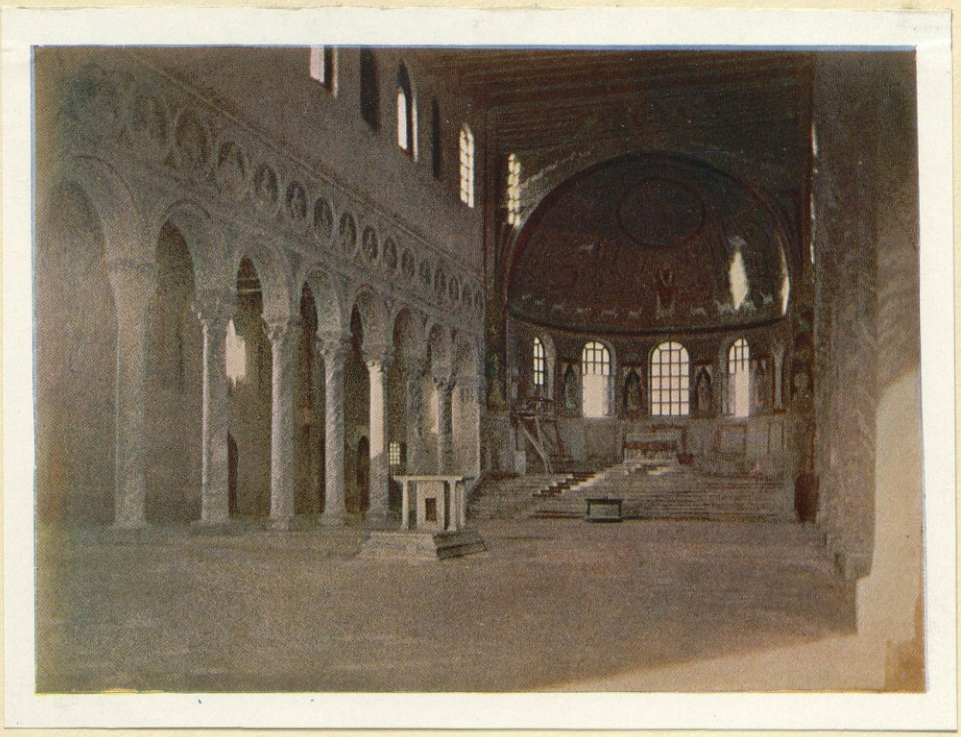
Galerye górne „empory", były już w świeckich rzymskich bazylikach, jak mówi Vitruvius[1]), w kościołach wschodnich ukazują się empory w IV. w., jak w Pitzunda na Kaukazie[2]), w Starym Kairze[3]) w Egipcie i t. d., gdy na Zachodzie wchodzą one w życie dopiero w VI. w.

W Rzymie są empory w bazylice św. Agnieszki na Via Nomentana (ryć. 82), u św. Wawrzyńca na Via Tiburtina, zbudowane za pap. Pelagiusza II. (579—590), u św. Nereusza i Achilleusza na Via Appia, a były u św. Cecylii zbudowane za Paschalisa I. (817—824) i t. d. Ta wspaniała ozdoba budownictwa rozwinęła się najbardziej w sztuce bizantyńskiej, jak u św. Zofii w Carogrodzie, u św. Witalisa w Ravennie, św. Wawrzyńca w Medyolanie i t. d., i przeszła do budowli stylu romańskiego.

OKNA.

Okna w bazylikach umieszczane bywały w ścianach nawy głównej umiarowo między słupami. Jeżeli bazylika oparta była na architrawach, to zwykle okno odpowiadało każdemu drugiemu międzysłupiu, jeżeli zaś nad słupami rozpięte były łuki, wtedy słupów było znacznie mniej, a okna dawano nad każdym łukiem. Od wieku VI., za przykładem bazylik wschodnich, zaczynają ukazywać się okna także na szczytnicach i w absydach. Kształt okien był zwykle prostokątny, zakończony u góry półokrągło, w Syryi zaś poziomo. W Rzymie okna były zwyczajnie niewielkie, w Ravennie znacznie większe. W budowlach bizantyńskich, ponieważ z powodu wielu galeryi, zagród, załamań i t. d. musiało być silniejsze oświetlenie, a okna, dla względów budowlanych, mogły być tylko u szczytu, więc przybierają one na rozmiarach, podzielone często słupkami i łukami na mniejsze przedziały. W mniejszych kościołach, jak w kościółkach cmentarnych, okna były otwarte, niczem nie wypełnione. W bazylikach otwory okienne wypełniano rzeźbą marmurową w przeźrocze, przepuszczające światło i powietrze.

Najwięcej okien przeźrocznych zachowało się w Istryi i okolicach Wenecyi. W absydzie katedralnej bazyliki w Grado, przeźrocze w stylu początków średniowiecza, dochowało się w doskonałym stanie (ryć. 85).



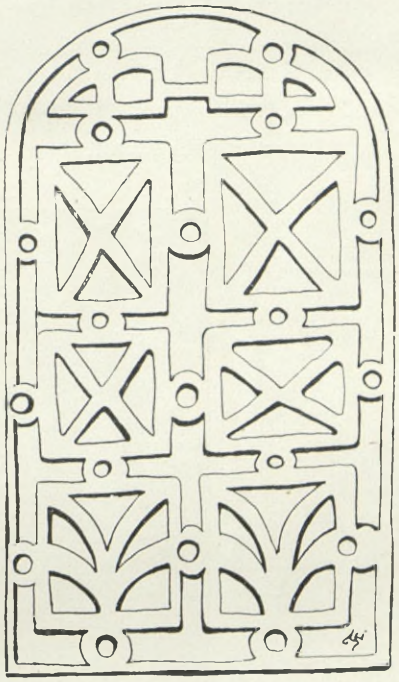
WNĘTRZE BAZYLIKI ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE.

Podobne zupełnie okno odkryto w Parenzo w Istryi, w czasie prac nad odnowieniem „consignatorium“, czyli kapliczki w której udzielano Bierzmowania. Mianowicie w końcu lipca 1913 r., w czasie odbijania tynku wewnątrz kapliczki, znaleziono otwory okienne, u góry półokrągłe, a w jednym z nich doskonale zachowane przeźrocze [1]).

Za wielkim ołtarzem w katedrze w Pola zachowały się dwie ramy okienne z kamienia, w których, jak wskazują wyżłobienia, wprawione były niegdyś płytki szklane.

W Torcello obok Wenecyi w bazylice Wniebowziętej, zachowały się resztki przeźroczy, a na zewnątrz okiennice kamienne z takimiż zawiasami.

W Rzymie są resztki przeźroczy jedynie u św. Sylwestra ai Monti. Przytoczone przez Essenweina [2]), a za nim przez wszystkich prawie pisarzy, nie wyłączając F. X. Krausa, okna u św. Wawrzyńca na Via Nomentana nie istnieją wcale, jak przekonaliśmy się na miejscu. Pierwszego z nich, z okrągłymi otworami, wcale niema, a drugie, z małymi czworobocznymi otworkami, wygląda zupełnie inaczej i było nie oknem, ale zamknięciem ścieku wody.



83. PRZEŹROCZE OKIENNE W BAZYLICE PATRYARSZEJ W GRADO. RYS. AUTOR.

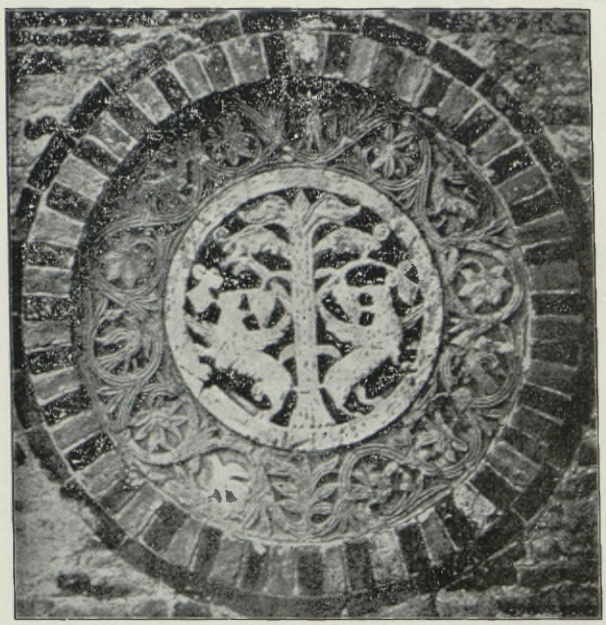
Bardzo ładne okrągłe okna w przeźroczu. pochodzące z VIII. w. wprawione są w przedsionku kościoła w Pompozie (ryć. 84). Zewnątrz ujęte są okna kołem z ciemniejszych i jaśniejszych cegieł, następnie biegnie płaskorzeźba ze splotów, między któremi znajdują się fantastyczne zwierzęta. Samo przeźrocze przedstawia palmę i dwa gryfy ku niej zwrócone, wzór, który przyszedł z Persyi i w wieku VIII. zaczął się rozpowszechniać na Zachodzie.

Zwyczaj wykonywania okien sposobem przeźrocza, zachował się we Włoszech dosyć długo, bo w Bari u św. Jerzego jest takie okno, wspaniale i delikatnie wykonane, pochodzące z XII. w. — Jeżeli okna miały wielkie otwory w przeźroczach, to wedle przypuszczenia F. X. Krausa [3]). dla ochrony przed słońcem, zawieszano nad niemi cienkie zasłony.

Euzebiusz, św. Hieronim i Prudentius [4]), wymieniają okna o żebrach

z drzewa, albo kamienia, w które wprawiano cienkie, przepuszczające światło płytki z białego marmuru, alabastru, albo też barwnego szkła. O szklanych oknach wspomina Księga Papieży. Tak Leon III. kazał wprawić w okna absydy bazyliki na Lateranie, płyty z różnokolorowych szkieł[5]).

U św. Witalisa w Ravennie, znaleziono okrągłe szkła, średnicy około półtora dcm., barwy zielonej, niebieskiej, bronzowej, czerwonej i t. d. Przy odnawianiu murów kościoła św. Apolinarego in Classe obok



84. OKNO PRZEŹROCZNE W PRZEDSIONKU BAZYLIKI W POMPOZIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Ravenny, odkryto w r. 1899, zamurowane ramy okien z VI. w., w których zostały jeszcze resztki szkła. Ciekawy ten zabytek przeniesiono do muzeum miejskiego w Ravennie.

Wedle orzeczenia znawców w absydzie prezbyteryum u św. Witalisa okna utworzone były z płyt cienkiego marmuru, i tak je obecnie uzupełniono. Przy świetle słonecznem, blask różowo-żółtawy, bijący z tych okien, niezwykle delikatnie i tajemniczo oświeca tę część kościoła, odbija się od złotego tła mozaik i tworzy delikatne cienie na marmurach ścian i podłogi.

NAWA POPRZECZNA.

We wielu bazylikach starochrześcijańskich budowano przed absydą poprzeczną nawę, której pierwowzór widzimy już w świątyni w Samotrake, odkrytej w r. 1875[1]). Niesłuszne jest tedy twierdzenie F. X. Krausa, który zarodek poprzecznej nawy widzi w bocznych absydach kościółków cmentarnych. — Nawa poprzeczna czasami nie przewyższa swą długością szerokości nawy, czy naw bocznych, jak u Maryi Większej, u Maryi na Zatybrzu, albo przewyższa ją tylko nieznacznie, jak u św. Pawła za murami Rzymu (ryć. 92). W Casarannello, obok Gallipoli, odkryto w ostatnich latach kościół z V. w., którego nawa poprzeczna jest tak długa, że kościół tworzy kształt krzyża. Tego rodzaju kościoły najczęstsze są w Galii, jak w St. Denis, Montmarte, Ste. Geneviève i t. d. Na Wschodzie znów kościoły, zwłaszcza w stylu bizantyńskim przybierają kształt krzyża równoramiennego, czyli greckiego.

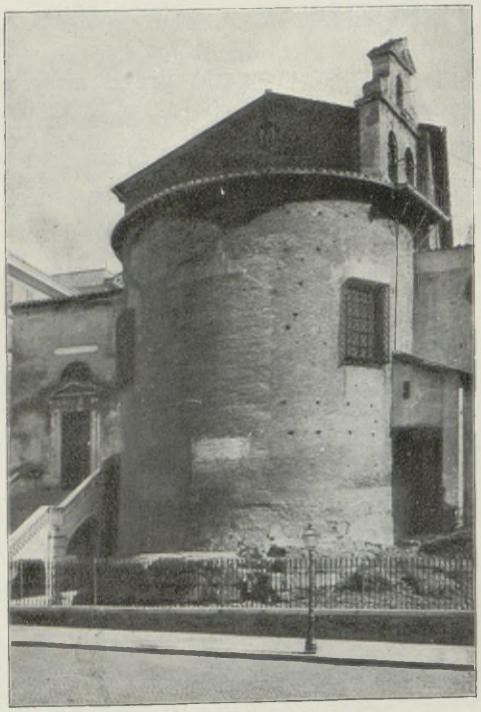
ŁUK TRYUMFALNY.

Na końcu nawy głównej rozpina się w bazylikach wspaniały łuk, który nosił rozmaite nazwy: „arcus maior iuxta altare“, „arcus ante vestibulum altaris“, „arcus presbyterii“ „arcus principalis“, „arcus triumphalis“[1]), ta ostatnia nazwa dotąd się utrzymała i dziś łuk ten powszechnie zwany jest tryumfalnym, albo też tęczą. Zachodzi tu pewne podobieństwo z dawnem „arcosolium“ katakombowem. W dawnym Rzymie stawiano łuki tryumfalne zwycięzcom z wojny powracającym; w bazylikach stawiano łuk taki nad ołtarzem, nad miejscem w którem królował Chrystus, zwycięzca nad złem i ciemnotą. Na rzymskich łukach kładziono rzeźby przedstawiające dzielne czyny tryumfatora, na szczycie łuku bazyliki umieszczano mozaiki głoszące tryumf Chrystusa.

Jeżeli nie było nawy poprzecznej, to wtedy łuk nad absydą był tryumfalny, w bazylikach zaś z poprzeczną nawą tryumfalnym był łuk na końcu nawy głównej. Wspaniały łuk na końcu nawy głównej jest u św. Pawła za murami Rzymu i u Maryi Większej. Jeszcze w dawnych czasach powstał zwyczaj umieszczania, wielkiego krzyża na bierwionie rozpiętem w tęczy. Z pierwszych wieków chrześcijaństwa nigdzie jednak krzyż taki się nie zachował.

ABSYDA.

W budowlach rzymskich, w ścianach najbardziej widocznych, czyniono wielkie półokrągłe wgłębienia, półkólisto u góry zakończone, zwane



85. ABSYDA KOŚCIOŁA ŚW. MARCINA AI MONTI W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

absydami, od greckiego ἁψίς, sklepienie. W absydach tych umieszczano posągi. Trudno wyobrazić sobie piękniejszego otoczenia dla posągu, jak długie szeregi słupów, bazyliki, a lepszego tła nad absydę. Absyda tworzyła niejako zaszczytne miejsce dla posągu i podnosiła jego zalety. I dziś jeszcze pokruszony i złamany posąg w łaźniach Karakalli, wydobyty z pod gruzów, postawiony w zniszczonej i poszczerbionej absydzie, zyskuje na swej dawnej piękności. We wielu świeckich bazylikach, jak w bazylice Konstantyna, tworzono wielkie absydy, w ścianach naprzeciw wejścia, jako tło dla siedzącego na podwyższeniu dostojnika czy sędziego. Małe absydy, a czasem i większe bywały sklepione w kształcie muszli, a stąd zwane były „conha". Na płaskorzeźbach starochrześcijańskich także muszlowe sklepienia widzimy często w łukach pod którymi stoją osoby.

Chrześcijanie przyswoili sobie absydę i budowali ją w bazylikach w ścianie postawionej w głębi (ryć. 85)[1]). Tu za ołtarzem tworzyła ona okolenie dla stolicy biskupa. Nieco później po Konstantynie budowano absydy otwarte w głąb, t. j. zamiast ściany u dołu dawano słupy, na których opierały się łuki, a na nich półkuliste sklepienie absydy. W takich razach było tędy przejście do otaczających absydę galeryi, w których były miejsca dla dostojników. Tego rodzaju absyda zachowała się w Rzymie u św. Kosmy i Damiana obok Forum, u św. Jana Większego w Neapolu, w Prato obok Avellino, a do ostatnich przeróbek była taka u św. Jana na Lateranie, a niegdyś u Maryi Większej na Esquilinie. Księga Papieży podaje, że Papież Paschalis I., u Maryi Większej kazał ustawić stolicę biskupią na podwyższeniu, gdyż absyda była otwarta i przechodzono przez nią do galeryi[2]). Św. Paulin z Noli wspomina o otwartej absydzie w zbudowanej przez się bazylice[3]). U św. Sebastyana na Via Appia są jeszcze

resztki chodnika, który niegdyś okrążał absydę[4]). W późniejszych bazylikach za wpływem Wschodu bywały też umieszczane w pewnych wysokościach okna, jak to widzimy w bazylikach Ravenny i Lombardyi. W niektórych kościołach zwłaszcza rzymskich, poboczne ołtarze „prothesis“ i „apodosis“, na których zaczynano i kończono Mszę św., stały w bocznych absydach, budowanych w tej ścianie co główna absyda, jak np. w odkopanej bazylice św. Walentyna[5]).

Absyda ozdobiona bywała u góry ze zasady mozaiką. U św. Nereusza i Achilleusza na Via Appia, św. Agnieszki na Via Nomentana i w katedrze w Parenzo, ściana absydy wyłożona jest mozaiką „apus sectile“, która od mozaiki mniejszej oddzielona jest pięknie rzeźbionym fryzem. Zapewne i inne absydy były w ten sam sposób zdobione.

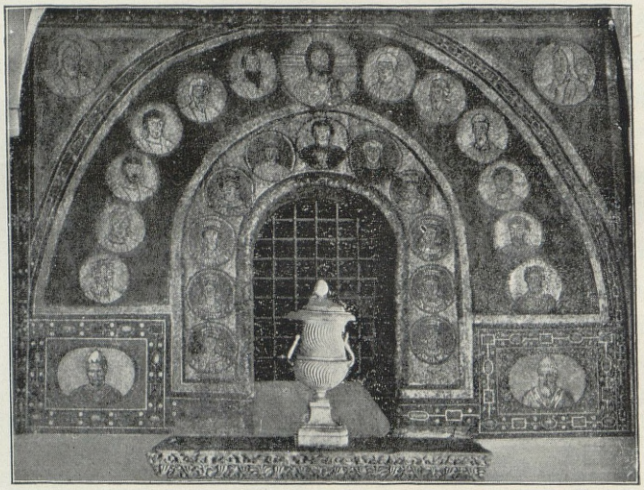
Zewnątrz absydy, jak u św. Marcina ai Monti (ryć. 85), miały najczęściej ścianę okrągłą, czasem zaś w późniejszych kościołach wieloboczną, jak u św. Sergiusa i Bacchusa w Carogrodzie[6]), św. Apolinarego in Classe obok Ravenny (ryć. 107), u św. Jana w Ravennie i u św. Jana przed Porta Latina w Rzymie. W Afryce przeważnie absyda nie jest widoczna zewnątrz, gdyż bywa ujęta zewnętrznym murem. Ciekawa absyda jest w Kalb-Luseh w Syryi, ozdobiona na zewnątrz dwoma rzędami słupków nad sobą stojących[7]). Jest to zepewne wzór, który powstał z naśladowania absydy otwartej. Ozdoba ta przyjęła się w pierwotnych kościołach bizantyńskich i romańskich.

ZAKRYSTYE I KAPLICE.

Zakrystye, bywały umieszczane niedaleko wielkiego ołtarza. U św. Symforozy pod Rzymem (ryć. 16) obok absydy są dwie kwadratowe izdebki, które stale powtarzają się w kościołach afrykańskich. W Parenzo znów, podobnie jak w kościołach syryjskich, dwie boczne absydy, będące przedłużeniem naw bocznych, tworzą zakrystye. Po stronie prawej składano zwykle naczynia i szaty „vestiarium“, „thesaurarium“, po lewej zaś księgi liturgiczne „evangeliarium“.

„Diaconicon“ było to miejsce, w którem przygotowywano dla duchownych naczynia i szaty; tu duchowni ubierali się przed przystąpieniem do Służby Bożej, skarbiec zaś „thesaurarium“ był to schowek na drogocenne naczynia i sprzęty. W kościołach małych skarbiec był razem ze szatnią.

We większych kościołach, zwłaszcza katedralnych, było jeszcze „receptorium“, miejsca do udzielania posłuchań. Miejsce to nazywa



86. MOZAIKI NAD WEJŚCIEM DO KAPLICY ŚW. ZENONA PRZY BAZYLICE ŚW. PRAKSEDY W RZYMIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.



87. MOZAIKI NA SKLEPIENIU KAPLICY ŚW. ZENONA PRZY BAZYLICE ŚW. PRAKSEDY.

ZDJĘCIE WŁASNE.

św. Paulin z Noli „secretarium", czyli odosobnione[1]), z czego powstała nasza nazwa: zakrystya.

Obok bazylik zwłaszcza wielkich, jak przy dawnym kościele św. Piotra w Rzymie (ryć. 70, 71), w Palestrinie[2]) i t. d., budowano kaplice zwane „cellae", „cubicula", „exedrae". W kaplicach tych były budowane ołtarze. Na rozkładzie dawnego kościoła św. Piotra widzimy niektóre kaplice połączone z kościołem głównym, inne zaś stojące osobno.

W Rzymie zachowała się z dawnych wieków bardzo ciekawa kaplica połączona z kościołem, mianowicie św. Zenona przy kościele św. Praksedy na Esquilinie, zbudowana przez papieża Paschalisa I. (817—824). Plan tej kaplicy jest kwadratowy, z absydami w trzech ścianach, a z czwartej z wejściem od strony kościoła. Nad wejściem jest architraw z białego marmuru z napisem fundacyjnym Paschalisa, a po bokach dwa ozdobne słupki z jońskiemi głowicami i z poduszkami, a wyżej fryz w rzymskim stylu, nad którym okno, w środku którego stoi wspaniałe ozdobne naczynie (ryć. 86). Bardzo udatne są mozaiki sklepienia kaplicy (ryć. 87).

ROZKŁAD MIEJSC I SYMBOLIKA BAZYLIKI.

Zwyczaj przestrzegany w bazylikach, wedle którego mężczyźni zajmowali miejsce po lewej stronie t. j. po stronie Ewangelii, kobiety zaś po prawej stronie, t. j. lekcyi, powstał jeszcze w katakombach[1]), a wspominają o nim już „Didascalia XII. Apostołów" i „Konstytucye Apostołów". U św. Piotra znaleziono starożytny napis: „sinistra pars virorum". Pierwsze miejsca, najbliższe ołtarza, przeznaczone były dla dostojników i zakonników: dla mężczyzn „senatorium", dla kobiet „matroneum"[2]). Miejsca przeznaczone dla rozmaitych osób podzielone były zasłonami, zawieszonemi na słupach. W niektórych kościołach, jak u Maryi Większej w Rzymie, zachowały się jeszcze gwoździe i kółka na których przytwierdzano pręty do rozpinania zasłon[3]). Tam, gdzie były górne galerye, jak u św. Agnieszki na Via Nomentana, u św. Wawrzyńca na Via Tiburtina i t. d., a zwłaszcza w bazylikach budowy ośrodkowej, jak u św. Zofii w Carogrodzie u św. Vitalisa w Ravennie i t. d., galerye te służyły za oddzielne miejsca, dla danych osób. W kościołach, w których były otwarte absydy, jak u Maryi Większej w Rzymie, tam zwyczajnie miejsce dla dostojnych niewiast było w galeryach za absydami.

Symbolika, która tak wybitne piętno wycisnęła na sztuce staro-

chrześcijańskiej, ma swe zastosowanie i w najdrobniejszych szczegółach urządzenia i ozdobienia dawnych bazylik. Sztuka kościelna, która była zawsze wiernem odbiciem usposobienia duchowego danego czasu, głosi za Konstantyna radość z uzyskanej wolności, a za Teodozyusza tryumf dokonanego zwycięstwa.

Zewnętrzny wygląd bazyliki był dosyć skromny, wnętrze natomiast wspaniale ozdobione. Widać w tem myśl, że chrześcijanin powinien mieć zawsze na oku wnętrze, nie zaś zewnętrzne strony każdej rzeczy. Napis z VI. w. u św. Cosmy i Damiana głosi: „Aula Dei claris radiat speciosa metalilis, in qua plus fidei lux pretiosa micat", z którego widać, że bogate ozdoby bazylik miały oznaczać bogactwo wiary chrześcijańskiej. Podworzec oddzielający kościół od ulicy był symbolem tego, że człowiek udający się na modlitwę, powinien oddalić się od trosk o rzeczy ziemskie, umycie się w wodzie sadzawki wyobrażało oczyszczenie duszy z grzechu, a długie rzędy słupów prowadzą do miejsca środkowego, do ołtarza widzianego zdala i postawionego w miejscu najbardziej widocznem. Chwałę zwycięstwa Chrystusa głosi łuk tryumfalny, a ołtarza strzeże ze swej stolicy biskup, otoczony chórem kapłanów. Grób męczennika pod ołtarzem, to świadek walki i cierpienia, a ołtarz nad nim się wznoszący, to znak wywyższenia i chwały.

Konstytucye Apostolskie przeprowadzają porównanie między kościołem a łodzią[4]), które widać już ze samej nazwy części kościoła, przeznaczonej dla wiernych „nava". Biskup zasiada, wedle Konstytucyi Apostolskich, w głębi kościoła otoczony kapłanami i dyakonami, podobny do sternika czuwającego nad dozorcami okrętu i żeglarzami. Przy bramie, którą wchodzą mężczyźni, stoją ostyaryusze, przy bramie zaś kobiet dyakonisse, wedle zwyczaju, jaki panuje na okrętach, dla zbadania ilości podróżnych.

Symbolikę danych części bazyliki podnoszą i uwydatniają jeszcze umieszczane w kościołach napisy, którymi zajmiemy się później.

WIEŻE KOŚCIELNE.

Obok kościołów budowano wieże, w których były schody wiodące do górnych galeryi, jak u św. Witalisa w Ravennie, albo wieże służące za strażnice, jaką jest prawdopodobnie wieża kościoła św. Apolinarego in Classe obok Ravenny, a w końcu jako dzwonnice. O wieżach strażniczych wspomina już Pismo św. w Starym Zakonie. Jakób rozbił swój

namiot koło wieży Eder", niedaleko Betlehem (Rodz. 31, 21). Król Ozyasz „budował wieże na puszczy i wykopał wiele studzien, gdyż miał wiele bydła". (2 Paral. 26. 10). Wieże te były zwykle budowane przy drogach, a służyły do strzeżenia trzód i do obrony przeciw rozbójnikom. Stawiano je na miejscach wyniosłych, z których roztaczał się widok na okolicę. Rzymianie po zajęciu Palestyny poprawiali dawne strażnicze wieże i budowali nowe[1]). W okolicach Palmiry grobowce mają często kształt wielopiętrowej wieży[2]). Pierwsze też wieże przy kościołach widzimy w Syryi, jak obok bazyliki w Tafkha, gdzie wznosiła się trzypiętrowa wieża, a w Turmanin dwie wieże czworoboczne obok szczytnicy, tej samej wysokości co szczytnica, służyły za wejście do górnych galeryi (ryć. 123[3]).

Na mozaice Maryi Większej w Rzymie wyobrażona jest wieża przy świątyni, podobnie jak i na drzwiach u św. Sabiny, gdzie są dwie wieże obok szczytnicy.

W czasach tych niemamy jeszcze wiadomości o dzwonach, możebne jednak że z wież zwoływano lud na nabożeństwa głosem rogu albo trąby[4]). W końcu VI. w. mamy już pewne wiadomości o istnieniu dzwonnic. Św. Kolumban (599) udaje się na głos kościelnego dzwonu o północy do kościoła[5]). Za papieża Sabiniana (604—606) wprowadzono dzwony przy bazylikach rzymskich[6]). W roku 610 głos dzwonu kościoła św. Szczepana w Sens skłonił do ucieczki Clotara II. i jego wojsko, które chciało zająć to miasto. Św. Audoenus wspomina o dzwonach w życiorysie św. Eligiusza (650[7]).

Szczepan II. wznosi dzwonnicę w atrium św. Wawrzyńca[8]) Capitularium w Aquisgranie nakazuje gromadzić w kościołach lud na głos dzwonu[9]).

Najstarszy dzwon wieżowy jaki się dochował, jest w Viterbo w muzeum Falcioni, a pochodzi z VIII. albo IX. w.

Wedle świadectwa Venantego Fortunata kościół w Nantes z drugiej połowy VI. w. miał wieżę nad skrzyżowaniem naw[10]), a wedle odtworzenia Quicherat'a wieżę taką miała bazylika św. Marcina w Tours[11]).

Najstarsza z dzwonnic które znamy, jest zapewne wieża obok św. Apollinaregoin Classe, która miała służyć niegdyś za wieżę strażniczą. Hübsch sądzi że zbudowano ją razem z kościołem, a więc w połowie VI. w.[12]). C. Ricci, że we wieku IX. Wieża ta nie jest architektonicznie natomiast połączona z kościołem, podobnie jak inne najstarsze dzwonnice, w przeciwieństwie do wież schodowych, ściśle złączonych z kościołami. Wieża ta jest cała okrągła, u dołu ma po bokach po jednem okienku,

wyżej po dwa i trzy. Właściwość ta, że niżej dawano mniej okien, wyżej zaś więcej, pozostaje nadal w innych wieżach, nie tylko w Ravennie, ale i w innych stronach. Starano się w ten sposób zapewnić murom wytrzymałość. Podobne do poprzedniej, taksamo okrągłe są wieże w Ravennie

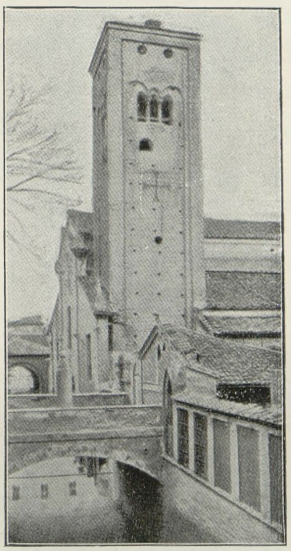


88. KOŚCIÓŁ I WIEŻA ST. APOLLINARE NUOVO W RAVENNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

obok św. Apollinarego Nowego (ryć. 88). Na głowicy jednego ze słupków w okienku jest tu monogram biskupa Jana, IV-go (575—595) albo V-go (606—612). Podobnych kształtów są wieże u św. Jana i Pawła i dolna część wieży przy katedrze. Inne wieże w Ravennie są czworoboczne. Najstarsza z nich, wedle niektórych sięgająca VI. w., jest wieża kościoła św. Franciszka, (ryć. 89) ozdobiona u góry niezmiernie ciekawymi krzyżami, utworzonymi przez wkląsłość cegieł[13]). Późniejsza nieco jest wieża

św. Jana Ewangelisty, Maryi Większej, i św. Agaty i szczątki wieży św. Andrzeja. Pewnem jest, że wymienione tu wieże ravennateńskie nie są późniejsze od VIII. w.

O wieżach kościołów rzymskich, dawne zdanie Mothes'a, który przypisywał im zbyt wczesne pochodzenie, sądząc że dzwonnica u św. Jana i Pawła sięga VI. w., podobnie jak dolna część wieży Agnieszki na Via Nomentana, a że inne pochodzą z VII. i VIII. w., za którym też idzie Kraus[14]), nie znajduje już więcej zwolenników. Możebne że najstarsza w Rzymie jest dolna część czworobocznej wieży św. Agnieszki (ryć. 95), a że dzwonnica Maryi Kosmedyńskiej jest z VIII. w. Inne są zapewne już z w. XII.[15]). Myli się też bardzo Kraus mówiąc, że wszystkie dawne wieże Rzymu i Ravenny są okrągłe z wyjątkiem św. Jana Ew., św. Franciszka i Michała w Ravennie, które wedle niego są czworoboczne[16]).



89. WIEŻA KOŚCIOŁA ŚW. FRANCISZKA W RAVENNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

W Lombardyi najczęściej wieże mają kształt czworoboczny. Najstarsza z nich jest wieża we Viterbo w kościele St. Maria della Cella z końca VIII., a początku IX. w. W Medyolanie wieża czworoboczna u św. Satyra (r. 879) i u św. Ambrożego zwana wieżą zakonników, są wzorem dla innych wież lombardzkich. Wieża u św. Satyra (ryć. 90) ma u dołu wązkie okienko, wyżej okienko szersze, na trzecim piętrze dwa obok siebie okienka, a u góry pod dachem obszerne okna, przedzielone w środku cienkimi słupkami. Piętra wieży podzielone są zewnątrz ząbkami i pasami z cegieł odmiennie ułożonych.

W Asti jest dzwonnica u dołu czternastoboczna; górna jej część w X. w. dobudowana w celach obronnych.

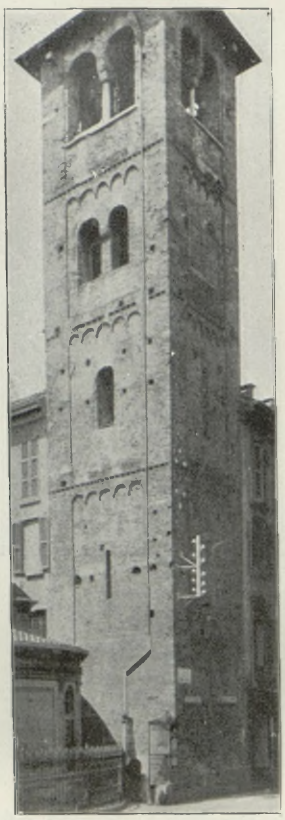
Przy kościele Najśw. Maryi P. w Pompozie, wznosi się wieża czworoboczna, zbudowana w r. 1069 (ryć. 117). Wieża ta ma w murach niewielkie okienka, a u samego szczytu trzy okna obok siebie podobnie jak wieża u św. Franciszka w Ravennie. Szczyt wieży w Pompozie tworzy wysoki czworoboczny stożek. Wieżę tę można uważać za pierwowzór

weneckiej „campanile“ św. Marka, która znów służyła za wzór dla innych wież w krajach położonych nad brzegami północnego Adryatyku.

BUDYNKI KOŚCIELNE.

Biblioteki i archiwa zwane „tabularium“, „tablinum“ były w dawniejszych czasach niewielkiemi izdebkami[1]), później stają się większe, jak w Rzymie na Lateranie, na Watykanie i uśw. Wawrzyńca in Damaso i służą jako szkoły dla nauki duchowieństwa.

Pod „świętymi schodami“ na Lateranie odkopano niedawno zabudowania starożytne, złożone z kilkunastu izb, w których była biblioteka, archiwum i pracownia papieskich notaryuszy „scrinium sanctum lateranense“[2]).



DZWONNICA PRZY KOŚCIELE ŚW. SATYRA W MEDYOLANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Mieszkania dla duchownych budowano przeważnie obok kościołów. Od czasów darowizny Konstantyna, papieże mieli swój dworzec na Lateranie. Papież Symmachus (496–514)[3]) zbudował po obu stronach kościoła św. Piotra na Watykanie „episcopion“ t. j. dworzec biskupi, jak podaje Księga Papieży[4]), w którym papieże nieraz przemieszkiwali. Od VII. do IX. w. przebywali znów papieże zwyczajnie w dworcu obok kościoła S. Maria Antiqua na Forum Romanum. Często wymieniane są przy kościołach „monasteria“, klasztory, z których nie wszystkie były mieszkaniem zakonników, ale i świeckiego duchowieństwa.

W Szakka w Syryi środkowej pozostały resztki dawnych budowli przy kościele z V. w., między któremi jest prostokątne podwórze ze słupami dookoła biegnącymi, na których opierał się daszek, podobnie jak w atrium wielkich bazylik. Podworzec ten jest pierwowzorem późniejszych krużganków klasztornych, „claustrum“ ἔμβολος. Podobne podworce były obok kościoła św. Zofii w Carogrodzie[5]), a na Zachodzie prawdobnie w greckim klasztorze w Tre Fontane obok Rzymu[6]). Podworce te służyły do przechadzki dla zakonników i do uroczystych procesyi.

Obok kościołów do których przybywali liczni pielgrzymi, jak w Rzymie przy św. Wawrzyńcu na Via Nomentana przy św. Piotrze, stawiano domy dla podróżnych.

Przytułki dla starców, kalek i sierót, jak sławne przytulisko Pammachiusa consula, przyjaciela św. Hieronima, w Porto obok Rzymu, w nowszych czasach odkryte[7]) i zbudowane przez św. Bazylego w Cesarei w Kappadocyi całe miasto dobroczynnych zakładów, zwane od imienia założyciela Basilias[8]), są jedyną i wyłączną zasługą wiary chrześcijańskiej, niewidziane i nieznane zupełnie przedtem.

W pobliżu kościołów stawiano kościółki chrzcielne i „consignatoria“, czyli kaplice, w których biskup udzielał nowoochrzczonym Sakramentu Bierzmowania. Kościółki chrzcielne były przeważnie budowy okrągłej, „consignatoria“, zaś zwykłej podłużnej. Szczegółowo zajmiemy się nimi w dalszej części.

BAZYLIKI RZYMSKIE.

Zajmiemy się poszczególnymi kościołami układu podłużnej bazyliki rzymskiej, które dochowały się do naszych czasów, tak w Rzymie, jak i w innych krajach. Wypada uczynić tu uwagę, że najbardziej rozpowszechniona książka F. X. Krausa „Geschichte der christlichen Kunst“, w dziale opisującym bazyliki włoskie, oparta na pracach Hübscha i Ciampiniego, jest wobec nowszych odkryć przestarzała i prawie bez wartości.

RZYM.

Cesarz Konstantyn w edykcie medyolańskim nadał chrześcijanom prawo posiadania kościołów, a dla papieży zbudował bazylikę Zbawiciela na Lateranie i oddał ją wraz z dworcem na własność papieża Miltiadesa[1]). Lateran jest zatem pierwszym wielkim publicznym chrześcijańskim kościołem i dotąd właściwym kościołem papieży, zwany „mater et caput omnium ecclesiarum“. Tu odbywał papież Miltiades synod: „in domo Faustaue in Laterano“. Dworzec na Lateranie położony był już za miastem, a należał niegdyś do Plautiusa Lateranusa; Neron zagarnął go dla siebie; tu urodził się Marek Aureli; na Konstantyna przeszedł Lateran przez żonę Faustę.

Prócz Lateranu wzniósł jeszcze Konstantyn w Rzymie kościoły: św. Piotra na Watykanie, św. Pawła na drodze do Ostyi, św. Wawrzyńca

na Via Tiburtina, św. Piotra i Marcellina i św. Agnieszki na Via Nomentana. Inne kościoły przypisano Konstantynowi w późniejszych czasach. Niektórzy nowi uczeni twierdzą znów, że Konstantyn zbudował jedynie Lateran. Dawne, sięgające V. w. podanie, utrzymujące, że Konstantyn przyjął Chrzest na Lateranie, niema żadnych podstaw, bo Konstantyn pozostał długo katechumenem, a dopiero przy końcu życia przyjął Chrzest z rąk Euzebiusza biskupa z Cezarei. Podanie powyższe mogło powstać z tego, że Konstantyn na Lateranie zbudował przy bazylice chrzcielny kościół św. Jana.

Przed bazyliką lateraneńską rozciągało się niegdyś wielkie atrium oparte na czterdziestu słupach, mające tę samą szerokość co kościół. Zakrystya i skarbiec umieszczone były po lewej stronie atrium, podobnie jak u św. Piotra[2]). Mozaika na szczytnicy przedstawiała postaci świętych na złotem tle.

Bazylika o pięciu nawach oparta była na czterech rzędach słupów po ośmnaście w rzędzie. Z dawnych słupów widoczne są dziś jedynie dwa obok wielkiego ołtarza, inne w czasie przebudowy kościoła za Inocentego X. (1644—1655) zamknięto po dwa razem w grubych granitowych pilastrach, w zagłębieniach pilastrów umieszczono ogromne posągi apostołów, a po bokach każdego posągu dwa słupy z zielonego serpentynu, przeniesione z bocznych naw. Wymiary kościoła pozostały dawne: długość 87 m., szerokość nawy głównej 16 m., szerokość wszystkich pięciu naw 56 m., rozpięcie tęczy 11 m. Nawy boczne są wyższe od głównej, a jeszcze wyższe zewnętrzne. Mury kościoła pozostały w znacznej części jeszcze z czasów Konstantyna, naprawiane w VIII. w. po trzęsieniu ziemi a później po pożarze, który zniszczył miasto za pobytu papieży w Avignionie. — Panvinius wspomina o dwóch marmurowych kazalnicach w tym kościele[3]). Konstantyn kazał ustawić przed ołtarzem cztery bronzowe, złocone słupy, z korynckiemi głowicami, które za Klemensa VIII. przeniesiono przed ołtarz Najśw. Sakramentu[4]), gdzie stoją dotąd. Następnie kazał Konstantyn postawić dwa świeczniki, złoty i srebrny, a nad ołtarzem srebrny namiot ozdobiony rzeźbami. Gdy ten namiot uległ zniszczeniu, Sykstus III. sprawił nowy, z dwóch tysięcy funtów srebra, które otrzymał na wykonanie tego dzieła od Walentyniana III. Obok wielkiego ołtarza kazał Konstantyn postawić siedm srebrnych stołów, na których lud składał ofiary. Ołtarzy było siedm, zapewne z tego powodu, że siedmiu było papieskich dyakonów, którzy czuwali nad tymi stołami[5]). Darował też Konstantyn siedm kielichów i siedm paten, prawdopodobnie do składania ofiar i siedm

świeczników z bronzu. Bazylika lateraneńska nie była zbudowana na miejscu grobu, stąd nie było tu konfesyi aż do Sergiusza II. (844—847), który zbudował grób i własnoręcznie umieścił w nim relikwie[6]).

Dziś Lateran ma wygląd z czasów odrodzenia i mimo dawnych wymiarów i częściowo dawnej mozaiki w absydzie, w niczem nie przypomina starożytnej bazyliki.

Z dawnej bazyliki św. Piotra na Watykanie[7]) zbudowanej przez Konstantyna, a rozszerzanej i ozdabianej w ciągu wieków,



91. FRESK RAFAELA DEL COLLE W STANZACH RAFAELA NA WATYKANIE Z WIDOKAMI WNĘTRZA DAWNEGO KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA.

nic się już prawie nie dochowało, ale tak dla badacza dawnej sztuki, jak i dla każdego chrześcijanina, niemoże być obojętną rzeczą, jak wyglądał ten dawny kościół wzniesiony na grobie księcia apostołów, który w Rzymie założył stolicę chrześcijaństwa, a tu na Watykanie poniósł śmierć męczeńską i złożył swe kości. Grób św. Piotra na Watykanie to pieczęć potwierdzająca prawdę o założeniu w Rzymie stolicy Kościoła. Pielgrzymi do Rzymu przybywający, tu zwracali najpierw swe kroki.

Dawny wygląd bazyliki możemy odtworzyć z pozostałych rysunków i rozlicznych dawnych opisów. W bibliotece kolegium w Eton, w życiorysie Grzegorza Wielkiego (l. 124), pisanym w XI. w. w klasztorze Farfa obok Rzymu, na obrazku przedstawiającym pogrzeb Grzegorza, widzimy wyobrażoną bazylikę św. Piotra. Zgodnie z prawdą chowają tu papieża po lewej stronie portyku obok secretarium. W rękopisie Grimaldi w bibliotece Barberinich w Rzymie, pochodzącym z początku XVII. w., umiesz-



92. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. PAWŁA ZA MURAMI RZYMU.

czony jest rysunek, który, jak mówi podpis, wykonał Dominicus Taselli da Lugo (ryć. 68). Rysunek przedstawia przód bazyliki przed zburzeniem w r. 1606[8]). Bazylika miała wtedy jeszcze pierwotny wygląd, z nieznacznymi dodatkami z XIII. w., z czasu przeróbek za Grzegorza XIII. W podziemiach św. Piotra są dwa freski, wymalowane niedługo po zburzeniu bazyliki, z których jeden przedstawia wnętrze, a drugi czoło dawnej budowli. Widok zewnętrzny dokonany jest na podstawie rysunku da Lugo. W czasach, w których sporządzono te dwa widoki, żyło jeszcze wielu ludzi, którzy pamiętali bazylikę, tak, że możemy być pewni, że podobizny są wierne[9]). W Stanzach Rafaela na Watykanie, fresk malowany przez



Prezbyteryum bazyliki św. Apolinarego in Classe.

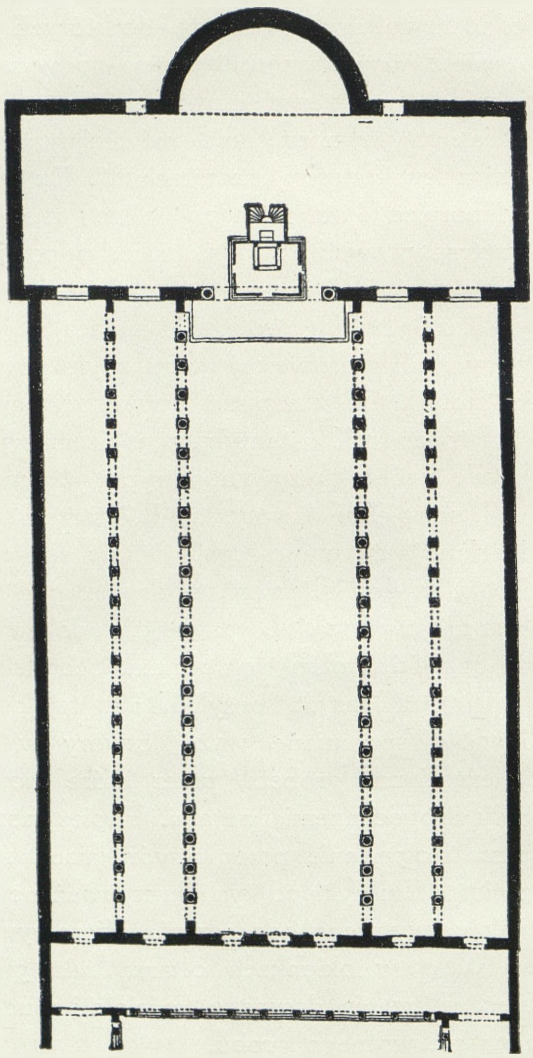
Rafaela del Colle, ucznia Rafaela Sanzio, przedstawia cesarza Konstantyna, gdy oddaje Rzym na własność papieżowi Sylwestrowi. Jako tło służy tu wnętrze bazyliki św. Piotra na Watykanie (ryć. 91).

Do obszernego atrium bazyliki wchodziło się przez dwa stojące obok siebie vestibula, jedno kryte, drugie otwarte, do których prowadziły wysokie schody (ryć. 70, 71). Atrium wznosiło się na podwyższeniu, otoczonem nizkim murem, nie miało ścian zewnętrznych, lecz zewnętrzną kolumnadę. W środku atrium, jak to już poprzednio mówiliśmy, były dwie wielkie sadzawki, a w głębi z lewej strony „secretarium". Na szczytnicy bazyliki, wyobrażony był w mozaice Baranek, a po bokach znaki czterech Ewangelistów[10]). Do wnętrza prowadziło pięć bram, odpowiadających pięciu nawom. Nad grobem św. Piotra[11]) wznosił się wspaniały ołtarz. Cesarz Konstantyn kazał kryptę grobową, mającą długości, szerokości i wysokości po cztery i pół mniejwięcej metra, wyłożyć złotemi blachami. Na trumnie umieścił złoty krzyż, z napisem uczynionym czarnemi głoskami. Prawdopodobnie był to znak Konstantyna z napisem wykonanym czarną emalią. Dla bogatych ozdób nazywano kryptę „domem królewskim" (domus regalis). W sklepieniu krypty, nad ołtarzem zrobiono otwór, podobny do luminarium katakombowego. Otwór ten miał dwa ujścia, jedno w absydzie bazyliki pod ołtarzem, a drugie pod ołtarzem krypty urządzonej nad kryptą grobową. Dwa wejścia do krypty prowadziły z nawy poprzecznej bazyliki, z obu stron ołtarza. Schodziło się tu najpierw do izdebki wykopanej pod absydą bazyliki, a z tej do krypty leżącej nad kryptą grobową. Wspomniane wyżej otwory w ołtarzu bazyliki i w ołtarzu krypty leżącej nad grobem, przez które można było widzieć grób, zamknięte były drogocennemi kratami. Papież pozwalał na otwieranie kraty w ołtarzu i oglądanie przez otwór grobu św. Piotra, tylko wybitnym osobistościom. Kluczyki od tych krat uważane były za relikwie, które papież na znak najwyższego odznaczenia ofiarowywał dostojnikom. Chusty, które zawieszano w okienkach ołtarza nad grobem, uważano też za relikwie. Mimo zburzenia dawnego kościoła i zbudowania nowego, nie naruszono miejsca pierwotnego grobu.

Przy bazylice, jak to widzimy na podanych wyżej odtworzeniach, zbudowano wiele kaplic, tak przy samym kościele, jak i w pobliżu, dalej chrzcielnicę, dzwonnicę, domy dla duchowieństwa, pielgrzymów i t. d.

Cesarz Konstantyn zbudował nad grobem św. Pawła na cmentarzu Lucyny, przy drodze do Ostyi, między Tybrem, a wzgórzem wznoszącem się od wschodu, niewielką bazylikę[12]). Bazylika ta była zwró-

cona wejściem ku wschodowi; na ślady jej natrafiono w czasie robót w r. 1834 i 1850[13]), na grobie zaś św. Pawła znaleziono płytę z napisem: PAULO APOSTOLO MART. Grób św. Pawła dotąd nienaruszony



93. ROZKŁAD BAZYLIKI ŚW. PAWŁA ZA MURAMI RZYMU.

w temsamem znajduje się miejscu[14]). Teodozyusz Wielki i Walentynian wznieśli zamiast dawnej bazyliki nową, wspanialszą i obszerniejszą (ryć. 92 i 93). Głównym budowniczym był Cyriades, którego imię z dodatkiem, „mechanicus“ spotykamy w piśmie senatora Symmacha. W liście obu

cesarzy, pisanym w r. 386 do prefekta Rzymu Sallustiusa, powiedziano by Cyriades porozumiał się z papieżem Syrycyuszem i senatem rzymskim[15]). Bazylikę wykończono po czterech latach pracy w r. 390, a poświęcenia dokonał papież Syrycyusz. Mozaikę na tęczy wykonano staraniem Galli Placidii, jak mówi umieszczony na niej napis. Bazylika Teodozyusza w rozmiarach i liczbie słupów odpowiada bazylice Ulpia na Forum Traiani: dług. wynosi 120 m., szer. 60 m., rozpięcie łuku tryumfalnego 14 m., przez co przewyższyła nawet dawny kościół św. Piotra. Wspaniała ta budowa, w niezmienionym prawie wśród wieków stanie, dochowała się aż do nieszczęsnej nocy 15 na 16 lipca 1823 r., gdy stała się pastwą strasznego pożaru. Ocalała jedynie nawa poprzeczna z absydą, łukiem tryumfalnym i znajdującemi się tam mozaikami. Zabrano się niebawem do odbudowania, opierając się na szczątkach dawnej bazyliki i na licznych, a bardzo dobrych zdjęciach, starając się zachować dawny wygląd[16]). Obecnie dokonano już odbudowy samego kościoła, a roboty trwają jeszcze około ukończenia przedsionka. Cztery rzędy, po dwadzieścia słupów, dzielą wnętrze na pięć naw (ryć. 92). Na korynckich głowicach słupów opierają się łuki. Nawa poprzeczna nieco jest tylko dłuższą od szerokości naw podłużnych (ryć. 93). Za wielkim ołtarzem w środku poprzecznej nawy stojącym, ciągnął się rząd ozdobnych słupów w liczbie dwudziestu, na których Leon III. kazał umieścić na podstawkach posągi. Ozdoba ta zachowała się aż do czasów Sykstusa V. (1585—1590)[17]). Na ścianach nad łukami umieszczone były popiersia papieży ujęte w krążki, wyżej w dwóch rzędach obrazy ze Starego i Nowego Zakonu, a jeszcze wyżej między oknami pojedyncze osoby, jak to widać na zdjęciach z XVII. w., przechowanych w bibliotece Barberinich. Niektóre z tych obrazów pochodziły jeszcze z pierwszych wieków chrześcijaństwa[18]).

Umieszczanie szeregu podobizn ujętych w krążki, wzorowało się na zwyczaju rzymskim, zawieszania na ścianach pokojów bawialnych krążków kruszcowych, z wyrytemi podobiznami przodków. Dla nas ma to wielką wagę, gdyż wykazuje wiarę w prawne następstwo papieży[19]). U św. Apollinarego in Classe obok Ravenny umieszczono w podobny sposób arcybiskupów Ravenny. Po pożarze u św. Pawła ocalało jedynie czterdzieści dwie z najstarszych podobizn na południowej ścianie, w szeregu od św. Piotra do Inocentego I., z wyjątkiem dwóch papieży.

Przed kościołem od strony Tybru rozciągało się niegdyś obszerne atrium, ze sadzawką, o której wspomina Cola Rienzi. Szczątki słupów i murów atrium widać jeszcze na malowidłach XVII. w. Przed wejściem

do atrium stało od zewnętrznej strony przedbramie „propylaeon“ oparte na dwóch słupach i dwóch półsłupach[20]). Na szczytnicy kościoła jaśniała niegdyś mozaika przedstawiająca św. Piotra i Pawła, którą Księga Papieży nazywa najstarszą[21]), gdyż zapewne pochodziła z czasów Teodozyusza.

Wedle dawnego podania, pierwszym kościołem, który powstał w Rzymie, jest kościół św. Pudencyany poniżej Esquilinu. Papież Pius I. miał wznieść pierwszą budowlę w r. 154 na miejscu, gdzie senator św. Pudens wraz z córkami św. Pudencyaną i Praksedą, urządzili dla św. Piotra, domowy kościół. W ciągu lat uległa dawna budowa wielu przemianom.



94. WNĘTRZE BAZYLIKI ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

Wnętrze o trzech nawach opiera się na słupach, które ujęto z końcem XVI. w. w gipsowe pilastry, tak że słupy widoczne są tylko od wnętrza kościoła. Słupy są z cennego starożytnego marmuru ciemno-szarej barwy, zwanego „grigio antico ascuro“. W nawach bocznych są pozostałości dawnej mozaikowej posadzki. Absydę zdobią mozaiki z końca IV. w., najwspanialsze jakie w Rzymie zachowały się z pierwszych wieków chrześcijaństwa. Obok kościoła, w czasie poszukiwań w r. 1896, znaleziono kilka sklepionych izb, które, wedle wszelkich danych, były częścią domu senatora Pudensa.

Na wzgórzu Esquilinie, na miejscu świeckiej bazyliki Siciniańskiej, papież Liberyusz (352—366) zaczął budowę kościoła Najśw. Panny, zwanego bazyliką Maryi Śnieżnej od śniegu, przez zesłanie którego, wedle dawnego podania, Najśw. Panna miała wyznaczyć miejsce pod tę świątynię[22]). Ponieważ budowę zaczął pap. Liberyusz, więc bazylikę zwano Liberyańską. Po soborze w Efezie r. 431, papież Syktus III. (432—440),

chcąc uczcić Najśw. Pannę, którą na soborze ogłoszono uroczyście Matką Bożą, zaczął rozszerzać bazylikę, tak że osiągnęła długość 75 m. i stała się największym z kościołów zbudowanych w Rzymie pod wezwaniem Najśw. Maryi Panny i przyjęła z tego powodu nazwę Maryi Większej „Maria Magiore" (ryć 67). Ściśle nieda się oznaczyć, które części bazyliki pochodzą z czasów Sykstusa, wiadomo tylko na pewne, że wykonano wtedy mozaikę na łuku tryumfalnym i że zbudowano z boku wielkiego ołtarza kaplicę dla żłóbka Chrystusa, od którego cały kościół nazwano „przy żłóbku", „ad Praesepe". Prawdopodobnie za Sykstusa zbudowano nawę poprzeczną[23]).

Trzy nawy bazyliki podzielone są dwoma rzędami słupów, po dwadzieścia dwa w rzędzie, które tu przeniesiono, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z poblizkiego portyku Livii. Słupy, przeważnie z białego marmuru, mają głowice jońskie. Posadzkę podniesiono w XII. w. i dodano wtedy nowe podstawy słupów, które zakryły dawne. Niezwykle ciekawy jest architraw biegnący nad słupami. Bierwiono marmurowe oparte na głowicach słupów, podzielone jest z boków na trzy listewki, z których każda wyższa, jest szersza od niższej. Nad architrawem biegnie wspaniała wstęga wykonana w mozaice, przedstawiająca zwoje roślinne na złotem tle, nad którą ciągnie się listwa oparta na wspornikach.

Absyda, która pozostała z dawnej świeckiej bazyliki, w dolnej części była niegdyś otwarta.

Bazylika Maryi Większej ma w ogólności wygląd starożytny i daje doskonały przykład wspaniałości dawnych świątyń.

W tymsamym czasie co kościół Maryi Większej, zbudowano na Aventynie bazylikę św. Sabiny (ryć. 94). Św. Sabina uważana była błędnie za urodzoną w Rzymie, gdy w rzeczywistości żyła w Umbryi w miasteczku Vindinense obok Terni, gdzie poniosła też śmierć, a szczątki jej dopiero w VII. w. przeniesiono do Rzymu i złożono w tej bazylice. Błędne przytoczenie rzymskiego martyrologium wykazał Grisar[24]). Tu na Aventynie miała swą posiadłość rodzina Sabinów, możebne zatem że ich dom stał w tem właśnie miejscu i że mieli kościół domowy, na miejscu którego zbudowano tę bazylikę. „Titulus Sabinae" spotykamy już w V. w. na płycie grobowej kapłana tego kościoła[25]) i w Księdze Papieży[26]). Napis w mozaice nad głównemi drzwiami objaśnia, że kościół zbudował kapłan Piotr z Illiryi, za czasów pap. Celestyna I. (422—432). Do napisu tego wrócimy jeszcze w dalszej części. Z powodu braku miejsca, nie można było zbudować atrium przed kościołem, lecz postawiono je z boku, po stronie

wschodniej, w przedłużeniu zaś naw ustawiono kryty przedsionek (ryć. 77). W drzwiach środkowych, prowadzących z przedsionka do głównej nawy znajdują się owe sławne rzeźby na drzewie cyprysowem. Boczne drzwi z obu stron są dziś zamurowane. Trzy nawy oparte są na dwóch rzędach słupów, po dwadzieścia w rzędzie. Słupy mają rowki proste, wypełnione



95. KOŚCIÓŁ ŚW. AGNIESZKI NA VIA NOMENTANA.
ZDJĘCIE WŁASNE.

w dolnej części. Wspaniałe korynckie głowice pochodzą z czasów rozkwitu sztuki klasycznej. Słupy i głowice przeniesiono tu z rzymskiej budowli, prawdopodobnie z pogańskiej świątyni na Aventynie[27]). Na głowicach rozpięte są łuki ozdobione klasyczną mozaiką „opus sectile". Na trzecim słupie z każdej strony, na wysokości czterech metrów, znać ślady umieszczenia zagrody narteksu. Posadzka jest na dawnem miejscu, przez co wysokość kościoła i podstawy słupów nie uległy zmianie. Powała ma otwarte belkowanie. W głębi głównej nawy przed ołtarzem, była niegdyś zagroda chóru, usunięta w XVI. w. za Sykstusa V., a odnaleziona niedawno przez Mazanti'ego[28]). Płyty rzeźbione w stylu początków średniowiecza, pochodzą prawdopodobnie z czasów Eugeniusza II. (824—827), który ozdabiał ten kościół.

Kościół św. Pryscylli na Aventynie zbudowano, wedle podania,

na miejscu świątyni Dyany i domu św. Pryscylli, ochrzczonej przez św. Piotra. Kościół uległ wielkim przemianom; czternaście słupów podpierających wnętrze ujęto w gipsowe pilastry.

Kościół Matki Bożej in Via Lata należy do bardzo dawnych. Zewnętrzny wygląd zmieniony za czasów baroku, wewnętrzny lepiej się dochował. Słupy z greckiego marmuru dzielą wnętrze na trzy nawy.

Bazylika św. Agnieszki na Via Nomentana (ryć. 82 i 95) jak wspomina Księga Papieży w życiorysie Sylwestra I., miała być zbudowana przez cesarza Konstantyna w r. 324, na prośbę córki Konstancyi, na miejscu



96. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. MARCINA AI MONTI W RZYMIE.

gdzie św. Agnieszka, umęczona za Maksencyusza, znalazła swe miejsce spoczynku. Papież Honoryusz I. w r. 626 i Hadryan w r. 775 przebudowali bazylikę. W r. 1902 odnaleziono chodnik z grobami i szczątki dawnej bazyliki, z pierwszej połowy IV. w., co wykazuje, że dzisiejszy kościół niema już rozmiarów nadanych mu za Konstantyna, lecz że pochodzi z czasów pap. Honoryusza i Hadryana[29]). Marmury, jak poznać można, wzięto z rzymskich budowli. Poziom kościoła jest ten sam, mianowicie wgłębiony w ziemię, gdyż wzniesiono go na grobie w katakombach. Wnętrze oparte jest na szesnastu słupach z rozmaitych, bardzo rzadkich marmurów. Galerye górne mają zgrabne słupki, niektóre żłobione ślimakowato. O pięknych mozaikach absydy powiemy później. Niegdyś rozciągało się po zachodniej stronie kościoła atrium.

W r. 1902 znaleziono napis z r. 514: „Hic requiescit in pace Serena

abbatissa". Widać że tu był pierwszy w Rzymie żeński klasztor, o którym wspomina św. Hieronim.

Księga Papieży podaje że bazylikę św. Marcina, nad kościołem św. Sylwestra, zwaną dziś „San Martino ai Monti", zbudował papież Symmachus (498—514)[30]). Tensam czas oznacza „Fragmentum Laurentianum", mówiące że kościół zbudowano za Teodoryka króla Gotów[31]). I rzeczywiście w czasach ostatnich przeróbek, wśród wielu bardzo cieka-



97. NAWA BOCZNA PRAWA W KOŚCIELE STA. MARIA ANTIQUA NA FORUM ROMANUM.

ZDJĘCIE WŁASNE.

wych zabytków, znaleziono znaczną ilość dachówek ze znakami Teodoryka[32]). Bazylikę odnawiał Sergiusz II. w r. 847. Z kościoła św. Sylwestra, który położony był poniżej św. Marcina i do którego jest wejście pod wielkim ołtarzem, pozostały tylko zwaliska trzech naw, z resztkami starożytnych fresków. Kościół św. Marcina, mimo przeróbek z XVII. w., zachował w głównych częściach dawny wygląd (ryć. 96). Słupy, w liczbie dwudziestu czterech, podpierające architraw, wykonane są z tego samego marmuru, o tymsamym kształcie i wielkości, co jest rzadkością w tych czasach. Głowice są w dawnym klasycznym korynckim stylu. Zewnętrzny widok absydy podaliśmy wyżej (ryć. 85).

Na Via Flaminia, opodal murów Rzymu, zbudowano za pap. Juljusza I. (337—352) bazylikę św. Walentyna, którą potem odnowiono w VII. w.[33]). W XIII. w., gdy przeniesiono szczątki świętych z tego kościoła do kościołów miasta, bazylika zaczęła chylić się ku upadkowi, aż ślad za nią zaginął. Horacy Marucchi zaczął w r. 1888 czynić na tem miejscu poszukiwania, które doprowadziły do odkopania szczątków bazyliki[34]). Są tu ślady trzech naw, z których środkowa ma 12 metrów szerokości. Znaleziono resztki marmurowych ogrodzeń, głowice jońskie, nagrobki z IV. V., VI. w. część dawnej posadzki ułożonej z różnobarwnych płyt i nieco rzeźb w stylu początków średniowiecza. Lewa nawa zakończona okrągłą, a prawa prostokątną absydą. W środkowej nawie przed prezbyteryum rozpoznano ślady czworobocznej zagrody chóru i zejście do krypty św. Walentyna, która była pod wielkim ołtarzem. Na miejscu grobu św. Walentyna niemożna było zbudować bazyliki, gdyż leżał na nierównym pagórku, więc bazylikę zbudowano nieco niżej, a potem, zdaje się za Honoryusza I. (625—638) w czasie odnawiania kościoła, wykopano kryptę i przeniesiono do niej szczątki św. męczennika. Była to więc jedna z najstarszych krypt, które urządzono w kościołach rzymskich.

Na Via Appia Nuova niedaleko Rzymu, odkopano posady bazyliki św. Szczepana, zbudowanej w V. w.

Przy końcu 1900 roku na Forum Romanum u stóp Palatynu, odkryto z pod gruzów kościół Najśw. Panny, zwany Sta Maria Antiqua, gdyż był to najstarszy z rzymskich kościołów pod wezwaniem Matki Bożej, sięgający zapewne czasów papieża Sylwestra[35]). Kościół ten nosił pierwotnie nazwę Maria Liberatrice. Niegdyś była tu dyakonia dworu t. j. miejsce gdzie namiestnik cesarski „vicarius“, mieszkający na Palatynie, rozdzielał wsparcie ubogim. Kościół o nie wielkich rozmiarach, ma trzy nawy (ryć. 97). Znamienne jest to, że najstarszy kościół Matki Bożej i Matki chrześcijaństwa zbudowano naprzeciw świątyni Vesty, matki starożytnego pogańskiego Rzymu. Jan VII. (705—708) daje tu nowe kazalnice, Leon IV. (847—855) przebudowuje i rozszerza kościół, a Mikołaj I. pokrywa go nowymi freskami. Na lewo od wejścia do kościoła odkryto kaplicę XL. męczenników, a w innej stronie „episcopium“ t. j. mieszkanie biskupie. Tu mieszkali papieże od VII. w., aż do czasu gdy kościół i dom zaczął się w IX. w. chylić ku upadkowi.

Kościół św. Anastazyi[36]), wznoszący się między Palatynem a Tybrem, był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa nadwornym kościołem cesarzy i namiestników cesarskich, gdyż prócz blizkości Palatynu, prze-

mawia za tem nazwa kościoła, ta sama co kościoła dworskiego w Carogrodzie. Grisar udowadnia że „Anastasia“ nie jest imieniem jakiejś świętej, lecz oznacza Zmartwychwstanie Pańskie „Anastasis“[37]). Po Lateranie i Maryi Większej była Anastasia następnym z kolei rzymskim „titulus“, czyli kościołem parafialnym, z tego zapewne powodu, że była kościołem dworu. Z tej też zapewne przyczyny, w pierwszy dzień Bożego Naro-



98. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. WAWRZYŃCA ZA MURAMI RZYMU.
ZDJĘCIE WŁASNE.

dzenia była tu druga stacya, t. j. procesya z papieżem na czele, tu zatrzymywała się dla odprawienia drugiej Mszy św., i dlatego w drugiej Mszy na Boże Narodzenie druga oracya jest o św. Anastazyi. Św. Anastazya uległa tak wielkiem przebudowom w czasach odrodzenia, że prócz wymiarów i dwunastu dawnych słupów, w niczem nie przypomina starochrześcijańskiej bazyliki.

Kościołem chrzcielnym dworu cesarskiego, był jak się zdaje, opodal stojący okrągły kościółek św. Teodora, którym bliżej później się zajmiemy.

Bazylika św. W a w r z y ń c a za murami Rzymu na Via Tiburtina składa się z dwóch głównych części (porów. barwny obrazek na początku książki). Za Konstantyna zbudowano na grobie św. Wawrzyńca na Campo Verano, nad katakombami św. Cyryaki nie wielki kościółek, zwrócony wejściem ku wschodowi, odnowiony i przebudowany za Pelagiusza II. Za Sykstusa III. wzniesiono obok tego kościoła, kościół Najśw. Panny,

z wejściem od zachodu. Honoryusz III. (1215—1227) połączył te dwa kościoły, tak, że dawna bazylika Najśw. Panny utworzyła trzy nawy, dawny zaś kościół św. Wawrzyńca zamieniono na prezbyteryum (ryć. 99). Ponieważ jednak poziom bazyliki św. Wawrzyńca zagłębiony do poziomu grobu, był znacznie niższy niż kościoła N. Panny, więc w połowie słupów



99. PREZBYTERYUM KOŚCIOŁA ŚW. WAWRZYŃCA ZA MURAMI RZYMU.
ZDJĘCIE WŁASNE.

przymocowano podłogę nowego prezbyteryum i wtedy to napewne dobudowano tam górne galerye, oparte już na łukach (ryć. 100). W ten to sposób powstał ten tak ciekawy kościół, odnowiony i przywrócony, o ile możliwe, do dawnego stanu za Piusa IX.

Dzisiejsze nawy oparte są na 22 słupach z egipskiego granitu na których opiera się architraw. Głowice słupów są jońskie. Sklepienie jest pięknie wiązane z bierwion. Przy końcu nawy zachowały się dwie dawne kazalnice, które niedyś były włączone do ogrodzenia chóru. Posadzka układana z opus sectile, pochodzi z XII. w., ale części jej od strony słupów

są z tego czasu, co kościół. Wspaniały łuk tryumfalny powstał przez usunięcie absydy dawnego kościoła, św. Wawrzyńca, przeciwną stroną zwróconego. Na tym łuku zachowała się od strony wewnętrznej, która była ujęciem dawnej absydy, wspaniała mozaika.

Ciekawy kształt ma dzisiejsze prezbyteryum. Grób św. Wawrzyńca znajduje się na dawnem miejscu, pod posadzką. W górze nad grobem wznosi się wielki ołtarz nakryty daszkiem, przywróconym do dawnego wyglądu. Słupy dolne marmurowe bardzo grube i mocne, trzymające



100. WNĘTRZE BAZYLIKI ŚW. PRAKSEDY W RZYMIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

w połowie swej wysokości posadzkę presbyteryum, żłobkowane prosto, mają wspaniałe, czysto klasyczne korynckie głowice. Słupy te podpierają architraw złożony z wielu części wziętych z rzymskich budowli, o rozmaitych wzorach. Górne galerye mają słupki cieńsze, także żłobkowane, wielkie korynckie głowice i nizkie poduszki, dobrze dostosowane do głowic. Absydy tu niema, gdyż w tem właśnie miejscu było dawne wejście do bazyliki i dawny narteks.

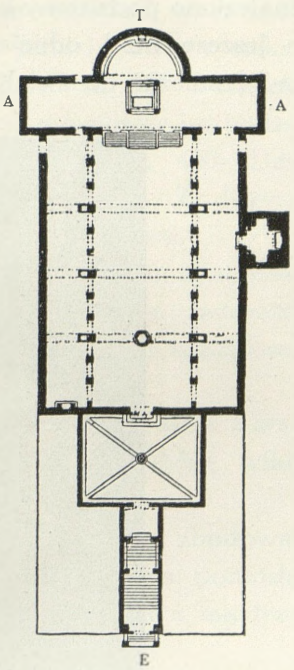
Kościół św. A l e k s e g o na Aventynie sięga prawdopodobnie czasów cesarza Honoryusza (395—423); w XIII. wieku poświęcono go św. Aleksemu, z powodu znalezienia jego zwłok. Kościół o trzech nawach, układu zwykłego bazyliki rzymskiej, uległ znacznym zmianom. Pod wielkim ołtarzem jest obszerna krypta z ołtarzem i absydą w której są ławy dla duchownych.

Dzisiejszy kościół św. Wawrzyńca i n D a m a s o, jest z nowszych

czasów a imieniem swem przypomina tylko kościółek, który stał nieopodal, zbudowany przez papieża Damazego na cześć św. Wawrzyńca.

Kościół św. Maryi na Zatybrzu zbudowany w pierwszych latach pokoju, w XII. w. uległ znacznym zmianom. Wnętrze opiera się na dwudziestu dwóch starożytnych słupach, rozmaitej grubości, nad którymi ciągnie się architraw.

Dawny kościół św. Praksedy na Esquilinie przebudował papież Paschalis w r. 822 i wzniósł przy nim kaplicę św. Zenona, o której już wyżej wspominaliśmy[38]). Św. Prakseda była młodszą córką senatora św. Pudensa. Wnętrze o trzech nawach, opiera się na szesnastu granitowych słupach (ryć. 100 i 101), z nizkiemi, korynckiemi głowicami. Sześć słupów zastąpiono grubymi pilastrami, nad którymi rozpięte są wielkie łuki na poprzek kościoła, dla wzmocnienia sklepienia. Ciekawy przedsionek, do którego wchodzi się po kilkunastu schodach, zajął tu miejsce atrium.



101. ROZKŁAD KOŚCIOŁA ŚW. PRAKSEDY W RZYMIE.

Bazylika św. Apostołów, której pierwotna budowa może sięgać czasów Konstantyna, nosiła niegdyś nazwę św. Filipa i Jakóba apostołów. Zbudowano ją za czasów Narsesa w kształcie greckiego krzyża[39]). Pod wielkim ołtarzem znaleziono tu w krypcie mały ołtarzyk z relikwiami, pochodzący z VI. w. Wygląd kościoła uległ zupełnej zmianie.

Już w czasach Konstantyna zamieniono niektóre wspanialsze świeckie domy na kościoły[40]). Tak część dworca Sessorianów, na prośbę matki św. Heleny, kazał Konstantyn przerobić na bazylikę św. Krzyża Jerolimskiego, jako miejsce na przechowanie Krzyża św., który cesarzowa znalazła w Jerozolimie. Kościół przerobiono prawdopodobnie z bazyliki domowej i dlatego ma dosyć niewielkie rozmiary. Pierwszy raz dokonano znaczniejszych zmian w r. 720 za Grzegorza II. a później znów w nowszych czasach, tak że dzisiaj kościół mało przypomina rzymską bazylikę. Wewnątrz widać ośm wspaniałych, granitowych słupów, cztery inne zamknięto w gipsowe pilastry.

W Palestrinie, dawniejszem Preneste przerobiono świecką bazylikę na bazylikę biskupią[41]).

Kościół św. Klemensa zbudowany w dolinie między górami Celius, Esquilinem i Lateranem, ma stać na miejscu domu tego świętego papieża. Z kościoła domowego św. Klemensa miała powstać po jego śmierci bazylika. W r. 1858 zaczęto czynić poszukiwania i rzeczywiście znaleziono podziemny kościół, odpowiadający zupełnie położeniem górnemu, a jeszcze niżej odnaleziono izby rzymskiego domu, który rzeczywiście mógł należeć do św. Klemensa. Dolną bazylikę wzniósł w V. w. Syrycyusz



102. WNĘTRZE KOŚCIOŁA QUATRO CORONATI W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

w pierwszych latach pokoju. Za Hormizdasa (514—523) ozdobił ją kapłan Jan, zwany Mercurius, którego podpis znaleziono na namiocie ołtarza. Górny kościół zbudowano w początkach XII. w. za Paschalisa II. (1099—1118), zatrzymano jednak w zupełności wymiary dawnego i przeniesiono z niego całe urządzenie: zagrodę chóru, kazalnice, ołtarz i t. d. (ryć. 69). Pozbawiony urządzenia dawny kościół poszedł zupełnie w zapomnienie, tak że w późniejszych czasach chowano tu zmarłych. Przed kilkunastu laty po usunięciu ziemi i oczyszczeniu ścian znaleziono tu wiele niezmiernie ciekawych fresków, o których w danem miejscu będziemy mówili.

Przed górnym kościołem zachowało się atrium (ryć. 73), z dawnymi słupami, urządzone zupełnie jak dawniejsze atria.

Na Monte Celio, na miejscu domu św. Jana i Pawła, dwóch braci, dworzan Juliana Odstępcy, umęczonych z jego rozkazu, wzniósł w końcu IV. w. senator Pammachius kościół, wspomniany już niedługo potem na synodzie za papieża Symmacha. Kościół, zniszczony w czasie wojen, uległ całkowitej przemianie. Pod kościołem odnalazł w r. 1887 ojciec German od św. Stanisława dom i grób św. Jana i Pawła z ciekawymi freskami w części jeszcze z czasów pogańskich. O freskach, przedstawiających męczeństwo dwóch świętych braci, mówiliśmy już wyżej.

Na Suburze zbudowali Gotowie aryanie kościół w r. 460. Dziś ten kościół w części przerobiony, nosi nazwę św. Agaty. Z dawnej budowli pozostało dwanaście słupów granitowych i części muru.

Świecką bazylikę, którą Junius Bassus, prefekt Rzymu, zbudował na Esquilinie w r. 317., Flavius Valila, Got z pochodzenia, przerobił (471—483) na kościół św. Andrzeja, który powoli chylił się ku upadkowi, aż go w końcu rozebrano w r. 1871.

Mały kościółek św. Cesarego na Via Appia, poniżej łaźni Karakalli, który powstał w końcu V. albo początku VI. w., ma jednę tylko nawę. W absydzie stoi dawna marmurowa stolica biskupia.

W miejscu gdzie niegdyś ciągnęły się ogrody sallustyańskie, zbudował papież Symplicyusz w r. 470 kościółek św. Bibiany, która poniosła śmierć za Juliana Odstępcy. Wnętrze tego niewielkiego kościółka ma trzy nawy, oparte na ośmiu starożytnych słupach.

Pobożna matrona rzymska Lucyna wzniosła na cześć św. Wawrzyńca kościół zwany San Lorenzo in Lucina. W czasie wieków ulegała budowla zmianom, lecz kościół, a zwłaszcza przedsionek zachowały dawne cechy.

Kościół św. Kosmy i Damiana na Forum Romanum, przerobił papież Feliks IV. (526—530) z dawnego „Archivum catastrale“ i ze świątyni, którą Maksencyusz wzniósł w r. 309 na cześć swego syna Romulusa. Dawne archivum utworzyło kościół o jednej nawie z absydą od strony wschodniej, w której wykonano wspaniałe mozaiki. Za przedsionek kościoła służy okrągła, nakryta kopułą, dawna świątynia Romulusa. Tu wiodą z Forum starożytne bronzowe drzwi. Urban VIII. w r. 1633 zbudował w górze drugą podłogę, na poziomie ulic, które od strony przeciwnej Forum przybrały na położeniu, tak że dziś są właściwe dwa kościoły, dolny z wejściem od Forum i górny z wejściem od ulic.

Papież Grzegorz Wielki (590—604) zbudował na miejscu swego rodzinnego domu na Monte Celio kościół na cześć swego ojca Św. Andrzeja,

który potem nazwano od imienia założyciela kościołem św. Grzegorza. Dawny wygląd zmieniono w późniejszych czasach, ale zachowało się szesnaście marmurowych słupów, dzielących wnętrze na trzy nawy.

Na Aventynie, prawdopodobnie za czasów Grzegorza W., przemieniono dworzec Fabiuszów na kościół św. Balbiny. Kościół ten, mało



103. BAZYLIKA S. GIORGIO IN VELABRO W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

przerabiany i odnawiany, pozbawiony jest prawie ozdób, ale zachował dawny wygląd.

W roku 625 papież Honoryusz z „Curia", czyli izby narad senatu rzymskiego utworzył kościół św. Hadryana. Dom ten zbudował Juliusz Cezar, a odnowił Dyoklecyan. Kościół, który nie uległ prawie żadnej zmianie, ma szczytnicę ceglaną z czasów Dyoklecyana. Z innej



KRYPTA U ŚW. ZENONA W WERONIE.

części domu uczyniono kościół św. Martiny, nad którym za Urbana VIII. wzniesiono kościół św. Łukasza, tak, że św. Martina tworzy rodzaj krypty.

Kościół Czterech Ukoronowanych, „Santi Quattro Coronati“, na południe od Lateranu, zbudowano na cześć św. Sewera, Seweryna, Karpofora i Wiktoryna, męczenników z lat Dyoklecyana, w czasach bardzo dawnych. Pierwszy raz dokonano przebudowy za papieża Honoryusza I. (625—638), a później za Leona IV. (847—855). Mimo późniejszych jeszcze robót, bazylika nie zmieniła dawnego charakteru (ryć. 102).



104. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA W OKOWACH W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Wnętrze o trzech nawach, opartych na ośmiu granitowych słupach i dwóch pilastrach. Słupy mają wspaniałe korynckie głowice. U góry biegną wysokie galerye. Ciekawa jest ogromnych rozmiarów absyda. W ogólności kościół ten odznacza się znaczną wysokością w stosunku do szerokości, nie spotykaną w innych bazylikach.

Kościół św. Chryzogona na Zatybrzu, pochodzący z dawnych czasów, przerabiano w ciągu wieków. Dwadzieścia dwa granitowe słupy podpierają wnętrze, a dwa porfirowe stoją pod tęczą. Przed podwórzem kościoła zachowały się przeddrzwia na czterech słupach, z daszkiem u góry.

Kościół św. Anioła obok teatru Marcellusa zbudował Stefan III. w roku 770.

Na miejscu pogańskiej świątyni poniżej łaźni Karakalli na Via Appia, zbudował Leon III. (795—816) nie wielki kościółek św. Nereusza i Achilleusza. Wnętrze zachowało dawny wygląd. Namiot ołtarza



105. BAZYLIKA ŚW. MARYI KOSMEDYŃSKIEJ W RZYMIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

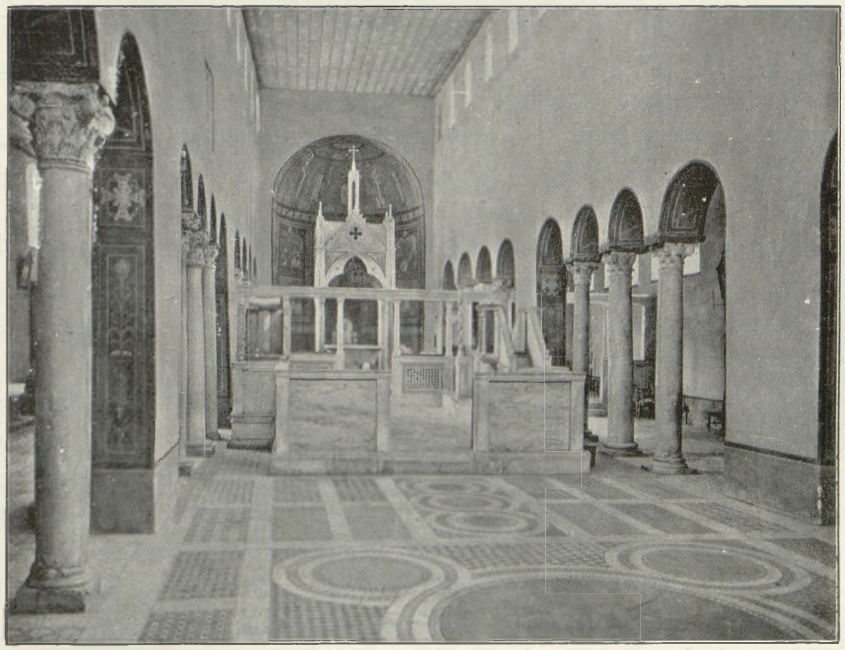
podpierają cztery słupy z marmuru afrykańskiego. Na tęczy są mozaiki z czasów budowy kościoła[42]).

Pierwsza wiadomość o kościele Matki Bożej in Ara Coeli na Kapitolu pochodzi z VIII. w. Nazwa ma pochodzić wedle dawnego podania od tego, że sybilla Tyburtyńska miała w tem miejscu oznajmić cezarowi Augustowi o narodzeniu Chrystusa, a cesarz kazał tu postawić

ołtarz objawienia z nieba (ara coeli). Wnętrze kościoła o trzech nawach opiera się na dwudziestu dwu słupach, rozmaitej grubości.

Kościół św. Jerzego in Velabro ma trzy nazwy, wsparte na szesnastu słupach, którym dodano w czasie odnawiania za Leona II. (682—683) bizantyńskie poduszki i głowice. Przedsionek opiera się na czterech słupach z jońskiemi głowicami i na dwóch pilastrach (ryć. 103).

Kościół św. Piotra w Okowach otrzymał swą nazwę od tego, że w bocznej kaplicy przechowane są kajdany św. Piotra, przysłane



106. WNĘTRZE BAZYLIKI S. MARIA IN COSMEDIN W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

do Rzymu przez cesarzową Eudoksyę, która też zbudowała tę bazylikę. Od imienia założycielki nosi kościół także nazwę bazyliki Eudoksyańskiej. Późniejsze przeróbki barokowe oszpeciły niestety ten zabytek. Przed kościołem zachowała się jeszcze dawna sień, oparta na słupach. Dwadzieścia słupów z marmuru z Paros, żłobkowanych doryckim sposobem przez całą długość, dzieli wnętrze na trzy nawy (ryć. 104).

Niewielki kościół św. Sylwestra in Capite zbudowa Paweł I. (757—767) w swej własnej posiadłości.

Kościół Santa Maria in Cosmedin, nad Tybrem nie daleko Palatynu, nazwę swą otrzymał od ozdób, któremi był niegdyś obdarzony. Stała tu świecka bazylika, którą przemieniono początkowo na dyakonię, a papież Hadryan I. (772—795) przerobił na bazylikę, którą rozszerzył Kalikst II. (1119-1124). W XII. w. poczyniono znaczne zmiany. W r. 1889 odnowiono kościół, oczyszczono o ile możności z późniejszych dodatków i przywrócono do dawnego wyglądu. Przed kościołem wznosi się sień oparta na pilastrach. W środku stoją przeddrzwia na czterech słupach (ryć. 106). Wnętrze o trzech nawach opartych na ośmnastu słupach i czterech pilastrach (ryć. 105). Zachowało się dawne zagrodzenie chóru z dwiema kazalnicami i pergolą przed ołtarzem, składającą się z cienkich słupków i opartego na nich marmurowego, rzeźbionego bierwiona.

Jeszcze w pierwszych czasach pokoju zbudowano kościół Matki Bożej obok łuku Dolabelli i Silana, zwany „in Domnica", albo też od stojącej opodal studni, mającej kształt łodzi „in Navicella". Dzisiejszy układ pochodzi z czasów papieża Paschalisa I., który przebudował kościół w r. 817. Wnętrze, podzielone na trzy nawy, podpiera ośmnaście słupów granitowych, a dwa porfirowe podtrzymują tęczę. Tęczę i sklepienie absydy zdobią mozaiki z IX. w.

Kościół św. Saby na pobocznem wzgórzu Aventynu, wzniesiono na miejscu domu Sylvii matki Grzegorza W. Pierwszy kościół zbudowali tu Bazylianie greccy, za czasów panowania cesarzy bizantyńskich, w początku VIII. w., a pozostali tu do X. w., gdy ich miejsce zajęli Benedyktyni. Wnętrze oparte na czternastu słupach marmurowych i granitowych. Zachowała się jeszcze część dawnej posadzki, ułożona z płyt, zagroda chóru i pergola przed ołtarzem. W czasie odnawiania kościoła w r. 1901 znaleziono wiele dawnych fresków, rzeźb w stylu początków średniowiecza i t. d.

Na miejscu domu św. Cecylii na Zatybrzu, w którym poniosła śmierć, zbudował papież Paschalis I. (817—824) obszerny kościół, który zachował dosyć dobrze dawny wygląd. Przedsionek opiera się na czterech słupach z marmuru afrykańskiego i granitu, o jońskich głowicach. Wnętrze podzielone na trzy nawy, opiera się na dwudziestu czterech słupach, ujętych w początku XIX. w. w pilastry gipsowe. W sklepieniu absydy mozaiki z IX. w.

Stojący na północ od Kapitolu, kościół św. Marka, sięga prawdopodobnie czasów Konstantyna, a z dzisiejszej budowli najstarsza część

wzniesiona za Grzegorza IV. w r. 833; z tego też czasu pochodzą mozaiki w absydzie.

Na miejscu gdzie św. Jana wrzucono do kotła z wrzącym olejem, zbudowano kościół zwany San Giovanni a Porta Latina, oparty na dziesięciu starożytnych słupach. Przed kościołem wznosi się przedsionek. Budowa pochodzi z dosyć późnych czasów[43]).

Opactwo „Tre Fontane“ obok Rzymu na Via Ardeatina Nuova, zwane też „ad Aquas Salvias“, wedle podania, niczem zresztą nie uzasadnionego i dosyć późnego, miało powstać w miejscu, gdzie św. Paweł poniósł śmierć, ma trzy obok siebie kościoły, z których jeden tylko starożytny kościół św. Wincentego i Anastazego, założony za papieża Honoryusza I. (625—638), później przerabiany, zachował dawny wygląd. Przed kościołem jest dawny przedsionek. Drugi kościół pod wezwaniem Santa Maria Scala Coeli, zbudowano w IX. w., ale w XVI. w. uległ zupełnej zmianie.

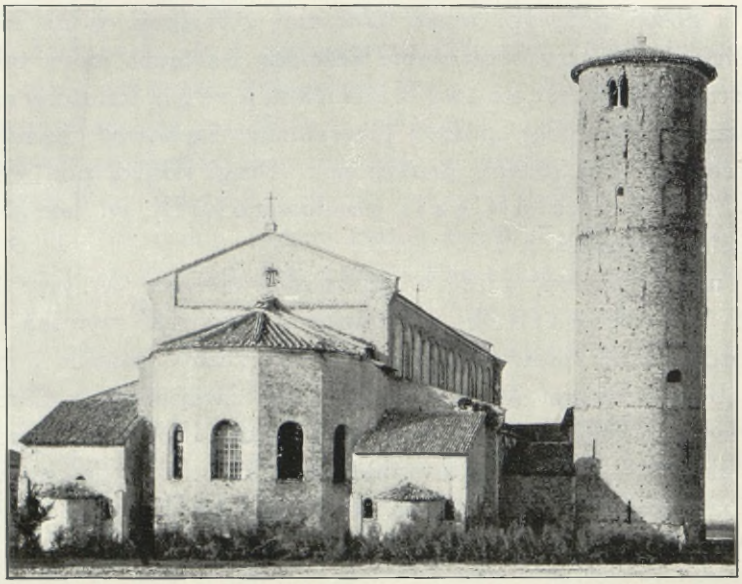
Sztuka bizantyńska wywierała znaczne wpływy na kraje sąsiednie. We Włoszech zachowała się dawna rzymska bazylika, a tylko ozdoby, jak głowice słupów, płaskorzeźby, mozaiki i malarstwo staje się bizantyńskiem. W miejscach ściślej związanych z Carogrodem, jak w Ravennie i okolicach Wenecyi, powstają budowle czysto bizantyńskie, jak św. Witalis w Ravennie, ale obok nich pozostaje dawna rzymska bazylika, z bizantyńskiemi ozdobami, jak kościoły w Ravennie, Aquilei, Grado, Parenzo, Weronie i t. d.

RAVENNA.

Niezmiernie ciekawa jest sztuka w potężnej niegdyś Ravennie[44]). Gdy na Rzym napadały wędrowne ludy, cesarz zachodnio-rzymskiego państwa Honoryusz, w r. 402 przenosi stolicę państwa do Ravenny otoczonej bagnami i nadmorskiemi ławicami. Po nim mieszka jego siostra Galla Placidia, rządząca za małoletniego Walentyniana III. W r. 493 zakłada tu stolicę Teodoryk król Ostrogotów. Od r. 555—752 jest tu stolica egzarchów cesarzy bizantyńskich. Wedle okresów panowania dzielą się zabytki chrześcijańskie Ravenny na rzymskie, aryańskie-gockie i bizantyńskie. Bazyliki ravennateńskie budowane są początkowo wedle wzorów rzymskich, ale jeszcze przed nastaniem panowania cesarzy wschodnich, ukazują się tu wpływy bizantyńskie. Gotowie ochraniali zabytki rzymskiej sztuki, król Teodoryk sam wiele budował i popierał sztukę. Po upadku Gotów we Włoszech sztuka znaczne ponosi straty.

Ogólną cechą ravennateńskich bazylik jest silniejsze znacznie oświetlenie niż w Rzymie, bo w absydzie są dosyć wielkie okna, a okna nawy środkowej są większe niż rzymskie.

Kościół ś w. D u c h a w Ravennie, zbudowany przez Teodoryka pod wezwaniem św. Teodora. Początkowo był to kościół biskupów aryańskich, którzy niebawem przenieśli się do wspanialszego, nieco później przez Teodoryka zbudowanego kościoła Jezusa Chrystusa i św. Marcina, który



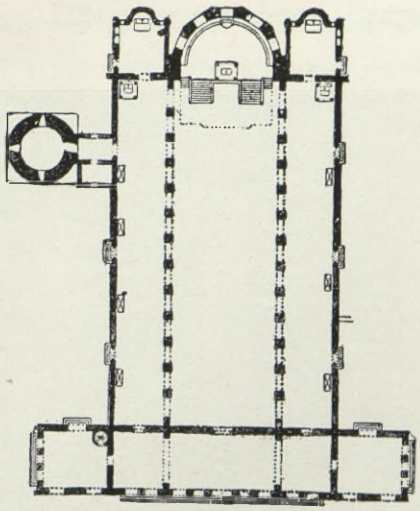
107. BAZYLIKA ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE OBOK RAVENNY.
ZDJĘCIE WŁASNE.

zamienił potem nazwę na św. Apollinarego Nowego. Sąsiedni okrągły kościółek zwany dziś Sta. Maria in Cosmedin, był chrzcielnicą biskupów aryańskich.

Przed kościołem św. Ducha przedsionek oparty na ośmiu słupach z greckiego marmuru; dwa słupy są z kamienia istryjskiego; niektóre są żłobkowane kręto od połowy wysokości, znać na nich jeszcze ślady znaku krzyża, a po bokach ślady otworów w których wmurowane były zagrody. Wnętrze podzielone na trzy nawy, opiera się na czternastu słupach, o głowicach późnokorynckich i poduszkach, z których trzy mają wyryty znak N.

Bazylikę St. A p o l l i n a r e N u o v o w mieście Ravennie (ryc. 88), zbudował sam król Teodoryk, pod wezwaniem Jezusa Chrystusa. Zamieniono

ją niebawem na katedrę aryańską. Aryanie utrzymali się przy tym kościele aż do r. 560, w którym przemieniono go na katedrę katolicką. Była przy tym kościele chrzcielnica i dworzec biskupi. Za tych czasów bazylika przyjęła nazwę św. Marcina, a gdy w VIII. czy też IX. w. przeniesiono tu z kościoła św. Apollinarego in Classe obok Ravenny, zwłoki tego



108. ROZKŁAD KOŚCIOŁA ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE OBOK RAVENNY.

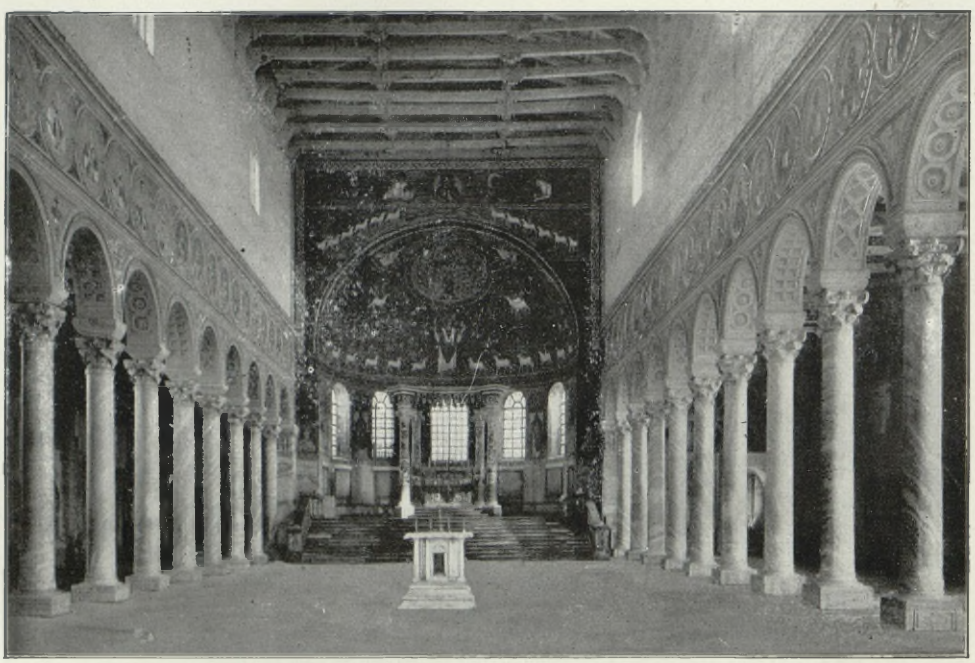
ucznia św. Piotra, pierwszego biskupa i patrona Ravenny, bazylika otrzymała imię św. Apollinarego Nowego, w odróżnieniu od dawniejszej bazyliki in Classe.

Niegdyś przed kościołem wznosiło się czworoboczne atrium, z którego pozostał przedsionek nieco zmieniony, wraz ze szczytnicą w XVI. w. Okrągła wieża z IX. w. zachowała u góry nieco ozdób z majoliki. Na jednej z głowic słupków jest monogram biskupa Jana, zdaje się z IX. w.

Długość kościoła wynosi 57 m., szerokość 21 m. Dwa rzędy słupów po dwanaście w rzędzie, dzielą kościół na trzy nawy. Łuki rozpięte nad słupami umocniono w XVI. w. od spodu warstwą cegieł. Posadzkę podniesiono o 1·60 m., co znacznie obniżyło kościół i odebrało mu wiele z dawnej wspaniałości[45]). Prezbyteryum i wielki ołtarz przerobiono zupełnie w barokowym stylu. O wspaniałych mozaikach zdobiących ściany boczne, będzie mowa w dalszej części.

Wspaniałą bazylikę św. Apollinarego w dawnej miejscowości Classis, obok Ravenny[46]), zbudował Julian Argentarius, na zlecenie arcy-

biskupa Ursycyna (535—538), a poświęcił ją w r. 549 arcybiskup Maksymian (ryć. 107, 108, 109). Bazylika stanęła na miejscu dawniejszej budowli, której podłoga niewiele była niżej od poziomu pierwotnej posadzki dzisiejszego kościoła. Przed kościołem odkryto w zagłębieniu półmetrowem ślady dawnego atrium, z którego zachowała się tylko sień. Obok kościoła stoi wysoka wieża z VIII. w. Po stronie przeciwnej wznosiła się jeszcze druga wieża, której szczątki rozebrano w r. 1877.



109. WNĘTRZE BAZYLIKI ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE OBOK RAVENNY.

ZDJĘCIE WŁASNE.

Kościół ma trzy nawy oparte na dwóch rzędach po dwanaście słupów z greckiego marmuru „cipollino“, na których rozpięte są łuki. Długość kościoła wynosi 56 m., szerokość 30 m. Z dawnej posadzki znaleziono w głębokości ćwierci metra resztki mozaiki. Podstawy słupów są późniejsze, dane razem z dzisiejszą posadzką. Głowice są późno-rzymskie, a poduszki bizantyńskie. Boczne ściany nawy głównej były prawdopodobnie ozdobione mozaiką, ściany zaś w nawach bocznych pokrywały niegdyś płyty marmurowe. Kościół zakończony jest w środku wielką wielo-

boczną zewnątrz absydą, po bokach której są dwie kaplice, zakończone absydami wielobocznemi.

Ołtarz, stojący dziś na środku kościoła, sprawił prawdopodobnie wspomniany biskup Maksymian. Niegdyś wznosił się nad głównym ołtarzem namiot ze srebra, który po napadzie Saracenów w IX. w. zastąpiono marmurowym.

Pod ścianą absydy jest ława dla duchowieństwa, do której wchodzi się po jednym schodzie. Na obu zewnętrznych krajach ławy przytwierdzono dwa boki dawnej stolicy biskupa Damiana (688—705). Sklepienie absydy i ścianę nad nią, zdobi mozaika, o której będziemy później mówili.

Z innych kościołów bazylikowych w Ravennie zachowały dawny wygląd św. Agata wzniesiona za czasów arcybiskupa Esuperanciusa (425—432) i św. Jan Ewangelista zbudowany w r. 434 przez Gallę Placidię, z wdzięczności za ocalenie od burzy.

Z bazylik w środkowych Włoszech zasługuje na uwagę kościół S. Agostino del Crocifisso w Spoleto.

ISTRYA, WENECYA I DALMACYA.

Bazyliki w Istryi i okolicach Wenecyi[47]) pochodzą przeważnie z czasów początku średniowiecza. Wykończone są znacznie staranniej, niż w innych okolicach. Układ jest bazyliki rzymskiej o trzech nawach, a wpływy bizantyńskie są nie bardzo silne.

Bazylika patryarchy w Grado, jak wykazały odkrycia z r. 1905, zbudowana została na gruzach budowli rzymskich, w wieku V., a miała tylko jedną nawę i podłogę w mozaice. Gdy ta uległa zniszczeniu, zbudowano nawę za biskupa Eliasza (571—586), przebudowano w wieku IX., o metr wyżej od dawnej. Bazylika ta zachowała wygląd z VI. w. Trzy nawy oparte na dwóch rzędach słupów, po dziesięć w rzędzie (ryć. 110). Słupy z marmuru szarego „grigio antica“, nieco rozmaitej grubości, mają głowice korynckie z czasów późnego cesarstwa. Posadzka mozaikowa z VI. w., wykonana przez wiernych własnym nakładem, jak mówią ułożone na niej napisy. U szczytu absydy zachowało się kamienne okno przeźroczne. Stolica biskupia, nakryta daszkiem, wykonana w stylu początków średniowiecza. Odkopano resztki pergoli, zagród i namiotu ołtarzowego, rzeźbione w tymże stylu. Ciekawą kazalnicę w stylu początków średniowiecza, nieszczęśliwie nakryto w nowszych czasach mauretańskim daszkiem.

Niewielki kościółek S. Maria delle Grazie w Grado oparty

jest na dziesięciu słupach rozmaitej grubości. Głowice niektóre są późno korynckie, inne bizantyńskie.

Dawna katedra w Pola zbudowana w pierwszych latach chrześcijaństwa, przerobiona w r. 857, jak mówi napis na prawej stronie zewnętrznego muru, wskutek późniejszych zmian straciła swój dawny wygląd.



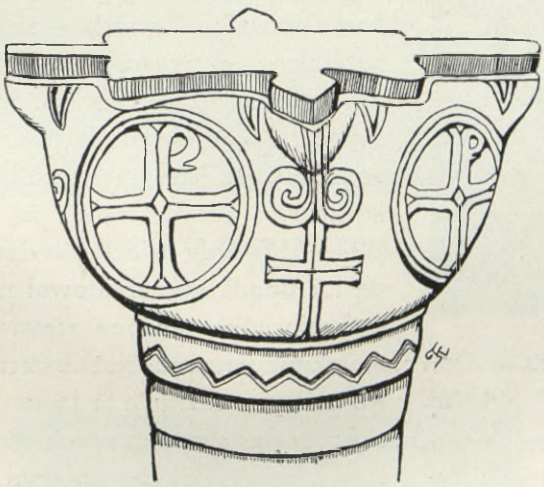
110. WNĘTRZE BAZYLIKI PATRYARSZEJ W GRADO.

Pozostały jedynie dawne granitowe słupy, dwie dawne głowice korynckie, trochę rzeźb w stylu początków średniowiecza i dwa kamienne okna o czworobocznych otworach, w murze za wielkim ołtarzem.

W VII. w. zbudowano przy klasztorze Benedyktynów w Pola wspaniałą bazylikę Sta. Maria Formosa. Gdy w końcu X. w. Pola zaczęła chylić się ku upadkowi, bazylika opustoszała. Rozebrano ją, a marmury przeniesiono do Ravenny. Zachowała się jedynie niewielka kapliczka zwana Beata Vergine del Canneto, w której ocalały resztki mozaik.

Na wyspach Brioni obok Pola, w miejscu zwanem Val Madonna zbudowano kościół Matki Bożej zdaje się w VII. w., jak wskazują głowice słupów wykonane w stylu początków średniowiecza (ryć. 111). Zwaliska tego kościoła okazują, że była tu niewielka budowla o trzech nawach. Obok kościoła zachowały się szczątki dawnego klasztoru Benedyktynów.

Bazylika w Salonie w Dalmacyi, odkryta w latach 1901—1904, zbudowana w V. w., oparta była na dwóch rzędach słupów po dwanaście



111. GŁOWICA SŁUPA BAZYLIKI MATKI BOŻEJ NA WYSPACH BRIOŃSKICH.
RYS. AUTOR.

w rzędzie[48]). Pod wielkim ołtarzem zbudowana była krypta, a w środku nawy zagroda chóru. Przed kościołem nie było atrium, lecz wązka sień. Po lewej stronie przylegała do bazyliki świątynia chrzcielna, której szczątki znaleziono jeszcze w r. 1846—1848 i „consignatorium". Na prawo bazyliki odnaleziono reszki kościoła z VI. w., zbudowanego w kształcie krzyża.

W niewielkiej kapliczce św. Marcina w Splicie (Spalato) w Dalmacyi, bardzo ciekawą zagrodę prezbyteryum i pergolę wykonano w stylu początków średniowiecza. Bierwiono pergoli ma w środku łuk, przez co upodabnia się do łuku tryumfalnego (ryć. 112).

Bazylika w Parenzo w dzisiejszym swym wyglądzie jest typem kościołów wybrzeży północnego Adryatyku[49]) (ryć. 113). Widać tu mieszaninę zabytków rzymskich, bizantyńskich i początków średniowiecza. W czasie przeróbek w kościele w r. 1891, znaleziono resztki dawnych

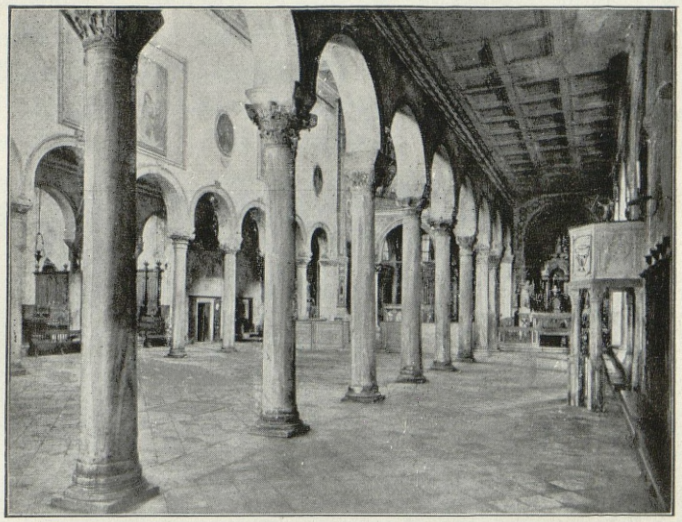
mozaik i posad, które doprowadziły do zbadania dziejów bazyliki. Odnaleziono mianowicie dawne rzymskie mozaiki, na których dwie ryby, znak Chrystusa, jak poznać można łatwo, dodano później. Obok tych znaków, w miejscu zaokrąglonem, gdzie była niegdyś absyda, cztery ślady wyrwanej mozaiki wskazują że tu ustawiono ołtarz. Odkrycia te dowiodły, że pierwszy kościół przerobiono tu z izby domu rzymskiego, przez postawienie ołtarza na dawnej mozaice. — Następnie druga mozaika i resztki głowic i rzeźb, które tu znaleziono, wykazały, że większą bazylikę zbudowano za Konstantyna. Bazylika pierwotna zwrócona była absydą ku brzegowi morskiemu, podobnie jak dawny kościół domowy. Napis w mozaice absydy mówi, że biskup Eufrasius (524—556), gdy widział że dawny kościół chyli się ku upadkowi, zbudował nowy. Bazylika ta Eufrasiusa postawiona równolegle do brzegu morskiego, znacznie jest obszerniejsza od dawnej. Kościół poprzedza atrium z czasów Eufrasiusa, oparte na czterech grubych pilastrach i na ośmiu słupach, po dwa z każdej strony. Na bizantyńskich głowicach słupów oparte są łuki, z których dwa t. j. jeden środkowy obok głównych drzwi bazyliki i drugi naprzeciw niego w głębi atrium, obok chrzcielnicy są znacznie wyższe od innych (ryć. 74 i 76).



112. WNĘTRZE KOŚCIÓŁA ŚW. MARCINA W SPLICIE.

FOT. KILOPHOT.

Z atrium roztacza się widok na szczytnicę bazyliki, ozdobioną mozaiką. Trzy bramy o jednolitych kamiennych nadprożach prowadzą do wnętrza bazyliki, podzielonego na trzy nawy dwoma rzędami słupów, po dziesięć w rzędzie. Słupy są z greckiego marmuru, o głowicach późno korynckich z wielkimi kwiatami z boków. Dwie głowice są koszykowe, bizantyńskie. Dosyć płaskie poduszki słupów, ozdobione są monogramami Eufrasiusa. Na podłuczach zachowały się sztukaterye z czasów budowy kościoła. Mozaikę z czasów Eufrasiusa, znaleziono ponad poprzedniemi, poniżej dzisiejszej kamiennej podłogi. W sklepieniu absydy i na tęczy jest wspaniale zachowana mozaika mniejsza, a w dolnej części absydy mozaika większa. Stolica biskupia w środku absydy i ława pod ścianą absydy, wykonane są z białego marmuru. Na zewnętrznych krajach ławy wyrzeźbione są dwa wielkie delfiny. Ołtarz i namiot pochodzą z XIII. w. Ołtarz jest zwrócony



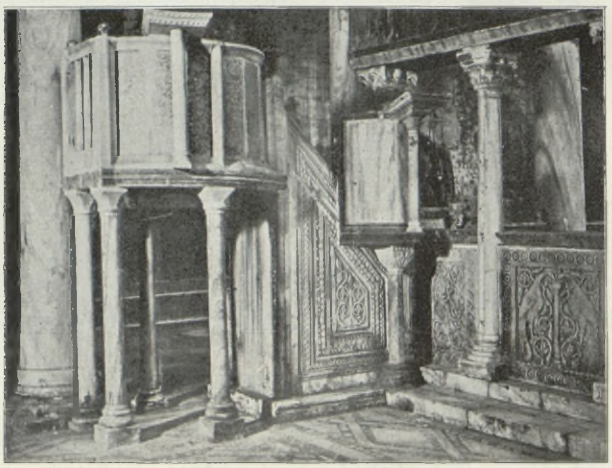
113. WNĘTRZE BAZYLIKI W PARENZO.



114. S. WNĘTRZE KOŚCIOŁA S. MARIA ASSUNTA W TORCELLO.

ZDJĘCIE WŁASNE.

dawnym zwyczajem rzymskim w stronę kościoła. Z dawnego ołtarza zachowały się cztery słupki, schowek na relikwie i cztery słupy namiotu, o których będziemy później mówili. Odnaleziono resztki bierwiona pergoli, rzeźbione w stylu początków średniowiecza. Płyty pozostałe ze zagrody



115. KAZALNICE I CZĘŚĆ PERGOLI W TORCELLO.

ZDJĘCIE WŁASNE.

ołtarza i chóru, ozdobione są płaskorzeźbą podobną do tej, którą widzimy u św. Klemensa w Rzymie. Mury kościoła ozdobione są na zewnątrz ślepymi łukami.

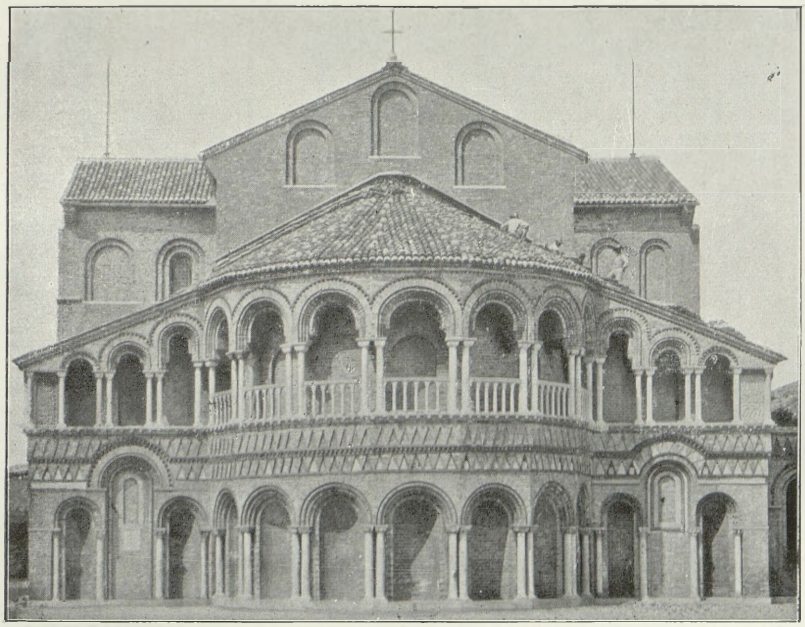
Z atrium wchodzi się do kościółka chrzcielnego, położonego po przeciwnej stronie od bazyliki. Kościółek chrzcielny jest ośmioboczny, z absydą w każdej ścianie. W środku ośmioboczne źródło.

Z lewej strony atrium wznosiło się „consignatorium“, czyli kościółek, w którym udzielano bierzmowania. Właśnie obecnie trwają roboty nad odbudową tego miejsca. Consignatorium jest o jednej nawie, z absydą większą w środku i dwiema mniejszemi po bokach. Łuki absyd oparte były na słupach z korynckiemi głowicami. W ostatnich dniach lipca 1913 r. odkryto dawne okna prostokątne, u góry półokrągłe. W jednem z nich zachowało się marmurowe przeźrocze w stylu początków średniowiecza, w doskonałym stanie, jak przekonaliśmy się na miejscu. Wymiary i sposób układania murów consignatorium wskazują, że zbudowano je prawdopodobnie w V. w.

Obok consignatorium wznosił się d w ó r biskupi, do którego wchodziło się z galeryi nad portykiem. Z tego dworu, który liczył dwanaście izb, zachowały się jeszcze części.

Przed chrzcielnicą wznosi się wysoka dzwonnica z czasów weneckich. Możebne że dolna część wieży pozostała z dawnych czasów.

