WOJSŁAW MOLE

SZTUKA SŁOWIAN POŁUDNIOWYCH

1962
WROCŁAW • WARSZAWA • KRAKÓW
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH — WYDAWNICTWO

SPIS TREŚCI

Przedmowa . . . 7

Wstęp

Założenia i zagadnienia . . . 11

Tradycje miejscowe oraz sąsiedztwo . . . 20

Część pierwsza — SZTUKA SŁOWIAN BIZANTYŃSKO-BAŁKAŃISKICH — ŚREDNIOWIECZE

I. BUŁGARIA

Początki . . . 26

Sztuka pierwszego państwa bułgarskiego . . . 27

Sztuka (architektura) bułgarska po chrystianizacji . . . 35

Sztuka (architektura) w okresie drugiego państwa bułgarskiego . . . 42

II. MACEDONIA

Architektura Macedonii . . . 49

III. SERBIA

Uwagi wstępne . . . 58

Początki . . . 60

Architektura Raszki . . . 63

Architektura serbsko-macedońska . . . 74

Architektura w dorzeczu Morawy . . . 79

Dekoracja barwna i rzeźbiarska . . . 84

Wydźwięk średniowiecznej monumentalnej architektury serbskiej . . . 91

Malarstwo

Uwagi wstępne . . . 93

Malarstwo w Bułgarii . . . 94

Malarstwo średniowiecznej Serbii i Macedonii . . . 102

Malarstwo serbskie . . . 107

Malarstwo XII i XIII w. . . . 108

Malarstwo XIV w. . . . 116

Malarstwo w dorzeczu Morawy oraz koniec średniowiecznego malarstwa serbskiego . . . 127

Ikony . . . 128

Malarstwo książkowe . . . 133

Część druga — SZTUKA ZACHODNIEJ SŁOWIAŃSZCZYZNY POŁUDNIOWEJ

DALMACJA

Uwagi wstępne . . . 138

Sztuka okresu starochorwackiego . . . 144

Architektura okresu starochorwackiego . . . 146

Rzeźba okresu starochorwackiego . . . 158

Sztuka dalmatyńska komun miejskich nad morzem i panów feudalnych w głębi kraju

Uwagi wstępne . . . 163

Architektura . . . 165

Rzeźba . . . 172

Sztuka dalmatyńska XV i XVI w.

Architektura . . . 179

Malarstwo Dalmacji . . . 199

BOŚNIA 215

SZTUKA CHORWACJI PÓŁNOCNEJ I SŁOWENII
Uwagi wstępne 223
Sztuka przedromańska i romańska 225
Sztuka gotyku w Słowenii i Chorwacji
Architektura 233
Malarstwo 241
Sztuka okresu renesansu i baroku 251

Część trzecia — SZTUKA W. XIX U SŁOWIAN POŁUDNIOWYCH
Podstawy 267
Sztuka słoweńska 269
Sztuka chorwacka 284
Sztuka serbska 300
Sztuka bułgarska 312

SZTUKA SŁOWIAN POŁUDNIOWYCH W SZTUCE EUROPY 320

Uzupełnienie 330
Przypisy 332
Bibliografia 346
Streszczenie w języku rosyjskim 356
Streszczenie w języku francuskim 375
Indeks osób 397
Indeks miejscowości i zabytków 403
Spis tablic barwnych 410
Spis rycin na tablicach poza tekstem 410
Spis ilustracji 411

PRZEDMOWA

Cel, jaki przyświecał mi przy ułożeniu niniejszej książki, był dwojaki: podać zwięzły, a przy tym możliwie dokładny obraz sztuki, czy też kultury artystycznej Słowiańszczyzny południowej na przestrzeni wieków aż do czasów nowszych, a po wtóre przedstawić i oświetlić choćby najważniejsze spośród wielkiej ilości problemów, które z tą sztuką się wiążą.

Od samego początku zdawałem sobie sprawę z niemałych trudności, z jakimi tego rodzaju wytyczne muszą się zetknąć przy ich opracowaniu. Można by je pokrótce określić następująco: Słowiańszczyzna południowa nigdy w przeszłości nie stanowiła zwartej całości ani państwowo-politycznej, ani kulturalnej. Rozwój poszczególnych jej odłamów o różnych losach historycznych przebiegał różnymi drogami, a różne były także formy ich życia oraz formy i treści twórczości kulturalnej i artystycznej. Chcąc znaleźć dla tak wielu odmian wspólny mianownik, trzeba było sięgnąć do momentu, jaki stanowiło choćby organiczne związanie w ramach europejskich większości centrów Słowiańszczyzny południowej z rolą historyczną i kulturalną Półwyspu Bałkańskiego. Tym samym zaś historia sztuki czy kultury artystycznej Słowian południowych poprzez swoją problematykę wiąże się blisko, a miejscami wprost nierozłącznie z zasięgiem problemów tradycji i kontynuacji, które od późnej starożytności utrzymywały się, promieniowały i działały na tych ziemiach, a którym na imię Grecja, Italia i Orient, czyli hellenizm, lub też Bizancjum oraz Rzym, czyli Wschód i Zachód. Następstwem takiego stanu rzeczy jest jednak podział Słowian południowych w zasadzie na dwa różne światy kultury, zgrupowane głównie wokół Bizancjum (Wschód) i Rzymu (Zachód). Podział ten poniekąd upraszcza sytuację, lecz zarazem ją jednak zawęża oraz rozdrabnia. Z jednej strony dzieli wprawdzie Słowian południowych na dwie grupy, jedną o kulturze podstawowej bizantyńskiej, drugą o podstawach zachodnich, ale równocześnie musi w końcu prowadzić także w ramach każdej z tych grup do wydobycia dalszego zróżnicowania o rysach mniej lub bardziej swoistych.

Momenty te podyktowały zarówno sam układ książki, jak i konieczność łączenia głównych prądów i kierunków sztuki ze sztuką krajów sąsiednich, a tym samym z wielkimi nurtami sztuki europejskiej. Wyłuszczono więc najpierw kwestie podstawowe, uzasadniające podjęcie przedstawienia sztuki Słowiańszczyzny południowej w ramach wspólnych i jednolitych, co stanowi w nauce właściwie pierwszą tego rodzaju próbę, poruszono następnie momenty wspólne, po czym przedstawiono średniowieczną sztukę grupy bałkańsko-bizantyńskiej, a dopiero potem kolejno sztukę poszczególnych okresów „zachodnich" krajów południowosłowiańskich. Przy tym wielkie różnice kultury artystycznej, zachodzące między obiema grupami, musiały się szczególnie mocno uwydatnić w okresach pośredniowiecznych. Wielki przełom, jaki nastąpił w życiu wszystkich narodów południowosłowiańskich w XVIII w., w okresie Oświecenia i w związku z walkami o wyzwolenie narodowe zarówno w Austrii, na Węgrzech, jak i w krajach pod panowaniem tureckim, oznacza nowy okres także dla twórczości kulturalnej. W coraz wyższym stopniu język sztuk plastycznych staje się wspólny i formalny w sensie zachodnioeuropejskim, a w końcu także problemy samej twórczości artystycznej. Toteż sztuka ta mogła być już wspólnie omawiana, przy czym nie pominięto podkreślenia, że i w tej

sztuce wspólnej wytworzyły się i nadal wytwarzają się centra o indywidualnie zarysowujących się tendencjach i cechach pojedynczych środowisk narodowych. Dopiero na takim tle mógł się autor pokusić o przedstawienie roli i znaczenia sztuki Słowian południowych w ramach rozwoju europejskiego.

Takie są więc ramy i układ tej książki. W całości tej są jednak większe i mniejsze luki, których nie dało się uniknąć. Częściowo są one wynikiem dzisiejszego stanu wiedzy i badań, częściowo nie zawsze łatwych warunków, w jakich książka ta została napisana, a pewne kwestie celowo pominięto. Wystarczy powiedzieć, że przeszłość artystyczna różnych odcinków i okresów Macedonii, Bułgarii lub Bośni pozostaje bardzo mało znana, jak nieznana jest np. też świecka architektura średniowiecznej Serbii. Gdzie indziej znowu, jak np. w Chorwacji Posawskiej, zabytki starsze, zwłaszcza prawie cała sztuka romańska, padły już w XIII w. ofiarą najazdu tatarskiego. Dużo poniszczyła również nietolerancja baroku. Już choćby dlatego opracowanie poszczególnych rozdziałów musi okazać się nierównomierne.

Co do wspomnianych celowych pominięć muszę oświadczyć, że układając pierwszą tego rodzaju próbę przedstawienia sztuki całej Słowiańszczyzny południowej, dążyłem do wysunięcia na pierwszy plan przede wszystkim rysów, prądów, kierunków, a także dzieł jak najbardziej charakterystycznych, w których w pierwszym rzędzie ujawniały i realizowały się tendencje i wyrazy twórcze poszczególnych środowisk, oraz wszystkiego, w czym była zawarta ich rodzima swoistość i odrębność. Uwzględniona została przede wszystkim sztuka monumentalna, a dopiero na drugim miejscu znalazła się drobna sztuka dekoracyjna.

W wyniku powstała książka, której rozmyślnie nie zatytułowałem „historią", ponieważ na historię taką w pełnym słowa znaczeniu, przedstawiającą równomiernie wszystkie obszary i zarazem okresy dziejowe Słowiańszczyzny południowej, byłoby być może jeszcze za wcześnie. Sądzę jednak, że pomimo tego obraz, który w niej podałem, jest nie tylko wierny, lecz że zebrane jest w nim wszystko najistotniejsze, co złożyło się w ciągu wieków na sztukę i kulturę artystyczną krajów i narodów południowosłowiańskich.

Nie było tego mało. Swoimi związkami genetycznymi sięgało daleko wstecz, w przeszłość świata śródziemnomorskiego, a w sensie geograficzno-historycznym daleko na wschód i zachód. Sztuka, która kwitła w tych środowiskach, była zawsze i pozostała aż po dzień dzisiejszy sztuką obszarów należących do najważniejszych w Europie, na których w ciągu wszystkich wieków krzyżowały i przeplatały się promieniowania kultur i twórczości artystycznej różnych światów, a równocześnie wyrastały własne oblicza twórcze tych narodów, przekształcające wszystko, co skądinąd przejęto, w własny wyraz indywidualny i wypowiedź.

Poza początki w. XX daleko nie sięgałem. Jedynie krótko wspomniałem o generacji, która wyszła z jego tradycji.

Mam nadzieję, że i w granicach, które tutaj nakreśliłem, udało mi się, być może, wykazać, w jaki sposób powstanie i rozwój całej tej sztuki i jej odgałęzień przebiegały w najściślejszym związku, a nawet jako sens i odzwierciedlenie dziejów Słowian południowych. Nie mogło być zresztą inaczej. Sztuka nie istnieje przecież sama dla siebie, lecz tylko w związku z człowiekiem i życiem, którego jest wyrazem i uzupełnieniem. Nie inaczej ma się sprawa także z historią sztuki: jej najgłębszy sens tkwi w tym, że w sztuce odnajduje i odkrywa człowieka; człowieka jako twórcę i użytkownika.

Na zakończenie składam najszczersze podziękowania wszystkim, którzy byli mi przy tej pracy pomocni. Na pierwszym miejscu znajdzie się mój przyjaciel i serdeczny towarzysz od lat młodości, dr France Stele, prof. uniwersytetu w Lublanie, przyjaciele i koledzy: dr Ljubo Karaman w Zagrzebiu, dr Svetozar Radojfić i dr Djurdje Bosković, obaj profesorowie uniwersytetu w Belgradzie. Nie mniej zobowiązany jestem pani dr Mirjanie Ćorović-Ljubinković, kustoszowi Muzeum Narodowego w Belgradzie, jak i jej mężowi, dr Radivojowi Ljubinkoviciowi, konserwatorowi i sekretarzowi Instytutu Archeologicznego Serbskiej Akademii Nauk, oraz kustoszowi dr Miodragowi Kolariciowi z Muzeum Narodowego za dostarczony materiał ilustracyjny. Za duże ułatwienia przy zwiedzaniu zabytków Macedonii dziękuję również profesorowi D. Koco, jak i profesorom Lape

i Timo Timoskiemu z uniwersytetu w Skopju, w Zagrzebiu jeszcze specjalnie konserwatorowi, pani dr Andjeli Horvat, dyrektorowi Galerii Strossmajera, Ljubo Babiciowi, dyrektorowi pani Munk, jak i profesorowi Prelogowi; a za ogólną pomoc zawsze życzliwie odnoszącemu się do moich potrzeb prof. Josipowi Hammowi, w Splicie dr Kruno Prijateljowi i dr Cvitko Fiskoviciowi. W Lublanie zaś całkiem specjalne dzięki należą się dr Karolowi Dobidzie, dyrektorowi Galerii Narodowej, oraz moim drogim byłym uczniom: Zoranowi Krźisnikowi, dyrektorowi Modernej Galerii, konserwatorowi dr Marianowi Zadnikarowi, jako też dr Emilianovi Cevc, pracownikowi Instytutu Historii Sztuki SAZU, oraz Melicie Stele-Možina. Dziękuję im wszystkim, jak również wszystkim pozostałym, którzy interesowali się postępem mojej pracy, a także instytucjom w Lublanie, Zagrzebiu, Belgradzie i Splicie. Nie powiedziałbym jednak wszystkiego, gdybym nie podkreślił w końcu, jak wiele zawdzięczam pracom różnych autorów, zmarłych i żyjących, których dzieła przytaczam w aneksie bibliograficznym.

Wojsław Mole

Kraków — Rabka, dnia 4 lutego 1959 r.

Uwaga: nazwy miejscowości, jak i nazwiska oraz tytuły bibliograficzne podane są w brzmieniu i pisowni oryginalnej (serbskie pismem łacińskim), jedynie bułgarskie — w transkrypcji.

WSTĘP

ZAŁOŻENIA I ZAGADNIENIA

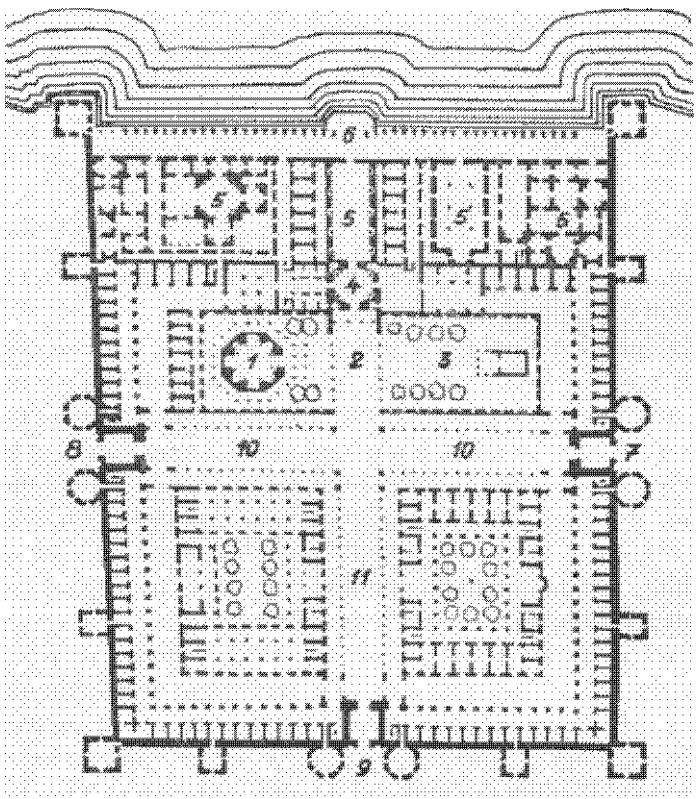
Tytuł, temat i problematyka niniejszej pracy wymagają pewnego objaśnienia i wytłumaczenia oraz bliższego sprecyzowania. Ujęcie bowiem i przedstawienie sztuki i kultury artystycznej Słowiańszczyzny południowej w całej jej rozciągłości czasowej i przestrzennej w ramach jednolitych nie jest zadaniem łatwym. Tego rodzaju próba może nawet budzić pewne, mniej lub więcej uzasadnione zastrzeżenia. Jasne jest przecież, że już samo określenie „sztuka Słowian południowych" zawiera tak wiele różnorodnych przejawów, nie dających się tak łatwo sprowadzić do wspólnego mianownika, że przedstawienie ich jako odrębnej całości może się ewentualnie wydawać pozbawione słuszności. Wątpliwości tego rodzaju mogą dotyczyć zarówno dziejów dawnej przeszłości, jak i żywej teraźniejszości.

Zarówno bowiem w dalekiej przeszłości, jak i w czasach nowszych ani dzieje polityczne, gospodarczo-społeczne, ani kulturalne Słowian południowych nie przebiegały jednolicie i nie stanowiły zwartej całości, wyodrębniającej się od przebiegu historycznego tej części Europy, w której skład kraje przez nich zamieszkane wchodziły. Od samego początku dziejów Słowian południowych, od okresu ich osiedlenia się na terytoriach dzisiejszych włączały się poszczególne ich odłamy w bardzo różne nurty rozwojowe, co stało się podstawą i punktem wyjścia ich bardzo zróżnicowanej późniejszej ewolucji aż do czasów dzisiejszych. Z jakiegokolwiek by bowiem stanowiska spojrzeć na owe dzieje, nie ulega kwestii, że były one i pozostały zróżnicowane oraz społecznie i państwowo-politycznie zindywidualizowane. Jakakolwiek by nie była etnogeneza poszczególnych ich odłamów w szczegółach, w końcu wytworzył się osobny naród bułgarski, serbski, macedoński, chorwacki, słoweński. Zaistniały więc obok tego ośrodki historyczne o nie mniej swoistym obliczu społeczno-ustrojowym i kulturalnym, jak Dalmacja lub Bośnia z Hercegowiną, i każdy z tych narodów czy też ośrodków rozwinął w ciągu dziejów swoje własne rysy i cechy kulturalno-twórcze, lgnąc zarazem w większym lub mniejszym stopniu do odmiennych form kultury bliższych lub dalszych centrów europejskich.

Gdy Bułgarzy w okresie swojego pierwszego państwa wytworzyli formy sztuki, w zasadzie co prawda blisko związane ze sztuką bizantyńską, ale równocześnie przesiąknięte elementami o zgoła innych tradycjach, to już w macedońsko-słowiańskim państwie cara Samuila, będącym genetycznie jak najbliżej związanym z państwem bułgarskim, sztuka wykazuje cechy nieco inne, znacznie bardziej wzbogacone pierwiastkami hellenistycznymi. U Serbów zaś, jakkolwiek kulturalnie blisko złączonych z Bizancjum, jest jeszcze inaczej: w ciągu średniowiecza rozpiętość ich twórczości kulturalnej i artystycznej sięga od treści i form zachodnich, nadadriatyckich, aż do ich harmonijnego zespolenia z zasadami sztuki bizantyńskiej, osiągając tym sposobem zgoła swoiste, oryginalne oblicze artystyczne. Nie mniej swoista jest Bośnia, stanowiąca teren przejściowy między sztuką wschodnio a zachodnioeuropejską; dochodzi tutaj także jeszcze bogaty wkład sztuki islamskiej, gdy natomiast Dalmacja swoimi związkami jak i charakterem mieści się jak najściślej w sferze sztuki włoskiej lub medyterańskiej. Dalszą różnicę wprowadzają losy i charakter sztuki ziem chorwackich i słoweńskich,

wchodzących już całkowicie w skład sztuki środkowoeuropejskiej lub alpejskiej, łącząc się na pograniczu zachodnim także z elementami pochodzącymi z Włoch.

Jak wobec tego wszystkiego mówić o jednolitości sztuki Słowian południowych? Zwłaszcza że nie dotyczy to tylko średniowiecza, lecz że zgoła różne są także losy kultury artystycznej tych krajów w czasach jeszcze późniejszych. Rozwój sztuki, zwłaszcza począwszy od czasów renesansu, niejedno wyrównuje wprawdzie i zbliża twórczość artystyczną do tendencji i kierunków ogólnoeuropejskich, ale nie od razu i bynajmniej nie wszędzie równomiernie; przeciwnie, z bardzo wielkimi nieraz opóźnieniami. Zamiast renesansu i baroku mają Bułgarzy, Macedończycy i Serbowie oraz Bośniacy panowanie tureckie, zanik własnej sztuki tradycyjnej oraz meczety i minarety jako znaki kultury warstwy panującej. W Dalmacji po rozkwicie w w. XVI nastąpił zastój twórczości, sztuka wiąże się w dużej mierze z Wenecją i jej importem, a właściwe ożywienie sztuki rodzimej następuje dopiero w w. XIX. Niewiele inaczej jest w Chorwacji i Słowenii. Tylko stopniowo wydobywa się sztuka w obu tych krajach ze swojego prowincjonalizmu, by zlać się w pełnym znaczeniu ze sztuką europejską dopiero na przełomie wieku XIX na XX.

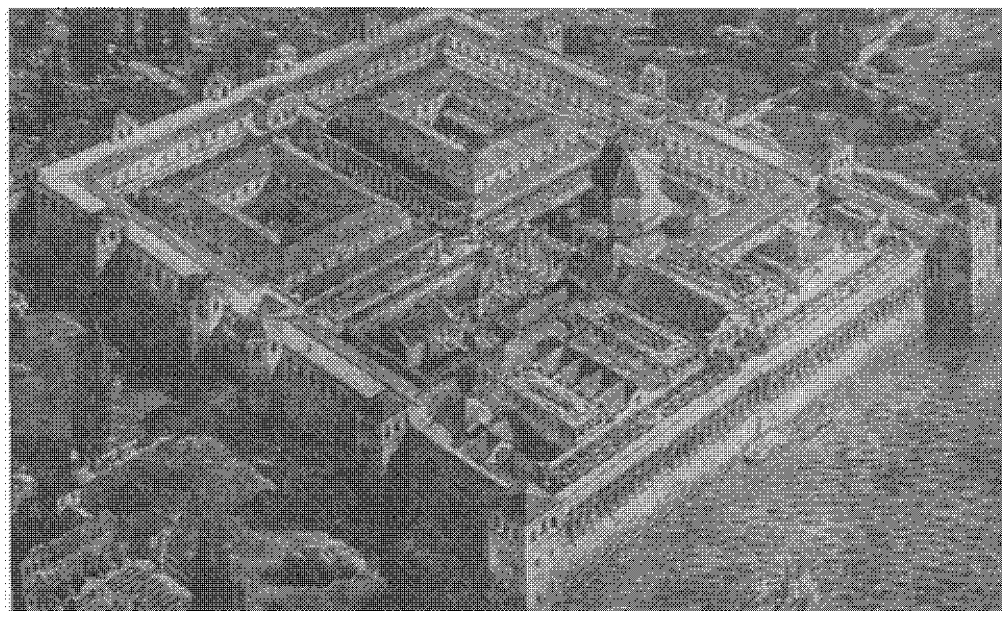


Ryc. 1. Split. Pałac Dioklecjana, IV w. n. e., plan zrekonstruowany: 1. mauzoleum, 2. perystyl, 8. świątynia Jowisza, 4. westybul, 5. apartamenty cesarskie, 6. galeria arkadowa, 7. brama zachodnia, (Porta Ferrea) 8. brama wschodnia (Porta Argentea), 9. brama północna, główna (Porta Aurea), 10—11. cardo i decumanus (obie główne ulice)

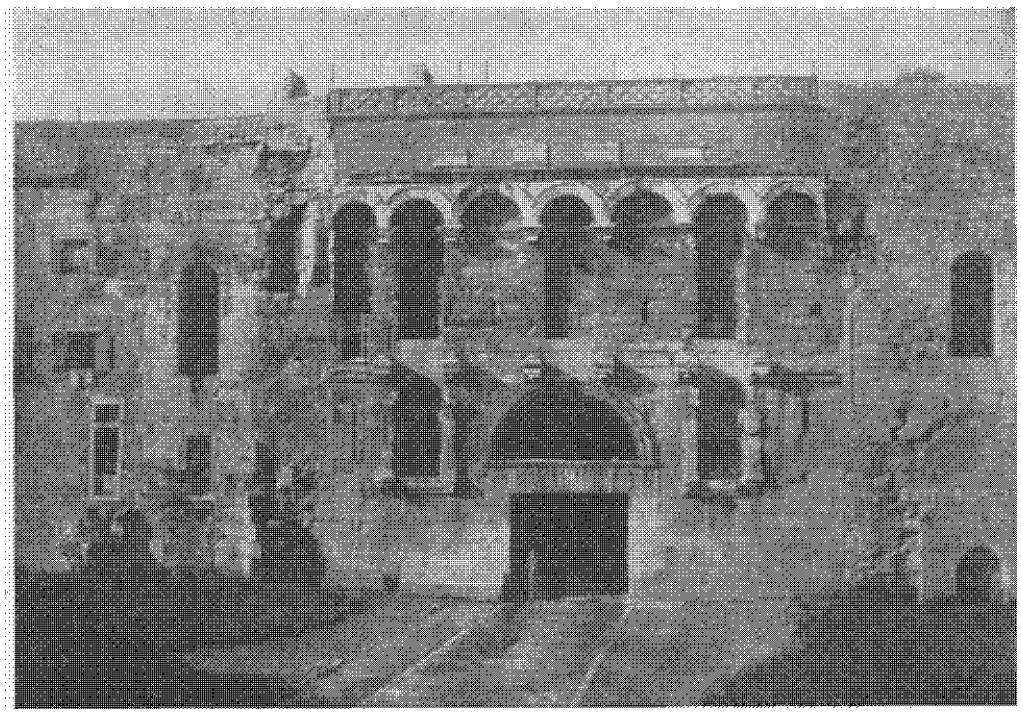
Do tego rodzaju zastrzeżeń dołączają się jeszcze dalsze. Wystąpią one w ciągu niniejszego przedstawienia. Wszystkie prowadzą do wniosku, że nie można mówić o sztuce Słowian południowych jako o jednolitej całości, wyodrębniającej się z rozwoju historycznego sztuki i kultury artystycznej Europy południowo-wschodniej i środkowej.

Pomimo tego istnieją jednak pewne argumenty i względy uzasadniające wspólne ujęcie i potraktowanie sztuki i kultury artystycznej Słowiańszczyzny południowej. Przy tym stan, w jakim znajdują się dzisiaj te kraje pod względem społeczno-ustrojowym i kulturalnym, nie może być oczywiście miarodajny, choćby nawet pominąć fakt, że i dzisiaj Słowiańszczyzna południowa nawet państwowo-politycznie nie jest jednolita (zgrupowana jest przecież w dwóch odrębnych państwach, Jugosławii i Bułgarii).

Za momenty o bezwzględnie dużym znaczeniu należy jednak uważać fakty następujące. Na samym początku mamy wspólne, równoczesne zjawienie się plemion słowiańskich na ziemiach dzisiejszych. Pomimo różnic, jakie mogły je już wówczas dzielić, a istniały z pewnością, oraz nowych elementów, jakie mogły wejść w skład ich etnogenezy historycznej, łączyła je bez kwestii wspólnota nie tylko języka i pochodzenia, lecz przy wspólnym im wszystkim ustroju rodowo-plemiennym także wspólna kultura materialna i duchowa. Na nowych zaś ziemiach wszystkie te różne poza tym plemiona weszły w styczność ze światem kultury śródziemnomorskiej i jej wielkimi tradycjami, znajdującej się w bez porównania wyższym stadium rozwoju, łącząc się na różnych odcinkach z jej treścią i formami. Stawiało to przed nimi wszystkimi podobne problemy i zadania. Ich punkty wyjścia



Ryc. 2. Split. Pałac Dioklecjana, rekonstrukcja



Ryc. 3. Split. Pałac Dioklecjana, Złota Brama

w rozwoju dziejowym, jeśli nie wszędzie identyczne, były w każdym razie bardzo do siebie zbliżone.

Punkt następny, bezwzględnie bardzo ważny dla dalszego rozwoju Słowian południowych, to przyjęcie przez nich chrześcijaństwa, a wraz z nim zasadniczej treści i form kultury z dwóch różnych źródeł-centrów: częściowo z Bizancjum, częściowo z Rzymu czy też Zachodu, co w skutkach swoich doprowadziło na długie wieki do podziału Słowiańszczyzny południowej na dwa różne światy kultury zarówno w dziedzinie związków i losów politycznych, jak i kultury duchowej. Gdy bowiem Bułgarzy, Macedończycy i Serbowie związali się ze światem bizantyńskim, to pozostałe odłamy i kraje południowosłowiańskie przylgnęły do świata kultury zachodniej. Podział ten rozdzielił wprawdzie Słowian południowych na dwie różne grupy wyznaniowe i kulturalne, równocześnie jednak każda z nich była i pozostała pod względem religijnym i kulturalnym zwarta i jednolita. Toteż cała kultura i twórczość artystyczna Bułgarów, Macedończyków i Serbów stanowi bądź co bądź zespół czy zasięg sztuki o wspólnych cechach rozwojowych. Pozostałe zaś odłamy Słowian południowych jako związane ze światem zachodniej kultury artystycznej i jej przemian historycznych pomimo różnic, jakie zachodzą np. między sztuką Dalmacji a Słowenii, łączą się znowu w dalszą całość o wspólnych podstawach i tendencjach rozwojowych. Tym samym zaś Słowiańszczyzna południowa w dziedzinie sztuki i kultury artystycznej okresu średniowiecza aż do czasów nowożytnych rozpada się na dwa światy: bizantyńsko-bałkański oraz nadadriatycko-środkowoeuropejski, z których każdy jest wewnętrznie zwarty, lecz istnieją jednak między nimi liczne fazy i tereny przejściowe. Fakty te, spowodowane zarówno sytuacją geograficzno-kulturalną, jak również losami historycznymi ziem południowosłowiańskich, prowadziły co prawda z jednej strony do coraz bardziej wzmagającej się dyferencjacji cech artystycznych i ich rozwoju, z drugiej — jednak prawie całą ich problematykę historyczną pod kątem widzenia ich stosunku do sztuki europejskiej da się zmieścić w dwóch kwestiach zasadniczych: Słowiańszczyzna południowa a Bizancjum (poniekąd także islam) oraz Słowiańszczyzna południowa a Zachód.

Trzecim argumentem, przemawiającym do pewnego stopnia przynajmniej za równoległym traktowaniem dziejów sztuki Słowian południowych, wydaje się być moment tkwiący nie tyle w samej sztuce, ile w warunkach jej istnienia i rozwoju. Mam na myśli warunki, wśród jakich rozwijała się sztuka środowisk południowosłowiańskich w ciągu ostatnich kilku stuleci. Poza wspomnianym już podziałem na dwa różne światy nie ma tutaj co prawda mowy o jedności lub wspólnocie. Rozpiętość kulturalna i artystyczna jest olbrzymia, sięgająca od prymitywizmu do sztuki wyrafinowanej, jest jednak i coś innego: dążenie ku coraz wyraźniejszemu usamodzielnieniu własnego oblicza kulturalnego i artystycznego każdego spośród narodów południowosłowiańskich z osobna, i to w sensie coraz widoczniejszej okcydentalizacji także środowisk bałkańsko-bizantyńsko-tureckich, co w wyniku końcowym doprowadziło do wspólnego wszystkim odłamom języka form artystycznych.

Ważniejszy od tego wszystkiego jest jednak argument o innym charakterze, który traktowanie to — przynajmniej na olbrzymiej większości obszarów południowosłowiańskich — bez reszty uzasadnia. Tkwi on w samym znaczeniu i roli Półwyspu Bałkańskiego w ciągu dziejów. Olbrzymia część Słowian południowych zamieszkuje ziemie Półwyspu Bałkańskiego: Bułgarzy, których terytoria rozciągają się dzisiaj od biegu dolnego Dunaju na północy i do granic Turcji oraz Tracji greckiej na południu, od brzegów Morza Czarnego na wschodzie do granic Serbii i Macedonii na zachodzie; Macedończycy na południu od Serbów aż do granicy etnicznej z Grekami na południu i Albańczykami na zachodzie; Serbowie, których granice stykają się na północy z Węgrami i Chorwatami, a na zachodzie krzyżują się z Chorwatami w Bośni i Hercegowinie, dochodząc miejscami do wybrzeża adriatyckiego w Dalmacji, szczególnie w jej części południowej, i w Czarnogórze. Do zasięgu bałkańskiego należy w pewnej mierze zaliczać także jeszcze ziemie bezpośrednio nad dawną granicą bośniacką (turecką). A gdyby nawet uważać za ziemie w ścisłym znaczeniu słowa bałkańskie jedynie tereny zamieszkane przez Serbów, Macedończyków i Bułgarów (oczywiście za tereny słowiańsko-bałkańskie) wraz z Bośnią i Hercegowiną, to i tak należy brać pod uwagę, że tak lub inaczej, historycznie czy też tylko etnicznie wiążą się z nimi w dużej mierze lub choćby pośrednio także dalsze części pozostałych obszarów Słowian południowych. Tym samym zaś historia sztuki

Ryc. 4. Split. Pałac Dioklecjana, mauzoleum cesarza, dzisiejsza katedra z wieżą romańską

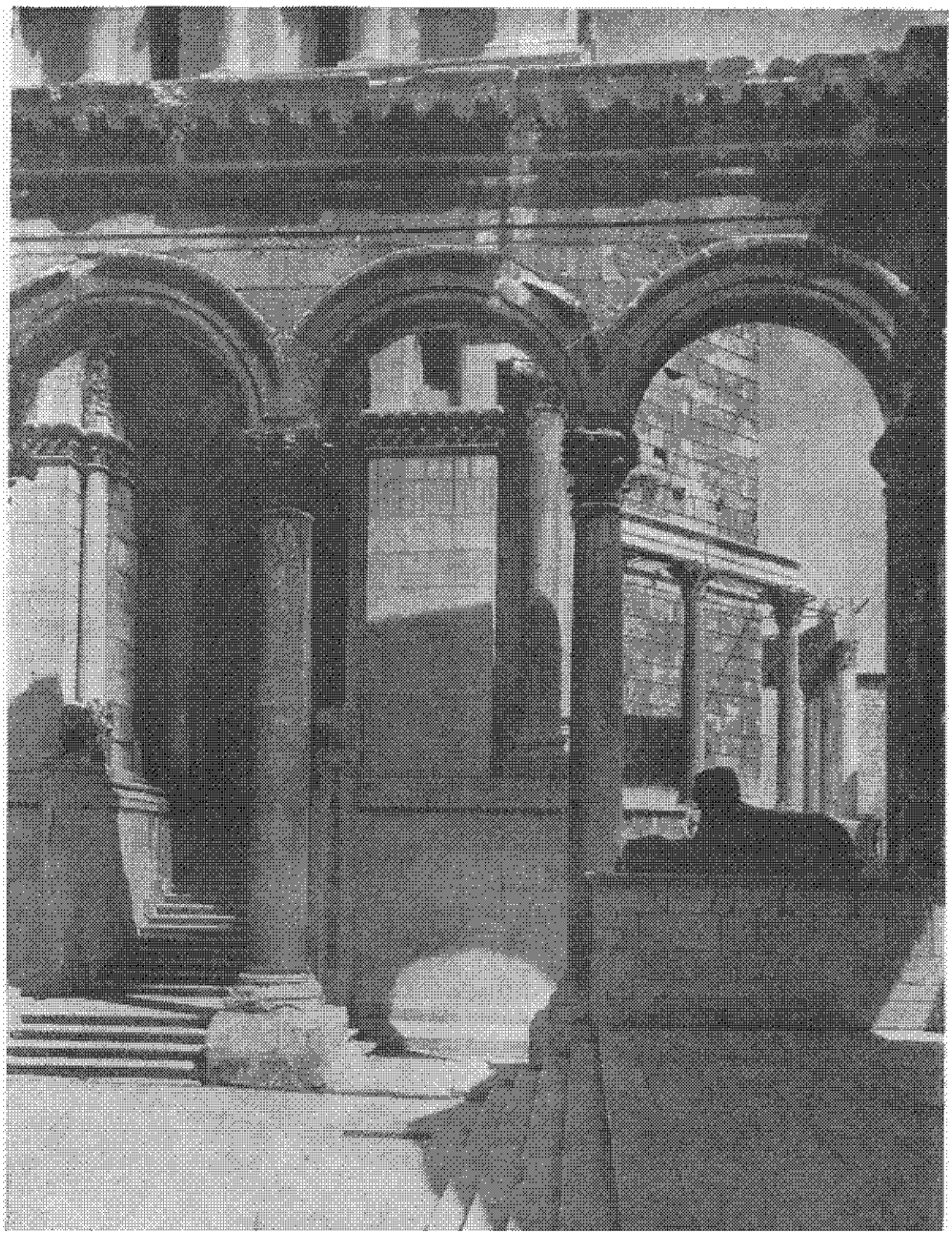
większości ziem południowosłowiańskich wchodzi w zasięg problematyki, która łączy się z zagadnieniami roli historycznej oraz miejsca Półwyspu Bałkańskiego w powszechnych dziejach sztuki. A miejsce to jest całkiem wyjątkowe, ponieważ zagadnienia, z którymi się wiąże, należą bez kwestii do podstawowych zagadnień rozwoju historycznego sztuki Europy południowej i południowo-wschodniej, jakkolwiek badania nad nim znajdują się dopiero w stadium początkowym [1]. Nie mogąc ich tutaj poruszać w całości, należy choć krótko zaznaczyć główne ich punkty.

Ziemie Półwyspu Bałkańskiego od czasów najdawniejszych łączyły się z sąsiadującym z nimi światem helladzko-greckim, położonym na lądzie i na wyspach Morza Egejskiego i Jońskiego, a poprzez świat ten bezpośrednio lub pośrednio ze światem kultur, jakie kolejno rozkwitały nad Morzem Śródziemnym, zwłaszcza jego części wschodniej, na Krecie, nad brzegami Azji Mniejszej, Syrii i Egiptu, a oprócz tego także z zasięgami swoiście ukształtowanych kultur staroitalskich. Te różne kultury w miarę rozwoju i rozrostu społeczeństw i formacji państwowych, których były wynikiem i wyrazem, coraz bardziej zlewające się w większe całości kulturalne, osiągnęły w ciągu epoki starożytnej swój najwyższy stopień w niezmiernie złożonych, a przy tym duchowo, ideowo i formalnie jednolitych kulturach: greckiej, hellenistycznej i rzymskiej, mających swoje źródło w tradycjach śródziemnomorskich. Półwysep Bałkański, którego ziemie były geograficznie, gospodarczo i politycznie blisko związane ze światem śródziemnomorskim, musiał sam ze swej strony również, jakkolwiek znajdując się na niższym stopniu rozwoju, przejmować jego elementy kulturalne. Z drugiej strony także jego własna kultura promieniowała na kraje sąsiednie. Przede wszystkim zaś trzeba brać pod uwagę rolę krajów i centrów bałkańskich jako pośredników w przechodzeniu form i treści od sztuki południowo-śródzieinnomorskiej ku sztuce północnej i wschodniej, i na odwrót, zwłaszcza w okresach przełomowych. Półwysep Bałkański łączył się przecież w dużej mierze także z kręgami kulturowymi, od śródziemnomorskiego odmiennymi. Przez Półwysep prowadziły najrozmaitsze szlaki ze Wschodu i z Północy, którymi wkraczały w ciągu dziejów nowe elementy etniczne, począwszy choćby od Achajów i Dorów, skończywszy — w ramach starożytności — na Gotach, Hunach, Awarach i Bułgarach, a w okresach jeszcze późniejszych na Kumanach i Turkach Osmańskich. Poza tym wszystkim zaś istniały ciągłe, nieraz bardzo płodne kontakty z całym hellenistycznym i pozahellenistycznym Bliskim Wschodem, ze światem Europy wschodniej i dalekich stepów, z krajami kaukaskimi, częściowo za pośrednictwem kolonii greckich i hellenistycznych (macedońskich), a w czasach rzymskich już przez samą strukturę i charakter — poniekąd kosmopolityczny — imperium i jego różnych form i grup społecznych, m. in. np. przez wojsko, przerzucane z jednego końca olbrzymiego państwa na drugi.

Wobec takiej, krótko naszkicowanej, sytuacji ziem bałkańskich i możliwości ich kontaktów kulturalnych oraz miejsca, które zajmowały one już w ciągu starożytności, nasuwa się już sama przez się ich waga i znaczenie dla całokształtu rozwoju kultury artystycznej w tej części Europy, a z drugiej strony także możliwość, jak i konieczność spojrzenia choćby w niektórych kwestiach na ich rozwój jako wielką, wspólną całość; całość wobec tego, co stanowiło rozwój kulturalny bliskich centrów śródziemnomorskich, jak i rozwój krajów w ich rozległym zapleczu. Tak było w antyku, a nie uległo zmianom zasadniczym w okresie średniowiecza.

Pod koniec starożytności Półwysep Bałkański przedstawiał się więc jako teren stanowiący wybitną część śródziemnego świata kulturalnego o przeważających tradycjach hellenistycznych i rzymskich. Równocześnie był także terenem, przez który tradycje i pierwiastki owe przechodziły dalej ku krajom Europy wschodniej i środkowej oraz Bliskiego Wschodu, krzyżując się tutaj z elementami tychże ziem, przenikającymi tędy dalej ku południu grecko-rzymskiemu. Toteż losy Półwyspu, będącego w gruncie rzeczy nie tyle krajem peryferyjnym, ile raczej istotną częścią zasięgu medyterańskiego, musiały łączyć się jak najściślej z całym rozwojem późniejszym tej części Europy.

Należy tu zwrócić uwagę na jeden zwłaszcza tego rodzaju fakt, odziedziczony po starożytności grecko-rzymskiej, który stał się pod niejednym względem decydującym, a nawet fatalnym dla całych dziejów Bałkanów, a w szczególności dla historycznego rozwoju Słowian południowych. Jest nim podział na dwa światy językowe i kulturalne, grecki i rzymski, które tutaj z sobą się stykały,



Ryc. 5. Split. Pałac Dioklecjana, fragment perystylu (wejście do mauzoleum, dzisiejszej katedry)

a których granica przebiegała właśnie przez terytoria późniejszych Słowian południowych. W pierwszych wiekach n. e. granica ta już istniała, by potem z biegiem czasu zamienić się na granicę bizantyńsko-rzymską w sensie podziału administracji kościelnej, jeszcze później na granicę między kościołem grecko-prawosławnym a kościołem łacińsko-rzymskim, a w ostateczności na granicę dzielącą południowych Słowian na bizantyńskich nic tylko pod względem religijnym oraz na Słowian południowych, katolickich i związanych kulturalnie z Zachodem rzymskim.

Jak więc z tego wszystkiego wynika, nie brak motywów umożliwiających i uzasadniających wspólne traktowanie pewnych przejawów w dziejach kultury, a tym samym także sztuki Słowian południowych. Ale dotyczy to jednak tylko pewnych okresów i zagadnień, pozwalających na spojrzenie szerokie, obejmujące zagadnienia łączące się z dziejami sztuki europejskiej i powszechnej. Nasuną się one same w ciągu niniejszego przedstawienia historii sztuki Słowian południowych, która z konieczności musi być w pewnym sensie obrazem mozaikowym, zestawionym z dwóch wielkich części, omawiających osobno sztukę Słowian bałkańskich, bizantyńskich (Bułgarów, Macedończyków, Serbów) oraz osobno sztukę zachodnią Słowian południowych (Dalmacji, Chorwacji Posawskiej i Słoweńców), a w ramach tego podziału znowu oddzielnie sztukę każdego z powyższych zgrupowań czy centrów.

Z samym opracowaniem i podziałem materiału artystycznego i jego dziejami wiąże się jednak jak najściślej kwestia periodyzacji ich przebiegu. Wobec wszystkiego, co dotychczas powiedziano, jasne jest, że periodyzacja obejmująca wszystkie odłamy Słowiańszczyzny południowej w ogóle nie istnieje. Fazy rozwoju społecznego wykazują wprawdzie wszędzie te same główne cechy charakterystyczne, ale same losy i rozwój historyczny są u każdego z tych narodów i środowisk tak różne i tak swoiste, że nie ma tutaj właściwie wspólnego mianownika[2]. Stosunkowo łatwiej jest z tą kwestią na dużej przestrzeni czasu w sztuce Bułgarów i Serbów, chociaż i tutaj ma się od razu do czynienia ze znacznymi różnicami. Gdy bowiem najstarsza sztuka bułgarska jest znacznie wcześniejsza od zachowanych zabytków sztuki serbskiej (już w w. IX posiada ona dzieła monumentalne, tak świeckie, jak i sakralne) i gdy najwcześniejsze zabytki macedońskie niewiele są od niej młodsze, to w zasięgu sztuki serbskiej zagadnienia okresu najstarszego są bardziej skomplikowane. Cały przecież czas przed powstaniem państwa Nemaniciów, do dnia dzisiejszego zbyt mało zbadany, nie jest jeszcze jasny, jeśli nie brać przede wszystkim pod uwagę charakteru w dużej mierze zachodniego, romańskiego, sztuki Zety, czyli Serbii Przymorskiej. Znacznie bardziej są do siebie zbliżone prądy panujące w sztuce drugiego państwa Bułgarskiego za dynastii Asenidów oraz współczesnej z nią sztuki serbskiej, chociaż i tutaj miejscami rozbieżności są bardzo znaczne, zarówno czynników zewnętrznych, jak i w samej sztuce. Pomimo tych różnic pozostaje jednak niezmienny fakt, że tak dla dziejów sztuki serbskiej, jak i bułgarskiej w ciągu całego średniowiecza jednym z zagadnień podstawowych pozostaje ich stosunek do Bizancjum i jego różnych czynników, centrów i aspektów. Wspólna jest też sztuce Chorwatów i Słoweńców w ciągu średniowiecza kwestia łacińskości i Rzymu, i Zachodu, ale i tutaj zachodzą znaczne różnice. Podniety zaś i wzory włoskie (i to pochodzące z różnych centrów) działają zgoła inaczej np. w Dalmacji aniżeli w Chorwacji Posawskiej lub w Słowenii.

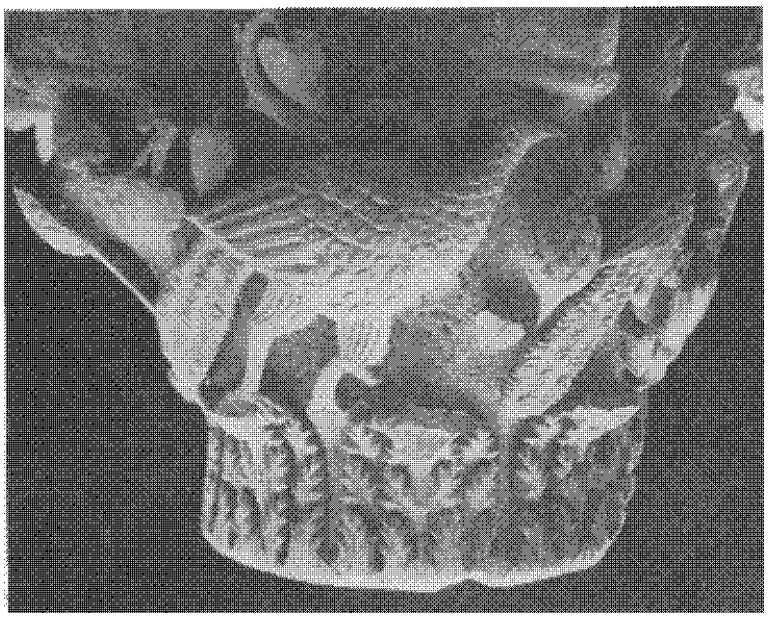
W każdym razie w wyniku tego wszystkiego okresy rozmachu twórczego i rozkwitu, jak i zastoju sztuki, główne kierunki, nurty, prądy oraz indywidualne zjawiska twórczości ani nie przebiegają równocześnie, ani nie mają zawsze tego samego znaczenia. Gdy więc historia sztuki bułgarskiej zaczyna się od rozdziału o niezwykłej sztuce monumentalnej, to okres „heroiczny" — jak można by go nazwać — średniowiecznej sztuki serbskiej rozpoczyna się kilka wieków później. Okres późniejszy zaś zarówno sztuki serbskiej, jak i bułgarskiej mieści się w tych samych — w przybliżeniu — ramach czasowych aż do utraty niepodległości przez Bułgarię i Serbię. Po czym następuje okres upadku (większego u Bułgarów aniżeli u Serbów) i stopniowego, ponownego odradzania się w niezmiernie ciężkich warunkach i zarazem zbliżania się do sztuki zachodnioeuropejskiej, ale ciągle jeszcze w atmosferze bardziej zbliżonej do średniowiecza aniżeli do czasów nowożytnych. Właściwe odrodzenie twórczości i kultury artystycznej następuje u Serbów (i to poza granicami dawnej Serbii średniowiecznej) dopiero w związku z odrodzeniem narodowym w XVIII i w ciągu w. XIX,

gdy natomiast u Bułgarów dochodzi do tego jeszcze później, po uzyskaniu przez nich niepodległości państwowej w drugiej połowie XIX w.

Inaczej ma się ta sprawa u pozostałych Słowian południowych, chociaż i tutaj nie brak pod tym względem różnic nieraz daleko idących. Dzieje sztuki Dalmacji łączą się na ogół z okresami historii sztuki włoskiej, jakkolwiek nie całkowicie. Decydujące są przecież nie zewnętrzne rysy pokrewieństwa z ogólnymi kierunkami sztuki włoskiej, lecz w pierwszym rzędzie ich związek z wewnętrznym rozwojem samego kraju i jego ludności. Stąd też wypływają rysy odrębne sztuki dalmatyńskiej, która jest przede wszystkim sztuką o swoistej periodyzacji, związanej z dziejami Słowiańszczyzny południowej „nad Adriatykiem". Z odpowiednimi zmianami to samo można by powiedzieć o dziejach sztuki na ziemiach Chorwacji Posawskiej i Słowenii, tylko w odniesieniu przede wszystkim do sztuki centrów środkowoeuropejskich i alpejskich.

Ryc. 6. Głowa cesarza Konstantyna Wielkiego, brąz z Nišu

Jest jednak jeszcze jedna kwestia, na którą trzeba od razu na początku odpowiedzieć, mianowicie sprawa charakteru narodowego czy też narodowościowego sztuki na ziemiach południowosłowiańskich. Wydaje się ona w pierwszej chwili dość zawiła; idzie przecież nieraz o dzieła wielkiej nawet wartości artystycznej, których autorowie ponad wszelką wątpliwość byli artystami obcymi, a nieraz o całe grupy zabytków, których przynależność pod względem autorstwa może budzić poważne wątpliwości. Tego rodzaju kwestie nasuwają się zarówno w zasięgu sztuki Słowian bałkańsko-bizantyńskich, jak i zachodniołacińskich. Dotyczy to całego szeregu pomników najstarszej sztuki bułgarskiej, a równie dobrze malarstwa ściennego i ikonowego, bułgarskiego i serbskiego, nie wspominając nawet bliżej licznych, podobnych przykładów w sztuce Dalmacji, Chorwacji i Słowenii. Odpowiedź na tego rodzaju wątpliwości może być tylko jedna: że tak stawiana kwestia w ogóle nie powinna mieć miejsca, że decydować może w tych sprawach jedynie wzgląd na całość kultury artystycznej, której twórcami są warstwy dla jej powstania i rozwoju miarodajne. Mówiąc więc o sztuce Słowian południowych, ma się na myśli sztukę, która w ich dziejach, dawniejszych i nowszych, w ten lub inny sposób była wynikiem i wyrazem ich własnego rozwoju i zarazem ich udziałem we wspólnym dorobku artystycznym ludzkości w granicach ich ziem i z nimi jak najściślej związanym.



Ryc. 7. Stobi. Kapitel z bazyliki wczesnobizantyńskiej

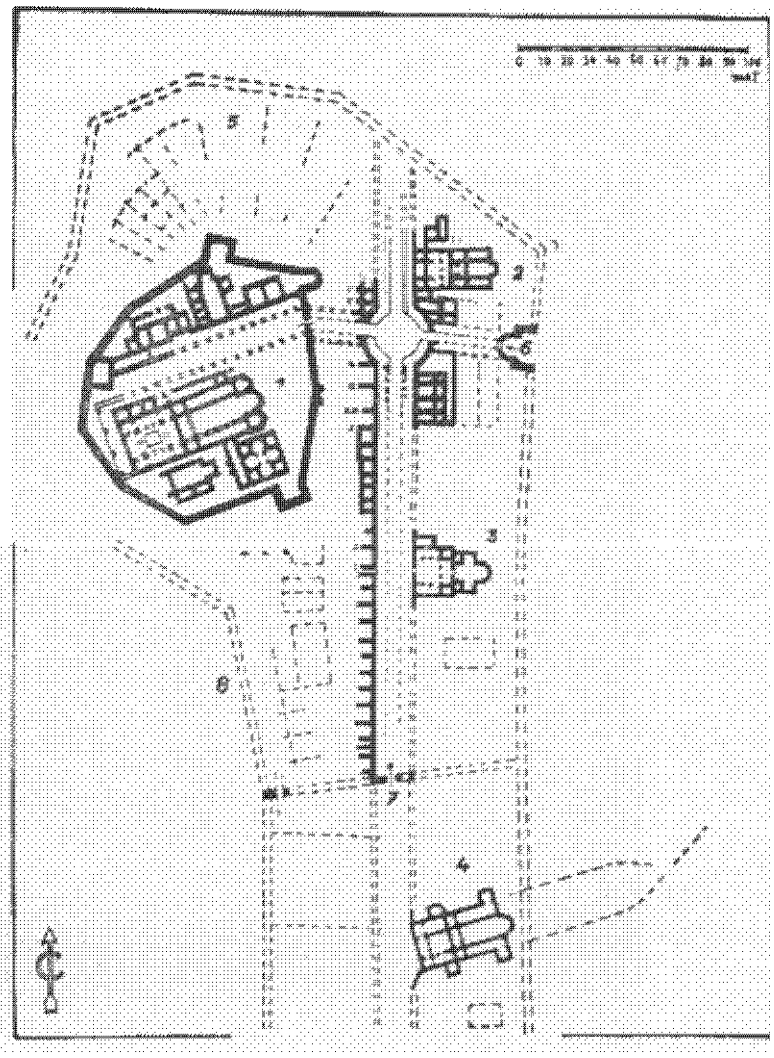
TRADYCJE MIEJSCOWE ORAZ SĄSIEDZTWO

W okresie zajmowania przez Słowian południowych ich nowych siedzib na Półwyspie Bałkańskim, w krajach wschodnioalpejskich i na Krasie, w VI i VII w. n. e., kraje te miały za sobą już nie tylko dawną przeszłość historyczną, ale także artystyczną, a nawet więcej: spora część tych terytoriów już przedtem uległa znacznemu zniszczeniu, spowodowanemu przez długotrwałe migracje okresu tzw. wędrówki ludów. Jedną z późnych, gwałtownych fal owych wędrówek był zresztą właśnie także najazd plemion słowiańskich wespół z Awarami [3]. Jak ogromne były wówczas straty w dziedzinie kulturalnej i artystycznej, coraz wyraźniej odkrywają badania archeologiczne i wykopaliskowe, poczynione np. w ostatnich latach przed drugą wojną światową, a także już po niej na obszarach bułgarskich i serbskich (tutaj m. in. wydobycie miasta rzymskiego Caricin Grad)[4], a także w Dalmacji i w Słowenii (m. in. wielka nekropola rzymska w miejscowości Sempeter w Savinjski Dolini) [5].

Wobec zupełnego braku wiadomości o właściwym stosunku, jaki w fazach początkowych zaistniał między nową ludnością słowiańską a dawniejszą, tubylczą, zapewne prawie w całości zromanizowaną lub zhellenizowaną, trudno stworzyć sobie dokładniejszy obraz o tym, co i w jakim stanie Słowianie w swej nowej ojczyźnie zastali i jaki był ich początkowy stosunek do miejscowych tradycji kulturalnych. Można się jedynie domyślać, jak w przybliżeniu przebiegał proces obustronnej asymilacji między ludnością słowiańską a ocalałą ludnością starszą, przy czym stroną kulturalnie dającą musiała być prawie wyłącznie ludność tubylcza, zgrecyzowana lub zromanizowana. Różnice w stadium rozwoju społecznego między ustrojem rodowo-plemiennym grup słowiańskich a poantycznymi pozostałościami ustroju gospodarki niewolniczej, jako też wczesnymi formami ustroju feudalnego u rzymsko-łacińskich oraz bizantyńsko-greckich sąsiadów były przecież zbyt wielkie, by mogło być inaczej. Zrozumiale jest również, że pozostałości dawnej wielkości rzymskiej w postaci opuszczonych, wielkich, monumentalnych budowli, przeważnie już wówczas w stanie ruin, nie mogły się stać podnietą i wzorem dla własnej twórczości kulturalnej i artystycznej. Dawne drogi i akwedukty rzymskie, cale miasta z ich placami i wielkimi gmachami publicznymi, jak teatry, lub sakralnymi, jak kościoły, wszystko to mogło wprawdzie budzić podziw i podniecać wyobraźnię do stwarzania fantastycznych legend i mitów, nie mogło być jednak zrozumiane przez masy plemion trudniących się pasterstwem lub prymitywnymi formami rolnictwa [6].

Nowy świat kultury śródziemnomorskiej w różnych odmianach i tradycjach rzymsko-łacińskich i bizantyńsko-greckich, z którymi zetknęli się Słowianie południowi w swoich nowych siedzibach, stanowił zresztą obraz jeszcze znacznie bardziej skomplikowany, niżby się to w pierwszej chwili wydawało. Ów nowy dla nich świat nie był nawet w zakresie architektury i sztuk plastycznych zawarty jedynie w ruinach obszernych, bogatych miast, jak stolicy rzymskiej prowincji Dalmacji, Salony, lub Stobi na terenie Macedonii albo Justiniana Prima (? dzisiejszy Carićin Grad), Sirmium (Sremska Mitrovica), Singidunum (Belgrad), Naissus (Ni5), Siscia (Sisak), Aemona (Ljubljana), Celeia (Celje), Poetovio (Ptuj), albo też Nikopolis w Bułgarii oraz w ruinach setek innych

miast i mniejszych osiedli, rozsianych po wszystkich ziemiach dzisiejszej Słowiańszczyzny południowej. Były to jednak pozostałości świata późnoantycznego, którego struktura nic tylko gospodarczo-społeczna, ale także kulturalna już bardzo daleko odbiegła od antyku klasycznego, hellenistycznego lub epoki pierwszych wieków cesarstwa rzymskiego. W związku z daleko idącymi przekształceniami całego świata późnoantycznego zarysowywały się także w dziedzinie sztuki głębokie przemiany zarówno treści ideowych, jak i całej estetyki, której była wyrazem. Nie należy również przeoczyć, że przekształcenia te w niemałej mierze były także następstwem dojścia coraz bardziej do głosu w sztuce cech charakterystycznych dla sztuki prowincjonalnej, w danym więc wypadku właśnie tego, co w okresie późnoantycznym zawierało przede wszystkim elementy twórcze. A do owego rozwoju wewnętrznego dochodziło jeszcze łączenie się z pierwiastkami wschodnimi, m. in. właśnie także drogą znad brzegów Morza Czarnego poprzez Półwysep Bałkański.



Ryc. **8.** Carićin Grad. Plan wykopalisk (częściowy): 1. główna bazylika nawowa z atrium i baptysterium na planie czworolistnym) 2. i 4. dwie dalsze świątynie, 3. pałac (?), 5. część mieszkalna miasta (?), 6. zewnętrzna brama wschodnia, 7. brama południowa, 8. podgrodzie (?)

Gdy jednak elementy te przenikały w ogóle do całej sztuki późnoantycznej, to na Półwyspie Bałkańskim było ich jeszcze więcej. Docierały one z przybyszami ze Wschodu (Awarami, Bułgarami turkotatarskimi, a jeszcze wcześniej także germańskimi Gotami, którzy przynieśli je z sobą znad brzegów Morza Czarnego), częściowo zaś prędzej i łatwiej aniżeli gdzie indziej z krajów Bliskiego Wschodu. W tym samym czasie przenikały jednak dalsze elementy pozaśródziemnomorskie także z kultury artystycznej narodów i plemion zamieszkujących na stałe już albo też tylko przejściowo kraje Europy środkowej (jak np. Longobardowie). Wszystko to przyczyniało się do daleko sięgających przekształceń tradycyjnych form i całej kultury artystycznej późnej starożytności hellenistyczno-rzymskiej, zwłaszcza na jej terenach peryferyjnych.

Tradycje poantyczne przenikały jednak do plemion słowiańskich nie bezpośrednio, lecz przede wszystkim poprzez ich przekształcenia, dokonane i nadal dokonujące się w owych wczesnych okresach w żywej twórczości artystycznej wielkich środowisk politycznych i kulturalnych, spadkobierców wielkości Rzymu antycznego z Bizancjum i Rzymem papieskim na czele, których sąsiadami stali się Słowianie południowi. W okresie osiedlania się Słowian na Półwyspie Bałkańskim cesarstwo wschodniorzymskie ze stolicą nad Bosforem, Konstantynopolem-Bizancjum, znajdowało się u szczytu

blasku i potęgi. Próba wskrzeszenia dawnego imperium w całej rozciągłości politycznej i geograficznej, podjęta za Justyniana (528—565), nie udała się wprawdzie i skończyła się niepowodzeniem na zewnątrz, a także głębokim kryzysem wewnętrznym, ruiną gospodarczą, oraz stała się wymownym unaocznieniem faktu, że czasy się zmieniły i że nie ma drogi powrotnej do przeszłości.

Ryc. 9. Złota amfora z IV w. p. n. e.

Ale z drugiej strony dawny Rzym w swej wschodniej połowie przekształcał się wówczas w nowe imperium o swoistych rysach społecznych i kulturalnych. I ten nowy Rzym musiał co prawda nieustannie walczyć o swoją egzystencję. Na swoich obszarach europejskich, coraz bardziej zagrożonych coraz to nowymi najazdami barbarzyńców, Awarów, Bułgarów, Słowian i in., niebezpiecznych nawet dla samej stolicy państwa, zmuszony był prowadzić ciągłe wojny. Jeszcze groźniejsze było niebezpieczeństwo ze Wschodu, gdzie głównym wrogiem państwa była Persja Sasanidów, tak że Bi-

zancjum w początkach w. VII za Herakliusza, atakowane równocześnie z dwóch stron, tylko jakby cudem ocalało. W samym zaś państwie toczyły się ostre spory wewnętrzne, wśród których szczególnie niebezpieczne były antagonizmy religijno-wyznaniowe między oficjalną ortodoksją a monofizytyzmem prowincji wschodnich. Antagonizmy te wobec nietolerancji kół rządzących przyczyniły się w niemałym stopniu do tak szybkiej utraty rozległych i bogatych ziem całego Bliskiego Wschodu (Syrii, Mezopotamii, wschodnich części Azji Mniejszej) i Egiptu wraz z Afryką północną, których mieszkańcy woleli panowanie arabskich najeźdźców od ucisku bizantyńskiego. Wszystkie te katastrofy państwa bizantyńskiego, po których miały nastąpić jeszcze dalsze: wojny z Arabami oraz długotrwały wewnętrzny spór o kult ikon, który wstrząsał podstawami państwa, nie zmniejszały jednak w niczym głębokiego oddziaływania stolicy bazyleusów greckich na kształtujące się organizmy państwowe Słowian południowych i ich ludności, i to nie tylko pod względem polityczno-państwowym, lecz przede wszystkim w dziedzinie religijnej i kulturalnej. Sztuka Bizancjum i jej wyroby przenikały wprawdzie od samego początku na tereny słowiańskie,w pełni stała się ona jednak panującą, kiedy zjawiła się jako sztuka sakralna nowej religii chrześcijańskiej, przyjmowanej zarówno przez Bułgarów i Macedończyków, jak i Serbów. Co prawda nie stało się to wszędzie równocześnie ani nie była to wszędzie i zawsze sztuka bizantyńska w ścisłym tego słowa znaczeniu. Pochodziła ona nie tylko z różnych centrów bizantyńskich, wśród których wchodził przede wszystkim w rachubę Konstantynopol oraz Saloniki, ale — bezpośrednio albo pośrednio — i z centrów wschodniochrześcijańskich (Azji Mniejszej, Syrii i in.), a co jest równie bardzo znamienne, że źródła jej były miejscami w samym sercu ziem południowosłowiańskich. Albowiem nawet po wycofaniu się już Bizancjum z terytoriów (zwłaszcza dotyczy to obszarów Serbii średniowiecznej) Słowian południowych utrzymywało ono miejscami jeszcze długo w swoim ręku główne drogi prowadzące przez kraj, a wraz z nimi także i centra miejskie, które z natury rzeczy stały się również centrami bizantyńskich wzorów artystycznych.

W sztuce bizantyńskiej pierwszych wieków po osiedleniu się Słowian południowych w nowej ojczyźnie, tj. od VI do IX w., odzwierciedlał się już długi proces rozwojowy i jego wynik. W w. VI po raz pierwszy w całej rozpiętości została zrealizowana ostateczna unifikacja prądów i kierunków różnego pochodzenia, zorganizowanych w sztuce Konstantynopola jako wielkiego, pod wieloma względami miarodajnego centrum twórczego. Stolica ustaliła wówczas ostatecznie swoje własne oblicze artystyczne, w którego rysach po przezwyciężeniu antyku jako takiego, właśnie na jego tradycjach, zarówno rzymskich, jak i hellenistycznych, połączonych z mocnymi elementami wschodnimi oraz na wskroś przesiąkniętych chrześcijańskimi tradycjami ideowymi i ich tematyką, wyrosła sztuka, w której wypowiadały się upodobania i tendencje nowego, w coraz większym stopniu zgrecyzowanego społeczeństwa, obejmującego tak dwór cesarski, wyższy kler, jak mieszczaństwo i mnichów klasztornych. Obok samej stolicy istniały i rozwijały się nadal tendencje i osobliwości twórcze starszych centrów hellenistycznych nie tylko na kontynencie europejskim (Saloniki — Sołuń), lecz również w Azji Mniejszej (Milet, Efez, Nicea i in.), Syrii (Antiochia nad Orontem) i Egipcie (Aleksandria), oddziaływając w dalszym ciągu na twórczość samej stolicy oraz pozostałych centrów bizantyńskich (a także pozabizantyńskich).

Sztuka epoki Justyniana i jego następców posiadała już wszelkie typy podstawowe dla późniejszego rozwoju tak w zakresie architektury sakralnej, jak i świeckiej, pałacowej. Dotyczyło to również całej dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej; tematyka i ikonografia chrześcijańska otrzymały swoją realizację unifikacyjną. Następnie zarówno malarstwo monumentalne, ścienne i mozaikowe, jak i książkowe i sztalugowe (ikonowe) oraz rzeźba figuralna, żywa przede wszystkim w dziedzinie portretu cesarskiego, przekształciły dziedzictwo antyczne, hellenistyczne i rzymskie, w duchu nowej ideologii i estetyki. Okres ikonoklazmu wniósł do tego wszystkiego nutę nowego spirytualizmu ideowego, burząc niejedno, co twórczość nową wiązało z przeszłością antyczną. Ale nowy rozkwit sztuki po przywróceniu kultu ikon za dynastii macedońskiej, ściśle związany z odrodzeniem państwa (jako państwa narodowego greckiego) i jego potęgi wewnętrznej oraz na terenie międzynarodowym, łączył się nie tylko z ostatecznym ukształtowaniem bizantyńskiej sztuki średniowiecznej, lecz poprzez

nowe możliwości, jakie stworzyły ówczesne warunki zewnętrznopolityczne, wiązał się również z dawniej nie widzianą ekspansją na kraje słowiańskie w wyniku ekspansji samego chrześcijaństwa drogą działalności misyjnej, zwłaszcza braci Konstantyna i Metodego oraz ich uczniów i następców, wśród Słowian morawskich i bałkańskich (a następnie także na Rusi). Dzięki tej właśnie działalności, która przynosiła z nową religią jej kult i obrządki w narodowym języku słowiańskim, sztuka bizantyńska, szczególnie sakralna, stawała się w coraz większym stopniu własną sztuką Bułgarów i Serbów, a jej refleksy sięgały miejscami jeszcze dalej na obszary pozostałych Słowian południowych.