Bazylika w Parenzo daje nam doskonały przykład, jak wyglądały dawne kościoły ze wszystkiemi swemi częściami, bo nigdzie indziej nie

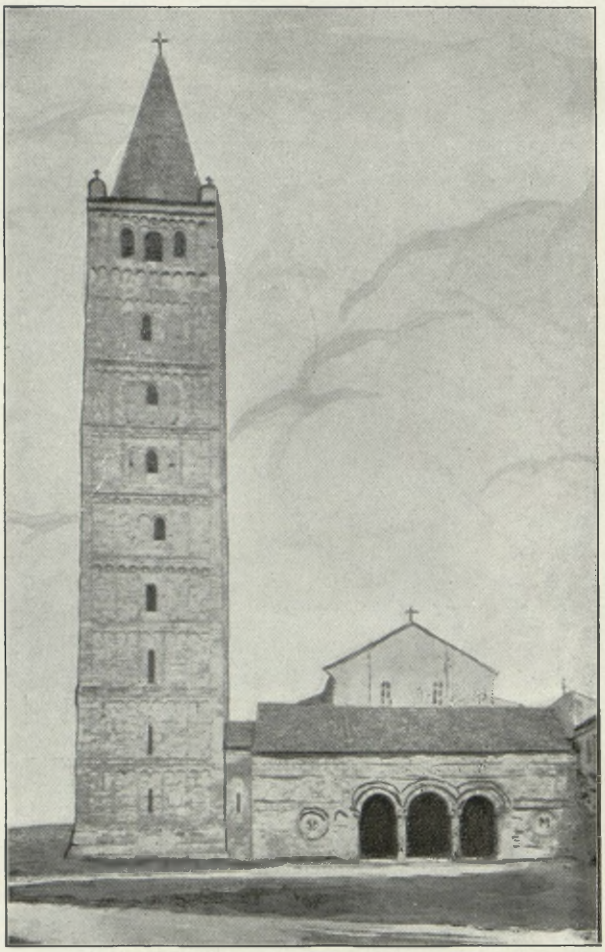


116. ABSYDA BAZYLIKI ŚW. DONATA W MURANO.
FOT. NAYA.

mamy zachowanego atrium wraz z chrzcielnicą i consignatorium. Obecnie trwają prace nad odnowieniem i oczyszczeniem całości od wszystkich późniejszych dodatków.

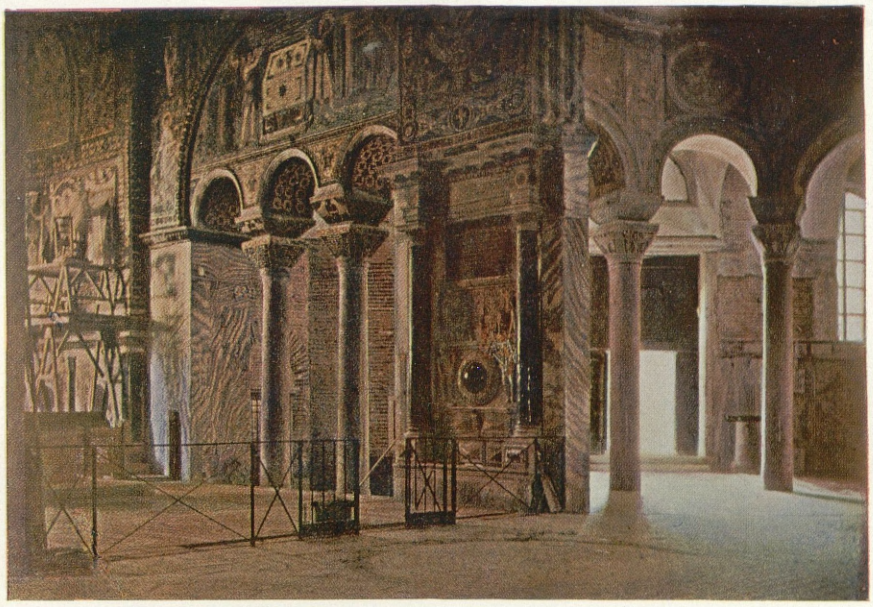
Kościół M a t k i B o ż e j Sta. Maria Assunta na wyspie T o r c e l l o obok Wenecyi, niegdyś katedralny, zbudowano w r. 641, za biskupa Diodata, w kształcie bazyliki rzymskiej. Przerabiano go w latach 697, 864, 1008, ale pozostał dawny wygląd bazyliki. Absyda i krypta pod ołtarzem pozostały prawdopodobnie niezmienione z pierwotnej budowli. Dwa rzędy po ośm słupów z greckiego marmuru dzielą wnętrze na trzy nawy. Głowice są korynckie, przeniesione zapewne jak i słupy z jakiejś

dawniejszej budowli. Właściwością nie spotykaną gdzieindziej jest niezmiernie wielkie podwyższenie ławy duchownych i stolicy biskupa, do których wchodzi się po jedenastu stopniach, półkolisto ułożonych. Obok



117. BAZYLIKA NAJŚW. PANNY W POMPOZIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

głównej absydy są dwie boczne, ozdobione na zewnątrz prostopadłemi listwami, a u góry wstęga z łuków ceglanych, co zupełnie przypomina kościół św. Apolinarego in Classe. Zagroda prezbyteryum i kazalnice, jedna nad drugą stojąca, wykonana w stylu bizantyńskim, o silnych pozo-



WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

stałościach klasycznych (ryć. 115). Stolica biskupia jest w czystym stylu początków średniowiecza.

Kościół św. Donata na wyspie Murano obok Wenecyi, zbudowano w kształcie rzymskiej bazyliki, z nawą poprzeczną. Nawy podzielone są dwoma rzędami słupów, z których po każdej stronie jest pięć przed nawą poprzeczną, a jeden między nawą a absydą. Nawę poprzeczną, tak niezwykle umieszczoną, utworzono zapewne później przez wyrwanie dwóch słupów z rzędów. Absyda, która tu jest tylko jedna, ozdobiona jest na zewnątrz dwoma rzędami łuków, opartych na słupkach, stojących po dwa obok siebie (ryć. 116). Łuki górne są tu nieco wydłużone. Ozdobę tę z łuków obiegających absydę, spotykamy na Wschodzie już w znacznie wcześniejszych czasach.

Na południe od Wenecyi, pochodzą z wieku VI. kościoły św. Piotra in Silvis koło Bagnacavallo i Św. Maryi w Pompozie[50]). Kościół w Pompozie ma dwie głowice płaskie bizantyńskie, dodane później, inne głowice są korynckie w stylu przekwitu. Poduszki nad głowicami są nizkie a szerokie. Nad słupami rozpięte łuki, po dziewięć z każdej strony. Sklepienie utworzone z wiązanych bierwion. Wspaniała bizantyńska głowica, stojąca na takiejże poduszce, służy za chrzcielnicę. Główna absyda wewnątrz okrągła, zewnątrz wieloboczna, ma na lewo mniejszą absydę, a na prawo prostokątną zakrystyę. Zewnątrz zdobią kościół ślepe łuki. Otwarta sień, oparta na dwóch ceglanych słupach, na których rozpinają się łuki ozdobione rzeźbami i płytkami marmuru, po bokach ma dwa, już wyżej wspomniane wspaniałe okrągłe okna przeźroczne, wykonane w stylu początków średniowiecza, które zachowały się napewne z dawniejszego kościoła (ryć. 117). Wspaniała czworoboczna, olbrzymia wieża, stojąca jak strażnica wśród morskich moczarów, jest jakby żywem powiększeniem wieży u św. Satyra w Medyolanie, z tym dodatkiem, że zachował się tu jeszcze stożkowy szczyt. Sień i wieża są dziełem opata Gwidona z r. 1063.

Kościół św. Piotra in Silvis, zbudowany w tych prawie latach, co św. Wiktor w Ravennie, więc około r. 564. Z tego czasu zachował się tylko słup z głowicą, ozdobioną kwiatem lotosu i marmurowy ołtarz z wyobrażonemi palmami. Kropielnica przerobiona jest z płaskiej głowicy bizantyńskiej. Z wieku VIII. zachowały się dwa łuki z namiotu ołtarzowego, rzeźbione w stylu początków średniowiecza, jak mówi napis, ze składek wiernych, gdy biskupem był Deusdedit.

Niegdyś w Tryeście na miejscu dzisiejszej katedry San Giusto, wznosiły się dwa kościoły, bazylika Wniebowziętej z IV. w. i kościół św.

Justusa, zbudowany w VI. w. na sposób bizantyński przez Frugifera, pierwszego biskupa Tryestu[51]). We wieku XIII. dwa te kościoły złączono w jeden dzisiejszy, w ten sposób, że z prawej została ściana ze św. Justa, z lewej z Wniebowziętej, a przestrzeń środkowa, nakryta dachem, utworzyła nawę główną (ryć. 118). Z dawnego kościoła św. Justa pozostała



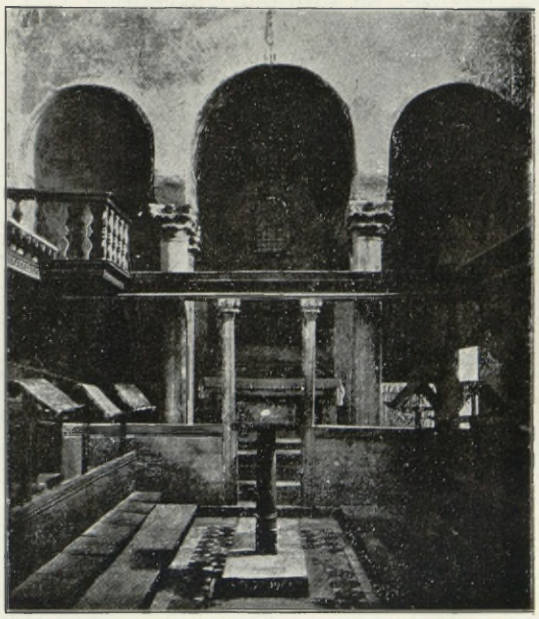
118. WNĘTRZE BAZYLIKI ST. GIUSTO W TRYEŚCIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

jeszcze bizantyńska kopułka. Na lewo od wejścia wznosi się niska czworoboczna dzwonnica, w dolnej części której są mury ze rzymskiej świątyni Jowisza, Junony i Minerwy. Niektóre głowice słupów wewnątrz katedry pochodzą z tej właśnie świątyni.

LOMBARDYA.

Osobny ciekawy dział tworzy budownictwo Lombardyi i sąsiednich krajów[52]). Zabytki, które pozostały tam z VII. w. wykazują, że budownictwo stało tam wtedy znacznie wyżej, niż w innych stronach, a po upadku państwa lombardzkiego, w drugiej połowie VIII. w., rozwija się jeszcze wspanialej. Bazyliki Lombardyi oparły się na zasadach dawnych rzymskich bazylik z dodatkiem miejscowego dorobku i silnem oddziałaniem budownictwa Azyi zachodniej, jak na to w ostatnich czasach zwrócono uwagę. Wpływy bizantyńskie, wysoko dawniej przez niektórych uczonych podno-

szone, nie były zbyt wielkie, bo Lombardya wrogo była usposobiona dla cesarstwa wschodniego. Spotykamy w Lombardyi nazwę dla budowniczych „magistri commacini“, wymienioną pierwszy raz w rozporządzeniu Rotara (636—652)[53]). Zwraca się on tu prawdopodobnie do budowniczych, rzemieślników i rzeźbiarzy z okolic Como, a jak inni twierdzą z okolic Commachio, leżącego przy ujściu Padu. Memoratorium Luitpranda (712—744) wyraża tym mistrzom uznanie za wykonywanie dzieł sztuki, zwłaszcza budowli. Bliżej nieda się oznaczyć ani pochodzenia tego



119. WNĘTRZE TEMPIETTO S. MARIA IN VALLE W CIVIDALE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

stowarzyszenia czy też rodu, ani zakresu działania tego związku. — Bazyliki lombardzkie tworzą łącznik między dawnemi bazylikami rzymskiemi, a kościołami romańskimi.

Z dawnych kościołów Lombardyi niewielka zachowała się ilość. Najdawniej powstały bazyliki: św. Wincentego in Prato i St. Maria in Aurona w Medyolanie, św. Salvator w Brescia i St. Maria delle Caccie w Pavii.

Kościół św. Salvatora w Brześcia zbudowano prawdopodobnie za Desyderyusza w r. 753, z materyałów dawnych kościołów św. Michała

i Piotra[54]). Ma on dwa rzędy po ośm słupów, z głowicami bez poduszek. W czasach już późniejszych pokryto kościół beczkowem sklepieniem.

Z dawnego kościoła św. Maryi w Pavii z VIII. w., pozostała część nawy oparta na łukach, ozdobiona zewnątrz ślepymi łukami, odpowiadającymi łukom wewnętrznym[55]). U św. Euzebiusza w temże mieście, krypta pod prezbyteryum, nakryta jest krzyżowem sklepieniem. Głowice słupów w stylu początków średniowiecza, z końca VI., albo początku VII. w.

Kościół św. Marcina w Pieve Aureliana obok Lukki, zbudowany w początku VIII. w. ma trzy nawy, oparte na pilastrach, stojących po cztery w rzędzie, na których rozpięte są łuki. Zewnątrz zdobią kościół łuczki oparte na wspornikach. Pod dachem znów łuczki złączone po dwa i trzy razem, tworzą wieniec na ścianach bocznych i presbiteryum.

Bazylika św. Piotra w Toscanella, jest w części od głównych drzwi, pozostałością z VIII w. Niektóre rzeźby przypominają jeszcze sztukę rzymską.

We Weronie zbudował, obok dzisiejszej katedry, archidyakon Pacyfik, w r. 809 kościół św. Jerzego, który przybrał później imię św. Heleny. Pod posadami tego kościoła znaleziono mozaiki, pochodzące prawdopodobnie z dawnego kościoła katedralnego św. Szczepana, spalonego przez Teodoryka i z kościoła pod wezwaniem Macierzyństwa Najśw. Panny.

Kościół św. Jerzego na Volpicella we Weronie[56]), zbudowany w r. 712, za czasów biskupa Paternusa, ma szczątki z ciekawego namiotu ołtarzowego, z podpisami wykonawców: Ursusa, Joventyna i Joviana. — Kościółek św. Foski w temże mieście, podzielony na trzy nawy, zbliżony wymiarami do kwadratu z dodatkiem absydy, zbudował w r. 751 biskup Anno.

Ciekawy zakątek sztuki lombardzkiej stanowi Cividale w marchii Friulu[57]).

Kościół św. Maryi in Valle w Cividale, zwany przez miejscowych krótko Tempietto, ma prezbyteryum oparte na czterech słupach, o głowicach rzymskich z czasu przekwitu (ryć. 119). Klasztor przy którym wzniesiono ten kościółek, stoi na miejscu domu Berengara, króla Włoch, a absyda kościółka ma pochodzić z domu rzymskiego, jeszcze z czasów cesarstwa. Nad wejściem od strony wewnętrznej znajdują się sławne stukki, przedstawiające święte niewiasty, których imiona są wyryte: Agape, Anastasia, Chionia, Irena, Tecla, Erasma. U góry i dołu tego szeregu niewiast ciągną się dwie wstęgi kwiatów, a w środku wnęk, u góry ozdobiony łukiem prześlicznych kwiatów wykonanych w stukku. Później znów wielki

łuk z winnej latorośli, wijącej się umiarowo. Lübke sądził, że te wspaniałe stukki są dziełem sztuki bizantyńskiej, o trochę złagodzonej sztywności[58]), Cattaneo natomiast uważał, że cały ten kościółek powstał w X.—XIII. w. i że jest dziełem odrodzenia się sztuki greckiej z tego czasu[59]). Dotąd



120. BAZYLIKA ST. VINCENZO IN PRATO W MEDYOLANIE, OD STRONY ABSYD.

ZDJĘCIE WŁASNE.

niema zgody na to, w którym czasie powstało to dzieło i zapewne nigdy rzecz ta się nie ustali. Postaci niewiast przypominają dawniejsze rzeczy, jak mozaiki u św. Apolinarego Nowego w Ravennie, ale podobne zupełnie utwory ukazują się i w oczach późniejszych, aż do wieku XII.; w Niemczech, w klasztorach nad Renem, odrodziła się w XII. w. sztuka na starożytnych wzorach, a podobne stukki jak w Tempietto, są w kościołach Werden i Helmstadt. Ustalenie czasu powstania stukków jest zatem prawie niemożliwe. Do zabytku tego powrócimy jeszcze w dalszej części.

Po stronie zachodniej Medyolanu było prawdopodobnie miejsce należące do chrześcijan, którzy w czasach prześladowań chowali tu męczenników, a po nastaniu pokoju zbudowali aż sześć kościołów[60]). Św. Ambroży wspomina już o trzech z nich: św. Porciana, Fausta i kościele św. Nabora i Feliksa[61]). Tu zbudowano potem jeszcze kościół św. Waleryi i św. Wiktora „ad coelum aureum", zwanem tak od złotej mozaiki sklepienia, w którym potem św. Ambroży pochował swego brata Satyra, od którego przyjął kościół nowe imię.



121. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ST. VINCENZO IN PRATO W MEDYOLANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Aurona, córka króla Lombardyi Luitpranda, zbudowała w r. 740 w Medyolanie kościół Najśw. Panny wraz z klasztorem, zwanym od jej imienia Sta Maria in Aurona[62]). Kościół ten uległ zagładzie, aż w r. 1869 odkryto z niego szczątki, przeniesione do zbiorów starożytności w zamku Sforzów. Są tu rzeźby w kamieniu, wszystkie wykonane w stylu początków średniowiecza. Słupy nie są tu okrągłe, lecz wieloboczne, głowice niektóre o wzorze płaskim, inne z płaskim akantem. Poduszki głowic nizkie a szerokie. Kamienne bierwiona pergoli płasko rzeźbione z czterech stron.

Bazylika św. Wincentego in Prato w Medyolanie, założona przez opata Giselberta w r. 833[63]) miała ulegnąć przebudowie (ryć. 120, 121). Słupy są okrągłe, marmurowe i granitowe. Głowice są rozmaite, dwie dawne, korynckie, inne okrągłe z grubymi liśćmi, znamienne w sztuce lombardzkiej. Trzy nawy zakończone są trzema absydami. Środkowa absyda, tak prawie szeroka jak nawa, ma trzy okna. Na zewnątrz kościół jest bardzo skromny, ozdobiony tylko ślepymi łuczkami na przedniej i tylnej szczytnicy i wątłemi przyporami, służącemi raczej do ozdoby niż do umocnienia.



122. BAZYLIKA ŚW. AMBROŻEGO W MEDYOLANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Kościół św. Satyra w Medyolanie zbudował biskup Anspert (869—882). Z dawnego kościoła, prócz wieży, o której wyżej mówiliśmy, pozostało tylko sześć głowic słupów, trzy późno-rzymskie, a trzy w stylu początków średniowiecza, ozdobionych krzyżykami.

Św. Ambroży (379—386) zbudował w Medyolanie bazylikę nad grobem św. Gerwazego i Protazego. Później świątynia ta przyjęła od swego założyciela nazwę bazyliki św. Ambrożego[64]). We wieku IX. przebudowano ją na podobieństwo budowanych wtedy lombardzkich bazylik. Znaczne zmiany poczyniono też w XII. w., ale wymiary tak samego

kościoła jak i atrium, nie różnią się od wzorów bazylik rzymskich (ryć. 122). Na złożonych słupach w atrium, niektóre złożone głowice, ozdobione krzyżami greckimi, zostały sporządzone z dawniejszych głowic. W głównych drzwiach bazyliki, na odrzwiach, wyobrażone są z obu stron równoramienne krzyże, procesyonalne, z drążkami do noszenia, wykonane w stylu początków średniowiecza, z wzorem warkoczowym w środku. Do wnętrza prowadzi troje drzwi, stosownie do trzech naw. Obok absydy są w zakończeniu naw bocznych dwie zakrystye.

Niewielki, prostokątny kościółek św. Augustyna, niedaleko św. Ambrożego, jest miejscem, gdzie miał być ochrzczony św. Augustyn. Możebne, że była to chrzcielnica przy kościele św. Ambrożego. Starego niema tu nic, prócz samych murów.

GRECYA.

W Grecyi bardzo skromne są szczątki kościołów bazylikowych. W Atenach odkryto na południowych stokach Lykabettosu, w r. 1881 bazylikę z V. w. o trzech nawach z absydą [65]).

W Olympii odkrył w roku 1829 Dubois bazylikę, którą później znów przykryła ziemia, aż ją na nowo odkryto w r. 1878 [66]). Jest to zabytek z V. w. z narteksem i absydą. Presbiteryum ma zagrodę z marmurowego przeźrocza. Ołtarz jest czworograniasty; w absydzie łączy dla duchownych dwie kazalnice, do których prowadzą z każdej strony po trzy schodki. Układ tedy tej bazyliki nie różni się w niczem od rzymskiej.

Bazylika św. Demetryusza w Tessalonikach, zaczęta w V. w., była kościołem biskupim, dziś zamieniona na moszeę. Jest to najwspanialszy zabytek kościoła bazylikowego w cesarstwie wschodnio-rzymskiem, przewyższający wielkością wszystkie inne. Wnętrze podzielone na pięć naw, a przed absydą wstawiona wewnątrz kościoła nawa poprzeczna. Słupy opierają się na wysokich naściennych podstawach. Głowice, układu dowolnego, przeważnie korynckie, mają u góry poduszki, ozdobione po bokach znakami Chrystusa. Nad słupami rozpięte są łuki. W pewnych umiarkowanych odstępach zastąpione są słupy silnymi pilastrami. W nawach bocznych i zewnętrznych biegną u góry galerye.

MAŁA AZYA [67]).

W ostatnich latach odkopano w Małej Azyi niezmiernie wiele kościołów, które wymagają jeszcze głębszego systematycznego zbadania. Wcześ-

nie występuje tu pokrycie nawy głównej kopułą, jak w Ancyrze, Myrze i Efezie [68]).

W ostatnich latach odkryto szczątki dawnego kościoła Najśw. Panny w Efezie. O często tu spotykanych kościołach ośrodkowych powiemy później.

ARMENIA I GRUZYA [69]).

Kościoły w Armenii, z których najstarsze zabytki sięgają IV. w., wcześnie przyjęły kształt budowli ośrodkowej, nakrytej kopułą, połączonej z podłużną bazyliką rzymską. Kościoły układu czysto podłużnego są znacznie tu rzadsze.

W Ibrim bazylika o pięciu nawach oparta od środka na okrągłych słupach, a w nawach zewnętrznych na czworobocznych pilastrach.

W Pitkunda w Gruzyi zachowała się bazylika o trzech nawach, z galeryami górnemi, trzema absydami i kopułą w miejscu skrzyżowania naw. Pozostały jeszcze resztki płyt okiennych z okrągłymi otworami.

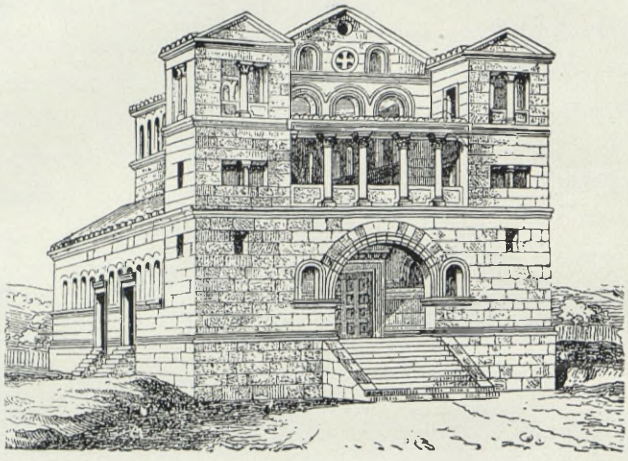
Kościołami ormiańskimi budowy okrągłej zajmiemy się później.

SYRYA.

Euzebiusz podaje że w Tyrze główny kościół otoczony był wysokim murem obronnym [70]). Od wschodu stało westybulum, z którego wchodziło się do czworobocznego atrium. Między słupami atrium umocowane były drewniane przegrody. W atrium urządzone były sadzawki do umywania. Z atrium wchodziło się do sieni, z której trzy bramy obite spiżem prowadziły do wnętrza o trzech nawach. Nawa środkowa była, jak zwyczajnie, szersza od bocznych. Cesarz Konstantym wspaniale ozdobił kościół bogatemi zasłonami. Drewniana zagroda ołtarza była wspaniale rzeźbiona. Obok kościoła były jeszcze boczne atria, jak to bywało i w innych wschodnich kościołach i inne budynki, do celów kościelnych. Widzimy więc, że wedle tego opisu Euzebiusza, bazylika w Tyrze, w niczem nie różniła się od grecko-rzymskiego typu, jedynie boczne atria są tu osobliwością, na Zachodzie jeszcze wtedy nie spotykaną.

W środkowej Syryi chrześcijanie mieli wysoko rozwinięte budownictwo. Gdy w VII. w. mahometanie zaczęli rozpościerać w te strony swe zagony, chrześcijanie uciekający przed nawałą muzułmańską, pozostawiali opustoszałe wsie i miasta. Z czasem piasek pustyni pokrywał te wyludnione siedziby ludzkie, a że budowle stawiane były ze samego prawie kamienia, więc po wiekach, jakby w bajce o królewnie śpiącej na zamku otoczonym ciernistemi różami, zaczęto odnajdywać całe miejcowości z nie-

naruszonemi ulicami, domami, świątyniami, łaźniami i grobowcami. Co roku prawie z pod powłoki zachowawczego piasku wydostają się na światło dzienne nowe zabytki. Najstarsze z tych budowli sięgają wieku I., a najpóźniejsze czasów przed zalewem muzułmańskim t. j. wieku VII. Zabytki te były w Europie nieznane aż do roku 1865, w którym Melchior Vogüé, francuski uczony, wydał owoc swych po raz pierwszy podjętych badań [71]).



123. BAZYLIKA W TURMANIN W SYRYI SRODKOWEJ.
WEDLE HOLZINGERA.

W syryjskiem budownictwie odbija się usposobienie tego ludu zimnego i wyrachowanego. Wymiary budowli są wzorowe, wszędzie uderza umiarowość, dobre i silne wykonanie, ale ozdoby skromne i surowe. Dla braku drzewa budowle świeckie i kościelne wykonywano jedynie z kamienia; kamienne są schody, powały, sklepienia domów i kościołów i t. d. Głowice słupów odbiegają często od greckich wzorów, a bywają obmyślane swobodnie, podobnie jak później w Lombardyi w początkach wieków średnich. Absyda na zewnątrz ozdobiona bywa często rzędem słupków, na których opierają się łuki; ozdoba ta przechodzi do Zachodniej Europy.

Dwa są główne działy budowli syryjskich: północny między Antyochią, Apameą i Aleppo, i południowy obok Hauran. W północnej części bazyliki starochrześcijańskie budowane są na zasadach greckich. Bazyliki są zazwyczaj oparte na okrągłych słupach z odkrytem drewnianem wiązaniem dachu, zawsze o trzech nawach, bez nawy poprzecznej, o absy-

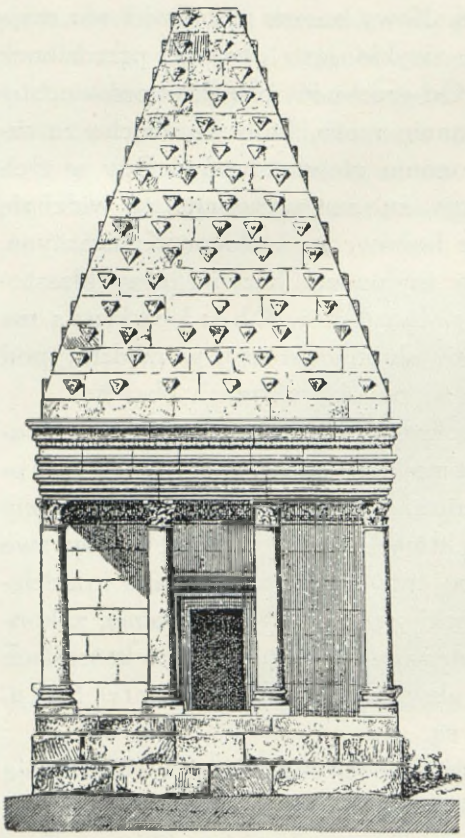
dzie zwyczajnie zewnątrz obmurowanej. Nawy boczne są niższe i nie mają nigdy górnych galeryi, Przy wejściu zwykle jest otwarty przedsionek i wieża włączona do całości budowy. Od grecko-rzymskich wzorów odstępuje ten dział budownictwa we wykonaniu rzeźb, które są trochę za surowe, jak to uderza zwłaszcza w wykonaniu głowic słupów. Gdy w tych czasach gdzieindziej z takiem staraniem są one wykonane, tu widzi się tylko grubo rzeźbione liście i zwoje, z boków, ze znakiem Konstantyna, a później z krzyżem. W ten sposób są budowane bazyliki przy klasztorach w El Barak i Kherbet Hass. Bazylika w Kherbet Hass ma trzy nawy podzielone dwoma rzędami słupów po ośm w rzędzie; pod ścianami są nadto półsłupy. Zakrystye są po obu stronach absydy.

Oparte znów na pilastrach zamiast okrągłych słupów, są kościoły w Ruveha i Qualb Luseh. Ciekawy kształt ma bazylika św. Szymona Słupnika w Kalat Seman. Srodek ośmioboczny u góry otwarty, przeznaczony był jako miejce przechowania słupa, na którym święty Szymon przebył swe życie. Z czterech stron boczne nawy, po trzy razem, z absydami i podcieniami, tworzyły budowle o kształcie greckiego krzyża. Jedno ramię, zakończone trzema absydami, tworzy presbyteryum[72]). W niektórych kościołach północnej Syryi niema w bazylikach absydy, jak np. w Deir Seta, w innych jak Kherbet Hass, znów są.

Czoło bazyliki przedstawia się często nader malowniczo. Występują tu po bokach szczytnicy dwie nizkie ozdobne wieże, a między niemi nad główną bramą galerya oparta na słupach. Tego rodzaju bazyliki są w Turmanin, Qualb-Luseh i Babuda. Wspaniale zwłaszcza przedstawia się bazylika w Turmanin (ryć. 123).

W okolicach Hauran, t. j. południowej stronie Syryi, kościoły starochrześcijańskie mają zupełnie odmienne znamiona, nie spotykane w innych okolicach[73]). Już jedna z najdawniejszych bazylik w miejscowości Tafkha, oparta jest nie na słupach, lecz na pilastrach wielobocznych, na których rozpięte są łuki podpierające płaski dach, z płyt kamiennych, będący zarazem powałą. Z lewej strony wznosi się niewysoka wieża, połączona z kościołem w całość budowlaną. W czasach nieco późniejszych widzimy tu silne wpływy bizantyńskie, jak to wskazuje kościół św. Jerzego w Gesra, zbudowany w r. 510.

Ciekawa jest bazylika w Suvede o pięciu nawach i przedsionku podzielonym na pięć części, odpowiadającym pięciu nawom[74]). Przed główną absydą jest prezbyteryum utworzone z przedłużenia nawy głównej; podobnie obie nawy boczne mają od środka wydłużenia przed absy-



124. GROBOWIEC W DANA W SYRYI ŚRODKOWEJ.
WEDLE VOGÜÉ'GO.

dami. W Szakka jest prostokątna bazylika bez absydy z płaską powałą opartą na łukach, spoczywających na pilastrach[75]).

Grobowce syryjskie wykuwano często w skałach, przy czem wejście i szczytnice czyniono podobne jak w grecko-rzymskich budowlach. Grobowce budowane na otwartem polu są układu czworobocznego, albo ośrodkowego, otoczone rzędami słupów, nakryte wysokim dachem, kształtu stożka albo piramidy, jak np. w Dana (ryć. 124). W późniejszych nieco czasach występuje tu najczęściej kopuła oparta na kolistej, albo czworobocznej podstawie, jak np. w Hass (ryć. 125). Niewielkie te budyneczki można nazwać pierwszorzędnemi dziełami w swym rodzaju.

Sztuka syryjska wywierała znaczny wpływ na budownictwo bizantyńskie, a sama nawzajem przejmowała się jego wpływem. W czasach wojen krzyżowych przechodzą wzory budownictwa syryjskiego do zachodniej Europy i dostają się do sztuki romańskiej. W dawniejszych czasach, gdy nie znano budownictwa syryjskiego, wpływ, który wywarło na zachodnią Europę, przypisywano wpływowi sztuki bizantyńskiej.

PALESTYNA.

W Palestynie[76]) wzniósł cesarz Konstantyn i matka jego św. Helena wiele kościołów, zwłaszcza w okolicach Jerozolimy.

Euzebiusz opowiada że cesarzowa Helena wybudowała na Górze Oliwnej, nad miejscem, z którego Chrystus uniósł się do nieba, bazylikę. Nad samem miejscem postawiono wspaniale ozdobioną kapliczkę z otwartem sklepieniem, a miejsca nie wyłożono posadzką, tak że zawsze zieleniła się tam trawa. Bazylika ta, jak widać z opisu, była połączeniem

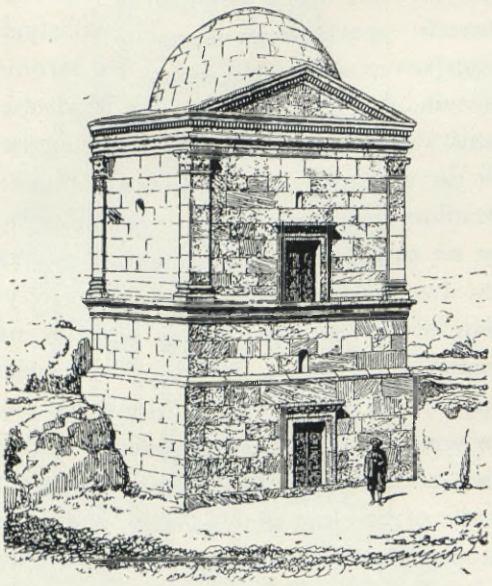
budowli okrągłej z podłużną, gdyż owa kapliczka musiała być otoczona przestrzenią kolistą, albo wieloboczną. Niewiadomo nam jednak, czy to miejsce było w absydzie, czy też w skrzyżowaniu się naw.

W roku 614 bazylika Wniebowstąpienia uległa zniszczeniu za napadu Persów, a odbudował ją niebawem biskup Modestus w zupełnym ośrodkowym kształcie. Opisuje ją pielgrzym Arkulf, który zwiedzał ją w r. 685. Budowla Modestusa składała się z trzech, opartych na słupach, kolistych przestrzeni, ciągnących się naokoło miejsca wniebowstąpienia. Po stronie wschodniej, stał ołtarz nakryty namiotem. Ani św. Helena, ani Modestus nie nakryli miejsca, z którego Chrystus wstąpił do nieba, nie chcąc zagradzać tej drogi, którą szedł Zbawiciel do wiecznej chwały; była też piękna w tem myśl, by umysły wiernych, modlących się na miejscu wniebowstąpienia, odrywały się od ziemi i unosiły się za Chrystusem ku niebu. Bazylika Modestusa podobna była do kościoła św. Wawrzyńca Okrągłego w Rzymie, z tym dodatkiem, że miała jeden więcej kolisty obszar wsparty na słupach. Po stronie zachodniej tej bazyliki t. j. od Jerozolimy, było ośm wielkich szklanych okien, umieszczonych, jak łatwo można domyśleć się, w kolistej ścianie ujmującej miejsce wniebowstąpienia. Naprzeciw okien zawieszano na słupach ośm kagańców, a dziewiąty olbrzymi nad miejscem wniebowstąpienia, które w nocy rzucały przez okna silne światło, widoczne w całej Jerozolimie. W noc uroczystości Wniebowstąpienia ubierano całą bazylikę przelicznymi kagańcami, od których roztaczał się blask na całą Górę Oliwną.

Wspaniałą bazylikę Modestusa kazał zburzyć kalif Hakim w r. 1010, a na jej miejsce zbudowali krzyżowcy nową, która znów uległa zniszczeniu.

W Betlehem zbudował Konstantyn kościół nad miejscem narodzenia Chrystusa, jak to podaje Eusebiusz, Hieronim i Epifaniusz[77]). Bazylika ta poprawiana później, prawdopodobnie przez Justyniana, dochowała się do naszych czasów. Wspaniała budowla ma przy wejściu zamkniętą sień. Cztery rzędy słupów, po jedenaście w rzędzie, dzielą ją na pięć naw. Słupy te z czerwonawego marmuru, mają piękne korynckie głowice, podpierające architrawy. Na ścianach nad słupami zachowały się jeszcze ślady dawnych mozaik. Wiązane sklepienie było niegdyś bogato złocone, a dzisiejsze pochodzi z XVII. w. Dach pokryty jest ołowiem. Nawę poprzeczną kończą absydy; przed główną absydą jest wydłużenie tworzące prezbyteryum. Absydy były niegdyś bogato zdobione mozaiką. Między nawami podłużnemi a poprzeczną, wymurowana ściana z drzwiami w środku, czyni rodzaj pergoli.

Na rozkaz Konstantyna zaczął w r. 326 biskup Makaryusz budowę bazyliki Grobu Chrystusowego[78]). W r. 335 wykończono dzieło i dokonano uroczystego poświęcenia (ryć. 126)[79]). Od wschodniej strony rozciągało się obszerne vestibulum (I.), z którego jeszcze dotąd zachowały się ślady słupów. Trzy bramy wiodły do atrium otoczonego kolumnadą (II.); w środku znajdowała się sadzawka. Do wnętrza kościoła prowadziły również trzy bramy. Długość kościoła bez atrium wynosiła 108 m., szerokość 45 m. Wewnątrz kościoła znajdował się obok wejścia terteks (III.). Naw było pięć. W miejscu gdzie znaleziono Krzyż św. (V.) tj. w środkowej nawie, zbudowano prezbyteryum i wielki ołtarz zwrócony ku wschodowi (IV). Miejsce na którem stał Krzyż Chrystusa było w lewej nawie bocznej (VII.), obok miejsca przechowania (VI.). Zamiast absydy, wznosiła się nad grobem otwarta u szczytu kopuła, pod którą grób sam nakrywała niewielka okrągła świątyńka, nakryta kopułką, zwana „tegurium“ (VIII.). Świątyńka otoczona była kolumnadą z dwunastu słupów i czterech pilastrów, otwartą od strony kościoła. Dookoła grobu posadzka wyłożona była mozaiką z najszlachetniejszych marmurów.



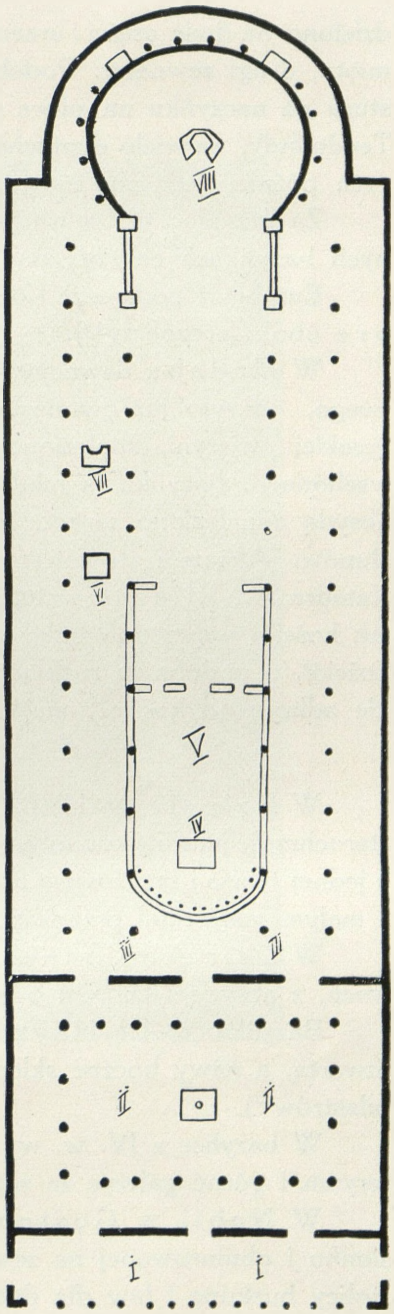
125. GROBOWIEC W HASS W SYRYI ŚRODKOWEJ.

WEDLE VOGÜÉ'GO.

Na płaskorzeźbie z kości słoniowej z Bambergu, przechowanej w muzeum Bawarskiem w Monachium, która przedstawia niewiasty przy grobie i wniebowstąpienie Chrystusa, mamy przedstawioną świątyńkę nad grobem Chrystusa, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa wykonaną wedle rzeczywistości. W dolnej części czworobocznej widzimy w środku drzwi, po bokach których stoją w zagłębieniach dwa posągi. Górna okrągła część oparta na dwunastu słupach, stojących po dwa obok siebie. Nad łukami słupów umieszczone są popiersia ujęte w krążki. Nakrycie stanowi nizka kopuła. Czy tak zupełnie wyglądała świątyńka wzniesiona przez Konstantyna, nie możemy mieć całkowitej pewności; inne płaskorzeźby z tychże czasów pochodzące, przedstawiają ją nieco inaczej.

W roku 614. Persowie pod królem Chozroesem II. w czasie napadu na Jerozolimę zniszczyli w okropny sposób świątynię Grobu Chrystusowego. Po piętnastu latach pracy, staraniem biskupa Modesta, na gruzach dawnej świątyni wzniesiono cztery kościoły, mianowicie Zmartwychwstania, Ukrzyżowania, Znalezienia Krzyża św. i Najśw. Panny. Kościoły te łączyły się prawie ze sobą, a otoczone były dziedzińcem zamkniętym przedsionkami. Niestety już w r. 637 zajął Jerozolimę kalif Omar. Omar obchodził się z chrześcijanami dosyć łagodnie, ale w następnych czasach machometanie niszczyli nieraz i łupili kościół Grobu Chrystusowego. Dziś pozostały zaledwie resztki z dawnych murów, a inne części zbudowano przeważnie w czasach wypraw krzyżowych.

Wedle biskupa Arkulfa, który zwiedzał Ziemię Świętą w r. 685, „tegurium“ nad grobem Chrystusa, wykonane za Modesta, zrobione było z bardzo drogich marmurów, a kopułka obita była złotą blachą, z krzyżem na szczycie[80]). Na drewnianym relikwiarzu znalezionym przez Grisara w kaplicy Sancta Sanctorum na Lateranie, obok innych rzeczy widzimy wymalowany Grób Chrystusa[81]). Tegurium stoi pod wielką kopułą, w pierścieniu której są półokrągłe u góry okna. Podstawa „tegurium“ wykonana, jak można rozpoznać, z marmuru. Na podstawie opierają się słupy, nad którymi rozpinają się łuki, na tych oparty jest stożkowy dach. Między słupami rozciągnięta jest siatka. Przez otwarte drzwi widać ołtarz. Arkulf opowiada, że kamień, który zamykał drzwi Grobu Pańskiego, roz-



126. ROZKŁAD PIERWOTNEJ BAZYLIKI GROBU CHRYSTUSA W JEROZOLIMIE.
RYS. AUTOR.

dzielono na dwie części i urządzono z nich dwa ołtarze, jeden wewnątrz namiotu, drugi zewnątrz. Podobnie jak tu, przedstawiony jest grób Chrystusa na naczyńku na oliwę w Monza, pochodzącem z czasów królowej Teodolindy, na wielu dyptychach i płaskorzeźbach z kości słoniowej, o których później będziemy mówili.

Za przykładem tegurium nad grobem Chrystusa, wznoszono w dawnych bazylikach namioty nad wielkim ołtarzem.

Euzebiusz podaje, że Konstantyn zbudował bazylikę w dolinie Mambre obok Jerozolimy[82]).

W Madaba dawnem Klazomene[83]), na wschód od Morza Martwego, odkryło już dwunastą z rzędu bazylikę. Na miejscu teraźniejszej greckiej świątyni, znaleziono szczątki bazyliki, z absydą skierowaną ku wschodowi. Bazylika ta miała trzy nawy, oparte na ośmiu słupach. Przed absydą odnaleziono zagrodę chóru, ciągnąca się od absydy, do pierwszych słupów. Atrium i zewnętrzny narteks zbudowano za czasów Justyniana. Katedra św. Eliasza w tejże miejscowości była zupełnie prawie taka, jak kościół poprzedni, tylko opierała się na dziesięciu słupach, inny znów kościół, o podobnym rozkładzie, oparty jest na szesnastu słupach. Wszystkie odkryte tu kościoły mają po dwie zakrystye, a po bokach absydy.

EGIPT[84]).

W Egipcie w Heptanomis obok Memfis zachowały się dwa starochrześcijańskie kościoły, jeden o trzech nawach, cały sklepiony, drugi o jednej nawie i krzyżowem sklepieniu[85]). Oba przykryte są płaskim dachem z małymi otworami przepuszczającymi światło, w ścianach zato brak okien.

W Deir Abu Saneh zachowały się resztki bazyliki o trzech nawach, z absydą i chórem odgrodzonym płotkiem[86]).

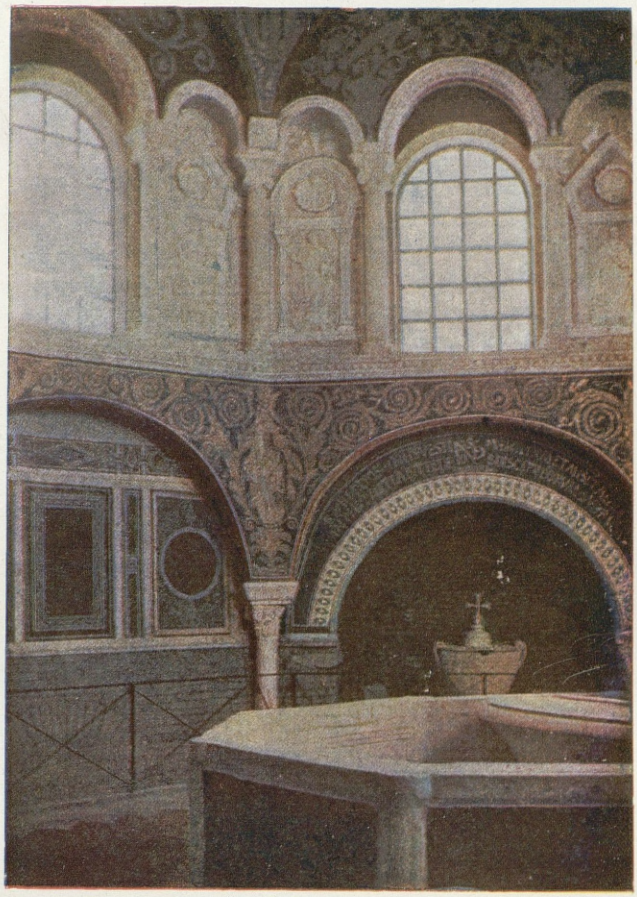
Bazylika w El Hayz ma absydą czworokątną, środkową nawę otwartą, a nawy boczne sklepione. Ciekawe są tu półsłupy przyparte do pilastrów[87]).

W bazylice z IV. w. w Starym Kairze, jest krypta pod prezbyteryum i górne galerye ze zagrodami z kraty[88]).

W Nubii w Gustun odkryto kościół o trzech nawach, przedsionku i obmurowanej na zewnątrz absydzie. Zachowały się jeszcze ślady stolicy buskupa i ław dla duchowieństwa[89]).

AFRYKA PÓŁNOCNA[90]).

Z afrykańskich starochrześcijańskich budowli niewiele się dochowało, gdyż niszczyli je wdzierający się muzułmanie. O tem, jak tu oświata chrześ-



CZĘŚĆ WNĘTRZA KOŚCIOŁA ŚW. JANA W RAVENNIE.

ścijańska była rozwinięta, świadczą odnajdywane tam liczne szczątki i posady dawnych bazylik.

W Henszir Tikubai jest obok bazyliki atrium, tej samej szerokości, oparte na dwunastu słupach.

W Henszir Seffan i Teniet el Kebsz jest narteks przed kościołem, tak jak na Wschodzie było we zwyczaju. W Henszir Seffan chór tworzy zagroda na końcu nawy głównej.

W niektórych afrykańskich bazylikach niema absydy, lecz nawy zakończone są prosto, jak w Henszir Tikubai, Henszir Seffan, w jednej z bazylik w Hidra, w Teniet el Kebsz, ale głąb nawy podzielony jest tu na trzy części, środkowa tworzy prezbyteryum, a dwie z boków służą za zakrystye. W Henszir el Azreg jest znów absyda półokrągła, z wydłużonemi bocznemi ścianami, służąca za prezbyteryum.

W Cherchel w Algierze [91]) odgrzebano posady kościoła, długiego na 17 metrów, a 8·5 m. szerokiego. Dwa rzędy po cztery słupy, dzieliły go na dwie nawy. Ciekawe jest to, że z lewej strony rząd słupów przesunięty jest aż prawie ku środkowi kościoła. Okrągła absyda ma wydłużone boczne ściany.

W Hidra jest bazylika o trzech nawach, jednakowej szerokości, w głębi zaś prezbyteryum, odgrodzone murem od obu naw bocznych.

Szczątki bazyliki biskupa Reparatusa, w dawnem Castellum Tingitanum, dzisiejszem Orléansville w Algierze, zbudowanej w r. 325, wykazują, że było tu pięć naw i dwie absydy na przeciwległych końcach. Pod pierwszą absydą znajduje się krypta, a drugą zbudowano jako grób Reparatusa [92]).

W Tabessa, dzisiejsza Theveste w Numidyi, bazylika pięcionawowa, ma w dwóch wewnętrznych rzędach okrągłe słupy, w zewnętrznych zaś pilastry czworoboczne.

Niermiernie ciekawa bazylika była w Rab el Knissa, obok Tipazy. W latach 1883—1893 ujrzały jej szczątki światło dzienne [93]). Tworzyła ona prostokąt o szerokości 45 m., długości 52 m., przedzielony ośmioma rzędami słupów na dziewięć naw, z wielką absydą.

W Cyrene odkryto ślady wielkiej trzynawowej bazyliki św. Apolonii [94]).

W Libii odnaleziono w r. 1908 w Karm-Abum bazylikę św. Menasa, zbudowaną przez cesarza Arkadyusza, podobną zupełnie z układu do bazyliki św. Pawła za murami Rzymu [95]).

Delattre odkrył w Damous-el-Karita obok Kartaginy ślady wiel-

kiej bazyliki o dziewięciu nawach, w której były złożone ciała św. Perpetuy i Felicyty. Grób ołtarzowy był tu wybudowany jak czworoboczna kapliczka z absydą [96]).

GALLIA.

Gallia przejęła się głęboko rzymską oświatą, a mniej trochę narażona na napady i wędrówki obcych ludów, dłużej nawet zatrzymała ją, niż same Włochy. Silne były wpływy Medyolanu w późniejszem cesarstwie, na południowo-wschodnią Gallię [97]). Kościół w Ebredunum, dzisiejszem Embrun, pod wezwaniem Najśw. Maryi Panny, zbudowany w r. 392 w kształcie krzyża i tegoż kształtu św. Gerwazego i Protazego w Tours, budowany w latach 443—460, zupełnie są podobne do kościoła St. Nazaro e Celso w Medyolanie. Kościół zbudowany przez biskupa Namatianusa w Clairmont w latach 446—462, opisany przez św. Grzegorza Turoneńskiego (573—595), zbudowany pod wezwaniem św. Genowefy w r. 496, przez króla Klodwiga w Paryżu, mają również kształt krzyża. Zbliżony tcż do tych wymiarów był kościół św. Marcina w Tours, wzniesiony przez biskupa Perpetuusa. Kościół ten odnowił św. Grzegorz Turoneński i opisał go, wraz z innymi kościołami, przez Perpetuusa zbudowanymi [98]).

Benedyktyni wedle swego stałego zwyczaju, budowali kościoły jedynie o wymiarach bazyliki rzymskiej. Tego rodzaju były kościoły: św. Wincentego w Paryżu, St. Germain des Pres (543—558), św. Medarda w Soissons, kościół przy klasztorze w Meaux (628), St. Denis, Centula czyli St. Riquer koło Amiens, dalej Fontanellum, dzisiejsza Vandrille obok Rouen (648), Gemeticum, dzisiejsze Jamiéges obok poprzedniego miasta (655), a w końcu kościół dawnego klasztoru w Corbea (657).

W sposobie budowania murów najstarszych kościołów Francyi i Nadrenii, widać chęć ożywienia płaszczyzn przez zmiany w sposobie układania cegieł, układania na przemian cegieł i kamieni, a czasem przez dawanie wstęg z cegieł odmiennej barwy. Nieraz nawet umieszczano w płaszczyznach murów ułamki dawnych rzeźb, głowic i. t. d. Mury ożywione zmianą w kładaniu cegieł, najlepiej są widoczne w dawnej bazylice w Beauvains, w kościałach w Savonniérs i Gennes i w kościółku chrzcielnym św. Jana w Poitiers. Nie była to zresztą właściwość wyłączna tych stron, bo tosamo widzimy na murach kościoła, a zwłaszcza na wieży św. Apolinarego in Classe, i tosamo widzimy później w najstarszych kościołach polskich.

Bazyliki południowo-wschodniej Galii musiały być wspaniale ozdo-

bione, bo św. Grzegorz mówi, że wszystko w nich było tak urządzone, „by strach Boży i wielki blask było widać“ [99]).

GERMANIA [100]).

Potężny Trewir, stolica rzymskiej Germanii, miał biskupa już za Konstantyna W. Dzisiejsza katedra w pierwotnej swej części przedstawia niewielki czworogran bez absydy, którego dach oparto na czterech granitowych słupach, nad którymi rozchodzą się w cztery strony łuki [101]). Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa była to świecka bazylika, zbudowana za ces. Walentyniana I. (364—375), którą niebawem po ukończeniu zamieniono na kościół. Ołtarz wznosił się na podwyższeniu między czterema wspomnianymi słupami.

Tak zwana „Bazylika“ w Trewirze, zamieniona na zbór protestancki, była również niegdyś świecką bazyliką rzymską.

Jeszcze za czasów św. Bonifacego wybudowano w Fuldzie kościół klasztorny, o wymiarach bazyliki. Niedługo po dokończeniu dodano nawę poprzeczną, a później dobudowano krypty w przedłużeniu kościoła po stronie wschodniej i zachodniej. Z tej bazyliki w Fuldzie nic się już nie zachowało.

Budowę klasztoru i kościoła w St. Gallen zaczął opat Gozberg w r. 822. Z budowli tej nic się już nie zachowało, a wyobrażenie o niej podaje nam plan, wedle którego cała budowa miała być przeprowadzona. Plan ten zachował się w bibliotece klasztornej. Bazylika ma dwie wielkie absydy po przeciwległych końcach; właściwość ta, która pierwszy raz pojawiła się w kościele klasztornym w St. Riquier, dawniejszej Centula, obok Amiens, wchodzi w zwyczaj w ówczesnych kościołach Niemiec i Francyi. Absyda wschodnia w St. Gallen była podwyższona o siedm schodów, gdyż była zbudowana nad kryptą grobową św. Gallusa. Obok zachodniej absydy wznosiły się dwie dzwonnice. Chrzcielnica urządzona była już wewnątrz kościoła.

W tych dawnych kościołach Francyi i Niemiec, choć umiejętność budownictwa stoi wysoko, zdobnictwo i płaskorzeźba jest bardzo niedołężna; są to wzory początków średniowiecza i nieudatne naśladownictwa klasycznej sztuki.

Na początku IX. w. powstała bazylika w Seligenstadt [102]) i w Steinbach [103]) w Hessyi, która to ostatnia dochowała się jeszcze w znacznej części.

Biskup z Hildesheim, św. Alfrid, wzniósł w Essen klasztor żeński

i bazylikę, którą ukończono w r. 873. Z bazyliki tej zachowały się jeszcze części. Ściany naw bocznych i nawy poprzecznej ozdobione są wewnątrz niszami, okolonemi łukami opierającymi się na słupach przyściennych. W końcu w. X. dobudowano po stronie zachodniej kościoła chór dla zakonnic, o galeryach dwupiętrowych, wspartych na słupach. Chór ma wymiary budynku ośrodkowego, połączonego z czworobocznym.

W Metz, w najstarszej części kościoła opactwa św. Piotra w Cytadeli, ukazują się warstwy cegły i kamienia, ułożone na przemian dla ozdoby. Zabytek ten sięga prawdopodobnie VI. w.[104]).

WYSPY BRYTYJSKIE[105]).

Na wyspach brytyjskich św. Patrycyusz zaczął skutecznie szerzyć chrześcijaństwo (432—465). Najstarsze kościoły w Irlandyi budowane są swojskim sposobem, jak np. kamienny kościół św. Kolumbana w Kells z r. 807, katedra w Cloumacnoise z r. 904 i t. d. Dzwonnice budowano tu zwykle okrągłe, nad głównem wejściem. Rozkład kościoła był zwykle inny niż rzymskiej bazyliki, gdyż nawa bywała długa a wązka, prezbyteryum zaś prostokątne. Zdarza się też kościół budowy rzymskiej bazyliki, jak w Aylesbury, pochodzący z VII. w., podobny do dawnego kościoła św. Piotra w Rzymie.

CZECHY.

Uczeń św. Metodego, Paweł Caych podaje pierwszą pewną wiadomość o zbudowaniu kościoła w Czechach, mianowicie pisze, że na północ od Pragi, na lewym brzegu Wełtawy, na zamku książęcym Levy Hradek, dokonał poświęcenia zbudowanego na cześć św. Klemensa kościoła[106]). Caych nie wymienia jednak niestety bliżej wyglądu tego kościoła.

Mamy też wzmianki o dawnych kościołach czeskich budowy okrągłej, którymi zajmiemy się później.

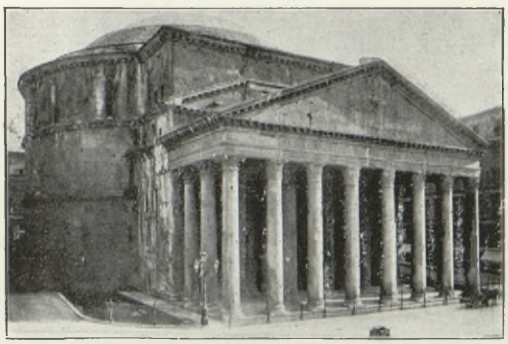
BUDOWLE OŚRODKOWE.

Dwa były, jak mówiliśmy wyżej, rodzaje kościelnych budowli, w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, podłużna dla bazylik i ośrodkowa dla kościołków chrzcielnych i grobowych, używana też często, zwłaszcza na wschodzie do budowy większych kościołów[1]). W stylu bizantyńskim okrągła

budowa dochodzi do świetnego rozwoju i służy za wzór dla mistrzów stylu odrodzenia.

Typ kościołów ośrodkowych dzieli się na okrągły i zbliżony do niego wieloboczny i na typ kształtu równoramiennego, czyli greckiego krzyża.

Budowa okrągła dawno była znana, a w początkach bardzo prosta, i nierozwinięta, z latami udoskonala się, zyskuje na lekkości i doskonałości wykonania. Zbudowany za czasów Augusta Panteon Agryppy, grobowiec Augusta, Cecylli Metelli i Hadryana, są okrągłemi budowlami, o ścia-



127. PANTEON AGRYPPY.
ZDJĘCIE WŁASNE.

nie pełnej kształtu walca (ryć. 127). W ośrodkowej budowli dziesięciobocznej w ogrodach Sallustiusa, która była nympheum łaźni tych ogrodów, zwanej świątynią Minerwy Medycejskiej, widzimy już chęć do nadania budynkowi lekkości (ryć. 128). W stosunku do szerokości budynek jest znacznie wyższy, a ściany mają głębokie absydy i wielkie przypory, przez co sam mur jest znacznie cieńszy i wydaje się lżejszy. W grobowcu św. Heleny na Via Labicana absydy jeszcze bardziej przerzynają mur. W budowlach bizantyńskich kopuła opiera się już nie na murach zewnętrznych, lecz na silnych pilastrach, a do około biegną wewnątrz kościoła galerye.

M. Vipsanius Agrippa konsul i prefekt Rzymu, przyjaciel cezara Augusta, kazał w r. 27 po Chr. wybudować wspaniały okrągły budynek, nakryty kopułą, przeznaczony podobno na „nympheum“ zbudowanych przez się łaźni[2]). Po ukończeniu przekonano się, że tak wspaniałe dzieło budownictwa nadaje się raczej na świątanię, i rzeczywiście urządzono tu świątynię wszystkich bogów: „P a n t e o n“.

Niektórzy, jak Melani, sądzą że z dawnej budowy pozostał tylko dawny portyk, a właściwy budynek pochodzi z czasów Adryana[3]) lecz

inni, jak Magni[4]), słusznie utrzymują, że cała budowa powstała za Agryppy, a z późniejszego czasu pochodzą tylko nieznaczne poprawki, gdyż przemawia za tem dawny sposób budowania. Budynek jest zupełnie okrągły, przykryty kopułą największą jaką zbudowano w starożytności, średnicy 40 metrów i 40 cm. Światło wpada przez otwór w środku kopuły, mający 8 metrów średnicy, oprawny w grubą bronzową blachę; innych okien tu niema. Mur okrągły jednolity, na zewnątrz nie ma wnęków, ani przypór, pokryty był niegdyś płytami z marmuru. Na



128. TAK ZW. ŚWIĄTYNIA MINERWY MEDYCEJSKIEJ W RZYMIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

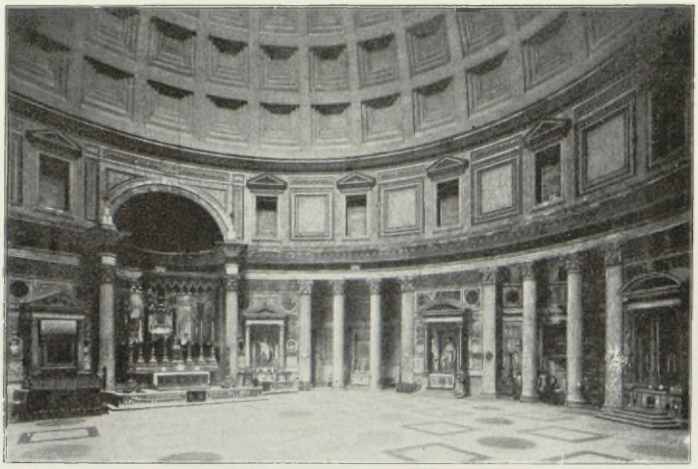
wewnątrz są u dołu trzy półokrągłe, a cztery prostokątne absydy, z których największa półokrągła jest naprzeciw wejścia (ryć. 129). Dawniej fryz, biegnący nad absydami, podtrzymywały karyadyty, później zastąpione słupami z porfiru i marmuru „giallo antico“, o wspaniałych korynckich głowicach, umieszczonymi po dwa w absydach i pilastrami stojącymi po dwa na krajach absyd. Wyżej nad dolnym fryzem ciągnie się fryz górny. Kopuła wewnątrz ozdobiona kasetonami, które niegdyś ubrane były bronzem. Na zewnątrz ma kopuła powierzchnię schodkową, która pierwotnie pokryta była grubą miedzianą, złoconą blachą. Z dawnych czasów zachowała się posadzka z najdroższych marmurów i porfirów, ułożona w miernicze wzory doskonale rozmieszczone.

Wejście stanowi atrium złożone z ośmiu słupów przedsionka i ośmiu słupów sieni, dzielącej tę sień na trzy nawy. Słupy przedsionka podpierają architraw, fryz i trójkątną szczytnicę. Na fryzie wielki napis z bronzu

A - AGRIPPA - L - F - COS - TERTIVM - FECIT. Obok drzwi są dwa wnęki, w których umieszczone były niedyś posągi Augusta i Agryppy. Zachowały się jeszcze dawne bronzowe drzwi i ich oprawa.

Panteon aż do wygaśnięcia pogaństwa być świątynią. Papież Bonifacy IV. poświęcił go w r. 609 św. Maryi ad Martyres i wszystkim Świętym. W absydach zamiast dawnych posągów ustawiono ołtarze.

Najdawniejszą wzmiankę o budowie kościoła ośrodkowego podaje Eusebiusz, opisując zbudowany przez Konstantyna w Antyochii ośmio-

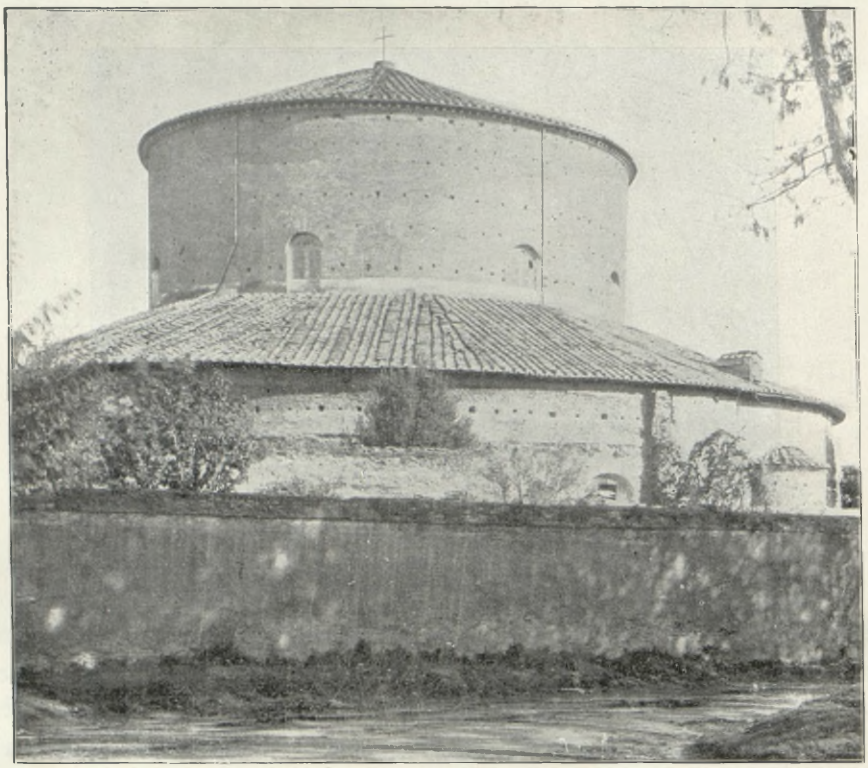


129. WNĘTRZE PANTEONU W RZYMIE.

boczny kościół. Ośmiobok ten otoczony był piętrowemi galeryami[5]). Vogüé odnalazł w Syryi Środkowej w Esra kościół, pochodzący może jeszcze z czasów Konstantyna, którego układ opiera się na dwóch kołach, otoczonych czworokątem. Obręcz podtrzymująca dach, opiera się na silnych pilastrach[6]). Podobny kościół odnalazł tenże uczony w Bosra[7]). Św. Grzegorz z Nazianzu opisuje kościół zbudowany przez swego ojca w Neocesarei, ośmioboczny, ośrodkowy[8]). Św. Grzegorz z Nissy podaje wiadomość o ośmiobocznym kościele św. Krzyża[9]). Na Wschodzie bardzo wiele jest ośrodkowych kościołów z pierwszych wieków chrześcijaństwa, jak w Brussa, Derbe, Antiphellus, Hieropolis, kościół grobowy w Ani i t. d.[10]). Kościoł św. Jerzego w Tessalonikach, pochodzący z IV. albo V. w. jest budowy okrągłej, z ośmioma prostokątnemi absydami, nakryty półkolistą kopułą[11]). Kościół św. Ireny w Carogrodzie jest złożony z dwóch okrągłych budowli, otoczonych prostokątem, a bazylika

św. Sergiusa i Bachusa nakryta kopułą opartą na ośmioboku, z wydłużeniem na prezbyteryum.

Euzebiusz i Sulpicyusz Severus podają, że na Górze Oliwnej, na miejscu, z którego Chrystus wstąpił do nieba, zbudowała cesarzowa Helena bazylikę Wniebowstąpienia, o której wyżej mówiliśmy[12]). W środku bazyliki, nad miejscem, na którem miał stać Zbawiciel, wzniesiono bogatą kaplicę bez dachu. Świątynia ta uległa zniszczeniu za napadu Persów w r. 614.



130. KOŚCIÓŁ STO. STEFANO ROTONDO W RZYMIE, OD STRONY ZACHODNIEJ.

Biskup Modestus zbudował na tem miejscu kościół budowy okrągłej, składający się z trzech kolistych, opartych na słupach, ujmujących jedna drugą naw, otaczających miejsce, na którem był ślad stóp Chrystusa. Po stronie wschodniej stał ołtarz, nakryty namiotem. O sposobie oświetlania tego kościoła mówiliśmy już wyżej.

Wspaniała ta świątynia uległa całkowitej zagładzie za sułtana Hakima w r. 1010[13]). Dziś na miejscu Wniebowstąpienia wznosi się ośmio-

boczna świątyńka, pozostałość z budowli krzyżowców, zamieniona na meczet. Raz tylko w roku w święto Wniebowstąpienia pozwalają mahometanie odprawiać tu chrześcijanom nabożeństwa. Wtedy to, po starannem umyciu przybytku, ubierają chrześcijanie ściany wspaniałemi tkaninami, i zapalają liczne kaganki. W tym to dniu czcigodne to miejsce odzyskuje odblask dawnej swej wspaniałości.



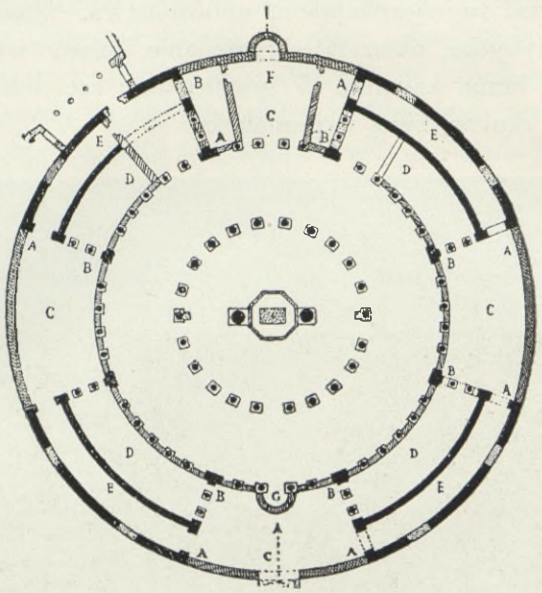
131. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ST. STEFANO ROTONDO.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Okrągły kościół Sto. Stefano Rotondo w Rzymie na Monte Celio w pobliżu Lateranu, stoi jak to wykazał Lanciani, na miejscu dawnego Macellum Magnum, t. j. wielkiej targowicy (ryć. 130, 131, 132)[14]). Niema jednak stanowczej pewności, czy kościół przerobiono z targowicy, czy też stoi tylko na tem miejscu. Możebne, że dawną targowicę przerobiono na kościół, bo przypominała świątynię grobu Chrystusa w Jerozolimie. Kościół poświęcił papież Simplicius w r. 470. W ciągu wieków dokonywano nieraz przeróbek, z których ostatnia nastąpiła w r. 1453.

Wnętrze opiera się na dwudziestu dwóch słupach granitowych i marmurowych, które podtrzymują okrągłą ścianę, wysoką na dwadzieścia pięć metrów. Nawa obiegająca ma na zewnątrz trzydzieści trzy słupy i ośm pilastrów. Kaplice z czterech stron tworzą ramiona krzyża.

Podobny do Sto. Stefano Rotondo, jest kościół Rotonda di Sant' Angelo w Perugii.

Kościół grobowy św. Konstancyi obok bazyliki św. Agnieszki na Via Nomentana (ryć. 133), jest wedle podania miejscem, gdzie pocho-



132. ROZKŁAD KOŚCIOŁA ST. STEFANO ROTONDO W RZYMIE.

wano Konstancyę, córkę Konstantyna Wielkiego, uważaną w ustach ludu za świętą, choć jej niema wymienionej w księgach kościelnych[15]). Tu też miano pochować Konstantynę, córkę Konstancyi. Przed kościołem był niegdyś przedsionek, zakończony na krajach absydami, z których pozostały jeszcze resztki. Wewnątrz jest okrągła nawa główna i druga naokoło obiegająca, oddzielona ścianą, opartą na dwunastu łukach, podtrzymanych przez dwadzieścia cztery słupy z korynckiemi głowicami, ustawione po dwa obok siebie (ryć. 134, 135).



133. KOŚCIÓŁEK GROBOWY KONSTANCYI NA VIA NOMENTANA. ZDJĘCIE WŁASNE.

W sklepieniu nawy obiegającej, zachowały się dawne rzymskie mozaiki. W kościele tym była niegdyś chrzcielnica, z której resztki znaleziono w r. 1870

i 1888. Dwa wspaniałe marmurowe świeczniki i sarkofag, przeniesiono do zbiorów watykańskich.

Przy kościele św. Piotra na Watykanie, kościoły św. Andrzeja i św. Petronili służyły za grobowce cesarzy.

Okrągły kościółek św. Teodora pod Palatynem, zwany też Trullus, był prawdopodobnie kościołem chrzcielnym bazyliki św. Anastazyi [16]). Zbudował go w r. 403 prefekt miasta Longinian, ale późniejsza przebudowa w XV. w., za czasów Mikołaja V. zmieniła go tak, że pozostały jedynie dawne posady i absyda w głębi, z mozaiką sięgającą V. w., przedstawiającą św. Teodora.



134. WNĘTRZE KOŚCIÓŁKA GROBOWEGO KONSTANCYI NA VIA NOMENTANA.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Z tego czasu, co kościół św. Teodora albo może nieco późniejszy, jest kościółek św. Wiktora „in ciel d'oro", obok bazyliki św. Ambrożego w Medyolanie, nakryty półkolistą kopułą, który nazwę swą przyjął od złotej mozaiki, kryjącej kopułę.

Dzisiejsza chrzcielnica we Florencyi, zbudowana w VII. w. w kształcie ośmioboku, służyła aż do XII. w. za kościół katedralny. Prawdopodobnie użyto do budowy resztek świątyni pogańskiej. Ośmioboczna kopuła miała niegdyś u szczytu otwór na światło, podobnie jak Panteon w Rzymie, który zasklepiono dopiero w r. 1550 i zastąpiono oknami.

Kościół św. Jerzego w Tessalonikach sięga prawdopodobnie IV. w.

Jest to budowa okrągła z wystającą absydą i ośmioma prostokątnymi wnękami. Kopuła nakrywająca kościół, ma kształt półkuli. W kopule zachowały się mozaiki z późniejszych nieco czasów.

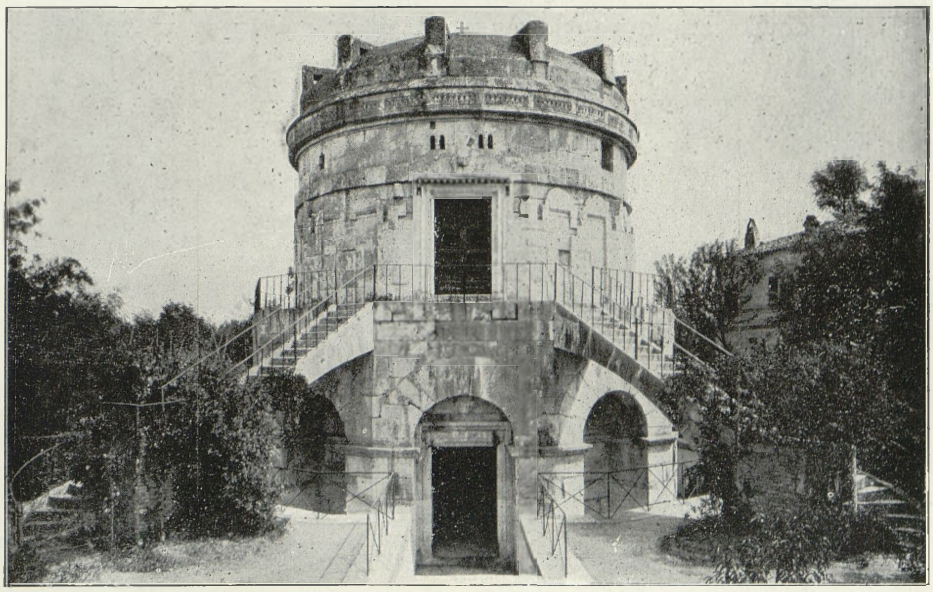
Grobowiec Teodoryka w Ravennie wybudował dla siebie ten król Gotów jeszcze za życia około r. 520[17]) (ryć. 136). Budowa ta



135. NAWA OBIEGAJĄCA W KOŚCIÓŁKU KONSTANCYI NA VIA NOMENTANA.
ZDJĘCIE WŁASNE.

wykonana z kamienia ciosanego niespajanego. Wśród wieków podwyższyła się znacznie powierzchnia ziemi, tak że wydaje się jakoby grobowiec się zagłębił. Budowla składała się z dwóch poziomów. Dolna, część dziesięcioboczna ma z każdej strony wielkie wgłębienie zakończone u góry

łukiem ułożonym z kamieni, których boki karbowane zachodzą za siebie. Wejście zrobione jest w takiem zagłębieniu od strony zachodniej. Wnętrze dolnej części ma kształt krzyża równomiernego. Światło wpada tu przez sześć małych czworobocznych otworów. Do górnej części prowadzi dwoje schodów, które odtworzono w drugiej połowie XVIII. w. Górna część jest okrągła, wyższa od dolnej, a dookoła niej prowadzi galerya. Na ścianie zewnętrznej widać ślady, że niegdyś biegła tu ozdoba z łuków opartych na słupkach. W górnej części biegną dwie obręcze, z których górna



136. GROBOWIEC TEODORYKA W RAVENNIE.

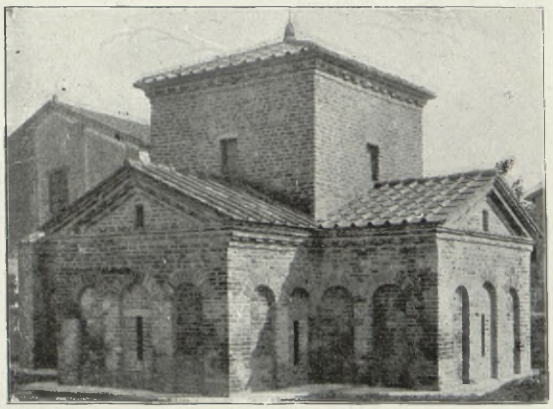
ZDJĘCIE WŁASNE.

ozdobiona jest płaskorzeźbą o ciekawym wzorze stylu początków średniowiecza, który to wzór powtarza się na t. zw. złotej zbroi Teodoryka, której części znalezione w r. 1854, przechowane są w muzeum miejskiem w Ravennie. Kopuła wykuta z jednej bryły kamienia wapiennego z Istryi, ma obwodu trzydzieści trzy metry, a prawie dwanaście metrów średnicy; grubość wynosi w środku jeden metr, a ku krajom coraz bardziej się zmniejsza.

Na kraju wyrzeźbiono dwanaście trójkątów, na których później wyryto imiona Ewangelistów i Apostołów. Trójkąty te czy ucha służyły do przeniesienia tego kamienia. Drzwi do górnej części znajdują się nad dol-

nemi. Wnętrze oświeca dwanaście okienek, które znajdują się między dwiema obręczami. Okno naprzeciw wejścia ma kształt krzyża greckiego. Obsyda jest tu tylko jedna naprzeciw drzwi. W środku kopuły wyryty jest wewnątrz wielki krzyż. Grobowiec Teodoryka już w dawnych czasach przemieniono na kościół zwany S. Maria della Rotonda, przy którym wzniesiono klasztor Benedyktynów.

Budowle kształtu krzyża spotykamy już w pogaństwie, jak np. zbudowana jest sławna willa Hadryana w Tivoli, ale w chrześcijaństwie kształt ten ma osobne symboliczne znaczenie. Często bardzo występują budowle krzyżowe na Wschodzie, a zwłaszcza w Armenii.

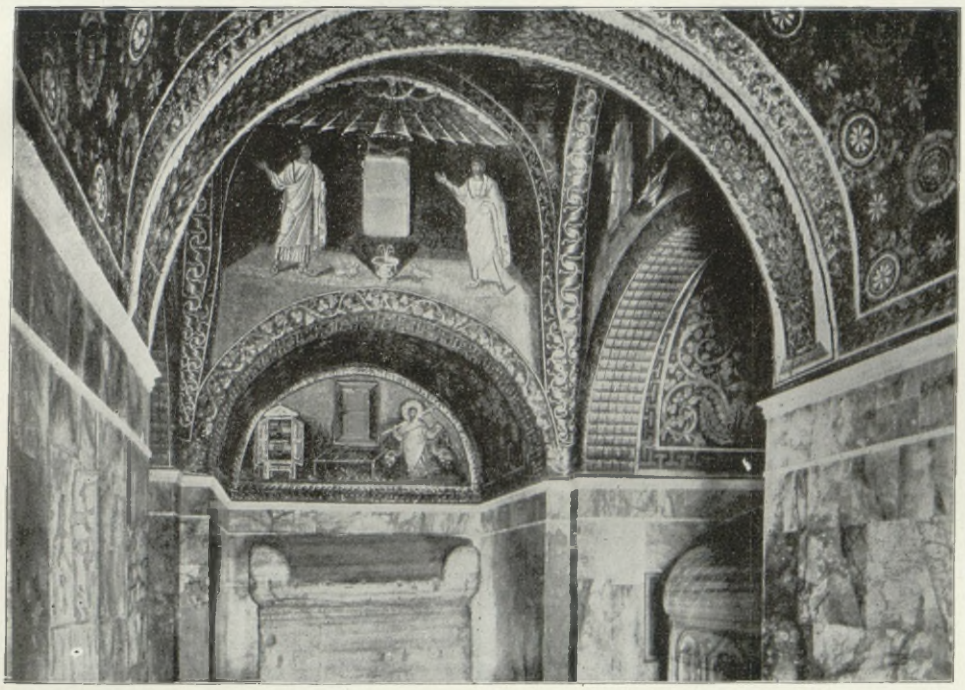


137. KOŚCIÓŁEK GROBOWY GALLI PLACIDII W RAVENNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Ciekawy przykład kościoła o wymiarach krzyża stanowi wyżej wymieniona bazylika św. Szymona Słupnika w Kalat Seman w Syryi Środkowej. Kościoły w Galli budowane były w kształcie krzyża, prócz świątyń wznoszonych przez Benedyktynów, którzy ze zwyczaju nie odstępowali od wzoru rzymskich bazylik.

Grobowiec Galli Placidii w Ravennie, który zbudowała dla siebie ta córka Teodozyusza W. w końcu IV., czy początku, V. w., jest jednym z najlepiej zachowanych pomników starożytności chrześcijańskiej (ryć. 137, 138)[18]). Poziom kościółka był niegdyś niższy o całe półtora metra, przez co cały budynek był znacznie wyższy i wyglądał jeszcze lżej. Kościołek ma kształt krzyża łacińskiego. Część środkowa czworoboczna wznosi się ponad resztą budowy. Ściany zewnętrzne czterech ramion ko-

ścioła ozdobione są ślepymi łukami. U góry ścian i pod szczytnicą biegnie ozdobny fryz. Dolny okap schowany jest już pod ziemią. Nad drzwiami wchodowemi umieszczone rzeźbione nadproże pochodzi z dawniejszej rzymskiej budowli. Z pierwotnych drzwi zachowały się dwa kawałeczki. Cztery ramiona kościoła i środkowe wzniesienie są wewnątrz sklepione i pokryte wspaniałą mozaiką z czasów budowy kościoła. Dolną część ścian pokry-



138. WNĘTRZE KOŚCIÓŁKA GROBOWEGO GALLI PLACIDII W RAVENNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

wają płyty z drogocennego marmuru „giallo antico". Czyje ciała spoczywają w stojących wewnątrz grobowca sarkofagach, nie można mieć żadnej pewności. Kościół grobowy Galli Placidii nosił niegdyś nazwę S. S. Nazario e Celso, a także pewien czas S. S. Gervasio e Protasio.

Kościół S. S. Nazario e Celso w Medyolanie, zbudowany w kształcie krzyża, o wązkich a długich ramionach, uległ w ciągu wieków wielu przeróbkom i zmianom.

Przed kilku laty odkryto w kościele w Casaranello obok Gallipoli na sklepieniu kopuły mozaiki przedstawiające niebo zasiane gwiazdami

i przekonano się, że kościół ten zbudowany w krztałcie krzyża łacińskiego, podobny do grobowca Galli Placidii, pochodzi z V. w.

CHRZCIELNE KOŚCIOŁY[1]).

W katakombach chrzcielnice były zwykłemi izdebkami ze źródłem do udzielania Chrztu św. Chrzcielne kościoły stawiane obok bazylik, zwane „illuminatorium“ φωτιστήριον, miały układ ośrodkowy, a chociaż bywały



139. KOŚCIÓŁEK CHRZCIELNY NA LATERANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

niewielkich rozmiarów, urządzenie ich wewnętrzne bywało wspaniałe. Często przerabiano chrzcielne kościoły z „frigidarium“, albo „nympheum“ czyli sadzawek z zimną wodą łaźni rzymskich, a nowe budowano na ich wzór. Nympheum, jak np. w Pompei, w łaźniach Nerona w Pizie, w Tivoli zamienione później na kościółek Madonna delle Fosse, bywało zwykle ośmioboczne, z ośmioboczną sadzawką w środku. Podobne urządzenie było w chrzcielnicach.

Św. Paulin z Noli tak opisuje chrzcielny kościół: „Tu źródło odradzające dusze sprowadza żywy potok Bożego światła. W te fale zstępuje

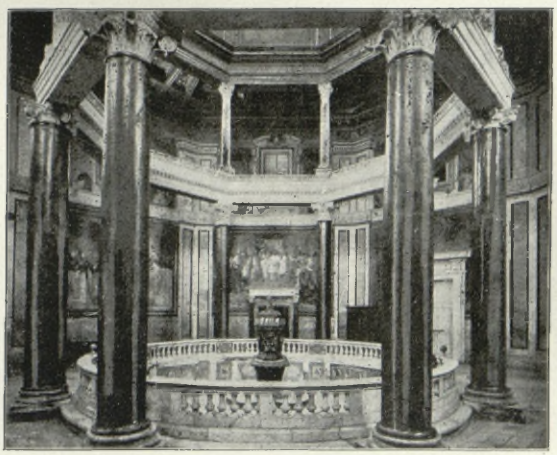


CZĘŚĆ WNĘTRZA KOŚCIOŁA ŚW. JANA W RAVENNIE.

W te fale zstępuje z nieba Duch św. i jednoczy święte wody ze źródłem niebieskiem. Fala przyjmuje Boga i z wiecznego szczepu wysokiego światła, powstaje święte potomstwo.

Cudowna dobroć Wiekuistego. Jeżeli zanurzy się grzesznik do fal, wyjdzie oczyszczony, umrze dla spraw doczesnych, narodzi się do niebieskich, zginie wina, narodzi się życie, umrze stary Adam, narodzi się nowy do królestwa niebieskiego[2]).

Ozdoba źródła chrzcielnego, która do dziś się dochowała, pochodzi z czasów papieża Sykstusa III. (432 — 440). (ryć 140). Źródło otacza ośm por-



140. WNĘTRZE KOŚCIOŁA CHRZCIELNEGO NA LATERANIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

firowych słupów z korynckiemi i jońskiemi głowicami, na ktorych opierają się rzeźbione w marmurze bierwiona. Nad porfirowymi słupami stoją białe słupki marmurowe, na których znów opierają się bierwiona, podpodtrzymujące ośmioboczną ścianę. Ciekawe to i niezmiernie piękne otoczenie źródła chrzcielnego służyło do zawieszania zasłon w czasie udzielania Chrztu św.

Wedle Księgi Papieży chrzcielnica na Lateranie była wspaniale ozdobiona[3]). Sadzawka porfirowa wyłożona była zewnątrz i wewnątrz blachą srebrną, wagi 3 tysiące i ośm funtów. W środku źródła słup porfirowy podtrzymywał naczynie z najczystszego złota wagi 52 funtów. Tu na Wielkanoc wlewano 200 funtów pachnideł. Na brzegu zbiornika stał baranek, z pyszczka którego tryskała woda, a obok św. Jan Chrzciciel wy-

konany ze srebra, wysokości pięć stóp, z tabliczką w ręce, na której był napis: „Oto baranek Boży, oto który gładzi grzechy świata". Siedm jeleni ze srebra, wagi 80 funtów każdy, czerpało wodę ze źródła. Ozdoby dopełniała złota kadzielnica wagi 49 funtów, wysadzana drogimi kamieniami



141. KOŚCIÓŁ CHRZCIELNY S. GIOVANNI IN FONTE I DZWONNICA KATEDRALNA W RAVENNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

wagi 10 funtów. Wszystkie te skarby stały się pastwą Wandalów. Papież Hilary starał się uzupełnić te straty[4]).

Obok kościoła chrzcielnego, kaplica św. Rufina i Sekunda służyła niegdyś za „consignatorium", czyli miejsce, w którem po przyjęciu Chrztu św. przystępowali wierni do Bierzmowania.

Papież Damazy zbudował obok św. Piotra kościółek chrzcielny, gdyż papieże mieszkali czasem na Watykanie i tam udzielali Chrztu św. Kościółek ten odnowiony przez Leona III. zburzono w czasie budowy



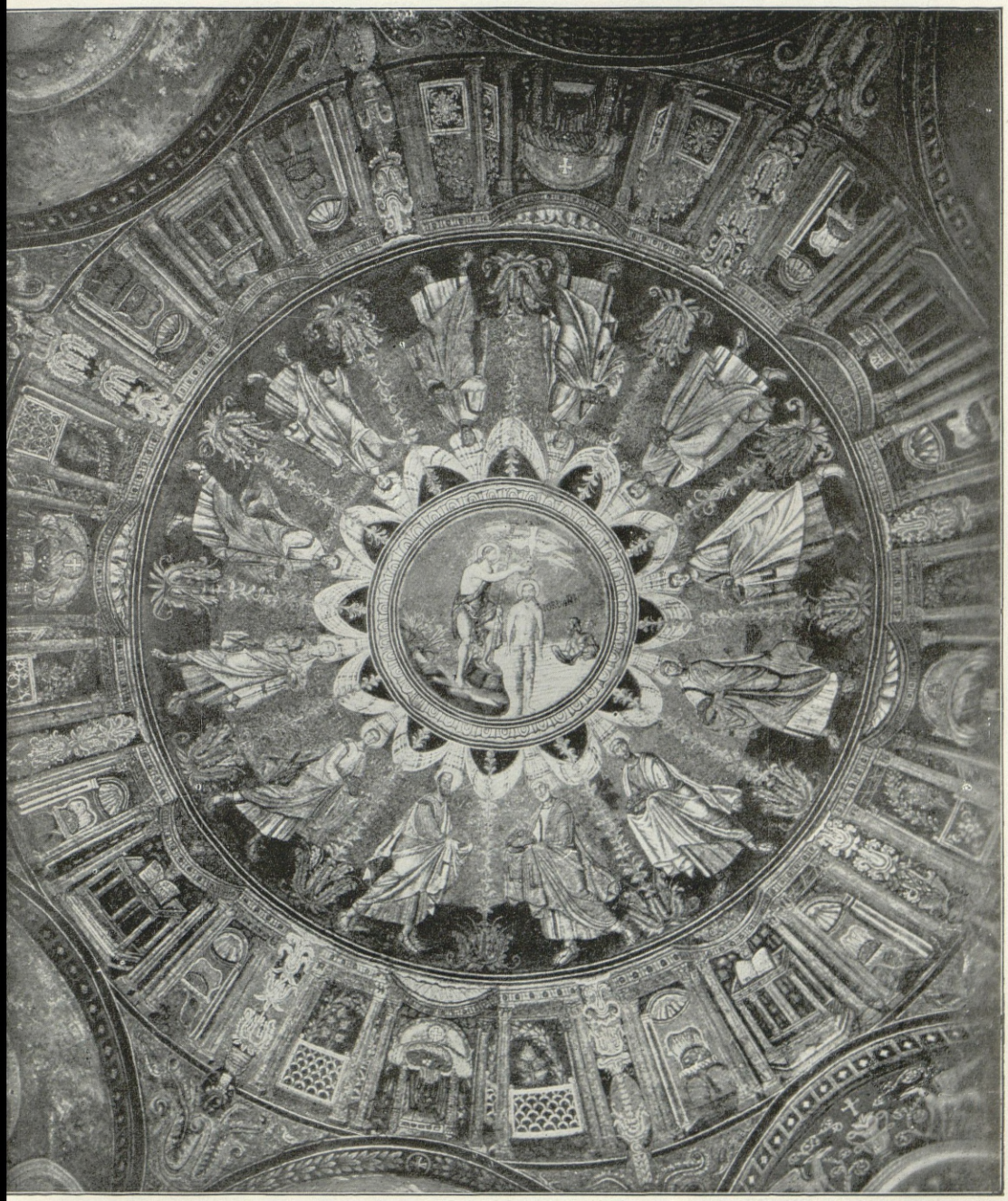
142. WNĘTRZE KOŚCIOŁA S. GIOVANNI IN FONTE W RAVENNIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

nowej bazyliki Watykańskiej. Obok chrzelnicy wznosiło się także „consignatorium".

Chrzcielna świątynia w Revennie, pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela „San Giovanni in fonte", (ryć. 141) zawdzięcza swe urządzenie, jak wskazuje napis w mozaice, biskupowi Neonowi († 450), następcy

św. Piotra Chryzologa, który je przerobił z „nympheum“ łaźni rzymskich[5]). Układ jest ośmioboku. Wewnątrz (ryć. 142) w pewnem oddaleniu od ścian, stoi ośm słupów, na których opiera się ośm łuków, nad którymi biegnie gzyms. Na gzymsie opiera się znów ośm słupów podpierających łuki. W zagłębieniach utworzonych przez słupy i łuki, niszczą się w środku okna mające po bokach dla ozdoby znów słupki i łuki. Na łukaah nad oknami opiera się wewnętrzna obręcz podtrzymująca półkoliste sklepienie. Na środku sklepienia mozaika przedstawia chrzest Chrystusa w Jordanie (ryć. 143), dalej wyobrażeni apostołowie, niosący w rękach wieńce. Na dalszym pierścieniu są rozmieszczone umiarowo ołtarze i stolice, prawdopodobnie dla apostołów przygotowane. W niższej ośmiobocznej części budowy, jest ośm, wspomnianych wyżej okien, po obu zaś ich stronach wykonani są prorocy, pod stojącymi z boków łukami. Nad oknami umieszczone są płaskorzeźby w stukku, odnoszące się do Chrztu św.: Jonasz obok ryby która go połyka i wyrzuca, Daniel między dwoma lwami, Chrystus między św. Piotrem i Pawłem, i jakiś młodzieniec, możebne że Chrystus, stojący na lwie i smoku; trzy dalsze przedstawiają górę z krzyżem i dwiema owcami, drzewo z dwoma lwami, naczynie z dwoma jeleniami; dalej dziewięć koszów z winogradem, do którego przybliżają się gołębie, pawie, koguty, zające i t. d. Nad dolnymi słupami, w miejscach, gdzie schodzą się łuki, wyobrażono w mozaice wśród splotów winnej latorośli ośmiu mężczyzn ze zwojami pisma w ręku. Są to uczeni, którzy dają nauki ochrzczonym. Miejsca w dolnych łukach ozdobiono mozaiką w „opus sectile“, dół zaś marmurem.

W środku budynku jest sadzawka, z boku której jest podwyższenie dla udzielającego Chrztu biskupa. Przyjmujący Chrzest stawał za zasłoną; nad tem miejscem jest mozaika na niebieskiem tle, z napisem: „Błogosławieni, których odpuszczone są nieprawności i których zakryte są grzechy“. (Psalm 31, 1). Nad następnym wnękiem, gdzie przyjmujący Chrzest św. składał swe szaty, jest napis: „I wstał od wieczerzy i złożył szaty swe, a wziąwszy prześcieradło przepasał się. Potem nalał wody w miednicę i począł umywać nogi uczniom i ocierać prześcieradłem, którem się był przepasał“. (Jan 13, 4). Tu też po Chrzcie św. ubierali się ochrzczeni, a biskup, albo kapłan umywał im nogi. Nad trzecim wnękiem napis: „Jezus idzie przez morze i podaje tonącemu Piotrowi rękę. Na rozkaz Pana ustał wiatr natychmiast“. Z czwartej strony, t. j. nad wejściem do świątyni, jest napis: „Na miejscu paszy tam mię postawił, nad wodą posilenia wychował mię“ (Ps. 22, 2). Tędy po przyjęciu chrztu św. udawali się nowo-



143. MOZAIKI KOPUŁY KOŚCIOŁA CHRZCIELNEGO S. GIOVANNI IN FONTE W REVENNIE.

ochrzczeni do kościoła śpiewając psalm: „I wnijdę do ołtarza Bożego, do Boga który uwesela młodość moję“ i t. d. (Ps. 43, 4), tu słuchali Mszy św. i przyjmowali pierwszą Komunię św. jak o tym zwyczaju opowiada św. Ambroży[6]).

Całość przedstawia się niezwykle pięknie. Wszystko ma tu swe zna-



144. CHRZCIELNICA KALIKSTA W CIVIDALE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

czenie, niema w rozmieszczeniu ozdób jednostajności, ani rozstrzelenia. Różnorodność ozdoby tworzy zestawienie mozaiki większej, mniejszej i stukku i podzielenie tła na mniejsze pola przez słupy z łukami. Szkoda jedynie że podłoga jest nieco podniesiona, i zakrywa podstawy słupów i obniża wysokość wnętrza. — Barwy są doskonale dobrane: dół jest

w łagodnem opus sectile z porfiru ciemno czerwonego i zielonego serpentynu, postaci uczonych nad głowicami słupów, płaskorzeźby obok okien są białe, wyżej na modrem tle apostołowie ubrani w złote pallia i białe tuniki i na przemian w białe pallie i złote tuniki. Tło mazaiki w kopule, przedstawiającej chrzest w Jordanie jest złote, a woda modra.

W Cividale w chrzcielnym kościele biskup Kalikst kazał postawić nad źródłem ośmioboczny namiot oparty na słupach[7]), a biskup Siguald (762—776) dał u dołu ogrodzenie z rzeźbionych płyt. (ryć. 144). W XVI. w. przeniesiono ten namiot do kościoła katedralnego. U góry dachu wyryty napis pamiątkowy: „Podziwiajcie namiot ozdobiony wedle sprawy, obfity w marmury, błogosławionego Kaliksta". Nad łukami okolenie ze splotów winnej latorośli i wężownic, w rogach zwierzęta bajeczne. Głowice słupów przypominają jeszcze nieco rzymską sztukę, wszystkie inne rzeźby mają już wybitne znamiona sztuki początków średniowiecza. Na płytach ogrodzenia wyrzeźbione symbole Ewangelistów, krzyże, świeczniki, pawie i t. d.

We Volterra jest ośmioboczny kościół chrzcielny, oparty na słupach o przecięciu trapezowem. W każdej ścianie są dwa okienka. Kościoły chrzcielne w Barzano w Brianza i Mazzo w Valtellina sięgają zapewne VI. w., w Arsago i Galliano obok Medyolanu są nieco późniejsze. Z tych też zapewne czasów jest chrzcielnica w Novara. Kościoły chrzcielne w Asti, Raveno nad Lago Magiore, Lenno, w Gravedone zwane dziś Sta. Maria del Tiglio, w Mennagio, Castrocora obok Forli i w Lucca sięgają zapewne w. VII., Mariano, Varese i Rovigno w Istryi, z w. IX., Serravalle z IX. albo X., a w Chievi obok kościoła Sta. Maria della Scala z X. i z tego też zapewne czasu chrzcielnica w Parmie i w Biella.

Do kościoła św. Szczepana w Bolonii, włączony dawny kościół, zwany dziś Calvario e S. Sepolcro, już w kształcie ośmioboku, zbudowany w VIII. albo IX. w. ośmioboczny kształt, blizkość dawnej katedry i studzienka z wodą wskazują, że była to pierwotnie chrzcielnica.

Odkryty w latach 1846—1848, chrzcielny kościółek przy bazylice w Salonie w Dalmacyi, na zewnątrz jest okrągły, na wewnątrz ośmioboczny z półokrągłemi absydami[8]).

Szczątki chrzcielnej świątyni przed bazyliką w Torcello wykazują, że była to budowa ośrodkowa ośmioboczna, oparta na ośmiu słupach. Jedna część przylegała do otwartego przedsionka kościelnego, z którego prowadziło wejście. Obok wejścia widoczne są dwie wielkie

absydy. W środku kościółka zachowała się jeszcze ogromna kadź wykonana z jednej bryły kamiennej.

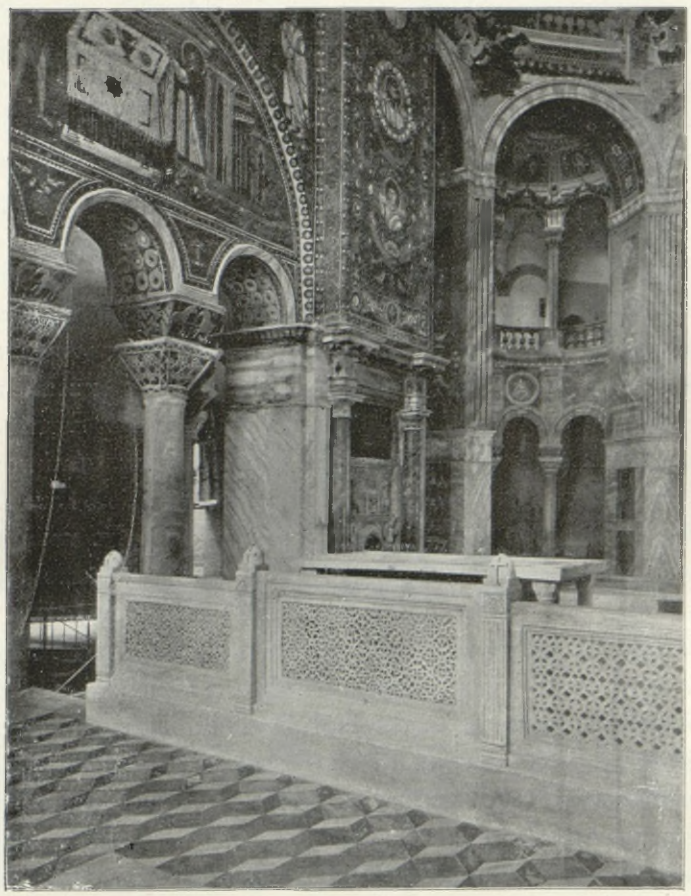
BUDOWLE BIZANTYŃSKIE.

Dawniejsi uczeni utrzymywali, że początków sztuki bizantyńskiej należy szukać za Justyniana (527—565)[1]), lecz młodsi jak J. Strzygowski twierdzą[2]), że bizantyńska sztuka poczyna się już od założenia Carogrodu za Konstantyna (r. 330), że rozkwit panuje od Teodozyusza Wielkiego (379—395), do Justyniana, a od Justyniana zaczyna się owa sztywność i skostniałość, uważana przez niektórych za istotną cechę sztuki bizantyńskiej.

W Carogrodzie dawny duch rzymski ustępował miejsca wpływom wschodnim, zwłaszcza syryjskim, perskim i asyryjskim. Ze Wschodu weszło zamiłowanie do blasku, okazywanie władzy i bogactwa. Od samego początku założenia miasta panowała chęć szybkiego przyozdobienia nowej stolicy i przewyższenia wszystkiego, co dotąd na świecie było, a stąd musiała się wkraść pewna powierzchowność i brak dokładnego wykonania. Już na dworze Dyoklecyana zaczęły przyjmować się zwyczaje dworów wschodnich, a silniej jeszcze występują one z przeniesieniem stolicy do Carogrodu. Dogmatyczno-ceremonialny charakter stolicy samowładców carogrodzkich rażąco odbija od dawnej prostoty zachodniego chrześcijaństwa. Z tego to dogmatyczno-ceremonialnego pierwiastka, zaczęła wyrabiać się w początkach VI. w., a zwłaszcza za Justyniana, sztywność, surowość i ostrość linii, od której sztuka bizantyńska była w początku wolna.

Włoscy uczeni, którzy uważają swój naród za prawych synów starożytnych Rzymian, z niechęcią patrzą na wszystko to, co przyszło ze Wschodu i starają się obniżyć wartość sztuki bizantyńskiej, w dawniejszych zabytkach zaś bizantyńskich we Włoszech, widzą sztukę rzymską o pewnym nieznacznym wpływie bizantynizmu, a późniejszym odmawiają wartości. Tak np. Magni uważa, że sztuka bizantyńska „urodziła się w czasie upadku poczucia piękna i jest mięszaniną sztuki greckiej, rzymskiej i wschodniej wyobraźni, z chęcią błyszczenia przez barwy, marmury, mozaiki, drogie kamienie, złoto i srebro. Konstantynopol szukał czegoś nowego, a wzory brał z tkanin Małej Azyi, Persyi i Indyi“[3]).

Budownictwo bizantyńskie jest najlepszą gałęzią bizantyńskiej sztuki. Układ świątyń jest ośrodkowy, złożony, dobrze dostrojony do bizantyńskich obrzędów. Ciekawem znamieniem budowli bizantyńskich jest pewna nieumiarowość naumyślna, która sprawia wrażenie malowniczości i jest znakiem życia, uczucia, wolnego od zimnego, bezdusznego obliczania i wy-



145. WNĘTRZE KOŚCIOŁA ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

mierzania. Pierwszy zwrócił na to uwagę wielki Ruskin i podniósł jako pierwszorzędną zaletę to, co inni dawniej uważali za przywarę. Wynalazki sztuki wschodniej, które przyjęły się już w sztuce rzymskiej, jak budowanie górnych galeryi, użycie łuków zamiast architrawu, większe i bardziej

umiejętne zastosowanie kopuły, dochodzą do szczytu i doskonałości w sztuce bizantyńskiej.

Już w VI. w. zamiast dawnego miękkiego akantu, na głowicach słupów wchodzi akant ciernisty, złożony z ośmiu gałązek, po dwie z każdej strony i znika szereg „wolich oczu", który w Rzymie zawsze dawano u szczytu głowicy. W początkach VI. w. wchodzi w użycie głowica płaska, koszykowa, podobna do ustawionej na niej poduszki „abacus" (ryć 79). Inną odmianą jest głowica fałdowana, podobna do koszykowej, lecz mająca na czterech rogach i na czterech bokach prostopadłe grube fałdowania (ryć. 146). Na głowicach bizantyńskich, tak trzymających się dawnego korynckiego kształtu, jak i koszykowych, umieszczano zazwyczaj znak krzyża, albo monogram budującego kościół. W czasach późniejszych ukazują się na głowicy rozmaite fantastyczne zwierzątka.

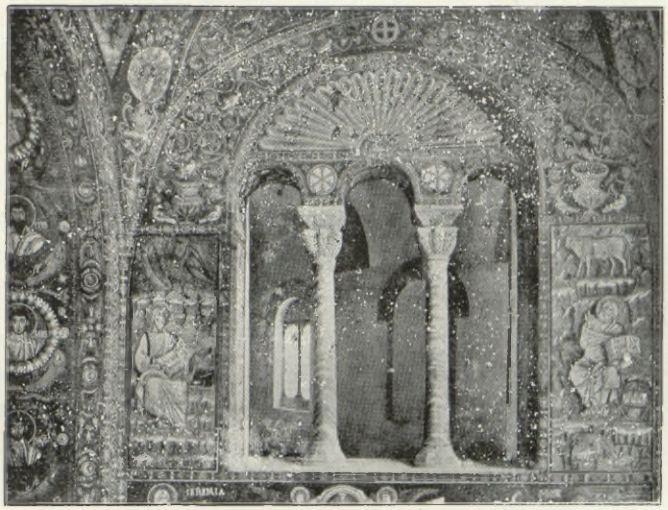
U k ł a d k o ś c i o ł ó w jest ośrodkowy, wieloboczny, albo kształtu greckiego krzyża. Do połowy VI. w. kopuła albo podwyższony środek kościoła, opierał się na okrągło, albo wielobocznie-umiarowo nakreślonym środku kościoła, a ściana zewnętrzna stosowała się kształtem do tego środka. W kościele św. Grzegorza w Esra, katedrze w Esra i w kościele św. Sergiusa i Bakchusa w Carogrodzie, wieloboczny, umiarowy środek otacza już zewnętrzna, czworoboczna ściana. W kościele św. Zofii w Carogrodzie środek zbliżony jest do równoległoboku. Nowość tę przyjęto i naśladowano w sztuce bizantyńskiej. W innych kościołach, jak np. we wielu bazylikach na górze Atos, tworzono już prawdziwe połączenie podłużnej bazyliki z okrągłą w ten sposób, że kopuła ma po bokach wydłużenia, tworzące nawę poprzeczną, a nawa podłużna jest krótka a szeroka. Podobnie zbudowany jest kościół św. Mikołaja w Myrze, św. Ireny w Carogrodzie i kościół św. Zofii w Tessalonikach. Rzadziej występują kościoły kształtu greckiego krzyża, na którego środku wznosi się wysoka kopuła i cztery niższe kopułki.

K o p u ł a, której kształt i zastosowanie w sztuce bizantyńskiej niezmiernie udoskonalono, opiera się na potężnych pilastrach, zbliżonych kształtem do trójkąta albo trapezu, którego najwęższy bok zwrócony do środka. Ściany pilastrów były z boków wydrążone, dla nadania lekkości. Pilastry łączono potężnymi łukami, na których opierał się pierścień, albo wielobok podtrzymujący kopułę. W pierścieniu tym, czy wieloboku, umieszczano cały szereg okien, które dodają kopule lekkości. Za Justyniana kościoły miały już nieraz pięć kopuł, a później nieraz jeszcze większą liczbę.

Na z e w n ą t r z ozdobę budynków stanowi zmiana wątku budowla-

nego o różnej barwie, ślepe łuki utworzone z cegieł, albo szeregi kamiennych słupków z łuczkami u góry. — Ulubione w sztuce bizantyńskiej są ogromne łuki w oknach, które, ponieważ trudne są do utrzymania, więc wewnątrz podparte są przez mniejsze łuczki, a te często jeszcze przez mniejsze.

Najczystszym pomnikiem sztuki bizantyńskiej we Włoszech jest kościół św. Witalisa w Ravennie zbudowany na wzór współczesnych, dziś już częścią nie istniejących kościołów Carogrodu[4]). Zbudował go Julian



146. OKNO GALERYI, OD STRONY PREZBYTERYUM U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

Argentarius na zlecenie arcybiskupa Ecclesiusa (521—534), a poświęcił arcyb. Maksymian w r. 547. Na dalsze ozdobienie kościoła dał zasiłki cesarz Justynian i jego żona Teodora, których podobizny umieszczono dlatego na mozaikach w prezbyteryum. Rysunek kościoła oparty na ośmioboku, nakrytym kopułą. Kopuła utworzona jest z podwójnego sklepienia z rurek glinianych, nakryta na zewnątrz ośmiobocznym dachem ołowiawianym. Na szczycie zatknięty starożytny miedziany krzyż. W ośmiu ścianach podstawy kopuły umieszczono ośm okien. Podstawa kopuły opiera się na ośmiu silnych pilonach, między którymi rozciąga się wewnątrz kościoła nawa główna. Prezbiteryum utworzone jest z absydy, która zastępuje jedną ze ścian zewnętrznych i z dołączonego do niej od strony kościoła prostokąta. Na rycinie 145 widzimy tę właśnie część, zagrodzoną

przeźroczem marmurowem, a w głębi nawą główną i galerye. Galerye te przeznaczone niegdyś dla kobiet, obiegają nawę ze siedmiu stron, przerwane tylko przez presbiteryum. Od strony wewnętrznej tworzą te galerye półkola, ze sklepieniem półkolistem u góry wspartem na dwóch słupach. Podobnie od strony prezbyterym zakończone są galerye oknami o dwóch słupach (ryć. 146). Przestrzeń pod galeryą tworzy nawę obiegającą. Głowice słupów są czysto bizantyńskie, kształtu tego, co stojące na nich poduszki, pokryte płaskorzeźbą bizantyńską z rozmaitymi znakami i monogramami. Głowice galeryi są korynckie. Dawna podłoga w mozaice, z której resztki właśnie odkrywają, była głębiej o 80 cm. od dzisiejszej. Kościół był wtedy wyższy i przez to wspanialszy.



147. KOŚCIÓŁ ŚW. WAWRZYŃCA W MEDYOLANIE.
ZDJĘCIE WŁASNE.

Po bokach prezbyteryum wznoszą się dwie niewielkie okrągłe kaplice, z których położona po prawej stronie, nosząca nazwę „Sancta Sanctorum“, służyła za miejsce grobu św. Ecclesiusa.

Po stronie kościoła przeciwległej prezbyteryum, zbudowano podłużny narteks, zakończony z obu końców absydami, obok których, od strony kościoła w dwóch okrągłych wieżach, były schody prowadzące do galeryi. Wieżę stojącą po prawej stronie, podwyższono w VIII. w. i przemieniono na dzwonnicę. W dolnej części tej wieży zachowały się jeszcze bizantyńskie stukki. Druga wieża, podobnie jak i narteks, uległa bardzo zniszczeniu. Ciekawe jest to, że narteks ułożony jest krzywo do prezbyteryum, w czem nie możemy widzieć przypadku, lecz właściwość sztuki bizantyńskiej, która wywoływała wspaniałe wrażenia przez umyślne nieumiarowości w budowlach.

Kościół św. Wawrzyńca w Medyolanie (ryć. 147) podobny jest do św. Witalisa w Ravennie, a jak udowodnił Hübsch, zbudowano go niedługo po pierwowzorze[5]). Budowa pierwotna uległa wielu zmianom, bo w r. 1071 znaczne szkody uczynił pożar, w r. 1573 runęła kopuła i wtedy za biskupa św. Karola Boromeusza dokonano przeróbek w stylu odrodzenia. Dziś kościół, nieco zaniedbany i oszpecony zmianami, wielkie jednak wywiera wrażenie, łatwo pojąć że dawniej wspaniale się przedstawiał; podziwiał go Leonardo da Vinci, a Bramante obmyślał tu zarysy

kościoła św. Piotra. Rozkład ośmioboczny kościoła bardzo jest podobny do św. Witalisa. Galerye oparte były na słupach granitowych z jońskiemi głowicami, ale zastąpiono je pilastrami, a słupy zostały tylko od strony wejścia i wielkiego ołtarza. W nawie obiegającej są wielkie wnęki. Na zewnątrz cztery potężne czworoboczne wieże, a na rogach przypory podpierają kościół. Najwyższa jest wieża na prawo od głównego wejścia, podobna zupełnie do wieży św. Satyra, służąca za dzwonnicę. Obok kościoła są kaplice św. Aquilina, Sykstusa i Hipolita, zbudowane niewiele później niż sam kościół.