W zachodnich częściach Półwyspu Bałkańskiego stosunki były nieco inne, inne było także sąsiedztwo, chociaż nie całkowicie. Na przykład nad wschodnim wybrzeżem Adriatyku ciągle jeszcze panowało Bizancjum, i to aż do początków w. VII, kiedy Dalmacja padła ofiarą najazdu awarsko-słowiańskiego i nowa ludność słowiańska w głębi lądu zaczęła stwarzać nowe organizmy państwowe [7]. I jakkolwiek zwierzchnictwo bizantyńskie z biegiem czasu stawało się coraz bardziej nominalne, to niemniej istniało faktycznie, szczególnie silne w miastach nad morzem, z dawną ludnością romańską. Wystarczy zresztą przypomnieć, że suwerenność bizantyńska rozciągała się aż do okresu karolińskiego także nad papieskim Rzymem, a zwłaszcza że bizantyńska była jeszcze długo Wenecja, zanim stała się miastem i państwem zupełnie samodzielnym, w coraz większym stopniu kontrolująca handel morski na Adriatyku i starająca się podbić dalmatyńskie i w ogóle wschodnioadriatyckie miasta nadmorskie, by przekształcić je we własne emporia. Aspekt kulturalny i artystyczny tej sytuacji posiadał również rysy swoiste. W owym okresie rozłam między Rzymem a Bizancjum jeszcze nie istniał, nie było także jeszcze wówczas takiej różnicy między sakralną sztuką bizantyńską a krajów „zachodnich", by odczuwano ją jako różnicę między dwoma innymi światami religijnymi. Były to raczej tylko powstające dopiero różnice — w ramach sztuki kościelnej — między różnymi centrami. Elementów odmiennych od bizantyńskich było jednak coraz więcej, i to w dużej mierze w następstwie zarówno podupadania dawnych tradycji (nie w ostatnim rzędzie także tradycji technicznych) w samej Italii, jak i na skutek wzmagającego się napływu elementów etnicznych, obcych tradycjom antyku, i nowego odczuwania estetycznego. Szczególnie silnie musiało się to dawać odczuć nad wschodnim Adriatykiem, gdzie kraj był zniszczony po najeździe awarsko-słowiańskim w początkach w. VII. Ocalały tam głównie tylko niektóre miasta nad morzem wraz z ich ludnością romańską, która kontynuowała w ciężkich warunkach swoje dawne tradycje kulturalne. Te właśnie osiedla miejskie oraz miasta na przeciwległym wybrzeżu italskim, a równocześnie i państwowo-polityczna zwierzchność bizantyńska stały się jednak ośrodkami, z których promieniowały podniety i wzory kultury wyższej, stopniowo przejmowanej i przyswajanej przez nową ludność słowiańską, ale oczywiście w swoistym ujęciu i przekształceniu. Jasne jest też, że na terenie zarówno Dalmacji, jak i ziem sąsiednich, tj. dzisiejszej Bośni i Chorwacji, stykały i ścierały się z sobą elementy pochodzące z Bizancjum i italsko-rzymskie.

Elementy italsko-rzymskie wraz z bizantyńskimi były jednak tylko jedną stroną „sąsiedztwa" w okresie początkowym Słowian południowych. Pierwiastkiem nie mniej doniosłym, a dla przyszłości być może najdonioślejszym były jednak elementy pozaśródziemnomorskie. Były one wynikiem i wyrazem tradycyjnym własnej sztuki różnych plemion i narodów barbarzyńskich z okresu przed ich zetknięciem się ze światem antycznym lub późnoantycznym i chrześcijańskim. A motywy ich, jak i zasadnicze ustosunkowywanie się do świata i człowieka oraz twórczości artystycznej jako wypowiedzi dążeń i upodobań estetycznych przenikały także jeszcze do sztuki, kiedy stała się już ona chrześcijańską, oraz łączyły i przeplatały się ze śródziemnomorskimi tradycjami przedstawień figuralnych i z zakresu konstrukcji. Echa tych tendencji w połączeniu z tradycyjnymi koncepcjami miejscowymi z czasów przed osiedleniem się Słowian oraz z prądami nowymi, reprezentowanymi w ówczesnej sztuce centrów miejskich sąsiadujących ze Słowianami, znalazły się z natury rzeczy również u podstaw historycznych sztuki Słowian nad wschodnim wybrzeżem Adriatyku [8].

Zabytki z epoki przedromańskiej na terenach Chorwacji Posawskiej i ziemiach słoweńskich są bardzo skąpe i tylko sporadyczne. Ale stosunek ówczesnej sztuki tych krajów jest jasny: wiąże się

w każdym razie z rozwojem krajów alpejskich i w ogóle Europy środkowej, co też już z góry określa poniekąd ich problematykę rozwoju historycznego.

Uwagi powyższe o zasadniczym charakterze tradycji miejscowych i otoczenia, wobec których znalazła się Słowiańszczyzna południowa w momencie swojego osiedlenia się na nowych terenach i początków własnej twórczości artystycznej, wskazują już z góry na „program rozwojowy" oraz na podstawową problematykę całej późniejszej historii sztuki Słowian południowych. Jest ona skonkretyzowana z jednej strony w zagadnieniach tradycji antycznych, elementów wschodnich, podstaw bizantyńskich oraz italsko- i średniowiecznozachodnich, renesansu i baroku oraz sztuki nowoczesnej XIX i XX w. (a wśród tego wszystkiego własnych elementów rodzimych), a z drugiej strony w zagadnieniach ogólnego rozwoju historycznego, w którego ramach jednak każde ze środowisk południowosłowiańskich posiadało swoją własną drogę dziejową, a także własne, indywidualne oblicze kulturalne i artystyczne (Bułgaria, Macedonia, Serbia, Dalmacja, Chorwacja, Istria i Słowenia). Najważniejszy zaś, główny aż do czasów nowszych, jest podział całej kultury i twórczości artystycznej w dziejach Słowian południowych na historię kultury artystycznej związaną z Bizancjum oraz na historię sztuki o treściach i formach zachodnich.

CZĘŚĆ PIERWSZA

SZTUKA SŁOWIAN BIZANTYŃSKO-BAŁKAŃSKICH

ŚREDNIOWIECZE — ARCHITEKTURA

I

BUŁGARIA

Początki

Dwie rzeczy utrudniają przede wszystkim oświetlenie jednej z historycznie szczególnie ważnych kwestii, tj. najstarszej sztuki czy też kultury artystycznej Słowian południowych zarówno w epoce przed ich osiedleniem się na nowych ziemiach, jak i w okresie przed przyjęciem chrześcijaństwa czy wejścia w bliższy kontakt z otaczającym ich światem na Półwyspie Bałkańskim, nad Adriatykiem i w krajach alpejskich. Są to: brak wystarczającej ilości zabytków oraz fakt, że plemion słowiańskich nie wiązała z nową ojczyzną żadna tradycja dawniejsza i że znaleźli się na jej obszarach jako nowi przybysze. Toteż związane z tą kwestią zagadnienia albo tkwią jeszcze całkowicie w zasięgu badań raczej archeologicznych lub badań nad kulturą materialną (np. w dziedzinie badań nad ceramiką, zwłaszcza użytkową), albo są czysto hipotetyczne. Trudno przecież wyniki badań nad pierwotną kulturą artystyczną Słowian (zresztą bardzo skromne), zdobyte na ziemiach Słowian zachodnich czy też wschodnich, przenosić na pierwotnych Słowian południowych, a jeszcze mniej pewne są hipotezy o najstarszej sztuce Słowian południowych, wysnute na podstawie ich własnych zabytków z okresów późniejszych

Tego rodzaju problemy nasuwały się same przez się, a wiadomo, jak doniosłe bywały czasami wyniki ich badań gdzie indziej, np. u niektórych plemion i ludów germańskich, które w okresie wędrówki ludów przedostawały się z jednego końca Europy do drugiego (u Ostrogotów, Wizygotów, Hunów, Longobardów i in.). U Słowian przy dzisiejszym stanie badań nie rozporządzamy tego rodzaju obfitym materiałem z okresu wczesnohistorycznego w dziedzinie sztuki. To, co się zachowało, należy przeważnie już do czasów późniejszych, m. in. przede wszystkim materiały na obszarach Słowian wschodnich i do pewnego stopnia zachodnich, natomiast u Słowian południowych tak niewiele pozostało zabytków z tych okresów wczesnych, że nie pozwala to na żadną wyraźną rekonstrukcję starszego oblicza ich kultury artystycznej z czasów przed osiedleniem się na nowych terytoriach południowych.

Nie zaprzecza to wprawdzie możliwościom innego rodzaju, mianowicie próbom dotarcia do sztuki pierwotnej Słowian południowych i poznania jej charakteru poprzez zabytki sztuki późniejszej, już schrystianizowanej i związanej ze sztuką wielkich centrów obcych, oraz poprzez zawarte w nich osobliwości miejscowe i regionalne. Próby tego rodzaju niejednokrotnie podejmowano. Nie ulega przecież wątpliwości, że w późniejszych fazach rozwojowych niejedno ze sztuki dawniejszej się zachowało albo wśród składników sztuki monumentalnej, albo też wśród elementów sztuki ludowej, zwłaszcza zdobniczej. Nieraz wśród dzieł sztuki późniejszej zachowuje się w takich wypadkach wraz z innymi tradycjami miejscowymi i regionalnymi przede wszystkim zamiłowanie do określonych materiałów, np. w architekturze (drzewo, kamień, cegła), oraz zwyczaje i procedury techniczne, a oprócz tego (zwłaszcza na płaszczyźnie sztuki ludowej) motywy i zestawienia ornamentacyjne.

Mimo to wyniki tego rodzaju prób okazały się bardzo problematyczne albo wprost negatywne i nie zostały przyjęte, jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że już samo postawienie przez nich kwestii i oświetlenie problemu przyczyniło się w niejednym wypadku do wzbogacenia naszej wiedzy.

Tego rodzaju badania nad pierwotną sztuką Słowian, ściślej Chorwatów, w ślad za innymi badaczami przeprowadził m. in. Strzygowski, tylko z innego, o wiele szerszego punktu widzenia i opierając się na bardzo rozległym materiale porównawczym [2].

Dopatrzył się on śladów i zarazem dokumentów-zabytków najstarszej monumentalnej sztuki chorwackiej w zabytkach architektury dalmatyńskiej i w jej dekoracji plecionkowej z okresu dynastii starochorwackiej (IX—XI w.). Hipoteza ta nie utrzymała się. Zbyt silne są przecież tradycje wiążące sztukę okresu starochorwackiego z jednej strony z tradycjami miejscowymi, a z drugiej — z całą sztuką przedromańską Europy południowej, by należało jej podniet i wzorów szukać na dalekiej Północy, zamiast w bezpośrednim otoczeniu. Do argumentów przemawiających przeciwko tego rodzaju hipotezom dochodzi jeszcze jeden, mianowicie że w całym późniejszym rozwoju historycznym czy to (w danym wypadku) sztuki chorwackiej, czy też innych odłamów Słowiańszczyzny niczym nie zaznaczyły się jakieś hipotetyczne składniki stale, sięgające jakoby swoimi początkami do czasów bardzo dawnych. Natomiast cała ich kultura artystyczna w ciągu swojego istnienia rozwijała się w kontakcie z pozostałą sztuką europejską lub jej różnych centrów. Toteż zrozumiałe jest, że ewentualne starsze tradycje rodzime, sięgające u Słowian południowych czasów najdawniejszych, mogą i powinny być omówione tylko w związku ze środowiskiem, którego dzieje od nich się zaczynają.

Takim środowiskiem u Słowian południowych, którego dzieje artystyczne sięgają — przynajmniej dla nas — najdalej wstecz i najpełniej zarysowuje się ich problematyka, jest na pewno Bułgaria. Problematyka ta jest wprawdzie bardzo zawiła, ale za to w niemałej mierze związana z podstawowymi zagadnieniami dziejów sztuki wczesnośredniowiecznej Europy południowo-wschodniej, w których krzyżują się z sobą prądy, nurty i elementy śródziemnomorskich tradycji poantycznych i miejscowych, wschodnich oraz bizantyńskich.

Sztuka pierwszego państwa bułgarskiego

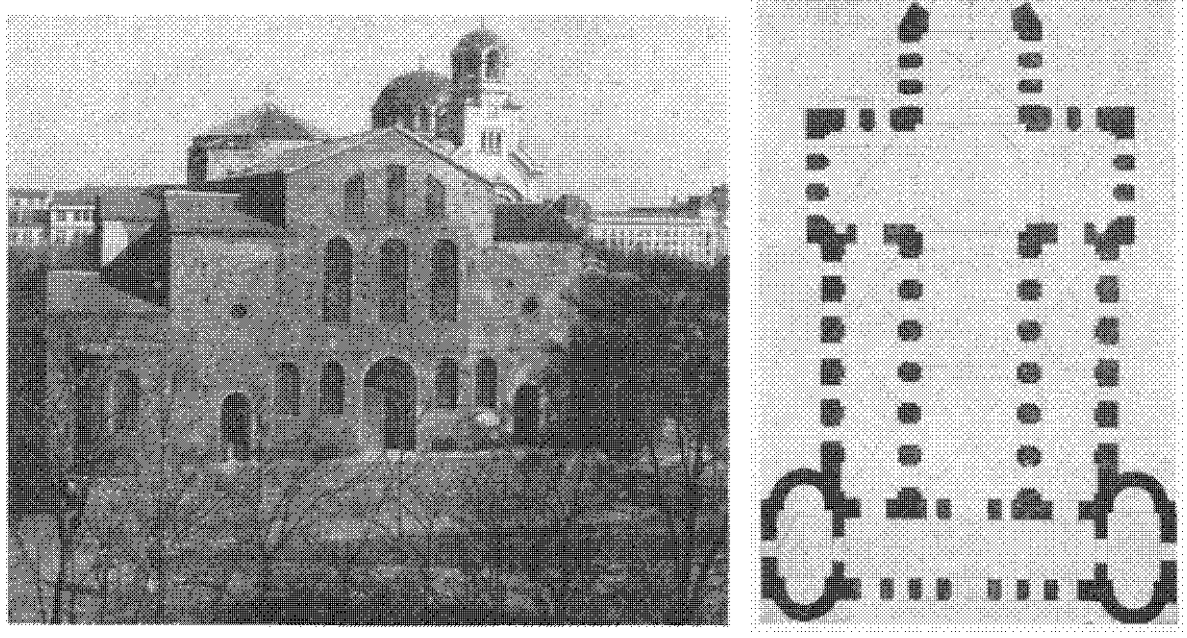
Idzie tu o sztukę najstarszej znanej epoki historii państwa bułgarskiego, tzw. pierwszego państwa bułgarskiego, którego początek dziejów wiąże się zazwyczaj z r. 679. W tym bowiem roku państwo bizantyńskie po przegranej wojnie z najeźdźcami turko-ugro-tatarskimi, Bułgarami, nazywanymi w nauce dla odróżnienia od późniejszego narodu bułgarskiego Protobułgarami, zawarło z nimi pokój, uznając zarazem *de iure* ich państwo bułgarskie i jego terytorium, zorganizowane wewnątrz dawnych granic bizantyńskich. Państwo to, pod przywództwem chana Asparucha (Isparucha), po przekroczeniu Dunaju zlokalizowane początkowo na terenie dzisiejszej Dobrudży, a w krótkim czasie powiększające się na południe od Dunaju, gdzie znajdowała się także jego pierwsza stolica Pliska (dzisiaj także Aboba według nazwy wioski tureckiej, a obecnie nazywana także Pliskowo), aż do pasma gór Bałkańskich, miało od samego początku ludność mieszaną: dawnych mieszkańców tubylczych, zromanizowanych lub zhellenizowanych, Traków i Greków, oraz już dawniej tutaj osiedloną ludność słowiańską, która w okresie najazdu turko-ugro-tatarskich Bułgarów zapewne już przejmowała do pewnego stopnia wyższe formy gospodarcze i społeczno-ustrojowe od swoich sąsiadów, a prawdopodobnie (przynajmniej poniekąd) także wiarę chrześcijańską. Jaka była w tym wszystkim właściwa rola Protobułgarów, nie zostało właściwie do dziś dnia bez reszty rozstrzygnięte. Czy byli oni rzeczywiście owym elementem etnicznym i państwowo-twórczym, który miał swoją siłą podbić Słowian, pochodzących od Słowian-Antów, i który zdolnościami organizacyjnymi miał narzucić swoją wolę i stać się tym samym właściwym twórcą państwa, jak chcą tego niektórzy badacze (a trzeba dodać, że do niedawna był to ogólnie panujący pogląd na powstanie zarówno samego państwa, jak i narodu bułgarskiego), czy też było inaczej, a etniczny element turko-ugro-tatarski, stosunkowo nieliczny, został w szybkim tempie zeslawizowany i zlał się z masą lud-

ności słowiańskiej, która sama była twórcą państwa bułgarskiego. Przy tym państwo zarówno jak i naród, przejęło od obcych najeźdźców niewiele ponad nazwę. Nie tutaj miejsce, by o tych spornych kwestiach rozstrzygać. Wystarczy chyba wskazać na małą liczebnie ilość Bułgarów turkotatarskich w porównaniu z masą ludności słowiańskiej, a oprócz tego na fakt, że arystokracja plemion słowiańskich przez cały czas zachowała pozycję dominującą, co byłoby wykluczone, gdyby Słowianie stanowili warstwę podbitą, jak również na argument najmocniejszy, że Słowianie, jakkolwiek znajdujący się jeszcze w stadium ustroju plemienno-rodowego, ale przechodzącego we wczesny feudalizm, swoim rozwojem gospodarczo-społecznym stanowczo przewyższali turkotatarskie plemiona koczownicze. Nie wyjaśnia to jednak jeszcze wszystkiego, albowiem bez względu na właściwą rolę historyczną Protobułgarów pozostaje w każdym razie faktem znaczny udział elementów wschodnich w pomnikach najstarszej sztuki bułgarskiej, będących zarazem pomnikami historycznymi samego państwa bułgarskiego. A elementy te trudno sobie wytłumaczyć bez udziału w ich zjawieniu się określonego czynnika etniczno-społecznego, bardziej od ludności słowiańskiej, jak i dawnych mieszkańców obszarów bułgarskich związanych z tradycjami kultury i sztuki Azji Przedniej. Takim właśnie elementem mogli być czy to sami Protobulgarzy, czy też któryś spośród innych narodów koczowniczo-wojowniczych, zbliżonych do nich, zaludniających podówczas kraje między Dunajem a Wołgą i Kaukazem północnym.

Przed przystąpieniem jednak do omówienia właściwej sztuki bułgarskiej należy choćby krótko wspomnieć o sztuce dawniejszej na ziemiach bułgarskich, której zabytki, przeważnie w okresie wędrówek ludów zniszczone albo co najmniej mocno uszkodzone, częściowo do dziś dnia jeszcze istnieją, a których oddziaływanie na nową ludność i na późniejszy rozwój twórczości artystycznej kraju zdaje się nie ulegać wątpliwości. Nie idzie tu o kreślenie, choćby tylko szkicowe, dziejów sztuki antycznej na obszarach wschodniej połowy Półwyspu Bałkańskiego, lecz jedynie o przypomnienie kilku wymownych i ważnych faktów z okresu późnej starożytności i wczesnego Bizancjum.

Bezpośrednia styczność kraju ze światem greckim poprzez kolonie greckie nad Morzem Egejskim i Czarnym pociągnęła za sobą zadomowienie się także sztuki greckiej [3], zwłaszcza w jego części południowej (prowincja Tracja), gdy natomiast część północna, szczególnie od czasów panowania rzymskiego (prowincja Mezja), zromanizowała się także w dziedzinie sztuk plastycznych, przy czym jednak ani w pierwszej, ani w drugiej z tych ziem nie zaginęły bez śladu wyraźne tradycje rodzime, trackie. Nie jest więc dziwne, że w sztuce tej, zwłaszcza w zasięgu rzymskim, i to przede wszystkim w okresie późniejszym, dużą rolę odegrała rzymska sztuka prowincjonalna, będąca w niemałej mierze odpowiednikiem sztuki ludowej, a jako taka punktem wyjścia miejscowych i regionalnych linii rozwojowych.

Ze względu na późniejszy rozwój historyczny specjalnego znaczenia nabierają zabytki sztuki chrześcijańskiej, liczne zarówno w okresie wczesnego chrześcijaństwa, jak i początkowych wieków Bizancjum. Pod tym względem zaznaczają się m. in. chrześcijańskie grobowce i całe nekropole podziemne, których wnętrza ozdobione są bogatą, malowaną ornamentyką, złożoną przeważnie z motywów roślinnych oraz tradycyjnych motywów symbolizmu starochrześcijańskiego [4]. Najważniejszą domeną sztuki okresu przedbułgarskiego są jednak zabytki monumentalnej architektury sakralnej. Są wśród nich liczne bazyliki filarowe i kolumnowe, ze stropem drewnianym, jak również bazyliki zasklepione, a w jednym wypadku (kościół Św. Sofii w Sofii [5], którego powstanie datuje się na okres od VI do IX w.) wspaniała, zasklepiona bazylika kopułowa oraz szereg dalszych budowli bazylikalnych z odmianami, które można by do pewnego stopnia właściwie zaliczać do architektury przedromańskiej, gdyby nie to, że na ziemiach tych trudno posługiwać się określeniami służącymi przede wszystkim do oznaczania zjawisk architektury zachodnioeuropejskiej. Jeszcze ciekawsze są dwie dalsze konstrukcje sakralne: kościół w Klisse-Koi, którego plan krzyżowy z obszernym atrium przypomina kościoły małoazjatyckie, oraz tzw. kościół Czerwony w Perusticy, na planie centralnym, z czterema dużymi konchami, posiadającymi analogie zarówno w architekturze kaukaskiej, jak i w centralnej architekturze rzymskiej (Villa Hadriana) oraz rysy pokrewne z nieco późniejszą architekturą bizantyńską [6]. Ważne są również fragmenty malarstwa ściennego, przede wszystkim w ruinach kościoła w Perusticy [7].



Ryc. 10. Sofia. Kościół Św. Sofii, widok i plan

Ziemie bułgarskie były w każdym razie w chwili osiedlenia się na nich ludności słowiańskiej, jak i koczowników bułgarskich krajem wielkich tradycji kulturalnych i artystycznych, do których mogła nawiązać także twórczość nowych osiedleńców, naturalnie dopiero w okresie, w którym zbliżyli się oni do stadium rozwoju swoich sąsiadów hellenistyczno-greckich. Zagadnienia tradycji poantycznych na Półwyspie Bałkańskim w okresie po wędrówce ludów i wśród nowej ludności słowiańskiej (i protobułgarskiej) pozostają co prawda w dużej mierze kwestią otwartą[8]. Stopień nasilenia oddziaływania owych tradycji, przeplatających się niewątpliwie z oddziaływaniem żywej i aktualnej podówczas sztuki bliskich centrów bizantyńskich, zwłaszcza Konstantynopola i Salonik, zależny był — jak należy przypuszczać — od znaczenia i wpływu istniejących w dalszym ciągu w nowych warunkach dawniejszych centrów miejskich kraju i jego ludności bizantyńskiej. Szczegóły istotnego stanu rzeczy są jednak dla nas dzisiaj w całości nie do odgrzebania.

Niemniej istnieją wskazówki dosyć wyraźne, by uchylić choć rąbka zasłony także pod tym względem i stwierdzić żywe elementy tradycji hellenistycznych nawet jeszcze w Bułgarii turkotatarskiej. Nie można przecież inaczej oceniać takiego faktu, jak np. stawianie przez chanów bułgarskich kolumn monolitowych o charakterze pomnikowym, z napisami m. in. także w języku greckim[9]. Wydaje się, jak gdyby język grecki w ówczesnej Bułgarii odgrywał rolę drugiego języka państwowego. A w każdym razie centra bizantyńskie z Konstantynopolem na czele ani dawniejsze miejscowe hellenistyczne tradycje kulturalne nie były tak odległe, żeby nie zajmowały doniosłego miejsca w świadomości kulturalnej ludności, a zwłaszcza warstw rządzących nowego państwa, prowadzącego wprawdzie z Bizancjum krwawe wojny, a zarazem dążącego do wzniesienia się na równe z nim stadium rozwoju i jego feudalnej struktury ustrojowej.

W dziejach pierwszego państwa bułgarskiego, które przetrwało aż do r. 971, a w pewnym sensie właściwie do r. 1018, kiedy kontynuacja tegoż, tzw. państwo macedońsko-słowiańskie (nazywane przez innych badaczy, zwłaszcza bułgarskich, zachodniobułgarskie) cara Samuila, po zaciekłych wojnach z Bizancjum stało się prowincją bizantyńską, a sam kraj poddany został grecyzacji, bardzo ważną cezurę stanowi w każdym razie przyjęcie chrześcijaństwa. Chrystianizacja ludności, zarówno starej, tubylczej, jak i słowiańskiej, a do pewnego stopnia także bułgarskiej, miała wpraw-

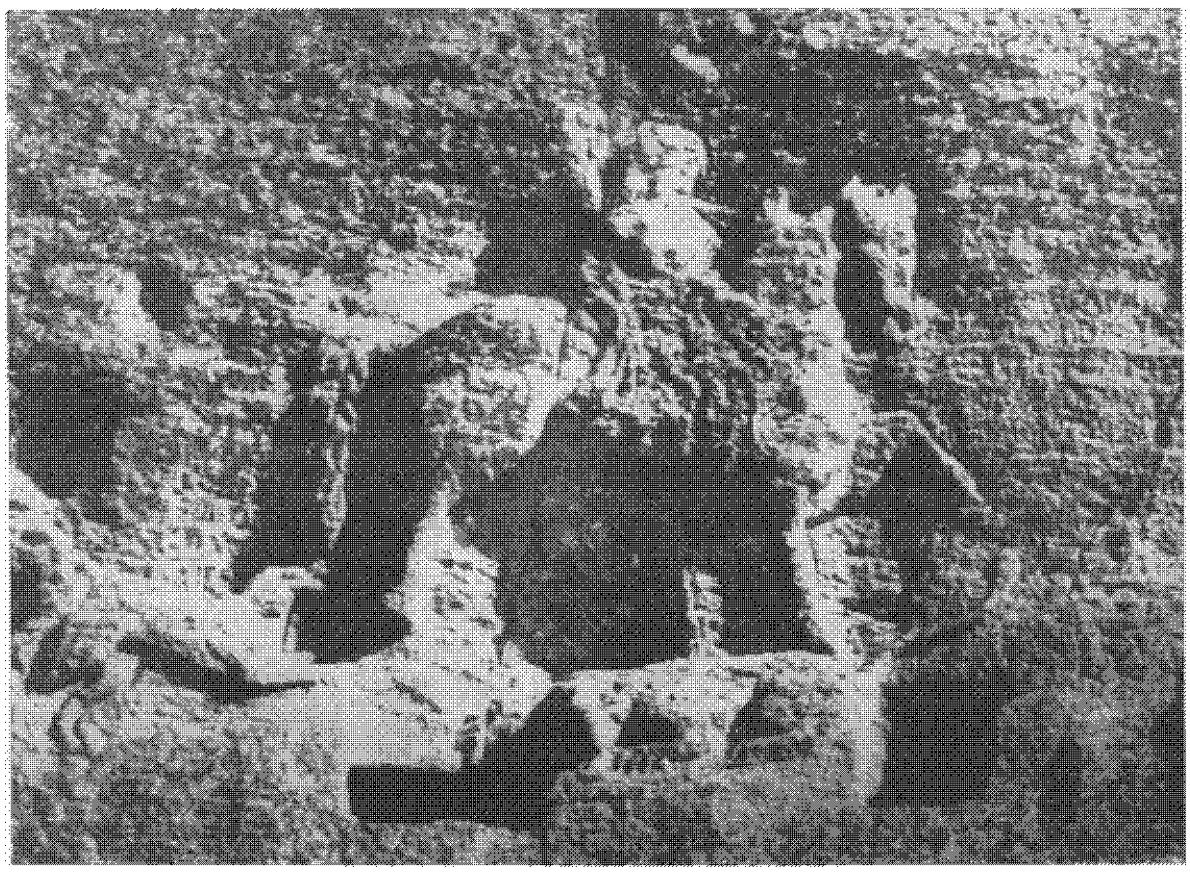
dzie już dłuższe dzieje za sobą, oficjalnie jednak zostało chrześcijaństwo przyjęte przez państwo bułgarskie w r. 865, i to w postaci bizantyńskiej, ze słowiańskim (starobułgarskim) językiem rytualnym. Fakt ten miał dla całej przyszłości ogromne znaczenie, gdyż przyczynił się w dużej mierze do szybkiego ukształtowania się i rozwoju własnej duchowej kultury narodowej zarówno samego narodu bułgarskiego, jak i w ogóle Słowian bałkańskich oraz wschodnich.

Wszystkie te w wysokim stopniu zawiłe sytuacje, zdarzenia i zmiany, począwszy od pojawienia się Słowian (pochodzenia od Słowian-Antów), a zatem Bułgarów na ziemiach Bałkanu, poprzez styczność ich z dawniejszą ludnością tubylczą, kontakty z tradycjami antycznymi i wzorami bizantyńskimi oraz elementami wschodnimi, poprzez chrystianizację kraju i rozwój państwa aż do utraty przez nie niepodległości, odzwierciedlają się bardziej lub mniej wyraźnie także w zabytkach sztuki pierwszego państwa bułgarskiego. Zaskakują one swoją monumentalnością i bogactwem form dekoracyjnych.

Nie mogąc tutaj wdawać się w rozpatrywanie nowszych, już w czasach powojennych wykonanych wykopalisk archeologicznych, należy, być może, jednak choć krótko wspomnieć o zabytkach młodszej ceramiki słowiańskiej (grodziskowej) na terenie Bułgarii, która w okresie od IX—XI w. rozpowszechniła się we wszystkich krajach słowiańskich, stając się jednym ze znamion wspólnej podówczas słowiańskiej kultury materialnej. Otóż ceramika [10] ta nawiązuje w Bułgarii do prowincjonalnej ceramiki rzymskiej w jej odmianach miejscowych. Ceramika ta o tradycjach rzymskich, przejęta bezsprzecznie od starszej ludności tubylczej, utrzymała się aż do XII—XIII w., kiedy zastąpiły ją nowe kształty naczyń i ich ozdoby, wzorowane na ceramice bizantyńskiej (mowa jest tutaj oczywiście jedynie o ceramice użytkowej, a nie artystycznej, o której będzie mowa w innym miejscu). Fakt ten, ilustrujący stosunek ludności słowiańskiej we wczesnym okresie do poantycznych tradycji miejscowych, jest wymowny i może tłumaczyć niejedno zjawisko także w zakresie sztuki monumentalnej.

O pierwotnych tradycjach własnych Protobułgarów niewiele wiadomo. Jeżeli odkryte pod wioską Endze w powiecie szumeńskim „baby kamienne" są istotnie protobułgarskie[11], świadczyłoby to, że wywieźli oni ze swej praojczyzny tradycje wspólne pozostałym ludom koczowników tureckich i mongolskich. Ale sztuka, o której mowa i z którą mieli się oni zjawić na Półwyspie Bałkańskim, otaczając się nią jako sztuką oficjalną warstw rządzących, różni się jak najbardziej od prymitywizmu koczowników tureckich. Jej zabytków nie ma właściwie dużo. Wśród ruin, uważanych za resztki pierwszej stolicy starobułgarskiej Pliska, odkryto dość znaczne fundamenty dwóch pałaców; ruiny podobnej architektury istnieją także w pobliżu dzisiejszej wsi Madara. W tejże okolicy zachował się niezmiernie ciekawy zabytek rzeźby monumentalnej, tzw. *Jeździec madarski,* stanowiący jakby pomnik bułgarskiego chana Kruma (zm. 813). Jest to wysoki relief wykuty z żywej skały, wysoko nad poziomem okolicznego terenu, otoczony obszernym, niestety, bardzo uszkodzonym napisem w języku greckim, w którym jest mowa także o synie i następcy Kruma, chanie Omortagu (814—831). Charakterystyczny jest również szereg kolumn pomnikowych z tego czasu z napisami m. in. greckimi, o których już była wzmianka, oraz różne drobne przedmioty z Madary. Z nieco wcześniejszego okresu, prawdopodobnie z w. VII, pochodzą cztery płyty reliefowe w Starej Zagorze. Do zabytków starobułgarskich zalicza się zazwyczaj także złoty skarb z Nagy-Szent-Miklos, wioski południowowęgierskiej, która w IX w. należała do Bułgarii; skarb ten przechowywany jest w Wiedniu. Są to jednak zabytki tak wyjątkowe, a ich znaczenie historyczne jest tak duże, że nie można ich pominąć. Czy są one istotnie dziełami sztuki protobułgarskiej?

Zastanawiający jest niewątpliwie ich charakter monumentalny, będący czymś zupełnie odosobnionym w sztuce koczowników. Według hipotez całej grupy badaczy bułgarskich, węgierskich i niemieckich są to dzieła wykazujące tak wiele rysów pokrewnych ze sztuką przednioazjatycką, w pierwszym rzędzie sasanidzką, iż nie można ich sobie wytłumaczyć inaczej jak tym, że stanowią one po prostu naśladownictwo wzorów persko-sasanidzkich. Protobułgarzy zaznajomili się jakoby z monumentalną architekturą perską najprawdopodobniej już podczas swoich migracji na północ od Kaukazu i Morza Czarnego i przyswoili sobie jej formy, stosując ją przy swoich budowlach monumental-



Ryc. 11. ***Jeździec madarski***

nych. Podobnie mieli oni postąpić także z rzeźbą monumentalną, o czym miałby jakoby świadczyć *Jeździec madarski.* Skarb zaś z Nagy-Szent-Miklos miałby całą tę hipotezę tylko jeszcze wzmacniać i potwierdzać.

Oba pałace w Plisce [12], z których zachowały się jedynie znacznej wysokości fundamenty, porównywano z pałacami perskimi z epoki Sasanidów, dopatrując się w nich takiego samego rozplanowania przestrzeni, a także szczegółów elewacji. Tego rodzaju rekonstrukcja obu gmachów, zwłaszcza w odniesieniu do ich elewacji i rodzaju przykrycia, pozostaje jednak czysto problematyczna i nie jest dostatecznie poparta. Zarówno rozplanowanie budynków, jak budulec i technika wykonania z dużych, gładko wyciosanych i ściśle do siebie dopasowanych głazów kamiennych, oraz podłużne sale, być może zasklepione, co nie jest zresztą pewne, które wznosiły się nad fundamentami, mogą się mieścić w ramach oraz możliwościach technicznych i formalnych architektury poantycznej na terenach rzymskich lub hellenistycznych. W żadnym razie nie musi się sięgać do wytłumaczenia tego zjawiska przy pomocy nie udowodnionych podobieństw z architekturą sasanidzką. Zarówno Pliska, jak i Madara leżą niedaleko Dunaju, gdzie nie brak było budowli antycznych i bizantyńskich, na których mogli się wzorować architekci, zapewne miejscowi, jeśli nie sprowadzeni z sąsiednich terenów bizantyńskich, którzy w w. IX wznieśli wymienione konstrukcje pałacowe dla rządców bułgarskich.

Bardziej zawikłana jest kwestia *Jeźdźca madarskiego* [13]. Stanowi on w każdym razie *unicum* w całej sztuce tego okresu (IX w. — o ile datowanie jest słuszne — co należy raczej przyjąć, i to bez względu na to, jakie są jego związki genetyczne oraz kogo on przedstawia) na gruncie europejskim. Rzeźba ta, dużych rozmiarów, wykonana w wysokim reliefie, przedstawia jeźdźca (chana Kruma?) na polowaniu; lewą ręką podnosi puchar, pod nogami konia leży zabity lew a za koniem

biegnie pies. Na terenie wschodniobałkańskim nie brak wprawdzie reliefów antycznych, które przypominają relief madarski. Są to liczne przedstawienia tzw. *Jeźdźca trackiego,* nie znanego z nazwy bóstwa Traków, którego kult był w starożytności bardzo rozpowszechniony; motyw jest jednak nieco inny, a reliefy są przeważnie mniejszych, miejscami wprost nikłych rozmiarów. Żaden z nich nie osiąga rozmiarów zabytku madarskiego i nie jest wykonany w żywej skale. Przypuszczenie więc, że relief ten związany jest z przedstawieniem *Jeźdźca trackiego* jest bardzo mało prawdopodobne. Jakkolwiek problem tego zabytku nie jest jeszcze całkowicie rozwiązany, a jego interpretacje są bardzo różne, to jego podobieństwo do zabytków wschodnich jest tak duże, że przy próbach jego wytłumaczenia musiały się nasunąć olbrzymie płaskorzeźby Persji sasanidzkiej, wykute w żywej skale. Nie można co prawda pominąć, że i w tym wypadku nadal pozostają wielkie różnice w określeniu i interpretacji zabytku.

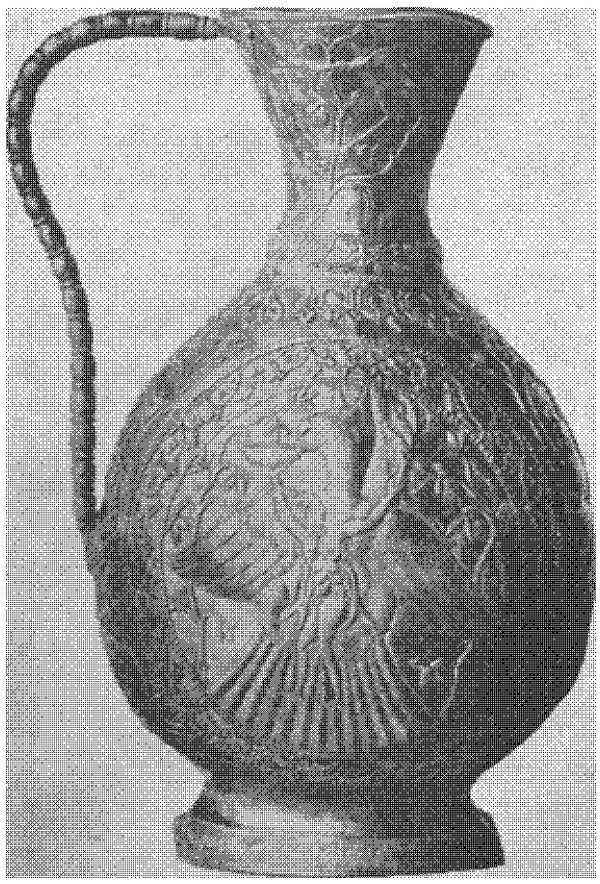
Niezwykłość samego pomysłu wykucia reliefu tak dużych rozmiarów w żywej skale, wysoko nad otoczeniem, jak i jego temat mimo woli nasuwają bowiem myśl, że zabytek jest bądź co bądź bliski koncepcjom sasanidzkich pomników królewskich w postaci wielkich reliefów skalnych albo co najmniej jeszcze o wiele dawniejszych, przednioazjatyckich, do których owe reliefy skaine nawiązują (achemenidzkie, a także hetyckie). Podobieństwo ideowo-tematowe istnieje raczej tylko w ogólnikowo ujętym motywie. Ale i w tym wypadku szczegóły dalsze (jak np. czasza w ręku jeźdźca) są tego rodzaju, że związek zabytku z azjatycką atmosferą kultowo-ideową nie jest możliwy. Zabytek madarski stanowi w każdym razie dzieło rzeźby monumentalnej, którego motyw i strona ideowa mogą odzwierciedlać atmosferę duchową warstwy hunno-ugeryjskiej (czy też według innych turko-tatarskiej), do której należeli m. in. także Protobułgarzy. Z drugiej strony pomimo wielkiego zniszczenia zabytku nie ulega wątpliwości, że traktowanie formalne i stylistyczne reliefu (postaci jeźdźca, jak i zwierząt, układu fałd odzieży itd.) wykazuje wszelkie cechy tradycji hellenistycznych. Zabytek madarski został uformowany w duchu i pod wpływem tych niewątpliwie starszych, ale podówczas ciągle jeszcze żywych plastycznych tradycji miejscowych, jakie panowały na Półwyspie Bałkańskim. Nie jest też wykluczone, że jest on po prostu adaptacją motywu *Jeźdźca trackiego* do celów pomnikowych, jakkolwiek kwestii bynajmniej nie można jeszcze uważać za wszechstronnie wyjaśnioną. Nie wiadomo, kto był wykonawcą monumentalnej płaskorzeźby, ale napis grecki (o ile pochodzi on w ogóle z tego samego czasu co sama rzeźba), który jest na niej umieszczony, świadczy w każdym razie o charakterze i atmosferze wyższej kultury, wśród jakiej powstał. O tym samym świadczą wymienione już kolumny pomnikowe z IX w., tj. ich tradycyjne formy antyczne, jako też ich greckie napisy, dostatecznie chyba wymowne dla okresu panowania tureckich Protobułgarów. Zbyt silny był wpływ miejscowych tradycji poantycznych, jakie panowały w pobliżu dawnych miast nad Dunajem, by nie odbił się on nie tylko w życiu publicznym i jego formach, co wynika z owych napisów, ale także w formach artystycznych, hellenistycznych, jakie przetrwały wszystkie burze najazdów obcych i tutaj przeważały, tak że nawet ewentualny świeży, monumentalny wzór ze Wschodu w zetknięciu się z nimi uległ hellenizacji i stał się w takim przekształceniu wyrazem nowej twórczości bałkańskiej[14].

Jeszcze wymowniejszy jest pod każdym względem skarb z Nagy-Szent-Miklos, składający się z 22 złotych naczyń o różnych kształtach i typach [15]. Skarb ten zajmuje już dawno naukę europejską, i to bynajmniej nie tylko historię sztuki, lecz także lingwistów. Na kilku naczyniach umieszczone są bowiem poszczególne słowa w jakimś bliżej nie określonym języku staroturecki, na dwóch innych znajdują się pięknie ułożone napisy greckie wśród krzyżów chrześcijańskich. Główny jest jednak napis staroturecki (?), ułożony z liter greckich, którego interpretacja jest ciągle jeszcze sporna, tak że nie wiadomo, ani do jakiego dokładnie języka należy, ani jaki jest jego prawdziwy sens. W każdym razie zawiera on nazwiska Buil i Butaul oraz tytuł „župan", który z języków tureckich przeszedł do słowiańskich. Wobec tego wszystkiego nie dziw, że pochodzenie skarbu i jego przynależność do artystycznej kultury protobułgarskiej wcale nie są pewne. Aczkolwiek większość badaczy uważa wspomniane napisy za protobułgarskie, istnieją i inne tłumaczenia, a J. Nemeth dopatruje się w nich napisu w języku Pieczyngów. Ale gdyby nawet tak było, nie zmienia to postaci rzeczy

ani znaczenia skarbu dla oświetlenia rysów artystycznej kultury wczesnobułgarskiej i w ogóle południowo-wschodnioeuropejskiej w tym okresie. Albowiem mało jest w ogóle dzieł z okresu wczesnego średniowiecza, w których odzwierciedlałaby się tak wyraźnie jak tutaj swoista atmosfera kultury artystycznej w tej części Europy, jaka powstała skutkiem wzajemnego przenikania się i oddziaływania szeregu różnorodnych czynników geograficzno-historycznych. Jest to sztuka kultury mieszanej na pograniczu europejsko-azjatyckim, jaka rozwinęła się w spadku po późnej starożytności z tradycji i prądów twórczych, płynących z zasięgu śródziemnomorskiego, z Azji Przedniej i jeszcze dalszych kręgów azjatyckich.

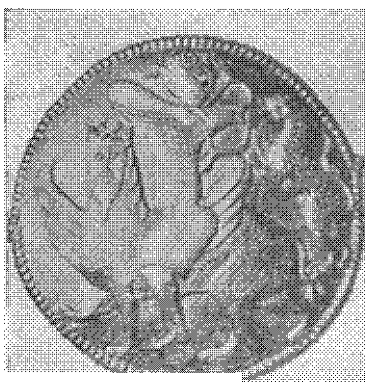
Naczynia skarbu nie powstały wszystkie równocześnie. Między nimi są na pewno wcześniejsze i późniejsze; być może, że były zbierane w ciągu kilku pokoleń i pochodziły z różnych źródeł, zanim stały się skarbem jakiegoś zamożnego rodu. Niektóre spośród nich, ozdobione krzyżami, przypadają już na okres chrześcijański. Większość pochodzi jednak niewątpliwie z jednego czasu (IX w.), zwłaszcza że łączy je ta sama technika trybowana, wiążąca się miejscami ze stosowaniem masy kolorowej celem osiągnięcia efektów barwnych, zbliżonym do emalii, a przede wszystkim także wspólny styl i poczucie formalne. Są jednak także znaczne różnice. Odmienne są już same kształty naczyń, wykazujące rozmaite reminiscencje, które sięgają od kształtów naczyń późnoantycznych (ale jednak nie całkiem antyczne) do sasanidzkich, ale nie konsekwentnie sasanidzkich, chociaż np. kształt dzbanów jeszcze najbardziej jest do nich zbliżony. Bardziej charakterystyczne są motywy ich dekoracji ornamentalnej i figuralnej. Podkład form jest także tutaj w dużej mierze oparty na tradycjach hellenistycznych, a niektóre spośród motywów są wprost przejęte z ornamentyki hellenistycznej. Ale tuż obok ornamentyka roślinna wykazuje rysy dziwnie pokrewne, miejscami wprost identyczne z ornamentyką sasanidzką lub posasanidzką, a w każdym razie przednioazjatycką.

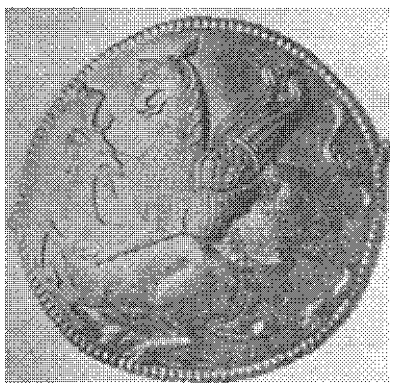
Wśród motywów kompozycyjnych, umieszczonych w medalionach, o treści ideowej, religijno-symbolicznej albo też legendarno-baśniowej, znajdują się też sceny realistyczne. Tak np. na jednym tylko dzbanie widoczne są w czterech medalionach następujące sceny: baśniowa, przedstawiająca króla sasanidzkiego Bahram Gura na polowaniu na lwy, siedzącego na fantastycznym, skrzydlatym gryfie z ludzką głową, strzelającego z łuku do lwa; motyw typowo sasanidzki, mający swoje dawne wzory w odległej przeszłości. Dalej scena przedstawiająca skrzydlatego gryfa napadającego na jelenia; motyw zarówno sasanidzki i perski, jak i charakterystyczny dla całej w ogóle sztuki stepowej i środkowoazjatyckiej. Następnie podobizna jeźdźca z dzidą (z proporczykiem na jej końcu), z jeńcem, którego trzyma za włosy, oraz głową zabitego wroga wiszącą u jego siodła, zaskakująca wprost swoim brutalnym realizmem, żywo przypominająca ujęciem postaci rycerzy azjatyckich na malowidłach środkowoazjatyckich, zresztą bez-



Ryc. 12. Dzban ze skarbu z Nagy--Szent-Miklos

Ryc. 13. Dzban z medalionami ze skarbu z Nagy-Szent-Miklos





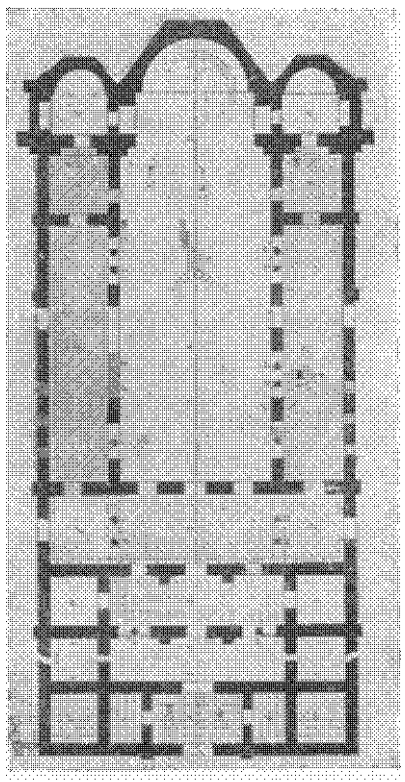
Ryc. 14. Medaliony z dzbana z Nagy-Szent-Miklos

sprzecznie związana pochodzeniem genetycznym z owym kręgiem sztuki środkowoazjatyckiej. Być może, jeszcze ciekawsza jest kompozycja czwarta. Przedstawia ona grecką scenę mitologiczną, porwanie Ganimeda przez orła Zeusowego, przy czym scena ta podana jest jednak w wersji, jaką otrzymała w środowisku indyjskim, mianowicie jako legenda o (żeńskiego rodzaju) Garudzie. Zastanawiając się choćby nad wymienionymi motywami jednego z naczyń skarbu z Nagy-Szent-Miklos, stajemy od razu przed szeregiem zgoła nieoczekiwanych zjawisk. Wszystko tutaj połączyło się w dziwną syntezę i zarazem symbiozę historyczną: elementy tradycji hellenistycznych, ornamentacyjne i figuralne motywy przednioazjatyckie, wśród których wysuwają się zwłaszcza motywy świata wyobrażeń religijnych i epicko-baśniowych Iranu sasanidzkiego, realistyczny motyw figuralny, wysławiający czyny bohaterskie jakiegoś przywódcy wschodniego, a oprócz tego tradycyjny motyw mitologii greckiej, który wraz z wielkim prądem hellenistycznym niegdyś w przeszłości przeniknął w głąb Azji, by teraz powrócić do Europy w przekształceniu indyjskim w dekoracyjnym zespole złotego naczynia „barbarzyńskich" najeźdźców ze Wschodu. W rezultacie już to jedno spośród naczyń skarbu z Nagy-Szent--Miklos otwiera nieoczekiwane, dalekie horyzonty związków genetycznych i historycznych, łączących sztukę tę zarówno ze sztuką antyku greckiego, jak i klasycznego Wschodu przednioazjatyckiego w jego różnych przejawach, a zarazem także z żywą aktualnością epoki najazdów wschodnich koczowników na Europę wczesnego średniowiecza.

Ta barbarzyńska sztuka jednoczy w swoich dziełach najrozmaitsze prastare tradycje i formy, układając je w nową zwartą całość i napełniając ją nową treścią i życiem. Równocześnie staje się źródłem i pomostem, przez który przenikają wątki i motywy wschodnie do średniowiecznej sztuki europejskiej, wzbogacając ją i przyczyniając się do jej zróżnicowania. Do tego rodzaju wątków i motywów należą w pierwszym rzędzie różne motywy zwierzęce, które miały w przyszłości zapełnić sobą omal że całą średniowieczną sztukę zdobniczą, przesiąkniętą ideowością symboliczną. Istnieją one także gdzie indziej w Bułgarii, a reprezentowane są najlepiej w czterech płytach reliefowych w Starej Zagorze [16]. Swoim wykonaniem przypominają one technikę snycerską w drzewie, a przedstawiają figury zwierzęce. Przypadają najprawdopodobniej na VIII w. i wiążą się bezsprzecznie z wczesną symboliką zwierzęcą, reprezentowaną zresztą także jeszcze o wiele później w Europie wschodniej, m. in. w płaskorzeźbach kijowskich i włodzimiersko-suzdalskich [,7].

Skarb z Nagy-Szent-Miklos niekoniecznie jest skarbem protobulgarskim. Pomaga on jednak zrozumieć niejeden rys w dziejach najstarszej sztuki bułgarskiej. Jest w nich dużo ele-

mentów wschodnich i w ogóle obcych. Ale nawet w nich okazują się najsilniejszymi tradycje hellenistyczne. Tak było bez kwestii także z ewentualną sztuką protobulgarską, której istnienie jest zresztą bardzo problematyczne, jeśli nazwa ta miałaby oznaczać, że była ona dziełem samych Protobułgarów. Najstarsza sztuka Bułgarów, tj. Słowian bułgarskich, oparła się przede wszystkim na poantycznych tradycjach miejscowych.



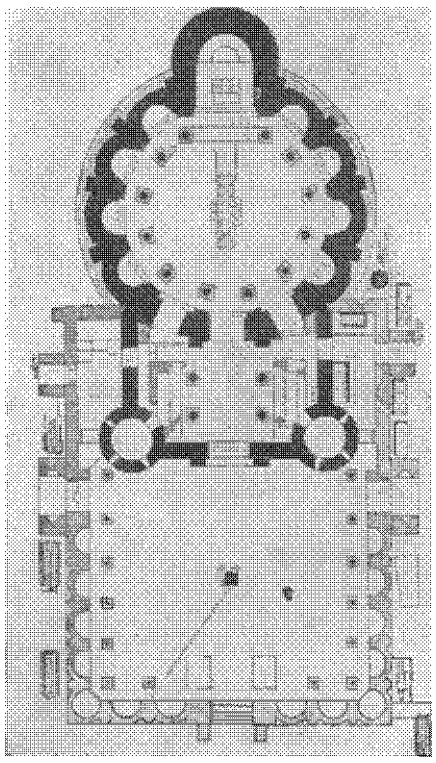
Ryc. 15. Pliska. Bazylika, plan

Sztuka (architektura) bułgarska po chrystianizacji

Wszystko, o czym była dotąd mowa, stanowiło tylko wstęp, tylko „prehistorię" właściwych dziejów sztuki Słowian bułgarskich. Dzieje te wypełniają okres rozkwitu pierwszego państwa bułgarskiego (679—971), a zwłaszcza czas począwszy od drugiej połowy w. IX, kiedy m. in. za cara Symeona (893—927) granice państwa sięgały od Dunaju i jeszcze bardziej na północy do Epiru, i od brzegów Morza Czarnego aż do Albanii. Rozwój ustroju feudalnego przyczynił się do podniesienia życia gospodarczego, zwłaszcza handlu, ułatwionego dogodnymi drogami łączącymi kraj z sąsiednimi ziemiami, a styczność z nimi zaznajamiała Bułgarów z formami wyższej kultury, której głównym reprezentantem było Bizancjum. Stamtąd przejęła Bułgaria oficjalnie także chrześcijaństwo (już dawno przed tym rozpowszechnione wśród ludności słowiańskiej), z którym łączyło się od chwili przybycia do Bułgarii uczniów Metodego, wygnanych z państwa wielkomorawskiego (w osiemdziesiątych latach IX w.), i rozwinięcia tam ich działalności misyjnej i kulturalnej. Wiąże się z tym również powstanie przekładów greckich książek na język bułgarski i w ogóle piśmiennictwa bułgarskiego. Miało się * ono stać początkiem piśmiennictwa wielkiej części średniowiecznej Słowiańszczyzny, a nie tylko jej językiem liturgicznym. Chrystianizacja kraju nie zlikwidowała jednak antagonizmów do Bizancjum, a wzrost i rozkwit Bułgarii jeszcze bardziej je pogłębił. W wojnach na śmierć i życie, do których dołączył się także najazd Swiatosława Kijowskiego, została Bułgaria pokonana (971). Kilka lat później (976) powstało jednak państwo macedońskich Słowian, zorganizowane na obszarach Macedonii, które Bizancjum, być może, w r. 864 ustąpiło Bułgarii, ale i ono już niedługo zachowało swoją niepodległość (do 1018).

Zabytki okresu chrześcijańskiego pierwszego państwa bułgarskiego znajdują się przeważnie w ruinach. W tej tylko postaci możemy oglądać wspaniałości, o których mówią teksty źródłowe, pochodzące z tej epoki. Część ich (ściśle bułgarska) leży na dawniejszym terenie pierwszej stolicy Bułgarii, Pliska, oraz w pobliżu drugiej stolicy kraju cara Symeona, Presławia. Druga część, będąca w gruncie rzeczy pewną ilością zabytków ściśle macedońsko-słowiańskich, rozsiana jest w okolicach Jeziora Ohridzkiego i Prespańskiego, gdzie znajdowało się wielkie środowisko religijne, założone przez św. Klimenta Ohridzkiego i Nauma, uczniów Metodego, promieniujące na wszystkie kraje sąsiednie z ludnością słowiańską. O nich będzie mowa na innym miejscu.

Wszystkie zabytki sztuki tej epoki, będącej artystycznym wyrazem społeczeństwa bułgarskiego, w pierwszym rzędzie jego feudalnej warstwy rządzącej, głównie dworskiej, wchodzą w zakres architektury i jej dekoracji plastycznej, i tylko drobna część rzuca światło także na pewien charakter ornamentyki barwnej w postaci ceramiki. Tak więc obraz cech i właściwości zabytków jest dość fragmentaryczny i daleki od jako tako pełnego obrazu pierwotnej żywej całości. Nie wiadomo, jakie było malarstwo. Jedynie ślady malarstwa książkowego, w innych centrach, znajdujących się w kontakcie ze wzorami bułgarskimi, pozwalają w pewnej mierze odtworzyć jego pierwotne rysy



Ryc. 16. Preslaw. Plan Okrągłej cerkwi

zasadnicze. Ale i tak zabytki te posiadają wielkie znaczenie. Gdy bowiem w omówionych poprzednio zabytkach sztuki protobułgarskiej można było dopatrzyć się cech charakterystycznych dla kręgu kultury blisko spokrewnionej z tradycjami sztuki epoki wędrówki ludów, co w odniesieniu do sztuki Bułgarów znaczy, że jest to ich sztuka rodzima, własna lub przyswojona, a w każdym razie sztuka, z którą wiązały się tradycje ich warstwy rządzącej, to z ich chrześcijańską sztuką sakralną sprawa przedstawia się trochę inaczej. Stała się ona sztuką bułgarską dopiero w ich nowej ojczyźnie, stanowiąc zarazem właściwy punkt wyjścia całego dalszego rozwoju.

W tej sztuce sakralnej reprezentowane są do pewnego stopnia te same podstawowe tendencje, co i w sztuce poprzednio omówionej. Według danych źródłowych car Borys (chrystianizator Bułgarii) wzniósł po chrystianizacji siedem monumentalnych świątyń, a oprócz tego odbudowano wówczas cały szereg zniszczonych i uszkodzonych poprzednio przez Bułgarów kościołów chrześcijańskich [18]. Nie wiadomo, jak się to działo i które to były kościoły. Ich typy i charaktery były zapewne różne, zależnie od centrum, w którym je wzniesiono, oraz jego tradycji miejscowych.

Nie wiadomo, czy do owych siedmiu wielkich kościołów należała także już bazylika, której ruiny odkopano w Plisce, a która — jak się zdaje — w układzie urbanistycznym stolicy obok zabudowań zamkowych zajmowała dominujące miejsce. Stanowi w każdym razie jeden z największych rozmiarami zabytków architektury starobułgarskiej, który jest zarazem szczególnie charakterystyczny dla okresu drugiej połowy IX albo samego początku w. X. Była to trójnawowa bazylika dużych rozmiarów (49 m długości i 29 m szerokości), z podwójnym narteksem i trzema trójbocznymi apsydami, z obszernym atrium tej samej długości i szerokości co kościół, z odkrytymi kolumnadami po obu podłużnych stronach. Empory nad narteksem, kolumny i kapitele ze starszych spoliów miejscowych, a prawdopodobnie i drewniany strop, są to rysy charakterystyczne dla bazylik hellenistycznych, do których dołączają się także rysy znamienne dla architektury Azji Mniejszej: masywne słupy oraz kolumny między nimi oddzielające nawę główną od naw bocznych, oraz powiększone miejsce przed apsydą. Jest niezmiernie charakterystyczne, że w okresie, kiedy w Bizancjum nie powstawały już żadne bazyliki, a miejsce ich zajęła wyłącznie architektura o założeniu różnych typów centralnych, w stolicy Bułgarii wzniesiono wielką, monumentalną bazylikę, poprzedzoną atrium, jakich również już nigdzie nie stawiano, i że w kościele tym formy i układ hellenistyczny przeplatały się z tradycyjnymi formami wschodniochrześcijańskimi. Wydaje się chyba pewne, że kościół wzorowany był po prostu na starszych, podówczas jeszcze żywych tradycjach miejscowych.

Podobnie ma się sprawa i z innym zabytkiem monumentalnej architektury sakralnej z tego czasu, z tzw. Okrągłym kościołem (cerkwią) w Presławiu [19], drugiej stolicy Bułgarii, w którym dopatrują się niektórzy badacze bułgarscy podobieństwa do wspominanej w źródłach Złotej cerkwi cara Symeona (893—927). Są to także tylko jeszcze ruiny, ale w stanie, który pozwala odtworzyć główne rysy nie tylko samej konstrukcji budowli, ale także jej pierwotnej dekoracji plastycznej. Tutaj wszystko jest osobliwe: sama właściwa świątynia w postaci obszernej rotundy, a raczej dodekakonchu, którego ściana podzielona jest we wnętrzu na dwanaście półokrągłych wnęk (wschodnia spośród nich rozszerzona jest i stanowi wystającą apsydę, trzy inne po stronie zachodniej służą

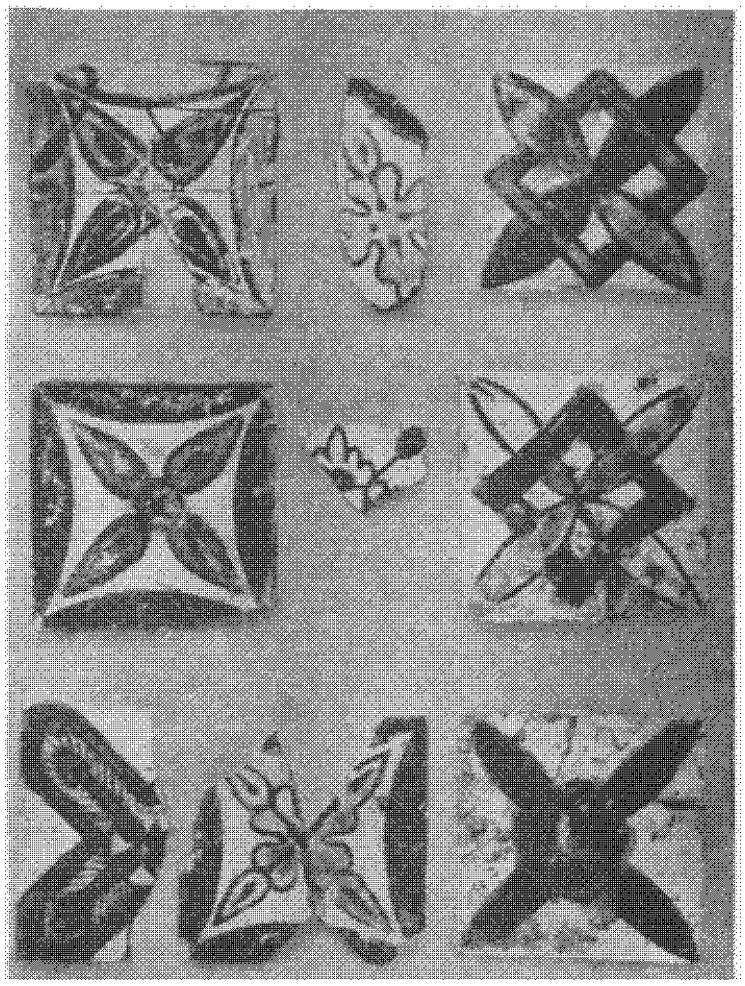
za przejścia z narteksu do świątyni), z wewnętrznym wieńcem kolumn, na których prawdopodobnie opierała się kopula. Następnie podwójny narteks, podzielony kolumnami na trzy nawy, a po bokach otoczony dwiema okrągłymi wieżami, obszerne atrium z wnękami i kolumnami przed nimi, a oprócz tego bardzo bogata dekoracja architektoniczno-plastyczna i ceramiczna. Wszystko to odbiega w znacznej mierze od tego, co było charakterystyczne dla ówczesnej architektury bizantyńskiej, konstantynopolitańskiej (poza szczegółami podyktowanymi potrzebami kultu). Także tutaj wyraźne są cechy tradycji dawniejszych, bez kwestii miejscowych, w których przeplatają się elementy hellenistyczne z wschodniochrześcijańskimi i przednioazjatyckimi, a równocześnie także z późnoantycznymi, formalnymi motywami dekoracyjnymi, które w pierwszej chwili wydają się jakby anachronizmami.

Niespodzianką jest przede wszystkim już sama świątynia w kształcie rotundy. Nie ulega chyba wątpliwości, że jej skomplikowany typ jest pochodzenia bałkańskiego i że nawiązuje do tradycji miejscowych, których dokumentem monumentalnym z epoki rzymskiej jest mauzoleum cesarza Dioklecjana w Splicie, w Dalmacji. Mauzoleum ma wprawdzie kształt oktogonu, otoczonego również oktogonalnym obejściem, otwartą kolumnadą, przy czym całość wznosi się na wysokim podium, ale samo jądro budowli ze swoim przestrzennnym wnętrzem, rozszerzonym wnękami w grubych murach, jest bądź co bądź ideowo spokrewnione z zabytkiem presławskim. Jest to fakt całkiem swoisty, który także w okresach późniejszych nie miał pozostać odosobniony, świadczący o tym, że na Półwyspie Bałkańskim istniały tradycje miejscowe antyku. Jego siła twórcza i zapładniająca działała jeszcze w średniowieczu i dotrwała aż do czasów najnowszych. Jakie swoiste bywały jednak formy, które przybierał ów antyk łącząc się z nimi, świadczą o tym dobitnie zwłaszcza wymienione już resztki plastycznej i ceramicznej dekoracji Okrągłej cerkwi [20]. Najbardziej uderzające są kapitele, gzymsy, kolumienki itp. części rzeźby architektonicznej. Szczególnie rzuca się w oczy ich malarskie traktowanie, świetlno-kontrastowe, z głębokimi zacienionymi podcięciami, żywo przypominające tradycje tzw. baroku rzymskiego w sztuce późnoantycznej i wczesnobizantyńskiej. Nie mniej charakterystyczna jest inkrustacja dużej części owej rzeźby dekoracyjnej, np. kolumienek i gzymsów z białego marmuru, wkładkami z barwnych kamieni i barwnej masy, wywołująca wrażenie żywego kolorytu. I jedno, i drugie przypomina w sposób jak najżywszy nie tylko bogatą barwność sztuki bizantyńskiej, lecz w jeszcze większym stopniu dzieła sztuki złotniczej (z wymienioną cechą sztuki bizantyńskiej bezsprzecznie spokrewnioną) epoki wędrówki ludów, zwłaszcza tzw. emalii gockich, a także emaliowych efektów barwnych niektórych naczyń ze skarbu z Nagy-Szent-Miklos (chociaż nie znaczy to, że istnieje między tymi dziełami sztuki jakaś wzajemna więź genetyczna).

Być może jeszcze większą niespodzianką jest wymieniona już dekoracja ceramiczna, składająca się przeważnie z dużej ilości prostokątnych, kwadratowych płytek fajansowych, ozdobionych wielką ilością stylizowanych motywów roślinnych i ich zestawień geometrycznych, wśród których szczególnie dużo miejsca zajmują motywy ornamentyki sasanidzkiej, m. in. częsta jest zwłaszcza sasanidzka palmeta. Jest to najwcześniejszy tak bogaty zespół zabytkowy ceramiki średniowiecznej na gruncie europejskim, związanej bez kwestii zarówno z procedurami technicznymi, jak i motywami przednioazjatyckimi. Mimo woli odnosi się wrażenie, jak gdyby w ślad za wzorami przedstawieniowej sztuki przednioazjatyckiej oraz realistycznej ornamentyki roślinnej, których odbicie reprezentują wśród zabytków m. in. *Jeździec madarski* oraz ozdoba skarbu z Nagy-Szent-Miklos i in., wtargnęła na ten teren także bezprzedstawieniowa, wschodnia sztuka dekoracyjna, z całym swym bogactwem zestawień kolorowych i motywów płaszczyznowo-linearnych. Ceramika ta jest tym ciekawsza, że wymieniony zabytek nie jest odosobniony. Nie mniej bogata, a może jeszcze bogatsza jest bowiem dekoracja ceramiczna cerkwi klasztornej Patlejna (cerkiew Sw. Pantelejmona), również na terenie Presławia[21], ujęta w tym samym duchu i wykazująca takie same cechy, jak i ceramika w miejscu zwanym Tuzlałka (tamże). Pierwsza z nich posiada jeszcze i tę osobliwość, że zachowała się również wśród jej fragmentów składająca się z kilku płyt ceramiczna ikona z głową świętego (Teodora).