Kościół św. Sergiusa i Bakchusa w Carogrodzie, zwany „małą św. Zofią“ dla podobieństwa do niej, zbudowano w pierwszych latach panowania Justyniana. Część wewnętrzna podobna zupełnie do św. Witalisa w Ravennie, otoczona zewnęrzną czworoboczną ścianą. Kopuła nie jest wewnątrz półkulista, lecz złożona z szesnastu lejkowatych członów, łączących się u szczytu, a u dołu przylegających łukowato do szesnastobocznej nasady kopuły.

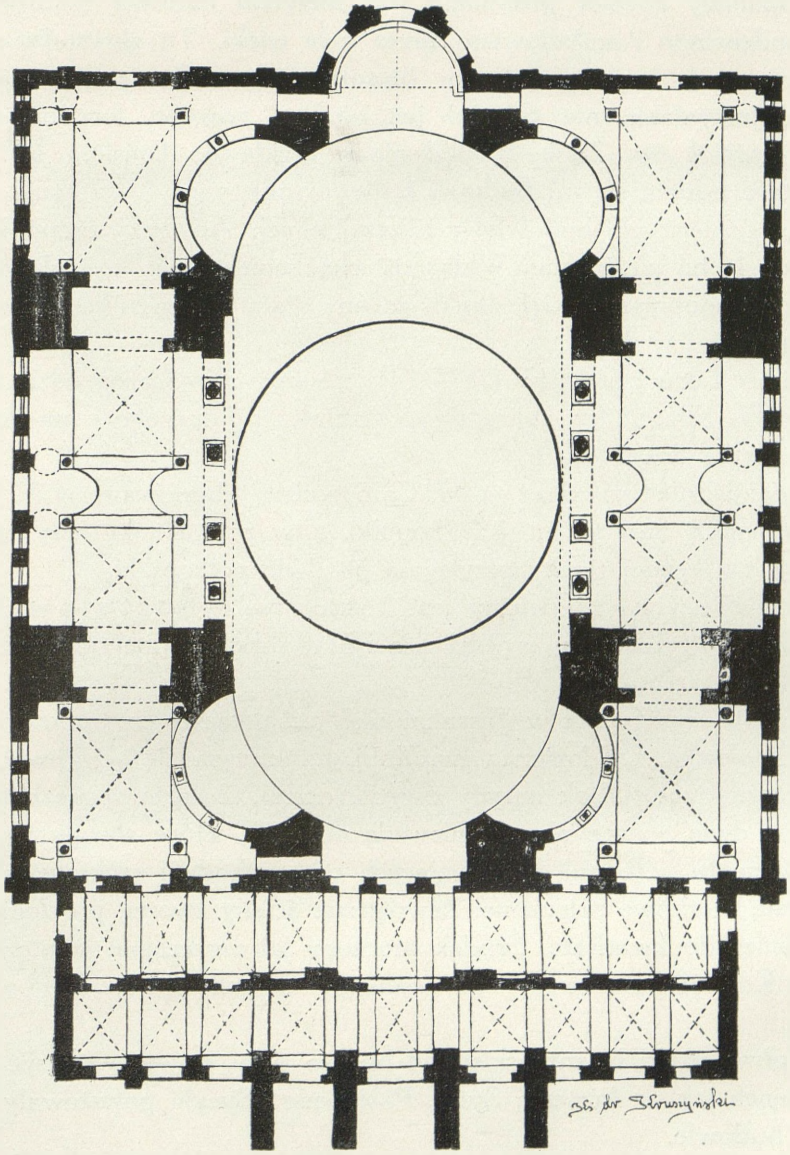
Cesarz Konstantyn wzniósł w Carogrodzie w r. 325 kościół św. Zofii, Ἁγία Σοφία, czyli Mądrości Bożej. Kościół ten rozszerzony przez Konstancyusza odnawia Arkadyusz. W r. 404, w czasie zamieszek za św. Jana Złotoustego stał się kościół pastwą ognia. Teodozyusz II. odbudowuje świątynię, lecz znów w czasie rozruchu przeciw ces. Justynianowi w r. 532 ulegapo onanownemu zniszczeniu. Justynian po uśmierzeniu niepokojów postanowił wznieść nowy wspaniały kościół, jako znak zwycięstwa[6]). Budowę prowadzili mistrze Antemius z Tralles i Izydor z Miletu którzy z olbrzymim nakładem pracy dokonali dzieła po sześciu latach w r. 554 (ryć. 148 i 149). Marmury sprowadzono z Grecyi, Małej Azyi, Włoch i Egiptu, a wiele wzięto z dawnych świątyń pogańskich. Na zewnątrz świątynia nie wiele miała ozdób, wspaniale natomiast przyozdobiona wewnątrz. Przed kościołem rozciągało się niegdyś obszerne atrium, a przed wejściem na wysokich słupach umieszczono cztery konie z bronzu, które za czwartej wyprawy krzyżowej, doża Dandolo przeniósł do Wenecyi, gdzie zdobią szczyt kościoła św. Marka. Do wnętrza wchodzi się przez podwójny narteks, złożony z dwóch szeregów nizkich, krzyżowo sklepionych izdebek. Izdebki wewnętrznego narteksu mają ściany pokryte marmurem, sklepienia wyłożone mozaiką a nakryte są nizkiemi kopułkami. Nizkość narteksu, z którego prowadzi do wnętrza kościoła dziewięć bram, uwydatnia wysokość wnętrza. Kopuła o średnicy 32 m. opiera się na czterech olbrzymich pennakach. Szczyt kopuły wznosi się na 50 m. Nawę główną tworzy ko-

lista przestrzeń pod kopułą i dwa półkola, dołączone z przeciwnych stron, do których przylegają z boków jeszcze po dwie absydy, których sklepienia wzmacniają podstawę kopuły. Prezbyteryum mieści się w absydzie po przeciwnej stronie od wejść, przed którą dodano jeszcze wydłużenie. Okna umieszczone są w pierścieniu kopuły i w łukach pod kopułą, po bokach



148. KOŚCIÓŁ ŚW. ZOFII W CAROGRODZIE.
ZDJĘCIE NAJNOWSZE.

kościoła. Wewnątrz kościoła biegną dookoła galerye, oparte na stu siedmiu słupach, z których ośm jest z porfiru egipskiego, a inne z zielonego serpentynu. W dolnych rzędach jest mniejsza liczba słupów, ale są większe i grubsze, górne zaś słupy są mniejsze, co sprawia wrażenie lekkości wnętrza. Głowice słupów są płaskie bizantyńskie, ale u góry mają jeszcze zwoje, przypominające głowice korynckie. Poduszek nad głowicami niema. Pilastry pokryte są płytami z porfiru, ściany wyłożone marmurem. Wnętrze i sklepienie kopuły pokrywa wspaniała mozaika na złotem i srebrnem tle. Mozaika tak ściśle należy do bizantyńskich budowli, że bez niej nie



149. ROZKŁAD KOŚCIOŁA ŚW. ZOFII W CAROGRODZIE.
RYS. AUTOR.

można nawet wyobrazić sobie wnętrza świątyni bizantyńskiej. Turcy po zdobyciu Carogrodu w r. 1453, zamieniając św. Zofię na moszeę, dodali cztery minarety, a mozaiki zalepili wapnem, przez co zachowali je doskonale od zniszczenia.

Wspaniały kościół Justyniana jest szczytem budowli bizantyńskich, który podziwiano i naśladowano przez całe wieki. Tu skrystalizował się jakby przepych i potęga dworu bizantyńskiego. Carogród zapatrzony w dzieło Justyniana, nie tworzył już niczego nowego, lecz naśladował jedynie kościół św. Zofii. Wydłużenie w rozkładzie kościoła św. Zofii, przez które oddala się od budowli ściśle ośrodkowych, występuje w niektórych późniejszych budowlach jeszcze silniej. Aby uwydatnić kopułę, ustawiono ją na pierścieniu. Widać też chęć upiększenia kościoła na zewnątrz przez zdobnicze łuki i słupki, zmianę warstw cegły i kamienia w budowie murów i t. d.

Cesarz Leon Izauryjski (717—741) zbudował w Carogrodzie kościół św. Ireny. Kościół ten zbliża się do kształtu podłużnego i ma dwie kopuły, jedna za drugą.

Kościół Matki Bożej w Carogrodzie, zbudowany w X. w. ma naokoło kopuły cztery mniejsze kopułki, a w przedsionku trzy kopułki, do których z każdej strony przylegają po dwie półkopułki.

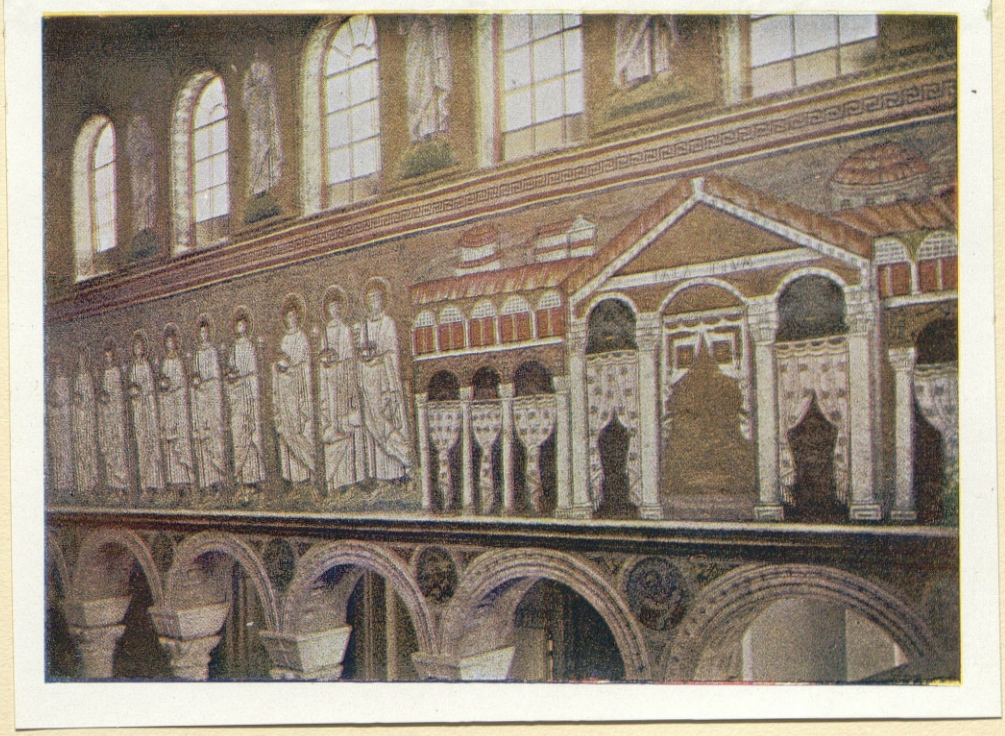
W Salonikach ważny jest kościół św. Apostołów, zbudowany w X. w. Kościoły św. Eliasza i Matki Bożej, pochodzą już z początku w. XI.

Kościół św. Zofii w Tessalonikach jest połączeniem budowy okrągłej z prostokątną. Od kościoła św. Zofii, na którym się wzorował, różni się dosyć znacznie. Obok absydy z wydłużeniem, służącej za prezbyteryum, są jeszcze dwie boczne absydy niewiele mniejsze, które służyły za zakrystye. Niema tu półkopuł przylegających od wschodu i zachodu, ale otacza kopułę beczkowe sklepienie. Zewnętrzne ściany tworzą prostokąt, zbliżony bardzo do kwadratu. Środek otoczony jak zwyczajnie jednopiętrową galeryą. Kościół ten jest niewiele późniejszy od kościoła św. Zofii w Carogrodzie.

Wpływ sztuki bizantyńskiej był bardzo silny, nawet w dosyć odległych krajach jak w Armenii, Syryi, Palestynie i Sycylii powstawały bizantyńskie budowle.

Późniejsze kościoły bizantyńskie, jak kościół w Skripiu w Beocyi, zbudowany w r. 874[7]), przyjmują często kształt krzyża greckiego z kopułą wyższą w środku, a czterema niższemi na ramionach. Ten rodzaj ukazuje się zwłaszcza w Armenii i Gruzyi, gdzie najlepszymi przykładami są kościoły w Eczmadzinie i w Ani[8]).

Najstarsze zabytki budownictwa kościelnego w Armenii i Gruzyi sięgają VI. w. Styl budowli armeńskich przypomina budowle bizantyńskie,



MOZAIKI U ŚW. APOLLINAREGO W RAVENNIE. STRONA PRAWA.

ale więcej okazuje siły, mniej zato lekkości. Kościoły są przeważnie kształtu krzyża o krótkich bocznych ramionach, tak że na zewnątrz zbliżają się do kształtu prostokąta. Bardzo często występuje tu kopuła, dodana zazwyczaj w późniejszych czasach.

W Pitkunda w Gruzyi bazylika o trzech nawach, ma kopułę w miejscu skrzyżowania naw.

W Ibrim jest pięcionawowa bazylika, z okrągłymi słupami od środka, z pilastrami w nawach zewnętrznych.

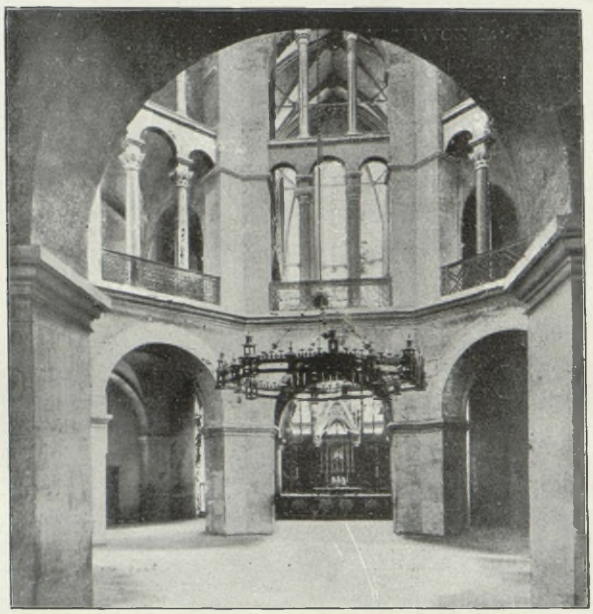
W Achtala kościół Najśw. Panny miał niegdyś trzy nawy, dziś jest prawie kwadratowy z kopułą opartą na ośmiobocznych słupach. Trzy absydy widoczne są też na zewnątrz kościoła. Podobny kościół jest w Cubena, ale trzy absydy ukryte są na zewnątrz w otaczającym je murze. W kościele w Safara kopuła opiera się na czworobocznych słupach.

BUDOWLE OŚRODKOWE NA ZACHODZIE.

Karol Wielki zbudował w swej stolicy Akwizgranie w latach 796—804 sławną kaplicę, zamienioną później na kościół katedralny (ryć. 150[1]). Za wzór służyły tu kościoły św. Witalisa w Ravennie, św. Wawrzyńca w Medyolanie i grobowiec Teodoryka w Ravennie. Zwłaszcza drugi ten kościół bardzo przypomina akwizgrańską kaplicę. Układ jest ośmioboczny o 15 metrowej średnicy. Na ośmiu potężnych pilastrach, wewnątrz kościoła, opierają się dwupiętrowe galerye. Słupy w galeryach są z porfiru i granitu. W sposobie sklepienia kopuły znać wpływ sztuki wschodniej. W. Pinder sądzi, że kraty zamykające empory od wnętrza kościoła, pochodzą z grobowca Teodoryka w Ravennie[2]). Późniejsza dobudowa prezbyteryum, wież i kaplic nie naruszyła dawnej budowli. Tu w tej kaplicy pochowano Karola Wielkiego; dotąd jeszcze zachował się napis: „Carolo Magno". We wiekach średnich dokonywano tu koronacyi królów niemieckich.

W Germiny-des-Prés obok Orleanu zbudował opat Theodulf, późniejszy biskup orleański, w r. 806 kościół wymiaru ośrodkowego. Zewnętrzny mur tworzy kwadrat, w którego środku na czterech czworobocznych słupach wznosi się sklepiona wieżyczka. Główna absyda ozdobiona wewnątrz u góry rzędem łuczków opartych na słupkach, a w sklepieniu mozaiką. Obok tej absydy są w tejże ścianie dwie mniejsze. W innych czterech ścianach są wielkie absydy kształtu podkowy.

Kościół św. Michała we Fuldzie zbudowano około r. 820 w kształcie kolistym. Budowla ta, mimo późniejszych dodatków, zachowała dawną swą istotę. W podziemiu kościoła zbudowano kryptę opartą w środku na jednym potężnym słupie. Obręcz, na której spoczywa kopuła, opiera się wewnątrz kościoła na ośmiu słupach, naokoło których biegnie nawa zewnętrzna, nad którą ciągnie się jeszcze galerya górna. Głowice słu-



150. WNĘTRZE KAPLICY KAROLA WIELKIEGO W AKWIZGRANIE.

pów przypominają rzymskie pierwowzory. Cały kościół powstał na zasadach budowli rzymskich, a w niczem nie przypomina bizantyńskiego budownictwa. Ciekawy rozkład słupów objaśnia zakonnik Candidus w ten sposób, że jeden słup w posadach kościoła wyobraża Chrystusa, na którym opiera się cały Kościół św.; Chrystusa wyobraża też zwornik kopuły, do którego wierni dochodzą przez ośm błogosławieństw, wyobrażonych przez ośm słupów.

Kościół Sta. Fosca w Torcello obok Wenecyi, tworzy połączenie stylu bizantyńskiego z dawnem budownictwem rzymskiem (ryć. 151). Niezwykła ta świątynia ma wewnątrz kształt krzyża, z dłuższem nieco ramieniem prezbyteryum. Ośm słupów, o pięknych korynckich głowicach, po dwa z każdej strony, podpiera ogromne łuki, podtrzymujące górne ściany, na których wznosiła się niegdyś kopuła. Kościół otoczony jest

wielobocznym przedsionkiem, opartym na słupach o głowicach korynckich i koszykowych bizantyńskich, nad któremi rozpięte są wydłużone łuki. Półokrągła na wewnątrz, a pięcioboczna na zewnątrz absyda, ozdobiona jest na zewnątrz podwójnym szeregiem słupków, na których opierają się łuki. Pierwsze wiadomości o kościele Sta. Fosca są z XI. w., ale sposób budowania wskazuje, że jest to dzieło znacznie dawniejsze od X. w.

Kościół św. Donata w Zadarze zbudowano w początkach IX. w. Ścianę zewnętrzną, zupełnie okrągłą, przerywają trzy absydy, o wymiarach trzech czwartych koła. Środkowa wielka absyda służy za prezbyte-



151. BAZYLIKA I KOŚCIÓŁ ŚW. FOSKI W TORCELLO.
ZDJĘCIE WŁASNE.

ryum, a dwie boczne za zakrystye. Mur wewnętrzny opiera się na umiarowo ułożonych sześciu pilastrach, których przecięcie ma kształt trapeza, i na dwóch okrągłych słupach z korynckiemi głowicami, stojących od strony absyd. Na pilastrach opierają się górne galerye. Ściana u szczytu nagina się ku środkowi, co okazuje że stanowiła podstawę kopuły. Po przeciwnej stronie absyd wznosi się, nieumiarowo do kościoła ustawiony przedsionek, z którego prowadzi wejście do górnych galeryi. Jak widzimy rozkład kościoła św. Donata przypomina kościół św. Witalisa w Ravennie.

Dziejopisarz Cosmas z Pragi podaje[3]), że w r. 1060, książę Spitygniew II., po przybyciu na uroczystość św. Wacława do Pragi, „widząc że kościół św. Wita nie był bardzo wielki, ani nie mógł zmieścić przybyłego na uroczystość ludu, który to kościół zbudował sam św. Wacław, na wzór rzymskiego okrągłego kościoła, („ad similitudinem Romanae ecclesiae rotundam"), podobnie i drugi kościół, niedaleko stojący, który tworzył jakby grobowiec św. Wojciecha, sądził, że będzie najlepiej zburzyć oba

i jeden zbudować dla obu świętych". Dowiadujemy się więc tu, że św. Wacław († 935) zbudował w Pradze okrągły kościół na wzór „rzymskiego". Pierwowzorem tym, jak wątpliwości nie może ulegać, był kościół św. Szczepana. Praski znów kościół św. Wita służył za wzór dla okrągłych kościółków, których wiele w Czechach w okresie romańskim zbudowano.

NAPISY W BAZYLIKACH.

Napisy ważną są rzeczą w kościołach, bo objaśniają znaczenie danych części świątyni i sprzętów kościelnych, zawierają krótkie modlitwy, wyjątki z Pisma św. i t. d., przyczyniają się więc do ożywienia i nadania powagi kościołowi[1]). Dlatego też zamieszczamy ten ustęp, jako niezbędne uzupełnienie opisu bazylik.

W starochrześcijańskich bazylikach napisów było bardzo wiele, bo kładziono je na każdem ważniejszem miejscu.

Napisy uroczyste wykonywano wielkiemi głoskami. Dla uproszczenia przytoczymy tu napisy zwykłem pismem, a dla przykładu jeden z krótszych głoskami wielkiemi. Język łaciński w czasach, którymi się zajmujemy, różnił się nieraz znacznie od łaciny klasycznej; napisy wszystkie przytaczamy tu dosłownie ze zachowaniem pisowni.

„D e d i c a t i o" czyli napis zawierający o d d a n i e k o ś c i o ł a w o p i e k ę jakiegoś świętego, bywał umieszczany nad główną bramą wewnątrz, albo zewnątrz, albo też na łuku tryumfalnym nad absydą, a w tym ostatnim razie zazwyczaj odnosi się do patrona kościoła wyobrażonego w mozaice w absydzie. De Rossi zestawia z dawnych odpisów napis umieszczony niegdyś przez Syxtusa III. (432—440) wewnątrz kościoła Najśw. Panny Większej[2]):

„Maria virgo tibi Xystus nova tecta dicavi,
Digna salutifero munera ventre tuo.
Tu genitrix ignara viri, te denique foeta
Visceribus salvis, edita nostra salus
Ecce tui testes, uteri tibi praemia portant,
Sub pedibusque iacet passio cuique sua:
Ferrum, flamma, ferae, fluvius saevumque venenum,
Tot tamen has mortes una corona manet".

Z napisu tego można się domyśleć, że powyżej musiał być umieszczony fresk, albo mozaika przedstawiająca świętych męczenników i wymienione tu narzędzia ich męki.

Tensam Syxtus III. dał w kościele św. Piotra w Okowach, nad głównem wejściem napis przypominający, że budową kościoła zajmował się kapłan Filip, który był posłem papieża na sobór w Efezie[3]). Właściwy napis poświęcenia kościoła był tu umieszczony w absydzie:

„Illesas olim servant haec tecta catenas,
Vincla sacrata Petri, ferrum pretiosius auro“[4]).

Podobne napisy umieszczone bywały we wielu bazylikach. Innego rodzaju napisy umieszczano na ołtarzach i grobach męczenników. Papież Damazy, jak mówiliśmy przy napisach katakombowych, położył wiele takich napisów na grobach w katakombach. Gdy później w drugiej połowie VIII. wieku zaczęto przenosić zwłoki męczenników do kościołów, umieszczano nad nowemi miejscami ich spoczynku, odpowiednie napisy. Wiele z nich podaje „Itinerarium Salisburgense“. Tak nad ołtarzem św. Prota i Hyacinta wyrył pap. Symmachus napis:

„Martyribus sanctis Proto pariterque Hyacintho
Symmachus hoc parvo veneratus honore patronos
Exornavit opus, sub quo pia corpora rursus
Condidit; hic aevo laus sit parennis in omni“[5]).

Inne napisy mówiły o dziejach budowy, albo o odnowieniu i rozszerzeniu kościoła. Napis taki w mozaice, niezmiernie ważny historycznie, widzimy nad głównemi drzwiami wewnątrz kościoła św. Sabiny na Awentynie, (ryć. 152), który pisany bez odstępów, tak trzeba ułożyć:

„Culmen apostolicum cum Caelestinus haberet,
Primus et in toto fulgeret episcopus orbe,
Haec quae miraris fundavit presbyter Urbis,
Illyrica de gente Petrus vir nomine tanto
Dignus ab exortu Christi nutritus in aula,
Pauperibus locuples sibi pauper qui bona vitae
Presentis fugiens meruit sperare futurum“.

Mówi zatem ten napis, że kościół św. Sabiny zbudowano staraniem kapłana Piotra z Illyryi za papieża Celestyna I. (422—432).



152. NAPIS W MOZAICE NAD GŁÓWNEMI DRZWIAMI BAZYLIKI ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

W podziemiach kościoła św. Piotra zachował się napis papieża Damazego, mówiący o budowie kościoła chrzcielnego i o ujęciu źródeł wody obok tej bazyliki, przez tegoż papieża:

„Cingebant latices montem teneroque meatu
Corpora multorum cineres atque ossa rigebant,
Non tulit hoc Damasus, communi lege sepultos
Post requiem tristes iterum persolvere poenas,
Protinus adgressus magnum superare laborem
Aggeris inmensi deiecit culmina montis
Intima sollicite, scrutatus vescera terrae
Siccavit totum quidquid madefecerat humor,
Invenit fontem praebet qui dona salutis
Haec curavit Mercurius levita fidelis".

W bazylice w Parenzo w Istryi, napis na mozaikach absydy podaje wiadomość że biskup Eufrasius na miejscu dawnego, zniszczonego prawie zupełnie kościoła, wybudował nowy ozdobny i sam dokonał poświęcenia („signavit nomine Christi").

† Hoc fuit in primis templum quassante ruina,
Terribilis lapsu, nec certo robore firmum,
Exiguum magnoque carens tunc furma metallo,
Sed meritis tantum pendebant putria tecta.
† Ut vidit subito lapsuram pondere sedem,
Providus et fidei fervens ardore sacerdus
Eufrasius sca. processit mente ruinam.
Labentes melius sedituras deruit aedes,
Fundamenta locans erexit culmina templi.

† Quas cernis nuper, vario fulgere metallo,
Perficiens coeptum decoravit munere magno
Aecclesiam vocitans signavit nomine XPI.
Congaudens operi, sic felix vota peregit.

Papież Jan IV. (640—645) dla męczenników, których ciała sprowadził z Illyryi i złożył w zbudowanej w tym celu kaplicy św. Wenantego, obok chrzcielnicy na Lateranie, umieścił w tejże kaplicy pamiątkowy napis w mozaice:

MARTYRIBVS XPI. DNI. PIA VOTA IOANNES.
REDDIDIT ANTISTES SANCTIFICANTE DO.
AC SACRI FONTIS SIMILI FULGENTE METALLO.
PROVIDVS INSTANTER HOC COPVLAVIT OPVS.
QVO QVIVIS GRADIENS ET MITTIT AD AETERA SVAS.

Dla objaśnienia wiernych, wchodzących w progi kościelne, umieszczano przed kościołem, najczęściej na ścianach atrium spisy męczenników, spoczywających w danym kościele, dni w których obchodzono ich uroczystości i t. d. Tak np. w podziemiach kościoła św. Piotra zachowała się tablica marmurowa z VIII. w., podająca spis spoczywających tam świętych[6]).

Podobne tablice zachowały się we wielu kościołach w Rzymie i poza Rzymem.

Pod obrazami świętych na freskach i mozaikach dawano często podpisy, objaśniające, kogo dany obraz przedstawia. Podpisy takie bywały nieraz umieszczane pionowo.

Inny rodzaj tworzą napisy wotywne, z prośbą o pomoc Bożą, albo w podziękowanie za dobrodziejstwa. Napisy takie umieszczano na ścianach atrium, na murach kościołów i kościółków chrzcielnych, na naczyniach i przedmiotach kościelnych, zwłaszcza na darowanych przez osoby prywatne, jak na wotywnych koronach, kagankach, krzyżach i t. d., do czego jeszcze wrócimy, mówiąc o tych rzeczach.

Napisy pamiątkowe mówią o odbytych w kościołach synodach i soborach, nadaniach przywilejów kościołowi i t. d. Uchwały synodu odbytego za Grzegorza III. w r. 732, umieszczono wyryte na tablicach, w kaplicy, zbudowanej przez tego papieża przy kościele św. Piotra na Watykanie[7]).

Pod obrazami i posągami, na dzwonach i chrzcielnicach, drzwiach i naczyniach kościelnych i t. d. umieszczano symboliczne obrzę-

dowe napisy, objaśniające znaczenie danych przedmiotów i pobudzające do czci Bożej.

Papież Szczepan II. (752) zbudowawszy przy bazylice Watykańskiej dzwonnicę, umieścił tu napis, wzorowany na podobnym napisie na wieży przy kościele św. Marcina w Tours:

„Haec tanta turris trepidis obiecta superbis
Elata excludens, mitia corda tegens.
Celsior illa tamen, quae coeli venit ad arcem
Stephanum, astrigeris ambitiosa viis
Unde vocat populos, qui praevius ad bona Christi
Sidereum ingressus sanctificavit iter[8]).

Z tego też kościoła w Tours przeniesiono tu również napis nad drzwi atrium bazyliki:

„Ingrediens templum refer ad sublima vultum,
Excelsos aditus suscipit alta fides.
Esto humilis sensu, sed spe sectare vocantem.
Stephanus rexerat, quas venerare foves“[9]).

U św. Piotra w Okowach był nad drzwiami umieszczony napis wierszem. O podobnym napisie wspomina św. Paulin z Noli[10])

Na sadzawce w atrium u św. Pawła za murami Rzymu, na fryzie pod daszkiem przykrywającym sadzawkę, umieścił Leon I. (440—461) następujący napis, objaśniający znaczenie źródła:

„Perdiderat laticum longaeva incuria cursus,
Quos tibi nunc pleno cantharus ore vomit.
Provida posteris per totum cura Leonis,
Haec ovibus Christi larga fluenta dedit.
Unda lavat carnis maculas sed crimina purgat
Purificatque animas mundior omne fides.
Quisque suis meritis veneranda sacraria Pauli
Ingrederis supplex, ablue fonte manus“[11]).

Papież Pelagius II. (579—590) umieścił na kazalnicy u św. Piotra na Watykanie napis:

„Scandite cantantes Domino Dominumque legentes.
Ex alto populis verba superna sonent“[12]).

Tensam napis położono potem na kazalnicy u św. Sylwestra i Marcina w Rzymie.

Nad chrzcielnicą w tymże kościele św. Piotra umieścił pap. Damazy wierszowany napis, przypominający jedność władzy papieskiej i jedność Chrztu św.[13]).

Bardzo piękny wiersz był umieszczony w „consignatorium" na stolicy papieskiej, z której papież udzielał po Chrzcie św. Sakramentu Bierzmowania[14]).

„Isthic insontes coelesti flumina latas
Pastoris summi dextra signat oves
Hunc undis generate veni, quo sanctus ad unum
Spiritus ut capias te sua dona vocat.
Tu cruce suscepta, mundi vitare procellas
Disce magis monitus hac ratione loci".

Umieszczano napisy na grobowcach, jak np. pap. Damazy na zbudowanym dla siebie w katakombach św. Domitylli grobowcu położył napis:[15])

„Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaros,
Vivere qui praestat morientia semina terrae,
Solvere qui potuit letalia vincula mortis,
Post tenebras fratrem, post tertia lumina solis.
Ad superos iterum Marthae donare sorori
Post cineres Damasum faciet qui surgere credo".

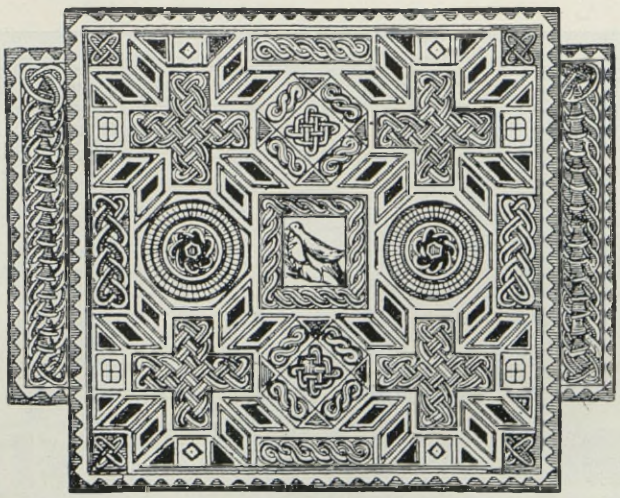
W pięknym tym napisie wyraża nadzieję Damazy, że Ten, który uspokoił fale morskie, który daje życie ziarnu rzuconemu w ziemię, który mógł rozwiązać węzły śmierci i Marcie oddać brata (Łazarza), który już całe trzy dni w grobie leżał, że i jego samego kiedyś wskrzesi.

MOZAIKI, MALARSTWO I RZEŹBA W OKRESIE BAZYLIKI.

MOZAIKI.

Niezwykłego blasku świątyniom chrześcijańskim dodawały mozaiki [1]). O istnieniu mozaik mamy bardzo dawne wiadomości, bo już księga Estery wspomina o „tle smaragdowem i marmurowem, kamieniem położonem, które dziwną rozmaitością malowanie zdobiło“ (1, 6). Rzymianie przyjęli umiejętność układania mozaiki od Greków. Pliniusz mówi, że „lithostrotos“ była już znana w Rzymie za Sillasa, pod nazwą „opus tesselatum“, „opus musivum“ [2]); z przekręcenia tej ostatniej powstało słowo „mosaica“. Dwa są główne rodzaje mozaik: mniejsza i większa, układana z różnobarwnych kamieni, wycinanych w kształty, jakich wymagał dany wzór. Mozaikę mniejszą „opus tesselatum“ wykonywano z drobnych sześciennych kamyczków. Kamyczki białe, czarne, żółte i szare wycinano z marmuru, ciemnoczerwone z porfiru, zielone ze serpentynu. Czasem, jak to widać w łaźniach Karakalli używano granitu i alabastru. Przy bardziej zbytkownych mozaikach używano niebieskiego lapis lazuli, zielonego malachitu i t. d. Mozaiki ścienne bazylik chrześcijańskich układano z drobno ciętych szkiełek, które dla otrzymania rozmaitych barw topiono z różnymi kruszcami, kamyczki jednak białe szare i czasem czarne, wycinano z marmuru, a złote i srebrne z cienkich listków złotych i srebrnych, wtopionych w przeźroczyste szkło, przyczem dla lepszego odbijania światła, pod złote i srebrne listki dawano czerwone tło. Papież Hadryan I. (772—795) kazał w prezbyteryum u św. Piotra na Watykanie, część posadzki ułożyć ze srebra, ale nie mamy danych, czy to były srebrne płyty, czy też szklane ka-

myczki, w które wtopiono srebrne blaszki. Podłogi układano zwyczajnie z nieco większych kamyczków niż ściany. Mozaikę większą zwaną „opus sectile“, albo od miasta, gdzie rozwinęła się „opus Alexandrinum, wykonywano z płyt, wycinanych w rozmaite wzory, jak to widzimy w absydzie dworu Flaviusów na Palatynie, z czasów Aleksandra Severa. Mozaikę większą w kościołach wymienia Euzebiusz i Grzegorz Nysseński[3]). Z mozaiki tak małej, jak i większej, układano barwne zwoje, sploty, węzły, zakręty i t. d., które zwano



153. ODTWORZENIE MOZAIKI ZNALEZIONEJ OBOK KATAKOMB ŚW. PIOTRA I MARCELLINA.

„opus vermiculatum“. Odmianę mozaiki większej tworzyła inkrustacya z barwnych kamieni, która polegała na tem, że w płycie z miękkiego marmuru wycinano zagłębienia, w które wprawiano barwne kamienie, wykrojone tak, że tworzyły rozmaite rysunki, nieraz bardzo delikatne i dokładne. Jasne miejsca tworzono z jaśniejszych kamieni, cienie z ciemniejszych. Na szczątkach inkrustacyi z bazyliki Juniusa Bassusa na Esquilinie, przechowanych na Kapitolu, widzimy zwierzęta, drzewa, kwiaty i t. d. o bardzo żywych barwach.

W katakombach rzymskich nie spotkano dotąd mozaik z czasów prześladowań, ale najstarsze są już w IV. w. W roku 1834 znaleziono obok katakomb św. Piotra i Marcellina, zwanych też dawniej katakombami św. Heleny, mozaiki, których odtworzenie obok podajemy (ryć. 153). Widzimy tu całość podzieloną na mniejsze pola, o rozmaitych kształtach, wypełnione splotami, wężownicami, wzorami mierniczymi i t. d.; jest to zatem „opus vermiculatum“. Jedynie w polu środkowem wyobrażony jest ptaszek z gałązką.

Wzór cały przypomina zupełnie mozaiki z łaźni Karakalli i mógł być wykonany ręką poganina[4]). U św. Kalikst a widać na jednem ze sklepień ślady mozaik, które poodpadały z powodu wilgoci. U św. Cyryaki znaleziono dwa krążki, wykonane w mozaice, na których przedstawieni są Flavius Julius Julianus i Maria Simplicia Rustica. Oba te zabytki przechowano w zbiorach biblioteki Chigi[5]). Marchi znalazł w katakombach Hermesa, w krypcie św. Prota i Hiacinta bardzo już zniszczoną mozaikę, przedstawiającą wskrzeszenie Łaza-



154. NAKRYWA SARKOFAGU W MOZAICE Z THABRAKA W TUNISIE Z IV. ALBO V. W. PRZEDSTAWIAJĄCA WNĘTRZE BAZYLIKI.

rza, i Daniela w lwiej jamie. U św. Agnieszki, na drodze Nomentańskiej, zachowała się dosyć dobrze podobizna kobiety, wykonana w mozaice z podpisem imienia „Tranquillina".

W Ankonie odkryto posadzkę w mozaice z grobowca chrześcijańskiego z V. w. Z naczynia wyrasta winna latorośl, która rozchodzi się w zwojach po całej przestrzeni. Napis na mozaice wyjęty z pieśni Izajasza objaśnia, że winna latorośl jest obrazem dobrych uczynków: „Vinea facta est dilecta in loco uberi"[6]).

Podobną mozaikę jak w Ankonie, znaleziono w północnej Afryce niedaleko Konstantyny[7]). W rogach czworokąta są dzbany z kwiatami zwró-

cone ku wnętrzu, w środku tablica wieńcem okolona, z napisem: IVSTVS SIBI LEX EST.

W Thabraka w Tunisie znaleziono w r. 1908, na dawnym cmentarzu, niezmiernie ciekawą nakrywę sarkofagu, wykonaną w mozaice (ryć. 154). Jest tu przedstawione wnętrze bazyliki o trzech nawach. U góry napis: ECCLESIA MATER VALENTIA IN PACAE (sic). Zabytek ten pochodzi z końca IV. albo początku V. w. Napisy na grobowcach w północnej Afryce wykonywane były zazwyczaj w mozaice.



155. CZĘŚĆ MOZAIKI POSADZKI W BAZYLICE PATRYARSZEJ W GRADO.

RYS. AUTOR.

O mozaikach w bazylikach budowanych przez Konstantyna opowiada Euzebiusz[8]). U św. Piotra w Okowach w Rzymie zachowała się część posadzki w mozaice z IV. albo V. w., podobna do mozaik w łaźniach Karakalli. Resztki z dawnych mozaik są u św. Pudencyany, u św. Krzyża Jerozolimskiego, w dolnym kościele św. Sylwestra i Marcina, u św. Szczepana na Via Latina, u św. Wawrzyńca na Via Tiburtina wzdłuż słupów naw, bardzo znaczne pozostałości w kościele Sta Maria Antiqua i t. d. Wymienione tu mozaiki są przeważnie układane z niewielkich płytek.

W kościele chrzcielnym św. Jana in Fonte w Neapolu, naokoło źródła chrzcielnego, posadzka wyłożona jest mozaiką większą. Wzór podzielony

jest na wiele mniejszych części, wykładanych kamyczkami różnych barw i wielkości.

Resztki starożytnych mozaik zachowały się w Pesaro i Kremonie.

W niektórych okolicach wierni wykonywali w bazylikach części mozaik własnym nakładem i umieszczali tam swe imiona[9]). W Parenzo znaleziono pod bazyliką Eufraziusa mozaikowe posadzki z napisami ofiarodawców, jak np.: CLAMOSVS MAG. PVER. ET SVCCESSA P. C. albo: FELICISSIMVS CVM SVIS P. C., dalej: THEOFRASTVS IANVARIVS DIAC. FEC. CCC. i t. d.[10]).

W bazylice w Grado odkryto w początku XIX. w. bardzo ciekawe i dosyć dobrze zachowane mozaiki posadzki. W rozmaitych częściola są różne wzory, jak naśladowanie łuski karpiej, fal morskich, rośliny, zwoje, wężownice i t. d., między którymi umieszczone na prostokątnych tabliczkach napisy ofiarodawców, jak: IN NOMINE DOMINI TERTIVS VOTVM SOLVIT, albo VRSVS ET AVRILIANA VOTVM SOLVENT albo: SERVVS XPI. LAVRENTIVS DIACONVS VOTVM SOLVIT, jak widzimy w nawie głównej, na krążku, u góry którego wyobrażone są dwa gołąbki obok gałązki (ryć. 155). Mozaiki te wykonane z małych różnobarwnych kamyczków, a napisy z kamyczków czarnych.

W Aquileji niektóre z ocalonych mozaik sięgają jeszcze IV. w., a podobne są zupełnie do ówczesnych pogańskich. Są tu wyobrażone osoby, trzymające w rękach owoce, kwiaty, kosze i t. d., dalej ptaki, zwierzęta i t. p. Na mozaikach odkrytych w dzielnicy Monastero, ukazują się już napisy ofiarodawców, podobnie jak w Parenzo i Grado. Wspaniałe mozaiki odkryto w Salonie w dawnej bazylice, a zwłaszcza w dawnem „consignatorium". Prześliczna w barwie jest mozaika w bocznej nawie bazyliki, z kamyczków ciemnoczerwonych, białych i jasno-niebieskich, o wzorze karpiej łuski.

W Weronie odkryto po zachodniej stronie kościoła katedralnego dwa rodzaje mozaik. Pierwsza należała do kościoła długiego na 50 m., druga ułożona na poziomie niższym o 30 cm. Pierwsza pochodzi z V. albo VI. w., druga nieco późniejsza, ma wzór mierniczy ze zwierzętami, ptakami, roślinami i imionami ofiarodawców jsk Eusebia, Marina, Hymeria i t. d.

Podobne mozaiki z napisami odkryto w Tryeście w kościele Sta. Maria del Mare, w absydzie katedry w Pola i w kaplicy Beata Vergine del Canneto w temże mieście, w bazylice Reparatusa w Orléonsvilleit.d.

Bardzo wiele mozaik znaleziono w ostatnich latach w Palestynie, Syryi i północnej Afryce. W Tyrze odnalazł Renan mozaikę z VI. w., odpowia-



156. MOZAIKI NA SKLEPIENIU NAWY OKRĄŻAJĄCEJ U ŚW. AGNIESZKI NA VIA NOMENTANA.

dającą trzem nawom kościoła. Wzór tworzą tu przeważnie kwiaty ozdobne, w zakrętach których unoszą się geniuszki, zwierzęta i ptaki.

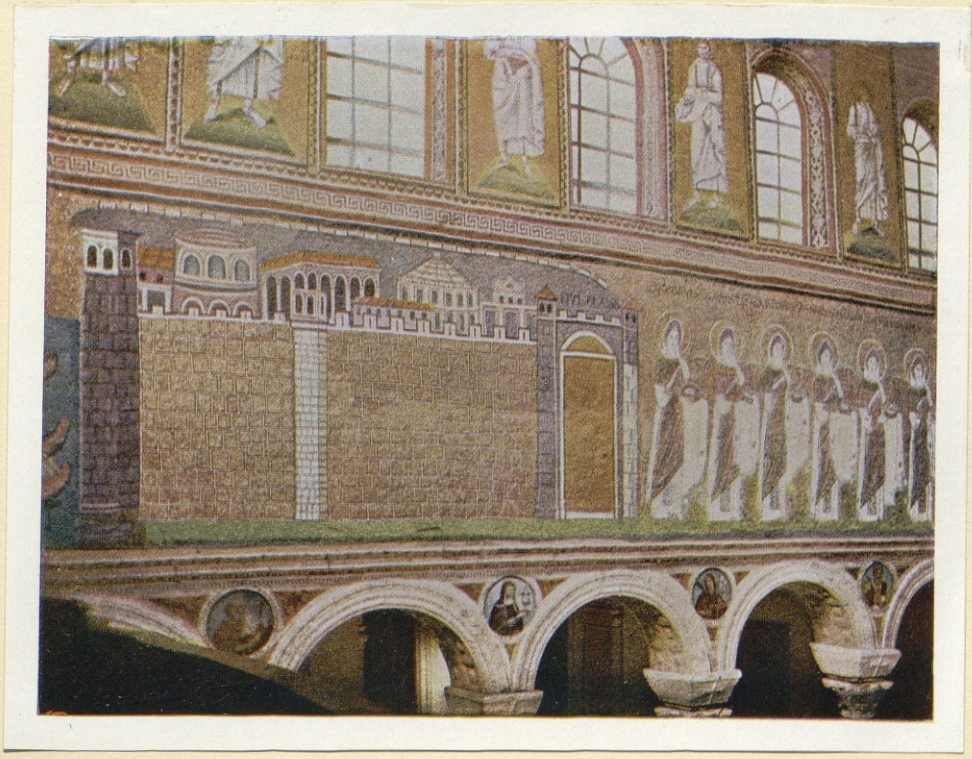
W odkrytej w r. 1902 bazylice Apostołów w Madaba, wyobrażone w mozaice morze pełne ryb, z popiersiem kobiety w środku[11]).

W Paryżu znajduje się mozaika, znaleziona w Sur obok Tyru, przedstawiająca zwoje roślin i kwiatów, między którymi uwijają się geniuszki i zwierzątka.

Ścienna mozaika zawdzięcza swój rozwój sztuce religijnej, bo

w świeckich budynkach rzymskich, choć mozaiki podłogi były nieraz wspaniałe, mozaika ścienna występuje tylko wyjątkowo i to nie w takich rozmiarach jak w kościołach. W kościołach freski dawano tylko tam, gdzie skromne środki nie pozwalały na sprawienie drogich mozaik, ale uważano, że jedynie mozaika jest godną ozdobą chrześcijańskich świątyń.

Mozaiką zdobiono zewnątrz kościoła przednią szczytnicę, a często i ścianę nad głównemi drzwiami wchodowemi, wewnątrz zaś bazyliki ściany boczne nad słupami, tęczę i sklepienie absydy. Dolną część absydy wykładano zazwyczaj mozaiką większą. W rozłożeniu treści, zaczął w początku V. w. wchodzić w życie zwyczaj, który ustalił się z końcem VIII. wieku a przetrwał aż do w. XIII.[12]). Oto na tęczy umieszczano Chrystusa zwycięzkiego, przedstawionego w postaci zwykłej, albo jako baranka. Mozaiki obsydy wyrażały też zwykle Chrystusa w chwale, któremu towarzyszyli zazwyczaj patronowie danego kościoła. Na bocznych ścianach umieszczano w mozaice obrazy z Pisma św. Starego i Nowego Zakonu, dobrane wedle zasady „odpowiedniości". Była to dla ludu żywa nauka wiary. Skracanie obrazów biblijnych jest tu znacznie mniejsze niż w sztuce nagrobkowej i mniej jest symbolizmu, mniej świeżości i młodzieńczości niż w katakombach, a więcej za to powagi i wielkości pomnikowej. Chrystus jest tu zwykle już nie owym młodzieńcem ze sztuki nagrobkowej, ale potężnym władcą, nauczycielem ludów, otoczonym zastępem apostołów i świętych, swych niebieskich dworzan. W w. IV. w czasie rozkwitu przybiera mozaika szerokie i wolne rozmiary, osoby są wielkie i wyraźnie nakreślone. Krótko jednak trwała ta świetność, bo ledwo się w pierwszych dziesiątkach lat po nastaniu pokoju rozwinęła, już niebawem pod wpływem sztuki wschodniej wkrada się pewna ostrość linii i skostniałość rysunku, choć i w późniejszych czasach ukazują się czasem dzieła pierwszorzędne, a pewna surowość i ostrość linii mniej tu razi niż w malarstwie. Robiono czasem zarzuty, że obrazy mozajkowe mają mało wypukłości, że są zazanadto płaskie, że nie mają dobrej perspektywy. Pamiętać jednak trzeba że mozajka niema tych środków i tej swobody w przedstawianiu przedmiotu co malarstwo, a jednak mimo to w mozaice dawniejszej klasycznej, jak u św. Pudencyany, widzimy zalety dobrze malowanego obrazu a u św. Witalisa w Ravennie, na mozaikach przedstawiających Justyniania i Teodorę, widzimy doskonałą wyrazistość twarzy mimo wielkich stosunkowo kamyczków. Mozaika ma jedną jeszcze bardzo wielką zaletę, tak ważną i tak niezbędną w sztuce kościelnej, mianowicie działa na odległość. Z oddali silnie podkreślone linie nabierają wyrazistości, a tło złote,



MOZAIKI U ŚW. APOLLINAREGO W RAVENNIE. STRONA LEWA.

jaśniejące nawet przy słabem świetle kaganków nadaje obrazom tajemniczą jakąś powagę i ożywia wyobrażone na niem postaci.

Dwa są główne działy mozaik włoskich: jeden zachodni, ulegający więcej wpływom starej, grecko-rzymskiej sztuki: to Rzym, Neapol i Medyolan, a drugi wschodni, zostający więcej pod wpływem sztuki bizantyńskiej, to Ravenna, Parenzo i t. d.

Zajmiemy się najpierw mozaikami zachodniemi.



157. MOZAIKI NA SKLEPIENIU NAWY OKRĄŻAJĄCEJ U ŚW. AGNIESZKI NA VIA NOMENTANA.

W kościółku grobowym u św. Konstancyi na drodze Nomentańskiej, zachowała się na sklepieniu kolistej nawy mozaika z drugiej połowy IV. w., podzielona na dwanaście części, wykonana zupełnie wedle dawnych klasycznych rzymskich wzorów (ryć. 135, 156, 157). Widzimy tu geniuszki we winnicy pracujące, Amora i Psyche, wspomnienia bachanalii, ale bez jej wyuzdania, ozdobne naczynia, ptaki, kwiaty i t d. Wzory te nie raziły oka chrześcijanina, ale owszem chrześcijanin mógł je tłomaczyć sobie wedle swej symboliki. W pierścieniu kopuły była jeszcze mozaika, zniszczona przy przeróbkach w r. 1620[13]). Zachował ją rysunek znaleziony w zbiorach Eskurialu. Cała wstęga podzielona była ozdobnemi karyatydami na mniejsze pola, między któremi były obrazy z biblii, jak Kain i Abel, Tobiasz, nauczanie młodzieńców i t. d. U dołu całego obrazu przedstawiona była rzeka, po której pływały łabędzie, kaczki, ryby, a ge-

niuszki zajmowały się rybołostwem, jeździły łodziami i t. d. Cały ten obraz nie odstępował wzorów pogańskich, a nawet rzeczy z Pisma św. wyobrażone były podobnie jak w tych czasach przedstawiano obrazki z codziennego życia na ścianach rzymskich domów. Znaków chrześcijańskich ani symbolów niema tu żadnych. W czasach tych jeszcze w otwartych miejscach, nie przedstawiano niczego coby mogło zdradzić tajemnice chrześcijańskiej wiary.

W absydach nawy okrążającej, są tu już przedstawienia nieco późniejsze, treści czysto chrześcijańskiej. W jednej absydzie widzimy Chrystusa,



158. MOZAIKI ABSYDY BAZYLIKI NA LATERANIE.

stojącego na górze świętej, z której wypływają cztery rzeki mistyczne, z których piją owce. Chrystus podaje św. Piotrowi zwój z Prawem Bożem. W drugiej absydzie Chrystus, siedzący na kuli ziemskiej między dziesięciu palmami, daje Mojżeszowi dziesięć przykazań.

W bazylice św. Jana na Lateranie, dochowały się w absydzie resztki mozaiki, przerobione w średnich wiekach, a w czasie odnawiania za Leona XIII. dosyć nieszczęśliwie uzupełnione (ryć. 158). U dołu mozaiki źródło Jordanu wyobrażają geniuszki lejące wodę z dzbana, w Jordanie inne geniuszki łowią siecią ryby, a na brzegu uganiają za kwiatkami i ptakami. Münz przypisuje te mozaiki zupełnie słusznie czasom Konstantyna, bo podobne są do mozaik u św. Konstancyi pochodzących z tychże czasów[14]). W XII. w. powstało podanie, że popiersie Chrystusa, wyobrażone u góry obrazu, jest najstarszem umieszczonem otwarcie w kościele[15]). Podanie to jest możliwe, gdyż mozaika sięga prawdopodobnie pierwszych

lat pokoju. Obłoki i anioły otaczające Chrystusa dosyć się jeszcze dobrze zachowały. W środku, poniżej Chrystusa stoi na górze krzyż, z góry wypływają cztery rzeki, do których zbliżają się jelenie i owce. Po lewej stronie absydy Najśw. Panna, św. Piotr i Paweł, po prawej św. Jan Chrzciciel, Jan Ewangelista i Andrzej apostoł, chociaż znacznie w ciągu wieków zmienieni, jednak byli tu umieszczeni od początku. Innych świętych, w mniejszych znacznie postaciach, dodano tu w średnich wiekach.

W kaplicy św. Rufina i Sekunda obok kościoła chrzcielnego na Lateranie[16]), w sklepieniu absydy jest piękna a bardzo rzadka mozaika z końca IV. w. Na jasno-niebieskiem tle akant spina się z głównego pędu ku górze w pięknych umiarowych zwojach. U góry mozaiki Baranek obok czterech gołębi, a na niższym pasie jaśnieją ozdobne krzyże łacińskie, z czego wnosi J. de Rossi, że tu było „consignatorium", gdzie papież udzielał nowoochrzczonym Sakramentu Bierzmowania.

W kaplicy św. Jana Ewangelisty obok kaplicy poprzedniej, są w absydzie zupełnie podobne mozaiki, taki sam Baranek, sploty kwiatów, ptaki i owoce na złotem tle.

Na sklepieniu sąsiedniej kaplicy św. Jana Chrzciciela wykonane były mozaiki w drugiej połowie IV. w., które w nowszych czasach uległy zniszczeniu[17]). W środku wyobrażony był Baranek okolony wieńcem podzielonym na cztery części, przedstawiającym kwiaty wiosny, kłosy lata, owoce jesieni i wawrzyny zimy. Tło podzielono splotami kwiatów na ośm części, na których były naczynia z kwiatami i ustawione rzymskim zwyczajem ptaki, po dwa razem: gołębie, papugi, kaczki i przepiórki, zachowały się mozaiki z czasów budowy kościoła tj. z VI. wieku. Podobnie jak w chrzeielnym kośbiele w Ravennie, środkowy obraz otoczony jest zwieszającemi się umiarowo zasłonami. Dalej widzimy ptaki, zwróaone po dwa do ozdobnych naczyń, z owocami. Reszta zaczerpnięta jest ze sztuki klasycznej rzymskiej, a występuje dosyć często na freskach katakombowych.

W chrzcielnym kościele św. Jana Chrzciciela w Neapolu przedstawiony jest krzyż monogramowy z głoskami A Ω, na niebie zasianem gwiazdami. U góry Ręka Boża z wieńcem. Naokoło znaki czterech Ewangelistów. Między łukami ośmiu świętych z wieńcem w rękach, a w absydach ośm obrazów z Pisma św., odnoszących się symbolicznie do Chrztu św.: cud w Kanie, rozmowa Chrystusa ze Samarytanką, apostołowie łowiący ryby, Chrystus rozsyłający apostołów z rozkazem głoszenia słowa Bożego i udzielania Chrztu św. Ostatni obraz, zupełnie już zniszczony, przedsta-





159, 160. URYWKI Z MOZAIK W KOŚCIELE CHRZCIELNYM ŚW. JANA W NEAPOLU.

wiał prawdopodobnie Chrzest Zbawiciela. Części które uchroniły się od zagłady, są niestety mocno nadwyrężone.

Podajemy tu zdjęcia dwóch męczenników (ryć. 159 i 160), trzymających w rękach wieńce zasługi. Święci ubrani są jak zwyczajnie w długie tuniki, ozdobione wstęgami „clavi" i w obszerne pallia, układające się w swobodne fałdy. Jak możemy poznać z tych dwóch, znacznie uszkodzonych postaci, wpływ dawnej klasycznej sztuki jest tu jeszcze bardzo silny, twarze świętych męczenników mają wybitny rzymski typ, podobne są do twarzy na posągach rzymskich senatorów. Oczy, choć uszkodzone, zdradzają jeszcze dawną swą jasność i żywość. Szaty w swobodnych fałdach opadające, przypominają także dawne posągi.

Żałować wypada, że z mozaik w Neapolu tak mała się zaledwie cząstka zachowała, ale winny temu zapewne częstsze niż w innych stro-

nach Włoch trzęsienia ziemi. Neapol, miasto zawsze zamożne i kwitnące, więcej miał środków do zmiany dawnych zabytków na rzeczy więcej odpowiadające duchowi czasu; spotykamy często we Włoszech ten wypadek, że zabytki zawdzięczają swe ocalenie brakowi środków na niszczenie dawnych rzeczy i zamianę na nowe.

U św. Pudencyany w Rzymie jest w absydzie pierwszy raz w chrześcijaństwie wielkie przedstawienie historyczne (ryć. 161). Mozaikę tę, jak wykazał J. de Rossi, wykonano za czasów pap. Syrycyusza (384—398),



161. MOZAIKA U ŚW. PUDENCYANY W RZYMIE W. IV.

staraniem kapłanów tego kościoła Iliciusa i Leoparda[18]). Dzieło to uchodzi za najlepszą mozaikę w starej chrześcijańskiej sztuce: „la prima grande rappresentazione pittorica lasciataci dal mondo classico, cioè la prima volta che l'arte classica veste le idee nuovo del cristianesimo", jak się pięknie wyraża Adolfo Venturi[19]). Na tle nieba oświetlonego zachodzącem słońcem, jaśnieje krzyż ozdobny, utwierdzony na górze. Na niebie ukazują się znaki czterech Ewangelistów. Pod krzyżem zasiadł Chrystus, na wspaniałej, zasłanej tkaniną stolicy. Po bokach siedzą apostołowie (dwóch z nich z kraju zniszczono w czasie zmniejszenia absydy w r. 1588). Co do znaczenia dwóch kobiet stojących za apostołami i trzymających wieńce i co do portyku i domów w głębi obrazu, niema dotąd ostatecznej zgody. Dawniej sądzono, że są to dwie święte siostry Prakseda i Pudencyana. Gar-

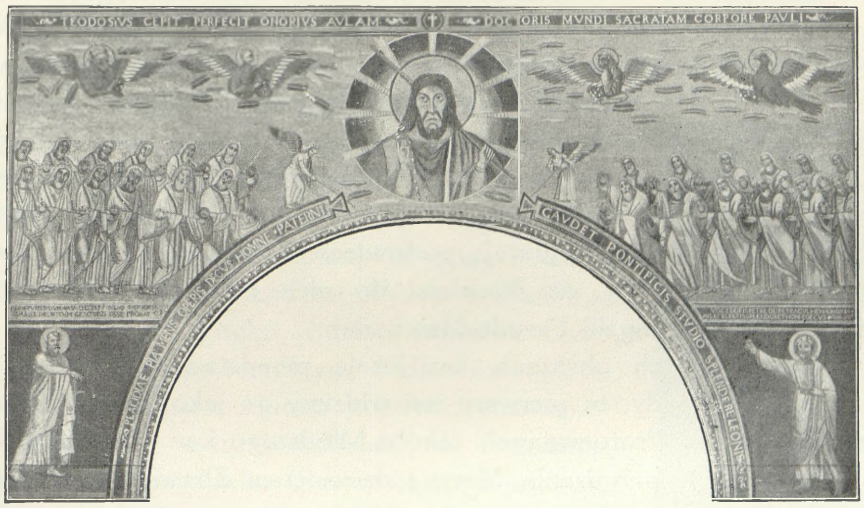
rucci zaprzeczył temu i utrzymywał, że są to uosobienia Starego i Nowego Zakonu, podobne do tych, które są u św. Sabiny[20]). Za tem zdaniem idzie A. Venturi[21]), lecz P. Crostarosa[22]) i Marucchi[23]) przeczą temu mówiąc, że symbole takie przedstawiane były zawsze idealnie, a tu są kobiety wzięte z rzeczywistości, w starszym wieku z siwymi włosami; wracają więc ci uczeni do dawnego zdania, że dwie kobiety to święte siostry Prakseda i Pudencyana. Portyk i domy wedle de Rossiego, idącego za zdaniem Bianchiniego[24]) przedstawiają widok Jerozolimy, lecz Crostarosa[25]) i Marucchii sądzą, że to jest pałac Pudensa, jak wnosić można z napisu który widać na księdze w ręku Chrystusa. Napis ten mówi: DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE. Nie jest tu powiedziane że „Świętej" Pudencyany lecz „Pudencyany", t. j. nie kościoła pod wezwaniem św. Pudencyany, lecz kościoła domowego przez tą świętą założonego. Crostarosa dowodzi, że ta domowa bazylika właśnie tu jest przedstawiona u góry na prawo.

Jeszcze w XVI. w. w absydzie dawnego kościoła św. Piotra, na Watykanie, jak widać na fresku Rafaela del Colle w Stanzach Rafaela, przedstawiającym wnętrze tej bazyliki, były mozaiki sięgające IV. w., prawdopodobnie z czasów Konstantyna[26]). W środku przedstawiony był Chrystus na Stolicy; z nieba wychylała się Ręka Boża otoczona światłem. Po bokach Zbawiciela stali św. Piotr i Paweł, a za nimi po stronach zewnętrznych dwie palmy daktylowe. U nóg Chrystusa wytryskały cztery źródła, do których przybliżały się dwa jelenie. Na łące, u stóp Chrystusa i apostołów igrały geniuszki, podobne do tych, które są u św. Konstancyi i w bazylice na Lateranie. Poniżej tego obrazu ciągnęła się wstęga, w środku której wznosiła się na podwyższeniu stolica, a na niej leżał wielki ozdobny krzyż. Przed stolicą stał na mistycznej górze baranek. Z góry tryskały cztery rzeki. Na obu krańcach widać było miasto Jerozolimę i Betlehem. Z miast wychodziły owieczki i zbliżały się ku mistycznemu barankowi. Wyobrażało to symbolicznie Żydów i pogan powołanych do Kościoła.

W kościele aryańskim św. Agaty na Suburze wykonano po wykończeniu kościoła, w drugiej połowie VI. w., w mozaiki, które dochowały się aż do roku 1633, kiedy je zniszczono w czasie przebudowy[27]). Chrystus siedział tu na kuli ziemskiej z księgą w ręku; u dołu był napis: „Salus totius generis humani". Po obu stronach Chrystusa stali apostołowie, po sześciu z każdej strony.

Kto wejdzie do kościoła Maryi Większej na Esquilinie i przyglądnie się jaśniejącym tam mozaikom, wykonanym za Sykstusa III.

(432—440)[28]), ten jakby słyszał słowa modlitwy św. Cyryla Alex. na soborze w Efezie: „Witaj o Maryo, Matko Boża, skarbie czcigodny całego świata, świeczniku, który nie gaśnie, jaśniejący wieńcu panieństwa, świątynio niezniszczalna, Matko i Panno jednocześnie! Witaj Ty, której łono nosiło Nieskończonego“[29]). Na tęczy przedstawione jest życie Chrystusa, a na ścianach bocznych obrazy z dziejów Mojżesza i Jozuego. Na szczycie tęczy widać na tronie Pismo św., a wyżej ozdobny krzyż; oto przypomnienie zwyczaju, że Pismo św. na soborach kładziono na znak czci na tronie. Po obu stronach od środka, przedstawione są w trzech rzędach: Zwiastowanie, ofiarowanie P. Jezusa w świątyni, trzej mędrcy przed Herodem,



162. MOZAIKI NA TĘCZY U ŚW. PAWŁA ZA MURAMI RZYMU.

pokłon trzech mędrców, ucieczka do Egiptu, i rzeź niewiniątek. Na dole łuku Jerozolima i Betlehem, miasta symboliczne przedstawiające powołanie ze Żydów i z pogan. Najśw. Panna na obrazie Zwiastowania przedstawiona jest wedle apokryficznej Protoewangelii Jakóba Młodszego, gdy tka zasłonę purpurową do świątyni[30]). Marya występuje tu jako królowa na wspaniałym tronie, w bogatej koronie na głowie. Tronu strzegą aniołowie, jak przyboczna drużyna królewska. Widać w tem chęć zaznaczenia godności Maryi, że N. Panna jest prawdziwą Matką Bożą, jak to ogłosił sobór w Efezie. Podobnie przedstawiona jest N. Panna na pokłonie trzech mędrców i Ofiarowaniu w świątyni.

Niezmiernie ciekawe i zupełnie odmienne od innych jest przedstawie-

nie pokłonu mędrców. Na wielkiej stolicy, zasłanej purpurą, ozdobionej drogimi kamieniami, które również zdobią podnóżek, zasiadł sam Zbawiciel w postaci chłopięcia, ubrany w purpurowe szaty. Nad stolicą stoją czterej aniołowie, a w środku między nimi wielka gwiazda. Po prawicy Jezusa siedzi Marya, w bogatych szatach, a po przeciwnej stronie kobieta z głową osłoniętą. Marya wyobraża tu napewno Kościół, a owa kobieta synagogę. Z prawej strony obrazu przybliżają się dwaj mędrcy z darami. Postać trzeciego mędrca uległa napewno zniszczeniu w czasie przeróbek, bo przed Herodem widzimy trzech mędrców.

Na ofiarowaniu Zbawiciela, na świątyni jerozolimskiej widać na szczytnicy obraz P. Jezusa i apostołów. Na nadprożu wisi korona wotywna między dwiema zasłonami. Na obrazie przybycia do Egiptu, dostojnicy miasta z królem na czele, witają Świętą Rodzinę. Nestoryusz broniąc swego błędu utrzymywał, że Pan Jezus gdyby był człowiekiem i Bogiem zarazem, to nie mógłby uciekać do Egiptu jako zbieg przed złośliwą ręką ludzką, tu więc na przekór Nestoryuszowi przedstawiony jest Chrystus w ucieczce, ale przyjmowany nad Nilem, jako król przez księcia Afrodisiusa i pewnego wielkiego mędrca, którzy wyrażają podziwienie, że pogańskie bożki padały kruszone na ziemię, gdy się Zbawiciel do nich przybliżał. Szczegół ten zapisany jest w ewangelii Pseudo-Mateusza.

Na dawniejszych obrazach, św. Józefa przedstawiano zawsze jako młodzieńca bez brody, tu pierwszy raz widzimy go jako starca z brodą, jak podane jest w Protoewangelii Jakóba Młodszego i w również apokryficznych „Dziejach narodzenia Maryi i dziecięctwa Zbawiciela". Od tego czasu ten sposób przedstawiania św. Józefa staje się ogólny, z małemi tylko wyjątkami.

W odstąpieniu od ścisłego opisu Ewangelii i posługiwaniu się pismami apokryficznemi, widać nietylko chęć wzbogacenia wiadomości z dziejów Maryi i Jezusa, ale także poryw do polotu i opuszczenia rzeczywistości. Od tego czasu posługiwanie się apokryfami staje się bardzo częste.

Mozaiki na ścianach nawy środkowej wyobrażają po jednej stronie dzieje Abrahama, Izaaka, Jakóba i Józefa, a po drugiej Mojżesza i Jozuego, nie mają zatem związku z mozaikami tęczy. W przedstawieniu treści obok Ewangelii uwzględniano także pisma apokryficzne. Niektórzy, jak Garucci i Hübsch sądzili, że te obrazy pochodzą z późniejszych czasów niż wykonane na tęczy, lecz przeczy temu Venturi, gdyż sposób wykonania wskazuje, że jest to dzieło współczesne o silnych pozostałościach klasycznej sztuki.

Układ obrazków jest bardzo dobry, a wykonanie nieraz bardzo słabe, stąd wniosek, że posługiwano się wzorami dawniej ustalonych rzeczy, zapewne miniaturami ksiąg. Schulze uważa, że wzorem były tu greckie miniatury[31]), Venturi broni wpływów rzymskich[32]).

W czasach Odrodzenia kilka obrazów zupełnie zmieniono.

U św. Pawła za murami Rzymu, mozaiki na tęczy (ryć. 162), o których wspomina już papież Hadryan w liście do Karola Wielkiego, zdołano ocalić w czasie straszliwego pożaru, który zniszczył bazylikę w roku 1823. O powstaniu ich mówi umieszczony tu napis[33]).

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS HOMNE PATERNI GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDORE LEONIS.

J. B. de Rossi wykazuje, że ten napis jest pierwotny, z nieznacznemi tylko zmianami[34]). Z napisu wynika, że mozaikę wykonano za papieża Leona I. (440—461), przy zasiłku Galli Placidii, córki Teodozyusza Wielkiego, która rządziła wtedy państwem zachodnio rzymskiem za małoletniego Walentyniana III. (425—445).



163. ŚW. AMBROŻY Z MOZAIK U ŚW. AQVILINA W MEDYOLANIE.

Treść mozaiki głosząca tryumf Chrystusa i radość świętych w niebie, zaczerpnięta jest z IV. rozdziału Objawienia św. Jana. W środku widzimy popiersie Chrystusa, otoczone kręgiem tęczowym, wedle słów: „A tęcza była około stolice, podobna pojrzeniu smaragdowemu". Przez krąg tęczy przedzierają się promienie, bijące od postaci Zbawiciela. Głowa otoczona jest nimbem; prawą ręką Chrystus błogosławi, w lewej trzyma laskę. Na tle nieba, zasianego barwnymi obłokami, przedstawione są wedle Objawienia, skrzydlate znaki czterech Ewangelistów: człowiek, lew, wół i orzeł. Poniżej Zbawiciela dwaj aniołowie, trzymający długie laski, pochyleni przed Nim, a dalej dwudziestu czterech starców, biało odzianych, którzy pochyleni przed Chrystusem, trzymają w rękach korony, wedle słów Objawienia: „Upadli dwadzieścia i czterej starszych przed siedzącym na stolicy i kłaniali się żyjącemu po wieki wieków i porzucali korony swe przed stolicą, mówiąc: „Godzieneś jest Panie Boże nasz wziąć chwałę i cześć i moc. Boś Ty stworzył wszystkie rzeczy i dla woli Twojej były i stworzone są". (r. 4, 10, 11).

U dołu łuku przedstawiony jest po prawej stronie św. Piotr, trzymający w lewej ręce klucze, a prawą podnoszący ku Chrystusowi, naprzeciw zaś św. Paweł oparty na mieczu. Nad oboma apostołami są napisy odnoszące się do powołania ich przez Zbawiciela na urząd apostolski. Mianowicie nad św. Piotrem czytamy:

VOCE DEI FIS PETRE DEI PETRA CVLMEN HONORIS AVLAE CELESTIS SPLENDOR ET HOMNE DECVS to znaczy: „Piotrze na głos Boży stajesz się opoką Bożą, szczytem dostojeństwa, światłością dworu niebieskiego i ozdobą człowieka". Nad św. Pawłem jest napis:

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVS HONORIS VAS SE DELECTVM ESSE PROBAT, t. j.: „Paweł, gdy prześladuje naczynia Boże, staje się naczyniem czci i stwierdza, że jest wybranym dla narodów".



164. MATERNUS Z MOZAIK U ŚW. SATYRA W MEDYOLANIE.

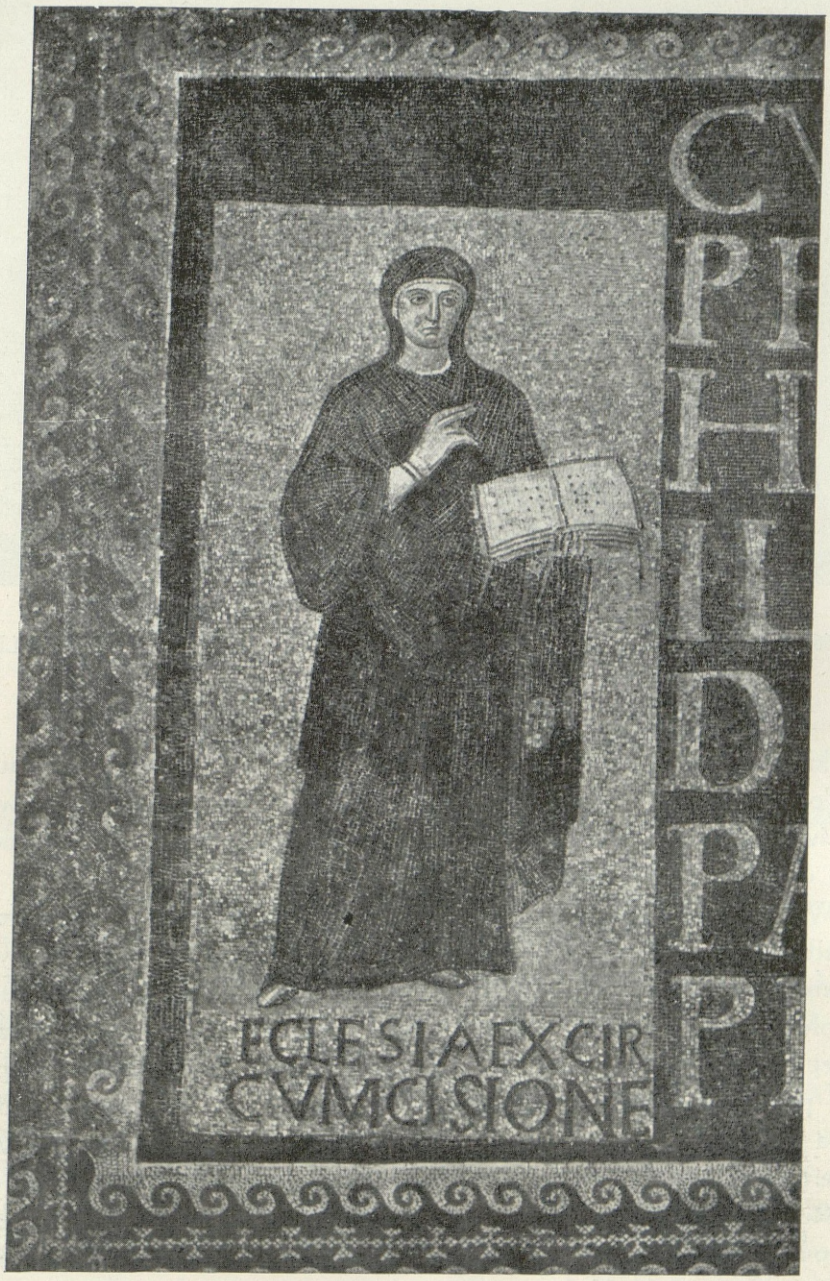
Pewna sztywność i surowość na obliczu Chrystusa wkradła się z powodu późniejszej zmiany. Laska w ręku Zbawiciela, miecz św. Pawła i zapewne klucze św. Piotra, są już późniejszymi dodatkami.

Tensam papież Leon I. kazał na szczytnicy kościoła św. Piotra wykonać mozaiki podobne zupełnie do tych mozaik na tęczy u św. Piotra[35]).

U św. Sabiny na Aventynie, nad głównem wejściem od środka, są wyobrażone dwie postaci ubrane w strój rzymskich matron, trzymające księgi (ryć. 152. i 165). Pod kobietami są podpisy: „Kościół z obrzezania, Kościół z Narodów". Co oznacza napis w środku, wspomnieliśmy w poprzednim rozdziale. Nad obrazem, jeszcze w XVII. wieku widziano mozaikę przedstawiającą św. Piotra, gdy przyjmuje z nieba księgę praw Bożych i św. Pawła, głoszącego słowo Boże[36]).

Podobne do tych rzymskich są mozaiki w Medyolanie.

W kaplicy św. Satyra obok bazyliki św. Ambrożego, wypełniają



165. LEWA STRONA MOZAIKI Z NAPISEM FUNDACYJNYM NAD DRZWIAMI BAZYLIKI ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.



166. MOZAIKA ABSYDY W KAPLICY U ŚW. AQUILINA PRZY KOŚCIELE ŚW. WAWRZYŃCA W MEDYOLANIE.

mozaiki sklepienie kopuły. Na złotem tle, od czego kaplica ma nazwę „in ciel d'oro" widzimy Baranka, a niżej św Ambrożego (ryć. 163), św. Satyra, św. Maternusa (ryć. 164) i t. d. Mozaiki są bardzo skromne, pozbawione ozdób i dosyć zniszczone.

W absydzie kaplicy św. Aquilina, obok kościoła św. Wawrzyńca w Medyolanie, jest mozaika z IV. albo V. w., przedstawiająca Chrystusa w postaci młodzieńca siedzącego na podwyższeniu w otoczeniu dwunastu apostołów (ryć. 166). Mozaika ta, niestety bardze zniszczona, jest dziełem dawnej sztuki. Rysunek dobry, niema sztywności, szaty fałdziste, apostołowie poważni, podobni do senatorów rzymskich. Wężowata, ozdobna wstęga otaczająca obraz występuje w Rzymie, a jeszcze częściej w Ravennie.

Resztki mozaik z tych czasów są w Noli i u Maryi Starożytnej w Kapui. Przed kilku laty odkryto w Casaranello obok Gallipoli, na sklepieniu kościoła z V. w. resztki mozaik, przedstawiające krzyż na tle gwiaździstego nieba.

W VI. w. ukazuje się w mozaikach już dosyć silnie duch sztuki wschodniej, pewna sztywność, ostrość i grubość zarysów, bogactwo

ubiorów i t. d. Obok dawnych kamyczków i szkieł pojawia się macica perłowa i korale. Kobiety przedstawiane są jak cesarzowe w szatach o bogatym wzorze, w koronach na głowie, ubrane w kosztowne naszyjniki, kolczyki i naramienniki. Tak przedstawiana bywa Najśw. Panna, św. Agnieszka, Pudencyana, Prakseda, Cecylia i t. d.

U św. Kosmy i Damiana na Forum Romanum mozaika w absydzie (ryć. 167) została wykonana za czasów pap. Feliksa IV. (526-530), jak to wynika z napisu u dołu[37]). Napis ten brzmi:



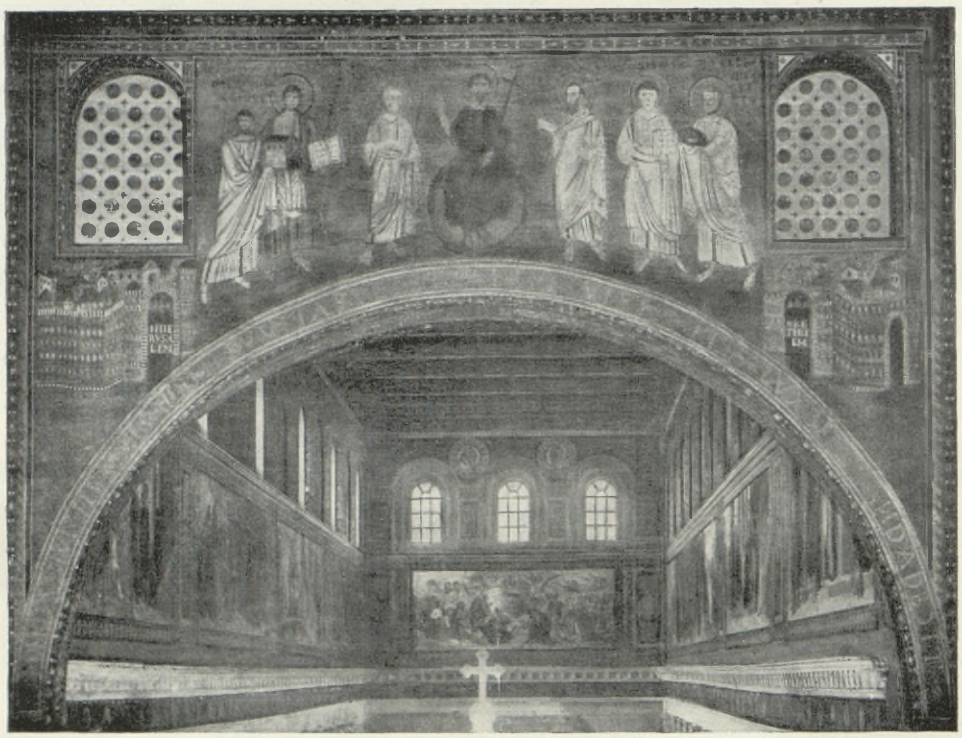
167. MOZAIKA W ABSYDZIE W BAZYLICE ŚW. KOSMY I DAMIANA W RZYMIE.

AVLA DEI CLARIS RADIAT SPECIOSA METALLIS.
IN QVA FIDEI LUX PRETIOSA PLVS MICAT.
MARTYRIBVS MEDICIS. POPULO SPES CERTA SALVTIS VENIT EX SACRO.
CREVIT HONORE LOCUS.
OPTVLIT HOC DNO. FELIX ANTISTES DIGNUM MVNVS VT AETHERIA VIVAT IN ARCE POLI

Napis powyższy znaczy we wolnem tłomaczeniu: „Dom Boży jaśnieje blaskiem pięknych kruszców, w którem więcej wiary światło błyszczy, męczennikom medyjskim. Nadzieja pewna zbawienia ludu idzie ze świątyni. Wzrosło we czci miejsce. Ofiarował to Panu Feliks biskup, dostojny dar, aby żył w niebieskich przybytkach".

Początek ułożenia obrazu mozaikowego u św. Kosmy i Damiana widzimy już w katakombach. Mianowicie pod koniec IV., albo w początku

V. w. w katakombach św. Piotra i Marcellina, wymalowano na sklepieniu 22 izdebki, świętych Piotra, Marcellina, Gorgoniusza i Tiburtiusa, cieszących się przy boku Chrystusa szczęściem niebieskiem. Obraz ułożony pod wpływem opisu Objawienia św. Jana, opowiadającego o zbawionych przed stolicą Baranka, o którym wspominaliśmy już przy opisie mozaik u św. Pawła za murami Rzymu. Obraz jest tu podzielony na dwie części. U góry Chrystus, odziany w purpurowe szaty zasiadł na stolicy



168. MOZAIKI NA TĘCZY W BAZYLICE ŚW. WAWRZYŃCA NA VIA TIBURTINA.

wysłanej purpurą, nogi oparł na podnóżku, w lewej ręce trzyma otwartą księgę, a prawą wykonuje ruch mowczy. Głowę Zbawiciela otacza tu krąg, który możnaby wziąć za zwykły nimb, lecz raczej jest to koło tęczowe, jak wskazują na to barwy zewnątrznej fiołkowo-różowej obręczy i wewnętrznej zielonkawej; możebne nadto, jak zdają się wskazywać ślady, że środek był lekko-niebieskiej barwy. U góry głowy Chrystusa umieszczony

krzyż monogramowy, a po bokach kręgu głoski A Ω. Obok Chrystusa św. Piotr i Paweł podnoszą ręce z okrzykiem na jego cześć.

Głoski AΩ wzięte z Objawienia, wskazują, że siedzący na stolicy jest Bogiem, tęcza naokoło głowy wyżej opisana też w Objawieniu, a zamiast owych starców, umieszczeni tu w białych szatach św. Piotr i Paweł, którzy wznoszą okrzyk na cześć Chrystusa.



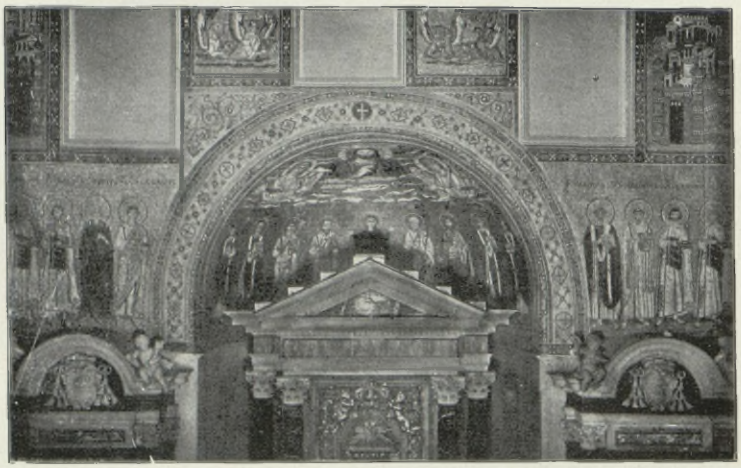
169. MOZAIKI ABSYDY W BAZYLICE ŚW. AGNIESZKI NA VIA NOMENTANA.

U dołu widzimy podobny obraz, tylko tu Zbawiciel przedstawiony, zgodnie z opisem Objawienia, w postaci Baranka, który naokoło głowy ma wielki, tęczowy, zielony nimb, z monogramowym krzyżem w środku u góry i z głoskami AΩ po bokach. Baranek stoi na górze, z której wypływają cztery rzeki, a nad Barankiem wypisane: JORDAS. Po obu stronach czterej święci, Piotr kapłan, Marcellinus, Gorgonius i Tiburtius, ubrani w białe szaty, okrzykują baranka podnosząc ręce.

Zastanowić może tu napis JORDAS, Jordanes, czyli rzeka Jordan, której tu nie widzimy. Wilpert sądzi, że napis odnosi się do wody, wypływającej z góry, lecz na to tłómaczenie stanowczo nie można się zgodzić, gdyż jak zaraz powiemy, te cztery rzeki zupełnie coś innego oznaczają. Napewno między górnym a dolnym obrazem była poziomo umieszczona wstęga niebieska, przedstawiająca Jordan, jak to można domyśleć się z pozostałych śladów, ale z czasem wypłowiała, jak dzieje się po dłuższym czasie z każdą jasno-niebieską barwą.

Cztery rzeki spływające z góry, na której stoi Baranek, nie są Jordanem, lecz czterema rzekami rajskiemi, jak to wyraźnie świadczy pod-

pis na mozaice u św. Kosmy i Damiana: GION. FYSON. TIGRIS. EVFRATA, czyli Gihon, Tison, Tygrys i Eufrates. W tymsamym IV.-tym rozdziale Objawienia św. Jana powiedziano: „a przed stolicą jako morze szklane podobne kryształowi", prorok zaś Izajasz wyraża się o szczęściu niebieskiem: „Bo to mówi Pan: Oto ja obrócę na nie jako rzekę pokoju, a jako strumień zalewający chwałę narodów, którą pić będziecie" (46,12), że zaś niebo przyrównywane bywa do raju, więc owe ożywiające wody niebieskie bywają przedstawiane jako rajskie rzeki. Jordan znów jest rzeką zbawienia, bo Naaman, hetman wojska syryjskiego został uzdro-



170. MOZAIKI W KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE.

wiony z trądu, gdy z rozkazu Elizeusza umył się siedm kroć w Jordanie, (4 Król. 5, 14); w Jordanie też ochrzcił Zbawiciela św. Jan. Jordan występuje wyraźnie na mozaikach u św. Kosmy i Damiana i na innych, które powstały z tego wzoru. Baranka na górze mistycznej widzimy od tych czasów we wszystkich gałęziach sztuki chrześcijańskiej.

W absydzie u św. Kosmy i Damiana, na tle złotego nieba i obłoków oświeconych zachodzącem słońcem, stoi Zbawiciel ze zwojem pisma w lewej ręce, prawicę wyciągając jakby dla zwołania do siebie wszystkich ludów. Św. Piotr i Paweł przedstawiają Chrystusowi dwóch męczenników, św. Kosmę i Damiana, trzymających wieńce w rękach szatą okrytych. Ujmowanie do ręki rzeczy zasługujących na poszanowanie przez szatę, albo chustę, było zwyczajem rzymskim. Ammianus Marcelinus opo-



MOZAIKI ABSYDY U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

wiada, że Julian Odstępca zganił urzędnika, który chciał wziąć pieniądze od cesarza wprost do rąk, a nie przez szatę [38]). Ujmowanie to rzeczy przez szatę ukazuje się stale w sztuce chrześcijańskiej.

Na naszej mozaice święci nie mają jeszcze nimbów, ale chwałę ich oznacza ptak feniks, otoczony promieniami, siedzący u góry na palmie. Podobny ptak ukazuje się na mozaikach u św. Praksedy i św. Cecylii



171. MOZAIKI OBOK ABSYDY W KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE. STRONA PRAWA.

Po lewej stronie mozaiki papież Feliks IV., za którego wykonano to dzieło, a na prawo św. Teodor męczennik, wysoki urzędnik cesarski, ubrany w bogatą chlamydę, trzyma we fałdach koronę. Postać Feliksa uległa zupełnej przeróbce za czasów odrodzenia, podobnie jak i trzy owce stojące u dołu.

W dolnej wstędze stoi Baranek z głową otoczoną nimbem, na górze mistycznej, z której wypływają cztery rajskie rzeki. Z obu stron przybliża

się dwanaście baranków, wyobrażających apostołów, wychodzących z miast Jerozolimy i Betlehemu. Poniżej ciągnie się wspomniany napis.

Na tęczy nad absydą spoczywa na wspaniałej stolicy Baranek między siedmioma świecznikami, a obok aniołowie i znaki czterech Ewangelii. Po bokach dwudziestu czterech starców, wznosi okrzyk na cześć Zbawiciela. Mozaiki absydy zdradzają silne jeszcze wpływy grecko-rzymskiej sztuki. Szaty są szerokie i fałdziste, ruchy swobodne, palmy z wielkimi liśćmi i owocami. Siedzący na palmie symboliczny odradzający się feniks, błyszczy jak gwiazda. Barwy bardzo żywe: fałdy białych szat niebieskawe, cienie osób zielonkawe. Na kwiatach łąki i na domach rozlane swobodne światło, ale to światło to jakby ostatni promyk dawnego słońca, po którym panować już będzie mrok bizantyńskiej surowości. — Mozaika ta u św. Kosmy i Damiana stanowiła co do swego układu i treści wzór dla wielu późniejszych mozaik rzymskich.

U św. Teodora pod Palatynem mozaika w absydzie, sięgająca VI. w.[39]), przedstawia w środku Chrystusa siedzącego na kuli ziemskiej, ozdobionej gwiazdami, trzymającego wysoki krzyż. Do Chrystusa przyprowadza św. Piotr św. Teodora, tego samego, któregośmy widzieli u św. Kosmy i Damiana, a św. Paweł wiedzie nieznanego bliżej męczennika. We wykonaniu tej mozaiki znać już znaczny odcień nowych prądów, pewną sztywność i wysiłki wywarcia wielkiego wrażenia.

U św. Wawrzyńca na Via Tiburtina zachowały się mozaiki na tęczy (ryć. 168), która niegdyś obejmowała absydę, wykonane za Pelagiusza II. (578—590)[40]). W środku zasiadł Zbawiciel na kuli ziemskiej, podobnie jak u św. Konstancyi i św. Teodora i jak w ostatnim kościele, trzyma wielki krzyż. Po prawej stronie Chrystusa stoi św. Piotr i św. Wawrzyniec, odznaczeni dla swych zasług podobnymi krzyżami jak Chrystus, a dalej ofiarodawca, papież Pelagiusz, trzymający przez fałdy swej penuli model zbudowanego przez się kościoła. Pelagiusz nie ma nimbu i mniejszy jest od innych osób. Po prawej stronie Chrystusa zajął miejsce św. Paweł, św. Szczepan i św. Hipolit. Wszystkie osoby mają wypisane obok siebie imiona. Mozaika uległa w ciągu wieków dosyć znacznym przeróbkom. Pelagiusz, najwięcej zmieniony, ma paliusz obrębiony czarną taśmą, podobnie jak Sylwester na malowidłach z XI. wieku w kaplicy przy kościele Czterech ukoronowanych; widać zatem, że przerabiano go w tymże czasie. Oblicze Chrystusa jest zbytnio surowe, co sprawiły także późniejsze przeróbki.

Kościół św. Agnieszki na Via Nomentana przyozdobił wspaniale papież Honoryusz I. (625—640), a w absydzie kazał wykonać mozaiki,

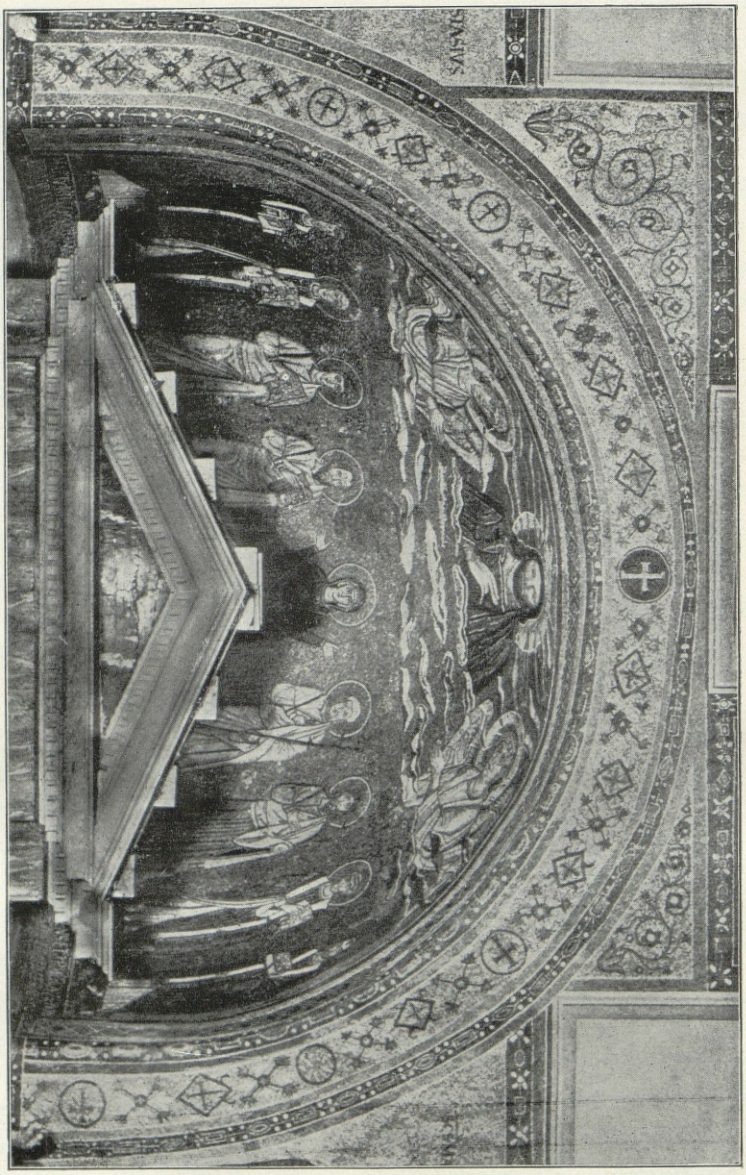
które się do dziś dochowały (ryć. 167)[41]). Tło jest złote bez obłoków, a tylko u góry, na różnobarwnych pasmach, błyszczą wielkie gwiazdy. Św. Agnieszka stoi w środku, więc w miejscu, gdzie dotąd umieszczano jedynie Chrystusa; jest to zatem już odmiana nowszych czasów. Po stronie prawej przedstawiony papież Honoryusz, po lewej Symmachus (498—514). Św. Agnieszka występuje tu już jako dorosła dziewica, ubrana jak cesarzowa bizantyńska, w bogatej palli, pokrytej drogimi kamieniami,



172. MOZAIKI OBOK ABSYDY W KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE. STRONA LEWA.

w naszyjniku i koronie na głowie; głowa otoczona wielkim nimbem. Obok niej po obu stronach płonie ogień, a u stóp leży miecz: są to narzędzia jej męki; oprawcy chcieli ją spalić a w końcu ścięli mieczem. Papież Honoryusz trzyma we fałdach penuli model odnowionego przez się kościoła, Symmachus dzierży ozdobną księgę.

U góry barwne wstęgi zasiane gwiazdami, a u szczytu ręka Boża wychyla się z obłoków i podaje wieniec dziewicy, męczenniczce.



173. MOZAIKI W ABSYDZIE KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE.

Dolna część podzielona na trzy części, zawiera napis w późnej łacinie, który objaśnia, że mozaiki kazał wykonać Honoryusz; a barwę mozaik przyrównuje do rosy porannej oświeconej wschodem słońca, do tęczy, do piór pawich. Dalej chwali napis Honoryusza za to, że zbudował



174. ZNAK EWANGELISTÓW MATEUSZA I MARKA Z MOZAIK KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE.

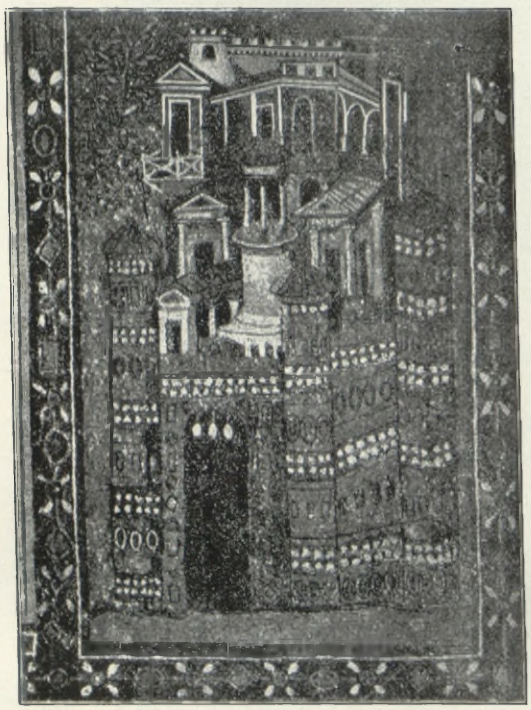


175. ZNAK EWANGELISTÓW ŁUKASZA I JANA Z MOZAIK W KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE.

nową bazylikę w ten sposób, że uchronił grób świętej tak od cieniów nocy, jak i skwaru dnia. Choć na mozaikach tych silnie przebija się wpływ sztuki bizantyńskiej, to jednak ruchy osób są swobodne, wyrazy twarzy naturalne; niema jeszcze sztywności, ani ostrości zarysów.

Papież Jan IV. (640-642) zbudował na Lateranie kaplicę, w któ-

rej złożył szczątki męczenników z Dalmacyi, chcąc uchronić je przed naruszeniem w niebezpiecznych od napadów ludów barbarzyńskich, czasach. Kaplicę tę nazwaną od imienia biskupa — męczennika św. Walentego, kazał przyozdobić mozaikami, wyobrażającemi tych właśnie świętych[42]). (ryć. 170). Na ścianie ujmującej absydę są umieszczeni z prawej strony: św. Anastazy, kapłan Asteryusz, Telius i Paulinian (ryć. 171), z lewej zaś Septimius, Maurus, Septymian, Antyochian i Gajan (ryć 172). Postaci wyobrażone w absydzie znacznie mniej udatne, widać że nie jest to już robota tej samej ręki. W absydzie (ryć. 173) unosi się w środku Chrystus między dwoma aniołami, ręce podniósłszy do błogosławieństwa, niżej N. Panna wyobrażająca Kościół św., dalej św. Piotr, Paweł, Jan Ew. i Jan Chrzciciel, św. Wenanty i Domnion biskupi ze Salony i papież Jan IV. ofiarujący wzór kaplicy św. Wenantego.



176. MIASTO BETLEHEM Z MOZAIK W KAPLICY ŚW. WENANTEGO NA LATERANIE.

Z przeciwnej strony prawdopodobnie papież Teodor następca Jana IV., który wykończył po nim kościół. (Osoby w absydzie wyszły na fotografii krzywo, gdyż z powodu stojącego tu ołtarza, nie można inaczej ustawić przyrządu fotograficznego). Na tej mozaice Pan Jezus i aniołowie są znacznie więksi niż inne osoby; jest to już zwyczaj bizantyński, który chce w ten sposób oznaczyć wyższość tych osób nad innemi. Na ścianie ujmującej absydę w części środkowej wyobrażone symbole czterech Ewangelii, (ryć. 174 i 175) a zewnątrz miasta Jerozolima i Betlehem. Wspaniale przedstawione jest miasto Betlehem (ryć. 176), wewnątrz murów ozdobionych drogimi kamieniami, widzimy rozmaite budowle okrągłe i podłużne, oparte na słupach. W bramie zawieszone na łańcuszkach drogie kamienie.

Na ścianie tej były niegdyś trzy okna, które później zamurowano dla lepszego skierowania światła na mozaiki i stąd powstały te trzy wolne miejsca.

Barwy mozaiki daleko są lepiej dobrane, niż samo ułożenie i rysunek. W środku absydy Chrystus i Najśw. Panna ubrani w purpurowe szaty, tworzą silne ciemne miejsce; aniołowie u góry i dwaj święci po bokach, ubrani są jasno; dwaj znów święci na skrajnych miejscach absydy, ubrani w purpurowe, jaśniejsze nieco szaty, dobrze odgraniczają na zewnątrz cały zespół. W barwach osób wyobrażonych na ścianie ujmującej absydę, przeważa biała, a dwaj duchowni odziani w purpurę i św. Anastazy odziany w złote pallium, ożywiają te barwne szeregi. Cienie szat są łagodne niebieskawe, błyski złote.

U św. Szczepana Okrągłego pod Palatynem wykonał papież Teodor niedługo po r. 648 mozaikę przedstawiającą św. Primusa i Felicyana, których ciała tu przeniósł[43]). Zwracają się oni do Chrystusa, którego popiersie jest przedstawione nad krzyżem; z nieba wychyla się ręka Boża z wieńcem; układ obrazu przypomina zatem mozaiki u św. Agnieszki. Na trawie u dołu rozsiane kwiaty.



176. ŚW. SEBASTYAN NA MOZAICE U ŚW. PIOTRA W OKOWACH W RZYMIE.

U św. Piotra w Okowach zachowała się mozaika przedstawiająca św. Sebastyana, pochodząca z czasów papieża Agatona (678—681) (ryć. 177). Jak zdradza sposób wykonania, dzieło to jest robione przez miejscowego rzymskiego artystę, trzymającego się swojskich wzorów. Sw. Sebestyan przedstawiony jako poważny wódz z brodą, ubrany w szaty wojskowe, to jest chlamydę z purpurową tabulą i krótką tunikę z pod której wystaje tunika dłuższa, ząbkowato u dołu zakończona. Z obu stron jest wy-

pisane prostopadle imię św. Sebastyana SCS-SEBASTIANVS. Aureola niewielka, różni się znacznie od wielkich kręgów dawanych przez artystów wschodnich. W rękach trzyma święty koronę zasługi. U dołu na trawniku rosną wielkie kwiaty.

Papież Sergiusz I. (687—701) kazał w absydzie kościoła św. Eufemii przedstawić tę świętą w postaci orantki. Mozaika uległa zniszczeniu, a zachował się tylko zdjęty z niej rysunek[44]). Święta w bogatych szatach, podobnie ubrana jak św. Agnieszka w swym kościele, stała między dwoma wężami. Z nieba wychyla się ręka Boża podająca wieniec zasługi.

Za czasów tegoż papieża Sergiusza, sobór carogrodzki „in Trullo" w r. 692 wystąpił przeciw przedstawianiu baranka na krzyżu, zamiast samego Chrystusa, orzekając w ten sposób: „Na niektórych świętych obrazach maluje się Okazanego przez Poprzednika (t. j. Jana Chrzciciela), pod postacią baranka, symbol łaski Bożej, który oznacza wedle Pisma św. prawdziwego Chrystusa, naszego Boga. Te dawne znaki, te uobrazowania podane Kościołowi, czcimy jako odbicia rzeczywistości, lecz wyżej cenimy samą rzeczywistość, która podaje jasność objawienia. I dlatego takie ulepszenie niech będzie wyrażone na obrazach przed oczami każdego: zarządzamy by w miejsce baranka Zbawiciela świata, był przedstawiony Chrystus w swej ludzkiej postaci". Rozporządzenie to nakazywało zamiast przedstawiania Zbawiciela na krzyżu pod postacią baranka, wyobrażać odtąd w ludzkiej postaci, co zresztą już przedtem było we zwyczaju, jak widzieliśmy na rzeźbie z kości słoniowej z Londynu, na cyprysowych drzwiach u św. Sabiny, na miniaturze w Ewangeliarzu Robulasa i t. d. Papież Sergiusz nie zgodził się jednak na to orzeczenie, gdyż widział w niem ujmę dla dawnego symbolu, opartego na Piśmie św. i z tego powodu kazał śpiewać w czasie Mszy św.: „Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, zmiłuj się nad nami", a na mozaice szczytnicy kościoła św. Piotra, wśród znaków czterech Ewangelii, umieścił w środku Baranka[45]).

Papież Leon III. (795—816) rozkazał we wielkiej izbie jadalnej w dworcu na Lateranie wykonać mozaiki, które później uległy zniszczeniu, gdy chciano je przenieść na inne miejsce. Benedykt XIV. kazał je odtworzyć wedle rysunków i opisu starych ludzi, w absydzie, którą dziś widać z obszernego dziedzińca przed kościołem.

Na ścianie ujmującej absydę przedstawiony Zbawiciel otoczony apostołami, trzymający w lewej ręce księgę, w której napisano PAX VOBIS, a błogosławiący prawą. Na ścianie lewej obok absydy Chrystus siedzący na stolicy podaje papieżowi św. Sylwestrowi klucze do nieba, oznakę



178. MOZAIKI NA TĘCZY W BAZYLICE ŚW. NEREUSZA I ACHILLEUSZA W RZYMIE.

władzy papieskiej, a cesarzowi Konstantynowi niebieską chorągiew, zakończoną u góry krzyżem. Na ścianie z prawej strony św. Piotr wręcza papieżowi Leonowi III. stułę czy też paliusz, a Karolowi Wielkiemu chorągiew. Dwaj ostatni mają jako żyjący, prostokątne niebieskie nimby, w przeciwieństwie do innych osób. Napisy na lewej ścianie R. CONSTANTINUS, SCS. PETRUS, a na prawej † SCIMUS D. N. LEO P. P. D. N. CARULO REGI, czyli Najświętszy Pan nasz Leon papież panu naszemu Karolowi królowi; widać więc że papież Leon kazał wykonać tę mozaikę na cześć cesarza Karola Wielkiego.

Za czasów tegoż Leona III. wykonano mozaiki u św. Nereusza i Achilleusza w łuku nad ołtarzem (ryć. 178). U góry łuku Chrystus na niebieskiej mandorli, a po bokach Mojżesz i Eliasz, niżej zaś klęczą pochyleni trzej apostołowie; jest to zatem Przemienienie na górze Tabor. Na prawo stoi N. Panna z P. Jezusem na ręku, strzeżona przez anioła. Na lewo Zwiastowanie[46]).

Mozaiki absydy uległy już dawno zniszczeniu. Przedstawiały one na tle zasłony krzyż na górze, z której wypływały cztery rzeki, do których zbliżało się sześć owiec.

U św. Piotra na Watykanie zbudował papież Jan VII. (705—707) kaplicę Matki Bożej i ozdobił ją mozaikami[47]). Nad ołtarzem w absydzie przedstawiona była Najśw. Panna z Panem Jezusem, między św. Piotrem i Pawłem. Na ścianie nad absydą wyobrażona była znów Marya, jako orantka, w ubraniu cesarzowej; ofiarodawca Jan VII. stał przed nią, w mniejszej postaci. Na okoleniu tego obrazu umieszczono szesnaście obrazków z życia Chrystusa. Na innej ścianie dano znów sześć obrazków z Dziejów Apostolskich.

Mozaiki te treść swą wzięły z pism apokryficznych wschodnich, nie sprzeciwiających się zresztą w niczem wierze św. Wpływ Wschodu tłomaczy się łatwo tem, że papież Jan VII. był Grekiem, urodzonym w Jerozolimie.

Po zburzeniu kościoła św. Piotra, ocalało kilka ułamków. Oblicze Najśw. Panny jest w klasztorze w Orte, w kaplicy Riccich przy kościele św. Marka we Florencyi jest N. Panna w postaci orantki we wspaniałych szatach i bogatej koronie, podobizna Jana VII. z kwadratowym nimbem (ryć. 179), urywek z kazania Zbawiciela i Ukrzyżowania jest w podziemiach watykańskich, ułamki z wjazdu do Jerozolimy i Narodzenia Zbawiciela są w Zbiorach lateraneńskich, a w zakrystyi kościoła Matki Bożej Kosmedyńskiej jest ułamek z pokłonu trzech mędrców (ryć. 180). Mozaiki te stoją już znacznie niżej od poprzednich. Barwy są przesadne i jaskrawe, linie przerywane i połamane. Mozaika podobna jest do tkaniny. Kamyczki, z których układano mozaikę są bardzo wielkie, jak widać na podobiźnie Jana VII.



179. PAPIEŻ JAN VII. UŁAMEK MOZAIK W PODZIEMIACH WATYKAŃSKICH Z DAWNEJ BAZYLIKI ŚW. PIOTRA.

Papież Paschalis (817-828) przyozdobił mozaikami kościół św. P r a k s e d y i zbudowaną przy niej kaplicę św. Zenona[48]) Dla absydy (ryć. 181) i ujmującej ją ściany, służyły za pierwowzór, opisane poprzednio mozaiki u św. Kosmy i Damiana. W absydzie św. Piotr i Paweł przedstawiają tu Chrystusowi dwie siostry, św. Praksedę i Pudencyanę, podobnie jak tam przedstawiali św. Kosmę i Damiana, a jak tam po bokach stał ofiarodawca i św. Teodor, tak tu ofiarodawca Paschalis i dyakon św. Zenon. W dolnej części obrazu, podobnie jak tam, płynie Jordan, a niżej stoi w środku na mistycznej górze Baranek, ku któremu zbliżają się z obu stron owieczki.



180. UŁAMEK MOZAIK U ŚW. MARYI KOSMEDYŃSKIEJ Z DAWNEGO KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA.



181. MOZAIKA ABSYDY W BAZYLICE ŚW. PRAKSEDY W RZYMIE.

Na ścianie ujmującej absydę znów obraz Baranka między siedmioma świecznikami, naśladowany z kościoła św. Kosmy i Damiana.

Wielka jest różnica między pierwowzorem u św. Kosmy i Damiana, a naśladownictwem u św. Praksedy. Rysunek tu już wadliwy, osoby wydłużone, ruchy sztywne, Chrystus wysokością przewyższa innych. Tam barwy były żywe, a jednak nie rażące, tu jaskrawe obłoczki, rzucają światło o cieniach zielonkawych, niezrównoważonych. Rysy są grube, brak swobody, a fałdy szat ciężkie. Tam widać było wielkość dawnej sztuki, potęgę i powagę podstawionych osób, tu już tylko sztuczny wysiłek, przez zbyt twarde, grube zarysy, wydłużenie postaci Chrystusa i dodanie wielkich nimbów osobom.

Na tęczy rozpiętej na końcu nawy głównej przed nawą poprzeczną, widzimy obraz, niezmiernie ciekawy i nowy zupełnie co do treści. Ponieważ przedstawiony ze zwyczaju Chrystus uwielbiony, wyobrażony wedle Objawienia św. Jana, umieszczony był już na ścianie ujmującej absydę, a tu pozostało wolne pod mozaiki miejsce, więc twórcy wystąpili z nową zupełnie rzeczą swobodnie obmyśloną, przedstawiającą niebo i drogę świętych do nieba. Na samym szczycie łuku widzimy wielką zagrodę niebieską, o silnych murach, ozdobionych drogimi kamieniami. Z dwóch stron prowadzą bramy. W środku zagrody Chrystus uwielbiony, ubrany w purpurę i złotogłów, unosi się między trzema aniołami, Mojżeszem i Eliaszem.

Bliżej widzimy dwa szeregi apostołów wraz z św. Janem Chrzcicielem, przybranych w białe szaty, niosących w rękach korony. Po prawej stronie Chrystusa na czele apostołów Najśw. Panna odziana w zasłonę ozdobioną gwiazdami, a po lewej św. Pudencyana, której, jako opiekunce tego kościoła należało się zaszczytne miejsce. Bram nieba strzegą aniołowie. Z prawej strony obrazu stoi św. Piotr, klucznik niebieski, z oznaką swej władzy w ręce, obok św. Paweł, a anioł prowadzi do nieba zastępy zba-



182. LEWA CZĘŚĆ MOZAIK NA TĘCZY W BAZYLICE ŚW. PRAKSEDY W RZYMIE.

wionych, trzymających w rękach korony. Po stronie lewej (ryć. 182) wiedzie znów anioł zastępy świętych niewiast, trzymających w rękach korony, ujęte przez szaty. Niebo zasiane obłokami, u dołu na zielonej trawie rzędy kwiatów. W dolnej części ściany, po bokach łuku widzimy zastępy świętych mężczyzn, niewiast i dzieci, trzymających gałązki palmowe, znak męczeństwa. Są to zapewne męczennicy, których szczątki kazał papież Paschalis przenieść z katakomb w obawie przed napadami dzikich ludów i umieścił w tym kościele, gdzie dotąd spoczywają.

Znacznie udatniejsze są mozaiki, które papież Paschalis kazał wykonać w kaplicy św. Z e n o n a przy kościele św. Praksedy[49]). Nad drzwiami wchodowemi od strony kościoła, mozaiki obejmują okno nad nadprożem (ryć. 86, str. 150). Pierwsza wstęga ma złote tło, na którem występują popiersia świętych na zielonych krążkach. U góry Najśw. Panna obok św. Walentyna

i Zenona, niżej św. Prakseda, Pudencyana i sześć innych świętych niewiast. Wyżej wstęga, na końcach rozszerzona, o niebieskiem tle, zawierająca szereg złotych krążków z podobiznami Chrystusa i apostołów, ubranych w białe szaty. W kątach u góry dwaj prorocy, biało ubrani, w złotych kręgach. Dwaj papieże u dołu, pochodzą z późniejszych przeróbek. Jak widzimy ułożenie całości jest umiejętne i dobrze dostosowane do miejsca.