Ryc. 17. Preslaw. Ruiny Okrągłej cerkwi

Ryc. 18. Presław. Fragment rzeźby reliefowej



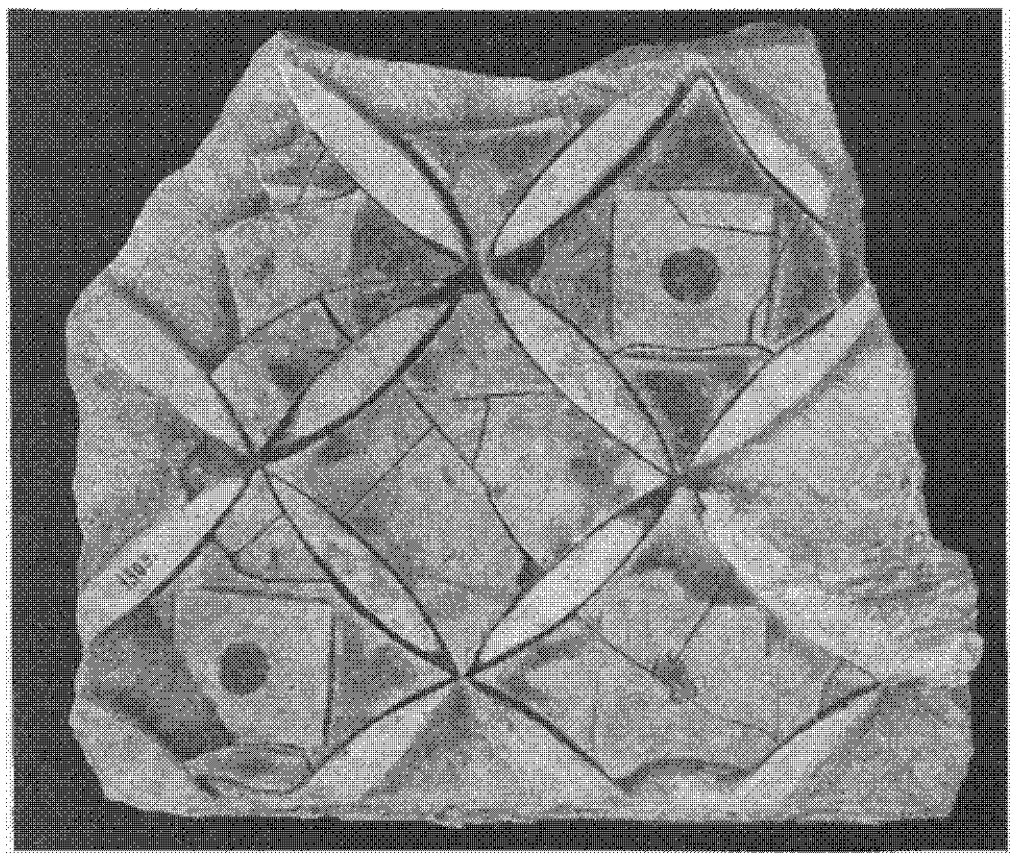
Ryc. 19. Preslaw. Fragmenty ceramiki dekoracyjnej

Problematyka, jaką nasuwają wymienione zabytki i zjawiska przez nie reprezentowane, jest bardzo zawiła i nie sposób, jak dotąd, rozwiązać ją wszechstronnie zadowalająco. Sama zasada tego rodzaju dekoracji ceramicznej wiąże się zresztą z pradawną tradycją ozdabiania wnętrz architektonicznych barwną ceramiką fajansową (w przykładach późniejszych często także jej malowaną imitacją). Istnieje ona już w sztuce asyryjskiej, a charakterystyczna jest także dla wnętrz pompejańskich i dla architektury w Dura-Europos np. w synagodze z r. 246 n. e. (w obu ostatnich przykładach w formie malowanych imitacji). Została ona odkryta także w różnych punktach Konstantynopola (z IX w. n. e.), a z tego samego stulecia pochodzą również już słynne płyty emaliowane w meczecie w Kairuanie[23], w Tunisie, przewiezione tam z Samarry w Mezopotamii. W ten sposób ceramika presławska wiąże się z całym szeregiem zespołów zabytkowych i linii rozwojowych o dużym znaczeniu historycznym, przy czym należy podkreślić, że reprezentowana jest tutaj w tak wyjątkowej ilości, iż musiano ją bez kwestii wyrabiać na miejscu. Zważywszy jednak, że pod względem jakościowym wymienioną ceramikę, dotychczas odkrytą w Konstantynopolu, według wszelkiego prawdopodobieństwa poprzedza również w czasie, staje się jeszcze ciekawszy problem, skąd i jaką drogą docierała ona do Presławia oraz jaka jest w ogóle geneza całej opisanej sztuki presławskiej. Czy pośredniczyła w tym, być może, sztuka bizantyńska, w której elementy ornamentyki sasanidzkiej zajmowały dużo miejsca, zwłaszcza w sztuce tkackiej, naśladującej miejscami aż do złudzenia wzory sasanidzkie? Czy też wzory przednioazjatyckie przenikały bezpośrednio ze sztuki wschodniochrześcijańskiej? Czy też obecność w sztuce presławskiej elementów przednioazjatyckich należy raczej już do dziedzictwa, jakie najstarsza sztuka bułgarska, zwłaszcza chrześcijańska, otrzymała w spadku po miejscowych tradycjach antycznych?

Ustępu o Okrągłej cerkwi presławskiej nie można jednak zakończyć bez pewnego, bardzo ważkiego zastrzeżenia. Wnioski bowiem co do właściwego znaczenia i miejsca, które zabytek ten zajmuje w dziejach sztuki bułgarskiej, są mimo wszystko, co zostało powiedziane, mocno problematyczne i podzielone. W formie już przedstawionej mogą być one utrzymane jedynie w wypadku, jeżeli całość kompleksu budowlanego pochodzi z tego samego czasu (i to z w. X), co jest często podawane w wątpliwość[24]. Analiza bowiem budulca i techniki wykazuje, że atrium zostało bezsprzecznie dobudowane do rotundy w okresie późniejszym. Napis zaś w języku słowiańskim, wyryty na zewnętrznej ścianie południowej narteksu, może również pochodzić z czasu późniejszego. A w takim wypadku mielibyśmy do czynienia z bynajmniej nic odosobnionym faktem, że monumentalna budowla antyczna była w czasach późniejszych ponownie użytkowana, jak i przebudowy-

wana dla nowych celów, którym miała służyć. Najznakomitszym przykładem takiego postępowania jest m. in. pałac Dioklecjana w Splicie, w Dalmacji, który zamienił się w końcu na całe średniowieczne miasto, a mauzoleum cesarza na katedrę miejską. Ale i w takim wypadku rotunda presławska nie byłaby bez znaczenia dla rozwoju starobułgarskiej kultury artystycznej, a zwłaszcza jego stolicy. Świadczyłaby bowiem wymownie o żywym nawiązywaniu najstarszej bułgarskiej sztuki sakralnej do miejscowych tradycji poantycznych i o jej włączeniu się w tradycyjny rozwój sztuki śródziemnomorskiej oraz o wysokim stopniu przesiąknięcia elementami poantycznymi wyższych warstw społecznych Bułgarii, które było zresztą cechą charakterystyczną już dla pewnego nurtu okresu przed chrystianizacją kraju.

W północno-wschodniej części Półwyspu Bałkańskiego, na południe od Dunaju, w każdym razie powstało i rozwinęło się w IX i X w. n. e. doniosłe centrum artystyczne, związane z warstwą feudalną społeczeństwa bułgarskiego. W jego sztuce, swoiście eklektycznej, współżyją z sobą, układając się w nową, oryginalną całość, różne elementy tradycyjne. Miały one swoje źródło w sztuce antycznej, szczególnie hellenistycznej, której echa były podówczas ciągle jeszcze żywe i działały poprzez tradycje miejscowe, jak i ogólnobalkańskie. Wraz z nimi występowały także elementy wschodnie, wchodzące już z dawien dawna w skład zhellenizowanych tradycji antycznych. Obok nich istniały jednak również pierwiastki świeżo przenikające do kultury artystycznej na Bałkanach z aktualnych prądów ówczesnych, zarówno przednioazjatyckich, jak i bizantyńskich. Poprzez pierwsze spośród nich sztuka ta wiązała się z potężnym nurtem sztuki dekoracyjnej, rozpowszechniającej się po całym Bliskim Wschodzie i w całym zasięgu śródziemnomorskim, którego osiągnięciem szczytowym stała się w średniowieczu dekoracyjna sztuka islamska. Bizancjum zaś w szerokim znaczeniu słowa, obejmującym zarówno sztukę stolicy nad Bosforem, wielkich miast, jak i hellenistycznego Wschodu chrześcijańskiego, było i stawało się w coraz wyższym stopniu środowiskiem, z którego



Ryc. 20. Tuzlalka. Fragment ceramiki

przenikały tradycje antyczne innego rodzaju. Można by je najtrafniej określić jako późny antyk bizantyński, będący kontynuacją antyku grecko-rzymskiego, przechodzący przez wszelkie fazy rozwoju społecznego i kulturalnego, jaki prowadził od epoki Konstantyna i cesarstwa rzymskiego poprzez okres Justyniana i spór obrazoburczy aż do odnowienia kultu ikon oraz ostatecznego powstania średniowiecznego, feudalnego cesarstwa greckiego, z bazyleusami na tronie.

Ryc. 21. Patlcjna. Cerkiew Sw. Pantelejmona, Sw. Teodor, ikona ceramiczna

W powstaniu i rozwoju sztuki Presławia oraz epoki, którą ona reprezentuje, były więc przede wszystkim czynne i miarodajne dwa odgałęzienia antyku: miejscowego, jaki rozwinął się na samym Półwyspie, a zwłaszcza w jego części pólnocno-wschodniej, który wraz z elementami wschodnimi, już dawno przez niego wchłoniętymi i zasymilowanymi, zlał się z tendencjami aktualnymi i podstawowymi rodzimej twórczości artystycznej, oraz późnego antyku śródziemnomorskiego, reprezentowanego w jego przekształceniach bizantyńskich, poprzez które sztuka bułgarska złączyła się z głównym nurtem rozwojowym ówczesnej sztuki „europejskiej". Silne elementy wschodnie, jakie w owej najstarszej sztuce bułgarskiej w każdym razie istniały, nadając jej specyficzne zabarwienie, są wymownym rysem dodatkowym w charakterze warstwy rządzącej, jej składu etnicznego i psychicznego, w tym zakątku Europy południowo-wschodniej w okresie około 1000 r. n. e.

Do wywodów powyższych nie trzeba chyba specjalnie dodawać, że we wszystkich wymienionych wypadkach idzie o architekturę monumentalną i zarazem dworską, ujawniającą ścisły związek między sztuką a warstwą rządzącą, w pierwszym rzędzie samym dworem panującym. Nie może być żadnej wątpliwości, że obok niej istniała sztuka inna, skromniejsza, prostsza, będąca wyrazem twórczości samego ludu i jego chrześcijaństwa [25]. Jak wykazują wyniki licznych wykopalisk archeologicznych, należały do tej sztuki proste budynki cerkiewne, jednonawowe, z wystającą na zewnątrz półokrągłą apsydą, przy czym formę ich przykrycia nie zawsze da się zrekonstruować. Oprócz tego nie należy również zapominać o cerkiewkach wiejskich i klasztornych, istniejących już przed osiedleniem się tutaj Słowian, w dalszym ciągu (po chrystianizacji) używanych. Ich architektura nie wnosi jednak nic nowego i historycznie ważnego do ogólnego i skomplikowanego obrazu, o którym była mowa w związku z najstarszą architekturą monumentalną, ściśle bułgarską.

Sztuka (architektura) w okresie drugiego państwa bułgarskiego

Okres panowania bizantyńskiego (971 lub 1018—1186), który zamieni! ziemie bułgarskie na prowincję bizantyńską, gwałtownie grecyzowaną, zwłaszcza w dziedzinie kościelnej (m. in. zniesiony został patriarchat bułgarski), przyniósł ze sobą także pogorszenie warunków życiowych etnicznego elementu słowiańskiego. Zmienił on pod niejednym względem oblicze kulturalne kraju, a na polu sztuki przyczynił się całkiem naturalnie do wzmocnienia wpływu sztuki bizantyńskiej, tj. bezpośrednich pierwiastków greckich. Niełatwo jednak fakt ten zilustrować zachowanymi zabytkami. Do okresu tego bywa co prawda zaliczane powstanie niejednego dzieła architektury, ale jest to mocno problematyczne i niepewne. W r. 1083 zbudowano jednak cerkiew cmentarną w dwóch kondygnacjach w pobliżu klasztoru Backovo (na południe od Plovdiva), ufundowaną przez „wielkiego sługę" bizantyńskiego, Grzegorza Pachurianosa. Jest to budowla jednonawowa[26], podłużna, kolebkowo zasklepiona, a jej ściany zewnętrzne rozczłonkowane są na całej długości ślepymi arkadami. Być może, że z tego czasu pochodzi także jeszcze szereg innych budowli sakralnych, spośród których należy w każdym razie wymienić cerkiew w kształcie równoramiennego krzyża wpisanego (prawdopodobnie z w. XII) koło wsi Kolusa pod Ciustendilem[27]. Kopuła oparta jest na czterech kwadratowych filarach, a na stronie wschodniej dobudowane są pastoforia i prezbiterium. W małych kątach między ramionami krzyża wzniesione są małe kaloty. Podobna jest konstrukcja cerkwi Św. Jana nad morzem w Mesembrii (Nesebir, Neseber), która, być może, powstała jednak już w w. XI[28]. Również z w. XII pochodzi cerkiew Św. Pantelejmona w Bojanie pod Sofią, o której będzie zresztą mowa w związku z jej dekoracją malarską.

Właściwe oddziaływanie sztuki bizantyńskiej na bułgarską w tym okresie ujawniło się jednak w całym swym znaczeniu dopiero w okresie drugiego państwa bułgarskiego (1186—1396), kiedy Bułgarzy po powstaniu pod przywództwem braci Asenów ponownie uzyskali niepodległość państwową, a w r. 1235 także kościelną przez odnowienie swojego patriarchatu. W pierwszej połowie w. XIII, w czasie, kiedy po zajęciu Konstantynopola przez krzyżowców na terytorium europejskim cesarstwa bizantyńskiego i na jego ruinach powstało feudalne cesarstwo łacińskie, Bułgaria stała się nawet pierwszym mocarstwem na Półwyspie Bałkańskim. Co prawda z powodu niesnasek feudalnych, autokracji dworu, jak i trudno godzącego się z tym wszystkim dawnego, rodzimego ustroju społecznego było to państwo mniej silne wewnętrznie niż zewnętrznie.

W sztuce zaznaczyły się rysy bardziej zbliżone do wzorów bizantyńskich, aniżeli to miało miejsce w okresie pierwszego państwa bułgarskiego. Zachowały się jednak przy tym także pewne własne rysy, zwłaszcza typy i motywy architektoniczne, związane z dawniejszymi i nowszymi tradycjami miejscowymi, a częściowo — poprzednio — także wschodnimi, które mieszają się z czysto bizantyńskimi. Trzymanie się tradycji miejscowych dotyczy szczególnie czasów wcześniejszych, kiedy to wynik rozwoju okresu panowania bizantyńskiego w poszczególnych centrach kraju ujawnił się w pełni. Ze znaczeniem sztuki bułgarskiej w ramach rozwoju sztuki na Bałkanach również w pierwszym rzędzie wiąże się właśnie sztuka tejże epoki, zwłaszcza w fazie nieco późniejszej, kiedy poprzez nią szerzą się i rozpowszechniają liczne elementy zarówno bizantyńskie, jak i wschodnie, co dotyczy także sztuki serbskiej i w ogóle krajów bałkańskich.

Niejedno jest tutaj jeszcze nie wyjaśnione, albowiem czas obszedł się niemiłosiernie z resztkami sztuki bułgarskiej. Tak np. przepadł przepych nowej stolicy państwa, Tyrnova, wielkiego środowiska kultury i sztuki, z którego wspaniałości pozostały tylko drobne szczątki. Gdzie indziej nawet duże zabudowania klasztorne tak całkowicie zniknęły z powierzchni ziemi, że nie można dociec, gdzie się właściwie znajdowały.

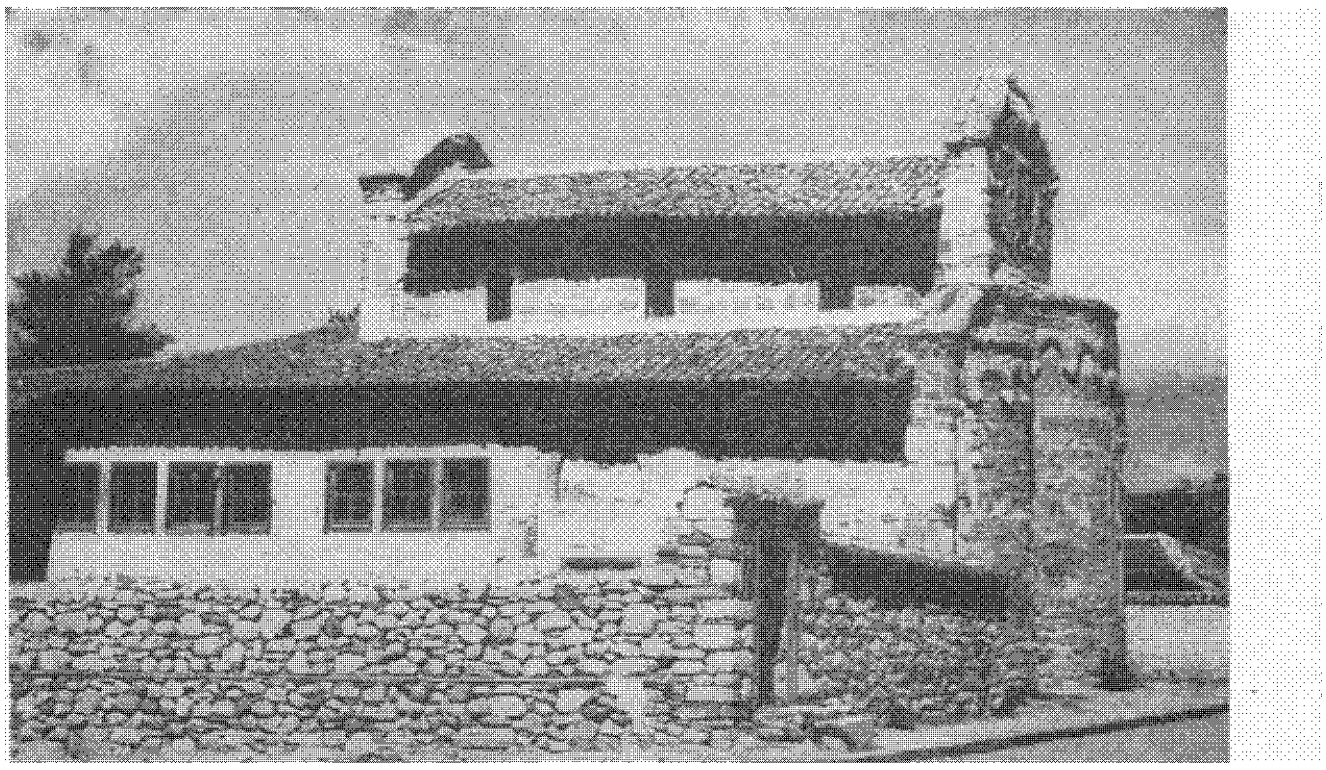
Typ dawnej bazyliki trójnawowej należy obecnie do wyjątków. Być może, że pochodzą z tego czasu wymieniona już poprzednio tzw. Bazylika Nad Morzem, jak i Nowa Metropolia w Mesembrii[29], obie pierwotnie przykryte pułapem drewnianym. W całości reprezentowany jest jednak ten typ właściwie tylko w cerkwi Czterdziestu Męczenników w Tyrnovie[30], z r. 1230 lub 1232. Rzadkością jest także typ świątyni w kształcie krzyża z kopułą. W Tyrnovie występuje w jego czysto

konstantynopolitańskiej odmianie w cerkwi Świętych Piotra i Pawia z w. XIV, w czasie późniejszym mocno przebudowanej (zburzonej podczas trzęsienia ziemi w r. 1913), w której kopula oparta jest nie na filarach, lecz na okrągłych słupach. Rysy te posiadają także cerkwie Pantokratora z w. XIII albo XIV w. oraz Jana Aliturgitosa z pocz. XV w. (?) (prawie zupełnie zniszczona podczas trzęsienia ziemi w r. 1913). Podobna jest do nich także cerkiew Św. Archanioła, również w Mesembrii, w kształcie mocno wydłużonym. Ostatnio wymienione cerkwie wiążą się z budownictwem konstantynopolitańskim i jego typami, równocześnie są jednak tak swoiste, że stanowią osobną grupę. Boczne pomieszczenia w cerkwi Pantokratora zasklepione są kolebkowo i nad pastoforiami wznoszą się płaskie kopuły, a u Jana Aliturgitosa umieszczone są obok kopuły głównej także cztery kopuły mniejsze w rogach między ramionami krzyża. Posiadają też one osobną wieżę z kopułą nad narteksem, będącą najprawdopodobniej elementem zachodnim, o jaki nietrudno było w okresie wojen krzyżowych i cesarstwa łacińskiego. Najosobliwsze jest jednak w tych cerkwiach rozczłonkowanie i ukształtowanie ich strony zewnętrznej, charakterystyczne zresztą także dla innych cerkwi mesembryjskich. Ściany ożywione są dużymi, ślepymi arkadami, które je otaczają; nad nimi obiega je dalszy fryz mniejszych arkad nad konsolami, w apsydalnej części cerkwi Św. Jana nawet w dwóch poziomych szeregach. Cała ta ozdoba tektoniczna, jak w ogóle cale ściany zamienione są na bujną kompozycję barwną z kolorowej cegły, ułożonej w bogate wzory geometryczne. W tej barwnej dekoracyjności dopatrują się niektórzy badacze twórczego elementu słowiańskiego [31]. Słuszność tego przypuszczenia byłaby tym ciekawsza, że kolorowość ta jest znamienna nie tylko dla architektury bułgarskiej, lecz także serbskiej i w ogóle całej bałkańskiej tej epoki, chociaż w różnym stopniu, i że rozpowszechniona jest podówczas także na gruncie Bizancjum, np. w architekturze pałacu Tek-fur Serail w Konstantynopolu, pochodzącego prawdopodobnie z drugiej połowy XIII lub z początku w. XIV [32]. Czy nie należy jednak w tej oryginalnej polichromii strony zewnętrznej budynków, w której malowniczość i monumentalność łączą się w oryginalnym ujęciu przy pomocy układanych na przemian warstw kamieni i cegły oraz zestawianych we wzory geometryczne cegieł, dopatrywać się raczej twórczego rozwoju koncepcji bizantyńskich? Wykażą to chyba przyszłe badania. Jak to spotykamy gdzie indziej, może i Bułgaria była w tym wypadku pośrednikiem w rozpowszechnieniu się na Półwyspie nowych, płodnych w skutki pomysłów.

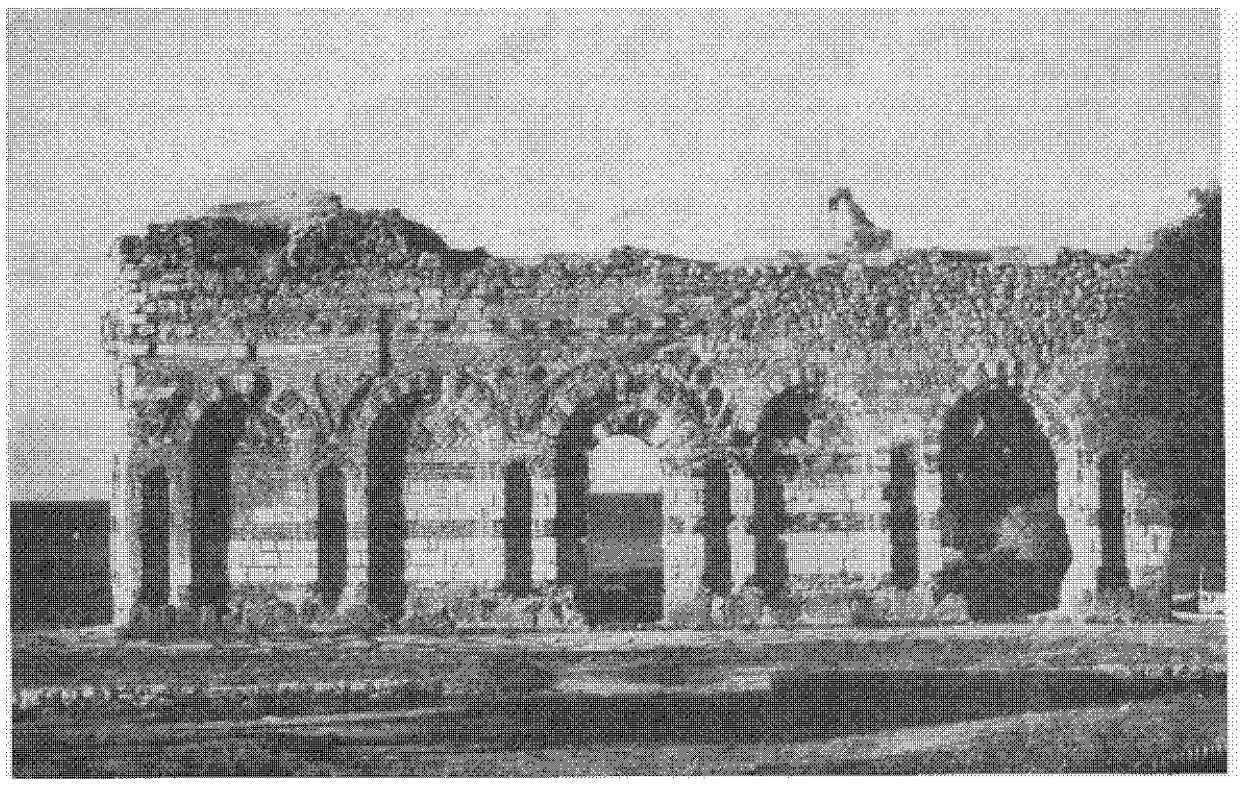
Dla architektury bułgarskiej okresu drugiego państwa nie są jednak najbardziej charakterystyczne ani bazyliki, ani powyższe cerkwie krzyżowo-kopułowe wraz z ich odmianami prowincjonalnymi, jakie znajdują się i w Macedonii[33]. Twórcza myśl architektoniczna wypowiedziała się najpełniej w zasklepionym typie jednonawowym i jego licznych odmianach. Typ ten odegrał doniosłą rolę nie tylko w architekturze bułgarskiej, lecz stanowił, być może, w ogóle najpłodniejszy punkt wyjścia zasadniczej koncepcji i rozwoju w całej sakralnej architekturze bałkańskiej. Należał on w każdym razie do najbardziej znamiennych motywów miejscowych tradycji architektonicznych[34].

W stopniowym rozwoju tego typu przeplatają się rozmaite pierwiastki i motywy, które nie zawsze łatwo odróżnić. Zwłaszcza trudno ustalić drogi, którymi przenikały one do Bułgarii i w ogóle na Półwysep Bałkański. Są wśród nich zarówno tradycyjne elementy hellenistyczne, występujące zresztą już w budownictwie pierwszego państwa bułgarskiego, jak i rysy, które bez kwestii nawiązują do wzorów wschodnich: mezopotamskich, syryjskich i małoazjatyckich, prawdopodobnie już dawno tutaj zadomowionych. Wyraźne są w nim także pierwiastki konstantynopolitańskie, a szczególnie widoczne są cechy pokrewieństwa z architekturą grecką. Ziemie bułgarskie w zakresie budownictwa sakralnego niewątpliwie stanowiły wspólne środowisko z greckimi, w każdym razie aż do w. XI. Także tutaj ma się więc do czynienia ze wspólnym podłożem bałkańskim, w którym zajmował ważne miejsce rozwój, jaki dokonywał się na terenie Grecji [35].

Typ zasklepionej jednonawowej świątyni istniał na Półwyspie Bałkańskim w każdym razie już bardzo dawno, m. in. znajduje się także w Dalmacji już w okresie dynastii starochorwackiej, np. w Priko pod Omiśem[38]. Główne linie rozwoju tego typu można śledzić na niektórych przykładach. Punktem wyjścia był na pewno mały, podłużny, prostokątny budynek, stanowiący nawę kościelną, przykryty sklepieniem kolebkowym, do którego dobudowano półokrągłą apsydę. W następnej

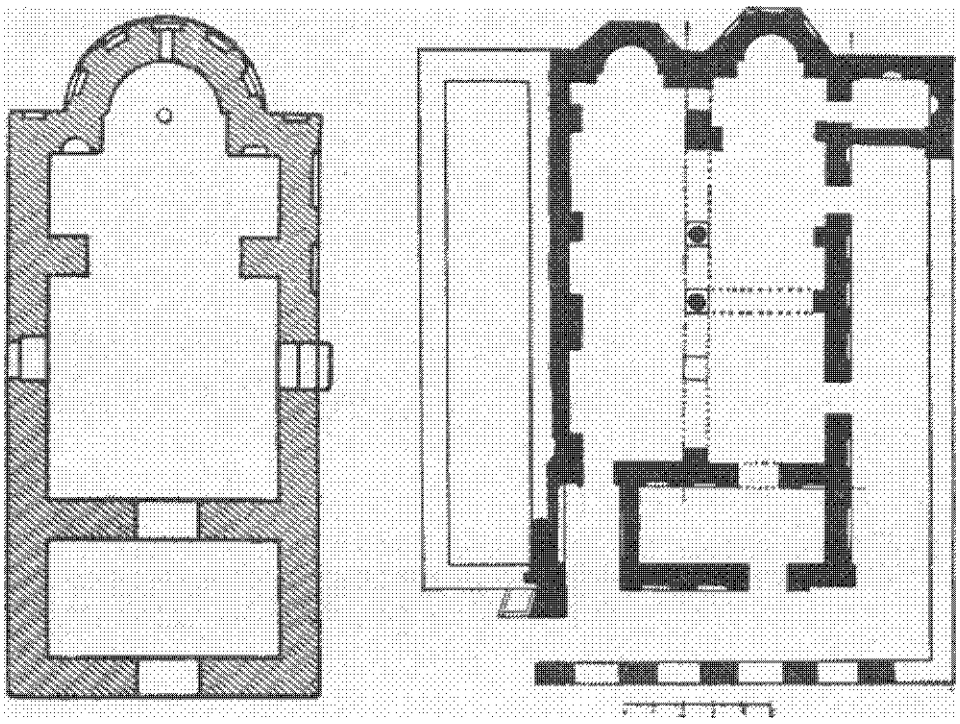


Ryc. 22. Neseber (Mesembria). Nowa Metropolia



Ryc. **23.** Nesebcr (Mesembria). Cerkiew **Sw.** Jana Aliturgitosa

fazie sklepienie zostało wzmocnione przez gurt poprzeczny, oparty na dwóch wystających pilastrach wewnętrznych (np. cerkiew Św. Dymitra w Tyrnovie). Później dodano do owych dwóch pilastrów jeszcze dwa dalsze, przez co uzyskano narożne punkty podstawy kwadratowej (np. w cerkiewce nr 4 na Trapezicy w Tyrnovie), nad którą wzniesiono najpierw podwyższone poprzeczne sklepienie kolebkowe (cerkwie M. B. w Ohridzie), a później kopułę nad kwadratem. Nie jest to jednak właściwa konstrukcja krzyżowo-kopułowa; łuki, nad którymi wznosi się kopuła, oparte są bezpośrednio na ścianach nawy lub na pilastrach ściennych, a nie na ramionach krzyża. Czasami, np. w cerkwi Archanioła w Mesembrii z XIV w., o której już była wzmianka [37], przestrzeń poza apsydą i narteksem zamienia się na kwadrat uwieńczony kopułą. Gdzie indziej, np. w cerkwi klasztornej w Baćkovie[38], która nie ma narteksu, cała cerkiew stanowi jakby krystalicznie ukształtowaną, zamkniętą



Ryc. 24. Tyrnowo. Trapezica, plany

w sobie, kwadratową podbudowę smukłej kopuły. W ten sposób powstał w końcu osobny typ budownictwa sakralnego, którego początki mają wprawdzie analogie do budownictwa mezopotamskiego i kaukaskiego, lecz jego ostateczne ukształtowanie i rozwój są jednak tak silnie związane z dziejami architektury na Bałkanach, że są mimo wszystko wynikiem miejscowej myśli twórczej i jej rozwoju.

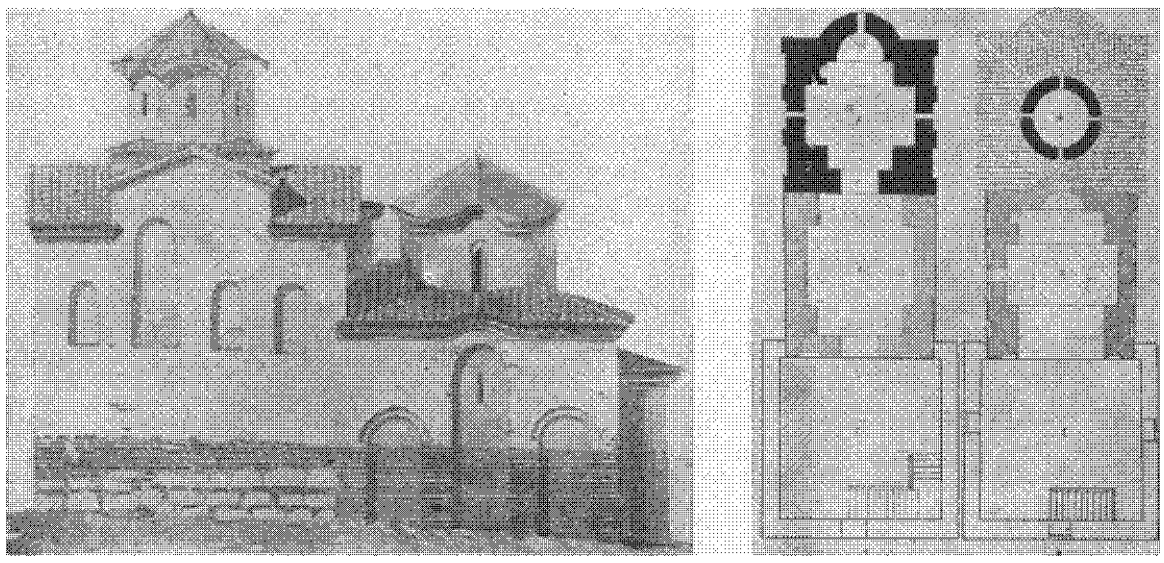
Być może najosobliwsza jest jej odmiana, jaką stanowi grupa trzech cerkwi o dwóch kondygnacjach (już wspomniana raz cerkiew-grobowiec w klasztorze Baćkovo, cerkiew w Bojanie, Stanimaka pod Plovdivem [39]). Podstawowa koncepcja tego rodzaju cerkwi-mauzoleów jest bardzo stara, sięga aż do czasów starochrześcijańskich i do Wschodu, gdzie utrzymywały się one bardzo długo przy życiu.

Dolna część tych budynków stanowi grobowiec-nawę, gdy tymczasem właściwa cerkiew mieści się w części górnej. Najbardziej swoista ze wszystkich trzech jest cerkiew w Stanimaka, w zamku cara Iwana Asena, z początku w. XIII. Jej górna przestrzeń należy również do typu omawianych świątyń jednonawowych, posiada jednak nieco odmienny charakter. Podłużne wnętrze jest podzielone na trzy części, a nad środkowym kwadratem wznosi się kopuła. Sklepienia, nad którymi jest zbudowana, oparte są na pilastrach, występujących na ścianie południowej także na zewnątrz, skutkiem czego całość robi wrażenie prawdziwej świątyni krzyżowo-kopu-

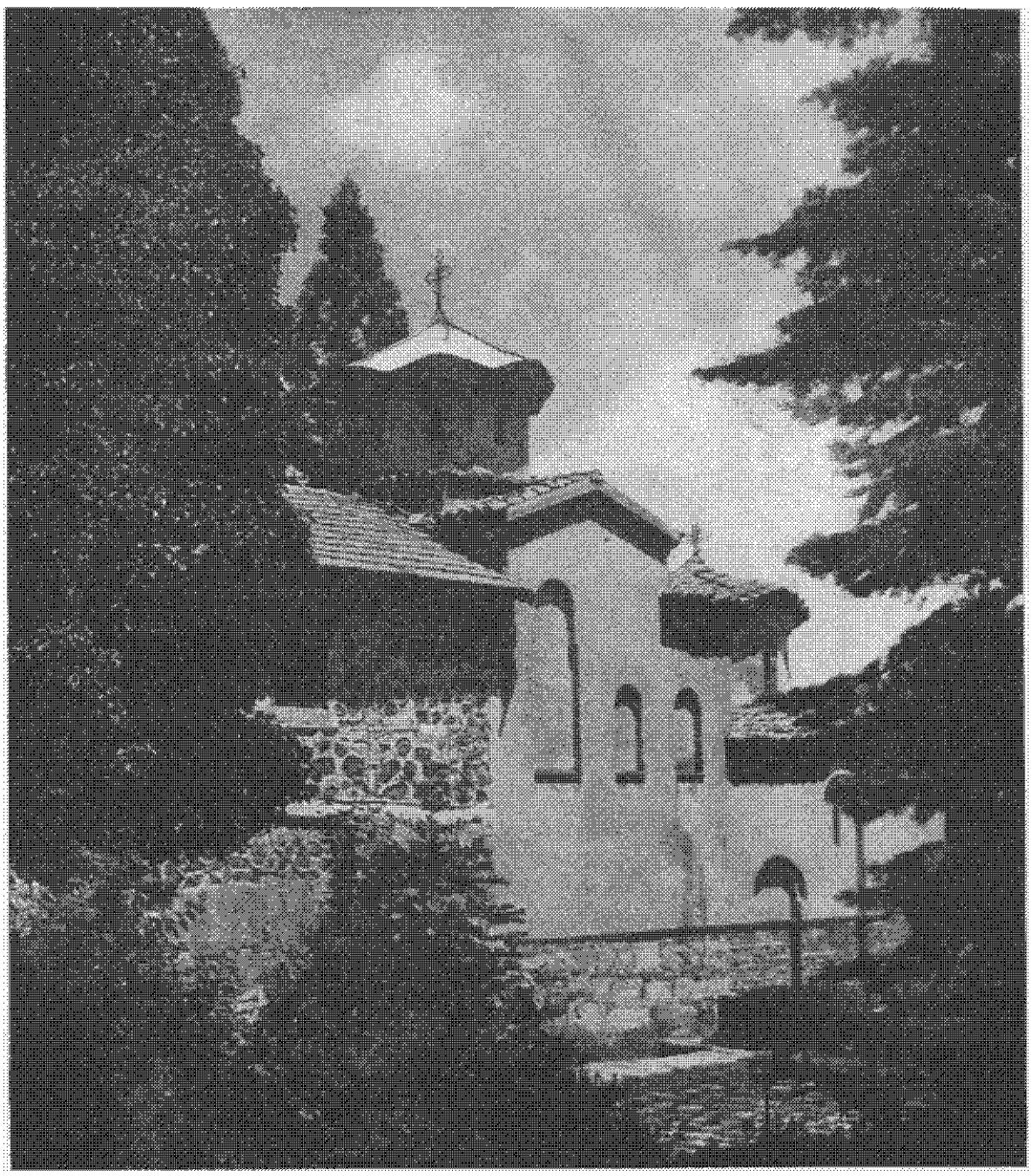
łowej, której zewnętrzne rozczłonkowanie przypomina wzory konstantynopolitańskie. Nie można również nie zwrócić uwagi na podobieństwo rzutu poziomego części górnej z rzutem poziomym cerkwi w Wagaszarpat w Armenii sprzed r. 1000.

Takie są więc w zarysie główne typy, a także najważniejsze przykłady średniowiecznego budownictwa sakralnego w Bułgarii. Z chwilą upadku drugiego państwa w r. 1393 lub 1396 kończy się właściwie także historia jego architektury. Już same możliwości dalszego budownictwa w zakresie architektury monumentalnej były tak ograniczone, że zastój, który z natury rzeczy nastąpił, pociągnął za sobą także ogólny jej upadek. W pierwszym okresie panowania tureckiego powstają wprawdzie jeszcze pojedyncze nowe cerkwie, należące prawie wyłącznie do budownictwa klasztornego, jak np. cerkiew klasztorna w Poganovie [40], z końca XV w., zbliżona do typu cerkwi atońskich, który zresztą już dawno odgrywał rolę w rozwoju sakralnej architektury na całym Półwyspie Bałkańskim. Staranne wykonanie techniczne wykazuje także jeszcze główna cerkiew klasztoru Baćkovo z r. 1604. Reszta to tylko budynki małych rozmiarów, w których powtarzają się ciągle te same motywy i typy tradycyjne, jak najbardziej uproszczone i zrustyfikowane, bez śladu inwencji i twórczego rozmachu [41]. Stanowią one wprawdzie bardzo cenny materiał dokumentalny dla dziejów kultury w stuleciach jarzma tureckiego i związanej z nim niewoli, ich znaczenie artystyczne jest jednak minimalne. Próby odnowienia budownictwa cerkiewnego pojawiają się dopiero w pierwszych dziesięcioleciach w. XIX, aczkolwiek i one nie oznaczają jeszcze właściwego odrodzenia sztuki bułgarskiej.

Do takiego odrodzenia doszło dopiero w związku z jej okcydentalizacją w pierwszych fazach po wyzwoleniu narodowym i państwowym w drugiej połowie w. XIX, ściśle związaną także z jej laicyzacją. Średniowieczna sztuka bułgarska była przecież, przynajmniej tak, jak my ją dzisiaj widzimy w świetle jej zabytków, sztuką na wskroś cerkiewną. Toteż powyższy jej przegląd dotyczy jedynie budownictwa sakralnego. Jaka była architektura świecka o charakterze monumentalnym, nie wiadomo. Zachowały się jedynie fundamenty obu pałaców w Plisce i trzeciego w Madarze z okresu pierwszego państwa oraz przykłady budownictwa mieszkalnego z czasów tureckich, jako też swoistych założeń i zasad urbanistycznych, wspólnych jednak na ogół urbanistyce całego Półwyspu, o cechach bliskich urbanistyce bizantyńskiej. Właściwa twórczość oryginalna wypowiadała się jednak przede wszystkim — zarówno w średniowieczu, jak i w czasach panowania tureckiego — w sztuce ludowej;



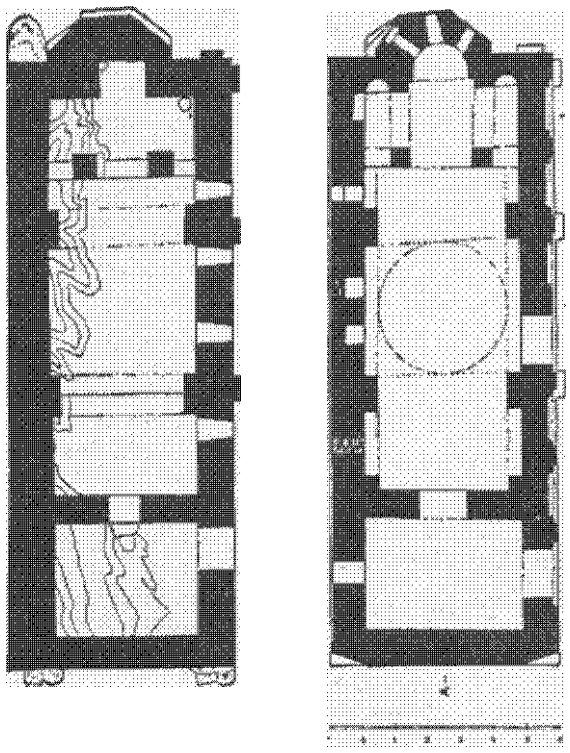
Ryc. 25. Bojana. Cerkiew, elewacja i plan



Ryc. 26. Bojana. Cerkiew Sw. Pantelejmona

w jej budownictwie i zdobnictwie, jak również w rzemiośle artystycznym. Do elementów ludowych nawiązała także nowoczesna sztuka bułgarska, chcąc tą drogą najwierniej odtwarzać cechy twórcze własnego narodu.

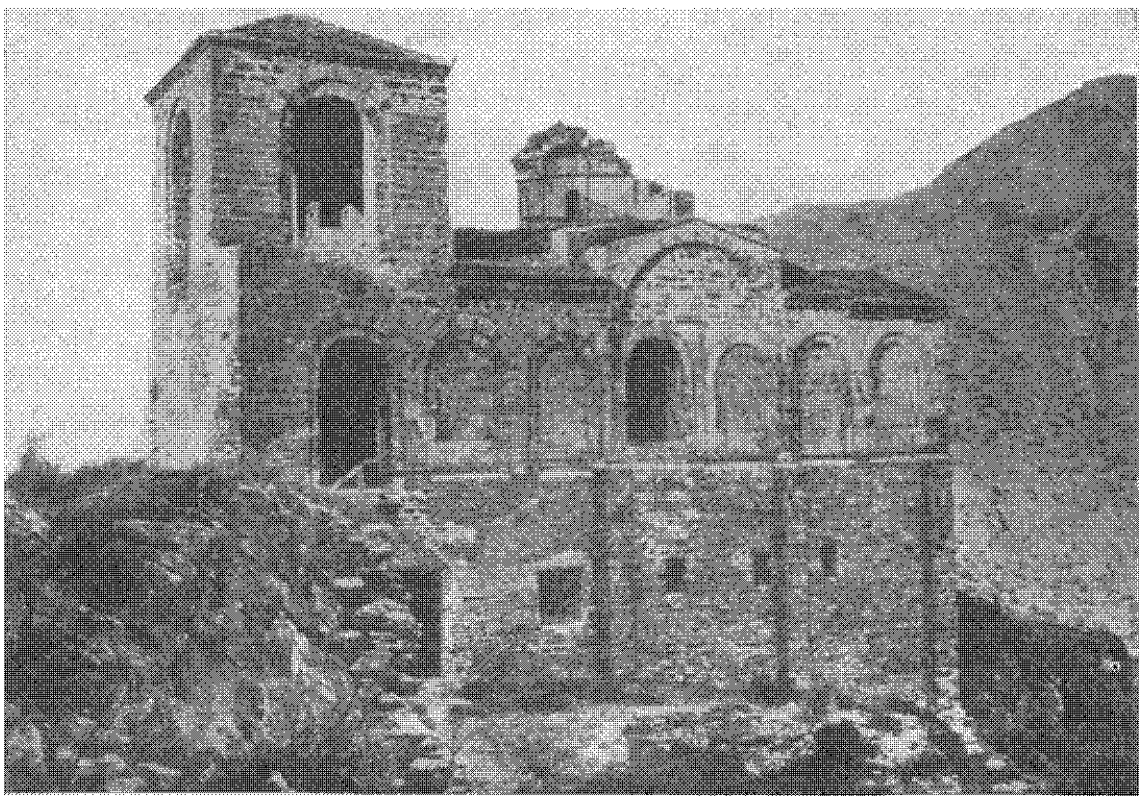
Mając do czynienia jedynie z architekturą sakralną, trzeba w każdym razie podkreślić także jej granice w ramach architektury „bizantyńskiej", przy czym słowo to bynajmniej nie jest identyczne z pojęciem sztuki Konstantynopola jako głównego środowiska twórczego. Otóż w zabytkach bułgarskich nie brak ani elementów hellenistycznych, zawartych także w Bizancjum, ani przykładów wzorowania się na architekturze samego Carigradu. Ale zarówno w jej podstawach historycznych, jak



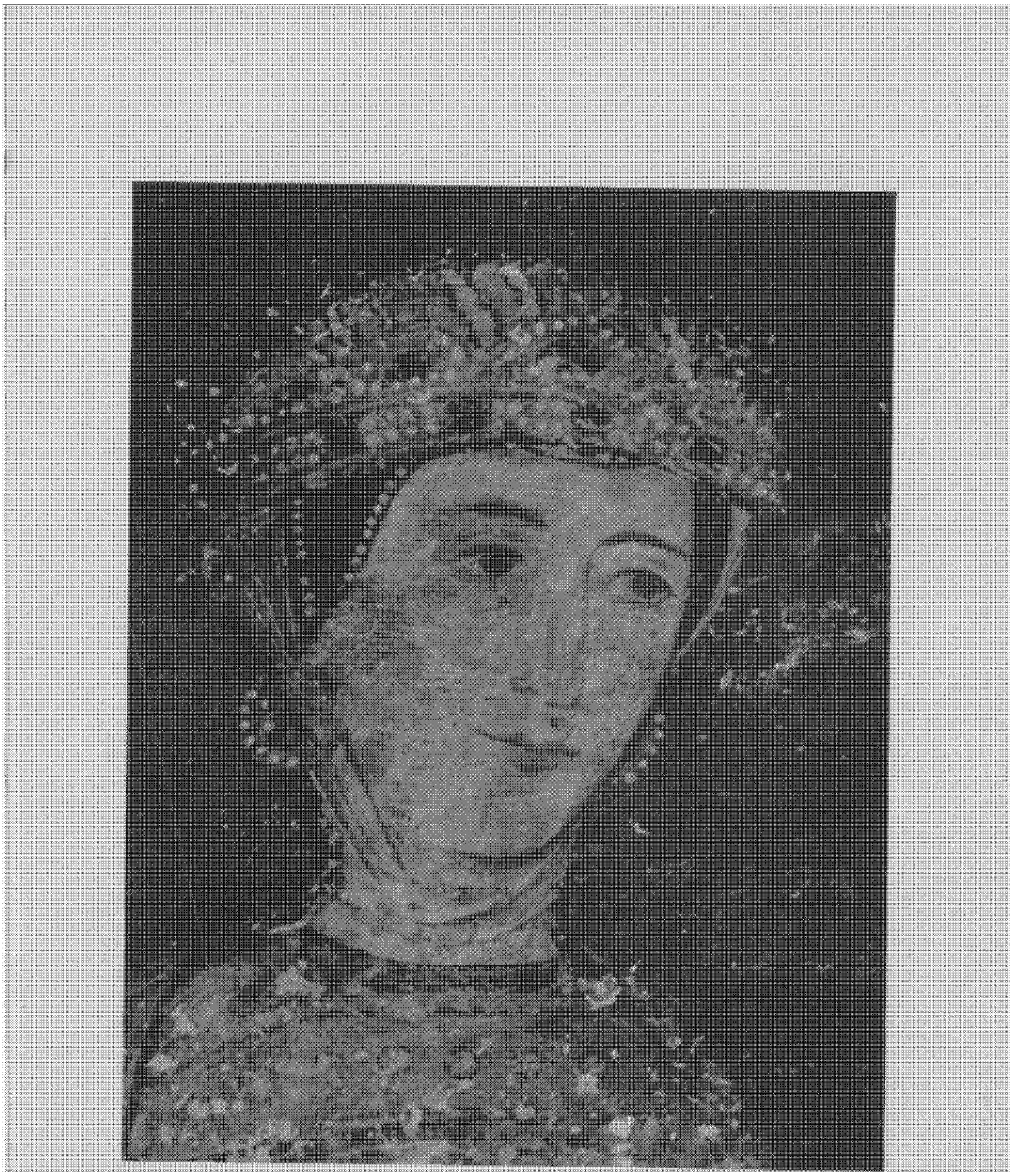
Ryc. 27. Stanimaka. Cerkiew, plany

i formalnych oraz w jej rozwoju dziejowym przejawiają się coraz to nowe pierwiastki różnego pochodzenia, antycznego, starochrześcijańskiego, wschodniochrześcijańskiego itd., które wszystkie razem składają się na wspólną tradycyjną atmosferę architektury bałkańskiej. Spora część tych samych elementów jest charakterystyczna i dla sakralnego budownictwa Grecji, a także Serbii i Rumunii. W dużej mierze właśnie one decydują o przynależności architektury bułgarskiej do sztuki bałkańskiej, a równocześnie i o stanowisku środowiska bułgarskiego w dziejach bizantyńskiej oraz powszechnej historii architektury.

Że środowisko bułgarskie nie posiada charakteru jednolitego, że od samego początku zaznaczają się różnice między Bułgarią północną i północno-zachodnią a Macedonią, i że różnice te do końca nie znikają, jest to tylko dalszym potwierdzeniem, jak ściśle wiąże się cały rozwój architektury i w ogóle sztuki średniowiecznej na Bałkanach z dawnymi tradycjami miejscowymi i regionalnymi.



Ryc. 28. Stanimaka. Cerkiew



I. BOJANA. CERKIEW, MALOWIDŁO ŚCIENNE, FRAGMENT, PORTRET DESISŁAWY

MACEDONIA

Architektura Macedonii

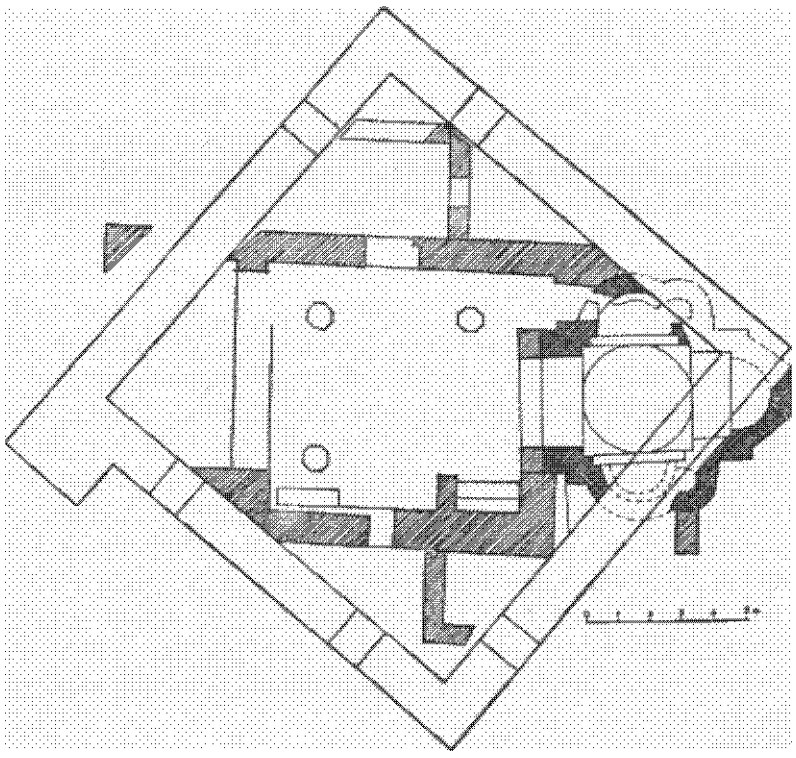
Ze sztuką bułgarskiego Presławia, będącą poniekąd punktem szczytowym wczesnośredniowiecznej twórczości Bułgarii, żywo kontrastują zabytki wczesnośredniowiecznej sztuki Macedonii; wyłącznie sztuki architektonicznej, przypadającej częściowo również na koniec w. IX, przeważnie jednak należącej już do okresu państwa „macedońsko-słowiańskiego" cara Samuila (976—1014 lub 1018). Między centrum Bułgarii „wschodniej" a środowiskiem macedońsko-słowiańskim nad jeziorami Prespańskim i Ohridzkim nie brak wprawdzie punktów stycznych, ale język, którym zabytki macedońskie przemawiają, jest inny, tak jak inne było też całe położenie gospodarczo-polityczne państwa oraz polityka Samuila, opierająca się na Zachodzie i Południu. Również tutaj związana jest sztuka przede wszystkim z tradycjami miejscowymi, a są to tradycje wyraźnie przeważającego hellenizmu. Do tego konieczna jest jednak na wstępie krótka uwaga o charakterze zasadniczym.

„Kwestia macedońska", która w ciągu w. XIX i aż do czasów najnowszych stanowiła jedno z najtrudniejszych zagadnień polityki międzynarodowej na Bałkanach, a zwłaszcza odwieczne jabłko niezgody i ciągłych sporów i walk serbsko-bułgarskich, znajdowała echa także w zabarwianiu interpretacji dziejów zarówno politycznych, jak kulturalnych i artystycznych Macedonii. Gdy bowiem badacze bułgarscy wszelką twórczość na jej obszarach uważali za bułgarską, to nauka serbska często dopatrywała się w niej sztuki serbskiej, nie mówiąc już i o tym, że Grecy widzieli w niej jedynie dzieła sztuki bizantyńskiej, czyli greckiej. Było to w dużym stopniu następstwem płynności granic etnicznych i polityczno-państwowych na jednym z najdonioślejszych punktów w stosunkach międzynarodowych, i to w ciągu tysiącleci historii Europy południowo-wschodniej. Spojrzenie bez uprzedzeń na fakty historyczne pozwala jednak zjawiska te oceniać w sposób odpowiadający jak najlepiej samej historii kraju i narodu, jak i dzisiejszej sytuacji polityczno-prawnej oraz kulturalnej Macedonii. We wczesnych swoich dziejach Macedonia znalazła się wprawdzie w ramach państwa bułgarskiego, a państwo macedońsko-slowiańskie cara Samuila, które jako wynik powstania starszyzny plemion Słowian macedońskich było do pewnego stopnia kontynuacją pierwszego państwa bułgarskiego, ale zarazem było jednak nowe, niepodległe i pod każdym względem, politycznie i kulturalnie, skoncentrowane wokół centrum ohridzko-prespańskiego, promieniującego swoją twórczością na całą Słowiańszczyznę bałkańską.

Dwa fakty historyczne zaważyły na całym charakterze kulturalnym środowiska: stworzenie przez świętych Klimenta i Nauma wielkiego słowiańkiego centrum religijnego nad Jeziorami Ohridzkim i Prespańskim oraz powstanie w tychże okolicach centrum państwa cara Samuila. Wycofanie się obu tych świętych w te okolice bynajmniej nie łączyło się z jakimś odosobnieniem się od świata i ludzi. Wręcz przeciwnie. Okolice te leżały, tak jak jeszcze dzisiaj, wzdłuż wielkich dróg łączących Adriatyk z brzegami Morza Egejskiego, a zwłaszcza słynnej, starej via Egnatia, łączącej brzegi Italii poprzez Półwysep z Salonikami, niedaleko stąd położonymi, i z Konstantynopolem, a stamtąd jeszcze dalej, z Azją Mniejszą i całym Bliskim Wschodem. A co nie mniej ważne: tutaj właśnie znajdowało się od najdawniejszych czasów środowisko żywych tradycji przeszłości wraz z twórczą teraźniejszością. Wykopaliska archeologiczne ostatnich kilku dziesięcioleci wydobyły na tym właśnie terenie zabytki-pomniki różnych epok, których nieprzerwany łańcuch prowadzi od wczesnej prehistorii, sięgającej od czasów przedmykeńskich poprzez wszystkie okresy starożytności greckich i iliryjskich, hellenizmu i panowania rzymskiego aż do wczesnego średniowiecza i jeszcze dalej, właściwie aż do dnia dzisiejszego. Żeby wymienić tylko kilka przykładów, wystarczy powiedzieć, że w bezpośrednim sąsiedztwie Jeziora Ohridzkiego leży wioska Trebeniśte, gdzie odkryto jeden z najciekawszych skarbów iliryjsko-grecko-archaicznych, że niedaleko stąd leży w monumentalnych ruinach miasto Stobi i do dziś dnia tętni pełnym życiem prastare greckie miasto Saloniki, że całe terytorium

było i pozostało w zasięgu promieniowania kultury i sztuki hellenistycznej w jej przekształceniu bizantyńskim z wielkiego środowiska, jakim był Soluń, greckie Saloniki. Nie jest też przypadkiem, że akcja misyjna kościoła (i zarazem państwa) bizantyńskiego wśród Słowian wzięła do pewnego stopnia swój początek właśnie na terenie Macedonii, w sąsiedztwie Salonik. Mowa słowiańska posłużyła Konstantynowi i Metodemu do przetłumaczenia zarówno ksiąg biblijnych, jak i liturgii kościelnej.

Toteż zrozumiałe jest, że począwszy od chwili chrystianizacji ludności słowiańskiej i jej związania się z losami historycznymi kraju także sztuka, naturalnie przede wszystkim sakralna, nie mogła być inna od pozostałych przejawów kulturalnych i że po prostu przejęła formy bizantyńskie, przesiąknięte w wysokim stopniu tradycjami hellenistycznymi. Najstarsze początki budownictwa sakralnego, związanego z akcją Klimenta i Nauma nad Jeziorem Ohridzkim, nie są wprawdzie jeszcze

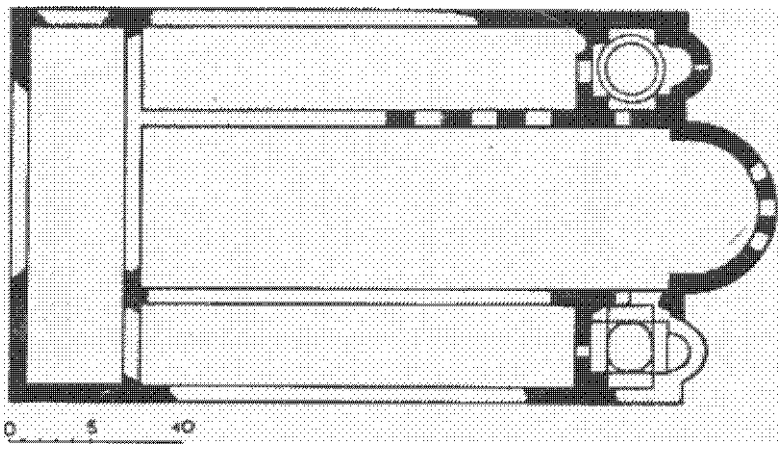


Ryc. 29. Ohrid. Najstarsza cerkiew Sw. Klimenta, plan

dostatecznie wyjaśnione. Według odkryć poczynionych w Ohridzie przez prof. D. Koco, które doprowadziły do identyfikacji fragmentów budowy pod fundamentami islamskiej imaret-dżamii z cerkwią wzniesioną przez św. Klimenta i zawierającą jego grób, już na samym początku istniały tu wielkie możliwości rozwoju. Ta małych rozmiarów świątynia [42] miała kształt zwartego trykonchu do którego dobudowano większy narteks krzyżowo-kopułowy. Gdy w tym wypadku, jak i w szeregu innych, gdzie budynek centralny pochodzi najprawdopodobniej z okresu państwa cara Samuila (cerkiew w Vinenie na Jeziorze Prespańskim, resztki trykonchu pod cerkwią klasztoru Sw. Nauma nad Jeziorem Ohridzkim, czterolistna cerkiew klasztoru Veljusa pod Strumicą (?) i in.), występują także pewne cechy typów wschodnich, a bardzo uproszczoną prowincjonalną odmianą bizantyńskiego typu centralnego z kopułą nad kwadratem jest także cerkiew Św. Germana nad Jeziorem Prespańskim z początku w. XI (wtedy była w każdym razie ozdobiona malowidłami) [43], to inaczej przedstawia się sprawa z zabytkami architektury monumentalnej.

Wśród nich zasługują przede wszystkim na uwagę ruiny kościoła Sw. Ahileja, na wyspie tejże nazwy, na Jeziorze Prespańskim. Nie jest wykluczone, że kościół ten był jedną ze świątyń katedral-

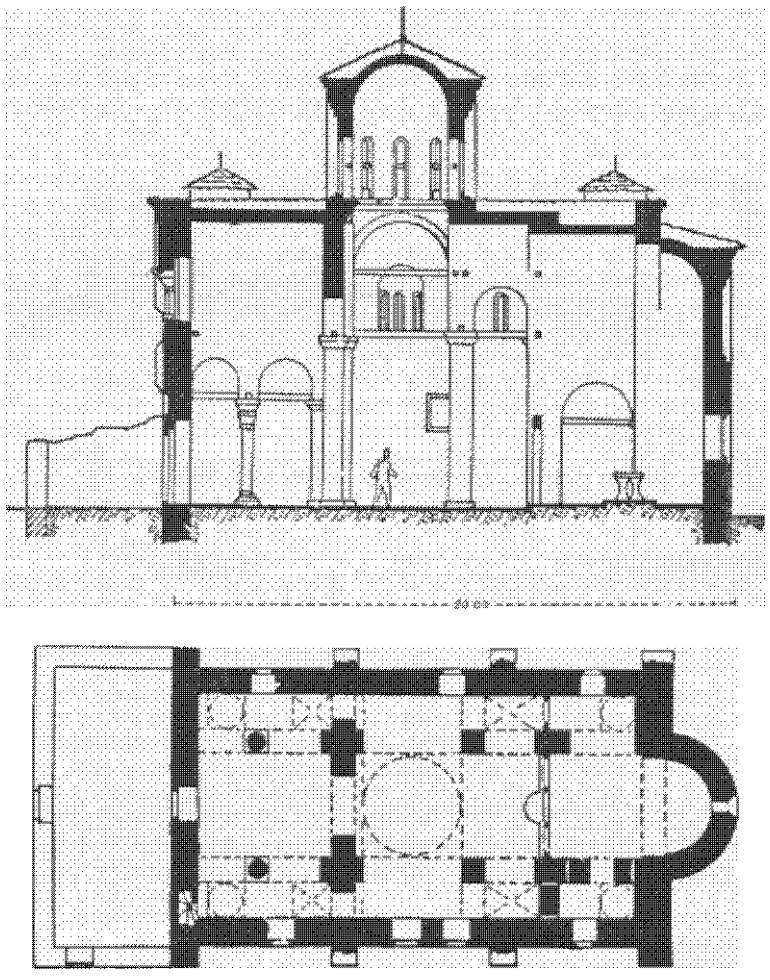
nych ufundowanych przez Borysa, o których była wzmianka. Ponieważ jednak wspominają o nim źródła także w związku z działalnością cara Samuila, który przewiózł do niej relikwie św. Ahileja z Larisy, możliwe jest, że była wtedy przebudowana lub rozszerzona. Była to duża trójnawowa bazylika z filarami we wnętrzu, z trzema półokrągłymi apsydami i z emporami nad nawami bocznymi, jak również prawdopodobnie z drewnianym płaskim pułapem. Należała więc wyraźnie do typu bazylik hellenistycznych, rozpowszechnionych w przeszłości w zasięgu sztuki wczesnobizantyńskiej. Posiadała jednak także pewne szczegóły znamienne dla wczesnochrześcijańskiej architektury małoazjatyckiej: filary przechodziły w nawie głównej bezpośrednio w luki, a wnętrze było całkowicie pozbawione dekoracji rzeźbiarskiej. Ponieważ takie same cechy nosi również tzw. Stara Metropolia w Mesembrii (Nesebir), w Bułgarii nad Morzem Czarnym, pochodząca z tejże epoki, istniały między tymi budowlami niewątpliwie bliższe związki w postaci wspólnych trzecich wzorów.



Ryc. 30. Cerkiew Sw. Ahileja na wyspie Sw. Ahileja na Jeziorze Prespańskim, plan

Najważniejszym i zarazem najznakomitszym zabytkiem tej wczesnej architektury na terenie Macedonii, należącym do najciekawszych na Półwyspie Bałkańskim, jest jednak cerkiew Św. Sofii w Ohridzie [44], pierwotnie, być może, katedra z okresu Klimenta. Budowla ta jest swojego rodzaju palimpsestem architektonicznym; przez różne przebudowy i dobudowy w ciągu wieków zmieniała ona bowiem swoje kształty, a poszczególne jej części należą do różnych okresów sięgających do w. XIV. Według jednego źródła została ona wzniesiona dopiero za panowania bizantyńskiego przez arcybiskupa Leona (około 1037—1056), nie jest jednak wykluczone, że została wtedy tylko odnowiona oraz że była ona już fundacją Samuila z końca X lub początku XI w. Badania archeologiczne, przeprowadzone pod kierownictwem Miriany i Radiwoja Ljubinkoviciów (1953), wykazały w każdym razie, że pod fundamentami dzisiejszego budynku znajdowały się kolejno fundamenty dwóch starszych kościołów, z których najniższy był prawdopodobnie bazyliką starochrześcijańską. Biorąc pod uwagę, że zewnętrzny narteks, jak i obecna fasada gmachu pochodzą z r. 1317, a w okresie tureckim cerkiew zamieniono na meczet, przy czym nie tylko zakryto tynkiem wspaniale malowidła ścienne, lecz zmieniono i szczegóły samej konstrukcji, a zwłaszcza zniesiono kopułę, przez co charakter świątyni zupełnie się zmienił, ma się choć pewne pojęcie o zawiłej problematyce, z jaką związana jest historia tego budynku. Najstarsza część tej trójnawowej bazyliki kopułowej z filarami i trzema apsydami, z których środkowa jest na zewnątrz wieloboczna, pozbawionej empor nad nawami bocznymi, przy czym wszystkie trzy nawy są kolebkowo zasklepione, wykazuje w każdym razie rysy, które nie są charakterystyczne dla architektury bizantyńskiej, lecz raczej dla małoazjatyckiej bazyliki, nie występującej już zresztą jako typ podówczas w Konstantynopolu. I w tym wypadku należy się w niej dopatrywać starszych tradycji miejscowych, nawiązujących do przeszłości bogatej w pierwiastki hellenistyczne.

Zarówno w tym okresie panowania bizantyńskiego, jak i jeszcze później niełatwo jest jednak odróżnić w architekturze, jako też w pozostałych gałęziach sztuki monumentalnej na terenie Macedonii, elementy ściśle słowiańsko-macedońskie od macedońsko-greckich, choćby dlatego, że wśród mieszkańców miast ciągle jeszcze przeważała ludność grecka. Z drugiej zaś strony element słowiański był zbyt silny, by nie mógł nie dojść do głosu także w sztuce, zwłaszcza wszędzie tam, gdzie czynnikiem decydującym był element ludowy, który ujawnia się m. in. w sztuce klasztorów. Mówiąc więc o zabytkach macedońskich z okresu zwierzchnictwa bizantyńskiego, które w północnej



Ryc. 31 Staro Nagoriiino. Cerkiew klasztorna, przekrój i plan

części kraju utrzymywało się aż pod koniec w. XIII (po wielkich burzach owego stulecia, kiedy Macedonia przechodziła z rąk do rąk: Bułgarów, Serbów, Epiru i znowu Bułgarów i Bizantyńczyków), a w częściach południowych jeszcze pół wieku dłużej, należy ten stan mieć na uwadze, jak również fakt, że począwszy od pierwszego roku panowania króla serbskiego Milutina (1282—1321) rozpoczęła się decydująca ekspansja Serbii na Macedonię, która za króla Stefana Duszana (1331—1355) doprowadziła do zupełnego jej opanowania. Zdarzenia te pociągnęły za sobą odpowiednie skutki także w zakresie architektury, o których będzie mowa, zwłaszcza w ramach dziejów architektury serbskiej. Już tutaj należy jednak zwrócić uwagę na bliskie przenikanie się w końcu XIII, a szczególnie w XIV w. architektury macedońskiej i serbskiej, tak że trudno je wówczas oddzielnie omawiać.