Wewnątrz kaplicy czworokątne sklepienie ozdobione jest mozaiką na złotem tle, przedstawiającą czterech aniołów, stojących na półkulach (ryć. 87). Aniołowie trzymają wielki ciemnoniebieski krąg, na którym wyobrażone jest popiersie Chrystusa. Aniołowie odznaczeni niebieskimi nimbami, Chrystus ma nimb złoty z krzyżem. Ozdoba sklepienia przypomina zniszczone już mozaiki w kaplicy św. Krzyża na Lateranie i mozaiki na sklepieniu prezbyteryum u św. Witalisa i kaplicy św. Piotra Chryzologa w Ravennie, na których się zapewne wzorowała.

Na ścianie naprzeciw wejścia, u góry, obok okien, przedstawiona Najśw. Panna i św. Jan Chrzciciel, do których zwracają się umieszczeni obok drzwi święci, mianowicie po prawej stronie św. Prakseda, Pudencyana i Agnieszka, po lewej apostołowie Jan, Andrzej i Jakób. Nad drzwiami obok stolicy Bożej, św. Piotr i Paweł. We wnęku nad ołtarzem, naprzeciw wejścia, przedstawione Przemienienie Pańskie, we wnęku na lewej ścianie Baranek na mistycznej górze i cztery jelenie pijące ze źródeł, na lewo Zbawiciel wyprowadzający świętych z otchłani, z Adamem i Ewą na czele, niżej popiersia Najśw. Panny, św. Pudencyany, Praksedy i matki papieża Paschalisa, Teodory. Teodora, jako osoba nie policzona w poczet świętych, odznaczona jest prostokątnym zielonym nimbem.

Co do prostokątnego nimbu, to słusznie wywodzi S. Beissel, że jest oznaką nietylko ofiarodawców, ale od VII. w. występuje jako znak godności ludzi wyżej postawionych, a nie ogłoszonych za świętych[50]). Tak w Aquileji jest odznaczony na złotem szkle i na rzeźbie w kamieniu duchowny udzielający Chrztu św., a w księdze z Monte Cassino z XI. w., nauczyciel św. Benedykta. Nimb okrągły od VII. wieku pozostaje tylko u świętych.

Tenże papież Paschalis przeniósł ciało św. Cecylii i jej towarzyszów śmierci z katakomb św. Kaliksta do kościoła tej świętej na Zatybrzu ,przerobionego z jej domu, a kościół odnowił i ozdobił mozaikami[51]). Mozaiki na tęczy uległy zniszczeniu w czasie przeróbek w XVIII. wieku, a pozostały tylko w sklepieniu absydy (ryć. 183).

Mozaiki tęczy, które zachowały się w rysunku, przedstawiały w środku

Najśw. Pannę siedzącą na stolicy, obok której stało dwóch aniołów, a z każdej strony zbliżało się pięć dziewic z wieńcami na głowach i naczyniami w rękach. Były to prawdopodobnie przedstawione mądre panny z przypowieści zapisanej u św. Mateusza (25, 1 i nast.), niosące naczynia pełne oliwy. Artysta pominął tu panny głupie, a liczbę panien mądrych pomnożył dwa razy. Pomiędzy pannami umieszczone były palmy, a na obu krańcach obrazu dwa miasta, prawdopodobnie Jerozolima i Betlehem. Obraz ten przypomina szereg panien zbiżających się do Najśw. Panny na mo-



183. MOZAIKI W ABSYDZIE BAZYLIKI ŚW. CECYLII W RZYMIE.

zaikach u św. Apollinarego w Ravennie. Widzimy tu już rzecz nową, bo zamiast Chrystusa, jak było we zwyczaju, przedstawiono jego Matkę i dano jej odpowiednie otoczenie.

Mozaiki, które dochowały się w absydzie, są znów ułożone wedle wzoru z kościoła św. Kosmy i Damiana. W środku stoi na obłokach Chrystus, którego godność zaznaczono przez nadanie mu wyższej postaci, a po lewej stronie Zbawiciela św. Piotr, Waleryan i Agata, po prawej zaś św. Paweł i św. Cecylia, która prowadzi ofiarodawcę Paschalisa niosącego we fałdach penuli model przebudowanego na jej cześć kościoła. U góry nad Chrystusem ręka Boża z wieńcem, a wyżej monogram Paschalisa. W dolnej wstędze przedstawiony starym zwyczajem Baranek na górze, otoczony owieczkami. Poniżej pamiątkowy napis w mozaice.

Barwy mozaik u św. Cecylii są jeszcze jaskrawsze niż u św. Praksedy i większa jeszcze grubość i wadliwość rysunku.

Trzeciem dziełem papieża Paschalisa są mozaiki w kościele św. Maryi in Domnica, zwanej też della Navicella, na Monte Celio, naprzeciw okrągłego kościoła św. Szczepana[52]). Na tęczy u św. Cecylii przedstawiona była Najśw. Panna, otoczona dziewicami, tu widzimy ją w absydzie, w miejscu które kiedyindziej zajmuje Zbawiciel. Kościół ten poświęcony był Najśw. Pannie „Dominae nostrae" czyli „Pani naszej", stąd osobny powód, by ją tu na najzaszczytniejszem miejscu postawiono. Na tle ciemnoniebieskiego nieba i murawy zasianej kwiatami, zasiadła



184. MOZAIKI W ABSYDZIE BAZYLIKI ŚW. MARKA W RZYMIE.

Najśw. Panna na wspaniałej stolicy z Panem Jezusem na rękach, ubranym w złotogłów, otoczona zastępem biało ubranych aniołów. Marya odziana w tunikę niebiesko-purpurową, zasłonę fiołkowo-purpurową i chusteczkę na szyi ozdobioną gwiazdami. Sześciu bliższych aniołów ma nimby złote, inni zaś zielone; możebne że złotymi nimbami ozdobieni archaniołowie. U dołu obrazu klęczy Paschalis, który ujmuje prawą stopę Najśw. Panny i przyciska do ust.

Na ścianie nad absydą, w środku na łuku wyobrażającym sklepienie niebieskie, siedzi Chrystus, otoczony ciemno zieloną mandorlą. Obok Zbawiciela stoją dwaj aniołowie, a dalej dwunastu apostołów. Na czele św. Piotr z kluczami i św. Paweł, trzymający zwój pisma, podobnie jak i inni apostołowie. Apostołowie mają złote nimby, aniołowie niebieskie. U dołu ściany po obu stronach przedstawieni dwaj prorocy.

Mozaiki u Maryi in Domnica, choć we wykonaniu słabe, głowy osób za małe, linie rysunku czerwone, jednak piękne są co do treści i ułożenia.

Papież Grzegorz IV. (827—844) kazał wykonać mozaiki w kościele św. Marka na północ od Kapitolu i w kaplicy św. Grzegorza Wielkiego, przy kościele św. Piotra, które uległy wraz z kaplicą zagładzie[53]). U św. Marka w absydzie (ryć. 184), na złotem tle ukazuje się Chrystus, na prawo stoją św. Felicissimus dyakon i Marek Ewangelista, przedstawiający papieża Grzegorza, po lewej zaś stronie św. Marek papież, św. Agapit i św. Agnieszka. Chrystus i święci stoją na podstawkach, na których późną łaciną wypisane są ich imiona. Podstawki takie dawniej dawane tylko osobom siedzącym, spotykamy już nieco wcześniej u św. Apollinarego in Classe obok Ravenny. Podstawka Chrystusa jest większa, jaśniejsza i wypisane ma głoski A. Ω. Chrystus jeszcze bardziej niż u św. Cecylii przewyższający wielkością inne osoby, ubrany w tunikę i pallium ciemno-purpurowe. W ręce lewej trzyma księgę, na której wypisano po łacinie: „Jam jest światło, Jam jest życie, Jam jest zmartwychwstanie". Nad głową Zbawiciela ukazuje się ręka Boża z wieńcem, a u dołu ptak symboliczny feniks, który u św. Kosmy i Damiana siedział na gałęziach palmy. Niema tu kwiatów na murawie, ale tylko na zewnętrznych stronach dwa niezgrabne kwiaty, zamiast przedstawianych gdzieindziej palm, Jordan wygląda jak gruba taśma, na niebie brak obłoków. W dolnej części straszliwie stylizowany Baranek na górze mistycznej, obok dwunastu baranków, wychodzących z miast Jerozolimy i Betlehem.

Na ścianie ujmującej absydę u szczytu, popiersie Chrystusa ujęte w krążek, a obok również ujęte w krążki znaki czterech Ewangelistów, trzymające księgi. U dołu ściany po obu stronach św. Piotr i Paweł wskazują na popiersie Zbawiciela.

Mozaiki u św. Marka wykazują już zupełny upadek sztuki. Rysunek gruby, zarysy jakby wyrąbane siekierą, barwy jaskrawe i natężone, cienie grube. Jeżeli ludzie i szaty są wadliwie rysowani, to wprost rozpaczliwe są baranki. Najlepiej jeszcze udały się sploty kwiatów na kraju łuku absydy i na kraju ściany ujmującej absydę.

U św. Ambrożego w Medyolanie mozaiki w głównej absydzie uległy znacznym zmianom (ryć. 185). Chrystus olbrzymiej postaci, siedzący na ogromnej stolicy, dwaj aniołowie po bokach, niżej św. Gerwazy i Protazy i trzy książki z popiersiami, umieszczonemi u dołu w środku obrazu, pochodzą z XII. w., a jedynie dwie części, mianowicie



MOZAIKI PREZBYTERYUM U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.



185. MOZAIKI ABSYDY W BAZLICE ŚW. AMBROŻEGO W MEDYOLANIE.

u dołu po stronach zewnętrznych, zachowały się z dawnej mozaiki, z początku IX. wieku. Na lewo przedstawiony jest pogrzeb św. Marcina w Tours, a na prawo św. Ambroży odprawiający Mszę św. Wedle dawnego podania ludowego św. Ambroży w czasie nabożeństwa zasnął, jak zdawało się obcym, gdy tymczasem został cudownym sposobem przeniesiony do Tours, na pogrzeb swego przyjaciela. Widzimy tu św. Ambrożego jak podparty na ołtarzu pogrążony jest w śnie, gdy dyakon obok ołtarza, subdyakon stojący na kazalnicy i lud obecny w kościele, ze zdziwieniem rozkładają ręce. Dwa te obrazki mozaikowe są niezmiernie ciekawe z tego względu, że nam podają widok odprawianej Mszy św. i pogrzebu w początkach IX. wieku, ukazują nam szaty naczynia i przybory kościelne.

RAVENNA.

Więcej niż inne miasta włoskie wystawiona była na wpływy Wschodu Ravenna, to też więcej i prędzej niż gdzieindziej widać tam wpływ wschodniej sztuki.

Mozaiki w Ravennie[54]) powstały w trzech okresach: za Galli Placidii w pierwszej połowie V. w., za czasów Teodoryka w końcu V. a początku VI. w. i za czasów cesarza Justyniana i jego następców od roku 555 t. j. od czasu zajęcia Włoch przez Justyniana.

Z czasów Galli Placidii były mozaiki w kościele św. Jana Ewangelisty, a zachowały się w kościółku grobowym Galli Placidii i w kościółku

chrzcielnym S. Giovanni in Fonte. Z czasów Teodoryka pochodzą mozaiki w aryańskiej chrzcielnicy, czyli kościele S. Maria in Cosmedin i u św. Apollinarego Nowego. Za czasów Justyniana powstały mozaiki u św. Witalisa, a jeszcze później u św. Apollinarego in Classe. Choć w sztuce Ravenny wiele jest znamion bizantyńskich, to jednak przeważają pozostałości dawnej rzymskiej spuścizny.



186. CHRYSTUS WOJOWNIK. MOZAIKA W KAPLICY ŚW. PIOTRA CHRYZOLOGA W RAVENNIE.

ZDJĘCIE WŁASNE.

W kościele Sant' Agata Maggiore, zbudowanym za czasów biskupa Esuperantiusa (425—432), były w absydzie mozaiki, wykonane nakładem subdyakona Gemellusa, które zaginęły wraz z runięciem absydy w czasie trzęsienia ziemi w r. 1688. Był tam wyobrażony Chrystus siedzący na stolicy między dwoma aniołami[55]).

Mozaiki, któremi sama Galla Placidia kazała ozdobić kościół św. Jana Ewangelisty w Ravennie, zbudowany na podziękowanie za ocalenie w czasie burzy morskiej, uległy niestety zagładzie[56]). W środku absydy wyobrażony był Chrystus, trzymający w ręce księgę, otoczony dwu-

nastoma zapieczętowanemi księgami. Do Zbawiciela przybliżał się, z wyciągniętemi do modlitwy rękami, św. Piotr Chryzolog, arcybiskup Ravenny, współczesny Galli Placidii. U góry, prawdopodobnie na ścianie ujmującej absydę, podawał Chrystus św. Janowi Ewangeliście zwój pisma, a obok stało siedem świeczników i inne symbole z Objawienia św. Jana, niżej



187. CHRYSTUS W OTOCZENIU ANIOŁÓW. MOZAIKA W BAZYLICE ŚW. APOLLINAREGO NOWEGO W RAVENNIE.

przedstawione było morze wzburzone, na którem dwa blizkie zatonięcia okręty; nad jednym ukazywał się św. Jan Ewangelista. Napis objaśniał, że Galla Placidia kazała wykonać tę mozaikę na podziękowanie za ocalenie. Po bokach umieszczono pięć osób z rodziny cesarskiej. Z mozaik tych pozostały tylko resztki i to przeważnie w późniejszych znacznie czasach uzupełnione.

Mówiliśmy już wyżej o kościółku grobowym Galli Placidii, zmarłej w roku 450 (ryć. 138 str. 223). Kościół ten o kształcie krzyża łacińskiego,

ma w ramionach beczkowe sklepienia, a w środku kopułę opartą na czterech wydłużonych ścianach. W kopule przedstawiono tu w mozaice, na tle nieba zasianego gwiazdami, złoty krzyż, a poniżej w miejscach nad kątami ścian, cztery znaki Ewangelistów[57]). Na ścianach podpierających kopułę, obok okien, ustawieni są apostołowie, po dwóch po każdej stronie, wznoszący ręce i podnoszący okrzyk na cześć krzyża. Jest to wspaniale przedstawiony tryumf Krzyża św., w grobowcu córki Teodozyusza tego cesarza, który ostatecznie zwyciężył pogaństwo i raz na zawsze zapewnił zwycięstwo krzyżowi. Czterej inni apostołowie umieszczeni są na sklepieniu ramion bocznych krzyża. Ponieważ z miejsca, w którem są umieszczeni, nie widać krzyża w sklepieniu kopuły, więc dano nad ich głowami znak Konstantyna. Na innych sklepieniach są ozdoby z umiarowo rozrzuconych kwiatów.

Na ścianie półkolistej nad wejściem do kościółka, od strony wewnętrznej, przedstawiony jest Dobry Pasterz, o którym już wyżej mówiliśmy (ryć. 29, str. 69), a który bezsprzecznie jest jednym z najpiękniejszych obrazów w mozaice starochrześcijańskiej.

Na ścianie, przeciwległej od wejścia, jest niezmiernie ciekawa i dosyć zagadkowa mozaika. Oto św. Wawrzyniec trzymający na ramieniu wielki krzyż, oznakę męczennika, na końcach nieco rozszerzony, a w drugiej ręce księgę, zbliża się do kraty, pod którą pali się ogromny ogień. Po przeciwnej stronie szafka na książki z trójkątnym szczytem, taka, jakie były we zwyczaju u starożytnych[58]). W szafce otwartej na dwie strony, widać księgi, na których wypisane nagłówki czterech Ewangelii. Taksamo z krzyżem i księgą przedstawiony jest św. Wawrzyniec w swej bazylice na Via Tiburtina. Na księdze, którą trzyma św. Wawrzyniec u Galli Placidii, napisane: „Dispersit, dedit pauperibus“ (Ps. 111, 9), słowa dostosowane do św. Wawrzyńca z powodu jego hojności względem ubogich. Co do wytłomaczenia samego obrazu, to były najrozmaitsze zdania. Dawniej wielu szło za sądem, który wypowiedzieli Crove i Cavalcaselle[59]), że obraz przedstawia zwycięstwo wiary nad błędnowierstwem; św. Wawrzyniec miał tu palić księgi błędnowiercze. W ogniu jednak nie widać prócz Ewangelii żadnych innych ksiąg, a ta, którą niesie sam św. Wawrzyniec zawiera tylko słowa odnoszące się do świętego dyakona. S. Beissel widzi tu wyobrażoną pochwałę św. Wawrzyńca, który gotów chętnie przyjąć w obronie wiary śmierć[60]), a Dütschke dodaje jeszcze, że powodem do przyjęcia ochotnie śmierci jest ufność w pomoc Bożą w czasie męczeństwa, na którą zasłużył sobie przez wiarę w słowa Ewangelii, które tu widzimy w sza-

feczce, i przez miłosierdzie ubogich, o którem świadczy napis w książce, którą trzyma w ręku[61]).

Na półkolistych ściankach u góry bocznych ramion, na tle zwojów winnej latorośli, zbliżają się po dwa jelenie do stojącej w środku sadzawki, a wyżej na ściankach między apostołami, o których była mowa, widzimy znów naczynia, z których tryska woda i przybliżające się gołębie,



188. NAJŚW. PANNA W OTOCZENIU ANIOŁÓW. MOZAIKI W BAZYLICE ŚW. APOLLINAREGO NOWEGO W RAVENNIE.

po dwa przy każdym naczyniu. Jelenie i gołębie dążące do źródeł wody, są wyobrażeniem chrześcijan, spieszących do zdrojów nauki i łaski Zbawiciela.

Wartość artystyczna mozaik w grobowcu Galli Placidii jest niezrównana. Zadziwia nas tu umiejętne rozłożenie treści: wszystko skupia się naokoło krzyża, który jaśnieje na najwyższem miejscu w kopule. Nad drzwiami Chrystus dobry pasterz, gdyż powiedział: „jam jest drzwiami owiec“ (Jan 10, 9). Na ścianie przeciwległej Rzymianin św. Wawrzyniec, opiekun ostatniej Rzymianki Placidii, wzór hojności dla ubogich i chrześcijańskiego męstwa. Wspaniałe są fantastyczne kwiaty zdobiące sklepienia ramion kościoła. Sztuka rzymska przejawia się tu w doskonałym rysunku o lekkiej stylizacyi

i łagodnych a silnych barwach. Tło całości jest ciemno niebieskie, widać tu więc dawny rzymski zwyczaj przedstawiania na ciemniejszem tle jaśniejszych przedmiotów. Szaty apostołów, św. Wawrzyńca i przybranego w purpurę Dobrego Pasterza, przypominają dawne płaskorzeźby przedstawiające rzymskich senatorów. Ruchy osób i wyrazy twarzy są swobodne, ale lekko stylizowane dla zaznaczenia powagi i podniosłości treści obrazów. Gdy tyle mozaik zniszczono albo przykryto wapnem w czasach Odrodzenia, wnętrze grobowca Galli Placidii pozostało nietknięte; zanadto było piękne, by mistrze postępu odważyli się podnieść na nie rękę.

Niezmiernie ciekawe przedstawienie Chrystusa, jako wojownika, jest w kaplicy św. Piotra Chryzologa, obok kościoła katedralnego (ryć. 186). Mozaikę tę odkryto pod warstwą gipsu. W dolnej części jest niestety zupełnie zniszczona. Chrystus, młodzieniec bez zarostu, z długimi, kręconymi włosami, ma głową okoloną wielkim nimbem z ozdobnym krzyżem. Ubranie stanowi tunika z długimi, wązkimi rękawami, lekka kolczuga „lorica“ i chlamyda spięta na ramieniu ozdobną spinką. W prawej ręce trzyma Zbawiciel lekki krzyż, jakby dzidę, w lewej ręce księgę, jakby tarczę, z napisem: EGO SVM VIA VERITAS ET VITA †. Jest to jedyne w starożytnej sztuce, niezmiernie ciekawe przedstawienie Chrystusa jako wojownika, który wiedzie ludzi przez bój życia.

O mozaikach w chrzcielnym kościele San Giovanni in Fonte, obok katedry w Ravennie, wspominaliśmy już wyżej (ryć. 142 i 143). Wykonano je z rozkazu biskupa Neona, niedługo po roku 450. Jest to obok mozaik w grobowcu Galli Placidii jedna z najlepszych rzeczy[62]). W środku sklepienia kopuły przedstawiony chrzest Chrystusa w Jordanie. Chrystus występuje tu bez szat, gdyż wedle dawnego zwyczaju bez szat wstępowano do źródła chrzcielnego, dla zaznaczenia, że przyjmujący wiarę chrześcijańską zrzuca z siebie dawnego człowieka i wszystkie jego przywary. Chrystus stoi w rzece, której jasnoniebieskie fale świetnie wykonano. Strzygowski, sądzi że Zbawiciel był tu przedstawiony pierwotnie jako młodzieniec i że św. Jan nie miał w ręce miseczki, lecz że wodę w dłoń zaczerpnął[63]). Zdanie to jest zupełnie słuszne, gdyż rzeczywiście broda Zbawiciela i miseczka w ręku św. Jana wydają się jakby później dodane. Układ i wykonanie obrazu jest tu zupełnie podobne do fresków katakombowych, z których najstarszy przedstawia chrzest Chrystusa u św. Lucyny już w pierwszej połowie II. w.

Naokoło tego środkowego obrazu, w rodzaju pierścienia przedstawieni są apostołowie z wieńcami w rękach, podobnie jak starcy w Obja-

wieniu św. Jana. Na przodzie apostołów kroczą św. Piotr i Paweł. Apostołowie ubrani są na przemian w białe tuniki i złote pallia, w złote tuniki i białe pallia. Wstęgi „clavi" na tunikach są fiołkowo-purpurowe i bronzowo-purpurowe. Nad głowami apostołów zwiesza się jasnoniebieska tkanina, ozdobiona żółtymi pasami, ułożona w umiarowe ozdobne fałdy, a pomiędzy apostołami wykwitają wysokie rośliny, podobne do tych, które były w zniszczonej dziś kopule u św. Konstancyi w Rzymie.

Na dalszym pierścieniu umieszczone umiarowo ołtarze z czterema Ewangeliami; po bokach każdego ołtarza stoją dwa stołki. Między ołtarzami stoją cztery stolice biskupie, pokryte tkaninami żółtemi, modremi, bronzowemi i zielonemi. Stolice otoczone są z boków zagrodami wykonanemi przeźroczem. Te cztery stolice wraz z ośmiu stołkami tworzą razem dwanaście siedzeń, możebne że dla dwunastu apostołów, którzy siedząc na nich sądzić mają dwanaście pokoleń izraelskich (Mat. 19, 28). W niższej ośmiobocznej części budowy, pod każdym ze wspomnianych ołtarzy jest ośm okien, a po obu stronach płaskorzeźby w gipsie. Nad słupami, w miejscach gdzie schodzą się łuki, wyobrażono w miejsce wśród zwojów winnej latorośli ośmiu mężczyzn w tunikach i palliach ze zwojami pisma w rękach; są to uczeni dający nauki ochrzczonym. Niżej umieszczone są w mozaice odpowiednie dla chrzczonych napisy.

Teodoryk król Gotów po zajęciu Ravenny zbudował tu kościół katedralny św. Teodora, chrzcielnicę nazwaną potem S. Maria in Cosmedin i kościół Jezusa nazwany później kościołem św. Apollinarego Nowego, po przeniesieniu tu szczątek tego świętego.

W chrzcielnicy aryańskiej widać na mozaikach chęć stworzenia czegoś nowego. Niema tu poniżej kopuły pierścienia, na którym były u św. Jana umieszczone i ołtarze i stolice biskupie, ale na pierścieniu okalającym obraz chrztu w Jordanie przedstawieni apostołowie, a między św. Piotrem i Pawłem na przodzie stojącymi, jest stolica biskupia. Na stolicy purpurowa poduszka z krzyżem położonym tak, jak gdzieindziej Pismo św. Św. Piotr trzyma klucze, św. Paweł zwoje pisma, inni apostołowie korony chwały.

Niektórzy sądzą, że stolica Chrystusa i apostołowie są dodatkiem z czasów arcybiskupa Agnellusa, który przemienił tę aryańską dawniej chrzcielnicę, na katolicki kościół[64]). Na pytanie to trudno odpowiedzieć, w każdym razie znać na postaciach apostołów późniejsze dodatki.

W kościele św. Apollinarego Nowego pozostały mozaiki z czasów Teodoryka[65]). Ozdoby absydy i tęczy uległy zagładzie w czasach

bardzo dawnych, bo już w początku VII. w. Kiedy katolicy odebrali po aryanach ten kościół, wtedy za biskupa Agnellusa (553—568) usunięto w dolnym rzędzie mozaiki, które przedstawiały rzeczy niezgodne z wiarą chrześcijańską, czy też obrazy z życia króla Teodoryka, a wstawiono dwa pochody świętych męczenników, na prawo mężczyzn, na lewo kobiet. Wszystkie inne mozaiki pozostały z czasów Teodoryka, jak łatwo można



189. CHRYSTUS PRZED SĄDEM, Z MOZAIK W BAZYLICE ŚW. APOLLINAREGO NOWEGO W RAVENNIE.

FOT. RICCI.

poznać z wykonania znacznie lepszego rysunku; dawny jest Chrystus na stolicy, Najśw. Panna, miasto Classis, dworzec Teodoryka i wszystkie obrazy w dwóch górnych rzędach.

Biskup Agnellus kazał na ścianie górnej nad wejściem do wnętrza kościoła umieścić podobiznę swoją, Justyniana i cesarzowej Teodory, wśród innych przedstawień. Z tych mozaik pozostała jedynie podobizna Justyniana przeniesiona do „kaplicy relikwii", przy tym kościele.

Ściany nawy głównej ozdobione są ciekawie rozłożonemi mozaikami.

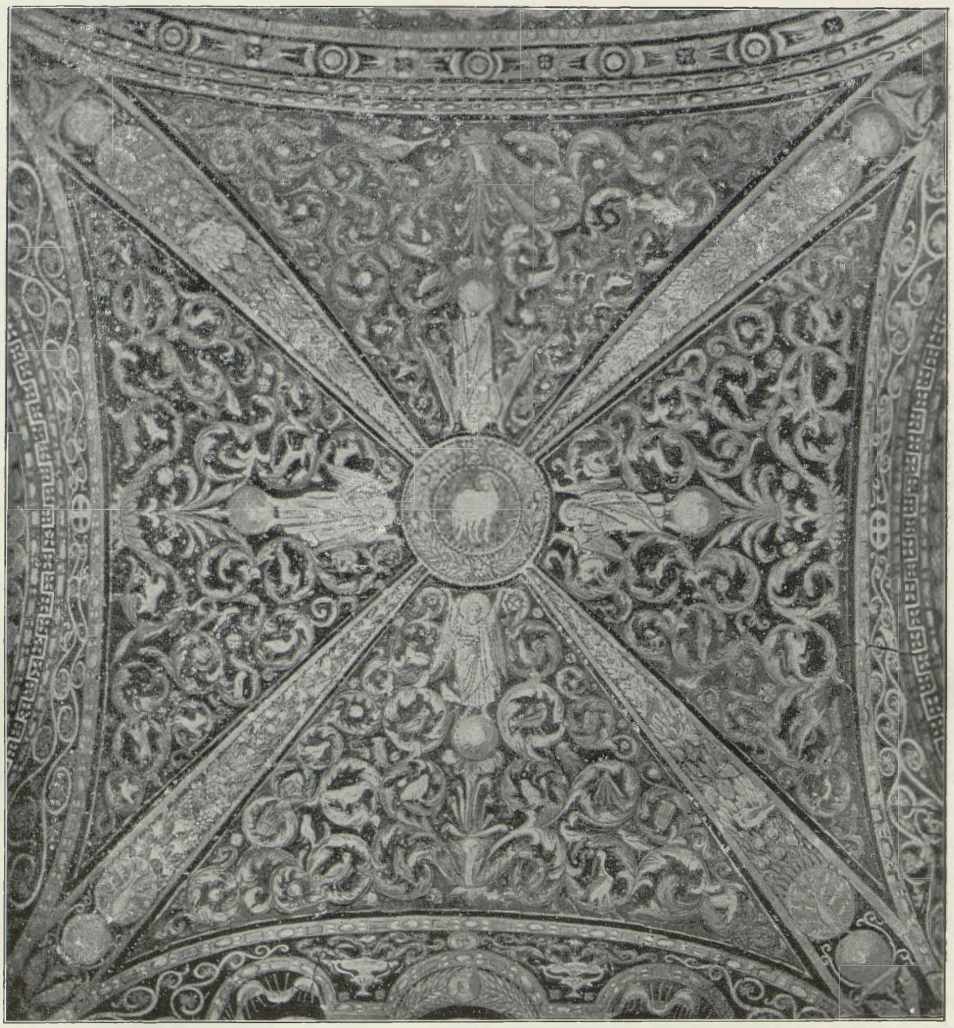
W dolnej części, po lewej stronie od wejścia, widzimy przedstawiony dworzec króla Teodoryka, jak to objaśnia umieszczony napis. Z dworca wychodzi długi szereg świętych męczenników i spieszy po nagrodę do Chrystusa, który zasiadł na stolicy, na drugim końcu szeregu, obok tęczy. Wedle zwyczaju święci przedstawiani najczęściej jako owieczki, wychodzące z miast Jerozolimy i Betlehemu, tu zaś pozostawiono dawne mozaiki i stąd ta odmiana. Tło pochodu jest złote, u dołu zielona murawa obsypana kwiatami, święci ubrani w białe tuniki i takież pallia, niosą w rękach ozdobne korony, głowy ich otaczają nimby średniej wielkości, imiona wypisane u góry. Pomiędzy świętymi widzimy drzewa palmowe. Na czele tego pochodu kroczy św. Marcin, pierwotny opiekun tego kościoła, odznaczony przez ciemnobronzowe pallium, św. Wawrzyniec znów ma złotą tunikę.

Chrystus (ryć. 187) który jak król przyjmuje świętych męczenników, zasiadł na wspaniałej stolicy, wykładanej drogimi kamieniami, wysłanej purpurą, sam odziany w purpurę królewską ze szerokiemi złotemi wstęgami. Głowę Zbawiciela otacza nimb z bogatym krzyżem. Obok Chrystusa stoi czterech aniołów, trzymających długie laseczki, stojących jako straż niebieska.

Na ścianie przeciwnej zasiadła na podobnej stolicy Najśw. Panna ze Synem na łonie (ryć. 188), podobnie jak tam Chrystus, otoczony strażą aniołów. Na przeciwległym końcu ściany, obok głównych drzwi, miasto Classis, obwiedzione potężnymi murami. W przystani widzimy okręty. Z bramy miasta wychodzi szereg świętych męczenniczek, niosących ozdobne korony, a na czele trzej mędrcy spieszą ku Najśw. Pannie i jej Synowi. Trzej mędrcy ubrani we wspaniałe wschodnie szaty, niosą swe dary w bogatych naczyniach; ku Chrystusowi wiedzie ich gwiazda. „Scs. Gaspar“, jak napisano w mozaice, ubrany w purpurowy płaszcz, czerwoną tunikę i białe spodnie, „Scs. Melchior“ ma zielony płaszcz, białą tunikę i bronzowo-złote spodnie, „Scs, Balthassar“ ma płaszcz biały, purpurową tunikę i czerwone spodnie. Ubranie królów jest nadto ozdobione rozmaitymi wzorami odmiennych barw. Święte panny w bogatych szatach, ozdobionych drogimi kamieniami, w białych tunikach i złotych dalmatykach z wyszywanemi w kwiaty wstęgami, i w purpurowych pallach, niosą swe korony w białych chustach. Tło, palmy, napisy i kwiaty na murawie, podobne jak po przeciwnej stronie.

W szatach wszystkich przedstawionych tu osób, panuje wielka różnorodność barw. Chrystus i Marya ubrani na wszystkich obrazach we

wspaniałe purpurowo-fiołkowe szaty, ze złotemi wstęgami „clavi“ na dalmatykach i dwoma takiemiż obrębieniami na końcach rękawów tunik. Na obrazkach z Męki Pańskiej szaty osób mają rozmaite barwy. Tak na



190. MOZAIKI NA SKLEPIENIU PREZBYTERYUM U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

uzdrowieniu ślepego pierwszy z Żydów ma fiołkowy płaszcz zwany „penula“, drugi bronzowy, chłopiec na rozmnożeniu ryb odziany w niebieską tunikę, faryzeusz modlący się w świątyni ma „penulę“ żółtą, a celnik bronzową. Płaszcze kapłanów żydowskich, zwane „lacernae“ są białe, ozdobione

z krajów wstęgami purpurowo-fiołkowemi i purpurowo-bronzowemi. Nawet trzewiki są różnobarwne: Żydzi mają przeważnie czarne obuwie, a panny w szeregu idące, czerwone.

Niektórzy uczeni niebardzo chętnym okiem patrzą na te dwa szeregi świętych, podobnie ubranych, mało różniących się od siebie. A jednak ten powolny pochód ku Chrystusowi i Najśw. Pannie przypomina dawne śpiewy gregoryańskich psalmów litanii, a oko widza mimowoli prowadzi ku wielkiemu ołtarzowi.



191. OFIARA ABLA I MELCHIZEDECHA. MOZAIKI U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

Jedno musi nas zadziwić w treści mozaik: Chrystus na stolicy przedstawiony jako władca i trzej mędrcy spieszący po stronie przeciwnej by pokłonić się Zbawicielowi. Że Teodoryk, jako Got, chętnie widział trzech mędrców, którzy mu przypominali powołanie pogan przez Chrystusa, to jest rzecz jasna, ale że królowie czyniący pokłon stwierdzają Bóstwo Chrystusa i że Chrystus przedstawiony na stolicy jako król świata, to w kościele aryańskim, u aryan, których wiara różniła się od katolickiej tem właśnie, że nie uznawała Bóstwa Zbawiciela, wytłomaczyć się da chyba tylko w ten sposób, że pracowali tu artyści katolicy, gdyż takich tylko Teodoryk zastał w Ravennie, a król przychylnie w początkach dla katolików usposobiony, nie krępował mistrzów w doborze treści mozaik, gdy z wykonania ich był chyba wielce zadowolony.

Wyżej, nad szeregami mężczyzn i kobiet, pomiędzy oknami przedstawieni z prawej strony kościoła więksi i mniejsi prorocy, po lewej ewangeliści i apostołowie. Każdy z nich stoi na podstawie „subpedaneum“, ubrany w białą tunikę ze złotemi wstęgami i białe pallium. Tło tych postaci jest złote, u dołu zielone. Nimby ze srebrzonych szkiełek, dziś od starości przyjęły barwę ciemną. Nad apostołami i prorokami w górnym szeregu wyobrażone w mozaice małe absydy o kształcie muszli. W każdej absydzie wisi ozdobna korona, a u góry zatknięty krzyż, obok którego siedzą dwa gołębie. Nad oknami na niewielkich polach przedstawione



192. ABRAHAM GOŚCI TRZECH PODRÓŻNYCH I OFIARA ABRAHAMA. MOZAIKI U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

obrazy z życia Chrystusa. Osobliwe jest to, że Zbawiciel, gdy występuje jako nauczyciel jest młodzieńcem bez zarostu, w obrazach zaś z męki jest w starszym wieku z brodą; właściwość tę spotykamy i na innych mozaikach. Obrazy z życia Zbawiciela na lewej ścianie widzimy ułożone w tym porządku: I. Uzdrowienie powietrzem ruszonego, podobne zupełnie do fresków katakombowych; uzdrowiony niesie tu swe łoże. II. Uzdrowienie opętanego w Gerazie. III. Spuszczenie na łożu powietrzem ruszonego do domu, w którym nauczał Chrystus. IV. Chrystus, w otoczeniu dwóch aniołów, z których jeden w jasnych, drugi w ciemnych szatach, oddziela owce od kozłów; jest to symboliczny obraz sądu ostatecznego. V. Grosz wdowy

złożony na świątynię. VI. Faryzeusz modlący się z wyciągniętemi rękami i celnik bijący się pokornie w piersi przed drzwiami świątyni; w drzwiach widzimy zawieszoną zasłonę, zawiązaną na węzeł. VII. Wskrzeszenie Łazarza. VIII. Zbawiciel rozmawia ze Samarytanką. IX. Uzdrowienie niewiasty krwotok cierpiącej. X. Uzdrowienie dwóch ślepych z Jerycha. XI. Chrystus przyzywa Piotra łowiącego ryby, by szedł za nim. XII. Rozmnożenie chlebów i ryb. W katakombach Chrystus zwykle dotykał chlebów laseczką, tu wyciąga nad nimi ręce, podobnie jak na XIII. obrazie, gdzie przemienia wodę we wino.



193. MOZAIKA W ABSYDZIE U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

Dalszy ciąg obrazów następuje na ścianie prawej. XIV. Ostatnia wieczerza; Chrystus zasiadł z uczniami za stołem ustawionym w podkowę, nakrytym białą tkaniną. XV. Chrystus modli się na Górze Oliwnej, apostołowie siedzą poniżej. XVI. Judasz całuje Chrystusa, z lewej strony żydzi i żołnierze, z prawej Piotr z mieczem i apostołowie. XVII. Chrystus prowadzony na sąd. XVIII. Jezus przed sądem Kaifasza, siedzącego z dwoma towarzyszami (ryć. 189). XIX. Jezus przepowiada Piotrowi jego zaparcie się. Co do czasu, obraz powinien był być wcześniej umieszczony, ale dano go tu dla lepszego zrozumienia następnego XX., który przedstawia zaparcie się Piotra wobec służącej. XXI. Judasz odnosi kapłanom pieniądze. XXII. Piłat umywa ręce. XXIII. Pochód na Kalwaryę; krzyż niesie Szymon Cyrenejczyk. XXIV. Dwie niewiasty przy grobie; grób przedstawiony jako okrągła budowla o kopule wspartej na słupach, w głębi widać od-

walony kamień od drzwi; z lewej strony siedzi na kamieniu anioł ubrany w białe szaty, z laseczką w ręku, z prawej nadchodzą dwie niewiasty, wyciągające z podziwu ręce. XXV. Chrystus z dwoma uczniami w drodze do Emaus, którego bramy widać w głębi. XXVI. Jezus ukazuje się apostołom i pokazuje ślady ran Tomaszowi.

Jeżeli porównamy te obrazy z freskami katakombowemi, to zobaczymy, że niektóre jak uzdrowienie powietrzem ruszonego, wskrzeszenie Łazarza, ostatnia wieczerza, są zupełnie podobne do sztuki katakombowej, a we wszystkich to samo skracanie treści przez pominięcie rzeczy drugorzędnych. Ciekawe jest to, że gdy w dawniejszej sztuce obrazów z męki Chrystusa unikano, albo je ostrożnie i pod osłoną przedstawiano, tu występują już szczegółowo, brakuje jedynie samego ukrzyżowania i złożenia do grobu. Małe te obrazki wykonane są rzutowo i obliczone na oglądanie z odległości, cienie narysowane grubemi kreskami, rysy twarzy, a zwłaszcza oczy, bardzo silnie podkreślone. Rysunek trzyma się rzymskich wzorów, osoby są naturalne, głowy okrągłe, wyrazy twarzy i ruchy swobodne. Szaty przeważnie są białe z barwnemi wstęgami, Chrystus ubrany w purpurę.

W porównaniu do podobnych szeregów mozaik u Maryi większej w Rzymie, obrazki nasze są mniejsze, mają mniej osób, a osoby są większe w stosunku do rozmiarów obrazu i znacznie jest tu prostszy układ.

Wiele zastanawiano się nad pytaniem do jakiej sztuki zaliczyć te mozaiki w Ravennie i jacy artyści mogli je wykonać, czy sprowadzeni z Carogrodu czy też miejscowi, względnie rzymscy. Uczeni dawniejsi, którym się wydawało, że po upadku państwa zachodnio-rzymskiego upadła cała dawna zachodnia oświata, przypisują wszystkie dzieła sztuki włoskiej, które powstały od połowy V. w., twórcom bizantyńskim. Uczeni znów rosyjscy, jak Redin[66]), ponieważ w ich kościołach od początku zapanował i dotąd panuje styl bizantyński, utrzymują to samo zdanie. Dzisiejsi uczeni włoscy, jak Saccardo[67]) i Venturi widzą we wszystkiem rzymską spuściznę. Rozwiązanie tego pytania zależy głównie od tego, czy początków sztuki bizantyńskiej należy szukać już w czasach założenia Carogrodu za Konstantyna, jak to utrzymują niektórzy uczeni jak Schnaase i J. Strzygowski[68]), czy też dopiero w czasach późniejszych, w VI. czy VII. w., a w sztuce pierwotnej Carogrodu należy widzieć tylko pewne miejscowe właściwości, przy podkładzie dawnego klasycyzmu, jak chce Beissel, F. X. Kraus[69]) i t. d. Między jednymi a drugimi uczonymi różnica jest i w tem, że pierwsi, którzy początek sztuki widzą w czasach dawniejszych, inaczej oceniają istotne

cechy sztuki bizantyńskiej i rozkwit jej widzą w VI. w., podczas gdy drudzy za istotną cechę tej sztuki uważają silną stylizacyę, napuszystość i ostrość, od której dawniejsza sztuka bizantyńska była wolna.

Za tem, że mozaiki z czasów Teodoryka należy zaliczyć raczej do dzieł sztuki rzymskiej, prócz sposobu wykonania przemawiać może to, że o sprowadzeniu przez Gallę Placidię czy Teodoryka pracowników z Ca-



194. CESARZ JUSTYNIAN I BISKUP MAKSYMIAN NA MOZAICE U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

rogrodu nie wiemy nic, podczas, gdy Cassiodor wyraźnie pisze, że Teodoryk przywołał z Rzymu mistrzów, „aby rozmaite marmury układali na sposób obrazów“. (Chodziło tu zapewne o mozaikę większą)[70]).

Najbogatsze i najpiękniejsze w Ravennie mozaiki są w presbyteryum u św. Witalisa. Choć niektórzy przypuszczają że w kopule i nawie obiegającej były też mozaiki, a inni napewno to twierdzą, to należy dać odpowiedź raczej przeczącą, bo dotąd nie znaleziono żadnych śladów tych mozaik. Mozaiki zapewne zaczęto układać najpierw w prezbyteryum, a po-

tem prawdopodobnie nie było już środków na ozdobienie reszty kościoła i kościół pozostał bez tej ozdoby[71]).

Prezbyteryum utworzone jest z absydy i dołączonego do niej od strony kościoła czworobocznego obszaru, przerywającego nawę okrążającą i biegnącą nad nią górną galeryą. Na tęczy umieszczono piętnaście popiersi ujętych w krążki, przedstawiających Chrystusa, apostołów i św. Gerwazego i Protazego, synów św. Witalisa. Sklepienie prezbyteryum jest krzyżowe, ozdobione wspaniałą mozaiką (ryć. 190). Od czterech kątów



195. BISKUP MAKSYMIAN I CESARZ JUSTYNIAN Z DWORZANAMI. URYWEK Z MOZAIK U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

biegną wzorzyste, coraz więcej ku środkowi zwężające się wstęgi, połączone w środku krążkiem, w którym zawarty Baranek Boży. Z czterech stron bocznych podpierają krążek aniołowie stojący na kulach ziemskich. U dołu wspomnianych wstęg, cztery pawie z rozwiniętymi ogonami, trójkąty zaś między wstęgami, ozdobione splotami roślin, między któremi uwijają się ptaki.

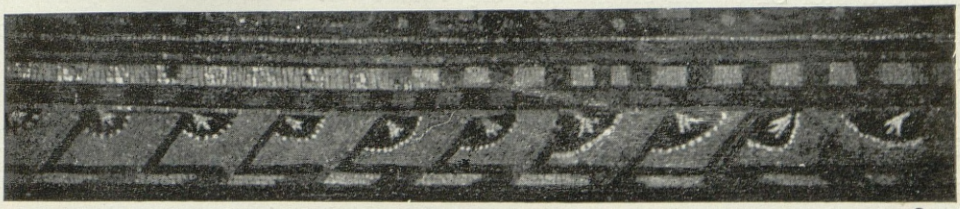
Poniżej sklepienia, obok okienek przerwanej w tem miejscu górnej galeryi, umieszczeni są czterej Ewangeliści na tle skalistej okolicy, ze swymi symbolami u góry (ryć. barwna). Ewangeliści mają obok siebie małe stoliki z przyrządami do pisania i skrzynki na swoje pisma, w ręku trzymają



JUSTYNIAN NA MOZAIKACH U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.



196. CESARZ JUSTYNIAN. URYWEK Z MOZAIK U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.



197. URYWEK Z OZDÓB NA MOZAIKACH U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

kręgi, na których wypisane imiona. U stóp ich wypływają źródła, z których piją ptaki.

Nad słupkami okien muszlowate półkola, a łuki ujmujące okna ozdobione winną latoroślą, wijącą się w kręgach, wyrastającą z naczyń stojących ponad obrazami ewangelistów. U góry łuku krzyż ujęty w kółko.

Nad słupami dolnymi, obok biegnących nad nimi łuków, przedstawieni są prorocy: Mojżesz pasący owce, dalej zdejmujący obuwie i przyjmujący przykazania, następnie Izajasz i Jeremiasz. W łukach nad słupami przedstawione są przedobrażenia Mszy św.: z prawej strony, ofiara Abla i Melchizedecha (ryć. 191), po lewej ugoszczenie trzech podróżnych przez Abrahama w Mambre i ofiara Abrahama (ryć. 192). Abel, ubrany jak pasterz, w tunikę z owczej skóry, składa w ofierze owieczkę; Melchizedech, ubrany jak kapłan żydowski, w białą tunikę obrębioną u dołu niebiesko-zielonkawą wstęgą, przepasany takimże pasem, odziany w purpurową lacernę spiętą na złotą zapinkę, ofiarowuje chleb. Na stole-ołtarzu widzimy uszaty kielich i dwa okrągłe chleby. Stół o pięciu nogach pokryty jest purpurową tkaniną, na której rozesłana biała zasłona, ozdobiona w środku gwiazdą, a na rogach kątowemi listewkami. Nad Ablem i Melchizedechem, których imiona wypisane w górze, ukazuje się ręka Boża okolona tęczą, błogosławiąca ofierze. Za Melchizedechem widzimy wspaniały dworzec, za Ablem stajenkę. W górze nad tym, jak i nad przeciwległym obrazem, widzimy dwóch aniołów, biało odzianych, trzymających w krążku krzyż, wykładany drogimi kamieniami, ze zawieszonemi na ramionach głoskami A. Ω. Możebne że jest to przypomnienie, że ofiary te są symbolem Ofiary Krzyżowej i Mszy św.

Na drugim obrazie zasiedli za stołem trzej młodzieńcy, jednakowo wyglądający, z jednakowymi nimbami. Na stole trzy okrągłe chleby. Abraham ubrany w krótką tunikę, przepasany białym paskiem, na zakończeniu którego wyszyty krzyżyk, niesie na misie upieczonego cielca. W drzwiach namiotu stoi Sara, przysłuchująca się rozmowie. Z drugiej strony Abraham podnosi miecz, by zabić syna; z nieba ukazuje się wstrzymująca go ręka Boża, a u dołu zaplątany w krzaki baranek.

W sklepieniu absydy widzimy Chrystusa-młodzieńca siedzącego na kuli świata (ryć. 193 i barwna obok załączona). W lewej ręce trzyma Zbawiciel zwój pisma, a prawą podaje koronę zasługi św. Witalisowi, patronowi kościoła, którego przedstawia anioł. Z przeciwnej strony anioł przyprowadza biskupa Ecclesiusa, niosącego w fałdach penuli model zbudowanego przez się kościoła św. Witalisa. Nad św. Witalisem i Ecclesiu-

sem wypisane ich imiona. Tło mozaiki jest złote, u góry barwne obłoczki, u dołu na zielonej murawie kwiaty i ptaki. Kula ziemska, na której zasiadł Chrystus, stoi na górze, z której wypływają cztery rzeki. Na kraju sklepienia absydy ozdobna wstęga, na której widzimy rząd rogów obfitości, złożonych razem po dwa.



198. CESARZOWA TEODORA NA MOZAICE U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

Chrystus ma na nimbie wspaniały ozdobny krzyż, u góry w środku wstęgi znów znak Chrystusa dobrze nam znany z katakomb, złożony z greckich głosek I X., a jeszcze wyżej, w środku ściany ujmującej absydę, trzymają dwaj aniołowie krążek, na którym znak jak poprzedni, z dodatkiem równobocznego krzyża, a jeszcze wyżej ponad oknami ściany podpierającej kopułę, tak nad absydą, jak i nad oknami bocznemi od strony galeryi, widzimy zwyczajne krzyżyki, otoczone promieniami, ujęte w krążki. Dwa ostatnie znaki mają w środku głoskę A., symbol początku wszystkiego, zawierający wiarę w Bóstwo Chrystusa, zaprzeczane przez Aryan. Wspominaliśmy już o zwyczajnym krzyżu, który trzymają aniołowie, na któ-

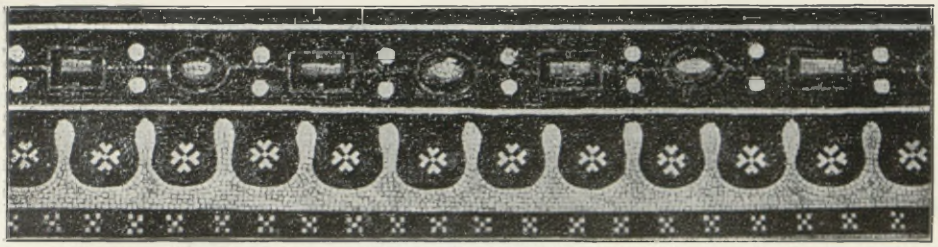
rym zawieszone głoski A. Ω., na dolnej znów ścianie, jak zaraz powiemy, biskup Maksymian trzyma w ręce ozdobny krzyż łaciński, a jeden z żołnierzy Justyniana ma na tarczy wielki znak Konstantyna. Jak widać są tu wszystkie rodzaje znaku krzyża, ozdobionego i otoczonego czcią. Widać teraz wyrażone całkowite zwycięstwo krzyża, nietylko nad pogaństwem, ale i nad Aryanami, którzy nie chcieli wierzyć, by Ukrzyżowany mógł być Bogiem.

Na kraju ściany ujmującej absydę widzimy miasta Jerozolimę i Betlehem, z podpisami, obok dwa drzewa, niżej dwie palmy.

Na dolnych ścianach absydy oglądamy na lewo Justyniana ze swym dworem, przyjmowanego przy drzwiach kościelnych przez biskupa Maksymiana (ryć. 194), a na prawo cesarzową Teodorę z paniami dworu, wstępującą w progi kościelne (ryć. 198). Biskup Ecclesius, który zbudował kościół, był przedstawiony w absydzie, a tu widzimy Maksymiana, Justyniana i Teodorę, którzy wykończyli i ozdobili kościół.

Biskup Maksymian, poprzedzany przez dwóch dyakonów, z których jeden niesie kadzielnicę, a drugi księgę bogato oprawną, ubranych w długie dalmatyki, odziany w białą dalmatykę, purpurową penulę i paliusz, z ozdobnym krzyżem w ręku, wprowadza Justyniana. Justynian (ryć. 195 i 196) ubrany w krótką wojskową tunikę, rozciętą z boku, ozdobioną na końcu rękawów dwoma wstęgami, z wyszywanem kółkiem na ramieniu, i w długą, purpurową, w sutych przepysznych fałdach opadającą chlamydę, zapiętą na ramieniu bogatą zapinką, wysadzaną drogimi kamieniami i kamyczkami wiszącymi na łańcuszkach. Na chlamydzie widać złoty wielki płat, zwany „tabula". Na głowie ma Justynian bogatą koronę, a dookoła głowy okrągły nimb. W rękach niesie cesarz wielką złotą misę z darami na kościół. Za cesarzem trzej dworzanie, na prawo w głębi starszy wiekiem, o surowym wyrazie twarzy, prawdziwy pomocnik cesarza bizantyńskiego w rzeczach, które trzeba krótko a stanowczo załatwić. Na lewo człowiek młodszy, o szlachetnym wyrazie twarzy, a dalej bardzo przystojny młodzieniec. Dworzanie ubrani w białe tuniki wyszywane ozdobnie na ramionach i w chlamydy spięte na prawem ramieniu, z purpurowemi tabulami. Za dworzanami widać pięciu żołnierzy przybocznej drużyny cesarza, z których jeden trzyma wspaniale ozdobioną tarczę, z wielkim znakiem Konstantyna (por. barwną rycinę).

Na prawej ścianie cesarzowa Teodora, przed którą idą dwaj dworzanie, z których jeden odchyla zasłonę zawieszoną w drzwiach kościoła. Cesarzowa ubrana we wspaniałą koronę, z której zwieszają się sznury pereł,



199. OZDOBNA WSTĘGA Z MOZAIK U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

w równie bogaty czepiec pod koroną i naszyjnik, niesie wielki kielich, podobny do tych, które zachowane są w skarbcu u św. Marka we Wenecyi, a które pochodzą z kościoła św. Zofii w Carogrodzie. Za cesarzową postępują panie dworskie. Z boku widzimy niewielki wodotrysk, na nizkim, ozdobnym słupku, a w głębi na prawo drugie drzwi z podniesioną zasłoną, w ścianie w głębi za cesarzową widać wnęk, zakończony u góry ozdobną muszlą; widocznie cesarzowa z dworem przechodzi przedsionek kościoła.

Cesarz i cesarzowa mają naokoło głowy złote nimby, podobnie jak wyżej Mojżesz, Melchizedech i prorocy; widocznie że w tym czasie nimb prostokątny nie był jeszcze w użyciu. Nimb Chrystusa, którego widzieliśmy w absydzie, ma ozdobny krzyż na złotem tle. Św. Witalis i aniołowie mają nimby niebieskie.

Szaty występujących tu osób przedstawione są z całym przepychem. Św. Witalis ubrany w chlamydę wzorzystą, z bogatą tabulą wyszywaną w małe krzyżyki i w bogato wyszywaną tunikę. Podobnie wspaniale ubrany biskup Ecclesius. Dolna część szat obu tych osób, jak łatwo można poznać, zmieniona w późniejszych czasach, prawdopodobnie w XI. w., gdyż w tym czasie występują te właśnie ostre kreski u dołu szat Ecclesiusa, których nie widzimy tu u innych osób. Justynian i Teodora mają obuwie wyszywane złotem i perłami. Płaszcz Teodory, jak widać ze świetnie wykonanej mozaiki, jest aksamitny, a u dołu wyhaftowani trzej mędrcy spieszący z darami; możebne że ma to przypominać ofiarność cesarzowej, wstępującej z darami w progi kościelne. Panie dworskie mają na głowach czepce, ozdobione drogimi kamieniami, suknie i płaszcze wzorzyste i wyszywane kamieniami, a bogate kolczyki, pierścionki, naszyjniki i naramienniki dopełniają stroju. Znakiem szlachetności pochodzenia są delikatne drobne ręce, które kobiety trzymają przed sobą, jakby na pokaz.

Okoliczność ta, że na tutejszych mozaikach widzimy przepych bizan-

tyńskiego dworu, i pewne rysy bizantyńskiej stylizacyi, nie przemawia wcale zatem, by dzieło miało być wykonane przez carogrodzkich mistrzów. Nie przemawia też za tem i dokładne wykonanie podobizn cesarza i cesarzowej, bo jak wiadomo z praw Teodozyusza, po objęciu rządów przez nowego cesarza, rozsyłano podobizny cesarskie po całem państwie[72]).



200. URYWEK Z MOZAIK KOŚCIOŁA KATEDRALNEGO ŚW. URSUSA W RAVENNIE.

Szczegóły zdobnicze mozaik są pierwszorzędne. Wspaniałe są wzory roślinne, wijące się w szerokich splotach wino, kwiaty i owoce. Pięknie i swobodnie wykonane ptaki uwijające się wśród roślin, a niezrównane wprost pod względem zdobniczości są wstęgi o wzorze drogich kamieni i ząbków ciemniejszych i jaśniejszych zachodzących za siebie. (ryć. 197). W ząbkach widzimy małe krzyżyki, które często spotykamy w tym czasie na mozaikach podłóg, jak w Grado, Parenzo i t. d. a także na tkaninach i haftach z tych czasów.

Niezrównane są nasze mozaiki pod względem doboru i zestawienia

barw. Mimo silnych, bijących w oczy barw, mimo wielkiej ilości złota i macicy perłowej, niema tu wcale jaskrawości, złote tło nie jest zawielkie do całości obrazów, lecz użyte bardzo miernie, doskonale odbija rysunki osób. Cienie nie są znaczone za silnie, połyski nie są zanadto ostre. Całość zlewa się w lekką zielonkawą barwę, niezmiernie delikatną, łagodną i przyjemną dla oka. Doskonałem otoczeniem mozaik są szare greckie marmury ścian dolnych, a w absydzie u dołu wykładania z porfiru, zielonego serpentynu i macicy perłowej. W ostatnich czasach wprawiono we wielkie okna absydy cienkie płytki białego, przeźroczystego marmuru, które oświecone słońcem, rzucają żółto-różowawe światło. Ponieważ światło od strony kościoła prawie że tu nie dochodzi, więc na mozaiki skierowane są jednolite, delikatne promienie. W gorące południe występują mozaiki z siłą, życiem, a bez rażącej ostrości, „jak jutrzenka igrająca w kroplach rosy porannej, jak tęcza, jak pióro pawie", jak to wyraża napis u św. Agnieszki w Rzymie. W cieniach wieczornych słabe żółtawe promienie ożywiają się w złotych szkiełkach i oświecają postaci cesarza, dworu i duchownych, którzy jakby powstali z cieniów przeszłości i ukazują się zdziwionemu przybyszowi, Dla nas jedno jeszcze tu miłe wspomnienie, ten potężny cesarz, wkraczający na czele dworu w progi kościelne z bogatymi darami, to Słowianin.

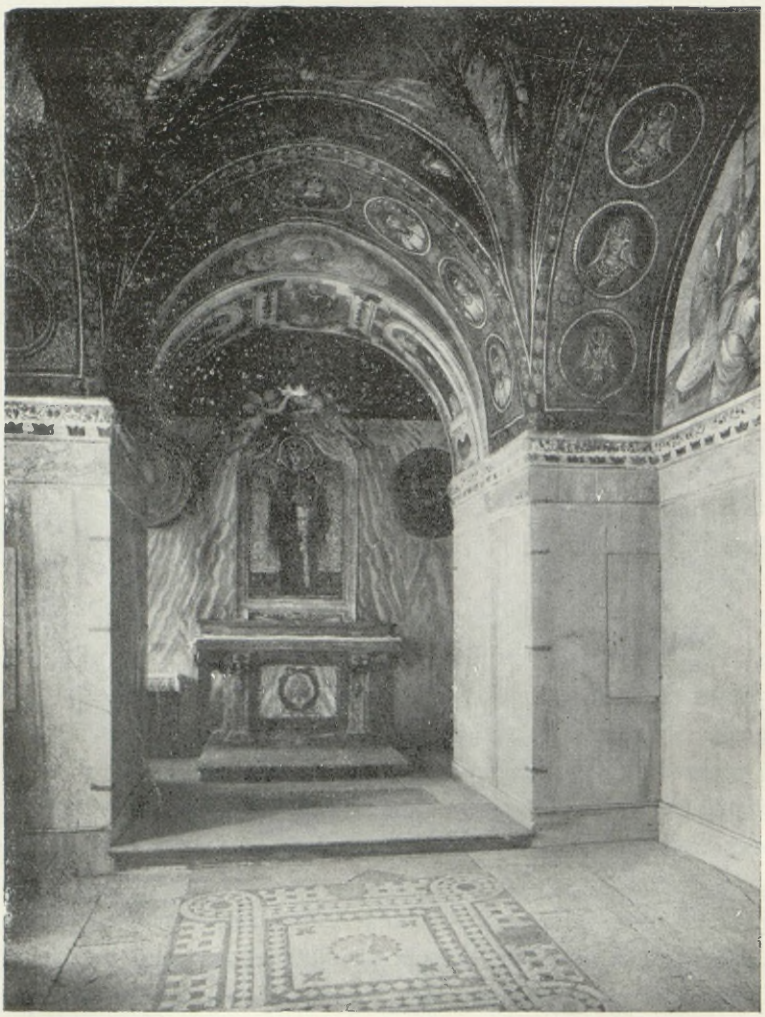
Jeżeli tak wspaniale przedstawia się ta część kościoła, to jaki niezrównany musiał być widok wnętrza tej świątyni, znacznie dawniej wyższego, przyozdobionego całem bogactwem tkanin, kaganków, krzyżów wotywnych, ożywionego zastępem duchownych w poważnych szatach, których podobizny wyobrażano tu w mozaikach.

Kościół katedralny św. Ursusa w Ravennie ozdobiony był niegdyś mozaikami, które uległy zniszczeniu w czasie przebudowy w okresie Odrodzenia, a pozostało jedynie kilka ułamków, zachowanych w zbiorach arcybiskupich. Popiersie nieznanego nam bliżej świętego (ryć. 200), wykazuje, że mozaika ta niewiele różniła się czasem od mozaik u św. Witalisa. Podziwiamy tu nadzwyczajnie silny wyraz twarzy, pełen powagi i namaszczenia, wolny jednak od bizantyńskiej surowości. Świetnie są zwłaszcza zrobione oczy; kamienne źrenice patrzą w dal, jakby żywe.

W kościele św. Michała in Affrisco w Ravennie, zbudowanym współcześnie z kościołem św. Witalisa przez Juliana Argentariusa i poświęconym przez biskupa Maksymiana w r. 545., były w absydzie i na ścianie ją ujmującej mozaiki, które zakupił po zniesieniu tego kościoła

książę pruski Karol w r. 1847. W pakach pokutowały one w Berlinie aż do r. 1905, w którym w końcu ujrzały światło berlińskiego muzeum.

W środku absydy stoi tu Chrystus-młodzieniec z ozdobnym wyso-



201. KAPLICA ŚW. PIOTRA CHRYZOLOGA OBOK KOŚCIOŁA KATEDRALNEGO W RAVENNIE.

kim krzyżem w ręku, jak Go zwykle na mozaikach w Ravennie przedstawiano. W ręce trzyma księgę w której widać napis: „Kto widzi mię, widzi i Ojca. Ja i Ojciec jedno jesteśmy". Słowa te Chrystusa najlepiej

udowadniają Jego Bóstwo i przytoczone są jako najskuteczniejszy dowód przeciw Aryanom. Nimb Chrystusa ozdobiony krzyżem. Po bokach stoją dwaj aniołowie z laseczkami, podobni do aniołów u św. Apollinarego i u św. Witalisa; u góry wypisane imiona Michahel, Gabrihel (sic.). Kraj absydy od strony wewnętrznej otacza wstęga z ozdobnych roślin, wśród których fruwają ptaszki, a u góry zawarty w krążku Baranek. Od strony zewnętrznej ciągnie się wstęga, ozdobiona wzorem naśladującym drogie kamienie, podobnie jak widzieliśmy u św. Witalisa.

Na ścianie ujmującej absydę zasiadł na ozdobnej, wysłanej purpurową tkaniną stolicy, Chrystus sędzia, z księgą zamkniętą w ręce. Tu przedstawiony jest Zbawiciel w starszym wieku z brodą, podczas gdy w absydzie był jako młodzieniec nauczyciel. Obok Chrystusa trzyma jeden z aniołów trzcinę z gąbką, drugi włócznię, którą Zbawicielowi przebito bok. Po bokach siedm innych aniołów dmie w długie, lekko zakrzywione rogi. U nóg aniołów ciągną się obłoki. Jest to więc przedstawienie sądu ostatecznego, jedyne w swoim rodzaju.

Po bokach absydy stoją dwaj święci, jak wskazują napisy św. Kosma i Damian.

W kaplicy św. Piotra Chryzologa przy dworcu arcybiskupim w Ravennie[73]), na krzyżowem sklepieniu są mozaiki z VI w., wyobrażające czterech aniołów, trzymających krążek ze znakiem Chrystusa, złożonym z głosek I X. (ryć. 201). Na trzech łukach, podtrzymujących to sklepienie, są popiersia dwunastu apostołów, sześciu męczenników i sześciu męczenniczek, z podpisanemi imionami. Mozaika w ołtarzu, przedstawiającą Matkę Bożą, pochodzi już z XI. w. Mozaiki te uległy mocnym uszkodzeniom; obecnie trwają prace około naprawy.

Mozaiki w kościele św. Apollinarego w miejscowości Classis obok Ravenny, wykończono za biskupa Reparatusa, w drugiej połowie VII. w. Najlepiej przedstawia się część w sklepieniu absydy, możebne że wykonano ją jeszcze w VI. w. (ryć. 202).

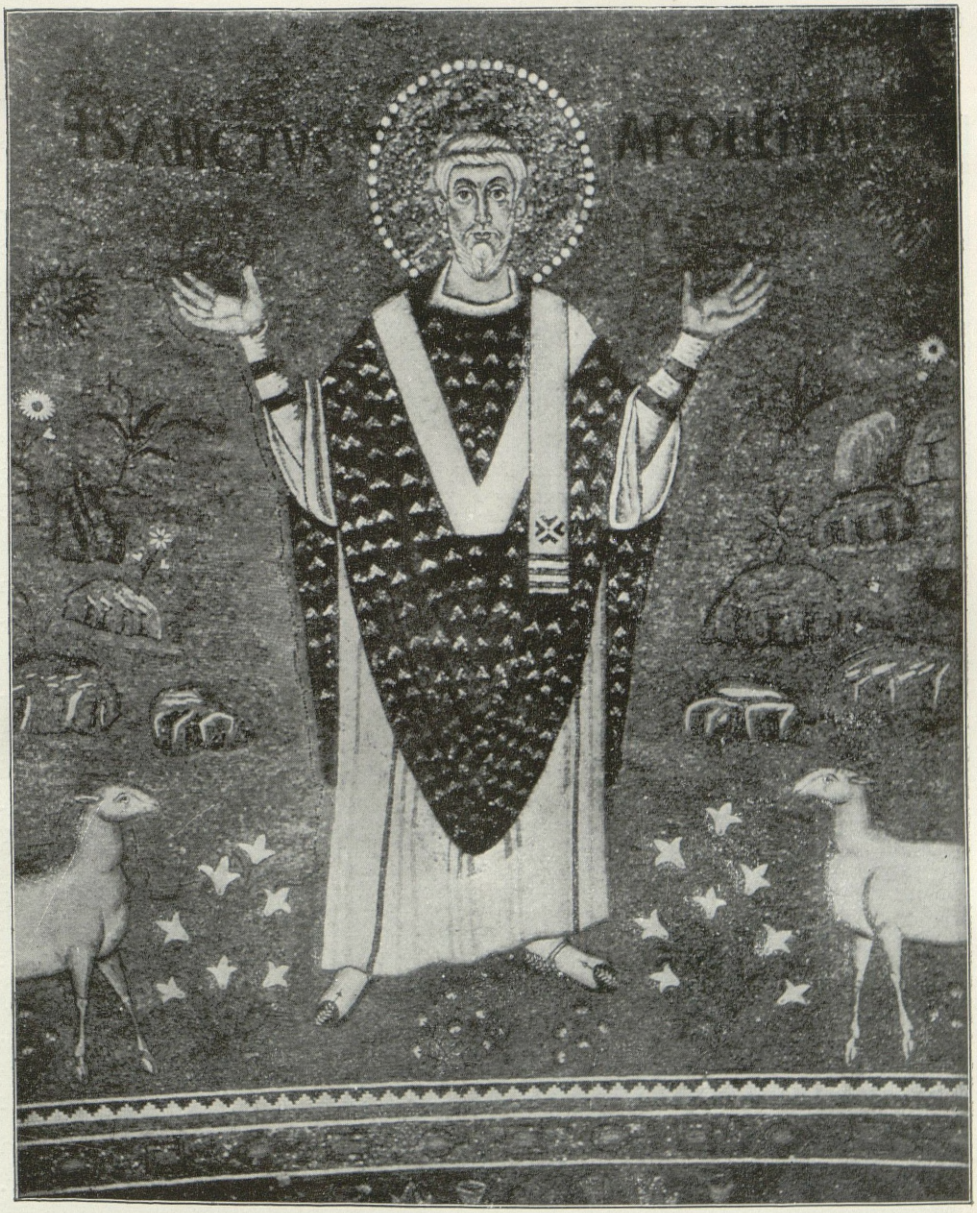
Na tle zielonej murawy, zasianej kwiatami, porosłej drzewami oliwnemi, cyprysami, piniami i t. d., stoi św. Apollinary w swych uroczystych szatach, w tunice, dalmatyce, purpurowej penuli, zasianej złotem, w arcybiskupim paliuszu, z wyciągniętemi do modlitwy rękami. Głowę otacza wielki nimb, obok napis † SANCTUS APOLENARIS (sic). Dolną część postaci świętego odtworzono przy naprawie wedle podobnych mozaik, gdyż była zupełnie zniszczona. Z obu stron zbliża się do biskupa dwanaście owieczek, które przedstawiają wiernych, albo też apostołów.

U góry tło absydy przechodzi w barwę złotą, a na tem tle roztacza się wielki niebieski krąg, zasiany gwiazdami, ozdobiony na kraju wzorem drogich kamieni. W kręgu widać ozdobny krzyż, z małem popiersiem Chrystusa w środku. Na złotem tle nieba, zasianem obłokami, ukazuje się u góry ręka Boża, a po bokach Mojżesz i Eliasz, u dołu widzimy z lewej



202. MOZAIKA ABSYDY U ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE OBOK RAVENNY.

strony jednę owieczkę z drugiej dwie, wpatrzone w krzyż, obok którego, między gwiazdami widać głoski A Ω, u góry napis: IXΘYC, u dołu zaś SALVS MVNDI. Poznajemy łatwo, że jest to przemienienie na górze Tabor. Ręka to znak Boga Ojca, Chrystus przedstawiony w krzyżu, św. Piotr, Jakób i Jan wyobrażeni jako baranki. Ciekawy jest zwłaszcza krzyż. Dawniej unikano jego widoku, zastępowano go innymi znakami, tu zamiast samego Chrystusa jest Jego krzyż, wielki, ozdobny, na niebie rozpostarty, jaki kiedyś ukaże się na sądzie ostatecznym. Z boku krzyża A Ω; wyrażona tu wiara, że Chrystus, którego imię symboliczne u góry wypisane, jest po-



203. ŚW. APOLLINARY W ŚRODKU ABSYDY SWEGO KOŚCIOŁA IN CLASSE.

czątkiem i końcem wszystkiego, że jest Bogiem i Zbawicielem świata, jak to mówi napis u dołu.

Mozaiki absydy opasane są na kraju wstęgą w kwiaty. Na samej krawędzi i u dołu nad oknami zauważamy dobrze nam znany wzór, naśladujący drogie kamienie.

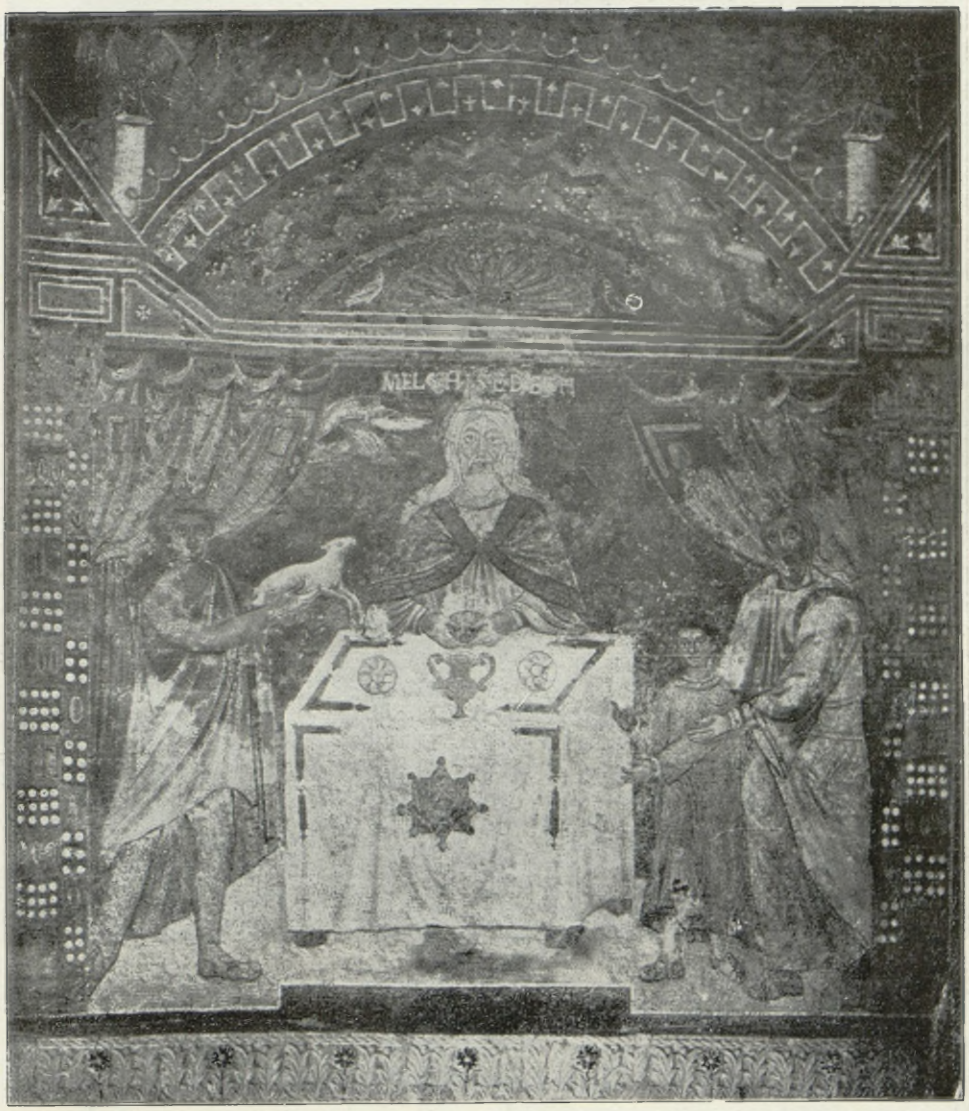


204. ŚW SEVERUS NA MOZAIKACH ABSYDY U ŚW APOLLINAREGO IN CLASSE.

Na ścianie ujmującej absydę widzimy u góry na tle nieba, zasianego obłokami, popiersie Chrystusa ujęte w krążek. Zbawiciel w lewej ręce trzyma księgę, a prawą błogosławi. Po bokach widzimy znaki czterech Ewangelii, niżej miasta, dobrze nam z innych mozaik znane: Jerozolimę i Betlehem, a jeszcze niżej dwie palmy.

Dolny szereg mozaik obok okien absydy, znacznie jest słabiej wykonany. W czterech przerwach między oknami widzimy wyobrażone muszlowe sklepienia oparte na słupkach, ze zawieszonemi dwoma zasłonami i ozdobnemi naczyniami na łańcuszkach; widzieliśmy już coś podobnego u św. Appollinarego Nowego w najwyższym szeregu obrazów. Pod temi sklepieniami stoją biskupi Ravenny: Ursicinus, Ursus, Severus (ryć. 204) i Ecclesius, zupełnie podobni do siebie. Na prawo, na ścianie nieco większej, przedobrażenia Ofiary Krzyżowej i Mszy św., które widzieliśmy na dwóch ścianach prezbyteryum u św. Witalisa, tu zebrane razem: za stołem stoi Melchizedech, na lewo Abel z owieczką, na prawo Abraham ze synem (ryć. 205). Naśladownictwo to poprzedniej mozaiki, jest bardzo nieudałe i dowodzi wielkiego upadku

sztuki, podobnie jak i na przeciwnej ścianie naśladownictwo dworu Justyniana, które dawniej uważano za przedstawienie cesarza Justyniana, nadającego przywileje temu kościołowi w ręce biskupa Maksymiana (ryć. 206). Dziejopisarz kościoła ravennateńskiego podaje, że biskup Raparatus (671—677) udał się do Carogrodu, do cesarza Konstantyna IV. Pogonata i jego braci



205. OFIARA MELCHIZEDECHA, ABLA I ABRAHAMA NA MOZAIKACH ABSYDY U ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE.

Herakliusza i Tyberyusza, których ten cesarz dopuścił do współrządów, i otrzymał od nich przywileje dla swego kościoła. Podaje nadto Agnellus, że za jego czasów na mozaice u św. Apollinarego wypisane były

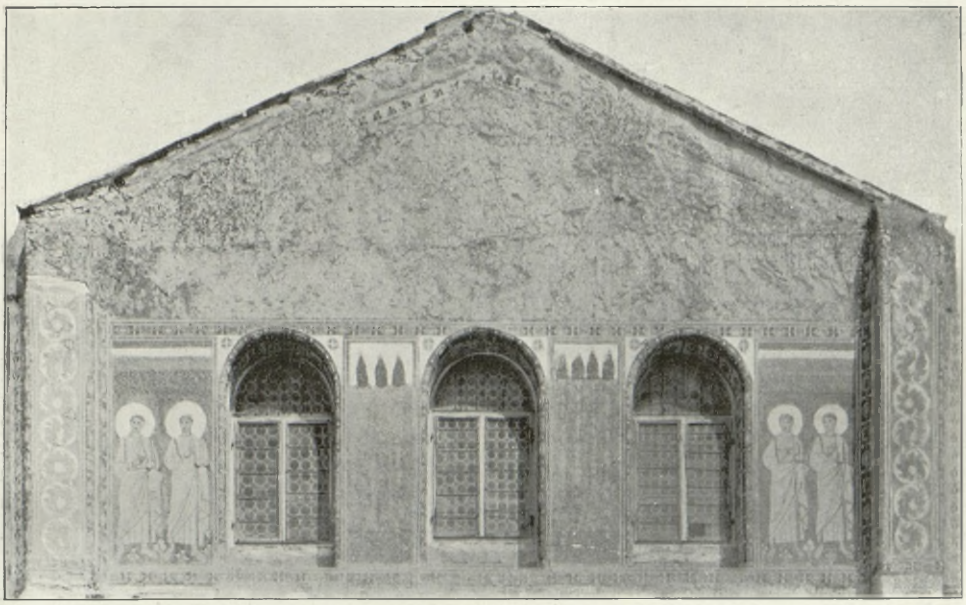


206. CESARZ KONSTANTYN IV. NADAJE PRZYWILEJE KOŚCIOŁOWI RAVENNY. MOZAIKI U ŚW. APOLLINAREGO IN CLASSE.

imiona tych panujących[74]). Dzisiejszy napis jest późniejszem uzupełnieniem. Przedstawieni tu panujący i arcybiskup otoczeni są towarzyszami.

Po bokach tych obrazów, już na ścianie ujmującej absydę, widzimy u dołu dwóch Ewangelistów św. Mateusza i Łukasza, a nad nimi dwóch

aniołów. Z Ewangelistów przedstawieni są właśnie ci dwaj, którzy opowiadali o Przemienieniu Pańskiem, które widzieliśmy w sklepieniu absydy. Aniołowie Michał i Gabryel, stoją na ozdobnych podstawkach, postawionych w zielonej trawie, ubrani już nie w dawne pallia, lecz w purpurowe chlamydy, ze złotemi tabulami. Chlamydy były w początkach ubiorem wojskowym, a w tym czasie noszą je już i świeccy dostojnicy. W pra-



207. MOZAIKI NA SZCZYTNICY BAZYLIKI W PARENZO.

wicach dzierżą aniołowie chorągiewki, na których na małych, ozdobnych chustach, wypisane trzykrotne AΓIOC; bez wątpienia są to ówczesne kościelne chorągwie.

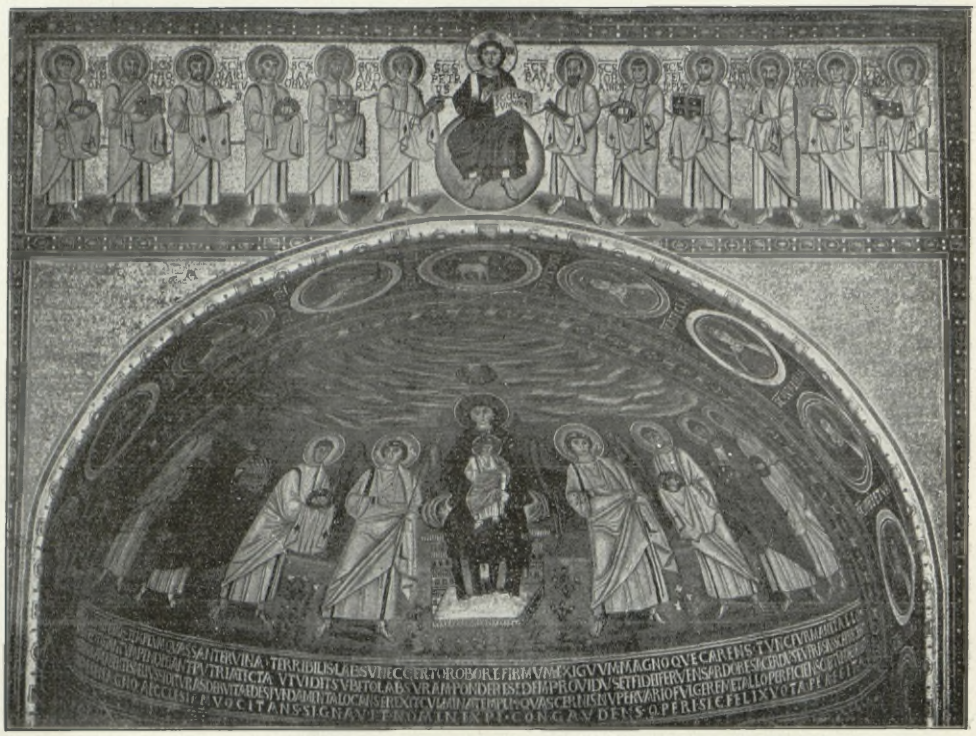
Mozaiki u św. Apollinarego in Classe są co do czasu ostatnie w Ravennie i zamykają tam okres świetności tej wspaniałej sztuki.

PARENZO[75]).

Bazylika w Parenzo w Istryi zachowała wspaniałe mozaiki z czasów budowy tego kościoła za biskupa Eufrasiusa (524—556), zupełnie podobne do mozaik u św. Witalisa w Ravennie.

Z atrium stojącego przed bazyliką roztacza się widok na mozaiki, umieszczone na szczytnicy (ryć. 76, str. 137; ryć. 207). Mozaiki te przedstawiają po stronach zewnętrznych okien, czterech proroków, ubranych

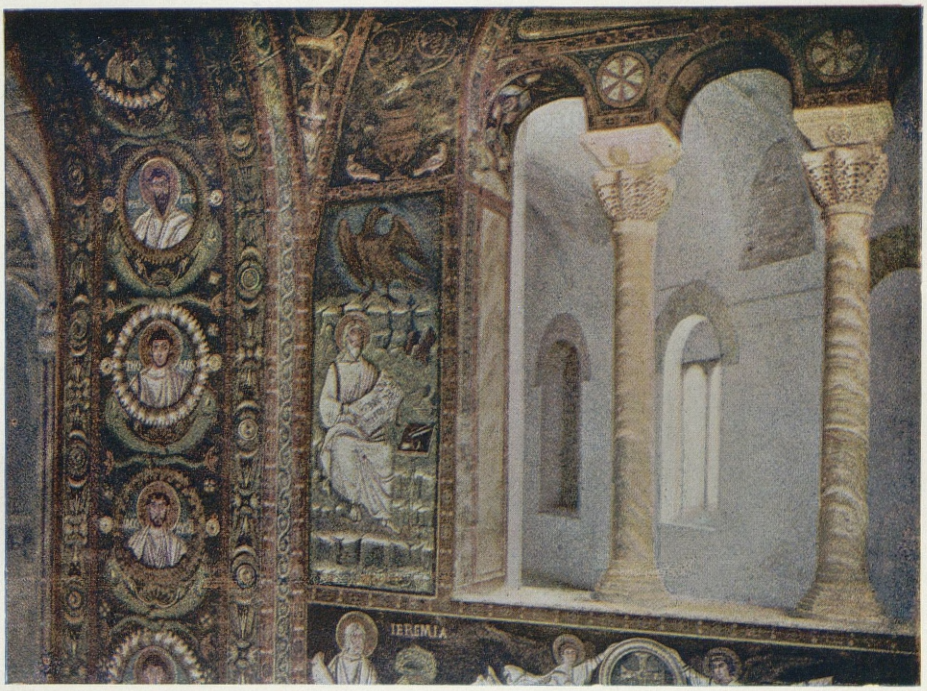
w białe tuniki i dalmatyki i w białe pallia. Po obydwóch stronach okna środkowego wyobrażono siedm płonących świeczników z Objawieniem św. Jana. Obrazy te ujmują wstęgi, o dobrze nam znanym ze Rzymu i Ravenny wzorze z drogich kamieni, po stronach zaś zewnętrznych szczytnicy, na dwóch przyporach dano wstęgi w mozaice z wijących się kwiatów.



208. MOZAIKI ABSYDY BAZYLIKI W PARENZO.

W dawnych czasach szczytnice wszystkich bogatych bazylik bywały wykładane mozaikami, a dziś jedynie w tem niewielkiem mieście istryjskiem zachowała się ta wspaniała ozdoba. Mozaiki na szczytnicy napominały wstępującego w progi świątyni, że wchodzi do miejsca świętego, do mieszkania Chrystusa; z tego zapewne powodu przedstawiono tu proroków którzy przepowiadali Zbawiciela.

Wewnątrz kościoła są wspaniałe mozaiki w absydzie i na ścianie ją ujmującej (ryć. 208). W środku absydy, na tle złotego nieba, zasianego barwnymi obłokami i zielonej, pełnej kwiatów trawy, zasiadła na ozdob-



OKNO PREZBYTERYUM U ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

nej, zasłanej purpurą stolicy, Najśw. Panna ze Synem na łonie; u góry ukazuje się ręka Boża z wieńcem (ryć. 209).

Najśw. Panna ubrana w purpurową tunikę z szerokiemi złotemi wstęgami i w purpurowe pallium, ma na głowie czepiec, noszony w tych czasach przez dostojne niewiasty, jak widzieliśmy na mozaikach u św. Witalisa w Ravennie, przedstawiających dwór cesarzowej Teodory. Jezus, odznaczony nimbem krzyżowym, trzyma w lewej ręce księgę, a prawą błogosławi. Jak tu zauważamy, Jezus wyobrażony jest w małej postaci, ale



209. MARYA W OTOCZENIU ANIOŁOW. ŚRODKOWY OBRAZ MOZAIK ABSYDY W BAZYLICE W PARENZO.

nie we wymiarach ciała dziecka, lecz w pomniejszonych wymiarach dorosłego człowieka. Okoliczność ta nie ma jednak jakiegoś znaczenia symbolicznego, gdyż w tych czasach nie znano innego sposobu przedstawiania dzieci, jak możemy przekonać się i na lewej stronie mozaik w tejże absydzie, gdzie jest przedstawiony mały Eufrasius, syn archidyakona Claudiusa (ryć. 211). Oblicze Najśw. Panny ma rysy piękne i umiarowe, oczy wielkie i pełne wyrazu, stylizacyi bizantyńskiej niema tu ani cienia (ryć. 210). Najśw. Panna i Jezus zwróceni są do widza wprost, a ułożenie to najlepiej odpowiada miejscu i dzieli absydę na dwie umiarowe części.

Niezmiernie ciekawe jest to, że gdy wedle utartego zwyczaju, w Rzymie i Ravennie przedstawiano w środku absydy zawsze Chrystusa, a odmianę widzimy dopiero za papieża Paschalisa na początku IX. wieku, mianowicie w środku absydy bazyliki św. Agnieszki na Via Nomentana, gdzie

ta święta przedstawiona jest na naczelnem miejscu, a Najśw. Panna występuje znów w kościele S. Maria in Domnica, to tu w Parenzo widzimy tę nowość już w połowie VI. wieku.

Najśw. Panna ze Synem na łonie przyjmuje jakby cesarzowa, zbliżających się do niej świętych i założycieli bazyliki. Po obu stronach stolicy stoją dwaj aniołowie ubrani w białe szaty, na głowach mają dyademy, od których zwieszają się po bokach wstążeczki, dzierżący długie laseczki w rękach, przedstawiają przybywających, ale nie obejmują ich, jak to widzieliśmy na mozaikach, w Rzymie i Ravennie, lecz tylko ruchem ręki, co jest zresztą bardziej przystojne, zapraszają do przybliżenia się. Z lewej strony przystępuje św. Maurus, który poniósł męczeństwo w Parenzo, ubrany w białe szaty, a we fałdach płaszcza trzyma ozdobną koronę. Za Maurusem spieszy biskup Eufrasius (ryć. 211), ubrany w białą dalmatykę i purpurową penulę, przez fałdy której trzyma model zbudowanej przez się bazyliki. Dalej widzimy archidyakona Claudiusa, ubranego w białą dalmatykę, z ozdobną księgą w ręce, a poniżej jego małego syna w złotej penuli.



210. NAJŚW. PANNA NA MOZAIKACH W ABSYDZIE BAZYLIKI W PARENZO.

Z prawej strony przybliża się trzech świętych, z których dwaj zewnętrzni ubrani biało, niosą korony, a trzeci środkowy, odziany w purpurowe pallium trzyma ozdobną księgę. Imion niema tu wypisanych, są to zapewne miejscowi męczennicy.

Całość mozaik absydy jest doskonale ułożona. Ubrana w purpurę Marya i wychylająca się z obłoków ręka z wieńcem, tworzy wyraźny środkowy przedział, z którym łączą się doskonale stojący po obydwóch stronach jasno ubrani aniołowie. Za aniołami z każdej strony trzy osoby, z których środkowe odziane w purpurę, a zewnętrzne w białe szaty.

Umiarowość ta i sposób ułożenia, to zabytek sztuki rzymskiej, przestrzegany zawsze, jak przekonaliśmy się, na freskach katakombowych i najdawniejszych zabytkach starochrześcijańskiej rzeźby.

Na kraju absydy od strony wewnętrznej widzimy szereg, złożony z dwunastu krążków, ujmujących popiersia świętych męczenniczek; są to, jak mówią podpisy, święte: Agata, Agnieszka, Cecylia, Eugenia, Basilissa, Felicitas, Zuzanna i Justyna. Krążek u szczytu uległ zniszczeniu; przedstawiał on zapewne krzyż, albo znak Konstantyna; nieszczęśliwie wstawiono tu obecnie Baranka.



211. BISKUP EUFRAZIUS, ARCHIDYAKON CLAUDIUS I EUFRASIUS SYN ARCHIDYAKONA. Z MOZAIK W LEWEJ STRONIE ABSYDY W PARENZO.

Pod głównym obrazem absydy, a nad oknami, biegnie napis pamiątkowy, o którym już wspominaliśmy w rozdziale o napisach w kościołach. W dolnej części absydy na wązkich ściankach pomiędzy oknami absydy, przedstawieni są: kapłan Zacharyasz, św. Jan Chrzciciel i anioł. Zacharyasz (ryć. 212), ubrany podobnie jak inni żydowscy kapłani u Maryi Większej w Rzymie i jak Melchizedech u św. Witalisa w Ravennie i Apollinarego in Classe, to jest w tunikę ozdobioną u dołu szerokiem, purpurowem obrąbieniem, spiętą szerokim zielonym pasem i w purpurową, obrąbioną na kraju lacernę, zapiętą na bogatą zapinkę. W ręku trzyma kadzielnicę i skrzynkę na kadzidło, na której wyobrażeni są mędrcy z darami. Anioł (ryć. 213), ubrany w białe szaty, w rękach dzierży krążek,



212. ZACHARYASZ KAPŁAN Z MOZAIK ABSYDY BAZYLIKI W PARENZO.

w którym zawarty jest krzyż, od którego biją promienie, podobny do tego, jaki widzieliśmy w górze absydy u św. Witalisa w Ravennie.

Na lewej ścianie u dołu absydy, przedstawione jest Zwiastowanie. Najśw. Panna zajęta jest szyciem, wedle apokryficznych Ewangelii, anioł o ruchu trochę nienaturalnym, trzyma w ręce złotą laseczkę, podobnie jak aniołowie w sklepieniu absydy.

Na ścianie prawej odpowiada temu obrazowi Nawiedzenie św. Elżbiety. Najśw. Marya Panna i św. Elżbieta łączą się w uścisku, z domu wygląda służąca, rozchyliwszy zasłonę drzwi. Oba te obrazy są znacznie słabsze od poprzednich.

Na ścianie ujmującej absydę przedstawiony jest Chrystus-młodzieniec, siedzący na kuli ziemskiej, prawą ręką udzielający błogosławieństwa, z księgą w lewej ręce, na której napisano EGO SVM LUX MUNDI. Do Zbawiciela zbliża się dwunastu apostołów, którzy trzymają na przemian zwoje pisma, korony i księgi, a tylko św. Piotr dzierży klucze od nieba.

Poszczególne obrazy ujęte są we wstęgi, o dobrze nam znanym wzorze, przedstawiającym naśladownictwo drogich kamieni, a nadto główny obraz ujęty jest w bardzo udatną wstęgę o wzorze dwóch zawijanych za siebie taśm, w których zawarte są małe krzyżyki. Dolna część absydy wyłożona jest mozaiką większą „opus sectile“, do której niebawem powrócimy.

Mozaiki w Parenzo dochowały się doskonale w stosunku do innych mozaik, a zaliczyć je musimy do dzieł pierwszorzędnych.

Z dawnych, sięgających pierwszych wieków chrześcijaństwa i ściennych mozaik na Wschodzie, najwspanialsze są w Tessalonikach i Carogrodzie.

Wnętrze kopuły św. Jerzego w Tessalonikach podzielone jest wzorzystemi wstęgami na ośm części, w których są podobne do sie-

bie obrazy, przedstawiające ozdobne budowle (ryć. 214) przed którymi modlą się z wyciągniętemi rękami dwie osoby, a tylko na jednym obrazie są trzy osoby. Budowle ozdobne wzięte z wyobraźni, ubrane są zasłonami, naczyniami, wiszącymi kagankami i t. d., co zdradza już przepych sztuki bizantyńskiej, podczas gdy fałdowane swobodnie szaty i niewymuszone ruchy modlących się osób, przypominają sztukę dawniejszą. Zabytek ten nieco późniejszy od budowy kościoła, pochodzi z końca IV. albo początku V. wieku[75]).



213. ANIOŁ Z MOZAIK BAZYLIKI W PARENZO.

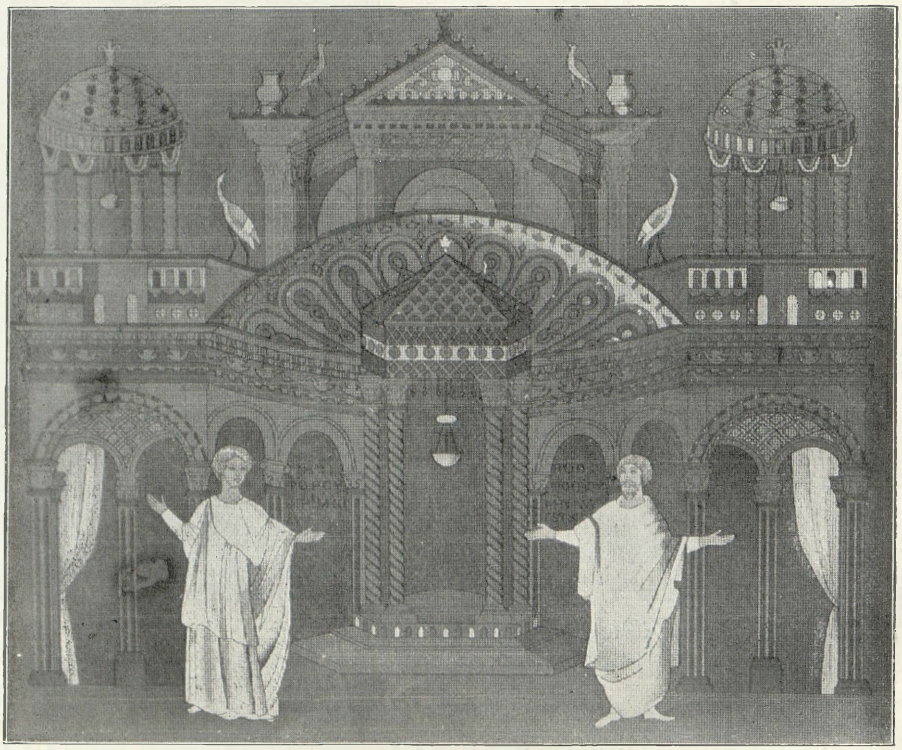
Turcy przemieniając kościół św. Zofii w Carogrodzie na moszeę, przykryli wapnem wspaniałe mozaiki, które w nowszych czasach zaczęto wydobywać z pod powłoki, pod którą się doskonale zachowały.

Pod główną kopułą, w kątach ścian, na których opiera się kopuła, umieszczone są cztery olbrzymie cherubiny o sześciu skrzydłach, a na ściankach między oknami postaci świętych wschodniego kościoła i obrazy z Pisma św.

W przedsionku zachowała się mozaika przedstawiająca Chrystusa na wspaniałej, wysadzanej drogimi kamieniani stolicy, z otwartą księgą w lewej ręce, błogosławiącego prawą (ryć. 215). Z lewej strony ujęte w krążek popiersie Najśw. Panny, wyciągającej ręce ku Chrystusowi, z prawej, w podobnym krążku św. Michał, z głową przepasaną dyademem, z którego zwieszają się wstążeczki, z laseczką w ręce. U nóg Zbawiciela klęczy zgięty do ziemi, z wyciągniętemi rękami, jakiś władca bizantyński, któryś z następców Justyniana, odziany we wspaniałe szaty, w koronie na głowie. Swobodne ruchy osób, niewielkie nimby i cały sposób wykonania mozaiki świadczy, że dzieło to powstało niebawem po Justynianie i że ten cesarz jest jednym z blizkich jego następców. Samym Justynianem nie może być ten władca, gdyż ma długą brodę i niepodobny do mozaiki u św. Watalisa w Ravennie. Tło całego obrazu jest złote.

Mozaiką większą „opus sectile“ zdobiono najczęściej dolną część absydy, rzadziej inne ściany kościołów.

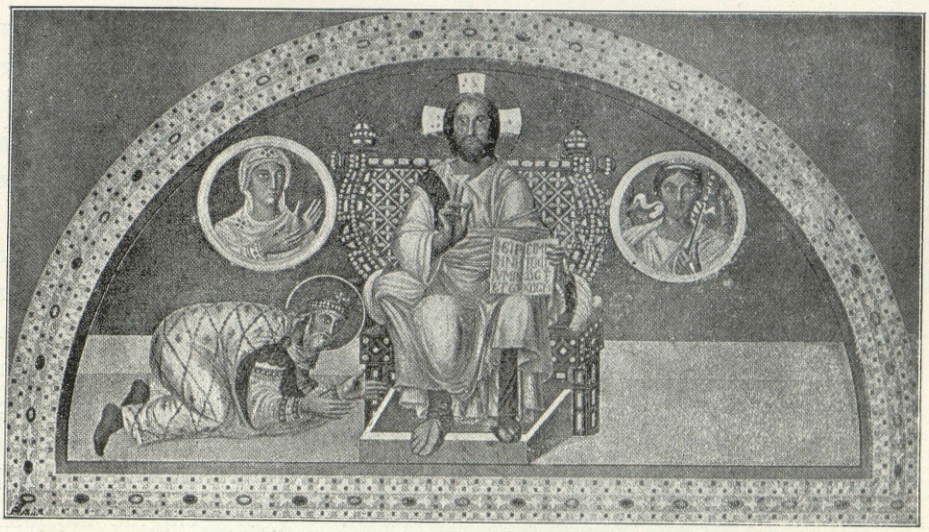
Bardzo piękne mozaiki większe „opus sectile“ są na łukach nad słupami nawy u św. Sabiny na Aventynie, w Rzymie (ryć. 216). Od spodu i na krawędziach łuki są wyłożone białym marmurem. Mozaiki mają wzór naśladujący cegły, ułożony z ciemniejszych porfirowych i jaś-



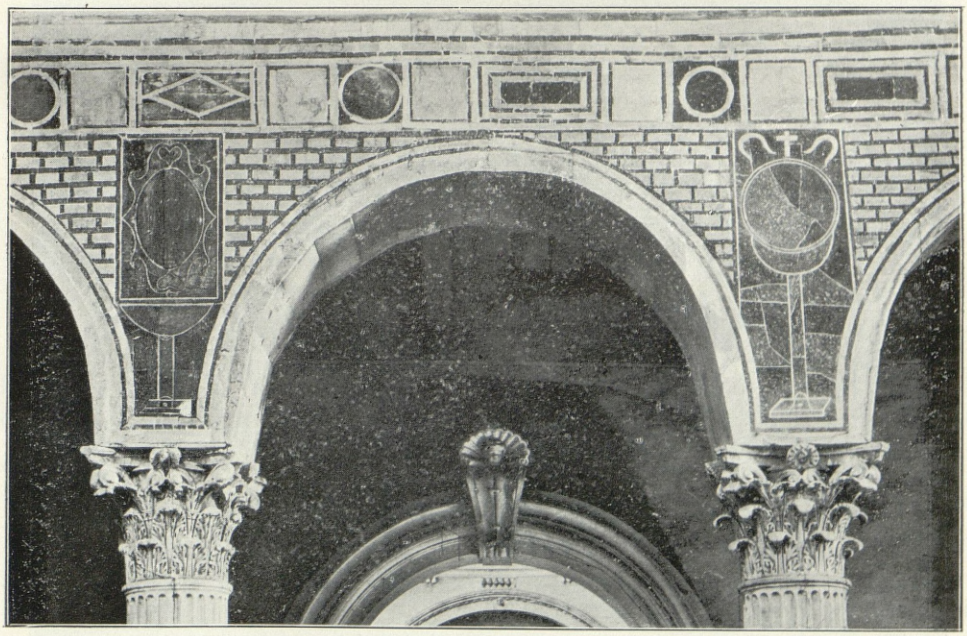
214. MOZAIKI W KOPULE KOŚCIOŁA ŚW. JERZEGO W TESSALONIKACH.

niejszych marmurowych płytek. Nad głowicami słupów, ułożone są z czerwonego porfiru i zielonego serpentynu, jakieś przedmioty na wysokich podstawkach, które Fleury uważa za wachlarze, Grizar zaś za zwierciadła. Niektóre z tych przedmiotów mają u góry krzyżyki. Powyżej ciągnie się wstęga ułożona z wzorów mierniczych. Mozaiki te u św. Sabiny, jak zdradza wykonanie oparte na dawnych klasycznych wzorach, powstały razem z budową tej bazyliki, za czasów papieża Celestyna (422—432).

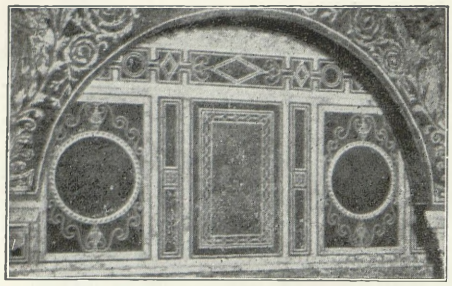
Panvinius wspomina, że w absydzie bazyliki na Lateranie, obok marmurowej stolicy biskupiej, półkole wyłożone było płytami z szlachet



215. ZBAWICIEL I CESARZ Z MOZAIK PRZEDSIONKA KOSCÍOŁA ŚW. ZOFII W CAROGRODZIE.



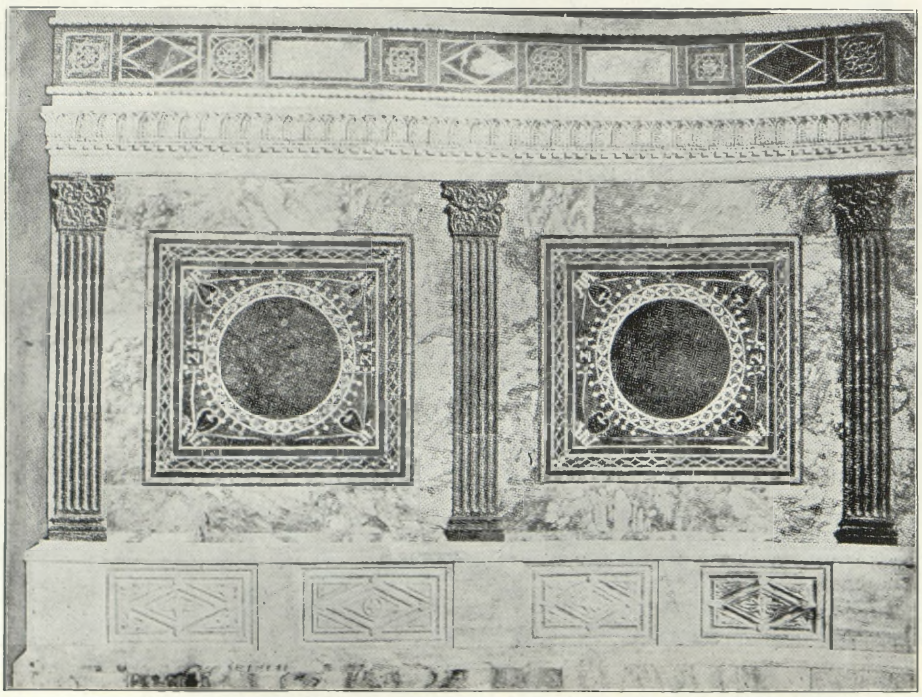
216. MOZAIKI WIĘKSZE NA ŚCIANACH BAZYLIKI ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.



217. URYWEK Z MOZAIK WIĘKSZYCH W CHRZCIELNYM KOŚCIELE ŚW. JANA W RAVENNIE.

nych marmurów: „hemicyklum e nobilissimo marmore sectibus tabulis incrustatum". Podobnie są wyłożone absydy w Rzymie u św. Agnieszki na Via Nomentana i u św. Nereusza i Achilleusza na Via Appia.

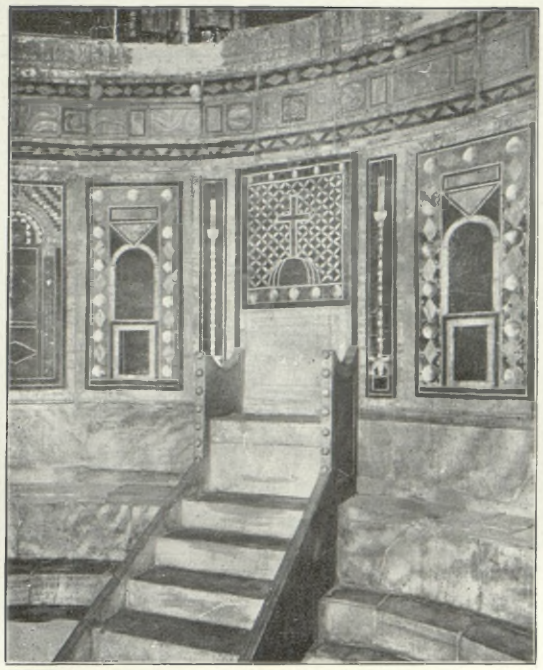
W Ravennie prześliczne mozaiki większe zdobią prezbyteryum u św. Witalisa i dolną część ścian w chrzcielnym kościele San Giovanni i Fonte. U św. Jana w dolnych łukach wzór podzielony jest na trzy części (ryć. 217), w środku prostokąty pionowo ustawione, a po bokach koła zamknięte w podobnej wielkości prostokątach. U góry ciągnie się jasna umiarowa wstęga. Piękność tych mozaik, które przypominają nieco mozaiki u św. Sabiny w Rzymie, polega na tem, że wielkie, śmiało wycięte całości miernicze ujęte są na krajach w niezmiernie drobne, delikatne



218. MOZAIKA WIĘKSZA W ABSYDZIE KOŚCIOŁA ŚW. WITALISA W RAVENNIE.

i dokładnie układane, umiarowe ozdoby. Na mozaikach w tym kościele niema jeszcze macicy perłowej, ani barwnych szkiełek.

U św. Witalisa dolna część absydy podzielona jest na siedm części żłobkowanymi półsłupkami z zielonego serpentynu, z takiemiż głowicami i podstawami. W tych pięciu częściach, wśród płyt marmuru, są prostokąty ułożone z porfiru, serpentynu, cienkich żyłek białego marmuru



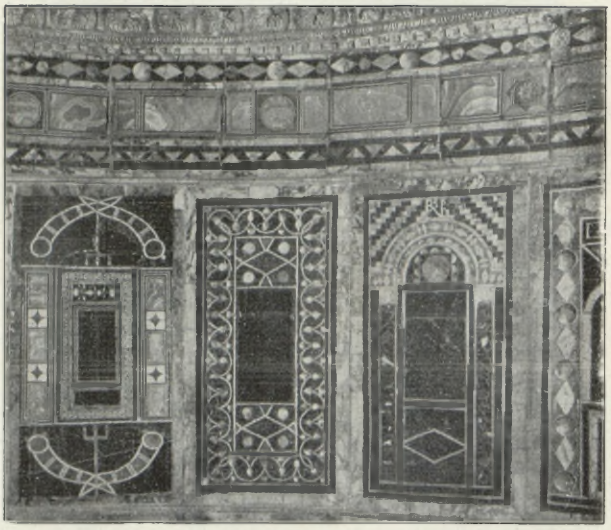
219. MOZAIKI W ABSYDZIE, OBOK STOLICY BISKUPIEJ I ŁAW KAPŁANSKICH W BAZYLICE W PARENZO.

i macicy perłowej. W środku prostokątów są wielkie porfirowe krążki (ryć. 218). Nad tą ozdobą biegnie wstęga z gipsu, o wzorze liści, a wyżej znów wstęga z płytek marmurowych, ułożona w umiarowe wzory. Na tej wstędze są ułożone monogramy, które zawierają prawdopodobnie imię „Iulianus", Juliana Argentariusa, którego nakładem ozdobiono kościół temi przepięknemi mozaikami.

W bazylice Eufrasiusa w Parenzo, na ścianach presbyteryum, są mozaiki w opus sectile (ryć. 218, 219), wykonane z porfiru, serpentynu, oniksu, smaltu niebieskiego, macicy perłowej i barwnego szkła. Wzór mozaiki jest klasyczny, ale w naprawkach i dodatkach, jak w jaskrawych

smaltach, łączeniu perłowej macicy ze serpentynem i t. d., widać już upodobania początków średniowiecza. Dwa razy występuje tu monogram Eufraziusa.

W części środkowej nad stolicą biskupa, widzimy wyobrażony krzyż, zatknięty na kuli wszechświata, znak zwycięstwa Chrystusa, a po bokach dwa wysokie świeczniki z płonącemi świecami. Na dalszych polach są ciekawe pozostałości klasycznej sztuki, mianowicie trójzęby Neptuna i rogi, którymi ten władca morza wydaje swe rozkazy. (ryć. 220 na lewo).



220. MOZAIKI W DOLNEJ CZĘŚCI ABSYDY BAZYLIKI W PARENZO.
ZDJĘCIE WŁASNE.

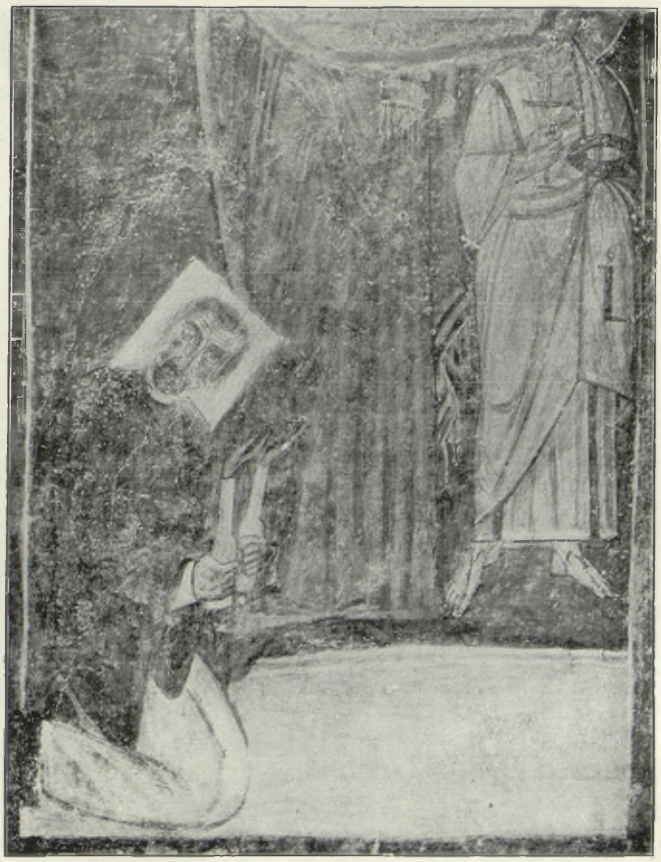
W bazylice św. Ambrożego w Medyolanie zachowała się ciekawa inkrustacya z IV. wieku, mianowicie baranek wypukło w białym marmurze wyrzeźbiony, ujęty w różnobarwne płytki.

U św. Zofii w Carogrodzie wyłożone są większą mozaiką ściany wewnętrzne nad łukami. Wzór mozaik jest przeważnie roślinny, z niewielkim dodatkiem zwierząt i kształtów miernicznych. Tło jest ciemne, a na niem roztaczają się zwoje jaśniejszych roślin i kwiatów, wyrastających z długich, krętych gałęzi.

MALARSTWO BAZYLIKI.

W katakombach główną ozdobą ścian były malowidła, w bazylikach zaś właściwym sposobem przedstawiania obrazów jest mozaika, a fresk

występuje znacznie rzadziej, zwykle tylko tam, gdzie środki nie pozwalały na wykonanie drogich mozaik. Z tego też powodu zajmujemy się freskiem już po opisaniu mozaik. Fresk i mozaika w bazylikach zupełnie są podobne co do treści i wykonania, a różnią się prawie tylko materyałem.