Dla macedońskiej architektury sakralnej XI—XIII w. charakterystyczne są przede wszystkim jej rysy bizantyńskie, wśród których szczególnie znamienna i częsta jest konstrukcja cerkwi krzyżowo-ko-

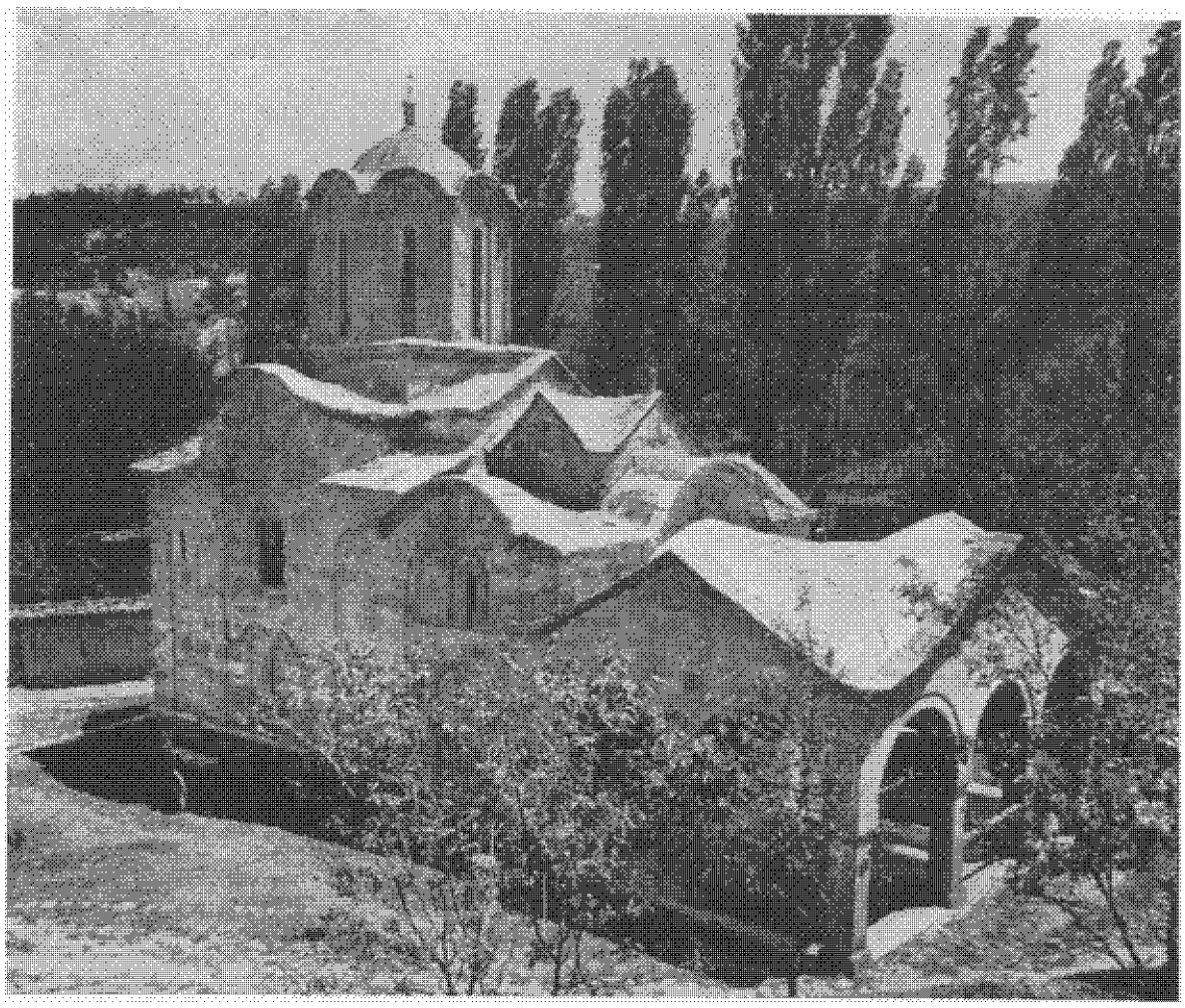
pułowych. Jak dalece związane były zresztą te budowle z Bizancjum, doskonale o tym świadczy cerkiew klasztorna Sw. Pantelejmona w okolicy wsi Nerezi [45], położona wysoko na górzystym zboczu nad Skopjem, fundacja z r. 1164 namiestnika cesarskiego i krewnego cesarza w Skopju. O jej miejscu w dziejach sztuki zadecydowały co prawda jej malowidła ścienne, o których będzie jeszcze mowa, niemniej typowa jest również architektura. Jest to cerkiew na planie kwadratu (z powodu trochę nieprawidłowego ukształtowania terenu), o zwartej bryle w kształcie krzyżowo-kopułowym, o pięciu kopułach, cala z cegły, o kwadratowych bębnach pod kopułami bocznymi, o tryforialnych oknach na środkowej, mocno występującej, poligonalnej apsydzie oraz na fasadach bocznych — ramionach krzyża. Wszystkie okna w kopulach są plastycznie obramowane cegłą. Wnętrze pomimo skromnych stosunkowo rozmiarów przez harmonijne proporcje osiągnęło wrażenie wielkiej monumentalności. Z całokształtu budowli, wznoszącej się wysoko nad doliną Wardaru, przemawia jeszcze coś innego: średniowiecze bizantyńskie ze swoim upodobaniem nastrojów i przeżyć religijnych, których najwyższym reprezentantem był Pantelejmon, mnich-święty, szukający i znajdujący ukojenie w samotnej ciszy klasztornej, z dala od świata, ale równocześnie do ciszy tej przenoszący najwyższe osiągnięcia sztuki swojego czasu i tradycje jej wielkiej przeszłości. Równocześnie zaś mnich ten był wyrazicielem myśli i uczuć całego w ogóle społeczeństwa, którego dążenia znajdowały wyraz w fundacji reprezentanta-członka rodziny cesarskiej. Formy cerkwi są bizantyńskie, lecz wykonanie nieco skromniejsze; zapewne dzieło budowniczych prowincjonalnych. Ale zarówno w tym wypadku, jak i w innych budowlach sakralnych XII i XIII w. nietrudno zrozumieć, w czym tkwiła wielka siła twórcza architektury macedońskiej i dlaczego musiała ona tak głęboko oddziaływać na architekturę serbską, która właśnie na terenie macedońskim wzbogaciła swoje własne oblicze zgoła nowymi, bogatymi rysami.

Jak w Nerezi, tak reprezentowany jest ten sam typ cerkwi krzyżowo-kopułowej, przeważnie także pięciokopułowej, w całym szeregu dalszych przykładów, wśród których szczególne miejsce zajmuje cerkiew klasztoru Staro Nagoričino pod Kumanovym [46]; jej części dolne z kamienia istniały już wcześniej, w w. XI (?), natomiast wyższe pochodzą z r. 1313 (odnowiono je w w. XVII). Inne zabytki należą do nieco odmiennego typu cerkwi jednokopułowych z kopulą na czterech filarach, a także trykonchowych oraz jednonawowych; wszystkie z w. XIV. Tego rodzaju różnice znikają jednak wobec jednolitego charakteru stylu architektonicznego, który je wszystkie wiąże w swoistą całość o nie mniej osobliwym piętnie. Oprócz wymienionych już przykładów należą przecież tutaj m. in. szczególnie charakterystyczne i ważne budowle, jakimi są: cerkiew Sw. Klimenta, pierwotnie M. B. Peribleptos w Ohridzie (1295), Sw. Nikity w Skopskiej Crnej Górze (od fundamentów odnowiona w 1307 r.), Ljuboten (1337), Lesnovo (odnowiona 1341; narteks dobudowano 1349), Psaća (1358), Markov Monastir pod Skopjem (dok. po r. 1371), cerkiew Sw. Jana Kaneo w Ohridzie z polowy lub drugiej połowy w. XIV, cerkiew klasztoru Matejća w Skopskiej Crnej Górze, odnowiona gruntownie w początkach drugiej połowy XTV w., jedna z najoryginalniejszych budowli tego czasu — mała cerkiew klasztoru Andreasza nad Treską [47] z r. 1389 oraz liczne inne. Ale już wymienione wystarczą, by móc powiedzieć, że stanowią one długi szereg szczególnie znakomitych pomników artystycznej przeszłości Macedonii, których znaczenie jako dzieł architektury potęguje jeszcze bardziej bogata dekoracja malarska wnętrz.

Zanim jednak przejdziemy do omówienia architektury serbskiej, z której dziejami architektura macedońska w. XIV bardzo blisko się wiąże, należy w każdym razie choćby krótko wspomnieć o niektórych osobliwościach plastycznej dekoracji architektonicznej. Zewnętrzne rozczłonkowanie ścian cerkiewnych przy pomocy łuków, zbliżonych do efektów lizen otaczających miejscami równomiernie cały budynek, albo też umiejscowienie arkad różnych wielkości i wysokości, tak że odpowiadają one wewnętrznej strukturze budowli, którą tym samym ujawniają (np. w Lesnovie, w Markovym Monastirze i in.), jest typowo ogólnobizantyńskie. Nie mniej charakterystyczna jest barwność strony zewnętrznej, nieraz bardzo bogata, zawarta w samym materiale, a składająca się z różnobarwnych warstw cegły i kamieni, kładzionych na przemian, jak i z bogatych wzorów geometrycznych, ułożonych z cegły. Tego rodzaju zdobnictwo jest również rozpowszechnione na terenie Grecji

Ryc. 32. Ohrid. Cerkiew **Sw.** Klimenta (Matki Boskiej Peribleptos), strona zachodnia

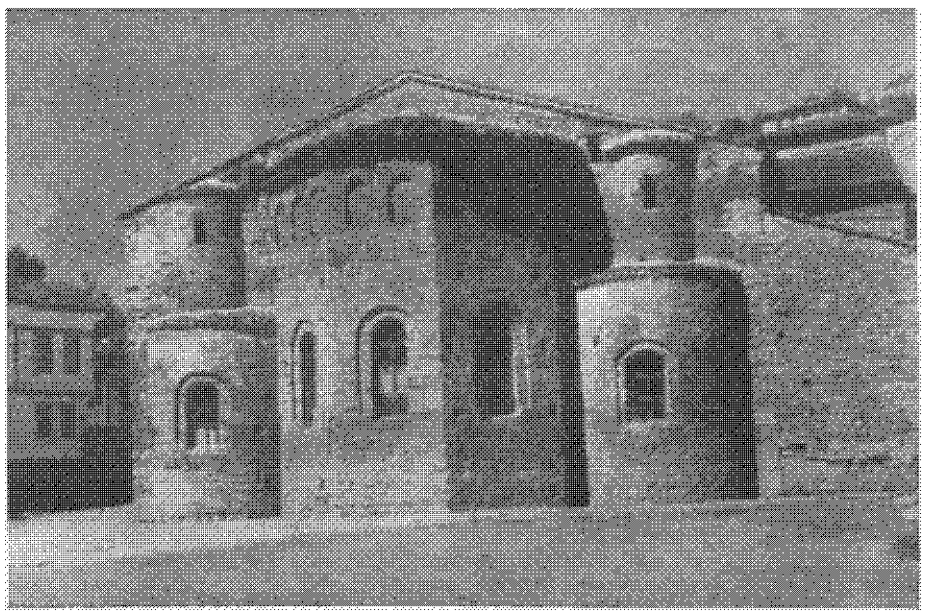
Ryc. 33. Ohrid. Cerkiew Św. Klimenta (Matki Boskiej Peribleptos), strona wschodnia



Ryc. 34. Markov Manastir pod Skopjem

i na całych Bałkanach, szczególnie zaś właśnie w Macedonii[48], skąd miało przejść także do architektury serbskiej. Do samego zaś rozczłonkowania i ukształtowania, w których kolorowość łączy się w sposób oryginalny z plastycznością bryły budowlanej, dochodzi jeszcze obramowywanie otworów (okien, ślepych arkad itp.) półkolumnami, łukami, fryzami z samej cegły. Najznakomitszym, zgoła wyjątkowym przykładem ukształtowania fasady architektonicznej na terenie Macedonii jest wspomniana już kilkakrotnie fasada zachodnia eksonarteksu cerkwi Św. Sofii w Ohridzie z r. 1317, umieszczona wśród dwóch bocznych kwadratowych wież, a złożona z wysokiego przestrzennego portyku przy ziemi i otwartej galerii z trójdzielnych arkad na piętrze, przedzielonej od portyku dolnego fryzem ślepych arkad. Zasadnicza koncepcja tej fasady, będącej monumentalną fasadą wejściową, nawiązuje wprawdzie do wzorów konstantynopolitańskich (podobna jest w pewnej mierze do szerokiej, piętrowej fasady zachodniej cerkwi Św. Teodora w Konstantynopolu z końca XIII lub z pierwszej polowy w. XIV), jej realizacja jednak nigdzie nie została przeprowadzona w sposób tak harmonijny i monumentalny, jak właśnie w tym wypadku. Zachowały się w niej niewątpliwie rysy architektury bizantyńskiej, których dalekie echa żyją m. in. jeszcze w romańskich pałacach weneckich, a których pierwowzory sięgają swoimi dziejami wstecz aż do czasów późnoantycznych.

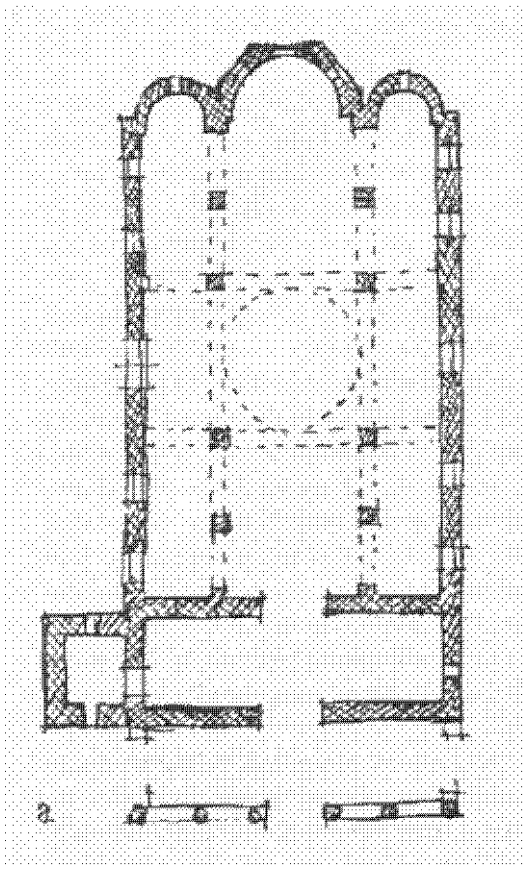
W przeciwieństwie do architektury sakralnej, która zostawiła tak wielką ilość zabytków, zwłaszcza z wieku XIV, z architektury świeckiej niewiele się zachowało. Niedaleko od cerkwi wzniesio-

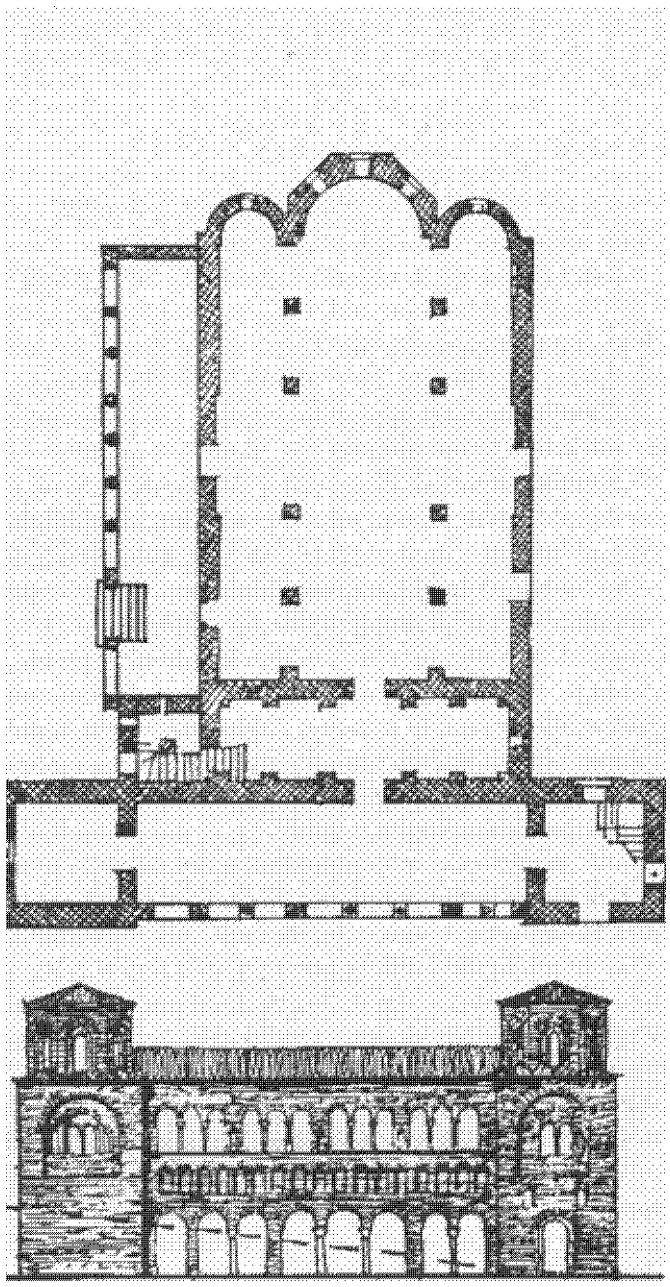


Ryc. 35. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, strona wschodnia

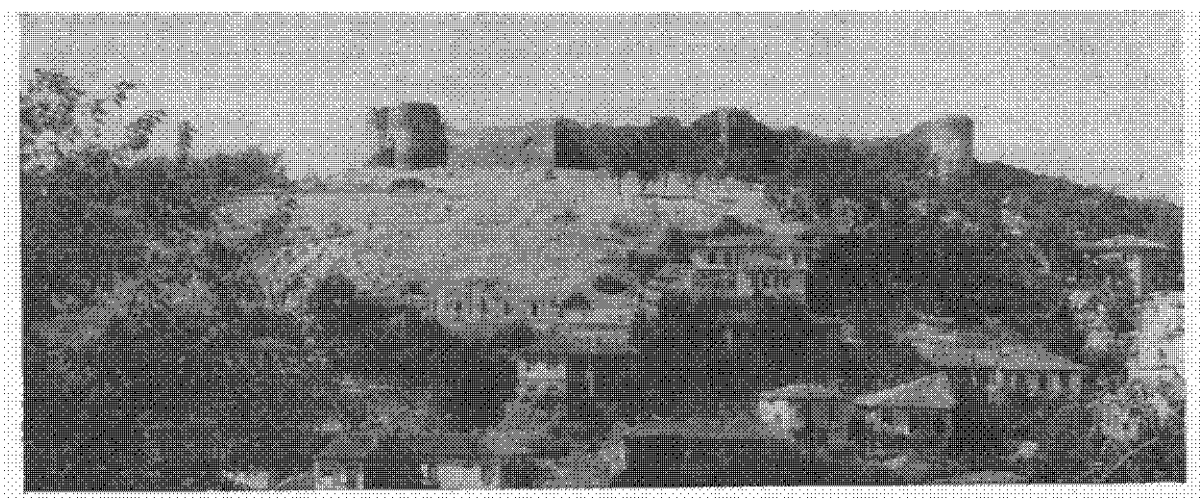
nej przez Sw. Klimenta lub jej ruin pod fundamentami zburzonej imaret-dżamii na wzgórzu nad Ohridem stoją do dziś ruiny zamku-twierdzy cara Samuila, zapewne powstałej wcześniej, a w okresach późniejszych często odnawianej i rozszerzanej; ostatnio za panowania Turków. Obok elementów fortyfikacji bizantyńskich widoczne są tutaj również pierwiastki średniowiecznych, obronnych zamków zachodnich. Wśród ruin licznych macedońskich zamków obronnych, charakterystycznych pomników epoki feudalizmu na Bałkanach, szczególnie potężny i swoisty jest zamek Prilep [49], tzw. Markovi Kuli (nazywany tak na podstawie pieśni ludowych Królewicza Marka, który jako król i wasal turecki miał tutaj swoją siedzibę; zginął w r. 1395 w bitwie przeciwko księciu wołoskiemu Joanowi Mircza). Zamek ten stanowił iście niezwykłą twierdzę (a większość średniowiecznych zamków na Bałkanach stanowiły jedynie twierdze). Cztery niedostępne szczyty ogromnych skal granitowych były otoczone wspólnymi murami, stanowiąc zwartą całość architektoniczną najeżoną wieżami i basztami. W Macedonii i Serbii, po utracie niepodległości i pod panowaniem tureckim, po upadku feudalizmu rodzimego, dawne zamki feudalów straciły swoje znaczenie i zamieniły się z biegiem czasu w ruiny. To samo stało się i z zamkiem prilepskim, w którym Turcy jeszcze do końca w. XVII utrzymywali garnizon wojska. Po odejściu wojsk zamek ten całkowicie podupadł, a dzisiaj reszty jego murów wyglądają tylko jeszcze jakby fantastyczne zakończenie olbrzymich głazów granitu.

Okres panowania tureckiego oznaczał — jak gdzie indziej — także w dziedzinie architektury monumentalnej, zarówno świeckiej, jak i sakralnej, zupełny zastój. Nie znaczy to jednak, że wszelka twórczość rodzima ustała. Przeciwnie, dochodziła ona do głosu także w oryginalnym budownictwie użytkowym bałkańskim i w swoistej urbanistyce, które, być może, jeszcze najlepiej i najobficiej reprezentowane są na terenie Macedonii. W budownictwie tym żyją pradawne tradycje miejscowych typów i zasad budowlanych, a w jego elementach artystycznych dochodzą do wyrazu dążenia, których żadne obce jarzmo zniszczyć nie było w stanie, lecz nawet samo im ulegało. W tradycjach tych, do dziś dnia żywych, odnajdujemy znowu tak znamienną dla tych obszarów cechę, o której była mowa na początku: nieprzerwany ciąg związków i zarazem ciągłych przemian, sięgających od najdawniejszych czasów wczesnodziejowych aż do chwili obecnej. Ale właśnie dlatego o budownictwie tym, jako ciągle jeszcze żywym, należy wspomnieć dopiero na końcu tej książki, poświęconej sztuce Słowian południowych.





Ryc. 36. Ohtid. Cerkiew Sw. Sofii, plany i fasada z XIV w.



Ryc. 37. Ohrid. Zamek Samuila

SERBIA

Uwagi wstępne

Rzadko możemy zaobserwować tak ścisły i widoczny związek twórczości artystycznej (zwłaszcza architektury monumentalnej) z realnymi warunkami życiowymi, jaki występuje w dziejach średniowiecznej architektury serbskiej. W typach, formach, w całym charakterze architektury odzwierciedla się każda zmiana, jaka zachodziła w dziejach narodu i państwa. Wydaje się, jak gdyby sztukę tę kształtowała i zarazem pisała sama historia, począwszy od chwili, kiedy plemiona serbskie zjawiły się nad Adriatykiem południowym i w jego zapleczu, organizując i stwarzając swoje pierwsze, nietrwale organizmy państwowe i stykając się z wczesnośredniowiecznym światem zachodnim, poprzez wszystkie fazy rozwoju i rozbudowy, ekspansji i konsolidacji państwa feudalnego i jego rozdrobnienia, najpierw w górzystej Raszce, następnie na obszarach Macedonii, jeszcze później w dorzeczu Morawy aż do katastrofy dziejowej, kiedy została utracona niepodległość, kiedy w kolebce państwowości serbskiej nastąpiły zastój i martwota, a tradycje wraz z nowymi formami życia i twórczości żyły przez kilka wieków tylko jeszcze za granicami Serbii pierwotnej jako sztuka zamknięta za murami klasztornymi.

W porównaniu z plemionami słowiańskimi na terenie Bułgarii i w Macedonii najstarsze dzieje państwowe i kulturalne plemion serbskich wydają się, być może, nie tyle spóźnione w czasie, ile płynne, zmienne i nietrwałe. Niejedno, o czym mówi tradycja ustna lub też *Kronika popa Duklanina,* jest niejasne i nie dające się stwierdzić, chociaż z drugiej strony badania archeologiczne ostatnich czasów rzuciły sporo światła i na te kwestie. Historia średniowiecznej Serbii zaczyna się w pełni wprawdzie już w IX w., kiedy w głębi Półwyspu Bałkańskiego założone zostaje najstarsze państwo serbskie, Raszka, które miało się stać początkiem i punktem wyjścia całej serbskiej państwowości. Równocześnie powstaje w pobliżu Morza Adriatyckiego kilka mniejszych państewek: Zahumle, Trawunia, Dukla (Dioklea), które w w. XI połączyły się w państwo Zeta, Serbia Przymorska, obejmująca w przybliżeniu tereny dzisiejszej Hercegowiny, Czarnogóry i przylegające części południowej Dalmacji wraz z północną Albanią nad Jeziorem Skadarskim. Właściwe dzieje Serbii średniowiecznej mają jednak swój prawdziwy początek dopiero w drugiej połowie w. XII, kiedy dochodzi do zjednoczenia obu państw czy też wchłonięcia Zety przez Raszkę, i staje na jej czele wielki żupan Raszki, Stefan Nemania, założyciel dynastii Nemaniciów. Tradycje sięgają, jak powiedziano, jednak daleko w przeszłość. Dotyczy to także tradycji sztuki, a zwłaszcza architektury. Nie wiadomo wprawdzie, kiedy dokładnie rozpoczęła się akcja misyjna wśród Serbów. W każdym razie odbywała się początkowo z dwóch stron, od brzegów Adriatyku i od strony Bizancjum. Pierwsza zbliżała ich do Rzymu i do Włoch, zaznajamiając równocześnie ze sztuką kościoła zachodniego; druga przychodziła z greckich miast w głębi Półwyspu, a zwłaszcza ze środowiska słowiańsko-chrześcijańskiego nad Jeziorem Ohridzkim i Prespańskim w Macedonii i oznaczała początek ich łączności z kościołem bizantyńskim. Bliska styczność z jednej strony ze światem zachodnim, a z drugiej — z bizantyńskim wyrażała się wszędzie, zwłaszcza we wczesnych fazach dziejów narodu serbskiego. Państewka zachodnie, Zahumle, Trawunia i Dukla, jakkolwiek bliskie Bizancjum, posiadały w swej kulturze rysy adriatycko-śródziemnomorskie, a Zeta otrzymała w XI w. koronę królewską z rąk papieża rzymskiego, nie mówiąc już o tym, że siedzibą katolickiego prymasa Serbii było miasto Bar nad morzem, w dzisiejszej Czarnogórze. Prawie tak samo było zresztą w Raszce jeszcze za wielkiego żupana Stefana Nemanii oraz jego syna i następcy, Stefana Pierwo-Ukoronowanego. Wywalczając niepodległość od Bizancjum i rozpoczynając politykę, której celem było zajęcie przez Serbię miejsca Bizancjum na Bałkanach, zarówno Nemania, jak i jego syn opierali się częściowo na autorytecie Rzymu i papieża, od którego Stefan Pierwo-Ukoronowany otrzymał w r. 1217 nawet koronę królewska z rąk delegata papieskiego, a przez małżeństwo z Anną, wnuczką doży Hen-

ryka Dandolo, nawiązał stosunki przyjacielskie z Wenecją. Nie przeszkadzało to jednak, że kilka lat później, w myśl tych samych dążeń uniezależnienia się politycznego od Bizancjum, najmłodszy spośród synów Nemanii, Rastko-Sawa (jako mnich), stał się założycielem prawosławnej autokefalnej cerkwi serbskiej i jej pierwszym arcybiskupem, który po raz drugi koronował swojego brata na pierwszego króla Serbii. Serbia stała się przez to ostatecznie prawosławną i wkroczyła na drogę kultury bizantynizującej, jeśli nie ściśle bizantyńskiej. Ale horyzonty, jakie od samego początku otwierała przed Serbią bliskość Morza Adriatyckiego, a tym samym także sztuki zachodniej, nigdy w niej całkowicie nie znikły.

Sama kolebka średniowiecznej Serbii, górzysta Raszka, nie posiadała wielkich tradycji artystycznych, a stan jej kultury w początkowych fazach dziejów serbskich przedstawiał się chyba dość pierwotnie, jeśli nie uwzględnić osiedli wzdłuż wielkich dróg oraz większych miast i osiedli bizantyńskich, które ciągle jeszcze tam istniały, chociaż same zabytki mówią raczej co innego. W każdym jednak razie zarówno w niedalekim kraju nadmorskim, jak i w głębi Półwyspu istniała i kwitła już bardzo rozwinięta sztuka. A znamienne jest, że właśnie historia państwa serbskiego żywo odzwierciedla się w dziejach jego architektury.

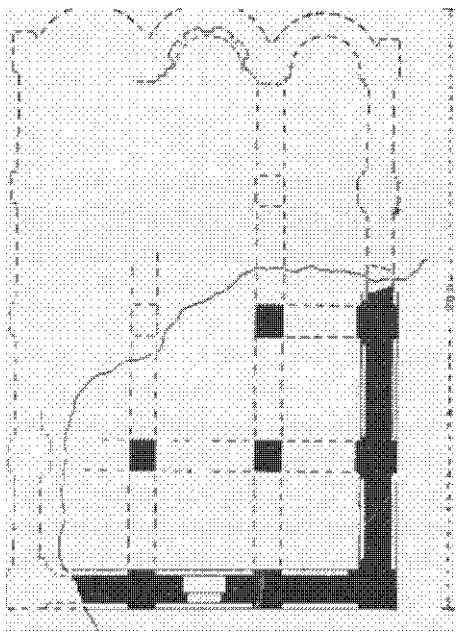
Dzieje średniowiecznej Serbii łączą się ze stalą ekspansją terytorialną państwa w kierunku wschodnim, południowym i północnym. W związku z tą ekspansją i z całym rozwojem prowadzącym od ustroju wczesnego feudalizmu, przesiąkniętego jeszcze przez długi okres tradycjami patriarchalno-rodowymi, poprzez pełny rozwój feudalizmu do coraz bardziej występujących na zewnątrz sporów wśród wielmożów feudalnych (i w rezultacie do upadku państwa w starciu z Turkami), zmienia i rozszerza się coraz bardziej sąsiedztwo i otoczenie państwa. Z jednej strony zmieniają się horyzonty, zaznajamiające z coraz nowymi typami i formami, równocześnie zaś powstają nowe centra, a w nich kształtują się podstawowe prądy i kierunki, wzbogacające tradycje dawniejsze i przekształcające się w nowe, z których znów wyrastają nowe kreacje.

Najstarsze centrum, w którym wykształcają się zasadnicze typy i sposoby traktowania konstrukcyjnego i tektonicznego, stanowi wprawdzie Raszka, pierwsze centrum późniejszego królestwa serbskiego, ale przed Raszką i do pewnego momentu także równolegle do niej istnieje Zeta, Serbia Przymorska, bez której nie do pomyślenia są niektóre zasadnicze rysy budownictwa serbskiego. Po przesunięciu się punktu ciężkości życia państwowego z Raszki i w związku z rozkwitem potęgi państwa w pierwszej połowie XIV w. z nowym centrum w dolinie Wardaru architektura styka się (co prawda nie po raz pierwszy) ze wzorami architektury macedońskiej i na tym terenie zmienia całkowicie swój charakter formalny. Znowu odmienne staje się jej oblicze, wzbogacone nowymi elementami, kiedy — w okresie rozdrobnienia feudalnego — pod koniec w. XIV (zwłaszcza po bitwie na Polju Kosovom w r. 1389) i w początkach XV wieku Serbia średniowieczna przeżywa ostatnią fazę swojego życia państwowego, a po utracie wolności jej budownictwo koncentruje się głównie w dorzeczu rzeki Morawy. Toteż nic dziwnego, że w nauce przyjął się podział dziejów architektury serbskiej na trzy różne szkoły: raszkańską, serbsko-bizantyńską, czy raczej serbsko-macedońską, oraz morawską. Podział ten jest w zasadzie niewątpliwie słuszny, chociaż w szczegółach bynajmniej nie wszystko jest wyjaśnione[50]. W rozwoju dziejowym tej architektury najlepiej są znane i zbadane wielkie „głazy graniczne". Gorzej natomiast przedstawia się sprawa „prehistorii" budownictwa w Raszce, kwestia właściwego stosunku elementu serbskiego do podstaw budownictwa w Macedonii, a niejasne są również dzieje sztuki poprzedzające rozkwit w dolinie rzeki Morawy. Poza zabytkami na terenie Macedonii, które są z natury rzeczy jeszcze najbardziej ze wszystkich zbliżone do wzorów bizantyńskich, architektura serbska wykazuje — rzecz bardzo znamienna — jak względne jest właściwie pojęcie Bizancjum w odniesieniu do niej i jak wiele jest w tej sztuce, na pozór bizantyńskiej, elementów własnych, rodzimych, wiążących się z tradycjami miejscowymi, i jak swoiste jest jej własne oblicze. Zbyteczne byłoby chyba rozwodzić się nad tym, że wszystko to odnosi się naturalnie do obszarów samego państwa serbskiego; ponieważ jednak granica jego sztuki nie była identyczna z granicami politycznymi, to zabytki architektury serbskiej, jej rozpowszechnienie i ekspansję odnajdujemy również w Bośni, Dalmacji, w Wojwodinie,

jak i na terenie Chorwacji i Sławonii, nie mówiąc już nawet o Górze Atos, gdzie jeden z najwspanialszych klasztorów Hilandar, był fundacją serbską i zarazem ważnym ogniwem sztuki, kultury i oświaty Serbii średniowiecznej [51].

Początki

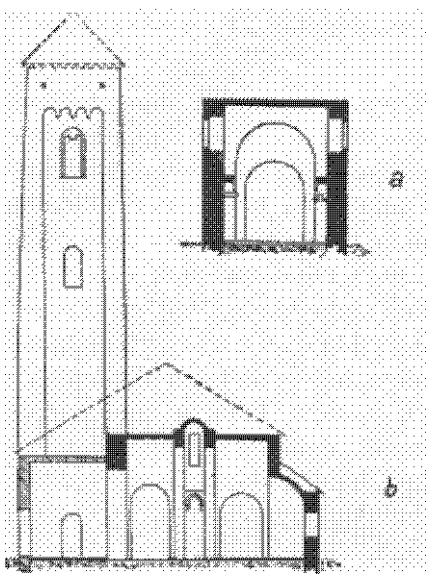
Właściwe początki architektury średniowiecznej Serbii jakby nieco wypadają z ram, które później zakreśliła ta sztuka. Ich centrum znajdowało się w Zecie, która w w. X stała się ostatecznym organizmem państwowym, jednoczącym w sobie małe, starsze państewka plemion serbskich na terenie dzisiejszej Hercegowiny, południowej Dalmacji (na południe od rzeki Neretwy), Czarnogóry i północnej Albanii. O dziejach tych opowiadają obszernie zarówno wiadomości kronikarza popa Duklanina, jak i stare serbskie pieśni epickie, jak np. opowieść o *Budowaniu miasta Skadaru,* w której brzmią jeszcze dalekie echa nie tylko wspomnień historycznych, lecz równocześnie także coś z heroizmu czasów wielkiej pierwotności. Zabytków jest jednak niewiele, a i te, które się zachowały, znajdują się w stanie fragmentarycznych ruin.

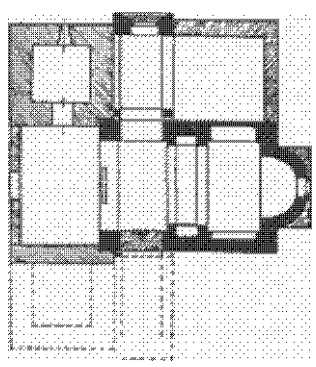


Ryc. 38. Cerkiew Św. Sergiusza i Bachusa nad rzeką Bojaną pod Skadarem, plan

Szczególnie cenne są resztki cerkwi Sw. Sergiusza i Bachusa nad rzeką Bojaną pod Skadarem[52], dużej bazyliki trójnawowej (jej część wschodnia została porwana przez wezbraną rzekę), o trzech przęsłach z filarami, pierwotnie przykrytej pułapem drewnianym. Mury jej wzniesione są z warstw kamieni i cegły na wzór ówczesnej architektury włoskiej, a ściany zewnętrzne rozczłonkowane lizenami, między którymi wznoszą się wzmacniające ostre łuki. Świątynia była też pierwotnie cała ozdobiona malowidłami. Ciekawe jest, że według *Kroniki popa Duklanina* w klasztorze Sw. Sergiusza i Bachusa zostali pochowani zetcy królowie: Vojislav, Mihajlo i Bodin. Jak wynika z napisu na portalu zachodnim z r. 1290, cerkiew tę odnowiła gruntownie królowa serbska Helena, z synami Dragutinem i Milutinem. A królowa ta — jak jeszcze zobaczymy — sama będąc z rodu Andegawenów, ufundowała szereg cerkwi, w których, bezsprzecznie z jej inicjatywy, występują elementy architektury zachodniej.

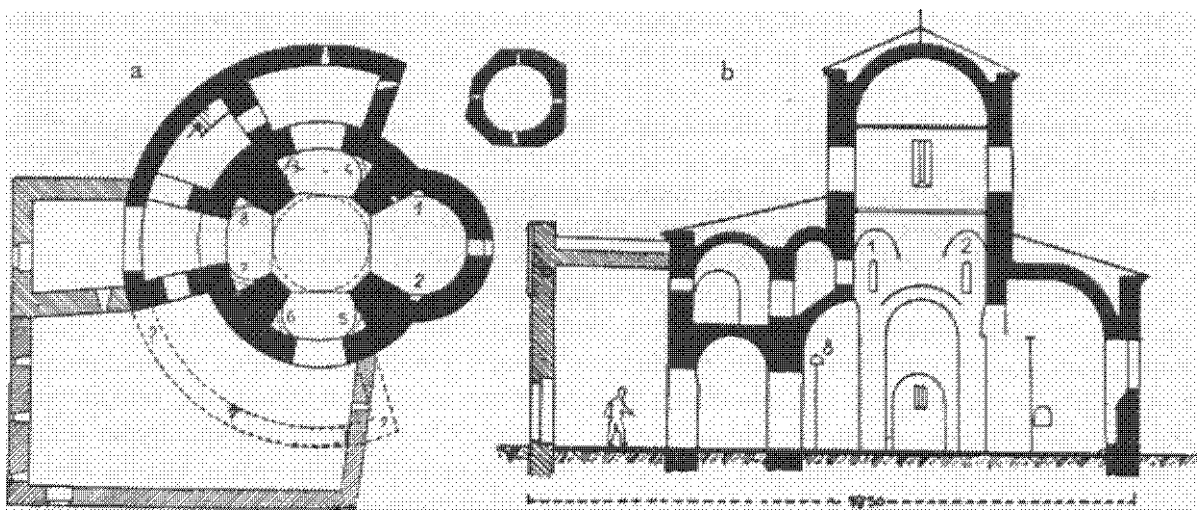
W okolicy Jeziora Skadarskiego, dawnego centrum Zety-Dukli, w różnych ruinach miasteczek, które je otaczały, znajduje się także szereg ruin małych kościołów (cerkwi). Tak np. pod Tarabosem w okolicy Skadaru mamy trójnawową cerkiew Św. Mikołaja, w miasteczku Daniu jednonawową cerkiewkę (z w. XIII). Są one jak bazylika Sw. Sergiusza i Bachusa w stylu przejściowym od romańskiego ku gotyckiemu. Cerkiewka w Daniu ważna jest z uwagi na to, że swoim typem i charakterem nawiązuje do jednonawowych kościołów dalmatyńskich okresu starochorwackiego, a tym samym wiąże architekturę Zety z architekturą Dalmacji. O świątyniach tych, znajdujących się na terenie samej Dalmacji, będzie zresztą mowa w rozdziale poświęconym sztuce dalmatyńskiej. O tym, że wśród — niestety niezbyt licznych — zabytków architektonicznych z okresu Zety (XI—XII) na terenie Hercegowiny i w dorzeczu Limu ujawniają się miejscami rysy zgoła nieoczekiwane, świadczy zachowana do dzisiaj cerkiewka Św. Piotra w Polimlju, w Bjelom Polju, fundacja przed r. 1195 humskiego księcia Mirosława, brata Stefana Nemanii. Jest to również budowla jednonawowa, która posiadała zamiast kopuły poprzeczne sklepienie kolebkowe i prostokątną na zewnątrz apsydę ołtarzową (jedno i drugie charakterystyczne dla architektury mezopotamskiej, pojawiające się także w niektórych cerkiewkach ohridzkich).



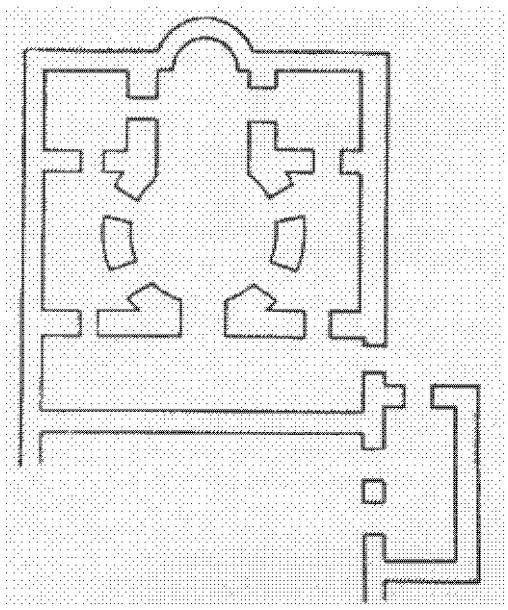


Ryc. 39. Bjelo Polje. Cerkiew św. Piotra, a. przekrój poprzeczny, b. przekrój podłużny, c. plan

Ryc. 40. Sv. Petar kod Novog Pazara (Stari Ras), Cerkiew



Ryc. 41. Sv. Petar kod Novog Pazara. Cerkiew, a. plan, 1—8 trumpy narożne, b. przekrój



Ryc. 42. Koniuh. Plan cerkwi, VI w. n. e.

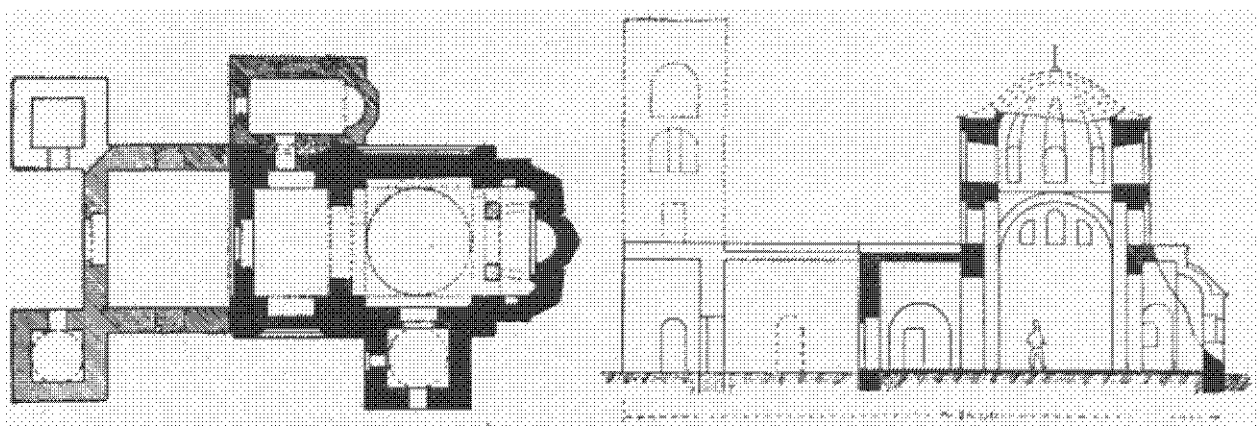
Wszystko to nasuwa pewne wnioski, bardzo charakterystyczne nie tylko dla architektury samej Zety, lecz w ogóle dla historii sztuki krajów południowych Słowian. Otóż architektura Serbii średniowiecznej, tak blisko związanej, zdawałoby się, z Bizancjum, w swoich najwcześniejszych i geograficznie najbardziej zachodnich zabytkach wchodzi po prostu w skład regionalnej architektury o charakterze zachodnim. Jest ona wspólna zarówno miastom z ludnością romańską nad samym morzem, które ze swej strony kultywują ją, jakkolwiek znajdują się pod zwierzchnictwem bizantyńskim, jak i środowiskom chorwackim nad wybrzeżem morskim i w głębi kraju oraz środowiskom zecko-serbskim. A wniosek dalszy: historii sztuki bałkańskiej nie należy traktować pod kątem widzenia etnicznego poszczególnych ziem, lecz regionalnym, oraz że pomimo zasadniczo bizantynizujących podstaw architektury serbskiej nie ma właściwie ściślejszych granic geograficznych między nią a architekturą dalmatyńską o typie zachodnim.

Potwierdzeniem tego jest zresztą najstarsza architektura na terenie samej Raszki. Powiedziane było wprawdzie, że Raszka na pewno nie posiadała znaczniejszej tradycji artystycznej. Niewątpliwie tak jest. Nie należy jednak zapominać o resztkach poantycznych, których tam nie brak. Dotyczy to zwłaszcza ruin, odkrytych tuż przed drugą wojną światową, całego miasta rzymskiego, tzw. Caricin Grad, w którym — jak wykazały to wykopaliska — niektóre budowle były także już po zniszczeniu samego miasta ciągle jeszcze lub raczej ponownie w użyciu. Nie jest więc wykluczone, że budowle i wzory poantyczne czy też późnoantyczne mogły już w okresie wczesnym odegrać pewną rolę podniet i wzorów także wśród ludności serbskiej.

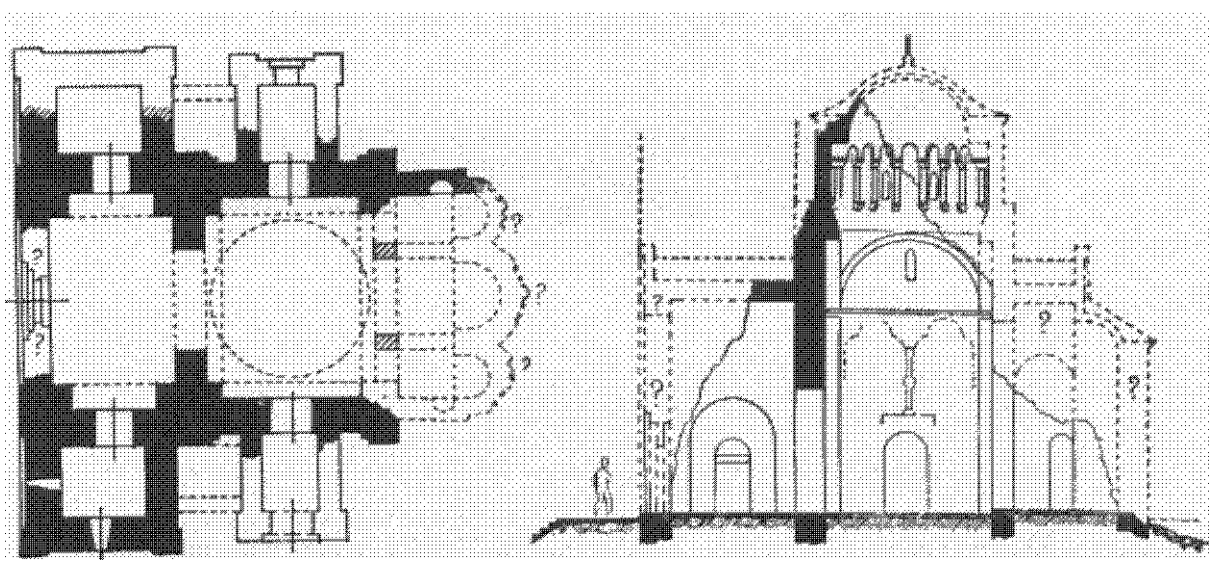
Najważniejszym przykładem wczesnej architektury w Raszce w okresie przed Nemaniciami jest jednak cerkiew Św. Piotra kod Novog Pazara[53], niedaleko centrum Raszki, Rasa, której data powstania nie jest wprawdzie ustalona. Prawdopodobnie pochodzi ona jednak jeszcze z I tysiąclecia n. e. Ta pod względem historycznym niezwykle ważna cerkiew, przy której w okresie bizantyńskim była siedziba biskupstwa, a później niezależnego serbskiego biskupstwa raskiego (założonego przez św. Sawę w r. 1219); miejsce, w którym Nemania przyjął prawosławie i gdzie po zrzeczeniu się rządów na rzecz syna, Stefana Pierwo-Ukoronowanego, wstąpił do klasztoru jako mnich Symeon, stanowi ważny pomnik także pod względem architektonicznym. Jest to rotunda-tetrakonch przykryta kopułą, która opiera się na trompach narożnych, przy czym całość objęta jest okrągłym murem. Pod kopułą nad konchami umieszczona jest z trzech stron (poza wschodnią) galeria. Budowla jest więc skomplikowana, zawierająca stare różnorodne elementy, których dalekie, pośrednie pierwowzory odnajdujemy częściowo na Wschodzie oraz w późnym antyku rzymskim. A podobne w zasadzie, tj. rotundalne rozwiązania, wykazuje także szereg dalszych zabytków, jak np. resztki sześciolistnej cerkwi w Rogaćicach pod Blazujem w Bośni oraz cerkwi ośmiolistnej w Oslju pod Stonem w południowej Dalmacji, a także szczególnie swoistej świątyni w Koniuhu pod Kumanovem, pochodzącej prawdopodobnie z VI w.[54]. Tym samym zaś wczesna architektura Raszki łączy się z tradycjami regionalnymi Półwyspu Bałkańskiego, w których przeplatają się elementy poantyczne z przedromańskimi, stanowiąc całkiem swoistą warstwę monumentalnego budownictwa przedromańskiego w tej części Europy, reprezentowanego zwłaszcza najrozmaitszymi odmianami typów architektury centralnej. Będzie o nich mowa w związku z rotundami w Dalmacji. Ważne jest w każdym razie stwierdzenie, że jeszcze w okresie przed Nemaniciami na terenie Serbii występowały w dziedzinie architektury sakralnej elementy wspólne tradycjom lokalnym, jak i architekturze Dalmacji.

Architektura Raszki

Okres prawdziwego powstania i wielkiego rozkwitu architektury średniowiecznej Serbii rozpoczyna się jednak dopiero w czasach historycznych, w których Raszka za panowania wielkiego żupana Stefana Nemanii w drugiej polowie w. XII staje się stopniowo początkiem ostatecznego skrystalizowania się państwa serbskiego. Wtedy rozpoczyna się także w architekturze niespotykanie żywa twórczość i działalność. Powstają jedna za drugą liczne fundacje królewskie, tzw. zadużbiny, w których trudno właściwie stwierdzić, gdzie kończą się czynnik i element władcy lub pana feudalnego, będącego ktytorem, a gdzie zaczyna się element kościelny, gdyż tak ściśle są one ze sobą powiązane i nawzajem sobą przesiąknięte. Toteż bynajmniej nie jest przesadą, jeśli architekturę tę, jak w ogóle całą sztukę sakralną średniowiecznej Serbii, określić jako „sztukę królów i mnichów". Gdy bowiem królowie i wielcy feudałowie wznoszą owe cerkwie ku czci i sławie Bożej, to Kościół ze swej strony otacza ich władzę całą siłą swojego słowa i blasku, którymi rozporządza.



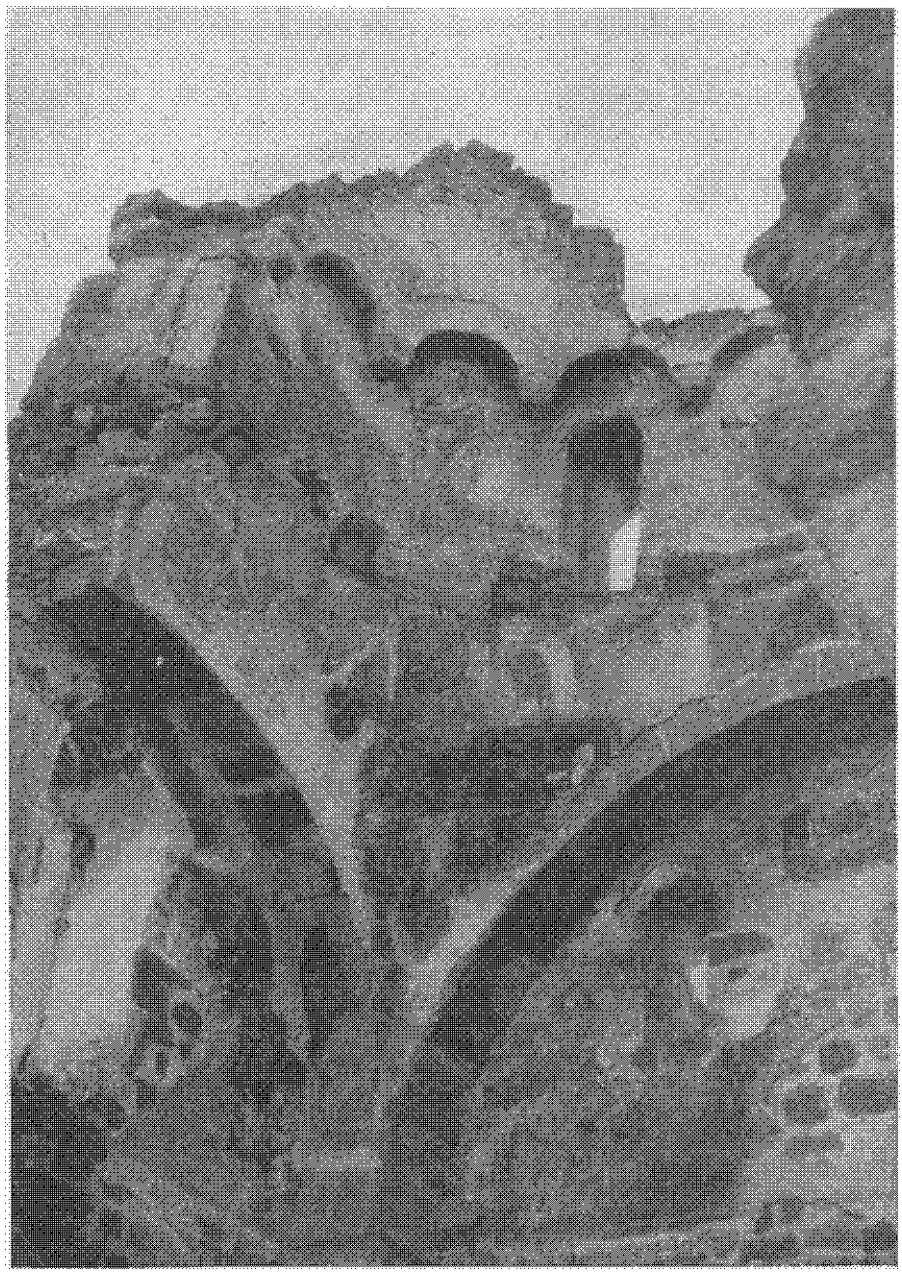
Ryc. 43. Kuršumlja. Cerkiew Św. Mikolaja, plan i przekrój



Ryc. 44. Djurdjevi Stupovi. Plan i przekrój cerkwi

Wśród najstarszych zabytków na terenie Raszki wysuwa się — tak jak zresztą także w architekturze bułgarskiej — na pierwsze miejsce podstawowy typ jednonawowej zasklepionej cerkwi z narteksem, nad którym wznosi się wieża albo też dwie wieże ustawione po jego bokach. Kopuła nie jest oparta na wolno stojących słupach lub kolumnach, lecz bezpośrednio na zewnętrznych ścia-

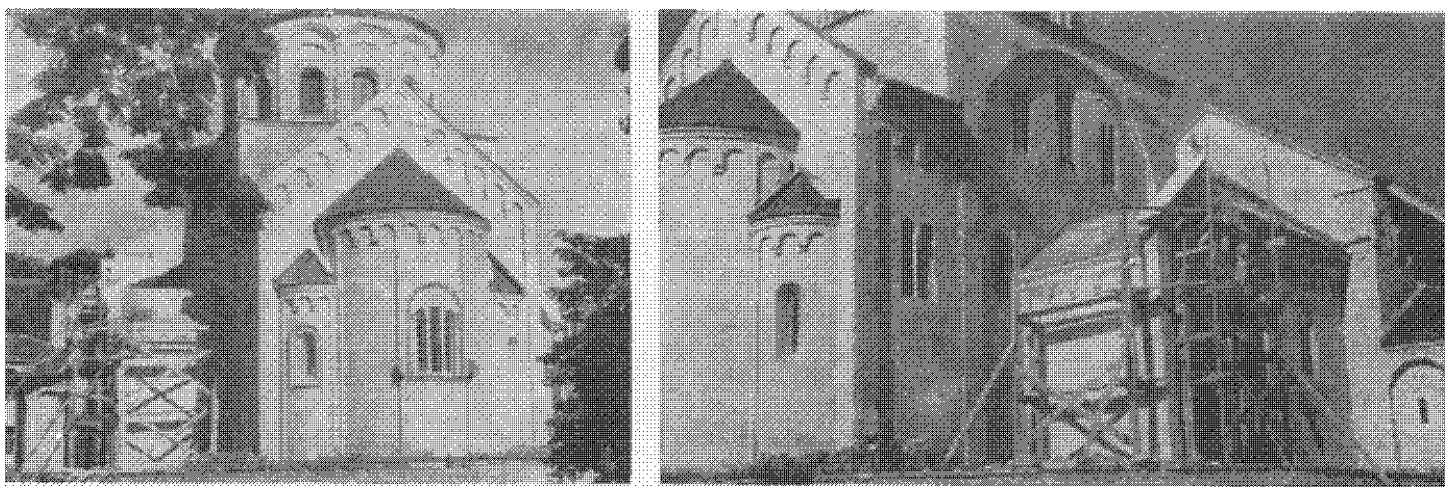
nach budynku. W gruncie rzeczy ma się więc do czynienia z typem zbliżonym do cerkwi z kopułą na planie krzyża, o jakim była mowa w związku z budownictwem bułgarskim. Charakterystyczna jest pod tym względem już cerkiew Sw. Mikołaja w Kursumlji, wzniesiona za Stefana Nemanii w siedemdziesiątych latach w. XII, w której w sposób harmonijny łączą się z sobą elementy bizan-



Ryc. 45. Djurdjevi Scupovi kod Novog Pazara. Ruiny cerkwi

tyńskie i romańskie. Wielka kopuła na trompach narożnych, nad wysokim bębnem, z niezwykle dużymi oknami, wznosiła się nad środkową częścią budowli, do której na stronie zachodniej był dobudowany narteks z dwiema wieżami po bokach. Środkowa spośród trzech apsyd była zakończona w środku narożem, skierowanym na wschód, a na obu fasadach bocznych pod kopułą umieszczone jest duże, trójdzielne okno typu konstantynopolitańskiego. Ściany ułożone są warstwami z kolorowych cegieł i kamieni, a równocześnie plastycznie rozczłonkowane.

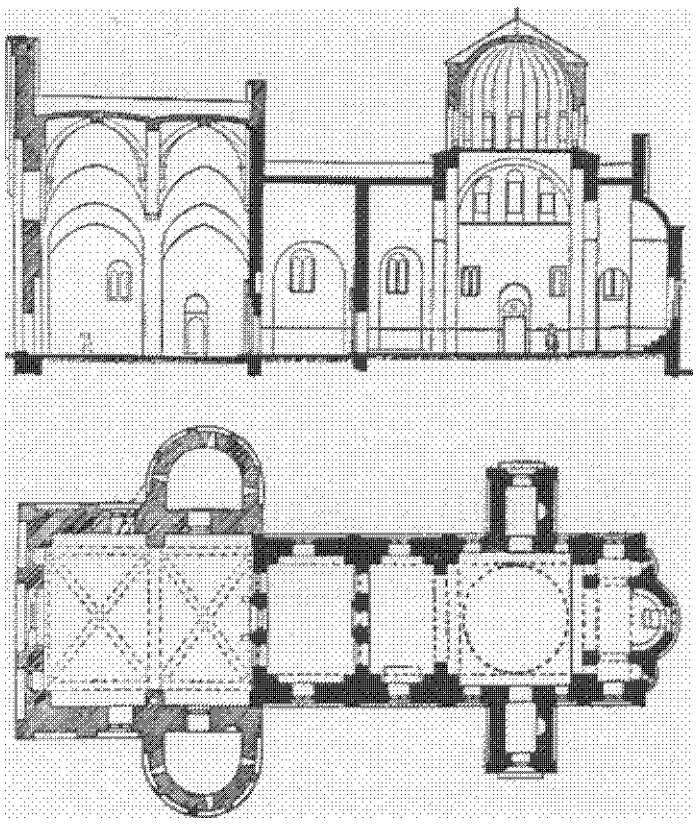
II. OHRID. CERKIEW ŚW. SOFII, MALOWIDŁO ŚCIENNE. FRAGMENT SCENY WNIEBOWSTĄPIENIA



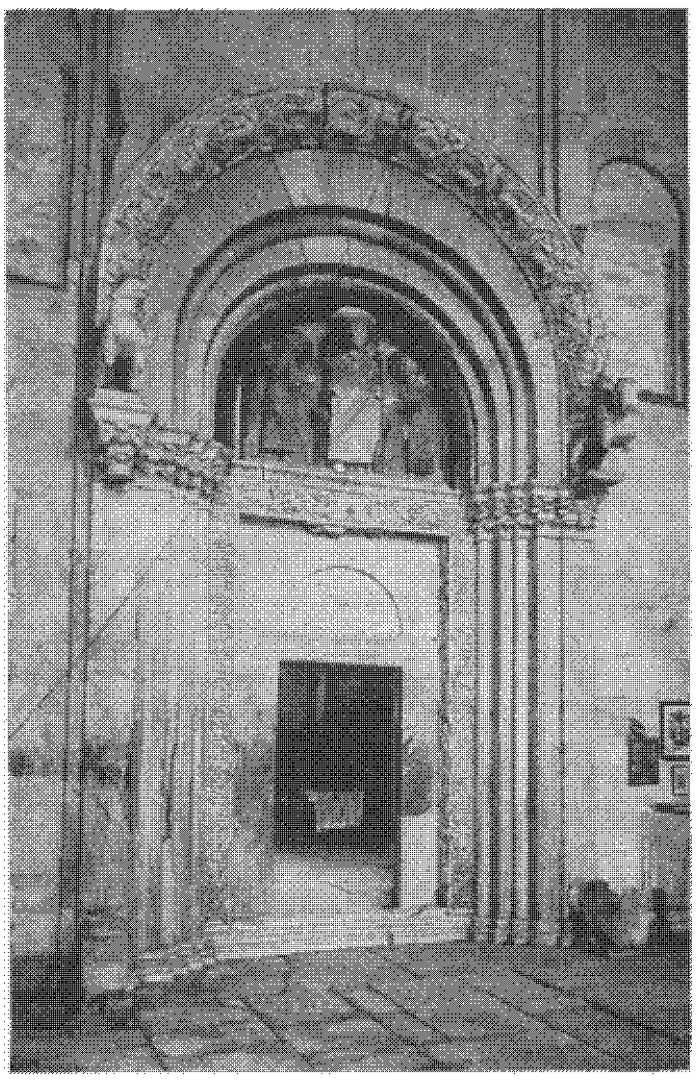
Ryc. 46. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, strona wschodnia i strona północna

Mimo woli odnosi się wrażenie, jak gdyby opisany zabytek stanowił podstawowy typ, którego dalsza rozbudowa w długiej serii odmian była jakimś „programem" dziejów architektury sakralnej Raszki. Tak np. powtarza w zasadzie tenże typ inna fundacja Stefana Nemanii, cerkiew Djurdjevi Stupovi (Słupy Jerzego) z tego samego w przybliżeniu czasu, budowana z kamieni bez cegły[55]. Pojawiają się jednak w niej nowe elementy. Wewnętrzna strona bębna pod kopułą rozczłonowana jest fryzem arkad-łuków nad kolumienkami, stojących na konsolach, a na bocznych ścianach pod kopułą umieszczone są z każdej strony po jednym niskim westybulu, tak że powstaje w ten sposób w rzucie poziomym jakby plan krzyża.

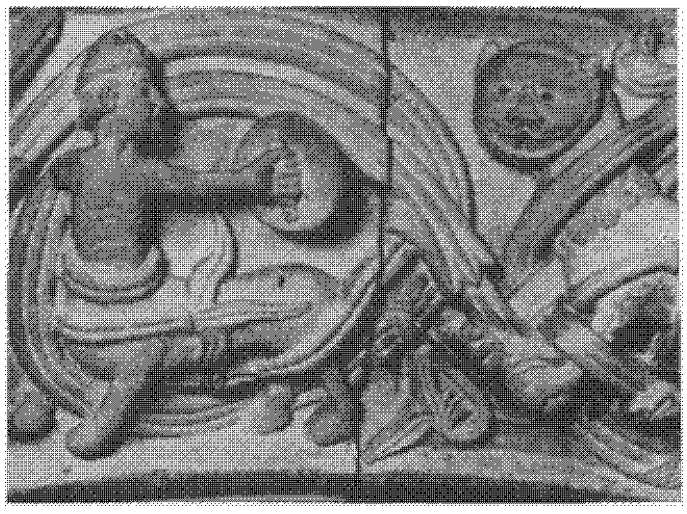
Pierwszą monumentalną realizacją tego typu architektury Raszki jest jednak największa i główna fundacja Stefana Nemanii: klasztor Studenica[56] i jego główna cerkiew Zaśnięcia Matki Boskiej z lat 1183—1191 r. Jest to w gruncie rzeczy zasklepiona cerkiew jednonawowa z kopułą opartą na ścianach zewnętrznych, z narteksem tej samej wysokości, co nawa samej cerkwi, z dwiema apsydami mniejszymi po bokach wystającej większej, półokrągłej apsydy środkowej. Kopuła jest potężna, stojąca na wysokim bębnie, rozczłonkowanym wieńcem arkad, między którymi umieszczone są okna; sam bęben zaś wznosi się (jest to w ogóle cecha charakterystyczna cerkwi raszkańskich) nad mocną podbudową sześcianową. Po obu podłużnych stronach dobudowane są dwa niskie boczne westybule, dzięki czemu także tutaj powstaje w rzucie poziomym plan krzyża swobodnego. Jest to zresztą szczegół,



Ryc. 47. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, przekrój i plan



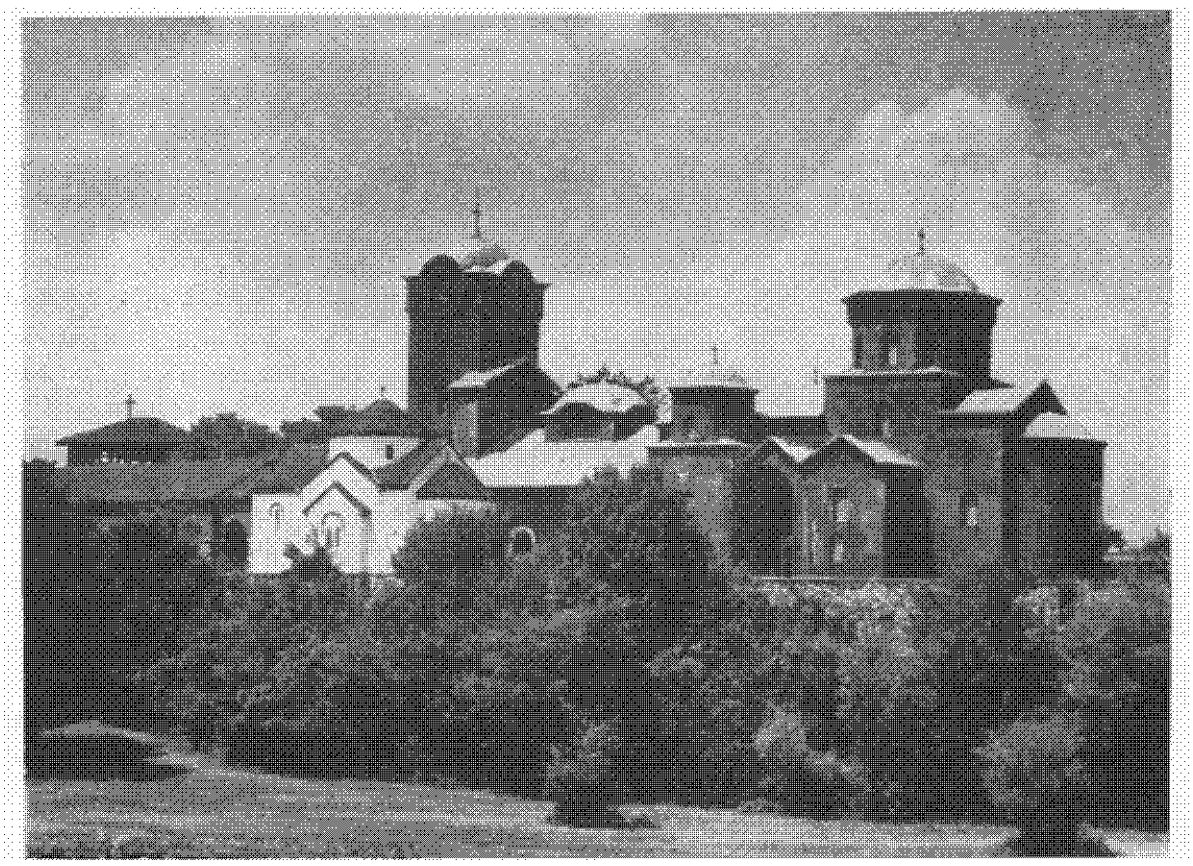
Ryc. 4S. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, portal wewnętrzny



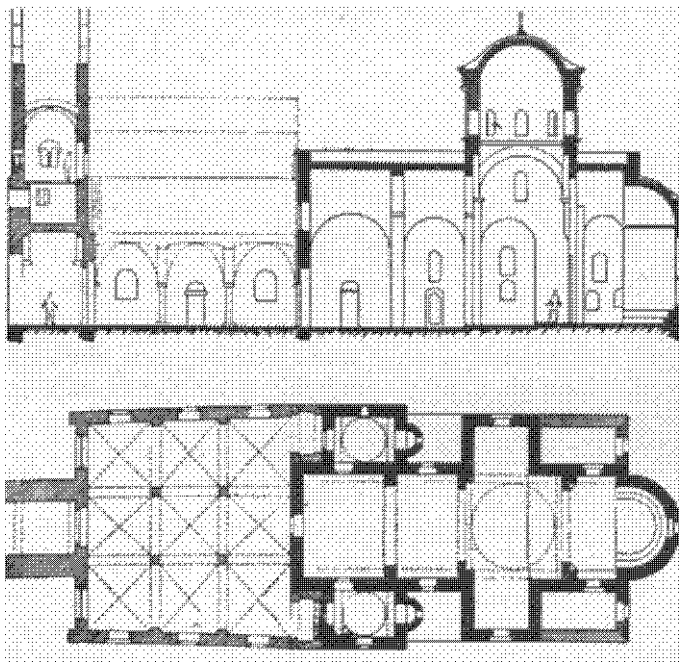
Ryc. 49. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, fragment rzeźby

który występuje na Bałkanach już w V w. n. e.[57]. Związek z wzorami architektury Konstantynopola widać w rozczłonkowaniu zewnętrznej ściany podbudowy kopuły przy pomocy dużego łuku z potrójnym oknem (jak już w Kursumlji). Pomimo tych pierwiastków bizantyńsko-bałkańskich cerkiew nie robi wrażenia bizantyńskiego. Wspólny dwuspadzisty dach, przykrywający nawę cerkwi i narteks, nadaje świątyni wygląd typu bazylikalnego, a całe traktowanie strony zewnętrznej, zestawionej z gładkich płyt kamiennych, nosi raczej charakter romański Ściany i apsydy rozczłonkowują wysokie lizeny oraz obiega je typowy fryz arkadowy na konsolach; to samo dotyczy fasad obu bocznych westybulów. Okna, przedzielone kolumienką, wzorowane są również na oknach romańskich, aczkolwiek w swoisty sposób przeinterpretowane, a portale i duże okno w apsydzie posiadają nawet romańską ozdobę rzeźbiarską, utrzymaną w stylu ówczesnej plastycznej dekoracji romańskiej, charakterystycznej dla Włoch (szczególnie Apulii), jak i dla Dalmacji. Będzie o niej mowa w ustępie poświęconym kwestii rzeźby w sztuce serbskiej. Cerkiew Zaśnięcia w Studenicy — zwłaszcza jeśli jeszcze uwzględnić narteks zewnętrzny, dobudowany za króla Radosława (1228—1234), przykryty dwoma sklepieniami kolebkowymi żebrowo-krzyżowymi — motywem niewątpliwie przejętym nawet już z gotyckiej architektury cysterskiej — jest w każdym razie niezmiernie doniosłym zabytkiem, który łączy w architekturze Raszki elementy bizantyńsko-bałkańskie z romańskimi.