221. TEODAT KLĘCZĄCY PRZED ŚW. KWIRYCYUSZEM I JULITTĄ. URYWEK Z FRESKÓW U ŚW. MARYI STAROŻYTNEJ NA FORUM ROMANUM.

Św. Paulin z Noli, piszący na początku V. wieku, wspomina przy opisie bazyliki św. Feliksa w swem mieście, że przy wejściu do atrium kazał wymalować krzyże, z gołąbkami siedzącymi na ramionach, otoczone wieńcami, wewnątrz zaś atrium szeregi obrazów z Pisma św., dla nauki wiernych[1]). Zwyczaj przedstawiania szeregu obrazów znany był już w Starożytności w szkołach malarskich Appellesa i Protogenesa. Zwyczaj

ten widzimy także na chrześcijańskich mozaikach, jak u Maryi Większej w Rzymie i u św. Apollinarego Nowego w Ravennie.

Z wieku IV., t. j. z czasu gdy po uzyskaniu wolności zaczęto budować wspaniałe bazyliki, nie zachował się nam żaden fresk. Od czasu upadku państwa zachodnio-rzymskiego t. j. od początku V. wieku, aż do wieku X., malarstwo bazylikowe jest jeszcze bardzo niedoskonałe i niewiele pozostawiło zabytków. Rzadko tylko napotykamy wzmianki o malarzach i malowidłach z tych czasów. Zdarzają się między malarzami imiona



222. CHRYSTUS I ŚWIĘCI KLEMENS I SYLWESTER. CZĘŚĆ FRESKU W KOŚCIELE ŚW. MARYI STAROŻYTNEJ NA FORUM ROMANUM.

germańskie jak n. p. Aribert i Aurispert z Lukki w VIII. wieku i Eribert w IX. wieku we Weronie. O biskupie Antimusie z Neapolu wspomina Jan Dyakon, że kazał wymalować kościół św. Pawła, przez się zbudowany[2]). Na Montecassino opat Potto ozdobił malowidłami kościół, który zbudował na cześć św. Michała[3]).

Wielebny Beda podaje, że opat Benedykt Biscop z Wiremouth w Anglii, który w drugiej połowie VII. w. bawił w Rzymie, przywiózł stamtąd wiele obrazów, a między innymi „immagines de concordia veteris et novi testamenti summa ratione compositas“, czyli rzeczy przepowiedziane w Starym Zakonie, a wypełnione w Nowym, które mu służyły za wzór do ozdobienia nowego kościoła św. Pawła[4]). Wiadomość ta potwierdza nam przekonanie o istnieniu stałych wzorów, którymi posłu-

giwała się dawna sztuka chrześcijańska, przy układaniu obrazów, tak w malarstwie jak i w rzeźbie. W tych szeregach obrazów widzimy początki średniowiecznych „Biblia pauperum", czyli zbiorów niewielkich obrazków, służących do nauki prostaczków, nie umiejących czytać[5]). Ciekawe jest opowiadanie o pewnej kobiecie, która zbudowawszy kościół na przedmieściu miasta Clermont, kazała ozdobić ściany malowidłami, wedle książki, którą miała przy sobie i z której podawała malarzom teść obra-



223. ŚW. KLEMENS PAPIEŻ NA FRESKACH W KOŚCIELE ŚW. MARYI STAROŻYTNEJ NA FORUM ROMANUM.

zów. Prawdopodobnie były to miniatury, których używano za wzór do fresków. I rzeczywiście na dawnych freskach i mozaikach możemy nieraz dopatrzeć się naśladownictwa miniatur. Św. Grzegorz Turoneński wspomina jeszcze o malowidłach w kościele w Arvennie[6]).

W bazylice św. Marcina w Tours, którą zbudował biskup Perpetuus (470—473), a która uległa pożarowi w r. 558, umieszczone były malowidła z życia św. Marcina[7]). Cześć tego świętego rzymskiego żołnierza, a później biskupa, była bardzo rozpowszechniona, co łatwo wytłomaczyć sobie tem, że był Rzymianinem, żołnierzem w Pannonii, a biskupem w Gallii. W samym Tours jeszcze drugi kościół, mianowicie katedralny, odbudowany po pożarze w r. 589, przez św. Grzegorza Turoneń-

skiego, ozdobiony był obrazami z życia św. Marcina, do których poeta Fortunatus, przyjaciel św. Grzegorza, ułożył odpowiednie wiersze.

Św. Paulin z Noli podaje wiadomość o swym przyjacielu Sewerze, który kazał wykonać podobiznę św. Marcina do kościoła chrzciel-



224. ŚWIĘCI KOŚCIOŁA WSCHODNIEGO NA FRESKACH W KOŚCIELE ŚW. MARYI STAROŻYTNEJ NA FORUM ROMANUM.

nego w Primuliacum, a Venanty Fortunat pisze[8]), że ściany bazyliki św. Justyny w Padwie, były pokryte malowidłami, przedstawiającemi cuda św. Marcina, którego podobizna była też i u Jana i Pawła w Ravennie.

O mozaikach u św. Ambrożego w Medyolanie, przedstawiających

pogrzeb św. Marcina i cudowne przeniesienie się św. Ambrożego do Tours, mówiliśmy już wyżej.

Wedle opowiadania Haimona, w Gravedonie, w kościele chrzcielnym, obraz przedstawiający trzech królów, w dzień ich święta bywał wspaniale oświetlany.

Jan Dyakon opowiada, że na Monte Celio w Rzymie wymalowane były w kościele postawionym w miejscu dawnego domu Grzegorza Wielkiego podobizny jego samego i rodziców jego Gordyana i Sylwii [9]).

W kościele św. Pawła za murami Rzymu, zachowało się kilka ułamków z fresków, które niegdyś zdobiły kościół; przedstawiają one popiersia papieży, umieszczone w krążkach. Starsze, jak poznać można ze sposobu wykonana, pochodzą z V. wieku (rycina barwna).

Poszukiwania na Lateranie pod „Świętymi Schodami", odkryły trzy izby odpowiadające kaplicy domowej Grzegorza Wielkiego. Pod kaplicą „Sancta Sanctorum" znaleziono fresk z VI. w., przedstawiający prawdopodobnie św. Augustyna. Święty ten ubrany w tunikę i pallium, bez nimbu, siedzi na stołku z oparciem a przed sobą ma podstawkę na której leży otwarta książka. W lewej ręce trzyma zwój[10]).

Pod kościołem św. Saby, na pobocznem wzgórzu Aventynu, odkryto kaplicę św. Sylwii, w której znaleziono dawne freski. Twarze z lekko-fioletowym odcieniem, oczy szeroko otwarte i podkreślone, nosy wąskie i długie, silnie przedzielone brody, przemawiają za wyraźnymi już wpływami sztuki bizantyńskiej. Venturi sądzi, że te freski powstały w VIII. wieku[11]), Grisar natomiast utrzymuje, że sięgają jeszcze z V., albo VI. wieku[12]), gdyż zdradzają wielkie podobieństwo do dawnych rzeczy.

W Rzymie u św. Cecylii na Zatybrzu, były niegdyś freski z czasów Paschalisa I. (817—824). Rysunek ich zachował d'Agincourt[13]). Z tego też czasu jest u św. Kosmy i Damiana fresk, przedstawiający N. Pannę z Chrystusem.

W kościele św. Sylwestra pod kościołem św. Marcina ai Monti w Rzymie, ocalało tylko kilka resztek z dawnych fresków z VII. wieku, jak Matka Boża, pewien święty klęczący ze świecami w ręku i t. d.

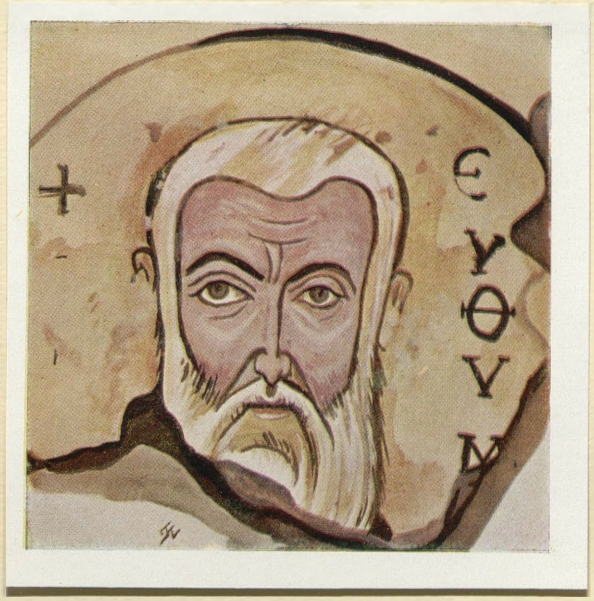
W odkrytym na Forum Romanum kościele św. Maryi Starodawnej, zachowało się wiele malowideł[14]). Na lewo w głębi jest kaplica malowana za papieża Zacharyasza (741—752), który tu przedstawiony z prostokątnym nimbem, na znak, że dostojnika malowano jeszcze za życia. Na ścianie w głębi jest przedstawione Ukrzyżowanie, o którem mówiliśmy

wyżej (str. 92 ryć. 43), i Najśw. Panna z P. Jezusem na rękach. Obok stoją św. Piotr, Paweł, św. Julitta, z wieńcem w prawej ręce i papież Zacharyasz, następnie św. Quirycyusz i Theodat wuj Adryana I., który ofiaruje model kościoła N. Pannie. Theodat, który ma tu prostokątny nimb, jest też przedstawiony w innem miejscu, mianowicie obok wejścia do kaplicy z dwiema świecami w ręku, w postawie klęczącej przed Julittą i Quirycyuszem, którym oddaje na własność tę kaplicę (ryć. 221). Dzieje męczeństwa tych dwóch świętych objaśnia sześć obrazów na lewej ścianie, a trzy na prawej. Pierwszy przedstawia matkę i syna przed namiestnikiem Tarsu i Cylicyi, Aleksandrem; namiestnik stara się przekonać Quirycyusza. Z trzeciego obrazu nic już prawie nie pozostało. Dalej namiestnik każe chłopca kaleczyć. Następnie Quirycyusz przemawia do namiestnika, choć ucięto mu język. Dalsze obrazy przedstawiają matkę i syna, męczonych przez namiestnika.



225. NAJŚW. PANNA Z P. JEZUSEM. FRESK W PODZIEMNYM KOŚCIELE ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.

W samym kościele N. Panny w absydzie przedstawiony pokłon trzech mędrców. N. Panna siedzi na ozdobnej stolicy, w bogatej koronie na głowie. W środku absydy Chrystus, większy postacią od innych, między dwoma znakami Ewangelistów, niżej papież Paweł I. (756—767) z nimbem prostokątnym. W nawie na lewo przedstawione są dzieje Józefa, i Zbawiciel otoczony szeregiem ojców kościoła (ryć. 222). Po stronie lewej Chrystusa, Ojcowie Kościoła Zachodniego, po prawej Wschodniego (ryć. 224). Twarze Ojców poważne, malowane śmiało i ze znajomością rzeczy, lekko tylko



ŚW. EUTYMIUS W KAPLICY XL. MĘCZENNIKÓW NA FORUM ROMANUM.

stylizowane (ryć. 203). Więcej są stylizowane szaty. Jest tu jeszcze kilka popiersi ujętych w krążki. Malowidła wyżej wymienione, pochodzące z drugiej połowy VIII. wieku, znacznie się różnią od dawniejszych nieco z kaplicy Theodata. Zachowało się w tym kościele kilka malowideł z XI. i XII. wieku, jak wielkie Ukrzyżowanie malowane samym prawie światłocieniem, z małem uwzględnieniem barw.



226. OBLICZE NAJŚW. PANNY NA FRESKU W PODZIEMNYM KOŚCIELE SW. KLEMENSA W RZYMIE.

Jak ceniono w owych czasach przedstawienia obrazowe świadczy to, że tu nawet na granitowych, pięknie obrobionych okrągłych słupach, wykonane były freski.

Na lewo przy wejściu do kościoła św. Maryi Starodawnej, odkryto kaplicę 40 męczenników, w której znaleziono freski. Obraz przedstawiający samo męczeństwo 40 męczenników, uległ po odkryciu znacznym uszkodzeniom. Najlepiej zachował się tu fresk, który podaliśmy wyżej w barwnej podobiźnie, przedstawiający ozdobne krzyże, z przywieszonymi na łańcuchach drogimi kamieniami. U dołu dwa baranki, jedzące trawę, i paw. U góry zawieszone dwie wotywne korony.

Nad wejściem na łuku nad drzwiami wyobrażone były w medalionach popiersia świętych, z których jedno św. Eutymiusa pełne wy-

razu i powagi przytaczamy obok w barwnej odbitce. Oba te zabytki zdjęliśmy za pozwoleniem zarządu Forum i Palatynu. W Subiaco zachował się fresk z tych czasów, przedstawiający N. Pannę z Chrystusem i dwóch świętych.

W podziemnym kościele św. Klemensa[15]) przedstawiona jest w jednym z wnęków prawej nawy bocznej, N. Panna z P. Jezusem (ryć. 225),



227. PAPIEŻ LEON IV. I APOSTOŁOWIE. URYWEK Z FRESKU PRZEDSTAWIAJĄCEGO WNIEBOWSTĄPIENIE W PODZIEMNYM KOŚCIELE ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.

trzymającym w ręce zwój pisma. N. Panna ubrana we wspaniałe szaty i kosztowną koronę (ryć. 226) podobna jest do mozaik z czasów Jana VII. (705—707) i zapewne z tych lat pochodzi. Nad tym obrazem przedstawiony jest Chrystus w postaci młodzieńca, a po bokach dwaj święci, trzymający korony ozdobione u góry z krzyżykiem. Dwa ułamki fresków biblijnych przypominają freski katakombowe.

Wniebowstąpienie na ścianie po lewej stronie od wejścia kazał wy-

malować Leon IV. (847—855). Chrystus unosi się do nieba w mandorli, trzymanej przez czterech aniołów. U dołu obrazu N. Panna z rękami do nieba podniesionemi stoi na szczycie góry. Po bokach apostołowie płaczący z żałości za Chrystusem, podnoszą do nieba ręce, albo pochylają się ku ziemi (ryć. 227, 228). Na prawo stoi Leon IV., na lewo św. Wit arcy-



228. ŚW. WIT BISKUP VIENNY I APOSTOŁOWIE. URYWEK Z FRESKU PRZEDSTAWIAJĄCEGO WNIEBOWSTĄPIENIE W PODZIEMNYM KOŚCIELE ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.

biskup Vienny. Widać tu zachowaną dawną umiarowość w uporządkowaniu osób, a nawet osoby, po przeciwnych stronach ustawione, wykonują tesame ruchy. Uderza tu wielka wyrazistość twarzy i ócz. Silne kreski rysunku należy przypisać nie brakowi zdolności u twórcy, lecz raczej upodobaniom ówczesnych czasów, które widać i na innych malowidłach.

Ciekawy, w podziemnym kościele św. Klemensa, jest szereg fresków

przedstawiających obrazy z życia św. Aleksego, Klemensa i Cyryla, pochodzący z XI. wieku, więc nie należący już właściwie do okresu, którym się zajmujemy, ale przytaczamy tu dwa obrazki dla porównania z dawniejszym sposobem malowania. Na fresku przedstawiającym pogrzeb św. Cyryla (ryć. 229) widzimy papieża i kapłanów w uroczystych strojach, duchownych niosących krzyż, pastorały, chorągwie i kadzielnice. Na prawo papież, stojący przed ołtarzem, ma rozłożoną przed sobą księgę; ołtarz nakryty bogatemi tkaninami, korona wotywna i wotywne czary zawieszone na widocznym w głębi namiocie ołtarzowym. Na innym fresku



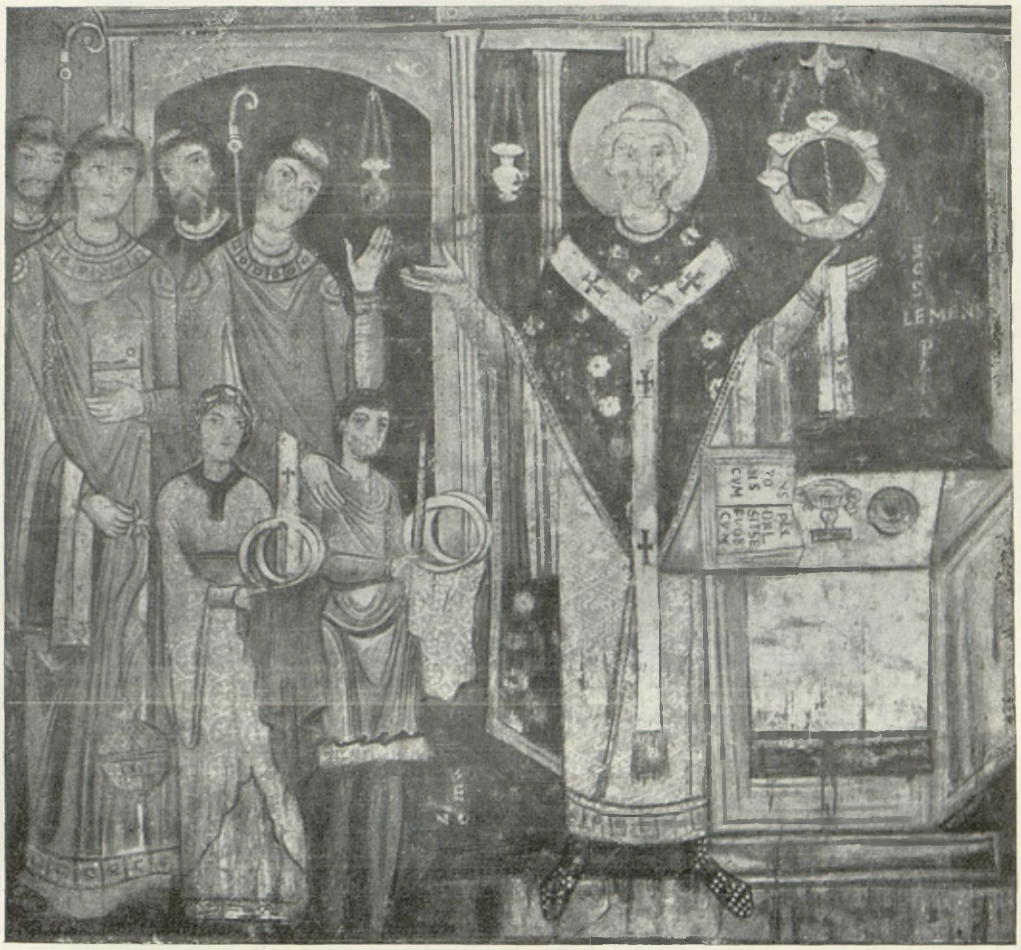
229. PRZENIESIENIE ZWŁOK ŚW. CYRYLA. FRESK W PODZIEMNYM KOŚCIELE ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.

(ryć. 230) widzimy papieża Klemensa, którego imię obok wypisane, ubranego w uroczyste szaty, to jest albę, dalmatykę, kazulę, paliusz z czarnymi krzyżykami, trzymającego w ręku manipularz. Papież, stojący przy ołtarzu, z rozciągniętemi rękami odprawia Służbę Bożą. Ołtarz nakryty tkaniną, ozdobioną u dołu frendzelkami. Na ołtarzu leży księga, a dalej kielich i wielka hostya. Na namiocie ołtarzowym widzimy zawieszony świecznik koronowy, a dalej wotywne naczyńka. Po lewej stronie stoją dwaj dyakonowie, ubrani w dalmatyki i biskupi z pastorałami. Jak tu widzimy stylizacya jest bardzo wielka, szaty nienaturalnie i ostro fałdowane; różnica między temi, a poprzedniemi malowidłami jest już bardzo wielka.

U św. Wincentego in Volturno w Rzymie, gdzie dawniej był klasztor Benedyktynów, zachowała się kaplica w kształcie krzyża grec-

kiego, pokryta malowidłami, wykonanemi za opata Epifaniusza (826—843), który z kwadratowym nimbem klęczy u nóg Ukrzyżowanego[16]).

Te freski przez Benedyktynów wykonane, znacznie się różnią od malowideł bizantyńskich. Wyrazy twarzy są swobodne i wymiary naturalne,



230. PAPIEŻ KLEMENS ODPRAWIAJĄCY SŁUŻBĘ BOŻĄ. FRESK W PODZIEMNYM KOŚCIELE ŚW. KLEMENSA W RZYMIE.

niema ostrości linii, szaty swobodnie się układają. Barwy żywe a łagodne, cienie zielonkawe. Na lewo od wejścia Chrystus w otoczeniu niewiast bogato ubranych, trzymających w prawych rękach korony, a w lewych krzyżyki. W obsydzie wymalowano pięciu aniołów z wielkiemi skrzydłami,

w bogatych różnobarwnych ubraniach, z jabłkami królewskiemi, ozdobionemi krzyżami, w ręku. Na bocznej ścianie przedstawione jest męczeństwo św. Wawrzyńca i św. Szczepana. Św. Wawrzyniec leży na kracie, siepacze podsycają ogień. Anioł przybywa po duszę męczennika. Św. Szczepan rękę podnosi do nieba, dwaj Żydzi podnoszą na niego głaz. Naprzeciw tych dwóch obrazów Chrystus błogosławi dwóch tych męczenników, po bokach zaś Ukrzyżowanie i niewiasty, idące do grobu. Na Ukrzyżowaniu żywe wyrazy twarzy znacznie odbijają od zimnego bizantynizmu, na widywanych gdzieindziej freskach. Opat Epifaniusz klęczy na tym obrazie, z rękami do Chrystusa wyciągniętemi.



231. WSKRZESZENIE ŁAZARZA Z FRESKU Z OBERZELL.

Opodal stąd przedstawione jest Zwiastowanie, dalej Narodzenie; tu widać żłobek i Chrystusa we wannie kąpanego. Dalej stoi sama Najśw. Panna we wspaniałej szacie, w wielkiej aureoli, trzymająca w rękach księgę, na której napisano: — „me dicent“, słowa z pieśni Magnificat. Jest tu jeszcze raz Najśw. Panna z Chrystusem błogosławiącym. Młody zakonnik z prostokątnym nimbem nachyla się, by ucałować nogę N. Panny. Jest to zapewne sam malarz, twórca fresków.

Na freskach tych szkoły benedyktyńskiej dobór treści jest tensam, co w całej ówczesnej sztuce, a we wykonaniu znać pewien wpływ sztuki bizantyńskiej, silne są jednak pozostałości grecko-rzymskie które widać w żywych ruchach i wyrazach twarzy, w ciemnem tle, na którem silnie się odbija jasny rysunek, w barwach żywych o licznych odcieniach i t. d.

W całem tem dziele widać ducha benedyktyńskiej reguły, tak sprzyjającej sztuce, a pełnej prawdziwej Chrystusowej pokory. Reguła benedyktyńska wyraźnie mówi w 57 rozdziale, że malarz nie ma głosić siebie, lecz Chrystusa, że ma być we wykonaniu swych dzieł posłuszny swym duchownym przełożonym.

Odkryte w kościele św. Jerzego w Oberzell na wyspie Reichenau freski, pochodzące z końca X. wieku są niezmiernej wagi, gdyż są to jedyne zabytki malowidła ściennego w krajach północno-zachodnich w tych czasach i z tego względu, że wykazują jak mały wpływ na malarstwo zachodnie miała sztuka bizantyńska. Freski są dziełem sławnej szkoły benedyktyńskiej w Reichenau[17]). Ściany nawy głównej podzielone są trzema wstęgami, o dawnym wzorze meandrów, jedna biegnie nad łukami słupów, nad którą druga poniżej okien, trzecia wyżej pod samem sklepieniem. Miejsca między wstęgami zajmują szeregi obrazów. W łukach są krążki z popiersiami świętych, pomiędzy oknami wyobrażeni apostołowie, a miejsca między łukami a oknami podzielone na cztery części, na których są przedstawione cuda Zbawiciela: po stronie północnej kościoła uzdrowienie ślepego od urodzenia, dalej uspokojenie burzy, następnie uzdrowienie chorego na wodną puchlinę i wyrzucenie czartów w Gerazie. Po stronie południowej uzdrowienie trędowatego, wskrzeszenie Łazarza (ryć. 231), wskrzeszenie córki Jaira i uzdrowienie niewiasty krwotok cierpiącej.

W przedsionku wyobrażono sąd ostateczny, w sposób często gdzieindziej spotykany, mianowicie Chrystus-sędzia zasiadł w mandorli, a Najśw. Panna przybliża się w błagalnej postawie, aniołowie trzymają znaki męki, apostołowie zasiedli w półkolu; podobnie w półkole ustawiają się zmartwychwstali. Widzimy w tym obrazie układ, który pozostał przez wieki średnie, aż do wielkiego dzieła Michała Anioła w Sykstyńskiej kaplicy. Obrazy te pełne są powagi, prostoty i pobożnego nastroju. Barwy nakładane są lekko, płaszczyznami, bez mięszania. Tło obrazów jest u dołu zielone, wyżej niebieskie. Osoby występują żywo i namacalnie. Ciekawe jest to, że niema tu, mimo że obrazy są z końca X w., wyraźnych śladów sztuki bizantyńskiej, ale odblaski malarstwa czasów karolińskich.

MALARSTWO OBRAZÓW.

Po opisaniu dawnych mozaik i fresków, przejdziemy pokrótce najważniejsze i najstarsze obrazy ścienne, w pierwszych wiekach chrześcijaństwa malowane.

Wśród Greków powstało podanie co do niektórych obrazów Zbawiciela, że zaczęte były przez św. Łukasza, a dokończone przez aniołów i dlatego zwano je ἀχειροποιηταί, czyli „nie uczynione ręką“, a z tego słowa greckiego powstała nazwa używana w łacinie „acheropitae“. Obrazy te, otaczane wielką czcią, rozstrzygnęły o wyrobieniu się stałego typu Chrystusa[1]). Do najstarszych acheropit należy rzymska, przechowana w papieskiej kaplicy „Sancta Sanctorum“ na Lateranie, dalej podobizna Chrystusa z Kumeliana w Kappodocyi, przewieziona w r. 587 do Carogrodu, następnie obraz słynny w VI. wieku w Memfis w Egipcie, a w końcu podobizna Chrystusa z Edessy, przepisywana królowi Abgarowi, która ukazała się w połowie VI. wieku. Do acheropit zaliczamy też oblicze Chrystusa na t. zw. chuście św. Weroniki.

Obraz Chrystusa zachowany w „Sancta Sanctorum“ na Lateranie wymieniony jest pierwszy raz w roku 753, w Księdze Papieży, gdzie podano, że papież Szczepan II. (752—757) niósł ten obraz na własnych ramionach w uroczystej procesyi z Lateranu do bazyliki Św. Maryi Większej, aby uprosić odwrócenie niebezpieczeństwa ze strony Longobardów, zagrażających Rzymowi[2]). Księga Papieży nazywa obraz ten wyraźnie acheropitą („quae acheropsita [sic!] nuncupatur“). Drugą wiadomość o tym obrazie znajdujemy w liście patryarchy carogrodzkiego Nicefora, który w roku 817. pisze, że Rzym, podobnie jak i Edessa, szczyci się obrazem Zbawiciela, malowanym nie ręką człowieka[3]). W średnich wiekach bardzo często obnoszono ten obraz w uroczystych procesyach, w czasie świąt, albo w czasie nabożeństw, urządzanych dla odwrócenia grożących nieszczęść.

Aż do roku 1907., to jest do zbadania obrazu przez Hartmana Grisara[4]) i Józefa Wilperta[5]), nie było wiadomo, jak wygląda właściwy obraz, gdyż papież Inocenty III. (1198—1216) kazał pokryć go srebrną, wytłaczaną blachą, a oblicze zakrył innem obliczem, na płótnie malowanem. Marangoni[6]), a za nim Garucci, podają jedynie podobiznę malowidła, danego przez Inocentego III. Grisar i Wilpert otrzymali pozwolenie odjęcia

blachy i zbadania obrazu. Grisar stwierdza, że obraz malowany jest na płótnie, nie zaś wprost na drzewie, jak dotąd sądzono. Płótno wysokości 1 m. 42 cm., a szerokości 68 cm., naciągnięte jest na desce, którą później przytwierdzono do drugiej deski. Wilpert po dokładnem obmyciu przekonał się, że obraz malowany bardzo żywemi barwami, przedstawia Chrystusa, siedzącego na wspaniałej stolicy, ozdobionej drogimi kamieniami. Zbawiciel prawą rękę podnosi ruchem mowczym, a w lewej trzyma zwój pisma. Głowa okolona nimbem krzyżowym, co wskazuje, że obraz powstał już po połowie V. wieku, gdyż w tym czasie ukazuje się taki nimb, a Wilpert na mocy innych cech utrzymuje, że obraz nie powstał później jak w połowie VI. wieku. Obok głowy znać jeszcze ślady głosek, które tworzyły napis prawdopodobnie EMANVEL. Wilpert udowadnia, że malowidło nie nastręcza najmniejszego powodu, by dzieło miało być przypisane mistrzom wschodnim, owszem, sposób wykonania, domniemany napis Emanuel, a dalej orzechowe drzewo, na którem rozciągnięte jest płótno, a którego nie używano na Wschodzie, przemawia za pochodzeniem z Zachodu, może ze samego Rzymu. Obraz, jak dowodzą napisy i pozostałe ślady, kilkakrotnie odnawiano w dawnych jeszcze czasach.

Tak zwana Abgarowa podobizna oblicza Chrystusa[7]), ukazała się w połowie VI. wieku; w połowie X. wieku przeniesiono ją do Carogrodu, skąd dostała się na Zachód. Kościół św. Sylwestra in Capite w Rzymie i Kościół św. Bartłomieja w Genui utrzymują, że są w posiadaniu pierwotnego obrazu. Dawne podanie, niczem zresztą nieuzasadnione, mówi, że król Edessy Abgar Czarny, podwładny Rzymianom, będąc w ciężkiej chorobie, miał wysłać posła do Chrystusa z prośbą o uzdrowienie[8]). Posłaniec Abgara miał przywieźć swemu panu podobiznę Chrystusa. Prócz dwóch wymienionych, znajduje się na Wschodzie jeszcze wiele naśladownictw podobizny Abgarowej.

Podobizna Abgarowa, od najdawniejszych czasów ciesząca się wielką czcią u wiernych, niemało wpłynęła na ustalenie się typu oblicza Zbawiciela. Chrystus ma tu twarz pociągłą, nos długi a wązki i małe usta, wszystkie znamiona piękności w dawnej wschodniej, zwłaszcza w bizantyńskiej sztuce. Włosy, rozdzielone przez środek głowy, opadają w długich kędziorach; broda krótka, rozdzielona.

Podanie o chuście św. Weroniki, choć bardzo dawne, nie ma jednak uzasadnienia historycznego. Niema także zgody co do imienia Weroniki, gdyż niektórzy zwą ją Serafią[9]). W początku XI. wieku chusta, która dziś przechowana jest w kościele św. Piotra na Watykanie, już na pewno

znajduje się w Rzymie. Oblicze jest tu podobne do podobizny Abgarowej, ale mniej jest pociągłe, jak poznać można z dawnych podobizn, bo sama chusta u św. Piotra, tak już wypłowiała, że ledwo zachowały się ślady rysów.

O obrazach Najśw. Panny mówiliśmy już przy opisie fresków katakombowych i dawnej symboliki. Oblicze Matki Bożej nie miało ustalonego sposobu przedstawiania. Co do dawnych podań, że niektóre najdawniejsze obrazy Najśw. Panny były dziełem św. Łukasza, mówiliśmy, że powstały one z tego powodu, że św. Łukasz w swej Ewangelii więcej i dokładniej, niż inni Ewangeliści, mówi o Najśw. Pannie.



232. OBRAZ MATKI BOŻEJ W KOŚCIELE ŚW. DOMINIKA I SYKSTUSA W RZYMIE.

Z obrazów Matki Bożej jednym z najstarszych jest obraz w bazylice św. Dominika i Sykstusa na Suburze w Rzymie, uważany już w czasach najdawniejszych za „acheropitę“ [10]). Obraz na drzewie malowany, ma rozmiary dosyć niewielkie, bo wysokość wynosi 61 cm., a szerokość 48 cm. (ryć. 232). Tło obrazu ukazuje ślady złoceń. Barwy woskowe przemawiają za dawną grecką szkołą malarską, również jak i rysy twarzy Najśw. Panny, łagodne i umiarowe, usta drobne i wązkie, nos delikatny, długi a cienki i oczy kształtu idealnej soczewki. Odcień twarzy ciemnobronzowy może być w znacznej mierze wypływem rozkładu barwy wskutek długiego czasu, ale tak na tym, jak i na innych obrazach, malowano Najśw. Pannę o ciemnej twarzy, pod wpływem słów, opisujących urodę oblubienicy z Pieśni nad Pieśniami. „Czarnaciem, ale piękna, córki jerozolimskie, jako namioty Cedar, jako skóry Salomonowe“. (I, 4).

Najśw. Panna tak tu, jak i na tych starożytnych obrazach, na których jest przedstawiona bez Syna na rękach, rękę prawą przyciska do serca, a lewą podnosi na znak modlitwy. Ręce są tu wązkie i delikatne. Ubranie stanowi, jak zwyczajnie na greckich obrazach Matki Bożej, tunika, z której widać wązkie rękawy barwy modro-zielonkawej i fiołkowo-purpurowy płaszcz „palia“, którego rąbek zarzucony jest na głowę.

Ozdoby kruszcowe na obrazie, t. j. krzyżyk na ramieniu i zakończenia rękawów, wysadzane drogimi kamieniami i perłami, dodano później, zapewne w X. wieku. Niema tu jeszcze głosek tworzących monogram



233. OBRAZ MATKI BOŻEJ W BAZYLICE ŚW. ALEKSEGO W RZYMIE.

Matki Bożej M.P—Θ.Y, które widzimy zwykle na obrazach po soborze efezkim. Wszystkie te cechy wskazują, że obraz jest zapewne najstarszy ze wszystkich znanych nam obrazów Matki Bożej.

Nieco późniejszy obraz Maryi znajduje się w bazylice św. Aleksego na Awentynie (ryć. 233)[11]). Barwy są tu żywsze niż na poprzednim obrazie, wyraz twarzy bardziej powszedni i silniej stylizowany, ułożenie rąk

i szat podobne jak poprzednio. Niezgrabna korona i ozdoby szat są późniejszym dodatkiem.

Obraz Najśw. Panny w kościele Ara Coeli na Kapitolu należał do tych, które Grzegorz Wielki kazał obnosić w czasie procesyi w Rzymie.

Podobny zupełnie do poprzednich, ale znacznie późniejszy, sięgający VIII., czy też IX. wieku, jest obraz w kościele Najśw. Panny na Via Lata[12]). Szaty mają tu już ostre fałdy, których na poprzednich obrazach jeszcze nie widzieliśmy.



234. OBRAZ W BAZYLICE MARYI WIĘKSZEJ W RZYMIE.

Bardzo dawny jest obraz Najśw. Panny na Monte Vergine w Apeninach. Obraz ten znajdował si pierwotnie w Carogrodzie, a gdy rycerstwo zachodnie, które utworzyło cesarstwo łacińskie, musiało z Carogrodu uchodzić, wzięło ze sobą oderwaną górną część obrazu, która dostała się na dzisiejsze miejsce. W dawnych jeszcze czasach uzupełniono obraz, a tosamo uczyniono z drugą połową w Carogrodzie, która znajduje się w kościele Dominikanów w dzielnicy Pera.

Obraz w bazylice Najśw. Panny Większej (ryc. 234), był niegdyś umieszczony w kaplicy papieskiej „Sancta Sanctorum“ na Lateranie, aż papież Paweł V. (1602—1621) zbudował przy kościele Maryi Większej osobną dla niego kaplicę. Obraz, malowany na desce, ma szerokości pół metra, wysokości jeden metr. Najśw. Panna przedstawiona w połowie postaci, stojąc, trzyma Syna na ręku. Rysy twarzy Maryi i Jezusa są naturalne, pogodne, oczy jasne i wielkie, wyraz łagodny. Szaty bogato fałdowane, nie mają ostrych linii. Księga w ręku Chrystusa i krzyżowy nimb wskazują już na V. wiek. Najśw. Panna ma nad czołem, na rąbku palli, którą okryta jest głowa, niewielki krzyżyk. Krzyżyk taki

albo gwiazdka, występuje stale w tych czasach nad czołem Najśw. Panny, nawet na małych obrazkach.

Do bardzo dawnych należą w Rzymie obrazy Najśw. Panny w kościele S. Maria del Popolo i w Panteonie; oba miały znajdować się niegdyś w kaplicy papieskiej „Sancta Sanctorum" na Lateranie.

W Bolonii w kościele della Madonna di S. Luca, w dzielnicy Monte della Guardia znajduje się obraz, który ma pochodzić z kościoła św. Zofii w Carogrodzie. W roku 1160 miał go tu przywieźć zakonnik grecki, nazwiskiem Eutymius. Na tym obrazie Marya przechyla głowę ku Jezusowi, podobnie jak na wielu późniejszych greckich obrazach. Osobliwe jest to, że Najśw. Panna, która lewą ręką ujmuje Jezusa, prawą przyciska do piersi, jakby dla zaznaczenia, że modli się do Syna. Wyraz twarzy Maryi i Jezusa jest żywy i śmiały. Nimby są dosyć małe, co wskazuje na dawny czas powstania.

Podobna układem do tego obrazu, jest Marya w kościele della Consolata w Turynie.

W kościele klasztornym we Farfa, dawnem Acusium w górach Sabińskich zachował się bardzo stary obraz, przedstawiający Najśw. Pannę, siedzącą na stolicy, ze Synem na łonie. Ciekawe jest tu, że Marya zwrócona jest wprost twarzą, podobnie jak i Jezus. Marya trzyma w lewej ręce księgę, na której też opiera rękę Jezus, błogosławiąc prawą. U dołu dwaj aniołowie, z których jeden ma ręce złożone do modlitwy zwykłym sposobem, a drugi skrzyżowane na piersiach. Jezus ma nimb krzyżowy.

Nasz obraz Najśw. Panny Częstochowskiej (ryć. 235) pochodzi ze Wschodu, przedtem jakiś czas przebywał w Bełzie, a może i we Lwowie, a przez Władysława księcia na Opolu, wielkorządcę Rusi za Kazimierza Wielkiego, został przewieziony do Częstochowy. Wszystkie inne wiadomości co do jego pochodzenia i umieszczenia w Częstochowie, nie mają głębszego uzasadnienia [13]).

Wysokość obrazu wynosi przeszło metr, a szerokość niecały metr. Obraz malowany jest na drzewie cyprysu, pociągniętem czerwonym podkładem. Twarz i ręce są odnawiane w późniejszych czasach. Tło obrazu przykrył Władysław Jagiełło złotą blachą, z tego to powodu nie znamy właściwego tła obrazu. Na blasze wyryte są cztery obrazki: na prawo u góry św. Barbara, niżej biczowanie Chrystusa, na lewo u góry policzkowanie, u dołu Narodzenie Zbawiciela. Tło, ukazujące słoje drzewne, jakie widzimy na niektórych podobiznach, nie ma żadnego uzasadnienia, gdyż w dawnych czasach nigdy nie zostawiano na obrazach tła niepokry-

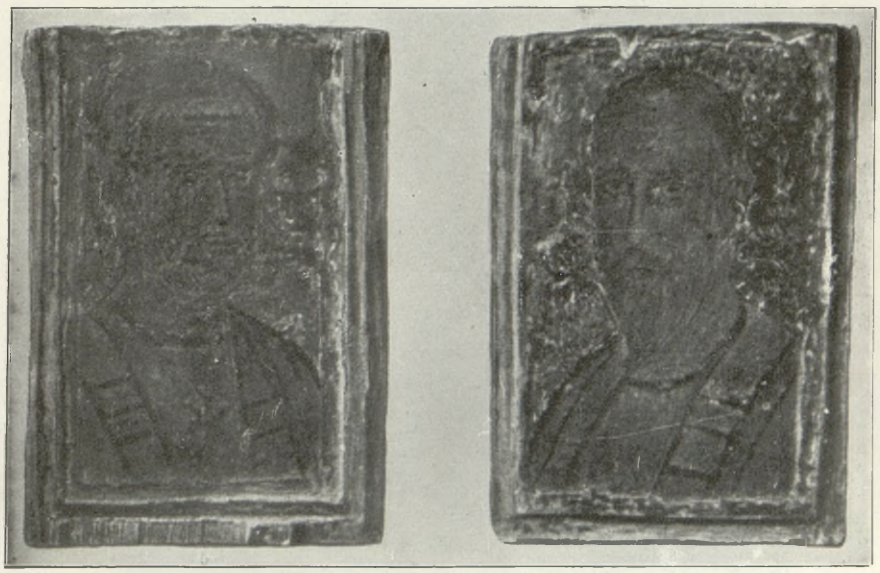
tego barwą. Złote nimby Maryi i Jezusa dał także Jagiełło. Na malowidle niema wcale koron, które, rozumie się, gdyby były, wyglądałyby podobnie jak korony na fresku w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie, przedstawiającym także Najśw. Pannę z Jezusem (ryć. 225).



235. OBRAZ NAJŚW. PANNY W CZĘSTOCHOWIE W SUKIENCE I DAWNYCH KORONACH.

Rysy twarzy Jezusa i Maryi musiało odnowienie znacznie zmienić, bo choć wymiary i układ rysów nie odstępują od wzorów greckich z początków średniowiecza, to jednak w greckiej sztuce linie są zawsze silne, wyraźne, podczas gdy tu są łagodne; rysunek się chowa, a występuje

tylko malowidło. Obraz częstochowski co do ułożenia podobny jest do wyżej wspomnianego obrazu w Panteonie rzymskim, gdyż Marya trzyma głowę prosto, postawa zaś Chrystusa i prawa ręka Maryi oparta na piersiach, przypomina obraz z kościoła na Monte della Guardia w Bolonii. Co do oznaczenia czasu, to najprawdopodobniej przypisać należy obrazowi wiek VII., gdyż znaczna jest już odmiana od obrazów dawnej klasycznej sztuki, a niema jeszcze zboczenia od zasad rysunkowych i martwej ostrości



236. PODOBIZNY ŚW. PIOTRA I PAWŁA NA DREWNIANYM DYPTYCHU Z KAPLICY „SANCTA SANCTORUM", PRZECHOWANYM W ZBIORACH WATYKAŃSKICH.

linii, występującej w sztuce bizantyńskiej od X. wieku. Podobieństwo do wyżej wspomnianych obrazów, a zwłaszcza do fresku w kościele św. Klemensa, przemawia za tym czasem.

W roku 1907 odkrył H. Grisar w ołtarzu kaplicy „Sancta Sanctorum na Lateranie wiele niesłychanie cennych zabytków dawnej sztuki złotniczej, a wśród innych rzeczy także mały drewniany malowany dyptych z podobiznami św. Piotra i Pawła i płaską skrzyneczkę, której wieczko pokrywają małe obrazki[14]). Zajmiemy się obecnie tymi dwoma zabytkami dawnej sztuki malarskiej.

Dyptych, znaleziony przez Grisara, składa się z dwóch deseczek,

z których każda ma szerokości 6 cm., a wysokości 8 cm. (ryć. 236). Na zewnątrz deseczki pociągnięte są zwykłą jednostajną czerwoną barwą, a na stronach wewnętrznych, na złotem tle wymalowane są popiersia św. Piotra i Pawła wedle ustalonego już typu. Obrazki ujęte są w ciemne obwódki. Apostołowie nie mają nimbów, gdyż dla braku miejsca byłyby



237. MALOWIDŁA NA WIECZKU DREWNIANEJ SKRZYNKI, ZNALEZIONEJ W KAPLICY SANCTA SANCTORUM W LATERANIE.

one źle wypadły, zresztą zastępuje je złote tło. Obaj ubrani są w tuniki i pallia, ozdobione na krajach poprzecznemi czerwonemi taśmami. Św. Piotr przedstawiony na górnej, t. j. prawej okładce, ma twarz okrągłą, brodę krótką, włosy równo ścięte nad czołem; św. Paweł ma rysy pociągłe, brodę kończystą. Włosy św. Pawła ciemne, św. Piotra siwawe.

Dobre wykonanie malowideł wskazywałoby na czasy dawniejsze, lecz



MINIATURA Z BIBLII ŚW. PAWŁA.

ozdobne, poprzeczne wstążeczki na palliach, jakie tu widzimy, ukazują się dopiero w czasach Paschalisa (817—828), jak n. p. na mozaikach u św. Praksedy, u św. Cecylii i Maryi in Domnica (ryć. 181, 182, 206), więc i ten tryptych pochodzi z tych, albo może nieco wcześniejszych czasów.

Znaleziona w Sancta Sanctorum drewniana skrzyneczka na relikwie, długości 24, szerokości 18, a głębokości 4 cm., zawierała wewnątrz pamiątki z rozmaitych miejscowości Ziemi świętej. (ryć. 237). Ciekawe są tu malowidła na zasuwanem wieczku, podobne zupełnie do dawnych miniatur. Obrazki nie postępują po sobie w porządku dziejowym. U dołu na lewo widzimy narodzenie Jezusa, a na prawo chrzest. Szopka, w której narodził się Chrystus, przedstawiona jako sklepienie. Na chrzcie występuje Chrystus w postaci młodzieńca. Na ukrzyżowaniu, które tu przedstawione jest w środku, Zbawiciel ubrany w długie „colobium“, podobnie jak na miniaturze w Ewangeliarzu Rabulasa z VI. wieku, na fresku w kościele S-ta Maria Antiqua z VIII. wieku i t. d; jak na tamtych obrazach okazuje się i tu pod krzyżem Longinus i Żyd z gąbką, a dalej Najśw. Panna i św. Jan. Występuje tu już rzecz w tych czasach rzadka: dwaj złoczyńcy ukrzyżowani. Na tle widzimy dwie góry. Nad ukrzyżowaniem, na lewo, niewiasty przy grobie; anioł siedzący na kamieniu tłómaczy im, że Chrystus zmartwychwstał. Grób przedstawiony jest jak świątyńka nakryta stożkowym dachem. Na prawo widzimy wniebowstąpienie; u dołu Najśw. Panna w ciemnem ubraniu, odznaczająca się przez to od otoczenia, podnosi ręce do modlitwy, po bokach dwunastu apostołów biało ubranych; Chrystusa unoszą czterej aniołowie w świetlanym kręgu.

Najśw. Panna przedstawiona jest na wszystkich obrazach w purpurowych szatach, z okrytą głową i gwiazdką nad czołem, według ustalonego już sposobu wyobrażenia.

MALARSTWO KSIĄG KOŚCIELNYCH.

W czasach dawnych inne były księgi kościelne niż dzisiaj. „Sacramentarium“ zawierało modlitwy odmawiane przy odprawianiu Mszy św.[1]), a nazwa pochodzi stąd, że w czasie Mszy św. sprawuje się Najśw. Sakrament. Sakramentarze wydał papież Gelazy, a przerobił Grzegorz Wielki. Ewangelię czytano w czasie Mszy św. po kolei ustępami, a potem w za

chodnim kościele ustalono ustępy na pewne dni, stąd jedne „ewangeliarze“ zawierały całą ewangelię, czytywaną zresztą i poza nabożeństwem, a inne tylko części przeznaczone na dane dni. „Epistolarium“, zwane też „apostolus“, zawierało wyjątki, albo też całe listy apostolskie, a także inne części Pisma św., czytane na początku Mszy św. „Graduale“, albo „cantorium“, była to księga z psalmami, śpiewanymi na początku Mszy św., które w dawniejszych czasach odmawiali Żydzi, wstępując na stopnie (łacińskie „gradus“) świątyni jerozolimskiej. Księgi te zwano czasem „antifonaria“, od antyfon w nich zawartych, śpiewanych na początku i końcu psalmów. „Benedictionale“ była księgą z modlitwami odmawianemi przy święceniach i błogosławieństwach, odpowiadała więc dzisiejszemu „rituale“. W „psalterium“ umieszczone były psalmy, hymn Te Deum i skład wiary św. Atanazego. Około XI. wieku złączono modlitwy ze sakramentarzy, graduałów i epistolarów i utworzono „missale“, czyli dzisiejszy mszał.

Za Konstantyna chrześcijanie, otrzymawszy swobodę i środki, zaczęli starać się, by wszystkie przedmioty na służbę Bożą przeznaczone, wyglądały jaknajpiękniej; nie pominięto wtedy i ozdabiania ksiąg obrzędowych.

Sztuka zdobienia pisma obrazkami znana była dawno na Wschodzie, a za Konstantyna w Rzymie stała na wysokim stopniu rozwoju. Pergamin barwiono nieraz na czerwono, a pisano często złotemi i srebrnemi głoskami. W IV. wieku zaczęto łączyć karty razem w księgę, którą zwano „codex“ [2]). Dawny sposób pisania na zwojach pozostał jeszcze, jak to widzimy na freskach i mozaikach; zwłaszcza pieśń, zaczynającą się od słów: „Exultet“, śpiewaną przy święceniu wielkanocnej świecy, długo jeszcze pisano ze zwyczaju na zwoju. Pismo św. dla wygody umieszczano w księgach. Ze zwojów z pierwotnych czasów zachował się jedynie „Zwój Jozuego“, w bibliotece watykańskiej.

Ksiąg ozdobionych miniaturami dochowała się tak wielka ilość, że niepodobna tu zająć się wszystkiemi, przejdziemy krótko tylko najważniejsze zabytki, by dać pojęcie, jak ceniono w dawnym Kościele sztukę zdobienia ksiąg obrzędowych. Tu zajmiemy się tylko samemi malowidłami, a opis oprawy dawnych ksiąg zostawiamy do dalszych rozdziałów.

Że umiejętność malowania miniatur stała w Starożytności wysoko i że chrześcijanie znaleźli już gotowe wzory, na których oparci mogli dalej tę sztukę prowadzić, świadczą o tem ozdobione miniaturami księgi Virgilego z IV. wieku w Watykańskiej bibliotece i Homera w bibliotece

Ambrozyańskiej w Medyolanie[3]), wykonane w dawnym klasycznym grecko-rzymskim stylu, a będące naśladownictwem starożytnych wzorów.

Ciekawym pierwowzorem dla ksiąg kościelnych jest dzieło Kosmasa zwanego Indicopleustes z powodu podróży do Indyi. Ów Kosmas był uczonym przyrodnikiem, odbywał dalekie podróże, a w klasztorze na górze Synaj pisał w latach 547—549 swą geografię, ozdobioną miniaturami. Z dzieła tego mamy kilka naśladownictw, z których najlepsze jest w bibliotece Watykańskiej, pochodzące z VII. wieku (l. 699)[4]). Widzimy tu uosobienia wszechświata, krajów, wiatrów, pór dnia i t. p., dalej osoby ze Starego Zakonu, jak: Mojżesz, Jonasz, Zacharyasz i t. d. Zwyczajnie brak osobom tła. Osoby są nieco wadliwe w rozmiarach, głowy trochę za wielkie. Z barw najczęstsze są modra i malinowa.

Król Melchizedech jest tu w postaci oranta jako kapłan, a równocześnie jako król ma szaty podobne do szat cesarza Justyniana na mozaikach w Ravennie, ubrany w krótką, niebiesko-złotą, wzorzystą tunikę, chlamydę ze złotą tabulą i w trzewiki purpurowe, naszyte perłami. Korona królewska okrągła, ma dwa rzędy pereł. Na miniaturze, przedstawiającej sąd ostateczny, Chrystus siedzi na stolicy ozdobionej drogimi kamieniami, zasłanej ozdobnemi poduszkami, otoczony modrą mandorlą z niebieskim brzegiem. U stóp Chrystusa ośmiu aniołów ze skrzydłami, w przepaskach na głowie. Niżej trzynastu mężczyzn, możebne, że są to apostołowie razem ze świętym Pawłem, a jeszcze niżej, u samego dołu, ludzie powstający z grobów.

Syryjski Ewangeliarz w bibliotece Laurentiańskiej w Florencyi (Cod. sir. 56), wykonał, jak świadczy wyraźny podpis, zakonnik Rabulas, w roku 586., w klasztorze Dżagba w Mezopotamii. W tem cennem dziele jest bardzo dużo ozdób, zwłaszcza motywów z budownictwa. Tu widzimy najstarsze ze wszystkich przedstawienie Ukrzyżowania, które spotykamy na miniaturach (ryć. 238), o którem już poprzednio wspominaliśmy. W księdze tej, tak w doborze treści, jak i w wykonaniu miniatur, widzimy większą daleko samodzielność, niż w innych współczesnych dziełach. Ewangeliarz Rabulasa wykazuje, że sztuka wschodnia, która wydała tak urobioną już i udoskonaloną rzecz, musiała stać dawno na wyższym niż na Zachodzie stopniu rozwoju i była dla Zachodu pierwowzorem.

Księgą, wykonaną w klasycznym grecko rzymskim stylu, jest sławna Wiedeńska Genesis, którą wedle podania znaleziono w trumnie Karola Wielkiego. Ma to być dzieło szkoły pałacowej w Akwizgranie. Zawiera ta księga dwadzieścia sześć kart barwionych purpurowo, ozdobionych,

z wyjątkiem tylko dwóch, miniaturami. Wickhoff sądzi, iż jest utworem żywej jeszcze, klasycznej sztuki, inni zaś nowsi uczeni, jak Adolfo Venturi, uważają, że jest to dzieło już VI. wieku [5]). Wickhoff uważa, że trzy są rodzaje miniatur, że trzech było zatem malarzy: jeden malujący zgodnie z treścią księgi, bez żadnych dodatków, drugi starający się o nadanie silnego wyrazu osobom i trzeci dokładniejszy w krajobrazie, który nie za-



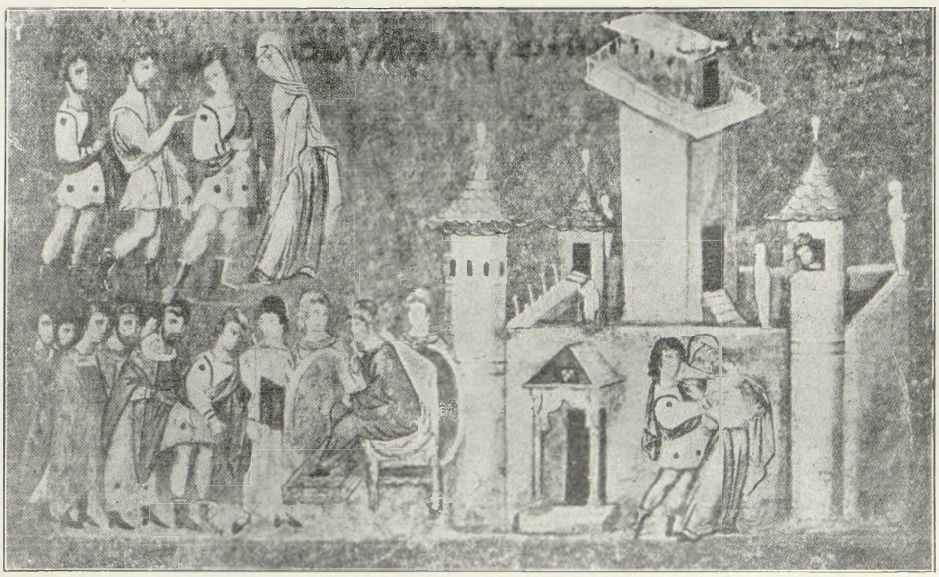
238. UKRZYŻOWANIE. U DOŁU CZĘŚĆ ZE ZMARTWYCHWSTANIA. Z MINIATUR W EWANGELIARZU RABULASA.

niedbuje jednak osób. Podajemy obok miniaturę, przedstawiającą trzy obrazy z życia Izaaka (Ks. Rodzaju 26, 1—9; ryć. 239). Na lewo u góry widzimy Izaaka z żoną Rebeką i towarzyszami, udającego się do króla Abimelecha, w ucieczce przed grożącym głodem. Niżej Izaak z towarzyszami staje przed królem, a na prawo Abimelech przypatruje się Izaakowi, rozmawiającemu z żoną. Ciekawy jest tu dworzec królewski, przedstawiony jak starożytny zamek, zbudowany w czworobok, z wieżami na ro-

gach i z wysoką wieżą strażniczą w środku. Przed bramą widzimy przeddrzwia z zawieszoną u góry zasłoną.

Ułamki z tak zwanej Biblii Cotton, przechowane w Muzeum Brytyjskiem i w Brystolu, pochodzą z V. albo VI. wieku. Niektóre z miniatur bardzo są podobne do mozaik włoskich z tych czasów.

Kodeks z kościoła katedralnego w Rossano[6]) zawiera Ewangelię św. Mateusza, część św. Marka i list Euzebiusza do Karpiana o zgodności Ewangelii. Niektóre miniatury podobne są do wiedeńskiej Genesis,



239. OBRAZY Z ŻYCIA IZAAKA. MINIATURA W GENESIS WIEDEŃSKIEJ.

ale jest tu więcej życia, wyrazu, wykonanie znacznie doskonalsze, postaci więcej wyraziste i bryłowate, podobizna św. Marka jest naturalna, wyraz spokojny, pełen powagi, wolny od sztywności. Natchnienie Ducha św. przedstawione jest w postaci niewiasty w płaszczu niebieskim, która prawą rękę oparła na Ewangelii i podaje treść piszącemu. Ostatnia wieczerza podobna do tych, które widzimy na freskach katakombowych; stół ustawiony jest w podkowę. Podajemy tu miniaturę (ryć. 240), na której widzimy z lewej strony Chrystusa, uzdrawiającego ślepego od urodzenia, a na prawo uzdrowionego, obok sadzawki Syloe, w której umył oczy z rozkazu Zbawiciela, rozmawiającego z faryzeuszami (Jan 9, cały).

Podobny do Ewangeliarza w Rossano jest urywek Ewangelii, nabyty w Małej Azyi, w roku 1900, dla Biblioteki Narodowej w Paryżu [7]).

Przechowany na Watykanie „Zwój Jozuego“ tworzy wstęgę z pergaminu długości 10 metrów, a szerokości 31 centymetrów [8]). Zawiera on księgę Jozuego, pisaną po grecku, ozdobioną dwudziestu trzema wielkiemi miniaturami. Co do czasu powstania nie ma między uczonymi zgody. Wszyscy przyznają to, że miniatury są naśladownictwem dawnych



240. UZDROWIENIE ŚLEPEGO OD URODZENIA. MINIATURA W KODEKSIE Z ROSSANO.

klasycznych rzeczy. Kondakoff sądzi, że dzieło to powstało w V. lub VI. wieku. Venturi zaś, że w początku wieku X-go [9]).

Miniatury są pełne wyrazu i życia. Linie rysunku bronzowe, częścią niebieskie. Barwy łagodne, nie jaskrawe, niema martwoty, i bizantyńskiej stylizacyi. Wiele jest tu uosobień, jak uosobienie gór, rzek, miast, np. miasta Jerycho, Hai i t. d. Góra Gebal jest przedstawiona w postaci człowieka z rogiem obfitości. Anioł, ukazujący się Jozuemu (ryć. 241), ubrany jest w rzymską zbroję, z mieczem, i przepaską na głowie. Na miniaturach są podpisy poszczególnych przedmiotów, wykonane wielkiemi głoskami, a tylko w ostatnich obrazach małemi.

Na załączonej tu miniaturze u góry miasto Jerycho, a na lewo u dołu kobieta z koroną, podobną wzorem do murów miasta (rzymska „corona muralis“), będąca uosobieniem tego miasta. W środku widzimy anioła, na

lewo Jozuego, który pyta anioła, kimby był, a niżej znów Jozuego, upadającego na twarz przed aniołem: „A gdy Jozue był na polu miasta Jerycho, podniósł oczy i ujrzał męża stojącego przeciwko jemu, dzierżącego dobyty miecz i szedł do niego i rzekł: „Nasześ, czyli nieprzyjacielski?“ A odpowiedział: „Nie, alem jest hetman wojska Pańskiego i terazem przyszedł“. I upadł Jozue twarzą na ziemię i pokłoniwszy mu się, rzekł: „Co Pan mój mówi do sługi swego?“ A on: „Zzuj obuwie twoje z nóg twoich, bo miejsce, na którem stoisz, święte jest. I uczynił Jozue jako mu było rozkazano“. (Jozue. 5, 13—16).



241. ANIOŁ UKAZUJĄCY SIĘ JOZUEMU. MINIATURA ZE ZWOJU JOZUEGO W BIBLIOTECE WATYKAŃSKIEJ.

Urywek z Ewangeliarza greckiego z Biblioteki Cesarskiej w Wiedniu (l. 847), zawiera małe miniatury wśród pisma, niema zaś większych obrazków. Wickhoff uważa go za dzieło VI., albo VII. wieku. Tablice, które położył Euzebiusz z liczbami oznaczającemi, w których miejscach zgadzają się ustępy czterech Ewangelii, zamknięte są ozdobą, przedstawiającą łuki oparte na słupkach, który to wzór często widzimy w księgach późniejszych.

Ewangeliarz przechowany w Ashburnham jest wykonany sztuką rzymską w VI. albo w VII. wieku, a pochodzi z Tours [10]). W miniaturach przebija przedewszystkiem chęć nauczania ludu, mniej zaś uwagi zwrócono na stronę artystyczną. Klasyczny pierwiastek jest tu dosyć słaby.

Kodeks złoty w Canterbury z VI. albo VII. wieku wykazuje już pewną stylizacyę, zwłaszcza w postaciach Ewangelistów.

Do dawnej szkoły należy zaliczyć Psałterz św. Augustyna w British Muzeum z VII. wieku.

W kolegium św. Trójcy w Dublinie jest tak zwany Psałterz z Kells, bo tam go wykonano, ozdobiony bogatemi i bardzo starannemi miniaturami.

W Brytyjskiem Muzeum znajduje się Ewangeliarz z Lindisfarne z końca VII. albo z początku VIII. wieku. Wedle podpisu pisał go Eadfrith, zakonnik z Lindisfarne, późniejszy biskup, miniatury zaś wykonał Oethilwald. Ewangeliarz ten jest może najpiękniejszy z wszystkich ksiąg owych czasów. Barwy są tu żywe, błyszczące, jak majolika; linie i cienie umiarowe. Wiele jest ozdób o motywach zwierzęcych i roślinnych.

W Muzeum Brytyjskiem przechowana jest część tak zwanej Biblii Gregoryańskiej, gdyż podanie późniejsze mówi, jakoby ją św. Augustynowi miał dać papież Grzegorz Wielki, posyłając go do Anglii. Wykonanie wskazuje na VII. wiek.

W księgozbiorze w Petersburgu Ewangeliarz przypisywany św. Willibrodowi († 739) i „Dzieje Kościoła św.“ Czcigodnego Bedy, ozdobione są miniaturami geometryczno-kaligraficznemi.

W Ewangeliarzu z końca VII. wieku w księgozbiorze Bożego Ciała w Cambridge, jest miniatura, przedstawiająca dwanaście obrazków z życia Chrystusa. Na tej i innych miniaturach tego Ewangeliarza silny jest wpływ dawnych klasycznych wzorów.

Osobną gałąź malarstwa staro-chrześcijańskiego tworzy malarstwo irlandzkie, które nietylko samo wydało wiele ciekawych ksiąg z miniaturami, ale którego wpływy rozciągały się szeroko i odbiły się nawet na sztuce włoskiej [11]).

Irlandya już w V. wieku nawrócona na wiarę chrześcijańską, miała swą osobną sztukę, z której jednak nie pozostało innych zabytków w malarstwie, jak miniatury. Co nas najbardziej uderza w malarstwie irlandzkiem, to zupełna pogarda przyrody i ciekawa stylizacya, przypominająca wzory najpierwotniejszego artystycznego przemysłu, jak kowalstwa, tkactwa, powroźnictwa i stolarstwa. Przebija tu wielkie zamiłowanie do linii

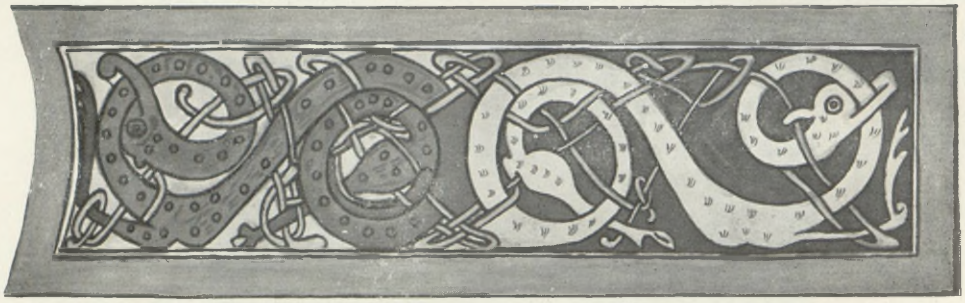
wiązanych, kropek i t. d. Dość często występujące zwierzęta, zwłaszcza bajeczne ptaki, węże i smoki przybierają kształty zwojów i węzłów. Podobnie są stylizowane postaci ludzkie, włosy są kręcone jak sprężyna, nie-



242. INICYAŁY PSAŁTERZA Z KOLEGIUM ŚW. JANA W CAMBRIDGE.

raz ozdobione kropkami, dobrowolny i zupełny brak prawdziwych wymiarów, dłonie i stopy wązkie a długie, nosy podobne do małego listka koniczyny na długiej łodyżce. Osoby te sprawiają tylko zdobnicze wrażenie, a nie występują z powierzchni obrazów. Zupełnie też dowolne są barwy. Twarze i ręce często nie pokrywane barwą, lecz są tylko na-

rysowane, nogi znów i włosy niebieskie, czerwone, żółte i t. d.; rozmaitość barw mała, niema zupełnie barwy złotej, gdzieindziej tak często używa-



243. WZÓR OZDOBNY Z EWANGELIARZA Z ST. GALLEN.

nej; brak zupełny przejść i odcieni barw, ale cienie dawane są barwą czarną, a błyski białą. Najlepiej w sztuce tej wychodzą rzeczy czysto zdobnicze, najgorzej postaci ludzkie. Tego rodzaju ozdoby są w księdze z Kells, w Ewangeliarzu św. Kolumbana w kolegium św. Trójcy w Dublinie i w Psałterzu w kolegium św. Jana w Cambridge (ryć. 242) i t. d.



244. CHRYSTUS Z MINIATUR W EWANGELIARZU W ST. GALLEN.

Irlandcy głosiciele słowa Bożego, którzy tak licznie nawiedzali stałą ziemię, przenieśli swe wzory na stałą ziemię Europy, aż po Lombardyę.

Najlepszym przykładem wpływu irlandzkiej sztuki jest Ewangeliarz w St. Gallen z VIII. wieku (L. 51). Na ozdobnych miniaturach widzimy ciekawie stylizowane potwory i gady (ryć. 243). Na jednym z obrazków Chrystus jest dobrym przykładem stylizacyi osób w tej sztuce (ryć. 244). Widzimy tu, jak ciekawie przeplatane są palce u ręki, a szaty wycięte są jakby z blachy. W tym Ewangeliarzu, jak i w rękopisie biblio-

teki w Würzburgu, ozdoby podniesione są przez szczęśliwie dobrane barwy.

Miniatury anglosaskie biorą z irlandzkich wzory zdobnicze, a w rysunku osób widać chęć naśladowania natury. Takim jest Ewangeliarz Kuthberta. Na miniaturach anglosaskich z IX. wieku ustępuje martwa umiarowość, a zaczyna się swoboda, i występują nowe, zwłaszcza roślinne ozdoby.

Księgi starofrankońskie i wizygockie mało mają miniatur z obrazami biblijnymi, a wiele zato ozdób i inicyałów, przedstawiających ryby, ptaki i wzory roślinne, nieznane irlandzkiej sztuce. Tak ozdobiony, przechowany w Paryżu Ewangeliarz Gelloński (ryć. 245) i Ewangeliarz św. Willibolda.

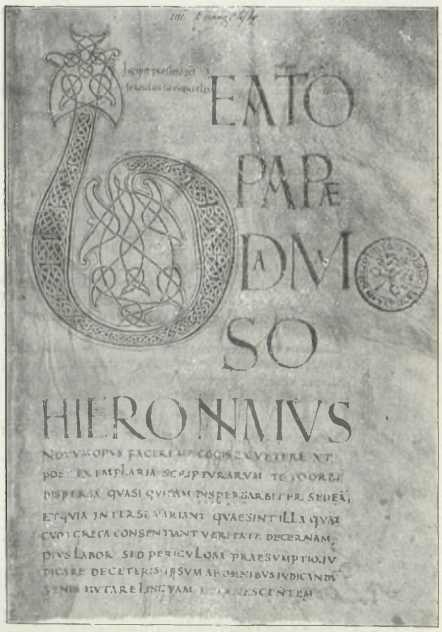


245. INICYAŁ Z SAKRAMENTARZA Z GELLONE.

W Bibliotece Watykańskiej są cztery Sakramentarze kościoła gallickiego z czasów Merowingów, a dwa z czasów Karolingów, w których niema miniatur, lecz tylko inicyały i ozdoby[12]). W Ewangeliarzu, pisanym przez Jonathana, w tejże bibliotece, są tablice kanonów o silnych wpływach irlandzkich[13]). Przytaczamy tu początek i jedną z tablic kanonów tego Ewangeliarza (ryć. 246 i 247), które dotąd jeszcze nie były nigdy zdejmowane. Kanony takie, ozdobione zwykle podobnemi do tych, które tu widzimy, obwódkami, podawały rozdziały, w których zgadzały się ustępy z czterech Ewangelii.

Karol Wielki wysoko cenił nauki i sztuki, to, co widział we Włoszech, usiłował u siebie zaprowadzić; lubił bardzo księgi, kazał porównywać i poprawiać teksty, starał się o pisanie nowych dzieł[14]). On sam, jak i jego synowie, zbierali pięknie zdobione księgi. Za tych to czasów weszło w zwyczaj posyłanie w darze bogatych ksiąg. Na sztukę zdobienia ksiąg złożyły się za Karola Wielkiego rozmaite wpływy. Pozostały dawne wzory rzymskie, zaczerpnięte z fresków, sarkofagów i miniatur, jak osoby w dawnych szatach, o klasycznych rysach twarzy, zwłaszcza u Chrystusa, przedstawianego jako młodzieńca; dalej rzeczy z grecko-rzymskiej mitologii, jak zwierzęta: chimery, trytony; rośliny: akantus,

rozetty; wzory martwe, jak meandry i t. d. Drugim źródłem były wzory sztuki irlandzkiej, przyniesione przez irlandzkich misyonarzy, którzy zachęceni poparciem Karola Wielkiego, licznie do jego państwa przybywali. Sztuka wschodnia, zwłaszcza syryjska, wysoko stojąca pod względem wykonania miniatur, odbiła swe piętno zwłaszcza na tabliczkach, ujmujących kanony zgodności Ewangelii, przypominających nieco sztukę wschodniej



246. POCZĄTEK EWANGELIARZA JONATHAMA Z WATYKAŃSKIEJ BIBLIOTEKI.

FOT. SANSAINI.



247. JEDNA Z TABLIC KANONÓW W EWANGELIARZU JONATHAMA Z WATYKAŃSKIEJ BIBLIOTEKI.

FOT. SANSAINI.

inkrustacyi. Jako ostatnie źródło dla miniatur z czasów karolińskich należy wymienić swojskie wzory z frankońskiego przemysłu, jak linie wężowate, kropkowane i t. d. Węzły i plecionki niektórzy niemieccy uczeni, jak np. Kuhn, niesłusznie uważają za wzór jedynie germański, bo spotykamy je w dawnej rzymskiej sztuce, najczęściej na mozaikach podłóg (ryć. 153, str. 251). Barwy w tym czasie zyskują na żywości, rozmaitości i miękkości.

Wielka jest mnogość cennych ksiąg z czasów karolińskich, wykonanych w kilku malarskich szkołach, których znamiona doskonale opisuje Janitschek [15]). Szkoła w Tours najbardziej przypomina wzory późno-rzym-

skie, złączone z frankońskimi; szkoła w Metz w ozdobach roztacza wschodnie bogactwo; w Reims pierwiastki starożytne połączone są z anglosaskimi; w St. Denis bardzo silny wpływ irlandzki i szkocki nawet w późniejszych czasach, w Corbeji łączyły się najrozmaitsze wpływy. Najlepiej zachowane są dawne klasyczne wzory w szkole pałacowej, która miała siedzibę w Akwizgranie.



248. SUBDYAKON JUVENIANUS OTRZYMUJE KSIĘGĘ OD ŚW. WAWRZYŃCA. MINIATURA Z KODEKSU BIBLIOTEKI VALLICELIAŃSKIEJ W RZYMIE.

Szkole pałacowej przypisuje się, choć bez zupełnej pewności, cztery księgi. Pierwsza, to sławna wiedeńska Genesis, o której wspominaliśmy wyżej, dalej Ewangeliarz z biblioteki w Brukseli (l. 18723), pochodzący z klasztoru św. Wiktora w Xanten, Ewangeliarz w skarbcu w Akwizgranie i ułamek Ewangeliarza w Norymberdze.

Szkołę w Tours założył Alkuin, ale upadła ona po krótkiem trwaniu [16]). Wznowił ją znów w r. 834 opat Adelard. Stąd, wedle tych dwóch

kierowników, dwa są okresy tej szkoły. Do pierwszego należy tak zwana Biblia Alkuina, o znacznym wpływie anglo-saskim, jaki widać i na innych księgach tego okresu. Sam Alkuin pisze w 78. liście, że z Tours posłał uczniów do Yorku, by tam nabyli wprawy w pisaniu ksiąg[17]).

Podobna do poprzedniej jest biblia w księgozbiorze kantonu Zurychskiego i biblia w Vallicelliańskiej bibliotece w Rzymie z ozdobami wykonanemi przeważnie piórem i dosyć słabemi miniaturami. Widzimy tu (ryć. 248) subdyakona Juveniana, nad którym jest napis: IVVENIANVS HVM(ilis) SVBDIAC(onus), gdy z rąk św. Wawrzyńca, którego imię podpisane jest na podnóżku, otrzymuje księgę. Św. Wawrzyniec trzyma w prawej ręce dosyć wielki krzyż. U góry widać wychylającą się z nieba Rękę Bożą i grube, niezgrabne promienie.

Najlepsza może jest z tego okresu biblia w Bambergu, ozdobiona wzorami roślinnymi i obrazkami, objaśniającymi tekst, co widzimy tu pierwszy raz w czasach Karolingów.

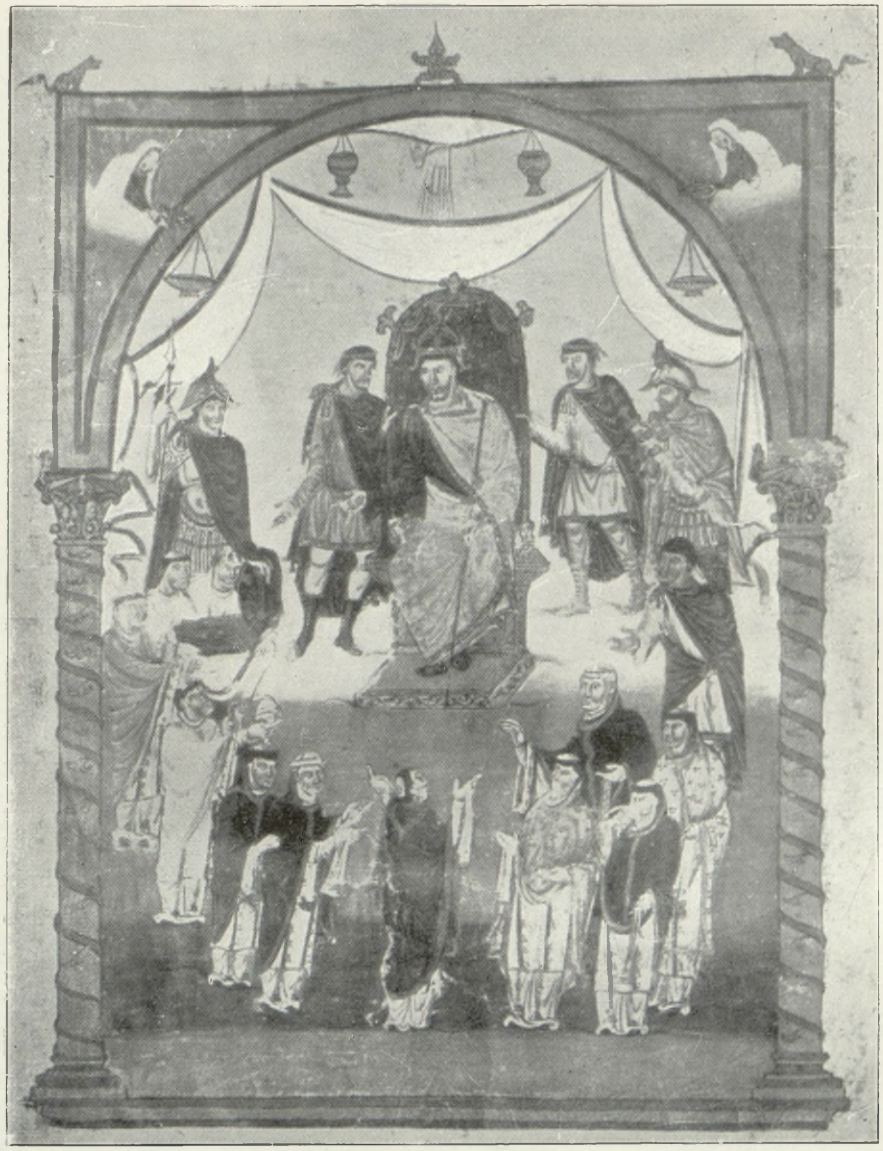
Do drugiego okresu szkoły w Tours należy Biblia Alkuina w Muzeum Brytyjskiem. Wiele jest tu obrazków, przedstawiających ewangelistów, proroków, dawne wzory starożytne, naczynia, rośliny i t. d. Zaliczyć tu należy jeszcze: biblie Lotara, Roryka i Viviana i sławny Sakramentarz z Autun.

Biblię Lotara kazał wykonać ten cesarz na cześć św. Marcina; znać w niej pewien wpływ syryjski. Na początku księgi umieszczona jest podobizna Lotara w koronie cesarskiej, siedzącego na stolicy.

Biblię Karola Łysego darował temu władcy opat Vivian z Tours (845—850)[18]). Na wstępnym obrazku przedstawiony jest ten opat w otoczeniu kanoników, gdy ofiarowuje biblię siedzącemu na tronie władcy (ryć. 249).

Na miniaturach drugiego okresu szkoły w Tours przeważa minia, purpura i złoto. Od połowy IX. wieku szkoła w Tours chyli się ku upadkowi. Znać na niej wpływ Corbei. Z tego czasu jest Ewangeliarz w kościele katedralnym w Mans.

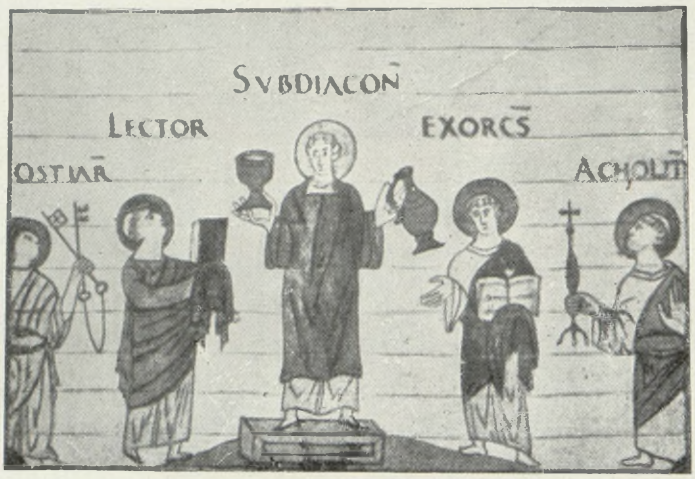
Sakramentarz w księgozbiorze seminaryum w Autun wykonany był prawdopodobnie dla kościoła św. Marcina, gdyż tylko dzień tego Świętego zapisany jest złotemi głoskami w spisie[19]). Na jednym z obrazków jest przedstawiony opat, błogosławiący lud, z podpisem Reginald. Jest to zapewne opat od św. Marcina z Marmontier, który rządził klasztorem w połowie IX. wieku. Na innej miniaturze jest tensam opat, błogosławiący duchownych; z czterech stron tej miniatury są uosobienia



249. OPAT VIVIEN W OTOCZENIU KANONIKÓW OFIAROWUJE BIBLIĘ KAROLOWI ŁYSEMU. MINIATURA POCZĄTKOWA W TEJŻE BIBLII.

czterech cnót głównych: roztropności, sprawiedliwości, wstrzemięźliwości i męstwa. Inna miniatura przedstawia uosobienia niższych stopni duchowieństwa (ryć. 250). Duchowni poszczególnych stopni dzierżą przedmioty, które są ich odznakami. Że nie są to zwykłe osoby, lecz uosobienia,

świadczą o tem nimby. Subdyakon, zaliczany już do wyższych stopni duchownych, stoi dla odznaczenia na podstawce.



250. UOSOBIENIE PIĘCIU NIŻSZYCH ŚWIĘCEŃ NA MINIATURZE SAKRAMENTARZA Z AUTUN.

Główna siedziba szkoły w Metz była w klasztorze św. Marcina aux Champs. Znamiona najstarszego dzieła tej szkoły rozpoznajemy w Ewangeliarzu Godeschalka, wykonanego przez niego samego na polecenie Karola Wielkiego i żony jego Hildegardy, około roku 782, a obecnie przechowanego w Narodowej Bibliotece w Paryżu (lat. 1993). Pergamin jest zabarwiony na purpurowo, głoski są złote i srebrne. Ozdoby bardzo bogate, wykonanie staranne. Chrystus błogosławiący lud jest w postaci młodzieńca. Źródło żywej wody jest tu wyobrażone jako świątyńka okrągła, oparta na słupkach. Do wody zbierają się rozmaite zwierzęta i ptaki. Symboliczne to przedstawienie oparte jest na opowiadaniu o wodzie wyprowadzonej ze skały przez Mojżesza, na słowach Jeremiasza: „Lud mój opuścił mię, źródło żywej wody“ (2, 13), i słowach Chrystusa do Samarytanki o żywej wodzie (Jan 4, 13), i ma to prawie znaczenie, co cztery rzeki rajskie i rzeka Jordan na mozaikach rzymskich bazylik. Jelenie i ptaki, spieszące do wód, widzieliśmy już na freskach katakombowych i dawnych mozaikach.

Złoty Kodeks, albo Ewangeliarz Ady w Trewirze, który nazwę swą wziął prawdopodobnie od Ady, siostry Karola W., ma minia-



251. ŚW. ŁUKASZ. MINIATURA Z EWANGELIARZA Z LAUREACUM W BIBLIOTECE WATYKAŃSKIEJ.

FOTOGR. SANSAINI.

tury dosyć skromne, dobre natomiast obrazki, przedstawiające Ewangelistów [17]).

W narodowej Bibliotece w Paryżu jest Ewangeliarz z Soissons z kościoła św. Medarda (l. 8850), darowany tam wedle podania przez Ludwika Pobożnego. Widzimy tu obrazki czterech Ewangelistów, Baranka i źródło żywej wody, ładniej i lepiej wykonaną, niż w Sakramentarzu Ady. Ubrania osób wykończone są pięknie i dokładnie.

Sławny Sakramentarz Dragona, syna Karola Wielkiego, biskupa z Metz (826—855), jest stanowczo najbogatszem dziełem zdobnictwa z czasów karolińskich. W inicyałach są małe obrazeczki z dziejów biblijnych i podań starochrześcijańskich.

W księgozbiorze miejskim w Abbeville zachowany jest Ewangeliarz, darowany przez Karola Wielkiego Angilbertowi, którego wybrano w roku 790 opatem w St. Riquier, dawniejszej Centula.

Ewangeliarz z Laureacum w Styryi (Lorch), przechowany w Bibliotece Watykańskiej [18]), ozdobiony jest miniaturami o wadliwym nieco rysunku (Pal. lat. 50). Corsen [19]) stwierdza, że Ewangeliarz z Saissons, Kodeks Ady i Ewangeliarz z Laureacum zgadzają się co do treści, co wskazuje na wspólne źródło. Miniatury są stosunkowo wielkie, bo mają szerokości 33, a wysokości 25·5 cm., ale w rysunku nieco są wadliwe. Św. Łukasz (ryć. 251) przedstawiony jest pod fioletowymi słupami, na których opiera się takiż łuk. Pod łukiem skrzydlaty byk, znak św. Łukasza, a po bokach są niebieskie i zielone liście. Złota barwa ożywia nieco te przedmioty. Tło jest płowe z obłokami u góry. Ewangelista ubrany w czerwoną tunikę ze złotymi połyskami i czarnemi wstęgami „clavi", i w pallium niebieskie z białymi błyskami i cieniami czarnymi. Stołek ma zasłonę białą, ozdobioną bronzowemi taśmami, z oparciem zielonem, złoconem. Barwa stołka u dołu bronzowa z zieloną i żółtą podstawką i bronzowym i żółtym podnóżkiem. Podstawka na książkę od dołu czerwona, dalej szaro-zielona i żółta i żółto-niebieska.

Św. Jan, podobny do św. Łukasza, zasiadł pod łukiem, z którego zwieszają się dwie zasłony (ryć. 252). Pod samym łukiem siedzi orzeł, a po bokach, jak na poprzednim liście, wyrastają rośliny.

Ewangeliarz Ludwika Pobożnego w Narodowej Bibliotece w Paryżu jest bogato ozdobiony. Ukrzyżowanie podobne jest bardzo do ówczesnych rzeźb w kości słoniowej. Ukamienowanie św. Szczepana dosyć jest żywo przedstawione. Ciekawe są tu inicyały czterech Ewangelii, utworzone ze znaków czterech Ewangelistów: Człowiek, znak św. Ma-



252. ŚW. JAN EWANGELISTA. MINIATURA Z EWANGELIARZA Z LAUREACUM W BIBLIOTECE WATYKAŃSKIEJ.
FOT SANSAINI.

teusza, w klęczącej postawie, tworzy głoskę **L**, zaczynającą w języku łacińskim tę Ewangelię, lew św. Marka czyni podobnie głoskę **I**, byk św. Łukasza przedstawia **Q**, a orzeł św. Jana **I**.

Do szkoły tej z Metz należy jeszcze Ewangeliarz z Harley, w Muzeum Brytyjskiem, pochodzący z VIII. wieku.

Głównem dziełem szkoły w Reims jest Ewangeliarz, który biskup Ebo z Reims (816—835) zamówił u opata w Hautvillers, przechowany w miejskiej bibliotece w Eperney. Ciekawe jest tu, że Ewangeliści są jakby porwani i zachwyceni siłą Ducha św.

Psałterz z Utrechtu pisany jest pismem „capitalis rustica", z wyjątkiem pierwszej linii w każdym psalmie i rubryk, które wykonano wielkiemi głoskami. Znaczne są tu wpływy greckich wzorów. Miniatury, objaśniające tekst, są nieraz bardzo ciekawe, jak n. p. obrazek do wiersza: „Odisti observantes veritates", przedstawia pole z myśliwymi, śledzącymi zwierzynę. Wpływ pojęć średniowiecznych widać n. p. na obrazku, przedstawiającym upadek aniołów, gdzie Bóg do walki przygotowuje się z tarczą i oszczepem. Sztukę karolińską widać w pewnym niepokoju ruchów i wyrazów. Zresztą psałterz ten w wielu rzeczach podobny do Ewangeliarza Ebona, równie jak zaliczany do tej szkoły Psałterz katedry w Troyes.

Drugi dział ksiąg szkoły w Reims tworzą dzieła znacznie skromniejsze, jak Ewangelia Hinkmara (845—882), następcy Ebona na stolicy w Reims, ewangeliarze z Loisl i Di Blois w Paryżu, Psałterz Douce w Oxfordzie, ułamek Ewangelii w Düsseldorfie i Liber Canonum w Bibliotece Vallicellana w Rzymie.

Szkoła w St. Denis wydała Ewangeliarz cesarza Franciszka II., zwany tak od oprawy, którą kazał ten cesarz wykonać, przechowany w Narodowej Bibliotece w Paryżu (l. 257), dalej biblię, którą wykonano na zamówienie Karola Łysego, przechowaną w tej samej bibliotece (l. 2). i kilka innych.

Szkoła w Korbeji, która istniała od roku 850 do 875, odznacza się wzorami grubych roślin i liści dosyć nienaturalnych, z wielkiemi ząbkami na krajach. Należy tu Sakramentarz biskupa Rodadusa (Hrodradusa) w Bibliotece Narodowej w Paryżu, książka do nabożeństwa Karola Łysego w skarbcu królewskim w Monachium, Psałterz Karola Łysego, pisany przez Liutarda w latach 862—863, zachowany w Bibliotece Narodowej w Paryżu, Złota Księga od św. Emerana w Ratyzbonie, złożona w bibliotece monachijskiej, pisana dla

Karola Łysego przez Berengaryusza i Luitarda w roku 870, a najważniejsza ze wszystkich Biblia u św. Pawła za murami Rzymu, wykonana dla Karola Grubego przez Ingoberta, około roku 880.

Biblia ta Karola Grubego ze wszystkich ksiąg karolińskich ma najwięcej miniatur. Co do swej treści miniatury podobne są do biblii Karola Łysego ze szkoły w Tours, ale wykonanie jest znacznie odmienne. Postaci są ruchliwe, wszystkie biegną gdzieś, mało ziemi dotykając, zdaje się poruszane siłą jakiegoś silnego wiatru. Ruchy, zwłaszcza poruszenia głowy, trochę dziwaczne, szaty nie mają dawnej fałdzistości, lecz są ostre w rysunku. Bardzo piękne inicyały (ryć. 253, 254 i 255), których jest wielka ilość, bo każde przychodzące w tekście imię św. Pawła ozdobione jest inicyałem, a co dziwniejsza, każdy taki inicyał głoski **P** jest odmienny. Najwięcej jest tu miniatur, przedstawiających dzieje tego Świętego, możebne więc, że Biblia wykonaną była naumyślnie dla klasztoru tutejszego. Ofiarodawca Karol Gruby jest tu na jednej z miniatur przedstawiony na tronie, podobnym do okrągłego domku, u góry, którego widać uosobienie czterech cnót głównych. Z lewej strony stoją dwaj przyboczni witezie, z prawej dwie kobiety, prawdopodobnie żona cesarza ze swoją towarzyszką.



253. INICYAŁ Z BIBLII KAROLA GRUBEGO U ŚW. PAWŁA ZA MURAMI RZYMU.

Załączona tu miniatura (ryć. 256) przedstawia dzieje nawrócenia św. Pawła. U góry na lewo widzimy Szawła, biorącego listy polecające od kapłanów żydowskich, na prawo Szaweł w drodze do Damaszku, oślepiony, zrzucony na ziemię; z obłoków ukazuje się ręka Boża, od której biją ogniste strzały. W części środkowej na prawo spoczywa kapłan Ananiasz, któremu Chrystus rozkazuje zająć się nauczaniem nowo-nawróconego Pawła; widzimy tu znów dawnym zwyczajem rękę Bożą, wychylającą się z obłoków. Na lewo towarzysze prowadzą św. Pawła do Damaszku, a w środku Ananiasz naucza Pawła, który odzyskuje wzrok. U dołu Paweł głosi w Synagodze Słowo Boże, przez co powstaje rozruch między Żydami; na prawo zmuszonego

do ucieczki Pawła, spuszczają towarzysze w koszu przez okno w murach miejskich. Na końcu Paweł uchodzi z Damaszku do Jerozolimy (Dzieje Ap. 9, 1—26). Budowle na tej miniaturze zdradzają wpływ Wschodu.

Prócz miniatur ozdabiano księgi jeszcze rysunkami piórkiem, z małym niekiedy dodatkiem barw. Tego rodzaju rysunki są w Ewangeliarzu z Chartres, zachowanym w Narodowej Bibliotece w Paryżu, w rękopisie Wessobrunneńskim w Monachium, opowiadającym o szukaniu i znalezieniu Krzyża św. (ryć. 257) w rękopisie Ottfrida w Wiedniu, w Psałterzu Ludwika Niemieckiego, znajdującym się w Berlinie, w Apokalipsie w Trewirze i t. d.

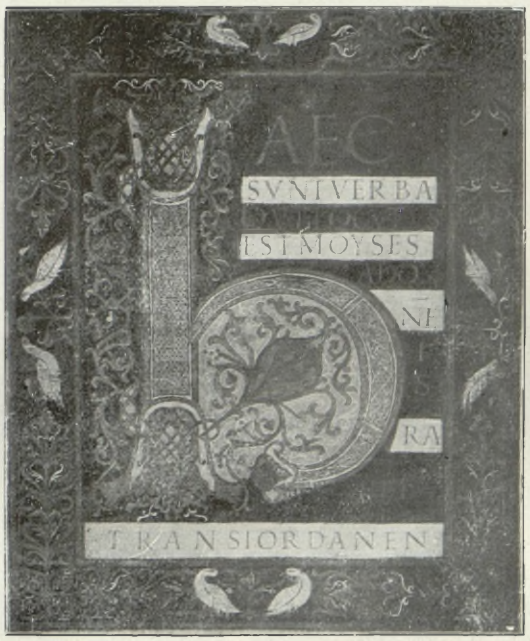


254. INICYAŁ Z BIBLII KAROLA GRUBEGO U ŚW. PAWŁA W RZYMIE.

Opat Grimald, wychowany na dworze Karola Wielkiego, przeniósł sztukę karolińską do swego klasztoru w St. Gallen, gdzie za jego czasów

zdobnictwo doszło do wielkiej świetności. Znamienną rzeczą tej szkoły jest to, że malowidła w stylu karolińskim widzimy tylko na inicyałach, a obrazki są jedynie rysowane. Jednym z lepszych dzieł tej szkoły jest Psałterz Folcharda, który powstał około roku 872., ozdobiony inicyałami malowanymi i rysunkami, w których widać usiłowania naśladowania natury.

Najprzedniejszem dziełem szkoły w St. Gallen jest Codex Aureus, przechowany w bibliotece klasztoru w St. Gallen (Cod. 22)[20]). Wspaniałe są złote inicyały z czerwonemi obwódkami (ryć. 258). Tło tych ini-



255. INICYAŁ Z BIBLII KAROLA GRUBEGO U ŚW. PAWŁA W RZYMIE.

cyałów bywa różnej barwy. Uderza nas tu nadzwyczajna pomysłowość w zwojach linii, splotach, kwiatach i t. d. Osoby na miniaturach nie są malowane, lecz raczej rysowane różnobarwnemi liniami w ten sposób, że cienie są utworzone z linii ciemnych, błyski znów z jasnych, czysto złotych, co występuje potem stale na obrazach późniejszej bizantyńskiej sztuki. Ujemną stroną miniatur obrazkowych jest tu zupełny brak perspektywy, tak w ustawieniu osób, jak i rysunkach budowli.

W Fuldzie kwitła szkoła, założona przez św. Bonifacego, która



256. OBRAZY Z ŻYCIA ŚW. PAWŁA. MINIATURA Z BIBLII KAROLA GRUBEGO U ŚW. PAWŁA W RZYMIE.

ulegała silnie angielskim wpływom. Ze szkoły tej jest dzieło Rabana Maura: „De laude Sanctae Crucis“ w Bibliotece Watykańskiej i odpisy tegoż w Perugii i Montecassino, i Rabana Maura: „De origine rerum“, którego odpis jest w Modenie, a w końcu Sakramentarz w Lucca, pisany dla Opactwa w Fuldzie [21]).

Podobna do poprzedniej jest szkoła w Echternach, której dziełem jest Registrum Gregorii w miejskiej bibliotece w Trewirze, zaczęte za czasów cesarza Ottona II., jak mówi wiersz wewnątrz tej księgi. Jedna kartka z tego Registrum jest w muzeum Condè w Chan-



257. UDZIELANIE CHRZTU ŚW. MINIATURA RĘKOPISU WESSOBRUNNEŃSKIEGO.

tilly, przedstawiająca Ottona II. na stolicy z jabłkiem, na którem jest krzyżyk, i z bardzo długiem berłem. Cztery kobiety przedstawiają cztery ludy, płacące daninę.

Poza temi szkołami jest jeszcze wiele dzieł, których nie zdołano zaliczyć do żądnej szkoły, jak kodeks w katedrze w Trewirze z inicyałami nieco podobnymi do Irlandzkich, Ewangeliarz Annona, biskupa z Freisingen (850—875), przechowany w Monachium i t. d.

We Włoszech, z powodu ciągłych wojen, sztuka stała w tych czasach dosyć nizko. „Codex Millenarius“ w bibliotece w Kremsmünster ma pochodzić z Włoch.

W Montecassino przechowany jest kodeks, pisany w Kapui przez opata Jana.

W Bibliotece Watykańskiej znajduje się Ewangeliarz wielkich rozmiarów, pisany lombardzkiemi głoskami (l. 3741). Na końcu jest spis majątku, wykonany gotyką, uczyniony przez subdyakona Oggeriusa z klasztoru Benedyktynów u św. Pawła za murami Rzymu. Ewangeliarz ten mógł być więc wykonany albo w tym klasztorze, albo na Monte Cassino, z którym pozostawał klasztor św. Pawła w ścisłym związku. Osoby rysowane są wedle zasad sztuki klasycznej, ale orzeł św. Jana i niektóre inne szczegóły zdradzają wyraźne wpływy irlandzkie.



258. INICYAŁ Z ZŁOTEGO KODEKSU Z ST. GALLEN.

Z malarstwa ksiąg w stylu bizantyńskim mało mamy zabytków z okresu, którym się zajmujemy, wiele zato z czasów po wieku dziesiątym.

Po ustaniu walk obrazoburców odżyła bizantyńska sztuka, a z nią i malarstwo miniatur. Najlepszym jej przykładem jest przechowany w Paryżu Psałterz i mowy św. Grzegorza z Nazyanzu, ozdobiony przez Bazylego z Macedonii czternastu miniaturami, z których siedem jest z życia psalmisty Dawida, a siedem zaczerpnęło swą treść z psalmów. Miniatury wykonane bardzo pięknie, w wielu rzeczach przypominają dawniejszą bizantyńską sztukę. Wickhoff przypuszczał, że miniatury są kopią z dawnych klasycznych pierwowzorów, Labatè, Waagen i Bordier sądzili znów, że obrazki powstały znacznie dawniej, niż sam tekst, ale Tikkanen zbił to, dowodząc, że po ustaniu walk obrazoburczych nastąpiło odrodzenie klasycznej sztuki w państwie Bizantyńskiem i udowodnił, że symboliczne postaci, które Springer, Schlosser i Wickhoff uważali za naśladownictwo rzeczy starożytnych, znajdują się także na innych dziełach.

Pierwsza miniatura psałterza św. Grzegorza przedstawia pasterza Dawida, odzianego w greckie szaty, grającego na lutni (ryć. 259). Za plecami Dawida usiadła „Melodia“ w postaci kobiety zasłuchanej w dźwięki lutni. Na tle widać góry betlehemskie, których ducha wyobraża ogorzały

od słońca pasterz, leżący pod drzewem. Inna postać, wyglądająca z poza słupa, uważana była za „Echo", przez innych za uosobienie strumyka. Barwy tego obrazka są żywe, dawane zapewne na mokre tło; stopniowanie barw świetnie uwydatnia głębię tła. Linie w cieniu są niebieskie, w świetle zaś białe. Styl bizantyński widać w sposobie rysowania fałdów. Obrazek nasz wielokrotnie naśladowano w innych księgach.



259. DAWID PASTERZ GRAJĄCY NA LUTNI. MINIATURA Z PSAŁTERZA ŚW. GRZEGORZA Z NAZYANZU W NARODOWEJ BIBLIOTECE W PARYŻU.

Druga miniatura w tym psałterzu paryskim przedstawia siłacza Dawida, który zabija lwa. Na trawie leżą owce, w głębi kobieta z podniesioną ku górom ręką, będącą uosobieniem tych gór, okazuje, jaki strach wzbudza w niej czyn Dawida. Ku Dawidowi przybliża się Geniusz z przepaską na głowie. Dalszy obrazek przedstawia Samuela, namaszczającego Dawida na króla; obok Dawida stoi ojciec i bracia. Pokora wyobrażona w postaci kobiety. Dalej Dawid walczy z Goliatem, w czem pomaga mu Siła, przedstawiona jako geniusz ze skrzydłami; od Goliata ucieka Zarozumiałość, rwąc sobie włosy. Na niższej części tego obrazu Dawid ucina

głowę Goliatowi, a opodal stoją gromadki uzbrojonych wojowników i córki izraelskie, wysławiające dzielne czyny Dawida.

Na dalszej miniaturze widzimy ukoronowanie Dawida, którego w królewskiej chlamydzie, stojącego na tarczy, podnoszą wodzowie, a Samuel, starzec z nimbem, koronuje go. Chwała Dawida przedstawiona jest jako poważny król w purpurowej chlamydzie, ze złotą „tabulą" w kwiaty i zielonej tunice, który z podwyższenia przemawia do ludu i tłumaczy z książki ustęp z 61. psalmu. Nad nimbem króla lata gołąb. Pokuta Dawida przedstawiona jest w dwóch obrazkach: na pierwszym prorok Natan wyrzuca królowi śmierć Uryasza, a król ręką podpiera głowę na znak smutku; na drugim Dawid w klęczącej postawie głowę do ziemi pochylił, a Żałość zamyślona nachyla się, ubrana w colobium, przepasana pasem purpurowym. Na przejściu przez Czerwone morze widać w głębi góry i domy, nad którymi ukazuje się Noc, owiniętą w gwiaździstą zasłonę. Pustynia, w postaci żebraka, leżącego na ziemi, patrzy na Żydów, którzy idą poprzedzani przez słup ognisty.

RZEŹBA.

Rozdział, do którego przystypujemy, nastręcza wiele trudności, gdyż temat jest bardzo obszerny i różnorodny, a nadto bardzo wiele rzeczy jest tu jeszcze niedostatecznie ustalonych. Przypatrzymy się płaskorzeźbie w kamieniu, gipsie, palonej glinie i szkle, a następnie płaskorzeźbie w szlachetnych kruszcach i kości słoniowej. W rozdziale tym chcemy podać tylko główne zarysy rozwoju rzeźby, bo jeszcze w drugiej części, przy omawianiu poszczególnych przedmiotów i sprzętów, wielu rzeczom przypatrzymy się dokładniej.

Już w początkowych rozdziałach mówiliśmy o rzeźbach sarkofagów, które ściśle łączą się ze sztuką katakombową. W zbiorach archeologicznych Jagiellońskiego Uniwersytetu znajduje się ułamek płaskorzeźby Dobrego Pasterza, prawdopodobnie szczątek sarkofagu. Sposób wykonania wskazuje na czwarty wiek. Co do miejsca i czasu znalezienia tego zabytku nie posiadamy żadnych danych, a sposób wykonania jest zachodni.

Dawna sztuka klasyczna grecko-rzymska, jedynie w IV. i po części w V. wieku wydaje w zakresie większej płaskorzeźby

pewne dzieła, ale i te ulegają bardzo silnym wpływom sztuki wschodniej. W tych czasach, na obszarze całego dawnego rzymskiego państwa, spotykamy zagrody marmurowe z wnętrza kościołów, rzeźbione w dawnym stylu, jak w kościele Matki Bożej na Zatybrzu, u św. Walentyna na Via Flaminia, dalej o bazylice w Olimpii i w. i. Głowice słupów w tych czasach trzymają się wzorów korynckich, rzadziej jońskich. Wspomnieliśmy wyżej o pięknem dziele dawnej sztuki, t. j. rzeźbionej kolumnie w kaplicy Pieta, w bazylice św. Piotra na Watykanie (str. 140, ryć. 80). Wiele przedmiotów i sprzętów, jak ozdobne naczynia, stolice biskupie, drzwi i t. d., brano nieraz od pogan i posługiwano się niemi do celów kościelnych.

Klasyczne wzory stosunkowo najdłużej utrzymały się nad Renem i górnym Dunajem i silnie zespoliły się tam z rodzimą sztuką germańską. Ze wszystkich działów sztuki najdłużej zatrzymała dawne wzory rzeźba w kości słoniowej, bo nawet jeszcze w X. wieku okładki dyptychów i skrzyneczki z kości słoniowej nie odstępują od tych wzorów.

Które zabytki nazwiemy bizantyńskiemi, w odróżnieniu od klasycznych, zależy od tego, czy ze starszymi uczonymi początków stylu bizantyńskiego będziemy szukali za Justyniana, czy też z nowszymi jeszcze za czasów założenia nowej stolicy w Carogrodzie. W późniejszej sztuce bizantyńskiej rzeźba zdobnicza ma tesame cechy, co i inne gałęzie tej sztuki, mianowicie silną, ostrą stylizacyę, odstąpienie od wzorów przyrody i wielki nakład żmudnej, drobiazgowej pracy. Osobną, gdzieindziej rzadko widywaną sztuką, są tu przeźrocza kamienne, wykonane tak, że odstają od głównej bryły, jak n. p. u św. Witalisa w Ravennie, gdzie niektóre głowice mają osłony jakby z przeźroczystej plecionki, odstającej od głowic i tylko w kilku miejscach z nią połączonej, a wyrzeźbione z jednej bryły z głowicą.

Ubogo przedstawia się płaskorzeźba osób w sztuce bizantyńskiej, prześladowana przez błędy obrazoburzów, którzy rzeźbę posągową na stałe, do dziś dnia wykluczyli ze sztuki wschodniej, gdzie dopuszczalna jest tylko płaskorzeźba i to bardzo płytka.

Ludy germańskie i celtyckie ulegały rozmaitym wpływom, które przebijają się silnie w sztuce. Za podstawę tej sztuki służyły skromne swojskie wzory rodzime[1]). Germanowie nie budowali świątyń, gdyż bogów swych czcili w świętych gajach i na szczytach gór, więc sztuka niemała tego pierwszorzędnego pola działania, jakiem jest budowa i ozdoba świątyni. Wzory ludów germańskich są bardzo proste, rozwinięte w pierwotnych rękodziełach, ciesielstwie, kowalstwie, powroźnictwie

i tkactwie, a u wszystkich ludów germańskich są bardzo do siebie podobne, u ludów zaś celtyckich odmienne. Rysunek jest bardzo ogólny i gruby, a przy wzorach, zaczerpniętych z przyrody, szczegóły i znamiona osobiste są pominięte. Główne ozdoby polegają na powtarzaniu tychsamych kropek, kółek, krzyżyków, wężyków, plecionek i t. d., jak to widzimy na ozdobach kowalskich i stolarskich we wszystkich czasach. Plecionka, często używana w rzymskich i greckich mozaikach, zwłaszcza przy wykładaniu podłóg, ma tu wielkie zastosowanie, tak w rzeźbach w kamianiu, jak i w złotnictwie. Wzory roślinne są mocno stylizowane, a pojmowane ogólnie; nie można poznać, jaka na danej rzeczy wyobrażona jest roślina. Silnie stylizowani ludzie i zwierzęta, z pominięciem prawie zupełnem osobistych znamion, grzeszą wielkim brakiem umiarowości; wymiary członków zastosowane są do wymiarów danego wzoru zdobniczego. Już na najstarszych zabytkach germańskich silne są wschodnie wpływy.

O znamionach sztuki celtyckiej, której główną siedzibą była Irlandya, polegających głównie na zwojach i splotach cienkich kresek, mówiliśmy już przy opisie iryjskich miniatur; tesame ozdoby widzimy na dzwonku św. Patrycyusza, kielichu Tassilona w Kremsmüuster, który powstał pod wpływem irlandzkiej sztuki i na dawnych kamiennych krzyżach polowych, nielicznych świadkach tej ciekawej, a zupełnie odrębnej sztuki.

Niektóre narody germańskie jeszcze przed Chrystusem podbite przez Rzymian, długi czas przyjmowały r z y m s k ą o ś w i a t ę. Z nastaniem chrześcijaństwa udawali się znów z Rzymu między te ludy głosiciele Słowa Bożego. Gdy zaczęły się wędrówki narodów, wśród których upadło państwo zachodnio-rzymskie, a na gruzach jego utworzyły się państwa ludów nowych, germańskie narody znów zblizka zetknęły się z dawną rzymską oświatą. Nowy ożywczy prąd dawnej klasycznej sztuki, powstał za Karola Wielkiego, który był wielkim wielbicielem sztuk. Z Włoch przewiózł Karol wiele zabytków, między którymi cały prawie dworzec Teodoryka z Ravenny, z rzeźbami, mozaikami i słupami. Ze sztuki klasycznej zaczerpnęły nowe ludy wiele wzorów, niektóre szczegóły zdobnictwa prawie że nie uległy zmianie, inne przerobiono po swojemu.

Ze sztuki p i e r w o t n e j, c h r z e ś c i j a ń s k i e j, opartej na sztuce klasycznej, wzięto głównie symboliczne znaki i obrazy. Znaki, a zwłaszcza ulubiony monogram $A\Omega$, w początkach nie są ściśle połączone z całością ozdób, należą do nich jakby zewnętrznię doczepione, później dopiero jednoczą się w dobrze zespoloną całość. Symboliczne biblijne obrazy, jak: zwiastowanie, pokłon trzech mędrców i t. d., pozostają co do ułożenia

bez zmiany, choć przedstawienia obrazowe są u nowych ludów dosyć rzadkie, a głównie występują motywy czysto zdobnicze.

Sztuka bizantyńska nie miała zbyt wielkiego wpływu na ludy germańskie, choć nie można go przeczyć u tych ludów, które otarły się o granice państwa wschodnio-rzymskiego. Znacznie więcej oddziałała bezpośrednio sztuka wschodnia, zwłaszcza koptycka i syryjska.

Dawniejsi uczeni, jak Mospero i Gayet sądzili, że sztuka koptycka jest dawną sztuką egipską, pobudzoną do życia pod wpływem sztuki chrześcijańskiej i bizantyńskiej [2]). Ze zdaniem tem nie zgadzają się młodsi, jak: Józef Strzygowski [3]), który utrzymuje, że sztuka koptycka jest mieszaniną pierwiastków egipskich, greckich i syryjskich; treść jest chrześcijańska, egipski sposób wykonania, poczucie i kształty greckie, a syryjskie ozdoby. Sztuka koptycka, niesiona przez zakonników, którzy z egipskiej Tebaidy szli na Zachód, dostała się aż w okolice Trewiru i Akwizgranu, jak wskazują na to niektóre zabytki tam znajdywane.

Z Persyi przedostają się znów na Zachód niektóre wzory, jak ulubione w tamtejszej sztuce fantastyczne zwierzęta, symboliczne rośliny itd.

Z tych to źródeł, to jest resztek dawnej sztuki rzymskiej, z dodatkiem symbolów chrześcijańskich, dalej zabytków sztuki rodzinej nowych ludów, a wreszcie wpływów wschodnich, bizantyńskich, perskich, koptyckich, syryjskich, powstał styl, nazywany stylem „wędrówek narodów“ [4]), lecz w rzeczywistośbi nazwać go należy stylem „początków średniowiecza“, gdyż to miano lepiej odpowiada istocie; wędrówki narodów bowiem określają raczej czas, gdy tymczasem styl ten jest wypływem ustroju duchowego, powstałego wskutek wędrówek narodów, które żywo zetknęły się z grecko-rzymską oświatą, która już wiele przyjęła ze Wschodu, a po zburzeniu państwa rzymskiego, na gruzach tego państwa same założyły państwa własne i zagarnęły panowanie nad Europą. Czasy od upadku państwa zachodnio-rzymskiego, aż do połowy mniejwięcej X. wieku, są początkiem i urabianiem się zasad, które panowały w średniowieczu i dlatego sztukę, która w owych czasach się rozwijała, należy słusznie nazwać sztuką początków średniowiecza. Styl ten jest wstępem do stylu romańskiego, po którym znów następuje gotycki, a oba są wyrazem urobionego już ducha średniowiecza.

Styl początków średniowiecza w rozmaitych stronach ma odmienne miejscowe znamiona, odbija się w nim raz więcej rodzimy sposób zdobienia, to znów występują wzory bizantyńskie i t. d. Najważniejszemi gałęziami sztuki początków średniowiecza są odłamy: gocki, longobardzki

i merowingski, a typem odmiennym, o wybitnych rodzimych cechach, który jednak później przyłączył się do stylu początków średniowiecza, jest styl iryjski.

Gotowie, a zwłaszcza król Teodoryk, uważając swe panowanie we Włoszech za dalszy ciąg państwa rzymskiego, przyjaźnie odnosili się do oświaty i sztuki rzymskiej, ochraniali zabytki, a przy tworzeniu nowych dzieł posługiwali się twórcami rzymskimi; z tego powodu to, co pozostawili Gotowie, przypomina sztukę rzymską. Przeciwnie znów Longobardowie, choć nie byli wolni od wpływów sztuki rzymskiej, to jednak więcej



260. PŁYTA Z OŁTARZA W CHUR.

cenili własny dobytek i dlatego więcej zachowali rodzimych znamion, niż Gotowie, choć w ogólności sztuka tych narodów jest do siebie podobna. Sztuka longobardzka rozciąga się na kraje okoliczne, a zwłaszcza najbardziej na Istryę i Dalmacyę, sztuka znów merowingska, która zachowała wiele pozostałości rzymskich, wywiera silny wpływ na dawną sztukę frankońską, gnieżdżącą się nad Renem, a dalej na irlandzką. Irlandzkie wzory silnie oddziaływają na Anglosasów. Nieco później znów wzory irlandzkie i anglosaskie wpływają na sztukę karolingską, która w swych czasach staje na naczelnem stanowisku i silnie odbijają się w stylu romańskim [5]).