Przenikanie elementów romańskich było na tym terenie zupełnie naturalne jako jedno z następstw bliskiego sąsiedztwa Morza Adriatyckiego, Włoch południowych (Apulii), a przede wszystkim Dalmacji, gdzie w drugiej połowie w. XII zaczęło się panowanie stylu romańskiego, który stał się

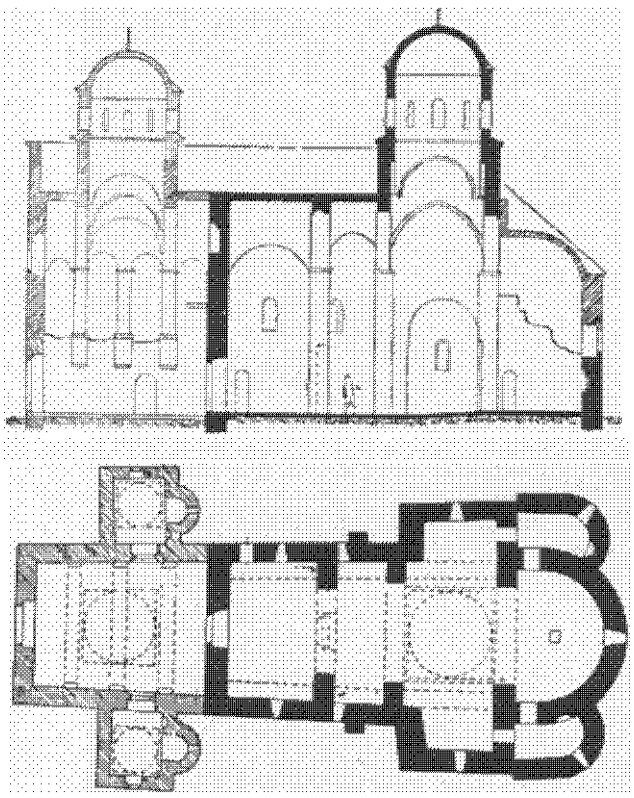


Ryc. 50. Zic*a*. Cerkiew

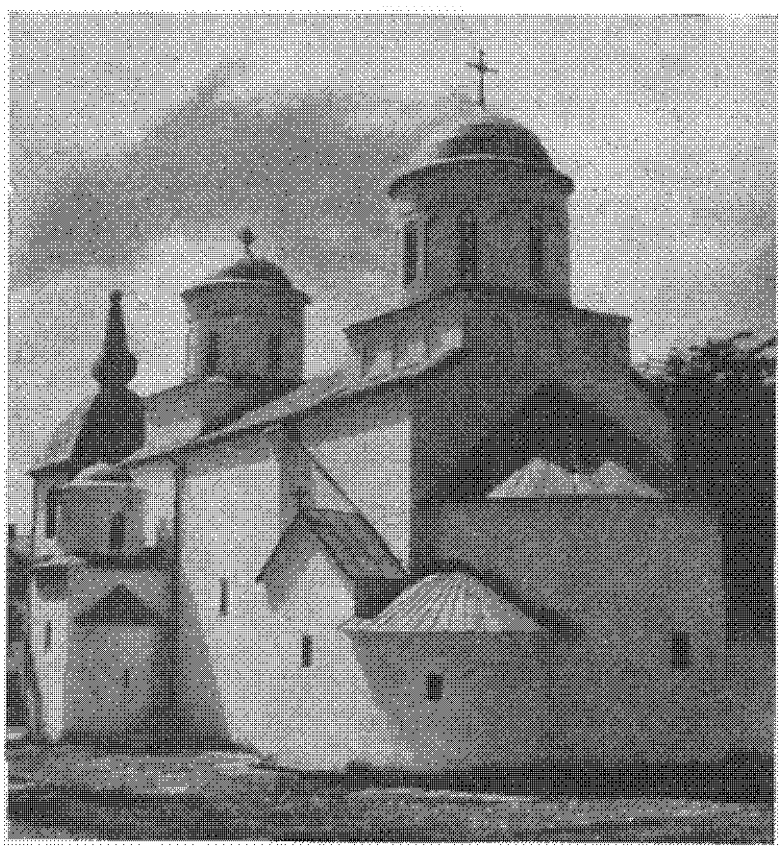


Ryc. 61. *Zica.* Cerkiew, przekrój i plan

w krótkim czasie pierwszym wielkim stylem monumentalnym średniowiecznego budownictwa nad wschodnim Adriatykiem. Architektura Studenicy i innych budowli Raszki jest ostatecznie wprawdzie nie tylko bizantyńska w elementach podstawowych, ale również jednym z licznych przykładów ogromnej ekspansji sztuki romańskiej w XII w., obejmującej nie tylko Europę środkową i południową, lecz sięgającą także dalej na wschód aż do Rusi Suzdalskiej. Ale tak jak na Rusi ostateczny wynik jest odmienny, ponieważ styl romański skrzyżował się tam nie tylko z pierwiastkami bizantyńskimi, lecz także ze swoistymi tradycjami rodzimymi samej Rusi, odmiennymi warunkami społecznymi oraz upodobaniami artystycznymi, tak samo i architektura Raszki jest wynikiem twórczości oryginalnej, nieeklektycz-



Ryc. 52-53. Mileseva. Cerkiew klasztoru Wniebowstąpienia, przekrój, plan i widok

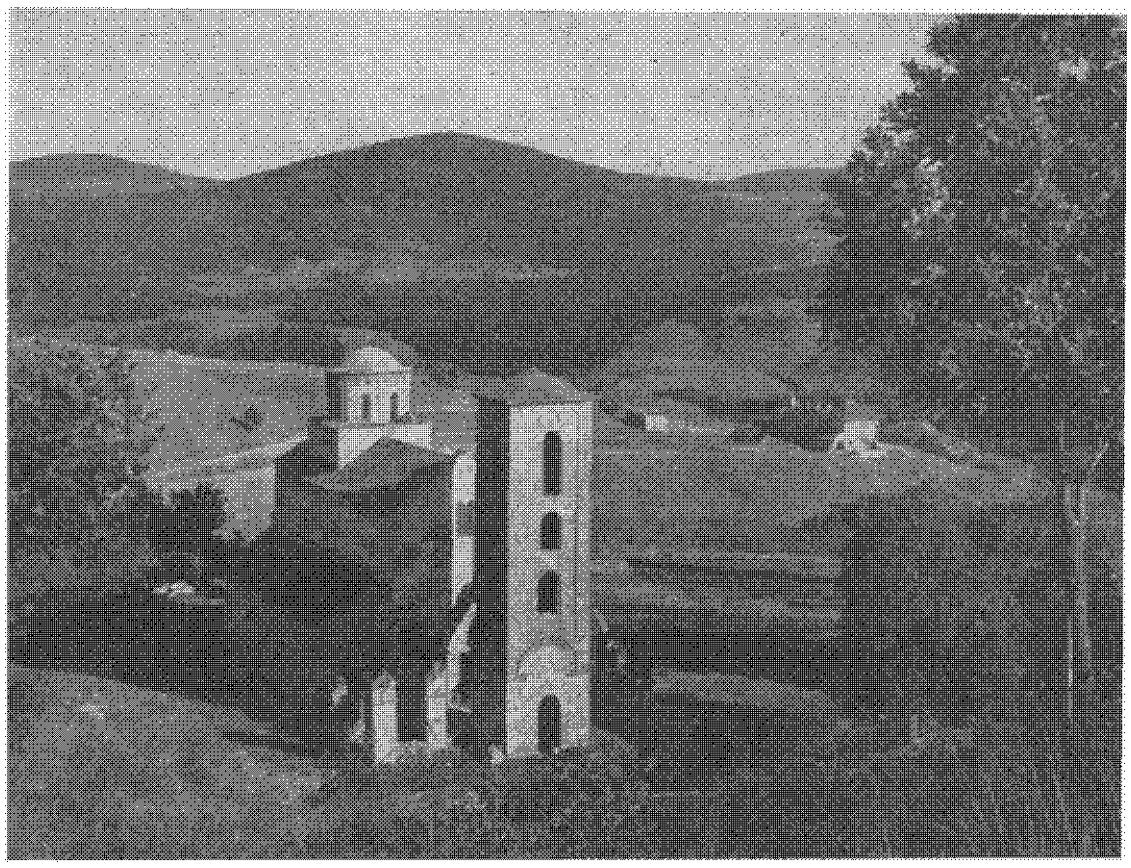


nej i wypowiada się w zmonumentalizowaniu typu jednonawowej cerkwi z kopułą pośrodku.

Dalsze etapy rozwoju architektury Raszki stanowią w gruncie rzeczy coraz bogatszą rozbudowę podstaw, reprezentowanych w Studenicy, a typy cerkiewne stają się coraz bardziej skomplikowane. Tak np. Zica [58], koronacyjna cerkiew królów serbskich, miejsce proklamowania niezależnego arcybiskupstwa serbskiego, zbudowana za króla Stefana Pierwo-Ukoronowanego między latami po r. 1208 a 1215, zawiera już szereg na pozór małych, ale doniosłych zmian w porównaniu ze Studenicą. Apsydy boczne odpadły, nie ma również zewnętrznej powłoki romańskiej; ściany zewnętrzne były otynkowane i pomalowane na czerwono. Znikło rozczłonkowanie podbudowy kopuły, a westybule boczne zamieniły się na niższe, wystające kaplice boczne z kopułami otwierają się ku nawie głównej; narteks zaś podzielony jest kolumnami na trzy nawy i przykryty sklepieniami krzyżowymi. Dobudowano także jeszcze dwie dalsze kaplice boczne z kopułami, a przed narteksem wzniesiono wysoką wieżę z kaplicą na górnym piętrze.

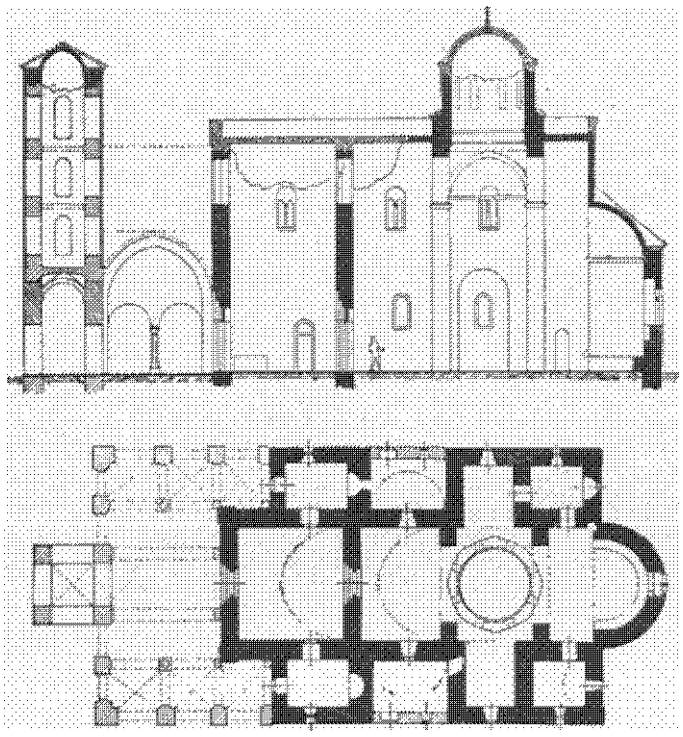
Innowacje w dalszych cerkwiach Raszki, czasami nieznaczne, gdzie indziej duże, przynoszą w końcu powstanie nowych typów budowlanych. Coraz silniej podkreśla się kierunek pionowy (co zaznaczało się zresztą od samego początku); bębny, nad którymi wznoszą się kopuły, są coraz smuklejsze, a westybule boczne przekształcają się wyraźnie w nawę poprzeczną. Tak jest np. w cerkwi klasztoru Mileseva [59], zbudowanej za króla Władysława (1234—1235), która oprócz tego posiada jeszcze inny rys: podbudowa bębna kopuły, o kształcie sześciana, swoją szerokością nie wychodzi na boczne ściany cerkwi, lecz jest węższa od szerokości nawy i cofnięta ku szczytowi dachu, tak że kopuła nie leży na czterech głównych łukach dolnych, lecz na czterech ścianach nad nimi, na których są wewnątrz nowe luki. Konstrukcja ta pozostała cechą typową dla architektury serbskiej (według G. Millet *tambour carre),* która jest na pewno całkiem przypadkowa, zbliżona do zasady, z której w średniowiecznej architekturze ruskiej rozwinęły się motywy luków nadbudowanych w podstawach kopuły.

Przez włączenie do nawy także kaplic bocznych, jak np. w Morawy nad rzeką Moraca [60] w Zecie, wzniesionej w r. 1252 za księcia Stefana, syna Wukana, wygląd zewnętrzny tych cerkwi coraz

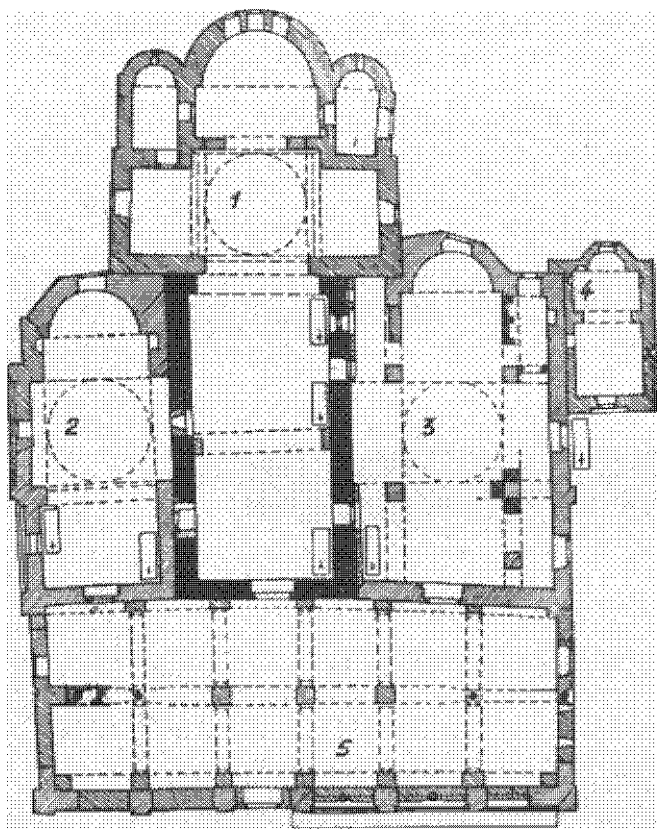


Ryc 54. Sopocani. Cerkiew klasztoru św. Trójcy

Ryc. 55. Peć Patrijarsija, od lewej: cerkiew Św. Mikojala (XIV), cerkiew Matki Boskiej (XIV) i cerkiew Apostolów (XIII)



Ryc. 56. Sopocani. Cerkiew klasztoru Sw. Trójcy, przekrój i plan

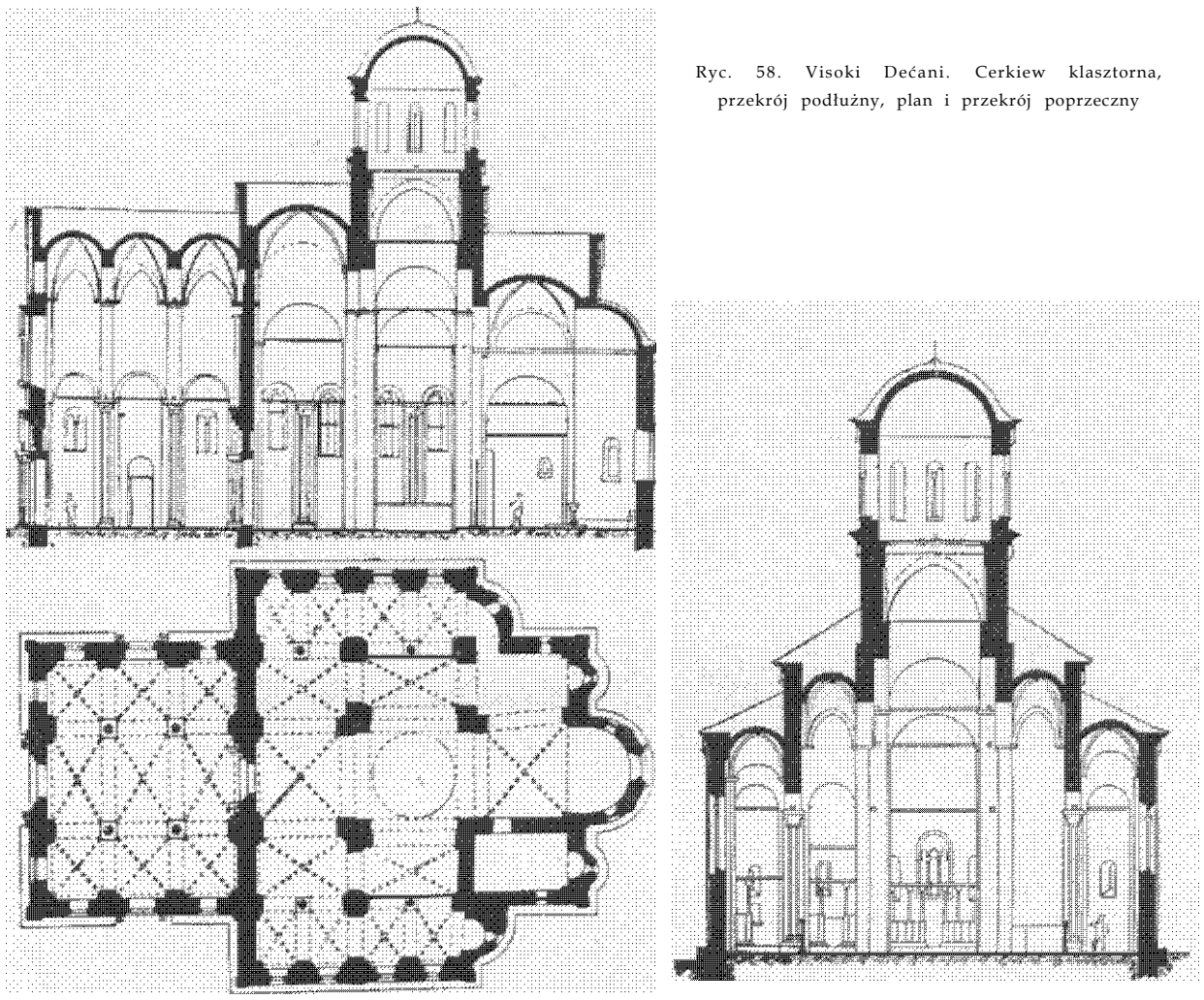


Ryc. 57. Peć. Patrijarsija: 1. cerkiew Apostołów (XIII), 2. cerkiew Sw. Dymitra (XIV), 3. Cerkiew Matki Boskiej (XIV), 4. cerkiew Sw. Mikołaja (XIV), 5. narteks arcybiskupa Danila II (XIV)

bardziej zbliża się do charakteru bazyliki albo też do typu cerkwi bizantyńskich, jak najstarsza cerkiew w Patriarchii — Św. Apostołów — w Peći[61], zbudowana krótko po Żićy. Z całej tej grupy najciekawsza jest cerkiew w klasztorze Sopocani [62] (powstała za króla Urosza I w latach sześćdziesiątych XIII w.) niedaleko Novego Pazaru, nad źródłem rzeki Raszki, w niezwykle malowniczej okolicy górskiej. Głównym motywem konstrukcji pozostaje także tutaj kopuła na wysokiej, kwadratowej podbudowie, a narteks, włączony do wnętrza właściwej cerkwi, ma z nią wspólny dach. Zewnętrzny zaś narteks jest zasklepiony poprzecznie, a przed nim stoi wysoka wieża (narteks ten i wieża są później dobudowane). Wszystkie dobudówki są z sobą połączone i przykryte również wspólnym dachem, tak że całość robi wrażenie trójnawowej bazyliki.

Wśród licznych dalszych cerkwi Raszki, z których każda zawiera pewne rysy całkiem swoiste, jak np. Gradac[63], pochodzący być może już z końca XII albo początku w. XIII, ale w każdym razie gruntownie odnowiony w siedemdziesiątych latach XIII w., gdzie napotyka się sklepienia żebrowe, łuki łamane i gotyckie elementy dekoracyjne, najoryginalniejsza jest jednak cerkiew klasztoru Dećani[64], fundacja z r. 1327 króla Stefana Urosza III Deczańskiego, dokończona w r. 1335 przez jego syna i następcę, Stefana Duszana (dekoracja malarska 1348—1350). Głównym budowniczym był franciszkanin Fra Vit (Wit) z Kotoru, a współpracował jako *protomajstor* Djordje z braćmi Dobrosławem i Mikołajem. Wszystko jest tutaj swoiste, a całość jest próbą — i to udaną — połączenia typu kilkunawowej bazyliki romańskiej z typem jednonawowej cerkwi Raszki. Cerkiew składa się z trzech wyraźnie wyodrębniających się części: z właściwego

naosu pięcionawowego, z węższego i niższego trójnawowego prezbiterium, zakończonego dużą, półokrągłą, wystającą apsydą główną i dwiema mniejszymi bocznymi, oraz z dużego, również niższego trójnawowego narteksu tej samej szerokości co prezbiterium. Osobne dwuspadowe dachy wznoszą się nad nawami środkowymi naosu oraz środkową nawą prezbiterium i narteksu, a dachy niższych naw bocznych oparte są na ścianach części wyższych. Całe wnętrze podzielone jest na większe i mniej-

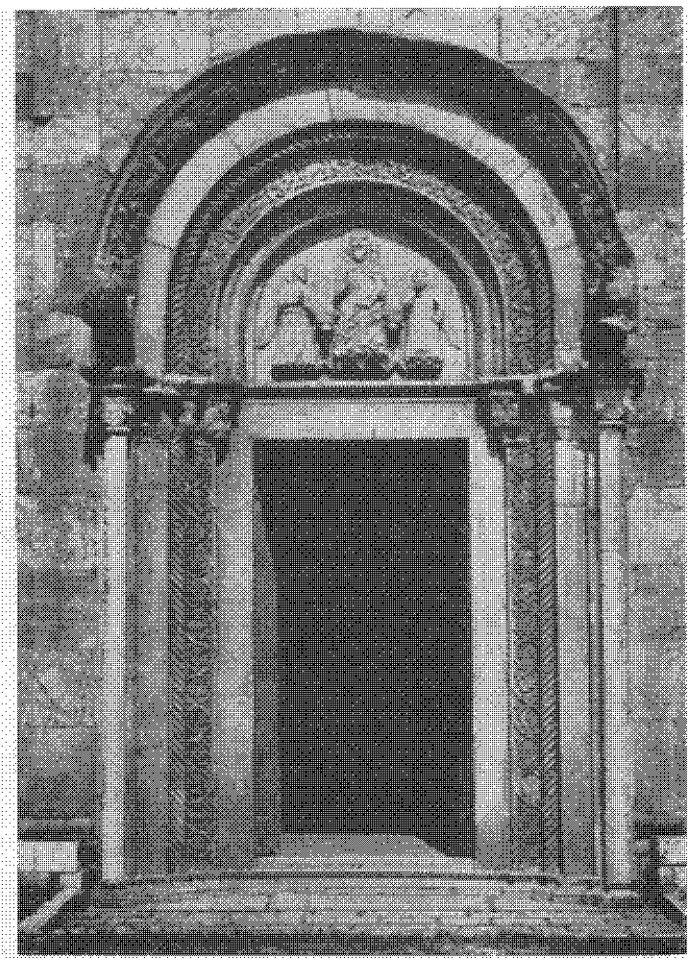


Ryc. 58. Visoki Dećani. Cerkiew klasztorna, przekrój podłużny, plan i przekrój poprzeczny

sze przęsła; w naosie stoją u ich podstaw duże filary, a w narteksie ośmioboczne kolumny marmurowe, z których wyrastają półokrągłe, miejscami podwyższone łuki, gurty i pilastry oraz oparte na nich ściany. Przęsła zaś posiadają sklepienia żebrowe.

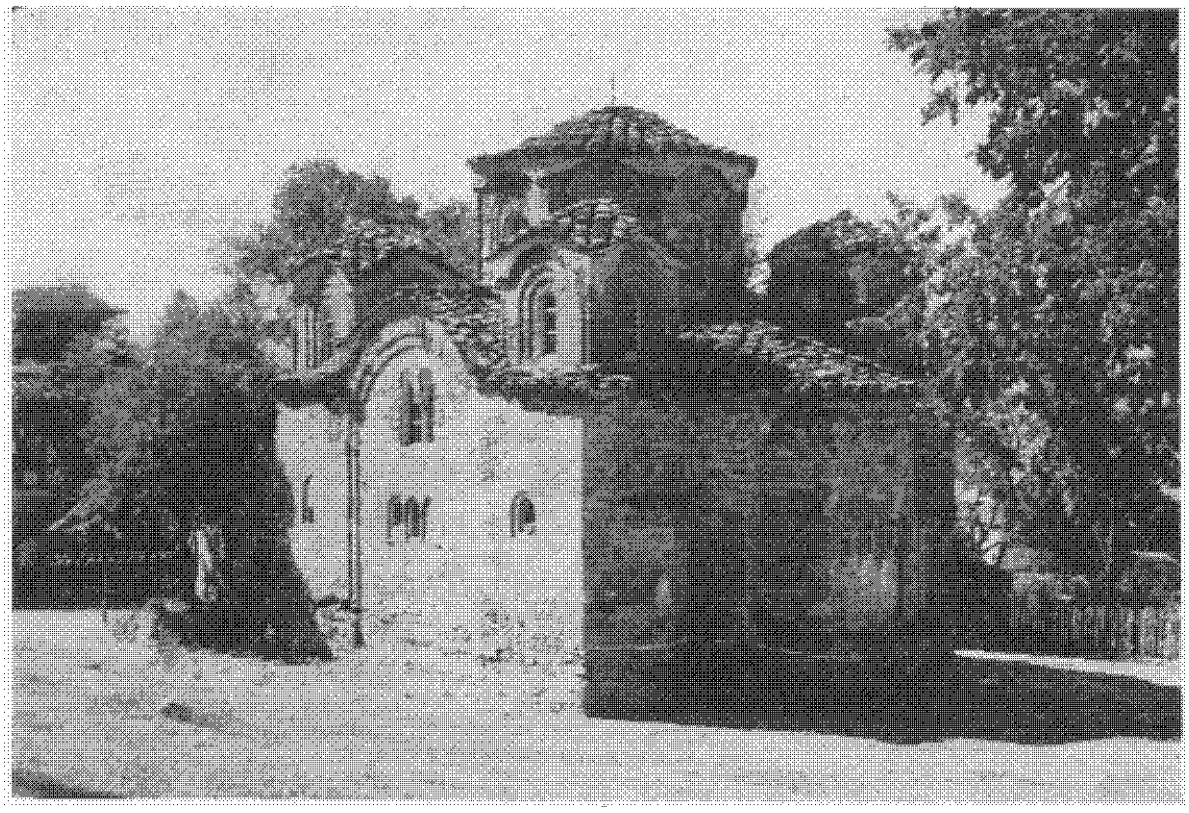
Wszystko to w porównaniu z pozostałą architekturą Raszki stanowi zupełną nowość. Wnętrze cerkwi nie jest tylko powiększone i rozszerzone oraz w sposób skomplikowany rozczłonkowane, lecz zamienione na trzy wnętrza bazylikalne, których kompozycja posiada logiczne zakończenie w kopule. Konstrukcja ta tylko jeszcze bardziej wzmaga wrażenie całości wnętrza i jego przestrzeni, której motywem dominującym jest — tak jak w innych cerkwiach Raszki — oświetlone miejsce pod kopułą. Zajmuje ono co prawda, np. w Studenicy, całą szerokość naosu, a w cerkwiach późniejszych w miarę zwężania się podbudowy kopuły, jak i coraz silniejszego akcentowania kierunku pionowego, a wraz z tym podwyższania bębna i zwężania samej kopuły zmniejsza swój zasięg, wywołując równocześnie kontrasty światłocieniowe. W Decanach, których wnętrze jest już architektonicznie bogato rozczłonkowane, efekty kontrastowe są jeszcze znacznie mocniejsze.

Ryc. 59. Visoki Decani. Cerkiew klasztorna, okno w apsydzie



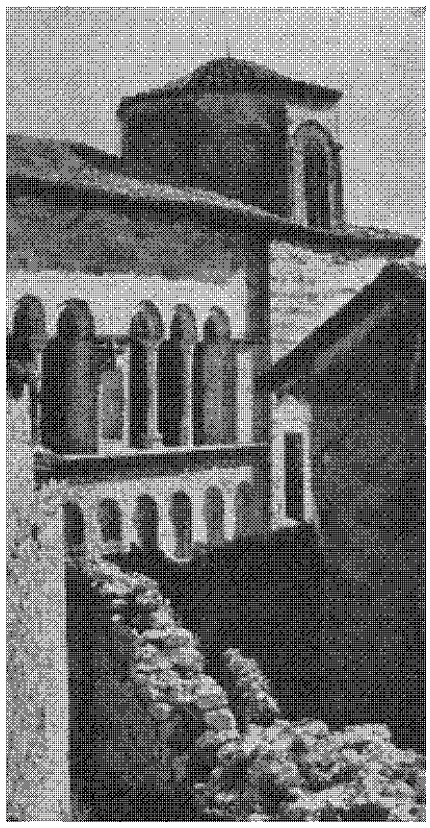
Ryc. 60. Visoki Dećani. Cerkiew klasztorna, portal

Niemniej swoiste jest zewnętrzne ukształtowanie cerkwi. Robi ona wrażenie, jak gdyby była złożona z trzech bazylik trójnawowych, z których środkowa jest szersza od dwóch pozostałych. Najbardziej jednak rzuca się w oczy barwność ścian, złożonych na przemian z warstw białego i różowo-fioletowego marmuru, oraz fryz ślepych arkad dekoracyjnych, biegnący wszędzie pod dachami i otaczający całą budowlę, jak również rzeźbiona ozdoba okien i portali z białego marmuru, nosząca miejscami ślady pierwotnej polichromii. Wygląd zewnętrzny wywołuje bezsprzecznie raczej wrażenie włoskich bazylik romańskich aniżeli cerkwi bizantyńskich. Zagadkę rozwiązuje do pewnego stopnia fakt, że kierownikiem budowy był arcybiskup Daniel II, jeden z najświatlejszych przedstawicieli epoki, a budowniczym tej prawosławnej świątyni — franciszkanin, Wit z Kotoru w Dalmacji. Był on bez kwestii zaznajomiony z budownictwem Dalmacji i Włoch, zwłaszcza północnych, a odnosi się wrażenie, że jego wiadomości sięgały jeszcze dalej na zachód, nie mówiąc już o tym, że przed zaprojektowaniem Decanów na pewno zapoznał się z architekturą serbską w Raszce i Macedonii. Jego dzieło pozostaje niezwykle ciekawym przykładem przekształcenia podstawowego typu cerkwi Raszki i jej elementów macedońskich w stylu romańskim. Jest ono punktem szczytowym i zarazem zamknięciem logicznego rozwoju budownictwa monumentalnego, rozpoczętego w Kursumlji i Studenicy, a kontynuowanego w Zićy, Mileševie, Gradacu, Sopocianach i Arilju. Raszka mimo wszystko, mimo swojego związania z Bizancjum i jego kulturą artystyczną, była jednak krajem leżącym w pobliżu Adriatyku, co musiało się odbić także w jej architekturze. Zresztą nie tylko w samej architekturze, lecz także w jej rzeźbionej dekoracji, gdyż i w tej dziedzinie widoczne są wyraźne tendencje eklektyczne, tak bardzo znamienne dla całej sztuki średniowiecznej Serbii. Na przykład ukształ-



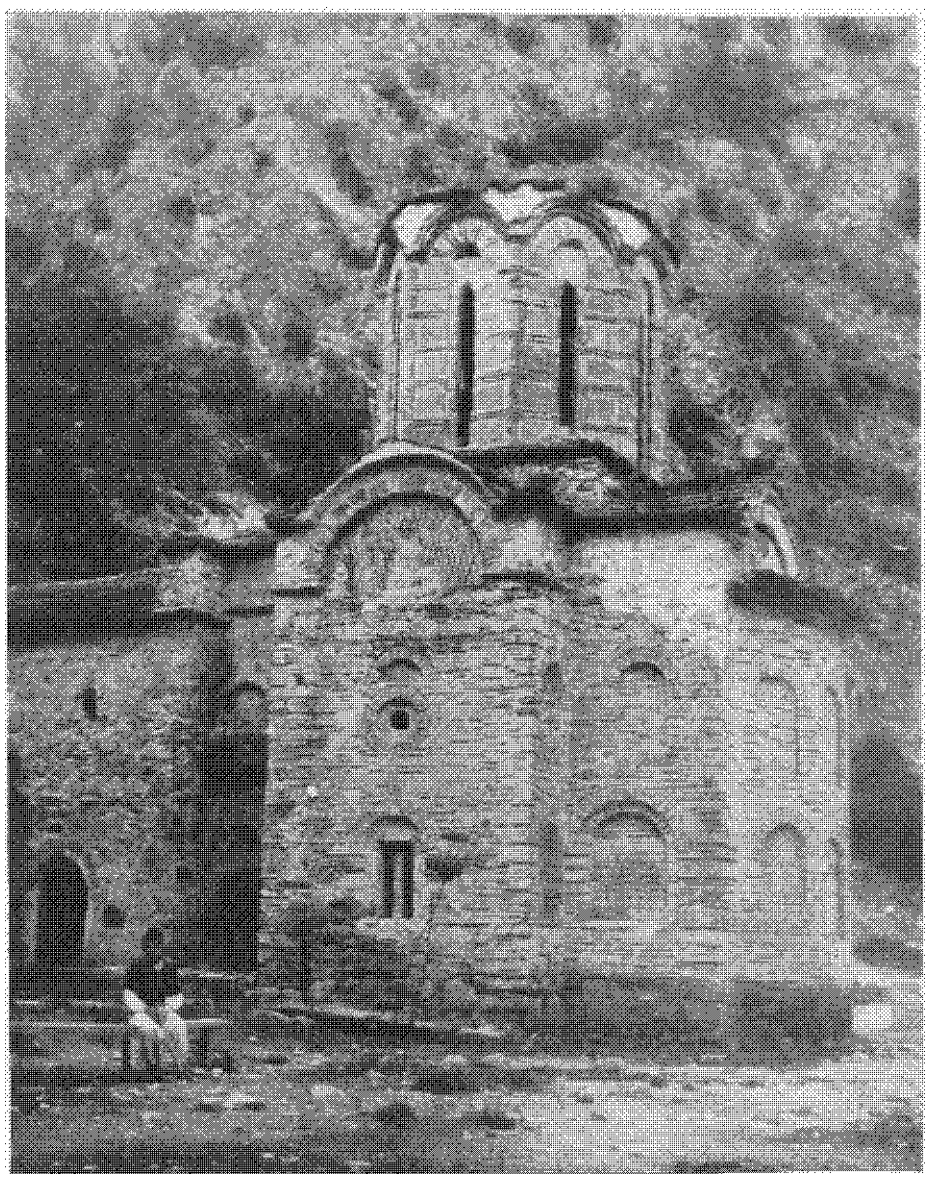
1. Nerezi. Cerkiew **Sw.** Pantelcjmona

2. Staro Nagoricino. Cerkiew Sw. Jerzego



Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, fasada zachodnia

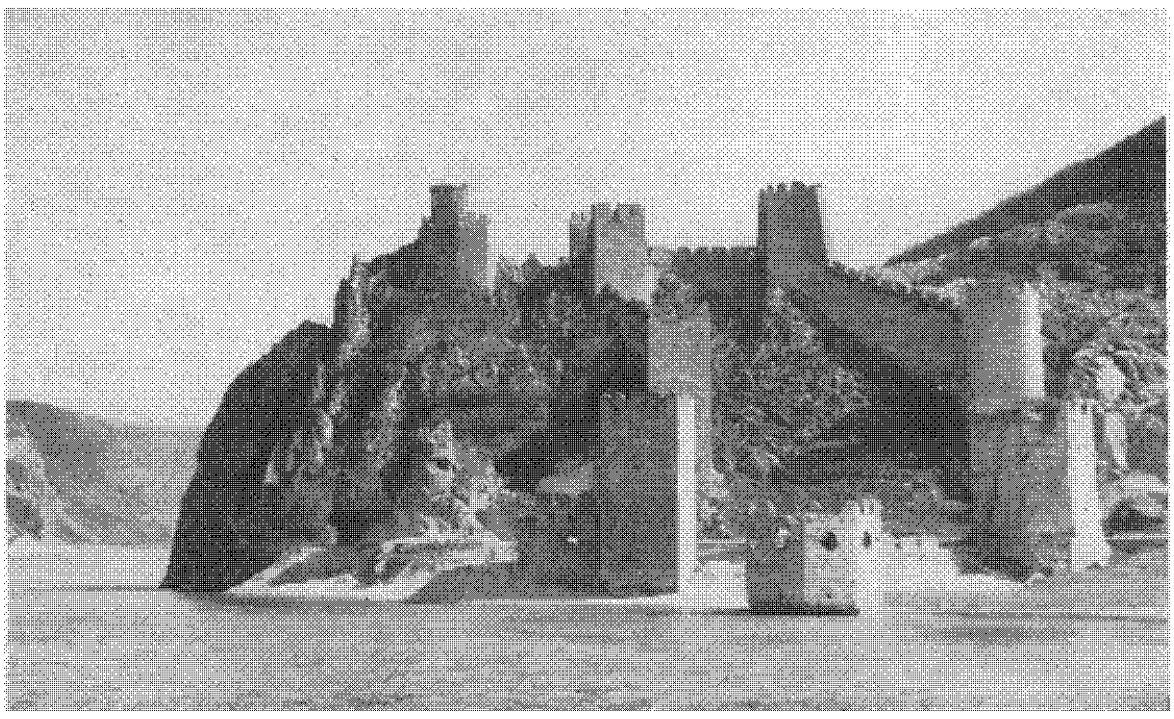
4. Klasztor Andreasza (Sw. Andrzeja) nad Treską



5. Visoki Dećani. Cerkiew Św. Spasa, strona wschodnia

6. Klasztor Hilandar na Górze Atos. Katolikon (główna cerkiew) Matki Boskiej

8. Zamek Golubac nad Dunajem



towanie zewnętrznych ścian Kuršumlji jest zupełnie bizantyńskie; w Zicy powierzchnia ściany obliczona jest na efekt barwny; w Studenicy, Gradacu i w Decanach ściany kamienne rozczłonkowane są w sensie romańskim. Sama rzeźba występuje w konsolach, na których są oparte fryzy ślepych arkad, w ozdobie pilastrów i kolumn bocznych oraz tympanonów portali, jak również w dekoracji dużych okien apsydalnych oraz różnych gzymsów i karniszów. W ramach sztuki o podstawowym charakterze bizantyńskim jest to w każdym razie zjawisko wyjątkowe, przypominające, być może, rzeźbę zdobniczą, stosowaną na drugim końcu peryferii bizantyńskiej, w budownictwie rusko-romańskim, na Rusi Halickiej i Suzdalskiej.

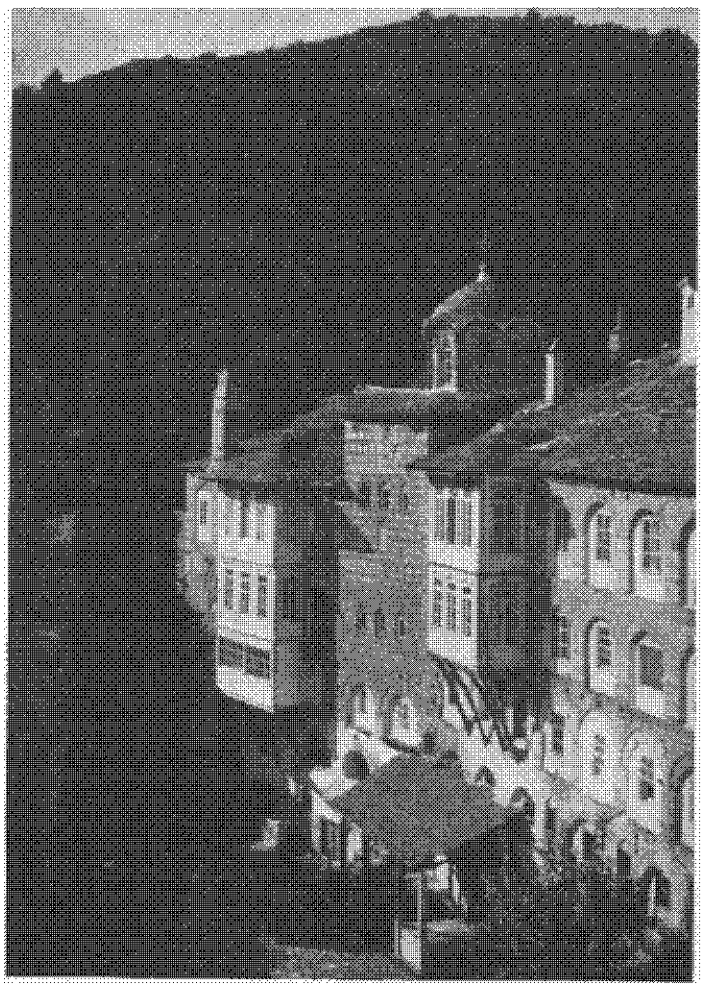
Portale powtarzają zasadniczy układ typowych romańskich portali dalmatyńskich i włoskich [65]. To pokrewieństwo sięga jednak tylko do pewnych granic. Nie można właściwie wskazać żadnego wzoru i typu, który zawierałby wszystkie części składowe portali serbskich i byłby oprócz tego zlokalizowany w jednej lub w wielu częściach Włoch czy Dalmacji. Dalmacji zresztą w tym wypadku w ogóle nie można brać w rachubę, ponieważ wszystkie zabytki tamtejsze, z którymi można by porównać zabytki serbskie, pochodzą z czasu późniejszego niż Studenica[66] i nie mogły wpłynąć na powstanie typu serbskiego. Okazuje się, że portale te nie są kopiami jakichś określonych wzorów, lecz że ułożone są ze wzorów, jakich dostarczyła artyście znajomość i obserwacja sztuki w różnych centrach, zwłaszcza apulijskich, a także lombardzkich. To samo można powiedzieć również o dużych tryforiach okiennych w apsydach, w Studenicy i w Decanach, z których ostatnia dokładnie powtarza wzór Studenicy, uzupełniając go różnymi szczegółami. I tutaj ma się do czynienia z typowym eklektyzmem sztuki serbskiej "[7].

Równie znamienne jak portale i okna, wykazujące formy romańskie, których przenikanie w głąb Serbii znad Morza Adriatyckiego było zrozumiałe wobec bliskich stosunków handlowych i politycznych, jakie łączyły Serbię Nemaniciów z miastami dalmatyńskimi, zwłaszcza z Kotorem i Dubrownikiem, a także apulijskimi, szczególnie z Bari, są płaskorzeźby, którymi są one ozdobione. Powtarzają one jakby w skrócie cały świat motywów romańskich: wici akantu i latorośli winnej, zwierząt realnych i fantastycznych oraz podobne kompozycje ikonograficzne jak w rzeźbie zachodniej. Są to: *Madonna wśród, aniołów,* siedząca na tronie (tympanon portalu zachodniego w Studenicy), figury świętych uszeregowanych pionowo na powierzchni jednego z pilastrów tegoż portalu; *Chrystus wśród aniołów na tronie,* stojącym na dwóch lwach (Dećani), *Chrzest w Jordanie* (tamże), św. Jerzy ze smokiem (tamże), smok pożerający niewiastę, ptak walczący ze żmiją, motyw zwierząt antytetycznych, centaurów, walczących wojowników, syren itp. małe kompozycje wśród zwojów roślin, a oprócz tego także głowy ludzkie na konsolach ślepych arkad.

Między owymi rzeźbami zachodzą znaczne różnice co do jakości wykonania. Poza starannie opracowanymi szczegółami, jak np. w obu wymienionych tryforiach w Studenicy i w Decanach, napotyka się kompozycje zdradzające rysy najwyraźniejszcgo prymitywizmu. A co szczególnie charakterystyczne: od Studenicy poprzez wszystkie zabytki, które do tego czasu powstały, nie ma żadnego rozwoju formalnego i stylistycznego [69]. Jest to najlepszym dowodem, że ta rzeźba stanowiła w sztuce serbskiej pierwotnie tylko obcy element, a gdy się raz przyjęła, zamieniła się na rodzimą tradycję czysto miejscową, która nie była w żadnym związku z powszechnym rozwojem rzeźby średniowiecznej i zamieniła się ostatecznie na sztukę stojącą na płaszczyźnie sztuki ludowej. O tym samym świadczą także resztki dalszej rzeźby figuralnej, jak posąg Madonny z Dzieciątkiem z Sokolicy nad Kosovą Mitrovicą [69], który pochodzi prawdopodobnie z tympanonu klasztornej cerkwi w Bańskiej (1313—1317). Są to wymowne przykłady granic sztuki serbskiej i jej twórczej wyobraźni, wychowanej w kulturze artystycznej Bizancjum, której podstawę i zarazem główny rodzaj wypowiedzi artystycznej stanowiło przede wszystkim malarstwo.

Architektura serbsko-macedońska

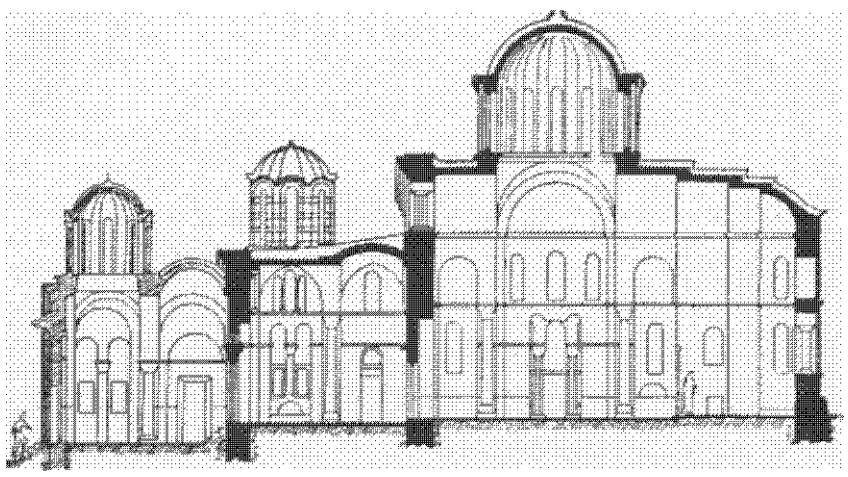
Zupełnie inny charakter od budownictwa Raszki wykazuje architektura serbska na terenie Macedonii. Dostosowała się ona bowiem do tradycji miejscowych, jakie tutaj zastała, przejęła je jako swoje i rozwijała nadal jej podstawy, wzbogacając je własnymi przekształceniami. Tradycje te odbiegły od wszystkiego, wśród czego wyrosła architektura Raszki. Istniały co prawda także tutaj dawne tradycje, wspólne najstarszym typom i motywom na Półwyspie Bałkańskim, miały one jednak inne znaczenie niż gdzie indziej. Macedonia była już w epoce wczesnobizantyńskiej terenem tradycyjnej ekspansji elementów hellenistycznych i bizantyńskich; już wtedy przenikały do niej typy i szczegóły architektury konstantynopolitańskiej wprost ze stolicy i z bliskich Salonik. Później znalazła się w granicach pierwszego państwa bułgarskiego, a następnie macedońsko-słowiańskiego, ze słowiańskim środowiskiem religijnym i oświatowym nad jej wielkimi jeziorami. Z kolei stała się znowu prowincją bizantyńską, by po powstaniu drugiego państwa bułgarskiego znowu należeć do niego i na zmianę do Bizancjum, póki za króla Milutina (1282—1321) nie weszła w skład państwa serbskiego. Wszystkie te tak bardzo urozmaicone perypetie historyczne stwarzały oczywiście także w zakresie kultury, a szczególnie sztuki, zupełnie inne horyzonty niż w Raszce. Już w okresie panowania bizantyńskiego w XI i XII w. wzmogły się wpływy bizantyńskie. Podobnie było także w Serbii, gdzie kulturalne wpływy bizantyńskie wzrosły niepomiernie, zwłaszcza odkąd za Milutina, szczególnie po jego ślubie z Symonidą, córką cesarza Andronikosa II, rozpoczął się proces rozwoju, który za Duszana (1331—1355) miał doprowadzić do przekształcenia ustroju państwowego i życia publicznego w dużej mierze według wzorów bizantyńskich [70]. Wzrosło również znaczenie wzorów monumentalnej architektury bizantyńskiej, nie tylko konstantynopolitańskiej i sołuńskiej, lecz także znajdującej się na nowo zdobytych ziemiach macedońskich, w postaci licznych fundacji cesarskich, kościelnych i prywatnych, rozproszonych po całym kraju.

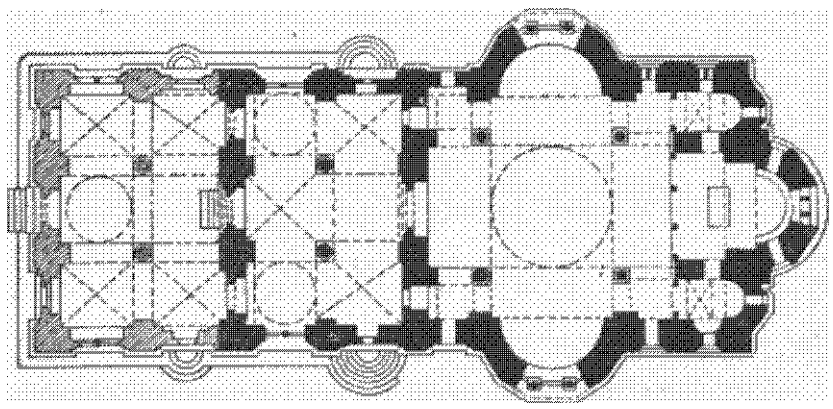


Ryc. 61. Klasztor Hilandar na Górze Atos, budynki mieszkalne i cerkiew Sw. Sawy

O ile jednak droga rozwojowa architektury w Raszce jest dosyć prosta, to w serbskiej architekturze na obszarach Macedonii nie jest tak jednolita. Serbska działalność architektoniczna nawiązuje tutaj do zbyt wielkiej ilości typów i odmian oraz stwarza zbyt wiele nowych, by jej rozwój mógł być zupełnie prostolinijny.

Najstarszy zabytek serbski tej architektury znajduje się na Świętej Górze Atos; ściślej mówiąc, i on nie



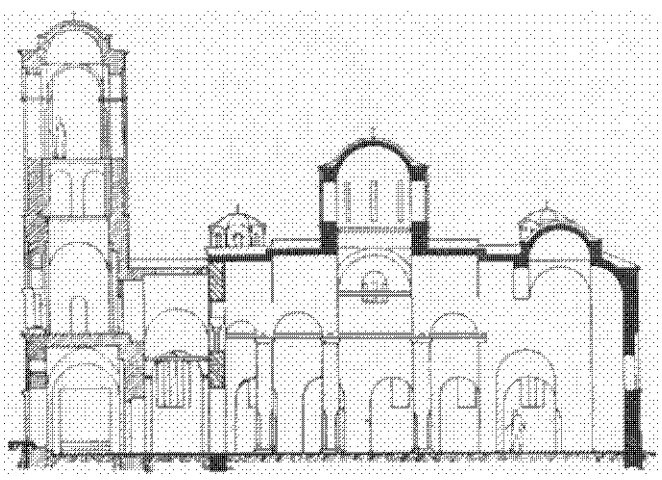


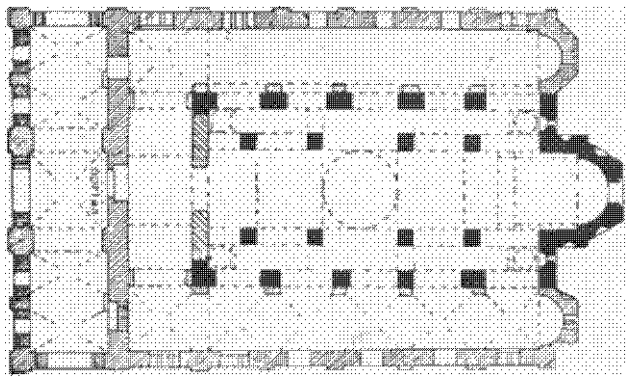
Ryc. 62. Klasztor Hilandar na Górze Atos. Sobór, przekrój i plan

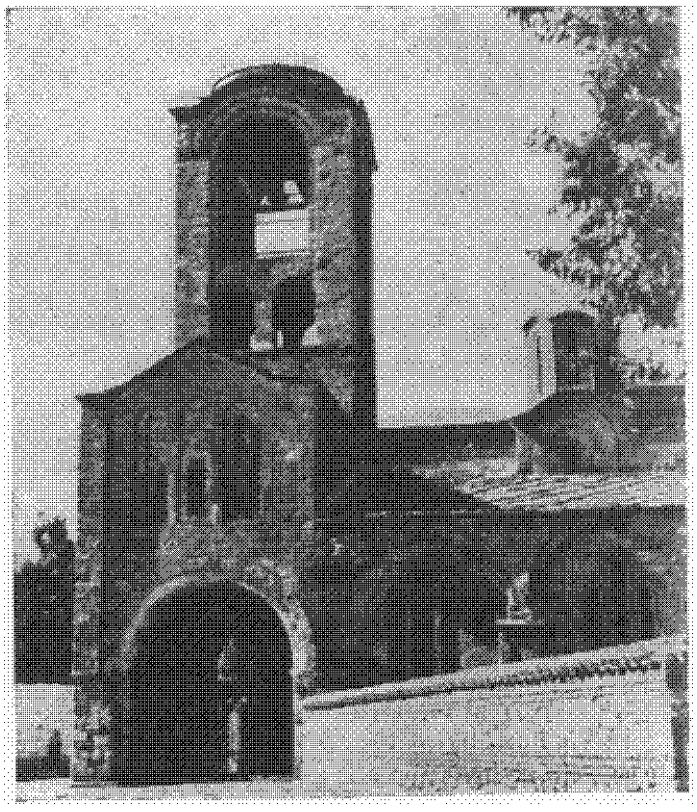
mieści się całkiem w ramach sztuki serbsko-macedońskiej, jak również inne tamtejsze fundacje, jest im jednak bliższy niż cerkwie Raszki, a zarazem bardziej bizantyński. Jest to główna cerkiew serbskiego klasztoru na św. Górze Atos, Hilandar [71]. Założenie i początki klasztoru sięgają wprawdzie czasów Stefana Nemanii i jego syna, św. Sawy, gruntownie jednak odnowiony i odbudowany został przez króla Milutina około r. 1299. Cerkiew hilandarska powtarza w gruncie rzeczy podstawowy typ cerkwi-trykonchu, znamienny dla klasztorów atońskich. Wzorując się głównie na cerkwi klasztoru Iwiron, przekształca ją jednak w sensie budownictwa Konstantynopola. Główny motyw stanowi duża kopuła nad kwadratem, wznosząca się nad łukami opartymi na czterech wolno stojących kolumnach. Stąd rozchodzą się cztery zasklepione ramiona krzyża, które razem z pozostałymi niższymi częściami budowli mieszczą się w większym kwadracie. Kwadrat ten rozszerzają trzy konchy-apsydy jako zakończenia ramion krzyża; wschodnia z nich stanowi apsydę główną. Trójnawowy narteks podzielony jest także w kierunku poprzecznym.

Hilandar należy więc do typu bizantyńskich cerkwi z kopułą, na planie krzyża w kwadracie i połączonego z trykonchem. Od cerkwi Raszki różni się jednak nie tylko odmienną konstrukcją i jasną przestrzenią wnętrza, lecz także swoim wyglądem zewnętrznym. Ściany, zbudowane na przemian z warstw kamieni i cegły, posiadają wszelkie cechy typowo bizantyńskiego rozczłonkowania wraz z ozdobą kolorową z barwnych cegieł ułożonych we wzory geometryczne [72].

Odmienność architektury Hilandaru i jego głównej cerkwi, której narteks zewnętrzny został dobudowany dopiero nieco przed r. 1389 jako fundacja księcia Łazarza, zrozumiała jest jako konieczność dostosowania się do tradycyjnego typu cerkwi klasztorów atońskich, przy czym typ ten wzbogacono jednak rysami architektury Konstantynopola, co jest znamienne dla okresu filobizantyńskiego panowania Milutina. Bogactwo najrozmaitszych kombinacji i odmian podstawowego typu świątyni krzyżowo-kopułowej, charakterystyczne dla całej tej architektury, występuje jeszcze wyraźniej w dalszych fundacjach króla Milutina, tego najwspanialszego spośród mecenasów sztuki średniowiecznej Serbii. Nie są one podobne do cerkwi w Hilandarze. Każda jest inna i posiada swój indywidualny charakter, chociaż każda z nich rozwija jedynie możliwości istniejące już w założeniach typów starszych. Swoista jest już cerkiew Sw. Jerzego w Staro Nagoričinie [75] pod Kumanovym, z r. 1313. Część dolna, zbudowana z gładkich bloków kamiennych, pochodzi z drugiej po-







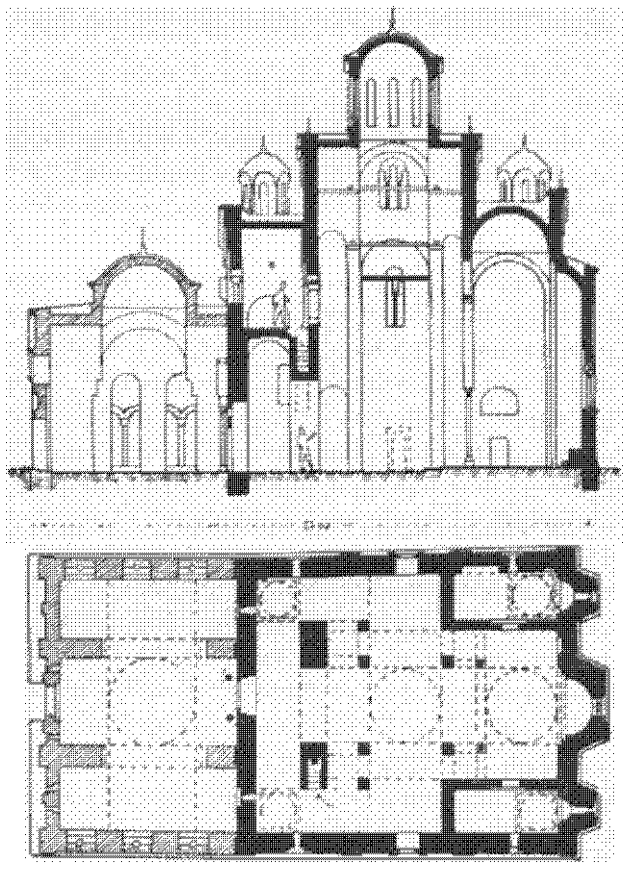
łowy w. XI i należała do pierwotnej bazyliki z kopułą; nad nią wzniósł budowniczy Milutina, dostosowując się do jej proporcji, barwną cerkiew na planie krzyża, wpisaną w podłużny prostokąt, przy wyraźnie podkreślonym wertykalizmie całości, jak i nie mniej wyraźnym rozczłonkowaniem plastycznym jej strony zewnętrznej (wysokie ramiona krzyża i bęben głównej kopuły). Cztery kopuły boczne umieszczone są nad narożnymi kątami naosu.

Nie mniej charakterystycznym zabytkiem tej architektury serbsko-macedońskiej jest niedawno odnowiona cerkiew Matki Boskiej Leviskiej w Prizreniu[74] (tak nazywanej od miejsca, na którym się znajduje, tj. w małej Lewicy w Prizreniu) z r. 1307. Także w tym wypadku nowe łączy się ze starym, którego tradycje sięgają daleko wstecz. Cerkiew została zbudowana nad fundamentami starej bazyliki trójnawowej, tj. nad jej nawą środnią wzniesiono cerkiew na planie krzyża wpisanego, o pięciu kopułach, a nad fundamentami bocznymi naw bazyliki zbudowano galerie, które łączą z wnętrzem naosu duże okna, co stanowi swojego rodzaju *unicum* na Bałkanach. Równocześnie zaś wzniesiono nad fundamentami narteksu starej bazyliki dodatkowy narteks zewnętrzny, ukształtowany w kondygnacji dolnej jako otwarty portyk, a nad kondygnacją górną wyrasta wysoka kwadratowa wieża z dużymi oknami, stanowiąc wraz z zewnętrzną stroną narteksu bogato rozczłonkowaną fasadę zachodnią całej budowli. Strona zewnętrzna złożona jest na przemian z cegły i kamieni oraz wzbogacona barwnymi motywami ornamentacyjnymi, a wśród nich dekoracyjnie ułożone napisy z imieniem króla Milutina, z rokiem zbudowania i imieniem biskupa Sawy III.

Ryc. 63-64. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviśkiej, przekrój, plan i widok

Ryc. 65. Gracanica pod Pristiną. Cerkiew od strony północno-zachodniej

Ze wszystkich zabytków macedońskich i w ogóle serbskich najoryginalniejsza jest jednak czwarta fundacja króla Milutina, Graćanica [75] pod Priśtiną na Polju Kosovym, również od podstaw odnowiona przez króla, ukończona około r. 1321. Z jej oryginalnością może współzawodniczyć najwyżej tylko dzieło Fra Wita w Decanach. Jest ona zarówno w rzucie poziomym, jak i w elewacji połączeniem dwóch cerkwi na planie krzyża w kwadracie, z bardzo wąskim narteksem wewnętrznym (narteks zewnętrzny został później dobudowany, zdaje się, około r. 1380), przy czym cerkiew mniejsza mieści się w większej i zarazem wyższej. Prowadzi to do podwojenia wszystkich podstawowych części planu i nadbudowy, nad którymi dopiero wystaje wysoki bęben głównej kopuły. Podobnie jest potraktowana także podbudowa czterech kopuł bocznych. Plastyczność ukształtowania zewnętrznego potęgują zarówno linie przykrycia, dostosowane do łuków i sklepień pod nimi, jak większe i mniejsze, pojedyncze, podwójne i potrójne okna oraz liczne fryzy, gzymsy, ślepe arkady i półkolumny z barwnych wzorów ceglanych, otaczające łuki i okna; motywy znane z architektury konstantynopolitańskiej,



Ryc. 66. Gracanica. Cerkiew, przekrój i plan

Ryc. 67. Studenica. Cerkiew Św. Joachima i Św. Anny, tzw. Królewska

a także atońskiej i greckiej. Całość wywołuje wrażenie zgoła niezwykłe. Jej bryła zbliża się swoim układem do sylwety piramidy o wyraźnie podkreślonym pędzie pionowym, swobodnym, rozczłonkowanym i rozproszonym. A jej malowniczość powiększa jeszcze bardziej kolorystyczny efekt ścian i ozdoby ceramicznej.

Piąta fundacja Milutina, cerkiew Sw. Joachima i Anny, tzw. Królewska cerkiew[76] w klasztorze Studenicy (1313—1314), cała z kamienia, jest odmianą bałkańsko-bizantyńskiego typu cerkwi z kopułą opartą na ścianach, przy czym całe wnętrze mieści się w kwadracie pod kopułą, do którego dobudowana jest bezpośrednio duża apsyda z dwoma mniejszymi po bokach. Cerkiew ta jest bezsprzecznie najpiękniejszym klejnotem średniowiecznej architektury serbskiej, działającym silnie swoimi stosunkowo małymi rozmiarami, które wywołują jednak wrażenie wyjątkowej harmonii i monumentalności, spotęgowanej bogatą dekoracją malarską, występującą zarówno w tym, jak i w innych przykładach tej architektury.

Elementy zawarte w powyższych przykładach powtarzają się w dalszych zabytkach, raz mniej, raz bardziej rozwinięte, łączą i przeplatają się z sobą w najrozmaitszych zestawieniach, doprowadzając do powstania nowych typów i za każdym razem do innej ekspresji całości. Swoiste jest zestawienie cerkwi w klasztorze Patriarchii w Peći gdzie można zaobserwować również mocno rozbudowaną dekorację zewnętrzną w postaci ślepych arkad, co powtarza się także w szeregu innych cerkwi, jak np. w Ćurcerze w Skopskiej Crnej Górze oraz w Ljubotenju pod Skopjem (1337), gdzie owe ślepe arkady występują obok większych tektonicznych arkad transeptu. Gdzie indziej dochodzą do tego jeszcze arkady pogłębione (Kućeviste z dwudziestych lat XIV w.). Najbardziej jednolicie ujęta jest tego rodzaju ozdoba w Lesnovie[77] pod Kratowem, z r. 1341, fundacji despoty Oliwera. Lesnowo posiada zresztą jeszcze inny znamienny rys. Przestrzeń przed apsydą jest przedłużona jak w budownictwie konstantynopolitańskim, a narteks wewnętrzny potraktowany jest

jako osobna świątynia i uwieńczony własną kopułą; w ten sposób powstaje jakby cerkiew podwójna. Na szczególną uwagę zasługuje także cerkiew Św. Dymitra w klasztorze Marka[78] (Markov Manastir) pod Skopjem, ufundowana przez króla Wukaszina (1366—1371), dokończona przez jego syna, królewicza Marka. Wnętrze cerkwi ma kształt kwadratu, do którego dobudowano łączący się z nim narteks. Narteks i część środkowa przykryte są osobnymi dachami. Dekoracja zewnętrzna stanowi barwną i malowniczą całość.

Jeszcze o jednym typie tego budownictwa należy wspomnieć, mianowicie o typie „swobodnego krzyża", reprezentowanym przez cerkwie Św. Archanioła w Kućeviste i Św. Andrzeja nad rzeką Treską, z r. 1389, fundację Andreasza, drugiego syna króla Wukaszina i królowej Heleny. Szczególnie ostatni zabytek jest charakterystyczny i wprowadza zupełnie nową nutę do dotychczasowej architektury serbskiej. Stanowi on połączenie typu swobodnego krzyża[79] z planem w kształcie trójliścia. Smukła, wysoka kopuła wznosi się nad skrzyżowaniem, którego północne i południowe ramiona mają kształt okrągłych konch. Na zewnątrz ich okrągłość jest jednak ukryta za prostokątnym ukształtowaniem ścian, sięgających aż do wysokości sklepień. Zewnętrzna ozdoba ścian jest jakby wyrzeźbiona i zarazem barwna; nie ma ona żadnego związku z wewnętrznym układem tektonicznym.

Dziwnym zbiegiem okoliczności to architektoniczne cacko powstało w Macedonii w r. 1389, w którym spadla na średniowieczną Serbię katastrofa na Polju Kosovym, zadając jej potędze śmiertelny cios. Cerkiew Sw. Andrzeja przedstawia się wobec tego jako najpóźniejszy utwór architektoniczny niepodległej Serbii na terenie południowym.

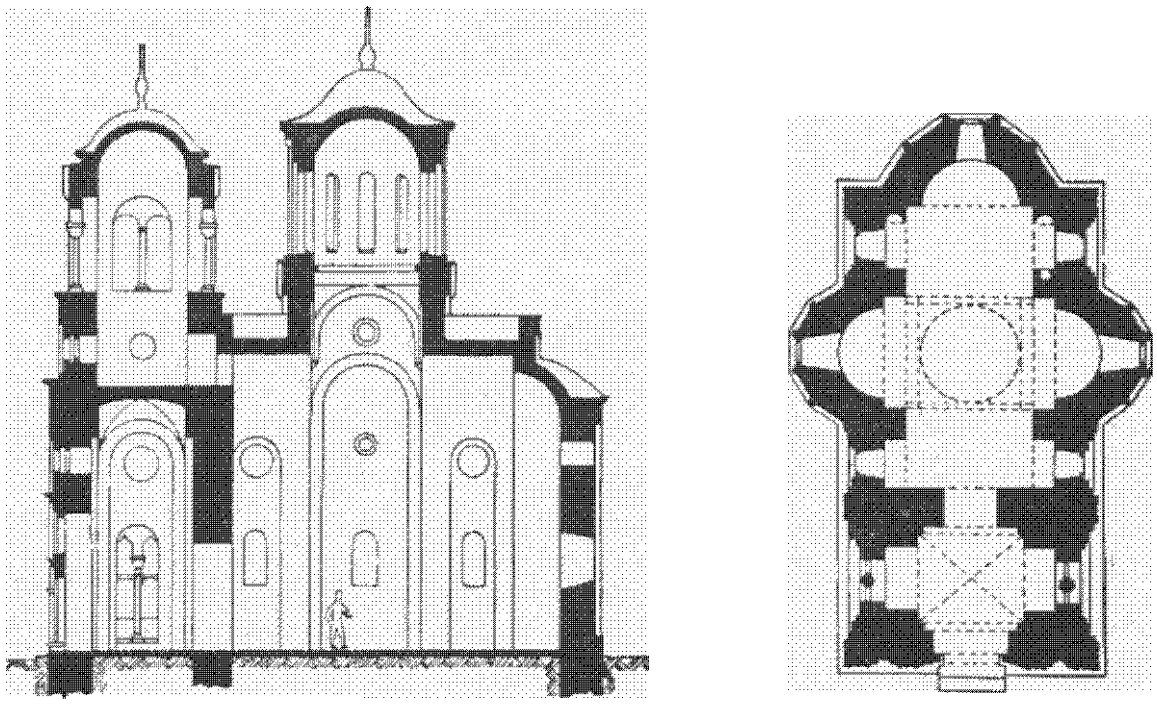
W architekturze tej krzyżowało i przeplatało się wszystko, co tkwiło w tradycjach miejscowych; zwłaszcza silny jest wpływ samego Bizancjum i bliskiej Grecji. Ale z drugiej strony eklektyzm sztuki serbskiej wypowiedział się w Macedonii być może nie mniej mocno, jak w rodzimej Raszce, ujawniając także tutaj tendencje dążące od kostruktywności ku coraz większej dekoracyjności. Wymownym przykładem tej ostatniej jest właśnie cerkiew Sw. Andreasza nad Treską.

Architektura w dorzeczu Morawy

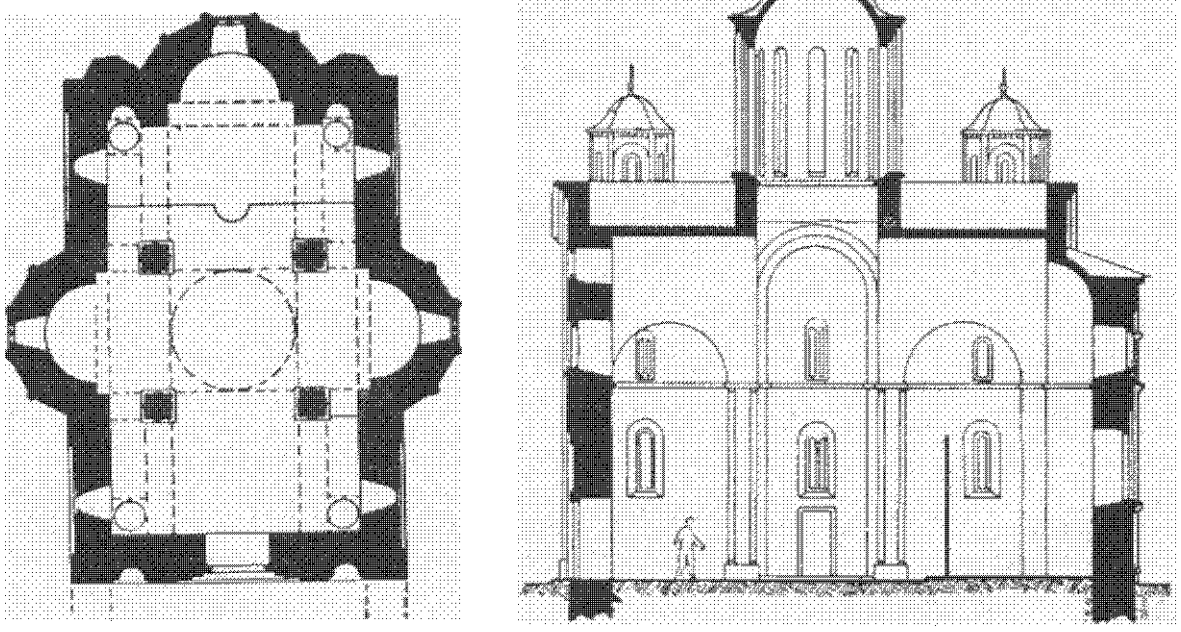
W dorzeczu Morawy zbudowała średniowieczna Serbia swoje ostatnie środowisko państwowe i kulturalne, w którym i sztuka osiągnęła ostatnią, krótką fazę rozwoju i rozkwitu. Równie dobrze jak w Raszce i w Macedonii wypowiedziały się także tutaj serbskie tendencje i ich nastawienie eklektyczne, być może jeszcze bogatsze, a zarazem także bardziej przesiąknięte własnym wyrazem twórczym aniżeli na obszarach Macedonii. Sztuka, a w pierwszym rzędzie architektura, stając na ziemi Serbii północnej oddaliła się od bezpośrednich wzorów i tradycji macedońskich, a poniekąd także od Raszki, chociaż bynajmniej nie zerwała ani z pierwszymi, ani z drugimi. Mogła jednak postępować bardziej niezależnie, tj. z większą swobodą wybierać z obu wzorów i tradycji. Wiele się przyczyniło do szybkiego rozkwitu tej sztuki. Po pierwsze skoncentrowanie artystów z całego kraju na terenie wolnej jeszcze, ale już wasalnej Serbii Lazarewiciów i Brankowiciów, którzy znaleźli jeszcze tutaj możliwości działania i którzy wynieśli z centrów dawniejszych ich wielkie tradycje; starsze tradycje miejscowe, częściowo sięgające czasów antycznych i wczesnobizantyńskich (ruiny rzymskiego Viminacium pod Kostolacem, Margum przy ujściu Morawy, Carićin Grad pod Lebanem. Singidunum — dzisiejszy Belgrad i in.), oraz bliskie sąsiedztwo z jednej strony wzorów bułgarskich a z drugiej — środkowoeuropejskich, przenikających z południowych Węgier. O starszej architekturze na tych obszarach niewiele co prawda wiadomo, wystarczy jednak choćby wspomnieć o tym, że Nisz był jeszcze w drugiej polowie w. XII miastem bizantyńskim, jak również że Serbia po bitwie na Polju Kosovym bynajmniej nie zerwała ani z tradycjami i tendencjami politycznymi, sięgającymi wstecz aż do wczesnych okresów dynastii Nemaniciów, ani z kontaktami, które łączyły ją z Bośnią, a także z Adriatykiem. W związku zaś z coraz bardziej wzmagającym się znaczeniem życia klasztornego wzrastało także znaczenie Góry Atos, co również odbiło się na architekturze

Serbii książęcej. O wszystkich tych i jeszcze innych współczynnikach twórczych mówią zresztą najlepiej same zabytki, które w ramach zasięgu bizantyńskiej kultury artystycznej i jej ekspansji w każdym razie stanowią grupę wysoce oryginalną [80].

Jakkolwiek istnieją między nimi różnice, które pozwalają na podział na dwie grupy mniejsze (jedną z nich cechuje podkreślenie kierunku podłużnego, a druga odznacza się planem w kształcie



Ryc. 68. Lazarica. Cerkiew, przekrój i plan



Ryc. 69. Ravanica. Cerkiew, plan i przekrój

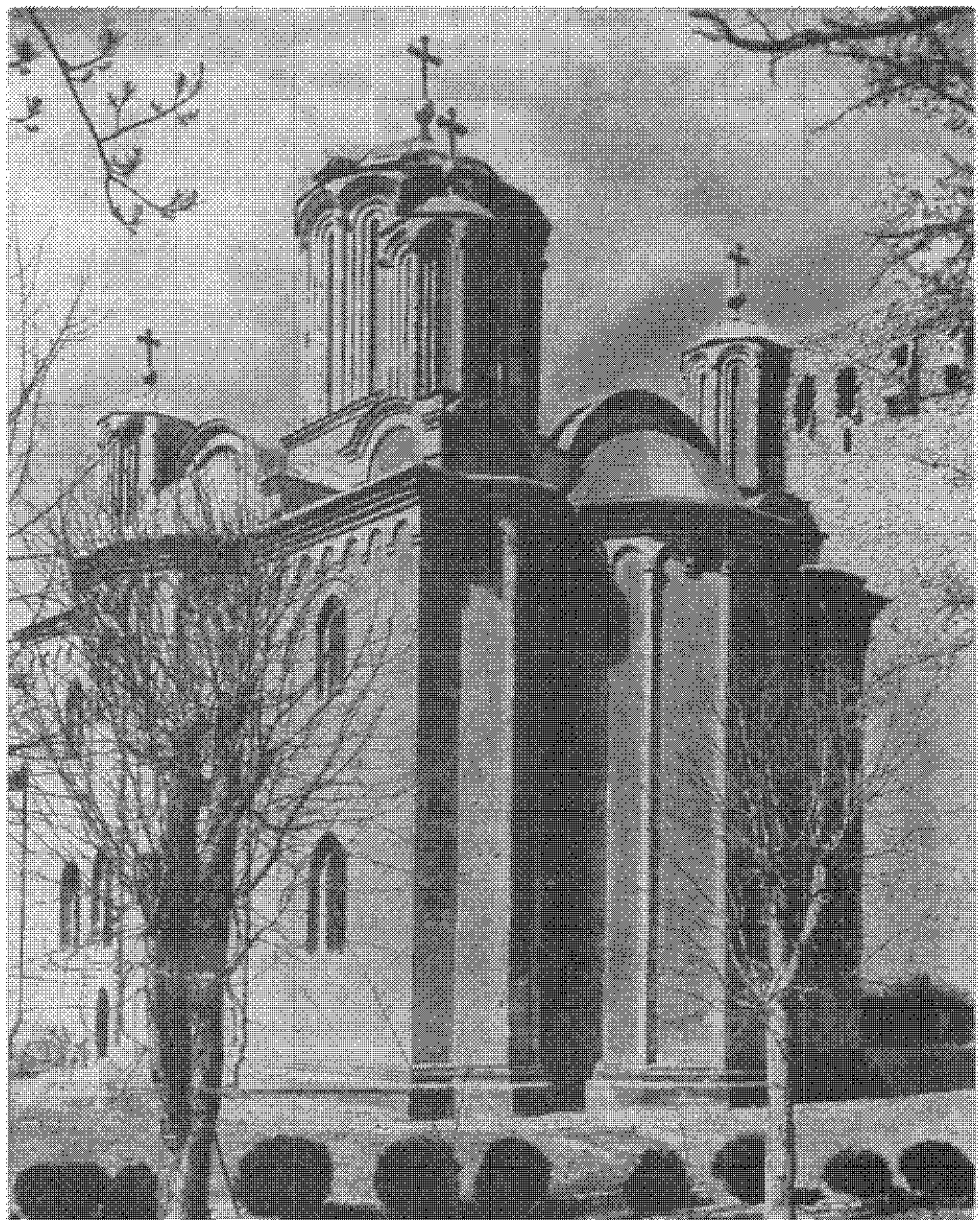
Ryc. 70. Ravanica. Cerkiew od strony wschodniej

Ryc. 71. Kalenić. Cerkiew

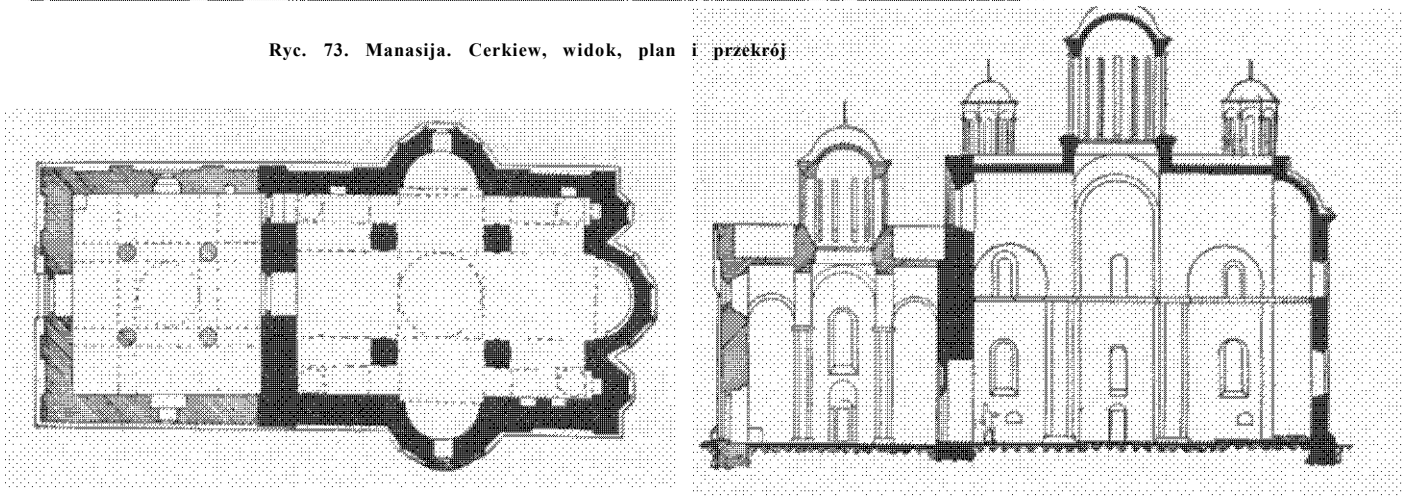
Ryc. 72. Ljubostinja. Cerkiew

krzyża wpisanego, połączonego z trykonchem), to nie wydają się one tak znaczne, by nie przeważały nad nimi cechy wspólne. Występuje to już w obu najwcześniejszych fundacjach księcia Łazarza, w cerkwi Lazaricy w Kruśevcu z osiemdziesiątych lat XIV w. i w cerkwi klasztoru Ravanica z r. 1376 (ukończonej w r. 1381). Lazarica [81] wykazuje pierwiastki wszystkich znanych nam już środowisk i faz. Jest to jednonawowa zasklepiona cerkiew z kopułą starego typu ogólnobałkańskiego i zarazem typu Raszki. Do niej dodany jest jednak plan trójlistny, charakterystyczny dla cerkwi atońskich, jak i dla cerkwi Andreasza nad Treską (późniejszej jednak od Lazaricy). Podbudowa kopuły rozczłonkowana jest we wnętrzu za pomocą łuków schodkowych jak w Graćanicy. Nad narteksem wznosi się czworoboczna wieża jak w Żicy. Podobnie ma się sprawa z dekoracją strony zewnętrznej. Zasada dekoracji plastyczno-barwnej, tak harmonijnie rozwiniętej w Lesnovie, została tutaj doprowadzona do najwyższego stopnia wirtuozerii. Nowym dodatkiem do niej są wielkie, ażurowe okna-róże, umieszczone w wieży nad portalem, w arkadach wzdłuż ścian i w przyczółkach pod bębnem kopuły; ich plastyka, o której będzie jeszcze mowa, składa się z motywów plecionki geometrycznej i wici roślinnych.

Lazarica stanowi więc kompozycję, która wynika z oryginalnego zestawienia różnych elementów tradycyjnych w połączeniu z podstawowym typem jednonawowej cerkwi z kopułą, rozwiniętej w Raszce. Druga fundacja księcia Łazarza, Ravanica [82], chociaż zawiera w sobie te same elementy co Lazarica, to jednak różni się od niej przede wszystkim tym, że bardziej jest zbliżona do idealnego typu cerkwi „serbsko-macedońskiej" Gracanicy lub Staro Nagoričina. Podobnie jest z pozosta-



Ryc. 73. Manasija. Cerkiew, widok, plan i przekrój



łymi zabytkami architektury tego okresu. Tak np. Nova Pavlica nad rzeką Ibar w Raszce, fundacja siostrzeńca księcia Łazarza, Stefana, syna „czelnika" Musy, zbudowana jest na planie rozwiniętego trykonchu z kopułą nad czterema swobodnymi filarami (narteks i wieża przed nim zostały później dobudowane), zbliżona jest do Lazaricy, ale posiada także niektóre cechy Ravanicy. Ljubostinja, fundacja księżny Milicy, żony a po r. 1387 wdowy po Łazarzu, stanowi jakby syntezę cech zarówno Lazaricy, jak i Ravanicy. Swoistą kopią Lazaricy jest Kalenic[83] (1413—1417), fundacja protodowiarza Bogdana. Kopuła tej cerkwi wznosi się nad podwyższoną kwadratową podbudową oraz posiada — „być może — jeden z najwęższych i najwyższych bębnów wśród wszystkich średniowiecznych cerkwi serbskich". Nad narteksem umieszczona jest ślepa kalota kopuły. Szczególnie bogata jest dekoracja strony zewnętrznej, złożona z różnobarwnych kamieni i cegieł. Okna otrzymały kontury gotyckie, a zupełnie wyjątkowa jest ornamentyka reliefowa, o której będzie jeszcze mowa.

Punktem szczytowym całej tej tak bogatej architektury jest jednak cerkiew klasztoru Resavy-Manasiji[84] nad rzeką Resavą, fundacja z lat 1406—1418 despoty Stefana Lazarevicia. Zbudowana wśród mocnych i wysokich murów obronnych klasztoru-twierdzy, położonego niezwykle malowniczo, w którym według intencji fundatora powstał ważny podówczas ośrodek oświatowy i pisania ksiąg religijnych. Powtarza ona koncepcję Ravanicy z jej pięcioma kopułami; jej proporcje są jednak zmienione, a całość jest bardziej zwarta i smukła. Wszystko, co kilkadziesiąt lat wcześniej zostało przejęte ze Studenicy, Graćanicy, Lesnova i Atosu i zlało się w nową barwną całość Lazaricy i Ravanicy, znalazło tutaj jeszcze raz nową syntezę, łącząc się równocześnie z kamienną architekturą, w której są jeszcze żywe echa pierwotnego romanizmu Studenicy. Barwna Gracanica i Lazarica zamieniły się w białą marmurową Manasiję.

Dekoracja barwna i rzeźbiarska

Dla całej tej architektury „morawskiej" wybitnie charakterystyczna jest dekoracja jej strony zewnętrznej. Składa się ona z polichromii z barwnego materiału, kamienia i cegły, układanych na przemian w warstwach horyzontalnych, szerszych i węższych, a miejscami, jak zwłaszcza w Lazaricy i Kaleniciu, z wypełniania wzorami szachownicy całego pola wewnątrz ślepych arkad lub w archiwoltach nad nimi, komponowanych w żywe wzory ornamentyki geometrycznej, otaczające jakby girlandami łuki nad różnymi lunetami. Rozczłonowanie zewnętrznych ścian budowli cerkiewnych uzyskane zostało przy pomocy większych i mniejszych arkad oraz lizen, w postaci smukłych kolumn, filarów i kontrastów barwnych. Plastyczne ukształtowanie bryły architektonicznej wynika z uwypuklenia kształtów trykonchów (zawsze wielobocznych) i z wysokiego bębna kopuły, a zwłaszcza ze schodkowego układu dachów. Dachy przechodzą od linii gzymsu nad trykonchem do falistej linii nad sklepieniami, a następnie do archiwolt na kwadratowej podbudowie kopuły. Dekoracja barwna zaś wiąże się nierozłącznie z plastyką bryły architektonicznej i stanowi jej istotną i zarazem oryginalną cechę. Oryginalność ta jest tym wymowniejsza, że jest bezsprzecznie dziełem artystów miejscowych, i tego rodzaju dekoracji nigdzie w ogóle nie spotykamy. Brak jej co prawda w niektórych cerkwiach tej grupy; w niektórych wypadkach po prostu się nie zachowała, a czasem cerkiew zbudowana jest z gładkich płyt kamiennych, gdzie na ornamentykę nie było miejsca; ale nawet tam, jak np. w Manasiji, zachowały się jej ślady.

Nie mniej znamienna dla tej architektury jest jednak inna jeszcze odmiana dekoracji, a mianowicie właściwa rzeźba. Toteż jest tutaj miejsce najodpowiedniejsze, by choć krótko rzucić okiem na kwestię rzeźby, i to nie tylko architektonicznej, w ramach średniowiecznej sztuki na Bałkanach. Wiadomo, że rzeźba w sztuce bizantyńskiej nie miała większego znaczenia, że wobec ogromu twórczości malarskiej nie zajmowała ważnego miejsca i że już sama zasada rzeźby monumentalnej jako realizacji materialnej sprzeciwia się w pewnym sensie zasadzie spirytualizmu bizantyńskiego. Tak przynajmniej było w teorii, gdyż w praktyce nieraz było także inaczej. Wystarczy choćby przy-

pomnieć rolę i znaczenie wzorów bizantyńskich dla włoskiej rzeźby romańskiej (np. w kościele Św. Marka w Wenecji wielkie postaci--posągi bizantyńskie aniołów na słupach pod główną kopułą, a także liczne reliefy figuralne i ikony marmurowe wmurowane w ścianach zewnętrznych tegoż kościoła), by to zrozumieć, nie mówiąc nawet o tym, jaką rolę odgrywał portret rzeźbiarski w związku z bizantyńskim kultem cesarskim. Niemniej pozostaje jednak faktem, że rzeźba monumentalna w średniowieczu bizantyńskim była raczej wyjątkiem i że twórczość rzeźbiarska ograniczała się do zbytkownej rzeźby drobnej w kości słoniowej, w drogich metalach i w drzewie; tam zaś, gdzie jednak powstała, przyjmowała formy płaskiego reliefu[85] np. w ikonach itp.). Nie inaczej się działo w sztuce krajów najbardziej z kulturą artystyczną Bizancjum związanych, a więc właśnie w krajach bałkańskich, Bułgarii, Macedonii i Serbii średniowiecznej.

Ryc. 74. Nerezi. Cerkiew, obramienie ikony Św. Panteleimona

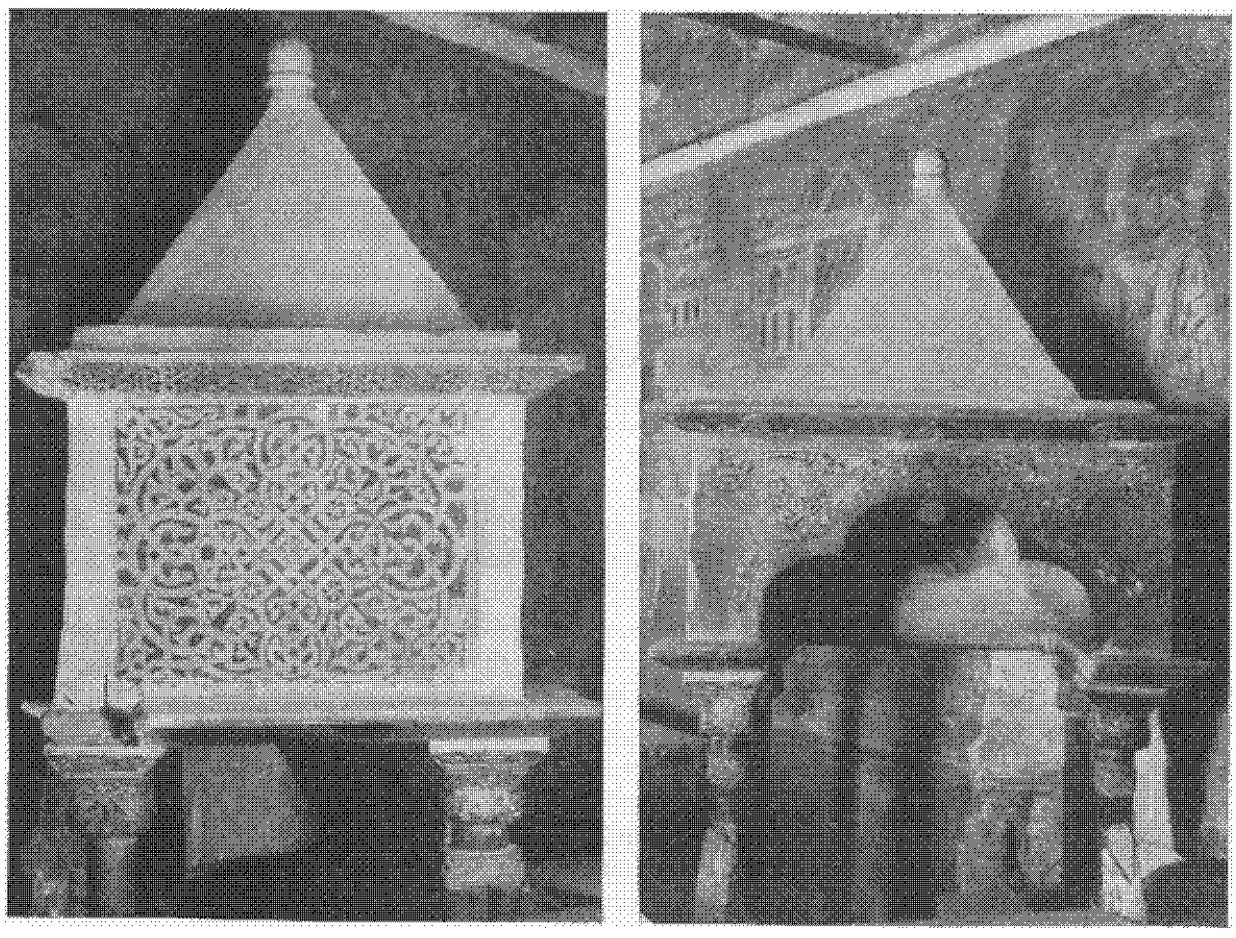
Jest w każdym razie bardzo charakterystyczne — pomijając oczywiście sztukę i tradycje z okresu przed chrystianizacją (np. reliefy ze Starej Zagory) — że poza tego rodzaju sporadycznymi próbami ani w Bułgarii, ani na terenie Macedonii żadnej właściwej większej rzeźby architektonicznej czy monumentalnej rzeźby figuralnej nie znamy.

Trudno w każdym razie przytaczać tutaj jako wczesny przykład liczne fragmenty architektonicznej rzeźby dekoracyjnej w Okrągłej cerkwi w Presławiu w postaci kapiteli, gzymsów, kolumienek z intarsjami z kamieni kolorowych itd. Fragmenty te są bowiem albo pochodzenia późno- albo co najmniej poantycznego, albo — gdyby je nawet uważać za dzieło IX w. — tak na wskroś utrzymane w duchu tradycji poantycznych, że nie można się w nich dopatrzyć jakiegoś nowego ustosunkowania się do problematyki rzeźby.

Ważniejsza wydaje się pod tym względem grupa płaskich reliefów kamiennych ze Starej Zagory, techniką swoją przypominających pracę snycerską w drzewie, a poprzez motywy i tematykę teriomorficzną wykazujących rysy pokrewne z bogatą na całym ówczesnym Bliskim Wschodzie tematyką i ornamentyką zoomorficzną, dochodzącą miejscami do układu wprost heraldycznego. Obok tego rodzaju zjawisk, w których odzywają się tradycje i reminiscencje z okresu przed przyjęciem

chrześcijaństwa na terenie Bułgarii, zachował się wśród niewielu dalszych zabytków jeszcze szereg innych okazów na terenie Macedonii, bardzo wymownych i doniosłych. Świadczą one, że rzeźba w drzewie i w stiuku, oczywiście niekoniecznie architektoniczna, w centrum tym — jak i w ogóle na Bałkanach — istniała już bardzo wcześnie. Była to sztuka nieraz zbytkowna i bogata. Sztuka snycerska, stosowana zwłaszcza w zdobnictwie sprzętu sakralnego, szczególnie ikonostasów, a także w domach mieszkalnych (posadzki, powały lub sufity, umeblowanie itp.), zachowała się jeszcze pod panowaniem tureckim, wraz z typami domów mieszkalnych tzw. tureckich, należących jednak w gruncie rzeczy do pradawnego, tradycyjnego bizantyńskiego i w ogóle bałkańskiego budownictwa mieszkalnego, które sięgało wstecz do epoki starożytnej Grecji i hellenizmu i istniało jeszcze w dworach, chanach i domach Ohridu, Skopja, Sarajewa, jak i Bułgarii, Serbii, Albanii i Turcji.

Do tego rodzaju dekoracji należy zaliczyć w każdym razie kamienną przegrodę ołtarzową czy też ikonostas w cerkwi Św. Pantelejmona w Nerezi z r. 1164 [86], składający się z samej przegrody w postaci płyt marmurowych w części dolnej oraz kolumn nad nimi, złączonych wspólnym architrawem. Jest to jeden z cennych przykładów wcześniejszego ikonostasu bizantyńskiego, tak różnego od późniejszych ikonostasów ruskich i greckich, stanowiących zwartą ścianę obrazową. Całkiem osobliwe miejsce w dziejach bizantyńskiej rzeźby dekoracyjnej zajmuje w tymże ikonostasie obramienie arkadowe freskowej ikony św. Pantelejmona, wykonane w stiuku, układującym się w bogatą, bujną kompozycję z pasma-bordiury motywów trójtaśmowej plecionki geometrycznej, z motywów palmet i późnoantycznych falistych zwojów akantowych w płaskim przekształceniu bizantyńskim wraz z antytetyczną grupą dwóch pawi jako motywem centralnym — wszystko to potraktowane w ujęciu światłocieniowo-kontrastowym. Cechy te łączą się bezsprzecznie zarówno z tradycjami poantycz-

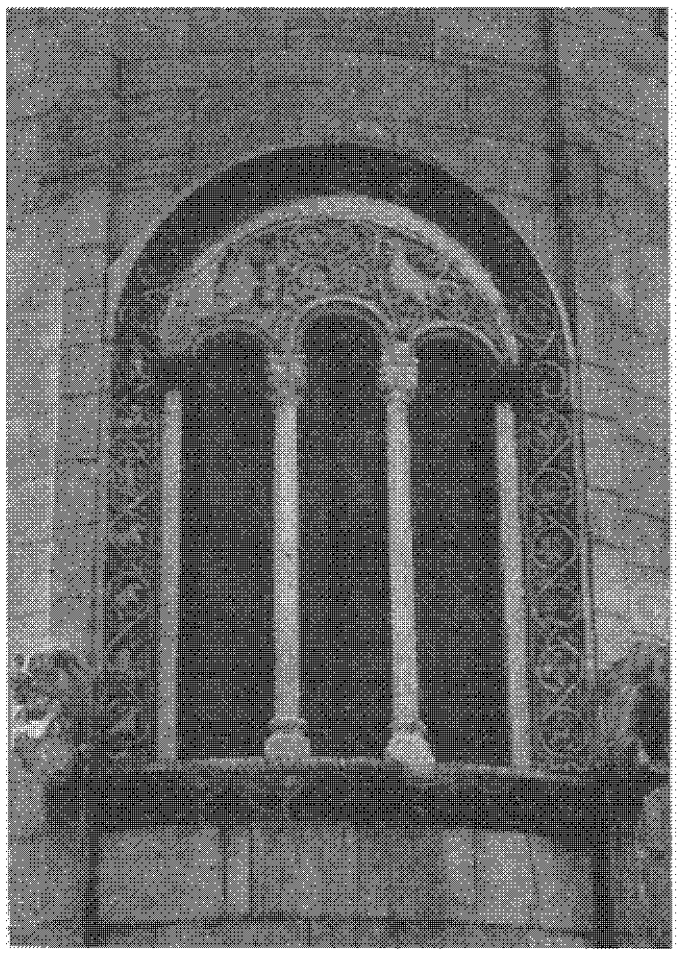


Ryc. 75. Ohrid. Cerkiew Św. Sofii, mimbar

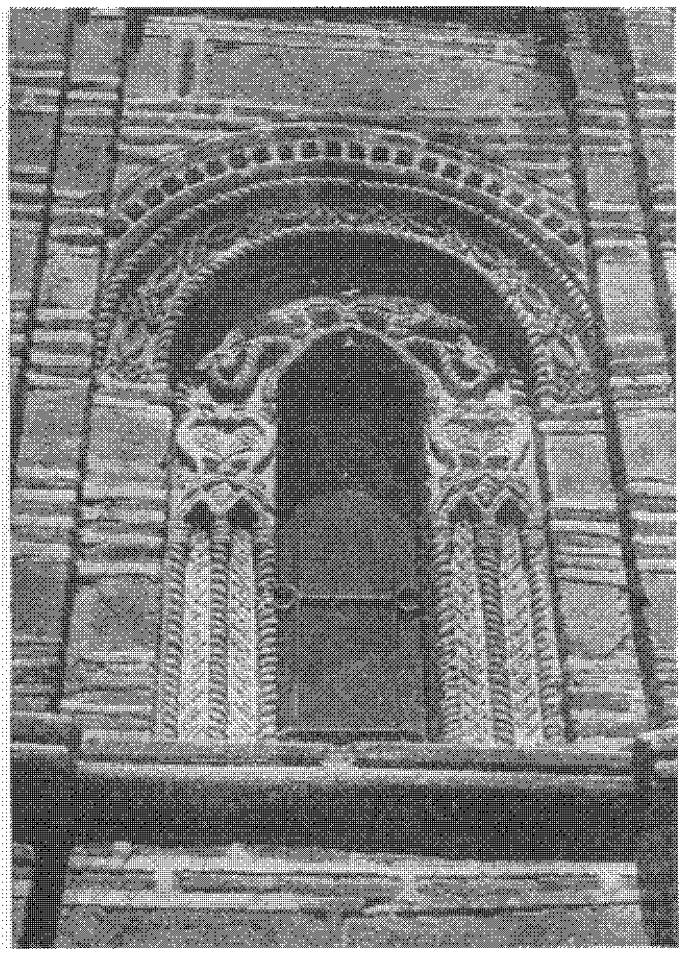
Ryc. 76. Ohrid. Cerkiew Sw. Mikołaja, drzwi drewniane

Ryc. 77. Rzeźbione drzwi ikonostasu, XIV w.

nymi, jak i z charakterem przekształceń, jakie wytworzyły się na Bliskim Wschodzie, równie dobrze chrześcijańskim, jak islamskim, a były rozpowszechnione także na Zachodzie, czego przykładem jest m. in. słynna stiukowa grupa figuralna i dekoracyjna w Santa Maria delia Valle w Cividale, a także grupa dalszych zabytków górnoitalskich (Mediolan i in.) okresu ottońskiego. Ze sztuką tą spokrewniona jest zasadniczo także sztuka jednego z najciekawszych zabytków macedońskich, pochodzącego z pierwszej połowy w. XIV, chociaż wykonanego w zgoła odmiennej technice; porozdzielane części przegrody ołtarzowej lub pierwotnej ambony katedry Sw. Sofii w Ohridzie, zamienionej przez Turków na meczet, zostały ponownie inaczej zestawione w mahometański mimbar meczetu. Otóż mimbar ten, a zwłaszcza jego górne zakończenie, ściślej jego przednia strona (marmurowa) ozdobiona jest niezmiernie delikatną kompozycją dekoracyjną dwóch antytetycznych ptaków wśród plecionki poantycznej z motywów latorośli winnej, przy czym całość wykonana jest techniką jakby intarsji niellowej, działającej mocnym biało-czarnym kontrastem barwnym w sensie czysto płaszczyznowym.

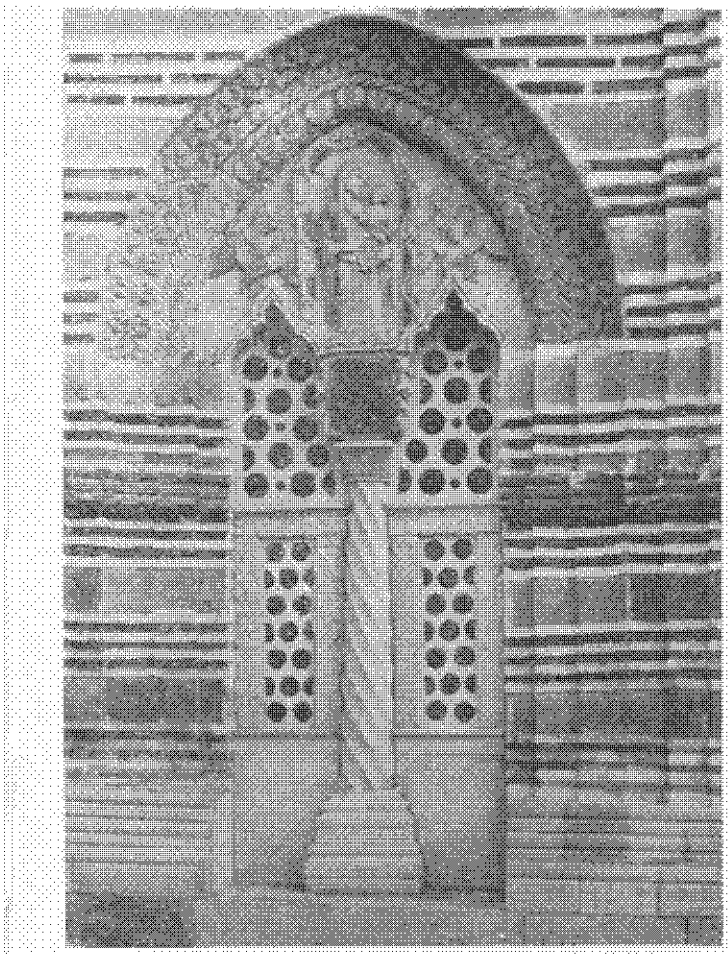


Ryc. 78. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, okno w apsydzie



Ryc. 79. Kru5evac. Lazarica, rzeźba architektoniczna

Nie ulega wątpliwości, że przytoczone przykłady są tylko drobną częścią tego, co niegdyś istniało, i że rzeźba dekoracyjna i architektoniczna, blisko związana ze wzorami bizantyńskimi lub należąca do Bizancjum, zajmowała w średniowiecznej sztuce Macedonii dużo miejsca. Tylko skromne ślady pozostawiła po sobie także rzeźba figuralna, która niewątpliwie występowała rzadziej od poprzedniej. Gdy rzeźbę dekoracyjną stosowano także w kamieniu, jak m. in. świadczą o tym kapitele przegrody ołtarzowej z głowami ludzkimi w cerkwi Św. Atanazego w Lesoku, to właściwą techniką rzeźbiarską była raczej technika w drzewie, prawie wyłącznie reliefowa. Tak np. wyjątkiem bardzo rzadkim jest relief zbliżony do rzeźby okrągłej, przedstawiający prawdopodobnie św. Klimenta (?), z w. XIV. Że istniały w sztuce Macedonii także ikony wyrzeźbione w drzewie, wynika choćby ze skrzydeł wrót ikonostasu ze sceną *Zwiastowania P. Marii* z okolicy Skopja, z w. XIV (w Muzeum Narodowym w Belgradzie). Obie postaci, anioła i P. Marii, to figury antykizujące, klasycznie bizantyńskie, pomimo płaskiego reliefu delikatnie wymodelowane, przywodzące na myśl charakter ikon marmurowych na zewnętrznych ścianach kościoła Św. Marka w Wenecji. Jeszcze charakterystyczniejsze są drzwi drewniane z cerkwi Św. Mikołaja w Ohridzie z tego samego czasu, na których przedstawione są w poszczególnych polach w płaskim reliefie różne zwierzęta fantastyczne, jeźdźcy i mniejsze sceny. W dekoracji tej żyją echa tradycji związanych zarówno ze sztuką na Zachodzie, jak i na Wschodzie, pod względem tematyki i ikonografii opartych na zasobach bestiariuszy i fizjologu. Cała zaś kompozycja i układ drzwi ohridzkich są tego rodzaju, że zabytek ten niewątpliwie zajmuje ważne miejsce w dziejach sztuki monumentalnych drzwi średniowiecznych.



Ryc. 80. Kalenic. Cerkiew, rzeźbiona dekoracja okna

Ryc. 81. Ljubostinja. Cerkiew, rzeźba architektoniczna

Taka jest więc typowa rzeźba dekoracyjna w średniowiecznej Macedonii, jak najmniej związana swoim charakterem z samą architekturą jako jej istotna część składowa.

Tym bardziej rzuca się za to w oczy dekoracja rzeźbiarska w architekturze Raszki i w dorzeczu Morawy. O elementach romańskich w rozczłonkowaniu zewnętrznych ścian cerkwi Raszki, przede wszystkim w głównej cerkwi klasztoru Studenicy, w jej oknach i portalach, była już mowa. Najciekawsze jest jednak, że nie tylko portale powtarzają kształty wgłębiających się w bryłę architektoniczną romańskich portali Włoch południowych, przede wszystkim Apulii oraz Dalmacji, lecz że zarówno w Studenicy, jak w Bańskiej i w Dećanach portale i okna ozdobione są bogatą dekoracją, rzeźbioną w białym marmurze. Tak np. na zachodnim portalu cerkwi w Studenicy odrzwia i nadproża ozdobione są całą florą i fantastyczną fauną rzeźby romańskiej, przeplatającą się z kołami wici roślinnych, a w jego zewnętrznej archiwolcie, wychodzącej z obu stron od pełnoplastycznych, skrzydlatych lwów, rozmieszczony jest w splotach roślinnych baśniowy świat centaurów, łabędzi i całej fantastyki zwierzęcej. Podobne motywy w różnych odmianach, miejscami czysto roślinne, powtarzają się w obramieniach pozostałych portali, a szczególnie bogata jest ozdoba tryforialnego okna głównej apsydy, o czysto romańskim charakterze. Nawet więcej: w lunecie portalu zachodniego umieszczona jest plastyczna grupa hieratycznej Madonny na tronie wśród dwóch aniołów, przy czym należy jednak zauważyć, że jej ujęcie i wykonanie robi wrażenie znacznie bardziej archaiczne i prymitywniejsze od mistrzowskiego stylu pozostałej dekoracji. Konsole zaś, na których opierają się ślepe arkady fryzu pod dachem, zakończone są głowami ludzkimi i zwierzęcymi; również echo sztuki nadadriatyckozachodniej.

Być może jeszcze bogatsza jest dekoracja plastyczna cerkwi w Dećanach, gdzie wszystkie portale i okna obramione są bujną reliefową ornamentyką rzeźbioną, lunety portali wypełnione są kompozycjami figuralnymi, a kapitele w narteksie również są wzbogacone grupami zwierząt i postaci ludzkich. Znamienne jest przy tym, że ta dekoracja rzeźbiarska wzorowana jest zarówno w Decanach jak i w Bańskiej (zbudowanej za króla Milutina w latach 1312—1318) na rzeźbie Studenicy, która wobec tego wydaje się być w ogóle pierwszym idealnym wzorem tej rzeźby serbsko-romańskiej. Jak względne jest jednak w tym wypadku określenie „romańskie", tego najlepszym przykładem może być rzeźba z zachodniego portalu cerkwi klasztoru w Bańskiej (dzisiaj w cerkwi Sokolicy koło Kosovskiej Mitrovicy). Przedstawia ona siedzącą Matkę Boską z Dzieciątkiem na kolanach, w ujęciu frontalnym. Hieratyczność całego ustawienia, wierność naśladownictwa jakiegoś zachodniego wzoru romańskiego łączą się z pewną pierwotnością, jaka cechuje wszelką sztukę zbliżającą się ku ludowości. Co jednak najciekawsze: od samych początków owej rzeźby, reprezentowanych w Studenicy, poprzez wszystkie zabytki późniejsze aż do Decanów nie widać żadnego śladu jakiegoś rozwoju wewnętrznego. Wydaje się, że plastyka ta jako gałąź sztuki przeszczepiona z zewnątrz na grunt serbski w nowej atmosferze przyjęła się wprawdzie, ale nie zrosła się organicznie z rozwojem rodzimym, pozostając ciągle na tym samym stopniu ewolucji. Między jej zabytkami zachodzą natomiast, co jest zrozumiałe, znaczne różnice jakościowe w wyniku pracy różnych artystów miejscowych, niezależne od samego rozwoju wyrazu artystycznego.

Za to tym osobliwsza jest dekoracja rzeźbiarska w architekturze dorzecza Morawy, nie mniej swoista od dekoracji barwnej, o której była mowa. Nie tylko w Lazaricy i Kaleniciu, gdzie wraz z samą architekturą najrozkoszniejsza jest także jej dekoracja rzeźbiona, lecz także w Ravanicy, Ljubostinji, w klasztorze Veluće, Neupara i in. Wielkie róże ażurowe na fasadach zachodnich, jak i na ścianach bocznych, odrzwia portali i obramienia okien, archiwolty nad arkadami i lunetami — wszystkie te części kamienne pokryte są i zapełnione niezwykle bogatą ornamentyką płaskorzeźbioną; geometryczną i roślinną, a w niektórych miejscach także figuralną. A co najciekawsze, że obok motywów typowo romańskich wici roślinnych pochodzenia poantycznego szczególnie charakterystyczne są różne niezmiernie bogate zestawienia motywów plecionki dwutaśmowej, pokrywających całe obszerne pola płyt kamiennych, w dodatku pierwotnie kolorowanych. Plecionki te zwłaszcza miejscami tak łudząco przypominają analogiczne wzory ornamentyki kaukaskiej, szczególnie gruzińskiej, że nie dziw, iż interpretowano je (po części do dziś) jako wynik oddziaływania wzorów sztuki tego terenu. Pomijając jednak, że trudno stwierdzić możliwość i prawdopodobieństwo bliższego oddziaływania, a nawet samych kontaktów ze sztuką dalekiej Gruzji, zwłaszcza w tak wąsko i ściśle odosobnionym i ograniczonym zakresie, jakim jest ta ornamentyka, oraz że zachodzą między plecionką gruzińską (trójtaśmową) a serbską (dwutaśmową) różnice, źródeł tej sztuki nie należy chyba szukać aż tak daleko. Analogicznych motywów i zestawień plecionki nie brak przecież w sztuce samego Bizancjum oraz w samej sztuce serbskiej. Podobna kompozycja płaskorzeźbiona istnieje choćby w narteksie głównej cerkwi klasztoru Hilandar na Górze Atos, ufundowanym przez księcia Łazarza. Licznie występuje również w ozdobie serbskich książek iluminowanych, a zwłaszcza w sztuce snycerskiej sprzętów cerkiewnych i użytkowych nie tylko w samej Grecji, lecz w ogóle na całym Półwyspie Bałkańskim [87]. Toteż geneza dekoracji płaskorzeźbionej w architekturze dorzecza Morawy wydaje się być mniej zagadkowa, aniżeli na ogół sądzono.

Jak architektura, tak samo i jej ornamentyka stanowi jeszcze jeden element wielkiej oryginalności średniowiecznej sztuki serbskiej. Jest w niej co prawda sporo eklektycyzmu. Ale eklektycyzm ten nie jest naśladownictwem, lecz twórczym zużytkowaniem pierwiastków i motywów już istniejących celem stworzenia nowych całości wyrazowych w nowym środowisku i w nowych grupach społecznych i kulturalnych. A tak bywało właściwie zawsze i wszędzie w dziejach architektury.

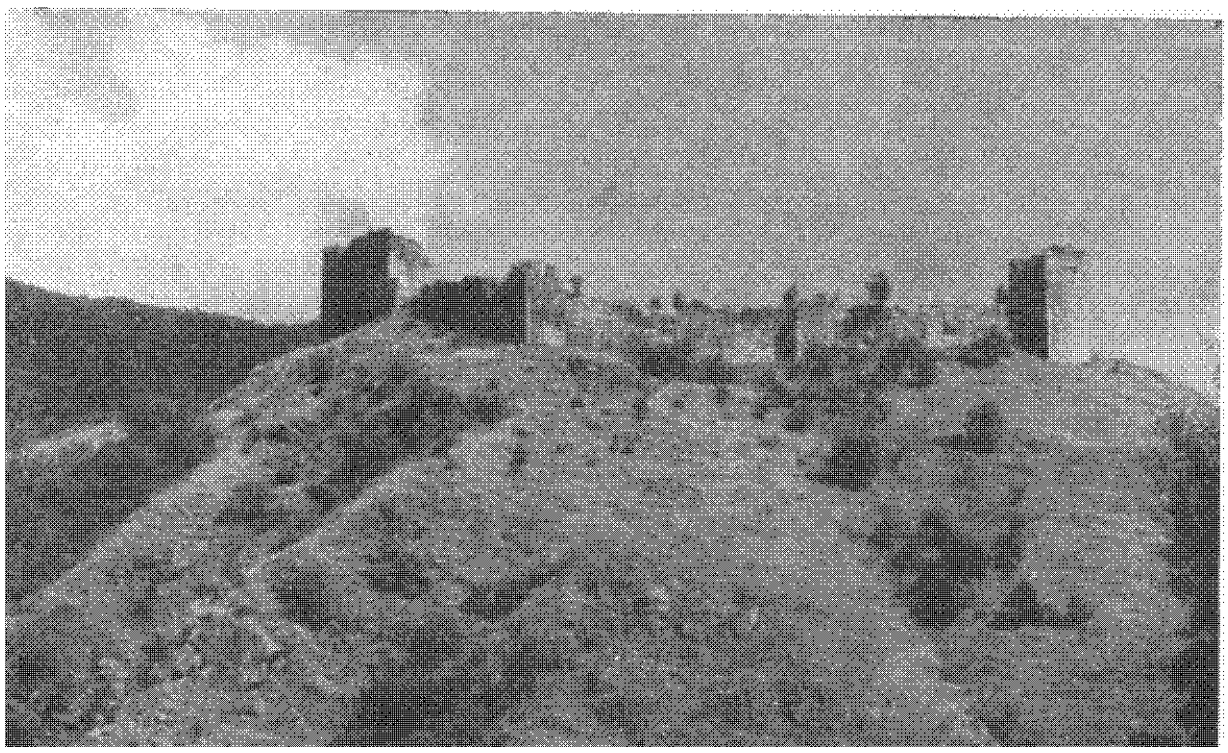
Wydźwięk średniowiecznej monumentalnej architektury serbskiej

Wtargnięcie Turków osmańskich na Półwysep Bałkański miało dla tamtejszych państw słowiańskich katastrofalne następstwa. Przerwany został nie tylko rozwój ich życia społecznego i państwowego, ale także kulturalnego. Odbiło się to fatalnie również na dalszych dziejach architektury sakralnej zarówno w Bułgarii, jak w Macedonii i Serbii. Nie znaczy to wprawdzie, że skończyła się wszelka działalność budowlana na tym polu i że straciła ona swe znaczenie historyczne. Zwłaszcza w fazach początkowych, jeszcze w w. XVI, kiedy warunki i stosunki na obszarach serbskich nie były jeszcze tak na wskroś beznadziejne, jak później, powstawały nowe fundacje klasztorne i cerkwie na wszystkich ziemiach serbskich, nie wyłączając Czarnogóry i Bośni. Zabrakło jednak przede wszystkim wielkich mecenasów sztuki, jakimi byli królowie serbscy, a wielcy feudałowie, którzy początkowo zachowali przez jakiś czas swoje miejsce i znaczenie także jeszcze pod Turkami, mimo wszystko nie rozporządzali już takimi środkami, jak dawniej królowie. Wszystkie zaś te nowe fundacje były dosyć skromne, a co jeszcze ważniejsze, ograniczano się w nich do powtarzania starych, odziedziczonych z przeszłości formułek, przeżytych i pozbawionych twórczego rozmachu.

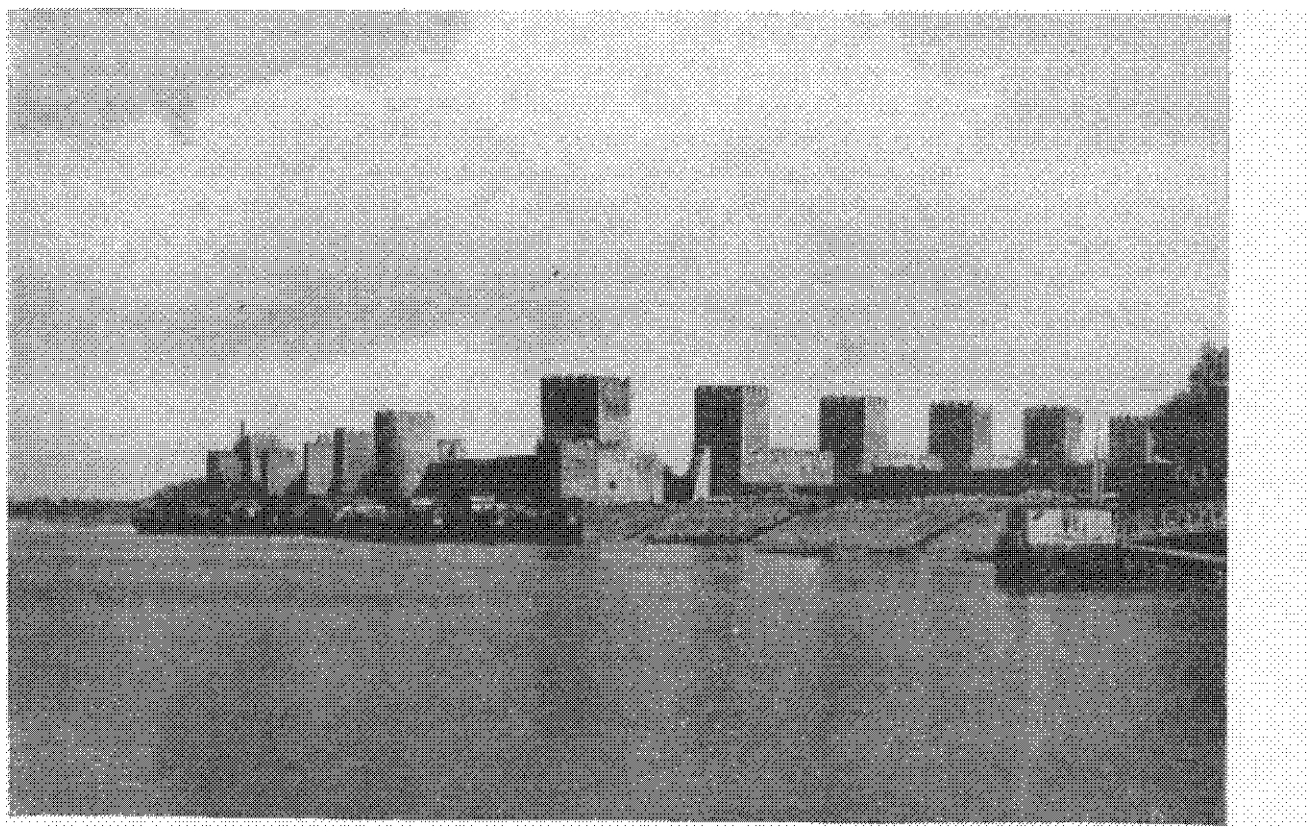
Nie było w tych budowlach już jednolitości jakiegoś wielkiego stylu, każda z cerkwi była inna, co było naturalne, gdyż budowali je przecież nieraz majstrowie miejscowi. Toteż za murami klasztorów sztuka ta przeżyła sama siebie jako odzwierciedlenie świata religijnego ludności chrześcijańskiej, złączone ze wspomnieniami wielkiej przeszłości narodowej i państwowej. Znaczenie więc tych budowli cerkiewnych i klasztornych tkwi raczej w dziedzinie historii narodowej aniżeli samej sztuki architektonicznej. Klasztory za panowania tureckiego były przecież jedynymi ogniskami nie tylko życia religijnego, ale zarazem także oświaty i podtrzymywania ducha oporu przeciwko obcemu jarzmu. Przy tym wszystkim ta tradycyjna sztuka klasztorna zdobyła się nawet na ekspansję. Klasztorami serbskimi zaludnił się Banat, Wojwodina i Srem, a zwłaszcza Fruska Gora, która stała się jakby nową, serbską Górą Atos. Jej rys zasadniczy: trykonch, który najczęściej występuje (w wielu wypadkach w połączeniu z wieżą nad narteksem), z biegiem czasu połączył się z formami architektury zachodniej, a w końcu wygląd zewnętrzny cerkwi przyjął cechy barokowe, zatracając tym samym swój pierwotny charakter. Z drugiej strony jeden z jej własnych typów stał się wzorem dla dalszego rozwoju architektury cerkiewnej Wołoszczyzny, która właśnie z Serbii przejęła typ jednonawowej cerkwi z kopułą, połączonej z trykonchem, i przekształcała go dalej po swojemu, nawiązując przy tym do architektury dorzecza Morawy. Jest to tylko jeden z przykładów oddziaływania architektury serbskiej na zewnątrz.

Taka była więc ostatnia faza rozwoju średniowiecznej architektury monumentalnej i zarazem sakralnej. Jej los pod panowaniem Turków był pod wieloma względami podobny do losu tejże architektury w Bułgarii i Macedonii. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim z tych krajów, zwłaszcza w Bułgarii, budowano, z nielicznymi tylko wyjątkami, cerkwie bardzo skromne i proste, w miejscach z dala od głównych dróg, jakby ukrywając je przed oczyma Turków. W Macedonii powstawały w tym okresie wprawdzie liczne budowle cerkiewne, ale również małe, bez wszelkich tendencji monumentalizacji artystycznej. W Serbii było o tyle inaczej, że starano się naprawiać i odbudowywać cerkwie i klasztory uszkodzone przez pożary i inne zniszczenia ze strony Turków, a co jeszcze ważniejsze, że ziemie serbskie znalazły się częściowo także poza granicami panowania tureckiego. Wobec tego tradycje kulturalne i narodowe mogły się utrzymywać w Bośni i Czarnogórze, a zwłaszcza także w Wojwodinie, która z kolei stała się nowym ośrodkiem serbskim. Stamtąd też miało w okresie wielkich walk wyzwoleńczych wyjść przede wszystkim odrodzenie kulturalne narodu serbskiego oraz jego sztuki.

Architektura, o której dotychczas mówiono, była oczywiście architekturą sakralną, monumentalną i równocześnie murowaną. Z architektury świeckiej niewiele, a raczej nic się nie zachowało poza ruinami zamków, które były przede wszystkim zamkami obronnymi. Jest ich długi szereg, w większości przypadków wzorowanych na zasadach bizantyńskich zamków warownych, a w okresach późniejszych także na zachodnich. Użytkowa zaś architektura, w tym także dwory królewskie, była



Ryc. 82. Maglić. Ruiny zamku



Ryc. 83. Smederevo. Mury obronne

drewniana, a jaki był jej charakter artystyczny, trudno dokładniej ustalić. Była to chyba architektura typu ogólnobałkańskiego, jak zdaje się to ilustrować relief na jednym ze stećków, pomników nagrobnych ze Starej Zgošćy w Bośni, przedstawiający scenę figuralną na tle zabudowań przyziemnych i piętrowych, otoczonych palisadą z belek drewnianych. Nieco wyraźniej reprezentowana jest architektura klasztorna, tj. jej części mieszkalne, nie tyle w samej Serbii, gdzie z wyjątkiem kilku resztek w stanie ruin, np. w Studenicy i Manasiji, ile na Górze Atos w klasztorze Hilandarze, ilustrującym bezsprzecznie zasadnicze rysy pozostałych klasztorów serbskich. Budownictwo to, zgodne z częściami mieszkalnymi i warownymi pozostałych klasztorów atońskich, stanowi cenny pomnik użytkowej architektury bizantyńskiej, a tym samym jeszcze jeden dokument wspólnych rysów architektonicznych na Półwyspie Bałkańskim, których źródło znajdowało się w samym Bizancjum.

Ale tak czy inaczej, koniec niepodległości państwowej oznaczał mimo wszystko także koniec wielkiej monumentalnej twórczości architektonicznej. Zamiast cerkwi na terenie Serbii (jak i Macedonii i Bułgarii) wyrastały w jej środowiskach miejskich i wiejskich meczety i minarety. Odrodzenie, po kilku wiekach, wraz z niepodległością miało wyjść z samego ludu.

MALARSTWO

Uwagi wstępne

Nieodzownym uzupełnieniem monumentalnej architektury średniowiecznej na Bałkanach jest malarstwo ścienne, obok którego nie mniej ważne miejsce zajmuje — jak w ogóle w całym świecie o bizantyńskich podstawach kulturalnych — malarstwo ikon, a ponadto także malarstwo książkowe. W tych dziedzinach przewaga Bizancjum jest o wiele bardziej widoczna aniżeli w architekturze. Cała twórczość malarska wiązała się jak najściślej z religią i docierała do Bułgarii, Macedonii i Serbii razem z jej treścią i formami oraz kultem cerkiewnym. Czy poza ilustracjami rękopisów 0 treści świeckiej istniało jakieś malarstwo całkiem świeckie? Sądząc z zachowanych kilku manuskryptów iluminowanych, jak np. *Aleksandriada,* w każdym razie tak. Wiadomo też o istnieniu bogatych bułgarskich i serbskich dworów królewskich, na pewno nie pozbawionych dekoracji malarskiej. Czy jej tematyka była również wyłącznie religijna? Bez kwestii zawierała ona także elementy świeckie. Być może były to refleksy sztuki na wzór bizantyński, związane z religią lub kultem osoby władcy. Nie jest jednak wykluczone, że ograniczały się one do motywów portretowych podobnych do portretów fundatorskich albo też do drzew genealogicznych w rodzaju drzewa genealogicznego Nemaniciów w Graćanicy i w Dećanach. Pewne jest, że czy tak, czy inaczej cała ta sztuka malarstwa religijnego wraz z jego pierwiastkami świeckimi wiązała się z rozwojem malarstwa bizantyńskiego. Nie było ono jednak identyczne z malarstwem bizantyńskim, nie było też jednolite 1 o jednolitej linii rozwojowej.

Różnice, które istnieją tutaj między poszczególnymi grupami malowideł, nie są jednak związane z jakimś podziałem na malarskie szkoły Raszki. Macedonii lub dorzecza Morawy, czy też, jak w Bułgarii, zależne od rozwoju architektury w poszczególnych tamtejszych centrach. Szkoły co prawda były, m. in. niewątpliwie istniała i wywierała duży wpływ np. tzw. szkoła malarska w Tyrnovie w Bułgarii. Kryteria dla tego rodzaju zjawisk są jednak inne niż w architekturze i wiążą się z całą, nieraz bardzo zawiłą podbudową każdorazowego kierunku artystycznego. Nie zawsze da się też rozgraniczyć twórczość serbską od bułgarskiej, macedońskiej lub bizantyńskiej, zwłaszcza że sygnatury malarzy, które się zachowały, są i greckie [88]. Być może, w większym stopniu aniżeli gdzie indziej okazuje się w tym wypadku, że o charakterze kultury artystycznej jakiegoś narodu decydują kryteria innego rodzaju aniżeli etniczne lub językowe; ogarnia ona po prostu wszelkie przejawy twórczości artystycznej, związane z jego każdorazową rzeczywistością życiową i historyczną.

W dziejach malarstwa Słowian bałkańskich istnieją naturalnie poważne luki. Niejasne są zwłaszcza okresy starsze oraz drogi łączące je z poszczególnymi środowiskami bizantyńskimi (a miejscami

także zachodnimi, przede wszystkim włoskimi), jak również różne przejawy archaizmu w okresach późniejszych. Luki dotyczą także geograficznego rozmieszczenia zabytków, przy czym znowu trzeba podkreślić, że obszary bułgarskie są pod tym względem uboższe od macedońskich i serbskich. Ilość zabytków w Serbii jest wprost ogromna, i to pomimo wszelkich zniszczeń, jakim malowidła ulegały w ciągu wieków [89].

Przedstawienie zarysu charakteru i dziejów tego malarstwa, pomimo podniet i wzorów bizantyńskich jako wszystkim centrom wspólnych i najważniejszych, nie może nie iść w ślady za tradycyjnym podziałem według krajów i jego głównych centrów, w których kwitło. Niedogodność, którą w ten sposób powoduje cofanie się czasami wstecz, równoważy do pewnego stopnia większa przejrzystość dziejów w każdym z danych trzech krajów z osobna.

Malarstwo w Bułgarii

Dzieje malarstwa na ziemiach bułgarskich sięgają nie mniej daleko wstecz, jak dzieje architektury. Pomijając nawet zabytki z epoki hellenistycznej i rzymskiej, wystarczy wspomnieć o malowidłach starochrześcijańskich na ścianach kaplic grobowych w Sofii i gdzie indziej, składających się z motywów ornamentyki roślinnej i starochrześcijańskiego symbolizmu znakowego. Zachowały się również fragmenty malowideł ściennych, pochodzących prawdopodobnie z w. VII, w ruinach Czerwonej cerkwi w pobliżu Perusticy, wykazujące bliskie pokrewieństwo z ówczesnym malarstwem Konstantynopola, przesiąknięte silnymi pierwiastkami hellenistycznymi, a stanowiące przykład malarstwa przedikonoklastycznego [90]. Zabytki te są jednak tylko fragmentaryczne i tak odległe w czasie, że nie odgrywają żadnej roli w dziejach malarstwa średniowiecznej Bułgarii.

Jakie było to malarstwo w okresie pierwszego państwa bułgarskiego, nie wiadomo. Źródła mówiące o obrazie przedstawiającym *Sąd Ostateczny,* który — według legendy — miał wstrząsnąć chanem-carcm Borysem i skłonić go do przyjęcia wiary chrześcijańskiej, albo też wzmianka o wspaniałościach Złotej cerkwi cara Symeona w Presławiu są zbyt ogólnikowe, żeby móc z nich wysnuć jakieś bliższe wnioski. Barwne kamyczki mozaik, znalezione w ruinach rotundy w Presławiu, nie stanowią pod tym względem także żadnego punktu oparcia. Niewiele mówi również ikona z popiersiem św. Teodora [91], złożona z barwnych płyt ceramicznych, odkryta w ruinach klasztoru Św. Pantelejmona w Patlejnie pod Presławiem, należąca do tego samego okresu. O malowidłach cerkwi Sw. Sofii w Ohridzie będzie mowa w rozdziale o Macedonii. Z XII w. pochodzą malowidła ścienne w kościele-grobowcu w klasztorze Baćkovo, o którym była wzmianka w rozdziale o architekturze bułgarskiej. Freski te, jak sama budowla, są także zupełnie bizantyńskie. Stanowią one cenny przykład ówczesnego ściennego malarstwa bizantyńskiego, przepojonego żywymi tradycjami hellenistycznymi i równocześnie akademizmem malowideł w Dafni. Wszystkie kompozycje dostosowane są do architektonicznego układu wnętrza oraz ram architektonicznych, w których są umieszczone. We wszystkich panuje ta sama zasada układu symetrycznego, zrównoważenia wszystkich części figuralnych jak również takiego samego układu malowanego tła architektonicznego[92].

Bliski związek z malarstwem bizantyńskim, ściślej mówiąc z konstantynopolitańskim, jest również charakterystyczny dla zabytków XIII i XIV w., skoncentrowanych przede wszystkim w Tyrnovie i jego okolicy [93]. Zwłaszcza zabytki z w. XIII są tym cenniejsze, że pochodzą z okresu bezpośrednio poprzedzającego zjawienie się sztuki „odrodzenia" za dynastii Paleologów i że wykonawcami byli najprawdopodobniej artyści sprowadzeni z Konstantynopola. Najważniejsze spośród tych malowideł są freski w cerkwi Czterdziestu Męczenników w Tyrnovie, fundacji cara Iwana Asena II z r. 1230. Obok kilku innych charakterystycznych motywów ikonograficznych na tematy ewangelii i tekstów legendarnych zachowały się też fragmenty najstarszych ilustracji kalendarza kościelnego, kompozycje stereotypowe, odpowiadające jak najdokładniej miniaturom na te same tematy, ozdabiające menologia-żywoty świętych, według których zostały skopiowane. Ich rozmieszczenie w szeregach prostokątnych pól na ścianach narteksu, oddzielonych od siebie tylko wąskimi pasami, jest

takie już wczesnym przykładem tego, jak wzory malarstwa książkowego, przeszczepione na malarstwo ścienne, naruszają zasady malarstwa monumentalnego. W tym wypadku dekoracja wnętrza nie kieruje się już względami kompozycji architektonicznej.