Co do p o s z c z e g ó l n y c h w z o r ó w, to znana już u Rzymian wężownica i plecionka występuje u wszystkich narodów; ładnie i ozdobnie



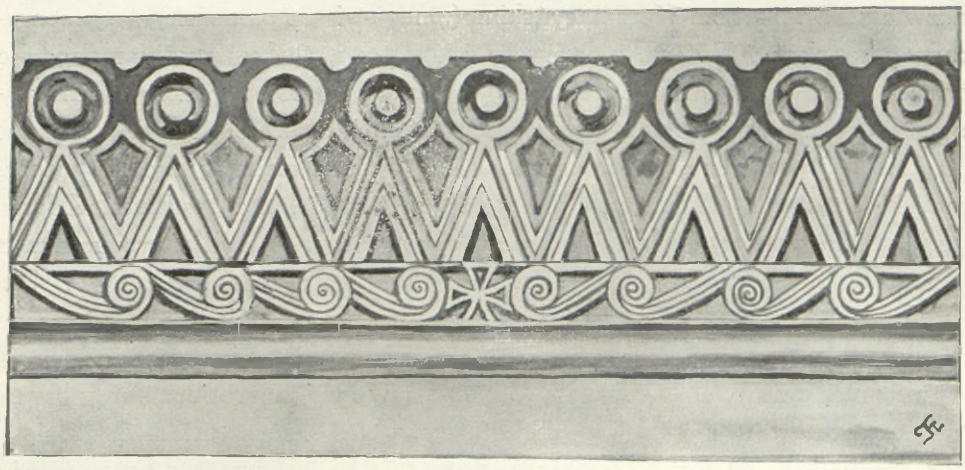
DOBRY PASTERZ W ZBIORACH UNIWERS. JAGIELLOŃSKIEGO.

rozwija się na wyspach Brytyjskich, a rzadsza nieco jest w sztuce frankońskiej. Wzór zwierzęcy, zapożyczony od Rzymian, spotykamy wszędzie, z wyjątkiem najdawniejszej sztuki iryjskiej. Znamienny u Merowingów jest drobny wzór siatkowy, a w złotnictwie emalia i inkrustacya o małych komóreczkach; tak ozdobiony był n. p. sławny kielich z Chelles.

Najwięcej zabytków płaskorzeźby w kamieniu pozostawili nam Longobardowie i Gotowie, od innych zaś narodów mamy więcej zabytków złotnictwa.

PŁASKORZEŹBA W KAMIENIU.

Malarstwo dosyć długo, a rzeźba w kości słoniowej aż do XI. wieku, nietylko we Włoszech, ale i w północno-zachodniej Europie, trzyma się



261. WKLĘSŁORZEŹBY NA GROBOWCU KRÓLA TEODORYKA W RAVENNIE.
RYS. AUTOR.

dawnych klasycznych wzorów, natomiast rzeźba w kamieniu opiera się na wzorach germańskich i wschodnich.

Płyta z ołtarza w Chur w Szwajcaryi (ryć. 260) jest dobrym przykładem rzeźby w kamieniu z krajów górnego Renu. Ulubione w sztuce początków średniowiecza sploty i zwoje roślinne o wachlarzowatych liściach, odznaczają się dokładnością i umiarowością rysunku, podobnie jak dwa lwy, będące symbolem siły, wyobrażone po bokach krzyża. Ta delikatność i umiarowość jest pozostałością rzymskiej sztuki.

Ze sztuki Gotów we Włoszech ciekawym zabytkiem są wklęsłorzeźby u szczytu grobowca Teodoryka w Ravennie, tworzące połączenie kółek

z trójkątami, a w dolnej części ozdobę, przypominającą falistą grecką linię, z krzyżem w środku (ryć. 261). Tensam wzór, jak niebawem powiemy, zauważamy na złotych ozdobach tak zwanej zbroi Teodoryka.

Prawdopodobnie jeszcze z czasów Teodoryka pochodzą cztery krzyże na murach Ravenny, obok kościółka S. Maria in Cosmedin, (str. 4, ryć. 1).

Do nowszych jeszcze czasów we Włoszech wszystko to, co nastało po dawnej klasycznej sztuce, nazywano bizantyńskiem, co zresztą dotąd mniej wykształceni czynią [5]). Darthein i Cattaneo, którzy wielkie zasługi około zbadania zabytków lombardzkich położyli, sprawili, że przynajmniej w Lombardyi przestano we wszystkiem dopatrywać się stylu bizantyńskiego. Ponieważ znów i w środkowych Włoszech, aż po Benewent, znajdują się rzeźby, podobne do lombardzkich, więc przypisano je Longobardom, a zwłaszcza mistrzom Kommacyńskim („magistri Commacini"), wymienionym przez króla Rotara, o których, prócz tego, że byli rzeźbiarzami, nic więcej nie wiemy. Zwłaszcza Adolfo Venturi, profesor rzymskiego uniwersytetu „Sapienza", w ostatniem swem wielkiem dziele „Storia dell' arte italiana" [6]), przyznaje wszystkie zabytki stylu początków średniowiecza, znajdujące się w środkowych Włoszech, mistrzom longobardzkim. Zdania tego nie możemy przyjąć za pewne. Wykopaliska, poczynione w ostatnich dziesiątkach lat, które odkryły groby Gotów, którzy osiedlili się we Włoszech, udowodniły, że sztuka Gotów w niczem prawie nie różni się od sztuki Longobardów; krzyżyki, krążki i okucia ze złota i złoconego bronzu, które znajdowano w Civezzano, Cividale i w innych grobach longobardzkich, są zupełnie takie, jakie znaleziono w grobach Gotów w Castel Trosimo, Nocera Umbra i Chiusi. Z tego wynika, że i płaskorzeźby w kamieniu, spotykane w środkowych Włoszech, mogą być dziełem Gotów. Łatwiej przecież przypuścić, że te w tak odległych stronach od Longobardyi spotykane rzeczy są wyrobem ludu, który na miejscu zamieszkiwał, niż Longobardów, znienawidzonych przez ludy Włoch środkowych, gdyż czynili ciągłe zaborcze wyprawy na nie, aż zostali ujarzmieni przez Karola Wielkiego. Dla tych to powodów my stanowczo twierdzimy, że Gotowie byli twórcami rzeźb w stylu początków średniowiecza, które dochowały się w środkowych Włoszech.

W rzeźbie kamiennej, w stylu początków średniowiecza, wykonane są namioty ołtarza w Valpolicella, w Perugii, u św. Apolinarego in Classe, zwane ołtarzem Eleucadiusa; w wielu znów kościołach, jak w bazylice w Grado, Parenzo, w Rzymie u św. Aleksego na Aventynie w Cividale itd., pozostały resztki z takich namiotów. Podobny do namiotu ołtarzowego, jest namiot Ka-

liksta nad źródłem chrzcielnem w kościele katedralnym w Cividale. Płyty zdobiące boki ołtarza w tym stylu są w Cividale u św. Marcina, Teuzona, w Orvieto i t. d. Stolice biskupie znów zachowały się u św. Antoniego w Medyolanie, w bazylice w Grado, w Torcello i t. d. W Toscanella i w Adria są wykonane sadzawki chrzcielne w tym stylu. Najwięcej jest w stylu początków średniowiecza wykonanych zagród chóru i ołtarza,



262. PŁASKORZEŹBA U ŚW. MARYI NA ZATYBRZU.

jak w Rzymie u św. Sabiny na Aventynie, u św. Maryi na Zatybrzu, w Aquilei, Ravennie, u St. Abondio w Como i t. d. Kazalnica w tym stylu rzeźbiona jest w Nepi, Toscanello i Castel St. Elia.

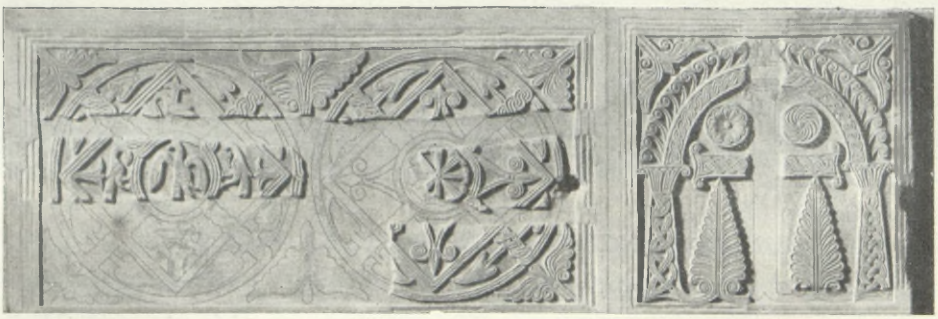
Bardzo ciekawe płyty znaleziono w bazylice św. Sabiny na Aventynie; niegdyś stanowiły one zagrodę chóru i ołtarza, a potem zapewne w czasach Odrodzenia, usunięte i rzeźbą ku dołowi zwrócone, użyte były do wyłożenia posadzki (ryć. 263—269).

Rzeźby u św. Sabiny, z wszystkich znanych nam rzeźb w tym stylu,

odznaczają się największą dokładnością wykończenia, podczas gdy gdzieindziej jak u św. Maryi na Zatybrzu (ryć. 262), uderza nas wielka niedokładność, niemiarowość i wadliwość rysunku. Stylizacya rysunku jest w rzeźbach początków średniowiecza zawsze bardzo mocna, wzór jest płaski, wielkie zastosowanie splotów i zwojów i bezwzględnie, choć nie zawsze szczęśliwie zastosowana zasada umiarowości. Nadzwyczajna płaskość i ostrość rzeźb jest widocznym wpływem sztuki koptyckiej, która tę właściwość zatrzymała po Egipcyanach. Słońce, które w tym stylu widzimy prawie zawsze nad krzyżem, ma kształt wirowaty, a księżyc podobny do otwartego kwiatu (ryć. 263 i 264). Rośliny i kwiaty są mocno stylizowane, przy wielkiem ubóstwie kształtów. Palmy stojące pod krzyżem wyglądają jak liście paproci. Ciekawy i niezmiernie często spotykany jest trójlistek, podobny do późniejszej lilii Burbonów, który widzimy n. p.



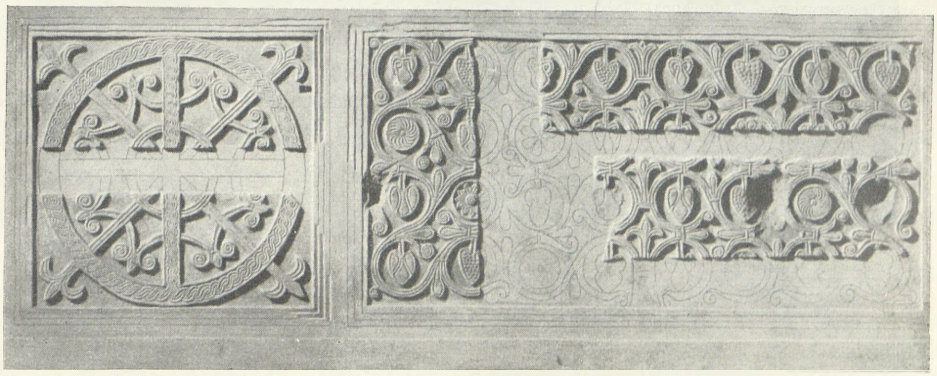
263. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.



264. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

na studni w krużgankach na Lateranie (str. 136, ryć. 75), i u św. Sabiny (ryć. 266). Częste są gałązki tworzące rodzaj wachlarzyka; inne liście mają kształt ostrza dzidy, serduszka i t. p. Gałązki roślin są jednakowej grubości przez całą swą długość, a wiją się najczęściej z jednego środkowego pnia, w umiarowych kolistych zakrętach, w których umieszczane

bywają często małe krzyżyki (ryć. 266, 267 i 269). Tak kształt roślin, jak i zwyczaj ustawiania krzyżyków na roślinach czy zwierzętach przypomina sztukę koptycką. Tak n. p. na płaskorzeźbie koptyckiej, znajdującej się w muzeum Czartoryskich w Krakowie, widzimy płasko, surowo wykonanego delfina, na którego głowie stoi krzyż, podobny zupełnie do powy-



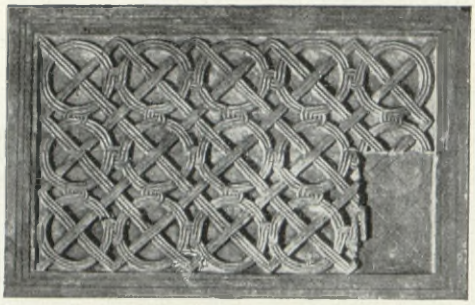
265. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

żej wymienionych. Winna latorośl, bardzo często przedstawiana, ma gałązki grube, grona małe, wielkie jagody, a liście zaokrąglone, albo sercowate, jak widzimy w części środkowej płyty z Aquileji (ryć. 270). Jedynie w tej sztuce widzimy kwiaty, podobne do światła pochodni obracanego ruchem wirowym, w których wszystkie listki tych kwiatów są zagięte ostro w jedną stronę, jak to zauważamy n. p. na kamiennym krzyżu w muzeum miejskiem w Bolonii (str. 87, ryć. 39); kwiaty takie objęte bywają kolisto zakręconemi gałązkami, jak spostrzegamy na tymże krzyżu. Ptaki i zwierzęta w czasach wcześniejszych naśladowane są więcej z natury, później za wpływem sztuki wschodniej ukazują się zwierzęta fantastyczne, gryfy i smoki, jak n. p. na płycie z Aquileji i na chrzcielnicy Kaliksta w Cividale (ryć. 270, 271, 272). Najbardziej stylizowane, a najmniej do czegośkolwiek podobne są postacie ludzi, o wielkich głowach i rękach,



266. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

niezmiernie małych nogach, ubrane już nie w stylizowane, ale raczej siekierą rąbane szaty, jak n. p. na sławnym ołtarzu Ralchisa w Cividale, którym bliżej zajmiemy się w dalszej części. Ciekawe jest to, że na szatach osób i na ciałach zwierząt rysowane są stylizowane wzory, zwyczajnie kształtu serca, jak na smoku w środku płyty z Aquileji, albo wydłużonej fasoli, jak na szatach osób na ołtarzu Rachisa. Jeździec na koniu, trzymający na ręku ptaka i jednorożec gryzący liść, przedstawieni na płytach w kościele św. Saby, na pobocznem wzgórzu Aventynu, stylizowani są tak silnie, przy braku zupełnym wszelkich pojęć rysunkowych, że podobni są do dzieł małych dzieci z naszych szkół początkowych.



267. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

Spotykana u wszystkich ludów Wschodu plecionka, rozmaitych odmian i kształtów, utworzona jakby z lin czy drutów, albo roślinna,



268. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

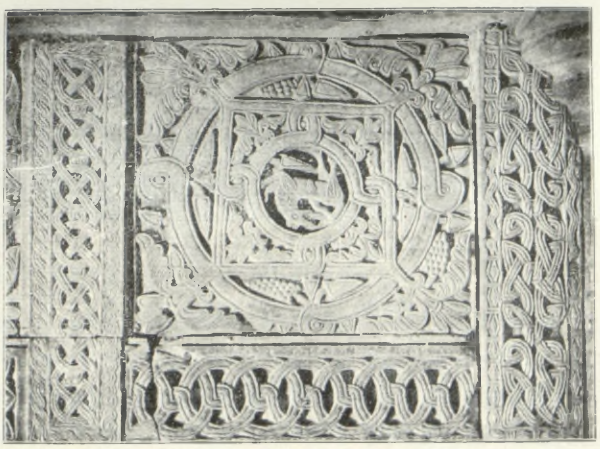
występuje w sztuce lombardzkiej więcej i w bardziej odmiennych kształtach, niż w płaskorzeźbach innych ludów germańskich, i staje się wzorem dla mistrzów okresu romańskiego. W sztuce ludów germańskich we wzorach wszystkich rodzajów, więc nie tylko wziętych z martwej przyrody, jak łukach, słupach, głowicach, ale roślinnych, zwierzęcych, a nawet i ludzkich, na brzegach są często obwódki, tak, że liście wyglądają jak wachla-

rze, a słońce, księżyc, winne grona i t. d., są jakby ułożone na miseczkach, dostosowanych kształtem do tych przedmiotów.



269. PŁASKORZEŹBA U ŚW. SABINY NA AVENTYNIE.

Dosyć często spotykamy ozdobę, naśladującą fale morskie, wziętą prawdopodobnie ze sztuki greckiej, gdzie jednak wyglądała trochę od-



270. PŁASKORZEŹBA ZAGRODY OŁTARZA W BAZYLICE W AQUILEJI.

miennie. Wzór ten występuje najczęściej u góry nad ozdobnymi łukami (ryć. 264, 275 i 276).

Z odłamu sztuki L o n g o b a r d ó w niezmiernie ciekawe i bardzo

dawne zabytki płaskorzeźb, zachowały się w Cividale, dawnej stolicy udzielnego księstwa longobardzkiego Friulu.

Na opisanej wyżej chrzcielnicy Kaliksta w Cividale [7]), widzimy doskonały przykład stylu longobardzkiego. Na ogrodzeniu dolnem, na prawo od wejścia do chrzcielnicy, znajdujemy niezmiernie ciekawą płaskorzeźbę, przedstawiającą znaki czterech Ewangelii (ryć. 271).

W środku u góry zauważamy krzyż ozdobiony plecionką i dwie

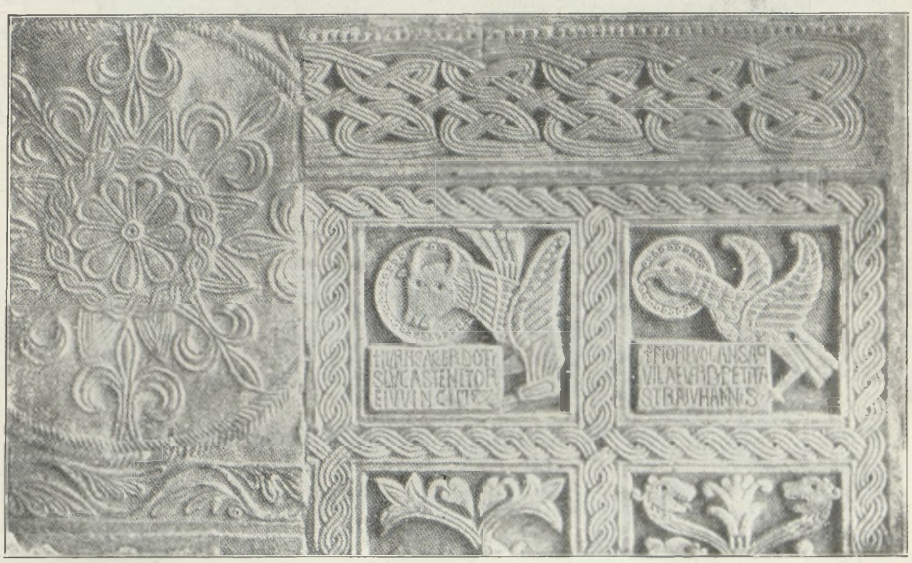


271. PŁYTA Z OGRODZENIA CHRZCIELNICY KALIKSTA W KOŚCIELE KATEDRALNYM W CIVIDALE.

palmy u dołu, podobnie jak na płaskorzeźbach u św. Sabiny na Aventynie. Nad ramionami krzyża są dwa kwiaty, możebne, że tak uległo zmianie umieszczone stale nad krzyżem słońce i księżyc. Po bokach krzyża stoją dwa świeczniki. Pod krzyżem widzimy mistyczne drzewo żywota, wzięte ze sztuki Persów, z wyraźnem poprzecznem ramieniem, wskazującem, że jest ono symbolem krzyża. Ciekawe, że gałęzie drzewa, wedle sposobu perskiego zakończone są u góry głowami zwierzęcemi. Pod drzewem dwa skrzydlate gryfy, nad nimi gołębie z winnemi gronami w dziób-

kach. Znaki czterech Ewangelii są ujęte we wstęgi, tworzące kształt liczby **8**, z wyrzeźbionemi liśćmi na gałązce wężowato biegnącej. Niezmiernie ciekawa jest stylizacya czterech znaków, które w cieniutkich, jednakowych u wszystkich rękach, trzymają tablice z Ewangeliami.

Na płycie po lewej stronie wejścia, widzimy znów znaki Ewangelii św. Łukasza i Jana, wykonane zupełnie odmiennie od poprzednich, mające nimby naokoło głów (ryć. 273). Znaki otoczone są ładnie i umiarowo wykonaną plecionką; u góry znów plecionka innego kształtu, również umiarowo wykonana. Płyta ta jest ułamkiem z jakiejś większej rzeczy,



272. PŁYTA Z OGRODZENIA CHRZCIELNICY KALIKSTA W KOŚCIELE KATEDRALNYM W CIVIDALE.

gdyż ucięta jest z dołu i z lewej strony. U dołu na prawo widzimy część drzewa żywota, zakończoną głowami zwierzęcemi.

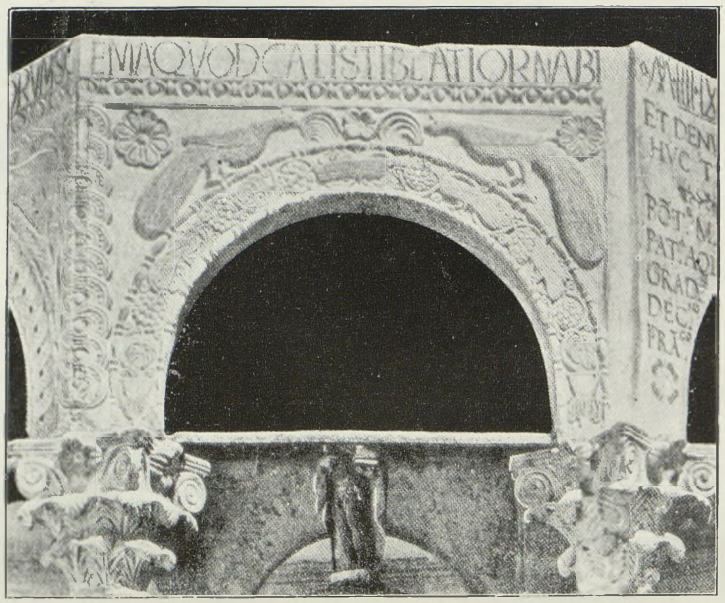
Po stronie lewej odmienna wielka płyta, która jest także ułamkiem z jakiejś większej całości, będąca połączeniem kwiatu z plecionkami i trójlistkami.

Trzy te płyty różnią się od siebie wzorem i zapewne są przez rozmaitych mistrzów wykonane, a prawdopodobnie żadna z nich nie należała dawniej do tej chrzcielnicy.

Górna część chrzcielnicy (ryć. 273) opiera się na słupkach o jednakowych głowicach, będących wykonaniem wolnem na wzorach dawnych

korynckich, a różnica główna, prócz surowości wykonania jest tu w kształcie, gdyż dół jest zanadto wązki w stosunku do górnej części głowic. Łuki namiotu pokryte są dobrze do siebie dostosowaną rzeźbą, odmienną na każdej stronie.

Jeden z łuków ujęty jest plecionką przypominającą jakby szereg jednakowych kółek, spotykaną często w Azyi zachodniej, zwłaszcza w Persyi, drugi splotem liści, a pięć innych splotami winnej latorośli. Na ścianach łuków wyobrażone są fantastyczne zwierzęta, ułożone do siebie umia-



273. NAMIOT NAD CHRZCIELNICĄ KALIKSTA W KOŚCIELE KATEDRALNYM W CIVIDALE.

rowo. Na jednym dwa gryfy zbliżają się do źródła wody, na drugim dwa pawie obok sześciolistnego kwiatu, zapewne róży, będącej symbolem duchowego pożywienia, następnie dwa małe zwierzątka, prawdopodobnie baranki, zbliżają się do kwiatu, a dwa lwy czychają na te zwierzątka; może to być symbol ludzi, którzy wobec grożących niebezpieczeństw szukają zasiłku w Chlebie Duchownym. Następnie widzimy znany nam dobrze symbol: dwa jelenie pijące ze źródła. Dalej dwie wielkie ryby czychają na dwie mniejsze, dwa baranki stoją obok kielicha i kwiatu, jasnych tu wyobrażeń Eucharystyi. Na ostatnim, najstaranniej wykonanym

łuku, dwa pawie obok kwiatu, piją wodę z tryskającego źródła. Symbole te jawnie odnoszą się do Eucharystyi, możebne więc, że płyty te tworzyły niegdyś namiot ołtarza. Pomysłowość w doborze symboliki pochlebnie świadczy o umiejętnościach Longobardów. Ozdobne szeregi „wolich oczu“ i paciorków podłużnych, pomiędzy któremi są po dwa okrągłe, jest zabytkiem sztuki klasycznej.

Ozdoby górnej części namiotu chrzcielnicy, tak co do treści jak i sposobu wykonania, przypominają sztukę Azyi zachodniej, a zwłaszcza Persyi, a mówiąc jeszcze dokładniej perskie tkaniny, tak że jawnem są świadectwem rozstrzygającego wpływu, jaki wywarł Wschód na chrześcijańską sztukę.

Książę Rachis (Ratchis) wzniósł w Cividale na pamiątkę swego ojca Pemmona, ołtarz w kościele katedralnym, czy też w kościele św. Jana. Ołtarz ten, zwany ołtarzem Rachisa od swego ofiarodawcy, albo też Pemmona, znajduje się dziś w kościele św. Marcina. Ściany ołtarza, na których po stronie przedniej jest przedstawiony Chrystus unoszony przez czterech aniołów, po stronie prawej pokłon trzech mędrców, po lewej nawiedzenie św. Elżbiety, a po przeciwnej dwa wielkie krzyże, przypominają płaskorzeźby chrzcielnicy Kaliksta, od których wykonane są jeszcze bardziej surowo. Postaci ludzi są przedstawione z całą bezwzględnością. Zabytkiem tym zajmiemy się bliżéj w dalszej części, w rozdziale o ołtarzach. Zauważymy tu tylko, że oblicze Chrystusa, bez zarostu, z długimi włosami, przypomina postaci ludzi na krzyżu Gizulfa i głowę anioła ze znaku św. Mateusza na chrzcielnicy Kaliksta. Płyty te inaczej musiały wyglądać dawniej, gdy były malowane, czego dowodem są pozostałości barwy purpurowej na szatach Chrystusa i czerwonego podkładu pod



274. PŁYTA NAGROBKA THEODATY W MUZEUM MIEJSKIEM W PAVII.

złoto na włosach aniołów, a co zdaje się potwierdzać także umieszczony u góry, ledwo czytelny napis.

Tak zwany grobowiec księżniczki Piltrudy w kościółku S. Maria in Valle w Cividale, złożonony jest z płyt, pokrytych płaskorzeźbą, przedstawiającą sploty kwiatów i liści. Rzeźby są tu znacznie mniej staranne, niż na chrzcielnicy Kaliksta.

Na sarkofagach przechowanych w muzeum miejskiem w Pawii, znać już znaczny postęp i jakby wyraźniejszą zapowiedź stylu romańskiego. Na sarkofagu Teodaty (ryć. 274) widzimy w środku symboliczne drzewo żywota, z dwiema głowami gryfów u góry, z winnemi gronami i liśćmi. Z dwóch stron odwrócone do drzewa dwa potwory, o głowach lwa, ze skrzydłami i ogonami rybiemi. Skrzydła przypominają zupełnie skrzydła assyryjskich demonów, a ogony podobne na końcu do liści, które to szczegóły później wykształcają się w romańskiej sztuce. Środkowe pole obwiedzione jest listewką z paciorków podłużnych i mniejszych, okrągłych; podobnie jak na ołtarzu Rachisa i chrzcielnicy Kaliksta. Listwa biegnąca dalej, jest już wykonana bardziej pomysłowo niż na poprzednich rzeźbach lombardzkich, a przypomina wstęgi na namiocie chrzcielnicy Kaliksta w Cividale. Łodyga winnej latorośli tworzy tu większe i mniejsze kółka, w każdem z większych kółek jest liść i winne grono, w mniejszych zaś kwiaty.



275. PŁASKORZEŹBA W KOŚCIELE ŚW. FOSKI W TORCELLO.

W Torcello zachowała się znaczna ilość rozmaitych rzeźb longobardzkich, pochodzących z dawnego, jeszcze w VII wieku zbudowanego kościoła. Na murze kościoła św. Foski umieszczono dwie takie podobne do siebie rzeźby, obie przedstawiające krzyż. Na pierwszej (ryć. 275) widzimy zgrabny i wysmukły krzyż, ujęty dwoma słupkami o wzorze przypominającym ogniwa łańcucha, z łukiem u góry, ozdobionym wzorem falistym. Tak krzyż, jak liście i łodygi roślin, mają tu obwódki, często występujące w stylu początków średniowiecza.

Druga płaskorzeźba ma w środku podobny krzyż, ozdobiony plecionką, u dołu dwie palmy a u góry dwa kwiaty. Krzyż obejmują dwa słupki i łuk o wzorze fali. Całość przypomina podobne rzeczy u św. Sabiny w Rzymie i na chrzcielnicy Kaliksta w Cividale.

Podobne zupełnie do rzeźb, które widzieliśmy dotąd, są w Grado, Aquileji (ryć. 270) i w starych miastach Istryi i Dalmacyi. Jedną z ciekawszych rzeczy jest pergola w kościółku św. Marcina w Splicie (ryć. 276), którą utworzono z dwóch bierwion kamiennych i łuku, który wzięto prawdopodobnie z namiotu ołtarza.



276. PERGOLA W KOŚCIÓŁKU ŚW. MARCINA W SPLICIE.

Na szczycie łuku wyrzeźbiony gryf i orzeł, siedzący pod krzyżem. Krzyż ma tu tosamo znaczenie, co na innych zabytkach drzewo żywota, a więc zamiast symbolu, mamy tu już samą rzecz bez osłony.

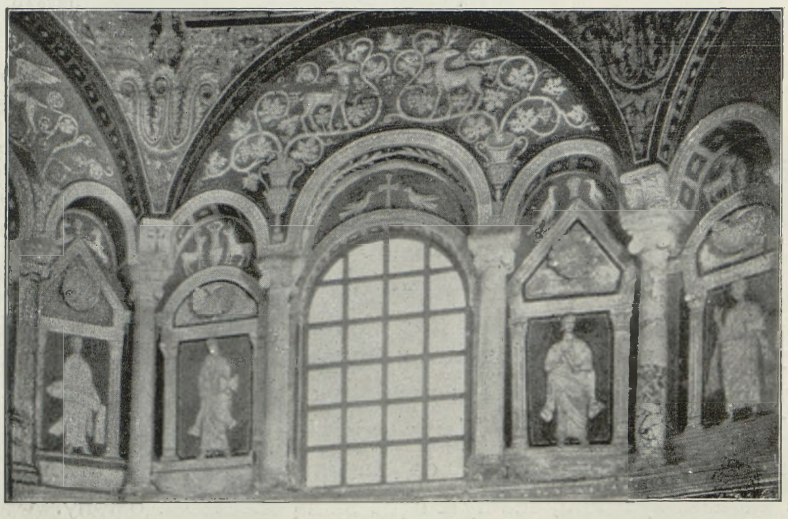
PŁASKORZEŹBA W STUKKU.

W domach bogatych Rzymian dolne części ścian wykładano zwykle marmurowemi płytami, a u góry tych płyt dawano fryzy ze stukku (stucco). Płaskorzeźbami ze stukku zdobiono też sklepienia izb i sklepienia absyd. Stukko była to mieszanina wapna z proszkiem marmuru. Stukko takie pokrywano często barwami albo złocono.

Chrześcijanie przyswoili sobie tę łatwą do wykonania ozdobę, i używali jej w kościołach do tworzenia fryzów oddzielających dolną część półokrągłej ściany absydy od górnej, wyłożonej mozaiką, jak to widzimy

w wielu dawnych bazylikach Rzymu i Ravenny. Stukkiem zdobiono też podłucza nad słupami naw, jak n. p. w bazylice w Parenzo w Istryi.

W Ravennie zachowały się stukki w kościele chrzcielnym, urządzonym w połowie V. wieku przez biskupa Neona [8]). Obok ośmiu okien, umieszczonych na pewnej wysokości w ścianach ośmioboku, wykonano w stukku postacie proroków, po dwie obok każdego okna, a więc razem jest ich szesnaście (ryć. 277). Prorocy umieszczeni są w budyneczkach utworzonych z dwóch słupków, na których opierają się szczytnice, na przemian zakończone kątowo i łukowo; na szczytnicach widzimy wielkie muszle. Prorocy wyobrażeni są w tunikach i paliach, z księgami, albo



277. POSTACI PROROKÓW WYKONANE W STUKKU, W KOŚCIELE CHRZCIELNYM ŚW. JANA W RAVENNIE.

zwojami w rękach; głoszą oni nauki przyjmującym w tej dzielnicy Chrzest św. Możebne, że te płaskorzeźby w stukku były pierwotnie złocone, podobnie jak to mamy wiadomość o kościele św. Apollinarego Nowego. Mianowicie historyk Ravenny Agnellus podaje, że biskup Ursus kazał w kościele katedralnym dla ozdoby wykonać na ścianach rozmaite postaci ludzi i zwierząt, a tosamo mówi potem o kościele św. Krzyża i św. Marcina [9]). U św. Marcina, czyli w dzisiejszym kościele św. Apollinarego Nowego, stukko pokryto złotem („metalla gipsea auro superfinxit"), niżej ściany wyłożono „rozmaitemi marmurami", zapewne mozaiką większą z porfiru, serpentynu i marmurów. Mozaiką wyłożono też podłogę.

W bazylice Eufrasiusa w Parenzo w Istryi, pochodzącej z połowy VI. wieku, zachowały się stukki pod łukami nawy z lewej strony kościoła. Z prawej strony niema tej ozdoby, możebne, że jej nie wykonano wcale. Wzór podzielony jest tu na szereg ośmioboków umiarowych, wśród których widzimy ozdoby roślinne i zwierzęce w stylu bizantyńskim, połączonym ze stylem początków średniowiecza.

O najwspanialszem dziele wykonanem w stukku, w kościele S. Maria in Valle w Cividale, wspominaliśmy już wyżej przy opisie tego kościoła. Mówiliśmy, że dotąd nie zdołano ustalić czasu powstania tego dzieła [10]). Podajemy tu dwa zdjęcia tego niezwykłego zabytku. Pierwsza przedstawia święte niewiasty (ryć. 278), których imiona są tu wyryte:



278. STUKKI NAD WEJŚCIEM W KOŚCIÓŁKU S. MARIA IN VALLE W CIVIDALE. CZĘŚĆ WYŻSZA.

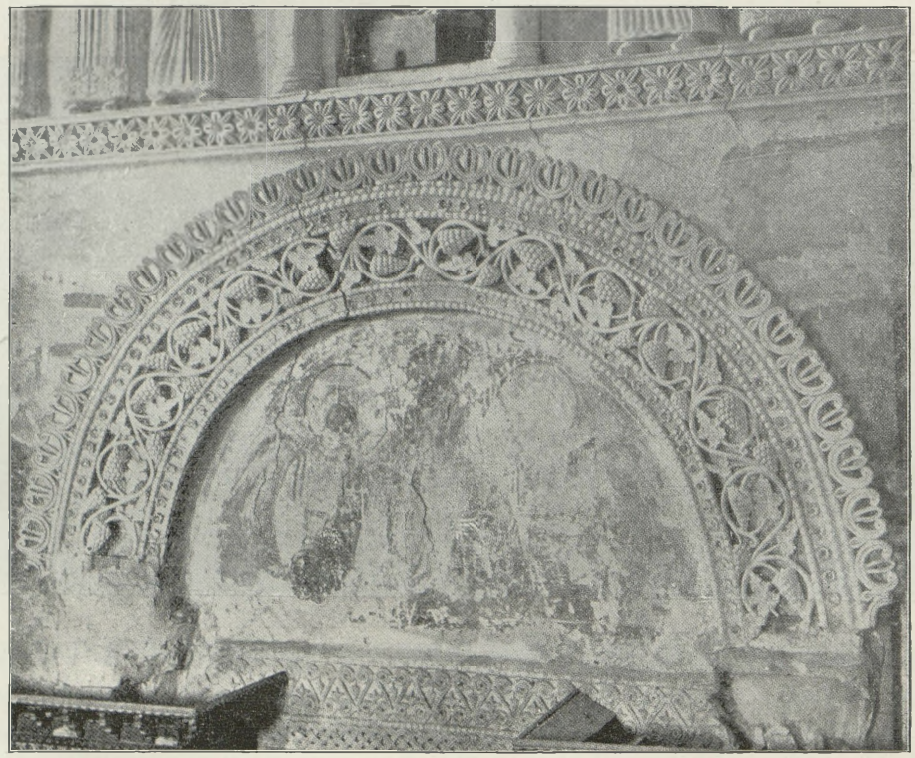
Agape, Anastasia, Chionia, Irene, Tecla, Erasma. Dwie niewiasty obok wnęku, w środku się znajdującego, ubrane są skromnie, a na głowach zarzucone mają rąbki płaszczów. Cztery inne kobiety mają szaty podobne do bizantyńskich władczyń.

Poniżej niewiast, a powyżej drzwi, rozpięty jest prześliczny łuk ze stukku, połączony u dołu wstęgą z plecionki i umiarowych zakrętów (ryć. 279). Wspaniale wykonaną jest winna latorośl na łuku. Zewnętrzny grze-

bień zdobiący łuk, podobny jest do takiej ozdoby na namiocie ołtarza w bazylice św. Ambrożego w Medyolanie.

GLINA PALONA.

„Terracotta“ czyli glina palona służyła już w zamierzchłej starożytności do wykonywania ozdobnych, nieraz bardzo delikatnych i drobnych przedmiotów. Sztuka ta stała wysoko zwłaszcza w Egipcie i na półno-



279. STUKKI NAD WEJŚCIEM W KOŚCIÓŁKU S. MARIA IN VALLE W CIVIDALE. CZĘŚĆ NIŻSZA.

cnym wybrzeżu Afryki. W Rzymie robiono z gliny palonej małe posążki bogów i bohaterów, zwierzątka, ozdobne przedmioty i t. d. Tego rodzaju jest posążek Dobrego Pasterza w zbiorach watykańskich z IV. w., który

wedle J. B. de Rossiego ma pochodzić z Afryki [11]), a w każdym razie zdradza wschodnie wpływy. Z palonej gliny wyrabiano w całym ówczesnym świecie kaganki, a w Egipcie świeczniki. Z twardej, na ciemno barwionej gliny wykonywano naczynia, jak kubki, misy, czarki i t. d.

W domu św. Jana i Pawła na Monte Celio w Rzymie, znaleziono w ostatnich czasach wiele ozdobnych płaskorzeźb w palonej glinie; niektóre z nich pochodzą z czasów jeszcze pogańskich, inne zaś są wyraźnie chrześcijańskie. Tak widzimy tu kaganki, urywek ze wspaniałego fryzu z pięknie wykonanym kwiatem (ryć. 280), dalej pogańską Psyche



280. UŁAMKI OZDÓB I KAGANKÓW Z GLINY PALONEJ, ZNALEZIONE W DOMU św. JANA i PAWŁA W RZYMIE.
FOT. C. FARAGLIA.

z lekkiemi skrzydłami motyla, w której chrześcijanie widzieli symbol duszy ludzkiej miłującej Chrystusa (ryć. 281). Winna latorośl (lewa strona tej ryciny) używana u pogan jako zwykła ozdoba, miała u chrześcijan głębokie symboliczne znaczenie postaci Eucharystycznej.

Przedmioty z gliny palonej, znajdywane w grobach Gotów i Longobardów, są przeważnie wyrobem rzymskim.

Jednym z najpiękniejszych, a może najpiękniejszym zabytkiem starochrześcijańskiej ceramiki jest gliniana misa zachowana w muzeum Brytyjskiem [12]).

Misa ta była niegdyś własnością hr. Tyszkiewiczów. Średnica wynosi 13 cm. Wewnątrz na tle bronzowawo-białym wyryty jest w barwie biało-

szarej rysunek, przedstawiający Zbawiciela, z rękami rozłożonemi ku dołowi, z krótkimi włosami i okrągłą brodą. Głowę Zbawiciela otacza mały nimb z krzyżem, a po bokach głowy dwa krążki, na lewo mężczyzna, zdaje się z wieńcem na czole, na prawo kobieta. Poniżej krawędzi misy uszkodzony napis, który wskazuje kogo przedstawiają popiersia, który wedle napisów na pieniądzach możemy uzupełnić: († Flav) VAL. CONSTANTINVS PIVS FELIX AVGVSTVS CVM FLAV MAX FAVST (Augusta). Po stronie zewnętrznej misy wzór w biało-niebieską szachownicę. Jeżeli misa nie jest podrobiona, na co jednak nic nie wskazuje, to mamy przed sobą niezmiernie cenną rzecz, świadczącą jaki silny był wpływ sztuki wschodniej na sztukę zachodu. Wszystko przemawia za tem, że dzieło powstało w Egipcie. Postać Zbawiciela jest zupełnie podobna do płaskorzeźby nieco późniejszej, jak wskazuje wykonanie, pochodzącej z Assuan



281. UŁAMKI OZDOB I KAGANKÓW Z PALONEJ GLINY, ZNALEZIONE W DOMU św. JANA I PAWŁA W RZYMIE.
FOT. C. FARAGLIA.

przeniesionej do zbiorów Maspero w Paryżu. Chrystus ma tu rękę podniesioną, jest poważnym władcą, błogosławiącym swych poddanych; na misie Konstantyna ręce Zbawiciela zwrócone ku dołowi, gdyż u góry są dwa krążki. Z tego rodzaju przedstawienia wyrobił się typ Chrystusa w sztuce bizantyńskiej, zwany „Pantokrator". To samo ułożenie obrazu, mianowicie w środku Zbawiciel, a u góry dwa krążki, z popiersiem Najśw. Maryi Panny i Anioła, widzimy na mozaikach przy wejściu do kościoła św. Zofii w Carogrodzie (str. 327, ryć. 215).

Józef Strzygowski zauważa słusznie, że albo przyjmiemy, że misa nasza jest podrobiona, na co dowodów niema, albo musimy przyjąć, że była

wykonana jeszcze za czasów Konstantyna i Fausty, która umarła w roku 329, gdyż tylko wtedy mogły być wykonane razem ich podobizny z takim napisem. Niezmiernie ciekawe jest to, że ukazuje się już na tem dziele egipskiem krzyżowy nimb Zbawiciela, gdy na Zachodzie nie spotykamy go przed czasem cesarza Teodozyusza Wielkiego. Zabytek nasz jest jednym z więcej przekonywujących dowodów, o ile Wschód poprzedził Zachód we wyrobieniu się symboliki i ikonografii chrześcijańskiej.

O glinie palonej będziemy jeszcze mówili w drugiej części przy opisie poszczególnych przedmiotów kościelnych, a zwłaszcza naczyń i kaganków, gdzie poznamy różne zabytki afrykańskie i syryjskie.

SZKŁO.

Egipt słynął od najdawniejszych czasów z wyrobów szklanych. W grobowcach egipskich znaleziono wielką ilość szklanych przeźroczystych albo nieprzeźroczystych różnobarwnych paciorków, siatek, wiązanek ze szkła, naszyjników, miseczek, kubków, posążków, amuletów i t. d. Wykopaliska we Włoszech, a zwłaszcza ostatnie na Palatynie dowodzą, że sztuka wyrobu szkła już w znacznym czasie przed Chrystusem przeniosła się do Włoch. Egipcyanie małe paciorki z gliny, z których tkali siatki, albo które nosili jako ozdobę, małe przedmioty, naczynia, posążki itd., polewali barwną cieczą szklaną, zdobiąc je przez to wspaniale. Był to pierwotny rodzaj późniejszej emalii, który widzieliśmy wyżej na misie Konstantyna. — Na ziemiach polskich najdawniejszymi okazami szkła są paciorki noszone dla ozdoby, znajdywane wśród wykopalisk okresu halsztackiego, a więc z lat dawniejszych nad połowę II. wieku przed Chrystusem. Paciorki te barwy najczęściej ciemno-niebieskiej ozdobione żółtemi kreskami, rzadziej zaś zielone przejrzyste, albo czarne w jasne wzory, które znaleziono n. p. w Gorszewicach we Wielkopolsce [13]), albo w czasach nieco późniejszych paciorki barwy pomarańczowej z oczkami z białych i niebieskich kółek, wykopane w Siedlinowie w powiecie strzelińskim [14]) zachowane w muzeum Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, są niezawodnie wyrobem egipskim i świadczą o rozległych stosunkach kupieckich. W Dembem, w powiecie kaliskim znaleziono szklaną misę z okresu wczesnego rzymskiego, czyli u nas z pierwszych dwóch wieków po Chrystusie. Misa ma kształt spłaszczonej półkuli, o pionowych zgrubieniach,

krawędź zaś górna jest gładka. Barwa jest biała mleczna, połączona z jasno-niebieską [15]).

Gdy do Rzymu zawitało Chrześcijaństwo znalazło tam już rozwinięty szklany przemysł. Skoro umiejętność ta przyszła ze Wschodu, z góry musimy przyjąć, że z nią przyjęły się i wschodnie wzory.

Na starych szkłach, które po wiekach z ziemi bywają wydobywane, widzimy wspaniałe barwy opalu, tak delikatne i żywe, że dziś nikt takiej



282. ADAM I EWA. ZŁOTE SZKŁO W MUZEUM XX. CZARTORYSKICH.
FOT. T JABŁOŃSKI.

barwy szkłu nie potrafiłby nadać. Gra jednak barw, nie jest tu dziełem zręczności ludzkiej, lecz powstaje przez długotrwały rozkład szkła wskutek wilgoci, jak łatwo może przekonać to, że szkła takie pokrywa krusząca się i odpadająca powłoka, która właśnie ma najpiękniejsze barwy. Nie przeczy to jednak dawnej umiejętności zabarwiania szkieł na podobieństwo opalu.

Znaczną ilość szkieł ozdobnych znaleziono w Avanches, dawnem Aventicum w Szwajcaryi [16]). Prawdopodobnie istniały tam pracownie szkieł. Najciekawsze z tych zabytków są dwie, zachowane w tamtejszych zbiorach, szklanki kształtu cylindrowego, który to rodzaj, od podobieństwa do rzymskich słupów milowych, stawianych przy drogach konzularnych, nazywano „m i l l i a r i i“. Dwie te szklanki barwy mlecznej białej, nakrapiane są jasno-niebieskiemi, okrągłemi plamkami. Jedna z nich ma u góry wyryty napis: VIVAS IN DEO, a na drugiej głoski Z E z dalszą częścią



283. ŚW. PIOTR W POSTACI MOJŻESZA. ZŁOTE SZKŁO ZE ZBIORÓW WATYKAŃSKICH.

zniszczoną wskazują, że był to napis w greckim języku łacińskiemi głoskami ZESES, występujący często na innych zabytkach, a zwłaszcza kubkach chrześcijańskich, jak n. p. w zbiorach w Düsseldorfie, na szkle pochodzącem z grobów rzymskich, z wyobrażoną symboliczną rybą. Podobne krótkie napisy symboliczne, przypominające napisy katakombowe, spotykamy na szkłach dosyć często. Tak n. p. na szkle zachowanym w Trewirze, obok wyobrażenia ofiary Abrahama jest napis: VIVAS IN

DEO, na szkle w bibliotece uniwersytetu w Norymderdze wyryto: VIVAS IN (znak Konstantyna) i t. d.

Najważniejsze może dla badacza starożytności chrześcijańskiej są tak zwane szkła złocone po włosku „vetri dorati". Wyrabiano je w ten sposób, że na krążek ze szkła bezbarwnego przyklejano cienko rozwałkowany listek złoty, na złocie rysowano wzory, a nieraz pokrywano je cienko rozrobionemi barwami. Z tła zbierano złoto, tak, że tło było przeźroczyste, a pozostawały złote rysunki. Po wykonaniu rysunku przyklejano w ogniu drugi krążek, tak, że rysunek otoczony był dwiema warstwami szkła, co zabezpieczało trwałość. Krążki ze szkła złoconego dawano jako dna do czarek i przytwierdzano dla ozdoby na małych, kosz-



284. ŚW. PIOTR I PAWEŁ. ZŁOTE SZKŁO ZE ZBIORÓW WATYKAŃSKICH.

townych naczyniach. Znajdywano też w katakombach małe krążki z uszkami, noszone zapewne na szyi jako medaliki.

Szklane naczynia ze złoconemi ścianami są nader rzadkie. Najwięcej złoconych szkieł pochodzi z rzymskich katakomb, a znacznie mniej z innych stron jak z Aquileji i Nadrenii, zwłaszcza z Kolonii, gdzie istniały wielkie pracownie szkła [17]).

W katakombach znajdywano złocone szkła tak wewnątrz grobów, jak i zewnątrz, przyklejane na mokrej jeszcze gipsowej powłoce. Krążki te, o treści tejsamej co freski katakombowe tworzyły ozdobę grobów, naczyńka znów, wedle symboliki starochrześcijańskiej były oznaką

dobrych uczynków. Pierwsze szkła w katakombach znalezione, pochodzą z połowy III. wieku, ostatnie z końca IV., gdyż w początkach wieku V. zaprzestano chować umarłych w katakombach. Najwięcej szkieł złoconych przechowuje się w zbiorach watykańskich, gdzie obok chrześcijańskich są pogańskie i żydowskie, a znaczna jest ich ilość w muzeum Brytyjskiem [18]) i w zbiorach zamku w Gołuchowie.

Pierwszy zaczął badać naukowo szkła złocone Fr. Buonarotti w początku XVIII wieku, dalej Garucci, J. B. de Rossi i inni [19]).

W. Froehner w katalogu zbiorów zamku w Gołuchowie, gdzie znajduje się niezmiernie cenny zbiór złoconych szkieł, pozostały po kardynale Borgia, szkła złocone przedstawiające lwy czuwające przy skrzyni przymierza, zalicza do szkieł chrześcijańskich, mówiąc wyraźnie, że Żydzi nawróceni na wiarę chrześcijańską, nie zaprzestali obrzędów żydowskich [20]). Zdanie to jednak niema najmniejszego uzasadnienia, gdyż tego rodzaju przedstawień jak skrzynia przymierza nie spotykamy nigdzie na freskach katakombowych, ani na sarkofagach, ani na innych dziełach starochrześcijańskiej sztuki, wiadomo natomiast, że Żydzi mieszkający w Rzymie, jak dowodzą tego freski odkryte w katakombach żydowskich, nie gardzili obrazami. Nie ma też żadnych danych do tego, by przyjąć nawet, że szkła te są dziełem sekt ebionickich czy elkezaickich, łączących naukę chrześcijańską z dawną żydowską, gdyż nie ma tu żadnych znaków, czy symbolów chrześcijańskich. Skrzynia przymierza, ta świętość tworząca ośrodkowy przedmiot nabożeństw żydowskich, jest na tych szkłach przedstawiona z całą dokładnością i wszystkimi przedmiotami w nim się znajdującymi, tak, że wątpić nie możemy, że jest to dzieło żydowskie.

Na jednem z tych szkieł widzimy w górnej części otwartą skrzynię przymierza, w której na półkach złożone zwoje praw Bożych. Po bokach dwa lwy, będące symbolem siły i czujności, strzegą skrzyni. U dołu dwa świeczniki siedmioramienne; wiemy, że jeden był tylko świecznik, tu zaś dano dwa dla zasady umiarowości. Dalej widzimy tu dwa naczynia zapewne jedno z winem, drugie z manną, róg, którym zwoływano lud na ofiary i kwiat, który Froehner uważa za pamiątkę świąt namiotów, gdy tymczasem jest to kwitnąca laska Aarona. (List św. Pawła do Żydów 9, 4). W ozdobach występują na tem szkle barwy czerwona i niebieska. U góry widzimy napis: PIE ZESIS HLARES (zapewne Hilaris) [21]). Na drugiem szkle widzimy podobne przedstawienie, z odmiennymi nieco szczegółami. Po bokach skrzyni są tu dwa gołębie siedzące na kulach, u dołu świecznik siedmioramienny, dwa lwy, kwitnąca laska, róg, dwa

chleby kropkowane i dzban. Podobne zupełnie szkła znajdują się w zbiorach Watykańskich.

W muzeum Brytyjskiem jest szkło przedstawiające świecznik siedmioramienny, a po bokach róg i kwitnącą laskę Arona. Szkło zachowane w temże muzeum, przedstawiające Daniela trującego smoka, należy prawdopodobnie zaliczyć do szkieł żydowskich, gdyż obrazu tego nie spotykamy nigdzie na malowidłach i rzeźbach starochrześcijańskich.



285. ŚW. AGNIESZKA. ZŁOTE SZKŁO ZE ZBIORÓW WATYKAŃSKICH.

Do szkieł pogańskich należą zachowane w zbiorach Brytyjskich, przedstawiające Herkulesa i Gladyatora z trójzębem i skórą wdziewaną do boksowania. Z boku podpisane imię STRATONICUS. Szkło w tychże zbiorach, przedstawiające urzędnika, obok którego widzimy pisarza z rylcem i pudłem na zwoje pisma, może być tak pogańskiem jak i chrześcijańskiem, podobnie jak te podobizny małżonków, na których niema wyobrażonych chrześcijańskich znaków. Szkła złocone chrześcijańskie przedstawiają tesame obrazy co freski katakombowe, więc symbole, zdarzenia z Pisma św., podobizny Zbawiciela, świętych, jak św. Piotra i Pawła, św. Agnieszki i t. d. Dosyć częste są podobizny osób żyjących albo zwyczajnych zmarłych wiernych, przy których są dodane czasem krótkie napisy, podobne do napisów katakombowych, życzenia, aklamacye i t. d.

Niektóre szkła oznaczone są symbolami, zdradzającymi, że były używane do agap, inne prawdopodobnie służyły do Służby Bożej, gdyż mają kształt dawnych kielichów, a w końcu są także szkła zwykłe, domowe.

W Muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie znajduje się szkło złocone bez napisu, przedstawiające Adama i Ewę, zrywających owoc z drzewa, na którem okręcony jest wąż (ryć. 282). Obrazek środkowy

otacza pierścień z wyciętymi na zewnątrz ząbkami, z których utworzony jest dalej drugi pierścień.

W zbiorach Watykańskich, na chrześcijańskich szkłach widzimy obrazki z Pisma św.: Adam i Ewa, Ofiara Abrahama, Jonasz, wskrzeszenie Łazarza i rozmnożenia chleba na puszczy; na dwóch innych szkłach oglądamy samo wskrzeszenie Łazarza, a na czterech rozmnożenie chleba, dalej widzimy Dobrego Pasterza, Zbawiciela wśród apostołów, Jezusa dającego korony kobiecie i mężczyźnie i t. d.

Na kilku szkłach w tych zbiorach, jak i w muzeum Brytyjskiem, przedstawiono razem św. Piotra i Pawła, a na innych jest sam św. Piotr albo św. Paweł. Ciekawe jest tu przedstawienie św. Piotra, gdy występuje jako Mojżesz uderzający laską w skałę (ryć. 283). Napis z boku PETRUS objaśnia, że Mojżesz jest tu przedstawiony tylko symbolicznie. Mówiliśmy już w rozdziale o symbolice, że Mojżesz, jako wódz ludu i prorok, przez którego Bóg przemawiał do ludzi, był przeobrażeniem św. Piotra, następcy i zastępcy Chrystusa w Kościele św. Na przytoczonym tu szkle zauważamy u góry dosyć niezgrabny wieniec, symbol nagrody wiecznej. Na innem szkle widzimy św. Piotra i Pawła w postawach siedzących, a u góry znak Konstantyna, otoczony wieńcem (ryć. 284). Szkło to jest u góry nieco uszkodzone. Za apostołami wypisane ich imiona.

Na szkłach widzimy dosyć często Najśw. Pannę, z podpisanym z boku imieniem, dosyć często ulubioną w Rzymie św. Agnieszkę (ryć. 285), która czasem na znak swej godności występuje między św. Piotrem i Pawłem. Dosyć też często bywa wyobrażany św. Wawrzyniec, św. Jan Ewangelista i t. d.

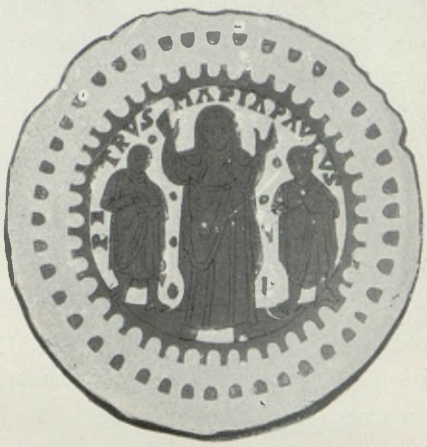
W zbiorach zamku w Gołuchowie niezmiernie cenne jest szkło, przedstawiające Matkę Bożą, gdyż jest to jedna z najdawniejszych jej podobizn (ryć. 286). Marya stoi tu w środku, w postawie „orans“ z rękami wyciągniętemi do modlitwy. Po bokach, w znacznie mniejszych postaciach, św. Piotr i Paweł[23]). U góry czytamy wyraźny napis: PETRUS MARIA PAULUS. Całość otoczona jest obręczą wyciętą na zewnątrz w ząbki, które nieco dalej tworzą wieniec, podobnie jak na szkle z Adamem i Ewą w Muzeum Czartoryskich.

Na dwóch szkłach złoconych w tych samych zbiorach są podobizny małżonków. Na jednem (ryć. 287) widzimy małżonków, których imiona podaje napis u góry: CARITOSA VENANTI VIVATIS IN DEO. Poniżej matki przedstawiony syn, poniżej ojca córka. Okolenie tworzy tu takasama obręcz jak na szkle poprzedniem z wyciętymi i ułożonymi nieco

dalej ząbkami. Ogólnie uważane bywa to szkło za zabytek IV wieku [24]), lecz wązko fałdowana toga mężczyzny i palla kobiety, zdaje się wskazywać już na V wiek.

Drugie szkło, bardzo podobne do poprzedniego, wyobraża małżonków, ze synem u dołu (ryć. 288). W około biegnie napis, obwiedziony dwoma pierścieniami: RUFINE RESPECTA VIVATIS IN DEO ZESES [25]).

W zbiorach na Watykanie i w Brytyjskiem muzeum zachowane są szkła podobne do powyższych, a nadto nieco odmienne, na których przedstawiony u góry Zbawiciel wkłada na głowy nowożeńców wieńce, podobnie jak w katakombach św. Poncyana w Rzymie, gdzie wieńczy męczenników św. Abdona i Sennena (str. 102, ryć. 47).



286. MARYA OBOK św. PIOTRA i PAWŁA. ZŁOTE SZKŁO ZE ZBIORÓW W GOŁUCHOWIE.

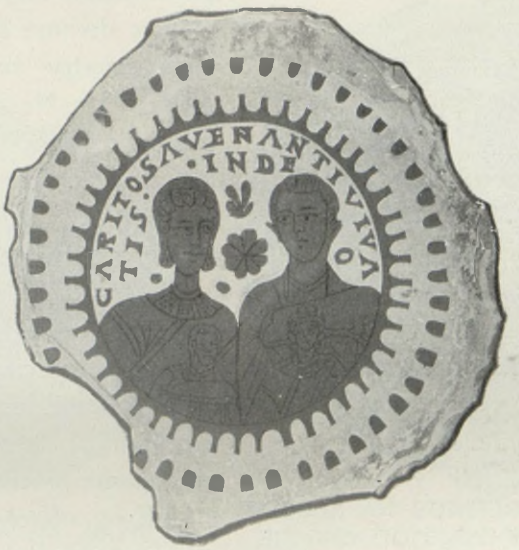
W muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie znajduje się malutkie, ale niezmiernie piękne szkło, przedstawiające głowę kobiety (ryć. 289). Rysunek jest tu w stosunku do innych szkieł złoconych, znakomity.

W zbiorach gołuchowskich jest ciekawe szkło przedstawiające kwadrygę (ryć. 290). Całość ujęta w ośmioboku. Woźnica, który dzierży bat w lewej ręce a lejce w prawej, ma włosy krótkie kręcone. Froehner uważa, że woźnica ma długie wąsy, lecz mogą to być tylko kreski rysów twarzy. Rzymianie w przeciwieństwie do ludów Germańskich nie nosili nigdy samych wąsów, a tu napis przytacza imię rzymskie i zaznacza, że mąż ten jest z Italii: CALLIX(tus) ITALVS. Kwadryga przedstawiona jest z przodu, podobnie stylizowana jak na starych tkaninach, o których będziemy mówili w dalszej części.

W zbiorach gołuchowskich znajduje się ciekawe szkło, znalezione w rzymskich katakombach, w roku 1718, przedstawiające obrazek z codziennego życia (ryć. 291). Widzimy tu dwóch mężczyzn, z których jeden przynosi pieniądze we fałdach płaszcza, a drugi wsypuje je z pudła do skrzyni stojącej na wysokich nogach. Na boku stoją dwa wory z pienią-

dzmi, na których wypisana zawartość. CCCXX i CCLV, u dołu napis SACULUS, a w około uszkodzony, trudny do odgadnięcia napis: BIS AN DRES CO. W ozdobach występuje barwa czerwona i niebieska [26]). Rzecz ta przedstawia zapewne płacenie podatku.

W tychże zbiorach złożono kilka szkieł wykonanych w Kolonii nad Renem, pochodzących zapewne z tamtejszych pracowni. I tak widzimy tu dno czary, przedstawiające kosz z owocami i kwiatami, obok którego siedzi ptak (ryć. 292). Kosz taki z owocami był symbolem jesieni, u chrześcijan zaś obrazem dokonania żywota. Barwa owoców, kwiatów i małych ozdób jest czerwona, reszta złota. Drugie dno czary (ryć. 293) również w Kolonii znalezione, przedstawia w środku znak Konstantyna, otoczony napisem (s) AN(c)TUS PAULUS APO(stolus), między dwoma wiankami kropek. Jest tu dalej mały medalionik z niebieskiego szkła przejrzystego, na którym w ośmioboku wyobrażona gołębica z gałązką (ryć. 294) [27]).



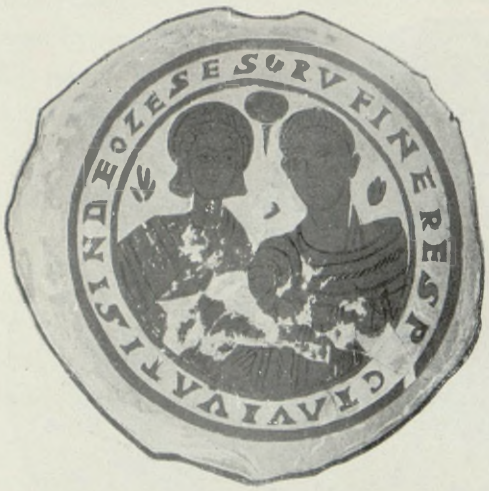
287. CARITOSA I VENANTIUS NA ZŁOTEM SZKLE ZE ZBIORÓW W GOŁUCHOWIE.

W katakombach na Via Salaria Nuova zachowało się dotąd szkło złocone, umieszczone nad grobem, które opisał jeszcze J. B. de Rossi [28]).

Jedno z najpiękniejszych złotych szkieł umieszczone jest jako ozdoba na krzyżu św. Julii, przechowanym w zbiorach Chrześcijańskiego muzeum w B r e s c i i. Przedstawia ono popiersie kobiety ze synem i córką, ubranych w późno-rzymskie stroje. Garrucci sądził, że jest to podobizna Galli

Placidii z dziećmi Walentynianem i Honorią, lecz inni utrzymują, że to raczej longobardzka królowa Ansa z Adelchim i Angilspergą [29]). Szkło to jest dziełem prawdziwej klasycznej rzymskiej sztuki.

O misie szklanej złoconej, z obrazami z Pisma św., którą znaleziono w Podgoricy w Czarnogórze, mówiliśmy już wyżej (ryc. 22, str. 52). Kilka podobnych mis przechowanych jest na Watykanie. Jedną znaleziono pod Esquilinem z obrazami z dziejów Habakuka, Izaaka, pochodem Żydów do ziemi obiecanej i t. d. W Porto odkopano ułamek z obrazami pasterskimi, wyobrażenie Zbawiciela z dwoma świętymi i Zbawiciela między św. Piotrem i Pawłem [30]). Na Sycylii znaleziono zupełnie nieuszkodzoną misę szklaną, z przedstawieniem wskrzeszenia Łazarza, którą J. B. de Rossi uważa za zabytek IV wieku [31]).



288. RESPECTA i RUFINUS NA ZŁOTEM SZKLE ZE ZBIORÓW W GOŁUCHOWIE.

W muzeum Brytyjskiem zachowana jest misa z przeźroczystego szkła, znaleziona w Kolonii, wyłożona małemi niebieskimi i zielonymi krążkami, i w złocie wykonanemi obrazkami, przedstawiającymi Adama i Ewę, ofiarę Abrahama, trzech młodzieńców Babilońskich, Jonasza, i druga podobna misa, na której widzimy Jonasza, Daniela, Chrystusa wskrzeszającego Łazarza i t. d.

Inny rodzaj zdobnictwa w szkle polegał na żłobieniu wzorzystych zagłębień i wypełnianiu ich barwnemi, stygnącemi tęczami (smalt). Trzy tego rodzaju szkła znaleziono w zwaliskach dawnego przytuliska Pammachiusa w Porto [32]) z przedstawieniem Dobrego Pasterza między owcami, z piszczałką w ręku, Chrystusa między świętymi i między św. Piotrem i Pawłem.

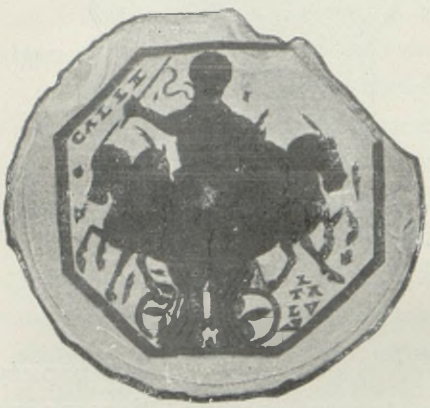


289. GŁOWA KOBIETY. SZKŁO ZŁOCONE W MUZEUM CZARTORYSKICH.

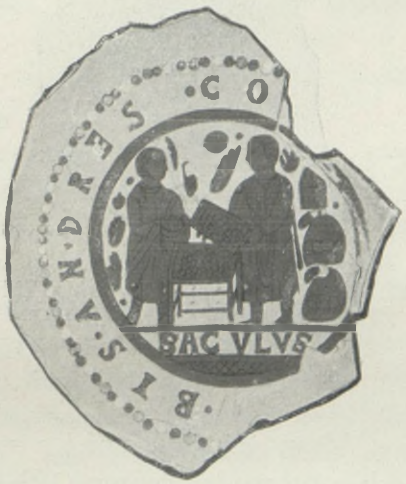
W muzeum Brytyjskiem znajduje się szklana czara, znaleziona w roku 1866 nad Renem, której powierzchnia podzielona na ośm części, przedstawia barwnie wykonane obrazki, przedstawiające dzieje Jonasza, Daniela i młodzieńców Babilońskich.

Jak wysoko stała umiejętność wykonywania ozdobnych przedmiotów ze szkła, świadczą naczynia otoczone na zewnątrz siatką szklaną, tak zwane „vasa diatreta“, o których już wspomina Ulpianus [33]) i naczynia, na których powierzchni przytwierdzano małe przedmioty [34]). W katakombach św. Kaliksta znaleziono szklane naczynie, ozdobione z zewnątrz rybkami ze szkła.

W zbiorach watykańskich znajduje się kielich ze szkła niebieskawego, wysokości 15 cm. z dwoma uszami po bokach. Kielich ten znaleziono w katakombach Coemeterium Maius.



290. KWADRYGA NA ZŁOTEM SZKLE ZE ZBIORÓW W GOŁUCHOWIE.

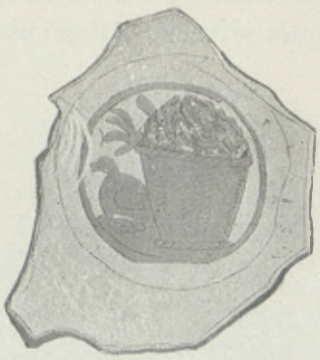


291. LICZENIE PIENIĘDZY NA ZŁOTEM SZKLE ZE ZBIORÓW W GOŁUCHOWIE.

W roku 1864 odkopano w Kolonii, przy ulicy zwanej Ogrodem św. Urszuli, kielich szklany, zachowany w zbiorach zamkowych w Gołuchowie, na którym wyobrażone są geniuszki, zrywające róże; możebne, że jest to symbol zmartwychwstania. Czarę otacza siatka ze szklanych taśm, a z boków przytwierdzone dwa ucha [35]). Podobny szklany kielich uszaty, otoczony siatką, znaleziono w Trewirze. Kielichami tymi zajmiemy się bliżej w dalszej części.

W zbiorach gołuchowskich znajduje się znaczna ilość szkieł z okresu Merowingów, jak kielich z białego szkła, znaleziony w Pikardyi, szklanka kształtu kopicy, z rodzaju zwanego „milliaria“ i kilka pomniejszych zabytków.

W domu św. Jana i Pawła na Monte Celio w Rzymie, obok grobu tych dwóch świętych braci, odkryto fresk z drugiej połowy IV w., przedstawiający kapłana Kryspusa, o którym mówiliśmy już wyżej (ryć. 49, str. 104). Kryspus trzyma tu w rękach wysoki, prosty kielich z dwoma uchami, a choć niestety fresk bardzo zniszczony, poznać można jednak, że był to wyobrażony kielich szklany.



292. KOSZ Z KWIATAMI NA ZŁOTEM SZKLE W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.



293. ZŁOTE SZKŁO ZE ZNAKIEM KONSTANTYNA W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

Mamy też wiadomości o szklanych patenach. Księga papieży podaje, że papież Zefiryn (199—217) kazał trzymać w czasie Ofiary szklane pateny, z których każdy z kapłanów uczestniczących miał wziąć „coronam consecratam“ t. j. Komunię św. pod postacią chleba kształtu wianka, aby rozdać wiernym [36]). Choć wiadomość ta, odnosząca się do zdarzenia dawniejszego niż czas powstania Księgi Papieży, niema za sobą powagi historycznej, to jednak trzeba wierzyć samej rzeczy, że istniały szklane pateny. W Kolonii obok wyżej wspomnianego kielicha, znaleziono także szklaną misę, ozdobioną szklanymi krążkami; możebne, że była to właśnie patena.



294. GOŁĘBICA NA ZŁOTEM SZKLE.

ZŁOTNICTWO [37]).

Wyroby w szlachetnych kruszcach znane były od niepamiętnych czasów, czego świadkiem są księgi Starego Zakonu, pieśni indyjskie i greckie i najstarsze wykopaliska egipskie. Złoto ukazuje się równocześnie z bronzem po zakończeniu epoki kamiennej.

W Rzymie istniało osobne stowarzyszenie złotników już od czasów Marka Aureliusza. Najdawniejsze wiadomości o złotnikach chrześcijańskich, podają napisy katakombowe. Eliasz, rzeźbiarz w srebrze, wspomniany na nagrobku z r. 406, drugim jest Gaudentius, a trzecim Julian, który umarł w r. 557 [38]).

Prudentius wspomina o złotych i srebrnych naczyniach w kościołach, opiewając czyny św. Wawrzyńca [39]).

Z okresu, w którym chrześcijaństwo posługiwało się dawną sztuką grecko-rzymską, niewiele nam pozostało zabytków złotnictwa, więcej znacznie posiadamy ich ze sztuki bizantyńskiej i ze sztuki początków średniowiecza. Te ostatnie pochodzą przeważnie z wykopalisk grobowych.

Niezmiernie ważne dla dziejow dawnego złotnictwa było odkrycie Hartmana Grisara w kaplicy „Sancta Sanctorum“ na Lateranie, całego szeregu drogocennych zabytków [40]). Znajduje się tu wspaniały krzyż złoty, ozdobiony emalią i drugi krzyż, wysadzany drogimi kamieniami, a zabytki te uważają za dzieło rzymskie. Jest nadto jeszcze kilka innych rzeczy, które bez całkowitej wprawdzie pewności, można przypisać rzymskiej sztuce. Bliżej przypatrzymy się tym zabytkom w dalszej części.

W pieśniach ludów germańskich złotnictwo opiewane bywa jako szlachetna sztuka, którą się zajmowały nawet najwyżej postawione osoby. Ilość złota i drogich kamieni w dawnych kościołach, o której często wspomina Księga Papieży, może wydać się niejednemu nieprawdopodobną, lecz stwierdziły ją liczne odkrycia w ostatnich czasach, jak w Nagy Szent Miklós, w Petrossa, Nocera Umbra, Guarrasar i t. d.

Złotnictwo w początkach średniowiecza znało rozmaitego rodzaju ozdoby jak n. p. wytłaczanie w blasze, zdobienie paciorkami z kruszcu i cienkimi, wyginanymi we wzory drucikami i wstążeczkami; z połączenia małych paciorków i drucików powstała ozdoba zwana filigranem. Często występuje tu emalia, inkrustacya ze szkiełek i małych granatów i wielka ilość drogich kamieni. Narody germańskie, w przeciwieństwie do dawnych Greków i Rzymian, więcej kładły nacisku na bogactwo zewnętrzne, niż na piękność i szlachetność wykonania. Cechą sztuki ludów go-

ckich jest wielka ilość granatów w złoto oprawnych, szkieł i ozdób o motywach potwornych zwierzątek. Rzymska sztuka z tego czasu jaskrawa, szukająca silnych wrażeń, upodobniła się do sztuki nowych ludów. Od wieku V spotykamy na wyrobach złotnictwa nowych ludów, znaki i napisy symboliczne chrześcijańskie, nie dostrojone jeszcze ściśle do całości stylu. Ozdoby są tu podobne do płaskorzeźb w kamieniu, ale z dodatkiem motywów najłatwiejszych przy wytłaczaniu, jak kropek i wężownic ostro zaginanych.

Sztukę zdobienia emalią, czyli smaltem, znali już Egipcyanie, Grecy i Rzymianie, ale najwięcej rozpowszechniła się w sztuce bizantyńskiej i u ludów germańskich w początkach średniowiecza [41]). Nazwa smalt, pochodzi od germańskiego „smaltjan", dzisiejszego „schmelzen", lać, a użyta jest pierwszy raz w Księdze Papieży [42]). Smalt wykonuje się przez lanie szkła roztopionego barwnego albo we wyżłobienia w kruszcu (émail champlevé), które napełnia się barwnemi wzorami, albo też cienkie listewki blachy przytwierdza się do danej powierzchni, a między nie wlewa się ciecz, w ten sposób, że zewnętrzne strony blaszki pozostają na wierzchu i tworzą linie rysunku (émail cloisonné), jak wykonany jest n. p. baranek na oprawie księgi w skarbcu kościoła katedralnego w Medyolanie (ryć. 295). Oprawa ta pochodzi wedle wszelkiego prawdopodobieństwa z Małej Azyi, a w każdym razie jest pod wpływem tamtejszych wzorów. Emalia komórkowa występuje przeważnie w dawnych czasach, a emalię wklęsłą udoskonalili już po X wieku mistrze z Limoges we Francyi („opus Limusinum").

Sztukę emaliowania należy podzielić na wschodnią, której najważniejszą gałęzią jest bizantyńska i na zachodnią, więcej klasyczną. Z tych dwóch źródeł powstaje trzecia, rozwinięta z ludów nowych. Ogólnie do VII wieku nie spotykamy jeszcze na emalii osób, lecz jedynie wzory martwe, rzadziej roślinne i zwierzęce.

Dawne źródła, jak nieoceniona Księga Papieży, opisują nam często złote naczynia i obrazy z bazylik Rzymu, wspominają o sprawianiu obrazów malowanych, o wytłaczanych w blasze („battutiles") i lanych w kruszcu („fusiles"). Malowane na drzewie obrazy pokrywano często złotą, albo srebrną blachą, nieraz ozdabianą drogimi kamieniami. W tego rodzaju obrazach pozostawiano wolną tylko twarz i ręce. Często dowiadujemy się o rozmaitych przedmiotach i naczyniach do użytku kościołów. Rzeczy te poginęły w czasach wojen, inne przetopiono w okresie Odrodzenia, gdyż uważano je za wytwór barbarzyństwa, a bardzo nieliczne

tylko zabytki dochowały się po skarbcach kościelnych, jak sławny krzyż, ofiarowany przez cesarza Justyna do św. Piotra na Watykanie, krzyże w Ravennie, Brescia i Cividale, kielich Tassilona w Kremsmünster i t. d.

W Księdze Papieży mamy wiadomości o wyrobach sztuki bizantyńskiej, przywożonych do Rzymu. Cesarz Justyn, poprzednik Justyniana,



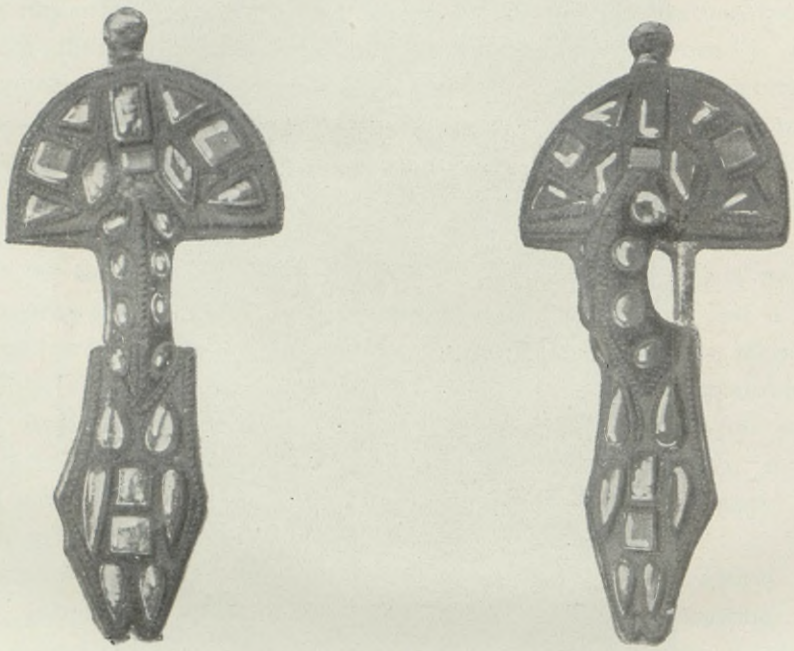
295. BARANEK WYKONANY EMALIĄ I RZEŹBY W KOŚCI SŁONIOWEJ. URYWEK Z OPRAWY EWANGELIARZA W KOŚCIELE KATEDRALNYM W MEDYOLANIE.

darował papieżowi Hormizdasowi Ewangeliarz, oprawny w złoto, dwie złote pateny, ozdobione drogimi kamieniami, wagi dwadzieścia funtów, dwie srebrne pateny, każda wagi dwanaście i pół funta, dwa złote dzbany, każdy wagi ośm funtów, trzy srebrne po pięć funtów i pięć innych sre-

brnych, drogą lampę, dwa złote świeczniki i złoty krzyż, dotąd zachowany w skarbcu bazyliki św. Piotra [23]).

Cesarz Justynian złożył w darze u św. Piotra niezwykły złoty kubek, ze zielonymi i białymi drogimi kamieniami i inne srebrne i złote kubki i kielichy [42]).

Cesarz Michał Porfirogenita posyła do Rzymu przez Łazarza, zakonnika malarza, bogaty złoty kielich i Ewangeliarz w złotych, drogimi kamieniami ozdobionych oprawkach, malowany zapewne przez tegoż Łazarza. Tenże cesarz posłał potem papieżowi Mikołajowi złotą patenę,



296 i 297. SZPILKI Z POD GÓRY MITRYDATA NA KRYMIE W ZBIORACH ZAMKU W GOŁUCHOWIE.

ozdobioną białymi, zielonymi i czerwonymi drogimi kamieniami, z której zwieszały się czerwone kamienie na złotych łańcuszkach [43]).

Zwyczaj przytwierdzania do kosztownych przedmiotów wisiorków zakończonych muszelkami, drogimi kamieniami, czy też gałkami czy dzwoneczkami z kruszcu, znany był już dawno, jak świadczą u nas w Polsce wykopaliska z czasów przedhistorycznych, ale zwyczaj ten najbardziej rozpowszechnił się w sztuce bizantyńskiej i w sztuce początków średniowiecza w zachodniej Europie. Podobnie jak powyższa patena cesarza Mi-

chała ozdabiane były drogimi kamieniami wiszącymi na łańcuszkach, kielichy, krzyże, kaganki, korony królewskie i t. d.

Najstarszym okazem sztuki bizantyńskiej, jest wedle Molinier'a ułamek relikwiarza św. Krzyża, ozdobny emalią wykonaną sposobem komórkowym, który w drugiej połowie VI w. dostał się do Poitiers [44]). Na tym ostatnim zabytku niema jeszcze wyobrażonych osób, podczas gdy ukazują się one na dziełach nowych ludów w tych czasach.

Sztuka bizantyńskiej emalii stała w swym czasie na prawdziwym szczycie rozwoju, a znajdowała i na zachodzie naśladowców, jak tego dowodzą takie zabytki, jak żelazna korona w Monza, złoty ołtarz u św. Ambrożego w Medyolanie, krzyż w Limburgu i t. d.



298. CZARA ZE SKARBU Z NAGY SZENT MIKLOS.

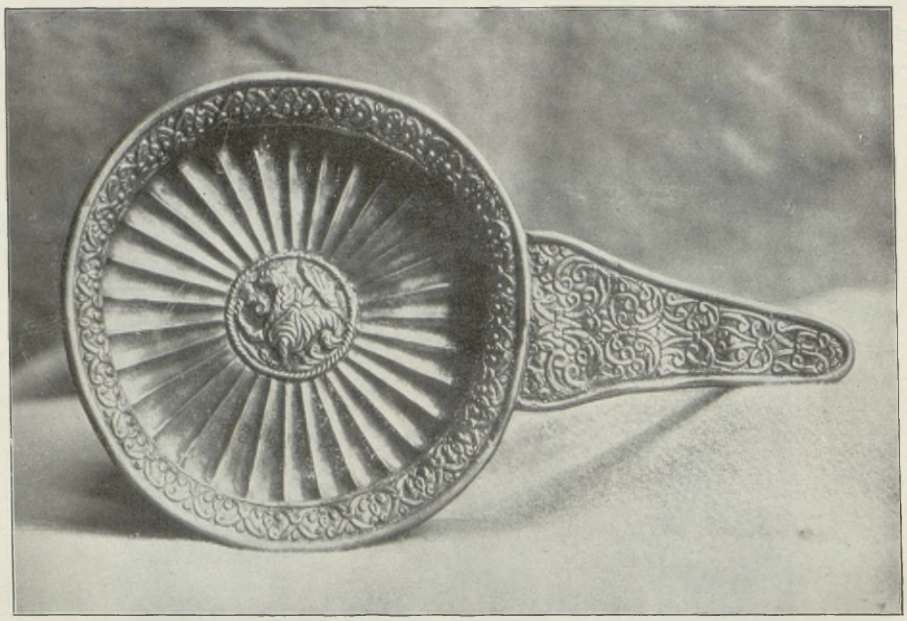
W późniejszym czasie rozwija się w sztuce bizantyńskiej umiejętność przedstawiania osób, a zwłaszcza małych popiersi zamkniętych w krążkach.

Przejdziemy teraz do głównego źródła dziejów dawnego złotnictwa, to jest do wykopalisk, w które obfitował zwłaszcza ubiegły wiek.

Ciekawymi zabytkami złotnictwa początków średniowiecza są zachowane w zbiorach zamku w Gołuchowie dwie złote łukowe szpilki do chlamydy, ozdobione drogimi kamieniami, mające długości po 78 mm., znalezione na Krymie pod Górą Mitrydata (ryć. 296, 297). Kształt tych szpilek przypomina dawne rzymskie [45]). Kamienie osadzone są w zagłę-

bieniach, a są to granaty i szmaragdy. Obok kamieni występują, jako ozdoba, rzędy złotych paciorków.

W tych też zbiorach znajduje się znaleziony w temsamem miejscu wisiorek podobny do kolczyka, dalej dwa kolczyki, i sprzążka ozdobiona pięciu granatami, mająca długości 38 mm. Rzeczy te nie posiadają żadnych wybitnych znamion, wedle których możnaby oznaczyć, czyim są wytworem, lecz posiadają ogólne cechy zabytków z początków średniowiecza.



299. ZŁOTY CZERPAK ZE SKARBU Z NAGY SZENT MIKLOS.
FOT. T. JABŁOŃSKI.

W roku 1799 znaleziono na Węgrzech w Nagy Szent Miklós skarb, nazwany „Skarbem króla Attyli", który przewieziono do zbiorów cesarskich we Wiedniu, gdzie się dotąd znajduje [46]). Na jednej misie jest napis wielkiemi greckiemi głoskami, wymieniający imiona „Buela", „Butaul", skąd Hempel przypuszcza, że mogą to być imiona książąt Gepidów, już chrześcijańskich, jak wskazuje na to krzyżyk umieszczony obok napisu. Niektórzy sądzili, że tego rodzaju misa oznaczona krzyżem służyła do Chrztu św. i że dawano ją do grobu zmarłemu na przypomnienie, że jako ochrzczony może mieć nadzieję w miłosierdziu Zbawiciela. Zdanie to jednak, że takie misy oznaczone krzyżem służyły tylko do Chrztu

św., niema uzasadnienia, bo jak późniejsze odkrycia wykazały, także naczynia zwykłe, domowe, ozdabiane bywały często znakami chrześcijańskimi, a zwyczaj składania do grobów przedmiotów, których zmarły używał za życia, pozostał z czasów pogańskich.

W Skarbie z Nagy Szent Miklós znajdują się dwadzieścia trzy złote naczynia, a są to wielkie ozdobne konwie, czary, (ryć. 298), misy, naczynia koszykowe, wykonane przeźroczem i t. d. Niewielki czerpak z rączką



300. ZŁOTA CZARKA Z GŁOWĄ BYKA ZE SKARBU Z NAGY SZENT MIKLOS.
FOT. T. JABŁOŃSKI.

ma w środku wyrzeźbionego gryfa (ryć. 299) a obwód i rączkę ozdobioną wytłaczaniem o bogatych wschodnich roślinnych wzorach. Ciekawe są dwie czarki, z których jedna ma rączkę w kształcie głowy byka, a stoi na łapkach o pięciu palcach (ryć. 300), a druga rączkę w kształcie głowy owcy (ryć. 301). Są tu dalej skówki do pasów i t. d. (ryć. 302). Ozdoby na tych przedmiotach są wykonane wytłaczaniem, a emalia i filigran mało występują. Styl ozdób jest połączeniem wzorów późno-greckich z wzorami wschodnimi i germańskimi. Tak na jednem naczyniu przedstawione są

dzieje greckiego Ganimeda, na innych gryfy, lwy i zwierzęta fantastyczne, tak częste w sztuce wschodniej. Jeździec strzelający z łuku do lamparta, jest wzorem ulubionym w stuce perskiej. Rzeczy te wykonano zapewne tam, gdzie łączyły się wpływy wschodnie i greckie z barbarzyńskimi, więc możebne, że gdzieś nad Morzem Czarnem czy też w Małej Azyi.

W roku 1837 w Petrossa na Wołoszczyźnie znaleziono skarb, którego przeważną część rozkradziono, a tylko pozostałości dostały się do muzeum w Bukareszcie [47]). Zachowały się tu wielkie płytkie misy,



301. ZŁOTA CZARKA Z GŁOWĄ OWCY ZE SKARBU Z NAGY SZENT MIKLOS.
FOT. T. JABŁOŃSKI.

konew, szpilki do ubrania i t. d. Rzeczy te ozdobione są przeważnie rzeźbą wykonaną przeźroczem i wytłaczaniem, z dodatkiem emalii i drogich kamieni. Wzory obok klasycznych i bizantyńskich, mają też germańskie znamiona. Ciekawe są zakończenia przedmiotów o motywach ptasich głów, jak widzimy na przytoczonej tu tarczowej szpilce do spięcia płaszcza (ryć. 303). Szpilka ta wykładana emalią i kamieniami zakończona jest u góry głową ptaka, a u dołu wisiorkami na łańcuszkach. Jedno ze wspaniałych koszyczkowych naczyń ma dwa ucha o kształcie tygrysów, wspar-

tych o płytki wystające z brzegu naczynia. Skarb ten przypisano Atanarykowi, królowi Wizygotów.

W roku 1859 w puszcie Bakod na Węgrzech znaleziono kosztowności z ozdobami przeważnie klasycznemi z dodatkiem wzorów germańskich.

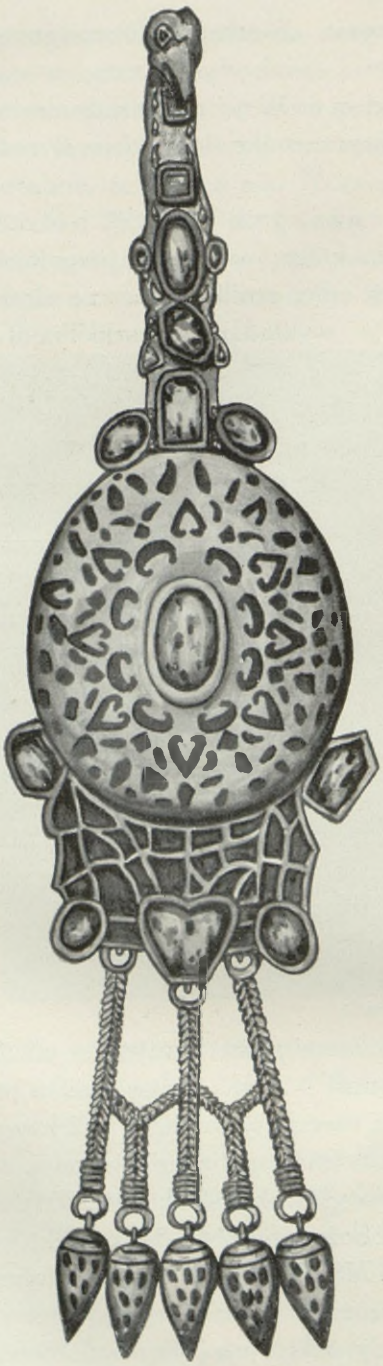
W roku 1653 odkryto w Tournai grób króla Childeryka (†481), pełny rozmaitych kosztowności, które w części przeniesiono do zbiorów w Louvre. Widzimy tam pierścienie, szpilki, miecz ze złotą rękojeścią, ujęcie pochwy i t. d. Rzeczy te wykładane są szkiełkami barwy wiśniowej [48]).

W Gourdon w Côte d'Or odkryto w roku 1845 skarb, w którym ostatni pieniądz jest z czasów cesarza Justyna (†527). Znaleziono tu kielich uszaty, misę ze znakiem krzyża i krążki do ozdoby szat i pasów [49]).

W zbiorach zamkowych w Gołuchowie znajduje się kilka pierwszorzędnych zabytków złotnictwa z czasów Merowingów i Karolingów, znalezionych w Pikardyi w Marchélepot [50]). Bardzo ciekawe są tu dwie srebrne łukowe szpilki do chlamydy, wykonane robotą przypominającą więcej kowalstwo niż złotnictwo (ryć. 304). U góry przytwierdzone są trójkątne tarcze z guzkami na trzech rogach, a w miejscach spojenia łuku wachlarzowate listki, dolna zaś część ma kształt nożyka. Długość szpilki jest znaczna, bo wynosi 15·6 cm. Dalej są tu dwie szpilki znalezione w temże miejscu z końcami prostokątnymi, z miedzi złoconej i srebrzonej, których długość wynosi 9·2 cm. Jedna szpilka przypomina ptaka, którego oko tworzy wielki czerwony kamień. Ciekawe jest spięcie kalety ze srebra złoconego wykładane emalią komórkową, mające długości 9 cm., podobne na końcach do głów końskich (ryć. 305). Znaleziono razem srebrny denar Ludwika Pobożnego (814—840), na którym na górnej stronie wyryte: † HLVDOVICVS IMP(erator), na dolnej zaś XPISTIANA RELIGIO, a obok wyobrażony kościół z krzyżem u góry. Jest tu jeszcze kilka szpilek do chlamydy, z których jedna ozdobiona ostrą wężownicą, znaną nam dobrze z dzisiejszych rzeźb zakopiańskich (ryć. 306), inna srebrna z czerwonemi szkłami, ozdobiona wklęsłorzeźbą, (ryć.



302. SKÓWKA DO PASA ZE SKARBU Z NAGY SZENT MIKLOS.
FOT. T. JABŁOŃSKI.

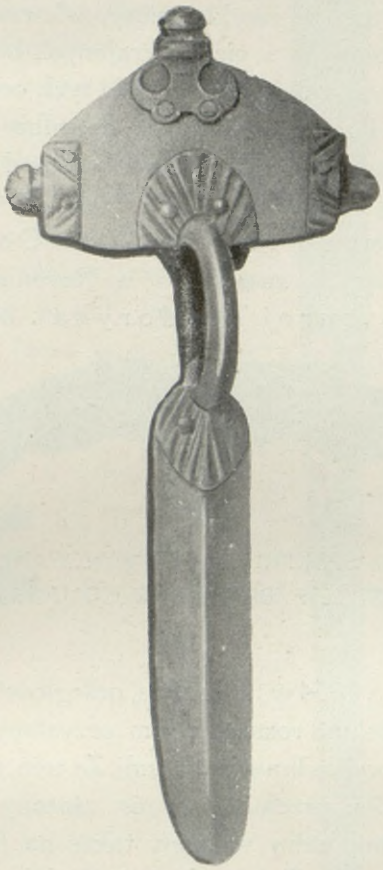


303. SPINKA Z GŁOWĄ PTAKA ZE SKARBU Z PETROSSY W MUZEUM W BUKARESZCIE.

307), dalej srebrna złocona niewielka szpilka z okrągłą główką ozdobioną kamykami tworzącymi kształt krzyża i t. d. Znajdujące się w tych zbiorach dwie długie proste szpilki, z których jedna podobna do nożyka z rączką przypominającą głowę ptaka (ryć. 308), a druga podobna do kolca, uważa Froehner mylnie za szpilki do chlamydy, gdyż właśnie poprzednio wymienionemi, kształtu łuku, z właściwą szpilką sprężynową u spodu, zapinano chlamydę, te zaś dwie są to szpilki do włosów. Kobiety do spięcia płaszcza używały przeważnie szpilek okrągłych, jak to widzimy na powyżej przytoczonym złotem szkle, przedstawiającem św. Agnieszkę (ryć. 285).

W muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie znajduje się kilkanaście kosztownych przedmiotów znalezionych we Wielkopolsce, podobnych zupełnie do poprzednich [51]). Nie ulega wątpliwości, że są to wyroby merowingskie. Rzeczy te wykonane są ze srebra, trzy zaś mniejsze ozdoby ze złota. Widzimy tu dwie łukowe szpilki do chlamydy, z tarczą o pięciu końcach, wysadzane czerwonemi szkiełkami (ryć. 309 i 310). W zagłębieniach znać jeszcze ślady złoceń. Szpilka do włosów podobna do poprzedniej ze zbiorów

w Gołuchowie, na rączce ma ciekawą wklęsłorzeźbę, przedstawiającą dwa węże o głowach spotykanych we wschodniej sztuce (ryć. 311). Zakończenia rączki tworzą dwie ptasie głowy z zakrzywionymi dziobami. Dwie wązkie, długie, okrągłe szpilki, na końcach zagięte, mają małe główki z otworkami. Główki te, jak i węzły w środku długości, są kształtu kryształków. W otwór główki takiej szpilki wkładano tasiemkę, którą, po przewleczeniu szpilki przez szatę czy włosy, zawiązywano na drugim końcu. Znamienne dla sztuki Merawingów są trzy małe złote ozdoby, krzyżyk, guziczek okrągły i guziczek podłużny (ryć. 315, 316 i 317). Krzyżyk ma w środku szkiełko zielone, a na ramionach szkiełka wiśniowe. Guziczek okrągły podobnie w środku ma szkiełko zielone, dalej wiśniowe, a na zewnątrz cztery półokrągłe czarne. Dobór tych barw silny, ale zgodny. W guziczku prostokątnym w środku jest wielki granat, a wszystkie szkiełka są tu barwy wiśniowej, wstążeczki zaś spajające są w rogach zygzakowate. Zbiór ten obejmuje jeszcze dwa małe pierścionki w kształcie obrączek, a dalej cedzidełko do wina i dwie sprzążki do pasów, któremi to rzeczami zajmiemy się dokładnie w dalszej części.



304. SREBRNA SZPILKA Z PIKARDYI W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

W roku 1854 dziwnym zbiegiem okoliczności, znalazł pewien francuski oficer w Hiszpanii w miejscowości La Fuente de Guarrazar, obok Toledo, czternaście złotych wotywnych koron, które niestety przetopiono na złoto. Niebawem odkryto dalszych ośm koron, które nabyto do zbiorów w Cluny w Paryżu [52]). W dwa dni potem odkryto znów w temsa-

mem miejscu inne korony, które królowa hiszpańska Izabella II pozyskała do zbiorów w Madrycie. Niektóre z tych koron wykonane są sposobem siatkowym, inne ozdobione inkrustacyą z granatów nakładanych między złote blaszki. Korony znalezione w Guarrazar, któremi zajmiemy się bliżej w dalszej części, i oprawa Ewangeliarza Teodolindy w Monza, ozdobione są smaltem ze zwykłej masy, wlewanym, czy też przylepianym do komórek zrobionych z cienko krajanych blaszek. Zabytki te zaliczyć należy dla tych cech do sztuki merowingskiej, albo w każdym razie do rzeczy powstałych pod wpływem tej sztuki [53]).



306. SZPILKA DO CHLAMYDY ZE ZBIORÓW W GOŁUCHOWIE.

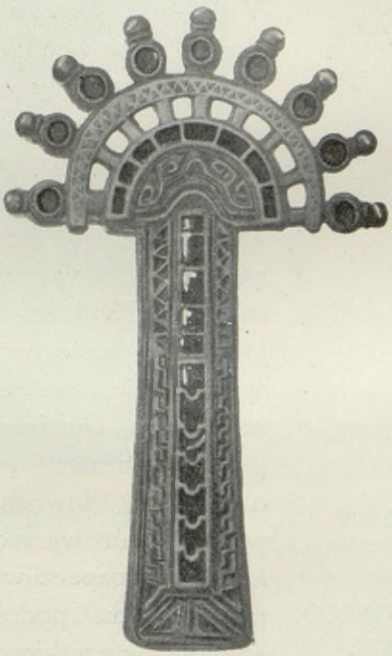
Pierwsze ślady złotnictwa Gotów we Włoszech, znaleziono w Ravennie, na tak zw. „zbroi Teodoryka“. Mianowicie w r. 1854 w niewielkiej odległości od grobowca króla Teodoryka, w czasie robót nad rozszerzaniem przystani, znaleziono obok resztek kości złotą ozdobę wykładaną granatami. Za tem, że ozdoba ta mogła być częścią kolczugi tego króla, przemawia wzór, złożony jakby z kółek, z dołączonemi u góry widełkami, który widzimy także na fryzie górnym na grobowcu (ryć 261). Wiadomo, że Teodoryk umarł jako aryanin, a gdy wiara katolicka wzięła górę, wyjęto jego zwłoki z grobowca i precz wyrzucono; wielkie więc jest prawdopodobieństwo, że te resztki kości i ułamki złota, to szczątki Teodoryka i jego bogactwa [54]). Ozdoby „zbroi Teodoryka“ i sposób wykładania granatami, podobny jest do dzieł innych ludów germańskich.



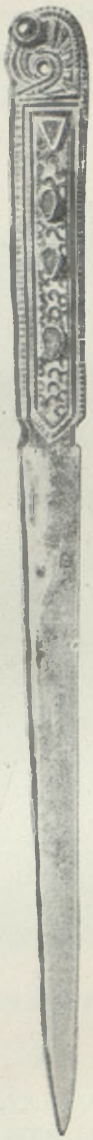
305. SPIĘCIE KALETY WYKOPANE W PIKARDYI W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

Cenne bardzo rzeczy znaleziono w grobach, odkrytych w Chiusi w roku 1874, w Castel Trosino w margrabstwie Ankony, gdzie odkryto przeszło dwieście grobów w roku 1895 i w Nocera Umbra w roku 1898. Przedmioty z tych dwóch ostatnich miejscowości złożono w muzeum narodowem w Termach Dyoklecyana w Rzymie. Podczas gdy

ozdoby ze szkła i gliny palonej są tu przeważnie rzymskie, wyroby złotnictwa są jedynie gockie. Znaleziono w tych grobach i ozdoby mężczyzn jak części zbroi, spinki, sprzążki do pasów, blaszki naszywane na pasach i szatach, pierścienie, dalej ozdoby ubrania kobiecego, paciorki, naszyjniki, naramienniki i t. d. W każdym prawie grobie mężczyzny znajdywano niewielkie krzyżyki równoramienne, wycięte ze złotej blachy, które mężczyźni nosili naszyte na szatach, jak można poznać z otworków na końcach ramion, kobiety zaś zawieszały na sznurach paciorków. Krzyżyki takie najczęściej bywały ozdabiane pierwotną płaskorzeźbą wytłaczaną, o wzorze ze splotów, szeregów kropek i wężownic; czasem wprawiano tu kamienie. Przedmioty większe bywały lane w bronzie i złocone w ogniu. Wzory łączą w sobie



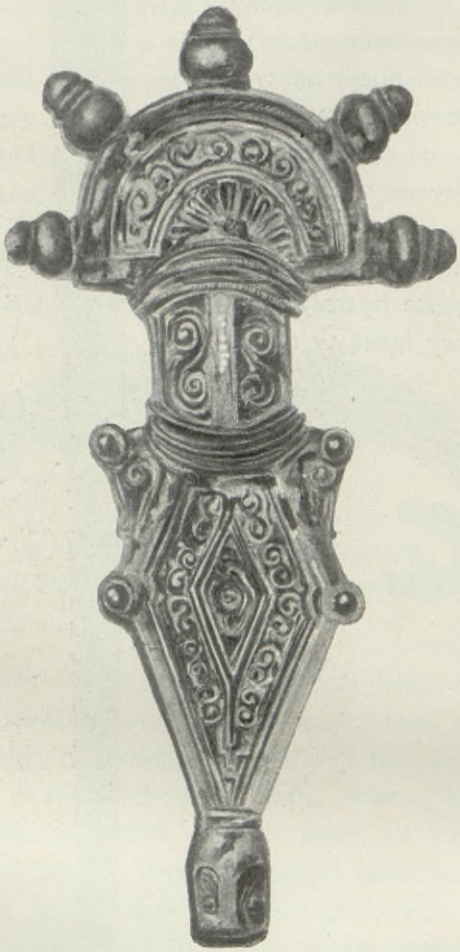
307. SZPILKA DO CHLAMYDY W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.



308. SZPILKA W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

dawne motywy rzymskie z nowymi spotykanymi ogólnie u wszystkich germańskich ludów.

O sztuce Longobardów świadczą wykopaliska grobowców w Testonie, Civezzano, Piedicastello, St. Michele, Dercello i t. d. Te longobardzkie rzeczy mają wielkie podobieństwo do gockich, a klasyczne wpływy są bardzo nieznaczne, większe nieco zaczynają się wtedy, gdy Karol W. przyłączył Longobardyę do swego państwa [55]).



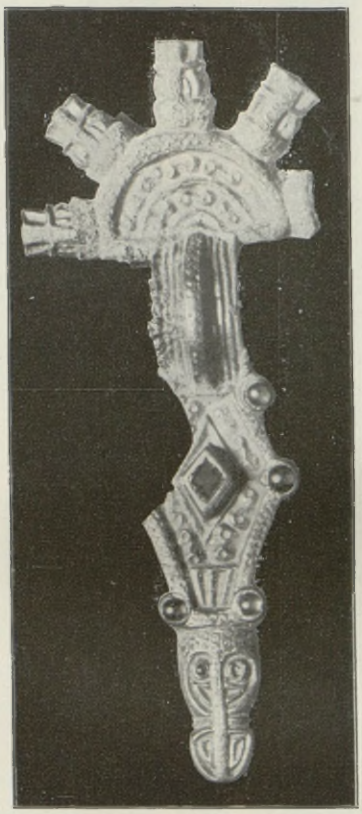
309. SZPILKA ZE SREBRA ZŁOCONEGO W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

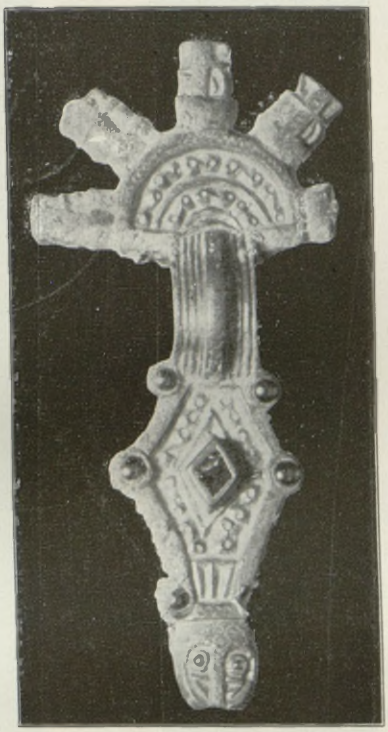
Niezmiernie ciekawe i cenne zabytki znaleziono w grobach w okolicy Cividale. Przedmioty te przeważnie złożono do tamtejszego, niewielkiego, ale posiadającego rzeczy pierwszorzędnej wagi, muzeum miejskiego.

W roku 1750, podczas przeróbek w kościele S. Maria in Valle w Cividale, znaleziono grobowiec ze zwłokami, na którcyh szaty zupełnie już były w proch obrócone, ale błyszczało jeszcze pięć złotych krzyżyków z blachy i jeden ozdobny krzyżyk. Jeden z tych krzyżyków zachował się w muzeum miejskiem w Cividale, drugi w Bolonii. Na ramionach tych krzyżyków nieco na zewnątrz rozszerzonych, widzimy wykonane przez wytłaczanie postaci ludzi o wielkich głowach z długimi włosami, które wyrysowano kropkami. Te rozpaczliwe w rysunku postaci ludzi podobne są do aniołów wyrzeźbionych już na wyżej opisanym ołtarzu Pemmona, w kościele św. Marcina w Cividale. Na krążku razem z krzyżykami znalezionym, w również pierwotnym rysunku, wykonany przez wytłaczanie jeleń (ryć. 318). W późniejszych czasach znaleziono w Cividale podobny krążek z obrazu złoconego, przedstawiający w środku jeźdźca na koniu,

z okrągłą tarczą i długim oszczepem (ryć. 319). Kościółek S. Maria in Valle pochodzi już z czasów Longobardów, więc i grób ten i ozdoby są pochodzenia longobardzkiego.

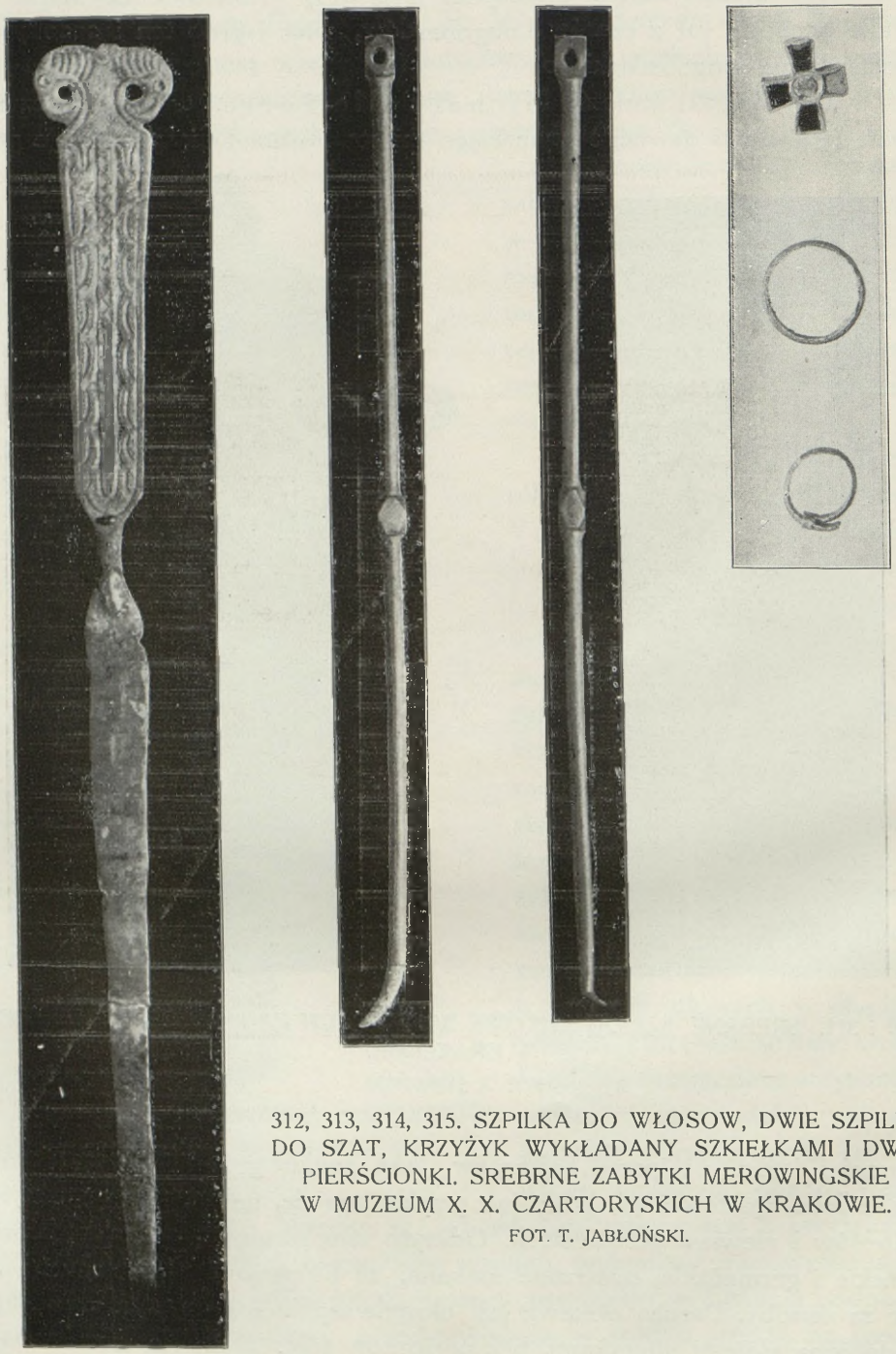
W roku 1821 kanonik Michał della Torre, w czasie poszukiwań za śladami dawnego rzymskiego miasta Forum Iulii, po stronie pół-





310 i 311. SREBRNE SZPILKI ŁUKOWE W ZBIORACH KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.
FOT. T. JABŁOŃSKI.

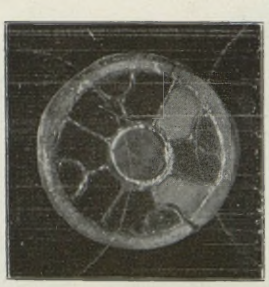
nocnej Cividale, przed bramą św. Jana, znalazł grób pełen niezmiernie ciekawych kosztowności, które jak przekonano się, należały do zamożnych witeziów i niewiast germańskich. Odkryto tam pieniądze rzymskie, bizantyńskie i germańskie, opatrzone uszkami, za które zawieszano je, używając za ozdoby. Bardzo ciekawa jest okrągła szpilka z kamieniem w środku, ozdobiona złotemi niteczkami, bez paciorków (ryć. 320). Kamyczek środ-

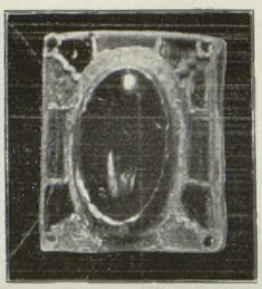


312, 313, 314, 315. SZPILKA DO WŁOSOW, DWIE SZPILKI DO SZAT, KRZYŻYK WYKŁADANY SZKIEŁKAMI I DWA PIERŚCIONKI. SREBRNE ZABYTKI MEROWINGSKIE W MUZEUM X. X. CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.

FOT. T. JABŁOŃSKI.

kowy otoczony jest kółkiem, na którem w trzech rzędach biegną małe złote kółeczka obwiedzione obrączką z niteczki splecionej we warkocz, za którym znów wieniec z drucików, zwiniętych w kształcie głoski **S**, otoczony takimsamym warkoczem. Szpilka ta służyła prawdopodobnie do ubrania niewieściego. Podobną zupełnie szpilkę znaleziono w roku 1887 we Wielkiej Grecyi, a jest ona przechowana w Gołuchowie (ryć. 321). W środku osadzona wielka niebieska szklana masa, a naokoło emalie barwy niebieskiego „lapis lazuri“ i zielonej „aqua marina“. Podobnie jak tam, widzimy tu druciki w kształcie głoski **S**, inaczej jednak ułożone. Brzeg zewnętrzny otoczony jest dwoma skręconymi drucikami.





316 i 317. ZŁOTE OZDOBNE GUZICZKI W ZBIORACH CZARTORYSKICH.
FOT. T. JABŁOŃSKI.

Na znalezionym w wymienionym grobie w Cividale pierścieniu, kamyczek oprawiony jest na wysokiej podstawce, otoczonej czterema słupkami i wiankiem paciorecżków. Drugi pierścień ma płaski kamyczek, z dwiema listewkami po bokach, podobnie jak w Castel Trosimo.

Ozdoby, wykonane szklaną inkrustacyą, są tu jeszcze bardzo pierwotne. Niewielka szpilka ma kształt ptaka z wielkim dzióbem i rozłożonym ogonem (ryć. 322). Czerwone szkiełka są oprawne w dosyć pierwotny sposób we wstążeczki kruszcowe, podobnie jak i na drugiej znalezionej tam ozdobie, która wyobraża jakby kwiatek i gromadzące się przy nim pszczoły. Ostatnie ozdoby, jak wskazują uszka, zawieszone na nici, noszone były na szyi.

Wykładania czerwonemi szkiełkami widzimy tu i na szpilkach o kształcie głoski **S**, których znaleziono tu kilka, o nieco odmiennych ozdobach i różnej wielkości (ryć. 323 i 324).

Inne wielkie szpilki z blachy, wzorowane na rzymskich, ozdobione wytłaczaniem o rozmaitym wzorze, podobne są do tych, które znaleziono w innych grobach we Włoszech (ryć. 325).

Odkryto tu dalej wielkie szpilki do włosów i wielkie okrągłe kolczyki, ozdobne guziczki (ryć. 326), rozmaite części broni i zbroi, jak strawione rdzą miecze, ostrza oszczepów, noże, okucia tarczy, zwłaszcza okrągłe stale spotykane okucia środkowe tarczy, „umbones“ używane na tarczach drewnianych, pociągniętych skórą.

Kosztowności, znalezione w kościółku S. Maria in Valle, są longobardzkie, gdyż kościół ten zbudowali Longobardowie, nie mogą być więc wcześniejsze, ale czy i inne, wymienione tu rzeczy należy przypisać Longobardom, czy też wcześniejszym od nich Gotom, jakby niektórzy chcieli, tru-



318. OZDOBNY KRĄŻEK Z JELENIEM Z GROBU LONGOBARDZKIEGO W CIVIDALE.



319. OZDOBNY KRĄŻEK Z WITEZIEM NA KONIU Z GROBU LONGOBARDZKIEGO W CIVIDALE.

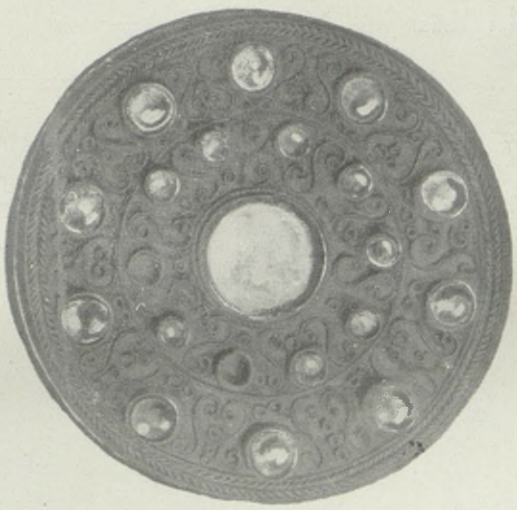


320. SPINKA Z GROBU LONGOBARDZKIEGO W CIVIDALE.

dno na to dać stanowczą odpowiedź. Większe jest prawdopodobieństwo, że rzeczy te są longobardzkie, gdyż ten lud znacznie dłużej tu mieszkał. Ze samego wyglądu rzeźb nie możemy zagadnienia tego rozwiązać, gdyż zabytki różnych ludów germańskich we Włoszech są łudząco do siebie podobne. Napisów, któreby mogły dać jaką wskazówkę, tu nie spotykamy, na jednem okuciu wyryte jest wprawdzie w języku łacińskim: SAEBASTANE VTERE FELIS, (Sebastiane utere felix), „Sebastyanie używaj szczęśliwie“, ale i ten łaciński napis nie daje nam żadnej odpowiedzi, gdyż po przyjęciu wiary chrześcijańskiej język łaciński nie był obcy u tych ludów, zwłaszcza u kapłanów, którzy mogli służyć radą rzemieślnikom.

Największem i najsławniejszem ze wszystkich odkryć w Cividale było odnalezienie grobu w roku 1874, na miejscu targowem obok kościoła katedralnego [56]). We wielkim obmurowanym sarkofagu, w głębokości dwóch metrów, znaleziono w proch obrócone śmiertelne szczątki rycerza, z reszt-

kami broni, miecza, sztyletu, okucia tarczy i ostrza oszczepu. Znaleziono tu dalej dosyć dobrze zachowane srebrne ostrogi, pierścień, w którym oprawiony jest złoty pieniądz Tyberyusza i trzy krzyżyki ze złotej blachy, z których jeden znacznie większy (ryć. 327), ma w środku wprawiony wielki wschodni granat, w środku ramion trójkątne kamienie „lapis lazuli“ a na końcu ramion takież czworoboczne kamienie. Pomiędzy środkowym kamieniem a trójkątnymi, wytłoczono głowy z długimi włosami, z rzędem kropek u góry i takież głowy między kamyczkami trójkątnymi, a zewnętrznymi.



321. SZPILKA Z WIELKIEJ GRECYI W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

Znaleziono w tym grobie bardzo ciekawą emalię na niewielkiej czworobocznej złotej blaszce, obwiedzioną dwoma rzędami złotych paciorków (ryć. 328). Emalia wykonana jest sposobem komórkowym, a odznacza się bardzo żywemi barwami.

W grobie tym w niewielkim szklanym pękatym dzbanie o kształcie używanym także przez Rzymian, zachowała się woda, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa święcona, którą dano do grobu, zapewne dla ochrony zmarłego przed złymi duchami.

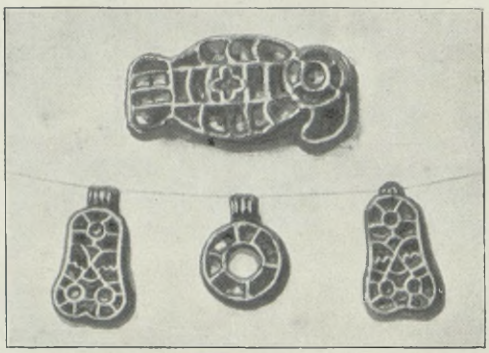
Kogo pochowano w tym grobie pełnym kosztowności trudno ustalić. Na wapnie muru ogradzającego grobowiec, znaleziono wyryty napis „cisul“, który starannie zachowano. Możebne, że był to grób Gisulfa, księcia longobardzkiego na Cividale, podległego Albinowi, a zarazem jego koniuszego.

Choć innych, głębszych dowodów niema, to dla grobu utarła się nazwa grobu Gisulfa.

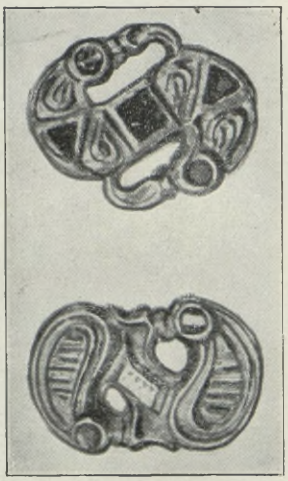
Niezmiernie cenne zabytki znajdują się w Monza obok Medyolanu [57]).

Królowa Lombardyi Teodolinda, córka Garibalda, księcia bawarskiego, za czasów papieża Grzegorza Wielkiego (590—604), po śmierci pierwszego meża króla Autarisa i drugiego Agilulfa, przez lat dziesięć rządziła za młodocianego syna Adaloalda. Pobożna królowa gorliwie rozsiewała katolicyzm, lecz Longobardowie w przeważnej części, prawie jeszcze przez lat sto pozostali aryanami.

Wielkie są zasługi Teodolindy około rozwoju sztuk pięknych. W miejscowości Monicia, dzisiejszej Monza, wedle opowiadań Pawła Warne-



322. SPINKA I OZDOBY KOBIECE WYKŁADANE SZKŁEM, Z GROBÓW LONGOBARDZKICH W CIVIDALE.



323. SPINKI Z GROBU LONGOBARDZKIEGO W CIVIDALE.

frieda, wzniosła królowa wspaniały zamek i kazała ozdobić go malowidłami; z dawnego tego zamku nie pozostało już śladu. Świętobliwa królowa zaczęła w roku 595 budowę kościoła św. Jana Chrzciciela w Monza, który przebudowano w roku 1300. Na łukowem nadprożu tego kościoła zachowała się płaskorzeźba, którą dawniej uważano za dzieło Teodolindy, lecz Dartein i Cattaneo wykazali, że rzecz ta ma wybitne znamiona sztuki początku XIII. wieku. Płaskorzeźbę tę przytaczamy tu, gdyż ukazuje nam skarby, w części już dziś nie istniejące, złożone przez królowę do tego kościoła. Całość podzielona jest na dwa rzędy. W rzędzie dolnym wyo-

brażony jest chrzest Chrystusa w Jordanie. Górny rząd (ryć. 329) przedstawia, po prawej stronie od środka, królowę Teodolindę, gdy podaje św. Janowi Chrzcicielowi, patronowi kościoła, koronę wotywną z wielkim krzyżem; św. Jan trzyma przez chustę drugą koronę, którą już wziął z rąk królowej. Po lewej stronie stoi siostra Teodolindy Gunderberga i syn Adaloald z gołębiem; możebne, że jest to gołębica eucharystyczna. W rogu klęczy król Agilulf. Po bokach, w rogach łuku, widzimy dary złożone kościołowi przez Teodolindę.



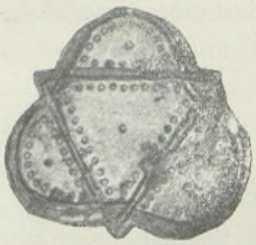
Jest tu po prawej stronie krążek, na którym stoi kura i siedm kurcząt; ciekawy ten przedmiot wykonany ze złota zachował się w skarbcu kościoła, a wyobraża Teodolindę starającą się o siedm swych lombardzkich prowincyi, z taką troską, z jaką kura



324 i 325. SPINKI Z GROBU LONGOBARDZKIEGO W CIVIDALE.

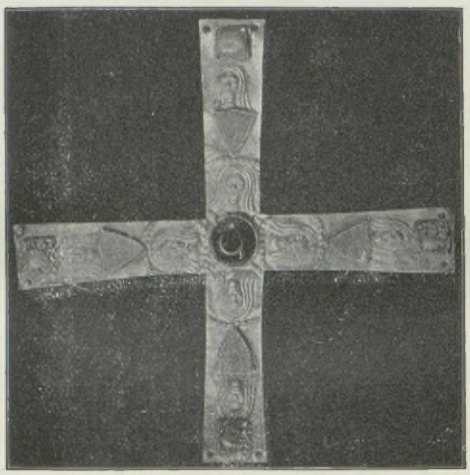
troszczy się o swe pisklęta. Wspaniałe to dzieło nie zdradza najmniejszych wpływów sztuki longobardzkiej, a naturalność wykonania wskazuje na twórcę rzymskiego, albo bizantyńskiego. Widzimy dalej na płaskorzeźbie krzyż ozdobny drogimi kamieniami, który zachował się w skarbcu i cztery wotywne korony, z których jedną kazał wykonać król Agilulf ze złota, a którą za Napoleona, zabrano do Paryża. Była ona podzielona słupkami i łukami na mniej

sze części, jak to widzimy na dawnych rzymskich sarkofagach. Korona wotywna, która ocalała (ryć. 330) ozdobiona jest tylko w środkowem pasmie szeregiem drogich kamieni, na krajach krążkami z macicy perłowej i dwoma rzędami mniejszych kamyczków obok pasma środkowego. Sławna Żelazna Korona lombardzka w tymże kościele przechowana, wykonana jest z podwójnej złotej blachy, a ozdobiona drogimi kamieniami i kwiatami wykonanymi z blaszek ozdobionych emalią (ryć. 331). Korony te mają wyraźne znamiona bizantyńskie, ale podobne są więcej do sztuki z czasów Merowingów tak, że mogły powstać we Frankonii, albo być wykonane na miejscu przez mistrzów frankońskich.



326. OZDOBNY GUZICZEK Z GROBU LONGOBARDZKIEGO W CIVIDALE.

We florenckiem narodowem muzeum zachowana jest znaleziona obok gruzów zamczyska Val di Nievole longobardzka wypukłorzeźba w bronzie, przedstawiająca króla Agilulfa. Król siedzi na stolicy jak biskup z berłem w lewej ręce, a prawą udziela błogosławieństwa. Za królem stoją dwaj żołnierze, a da-



327. KRZYŻYK GISULFA W MUZEUM W CIVIDALE.

lej dwie boginie zwycięstwa ze skrzydłami, trzymające w rękach chorągwie czy też zawieszone na drążkach tabliczki, na których napisano VICTVRIA (sic!). Dwaj ludzie wyciągają ręce do króla, a jeszcze dalej dworzanin trzyma tiarę, a na lewo jabłko z krzyżem, przepasane dwoma krzyżującemi się obrę-

czami. Tiara jest kształtu dawnych kończystych tiar papieskich, a u szczytu ma mały krzyżyk. Rzeźba ta wykazuje ogromne niedołęstwo twórcy.

Znacznie mniej, niż w innych krajach, mamy wykopalisk z zakresu złotnictwa, z ziem dawnej Germanii [58]). W roku 1881-szym odkryto w Bawaryi w Wittislingen grób Uffilasa; znalezione tam kosztowności złożono w muzeum Bawarskiem w Monachium. Rzeczy te, jak szpilki, płytki, okucia pasów i t. d. ozdobione złotym i srebrnym filigranem, drogimi kamieniami i wytłaczaniem, pochodzą z VI. albo VII. wieku, a są dziełem germańskiem jak wskazuje na to wzór tłoczonej plecionki. Szpilka do zapinania chlamydy (ryć. 332), jest ze srebra, ozdobiona złotym filigranem i drogimi kamieniami, a kształt jej przypomina poprzednio przytoczoną z Cividale.

W zbiorach w Gołuchowie znajduje się szpilka kształtu kwiatu, szerokości 54 mm. znaleziona nad Renem (ryć. 332). W środku osadzony jest wielki granat syryjski, a na około ośm czerwonych, cztery zielonkawe i cztery białe kamienie z masy emaliowej, po stronie zaś dolnej języczek do spięcia.



328. EMALIA Z GROBU GISULFA W CIVIDALE.

Rzeźba irlandzka w kruszcu pozostaje w swych początkach w VI. wieku pod wpływem frankońskim. Mistrze, którzy przybyli ze św. Patrycyuszem wprowadzają tu wzory sztuki początków średniowiecza. Dłużej tu niż w innych stronach utrzymała się wężownica a dobrze nam znana plecionka pięknie się rozwija i często bywa stosowana.

W miejscowości Tara, dawnej stolicy królów Irlandyi, znaleziono mały złoty krążek, taki, jakich ogólnie używano do przyszywania na szatach dla ozdoby u ludów w początkach średniowiecza. Krążek ten ozdobiony jest wykładaniem i plecionką, podobną do tych, które stale widzimy na miniaturach ksiąg irlandzkich.

Podobne ozdoby są na płaskich ściankach dzwonka, zwanego dzwonkiem św. Patrycyusza.

Po przeglądnięciu się rozmaitym wzorom złotnictwa, będziemy mogli wyobrazić sobie w przybliżeniu, jak mogły wyglądać te skarby w kościołach Rzymu, o których mówi Księga Papieży, bliżej nie określając w jakim stylu i wedle jakich motywów były wykonane. Zajmiemy się tu głównie płaskorzeźbą obrazów w szlachetnych kruszcach; o sprzętach i naczyniach będzie mowa w dalszej części.

Księga Papieży w nielicznych tylko wypadkach podaje, czy dane obrazy były w kruszcu lane („fusiles"), czy też wykonane wytłaczaniem



329. KRÓLOWA TEODOLINDA I JEJ DARY DLA KOŚCIOŁA ŚW. JANA W MONZA.
PŁASKORZEŹBY NADPROŻA TEGOŻ KOŚCIOŁA.

FOT. G. BIANCHI.

(„battutiles"), zwyczajnie zaś wyraża się ogólnie i wymienia tylko treść danego obrazu, kruszec z jakiego był wykonany, wagę, czasem ozdoby z drogich kamieni i ich rodzaj; ofiarodawcy i kościoły, do których dane dary złożono, wymienieni bywają dokładnie.



330. KORONA WOTYWNA ZE SKARBCA KOŚCIOŁA ŚW. JANA W MONZA.

FOT. G. BIANCHI.

U św. Piotra na Watykanie, wedle opowiadania Księgi Papieży, były dwa srebrne obrazy, przedstawiające Chrystusa na krzyżu. Jeden wagi 72 funtów, umieszczony był przy wejściu do chóru, drugi, wagi 52 funtów, przytwierdzony był na bierwionie pergoli.

Papież Symmachus (498—514) ofiarował, wedle opowiadania tejże księgi, na ozdobienie grobu św. Pawła obrazy Chrystusa i dwunastu apostołów, wagi 120 funtów srebra [59]).

Papież Sykstus III (432—440) wydał na ozdobę grobu św. Piotra 400 funtów srebra, a cesarz Walentynian ofiarował na ten cel złotą tablicę, na której wyobrażony był w środku Zbawiciel, a na obramieniu, w dwunastu łukach apostołowie [60]). O tym sławnym obrazie wspomina Harduin w liście do Karola W.[61]). Grzegorz III. (731—741) składa w darze do jednej z kaplic u św. Piotra obraz wykonany w złocie, wagi ośmiu funtów, ozdobiony drogimi kamieniami, przedstawiający św. Andrzeja [62]). Papież Hadryan (772—795) sprawia do św. Piotra srebrny obraz przedstawiający Chrystusa, Najświętszą Pannę, św. Piotra, Pawła i Andrzeja. Waga jego (200 funtów) wskazuje, że obraz ten musiał być niezmiernie wielkich rozmiarów [63]). Leon III. (795—816) ofiarowuje do bazyliki św. Pawła za murami Rzymu, obraz wykonany w srebrze, przedstawiający Chrystusa na krzyżu. Srebra na wykonanie tego dzieła użyto 52 funty. Do bazyliki św. Wawrzyńca na Via Tiburtina daje

tenże papież srebrne obrazy wagi 54 funtów, na których były podobizny św. Piotra i Pawła.

Tenże papież przed ołtarzem, stojącym przed grobem św. Piotra, ustawił trzy obrazy, wykonane w złocie, przedstawiające Chrystusa, św. Piotra i Pawła, ubranych w korony wysadzane drogimi kamieniami [64]). Gdy skarby te stały się łupem Saracenów, którzy w r. 846 spustoszyli Rzym, Leon IV. (847—855) kazał ustawić tam złoty obraz wagi 216 funtów, przedstawiający Ukrzyżowanie Chrystusa, Zmartwychwstanie, apostołów: św. Piotra, Pawła i Andrzeja, kilka zdarzeń z Pisma św., i ówczesnym



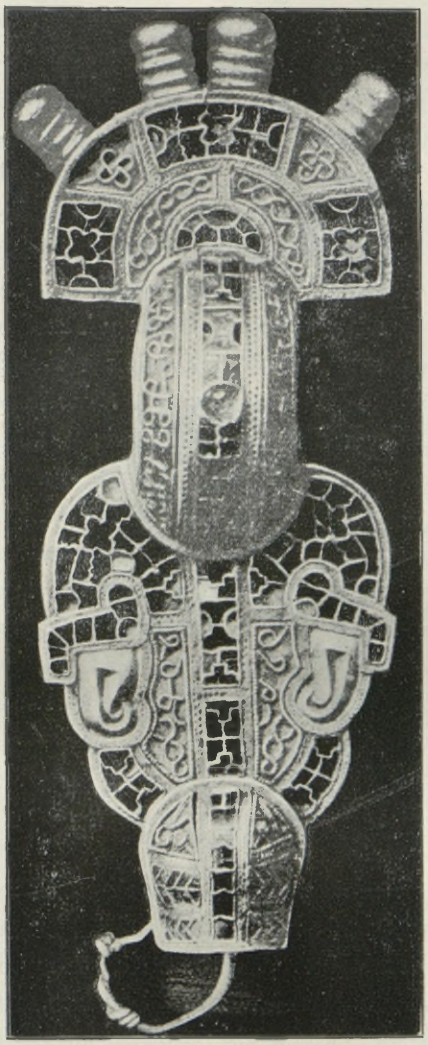
331. ŻELAZNA KORONA LOMBARDZKA W SKARBCU KOŚCIOŁA ŚW. JANA W MONZA.

FOT. G. BIANCHI.

zwyczajem, siebie samego jako ofiarodowcę i panującego wtedy cesarza Lotara [65]). Po przeciwnej stronie ołtarza umieścił znów obraz, przedstawiający Chrystusa, siedzącego na stolicy. Głowę Zbawiciela otaczał nimb z krzyżem, ozdobiony drogimi kamieniami. Po prawej stronie Chrystusa wyobrażeni byli Cherubini, po lewej apostołowie. Po obu stronach ołtarza postawione były krzyże, ozdobione drogimi kamieniami i z tego powodu nazywano miejsce to: „Przy krzyżach".

Księga Papieży bardzo często wspomina o obrazach i rzeźbach aniołów i świętych. U św. Pawła zawieszony był na pergoli obraz Zbawiciela, pokryty srebrną blachą, wagi 24 funtów i dwaj aniołowie wykonani ze stu funtów srebra [66]). U św. Piotra czterech Cherubinów zdobiło z czterech stron namiot ołtarzowy, przed ołtarzem zaś stało ośmiu

aniołów wykonanych ze srebra złoconego. Dwa wielkie anioły, każdy po 73 funtów srebra, stały obok konfesyi, a dwa po 32 funty i cztery po 17 funtów na pergoli obok obrazu Zbawiciela. Wszystkie te ozdoby sprawił Leon III[67]). Po napadzie Saracentów ofiarował Leon IV. przed grób św. Piotra sześć nowych aniołów, wagi 64 funtów srebra, a papież Mikołaj (858—867) umieścił na pergoli obrazy Chrystusa i dwóch aniołów złoconych. U św. Piotra symbole czterech Ewangelii, wyryte w złotej płycie, wagi 20 funtów zdobiły konfesyę; zupełnie podobnie było u św. Pawła. Był to dar Papieża Hadryana.

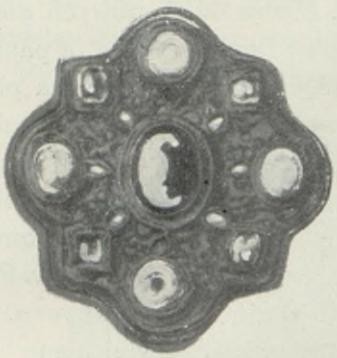


332 SREBRNA SPINKA ZNALEZIONA W WITTISLINGEN.

Bardzo często wymieniane są w Księdze Papieży obrazy Najświętszej Panny. Grzegorz III. kazał trzy takie wykonać. Paschalis daje 10 funtów złota na obraz do kościoła św. Processa i Martiniana; do kościoła Maryi Większej kazał wykonać znów obraz z 17 funtów srebra złoconego. Grzegorz IV. sprawia do kościoła N. Panny na Zatybrzu bardzo bogaty obraz, przedstawiający Matkę Bożą, ozdobiony drogimi kamieniami i wotywnymi darami[68]).

Mamy też wiadomości o płaskorzeźbach na naczyniach przeznaczonych do Służby Bożej, jak n. p. już w bardzo dawnych czasach o patenie, ozdobionej krzyżem i podobizną Zbawiciela, o kielichu z obrazami Ewangelistów i krzyża. Obrazy te nazywane bywają zwykle „historiae“, a bliżej nie jest określone, czy są to tylko płaskorzeźby, czy też i emalie.

Księga Papieży wymienia nieraz gabaty, t. j. naczynia płaskie, rzeźbione w przeźrocze, z dodatkiem „saxiscae“. Tak Grzegorz III. dał „gabatas saxiscas numero V.“, Leon III „gabatas argenteas, habentes grifos deaurotos“ i t. d. Marquard sądzi, że są to wyroby z Damaszku [69]), Beissel zaś twierdzi, że są to wyroby stylu Anglosasów i Iryjczyków, którzy mieli osadę przy kościele św. Piotra w Rzymie. Na to tłómaczenie wskazują dodatki do tych nazw, mówiące o ozdobach zwierzęcych i splotach cienkich linii, które właśnie występują w sztuce irlandzkiej i zależnej od niej anglosaskiej, jakie widzimy na tak zwanym kielichu Tassilona w Kremsmünster, będącym dziełem złotnictwa irlandzko-anglosaskiego [70]). Dowód ten Beissla jednak nie jest niezbity i możebne, że nazwa oznacza jakiś osobny kształt gabat, bo niema jej przy innych naczyniach. O wyrobach anglosaskich mamy jednak pewne wiadomości w Księdze Papieży. I tak król angielski Ethelwolf, który w połowie IX. wieku przybył do Rzymu, darował do kościoła św. Piotra cztery srebrne, złocone kaganki [71]), król znów anglosaski, Teodoryk, ofiarował do tegoż kościoła wielki kielich i patenę [72]).



333 SZPILKA Z NAD RENU W ZBIORACH W GOŁUCHOWIE.

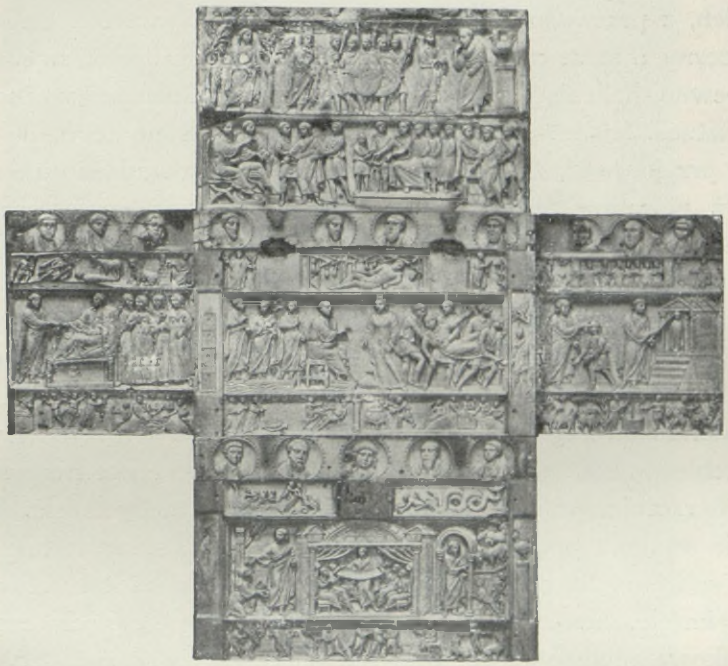
RZEŹBA W KOŚCI SŁONIOWEJ.

Ze sztuką złotniczą wiele ma łączności rzeźba w kości słoniowej, gdyż drogi ten materyał bywał obrabiany z równą starannością jak złoto i używany do wyrobu drogocennych przedmiotów. Często, zwłaszcza w dawnych czasach, oprawiano rzeźby z kości słoniowej w złoto i srebro, albo złote przedmioty wykładano kością słoniową. Dokładnie zajmiemy się rzeźbą w kości słoniowej przy omawianiu dyptychów, skrzyneczek, puszek i t. p., a tu, dla przykładu, podamy tylko kilka rzeczy.

Wspominaliśmy już, że rzeźba w kości słoniowej znacznie dłużej zachowała wzory klasyczne, niż inne gałęzie sztuki, jak to widzimy n. p. na dyptychu, zachowanym w kościele katedralnym w Medyolanie, na skrzynce w Brescii, a nawet w późniejszych znacznie czasach, bo w XI. i XII.wieku, osoby na płaskorzeźbach przypominają dawną grecko-rzymską płasko-

rzeźbę, a nawet w stylu bizantyńskim ostrość linii i martwa stylizacya znacznie później występuje, niż w innych działach tej sztuki. Również długo pozostają w rzeźbie z kości słoniowej obrazy mitologiczne i sceny z życia codziennego, tak często przedstawiane w klasycznej sztuce.

Klasycznym zabytkiem sztuki jest sławna skrzynka z kości słoniowej w Brescii (ryć. 334). Treść płaskorzeźb jest prawie taka, jaką spotykamy w dawnej sztuce nagrobkowej, z dodatkiem nowych obrazów, jak



334. SKRZYNKA Z KOŚCI SŁONIOWEJ W BRESCIA
(ROZŁOŻONA)

Dobrego Pasterza, strzegącego w zagrodzie swych owiec, Żydów tańczących koło złotego cielca i t. d. Nawet szczegóły, jak grobowiec Łazarza, zupełnie są takie, jak na freskach katakombowych i sarkofagach. Sposób wykonania rzeźb nie zdradza żadnych śladów późniejszej ostrej stylizacyi, linie są łagodne, ruchy osób swobodne, Zbawiciel występuje w postaci młodzieńca z długimi włosami. Dla tych to powodów uważano ogólnie ten zabytek, za dzieło rzeźbiarzy Medyolanu, czy też Rzymu, wychowanych na wzorach klasycznych. Dopiero Józef Strzygowski zwrócił uwagę na niezwykłą budowlę, wyobrażającą synagogę (u dołu), w której uczy Zba-

wiciel, otoczony wokoło siedzącymi, trzymający w ręku rozwinięty zwój pisma,[73]) Budowla ta przedstawia po bokach dwie wieżyczki, włączone do całości budowy, a w środku kopułę, z wielkiem oknem z przodu. Rozumie się, że dla braku miejsca całość zmniejszono, jakby skrócono i podano tylko istotne części. Obok na prawo widzimy znów bramę, w której stoi Dobry Pasterz, przedstawioną jakby kopułkę opartą na słupach. Budowli takich nie widzimy w owych czasach na Zachodzie, ale są to wzory kościołów syryjskich, z dwiema wieżami po bokach fasady i małoazyatyckich, z przeważnem użyciem kopuły. Wpływ Wschodu jest tu zatem widoczny, a to, że osoby są rzeźbione swobodnie, wskazuje, że źródłem była zapewne hellenistyczna zachodnia Azya Mniejsza, wychowana na greckiej sztuce. Niema jednak głębszych powodów do tego, by z J. Strzygowskim przyjmować, że tego rodzaju rzeźby sprowadzano z Azyi Mniejszej, gdyż podobne zupełnie budowle widzimy na miniaturach, jak na poprzednio przytoczonej z biblii św. Pawła (str. 376, ryć. 256), o której to biblii jednak wiemy, że powstała na Zachodzie.

Jeszcze większy wpływ Wschodu wykazują dwa zabytki ze skarbca kościoła katedralnego w Medyolanie: dyptych z dziejami męki i zmartwychwstania Zbawiciela i dyptych z pięciu części, wspomniany już wyżej[74]). Gdy płaskorzeźba rzymska w IV. wieku przestaje tworzyć nowe rzeczy i sama siebie powtarza, wydaje Mała Azya coraz to nowe pomysły i nowe obrazy. Na rzeźbionym w kości słoniowej dyptychu medyolańskim (ryć. 335). są właśnie śmiało i pomysłowo przeprowadzone obrazy, a łuki ozdobne, które tu widzimy, bardzo przypominają wschodnie budownictwo. Jeszcze więcej wykazuje znamion wschodniej sztuki dyptych z pięciu części, z którego środkową płytę powyżej przytoczyliśmy (str. 417, ryć. 295), a który dokładnie później omówimy.

Sztuka dawna bizantyńska wydała w zakresie rzeźb z kości słoniowej wiele niezwykle pięknych rzeczy.

Na rzeźbie z kości słoniowej, zachowanej w muzeum narodowem we Florencyi, występuje cesarzowa Eudoksya z całą okazałością wschodniego przepychu (ryć. 336). Otoczenie tworzy namiot wsparty na dwóch słupach, z kopułką u góry; po bokach zwieszają się dwie zasłony. Cesarzowa ubrana jest w długą chlamydę, której „tabula“, t. j. prostokątna wstawka i brzegi naszyte są perłami. Na głowie ma cesarzowa czepiec, na którym widzimy koronę ze zwieszającymi się z każdej strony dwoma sznurami pereł. Szyję zdobi bogaty naszyjnik. W prawej ręce trzyma Eudoksya kulę świata z krzyżem, symbol zwycięstwa Chrystusa

nad światem, który zastąpił dawną pogańską boginię zwycięstwa, a w lewej dzierży berło. Na rzeźbie tej niema jeszcze śladów późniejszej stylizacyi, szaty spływają we wspaniałych fałdach, równie jak doskonale wy-



335. DYPTYCH Z KOŚCI SŁONIOWEJ W SKARBCU KATEDRALNYM W MEDYOLANIE.

FOT. E. FERRARIO.

konane zasłony. Rzeźba ta jest prawdziwą chwałą dawniejszej bizantyńskiej sztuki z pierwszej połowy V. wieku.

Bardzo piękna jest płaskorzeźba przedstawiająca Najśw. Pannę ze Synem, pochodząca ze zbiorów Bastarda (ryć. 338). Marya siedzi tu na ozdobnej stolicy, nogi ma oparte na podnóżku, a cała stolica

stoi na ozdobnej podstawce. U góry dwaj aniołowie z wyciągniętemi rękami strzegą Chrystusa. Dzieło to przypomina Maryę z mozaik absydy bazyliki w Parenzo (str. 322, ryć. 210) i z bazyliki św. Apollinarego w Ravennie (str. 293, ryć. 188), a jest też podobne do fresku w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie (str. 336, ryć. 225) i do wyżej wspomnianych starych obrazów z bazylik Rzymu, pochodzących ze Wschodu. Uderza nas tu wielka swoboda i miękkość linii, pogoda wyrazu twarzy, ładne i swobodne ułożenie szat. Ręce Maryi są wązkie i delikatne, podobne do rąk niewiast na mozaikach u św. Witalisa w Ravennie (str. 307, ryć. 198). Wszystko to wskazuje, że pierwszorzędne to dzieło jest utworem dawnej bizantyńskiej sztuki.



336. CESARZOWA EUDOKSYA.
RZEŹBA Z KOŚCI SŁONIOWEJ W MUZEUM WE FLORENCYI.

Niezmiernie wielka jest zasługa Józefa Strzygowskiego, że zdołał ustalić treść sławnej i niezmiernej wagi rzeźby z kości słoniowej w Trewirze (ryć. 337). Molinier i Westwood utrzymywali, że jest tu przedstawione przeniesienie drzewa Krzyża św., gdyż tylko w ten sposób, wedle nich, można wytłómaczyć sobie to, że stojąca obok kościoła cesarzowa, jak ją nazywano, trzyma na ramieniu krzyż [75]). F. Ks. Kraus był znów zdania, że oglądamy tu przeniesienie paska Matki Bożej do Carogrodu, za czasów cesarza Leona I. (457—474) i cesarzowej Veriny [76]). Peraté uważał, że wyobrażono tu sprowadzenie szczątek św. Szczepana do Carogrodu za cesarza Teodozyusza II., około roku 428 [77]), z czem zgadza się J. B. de Rossi. Stefan Beissel odnosi naszą płaskorzeźbę do przeniesienia sukni Zbawiciela do Trewiru za Kon-

stantyna i jego matki, św. Heleny, która dzierży wielki krzyż, gdyż ona właśnie go odnalazła [78]).

Co do oznaczenia czasu, to Westwood i Molinier sądzili, że płaskorzeźba pochodzi z czasów cesarza Fokasa (602—610), gdyż wszyscy świeccy ludzie przedstawieni są tu bez brody. Stuhlfauth przypisywał wiek znacznie poźniejszy, bo przyjmował rok około 900.

Wszystkie powyższe przypuszczenia upadają wobec tego, co mówi Strzygowski [79]). Powołuje się on mianowicie na Nicefora Callisti, który opowiada, że biskup Pertinax, w latach 168—187, na miejscu dzisiejszej



337. PŁASKORZEŹBA Z KOŚCI SŁONIOWEJ W SKARBCU KOŚCIOŁA W TREWIRZE.

dzielnicy Carogrodu Galaty, przy ujściu Złotego Rogu do Bosforu, zbudował kościół św. Ireny, zwany ἐν Συκαῖς, w odróżnieniu od zbudowanego później przy kościele św. Zofii. Przy tym kościele utworzyła się osada chrześcijańska, którą cesarz Konstantyn, w czasie budowy nowej stolicy, kazał otoczyć murem. Gdy kościół ten zaczął chylić się ku upadkowi, cesarz Justynian kazał go odbudować. W czasie robót znaleziono szczątki złożonych tu czterdziestu świętych Męczenników, a przez dotknięcie relikwii Justynian uzyskał uzdrowienie od przykrych boleści. Theofanes na końcu VIII. lub początku IX. wieku podaje, że poświęcenia dokonano w roku 552, a że relikwie przeniesiono z „wielkiego kościoła“

czyli z kościoła św. Zofii, jak go zwali Grecy. Relikwie wieźli w skrzynce, mówi dalej Theofanes, patryarcha Menas z Carogrodu i Apolinary z Aleksandryi, a skrzynkę tę trzymali na kolanach, siedząc na wozie cesarskim. Gdy pochód przybył do Parama, to jest do przejazdu przez Złoty Róg do wspomnianej dzielnicy Syke, przywitał go cesarz i szedł dalej razem od kościoła św. Ireny. I rzeczywiście to, co opisuje Theofanes, widzimy wyrzeźbione na naszej płycie. Na lewo w górze zauważamy szczytnicę z popiersiem Zbawiciela; jest to zapewne Chalke, brama zamku cesarskiego, w obrębie którego wznosił się kościół św. Zofii, gdzie złożone były relikwie. Obok bramy ciągnie się dwupiętrowa budowla, przedstawiająca zamek, albo też część budowli obok bramy. Widzimy tu widzów siedzących w trzech rzędach; ciekawe, że widzowie w środkowym rzędzie trzymają w prawych rękach kadzielnice, a lewemi podpierają głowy. Od strony bramy jedzie wóz ozdobiony płaskorzeźbami, ciągniony przez dwa konie, którymi powozi woźnica. Na wozie zasiedli dwaj biskupi, trzymający na kolanach skrzynkę. Na czele pochodu kroczy cesarz w dyademie na głowie, podobnie jak inni uczestnicy niosący świece w ręce. Pochód dąży ku kościołowi, zbudowanemu w kształcie bazyliki podłużnej, z niższemi nawami bocznemi i nawą poprzeczną, na istnienie której wskazuje z boku szczytnica. Na szczytnicach widzimy krzyże. Obok kościoła wznosi się okrągła chrzcielnica. Na dachu siedzą ludzie, którzy myją z zewnątrz kościół. Przed kościołem przedstawiona jest nie cesarzowa, ale św. Irena, która jako patronka przyjmuje orszak cesarski, wyciągając na przywitanie rękę. Święta przedstawiona jest w mniejszej



338. NAJŚW. PANNA. RZEŹBA W KOŚCI SŁONIOWEJ W ZBIORACH HR. STRAGANOFF W RZYMIE.

postaci, gdyż zakończyła życie jako panna, ubrana jest w szaty cesarzowej, podobnie jak św. Agnieszka na mozaikach w swym kościele na Via Nomentana obok Rzymu (str. 271, ryć. 169), a na znak męczeństwa trzyma w ręce krzyż, podobnie jak św. Wawrzyniec na mozaikach w swym kościele na Via Tiburtina (str. 270, ryć. 168) i w kościele grobowym Galli Placidii w Rawennie (str. 223, ryć. 138). Skrócenie całości obrazu, które tu widzimy tak, że obok bramy zamkowej wznosi się niedaleko kościół św. Ireny, nie może nas dziwić, gdyż je znamy tak z malowideł, jak i rzeźb starochrześcijańskich, czego doskonałym przykładem są wyżej przytoczone miniatury, jak z Biblii św. Pawła, czy z Genesis wiedeńskiej.

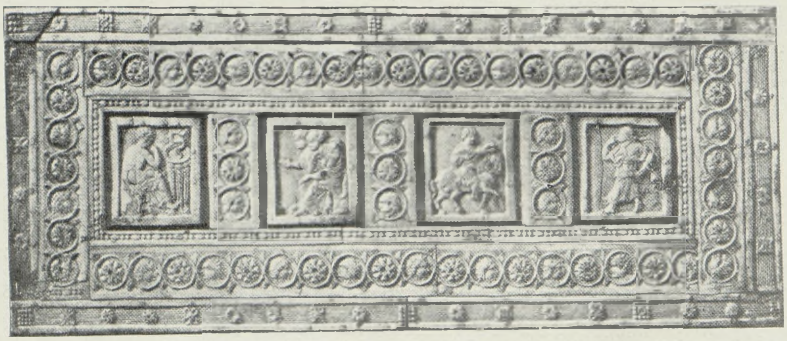
Strzygowski porównuje naszą rzeźbę z płaskorzeźbą z muzeum berlińskiego, nieco wcześniejszą od niej i z nieco późniejszą z muzeum paryskiego, które pochodzą z Egiptu i wykazuje podobieństwo stylu, co wskazuje, że i płaskorzeźba trewirska stamtąd pochodzi. Zapewne patryarcha Apollinary z Aleksandryi, ulubieniec cesarza kazał wykonać tę rzeźbę, aby przedstawić siebie w tak uroczystej chwili, w towarzystwie samego Justyniana.

W kilkunastu muzeach Europy znajdują się skrzynki z kości słoniowej, wyłożone prostokątnemi tabliczkami przedstawiającemi obrazy z mitologii i codziennego życia. Obrazki te ujęte są w listwy z kwiatami o strzępiatych listkach, wśród których bywają wyrzeźbione na przemian z kwiatami głowy ludzkie. Tego rodzaju skrzynka jest w muzeum miejskiem w Cividale, która pierwotnie służyła do celów świeckich, prawdopodobnie na dary ślubne, potem zamieniona na relikwiarz (ryć 339). Każda strona podzielona jest na mniejsze części listewkami, na których wyrzeźbiony szereg kwiatów o ostrych listkach, ujęty w kółeczka. Pomiędzy listewki ujęte są prostokątne płytki, na których wyobrażono dzieła Herkulesa, obrazy z mitologii, jeźdźca na koniu i t d. Na wierzchu wśród kwiatów są na listewce wyrzeźbione uwieńczone głowy.

Jak widzimy treść płaskorzeźb jest tasama, która występuje na dziełach rzymskich i greckich z okresu świetności sztuki. Rysunek osób jest dobitny, kształty bardzo uwypuklone. Nie ulega wątpliwości, że płaskorzeźby wzorowały się wprost na zabytkach klasycznych. Kwiaty znów mają wybitną stylizacyę i ostrość rysunku i podobne są do ozdobnych kwiatów na mozaikach, pokrywających sklepienie kościoła grobowego Galli Placidii w Ravennie (str. 223, ryć. 138).

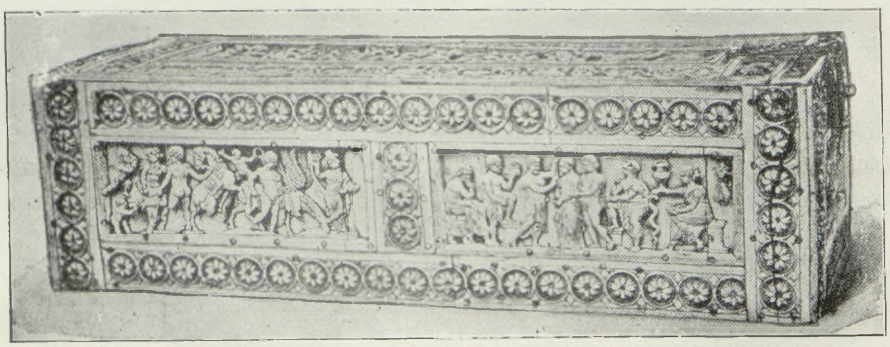
Podobna zupełnie do poprzedniej jest skrzynka w Muzeum narodowem w Wiedniu, będąca własnością kościoła głównego w Pi-

rano w Istryi, a dalej w londyńskiem South Kensington Museum, pochodząca z kościoła katedralnego w Veroli (ryć. 340), otoczone listewkami z takichsamych kwiatów, ale o znacznie większych płytach z rzeźbionemi płaskorzeźbami, o podobnej treści jak na puszce w Cividale.



339. SKRZYNKA Z KOŚCI SŁONIOWEJ W MUZEUM MIEJSKIEM W CIVIDALE.

Do zbiorów Spitzera w Paryżu dostały się dwie tego rodzaju skrzynki, obie z Volterra. Na jednej są obrazy z mitologii, gladyatorów i t. d., a na drugiej rozmaite zwierzęta.



340. SKRZYNKA Z KOŚCI SŁONIOWEJ Z KOŚCIOŁA KATEDRALNEGO W VEROLI, W SOUTH KENSINGTON MUZEUM W LONDYNIE.

Podobnych zabytków jest jeszcze kilka w rozmaitych zbiorach, a pochodzą one prawdopodobnie z jednego miejsca, zapewne z okolic Carogrodu. Niektórzy uczeni sądzą, że powstały one w wieku VI., inni znów, że są to naśladownictwa rzeczy dawniejszych, wykonane około X. wieku.

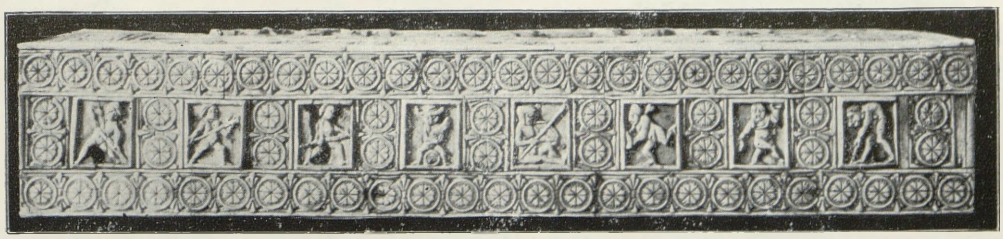
W muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie znajduje się taka skrzynka, na której poszczególne płytki przedstawiają pojedyncze osoby (ryć. 341, 342, 343, 344). Na wieczku dodano tu herb, trzymany przez



341. WIECZKO SKRZYNKI Z KOŚCI SŁONIOWEJ W MUZEUM KSIĄŻĄT CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.

FOT. JABŁOŃSKI.

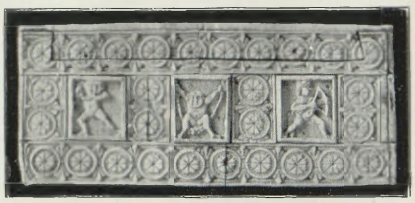
dwa aniołki. Gdy na innych skrzynkach rysunek postaci ludzkich jest miękki, delikatny, tu widzimy ostre linie u osób, ludzie są wykonani kanciato i dosyć niedbale. Dawna ozdoba z podłużnych i okrągłych paciorków uległa zmianie: okrągłe zamieniły się na gwiazdki, a podłużne stały się czworobokami. Zapewne ten zabytek jest najpóźniejszy ze wszystkich nam znanych rzeczy.

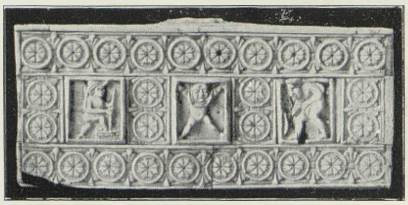


342. BOCZNA ŚCIANA SKRZYNKI Z MUZEUM CZARTORYSKICH.

W grobach koptyckich w Egipcie znaleziono bardzo wiele rzeźb w zwyczajnej kości; z kości słoniowej natomiast tylko nieliczne wyjątki,

widocznie, że drogiej tej rzeczy nie dawano do grobów. Że jednak rzeźba w kości słoniowej była rozpowszechniona w Egipcie, świadczą o tem liczne zabytki w zachodniej Europie, które bez wątpienia, na mocy podobieństwa do rzeźb znalezionych w Egipcie, należy przypisać koptyckiej sztuce.





343 i 344. BOCZNE ŚCIANY SKRZYNKI Z MUZEUM CZARTORYSKICH.

W Egipcie spotykamy wklęsłorzeźby w kości, wypełnione barwną stygnącą cieczą, czyli rodzajem emalii. Jak inne tak i tego rodzaju rzeźby w kości, mają przeważnie treść świecką, a tylko bardzo nieliczne są przedstawienia chrześcijańskie. W muzeum w Kairze znajduje się wklęsłorzeźba w kości, przedstawiająca mężczyznę bez brody, ubranego w tunikę i pallium, zwróconego na prawo z rękami podniesionemi ku górze. Jest to prawdopodobnie Mojżesz otrzymujący przykazania [80]). Barwy nałożone w zagłębienia zupełnie już spłowiały i w znacznej mierze poodpadały. W berlińskiem Fryderykowskiem muzeum wykonana jest w podobny sposób płaskorzeźba nabyta w Egipcie, przedstawiająca anioła.



345. RZEŹBA W KOŚCI SŁONIOWEJ Z ACHAT.

Na zwyczajnych płaskorzeźbach zdobniczych z kości, spotykamy w Egipcie najczęściej winną latorośl i sznury paciorków, znacznie zaś rzadziej liście akantu. Bardzo dobrym przykładem tej rzeźby jest zachowany w muzeum w Kairze ułamek z kości słoniowej, znaleziony w Achat, na którym z jednej strony wyobrażona postać ludzka, a z drugiej winna latorośl, wyrastająca z naczynia i pnąca się ku górze w umiarkowanych zgięciach (ryć. 345). Wśród zwojów latorośli widzimy dwa ptaki. Zabytek ten jest bardzo cenny z tego względu, że przez porównanie z nim możemy stwierdzić, że wiele rzeźb z kości słoniowej na Zachodzie, jak n. p. płaskorzeźby z kości słoniowej na kazalnicy w kościele katedralnym w Akwizgranie, także pochodzą z Egiptu [81]).

Ciekawym okazem rzeźby koptyckiej w kości słoniowej jest grzebień wykopany w Antinoe, przedstawiający z jednej strony któregoś ze świętych egipskich, siedzącego na koniu w postaci oransa, którego unoszą w wieńcu dwaj aniołowie, z drugiej zaś wskrzeszenie Łazarza i uzdrowienie ślepego od urodzenia. Zabytkiem tym zajmiemy się jeszcze później.

Z rzeźb egipskich znajduje się w berlińskiem Fryderykowskiem muzeum ofiara Abrahama, nabyta w Aleksandryi, a w muzeum Brytyjskiem wskrzeszenie Łazarza[82]).

W zbiorach Trivulzio w Medyolanie znajduje się ciekawa rzeźba w kości słoniowej, przedstawiająca trzydziestu pięciu ludzi otaczających Świętego we większej postaci, siedzącego na stolicy. Święty ubrany jest w pallium, inni w chlamydy. Nie jest to św. Piotr, gdyż ma zupełnie odmienny typ, zbliżony do św. Pawła. U góry rzeźby widzimy kilka domów, a w środku ciekawą półkolistą budowlę, roztaczającą się obok wieży, czy też kolumny, jak wskazują na to pozostałości. Józef Strzygowski sądzi, że jest tu przedstawiony św. Marek, założyciel stolicy biskupiej w Aleksandryi i jego następcy, lecz zachodzi tu ta trudność, że owych trzydziestu pięciu ludzi odzianych jest w chlamydy, gdy duchownych nigdy nie widzimy w tej szacie, która była ubiorem pierwotnie wojskowych, noszona także często przez świeckich, jak to widzimy na znanych mozaikach u św. Witalisa w Rawennie, gdzie ją mają dworzanie Justyniana. Raczej przyjąć należy, że nasza płaskorzeźba przedstawia nauczającego św. Pawła, możebne, że w areopagu ateńskim, a w takim razie u góry przedstawione byłyby Ateny, może Akropolis.



346. RZEŹBA W KOŚCI SŁONIOWEJ W MUZEUM W BOLONII.

Na płycie z kości słoniowej, która była prawdopodobnie częścią dyptychu, zachowanego w muzeum miejskiem w Bolonii, widzimy stylizacyę tak ostrą, że musimy przypisać ten zabytek sztuce koptyckiej (ryć. 346).

Płyta ta podzielona na trzy części. U góry na lewo zwiastowanie: Marya trzyma w ręce wrzeciono, u dołu stoi koszyczek z przędzą, anioł dzierży w ręce wysoki krzyżyk zamiast zwyczajnej laski. Na lewo nawiedzenie św. Elżbiety; Marya i św. Elżbieta łączą się w uścisku. W środkowej części narodzenie w Betleem; Najśw. Panna spoczywa na łożu, niżej św. Józef zamyślony oparł głowę na dłoni; Jezus zawinięty leży w żłóbku, po bokach wół i osiołek; u góry, nad żłóbkiem, gwiazda, poniżej służąca



347. CHRYSTUS UZDRAWIA ŚLEPEGO. RZEŹBA W KOŚCI SŁONIOWEJ W BERLIŃSKIEM MUZEUM.

przygotowuje kąpiel. W dolnej części trzej pasterze, strzegący owiec, ukazują światło z nieba.

Rzeźba w kości słoniowej w stylu początków średniowiecza, jak oprawy księgi Ursusa w Cividale, rozmaite dyptychy i oprawy ksiąg w Germanii i t. d., jak i nieliczne zabytki rzeźby iryjskiej, odznaczają się temisamemi znamionami, jak i inne gałęzie tych sztuk.

Jako przykład rzeźby w kości słoniowej, jeszcze w dawnym stylu, z silnym odcieniem ostrzejszej stylizacyi, przytaczamy płytę z muzeum w Berlinie, oznaczoną jako „Chrystus i celnik“, ale wedle większego prawdopodobieństwa przedstawiającą uzdrowienie ślepego (ryć. 347).

Niezmiernie ciekawym i jedynym w swym rodzaju zabytkiem jest przechowana w Brytyjskiem muzeum skrzynka z fiszbinu, pokryta surowo stylizowanemi płaskorzeźbami. Na przedniej części wyobrażone jest ścięcie św. Jana, na odwrotnej zburzenie Jerozolimy; na bocznej dzieje Romulusa, które prawdopodobnie są uosobieniem Rzymu stolicy chrześcijaństwa.

Na krzyżach kamiennych, o których będziemy później jeszcze mówić, ukazują się wzory irlandzkie, a nieco później często wzory początków średniowiecza.

W zakończeniu tej pierwszej części mej pracy, w której starałem się podać w ogólnych zsrysach dzieje sztuki chrześcijańskiej w pierwszych wiekach jej rozwoju, chcę uczynić jeszcze kilka uwag. Czytelnika mogło uderzyć to, że niektóre działy są zanadto streszczone, jak n. p. budownictwo kościołów wschodnich, zwłaszcza małoazyatyckich. Uczyniłem to z dwojakiego powodu: po pierwsze, nie miałem jeszcze dotąd sposobności udania się na Wschód, a o budowlach same opisy i zdjęcia nie dają takiego wyobrażenia, jak o innych rzeczach sztuki, n. p. o płaskorzeźbach czy malarstwie miniatur, wolałem więc opisać dokładniej tylko zabytki osobiście mi znane. Drugim powodem jest to, że gdy na Zachodzie budowle długo jeszcze zatrzymują pewne dawne klasyczne właściwości, to na Wschodzie budownictwo tak nadzwyczajnie szybko dąży naprzód, wytwarza nowe zupełnie kształty, które są pierwowzorami dla romańskich budowli Europy, że właściwie budownictwo wschodnie, zwłaszcza syryjskie i małoazyatyckie w przeważnej części zabytków, należy zaliczyć już do nowszej sztuki. Ciekawych odsyłamy do prac J. Eksc. Karola hr. Lanckorońskiego i prof. dr. Józefa Strzygowskiego, których prace w tym zakresie należą do pierwszych w świecie [83]).

To, że Wschód mógł tak niesłychanie wielki wywrzeć wpływ na europejską starochrześcijańską sztukę, nie może nas zbytnio dziwić, gdyż już w dawnych bardzo czasach Fenicyanie zakładali kupieckie kolonie daleko na Zachodzie, na wybrzeżach morskich, a z nastaniem chrześcijaństwa ze Wschodu przyszli głosiciele Słowa Bożego. W zachodniej Europie spotykamy wielu wielkich uczonych Kościoła, zwłaszcza zakonników, którzy z Egiptu, gdzie zakwitło życie zakonne, tam się przenosili i tam zakładali klasztory. Z drugiej strony z Małej Azyi, założeni przez św. Bazylego Wielkiego Bazylianie, zwłaszcza po przyłączeniu Włoch przez Justyniana, a później, za czasów obrazoburców, szukali na Zachodzie nowych siedzib. Że zaś w klasztorach kwitły zawsze sztuki piękne, więc nic dziwnego, że wzory wschodnie tak się rozpowszechniły. Drugim strumieniem, przez

który płynęły w obfitości wyroby sztuki wschodniej, to rozwinięte od niepamiętnych czasów kupiectwo. Wystarczy wspomnieć, że w naszych przed-



348. CHRYSTUS Z UCZNIAMI. PŁASKORZEŹBA Z CAROGRODU W MUZEUM BERLIŃSKIEM. WEDLE STRZYGOWSKIEGO.

historycznych grobach znajdujemy egipskie szkła, a bursztyn, tak w Grecyi ceniony i poszukiwany, znajdowano tylko nad Bałtykiem.

W sztuce starochrześcijańskiej zauważamy, że w Rzymie, Medyolanie



349. KOPTYCKI KAMIEŃ NAGROBKOWY W BRYTYJSKIEM MUZEUM.

i Południowej Francyi przeważają w ogólności wzory bardziej klasyczne i bizantyńskie, gdy w Ravennie, Istryi, Dalmacyi i okolicach Wenecyi, więcej syryjskie i koptyckie. Zasługą sztuki bizantyńskiej jest to, że umiała połączyć w sobie dawne hellenistyczne pozostałości, z nowymi wpływami wschodnimi. Ze sztuki greckiej pozostała tu jeszcze umiejętność odtwarzania szlachetności postaci ludzkich i zdobniczy akantus, który jednak uległ znacznie zmianie, a ze sztuki wschodniej przedostało się zamiłowanie wystawności, podporządkowanie kształtu i rysunku barwie, zamiłowanie drogiego materyału. Gdy klasyczny twórca starał się działać na widza szlachetnością linii swego dzieła, to twórca bizantyński wysila się na złoto, srebro, drogie kamienie i na silną grę barw. W dziale zdobnictwa sztuka bizantyńska wydaje rzeczy olśniewające oko, ale nie mające głębszej myśli.

Świetnym przykładem wczesnej bizantyńskiej rzeźby jest płaskorzeźba z Carogrodu, przedstawiająca Chrystusa obok dwóch uczniów (ryc. 346). Właściwą wartość jej odkrył i opisał ją wielokrotnie J. Strzygowski [84]). Mimo znacznych uszkodzeń, a zwłaszcza zniszczenia oblicza Zbawiciela, możemy odtworzyć sobie w wyobraźni całą piękność tego zabytku. Chrystus przedstawiony tu w idealnej i szlachetnej postaci dawnych mędrców, podobny jest do znanego posągu Sofoklesa. Dwaj uczniowie tworzą po bokach świetnie zestawioną całość. Zbawiciel ma nimb krzyżowy. Oblicze bez zarostu i długie włosy są znamieniem typu Chrystusa z Małej Azyi, w przeciwieństwie do Syryi i Palestyny, gdzie występuje z brodą i typu rzymskiego, z krótkimi włosami, bez zarostu. Głowice słupów są tu wykonane prawie płaskorzeźbą, a ta płaskorzeźba, jak i zdobiąca szczytnicę, obliczona na działanie światłocieniem, co występuje w wymienionych wyżej rzeźbach wschodnich. Zabytek ten, jako pochodzący z dawnych czasów, nie przekraczający IV. wieku, jak wskazuje na to porównanie z podobnemi pogańskiemi rzeczami, jest niezmiernie ważny, gdyż dowodzi, że te wzory i sposoby, które na Zachodzie później występują, na Wschodzie dawno już były znane.

Podamy za Strzygowskim drugi podobny przykład. W muzeum królewskiem w Berlinie znajduje się niezmiernie ciekawa rzeźba w drzewie, pochodząca z Egiptu, z okolic Eszmunein, opisana przez Józefa Strzygowskiego [85]). Zabytek ten, wysokości 45 cm., a szerokości 22 cm., ma kształt zbliżony do półokrągłego słupa. Widzimy tu twierdzę opasaną murem, ze szeroką bramą, wewnątrz murów stromą skałę, na której wznoszą się budowle, a po lewej stronie skały, wyrastają, jakby z niej, trzy postaci

poważnych mężczyzn. Z bram miasta wypadają piesi żołnierze, odziani w rzymskie zbroje i gonią nieprzyjaciół, ubranych w zbroje wschodnie, barbarzyńskie. Po prawej stronie, pod murami, widzimy cztery szubienice, na których wiszą książęta w dyademach na głowach, odziani w chlamydy. Że wojownicy w zbrojach rzymskich są chrześcijanami, świadczy o tem chrześcijańska chorągiew, którą dzierży jeden z nich. Znak ten składa się



350. RZEŹBA KOPTYCKA W MUZEUM CZARTORYSKICH W KRAKOWIE.
FOT. JABŁOŃSKI.

z drążka (uszkodzonego) z kulką u góry, nad którą powiewa chusta z krzyżem równoramiennym, rozciągniętym przez całą prawie długość i szerokość chusty.

Niezrozumiały zupełnie na pierwszy rzut oka obraz, tłomaczy z prawdziwiwie genialną domyślnością Strzygowski. U góry ze skał wystające trzy postaci mężów, to jest Trójca św., wyobrażona tu podobnie jak na „teologicznym sarkofagu“ z bazyliki św. Pawła, przechowanym w zbiorach na Lateranie, na płaskorzeźbie, przedstawiającej stworzenie Adama. Trójca św. wskazuje, że ta twierdza, to twierdza wiary chrześcijańskiej. Pod

łukiem u szczytu twierdzy widzimy dwie postaci, z których jedna dziś uszkodzona: są to zapewne cesarz i papież. Wojsko chrześcijańskie odpędzające nieprzyjaciela barbarzyńcę: to obraz wygnania pogaństwa z twierdzy wiary. Wiszących na szubienicy książąt widzimy podobnie w zwoju Jozuego w bibliotece Watykańskiej, zgodnie z opisem tej księgi, widocznie więc, że nasza rzeźba przypomina dla symbolicznego zestawienia wywypędzenie z Palestyny obcych ludów za Jozuego. Że rzeźba nie przedstawia jakiegoś dziejowego wypadku, lecz symboliczny obraz, świadczy o tem obecność na szczycie owych trzech posągów, a podobne symboliczne przedstawienia, znane już w starożytnej sztuce, uprawniają do przenośnego tłómaczenia.

Jako przykład nagrobkowych rzeźb koptyckich podajemy płaskorzeźbę z Brytyjskiego muzeum (ryć. 349). Ciekawy jest tu gołąb, podobny do orła, który występuje często na nagrobkach koptyckich, z medalem na szyi, trzymający krzyżyk w dzióbku. U góry widzimy dwa słupki obok krzyża, na którym głoska **P** jest już zmarniała, niżej koptycki podpis. Pomiędzy skrzydłami gołębia krzyż, otoczony krążkiem, którego obrębienie tworzą okrągłe paciorki. Koła takie, otoczone paciorkami, plecionkę otaczającą płytę rośliną, obok niej się wijącą, niezmiernie często spotykamy na tkaninach wschodnich, któremi mamy się zająć w dalszej części.

Wspominaliśmy wyżej, że w sztuce koptyckiej spotykamy krzyże ustawione na głowach zwierząt symbolicznych, jak baranków, gołębi i delfinów; tu przytaczamy płaskorzeźbę, znajdującą się w muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie, na której widzimy delfina płaskorzeźbionego, którego stylizacya ujęta w linie miernicze, mającego krzyż na głowie (ryć. 350).

Chociaż tego rodzaju wytwory rzeźbiarstwa daleko odbiegają od prawdziwej sztuki, to jednak pod względem doboru treści, prostej a głębokiej symboliki, a nieraz i dobrego ułożenia obrazu, nie pozostawiają nic do życzenia.

Na tem kończymy pierwszą część naszej pracy. W drugiej zajmiemy się rzeczą bardziej szczegółową, mianowicie sprzętami, naczyniami i tkaninami, które nam pozostawiły pierwsze wieki chrześcijańswa.

W początkowych arkuszach, drukowanych przed końcen roku 1913, z powodu biernego oporu, wkradła się spora liczba złośliwych błędów, które Czytelnik sam łatwo zauważy.

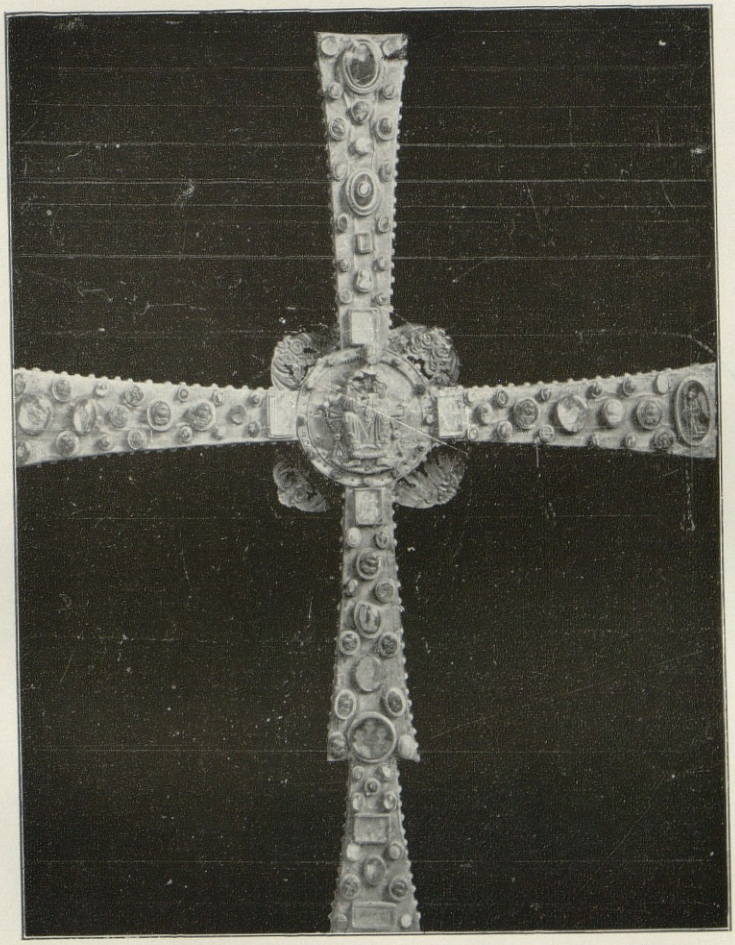
Z ważniejszych należy poprawić:

Na stronie 265, w podpisie ryciny 163, „u św. Aquilina“ na „u św. Satyra“.

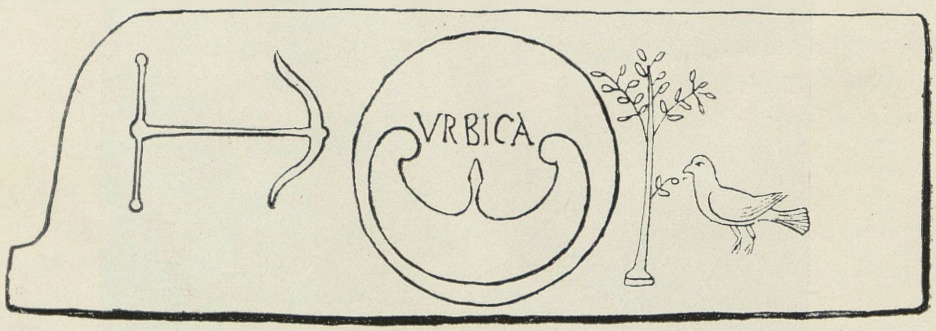
Na stronie 278, zdanie, zaczynające się w piątym wierszu od góry, zmienić w ten sposób: „Na ścianie, ujmującej absydę, są umieszczeni z lewej strony: św. Anastazy, kapłan Asterius, Telius i Paulinian (ryć. 171), z prawej zaś Maurus, Septimius, Antyochian i Gajan (ryć. 172).

Na str. 273 przed podpisem ryciny ma być liczba 177.

Zdania łacińskie przytoczyliśmy dosłownie, z zachowaniem odmiennej pisowni, błędu drukarskiego w nich nie zauważyliśmy.



351. KRZYŻ ŚW. JULII W BRESCIA.



352. PŁYTA GROBOWA Z KATAKOMB ŚW. KALIKSTA.

ŹRÓDŁA.

DZIEŁA OGÓLNE ZE ZAKRESU ARCHEOLOGII, LITURGII I DZIEJÓW SZTUKI STARO-CHRZEŚCIJAŃSKIEJ.

S. Morinus: Dissertationes octo in quibus multa sacrae et profanae antiquitatatis monumenta explicantur. Genuae 1683.

Séroux d' Agincourt: Histoire del'art par les monuments. Paris 1823. Wyd. włoskie: Milano 1825. Wyd. niemieckie: Berlin 1840.

G. Marchi: I monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo. Roma 1845.

L. Vitet: Ètudes sur l' histoire de l'art. Paris 1863.

A de Caumont: Abécédaire au rudiment d'archéologie. Ost. wyd. 1867.

R. Garucci: Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa. Prato 1880.

V. Schulze: Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880.

F. von Reber: Kunstgeschichte des Mittelalters. Leipzig 1886.

Ks. dr. J. Bilczewski: Archeologia chrześcijańska. Kraków 1890.

A. Pérate: L'archéologie chretienne. Paris 1892.

Ks. A. Nowowiejski: Wykład liturgii kościoła katolickiego. Warszawa od r. 1893.

Rahoult de Fleury: Archéologie chrétienne. Les Saints de la Messe et leurs monuments. Paris 1894.

P. Allard: L'Archéologie chrétienne à Rome Paris 1895.

Cutts et Lewes: History of early christian art. New York 1895.

B. Bucher: Kunstgeschichte. Stuttgart.

F. X. Kraus: Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. Freiburg 1882, tenże: Geschichte der christlichen Kunst T. I. Freiburg 1897.

P. S. Scaglia: Notiones archeologiae Christiane disciplinis theologicis coordinatae; tenże: Manuale di archeologia cristiana. Roma 1911; tenże: Archeologia Liturgica. Romae 1907.

A. Venturi: Storia dell' arte italiana. Milano od r. 1901.

Lübke-Semrau: Die Kunst des Mittelalters. Stuttgart 1901.

Duchesne: Origines du culte chrétien. Paris 1903.

De Herdt: Sacre liturgiae praxis. Van Linthaut. 1904.

H. Marucchi: Eléments d'archeologie chrétienne. I. Notiones generàles. II. Guide des catacombes III. Les basiliques. Romae 1903. Tenże: Manuale di archeologia cristiana Roma 1908.

R. Lanciani: Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità. Roma 1902.

Cabriol et Leclerq: Monumenta ecclesiae liturgica. Parisiis 1902.

E. Eulart: Manuel d'archéologie française. Paris 1902.

A. Fäh: Gesch. der bildenden Künste.

L. Ernst: Die Anfänge der christlichen Kunst. Tübingen 1904.

A. Michel: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Paris 1905.

L. v. Sybel: Christliche Antike. Einfürung in die Altchristliche Kunst. Marburg 1906.

W. Lowrie: Monuments of the early Church. New York 1906.

Cabriol: Le livre de la prière antique. Paris 1903. Tenże: Les arigines liturgiques. Paris 1906. Tenże: Introduction aux etudes liturgiques. Paris 1907. Tenże: Dictionnaire d' archéologie chrétiennne et de liturgique. Paris od r. 1902 wychodzi zeszytami.

H. Leclerq: Manuel d'archeologie chretienne depuis les origines jusqu'au VIII. s. Paris 1907.

A. Rosenberg: Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld und Leipzig 1908.

A. Kuhn: Allgemeine Kunstgeschichte. Einsideln-Cöln 1909.

WSTĘP.

1) *Ks. dr. J. Bilczewski:* Archeologia chrześcijańska. str. 130.

2) *Hartel u. Wickhoff*: Die Wiener Genesis. Wien 1895.

3) *J. Strzygowski:* Orient oder Rom. Beitrage zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901. Byzantinische Denkmäler I.—III. Hellenistische u. koptische Kunst in Alexandria, Kleinasien i t. d.

4) *Rivoira:* Le origini della architettura lombarda. Roma 1901.

KATAKOMBY.

DZIEŁA OGÓLNE O KATAKOMBACH RZYMSKICH.

O. Panvinius: De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et de eorundem coemeteriis. Coloniae 1568.

A. Bosio: Roma sotterranea. Roma 1632.

P. Aringhi: Roma subterrana novissima. Romae 1651.

E. S. Cyprian: De ecclesia subterranea liber. Helmstadii 1699.

A. Femel: De catacumbis romanis. Lipsiae 1710.

M. A. Boldetti: Osservazioni sopra i cimiteri dei Santi Martiri ed antichi Cristiani di Roma. Roma 1720.

Goebel: De sepulcrorum et sepultorum religione. Regiomonti 1746.

Ardaud: Voyage dans les catacombes de Rome, par un membre de l' Académie de Cortone. Paris 1810.

J. B. de Rossi: wydawca Bullettino di archeologia cristiania 1863—1894. Tenże: Roma sotterranea. Roma 1864—1877.

J. Northcote, W. E. Brownlow: Roma sotterranea. Londini 1869. 2-gie wyd. 1879.

Dessbasyns de Richemont: Les nouvelles e'tudes sur les catacombes romaines. Paris 1870.

C. Allard: Rome souteraine. Paris 1871.

Reusens: Eléments d' archéologie chrétienne. Lovanii 1871.

F. X. Kraus: Roma sotterranea. Die römischen Katakomben. Freiburg 1873.

Ott: Die ersten Christen über und unter der Erde. Regensburg 1878.

V. Schulze: De christianorum veterum rebus sepulcralibus. Gothae 1879.

M. Armellini: Le catacombe romane. Roma 1880. Wyd. niem. Lipsk 1882. Tenże: Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d' Italia. Roma 1893.

H. Marucchi: wydawca Nuovo Bulletino di archeol. crist. ufficiale pei resoconti della Commisione di archeol. sacra sugli scavi e sulle scoperte nelle catacombe romane; od r. 1895. Tenże: w Élem. d'archéd. chre't T. II. Guide des catacombes. Tenże: Roma sotteranea. Roma od r. 1909.

A. Jerousek: Die Römischen Katakomben. Marburg 1902.

1) *Kraus*: Gesch. d. christl. Kunst. I. str. 30.

2) Porów. I. Machab. 8, 11, 17; 11, 1, 3 i t. d. Jos. Flav: Ant. Jud. 12, 10; 13, 5.

3) *Bossio*: Roma sott. str. 142.

4) *O. Marucchi*: Di un nuovo cimitero giudaico scoperto sulla via Labicana. w Atti della pontif. Accad. rom. d'arch. 1887.

5) *R. Kanzler*: Di un nuovo cimitero anonimo sulla via Latina w N. Bull. d. arch. crist. 1903, str. 173.

O. Marucchi: Osservazioni sopra il. cimitero anonimo recentem. scoperto sulla via Latina. w N. Bull. d'arch. crist. 1903, str. 301.

6) *Fertullian*: Apologeticon 36.

Cyprianus: Epist. II.

7) *Ambrosius*: De officiis. II., 142.

8) *C. Morigia e A. Bertuccioli*: Usi e costumi d'antichi Romani. Roma 1885, str. 303.

H. Bender: Rom und römisches leben in Altertum. Tübingen 1893.

Guhl und Koner: Leben der Griechen und Römer. 6 wyd. Berlin 1893.

9) *Nowowiejski*: Liturg. I. 123.

10) *O. Marucchi*: Man. di archeol. crist., str. 106.

11) *G. Bonavenia*: Roma sotteranea studiata ne' suoi livelli e loculi. w N. Bull. d. arch. crist. 1908, str. 205.

G. Schneider Graziosi: Il sistema delle vie e dei diverticoli nella zona cimiteriale cristiana e la restituzione della topografia storica delle catacombe romane; I termini dell' architettura cimiteriale — relazione topografica monumentale degli intinerari dei pellegrini. w N. Bull. d'arch. crist. 1910, 1911.

12) *J. B. de Rossi*: Roma Sott. III., str. 333, 359.

Le Blant: Inseriptions chretiennes II., str. 191.

13) *Ks. dr. J. Bilczewski*: Katakomba św. Pryscylli, str. 29.

J. Wilpert: Le Pitture d. catacombe romane. Roma 1903, t. 15, 1.

14) *J. B. de Rossi*: Roma Sott. 193.

Swoboda: Römische Quartalschrift. IV. 320.

15) *Ks. dr. J. Bilczewski*: Katakomba św. Pryscylli i jej najważniejsze pomniki. Kraków 1895.

Armellini: Gli antichi cim. crist. str. 221.

O. Marucchi: Le catacombe romane, str. 416.

16) *O. Marucchi*: Rozprawy w Nuovo Bullett. di archeol. crist. r. 1901 i nast.

17) *J. B. de Rossi*: Bull di archeol crist. 1865, str. 33.

O. Marucchi: Guide du cimetiére de Domitille, str. 26.

18) *De Rossi*: Roma sott. 1864—1877.

Armellini: Gli antichi cimiteri cristiani, str. 359.

Marucchi: Le catacombe romane, str. 148.

19) *J. Wilpert*: La cripta dei papi. Roma 1910. Tosamo po niemiecku.

20) *Bellermann*: Ueber die ältest. christl. Begräbnisstädten und bes. die Katakomben zu Neapel. Hamburg 1839.

Fusco: Dichiarazioni di alcune iscrizioni pertinenti alle catacombe di S. Genuaro dei Poveri in Neapel. Jena 1877.

V. Schulze: Die Katacomben won St. Gennaro dei Poveri in Neapel. Jena 1877.

De Rossi: Roma sott: 1867, str. 72; 1871, 37.

Galante: Relazione sulle catacombe di san Gennaro. w. Rendiconti della reale accad. di Napoli 1900.

21) *V. Srazzula*: Dei recenti scavi eseguiti nei cimiteri della Sicilia. Palermo 1896.

J. Fürer: Forschungen zur Sicilia sotteranea. München 1897.

Fürer-Schulze: Die altchristlichen Grabstätten Siziliens. 1907. Die altchristlichen Begräbnisstätten auf Malta. 1901.

22) *Carmana*: Ancient pottery from the ancient pagan tombs and christian cemeteries in the islands of Malta. Malta 1899.

Mayr: Die altchristlichen Begräbnisstätten auf Malta. w Römische Quartalschr. 1901, str. 216.

23) *Leynaud*: Rapport sur les fouilles des catacombes d' Hadrumète 1906.

24) *Kaufmann*: Ein Altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste 1902.

25) *O. Marucchi*: Eléments d'archéol. chrét. część II.

P. S. Scaglia: Nationes d. archeol. crist.

S. Gsell: Recherches archéologiques en Algérie. Paris 1843; Les monuments antiques de l' Algérie. Paris 1901.

P. Gauckler: L'archeologie de la Tunisie. Paris 1896.

ZWYCZAJE POGRZEBOWE.

1) *Augustinus*: De cura pro mortuis gerenda. Migne. Patr. Lat. t. 40, str. 591.

Prudentius: Cathemer. Hymn. II.

Peristeph: Hymn. III. Mig. Patr. Lat. T. 59, str. 880. T. 59, str. 353.

2) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 7, 4; 62, 2; 65, 3; 167.

3) *O Marucchi*: Petit guide du cimetière de Domitille. Rome 1900, str. 26.

4) *St. Augustinus*: Contra Faustum 20, 20. Mig. Patr. Lat. 42, str. 383.

NAPISY KATAKOMBOWE.

1) *R. Fabretti*: Inscript. Antiquarum explicatio et supplementum. Romae 170.

Muratori: Nov. thesaurus vet. inscriptionum. Mediolani 1739.

A Zaccaria: De veterum christianorum inscriptionum usu in rebus theologicis. Venetiis 1761.

Marini: Inscriptiones christianae. Romae 1831.

J. B. de Rossi: Inscriptiones Christianae urbis Romae. 1861; Corpus inscriptionum graecarum. Berolini 1887.

O. Marucchi: Epigrafia cristiana. Milano 1910.

R. Paribeni: Inscrizioni inedite del museo nazionale romano. w N. Bull. d. arch. crist. 1910.

Bianchi Cagliesi: Antiche inscrizioni dei cimiteri cristiani in S. Maria degli Angeli alle Terme. w N. Bull. d. arch. crist. 1912.

2) *Dufresne*: Les cryptes vaficanes. 1902.

3) *O. Marucchi*: Il pontificato del papa Damaso, e la storia della sua famiglia. Roma 1905.

4) *G. Bonavenia*: Vari frammenti di carmi Damasiani. w N. Bull. d. arch. crist. 1910, 1911.

5) *Hieronimus*: De script. eccles. c. III. Mig. Patr. Lat. t. XXIII., str. 701.

6) *Kauffmann*: Handbuch der christl. Archeol., str. 251.

7) *De Rossi*: Inscript. christ. t. II. pars I. 1888.

8) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1876, str. 26.

9) Tenże: tamże. 1890, str. 142.

Ks. dr. Bilczewski: Katak. św. Pryscylli, str. 15.

10) *Duchesne*: Origines du culte chrétien. c. X. §. 1.

11) *De Rossi*: Bull. d. arch. crist. 1886, str. 9.

Thomassin: Discipline de l' Eglise I. 1, 52; II. 43.

12) *O. Marucchi*: I Sepolcri dei martiri nelle catacombe romane. Roma 1911.

13) *De Buck*: De phialis rubricatis quibus martyrum romanorum sepulchra dignosci dicuntur. Bruxelles 1855.

Kraus: Die Blutampullen der römischen Katacomben. Frankfurt 1868.

14) *Wilpert*: Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kalistus 1909. To samo po włosku r. 1910.

CMENTARZE NA OTWARTEM POLU.

1) *De Rossi*: Roma Sott. t. III. 393.

Tenże: Bull. d' archeol. crist. 1864, str. 25.

2) *Marucchi*: Man. d' arch. crist. 168, 177.

3) *De Rossi*: Bull. d' arch. crist. 1874, str. 88.

4) *Bertolini*: Scavi di antichità nell' area dell' antica Concordia Colonia. Roma 1881.

5) *Bulić e Jelić*: Guida di Spalato e Solona, 1894.

6) *Le Blant*: Epigraphie de la Gaule.

7) *Marucchi*: Elements d' archéol. crist. II.

8) *R. Forrer*: Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Strassburg 1893.

KOŚCIÓŁKI CMENTARNE.

1) *Innoc. I.*: Epist. XXV., II. 12. Siric. Epist. I. 10 wyd. Constant. 631, 752, 791.

2) *J. B. de Rossi*: Roma Sott. II. 5 III. 468.

3) *De Rossi*: Tamże III. 16, 471.

O. Marucchi: La cella tricora di Santo Sotere. w N. Bull. d. arch. crist. 1908, str. 157.

4) Tamże I. 117, 119.

5) *E. Stevenson*: Scoperta di S. Simphorosa. Roma 1878.

J. B. de Rossi: Bull. d' arch. crist. 1878, str. 79.

6) *O. Marucchi*: Nuovo Bull. d' arch. crist. 1904.

7) *J. B. de Rossi*: Bull. d' arch. crist. 1890, 97, 140.

8) *O. Marucchi*: La basilica papale del cimitero di Priscilla ritrovata e in parte ricostruita. w N. Bull. d. arch crist. 1908, str. 5.

9) *De Rossi*: Roma Sott. III. 653. t. 46, 52.

10) *J. B. de Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1874, str. 5; 1875, str. 5.

MALARSTWO KATAKOMBOWE.

1) *Paraté*: L'archéologie chretienne str. 43.

2) *O. Kuhn*: Allgem. Kunstgeschichte I. 100.

3) *J. Macarius*: Hagioglypta, sive picture et sculpturae Sacrae antiquiores. 1568. Wydał w Paryżu Garrucci w r. 1853.

J. Vermeulen (Molanus): De picturis et imaginibus sacris. Lovanii 1530, 1594. Duaci 1617. Lovanii 1771.

G. Bottari: Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma 1737.

J. Marangoni: Delle cose gentilesche e profane transportate ad uso ed ornamento delle chiese. Roma 1744.

L. Lefort: Étude sur les monuments primitifs de la peinture chretienne en Italie. Paris 1885.

E. Münz: Etudes sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne. Paris 1886.

O Pohl: Die altchristliche Fresko- und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.

J. Wilpert: Le pitture delle catacombe romane". Roma 1903. Równocześnie tosamo w języku niemieckim.

4) *P. S. Scaglia*: Not. Archeol. II. cz. 2.

Wilpert: Sulla tecnica delle pitture cimiteriali e sullo stato di loro conservazione. Roma 1894.

Tenże: Pitt. d. Catac. Rom. str. 3.

5) *Plinius*: Hist. Natur. 36. 176.

6) *Vitruvius Pollio*: De Architectura 7, 3, 5—8.

7) *De Rossi*: Roma Sott. T. III., str. 359.

8) *De Rossi*: Inscript. Crist. I., str. 142. l. 318. Tenże: Corp. Inscr. Lat. VI. 9. 791. Tenże: Museo epigr. Pio-Later. XI. 24.

Wilpert: Drei altchr. Epitaphfragmente a. d. röm. Katak. w. Röm. Quartalschrift 1892.

9) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. str. 16.

10) *Ghignoni*: Il Pensiero Cristiano nell' arte. str. 173.

11) *Wilpert*: Pitture d. catac. rom. t. 30, 1, 2; 31.

12) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 6, 2.

13) *Wilpert*: Tamże. t. 61; 73.

14) *Wilpert*: Tamże. t. 149.

SYMBOLIKA STAROCHRZEŚCIJAŃSKA.

Fr. Munter: Symbola veteris Ecclesiae artis operibus expressa. Altonae 1818.

Selvatico: Sulla simbolica figurativa ornamentale. Venezia 1845.

F. Piper: Mytologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847.

W. Palmer: An introduction to early christian symbolizm. London 1885.

1) *St. Hieronimi*: Homil. in Math. 18, 23. Mig. Patr. Lat. 26, 137. B.

2) *Aristoteles*: Rhetor. 2, 20.

Seneca: Epist. ad Lucil. 59, 6.

Quintilianus: Inst. orat. 8, 3.

3) *Le Blant*: Etudes sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d' Arles. 1878 i Les sarcophages chrétiens de la Gaule 1886.

4) *Rituale Sacramentorum*: Kraków 1892, str. 203.

Kaufmann: Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums 1900.

5) *R. Rochette*: Tableau des catacombes de Rome. Paris 1837, str. 165.

6) *A. Hasenclever*: Der altchristliche Gräberschmuck. Braunschweig 1886 J.

J. Wilpert: Prinzipienfragen der christlichen Archäologie. Freiburg 1889. — Nochmals Prinzipienfragen der christlichen Archäologie. Freiburg und Rom. 1890.

7) *Le Blant*: Jak wyżej.

8) *Schulze*: Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880.

9) *Roller*: Les catacombes de Rome 1881.

SYMBOLIKA PRZEDMIOTÓW MARTWYCH I WZIĘTYCH Z PRZYRODY.

1) *J. Wilpert*: Pitture d. catacombe romane. tab. 86.

2) *Wilpert*: Tamże t. 32.

3) *Wilpert*: Tamże t. 49, 54.

4) *Wilpert*: Tamże. t. 97, 1, 101.

5) *Tertullian*: De baptismo 12.

Cyprianus: De catholicae ecclesiae unitate. 6 wyd. Hartel 214.

6) *Wilpert*: Die Malereien der Sakramentskapellen in der Katakombe des hl. Kallistus, str. 24; Pitt. d. catac. rom. 39, str. 386.

7) *Garrucci*: Hagiogl. str. 222.

8) *T. Birth*: Die Buchrolle in der Kunst. Leipzig 1907.

9) *Prudentius*: Pevisteph. XIV. 7.

10) *Garrucci*: Vetri t. 22.

11) *De Rossi*: Bull. d. arch. crist. 1863. str. 3.

12) *Wilpert*: Tamże t. 26, 1.

Bosio: Roma Sott. str. 551.

Aringhi: Roma Sott. str. 311.

Bottari: Roma Sott. t. 181.

Garrucci: Storia. II. t. 77, 3.

Wilpert: tamże. t. 81, 1, str. 329.

Wilpert: Tamże. t. 201, 1, 3, str. 326.

13) *Augustinus*: Contra Faustum Manich. XII. 42. (Patr. Lat. Mig. t. XLII. col. 276.

14) *Plinius*: Hist. natur. XVI, 10.

15) *Kraus*: Real-Enc. I. 342.

16) *Wilpert*: Pitture d. catar. rom. t. 32.

17) *Clemens*: Rom. Ep. I. c. 24—26; II. c. 9. Tacitus. Annal. VII, 28.

18) *De Rossi*: Rom. Sott. I. t. 16.

Wilpert: Zeitschrift f. kat. Theol. 1888, str. 160.

19) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 9; 12, 1, 3, 97; 109.

20) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 30.

21) *Wilpert*: Tamże. t. 12, 1, 2; 49; 50; 12, 2, 42.

22) *De Rossi*: Roma Sott. II., str. 311.

Bilczewski: Archeol. str. 150.

23) *Wilpert*: Tamże. t. 24, 2.

24) *Marucchi*: Monumenti del museo cristiano Lateranese. 1910, t. 58. n. 5.

25) *De Rossi*: Bull d. arch. crist. 1873, str. 129.

26) *Delattre*: Revue de l'art chrét. 1891. IV., str. 39.

27) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 136, 2; 136, 3.

28) *Wilpert*: Tamże. 136, 161.

29) *Wilpert*: Tamże. t. 11; 37.

30) *Münz*: w Krausa Real-Enc. II. 343.

31) *E. Zaccaria*: Scoperta di antichi musaici cristiani in Madoba w N. Bull. d. arch. crist. 1902, str. 134.

SYMBOLIKA OSÓB.

1) *Crosnier*: Iconographie chrétienne. Paris 1848.

E. Münz: Études sur l'istoire da la peinture et de l'ichonographie, chretienne. Paris 1886.

Marignan: Etudes d'iconographie, religieuse. Paris 1888.

Barbier de Montault: Traite d'iconographie chrétienne. Paris 1890.

2) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 8, 2; 13; str. 32.

3) *Wilpert*: Tamże t. 100, str. 33.

4) *D. Agincourt*: Hist. II. t. 56, 3.

Wilpert: t. 161, str. 34; 162, 1; Alte Kopien. t. XXVIII., str. 69.

5) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 31, 1, str. 32; 32, 2; 33; 34.

6) *Wilpert*: Tamże. t. 21.

7) *Wilpert*: Tamże. t. 56, 134.

8) Joan. Diaconus: Wita S. Gregorii l. IV. c. 84. Mig. Patr. Lat. LXXV. col. 281.

9) *Wilpert*: Tamże str. 31.

10) *Wilpert*: Tamże t. 33, 2, 157; 184, str. 31.

11) *Marucchi*: Man. d. archeol. crist., str. 313.

SYMBOLE BOGA I ANIOŁÓW.

1) *Kraus*: Gesch. der christl. Kunst I. 61.

2) *Wilpert*: Pitture d. catac. rom. t. 39, str. 31.

3) *Wilpert*: Tamże t. 27, 3.

Strzygowski: Byzantinische Denkmäler. I. 74.

4) *Le Blant*: Insc. I. 107. De tit. christ. Carthaginis. Spicil. Solesm. IV. 497.

OBRAZY Z PISMA ŚW.

1) *Wilpert*: Pitture d. catac. rom., str. 53.

2) *Kaufmann*: Handbuch der christlichen Archäologie, str. 325.

3) *Innocentii I.*: Epist. ad Exsuperantium; Ep. ad Tolosanum. Mig. Patr. Lat. XX. 501, 502; Leon I. Epist. 15 ad Turribium. Mig. Patr. Lat. LIV. 688; Gelas I. Mig. Patr. Lat. LIX. 162.

4) *Wilpert*: Tamże, t. 185, 2; 218, 2.

5) *Passio ss. Felicis..*: § 3. Bolland 23, IV.

6) *Kaufmann*: Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste. 1902.

7) *Wilpert*: Das Opfer Abrahams in der altchristlichen Kunst. Römische Quartalschrift 1887.

8) *Wilpert*: Fractio panis. t. X.

9) *Wilpert*: Pitture di catac. rom. 147, str. 51.

10) *Wilpert*: Tamże 13; 27, 2.

11) *Wilpert*: Tamże t. 242, 2.

12) *Wilpert*: Tamże t. 159, 3, str. 184; t. 158; 166.

13) *Bosio*: Roma Sott., str. 255.

Aringhi: Roma Sott., I., str. 563.

Bottari: Roma Sott., II., 71.

Garrucci: Storia, II., t. 3.

Liell: Mariendarstellungen, str. 327, t. 64.

14) *Wilpert*: Tamże, t. 26, 1, str. 47.

15) *De Rossi*: Roma Sott. II., t. XVI.

Garrucci: Storia II. t. 6, 2.

Wilpert: Tamże, t. 26, 2, 3; 38, 47, 2.

16) *Wilpert*: Tamże, t. 164, 2; 212, str. 50.

17) *Bosio*: Roma Sott., str. 243.

Garrucci: Storia, II., t. 27.

18) *Wilpert*: Tamże, t. 172, 2; 78, 1; str. 40.

19) *Toulotte*: Le roi Nabuchodonosor sur les monuments africains: Nuovo Bull. d'arch. crist. 1900, str. 113.

20) *Wilpert*: Tamże, t. 251.

21) *Wilpert*: Die Malereien der Sakramentskapellen 1897, str. 11.

SYMBOLE CHRYSTUSA.

1) *De Rossi*: Bull. d. archeol. crist. 1870, str. 61. Tenże: De christianis monumentis ἰχθὺν exhibitentibus w Spicil. solesm. T. III., str. 544.

Wilpert: Prinzipienfragen der christl. Archeol., str. 37.

Ks. Bilczewski: Archeologia, str. 153.

Dölger: IXΘYC das Fischsymbol. Rom. 1910.

2) *Origenes*: Homil. in Math. wyd. de la Rue T. III., str. 584.

3) *Augustinus*: De Civitate Dei. I. XVIII. c., 23.

4) *Wilpert*: Pitture d. catac. rom. t. 49; 106; str. 408.

5) *De Rossi*: Bull. d. archeol. crist. 1864, str. 12.

Bilczewski: Katak. św. Pryscylli, str. 15.

6) *Tertullian*: De baptismo r. I. Migne. Patr. Lat. I., str. 1198.

7) *O. Marucchi*: Man. d. archeol. crist. 312.

8) *S. Paulinus de Nola*: Ep. XXXII., ad Severianum. 10, 17; Mig. Patr. Lat. 61, 336.

9) *Clemens Alex*: Paedag. 3, 11. Mig. 8, 634. — Cohortatio ad gentes. 1. Mig., 8., 55.

Eusebius: De land. Constantini 14. M. 20, 1409.

10) *St. Justinus Martyr*: Cohortatio ad Graecos c. 15.

11) *Bosio*: Roma Sott., str. 339.

Arighi: Roma Sott., I., 547.

Bottari: Roma Sott., II., t. 63.

Garrucci: Storia II., t. 25.

Wilpert: Pitt., str. 224.

12) *Bosio*: Roma Sott., str. 255.

Aringhi: Roma Sott., I., str. 563.

Bottari: Roma Sott., II., t. 71.

Garrucci: Storia. II., t. 30.

Wilpert: Pitt., t. 229., str. 224.

13) *De Rossi*: Roma Sott., II., t. X., XVIII.

De Rossi: Bull. 1887, t. VI.

Wilpert: Tamże t. 37, str. 223.

Wilpert: Tamże str. 224.

14) *Wilpert*: Tamże t. 98, str. 224.

15) *G. Angelici*: Di un antico mosaico cristiano scoperto a Gerusalemme. w. Bull. d. arch. crist. 1901, str. 205.

DOBRY PASTERZ.

De Rossi: Roma Sott. II., t. 13, 2; 18, 1; 24; 27; tenże w Bull. d. archeol crist. 1873, t. 1, 2; 1876. t. 7, 8; 1886, t. 2.

Garrucci: Storia. III., 171, 1 i t. d.

J. *Wilpert*: Fractio Panis. Freiburg 1895. str. 107. Tenże: Pitt. d. catac. rom., str. 24.

Martigny: Dict. des Antiquités chrétiennes. Paris. 1877, str. 584. Tenże: Etude archéologique sur l'agneau et le Bon Pasteur.

Bergner: Der gute Hirt in der altchristlichen Kunst. Berlin 1890.

1) Rodz. 48, 15; Psal. 76, 21; 78, 13; 79, 2; 94, 7. Mich. 7, 14.

2) Wyjścia. 28, 41. I. Król. 9, 16. Psal. 76, 21.

3) Homer Iliada ks. II. 254, 772; Jer. 49, 19.

4) Izaj. 40, 40; Ezechiel 34, 23; Amos 3, 13.

5) *F. X. Kraus*: „Pastor Bonus" w Realencyklopädie der christlichen Altertümer. II. Freiburg 1886, str. 588—95.

6) *Salomon Reinach*: Enfant criophore, statuette en bronze du cabinet des médailles. w. Gazette archéologique. Paris Levy X. 1885, str. 215.

Veyries: Le figures criophores.

7) Sacramentarium Gelasianum. Muratori: Liturgia Romana vetus I. 751.

8) Sacramentarium Gregorianum. III. 91. Muratori: Liturgia Romana vetus I. 751.

9) *X. J. Bilczewski*: Archeologia Chrześć., str. 50 i 231.

10) *Prudentius*: Cathemeron VIII. V. 37. Migne. Patr. Lat. 59. 859. A.

11) *Tertullian*: De pudicitia c. 7. Corp. Skript. Eccl. Lat. 20, 1. 230.

12) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 9; 11, 2, 3.

13) Tamże t. 17.

14) Tamże t. 21, 1; 23, 1.

15) Tamże t. 25.

16) Tamże t. 63, 1.

17) Tamże t. 190; 191, 2.

18) Tamże t. 236.

19) *Kraus*: Geschichte der Christl. Kunst. I., 84., t. 18.

20) *Kraus*: Tamże I. 239, t. 195.

21) *Kraus*: Tamże I. 250, t. 201.

22) *Hondle*: Statuette du Bon Basteur. w Revue erchéologique. Paris 1876, vol. XVII i XXXII.

23) Ficker: Die altchristliche Bilderwerke im christlichen Museum des Laterans. Leipzig 1890.

Kraus: Gesch. d. K. Chr. Kunst. I., 226, t. 183.

24) *Kraus*: Tamże I. 228.

J. B. de Rossi: Statua del Buon Pastore scoperta in Roma presso la porta Ostiense. w Bull. d' archeol. crist. Roma 1887, str. 136.

25) *De Rossi*: Una stattuetta del Postor Bonus a Konstantinopoli. w Bull. d. archeol. crist. 1869, str. 47.

26) *Eusebius*: De vita Constantini III. 49. Mig. Patr. Gr. XX, 1109.

27) *Kraus*: Gesch. Chr. Kunst. I. 229.

28) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 51, 1.
29) *Wilpert*: Tamże, t. 51, 2.
30) *Wilpert*: Tamże, t. 121.

PODOBIZNY CHRYSTUSA I NAJŚW. PANNY.

V. Schulze: Ursprung und älteste Geschichte des Christusbildes. Zeitschrift f. kirchl. Wiss. Leipzig 1883.

1) *J. Wilpert*: L' acheropita, ossia l' immagine del Salvatore nella cappela del „Sancta Sanctorum". w L' arte. 1907, III., IV.

2) *Gabler*: De authentia epistolae P. Lentuli ad senatum romanum de J. Christo scriptae. Jena 1809.

3) *Eusebius*: Hist. eccles., I., 13. Migne. Patr. Gr. XX., 120.

4) *Ireneus*: Adv. haer. I., 25, 6. Migne: Patr. Lat. LIX., 164.

5) *Wilpert*: Pitture d. catac. rom., t. 18; 29, 1, 2, 39, 3.

6) *Wilpert*: Tamże, t. 40, 2; 75; tekst str. 366, t. 34.

7) *Le Blant*: Etude s. les sarcoph. chret. Paris 1878.

8) *H. Dütschke*: Ravennatische Studien: Der jugendliche Christus auf den Sarkofagen.

9) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 187, 3, str. 102.

10) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 25, 3.

11) *J. B. de Rossi*: Immagini scelte della beata Virgine Maria tratte dalle catacombe romane. Roma 1863. Tenże: Bullet. d. archeol. crist. 1880, str. 21.

Liell: Die Darstell. der all. Jungfrau auf den Kunstdenkmälern der Katak. Freiburg 1887, str. 336.

Wilpert: Madonnenbilder aus den Katakomben. w Römische Quartalschrift. 1889.

A. Munoz: Iconografia della Madonna. Studio delle rappresentazioni della Vergine sui monumenti artistici di Oriente e di Occidente. Firenze 1904.

OBRAZY Z ŻYCIA CHRYSTUSA I NAJŚW. PANNY.

1) *Bosio:* Roma Sott., 541.
Garrucci: Storia. II., t. 75, I., str. 81.
Bilczewski: Kat. św. Pryscylli, str. 43.

2) *Wilpert*: Cyklus, t. I—IV., IV., 2.

3) *F. Fornari*: Della origine del tipo dei Magi nell' antica arte cristiana, w N. Bull. d. arch. crist. 1911.

Lamberton: A curious representation of the Epiphany, w N. Bull. d. arch. crist. 1909.

4) *Wilpert*: Fractio panis, t. VII.

Bilczewski: Archeologia, str. 31.

Liell: Mariendarstell., t. II., 2.

5) *De Rossi*: Immagini, t. V.

Garrucci: Storia, II. t. 58, 2.

Liell: Mariendarstell., t. IV.

Wilpert: Cyklus, t. V., 1. Tenże: Pitture 60.

6) *Wilpert*: Cyklus, t. I—IV.

7) *Wilpert*: Pitture, t. 166, 2, str. 183.

8) *Wilpert*: Cyklus, t. I—IV.

9) *Wilpert*: Pitture, t. 147, str. 180, 186.

10) *S. Ambrosius:* De institutione virginum, c. XIV. Mig. Patr. Lat. XVI., col. 326.

11) *Grimouard de Saint-Laurent:* Guide de l'art chrétien. T. III., str. 59.

12) *Ks. dr. J. Bilczewski*: Katak. św. Pryscylli, str. 16. Tenże: Archeologia, t. II., 1.

13) *Springer:* Handbuch der Kunstgeschichte, IV. wyd., str. 5.

14) *Wilpert*: Pitture d' catac. rom., t. 83, 1, str. 175, f. 14.

15) *Marucchi*: Man. d. archeol. crist., str. 357.

16) *Marchi*: I monumenti delle arti cristiane primitive, str. 152.

17) *Wilpert*: Tamże, t. 207, str. 193.

18) *Marucchi*: Le catacombe romane, 560—561.

19) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 29, 1, 27, 3; 240, 1; str. 237.

20) *Wilpert*: Tamże, t. 259, 2.

21) *Bosio*: Roma Sott., str. 249.

Garrucci: Storia, II. t. 29, 3.

22) *Wilpert*: Cyklus, t. I—IV.

23) *Peraté:* La résurrection de Lazare dans l'art primit. Mélanges d. arch.

J. B. de Rossi: Bull. d. arch. crist., 1892, str. 271.

24) *Wilpert*: Fractio, t. XI.

25) *Wilpert*: Pitture, str. 40.

26) *Wilpert*: Tamże, t. 45, 2; str. 40.

27) *Renaudot:* Liturg. orient., II., str. 195, 266.

Muratori: Liturg. rom. vetus, I., str. 360.

28) *Wilpert*: Gottgev. Jungfr., t. II., 1, 5.

29) *Wilpert*: Tamże, str. 67. Pitture, str. 394.

30) *Wilpert*: Pitture, t. 241.

31) *Marucchi*: Il cimitero di Comodilla e la basilica cimiteriale dei S. S. Felice e Adaucto. w N. Bull. d. arch. crist. 1904, str. 41.

Wilpert: Di tre pitture recentamente scoperte nella basilica dei S. S. Felice e Adauto. w N. Bull. d. arch. crist. 1904, str. 161.

G. Bonavenia: Leggero abbozo di due pitture ai S. S. Felice e Adautto in Commodilla, che si conserva nella biblioteca capitolare in Verona. w N. Bull. d. arch. crist. 1907, str. 277.

ZNAK KRZYŻA.

Marucchi: Croix. we Vigouroux. Diction. d. l. Bible.

De Harlez: Croix. w Jengey Diction. apolog.

De Rossi: Bull. d. arch. crist. 1868, str. 88—91.

Grimouard d. st. Laurent: Iconografie de la croix. w Annales archéologiques. 1869.

Stockbauer: Kunstgeschichte des Kreuzes. Schafhausen 1870.

Forrer und *Müller*: Kreuz und Kreizigung Christi in ihrer Kunstentwickelung. Strassburg 1894.

Bréhier: Les origines du Crucifix. Paris 1904.

1) *Wilpert*: Pitture delle catacombe romane, str. 210; tenże: La croce sui monumenti delle catacombe. w N. Bullett. d' archeol. crist. 1902, str. 5.

2) *P. Franchi de' Cavalieri:* Della furca e della sua sostituzione alla croce nel diritto penale romano. w N. Bull. d. arch. crist. 1907, str. 73.

3) *Wilpert*: Tamże, t. 39, 1.

4) *Ks. dr. J. Bilczewski*: Katak. św. Pryscylli, str. 6.

De Rossi: Bull. d. arch. crist. 1886, t. 1.

Ks. dr. J. Bilczewski: Tamże, str. 6.

5) *Bilczewski*: Tamże, str. 12.

6) *Wilpert*: N. Bullett. d' archeol. crist. 1902, str. 10.

7) *Bilczewski*: Tamże, str. 13.

8) *Wilpert*: Cyklus, t. I—IV.

9) *Prudentius*: Cathem., 12, 1. Mig. 59, 901.

10) *D. Giorgi*: De monogrammate Christi Domini dissertatio Romae, 1737.

J. Allegranza: De monogrammate Domini N. J. Chr. Mediolani. 1773.

11) *Eusebius*: Vita Constantini. Ks. I, roz. 28—29. (Mig. Patr. Gr. T. 20, col. 944—946).

12) *Cavedoni*: Ricerche critiche intorno alle medaglie di Costantino. *Garrucci*: Le medaglie e monete di Costantino.

13) *Bilczewski*: Tamże, str. 12.

14) *De Rossi*: Bull. d. arch. crist., 1864, str. 34,

15) *Armellini*: Cimitero di St. Agnese, str. 259.

16) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 154, 1.

17) *Wilpert*: Tamże, str. 367.

18) *Wilpert*: Tamże, t. 241.

19) *Wilpert*: Tamże, t. 251.

20) *Marucchi*: Man. d. archeol. crist., str. 359.

21) *Wilpert*: Tamże, t. 162, 2.

22) *Wilpert*: Tamże, str. 366, f. 34.

23) *Bilczewski*: Tamże, str. 13.

24) *Wilpert*: Tamże, t. 252, str. 255.

25) *Marucchi*: N. bull. d. archeol. crist. 1899, str. 33.

26) *Kraus*: Real-Enzykl. II., 432 ust. Münzen.

27) *Wilpert*: Tamże, t. 180.

28) *Wilpert*: Tamże, str. 426, f. 40.

29) *Marucchi*: Guide du cimetiére de Domitille, str. 16.

30) *Wilpert*: La croce sui monumenti delle catacombe. N. bull. d' arch. crist. 1902.

31) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., 455, f. 46.

32) *Wilpert*: Tamże, t. 256, 1, 2, t. 257; 258.

33) *Wilpert*: Tamże, t. 259.

34) *Grisar*: La piu antica immagine scolpita sulla porta di S. Sabina in Roma. Analecta Romana I., 1898, str. 427 i 445; tenże: Römische Quartalschrift 1894, str. 1.

CHRYSTUS NA KRZYŻU.

1) *Kraus*: Real-Encykl. I., 410.

Forrer-Müller: Kreuz und Kreuzigung, t. III., n. 1.

2) *Grisar*: Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von st. Sabina in Rom. Römische Quartalschrift für christl. Altertümerkunde

u. Kirchengeschichte. Tenże: La piu antica immagine della Crocifissione scolpita sulla porta di st. Sabina in Roma. Analecta Romana, str. 424.

3) *Venturi*: Storia d. arte ital. T. I., str. 479.

4) App. ad. S. Gregorii Théol. Carmina (św. Grzegorz z Nazyanzu), Mig. Patr. Gr. 34, 4, p. 202.

5) *Müller-Forrer*: Kreuz u. Kreizigung, str. 20, obr. III., 6.

Péreté: str. 277.

Kraus Real.: Enc. 2, 240.

De Waal: T. I., n. l.

6) *Forrer*: Die römischen u. byzantinischen Seidentextilien von Achmim. Strassburg 1891, str. 19, t. IX., XVI., XVII.

7) *Bosio*: Roma Sotteranea l. III., c. 65.

Marucchi: La cripta sepolcrale di san Valentino, 1878.

8) *P. Germano a Sto. Stanislao*: La casa celimontana.

9) *St. Gregorius Turonensis*: De gloria mart. l. I., c. 6 Mig. Patr. Lat. T. LXXI., cd. 710.

10) *Marucchi*: Manuale d' archeol. crist., str. 353.

11) *Cahier*: Crucifix de Lotaire á Aix-la-Chapelle, w Mélanges d' archéologie. I., 1847, 49.

SAKRAMENTY ŚW.

1) *P. Sisto Scaglia*: Notiones archeol. christ. II., str. 149.

2) *J. Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 39, 2; 57; 58, 1;

3) *St. Justinus M.*: Apolog. I., c. 65.

St. Ignatius: Ep. ad Smyrn., c. VIII., wyd. Funk., str. 241.

Clemens Alex.: Paedag., 1, 6, Mig. 8, 303.

4) *Wilpert*: Fractio panis, Die älteste Darstellung des Eucharistischen Opfers. Freiburg 1895.

Ks. dr. J. Bilczewski: Eucharystya w świetle najdawniejszych pomników piśmienniczych ikonograficznych i epigraficznych. Kraków 1898.

P. Sisto Scaglia: Notiones archeol. christ. II., 11; 166.

5) *P. S. Scaglia*: Archeologia liturgica. Roma 1907, str. 6.

6) *Wilpert*: Pitt. d. catac. rom. t. 54, 2, 45, 1.

7) *Wilpert*: Tamże, t. 166, 1.

8) *Cirillus Jer.*: Catech. XII., mystag, 12. Migne. Patr. Gr. 33, 1098.

Cyprianus: Ep. 63, 12. Mig. Patr. Lat., 4, 383.

9) *Wilpert*: Tamże, t. 57.

10) *Wilpert*: Tamże, t. 186, 1.

11) *Wilpert*: Tamże, 27, 2.

12) *Wilpert*: Tamże, t. 41, 1, 2, 3.

13) Acta. SS. Perpetuae et Felicitatis, wyd. Franchi str. 112.

14) *Wilpert*: Tamże, t. 117.

15) *Wilpert*: Tamże, t. 96.

16) *Wilpert*: Tamże, t. 24, 2.

17) *Wilpert*: Gottgewiehten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. Freiburg i. B. 1892; tenże: Pitt. d. catac. rom., t. 79, 80, 81.

Bilczewski: „O Dziewicach poświęconych Bogu w pierwszych wiekach Kościoła", w Przeglądzie Powszechnym, 1892, str. 19.

18) *Tertullianus*: „De velandis virginibus" 3, 14. M. 2, 893; 2, 908.

SĄD BOŻY I SZCZĘŚCIE NIEBIESKIE.

1) *J. Wilpert*: Pitt. d. catac. rom., t. 75.

2) Missale Romanam: Oratio pro Papa.

3) *Wilpert:* Tamże, t. 240, 2; 247.

4) *Wilpert:* Tamże, t. 205.

5) *O. Marucchi*: Il cimitero di Comodilla e la basilica cimiteriale dei S. S. Felice e Adautto. w N. Bull. d. arch. crist. 1904, str. 41.

J. Wilpert: Di tre pitture scoperte nella basilica di S. S. Felice e Adautto. w N. Bull. de arch. crist. 1904, str. 161.

6) Passio S. S. Jacobi, Mariani et aliorum martyrum in Numidia § XI. Acta sincera et selecta primorum martyrum, str. 228.

7) *Wilpert:* Pitt. de catac. rom. t. 133; 133, 2; 157, 1, 2; 184.

8) *Wilpert:* Tamże, t. 236.

9) *Wilpert:* Tamże, t. 150, 3.

PRZEDSTAWIENIA ŚWIĘTYCH.

1) *Wilpert*: Pitt. t. 181, 2; 182, 1, 2; 248; 252, 254.

2) *Wilpert:* Tamże, t. 214—216, str. 443.

3) Passio St. Perpetuae et Felicitatis. wyd. Franchi, str. 110; Aubé: Polyeucte dans l' histoire str. 77. Passio str. 77; Passio st. Montani, Lucci et sociorum wyd. Franchii, str. 74.

4) *O. Marucchi*: Il cimitero di Comodilla e la basilica cimiteriale dei S. S. Felice e Adautto w N. Bull. d. arch. crist. 1904, str. 41.

Wilpert: Di tre pitture recentamente scoperte nella basilica dei S. S. Felice e Adantto. Tamże, str. 161.

Wilpert: Tamże, t. 125.

5) *P. Germano di san Stanislao:* La casa celimontana dei santi mortiri Giovananni e Paolo; Roma 1894.

P. Allard: Ėtudes d' histoire et d' archéologie str. 159. i nast.;

Mazzocchi: Kalend. Neapolit. III. str. 722.; Józef Wilpert przygotowuje wydanie fresków domu św. Jana i Pawła.

6) *O. Marucchi*: N. Bullett. d' archéol. crist. 1904.

SARKOFAGI.

R. Grousset: Ėtude sur l' histoire des sarcophages chrétiens. Paris 1885.

1) *Kuhn*: Allg. Kunstgesch. Plastik I. 281;

Fäh: Gesch. der bildenden Künste. 224.

2) *J. Strzygowski*: Allgemeine Zeitung. 19, I. 1903.

J. Wittig: Die altchristlichen Skulpturen im Campo Santo in Rom. 1906.

3) *A. Munoz*: Sarcofagi asiatici. w N. Bull. di archeol. crist. 1905, str. 79. Tenże: Ancora sni sarcofagi d' Asia Minore, Tamże: 1907, str. 301.

4) *Dufresne*: Les cryptes vaticanes, str. 8.

5) *De Waal*: Katalog der Sammlung der altchristlichen Skulpturen und Inschriften im Campo Sarto. 1892.

6) *H. Dütschke*: Ravennatische Studien, str. 64.

7) *Wilpert*: La croce sui monumenti delle catacombe. w N. Bull. di arch. crist. 1902, str. 5.