Miejscami, jak w fragmentach malowideł ściennych z tego samego czasu, odkrytych w szeregu cerkwi dzielnicy Trapezicy w Tyrnovie (które już jednak przepadły), widoczne były wyraźne dążenia zbliżenia się do rzeczywistości. Podobne rysy wykazują fragmenty malowideł w niektórych małych cerkiewkach w dolinie Rusenski Lom, wobec czego nie jest wykluczone, że (według B. Filowa i A. Grabara) istniała osobna tyrnowska szkoła malarska, założona przez mistrzów bizantyńskich, i że ich uczniowie bułgarscy rozpowszechnili jej kierunek po całym kraju. Wydaje się jednak, jak sądzę, że współdziałały przy tym także starsze, tradycyjne elementy sztuki prowincjonalnej.

Pierwsze miejsce wśród zabytków XIII w. i w ogóle całego średniowiecznego malarstwa bułgarskiego zajmują jednak malowidła ścienne w małej podwójnej cerkwi w Bojanie pod Sofią, grobowcu sewastokratora Kalojana, który w r. 1259 zbudował swoje własne mauzoleum w postaci cerkiewki o dwóch kondygnacjach i połączył je ze starszą i jeszcze mniejszą świątynią z w. XI. Wnętrza obu połączonych budynków ozdobione są malowidłami, przy czym w starszej cerkiewce zachowała się pod nową warstwą także warstwa kilku kompozycji z XI w., spokrewnionych z malowidłami w Baćkovie. O wiele ciekawsze są jednak malowidła z w. XIII. Jako dekoracja cerkwi-mauzoleum różnią się one niektórymi tematami swoich kompozycji od tradycyjnych ozdób zwyczajnych cerkwi, ale z drugiej strony ich ogólny system rozmieszczenia w cerkiewce wschodniej całkowicie odpowiadał ogólnemu schematowi bizantyńskiemu[94]. Dekoracja samego grobowca w dolnej kondygnacji cerkwi posiada nieco inny charakter. Na obu ścianach podłużnych umieszczone są reprezentacyjne portrety, z jednej strony fundatora Kalojana i jego żony Desisławy, a z drugiej cara Iwana Asena (1258—1277) i jego żony Ireny; obok nich znajduje się kompozycja *Chrystusa młodzieńczego w świątyni* w rozmowie z uczonymi w piśmie oraz (z czasu późniejszego) *Wejście P. Marii do świątyni,* jak również figury różnych świętych. Na sklepieniu zilustrowana jest w szesnastu polach legenda Mikołaja Cudotwórcy. Do tego wszystkiego należy dodać jeszcze dwa obrazy Chrystusa, o których będzie jeszcze mowa.

Ten bogaty zespół malowideł, wykazujący rysy pokrewne ze szkołą tyrnovską, jest cennym dokumentem sztuki panującej w wyższych warstwach bułgarskich XIII w., jak również ówczesnego malarstwa Konstantynopola. Świadczą o nim nie tylko sceny z legendy św. Mikołaja, w których pewne szczegóły ikonograficzne łączą się bezpośrednio ze stolicą, ale także wspomniane już dwie podobizny Chrystusa. Jedna z nich przedstawia Chrystusa Euergeta, a druga Chrystusa z Chalke. Pierwsza z nich jest kopią słynnego (nie zachowanego) obrazu w klasztorze Chrystusa Euergeta, druga odtwarza nie mniej słynną i czczoną ikonę nad bramą Brązową (Chalke) pałacu cesarskiego. Charakterystyczną cechą całego tego malarstwa jest z jednej strony harmonijność i statuaryczny spokój figur, klasyczny umiar nawet w scenach poruszonych, piękno występujące szczególnie silnie w obrazie Euergeta, który niewątpliwie należy do najdoskonalszych realizacji malarskich ideału boskiej wzniosłości i zarazem nieskończonej dobroci Zbawiciela w sensie najczystszego humanizmu. Z drugiej strony występują również rysy wykazujące pewne zbliżenie się do przyrody i jej obserwacji, chociaż realizm jest w tym wypadku pojęciem bardzo względnym, gdyż dotyczy jedynie szczegółów szat, uzbrojenia i w ogóle realiów, jak np. w scenach z legendy św. Mikołaja.

Najciekawsze są jednak w Bojanie obie grupy portretów. Na gruncie bałkańskim nie należą one do rzadkości. Powtarzają tradycyjne wzory i typy ktytorów bizantyńskich, często umieszczonych w cerkwiach nad ich grobami, których dawne pierwowzory sięgają daleko wstecz aż do czasów późnoantycznych. Szczególnie liczne kompozycje tego rodzaju, nieraz z o wiele większą ilością figur, zachowały się zwłaszcza w malarstwie serbskim. Portrety w Bojanie, zrobione jeszcze za życia portretowanych osób, zasługują jednak na baczną uwagę, ponieważ doskonale ilustrują epokę, w której powstały. Są to portrety żywe, odtwarzające rysy indywidualne każdej postaci. Nie tylko twarze, ale również oficjalnie uroczyste całe figury posiadają wyraz prawdziwego życia. Między nimi zachodzą jednak różnice; najbardziej indywidualny jest w każdym razie portret Kalojana i jego żony

Ryc. 84. Bojana. Cerkiew, portrety sewastokratora Kalojana i jego żony Desislawy

Desisławy, wykonany niewątpliwie według żywego modelu, gdy natomiast podobizny cara Asena i jego żony Ireny zbliżają się do ujęcia typu tradycyjnego. Już same te cztery portrety z żywą charakteryzacją rysów przedstawionych osób są jakby żywym zaprzeczeniem tzw. martwoty średniowiecznej sztuki bizantyńskiej. Charakterystyczne są także stroje; prawdziwe, oficjalne stroje epoki, jak również gest prawej ręki Desisławy, typowy, modny gest francuskich dam gotyckich XIII w. Całość stanowi niezwykły dokument zarówno samego malarstwa, jak i stylu życia bułgarskich warstw rządzących w okresie, kiedy bliski Konstantynopol znajdował się w ręku baronów francuskich i na jego terenie przenikały się wzajemnie świat Wschodu i Zachodu europejskiego, a sama sztuka bizantyńska pozostawała nadal wierna swoim własnym zasadom.

Malowidła te, wśród których odznaczają się wyjątkową siłą ekspresji także jeszcze dwie kompozycje: scena przedstawiająca *Chrystusa młodzieńczego w rozmowie z uczonymi w piśmie* (scena wielofigurowa, lecz układem swoim przejrzysta i jasna, klasycznie zrównoważona), jako też scena *Przemienienia Pańskiego na górze Tabor* (przy całym mistycyzmie strony ideowej niemniej harmonijna i przejrzyście zbudowana), są skomplikowane i rozmieszczone bez ściślejszego związku formalnego z architektoniczną strukturą wnętrza, w którym się znajdują, a w pewnej mierze są też zależne

Ryc. 85. Bojana. Cerkiew, portrety cara Konstantyna Asena i jego żony Ireny

od wzorów malarstwa książkowego. Koloryt jest bogatszy, cieplejszy od malowideł starszych, i posiada liczne, delikatne przejścia.

Z zabytków późniejszych żaden nie dorównuje malowidłom bojańskim. Jedynie jeszcze największą uwagę przykuwają malowidła w kopule cerkwi Św. Jerzego w Sofii z w. XIV albo z początku XV w. (a więc już z czasów panowania tureckiego), przedstawiające pochód 22 proroków [95]. Jest to stary motyw kompozycyjny, którego pierwowzory chrześcijańskie sięgają aż do VI w. (pochód apostołów w baptysterium S. Giovanni in Fonte w Rawennie), a sam układ kompozycji w fryzach koncentrycznych istniał już w malarstwie hellenistycznym. Zabytek sofijski rozwiązuje ten motyw zupełnie po swojemu. Pochód figur nie ma nic wspólnego z dawną hieratyczną statuarycznością i powagą przedstawionych postaci. Wszystkie figury są niezwykle ożywione, pełne ruchu i gwałtownych gestów, przy czym nigdzie nie powtarzają się te same ustawienia i ruchy. Twarze natomiast pozbawione są rysów indywidualnych. Końcowy efekt jest czysto dekoracyjny. Jeśli malowidło to nie jest dziełem odosobnionym lecz zachowanym fragmentem jakiegoś kierunku, to stanowi ono bez kwestii ciekawy przykład sztuki, która wyrosła w atmosferze kończącego się feudalizmu bułgarskiego, oddalającej się od powagi dawniejszej sztuki religijnej i zbliżającej się przez

wirtuozerię swojego wykonania do swoistego subiektywizmu i rozbawionej dekoracyjności.

Bardziej prowincjonalny charakter mają malowidła ścienne w Berende, pochodzące prawdopodobnie z w. XIV, a swoiste rysy wykazują takie malowidła w klasztorze Zemen z r. 1354, dzieło raczej na poziomie rzemieślniczym aniżeli artystycznym, zbliżające się do sztuki ludowej. W ich naiwnym realizmie i archaicznych szczegółach ikonograficznych dopatrują się B. Filov i A. Grabar oddźwięków tradycji z epoki przed obrazoburstwem, które miały się zachować w miejscowych tradycjach na ziemiach bułgarskich [96]. Zastanawiające są w każdym razie pewne szczegóły realistyczne, przypominające sztukę włoskiego Ducenta lub Trecenta, dalekie od tradycji monumentalnego malarstwa bizantyńskiego.

W malowidłach z czasu panowania tureckiego

Ryc. 86. Bojana. Cerkiew, *Młodzieńczy Chrystus ze świątyni,* fragment fresku

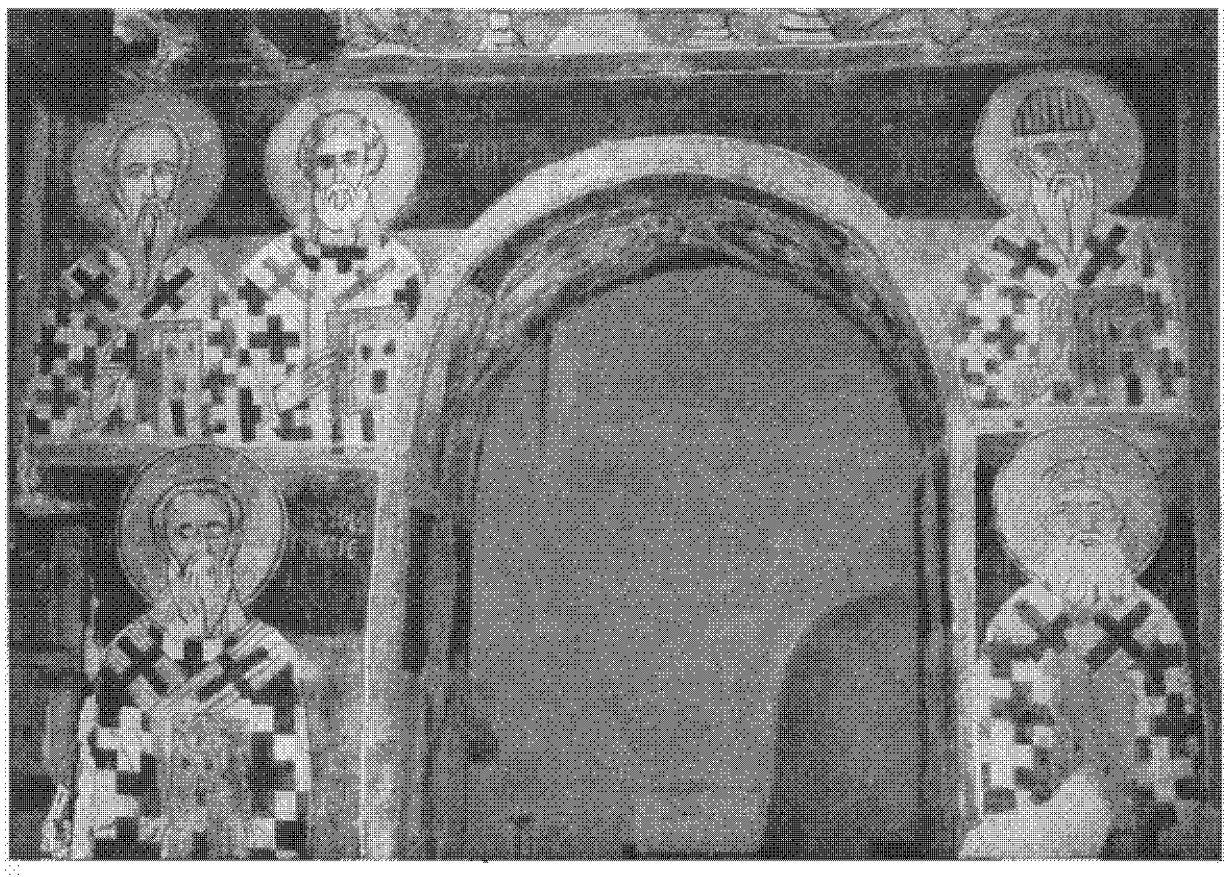
Ryc. 87. Bojana. Cerkiew, *Ukrzyżowanie* i *Zejście Chrystusa do piekieł,* fresk

można odnaleźć reminiscencje wszystkich starszych kierunków malarstwa średniowiecznego. Niektóre **z** nich, jak np. malowidła z **XV** w. w cerkwi Sw. Piotra i Pawła w Tyrnovie, są nawet bogate. Ale w gruncie rzeczy powtarzają odziedziczone formy dawniejsze albo też wzorują się na malowidłach Góry Atos, która za Turków odgrywała coraz większą rolę jako najwyższy wzór kultury i sztuki chrześcijańskiej. Od czasu do czasu powstają wprawdzie ciągle jeszcze bogate dekoracje wnętrz cerkiewnych, ale rozwój malarstwa i jego wielki rozmach w Bułgarii był już skończony. Tego faktu nie zmienia nawet bogata dekoracja malarska cerkwi w klasztorze Poganovo, z r. 1500 (1499?), i to bez względu na to, czy malowidła te należy uważać za bułgarskie, czy też za serbskie, jak chcą tego inni [97].

Zachowane zabytki ściennego malarstwa bułgarskiego stanowią naturalnie tylko drobną cząstkę tego, czym ta sztuka była w okresie swojego rozkwitu. Jego zasadnicze rysy dziejowe są jednak

Ryc 88. Zemen. Cerkiew klasztorna

Ryc. 89. Zemen. Cerkiew klasztorna, freski

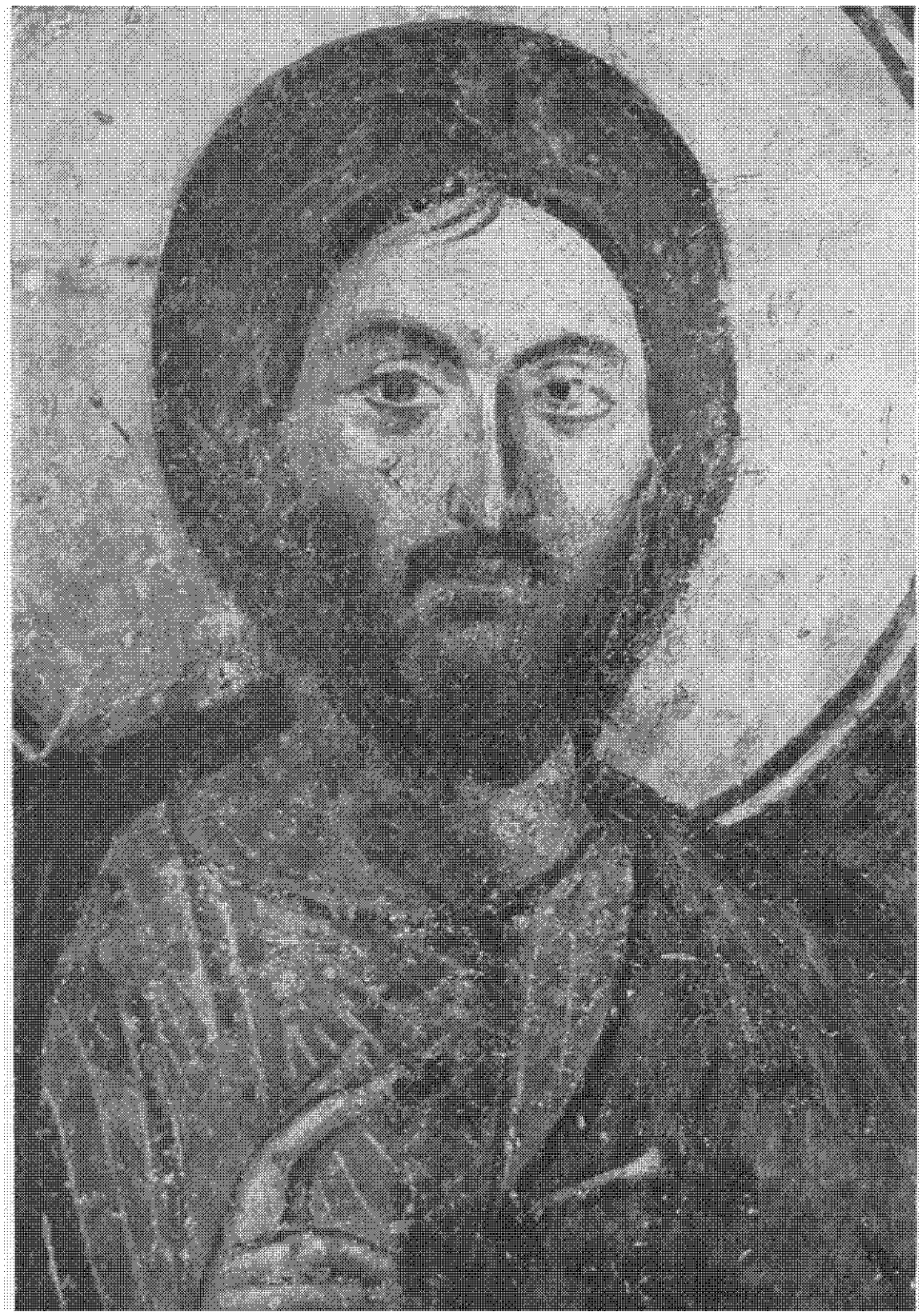


Ryc. 90. *Ewangeliarz popa Dobrejszy.* **Miniatura z portretem dedykacyjnym**

wyraźne. Jego wzory są bizantyńskie, ale w przekształceniu rodzimym, jakie nadały mu szkoły w centrach bułgarskich, przede wszystkim szkoła malarska w Tyrnovie. Pod panowaniem tureckim sztuka ta zatraciła swój właściwy charakter narodowy. W skromnych cerkwiach, jakie jeszcze powstawały w tym okresie, schodziła na płaszczyznę sztuki ludowej, mieszanej z tradycjami przeszłości, którym jednak usilna grecyzacja kościoła, kierowana z Konstantynopola, odbierała niejedno, co w owej przeszłości było dla niej, być może, najistotniejsze. A w murach klasztornych, gdzie znajdowała się jedyna ostoja myśli narodowej i życia kulturalnego, jej wzorem była przede wszystkim sztuka Góry Atos, oderwana od rzeczywistości życiowej.

W związku z malarstwem bułgarskim nie należy jednak zapominać także o m a l a r s t w i e k s i ą ż k o w y m. Cerkiewne piśmiennictwo bułgarskie odegrało przecież od samego początku chrystianizacji dużą rolę zarówno w samym kraju, jak i poza jego granicami, zwłaszcza na Rusi. Wiadomo również, że m. in. w stolicy cara Symeona, Presławiu, istniało wielkie środowisko kulturalne i artystyczne, w którym pisano i ozdabiano księgi o treści religijnej. Niestety, nie zachował się jednak żaden zabytek tego rodzaju, a o charakterze iluminatorstwa w okresie pierwszego państwa bułgarskiego można dojść do pewnych wniosków jedynie na podstawie śladów, i to bardzo skąpych, jakie pozostawiło ono po sobie w kilku miniaturach staroruskich.

Jednym z jego najbardziej charakterystycznych rysów było w każdym razie stwarzanie efektów na wzór barwnych wyrobów emaliowych, w czym można by się dopatrzyć pewnych związków z tradycjami dekoracji złotniczej, której ślady zachowały się np. wśród wykopalisk w Madarze [98]. Całkiem odrębny, a w każdym razie swoisty charakter wykazuje kierunek malarstwa miniaturowego z okresu drugiego państwa bułgarskiego, reprezentowany najlepiej przez *Ewangeliarz popa Dobrejszy* z w. XIII, a także przez szereg innych rękopisów serbskich, tak że kierunek ten jest nie tylko bułgarski, lecz ogólnobałkański [99]. Miniatury tej grupy różnią się bardzo od wzorów bizantyńskich; zawierają liczne archaiczne reminiscencje wschodnie oraz stylizację zbliżoną do przekształceń w duchu prymitywizmu ludowego. Są one w każdym razie blisko związane ze sztuką wschodniochrześcijańską, a równocześnie są dla nich charakterystyczne także pierwiastki innego pochodzenia, zwłaszcza liczne motywy ornamentyki zwierzęcej, połączonej z plecionką geometryczną oraz traktowanej jakby na wzór wyrobów emaliowych. Posiadają one również szczegóły przejęte ze sztuki romańskiej, co wskazuje na pewną styczność z atmosferą, w jakiej powstał — co prawda znacznie wcześniej — m. in. także serbski *Ewangeliarz księcia Mirosława* [100]. *Ewangeliarz popa Dobrej-*



9. Bujana. Cerkiew Św. Pantelejmona, *Chrystus Euergetes,* fragment fresku

10. Kurbinovo. Cerkiew Św. Jerzego, *Matka Boska na tronie z Dzieciątkiem,* fragment fresku

11. Nerezi. Cerkiew Sw. Pantelejmona, *Oplakiwanie Chrystusa,* fragment fresku

szy łączy się bądź co bądź z tradycjami sztuki klasztornej, a zarazem z tendencjami ludowymi, dalekimi od reprezentacyjnej sztuki dworskiej i wyższych warstw społecznych.

Inna jest sztuka miniatur XIV w., które powstały w pobliżu dworu carskiego. Uzupełnieją one obraz kultury artystycznej dworskiej, przejawiający się w architekturze i malarstwie Tyrnova. Także w danym wypadku ma się do czynienia z chęcią dorównywania wzorom bizantyńskim, co jest zrozumiałe w środowisku dworskim, naśladującym we wszystkim zwyczaje i styl życia dworu bizantyńskiego. W dodatku idzie o miniatury ksiąg wykonanych dla dworu, a więc o sztukę oficjalną. Bułgarski przekład *Kroniki Manassego* z w. XI, wykonany dla cara Iwana Aleksandra i uzupełniony wiadomościami z historii bułgarskiej oraz powieścią o wojnie trojańskiej (Biblioteka Watykań-

Ryc. **91.** *Ewangeliarz Londyński* **(cara Iwana Aleksandra). Miniatura**

ska w Rzymie), ozdobiony jest licznymi miniaturami kilku różnych malarzy, oddających po prostu kopie zbytkownych wzorów greckich [101]. Najciekawsze są obrazy ilustrujące tekst historii bułgarskiej, których nie było w oryginale greckim, wobec czego musiały być na nowo stworzone. Stało się to w duchu pozostałych miniatur; jedynym rysem, wskazującym na środowisko ich powstania są szczegóły zawarte w bardzo ogólnikowej charakterystyce górskiego krajobrazu bułgarskiego. Ze sztuką bizantyńską związane są również liczne miniatury ozdabiające tekst bułgarskiego *Ewangeliarza cara Iwana Aleksandra* z r. 1356 (Londyn), blisko spokrewnione ze znanym *Ewangeliarzem greckim* z XI w., z Biblioteki Narodowej w Paryżu (nr 74), wzbogacone jednak bardziej realistycznymi szczegółami[102]. To samo dotyczy bułgarskiego ewangeliarza w Kirowogradzie z XIV w. oraz dwóch dalszych ewangeliarzy bułgarskich w Suczewicy na Bukowinie z lat 1562—1577 lub z początku w. XVII

Tak więc stosunkowo mata ilość zabytków bułgarskiego malarstwa książkowego tylko potwierdza to, co stało się jasne w związku z dziejami budownictwa cerkiewnego i malarstwa monumentalnego: tradycje miejscowe, mocno przesiąknięte elementami ludowymi i wschodnimi, zostały w końcu opanowane przez wzory sztuki bizantyńskiej.

Malarstwo średniowiecznej Serbii i Macedonii

Swoje najwyższe osiągnięcia i największe wartości stworzyła średniowieczna sztuka serbska w dziedzinie malarstwa, którego zabytki, bez porównania liczniejsze i bogatsze od bułgarskich, świadczą wymownie o wielkim rozmachu fundatorskim i twórczym, otwierając równocześnie rozległe horyzonty sztuki, do której należą. Serbskie malowidła ścienne są nierozłącznie związane z architekturą cerkwi, stanowiąc ich ozdobę. Zabytków tych (zadużbin—fundacji królów, książąt, wyższego kleru, jak również przedstawicieli najróżniejszych warstw) jest bardzo dużo, tak że należą do najliczniejszych zespołów malarstwa średniowiecznego w Europie. Ich stan zachowania jest miejscami co prawda bardzo zły, zwłaszcza wszędzie tam, gdzie znajdują się na ścianach rozpadających się ruin; gdzie indziej znowu ucierpiały z powodu późniejszych przemalowań i odnowień. Pomimo tego całość ich składa się na obraz nie tylko wielkiego bogactwa, ale także wysokiego poziomu kultury artystycznej oraz intensywnego życia duchowego, z którego ich sztuka wyrosła. Ramy ich historii są ścisłym odpowiednikiem dziejów średniowiecznej cerkiewnej architektury serbskiej, jakkolwiek ich kierunki malarskie nie zlewają się z głównymi szkołami architektonicznymi. Malarstwo ścienne zjawia się już w pełni rozwinięte wraz z pierwszymi fundacjami Nemaniciów pod koniec XII w. w Raszce, zapełnia swoimi dekoracjami cerkwie w dolinie Wardaru oraz stwarza najpóźniejsze dzieła w związku z ozdobą cerkwi w dorzeczu Morawy w początkach XV w. Po ostatecznej utracie niepodległości państwowej żyje tylko jeszcze w cieniu Góry Atos powtarzaniem starych tradycyjnych formułek. Przechodzi w pewnym sensie coraz bardziej na poziom sztuki ludowej lub też za granicami Serbii przejmuje coraz więcej elementów sztuki okcydentalnej. Natomiast w okresie odrodzenia narodowego na terenie Wojwodiny pod wpływem sztuki zachodniej nie następuje przewartościowanie wszystkich dawnych wartości, a malarska twórczość serbska nie odradza się już w formach zachodnioeuropejskich.

O fazach poprzedzających epokę Nemaniciów trudno mówić. O charakterze malarstwa owych starszych okresów na obszarach serbskich niewiele, a właściwie nic nie wiadomo, jeśli nie wziąć pod uwagę obszarów Zety czy też tzw. Serbii przymorskiej. Jest to jednak kwestia, której należy poświęcić osobne omówienie. W głębi Półwyspu Bałkańskiego sprawa przedstawia się jednak inaczej. Pomijając ewentualnie zabytki starsze, zaginione lub też jeszcze bliżej nie zbadane, jak np. najstarszą warstwę (niedawno odkrytą) malowideł z czasów przed Nemanią w cerkwi Św. Petra w Rasie kod Novog Pazara, dokumenty najstarszego malarstwa, które ilustrują wielkie tradycje sztuki malarskiej w okresie poprzedzającym powstanie i rozwój malarstwa serbskiego w Raszce, znajdują się na terenie Macedonii.

Jak w dziedzinie architektury, tak i w zakresie malarstwa monumentalnego wielkie słowiańskie środowisko religijno-oświatowe, założone przez św. Klimenta i Nauma nad Jeziorami Ohridzkim i Prespańskim, stało się pomostem, przez który monumentalna sztuka bizantyńska czy to z bliskich Salonik, czy też z samej stolicy lub innych centrów Bizancjum docierała do centrów macedońskich, by naprzód zakwitnąć w pełni w nich samych, a zarazem stać się podnietą i wzorem również dla centrów serbskich w czasie, kiedy wraz z pierwszymi wielkimi fundacjami Nemanii i jego następców powstała także konieczność ich ozdoby malarskiej, a tym samym serbskiego malarstwa monumentalnego. Gdzie w owym wczesnym malarstwie macedońskim kończy się twórczość grecko-bizantyńska, a zaczyna się twórczy udział ludności macedońsko-słowiańskiej, byłoby niewątpliwie pytaniem zbytecznym. W rachubę wchodzą przede wszystkim dwa bogate zespoły malowideł ściennych o zupełnie wyjątkowym znaczeniu artystycznym i historycznym: freski cerkwi Sw. Sofii w Ohridzie, których najstarsza warstwa powstała już w w. XI oraz malowidła w cerkwi Sw. Pan-

telejmona w klasztorze w Nerezi pod Skopjem, z r. 1164. Oba te cykle, do których można by dodać także jeszcze freski w Kurbinovie z r. 1191 oraz w cerkwi Sw. Mikołaja we wsi Manastir pod Prilepem, z r. 1095 (dotąd jednak bliżej nie zbadane), pochodzą więc z okresu, kiedy Macedonia była pod panowaniem bizantyńskim. Należą bez kwestii do najcenniejszych pod niejednym względem zabytków średniowiecznego malarstwa bizantyńskiego, a równocześnie stanowią najwymowniejszy przykład tego, czym była na terenie Macedonii sztuka bizantyńska, do której rozwoju nawiązało malarstwo serbskie w chwili swojego powstania. Toteż należy im się choć krótko nieco bliżej przypatrzyć.

Ryc. 92. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, anioł adorujący, malowidło ścienni

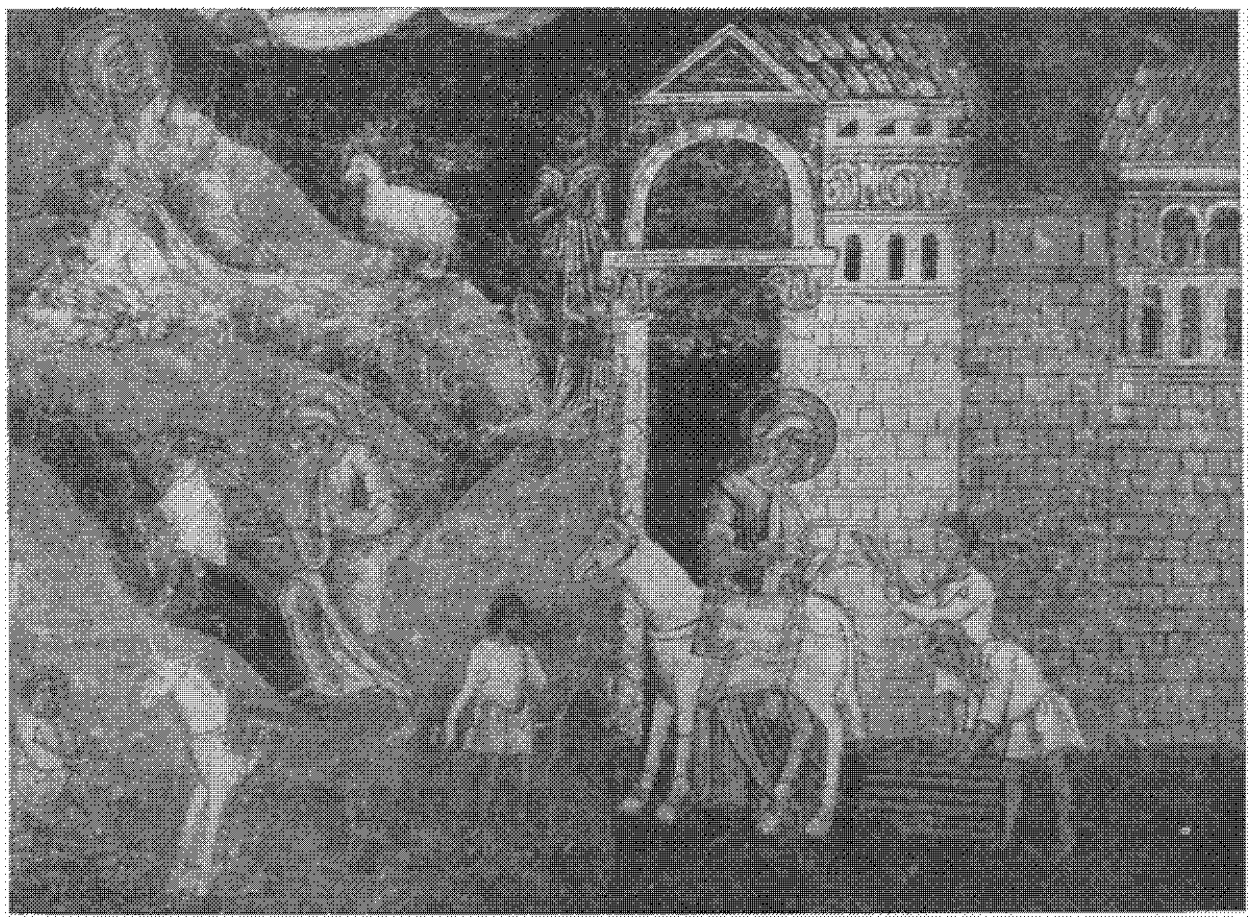
Bogata dekoracja malarska wnętrza cerkwi Sw. Sofii w Ohridzie [104] zachowała się w dużej części pod tynkiem cerkwi, zamienionej przez Turków na meczet. Składa się z kilku warstw, z których najpóźniejsze pochodzą dopiero z w. XIV, większość jednak, przede wszystkim zachowana w części ołtarzowej (tj. w prezbiterium i w trzech apsydach), powstała już w w. XI. Tym samym są one obok dekoracji malarskiej cerkwi Sw. Sofii w Kijowie jedynym wielkim, zarazem bogatszym zabytkiem bizantyńskiego monumentalnego malarstwa ściennego XI w. W czasie już powojennym, przy udziale UNESCO odnowiono, i to w sposób mistrzowski, walące się już ściany cerkwi, oczyszczono, zakonserwowano i zbadano dokładnie także freski, przedstawiające niezwykle cenny zabytek sztuki. Być może silniej aniżeli gdzie indziej wśród zabytków tego okresu widoczny jest tutaj nierozerwalny związek, jaki istnieje między architekturą a jej dekoracją malarską, nadający dopiero świątyni właściwy charakter, sens ideowy i koncepcję artystyczną. Podział architektoniczny wnętrza, nawy, sklepienia, apsydy, filary nabierają życia dopiero przez rozmieszczenie ustalonego systemu ikonograficznego dekoracji malarskiej w całości, jak i jej poszczególnych kompozycji, scen, figur i motywów dekoracyjnych. Dekoracja zaś staje się realizacją wielkiej koncepcji teologiczno-ideowej, nawet więcej — całym osobnym kosmosem wyobrażeń religijnych, poprzez który człowiek nie tylko zbliża się do kontemplacji bóstwa, lecz kosmos ów, zrealizowany w dziełach sztuki, sam w pewnym sensie staje się boskim.

Toteż sztuka XI-wiecznych malowideł ściennych w cerkwi Sw. Sofii Ohridzkiej konkretyzuje w swoich poszczególnych częściach cały szereg tego rodzaju wizji z zaświatów, wśród których najpotężniejsze jest w każdym razie wrażenie dekoracji w apsydach oraz na ścianach i sklepieniu prezbiterium. Rozmieszczenie, niektóre szczegóły i motywy ikonograficzne dekoracji malarskiej różnią się nieco od dekoracji w innych średniowiecznych cerkwiach macedońskich, co jest wynikiem chęci podkreślenia wyjątkowego znaczenia i roli tej świątyni. Była ona katedrą i siedzibą patriarchy (za czasów cara Samuila) kościoła autonomicznego, a później arcybiskupa ohridzkiego, zajmującego pierwsze miejsce w hierarchii cerkiewnej na Bałkanach (aż do utworzenia samodzielnego arcybiskupstwa, a następnie patriarchatu serbskiego). Stąd postaci biskupów i papieży w Konstantynopolu, Antiochii, Jerozolimie, Aleksandrii i Rzymie. Przy tym tematyka malowideł jest różna, sięgająca od

Ryc. 93. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, apostołowie ze sceny *Wniebowstąpienia,* fragment

wspomnianych postaci i dużej ilości figur świętych poprzez szereg scen legendarno-historycznych (np. w protezysie sceny z dziejów czterdziestu męczenników, a w diakonikonie sceny z legendy św. Jana Chrzciciela) oraz biblijnych i liturgicznych (*Gościnność Abrahama, Sen Jakuba, Trzej młodzieńcy w piecu, Liturgia św. Bazylego, Wizja Jana Zlotoustego)* aż do kompozycyj o koncepcji czysto irracjonalnej, reprezentowanych w ozdobie apsydy (w pasie niższym *Komunia apostołów* wraz z ich pochodem, nad tym *Madonna z Dzieciątkiem na tronie* z fryzem aniołów adorujących i klęczących oraz *Deesis* w łuku nad tą sceną) i na sklepieniu przed nią *Wniebowstąpienie Chrystusa).*

Całej tej dekoracji o ikonograficznej treści teologiczno-ideowej, gdzie od postaci reprezentantów ziemskich poprzez sceny biblijne i liturgiczne, symboliczno-znaczeniowe koncepcja całości wznosi się coraz wyżej do sfer transcendentnych, aż kontemplacja wykracza poza granice spraw ludzkich i myśl religijna zanurza się w nieskończoności, odpowiada jak najzupełniej formalne ujęcie malarskie. Spoza wszystkiego przeziera antyk, co prawda schrystianizowany i rozwojowo przekształcony, ale zarazem twórczo czynny i działający. Wyraża się nie tylko w tym, że w postaciach pasterzy, biskupów i ojców Kościoła powtarzają się rysy charakterystyczne dla nich już w sztuce w. VI n. e., lecz wszędzie w ukształtowaniu figur ludzkich, w ich ogromnej przewadze nad ambientem, chociaż nawet i tam, jak np. w tle architektonicznym scen z *Ofiary Abrahama, Liturgii Bazylego* lub *Wizji Jana Złotoustego,* dźwięczą ciągle jeszcze echa krajobrazów późnoantycznych. Równocześnie charakterystyczna jest, nawet dla scen opowiadających, głęboka powaga, spokój i umiar zarówno w układzie całości kompozycji, jak i w przeprowadzeniu szczegółów. Rzuca się przy tym w oczy zasada układu i rozmieszczenia rytmicznego, dominująca w całej tej sztuce. Jeszcze silniej dochodzi to do wyrazu w wielkich kompozycjach z zaświatów, które właśnie przez to stają się do-



Ryc. 94. Ohrid. Cerkiew Św. Sofii, *Ofiara Abrahama*

piero zmysłowo uchwytne i nabierają wrażenia rzeczywistości: na tle nieskończoności surowa frontalność potężnej postaci Madonny z Dzieciątkiem, z symetrycznie i rytmicznie uszeregowanymi po obu stronach klękającymi aniołami, z wyrazem najwyższego zachwytu adoracji, przy czym zachwyt ten staje się jakby patrzeniem wewnętrznym, na co wskazują zamknięte oczy kilku aniołów. Nie mniej wymowna jest wielka kompozycja w apsydzie, *Komunia apostołów,* również rytmicznie i symetrycznie rozmieszczona, w której scena historyczna *Ostatniej Wieczerzy* przekształcona jest w hieratyczną scenę liturgiczno-dogmatyczną. Najszerzej rozbudowana i najbogatsza w szczegóły jest jednak kompozycja na sklepieniu. Wśród koncentrycznych kół jasnoniebieskiej aureoli, trzymanej przez czterech aniołów (prastary motyw, sięgający swoimi pierwowzorami czasów starożytnego Egiptu), unosi się frontalnie ujęta postać Chrystusa z gestem błogosławieństwa, siedząca na tronie, cała błyszcząca złotem. U dołu — po obu stronach ścian sklepienia — w krajobrazie ograniczonym do wąskiego, pagórkowato uskztałtowanego pasma ziemi i wśród wysokich, falisto skrzywionych drzew, w rytmicznych odstępach stoją postaci dwóch aniołów, Matki Boskiej (stojącej na podnóżku) oraz apostołów, którzy, jakby konwulsyjnie poruszeni i z gestami najwyższego zdziwienia, a zarazem adoracji, zapatrzeni są w cud, jaki się nad nimi dokonuje. Ze wszystkich postaci, z wyjątkiem majestatycznych aniołów, przemawia ekstaza, u każdej inaczej wyrażona. Pomimo konwencjalności formułek tradycyjnych ożywienie każdej z postaci wyraża się w odmiennej formie, co odbija się nie tylko w samych ustawieniach i w fałdach szat jakby wichrem rozwiewanych, lecz przede wszystkim w twarzach, pełnych ekspresji. Najsilniej wyróżnia się postać Matki Boskiej, najbardziej przejęta cudem; jej twarz, wyrażająca najgłębsze przeżywanie chwili i wstrząs psychiczny, dominuje nad całą grupą figur otaczających.

Ryc. 95. Kurbinovo. Cerkiew **Sw.** Jerzego, anioł adorujący, fragment fresku

Jest jednak jeszcze coś, co w tej sztuce od razu rzuca się w oczy. Wobec scen zarówno abstrakcyjnie wzniosłych i reprezentatywnych (np. *Wniebowstąpienie),* jak i opowiadających (np. *Gościnność* lub *Ofiara Abrahama*) spodziewalibyśmy się w pierwszym wypadku ujęcia całości i szczegółów w formach idealnego piękna, a w wypadku drugim przedstawienia akcji w płaszczyźnie realizmu życiowego. Tymczasem oba te ujęcia nie mają tu miejsca. Nie brak wprawdzie koncepcji najwznioślejszego ideału; miejscami, jak w postaci Chrystusa w *Wniebowstąpieniu* lub w twarzy Madonny w apsydzie, zastosowane są nawet typy piękna tradycyjnego, ale zarówno w jednej, jak i w drugiej grupie malowideł ów ideał nie łączy się z pięknem jako takim. Przeciwnie, ważna jest jedynie ekspresja duchowa, a typy twarzy są przy tym surowe, srogie, miejscami wprost brzydkie.

Szczególnie charakterystyczny jest pod tym względem *Sen Jakuba.* Postać młodzieńczego, śpiącego Jakuba podana jest w niezwykle trafnej, prawie „realistycznej" charakterystyce. Skróty postaci Jakuba i anioła schodzącego z drabiny odtworzone są bardzo śmiało i prawidłowo. Nadspodziewanie udany jest również sposób, którym wyrażone jest zmęczenie Jakuba i ciężar jego śpiącej głowy, opartej na lewej ręce, nie mówiąc już o głębokim kolorycie i jego niuansach. Ale ani jedna, ani druga postać nie mają w sobie nic pięknego, przeciwnie — są one brzydkie.

Rys ten, tak bardzo dla tej sztuki charakterystyczny, tłumaczy niejedno, a przede wszystkim sens i znaczenie sztuki malarskiej w XI-wiecznej bizantyńskiej atmosferze duchowej. Nie jest ona i nie chce nawet być ani upiększeniem życia, ani dodatkiem estetycznym do koncepcji ideowych, ani też czymś, co istnieje samo dla siebie i posiada samo przez się własne wartości. W sferze życia religijnego jest ona skonkretyzowanym objawieniem rzeczy ponadzmysłowych, wobec których formy ludzkie i ziemskie mogą mieć jedynie znaczenie symbolów lub analogii, nigdy zaś kryteriów. Stąd też jej zasadniczy idealizm i charakter abstrakcyjny, stąd głęboka siła jej ekspresyjności.

Freski cerkwi **Sw.** Sofii **w** Ohridzie stanowią bez kwestii tak wymowny zabytek charakteru malarstwa w Macedonii w w. XI i fazy rozwojowej, którą on reprezentuje, że należało poświęcić im większą uwagę, choćby ze względu na to, że są charakterystyczne dla sztuki, wśród której powstawała rodzima twórczość bałkańskich centrów słowiańskich. Malarstwo bizantyńskie co prawda nie zatrzymało się na stopniu wymienionych fresków ohridzkich, a szczególnie ważnym zabytkiem jego dalszej drogi rozwojowej są malowidła ścienne wnętrza cerkwi **Sw.** Pantelejmona w klasztorze

Nerezi koło Skopja[105], pochodzące z r. 1164, fundacji Aleksego Komnena, ówczesnego namiestnika cesarskiego w Skopju i bliskiego krewnego samego cesarza. Odkrycie tych malowideł przez M. Okuniewa w r. 1926 należy w każdym razie do ważnych dat w nowszych dziejach historii sztuki bizantyńskiej, i chociaż pierwotna interpretacja ich znaczenia historycznego (Okuniew dopatrywał się w pierwszej chwili w tych freskach prawzorów sztuki Giotta i właściwych początków sztuki odrodzenia włoskiego) musiała w szybkim tempie ustąpić miejsca wynikom dalszych badań w związku z wielkim ożywieniem sztuki bizantyńskiej w okresie Paleologów w w. XIV, to znaczenie malowideł w Nerezi nie straciło na swej wadze. Różnica między nimi a malowidłami w Św. Sofii Ohridzkiej jest duża. Surowość ostatnich zamieniła się na ujęcie łagodne, malarstwo stało się miększe, całość żywsza. Zwłaszcza kompozycja *Opłakiwanie Chrystusa* zwraca uwagę swoim iluzjonizmem, realistycznym odtwarzaniem szczegółów, jak np. trupim kolorem zwłok i charakterystyką twarzy zmarłego Chrystusa, oraz silnym podkreśleniem momentów uczuciowych, pełnych obserwacji życiowej, wyrażających się w żywej gestykulacji i psychologicznej motywacji zwrotów figur i ruchów, przy czym ostre kontury i rozgraniczenia płaszczyzn malarskich zostały zastąpione przez łagodne przejścia i niuanse. Elementy realistyczne znalazły tu w każdym razie pewne wzmocnienie. Stopniowały się one jeszcze bardziej w freskach cerkwi Św. Jerzego w wiosce Kurbinovo nad Jeziorem Prespańskim, pochodzących z r. 1191, gdzie pełne dynamiki ruchy i gesty łącznie z wysmukleniem figur, jak i wyszukanym i wykwintnym ukształtowaniem szczegółów szat i fałdów dotknęły nawet i centralnej, reprezentacyjnej grupy Matki Boskiej z Dzieciątkiem; fałdy jego sukienki ułożyły się w poruszonych, jakby kwiecistych motywach dekoracyjnych. Jeszcze ściślej na granicy między Bizancjum a malarstwem serbskim (i to już XIV-wiecznym) stoi dalszy zabytek macedoński, dekoracja malarska cerkwi Matki Boskiej Peribleptos (dzisiaj Św. Klimenta) w Ohridzie z r. 1295, ale o nim lepiej będzie mówić już w związku ze sztuką okresu panowania Milutina.

Ryc. 96. Kurbinovo. Cerkiew **Św.** Jerzego, ojciec Kościoła, fragment fresku

Malarstwo serbskie

Malowidła serbskie są niewątpliwie „odmianą stylu bizantyńskiego", jak wyraził się Kondakow [106], ale o wiele słuszniejsze jest określenie, że sztuka, a raczej malarstwo serbskie stanowi wraz z malarstwem bizantyńskim wspólny krąg artystyczny oraz że w malarstwie serbskim dochodzą

do wyrazu te same zasadnicze prądy i kierunki, co w malarstwie bizantyńskim. Nie przeszkadza to wytworzeniu się w malarstwie serbskim własnych rysów, które jednak nigdy nie przekraczały podstawowych ram horyzontów bizantyńskiej sztuki malarskiej i jej podstawowych zasad twórczych. Określenie „bizantyński" należy jednak w tym wypadku brać szerzej niż zwykle i ogarnąć nim także Wschód chrześcijański[107], którego formy i tendencje przezierają wciąż na nowo także w ramach sztuki bizantyńskiej, zwłaszcza w postaci tzw. realistycznej czy też naturalistycznej sztuki klasztornej, w przeciwieństwie do na wskroś idealistycznej oficjalnej, cesarskiej sztuki Konstantynopola[108]. Jakkolwiek tego rodzaju rozróżnienia nie powinno się brać dosłownie, nie wszędzie bowiem i nie zawsze klasztory były reprezentantami tendencji ludowych w przeciwieństwie do władzy świeckiej (liczne klasztory były przecie fundacjami dworu cesarskiego, a miejscami nawet propagatorami aktualnych ideologii politycznych dworu i cesarzy) — to jednak, mówiąc o bizantynizmie malarstwa serbskiego XIV i XV w., należy pamiętać, że obejmuje on oba wymienione nurty. Do Serbii przenikały przecież zarówno wzory konstantynopolitańskie, jak i klasztorno-wschodnie, a ostatnie przeważnie za pośrednictwem Bizancjum, gdzie krzyżowały się z sobą i wzajemnie się przeplatały. Liczne elementy pochodzenia wschodniego, przede wszystkim ikonograficzne, w malarstwie serbskim stanowią tylko jedno ze zjawisk wspólnych, charakterystycznych równie dobrze dla Serbii, jak i dla Bizancjum. Wspólną własnością i cechą malarstwa bizantyńskiego i serbskiego są — przynajmniej do pewnego stopnia — także elementy i wzory zachodnie, włoskie.

Wielka rozmaitość i różnorodność malowideł serbskich składa się oczywiście z różnych grup, na które można je podzielić, jak to m. in. uczynił V. R. Petković, według którego średniowieczne malarstwo serbskie rozwijało się w całym szeregu szkół[109]. Łącząc każde zjawienie się rysów nieco odmiennych z osobnym, nowym kierunkiem, można by oczywiście ustalić jeszcze więcej odmian, różnych odcieni i szkół, biorąc za punkt wyjścia czy to pierwiastki i charakter ikonograficzny, czy też opierając się na cechach stylistycznych; a należy przyznać, że podział taki staje się bez kwestii przekonywający, zwłaszcza jeżeli tego rodzaju odmiany da się również połączyć z podziałem na różne środowiska miejscowe. Na przykład Okuniew[110], nie odbiegając zasadniczo od Petkovicia, przeprowadza podział malarstwa na podstawie właściwości formalnych. Podział ten wymaga jednak pewnych poprawek, choćby ze względu na kryteria, według których został przeprowadzony. Już sama bowiem łączność malarstwa serbskiego z bizantyńskim nasuwa podział chronologiczny. Jasne jest przecież, że starsze malowidła, pochodzące z końca XII i z XIII w., należą wraz z malarstwem ówczesnym w Bizancjum do okresu związanego jeszcze blisko z tradycjami epoki Komnenów, a tym samym do stylu „monumentalnego", gdy natomiast późniejsze grupy malowideł, pochodzące z w. XIV i XV, wchodzą w ramy sztuki okresu Paleologów, jak i różnych przemian, jakie dokonywały się wówczas na terenie sztuki bizantyńskiej. Ale z drugiej strony podział ówczesnego malarstwa bizantyńskiego na dwie główne szkoły, macedońską i grecką, przeprowadzony w sposób iście pomysłowy i na podstawie olbrzymiego materiału porównawczego, z podziwu godną erudycją przez Gabriela Milleta[111], na podstawie materiału i kryteriów ikonograficznych, absolutnie nie da się utrzymać[112], przynajmniej nie w dotychczasowej formie. Toteż właściwa ocena malarstwa serbskiego czy też jego znaczenia historycznego, a zwłaszcza jego oryginalności, wystąpi w pełni dopiero w świetle całego rozwoju malarstwa bizantyńskiego XII—XIV w. Jego własna historia wcale nie przebiega jedynie w zależnościach od wzorów bizantyńskich i ich naśladowania; przeciwnie, wykazuje wiele odrębności i samodzielnych rysów twórczych, tkwiących zresztą w dużej mierze już w samej podbudowie społecznej całej ówczesnej sztuki serbskiej.

Malarstwo XII i XIII w.

W najstarszych malowidłach głównej cerkwi klasztoru Studenica[113], fundacji Stefana Nemanii z końca w. XII, odzwierciedla się w całej okazałości zrównoważony, spokojny, umiarkowany i zarazem monumentalny klasycyzm bizantyński w. XI. Wymownym przykładem jest m. in. wielka

12. Studenica, Cerkiew Matki Boskiej, Jan Ewangelista, fragment sceny *Ukrzyżowania* (początek XIII), fresk

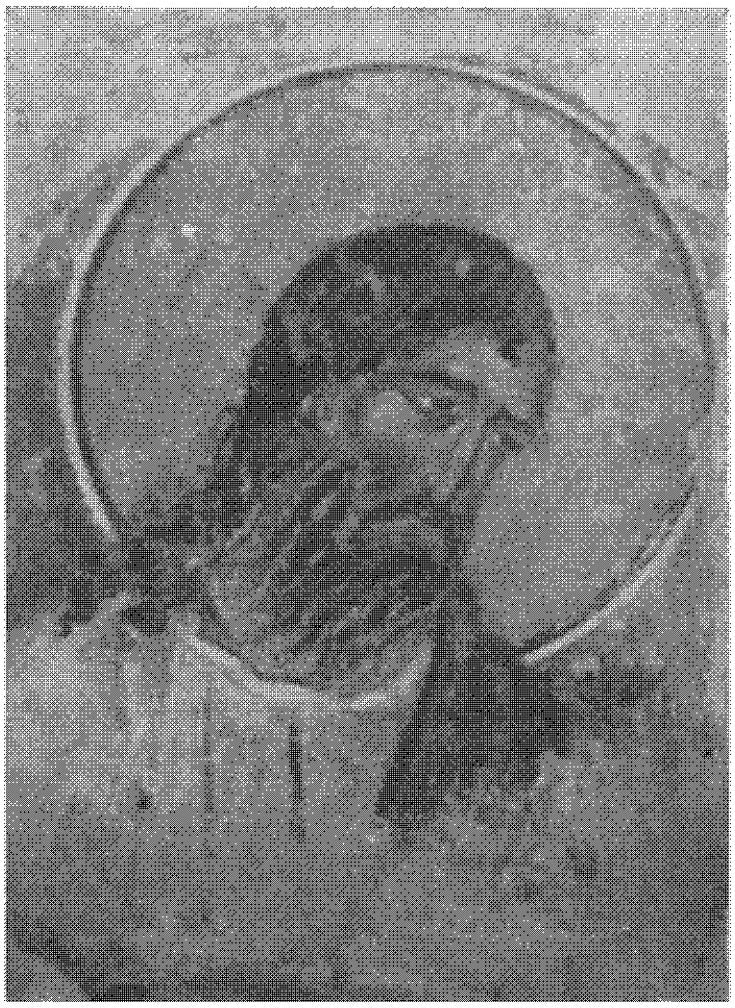
13. Ohrid. Cerkiew **Sw.** Klimenta, *Opłakiwanie Chrystusa*

14. Mileseva. Cerkiew klasztorna, św. Sawa, fragment fresku

15. Mileseva. Cerkiew klasztorna, król Wladyslaw, fragment fresku

16. Studenica. Cerkiew Św. Joachima i Sw. Anny, *Narodziny Panny Marii*

kompozycja *Ukrzyżowania* z symetrycznie ustawionymi postaciami i z wyraźnym, ale zarazem jakby przytajonym wyrazem smutku w twarzach i gestach. Figury apostołów na tle architektury wykazują dawne tradycje hellenistyczne, jak również — przy całym sposobie ujmowania konturowo-linearnego — żywe zrozumienie modelunku, wydobyte za pomocą kontrastów światłocieniowych. Ich zestawienie urozmaicone i ożywione jest zwrotami i spojrzeniami, które je wiążą. Bardziej hieratyczny jest *Pochód ojców Kościoła,* a twarz Jana Chrzciciela w małej cerkwi Św. Mikołaja tego samego klasztoru jest zupełnie niezwykła: lekko nachylona, z oczami wizjonera, pełna głębokich kolorowych przejść i świetlnych refleksów, prawdziwe arcydzieło bizantyńskiego iluzjonizmu w przeciwieństwie do bardziej linearnego potraktowania grupy poprzedniej. W ramach podobnych tradycji mieszczą się także najstarsze malowidła w Zicy[114], pochodzące z w. XIII. Należy jednak zauważyć, że pomimo powtarzających się tych samych koncepcji ikonograficznych i wspólnej przynależności do tego samego zasadniczego kierunku zachodzą między wymienionymi przykładami znaczne różnice w przemianach i odmianach ukształtowań formalnych.



Ryc. 97. Studenica. Cerkiew Św. Mikołaja, Jau Chrzciciel

Szczególnie znamienne i pod każdym względem charakterystyczne są jednak najstarsze malowidła ścienne w cerkwi klasztoru Mileseva [115], fundacji króla Władysława, syna Stefana Pierwo-Ukoronowanego i wnuka Stefana Nemanii (1234—1243). Dokładna data ich powstania nie jest znana, były one jednak już ukończone w r. 1237, kiedy pochowano tutaj uroczyście św. Sawę. Zachowały się sceny z ewangelii, figury pojedynczych świętych i portrety fundatorskie. Malowidła te są swoiste już pod względem ikonograficznym. Uszeregowane są bowiem na ścianach cerkiewnych w porządku odwrotnym do zazwyczaj przyjętego. Oprócz tego wykazują niektóre rysy, które stają się powszechnymi dopiero w XIV w., a wzorowane są bez kwestii na sztuce zachodniej, jak np. gołąb w scenie *Zwiastowania,* Chrystus oglądający się wstecz przy *Wjeździe do Jerozolimy,* kompozycja *Zdjęcia z krzyża,* reprodukująca dyptych z w. XIII w Pinakotece w Perugii i in. motywy ikonograficzne. O wiele ciekawsze są jednak rysy dalsze. Szereg figur i kompozycji nie jest umieszczony na tradycyjnym dla malarstwa ściennego niebieskim tle, lecz na żółtym i w dodatku podzielonym na małe, nieregularne kwadraciki, naśladującym w ten sposób złote tło mozaik. Temu szczegółowi odpowiada także niejedna dalsza cecha malowideł. Styl monumentalny tych kompozycji różni się całkowicie od stylu Studenicy lub Zićy. Wzoruje się na wielkich kreacjach monumentalnych malarstwa wcze-

snobizantyńskiego, przejmując nie tylko szczegóły mozaik z VI i VII w., lecz cale ich ujęcie i sposób traktowania całości, łącząc je z nowym poczuciem formalnym. Anioł w scenie *Niewiast u grobu* jest jaśniejącą postacią w bieli, poruszoną i w pełni plastycznie wymodelowaną przy pomocy delikatnych cieniowań, o klasycznym typie i szatach, z wyrazistą twarzą o dużych oczach. Jego wielka postać panuje nad całą kompozycją i dziwnie kontrastuje z figurami śpiących wojowników (w zbrojach zachodnich) u jej stóp. Apostoł Jan jest typem młodzieńca hellenistycznego, jakby żywcem przeniesionego z mozaik w kościele S. Vitale w Rawennie. I jeszcze jeden rys cechuje wszystkie te figury: nie są one na miarę ludzką, lecz wzniosłe ponad wszelką rzeczywistość, związane ze światem ponadzmysłowym, jakkolwiek na pierwszy rzut oka wydają się jedynie zheroizowanymi podobiznami człowieka.

Ale nie wszystkie figury i kompozycje są tego rodzaju. Obok obrazów z figurami wyraźnie poantycznymi występują w innych kompozycjach (w scenie *Pocałunku Judasza, Wjazdu do Jerozolimy, Chrystusa na tronie* i in.) typy o zupełnie zmienionych proporcjach, ciężkie i jakby zgarbione. Ich głowy są kwadratowe, czoła wysokie i wypukłe, nosy grube, oczy i usta małe, podbródki zaokrąglone, ręce i nogi duże. Inny jest także modelunek. O ile malowidła pierwszej grupy naśladują dawne formy wczesnobizantyńskie, to obrazy grupy drugiej przesiąknięte są elementami romańskimi, tj. nie przestały wprawdzie być bizantyńskie, ale są nimi w przekształceniu, jakiego doznały wzory bizantyńskie na terenie włoskim. Styl ten zjawia się w zasięgu bizantyńskim po raz pierwszy właśnie w Mileševej, z czego wynika, że właśnie Serbia stanowiła jedną z dróg „wpadowych", przez którą pierwiastki zachodnie przedostawały się do sztuki bizantyńskiej. A w każdym razie jest to malarskim odpowiednikiem tego, co działo się w zakresie architektury. Tak więc architektura Raszki, tak na wskroś swoista i oryginalna, jest do pewnego stopnia również wynikiem połączenia się podstaw bizantyńsko-bałkańskich ze światem form romańskich, przenikających z sąsiednich Wioch poprzez Morze Adriatyckie i Dalmację. I jeszcze jedna rzecz jest tu ważna: freski mileszewskie są dziełem różnych artystów; dotychczas odkryto sygnatury trzech spośród nich: Dymitra, Georgia i Teodora [116] (co najmniej jeden z nich, Georgije, był Słowianinem), a każdy miał swój własny styl. Toteż całość dekoracji malarskiej Milesevej stanowi niewątpliwie dokument i pomnik żywych poszukiwań i jeszcze nie skrystalizowanego, własnego, serbskiego wyrazu malarskiego, wykazującego jednak już całkiem wyraźnie odrębne tendencje twórcze.

Wśród tych malowideł znajdują się także dwie kompozycje z portretami fundatorów. Na południowej ścianie naosu, nad grobem króla Władysława umieszczony jest jego portret jako fundatora, z modelem cerkwi Mileševy na ręce, z którym zbliża się ku Chrystusowi siedzącemu na tronie. Króla prowadzi Matka Boska. Druga grupa znajduje się na północnej i wschodniej stronie narteksu. Tutaj znowu przedstawiony jest król Władysław z modelem cerkwi; kroczy on za swoim bratem, królem Radosławem, i swoim ojcem, Stefanem Pierwo-Ukoronowanym, zwracając się razem z nimi ku św. Sawie i św. Symeonowi-Stefanowi Nemanii, swojemu dziadkowi i założycielowi dynastii. Obok Symeona była znów postać Chrystusa, obecnie zniszczona (jego głowa znajduje się we wnętrzu cerkwi na innym miejscu) [117]. Już tak duża ilość portretów jest zjawiskiem niezwykłym, i chociaż portret ktytorski (fundatorski) nie jest czymś nowym i posiada długą tradycję w sztuce bizantyńskiej, to ilość podobizn jest tutaj jednak zastanawiająca. W otoczeniu pozostałej dekoracji malarskiej wnętrza cerkwi, będącej wyrazem i odbiciem nastawienia i myślenia na wskroś idealistycznego i spirytualistycznego, portrety te robią w pierwszej chwili wrażenie czegoś zupełnie odmiennego, jak gdyby to wszystko nagle pomieszało się z elementami czysto realistycznymi. Do pewnego stopnia na pewno też tak jest. Mamy przed sobą nie tylko podobizny władców serbskich, samego fundatora i jego przodków, ale — jeśli Okuniew się nie mylił — także władcy bułgarskiego, Asena, teścia Władysława, który uważał się niejako za zwierzchnika Serbii[118]. Tego rodzaju echa rzeczywistości serbskiej XIII w. są znamienne, zwłaszcza przez zestawienie z całością dekoracji, tak daleką od wzorów zbliżonych do rzeczywistości, a także jako najstarsze wśród zachowanych portretów królewskich serbskich fundatorów [119]. Z portretami tego rodzaju spotkaliśmy się już w dekoracji cerkwi w Bojanie w Bułgarii z r. 1259. Gdy owe portrety bułgarskie stanowią jednak tylko jeden z przy-

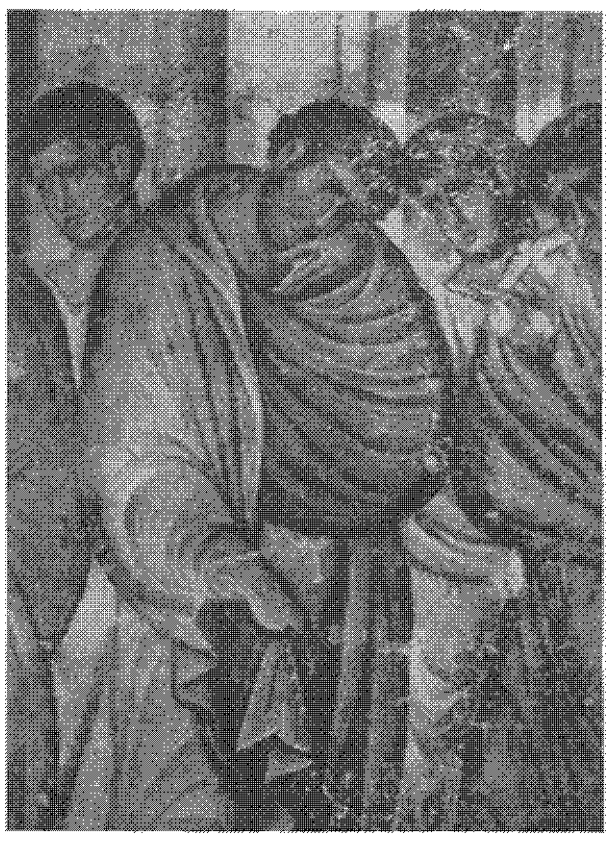
padkowo zachowanych zabytków bułgarskich, to portrety serbskie układają się w całą galerię podobizn i dokumentów historycznych, tym donioślejszych, że pokazują nam w ramach sztuki cerkiewnej także jej rysy bardziej świeckie, a przede wszystkim również szereg naprawdę żywych podobizn osób malowanych za ich życia. Portrety te są oczywiście do pewnego stopnia idealizowane i utrzymane w granicach typu władcy, jak również podporządkowane koncepcji monumentalnego malarstwa cerkiewnego oraz jego ideowego i formalnego schematu, ale właśnie tylko do pewnego stopnia, i dlatego też zasługują na specjalną uwagę. Malarstwo Milesevej jest przecież na wskroś utrzymane w tradycjach monumentalnego malarstwa bizantyńskiego XI i XII w., wobec czego tym donioślejsze jest uwidocznienie, w jaki sposób sztuka ta rozwiązuje problem odtworzenia bezpośredniej styczności z żywą rzeczywistością, jaką narzuca portret.

Wśród osób portretowanych przykuwa uwagę zwłaszcza podobizna króla Władysława. Trudno sobie wyobrazić większy kontrast niż między nim a aniołem w scenie *Niewiast u grobu* w tejże cerkwi. Król przedstawiony jest jako młody człowiek „z różowymi policzkami i niebieskimi oczyma. Rude włosy są podstrzyżone, na twarzy ma krótkie wąsiki i bródkę, która dopiero zaczyna rosnąć. Ubrany jest w białą tunikę z wąskimi rękawami, ozdobioną czerwonymi kołami i tegoż koloru ornamentami w nich [...]". Jest to po prostu obraz żywego człowieka, tylko jego ustawienie jest podobne do innych figur malowideł. W kompozycji przedstawiającej *Chrystusa na tronie i Matką Boską* Chrystus jest tylko cząstką wielkiej koncepcji ideowej, w której świat ziemski łączy się w nierozerwalną całość ze światem nadzmyslowym, nadającym wszystkiemu właściwą treść i znaczenie, Zajmuje on wprawdzie również miejsce wzniosłe, ale o treści ziemskiej, wobec czego także jego podobizna zachowuje rysy ziemskie, realistyczne.

Nie mniejsze wrażenie robi portret św. Sawy, wykonany tuż po jego śmierci i na pewno wiernie oddający jego prawdziwe rysy[120]. Twarz z dużymi jasnymi oczami, dużym garbatym nosem, ze zmarszczkami na czole, długimi wąsami i szpakowatą brodą, z włosami z okrągłą tonsurą jest tak żywa, że daleko odbiega od wszystkich późniejszych podobizn wielkiego świętego serbskiego narodu, jakich nie brakło w żadnej cerkwi tego kraju. Tam jednak była ona już ikoną. W Mileševej jest jeszcze obrazem żywego człowieka i dopiero zbliża się do granicy, od której zaczyna się abstrakcyjny świat ikony. Równocześnie włączona jest tutaj do większej kompozycji, w której odzwierciedla się najgłębszy sens dziejowy i społeczno-ideowy tej sztuki cerkiewnej i zarazem świeckiej. Założyciel dynastii, ojciec św. Sawy i dziadek króla Władysława, przedstawiony jest w dwóch portretach, raz jako władca, wielki żupan, a drugi raz jako mnich, św. Symeon, w obliczu Chrystusa na tronie. Od osoby króla Władysława prowadzi w ten sposób prosty łańcuch do króla niebios: wszystko, co ziemskie i stanowi najwyższe wyobrażenie o urządzeniu świata ziemskiego, państwa i narodu, wiąże się nierozerwalnie z ideą religii i Kościoła, reprezentowaną nie tylko w tej kompozycji, lecz także w całej dekoracji cerkwi, będącej symboliczną syntezą koncepcji świata i życia oraz stosunku człowieka do Boga. Miejsce, które w tej koncepcji zajmuje król, jest tak wzniosłe, iż nic dziwnego, że kompozycje tego rodzaju, wiążące się z najmonumentalniejszym uplastycznieniem ideologii władczej i feudalnej, z której wynikły, stały się niezbędną ozdobą fundacji królów i wielmożów, przyczyniając się do uwypuklenia i uwidocznienia ich potęgi i blasku.