8) *J. B. de Rossi*: Bullettino d' archeol. crist. 1865, str. 69.

Ks. Eust. Skrochowski: Sarkofag chrześcijański z IV. w. Przegląd Powszechny. Kraków 1886, str. 38.

9) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1871.

Dufresne. Les cryptes vaticanes, str. 111.

De Waal: Der Sarkophag des Junius Bassus. Rzym 1910.

Marucchi: Le catacombe romene, str. 46.

10) *Marco Fantuzzi*: Monumenti ravennati de' secoli di mezzo. Venezia 1802.

11) *Franz Wieser*: Das longobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano. Innsbruck 1887.

Gaetano Mantovani: Notizie archeologiche Bergamesi. Bergamo 1891.

12) *Le Blant:* Ėtude sur les sarcophages chrétiens antiques de la

ville d' Arles. Paris 1874; Tamże: Les sarcophages chret. de la Gaule. Paris 1886.

Monceax: Bull. de la Soc. des antiqaires de France. 1902, str. 329.

13) *L. Hmidobbo:* Sarcofago cristiano del museo di Burgos. w N. Bull. di archeol. crist. 1906, str. 93.

14) *Ch. Boutell:* Christian monuments in England and Wales. London. 1854.

POSĄGI.

1) *Prudentius*: Hymn: Passio. s. Hippoliti. (Peristeph. XI.).

2) *Garrucci:* Storia dell' arte. I., str. 587.

3) *Grimouard*: de St. Laurent. Annales archéologiques t. 23, str. 29.

4) *Garrucci:* Tamże: str. 586.

5) *Pératé:* Archéologie chrétienne. 1892, str. 291.

6) *F. Wickhoff:* Die bronzene Apostelstatue in der Petruskirche. w Zeitschrift für bildende Kunst. wyd. C. Lützow 1890, str. 108.

7) *Kraus:* Gesch. der christl. Kunst. I. (1896), str. 231.

8) *Detzel:* Christliche Ikonographie I. (1896), str. 104.

V. Schulze: Archeologie der christl. Kunst. 1895.

Barbier de Montault: Oevres complétes T. XI. (1896), str. 365.

9) *Grisar:* Della Statua di Bronzo di S. Pietro Apostolo nella Basilca Vaticana. — Analecta Romana, str. 627.

10) *Maffeo Vegio:* Lib. 4. n. 119. Acta S. S. Bolland. X. 1568.

11) *O. Panvinius*: De rebus antiquis. basilicae S. Petri. Mai. Spicil. Rom. t. 9, str. 194. c. 4. v. 9, str. 249.

STAROCHRZEŚCIJAŃSKIE KOŚCIOŁY.

KOŚCIOŁY DOMOWE.

1) *Dź. Ap.* 9, 21; 14, 1.; 17, 1; 19, 8; Rzym 16, 5; Coloss. 4, 15.
2) *Recog. Clem.*: L. X., n. 71, Mig. Patr. Gr. I., 1453.
3) *De Ross*: Bull. di arch. crist. 1867, str. 46.
4) *Ammianus Marcell.*: XXVIII., 3.
5) *Aptat. Milevitanus.*: De schism. Donatist., l. II., § 4.
P. Crostarosa: Le basilique cristiane, w N. Bull. di arch. crist. 1899, str. 285.
6) *Eusebius*: Hist. Eccl. VI., 46.

POWSTANIE BAZYLIKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ.

1) *Lactantius*: De mortibus persecutorum c. 48.
2) *Garrucci*: Bull. di arch. crist. 1870, str. 36.
De Rossi: Tamże, 1880, str. 40.
Sulpit Sever.: Hist. II., Mig. Patr. Lat. XX., 148.
Itin. Hier.: wyd. Parthey i Pinder, str. 280.
3) *L. B. Albertis*: De re aedificatoria. Florentiae 1465.
Palladio: I quatro libri di architectura. Venezia 1570.
P. Sarnelli: Antica basilicografia. Napoli 1686.
Ciampini: Vetera Monumenta. Roma 1690; tenże: De aedificiis a Constantino Magno constructis. Roma 1693.
G. e F. Piranessi: Opere. Tomów 29. Roma 1750—1807.

Büsching: Anfänge der christlichen Kunst des Mittelalters w Kunstblätter, 1824. Nr. 49.

Hirt: Geschichte der Bankunst bei den Alten. Berlin 1821.

Sickler: Entstehung der christlichen Kunst, w Almanach aus Rom I. Leipzig 1810.

D' Agincourt: Histoire de l'art. Paris 1810.

Platner und Bunsen: Beschreibung der Stadt Rom, 1830.

F. Kugler: Der römische Basilikenbau, w Kunstblätter. 1842; tenże: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842.

Quast: Die Bankunst der Alten. Berlin 1845.

Kinkel: Gechichte der christl. Kunst. Bonn 1845.

Bunsen: Die Basiliken des christlichen Rom. München 1842.

L. Canina: L' architettura antica. Roma 1832—1844; Ricerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani, basate sulle primitive instituzioni eclesiastiche. Roma 1846. Indicatione topografica di Roma antica. Roma 1885.

G. Marchi: Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianessimo. Roma 1844.

Valentini: Le basiliche sante di Roma, 1845.

4) *Vittruvius Pollio*: De Architectura. V., 1; VI., 8.

5) *L. Canina*: Ricerche sull' architettura. Roma 1846, str. 40.

6) *A. Zestermann*: Die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847; De basilicis libri III.

7) *H. Hübsch*: Die Architektur und ihr Verhältniss zur heutigen Malerei und Sculptur. Stuttgart 1847.

8) *O. Mothes*: Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderten. Leipzig 1869.

9) *Ulrichs*: Die Apsis der alten Basiliken. Greifswalde 1848.

Kugler: Kunstgeschichte, 1866.

Lübke: Geschichte der Architektur, 1858.

Fergnsson: Illustr. Handbook of Architectur. London 1858.

Lützow: Meisterwerke der Kirchenbankunst. Leipzig 1862.

Förster: Vorschule der Kunstgeschichte, 1862.

10) *A. Springer*: Bankunst des christlichen Mittelalters. Bonn 1854, str. 33, i Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1856, str. 120.

11) *Krauser*: Christliche Kirchenbau. Bonn 1851; Ein Wort über den Ursprung der Basilika, w Mitteil. der k. k. Centralcomm. IV., 1859; Christl. Kirchenbau. 1860; Wiederum christl. Kirchenbau, 1868.

12) *M. de Vogüe'*: Le temple de Jerusalem. Paris 1864.

Chipiez et Pierrot: Le temple de Jérusalem et la maison du Bois Liban. Paris 1889.

13) *J. Messner*: Über den Ursprung, die Entwicklung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Bankunst. Leipzig 1854. Über den Ursprung der christlichen Basilika w Quast und Ottes Zeitschrift für christl. Archeol. 1859, II., 212.

14) *Vitruvius Pollio*: De architectura l. VI., c. 5.

15) *Reber*: Über die Urform der Römischen Basilika, w Mit. d. k. k. Centralcomm, 1869, II., 35.

Stockbauer: Der christl. Kirchenbau in den ersten VI. Jahrh. Regensburg 1874.

Holzinger: Die Römische Privatbasilica, w Repert. für. Kunstwissenschaft V., 1882, 280; Kunsthistorische Studien. Tübingen 1886.

16) *Weingärtner*: Ursprung und Entwicklung des christl. Kirchengebaudes. Leipzig 1858.

17) *Vitruvius Pollio*: De architectura, c. VI., 3, 9.

18) *Dehio:* Die Genesis der christlichen Basilika. München 1883. Tenże: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892.

19) *Holzinger:* Die römische Privatbasilica. 1882; Tenże: Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889; Tenże: Altchristliche Basiliken in Rom und Ravenna. 1898; Tenże: Die altchristliche und byzantinische Baukunst. 1898.

20) *De Rossi*: Roma Sott. III., 495.

F. X. Kraus: Real. Enc. I. 119; Geschichte der christl. Kunst. I. 270; Die christliche Kunst in ihren frühesten Anfängen., str. 151.

21) *Hübsch*: Monumenti dell' architektura cristiana da Constantino a Carlo Magno. 1886.

22) *J. P. Richter*: Christl. Architektur und Plastik. 1872.

C. Brockhaus: w Real-Encykl. für protestantische Theologie und Kirch, Art. Baukunst. II. 135.

Springer: Grundzüge der Kunstgeschichte II. 122.

A. Venturi: Storia d. arte ital. I. 126.

23) *J. Burchardt*: De origine basilicae christianae. Comm. Hall. 1875.

G. Clausse: Basiliques et Mosaïques chrétiennes. 1893. I., str. 35 i 115.

24) *H. Marucchi*: Eléments d' archéol. chrét. III. Les basiliques Rome. 1903.

Prócz wyżej wymienionych mówią o bazylikach chrześcijańskich następujące dzieła:

Hübsch: Die Altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und ältesten Beschreibungen. Karlsruhe 1862.

F. Kugler: Geschichte der Bankunst. Stuttgart 1858.

Lübke: Vorschule zum Studium der kirchlichen Kunst. Leipzig 1873; Abriss der Geschichte der Baustile. Leipzig 1878. Geschichte der Architektur. Leipzig 1884—1886.

Springer: Die Baukunst des christlichen Mittelalters. Bonn 1854; Grundzüge der Kunstgeschichte. Leipzig 1888.

A. Essenwein: Die Ausgänge der classischen Baukunst; Die Fortsetzung der classischen Baukunst im oströmischen Reiche. (budowle bizantyńskie). Darmstadt 1886.

G. Dehio u. G. Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884.

J. Mallet: Cours élément. d' archéol. religieuse. Paris 1881—1883.

E. Reusens: Eléments d' archéol. chrét. Louvain 1871, 1884.

M. Armellini: Le chiese di Roma dalle loro origini, fino al s. XVI. Roma 1887.

H. Blümer: Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Leipzig 1875—1884.

H. Havard: La France artistique et monumentale. Paris 1894.

Crostarosa: Le basiliche cristiane. Roma 1892.

Kirsch: Die christlichen Kultusgebäude in Altertum. Köln 1893.

A. Melani: Architettura italiana. 2 wyd. Milano 1910.

Lamaitre: L' origine de la basilique latine. Paris 1910.

25) *C. Enlart*: Manuel d' archéologie françaice. Paris 1902. I., str. 103.

26) *Eusebius*: Hist. eccl. X., 4.

27) *Tertullian*: Apolog. 16.

POSZCZEGÓLNE CZĘŚCI BAZYLIKI.

MUR I DACH.

1) *De Rossi*: Musaici. Arco di Placidia.

Nicolai: Basilica di san Paolo 264.

2) *De Rossi*: Inscr. christ. 2. I., str. 487.

3) *Eusebius*: Vita Constantini. III., 36.

4) *Księga Pap.*: Honor. l. 1.

5) *Eusebius*: Tamże: IV., 58.

6) *Crostarosa*: Nuov. Bull. di arch. crist. 1896, 52, i Civiltà cattol. 1896, IV., str. 471.

7) *Crostarosa*: Tamże, 1901, str. 119, 291.

ATRIUM.

1) *De Rossi*: Inscr. II., 428. Tenże: Bull. di arch. crist. 1781, str. 123, t. V.

2) *Paulini Nolani*: Nat. S. Felic. X., 31, 43, ed. Par., str. 39.

SŁUPY.

1) *Mauceri*: Colonne tortili cosidett'e del Tempio di Salomone. w Arte t. X.—XII., 1898.

2) *De Waal*: Römische Quartalschrift. 1887.

3) *A. Venturi*: Storia d. arte ital. I., str. 454.

4) Kś. 3. Królewska 7, 13.

NARTEKS.

1) *Crostarosa*: Le basiliche cristiane, str. 59.

SKLEPIENIA KOŚCIOŁÓW.

1) *Plinius*: Hist. nat. XXXIII. 18.

2) *Eusebius*: Vita Const. III., 32. IV. 58.

Paul. Nolan: Ep. XXXII. ad Sever.

Greg. Nys: De laud. Theod. mart.

August: Sermo XV. 1.

Hieron: In Zachar. II. 8; Ep. ad. Demetr. c. 8. Ep. ad Nepot. c. 2.

Appolin: Sid. II. 10, 8.

GALERYE GÓRNE.

1) *Vitruvius Pollio:* De Architectura V., 1. VI., 8.

2) *Dubois de Montpeureux*: Voyage en Caucase.

3) *Kugler*: Geschichte der Baukunst. I. 372.

OKNA.

1) Pozwolenia na zwiedzenie robót udzielił mi prof. A. Gioseffi, członek komisyi.

2) *Essenwein*: Handbuch der Architektur. II., 3, 1.

3) *Kraus*: Gesch. d. christl. Kunst. I., str. 296.

4) *Eusebius*: Hist. eccl. X. 4, 42.

Hieronimus: Ad. Ezech. 41, 1.
Prudentius: Peristeph. XII., 52.
5) *Księga Papieży*: Leon III., n. 82. wyd. Duch. II., 25; II., 10.

NAWA POPRZECZNA.

1) *Conze*: Neue archäol. Unters. auf Samotrake. Wien 1880.

ŁUK TRYUMFALNY.

1) *Księga Papieży*: I., 499; II., 1; II., 57; II., 79; I., 29; II., 54, 79.

ABSYDA.

1) *L. Ulrichs*: Die Apsis der alten Basiliken. Greifswald 1848.
2) *J. B. de Rossi*: Bull. di arch. crist. 1867, str. 72.
3) *St. Paulini Nol*: Epist. 32, ad Severum, poem 27, 28, 29, wyd. Le Brun, str. 207.
4) *De Rossi*: Bull. d. arch. crist. 1891, 12.
5) *O. Marucchi*: Le catacombe romane, str. 607.
6) *Hübsch*: Die Architektur, t. 32.
7) *Vogüé*: Syrie centr. f. 122.

ZAKRYSTYE I KAPLICE.

1) *Paulini Nol.*: Ep. XXXII., ad Sever.
2) *De Rossi*: Bull. di arch. crist. 1864, str. 24.
3) *Baldoria*: La capella di St. Zenone a Roma, w Archivio storico dell' Arte IV., str. 256.

ROZKŁAD MIEJSC I SYMBOLIKA BAZYLIKI.

1) *Didoskalia*: XII. Ap. wyd. Par. 1902, str. 75.
Augustinus: De civit. Dei II., 28.
Paul. Silent.: Descr. St. Sophiae v. 296.
2) *Origines*: Fract. XXVI., in Math.
Ambros: Ad virg. laps. c. 6.
3) *Crostarosa*: Le basil. crist. str. 64.
4) *Konstitutiones Apost*: L. II., c. 57, wyd. Pitra: Juris eccl. Gr. hist. et monum. T. I., str. 204.

WIEŻE KOŚCIELNE.

1) *Schegg*: Bibl. Archäol., str. 76.
2) *Vogüé*: Syrie centr. I., 273, t. 26.

3) *Vogüé*: Tamże, 57, f. 17.

4) *Quatremére de Quincy*: Dictionnaire historique de l' architecture, słowo: clocher.

5) *Mabillon*: Annal. S. Benedicti. sec. I.

6) *Génébrard*: Chronic. ad ann. Chr. 604.

7) *D' Achéry*: Spicilegium. V.

8) *Trodoard*: De Stephano II., papa. D. Bouguet. V., 442.

9) *Pertz*: Monumeta Germaniae hist. III., leges t. I.

10) *Venantii Fortunati*: Carmina III., 1, v. 31.

11) *Quicherat*: Revue arch. 1869, str. 313.

12) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 108.

13) *Mothes*: Die Bankunst des Mittelalters in Italien, I., 80, 165.

14) *Kraus*: Gesch. d. christ. Kunst. I., 309.

15) *A. Melani:* Archit. italiana, str. 302.

16) *Kraus*: Tamże I. 310.

BUDYNKI KOŚCIELNE.

1) *Paulini Nolani*: Ep. 32, 16.

2) *Lauer*: Les fuilles du „Sancta Sanctorum au Latran. w Mélanges d' archéologie et d' histoire. Ecole française de Rome. 1910. XX. 3 i 4.

3) *Księga Pap.*: II., 262.

4) *Vogüé*: La Syrie centrale. pl. 22.

5) *Ducange*: Constantinop. christ. III., c. 16.

6) *Hübsch*: str. 102. t. 46.

7) *De Rossi*: Bull. d. arch. crist. 1866, str. 40. 1868, 27.

8) *Gregorius Nasiansenus*: Orat. XXX., in laud. Baz.

BAZYLIKI RZYMSKIE.

1) *Johannes Diaconus*: De eccl. Lateranensi. Mabillon. Mus. ital. 2, 560.
Panvinius: De septem ecclesiis a Constantino aedif., str. 106.
Ciampini: De sacris aedif., str. 7.
Bunsen: Beschreibung der Stadt Rom. III., 507.

2) *Panvinius*: De sept. eccl., str. 115.

3) *Panvinius*: Tamże, str. 119.

4) *Księga Papieży*: I., 172, Silvest. 36; 191, 33; 233. Sixtus, III., 64. Tak zwana *Księga Papieży*, *Liber Pontificalis,* jest zbiorem szczegółów

z panowania papieży. Dawni wydawcy z XVIII. w. J. Vignoli i Bianchini uważali tę księgę za utwór *Anastazego Bilbliotekarza*, i nazywali ją od jego imienia. Dopiero wydawca L. Duchesne: Liber Pontificalis, Texte, Introduction et Commentaire, Paris 1886, wykazuje, że jest to zbiór prac niewiadomych twórców, od końca V., aż do IX. w. We w. XII. Wilhelm Bibliotekarz dołączył dalszy ciąg, aż do swych czasów. H. Grisar (Analecta Romana. Roma 1899, t. I., str. 1) twierdzi, że pierwszą część księgi napisano za Bonifacego II. (530—532), a pierwsze ułożenie księgi nastąpiło za Hormizdasa (514—523). Wiarogodność Księgi Papieży jest w rozmaitych częściach rozmaita. F. X. Kraus (Repertorium f. Kunstwissenschaft. XXII., 126) uważa, że opowiadania o czasach Konstantyna pochodzą z VI. w.; nie byłaby to zatem wielka różnica czasu, a w rzeczach ważniejszych, ogólnych nie mogło być znaczniejszych błędów, gdyż w tak wielkiem mieście jak Rzym, ważniejsze rzeczy przechowały się w pamięci wielu. Od Zacharyasza (741-752), wiadomości nie ulegają już żadnym wątpliwościom, gdyż pisali je dworzanie papiescy (Duchesne, wstęp do Lib. Pont. i. p. CCXLIII). Papież miał osobnych urzędników, którzy mieli pieczę nad szatami i sprzętami. Dane o sprzętach, szatach i naczyniach i t. d., są tak dokładne, że zdaje się, jakoby były zaczerpnięte z urzędowych spisów. Do poznania wewnętrznego urządzenia kościołów jest Księga Papieży nieocenionem źródłem, wylicza bowiem dary, które cesarze i papieże składali do kościołów rzymskich. Opis tych przedmiotów jest bardzo dokładny, podaje osobę ofiarodawcy, czas, kościół, do którego ofiarowano, wygląd, wagę, kształt wątek i t. d. danej rzeczy. Że opis tych rzeczy jest dokładny i wierny, udowodniły wykopaliska. Wielką jest zasługą St. Beissla S. J., że w dziele swem: Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien. Freiburg 1899, opracował pierwszy to, co nam opowiada Księga Papieży o dawnych sprzętach i szatach kościelnych.

5) *Księga Pap.*: II., 91, l. 489.

6) *Panvinius*: Tamże, str. 119.

7) *G. B. Costaguti*: Architettura della basilica di san Pietro in Vaticano. Rzym 1620; 2-gie wyd. r. 1684, z ilustracyami Mart. Ferrabosco.

I. Ciampini: De sacris aedificiis a Constantino M. constructis synopsis. Rzym 1693; wyd. 2-gie wyszło pod nagłówkiem: I. Ciampini Opera t. III. Rzym 1747.

C. Fontana: Templum vaticanum et ipsius origo, po włosku i łacinie równolegle. Rzym 1694.

Ph. Bonnanni: Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia. Rzym 1696. 2-gie wyd., 1715.

A. Valentini: La Patriarcale basilica vaticana. Rzym 1845.

F. M. Mignanti: Istoria della basilica vaticana. Rzym 1867.

P. Latarouilly: Le Vatican et la basilique de Saint-Pierre. Paryż 1882.

Grisar: Il prospetto dell' antica Basilica Vaticana. Analecta Romana I., 463.

8) Rękopis Grimaldiego w bibl. Barberinich. XXXIV., l. 49, l. 50.

E. Münz: Recherches sur l' oevre archéologique de Jaques Grimaldi. Bibliothéque des écoles francaises d'Athénes et de Rome I. 1877, str. 225.

9) *Mignanti:* La basil. Vat., str. 252.

10) *Księga Pap.:* I. 312, 113.

11) *Księga Pap.*: I. 78, 176, 194.

J. B. de Rossi. Inscriptiones II. 190, 226, n. 11, 235.

S. Beissel: Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland. Ergänzungsheft zu den Stimmen aus Maria-Laach. XLVII., 8; tenże: Bilder a. d. Gesch. d. altchr. Kunst und Liturgie, str. 225.

Grisar: Le tombe apostoliche al Vaticano ed alla Via Ostiense. Analecta Romana I. 259.

12) *Księga Pap.*: I. 178. Silvester 40.

13) *Bulloni*: Sulla primissima basilica Ostiense. 1850.

14) *Grisar*: Le tombe apostoliche al Vaticano ed alla via ostiense. Analecta Romana I. 259.

15) Epist. coll. avellanae. ed Guenther. 1895, str. 48.

16) *N. Nicolaie Nubby*: Della basilica di St. Paolo. Roma 1815.

17) *Księga Pap.*: II. 30, n. 416.

18) *Münz*: N. Bull di arch. crist. 1895, str. 112.

19) *Duchesne*: Przedmowa do Księgi Papieży. I., str. XXV.

20) *Canina*: Templi cristiani. I. 68.

21) *Księga Pap.*: I. 375, 163.

22) *De Angelis*: Basilicae St. Mariae Maioris destriptio. Roma 1621.

23) *Grisar*: Civilta catt. 1895. IV., str. 470; tenże: Analecta rom I. 77; II. 396.

24) *J. B. de Rossi*: D. cosi det. acti d. St. Sabina. Bull. d' arch. crist. 1871, str. 90.

Grisar: Le origini del martirologie romano. Analecta romana I., str. 243.

25) *Marchi*: Monumenti, str. 26.

26) *Księga Pap.*: I. 235. Xistus III. 64.

27) *Nibby*: Roma antica I. 672.

28) *Mazzanti*: Archivio storico dell' arte. 1896, str. 165.

29) *A. Bacci*: Scavi nel cimitero e basilica di S. Agnese. w N. Bull. di arch. crist. 1902, str. 121; tenże: Ulteriori operazioni sulla basilica nomentana di S. Agnese; tamże, 1906, str. 77.

J. Angelini: Lettere sulla ricognizione delle reliquie di S. Agnese; tamże, 1906, str. 89.

30) *Grisar*: Analecta Romana II., str. 415.

31) *Księga Pap.*: I. 262. Simmachus, n. 80; I. 46.

32) *De Rossi*: Bull. di archeol. crist. 1869, 94; 1870, 15.

33) *Księga Pap.*: I. 206, Jul., n. 50.

34) *O. Marucchi*: Bull di archeol. crist. 1888; tenże: Röm. Quartalschrift. 1889. III., 15 t. 9, 10; tenże: Il cimitero e la basilica di S. Valentino. Roma 1890.

J. B. de Rossi: Bull. di archeol. crist. 1889, str. 84.

35) *Grisar*: Civilta catolica. 1896. II., str. 458—476.

Duchesne: Melange d' archéol et d' hist. 1897, str. 13.

36) *De Rossi*: Bull. di arch. crist. 1867, str. 10.

37) *Grisar*: Civilta catol. 1896. III., str. 727.

38) *J. B. de Rossi*: Bull. di arch. crist. 1865, str. 137.

39) *Ciampini*: Vet. mon., str. 137.

40) *Grisar*: Analecta Romana. I. 423.

41) *O. Marucchi*: Guida archeol di Preneste. 1885, str. 55, 64, 161.

42) *De Rossi*: Bull. di archeol. crist. 1867, str. 51; 1874, str. 14; 1875, str. 51.

43) *De Rossi*: Tamże, 1871, str. 146.

RAVENNA.

44) *R. Rahn*: Ravenna. Leipzig 1869.

Ch. Diehl: Ravenne. Paris 1886, II. wyd. 1903.

Corrado Cicci: Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna 1878. Tenże: Guida di Ravenna. Bolonia 1910; tenże: Ravenna we wyd. Italia Illustrata. Bergamo 1906.

45) *A. Venturi*: w Stor. d. arte Ital. mylnie podaje zamiast widoku wnętrza św. Apollinarego, wnętrze katedry w Monreale.

46) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 107.

ISTRIA i DALMACYA.

47) *F. Schlosser*: Drei römische Städte: Aquileja, Pola, Salona. w Kunstgeschitl. Charakterbilder Oest. Ung. Wien 1893.

48) *Jelić*: Römische Quartalschrift 1891, 10, t. 2. Tenże: Guida di Spalato e Salona 1894, t. 4.

A. Hauser: Spalato und die römischen Monumente Dalmatiens. Wien 1883.

A. Bezić: Bulletino di archeologia e storia dalmatina 1904.

49) *A. Amoroso*: Le basiliche cristiane di Parenzo. Parenzo 1891.

P. Deperis: Il Duomo di Parenzo ed i suoi musaici. Parenzo 1894. Tenże: Ancora il Duomo. e. c. t.

G. Boni: Archivio storico dell'arte. Rzym 1894.

O. Marucchi: Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo. 1896, str. 14.

50) *G. Agnelli*: Ferrara e Pomposa. Bergamo 1906, str. 102.

51) *Silvio Benco*: Trieste. Trieste 1910, str. 21.

LOMBARDYA.

52) *Mothes*: Die Baukunst des Mittelters in Italien. Jena 1882—1884.

Cattaneo: L' architettura in Italia dal secolo VI. al Mille circa. Venezia 1889.

Rivoira: Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d' oltr Alpe. Roma 1901.

53) *Pertz*: Monum. Germaniae hist., t. IV., str. 33.

G. Merzario: I maestri Comacini. Milano 1893.

54) *Cattaneo*: L'architettura in Italia dal s. VI. al mille circa. Venezia 1889, str. 131.

55) *Cattaneo*: Tamże, str. 141.

56) *Cattaneo*: Tamże, str. 91.

57) *Eitelberger*: Cividale. Mittheil. der k. k. Centralco mmission 1857, 1859; Gesammten kunsthistorischen Schriften. Wien 1884, str. 323.

58) *Lübke*: Allg. Kunstgesch. Plastik. I. 384. F. 253.

59) *Cattaneo*: L'archit. in Italia str. 101.

60) *F. Salvio*: Di alcune chiese di Milano anteriori a s. Ambrogio. w N. Bull. d. arch. crist. 1896, str. 163.

61) *St. Ambrosius*: Ep. 20, Ep. 21. Mig. Patr. Lat. 995 n. 2, 4; 1022, n. 18.

62) *Melani*: Archit. Ital., str. 205.

63) *F. Mallaguzzi- Valeri*: Milano I., str. 16.

64) *Ferrario*: Monumenti sacri e profani dell' i. e r. basilica Ambrosiana. Milano 1824.

Landriani: La basilica Ambrosiana fino alla sua transformazione in chiesa lombarda a volte. Milano 1889.

G. B. Toschi: Ambrosiana. L' Arte. Roma 1898. I. zesz. VI.—IX.

GRECYA.

65) *J. Strzygowski*: Röm. Quartalschrif 1890, 3.

66) *J. Strzygowski*: Tamże, 1890, 7.

AZYA MNIEJSZA.

67) *Ch. Texier*: Description de l' Asie Mineure. Paris 1839.

68) *Choisy*: L'art de bâtir chez les Byzantis. Paris 1883.

Ch. Texier: L' Armenie, la Perse et la Mésopotamie. Paris 1840—1852.

ARMENIA i GRUZYA.

69) *Dubois de Montpeureux*: Voyage en Caucase. Paryż 1843.

Ch. Texier: L' Arménie la Perse et la Mésopotamie. Paris 1842.

D. Grimm: Monuments d' architecture byzantine en Géorgie et Arménie. Paris 1863.

J. Strzygowski: Das Etschmadzin Evangeliar. Wien 1891.

T. Mikelian: Die armenischen Kirche in ihren Beziehungen zur byzantinischen. Leipzig 1892.

SYRYA.

70) *Eusebius*: Hist. eccl. X., 4.

71) *M. de Vogüé*: Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I. au VII. siécle. Paris 1865.

72) *Vogüé*: Temże, 139—150.

73) *Vogüé*: Tamże, pl. 19.

74) *Vogüé*: Tamże, pl. 6, 15, 16.

75) *H. Scharling:* Hauran. Brema 1890.

PALESTYNA.

76) *De Vogüé:* Les églises de la Terre Sainte. Paris 1860.

77) *Eusebius:* Vita Constant. 3, 43; Demonstr. Evang. 7, 2.

Hieronimus: Epist. ad Marcell. 46, 17, 12; Ad Paulin. 58, 13, 10; Ad Eustach. 108, 27, 10.

Epiphanius: Haeres. 1, 20.

78) *Mommert:* Die heilige Grabkirche zu Jerusalem in ihrem ursprünglichen Zustand. Leipzig 1898.

79) *Eusebius:* Vita Constantini 3, 88; 4, 30.

80) De Locis Sanctis ex relatione Arculfi episc. Gal. ed P. Geyer w Corpus Scr. eccl. lat. Vindob. XXXIX. 222.

81) *H. Grisar:* Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz., str. 112, ryć. 59, 61.

82) *Eusebius:* Vita Constantini. III. 54.

Nicephor Callisti: Hist. VIII. 30.

83) *G. Manfredi*: Piano generale delle antichitá di Madaba. N. Bull. di arch. crist. 1899, str. 148.

EGIPT.

84) *Butler*: The ancient Coptic Churches of Egypt. Oxford 1885.

85) *Denon*: Descr. de l' Ègypte v. IV.

86) *Kugler*: Geschichte der Bankunst I. 372.

87) *Kugler*: Tamże, I. 474.

88) *Kugler*: Tamże, I. 375.

89) *Gau*: Neuentdeckte Denkmäler Nubiens. 1822, t. 53.

AFRYKA PÓŁNOCNA.

90) *Gsel et Graillot*: Explor. archéol. dans le dèpart. de Constantine. w Mèl. d' archéol. et d' hist. 1894, 36, 47, 57, 60.

91) *P. Gauckler*: Musées et collections archéologiques de l' Algérie et de la Tunise. Musée de Cherchell. Paris 1895.

Chipiez et Vaille: Revue dé l'arte ancien et moderne. 1897. II. 190.

92) *Kraus*: Die christl. Kunst in ihren frühesten Anfängen, str. 150. Tenże: Real. Enc. I. 115.

93) *Gsell*: Mél. d' arch. et d' histoire. 1894, 358.

94) *Barth*: Wanderungen durch die Küsten des Mittelmeeres, str. 456.

95) *M. Chaine*: Note sulle memorie di S. Mena w N. Bull di arch. crist. 1909.

96) *A. L. Delattre*: Quelques nouvelles decouvertes d' archéologie chretienne a Carthage w N. Bull di arch. crist. 1898 i 1900.

GALLIA.

97) *H. Graf*: Die Entstehung der kreuzförnigen Basilika. Stuttgart 1878. Tenże: Repertorium für Kunstwissenschaft. XVII. 1894, 129.

F. X. Kraus: Gesch. d. christl. Kunst. I. 600.

98) *Quicherat*: Rev. archéol. 1869, 1870.

Lastyrie: Mémoires de l' Acad. des Inscr., t. 34. 1891.

Dehio und Bezold: Kirchliche Baukunst I.

Dehio: Jarbuch der königlich preussichen Kunstsammlung. 1891, 1.

H. Graf: Repert. für Kunstwiss. XVI. 218.

Ratel: Les basiliques de St. Martin à Tours. Bruxelles 1886.

99) S. Gregorius Turon: Historia Francorum II., 16.

GERMANIA.

100) *R. Dohme*: Geschichte der deutschen Bankunst. Berlin 1887.

101) *Ch. W. Schmidt*: Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier 1837—1845.

102) *Braden*: Die Pfarrkirche zu Seligenstadt. Darmstadt 1874.

103) *F. Schneider*: Die karolingische Basilika zu Steibach-Michelstadt. Darmstadt 1874.

R. Adamy: Die Einhardbasilica zu Steinbach im Odenwalde. Hannower 1885.

104) *F. X. Kraus*: Kunst und Alterthum in Elsass Lothringen. III. 430.

WYSPY BRYTYJSKIE.

105) *George Petri* : The ecclesiastical architecture of Ireland anterior the Anglo-Norman Invasion. Dublin 1845.

Westwood: Lapidarium Walliae. Londini 1876.

Stokes: Early Art in Ireland. London 1888.

J. Anderson: Scotland in earli christian times. Edinburg 1891.

F. X. Kraus: Gesch. der christl. Kunst, str. 607.

CZECHY.

106) *Neuwirth*: Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen, bis zum Aussterben der Premysliden. Prag 1888, str. 9.

Font. rer. Boh. I., str. 193.

BUDOWLE OŚRODKOWE.

1) *C. Isabella*: Les edifices circulaires et les dômes. Paris. 1855.

R. Rahn. Ueber den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Zentral und Kupplbaues. Leipzig 1866.

Hübsch: Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und. älteren Beschreibungen. Karlsruhe 1863.

Dehio und Bezold: Kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892

H. Holzinger: Die altchristliche Architektur. Stuttgart. 1899.

2) *F. Adler*: Das Panteon zu Rom. Berlin 1827.

H. de Geymüller: Documents inédits sur les Thermes d' Agrippa, le Panthéon et les Termes de Dioclétien. Lausanne et Rome 1883.

A. Munoz: La decorazione medioevale nel Pantheon. N. Bull. d'arch. crist. 1912.

3) *Melani*: Archit. ital., str. 56.

4) *Magni*: Archit., str. 160.

5) *Eusebius*: Vita Const. III., 50.

6) *Vogüé*: Syrie centrale, pl. 21.

7) *Vogüé*: Tamże, pl. 23.

8) *St. Gregorius Nasians.*: Orat. funebr. de laud. patr. XIX., 42.

9) *St. Gregorius Nyssen.*: Ep. ad Amphiloch. Icon. Migne III. 1093.

10) *Texier*: L'Armenie la Perse et la Mesopotamie I. 169 pl. 56, pl. 23.

Hübsch: Str. 83, t. 35.

11) *Texier and Pullan*: Byzantine Architecture. 143, pl. 28—34.

12) *Eusebius*: Vita Constantini. 3, 41.

Sulpitius Severus: Chron. II., 33.

13) *Mommert*: Golgota und das Heilige Land., str. 152.

14) *Lanciani*: Monumenti antichi della accademia reale dei Lincei. T. I. str. 503.

15) *Grisar*: Roma alle fine del mondo antico, str. 20.

16) *Grisar*: Civilta cattol. 1896. III., str. 734.

Crostarosa: Le basiliche cristiane. N. Bull d' arch. crist. 1899, str. 285.

17) *Magni*: Archit. str. 235.

C. Ricci: Guida di Ravenna, str. 119.

18) *C. Ricci*: Tamże, str. 44. Ravenna.

CHRZCIELNE KOŚCIOŁY.

1) *Saint Andréol*: Ètudes sur les baptiste'res. 1870.

Corblet: De lieux consacres à l' administration du baptême 1877.

S. Beissel: Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie. Freiburg 1899, str. 283.

2) *S. Paulinus Nolanus*: Epist. XXXII.

3) *Księga Pap.*: I. 174, n. 13.

4) *Księga Pap.*: I. 239 n. 6.

5) *Holder-Egger:* Liber Pontificalis Eccl. Ravennatis. w Monum. Germ. hist., str. 292. Hannover. 1878.

S. Beissel: Bilder aus der Gesch. der Kunst und Liturgie in Italien, str. 286.

C. Ricci: Guida di Ravenna, str. 26.

6) *St. Ambrosius:* De mysteriis, r. 8. Thalhofer. Liturgik II., 59.

7) *Cattaneo:* L' archit. in Italia, str. 93.

G. Fogolari: Cividale del Friuli, str. 40.

8) *Bulicz i Jelicz*: Guida di Spalato e di Salona, str. 233, t. XXI.

BUDOWNICTWO BIZANTYŃSKIE.

1) *P. Gyllii:* De topographia Constantinopolis et de illius antiquitatibus libri IV. Lugduni 1541.

Ducange: Constantinopolis Christiana. 1680.

Couchaud: Choix d' églises byzantines. Paris 1842.

Zalzenberg: Die altchristlichen Baudenkmale von Konstantinopol. Berlin 1854.

Texier and Pullan: Byzantine Architecture. London 1864.

Pulger: Les anciennes églises byzantines de Constantinople. Wien 1878.

A. Choisy: L' Art de bâtir chez les Byzantins. Paris 1883.

C. Bayet: L' Art byzantin. Paris 1884.

A. Essenwein: Die Fortsetzung der classischen Baukunst im oströmischen Reiche. Darmstadt 1886.

F. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst. I., str. 538.

2) *J. Strzygowski*: Byzantinische Denkmäler. Wien 1891 i wiele rozpraw o sztuce bizantyńskiej w Jahrbuch des archäol. Instituts; Byzantinische Zeitschrift I., str. 61.

J. P. Richter: Quellen der Bizantinischen Kunst. Wien 1907.

Dalton: Byzantin Art. Oxford 1911.

3) *Magni*: Archit., str. 237.

4) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 32.

5) *F. Mallaguzzi-Valeri*: Milano I., str. 15.

6) *Paulus Silentiarius*: Descriptio Sanctae Sophiae, wyd. Bonnae 1839.

A. Leval: Les principales mosaïques, peintures et sculptures existant à Kahrie-Djami. Constantinople. 1886.

Lethaby and Swaison: The church of S. Sophia. London 1894.

G. Bucci: Santa Sofia. Firenze 1903.

7) *J. Strzygowski*: Inedita der Architektur und Plastik aus der Zeit Basilius I. Byz. Zeitschrift. III., str. 1.

8) Porów. wyżej str. XXXVI. n. 69.

BUDOWLE OŚRODKOWE NA ZACHODZIE.

1) *Bock*: Karls des Grossen Pfalzkapelle. Aachen 1866.

C. Rhoen: Die Kirche der karolingischen Pfalz zu Aachen. Aachen 1887.

2) *W. Pinder*: Deutsche Dome des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig 1912, str. I.

3) *J. Neuwirth*: Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen, bis zum Aussterben der Premysliden. Prag 1888.

Font. Rer. Boh. II., str. 92.

NAPISY W BAZYLIKACH.

1) Prócz wymienionych wyżej VIII., 1.

O Marucchi: Epigrafia cristiana. Trattato elementare con una silloge di antiche inscrizioni cristiane principalmente di Roma. Milano 1910.

S. Scaglia: Notiones archeologie cristiane. Vol. II. pers. I. Epigraphia. 1. vol.

V. Forcella e E. Seletti: Inscrizioni cristiane in Milano anteriori al IX. secolo. Milano.

V. Forcella: Inscrizioni delle chiese e degli altri edifizi di Milano, dal s. VIII. Milano.

De Ruggiero: Sylloge epigraphica orbis romani. Wydawnictwo będące w opracowaniu, wychodzące zeszytami nakładem księgarni U. Hoepli w Medyolanie.

H. Grisar: Inscrizioni di diverso genere nelle basiliche. Analecta Romana I., str. 76.

2) *De Rossi*: Inscr. II., 1, str. 71, 98, 139.

3) *De Rossi*: Tamże, II., 1, str. 110, 134.

4) *De Rossi*: Tamże, II., 1, str. 134, 157, 286, 290, 352, 410.

5) *De Rossi*: Tamże, II., 1, str. 42.

6) *De Rossi*: Bullet. d' archeol. crist. 1882, str. 41.

7) *De Rossi*: Corpus inscr. lat., t. VI. Tenże: Inscr. Urb. Romae lat. I., str. 176, l. 960.

8) *De Rossi*: Inscr. I., str. 275.
9) *De Rossi*: Tamże, I., str. 275.
10) O napisach nad drzwiami mówi *Kraus:* Real- Encykl. II., 862.
11) *De Rossi:* Inscr., str. 80, 328, 399.
12) *De Rossi:* Tamże, str. 21, 55, 231.
13) *De Rossi:* Tamże, I., str. 147.
14) *De Rossi:* Tamże, I., str. 139.
15) *De Rossi:* Tamże, II., 252, 287.

MOZAIKI, MALARSTWO I RZEŹBA W OKRESIE BAZYLIKI.

MOZAIKI.

1) *Ciampini*: Vetera monimenta. Roma 1690—1699; 1747.

Furietti: De musivis Romae. 1752.

H. Barby de Jouy: Les mosaïques chretiennes des basiliques et des eglises de Rome. Paris 1857.

J. B. de Rossi: Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. Roma 1872—1895.

Gerspach: Les mosaïques. Paris 1886.

O. Pohl: Die altchristliche Fresko und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.

Pératé: L' archéologie chretienne. Paris. 1892, str. 169—269.

Clausse: Basiliques et mosaïques chrétiennes d' Italie. Paris 1893.

Münz: Etudes sur l' histoire de la peinture et de l' iconographie chrétiénne. Paris 1889; Revue de l' arte chretien. 1898; Les mosaïques chrétiennes pendant les premiers siécles. (Mém. des antiquaires de France 1891).

J. Kurth: Mosaiken der christlichen Aera. Leipzig-Berlin 1901.

2) *Plinius*: Hist. natur. 36, c. 60.

3) *Eusebius*: Hist. eccl. X., 4.

Gregorius Nyss: Orat. de laud. Theod. mart., c. 2.

4) *Marucchi*: Le catacombe romane, str. 278, 357, 361, 533.

5) *St. Melani*: Pittura italiana, str. 60.

6) *J. B. de Rossi*: Bull. di arch. crist. 1879, str. 128.

7) *Parret*: Les Catacombes. II., t. 63, 64. VI., str. 67.

8) *Eusebius*: De Vita Constantini. Mig. Patr. Gr. XX. 1208.

9) *J. B. de Rossi*: Nuovo Bull. d' arch. crist. 1896, str. 14; 122.

10) *P. Deperis*: Il Duomo di Parenzo ed i suoi musaici. Parenzo 1894.

O. Marucchi: Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo. N. Bull. di arch. crist. 1896, str. 20.

11) *E. Zaccaria*: Scoperta di antichi musaici cristiani in Madaba e altre scoperte in Palestina. N. Bull. d' arch. crist. 1902, str. 134.

O. Marucchi: Scoperta d' antico pavimento a musaico in Madaba. N. Bull. d' arch. crist. 1903, str. 275.

12) *Clausse*: Basiliques et mosaïques, str. 45.

13) *Garucci*: Storia, t. 204.

De Rossi: Musaici fasc. 17, 18 n., 36, 37.

14) *Münz*: Des éléments antiques dans les mosaïques romaines au moyen-âge. Revue archéol. 1878. II., 273; 1879. II., 109.

15) *Johannes Diaconus*: Mabillon. Museum ital. 2, 562.

16) *De Rossi*: Musaici, fasc., 6 n., 11.

Hübsch: Die altchristlichen Kirchen, t. 36.

17) *De Rossi*: Musaici fasc. 17, n. 35.

Garrucci: Storia, t. 237.

Hübsch; Tamże t. 37.

18) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1867, str. 49.

19) *A. Venturi*: Storia dell' arte ital. I., str. 249.

20) *Garrucci*: Storia dell' arte crist., t. II.

21) *Venturi*: Storia. I., str. 208.

22) *Crostarosa*: N. Bull. d' archéol. crist. 1895, str. 58.

23) *Marucchi*: Ostatni raz uzasadniał swe zdanie w publicznym wykładzie w Uniwersytecie św. Apollinarego w grudniu 1912 r.

24) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1867, str. 59.

25) *Crostarosa*: N. Bull. d' arch. crist. 1895, str. 62.

26) *Ciampini*: Vetera monimenta, str. 42, t. 13.

Münz: Revue archéologique 1882, str. 142, pl. 19.

De Rossi: Inscriptiones. II., 420, n. 23.

27) *Garrucci*: Storia, t. 240, n. 2.

Münz: Études iconographiques. Paris 1887, str. 65.

28) *Garrucci*: Storia, t. 211, 215.

Grisar: Geschichte Roms I., 153 i 297.

Richter: Di un raro soggetto rappresentato nei mosaici della basilica Liberiana. N. Bull. d' arch. crist. 1899, str. 137.

H. Grisar: Roma alla fine del mondo antico. Roma 1899. I., str. 47.

P. Sisto Scaglia: I mosaici antichi di S. Maria Maggiore in Roma. Roma 1910.

29) *St. Cyrillus Alex.*: Mig. Patr. Gr. 77, 1029.

30) *De Rossi*: Bull d' arch crist. 1865, str 31

De Waal: Römische Quartalschrift 1887. str. 177 i 187. Die Apokryphen in der altchristlichen Kunst,

31) *Venturi*: Storia d' arte ital., str. 266.

32) *Schulze*: Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895, str. 233.

33) *Grisar*: Geschichte Roms. I., 328.

Clausse: Basil. et mosaïques, str. 306.

34) *De Rossi*: Inscr. christ. 2, I., str. 68.

35) *Grisar*: Il prospetto dell' antica basilica Vaticana. Analecta Romana, str. 480, t. X.

36) *Ciampini*: Vetera mon. I., str. 191.

37) *Grisar*: Geschichte Roms. I., 183.

38) *Ammianus Marcellinus*: Rerum gestarum libri, qui supersunt. L. XVI. 5. II., 83. wyd. lipskie 1874.

39) *Garrucci*: Storia t. 252, n. 2.

De Rossi: Musaici, fasc. 15, n. 30.

Grisar: Civilta cattol. 1896, III., str. 734.

40) *Bosio*: Roma sott. 581.

De Rossi: Musaici. fasc. 3, n. 5. Tenże: Bull d' arch. crist. 1864, str. 33; 1863, str. 59.

41) *De Rossi*: Musaici. fasc. 4, n. 7.

Garrucci: Storia, t. 274.

42) *Księga Pap.*: I., str. 330. Johan. IV. 124.

Panvinius: De septem Urbis ecclesiis. 1570, str. 166.

Rasponi: De Basilica Lateranensi, str. 234.

Ciampini: Vetera monimenta II. ust. 16, str. 109.

Farlati: Illyricum sacrum. I., str. 570.

Giorgi: Martyrologium Adonis str. 153 i 428.

R. de Fleury: Le Latran an moyen âge, str. 320, 515, t. 38.

Garrucci: L'arte cristiana IV. 272.

De Rossi: I musaici delle chiese di Roma, fasc. 13 i 14.

Barbier de Montault: Revue de l'art chretien. 1886, fasc. 3.

Beissel: Die römischen Mosaiken von VII. Jahrhundert bis zum ersten Viertel des IV. Jahrh. w. Zeitschrift für christl. Kunst. 1897, str. 111.

Grisar: Il musaico dell' aratorio Lateranese di San Venanzio e gli abiti liturgici e profani ivi rappresentati. w. Analecta Romana I. 506.

43) *Księga Pap.*: I. 249, 334, n. 9.

De Rossi: Musaici. fasc. 15, n. 31.

Garrucci: Storia, t. 274, 2.

44) *Garrucci*: Storia, t. 275, n, 4.

45) *Księga Pap.*: I. 376, Serg. n. 163.

Grisar: Analecta romana. I., str. 481.

46) *Księga Pap.*: I. 329, n. 2; 386, n. 2.

De Rossi: Inscriptiones. II. 212, n. 61; 217, n. 19, 218, n. 90.

Münz: Notes sur les mosaïques chrétiennes de l' Italie. Revue archéol. 1877, 155.

47) *Księga Pap.*: II. 28, n. 102; 17, n. 66; 47, n. 128.

De Rossi: Musaici. fasc. 21, 43.

Garrucci: Storia, t. 285.

48) *Księga Pap.*: II. 54.

De Rossi: Musaici. fasc. 5, n. 10; fasc. 9, n. 18.

Garrucci: Storia, t. 285.

49) *Księga Pap.*: II. 55 i 64, n. 14.

De Rossi: Musaici. fasc. 12, 24.

Garrucci: T. 287 i nast.

Baldoria: La capella di S. Zenone a Roma. Archivio storico dell' Arte. IV.

50) *S. Beissel*: Bilder a. d. altchr. Kunst und Liturgie, str. 213.

51) *Księga Pap.*: II. 56.

De Rossi: Musaici. fasc. 11, n. 22.

Garrucci: Storia, t. 292.

52) *Księga Pap.*: II. 55.

De Rossi: Musaici. fasc. 15, n. 32.

Garrucci: Storia, t. 293.

53) *Księga Pap.*: II. 74, n. 6 i 8.

De Rossi: Musaici. fasc. 13, n. 27.

Garrucci: Storia, t. 294

54) *Richter*: Die Mosaiken in Ravenna. Wien. 1878.

Beissel: Bilder a. d. Kunst n. Lit., str. 147. Mosaiken zu Ravenna.

55) Monumenta Germaniae, S. S. rer. Longob. 296, n. 3.

Garrucci: Storia, t. 254, n. 1.

56) *Richter*: Die Mosaiken von Ravenna, str. 110.

C. Ricci: Guida di Ravenna, str. 54.

57) *G. Ghigi*: Il mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. Bergamo 1901.

Kurth: Mosaiken der christlichen Aera, str. 57.

P. Kuhn: Allg. Kunstgesch. Malerei, str. 100.

58) *Birth*: Buchrolle, str. 262.

59) *Crove und Cavalcaselle*: Geschichte der italienischen Malerei. wyd. niem. I. 21.

60) *S. Beissel*: Bilder a. d. altchr. Kunst u. Liturgie, str. 150.

61) *Dütchke*: Ravennatische Studien.

62) *S. Beissel*: Bilder a. d. Kunst u. Liturgie., str. 285. Taufkirche der Katoliken zu Ravenna.

C. Ricci: Guida di Ravenna, str. 26.

63) *J. Strzygowski*: Zeitschrift für bild. Kunst. 1895, str. 46.

64) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 8.

65) *Agnellus*: Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, c. 86. Monum. Germ. rer. Longob, str. 334.

Garrucci: Storia, t. 242.

Münz: La mosaique chrétienne, str. 42.

C. Ricci: Guida di Ravenna, str. 59.

66) *Redin*: W języku rosyjskim o mozaikach Ravenny. Sprawozdanie Dobberta w Repertorium f. Kunstwissenschaft. 1898, str. 95.

67) *Saccardo*: I mosaici di S. Marco in Venezia. Venezia 1893, str. 37.

68) *Schnaase*: Geschichte der bildenden Künste, 3. wyd., str. 208.

J. Strzygowski: Byzantinische Denkmäler. I. Das Etschmiadzin-Ewangeliar. Wien 1891, str. 50.

69) *F. X. Kraus*: Gesch. der christl. Kunst. I., str. 149.

S. Beissel: Bilder a. d. Kunst u. Liturgie, str. 161. Ravennas Verhältniss zu Rom.

70) *Cassiodori*: Variarum. L. I., ep. 6, Mig. Patr. Lat. LXIX., 512

71) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 41.

72) *Codex Teodosii*: Lib. 13. tit.

73) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 23.

74) *Agnellus*: Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis, c. 77 i 115. Mon Germ. rer. Lomb., str. 329, 354.

C. Ricci: Guida di Ravenna, str. 111.

75) *P. Deperis*: Il Duomo di Parenzo ed i suoi musaici. Parenzo 1894.

O. Marucchi: N. Bull. d. arch. crist. 1896, str. 14 i 122.

Texier and Pullan: Architecture Byzantine. London 1864, pl. 30 i nast.

MALARSTWO BAZYLIKI.

Prócz dzieł wymienionych przy malarstwie katakombowem i mozaikach:

L Lefort: Etude sur les monuments primitifs de la peinture chretienne en Italie. Paris 1885.

O. Pohl: Die altchristl. Fresko und Mosaikmalerei. Leipzig 1888.

1) *St. Paulini Nolani*: Poemata. XXVI., 580. Mig. Patr. Lat. 61.

2) *Johannes Diaconus*: Chron. episc. Neapolit. eccl. — Muratori Script. rer. ital. I. r. II., str. 312.

3) *Leo Ostiarius*: Chron. Cass. I. v. X. — Murat. Script. rer. ital. IV., str. 275.

4) *Beda*: Vitae quinque S. S. abbatum. L. I., 28. Mig. Patr. Lat. 98. 720.

5) *Springer*: Die Genesisbilder. Rozprawa w Abhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. IX. 700.

De Rossi: Musaici fasc. 24. Tenże: Commentatio de origine bibliothecae Sedis Apostolicae, p. LXIV.

Kondakoff: Art. Byzantin. 59, 84.

Grisar: Analecta Romana. I. 456.

6) *Gregorius Turonensis*: Historia Francorum II., 17; De gloria mart. I. 65.

7) *Le Blant*: Inscr. chrét. de la Gaule. I., 231.

8) *Venantius Fortunatus*: IV., 672.

9) *Joh. Diac*: Vita Gregorii M. IV., r. 83, 84.

Wüscher Becchi: Sulla ricostruzione di tre depinti de scritti da Giovanni Diacono ed esistenti al suo tempo nel convento ad Clivum Scauri. Nuov. Bull. d'arch. crist. 1900.

10) *Lauer*: Les fuilles du „Sancta Sanctorum" au Latran. Mélanges d' archéologie et d' histoire. École francaise de Rome. XX. 3. 1900.

11) *Venturi*: Stor. d' arte ital. I., str. 248.

12) *Grisar*: San Saba sull' Aventino. w Civiltà cattolica II. 1901, str. 599.

13) *S. d' Agincourt*: Histoire de l'art par les monuments. IV.

14) *O Marucchi*: La chiesa di st. Marya Antiqua al Foro Romano. N. Bull. d' archéol. crist. 1900. Tenże: Osservazioni sugli scavi in S. Maria Antiqua. w. N. Bull. d. arch. crist. 1901, str. 165.

W. de Grüneisen: Sainte Marie Antique, avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David. Roma. 1911.

15) *Roller*: Saint Clement de Rome. Paris 1873.

16) *Bertaux*: Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e la prima scuola di artefici benedittini nel IX. s. Casalbordino 1900.

17) *F. X. Kraus:* Die Wandgemälde in der St. Georgs-Kirche zu Oberzell. Freiburg i. Br. 1884.

MALARSTWO OBRAZÓW.

1) Prócz wymienionych wyżej (str. XVII) o podobiznach Chrystusa i Najśw. Panny pisali:

French: Christ in Art. London 1900.

Dobschütz: Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig 1900; tegoż list w Schlussheft der Byzant. Zeitschrift. XII. 1903.

Weis-Liebesdorf: Christus- und Apostelbilder 1902.

J. Strzygowski w Beilage zur Münchener Allgem. Zeitung, Nr. 14, z 19/I 1903.

Bayliss: Rex regum. A peinters study of Christ from the time of the Apostels to the present day. 1902.

Adolfo Venturi: La Madonna, Svolgimento artistico della Virgine. Milano 1900.

Jameson: Legend of the Madonna as represented in the fine arts. 1903.

Ks. A. Nowowiejski: Wykład liturgiki kościoła katolickiego, str. 939.

2) *Księga Papieży.* I. 443. Stephanus II. n. 232.

3) *Nicephorus:* Antirretikos adversus Epiphanidem, c. 12. wyd. Pitra. Spicil. Solesmense IV. 332.

4) *H. Grisar:* Civiltà Cattolica. 1907. str. 434. Tenże: Die römische Kapelle. Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg im Br. 1908. str. 39.

5) *J. Wilpert:* L'Acheropita, ossia l'immagine del Salvatore nella cappella del Sancta Sanctorum. L'Arte. 1907. fasc. 3.

6) *Marangoni:* Istoria del Oratorio Sancta Sanctorum. Roma 1747 t. 92.

7) *Garucci:* Storia III. 7, n. 3.

8) *J. Giachetti:* Iconologia Salvatoris sive de immagine Salvatoris ad regem Abgarum missa. Romae 1628.

9) *L. Glückselig:* Christus-Archäologie, Das Buch von Jezus und seinem wahren Ebenbild. Prag. 1862.

Ks. Andrzej Kronenberger: Czy istnieje prawdziwy wizerunek Chrystusa Pana i gdzie go szukać? Kraków. 1878.

10) *Berthier:* La vièrge achéropite des S. Domenico e Sisto à Rome. Revue de l'art chrétien. 1894. str. 483; 1895. str. 42.

Rachault de Fleury: La sainte Vièrge. II. str. 2.

11) *R. de Fleury:* Tamże. II. str. 17.

12) *R. de Fleury:* Tamże. II. str. 56.

13) *Dzieło bezimienne:* Historia pulchra et stupendis miraculis referta imaginis Mariae, quo et unde Claram Montem advenerit. Cracovii 1523.

Baliński: Pielgrzymka do Jasnej Góry w Częstochowie. Warszawa 1846.

Juliusz Starkel: Historya cudownego obrazu Najśw. Maryi Panny Częstochowskiej. Lwów 1862.

Stebelski: Dwa wielkie światła. Lwów 1866.

14) *H. Grisar:* Die Röm. Kapelle „Santa Sanctorum" str. 118 i 113.

MALARSTWO KSIĄG.

1) *Denis:* Histoire de l'ornamentation des manuscrits. Paris 1880.

A. Molinier: Les manuscrits et les miniatures. Paris 1880.

2) *Delisle:* Anciens Sacramentaires. Paris. 1886.

A. Springer: Der Bilderschmuck der Sakramentarien des Mittelalters. Leipzig 1889.

3) *St. Beissel:* Vaticanische Miniaturen, herausgegeben von St. Beissel. Quellen zur Geschichte der Miniatur-Malerei, mit XXX Tafeln. Równorzędny tytuł: Miniatures choises de la Bibliothéque du Vatican. Freiburg i B. Herder 1893.

4) *Migne:* Patr. Gr. vol. LXXXVIII.

Kondakoff: Hist. de l'art Byzantin I. 141.

J. Strzygowski: Der Bilderkreis des grichischen Physiologus, des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig 1899.

Venturi: Stor. d'arte ital. I. str. 346.

Tikkanen: Die Genesismosaiken. Helsingfors 1889, str. 5.

5) *W. v. Hartel u. F. Wickhoff.* Die Wiener Genesis. Wien. 1895.

Venturi: Stor d'arte ital. I. str. 355.

6) *O. Gebhard u. A. Harnack:* Evangeliorum codex gr. purpur Rossanensis. Leipzig 1880.

Tychże: Texten und Untersuchungen zur Geschichte der altchristl. Litteratur. T. I. Leipzig 1883.

Funk: Dei Zeit des Cedex Rossanensis. Historisches Jahrbuch XVII. 1896.

A. Haseloff: Codex purpureus Rossanensis. Leipzig-Berlin 1898, Wyd. II. Freiburg 1906.

Venturi: Stor. d'arte ital. I. 366.

7) *Omont:* Manuscrit grec de l'Evangile selon St. Matieu en lettres onciales d'or sur parchemin pourpre récement aquis pour la Bibliothéque Nationale. Journale de Savants 1900.

Byzant. Zeitschrift. 1902. str. 668.

8) *S. Beissel:* Vaticanische Miniaturen i t. d. jak powyżej.

D. Ciampoli: Codices Vaticani selecti. Vol. V. Il Rotulo di Giosue. Milano. Wyd. U. Hoepli.

9) *A. Venturi:* Stor d'arte ital. I. 370.

10) *O. Gebhard:* The miniatures of the Asburnham Pentateuch. London 1883.

A. Springer: Die Genesisbilder in der Kunst des früh. Mittelalters, mit bes. Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Leipzig 1884.

11) *J. Westwood:* The Miniatures of Anglo-Saxon and Irish Manuscr. London 1869.

J. Gilbert: Facsimiles of National Manuscr. of Ireland. London 1874—78.

Warren: Liturgy and Ritual of the Celtic Church 1881.

E. Münz: La miniature irlandaise et anglosaxonne au IX. siècle. Paryż 1887 w Étutes iconografiques et archéologiques sur moyen-âge I.

Kraus: Gesch. der christl. Kunst. I 617.

12) *F. Leitschuh:* Der Bildkreis der karolingischen Malerei. Bamberg 1889.

13) *Janitschek:* Zur Geschichte der Karol. Malereien, w Strassburger Festgruss an Anton Springer. Berlin-Stuttgart 1885.

14) *L. Delisle:* Memoire sur l'école caligraphique de Tours au IX. siècle. Paris 1885.

15) *A. de Bastard:* Peintures, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.

16) *L. Deïisle:* Le Sacramentaire d'Antun. Paris 1884.

17) *Janitschek:* Die Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889.

18) *S. Beissel:* Stimmen aus Maria Laach. XXXVIII, str. 324.

19) *Corsen:* Trierer Ada-Handschrift, str. 8.

20) *J. R. Rahn:* Das Psalterium auream von St. Gallen 1878.

RZEŹBA.

1) *Maspero:* Guide de visiteur au musée de Caire. Cairo 1902.

Tenże: Catalogue du musée de Gise.

A. Gayet: Les monuments coptes du musée de Boulaq. Paris 1889.

Tenże: L'art copte. Paris 1902.

G. Ebers: Sinnbildliches. Die Koptische Kunst. Leipzig. 1892.

2) *J. Strzygowski:* Koptische Kunst. 1904. Wyd. jako urzędowy przewodnik muzeum w Kairze z działu rzeźby koptyckiej.

3) *Naue:* Die Ornamentik der Völkerwanderungszeit. Leipzig 1886.

4) *P. Clemen*: Merovingische und Karolingische Plastik. Bonn 1894.

5) *F. de Dartein*: Etude sur l'Architecture Lombarde. Paris. 1865—1882.

R. Cattaneo: L'architettura in Italia dal s. VI. al mille circa. Venezia 1889.

M. Zimmermann: Die Spuren der Longobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends, w Allgem. Zeitung 1894.

Stickelberg: Die longobardische Plastik. Zürich. 1896.

6) *Adolfo Venturi*: Storia dell' arte italiana. Vol. II. Dell' arte barbarica alla romanica. Milano 1903.

7) *Gino Fogolari*: Cividale. Bergamo. Wyd. Italia artistica.

Zimmermann: Die Spuren der Longobarden in der italienischen Plastik des ersten Jahrtausends, str. 11.

Ruggiero della Torre: Il Battisterio di Callisto in Cividale del Friuli. Cividale 1899.

Płaskorzeźby w stukku.

8) *C. Ricci*: Guida di Ravenna, str. 28.

S. Beissel: Bider aus der Gesch. der altchr. Kunst und Liturgie, str. 291.

9) *Agnellus*: Liber. pont. eccl. Ravennatis, c. 23, 41 i 86. Monum. Germ. Longob. str. 288, 306 i 335.

10) *G. Fogolari*: Cividale, str. 55.

Glina palona.

11) *De Rossi*: Bull. de arch. crist. 1887. str. 142.

12) *J. Strzygowski*: Orient oder Rom. str. 61.

Wallis: Typical exemples of Egyptian ceramic art from various museums and private collections. London.

Szkło.

13) *Reinecke*: Die Altertümer aus heidnischen Vorzeit. Mainz 1911, str. 61—62. Tabl. 215.

J. Kostrzewski: Wielkopolska w czasach przedhistorycznych. Poznań 1914. str. 91.

14) *Reinecke*: Correspondenzblat der deutsch. Ges. für Antropologie, Ethnogr. und Urgesch. 1904, str. 14.

J. Kostrzewski: Tamże, str. 110.

15. *Sadowski*: Wykaz zabytków przedhistorycznych na ziemiach polskich. Kraków 1877, str. 4.

16) *E. Dunant*: Guide illustrée du Musée d' Avenches. Geneve 1900. str. 51 i nast.

E. Secretan: Aventicum. Lausanue 1905, str. 74 i nast.

G. Schneider Graziosi: Due vasi vitrei „milliarii" con inscrizioni cristiane nel museo di Avenches. N. Bull. di arch. crist. 1913, str. 213.

17) *A. Weerth*: Ueber die rheinischen Funde. w Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreuden i. Reinlande, str. 36, 128.

Dützer: Tamże, str. 42, 169.

Hauser: w Köln. Pastoralblatt, 1867, str. 42.

Kraus: Roma Sott. 331. — Tenże: Real-Encykl. I. 618. — Tenże: Gesch. d. chr. Kunst, str. 478.

De Rossi: Bull. de archeol. crist. 1868, str. 38.

18) *O. Jozzi*: Vetri cimiteriali con figure in oro conservati nel Museo Britannico. Roma 1900.

19) *Fr. Buonarotti*: Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure, trovati ne' cimeterii di Roma. Firenze 1716.

Garucci: Vetri ornati di figure in oro trovati ne' cimeteri dei cristiani primitivi di Roma. Roma 1858.

De Bossi: Bull. d' arch. crist., 1864, str. 81; — 1868, str. 1; — 1883, str. 134; — 1884, str. 80.

Armellini: I vetri cristiani della Collezione di Campo Santo, w Römische Quartalschrift 1892.

Vopel: Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i B. 1889.

20) *W. Froehner*: Collections du Château de Gołuchow. Antiquites. Paris 1899, str. 157. Verres chrétiens à figures d'or.

21) Tamże: Pl. XVIII.

Garrucci: Vetri ornati. V, 2.

22) *Froehner*: Tamże, str. 158. Pl. XVIII.

Garrucci: Vetri ornati. V. 6.

23) *Perret*: Catacombes. t. IV. Pl. 32, 101.

Cavedoni: Sacra immagine della B. V. Maria una delle piu antiche che si conoscono. Modena 1855.

Spencer Northcote: Roma sotterranea, str. 285, pl. XVIII.

Garrucci: Vetri ornati, pl. IX. 7; Storia: pl. 178, 1.

Lehner: Mariaverehrung in den ersten Jahrhunderten. 1886, pl. VIII, 79.

Liell: Darstellung der Jungfrau Maria, str. 180.

24) *Froehner*: Tamże, str. 163, pl. XX.

Perret: Catac. t. IV. Pl. 24, 31.

Garrucci: Vetri ornati, pl. XXX, 1.

25) *Froehner*: Tamże, str. 163, pl. XX.

Garrucci: Vetri ornati, pl. XXX, 6.

26) *Froehner*: Tamże, str. 161, pl. XIX.

Grivaud de la Vincelle: Arts et métiers. Pl. 101, 2.

Otto Jahn: Berichte der Leipziger Gesellschaft 1861, str. 349, nr. 220.

Garrucci: Vetri ornati, XXXIII, 1.

27) *Froehner*: Tamże, str. 165, pl. XXIII.

28) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1873, t. III., str. 21.

29) *Odorici*: Antichitá crist. di Brescia. 1845.

Venturi: Stor d. arte ital. str. 405.

30) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1884, str. 276.

31) *De Rossi*: Bull. d' archeol. crist. 1888—89, str. 77.

Le Blant: Mel. d' arch. et d' hist. 1888, str. 213.

32) *De Rossi*: Bull. de archeol. crist. 1876, str. 7—17, tab. I.

33) *Ulpianus*: Digesta IX, 2, 28.

34) *De Rossi*: Vasi di vetro diatreti. Bull. d' archeol. crist. 1874, str. 9.

Tenże: Roma Sott., tom III., str. 326—330, 603.

D'Adda: Ricerche sulle arti e sulla industria romana: vasa vitrea diatreta. Milano 1870.

Kisa: Vasa diatreta. w Zeitschrift f. christl. Kunst 1899.

35) *W. Froehner*: Collections du Château de Gołuchów. Antiquités. str. 164. Pl. XXI i XXII.

36) *Księga Papieży*: I. Sephir. str. 203.

37) *E. Molinier*: Orfévrerie religieuse et civile; l'emaillerie. w Histoire générale des arts appliquésà l'industrie V—XVIII siècle. Tom IV., część I.

38) *Barbier de Montault*: Les orfévres et joailiers à Rome. Revue de l'art chrétien. 1889, str. 179.

39) *Prudentius*: Peristeph., tom II., str. 69.

40) *H. Grisar*: Die römische Kapelle „Sancta Sanctorum" und ihr Schatz. Freiburg im Br. 1908.

41) *J. Schulz*: Der byzantynische Zellenschmelz. Frankfurt a. M. 1890.

N. Kondakoff: Émaux byzantins, w wydaniu zbiorów Swenigorodzkich.

42) *Księga Pap.*: I. 271. Hormisdas n. 10; 276, Joh. n. 7.

43) *Księga Pap.*: I. 285. Jan II. n. 2; II. 147, n. 33; II. 154, n. 18.

44) *Barbier de Montault*: Le trésor de St. Croix de Poitiers. 1883.

45) *Almgren*: Studien über Nordeuropäische Fibelfrmen. Stockholm 1897.

46) *P. Hunfalvy und G. Heinich*: Ungarische Revue III, VIII—IX 1883—1886.

J. Hampl: Der Goldfund von Nagu Szent Miklòs. Budapest 1885.

De Baye: Rapport sur une mission archéologique en Autriche-Hongrie. Bulletin des travaux historiques et scientifiques, section d'archéol. 1892.

Riegl: Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn. Wien 1901.

47) *Odobesco*: Le Trésor de Petrosa. Paris 1900.

48) *Cochet*: La Normandie souterreine. Paryż 1854.

Tenże: Sepultures gauloises. Rouin. 1857.

Bertrand. Archéol. celtique et gauloise. Paryż 1889.

49) *Linas*: Gourde antique en bronze émaillé. Gaz. archéol. I. 1884.

50) *W. Froehner*: Collections de Château Goluchow, L'orfèvrerie, Paris 1897, str. 78, nr. 201 t. 18.

51) W muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie nie sporządzono dotąd katalogu, nie można dowiedzieć się, gdzie i kiedy daną rzecz znaleziono. Niektóre przedmioty zapisane w rozmaitych zeszytach, inne w prywatnych listach. Obecnie ma być opracowany rzeczowy katalog, w którym piszący ma współpracować w dziale zabytków starochrześcijańskich.

52) *F. de Lasteyrie*: Description du Trésor de Guarazar. Paris 1860.

53) *P. Clemen*: Merovingische und karolingische Plastik. 1892, str. 28.

54) *Corrado Ricci*: Guida di Ravenna. str. 80.

55) *De Baye*: Études Archéol. Epoque des invasions barbares. Industrie longobarde. Paryż 1888.

Clemen: Merovingische und karolingische Plastik. 1892, str. 42.

E. Stickelberg: Die longobardische Plastik. Zürich 1896.

56) *A. Arboit*: La tomba di Gisulfo. Udine 1874.

D. Bizarro: I Longobardi e la tomba di Gisulfo. Udine 1874.

57) *Alfredo Melani*: Arte nell' industria. Milano (bez roku), str. 212.

58) *L. Lindenschmidt*; Handbuch der deutschen Alterthumskunde I. Braunschweig 1880—1889.

Nordhoff: Ueber vorchristliche Kunst bei den Germanen, w Repertorium für Kunstwissenschaft XI. 147.

59) *Księga Pap.*: I. 262, 6.

60) *Księga Pap.*: I. 223, 4.

61) *Mansi*: Conc. XIII., 801.

62) *Księga Pap.*: I. 419, 11.

63) *Księga Pap.*: I. 504 Handr. 60; II. 15, 58.

64) *Księga Pap.*: II. 15. Leon III. 27, 57, 87.

65) *Księga Pap.*: II. 121, 64; 166, 79.

66) *Księga Pap.*: I. 511. Hadr. 85, 87, 93.

67) *Księga Pap.*: II. 58.

68) *Księga Pap.*: II. 58 i następne. Paschalis. n. 23, 32, 78. Gregorius IV. n. 26.

69) *Marquardt*: Handbuch der römischen Alterthümer. VII. 693.

70) *St. Beissel*: Bider aus d. Gesch. der altchr. Kunst und Liturgie. str. 257.

71) *Księga Pap.*: II. 148. n. 34.

72) *Bullarium Cassinense.* I. 7.

RZEŹBA W KOŚCI SŁONIOWEJ.

73) *J. Strzygowski*: Kleinasien, str. 213.

74) *J. Strzygowski*: Tamże, str. 198.

75. *Molinier*: Histoire gener. des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires, str. 74.

76) *F. X. Kraus*: Gesch. der christl. Kunst. I. 502.

77) *Peraté*: Archéol. chrét., str. 340.

78) *St. Beissel*: Kirchenlexikon X. 1230.

Tenże: Geschichte des heiligen Rockes. Trier 1889.

79) *J. Strzygowski*: Die Elfenbeintafel des Domes zu Trier, w Orient oder Rom, str. 85.

80) *J. Strzygowski*: Koptische Kunst, str. 179.

81) *J. Strzygowski*: Tamże, str. 193.

82) *J. Strzygowski*: Bulletin de la société archéologique d'Alexandrie Nr. V.

ZAKOŃCZENIE.

83) *K. Lanckoroński*: Städte Pamphiliens und Pisidiens.

J. Strzygowski: Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov. Leipzig. 1903.

84) *J. Strzygowski*: Orient oder Rom, str. 40; Byzantinische Denkmäler, tom III, str. XII; Kleinasien, str. 40.

85) *J. Strzygowski*: Orient oder Rom, str. 45.

RYCINY.

A) Ryciny barwne tomu I-go.

1) Obok str. 1. Fresk u św. Kaliksta z III. wieku.
2) 49. Postaci Eucharystyczne u św. Lucyny.
3) 65. Katakomby w Neapolu.
4) 81. Fresk w kaplicy Czterdziestu Męczenników na Forum Romanum.
5) 97. Chrystus na fresku u św. Kaliksta.
6) 129. Bazylika św. Wawrzyńca na Via Tiburtina.
7) 145. Wnętrze bazyliki św. Apollinarego in Classe.
8) 161. Prezbyteryum bazyliki św. Apollinarego in Classe.
9) 177. Krypta u św. Zenona w Weronie.
10) 193. Wnętrze kościoła św. Witalisa w Ravennie.
11) 209. Wnętrze chrzcielnicy św. Jana w Ravennie.
12) 225. Część wnętrza chrzcielnicy św. Jana w Ravennie.
13) 241. Mozaiki u św. Apollinarego w Ravennie. Strona prawa.
14) 257. Mozaiki u św. Apollinarego w Ravennie. Strona lewa.
15) 273. Mozaiki absydy u św. Witalisa w Ravennie.
16) 289. Mozaiki prezbyteryum u św. Witalisa w Ravennie.
17) 305. Justynian na mozaikach u św. Witalisa w Ravennie.
18) 321. Okno prezbyteryum u św. Witalisa w Ravennie.
19) 337. Św. Eutymius w kaplicy Czterdziestu Męczenników na Forum Romanum.
20) 353. Miniatura z Biblii św. Pawła.
21) 385. Dobry pasterz. Płaskorzeźba w zbiorach Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Barwne zdjęcia z kościołów Ravenny wykonał sposobem autochromu Tadeusz Rząca z Krakowa, pozostałe sam autor.

Klisze barwne i czarne wykonał Zakład T. Jabłońskiego w Krakowie i Zakład „Tęcza“ we Lwowie.

B) Ryciny jednobarwne tomu I-go.

Ryć.	Str.	
1.	4.	Krzyż z terrakoty z czasów Teodoryka na murach Ravenny.
2.	5.	„Spelunca magna“ w katakombach św. Pretekstata.
3.	7.	„Ambulacrum“ z obszaru Tlaviusów u św. Domitylli.
4.	9.	„Cubiculum“ i „Ambulacrum“ z katakomb św. Piotra i Marcellina.
5.	10.	Obszar Ampliata w katakombach św. Domitylli.
6.	12.	Grób męczenników Felicissimusa i Agapita w katakombach św. Pretekstata.
7.	13.	Kościółek podziemny w katakombach „Ad Clivum Cucumeris“.
8.	14.	Pieczęcie na cegłach i dachówkach.
9.	16.	Ściana „Pięciu Świętych“ u św. Kaliksta z końca III. w.
10.	18.	Krypta Papieży u św. Kaliksta.
11.	22.	Płyta grobowa Hermaiski.
12.	23.	Napis dany przez pap. Damazego na grobie męczennika Januarego.
13.	26.	Sarkofag z IV. w. w zbiorach na Lateranie (l. 171) nakryty namiotem.
14.	27.	Kościółek grobowy św. Sykstusa i Cecylii nad katakombami św. Kaliksta.
15.	28.	Kościółek grobowy św. Sotera nad katakombami św. Kaliksta.
16.	29.	Posady kościoła św. Symforozy i kościółka grobowego na via Tiburtina.
17.	29.	Bazylika cmentarna św. Nereusa, Achilleusa i Petronilli w katakombach św. Domitylli.
18.	31.	Freski z pierwszej połowy IV. w. na sklepieniu krypty w Coemeterium Maius.
19.	40.	Kaganek z bronzu we florenckiem muzeum narodowem.
20.	44.	Kaganek z bronzu w zbiorach watykańskich.
21.	48.	Orans. Fresk z drugiej połowy III. w. w katakombach św. Kaliksta.
22.	52.	Misa ze złoconego szkła znaleziona w Podgoricy.
23.	56.	Sarkofag Livii Primitivy w Louvre.

Ryć.	Str.	
24.	57.	Płyta nagrobkowa z II. w. w katakombach św. Kaliksta.
25.	61.	Dobry Pasterz. Fresk z III. w. u św. Lucyny.
26.	66.	Posążek Dobrego Pasterza ze zbiorów na Lateranie.
27.	67.	Sarkofag z Via Salaria w zbiorach na Lateranie.
28.	68.	Odtworzenie fresku z VI. w. u św. Pretekstata.
29.	69.	Chrystus Dobry Pasterz. Mozaika w kościele grobowym Galli Placidii w Ravennie.
30.	72.	Proroctwo Izajasza. Fresk z II. w. u św. Pryscylli.
31.	77.	Najśw. Panna z Panem Jezusem. Fresk z połowy IV. w. w Coemeterium Maius.
32.	78.	Wskrzeszenie Łazarza, Orans, Rozmnożenie chlebów. Fresk z pierwszej połowy III. wieku u św. Piotra i Marcellina.
33.	80.	Chrystus między uczniami. Fresk z pierwszej połowy IV. w. u św. Damitylli.
34.	83.	Gabata bronzowa w zbiorach watykańskich.
35.	84.	Krzyż monogramowy pochodzący z Monastero obok Aquileji.
36.	85.	Krzyż gammowy z początku IV. wieku u św. Piotra i Marcellina.
37.	86.	Części tkanin znalezionych w Achmim-Panopolis.
38.	86.	Krzyż gammowy, fresk z VI. albo VII. wieku w chrzcielnicy katakomb św. Poncyana.
39.	87.	Krzyże rzeźbione w kamieniu w muzeum miejskiem w Bolonii.
40.	88.	Rzeźby na drzwiach u św. Sabiny na Aventynie.
41.	90.	Ukrzyżowanie na puszce z kości słoniowej w muzeum Brytyjskiem.
42.	91.	Ukrzyżowanie. Płaskorzeźba na cyprysowych drzwiach u św. Sabiny na Aventynie.
43.	92.	Ukrzyżowanie. Fresk w kościele Maryi Starożytnej w Rzymie.
44.	94.	Ryba z postaciami Eucharystycznemi u św. Lucyny.
45.	95.	Uczta Eucharystyczna. Fresk u św. Pryscylli z początku II. wieku.
46.	99.	Św. Petronilla prowadzi do nieba zmarłą Venerandę.

Ryć.	Str.	
47.	102.	Chrystus wieńczący św. Abdona i Sennena. Fresk u św. Poncyana z VI. albo VII. wieku.
48.	103.	Miejsce stracenia św. Jana i Pawła w ich domu na Monte Celio.
49.	104.	Kapłan Crispus. Fresk z IV. wieku w domu św. Jana i Pawła na Monte Celio.
50.	105.	Crispus, Crispinianus i Benedykta uwięzieni przez żołnierzy. Fresk z IV. w. w domu św. Jana i Pawła na Monte Celio.
51.	105.	Ścięcie św. Crispusa, Crispiniana i Benedykty. Fresk z IV. w. w domu św. Jana i Pawła na Monte Celio.
52.	106.	Św. Sykstus i Optat. Fresk u św. Lucyny z czasów Jana III. (560—573).
53.	107.	Sarkofag u św. Wiktora w Ravennie.
54. i 55.	108.	Boczne strony sarkofagu u św. Wiktora w Ravennie.
56.	109.	Sarkofag Agapy w zbiorach na Lateranie.
57.	111.	Sarkofag na Lateranie z obrazami Męki Pańskiej.
58.	112.	„Sarkofag teologiczny“ w zbiorach na Lateranie.
59.	113.	Sarkofag Jumiusa Bassusa w podziemiach watykańskich.
60.	114.	Sarkofag Sestusa Petroniusa na Watykanie w IV. w.
61.	115.	Sarkofag św. Heleny w zbiorach watykańskich.
62.	116.	Sarkofag św. Konstancyi w zbiorach watykańskich.
63.	117.	Sarkofag Liberyusza w Ravennie.
64.	118.	Sarkofag Walentyniana III. w kościółku grobowym Galli Placidii w Ravennie.
65.	120.	Posąg św. Hipolita w muzeum na Lateranie.
66.	121.	Posąg bronzowy św. Piotra na Watykanie.
67.	124.	Wnętrze kościoła Maryi Większej w Rzymie.
68.	126.	Wnętrze dawnej bazyliki św. Piotra na Watykanie. Fresk w podziemiach watykańskich.
69.	128.	Wnętrze kościoła św. Klemensa w Rzymie.
70.	130.	Rozkład dawnego kościoła św. Piotra na Watykanie.
71.	132.	Dawna bazylika św. Piotra na Watykanie.
72.	134.	Przeddrzwia atrium kościoła św. Klemensa w Rzymie.
73.	135.	Atrium kościoła św. Klemensa w Rzymie.
74.	136.	Atrium bazyliki w Parenzo.

Ryć.	Str.	
75.	136.	Studnia w krużgankach na Lateranie.
76.	137.	Szczytnica bazyliki w Parenzo.
77.	138.	Sień bazyliki św. Sabiny na Aventynie.
78.	139.	Część architrawu w bazylice św. Wawrzyńca za murami Rzymu.
79.	139.	Głowica i poduszka słupa z bazyliki z Parenzo.
80.	140.	Słup na Watykanie z czasów Konstantyna.
81.	141.	Część słupa z namiotu Ołtarza u św. Marka w Wenecyi.
82.	143.	Przekrój kościoła św. Agnieszki na Via Nomentana.
83.	145.	Przeźrocze okienne w bazylice patryarszej w Grado.
84.	146.	Okno przeźroczne w przedsionku bazyliki w Pompozie.
85.	148.	Absyda kościoła św. Marcina ai Monti w Rzymie.
86.	150.	Mozaiki nad wejściem do kaplicy św. Zenona przy bazylice św. Praksedy w Rzymie.
87.	150.	Mozaiki na sklepieniu kaplicy św. Zenona przy bazylice św. Praksedy.
88.	154.	Kościół i wieża St. Apollinare Nuovo w Ravennie.
89.	155.	Wieża kościoła św. Franciszka w Ravennie.
90.	156.	Dzwonnica przy kościele św. Satyra w Medyolanie.
91.	159.	Fresk Rafaela del Colle w Stanzach Rafaela na Watykanie z widokiem wnętrza dawnego kościoła św. Piotra.
92.	160.	Wnętrze kościoła św. Pawła za murami Rzymu.
93.	162.	Rozkład bazyliki św. Pawła za murami Rzymu.
94.	164.	Wnętrze bazyliki św. Sabiny na Aventynie.
95.	166.	Kościół św. Agnieszki na Via Nomentana.
96.	167.	Wnętrze kościoła św. Marcina ai Monti w Rzymie.
97.	168.	Nawa boczna prawa w kościele Sta. Maria Antiqua na Forum Romanum.
98.	170.	Wnętrze kościoła św. Wawrzyńca za murami Rzymu.
99.	171.	Prezbyterium kościoła św. Wawrzyńca za murami Rzymu.
100.	172.	Wnętrze bazyliki św. Praksedy w Rzymie.
101.	173.	Rozkład kościoła św. Praksedy w Rzymie.
102.	174.	Wnętrze kościoła Quatro Coronati w Rzymie.
103.	176.	Bazylika S. Giorgio in Velabro w Rzymie.
104.	177.	Wnętrze kościoła św. Piotra w Okowach w Rzymie.
105.	178.	Bazylika św. Maryi Kosmedyńskiej w Rzymie.
106.	179.	Wnętrze bazyliki S. Maria in Cosmedin w Rzymie.

Ryć.	Str.	
107.	182.	Bazylika św. Apollinarego in Classe obok Ravenny.
108.	183.	Rozkład kościoła św. Apollinarego in Classe obok Ravenny.
109.	184.	Wnętrze bazyliki św. Apollinarego in Classe obok Ravenny.
110.	186.	Wnętrze bazyliki patryarszej w Grado.
111.	187.	Głowica słupa bazyliki Matki Bożej na wyspach Briońskich.
112.	188.	Wnętrze kościoła św. Marcina w Splicie.
113.	189.	Wnętrze bazyliki w Parenzo.
114.	189.	Wnętrze kościoła S. Maria Assunta w Torcello.
115.	190.	Kazalnice i część pergoli w Torcello.
116.	191.	Absyda bazyliki św. Donata w Murano.
117.	192.	Bazylika Najśw. Panny w Pompozie.
118.	194.	Wnętrze bazyliki St. Giusto w Tryeście.
119.	195.	Wnętrze tempietto S. Maria in Valle w Cividale.
120.	197.	Bazylika St. Vincenzo in Prato w Medyolanie, od strony absyd.
121.	198.	Wnętrze kościoła St. Vincenzo in Prato w Medyolanie.
122.	199.	Bazylika św. Ambrożego w Medyolanie.
123.	202.	Bazylika w Turmanin w Syryi środkowej.
124.	204.	Grobowiec w Dana w Syryi środkowej.
125.	206.	Grobowiec w Hass w Syryi środkowej.
126.	207.	Rozkład pierwotnej bazyliki Grobu Chrystusa w Jerozolimie.
127.	213.	Panteon Agryppy.
128.	214.	Tak zw. świątynia Minerwy Medycejskiej w Rzymie.
129.	215.	Wnętrze Panteonu w Rzymie.
130.	216.	Kościół Sto. Stefano Rotondo w Rzymie, od strony zachodniej.
131.	217.	Wnętrze kościoła St. Stefano Rotondo.
132.	218.	Rozkład kościoła St. Stefano Rotondo w Rzymie.
133.	218.	Kościółek grobowy Konstancyi na Via Nomentana.
134.	219.	Wnętrze kościoła grobowego Konstancyi na Via Nomentana.
135.	220.	Nawa obiegająca w kościółku Konstancyi na Via Nomentana.
136.	221.	Grobowiec Teodoryka w Ravennie.
137.	222.	Kościółek grobowy Galli Placidii w Ravennie.

Ryc.	Str.	
138.	223.	Wnętrze kościółka grobowego Galli Placidii w Ravennie.
139.	224.	Kościółek chrzcielny na Lateranie.
140.	225.	Wnętrze kościoła chrzcielnego na Lateranie.
141.	226.	Kościół chrzcielny S. Giovanni in Fonte i dzwonnica katedralna w Ravennie.
142.	227.	Wnętrze kościoła S. Giovanni in Fonte w Ravennie.
143.	229.	Mozaiki kopuły kościoła chrzcielnego S. Giovanni in Fonte w Ravennie.
144.	230.	Chrzcielnica Kaliksta w Cividale.
145.	233.	Wnętrze kościoła św. Witalisa w Ravennie.
146.	235.	Okno galeryi od strony prezbyteryum u św. Witalisa w Ravennie.
147.	236.	Kościół św. Wawrzyńca w Medyolanie.
148.	238.	Kościół św. Zofii w Carogrodzie.
149.	239.	Rozkład kościoła św. Zofii w Carogrodzie.
150.	242.	Wnętrze kaplicy Karola Wielkiego w Akwizgranie.
151.	243.	Bazylika i kościół św. Foski w Torcello.
152.	246.	Napis w mozaice nad głównemi drzwiami bazyliki św. Sabiny na Aventynie.
153.	251.	Odtworzenie mozaiki znalezionej obok katakomb św. Piotra i Marcellina.
154.	252.	Nakrywa sarkofagu w mozaice z Thabraka w Tunisie z IV. albo V. wieku, przedstawiająca wnętrze bazyliki.
155.	253.	Część mozaiki posadzki w bazylice patryarszej w Grado.
156.	255.	Mozaiki na sklepieniu nawy okrążającej u św. Agnieszki na Via Nomentana.
157.	257.	Mozaiki na sklepieniu nawy okrążającej u św. Agnieszki na Via Nomentana.
158.	258.	Mozaiki Absydy bazyliki na Lateranie.
159. i 160.	260.	Urywki z mozaik w kościele chrzcielnym św. Jana w Neapolu.
161.	261.	Mozaika u św. Pudencyany w Rzymie w. IV.
162.	263.	Mozaiki na tęczy u św. Pawła za murami Rzymu.
163.	265.	Św. Ambroży z mozaik u św. Satyra w Medyolanie.
164.	266.	Maternus z mozaik u św. Satyra w Medyolanie.
165.	267.	Lewa strona mozaiki z napisem fundacyjnym nad drzwiami bazyliki św. Sabiny na Aventynie.

Ryć.	Str.	
166.	268.	Mozaika absydy w kaplicy u św. Aquilina przy kościele św. Wawrzyńca w Medyolanie.
167.	269.	Mozaika w absydzie w bazylice św. Kosmy i Damiana w Rzymie.
168.	270.	Mozaiki na tęczy w bazylice św. Wawrzyńca na Via Tiburtina.
169.	271.	Mozaiki absydy w bazylice św. Agnieszki na Via Nomentana.
170.	272.	Mozaiki w kaplicy św. Wenantego na Lateranie.
171.	273.	Mozaiki obok absydy św. Wenantego na Lateranie. Strona prawa.
172.	275.	Mozaiki obok absydy św. Wenantego na Lateranie. Strona lewa.
173.	276.	Mozaiki w absydzie kaplicy św. Wenantego na Lateranie.
174.	277.	Znak Ewangelistów Mateusza i Marka z mozaik w kaplicy św. Wenantego na Lateranie.
175.	277.	Znak Ewangelistów Łukasza i Jana z mozaik w kaplicy św. Wenantego na Lateranie.
176.	278.	Miasto Betlehem z mozaik w kaplicy św. Wenantego na Lateranie.
177.	279.	Św. Sebastyan na mozaice u św. Piotra w Okowach w Rzymie.
178.	281.	Mozaiki na tęczy w bazylice św. Nereusza i Achilleusza w Rzymie.
179.	282.	Papież Jan VII. Ułamek mozaik w podziemiach watykańskich z dawnej bazyliki św. Piotra.
180.	282.	Ułamek mozaik u św. Maryi Kosmedyńskiej z dawnego kościoła św. Piotra.
181.	283.	Mozaika absydy w bazylice św. Praksedy w Rzymie.
182.	284.	Lewa część mozaik na tęczy w bazylice św. Praksedy w Rzymie.
183.	286.	Mozaiki w absydzie bazyliki św. Cecylii w Rzymie.
184.	287.	Mozaiki w absydzie bazyliki św. Marka w Rzymie.
185.	289.	Mozaiki absydy w bazylice św. Ambrożego w Medyolanie.
186.	290.	Chrystus wojownik. Mozaika w kaplicy św. Piotra Chryzologa w Ravennie.

Ryć.	Str.	
187.	291.	Chrystus przed sądem. Z mozaik w bazylice św. Apollinarego Nowego w Ravennie.
188.	293.	Najśw. Panna w otoczeniu aniołów. Mozaiki u św. Witalisa w Ravennie.
189.	296.	Chrystus przed sądem, z mozaik w bazylice św. Apollinarego Nowego w Ravennie.
190.	298.	Mozaiki na sklepieniu prezbyteryum u św. Witalisa w Ravennie.
191.	299.	Ofiara Abla i Melchizedecha. Mozaiki u św. Witalisa w Ravennie.
192.	300.	Abraham gości trzech podróżnych i ofiara Abrahama. Mozaiki u św. Witalisa w Ravennie.
193.	301.	Mozaika w absydzie u św. Witalisa w Ravennie.
194.	303.	Cesarz Justynian i biskup Maksymian na mozaice u św. Witalisa w Ravennie.
195.	304.	Biskup Maksymian i cesarz Justynian z dworzanami. Urywek z mozaik u św. Witalisa w Ravennie.
196.	305.	Cesarz Justynian. Urywek z ozdób na mozaikach u św. Witalisa w Ravennie.
197.	305.	Urywek z ozdób mozaik u św. Witalisa w Ravennie.
198.	307.	Cesarzowa Teodora z mozaik u św. Witalisa w Ravennie.
199.	309.	Ozdobna wstęga z mozaik u św. Witalisa w Ravennie.
200.	310.	Urywek z mozaik kościoła katedralnego w Ravennie.
201.	312.	Kaplica św. Piotra Chryzologa obok kościoła katedralnego w Ravennie.
202.	314.	Mozaika absydy u św. Apollinarego in Classe obok Ravenny.
203.	315.	Św. Apollinary w środku absydy swego kościoła in Classe.
204.	316.	Św. Sewerus na mozaikach absydy u św. Apollinarego in Classe.
205.	317.	Ofiara Melchizedecha, Abla i Abrahama na mozaikach absydy u św. Apollinarego in Classe.
206.	318.	Cesarz Konstantyn IV. nadaje przywileje kościołowi Ravenny. Mozaiki u św. Apollinarego in Classe.
207.	319.	Mozaiki na szczytnicy bazyliki w Parenzo.
208.	320.	Mozaika absydy bazyliki w Parenzo.

Ryć.	Str.	
209.	321.	Marya w otoczeniu aniołów. Środkowy obraz mozaik absydy w bazylice w Parenzo.
210.	322.	Najśw. Panna na mozaikach w absydzie bazyliki w Parenzo.
211.	323.	Biskup Eufrazius, archidyakon Claudius i Eufrazius syn archidyakona, z mozaik w lewej stronie absydy w Parenzo.
212.	324.	Zacharyasz kapłan z mozaik absydy bazyliki w Parenzo.
213.	325.	Anioł z mozaik bazyliki w Parenzo.
214.	326.	Mozaiki w kopule kościoła św. Jerzego w Tessalonikach.
215.	327.	Zbawiciel i cesarz z mozaik przedsionka kościoła św. Zofii w Carogrodzie.
216.	327.	Mozaiki większe na ścianach bazyliki św. Sabiny na Aventynie.
217.	328.	Urywek z mozaik większych w chrzcielnym kościele św. Jana w Ravennie.
218.	328.	Mozaika większa w absydzie kościoła św. Witalisa w Ravennie.
219.	329.	Mozaiki w absydzie obok stolicy biskupiej i ław kapłańskich w bazylice w Parenzo.
220.	330.	Mozaiki w dolnej części absydy bazyliki w Parenzo.
221.	331.	Teodat klęczący przed św. Kwirycyuszem i Julittą. Urywek z fresków u św. Maryi Starożytnej na Forum Romanum.
222.	332.	Chrystus i święci Klemens i Sylwester. Część fresku w kościele św. Maryi Starożytnej na Forum Romanum.
223.	333.	Św. Klemens papież na freskach w kościele św. Maryi Starożytnej na Forum Romanum.
224.	334.	Święci Kościoła Wschodniego na freskach w kościele św. Maryi Starożytnej na Forum Romanum.
225.	336.	Najśw. Panna z P. Jezusem. Fresk w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie.
226.	337.	Oblicze Najśw. Panny na fresku w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie.
227.	338.	Papież Leon IV. i apostołowie. Urywek z fresku przedstawiającego Wniebowstąpienie w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie.
228.	339.	Św. Wit biskup Vienny i apostołowie. Urywek z fresku przedstawiającego Wniebowstąpienie w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie.

Ryć.	Str.	
229.	340.	Przeniesienie zwłok św. Cyryla. Fresk w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie.
230.	341.	Papież Klemens odprawiający służbę Bożą. Fresk w podziemnym kościele św. Klemensa w Rzymie.
231.	342.	Wskrzeszenie Łazarza z fresku z Oberzell.
232.	346.	Obraz Matki Bożej w kościele św. Dominika i Sykstusa w Rzymie.
233.	347.	Obraz Matki Bożej w bazylice św. Aleksego w Rzymie.
234.	348.	Obraz w bazylice Maryi Większej w Rzymie.
235.	350.	Obraz Najśw. Panny w Częstochowie w sukience i dawnych koronach.
236.	351.	Podobizny św. Piotra i Pawła na drewnianym dyptychu z kaplicy „Sancta Sanctorum“, przechowanym w zbiorach watykańskich.
237.	352.	Malowidła na wieczku drewnianej skrzynki, znalezionej w kaplicy Sancta Sanctorum na Lateranie.
238.	356.	Ukrzyżowanie. U spodu część ze Zmartwychwstania. Z miniatur w Ewangeliarzu Rabulasa.
239.	357.	Obrazy z życia Izaaka. Miniatura w Genesis wiedeńskiej.
240.	358.	Uzdrowienie ślepego od urodzenia. Miniatura w kodeksie z Rossano.
241.	359.	Anioł ukazujący się Jozuemu. Miniatura ze zwoju Jozuego w bibliotece watykańskiej.
242.	361.	Inicyały Psałterza z kolegium św. Jana w Cambridge.
243.	362.	Wzór ozdobny z Ewangeliarza z St. Gallen.
244.	362.	Chrystus z miniatur w Ewangeliarzu w St. Gallen.
245.	363.	Inicyał z Sakramentarza z Gellone.
246.	364.	Początek Ewangeliarza Janathama z watykańskiej biblioteki.
247.	364.	Jedna z tablic kanonów w Ewangeliarzu Janathama z watykańskiej biblioteki.
248.	365.	Subdyakon Juvenianus otrzymuje księgę od św. Wawrzyńca. Miniatura z kodeksu biblioteki Valliceliańskiej w Rzymie.
249.	367.	Opat Vivian w otoczeniu kanoników, ofiarowuje biblię Karolowi Łysemu. Miniatura początkowa w tejże biblii.
250.	368.	Uosobienie pięciu niższych święceń na miniaturze Sakramentarza z Autun.

Ryć.	Str.	
251.	369.	Św. Łukasz. Miniatura z Ewangeliarza z Laureacum w bibliotece watykańskiej.
252.	371.	Św. Jan Ewangelista. Miniatura z Ewangeliarza z Laureacum w bibliotece watykańskiej.
253.	373.	Inicyał z biblii Karola Grubego u św. Pawła za murami Rzymu.
254.	374.	Inicyał z biblii Karola Grubego u św. Pawła w Rzymie.
255.	375.	Inicyał z biblii Karola Grubego u św. Pawła w Rzymie.
256.	376.	Obrazy z życia św. Pawła. Miniatura z biblii Karola Grubego u św. Pawła w Rrzymie.
257.	377.	Udzielanie Chrztu św. Miniatura rękopisu Wessobrunеńskiego.
258.	378.	Inicyał z kodeksu Złotego z St. Gallen.
259.	379.	Dawid, pasterz grający na lutni. Miniatura z Psałterza św. Grzegorza z Nazyanzu w Narodowej bibliotece w Paryżu.
260.	384.	Płyta ołtarza w Chur.
261.	385.	Wklęsłorzeźby na grobowcu króla Teodoryka w Ravennie.
262.	387.	Płaskorzeźba u św. Maryi na Zatybrzu.
263.	388.	Płaskorzeźba u św. Sabiny na Aventynie.
264.	388.	„ „ „ „ „
265.	389.	„ „ „ „ „
266.	389.	„ „ „ „ „
267.	390.	„ „ „ „ „
268.	390.	„ „ „ „ „
269.	391.	„ „ „ „ „
270.	391.	Płaskorzeźba zagrody ołtarza w bazylice w Aquileji.
271.	392.	Płyta z ogrodzenia chrzcielnicy Kaliksta w kościele katedralnym w Cividale.
272.	393.	Płyta z ogrodzenia chrzcielnicy Kaliksta w kościele katedralnym w Cividale.
273.	394.	Namiot nad chrzcielnicą Kaliksta w kościele katedralnym w Cividale.
274.	395.	Płyta nagrobka Theodaty w muzeum miejskiem w Pavii.
275.	396.	Płaskorzeźba w kościele św. Foski w Torcello.
276.	397.	Pergola w kościółku św. Marcina w Splicie.

Ryć.	Str.	
277.	398.	Postaci proroków wykonane w stukku w kościele chrzcielnym św. Jana w Ravennie.
278.	399.	Stukki nad wejściem w kościółku S. Maria in Valle w Cividale. Część wyższa.
279.	400.	Stukki nad wejściem w kościółku S. Maria in Valle w Cividale. Część niższa.
280.	401.	Ułamki ozdób i kaganków z gliny palonej, znalezione w domu św. Jana i Pawła w Rzymie.
281.	402.	Ułamki ozdób i kaganków z gliny palonej, znalezione w domu św. Jana i Pawła w Rzymie.
282.	404.	Adam i Ewa. Złote szkło w Muzeum XX. Czartoryskich.
283.	405.	Św. Piotr w postaci Mojżesza. Złote szkło ze zbiorów Watykańskich.
284.	406.	Św. Piotr i Paweł. Złote szkło ze zbiorów Watykańskich.
285.	408.	Św. Agnieszka. Złote szkło ze zbiorów Watykańskich.
286.	410.	Marya obok św. Piotra i Pawła. Złote szkło ze zbiorów w Gołuchowie.
287.	411.	Caritosa i Venantius na złotem szkle ze Zbiorów w Gołuchowie.
288.	412.	Respecta i Rufinus na Złotem szkle ze Zbiorów w Gołuchowie.
289.	412.	Głowa Kobiety. Szkło złote w Muzeum Czartoryskich.
290.	413.	Kwadryga na złotem szkle ze zbiorów w Gołuchowie.
291.	413.	Liczenie pieniędzy na złotem szkle ze zbiorów w Gołuchowie.
292.	414.	Kosz z kwiatami na złotem szkle w zbiorach w Gołuchowie.
293.	414.	Złote szkło ze znakiem Konstantyna w zbiorach w Gołuchowie.
294.	414.	Gołębica na złotem szkle w zbiorach w Gołuchowie.
295.	417.	Baranek wykonany emalią i rzeźby w kości słoniowej. Urywek z oprawy Ewangeliarza w kościele katedralnym w Medyolanie.
296. i 297.	418.	Szpilki z pod Góry Mitrydata na Krymie w zbiorach zamku w Gołuchowie.
298.	419.	Czara ze skarbu z Nagy Szent Miklos.
299.	420.	Złoty czerpak ze skarbu z Nagy Szent Miklos.

Ryć.	Str.	
300.	421.	Złota czarka z głową byka ze skarbu w Nagy Szent Miklos.
301.	422.	Złota czarka z głową owcy ze skarbu w Nagy Szent Miklos.
302.	423.	Skówka do pasa ze skarbu w Nagy Szent Miklos.
303.	424.	Spinka z głową ptaka ze skarbu z Petrossy w muzeum w Bukareszcie.
304.	425.	Srebrna szpilka z Pikardyi w zbiorach w Gołuchowie.
305.	426.	Spięcie kalety wykopane w Pikardyi w zbiorach w Gołuchowie.
306.	426.	Szpilka do chlamydy ze zbiorów w Gołuchowie.
307.	427.	Szpilka do chlamydy w zbiorach w Gołuchowie.
308.	428.	Szpilka w zbiorach w Gołuchowie.
309.	428.	Szpilka ze srebra złoconego w Zbiorach w Gołuchowie.
310 i 311.	429.	Srebrne szpilki łukowe w Zbiorach książąt Czartoryskich w Krakowie.
312.	430.	Szpilka do włosów w muzeum Czartoryskich w Krakowie.
313 i 314.	430.	Dwie szpilki do szat. Tamże.
315.	420.	Krzyżyk wykładany szkiełkami i dwa srebrne pierścionki.
316 i 317.	431.	Złote ozdobne guziczki w Zbiorach Czartoryskich.
318.	432.	Ozdobny krążek z jeleniem z grobu longobardzkiego w Cividale.
319.	432.	Ozdobny krążek z witeziem na koniu z grobu longobardzkiego w Cividale.
320.	432.	Spinka z grobu longobardzkiego w Cividale.
321.	433.	Szpilka z Wielkiej Grecyi w zbiorach w Gołuchowie.
322.	434.	Spinka i ozdoby kobiece wykładane szkłem, z grobów longobardzkich w Cividale.
323.	434.	Spinki z grobu longobardzkiego w Cividale.
324 i 325.	435.	Spinki z grobu longobardzkiego w Cividale.
326.	436.	Ozdobny guziczek z grobu longobardzkiego w Cividale.
327.	436.	Krzyżyk Gisulfa w muzeum w Cividale.
328.	437.	Emalia z grobu Gisulfa w Cividale.
329.	438.	Królowa Teodolinda i jej dary dla kościoła św. Jana w Monza. Płaskorzeźby nadproża tegoż kościoła.
330.	439.	Korona wotywna ze skarbca kościoła św. Jana w Monza.

Ryć.	Str.	
331.	440.	Żelazna korona lombardzka w skarbcu kościoła św. Jana w Monza.
332.	441.	Srebrna spinka, znaleziona w Wittislingen.
333.	442.	Szpilka z nad Renu w Zbiorach w Gołuchowie.
334.	443.	Skrzynka z kości słoniowej w Brescia.
335.	445.	Dyptych z kości słoniowej w skarbcu katedralnym w Medyolanie.
336.	446.	Cesarzowa Eudoksya. Rzeźba z kości słoniowej w muzeum we Florencyi.
337.	447.	Płaskorzeźba z kości słoniowej w skarbcu kościoła w Trewirze.
338.	448.	Najśw. Panna. Rzeźba w kości słoniowej w Zbiorach hr. Straganoff w Rzymie.
339.	450.	Skrzynka z kości słoniowej w Muzeum miejskiem w Cividale.
340.	450.	Skrzynka z kości słoniowej z kościoła katedralnego w Veroli, w South Kensington Museum w Londynie.
341.	451.	Wieczko skrzynki z kości słoniowej w muzeum książąt Czartoryskich w Krakowie.
342.	451.	Boczna ściana skrzynki z muzeum Czartoryskich.
343 i 344.	452.	Boczne ściany skrzynki z muzeum Czartoryskich.
345.	452.	Rzeźba z kości słoniowej z Achat.
346.	453.	Rzeźba z kości słoniowej w muzeum w Bolonii.
347.	454.	Chrystus uzdrawia ślepego. Rzeźba w kości słoniowej w Berlińskiem muzeum.
348.	457.	Chrystus z uczniami. Płaskorzeźba z Carogrodu w muzeum Berlińskiem.
349.	458.	Koptycki kamień grobowy w Brytyjskiem muzeum.
350.	460.	Rzeźba koptycka w muzeum Czartoryskich w Krakowie.
351.	463.	Krzyż św. Julii w Brescia.
352.	464.	Płyta grobowa z katakomb św. Kaliksta.

Spis rzeczy tomu I-go.

I.

Str.

1. **W S T Ę P.**
5. **Katakomby.**
20. **Zwyczaje pogrzebowe.**
20. **Napisy katakombowe.**
25. **Cmentarze na otwartem polu.**
27. **Kościółki cmentarne.**
30. **Malarstwo katakombowe.**
36. **Symbolika starochrześcijańska.**
39. **Symbolika przedmiotów martwych i wziętych z przyrody.**
41. **Rośliny.**
43. **Ptaki.**
44. **Zwierzęta.**
46. **Symbolika osób.**
49. **Symbole Boga.**
50. **Obrazy z Pisma św.**
51. Stary Zakon.
55. **Symbole Chrystusa.**
59. **Dobry Pasterz.**
70. **Podobizny Chrystusa i Najśw. Panny.**
73. **Obrazy z życia Chrystusa i Najśw. Panny.**
78. Cuda Chrystusa.
79. Chrystus nauczający.
80. **Znak krzyża.**
89. **Chrystus na krzyżu.**

Str.
93. **Sakramenty św.**
98. **Sąd Boży i szczęście niebieskie.**
100. Szczęście niebieskie.
101. **Przedstawienia Świętych.**
107. **Sarkofagi.**
119. **Posągi.**

II.

Str.
123. **Starochrześcijańskie kościoły.**
124. **Kościoły domowe.**
125. **Powstanie bazyliki chrześcijańskiej.**
132. **Poszczególne części bazyliki.** Mur i dach.
133. Atrium.
137. Słupy.
142. Narteks.
143. Sklepienia kościołów.
144. Galeryе górne.
144. Okna.
147. Nawa poprzeczna.
147. Łuk tryumfalny.
147. Absyda.
149. Zakrystye i kaplice.
151. Rozkład miejsc i symbolika bazyliki.
152. Wieże kościelne.
156. Budynki kościelne.
157. Rzym.
181. Ravenna.
185. Istrya, Wenecya i Dalmacya.
194. Lombardya.
200. Grecya.
200. Mała Azya.
201. Armenia i Gruzya.
201. Syrya.
204. Palestyna.
208. Egipt.

Str.
208. Afryka północna.
210. Gallia.
211. Germania.
212. Wyspy Brytyjskie.
212. Czechy.
212. **Budowle ośrodkowe.**
224. **Chrzcielne kościoły.**
232. **Budowle bizantyńskie.**
241. **Budowle ośrodkowe na Zachodzie.**
244. **Napisy w bazylikach.**

III.

Str.
250. **Mozaiki, malarstwo i rzeźba w okresie bazyliki.**
250. **Mozaiki.**
289. Ravenna.
319. Parenzo.
330. **Malarstwo bazyliki.**
344. **Malarstwo obrazów.**
353. **Malarstwo ksiąg kościelnych.**
380. **Rzeźba.**
400. Glina palona.
403. Szkło.
415. Złotnictwo.
442. Rzeźba w kości słoniowej.
Zakończenie.
Poprawki.
I. Źródła.
Spis rycin.
Spis rzeczy.

WYDAWNICTWA KSIĘGARNI NAKŁADOWEJ J. CZERNECKIEGO W WIELICZCE.

I. **Ks. Dr. Tadeusz Kruszyński:** Stary Gdańsk i historya jego sztuki. Cena 5 kor.

II. **Wł. Tetmajer:** „Silva rerum". Cena 3 kor. 50 hal.

III. „ Opowieści z dawnych lat. Cena 2 K. 50 h.

IV. „ Racławice, (w druku).

V. „ Marsz Skrzyneckiego. Poezye.

VI. „ Bóg się rodzi... Cena w oprawie 2 kor. 80 hal.

VII. **Artur Gruszecki:** Przed burzą. Powieść. Cena 3 kor. 50 hal.

VIII. „ „ W kraju palm i słońca.

IX. **Kazimierz Gabryelski:** Za grzech. Cena 1 kor.

X. **I. A. Herbaczewski:** Amen. Cena 3 kor.

P. Stachiewicz: Pożegnanie. Reprodukcya w barwnej i jednotonowej heliograwurze w kilku rozmiarach. Cena od 6 do 70 K.

Największy wybór artystycznych kart pocztowych.

WYDAWNICTWA KSIĘGARNI NAKŁADOWEJ
J. CZERNECKIEGO w WIELICZCE.

Współczesne Malarstwo polskie.

Dotąd ukazały się następujące zeszyty:

Nr. 1. **Franciszek Żmurko,** przez Władysława Prokescha.
Nr. 2. **Włodzimierz Tetmajer,** przez Jana Czerneckiego.
Nr. 3. **Wincenty Wodzinowski,** przez Władysława Prokescha.
Nr. 4. **Józef Mehoffer,** przez Marcina Samlickiego.
Nr. 5. **Wojciech Kossak,** przez Józefa Nekandę Trepkę.
Nr. 6. **Piotr Stachiewicz,** przez Józefa Nekandę Trepkę.
Nr. 7. **Ludwik Stasiak,** przez Jana Czerneckiego.
Nr. 8. **Antoni Piotrowski,** przez Władysława Prokescha.
Nr. 9. **J. Unierzyski,** przez Władysława Prokescha.

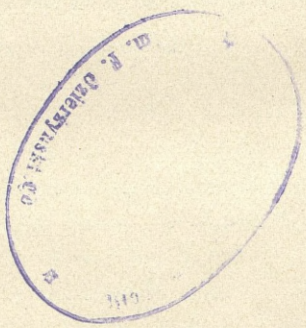
Dalsze zeszyty w przygotowaniu.

Każdy zeszyt obejmujący tekst literacki w objętości 1 arkusza druku oraz 20 barwnych reprodukcyj kosztuje **4** korony i stanowi oddzielną dla siebie całość.

Biblioteka nowelistyczna.

Nr. 1. **Maupassant G.** Krwawy rok. Nowele z wojny francusko-pruskiej 1870 i 1871 r. Serya I. Cena K 1·50.
Nr. 2. **Maupassant G.** Widma wojny. Nowele z wojny francusko-pruskiej 1870 i 1871 r. Serya II. Cena K 1·50.
Nr. 3. **Helena Filochowska.** Czarne łabędzie. Nowele. Cena K 1·50.
Nr. 4. **N. A. Sałtykow-Szczedryn.** Satyry i powiastki. Cena K 1·50.
Nr. 5. **Henryk Josse.** Obrazki i nowele. Cena K 1·50.
Nr. 6. **Helena Ożegalska.** Storczyki. Nowele. Cena K 1·50.
Nr. 7. **Maupassant G.** Historye małżeńskie. Nowele. Cena K 1·50.
Nr. 8. **Ewa Soplica.** Momenty. Nowele i obrazki. Cena K 1·50.
Nr. 9. **J. Vrchlicky.** Powiastki ironiczne i sentymentalne. Cena K 1·50.
Nr. 10. **A. Awerczenko:** Suche ostatki. Nowele i obrazki. Cena K 1·50.

300-



BIBLIOTEKA NAUKOWA
WAP
360141
/2