Dekoracja malarska Milesevej jest typowym przykładem serbskiego malarstwa ściennego pierwszej połowy w. XIII. Jej styl „mozaikowy", który na gruncie czysto bizantyńskim należał do rzadkości, ogranicza się także na terenie serbskim wprawdzie tylko do Mileševej, gdzie występuje najwcześniej, i do kilku cerkwi do niej zbliżonych, w pierwszym rzędzie Gradac i Sopociani. Jest więc zjawiskiem czysto miejscowym, świadczącym o własnych poszukiwaniach twórczych. Charakterystyczne są również motywy ikonograficzne pochodzenia zachodniego, tj. tak lub inaczej przejęte z malarstwa włoskiego, co miało się odtąd powtarzać w niejednym wypadku w ciągu dziejów malarstwa serbskiego. Przede wszystkim jednak malowidła Milesevej ilustrują bliskie związki, jakie łączyły malarstwo serbskie z bizantyńskim i jego starszymi i nowszymi tradycjami. W ramach tych tradycji mieszczą się zarówno naśladownictwa stylu mozaik wczesnobizantyńskich, jak i niemniej charakterystyczny styl „bizantyńsko-romański", a podporządkowane są im także szczegóły

Ryc. 98. Sopocani. Cerkiew, *Zaśnięcie Panny Marii,* fragment fresku sceny głównej



Ryc. 99. Sopcani. Cerkiew, *Zaśnięcie Panny Marii,* apostolowie, fragment fresku

realistyczne, wynikające z obserwacji rzeczywistości, tak mocno podkreślone w portretach fundatorskich.

Studenica, Żića, Mileseva są to jednak fundacje królewskie. W ich malarstwie dochodzi przede wszystkim do głosu sztuka dworska, krocząca na czele prądów nowych i świeżych, utrzymująca styczność z nurtami panującymi w sztuce wielkich centrów w krajach sąsiednich, przede wszystkim w Salonikach i Konstantynopolu. Nie jest ona jednak identyczna ze wszystkimi przejawami sztuki malarskiej na terenie serbskim w. XIII. Tak np. malowidła z r. 1250 w cerkwi Apostołów w Peći[121], siedzibie arcybiskupstwa (później patriarchatu serbskiego), reprezentują mocno odmienny kierunek swoją ascetyczną surowością i wyraźnie archaizującym charakterem. Dochodzi w nich do głosu bez kwestii kierunek sztuki klasztornej, której wykonawcami byli mnisi zakonni, dalecy nie tylko od nowych poszukiwań twórczych, lecz równocześnie zwolennicy surowego i konsekwentnego tradycjonalizmu malarskiego. Toteż nie dziw, że wobec takiego stanu rzeczy w serbskim malarstwie monumentalnym XIII w. istniały ciągle jeszcze wahania i że linia rozwojowa nie wszędzie i nie zawsze przebiega prosto.

Przy tym każda spośród fundacji królewskich XIII w. posiada swoiste szczegóły w dekoracji malarskiej. Tak np. malowidła najstarszej warstwy w większej z obu cerkwi klasztoru Moraca w Czarnogórze, założonego 1252 r. przez księcia Stefana, wnuka Stefana Nemanii[122], wykazują nie tylko osobliwości ikonograficzne, które miały później m. in. przejść także do malarstwa ikon rosyjskich (sceny z legendy proroka Eliasza), ale także nie mniej charakterystyczne osobliwości formalne. Ostatnie ujawniają się zwłaszcza w łączeniu stylu „bizantyńsko-romańskiego" z bogatym kolorytem, jakiego nie spotyka się w zabytkach wcześniejszych.

Całkiem wyjątkowe miejsce zajmują wśród zabytków serbskich XIII w. malowidła w cerkwi klasztoru Sopoćani, fundacji Urosza I, z roku około 1265 [123]. Pomimo zniszczeń dachu cerkwi,

Ryc. 100. Sopoćani. Cerkiew, *Zaśnięcie Panny Marii,* fragment fresku

Rys. 101. Sopoćani. Cerkiew, *Boże Narodzenie,* fragment fresku

które pociągnęły za sobą także mocne uszkodzenia jej dekoracji (dzisiaj odnowione), malowidła te ciągle jeszcze pozostają najwybitniejszym zabytkiem serbskiego malarstwa ściennego XIII w. oraz punktem szczytowym jego rozwoju [124]. Ze sztuką Mileševej łączy je występujące tam złote tło, naśladujące tło mozaik, zastąpione jednak miejscami przez zwyczajne niebieskie. Zachowany jest również typowy dla serbskich cerkwi XIII w. układ głównych typów kompozycji. Nie brak zwłaszcza elementów „realistycznych", wśród których znajduje się szereg portretów fundatorskich: króla Urosza I, jego synów, Dragutina i Milutina, oraz królowej Heleny, jak również ojca Urosza, mnicha Symeona, i jego dziadka, Symeona-Nemanii. Przedstawiona jest także śmierć królowej Anny, skomponowana na wzór schematu kompozycji *Zaśnięcia P. Marii,* pełna szczegółów wykazujących żywą obserwację rzeczywistości, zbliżonych do tego, co utarło się określać jako styl „bizantyńsko-romański".

Główną nowość sztuki Sopoćanów stanowi jednak niesłychany rozmach, jaki przemawia zarówno z całych kompozycji, jak i z ukształtowania poszczególnych figur. Bez przesady można zaryzykować powiedzenie, że malowidła są czymś tak nieoczekiwanym i niezwykłym w ramach w. XIII, że niełatwo w ogóle dla nich znaleźć miejsce w sztuce średniowiecznej. Nie mniej frapująca jest zamaszystość techniczna i nieomylne mistrzostwo szybkich i zarazem tak lekkich pociągnięć pędzlem, że można by je w zasięgu całej sztuki bizantyńskiej porównywać chyba tylko ze sztuką malarską Teofana Greka w Nowogrodzie, chociaż oczywiście nic poza tym obu tych malarzy nie łączy.

Styl monumentalny jest w Sopoćanach nadal utrzymany, ale tak ożywiony, że dawniejsza sztuka ani bizantyńska, ani serbska tego nic znały. Tak np. już sam ikonograficzny schemat kompozycji *Zaśnięcia P. Marii,* zajmującej całą ścianę zachodnią wnętrza naosu [125], wzbogacony jest szczegółami wiernie odtwarzającymi opowiadania tekstów apokryficznych i homelii, które stanowią jej źródła. Zawiera ona także motywy, jakie znajdują się na prototypach wschodnich, zachowanych

w malowidłach cerkwi kapadockich. Pierwotny motyw, przedstawiający Matkę Boską na łożu w otoczeniu apostołów i Chrystusa, biorącego jej duszę na ręce, jest szeroko rozbudowany. Do grupy apostołów dołączyły się symetrycznie rozmieszczone grupy zasmuconych i płaczących widzów, mężczyzn i niewiast oraz duchownych w szatach liturgicznych; za aniołami otaczającymi Chrystusa stoi milicja aniołów niebieskich, za figurami mieszczą się zabudowania, a nad portykiem po lewej stronie siedzi grupa płaczących kobiet. Całą górną część ściany zajmuje zejście Chrystusa na ziemię, siedzącego na tęczy na tle białej aureoli posypanej złotymi gwiazdami. Po obu stronach unoszą się święci (prorocy?), każdy otoczony białym obłokiem, zasłaniającym go do piersi, każdy w towarzystwie anioła, który jedną ręką go obejmuje, a drugą wskazuje scenę na dole. Całość układa się w ciekawą próbę stworzenia wielkiej wizji malarskiej, jakby kosmicznej, pełnej ideowego symbolizmu i zarazem wątków mistycznych, a z drugiej strony przesiąkniętej najczystszym liryzmem i wyrazem wielkiej uczuciowości, wszystko razem jakby transponowane w sferę wielkiego realizmu. o realizmie tym — a raczej iluzjonizmie — świadczą nie tylko tło architektoniczne, poszczególne figury i ich traktowanie, lecz także próba wizualnego połączenia tego, co się dzieje w niebie, z akcją rozgrywającą się na ziemi. Najwymowniejsza jest naturalnie ta druga. Łoże z małą, leżącą postacią Matki Boskiej na pierwszym planie, stanowiące oś kompozycji, jest jakby uosobieniem śmierci i smutku. Wszystko dzieje się w pewnej odległości od niej, przy czym wszystkie grupy figur są gęsto stłoczone i zarazem żywo poruszone. Niepokój, który się w nich odbija, jest wyraźnie stopniowany, a w ich twarzach, jakkolwiek jeszcze nie całkiem zindywidualizowanych, odzwierciedla się tak wiele odmian wyrażania życia psychicznego, że nie ma w nich monotonii i całość przekształca się w psychicznie żywo poruszoną masę ludzką. Nie mniej znamienna jest wielka swoboda, z jaką malarz traktuje figury, nadając im jak najwięcej życia przy pomocy szerokiego traktowania malarskiego, i to bez wszelkiego szablonu. Kolory są jasne, często wprost jaskrawe. Głowa apostoła Piotra jest np. zbudowana na jasnozielonym tle, cienie na twarzy mają czerwonawy ton, policzki są jasnoczerwone, we włosach mieszają się błękitne cienie. Przy tym wszystko jest ukształtowane za pomocą zamaszystych pociągnięć pędzlem: białych, zielonych, czerwonych, brunatnych. Wobec powyższego mogłoby się w pierwszej chwili wydawać, że malarstwo to odbiegło już bardzo daleko od harmonijnego idealizmu najstarszych warstw malowideł Studenicy. W rzeczywistości jest ono jednak tylko jego dalszą rozbudową i uzupełnieniem. Jakkolwiek bowiem statuaryczny spokój figur i związanie całych kompozycji z przestrzenią, w której zaistniały, zostały w dużej mierze zastąpione przez wewnętrzne poruszenie i ożywienie na zewnątrz, to ich stosunek do przestrzeni pozostał w gruncie rzeczy taki sam. Być może najbardziej uwydatnia się to w *Zaśnięciu P. Marii* (kolosalnych rozmiarów), które poprzez swoje umieszczenie i układ warstw kompozycyjnych osiąga ekspresję spokrewnioną — nie formalnie, lecz wewnętrznie — z iluzjonizmem, rozszerzającym przestrzeń wnętrza do złudzenia nieskończoności.

Zachowana jest natomiast bezwzględnie wielka, zasadnicza różnica między ujmowaniem i traktowaniem tego, co boskie i transcendentalne, a przedstawianiem rzeczy i motywów ziemskich. Dotyczy to nie tylko spraw aktualnych (portrety królewskie wraz z ich drzewem genealogicznym lub sceny historyczne), jak wymieniona już scena śmierci królowej Anny, lecz także szczegółów realnych w scenach biblijnych. Pod tym względem jest szczególnie pouczający fragment z kompozycji *Bożego Narodzenia* lub *Zwiastowania pasterzom,* którego szczegóły mogłyby się mieścić równie dobrze już w malarstwie włoskiego Trecenta.

Zresztą całe nastawienie twórcze jest tutaj nowe. W kompozycjach panuje wprawdzie ciągle jeszcze zasada symetrii, ale równocześnie, jak np. w scenie *Zejścia do piekieł,* rygor jej już jest przełamany, wszędzie panuje niepokój, ruch i gwałtowność gestów. W kompozycji *Ukrzyżowania* nie ma już więcej śladu dawnego umiaru idealizmu takiejże sceny w Studenicy lub Zicy. Sceneria jest pełna „szeroko" opowiedzianych szczegółów. Pod krzyżem stoją dwaj żołnierze, podnoszący swoje dzidy ku Ukrzyżowanemu. U stóp krzyża, stojącego na pagórku, z trupią czaszką, siedzi grupa trzech mężczyzn grających o szaty Chrystusa. Po prawej stronie stoi grupa żołnierzy z żywo gestykulującym Longinusem na czele, wskazującym na krzyż, a po lewej stronie grupa trzech niewiast,

przed którymi Matka Boska, złamana bólem, siania się ku Janowi, który ją obejmuje. Nad krzyżem unoszą się dwaj aniołowie, jeszcze wyżej widać księżyc i słońce, a w samym dole małe figurki zmarłych wstają z grobów. Monumentalność tutaj wprawdzie jeszcze istnieje, ale jest ona innego rodzaju niż dawniej. Występuje najsilniej w obu olbrzymich postaciach Matki Boskiej i Jana. Z całości tego *Ukrzyżowania* przemawia jednak przede wszystkim chęć szerokiego i możliwie dokładnego epickiego opowiadania, nadającego kompozycji nowy sens. Przenika ona zresztą także do kompozycji liturgicznych i dogmatycznych, aczkolwiek jest tam mniej wyraźna [126].

Ryc. 102. Sopoćani. Cerkiew, *Boże Narodzenie,* fragment fresku

Sopoćani stanowią, jak już stwierdzono, bez kwestii punkt szczytowy serbskiego malarstwa średniowiecznego, a w każdym razie XIII-wiecznego. Z malowidłami tymi jest wprawdzie spokrewniony szereg dalszych w fundacjach ostatnich dziesięcioleci XIII w.: w Gradacu, fundacji żony Urosza I, królowej Heleny, rodem księżniczki francuskiej, i zarazem jej cerkwi grobowej; w warstwie malowideł Studenicy, pochodzącej z końca stulecia; w Arilju, fundacji króla Dragutina i jego brata Milutina, z końca XIII w.; w Patriarchii w Peći i in. Żaden spośród tych zabytków nie dorównuje jednak swoim wykonaniem i siłą wyrazu sztuce malarskiej Sopoćanów. W porównaniu z nią są to dzieła o dużo mniejszej subtelności, świadczące o obniżaniu się poziomu i siły twórczej, jakby chylącej się ku upadkowi. Reprezentują one jednak dalsze etapy w rozwoju stylu „bizantyńsko-romańskiego", a równocześnie także coraz wyraźniej występujących tendencji ich ikonografii narracyjnej i realistycznej. Realizm ten dotyczy raczej samych tematów aniżeli traktowania formalnego. Prócz tego zatraca się dawny sens techniki impresjonistycznej i wzrasta znaczenie linii konturowych. Wraz z ujmowaniem iluzjonistycznym zanika finezja i delikatność wykonania. Wszystko służy

osiągnięciu jak najwierniejszego wyrazu przeżycia psychicznego, odzwierciedlającego się w twarzach i gestach rąk.

Na szczególną uwagę zasługują malowidła w Arilju [127], obejmujące bogato rozbudowany system dekoracji, gdzie m. in. obok portretów królewskich umieszczone są także portrety wszystkich arcybiskupów serbskich oraz biskupów miejscowych. Znamienne są nowe motywy ikonograficzne. Obok zachodniego motywu drzewa Jessego zjawia się tutaj pierwszy raz skrzydlaty Jan Chrzciciel, trzymający na misie własną ściętą głowę, oraz archanioł Michał w postaci wojownika w pancerzu i z mieczem w ręce jako stróż przy wejściu do świątyni, i in. Wśród cyklu soborów ekumenicznych przedstawione jest także koncylium biskupów serbskich, zwołane przez Stefana Nemanię; przedstawiona jest również śmierć Merkurego, biskupa ariljskiego. Jeszcze jeden szczegół ikonograficzny jest bardzo pouczający: wśród apostołów w kompozycji *Eucharystii* umieszczony jest Judasz, który jako pierwszy przyjmuje komunię z rąk Chrystusa. Jest to rys zupełnie niezwykły, który monumentalną liturgiczno-symboliczną kompozycję *Eucharystii* przekształca na historyczną scenę *Ostatniej Wieczerzy,* stanowiąc zarazem wymowny przykład przenikania momentów epickich do malarstwa monumentalnego. W parze ze zjawiskami tego rodzaju idą także przekształcenia formalne. Za figurami nie widzimy już żółtego tła, lecz niebieskie; postaci pozostały ciężkie i kanciaste, ale w kompozycjach panuje nadal zasada giętkiej rytmiczności. Ich zmniejszone rozmiary zbliżają je już do malarstwa XIV w.

Serbskie malarstwo wieku XIII jako całość daje nam jakby przekrój przez wszystko, co w ciągu stulecia składało się na skomplikowany obraz malarstwa bizantyńskiego, częściowo w samym Konstantynopolu, a częściowo w pozostałych centrach bizantyńskich. Malowidła serbskie są żywym echem procesów rozwojowych, jakie odbywały się w samym malarstwie bizantyńskim, a prowadziły od dawnych zasad sztuki monumentalnej na podłożu idei i koncepcji dogmatyczno-symbolicznych ku coraz bardziej wzmagającym się tendencjom ilustracyjno-opowiadającym, a także ku zmniejszaniu się monumentalności. Równocześnie wzrastały tendencje uczuciowo-nastrojowe. Ale nic tylko to. Obok podstawowych elementów bizantyńskich mnóstwo jest pierwiastków sztuki zachodniej, będących poniekąd odpowiednikiem elementów romańskich w architekturze Raszki. A co najważniejsze, że zarówno to, co przejmowano z Bizancjum, jak i elementy przejęte ze sztuki Zachodu zostały tak na wskroś przesiąknięte własną treścią i formą twórczą oraz kroczyły tak swoistą drogą rozwoju, stwarzając punkt kulminacyjny w malowidłach w Sopoćanach, że przekształciły się we własne malarstwo serbskie.

Przy tym malarstwo to zawiera tak wiele akcentów i cech twórczości miejscowej, że samo przez się stało się sztuką Raszki, do której istotnie większość zabytków należy. Co prawda niektóre spośród tych malowideł nie mieszczą się w tak ciasno zakreślonych ramach. Zwłaszcza freski w Sopoćanach stanowią zjawisko tak jednrazowe i pozostają tak bez analogii w zasięgu ówczesnego malarstwa bizantyńskiego, że mogą być przede wszystkim tylko dokumentem żywej twórczości serbskiej, a nie są zależne od ogólnych ram bizantyńskich.

Malarstwo XIV wieku

Koniec wieku XIII i początek XIV to pod niejednym względem okres wielkich zdarzeń i przesunięć w dziejach Półwyspu Bałkańskiego. Z jednej strony po wielkiej katastrofie, która w r. 1204 zniszczyła cesarstwo bizantyńskie, nastąpiło ostatnie jego wskrzeszenie w postaci zmniejszonego wprawdzie i ograniczonego do małej tylko części byłego terytorium pod panowaniem Paleologów (1261), a z drugiej strony rozpoczęła Serbia za króla Milutina stopniową i konsekwentną ekspansję w kierunku Macedonii, zagarniając coraz większe jej obszary i torując niejako drogę największemu wzrostowi potęgi Serbii średniowiecznej, jaką miała ona osiągnąć za cara Duszana. Za Milutina (1282—1321) punkt ciężkości i ośrodek życia państwowego przeniósł się nad Wardar, a w dziedzinie sztuki doszło na tych obszarach do przejęcia albo przynajmniej do zbliżenia do sztuki macedońskiej. Jak odbiło się to w zakresie architektury, gdzie rozwinęła się jakby osobna architektura serb-

Ryc. 103. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Zaśnięcie Panny Marii*

sko-macedońska czy też serbsko-bizantyńska, było już przedmiotem rozważań w rozdziale o archi tekturze. W zakresie malarstwa również nie mogło być inaczej. Bliskość centrów bizantyńskich o znaczeniu decydującym, tj. przede wszystkim Salonik i Konstantynopola, z natury rzeczy musiała oddziaływać także na malarstwo samej Macedonii, które ze swej strony wraz z własnymi osobliwościami i odmianami miejscowymi oddziaływało na malarstwo serbskie w nowych centrach południowych. Był to zresztą okres, w którym dochodziło do wzmocnienia styczności serbsko-bizantyńskich we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego. Toteż nie było dziwne, że fundacje króla Milutina, tak liczne i bogate, nie tylko w samej architekturze, ale także w jej dekoracjach malarskich wykazują silniejszy niż dawniej kontakt z Bizancjum, co tylko odpowiadało całemu nastawieniu ówczesnych sfer dworskich oraz panów feudalnych.

Ryc. 104. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Chrystus przed Pilatem,* fresk

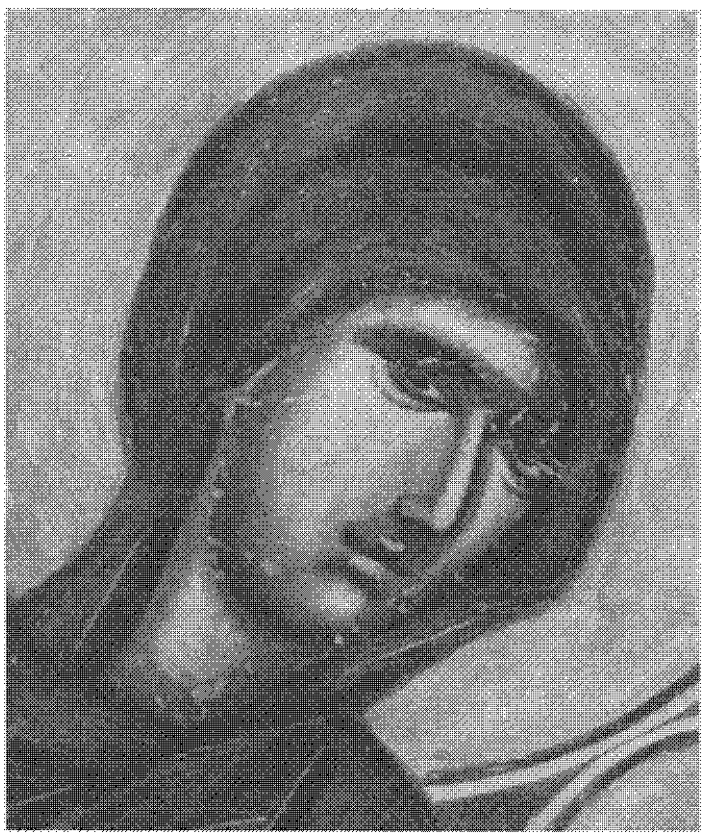
Na gruncie zaś samego Bizancjum w zakresie sztuk plastycznych, a zwłaszcza malarstwa, byl to czas wielkiego rozkwitu twórczego, tzw. renesansu okresu Paleologów. W okresie tym malarstwo wprawdzie nie zrywa z tradycjami przeszłości ani z podstawowymi zasadami, których nigdy nie przekracza, równocześnie jednak stwarza zgoła nowe możliwości twórcze i ich realizacje. Występują one także w malarstwie ówczesnej Macedonii i w malarstwie serbskim w. XIV.

Bogactwo tego malarstwa nie jest nic mniejsze jak w poprzednim stuleciu, a nawet je przewyższa. Te same fundacje, o których była już mowa w związku z rozwojem architektury, występują znowu jako szeroko rozbudowane systemy dekoracji malarskiej, a wielcy budowniczowie-fundatorowie zamawiają także rozległe malowidła ścienne. Wśród nich zajmuje znowu pierwsze miejsce król Milutin, za którego podnietą około r. 1300 powstaje malarska dekoracja głównej cerkwi Hilandaru na Górze Atos; jedyne w swoim rodzaju malowidła w małej Królewskiej cerkwi Św. Joachima i Anny w Studenicy z r. 1314; bogate freski w Staro Nagoricinie z r. 1317, jak również w Gracanicy z około r. 1320. Nieco późniejsze są freski w Patriarchii w Peći, z lat 1337—

Ryc. 105. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Sw. Piotr i Sw. Andrzej,* fresk

1348 pochodzą malowidła w Ljubotcnju. Równocześnie powstaje niezwykle bogata dekoracja Decanów, o rok młodsze są freski w Lesnovie; z pięćdziesiątych lat stulecia pochodzą freski w Matejciu (Matejca). Markov Manastir otrzymał dekorację malarską około r. 1371, mniej więcej w tym samym czasie także Psaca, a w r. 1389 cerkiew Św. Andreasza nad rzeką Treską, fundacja księcia Andreasza. W XIV w. powstała także dekoracja całego szeregu dalszych cerkwi, m. in. malowidła w cerkwi Św. Nikity w Skopskiej Crnej Górze [128], w cerkwi Polosko [129], w grupie cerkwi nad Jeziorem Prespańskim, w Ohridzie i in. W tychże ramach czasowych mieszczą się jako osobna grupa maiowidła w cerkwiach doliny Morawy, należących do końca XIV i początków w. XV, z Ravanicą, Ljubostinją, Rudenicą, Kaleniciem i Manasiją na czele.

Cały ten bogaty zespól zabytków jest tym ciekawszy, że łączy się bardzo blisko ze wspomnianym już ruchem „odrodzeniowym" malarstwa bizantyńskiego XIV w., którego echa, być może, nigdzie indziej nie odezwały się tak silnie albo przynajmniej nie zachowały, jak właśnie na terenie Macedonii i Serbii. Wraz z malowidłami greckimi tzw. szkoły macedońskiej, niesłusznie tak przez

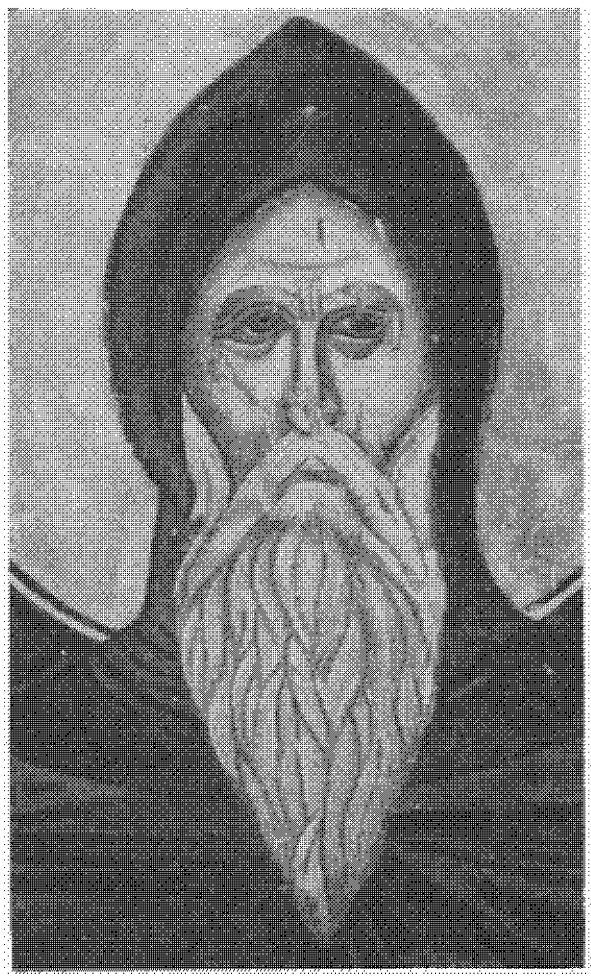


Ryc. 106. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviśkiej, *Madonna*

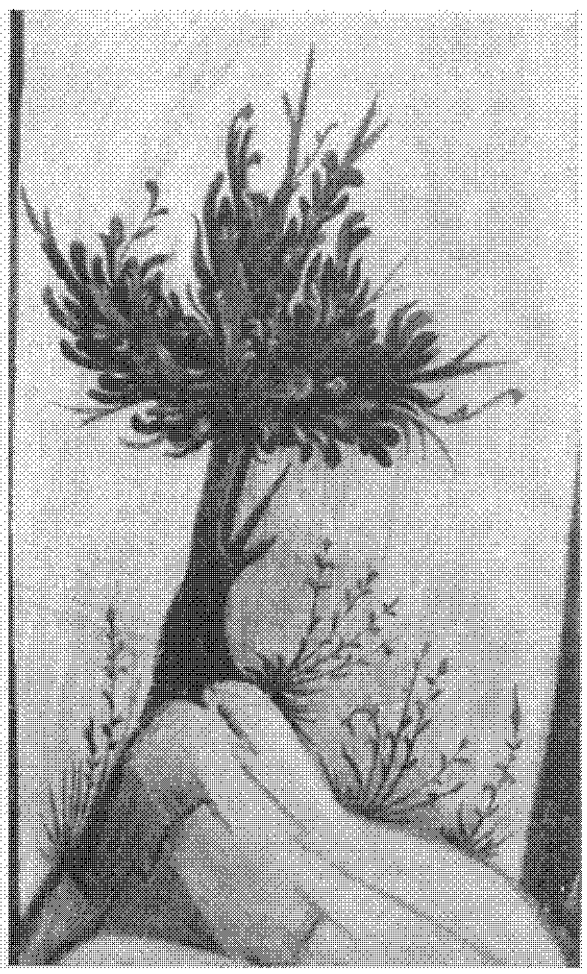
G. Milleta nazwanej[130], reprezentują one właściwie tylko jeden wspólny kierunek malarski o szeregu odmian miejscowych lub regionalnych. Cenne jest również, że zabytki te najlepiej ilustrują to, czego nie posiadamy już w zabytkach samego Bizancjum. Dotyczy to zwłaszcza strony ikonograficznej. Tendencja opowiadająca i ilustratorska, która zaznaczała się także już w późniejszych fazach sztuki XIII w., dochodzi obecnie do absolutnej przewagi. W dekoracji wnętrz zjawia się coraz więcej nowych motywów i całych cyklów, których tematy zaczerpnięte są z ewangelii i tekstów apokryficznych oraz legend różnych świętych, zwłaszcza z życia P. Marii. Pociągnęło to oczywiście za sobą zmniejszenie się wielkości poszczególnych kompozycji, a przeważnie i zmniejszenie samego ujęcia. Malarstwo, przestając być monumentalnym, stawało się w coraz większym stopniu dekoracyjne. Tego rodzaju kompozycje musiały być porozmieszczane na ścianach wnętrz cerkiewnych w długich nieraz fryzach, biegnących naokoło całego naosu i narteksu, a fryzy te były czasem ułożone aż w dziewięciu rzędach. Poszczególne sceny obszernych cyklów często w ogóle nic były przedzielone, lecz przechodziły bezpośrednio jedna w drugą. Tego rodzaju układy czerpały podniety i wzory z malarstwa książkowego, co też już samo przez się tłumaczy do pewnego stopnia charakter nowej sztuki malarskiej [131].

Pierwsze przebłyski zbliżenia się do nowych prądów występują na terenie Macedonii w niedawno odkrytych, jeszcze niezupełnie oczyszczonych i odnowionych malowidłach cerkwi Matki Boskiej Peribleptos (dzisiaj Św. Klimenta) w Ohridzie [132], z t. 1295, fundacji Progona Zgura, zięcia cesarza Andronikosa II. Malowidła te ważne są zresztą z wielu względów. Przede wszystkim wiążą się z nazwiskami wykonawców, a nawet więcej, bo twórców całej „szkoły malarzy króla Milutina", zwłaszcza najstarszego spośród nich, zwanego Astrapas[133], tj. po grecku Błyskawiczny. Równocześnie pozwalają prześledzić przez dłuższy okres razem z działalnością trzech malarzy (od około 1290 aż do r. 1321) dzieje i rozwój malarstwa macedońskiego czy też serbskiego na terenie Macedonii. Sygnatury tej trójki malarzy z r. 1295, zachowane w Ohridzie (Astrapasa, Michała i Eutychiosa), Astrapasa w Prizreniu, w cerkwi Matki Boskiej Leviskiej z r. 1307, Michała i Eutychiosa w cerkwi Sw. Nikity w Skopskiej Crnej Górze z około r. 1307 oraz w Staro Nagoricinie z r. 1317 (przy czym, jak się zdaje, Michał był synem albo co najmniej szczególnie umiłowanym uczniem i pomocnikiem Astrapasa), świadczą nie tylko o ich szeroko rozgałęzionej działalności, ale także ilustrują rozwój tej grupy malarskiej i zarazem malarstwa macedońsko-serbskiego w tym niedługim, ale za to bardzo doniosłym okresie.

Jak już powiedziano, wielkie malarstwo monumentalne XIII w., które doszło do szczytu w sześćdziesiątych latach stulecia w Sopoćanach, nie utrzymało się na wyżynach tych osiągnięć. Trzeba jednak dodać, że nie wszystkie malowidła z ostatnich dziesięcioleci w. XIII, jak np. w Bańskiej,



Ryc. 107. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviśkiej. Stefan Nemania jako mnich Symeon



Ryc. 108. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviśkiej. Drzewo ze sceny *Chrzest w Jordanie*

się zachowały, wobec czego szczegóły rozwoju pozostają nieznane i nie zbadane. Wymowne są jednak również w tym starszym okresie pewne, dopiero od niedawna znane zabytki, zwłaszcza malowidła ścienne starszej warstwy w cerkwi Matki Boskiej Leviśkiej, w Prizreniu z r. 1307, jak np. fragment z kompozycji *Ślubu w Kanie Galilejskiej.* Zarówno twarz Chrystusa, jak i Matki Boskiej trudno byłoby bliżej genetycznie związać ze sztuką tradycji, prowadzącą do Studenicy ku Sopoćanom. Przypominają one w pierwszej chwili bezsprzecznie znacznie bardziej atmosferę malarstwa włoskiego Ducenta aniżeli wzory bizantyńskie. Malowidła w cerkwi Matki Boskiej Peribleptos w Ohridzie mają jednak inny charakter. Jest to tzw. pierwszy styl mistrza Astrapasa i jego współpracowników, Michała i Eutychiosa. Znajdujemy tu szereg wyraźnych motywów i elementów zachodnich, m. in. swojego rodzaju kompozycję alegoryczną, przedstawiającą św. Piotra z kluczami wokół szyi, podtrzymującego kościół (znamienne jest też, że malowidła w klasztorze Protaton na Górze Atos wykazują te same cechy stylu i ikonografii, co freski ohridzkie). W całości zaś malowidła ohridzkie Astrapasa mają wszelkie cechy stylu przejściowego, prowadzącego od Prizrenia do cerkwi Św. Nikity w Skopskiej Crncj Górze. We wszystkim dochodzą do wyrazu tendencje zbliżenia się do malarstwa konstantynopolitańskiej szkoły dworskiej; mocno jest podkreślona treść malowideł, toteż ilość kompozycji jest znacznie powiększona, a równocześnie formaty ich uległy zmniejszeniu. Także proporcje postaci przejęły do pewnego stopnia kanon kierunku stołecznego, ale ich układ i ruchy pozostają ostre i naturalniejsze, w kolorycie zaś charakterystyczne są nagłe przejścia od światła do cieniów. Jakby chcąc w szybkich improwizacjach naśladować delikatny i finezyjny styl

malarzy Paleologów, pozostaje malarz w gruncie jednak związany zarówno z tradycjami wieku XIII, jak i wierny swojemu własnemu charakterowi.

Sztuka Astrapasa jest w każdym razie ważnym elementem w dalszym rozwoju malarstwa okresu panowania Milutina, z którym związana jest taka duża ilość zabytków na terenie Macedonii. Malarstwo jego syna czy też ucznia, Michała, jest w porównaniu z nim „trochę bardziej eleganckie i bardziej konsekwentne przy stosowaniu tych samych metod malarskich w całości, ale w każdym razie bardziej szare i chłodniejsze od malarstwa Astrapasa, bez świeżych szczegółów ". Najostrzejsze rysy z tej grupy ma jednak styl Eutychiosa. Jego wielkie wartości dochodzą do wyrazu zwłaszcza w kompozycjach wielofigurowych, pełnych poruszenia i ekspresji dramatycznej, gdy natomiast jego odizolowane figury pozbawione są właściwego życia. Jakkolwiek różny od Michała, współpracował z nim, stwarzając razem bogate dekoracje malarskie wnętrz cerkiewnych, zachowując jednak przy tym swój własny styl, bardziej monumentalny od Michała, ale przez to i mniej podatny do zlania się ze stylem Konstantynopola okresu Paleologów. Styl ten przenikał zresztą do Macedonii i Serbii także drogą przez Saloniki, gdzie zadomowił się już o wiele wcześniej.

Malarstwa okresu króla Milutina nie należy jednak uważać jedynie za naśladownictwo wzorów konstantynopolitańskich, zbyt wiele jest w tym wszystkim także tradycji własnych, o czym świadczą liczne zabytki, z których jednak tylko niektóre, szczególnie ważne, mogą być tutaj krótko scharakteryzowane.

Jednym z wczesnych pomników malarstwa okresu Milutina byłyby właściwie już freski w Hilandarze z około r. 1300. Na skutek późniejszych przemalowań nie mogą one jednak służyć jako najlepszy przykład nowej sztuki. Charakterystyczne są w każdym razie już malowidła cerkwi Św. Nikity w Skopskiej Crnej Górze, odnowionej za Milutina w drugim dziesięcioleciu w. XIV [134]. Ilość tematów narracyjnych jest duża, nie spotykana przedtem ikonografia czasem nawiązuje do tradycji starszych, czasem do miejscowych, a ich styl wiąże się poniekąd z układem kontynuacyjnych scen epickich. Zarówno w pojedynczych figurach o typach „pięknych", jak i w scenach wielofigurowych panuje zasada frontalności oraz plastyczny modelunek. Charakterystyczne są też próby stworzenia głębi przestrzennej, w której rozmieszczone są figury. Nie jest to jeszcze konsekwentnie rozbudowana przestrzeń perspektywiczna, niemniej jest ona początkiem czegoś, co może być uważane za scenę, na której rozgrywa się akcja. Tego rodzaju rysy, wynikające z tendencji realistycznych, łączą się z dalszym, bardzo ważnym momentem: człowiek i figura ludzka przestały być prawie wyłącznym przedmiotem malarstwa, przekształcając się w coraz większym stopniu w jeden spośród wielu przedmiotów i zjawisk, z jakich składa się rzeczywistość wizualna. Rzeczywistość ta jest co prawda daleka od realizmu późnogotyckiego lub renesansowego, ale w porównaniu ze starszą sztuką bizantyńską stanowi duży krok naprzód ku zbliżeniu się do rzeczywistości „naturalnej" (co nie dotyczy jednak malowanych portretów, zwłaszcza fundatorskich, których zasadą również w sztuce bizantyńskiej było zawsze wierne odtwarzanie rysów rzeczywistych modela).

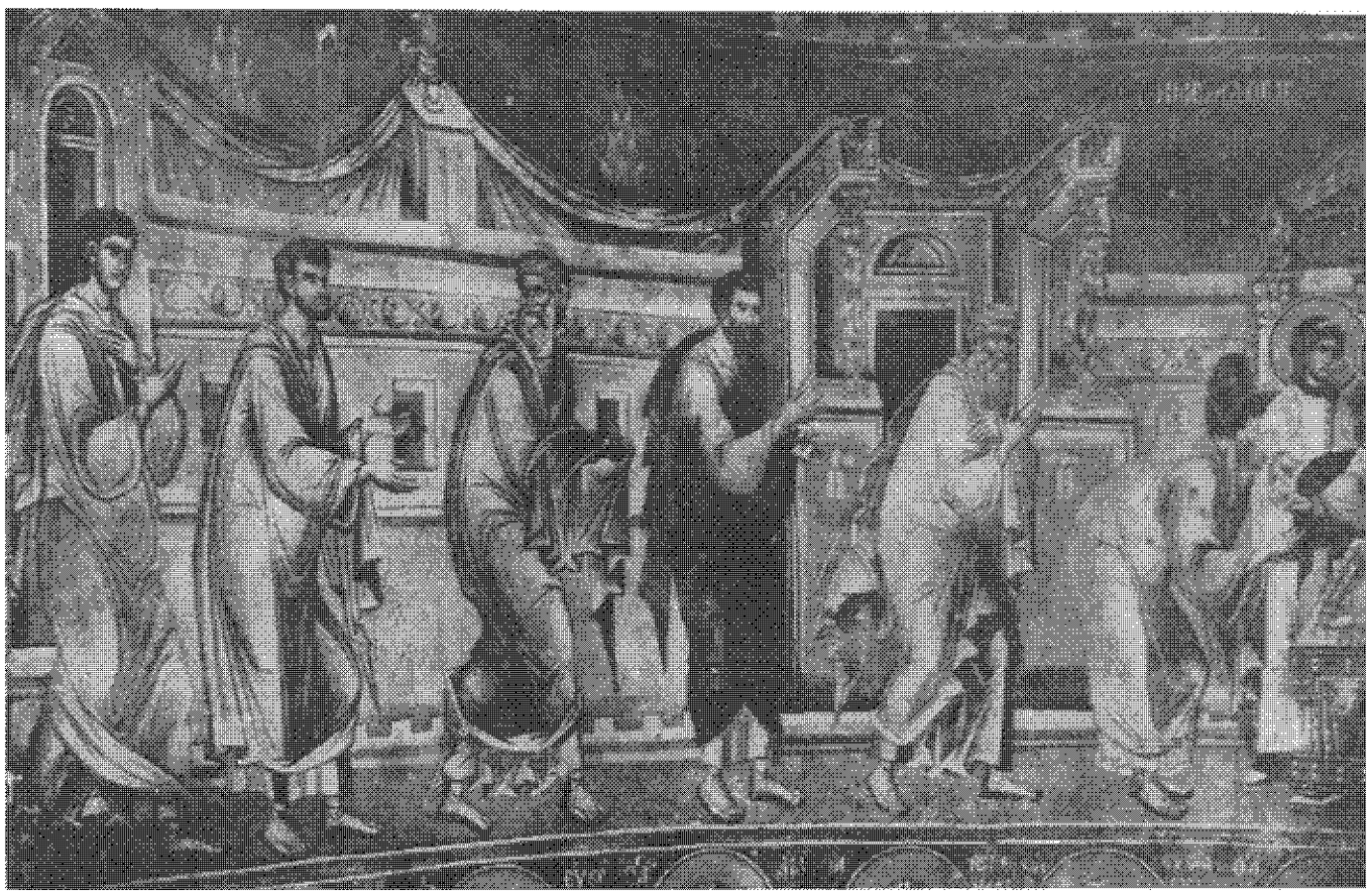
Rzadko spotykaną całość kompozycyjną stanowi dekoracja malarska małej cerkwi Królewskiej Św. Joachima i Anny, którą wzniósł król Milutin w klasztorze Studenicy w r. 1314[125]. Wszystko w dekoracji tego miniaturowego arcydzieła średniowiecznej sztuki serbskiej jest jasne i przejrzyste: na dole szereg różnych świętych wraz z portretami króla Milutina i młodziutkiej królowej Symonidy oraz podobiznami ich przodków. Nad tym fryzem uszeregowane są sceny z życia P. Marii, jeszcze wyżej cykl dwunastu świąt; w wewnętrznych łukach pod kopułą medaliony z popiersiami świętych, na pendentywach ewangeliści, a w kopule *Eucharystia* i święci ze *Starego Testamentu.* Niektóre kompozycje, jak np. *Ukrzyżowanie,* ujęte są prosto i zarazem monumentalnie, jak gdyby nawiązując do koncepcji *Ukrzyżowania* w głównej cerkwi Studenicy z końca XII w., gdzie panuje symetria, spokój, umiar ruchów i gestów, a typy figur zbliżone są do dawnych typów hellenistycznych. Równocześnie daje się jednak zauważyć brak swobody w kolorycie, jak również brak gry światła i cieniów, zamaszystej soczystości malowideł w Sopoćanach; wszystko jest dokładnie i drobiazgowo wykończone, ale jakby trochę oschle, czyli raczej tchnie jakby nutą akademizmu i wzorowane jest istotnie na malarstwie ikon.

Ryc. 109. Studenica. Cerkiew Sw. Joachima i Sw. Anny (tzw. Królewska), *Wprowadzenie Panny Marii do świątyni,* fragment fresku

Ryc. 110. Studenica. Cerkiew Św. Joachima i Św. Anny (tzw. Królewska), *Zwiastowanie pasterzom,* fragment fresku sceny *Boże Narodzenie*

Najcenniejsze są w tej cerkwi obrazy z legendy P. Marii, blisko spokrewnione z kompozycjami na te same tematy w mozaikach cerkwi Chora (Kahrije-dżami) w Konstantynopolu z początku w. XIV, najwybitniejszym zabytkiem sztuki okresu Paleologów. Podobieństwo sięga tak daleko, iż nie ulega wątpliwości, że oba te cykle wzorowane są na bliżej nie znanym wspólnym źródle trzecim. W tych kompozycjach jest wszystko, co należy do najistotniejszych cech nowego malarstwa epoki Paleologów. O tyle — być może — jeszcze ciekawsze od mozaik w Kahrije-dżami, że wykonane są w technice malarstwa ściennego, wywołującej efekty odmienne od techniki mozaikowej. Poetyckość motywów, liryczny nastrój, wdzięczny wykwint wysokich, smukłych figur, zwłaszcza kobiecych, przypominających typy hellenistyczne, wszystko to czyni z tych malowideł jeden z najpiękniejszych pomników średniowiecza na Bałkanach i w Bizancjum.

Jeszcze pełniej zrealizowany jest nowy kierunek w dekoracji dwóch dalszych fundacji króla Milutina, w Staro Nagoricinie z r. 1317 oraz w Gracanicy, ukończonej w 1320 r. W obu tych cerkwiach, o wielkim znaczeniu również ze względu na swoją architekturę, dekoracja malarska składa się z ogromnej ilości figur i kompozycji. Już w narteksie pierwszej cerkwi jest ich pokaźna liczba. W dwóch pasmach na dole rozmieszczeni są różni święci, a wśród nich także Konstantyn i Helena oraz król Milutin i Symonida. Całą górną część zapełniają obok wielkiej kompozycji *Zaśnięcia P. Marii* obrazy kalendarza kościelnego[136], będące najpełniejszą ilustracją kalendarza w malarstwie serbskim [137]. Całe wnętrze naosu, nie wyłączając słupów, jest również podzielone na pasy [138],

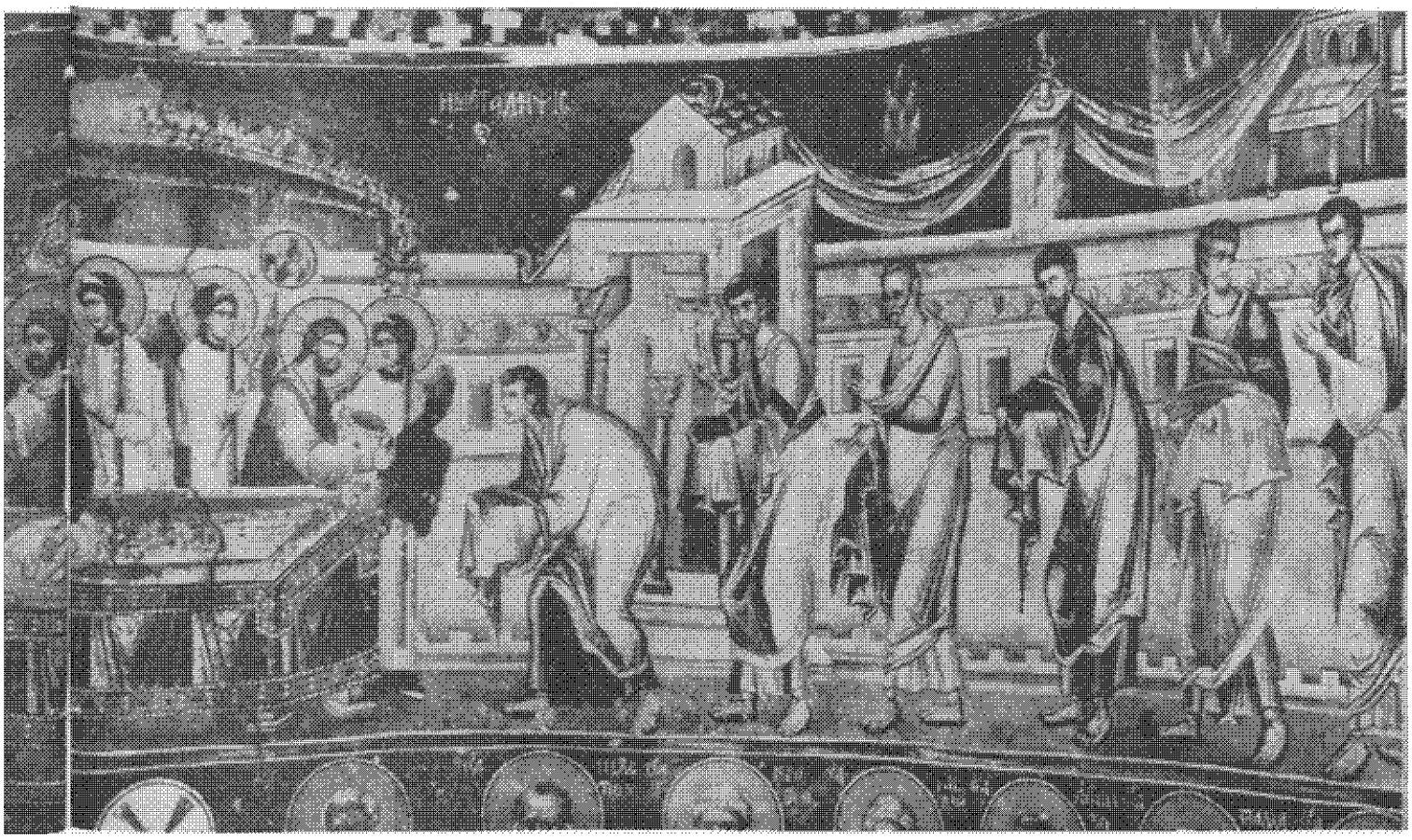


Ryc. 111. Staro Nagoricino. Cerkiew Św. Jerzego,

zapełnione dużą ilością najrozmaitszych scen i postaci, przy czym cechy nowego stylu, wymienione w związku z zabytkiem poprzednim, jeszcze mocniej są uwypuklone, a traktowanie monumentalne i dawne tradycje utrzymują się właściwie tylko jeszcze w scenach i figurach reprezentacyjnych. Modelunek jest plastyczny, pełen niuansowanych przejść. Całość osiąga efekty wielkiego wdzięku, a wśród poszczególnych typów i twarzy odnajduje się rysy żywo przypominające malarstwo Sieny, miejscami zwłaszcza Duccio di Buoninsegna. Do niedawna jeszcze pochodzenie wykonawców tych malowideł — poza sygnaturą jednego z nich, Eutychiosa — było zagadką, zwłaszcza że to greckie nazwisko mogło oznaczać artystę sprowadzonego z Grecji. Odkąd jednak nazwisko to znane jest jako jednego z trzech malarzy z cerkwi Matki Boskiej Peribleptos w Ohridzie [139], blisko związanego z Astrapasem i jego synem czy też uczniem, Michałem, a nazwiska te powtarzają się także w innych malowidłach tego czasu, jasne jest, że ma się do czynienia z określoną grupą malarzy macedońsko-serbskich, będących „malarzami króla Milutina".

W Gracanicy [140], nie mniej bogato ozdobionej, obok tradycyjnych już gdzie indziej scen, cyklów, portretów fundatorskich i in. umieszczone jest także drzewo genealogiczne dynastii Nemaniciów, osobny cykl *Sądu Ostatecznego, Męki Pańskie), Cudów Chrystusa,* obszerny cykl *Starego Testamentu* i in. Traktowanie formalne stało się tutaj bardziej oschłe; zwłaszcza swoisty jest dziwnie „barokowy" układ i rysunek niektórych figur, który niewątpliwie przedstawia czysto formalne rozwinięcie danego tematu w sensie dekoracyjnym, bez głębszych przyczyn wewnętrznych. Jest to w każdym razie sztuka świadoma swoich celów i dążeń, pełna coraz nowych poszukiwań.

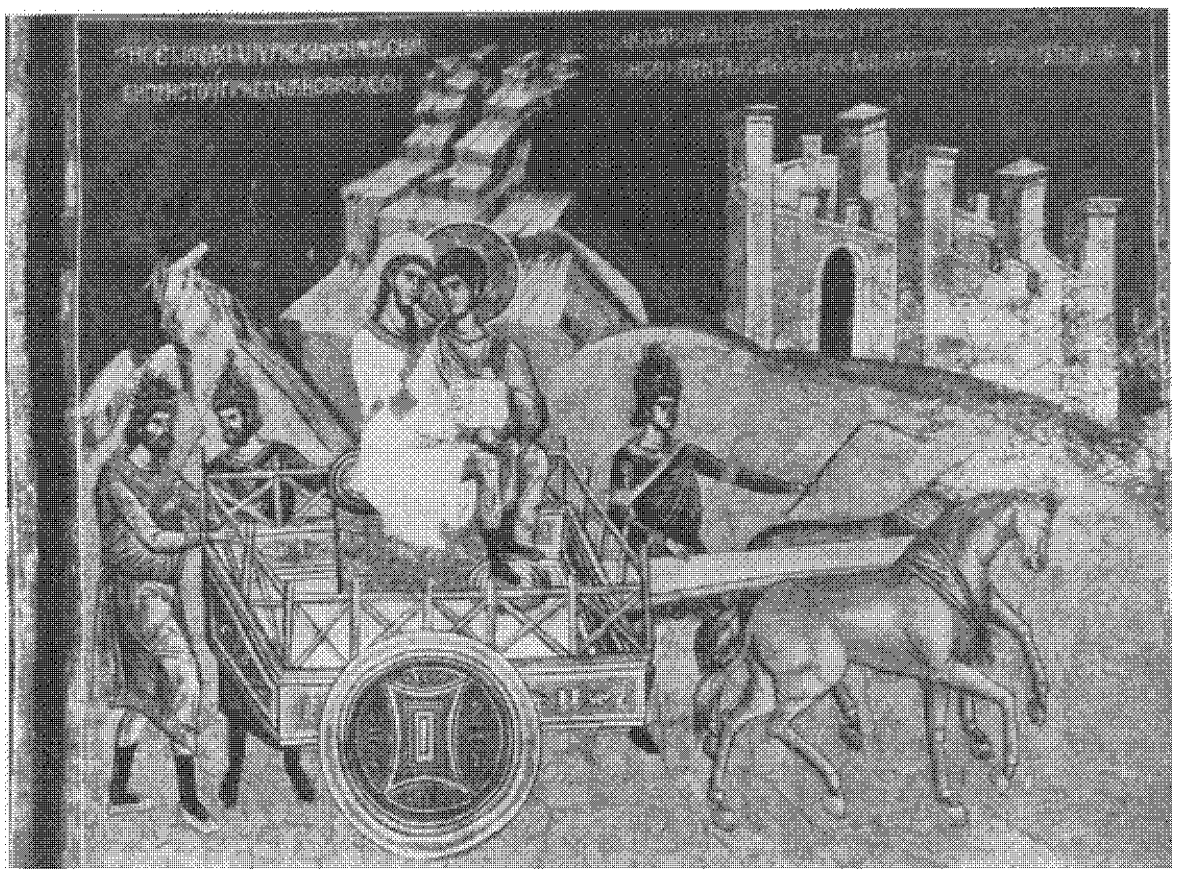
O tym, jak wiele było w tej sztuce poszukiwań — czyli raczej jak wiele istniało obok siebie różnych upodobań, nurtów i kierunków, nawiązujących do różnych tradycji i wzorów — jak malarstwo



***Ostatnia Wieczerza,* komunia apostołów (Eucharystia), fresk**

coraz bardziej wzbogacało się szczegółami, zaczerpniętymi z obserwacji rzeczywistości, świadczą różne sceny, jak np. *Ślub w Kanie Galilejskie)* w cerkwi w Ljubotenju [141], albo *Wniebowzięcie P. Marii* w tejże cerkwi, gdzie zjawiają się nowe motywy zachodnie.

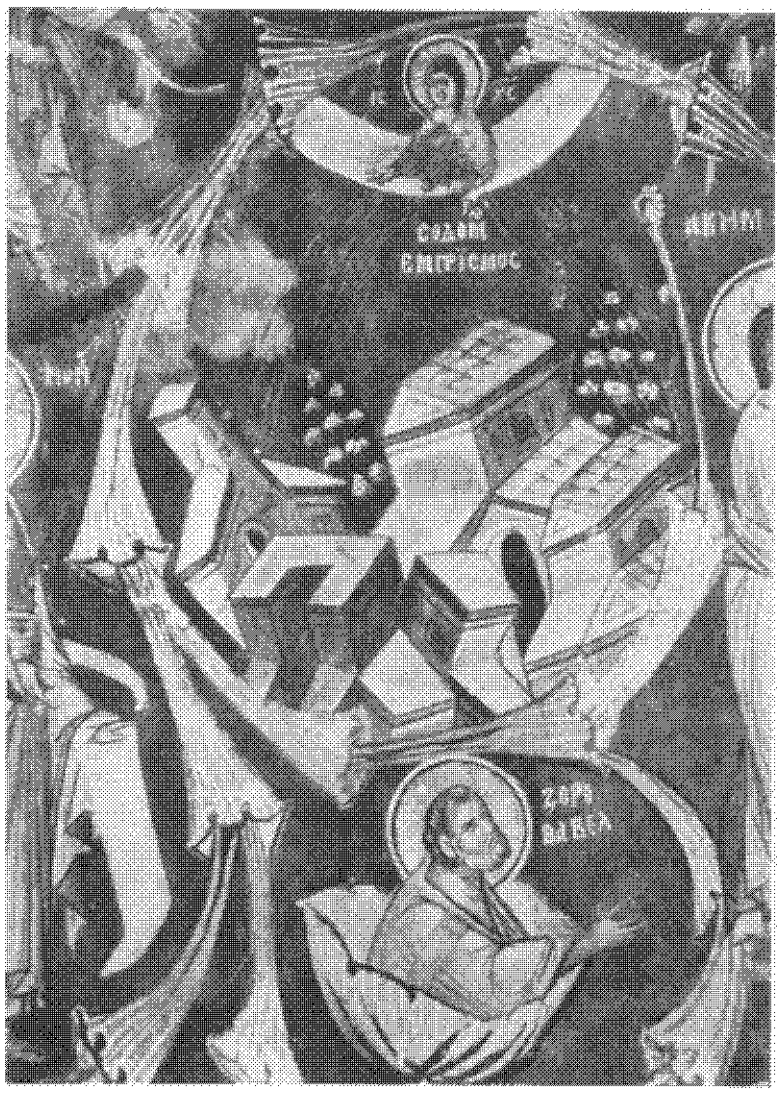
Wielka rozmaitość cechuje malowidła w Peći, najciekawsze i najbogatsze są jednak pod tym względem malowidła w Decanach (ukończone w 1348 r.)[142]. Już narteks zawiera obok tradycyjnych figur świętych i portretów fundatorskich cykl kalendarza według *menologium,* cykl soborów ekumenicznych oraz cykl legendy św. Jerzego. W naosie, gdzie wszystkie miejsca, nawet na filarach, przyozdobione są malowidłami, następują po sobie długie szeregi figur świętych (wśród nich również królowa Helena z synem Uroszem). A obok osobne cykle *Genesis, Starego Testamentu, Księgi Mądrości, Zaśnięcia P. Marii, Cudów Chrystusa,* parabol *Męki, Dziejów apostolskich, Sądu Ostatecznego,* cykle hymnu *Akathistos,* Judasza, legendy Jana Chrzciciela, św. Mikołaja, św. Dymitra, tradycyjnych dwunastu świąt i scen z legendy P. Marii, nie biorąc pod uwagę licznych kompozycji liturgicznych i dogmatycznych w naosie, w poszczególnych kaplicach i w prezbiterium. Cała ta polichromia obejmuje ponad tysiąc scen i kompozycji[143]. Wykonanie techniczne, ciągle jeszcze bliskie malowidłom w Staro Nagorocinie i Gracanicy, zatraciło ich finezję oraz stało się cięższe i „grubsze", jakkolwiek nie pozbawione szczegółów lirycznych. Na pierwszy plan wysuwa się jednak znaczenie ideowe i ikonograficzne tej dekoracji malarskiej, wywołując mimo woli porównanie z obszernymi programami dekoracji malarskiej i rzeźbiarskiej wielkich katedr zachodnich. Już w dekoracji rzeźbiarskiej Decanów dało się stwierdzić pewne wzorowanie się na sztuce zachodniej, chociaż działo się to w bardzo skromnych granicach. Być może, że także ogromna encyklopedia malowana, jaką stanowią malowidła Decanów, zawdzięcza swoje powstanie podnietom za-



Ryc. 112. Decani. Cerkiew klasztorna, scena z dziejów apostolskich, fresk

chodnim. Ale gdyby nawet tak było, jest to właśnie encyklopedia serbsko-bizantyńska, a nie zachodnia. Przedmiotem sztuki jest wyłącznie tylko świat religijno-cerkiewny, a nie rzeczywisty świat fizyczny i moralny, posiadający swoje własne życie. W sztuce tej nie brak wprawdzie rysów realistycznych, ale jest to realizm bardzo względny, odnoszący się jedynie do szczegółów, które mogą wyjaśnić sytuację i stronę „ziemską" albo też stanowią tylko zdobniczy dodatek. Prawda tej sztuki jest nierozłączna z prawdą koncepcji religijnych oraz systemem teologicznym i nie sięga poza jej granice. Toteż malowidła w Decanach tłumaczą być może lepiej aniżeli inne przykłady głęboką przepaść, jaka mimo wszystko dzieli sztukę „renesansu" Paleologów od włoskiej i w ogóle zachodniej w. XIV.

Z malarstwem Dećanów wiąże się do pewnego stopnia dekoracja malarska Lesnova[144] z r. 1359, a stąd prowadzi droga do Matejc i klasztoru Marka[145]. We wszystkich tych dekoracjach — według Okuniewa — występują wspólne specyficzne cechy szkoły klasztornej (nazwał on ją tak chyba jako przeciwieństwo do sztuki dworskiej malarzy króla Milutina), odznaczającej się pod względem ideowym i ikonograficznym wyszukanymi tematami symboliczno-teologicznymi. Ich rubaszny rysunek, sumaryczny modelunek i twardy koloryt, pozbawiony lekkich przejść i refleksów, cechują jednak tylko jedną ich stronę. Niektóre kompozycje są niezwykle śmiałe. Ustawienia, ruchy, nie tylko poszczególnych figur, lecz i scen masowych, gesty oraz skróty są miejscami tak osobliwe, że nie znajdujemy ich w dawniejszej sztuce bizantyńskiej [146]. W sztuce tej jest oczywiście dużo tradycji i mistrzowskiego opanowania rzemiosła, ale z drugiej strony właśnie w niej silniej aniżeli gdzie indziej doszedł do głosu ludowy element twórczy. Była ona przecież sztuką klasztorną, a jej przedstawiciele najlepiej reprezentowali ludowy element etniczny.



Ryc. 113. Decani. Cerkiew klasztorna, *Sodoma i Gomora,* fresk

Poza tą grupą istniały jednak takie jeszcze inne kierunki twórcze. Świadczą o tym malowidła w cerkwi Andreasza z r. 1389 [147], w których można zauważyć niezwykle osobistą interpretację motywów ikonograficznych, a także wyraźną próbę zbudowania przestrzeni i rozmieszczenia w niej postaci. Malowidła te są sygnowane. Malarzami byli: metropolita Jan oraz mnisi Gregorije i Kalest Cyryl. Metropolita Jan [148], z okolic Prilepu, jeden z najwybitniejszych malarzy tego okresu, stał na czele licznej szkoły malarskiej o swoistym charakterze. W jego postaciach dawne tradycje przeplatają się z zacięciem prawie że „barokowym": postaci te, masywne i ciężkie, pełne są poruszenia wewnętrznego, któremu odpowiadają również draperie jakby wiatrem poruszane, a przede wszystkim twarze o głębokiej ekspresji duchowej. Fakt, że wysoko postawiona osoba duchowna zajmowała się tak czynnie sztuką malarską, świadczy w każdym razie wymownie o znaczeniu sztuki w ówczesnym życiu, jak i roli, jaką sztuka zajmowała w społeczeństwie serbskim i macedońskim pod koniec w. XIV. Zrozumiałe jest jednak, że ów „barok" metropolity Jana, pozbawiony jego mocnej indywidualności i siły twórczej, musiał się przekształcić w zewnętrzne powtarzanie i naśladownictwo jego form i w szybkim tempie podupaść.

Malarstwo w dorzeczu Morawy oraz koniec średniowiecznego malarstwa serbskiego

Ostatni akt dziejów średniowiecznego malarstwa serbskiego to malarska dekoracja cerkwi w dolinie rzeki Morawy, będących ostatnią grupą wielkich serbskich fundacji książęcych w okresie, kiedy po katastrofie na Polju Kosovym państwo serbskie, ograniczone do obszarów w dorzeczu Morawy, jako wasal turecki przeżywało ostatni rozdział swojej historii, zakończonej upadkiem Smedereva w r. 1459. W tej ostatniej fazie Serbia miała jednak dosyć siły, by jeszcze raz zabłysnąć swą twórczością zarówno w dziedzinie architektury, jak i malarstwa, przy czym założenie bogatych fundacji klasztornych umożliwione było dochodami, których dostarczała książętom eksploatacja kopalni srebra.

Cechą dominującą w tym malarstwie jest także czerpanie podniet i wzorów z różnych źródeł, przy czym powstały stąd zgoła nowe całości. Równocześnie da się tutaj stwierdzić istnienie dwóch prądów, bardzo do siebie zbliżonych, a jednak różnych. Podstawy ikonografii są w obu wypadkach niezmienione i uzupełniają się w ciągu rozwoju nowymi szczegółami i zapożyczeniami ze sztuki zachodniej, a miejscami także z tradycji znacznie starszych, sięgających czasem aż do sztuki wczesnochrześcijańskiej. Różnice między obu prądami są raczej formalne. W Ravanicy [149], jak również w zbliżonych do jej fresków malowidłach w Ljubostinji, a także w Koporinie, Sisojevcu i Veluće technika i styl są raczej rysunkowe, drobiazgowe i suche, pozbawione finezji. Znacznie wyżej stoją malowidła drugiej grupy. W Kaleniciu [150] zjawiają się znowu dawne koncepcje z początku XIV w.: liczne grupy figur na tle szeroko rozbudowanego pejzażu górskiego albo architektonicznego, przypominające mozaiki w Kahrije-dżami i freski cerkwi Królewskiej w Studenicy. Ich charakter posiada wprawdzie w porównaniu ze wspomnianymi wzorami coś z prowincjonalizmu, ale nie jest to sedno rzeczy. Scena w rodzaju *Ślubu w Kanie Galilejskiej* w Kaleniciu (1407—1413) jest tak na wskroś przekształcona w sensie dekoracyjnym i tak przesiąknięta delikatnością ujęcia i finezyjnie wykonana, że ma się przed sobą w gruncie rzeczy dzieło sztuki o wyrazie czysto nowym i własnym. Wszędzie bowiem w cerkwiach środowiska morawskiego wzmógł się w wysokim stopniu w malarskiej ozdobie wnętrz element dekoracyjno-ornamentacyjny.

Najwspanialszym zabytkiem całej tej grupy i w ogóle całego tego okresu jest jednak dekoracja cerkwi w Manasiji[151], fundacji despoty Stefana Lazarevicia z r. 1418. Niezwykły wdzięk i wykwint przemawia tak z form i proporcji architektonicznych cerkwi, tego jedynego w swoim rodzaju klasztoru, jak i z jej malowideł. Jasny koloryt, złote nimby i motywy ornamentacyjne, smukłe postaci, lekkość i powiewność ich ruchów, ich typy wzorowane na postaciach hellenistycznych, dziwnie „unowocześnione" ujęcie portretu fundatorskiego, duża dekoracyjność każdego szczegółu, coś jakby zbliżenie do rokoka (oczywiście jedynie w przenośni), składają się na całość, w której odnajdujemy wszystko, co zaistniało w ciągu dwustu lat malarstwa serbskiego. Odnajdujemy je jednak w nowej interpretacji, która jest zarazem jednym ze szczytowych punktów rozwoju sztuki okresu Paleologów na ziemi serbskiej. W związku z malowidłami w Decanach była mowa o szerokim programie encyklopedycznym jej tematów, wzorowanym na podnietach zachodnich, który nie mógł jednak przekroczyć podstawowych granic cerkiewnych sztuki bizantyńskiej. Dekoracja malarska Manasiji mówi 0 czymś innym: o granicy jak najdalej rozwiniętych zasad formalnych malarstwa tegoż okresu. Kiedy zbudowano i ozdobiono Manasiję, Konstantynopol już od przeszło pół wieku przestał być stolicą Bizancjum, które było podówczas tylko jeszcze pojęciem kulturalnym, religijnym i kościelnym. Ale jego blask nie przestał świecić; miał przetrwać jeszcze wieki. W Manasiji, fundacji przedostatniego księcia średniowiecznej Serbii, będącego już wasalem tureckim, zabłysnął w całej pełni. W cerkwi, ukrytej za wysokimi warownymi murami klasztornymi, zajaśniało jeszcze raz całe piękno malarstwa, wyrosłe z ciągle żywych tradycji hellenizmu bizantyńskiego; hellenizmu, w którego formach na granicy czasów nowożytnych, dla Bałkanów jednak fatalnych i tragicznych, zamknęły się i zwarły zarówno dawne tradycje przeszłości kulturalnej narodu, jak i pamięć niepodległości aż do czasów odrodzenia narodu i jego ostatecznego wyzwolenia.

Ikony

Jak wszędzie w średniowieczu, a zwłaszcza w zasięgu kultury bizantyńskiej, tak i w krajach bałkańskich malarstwo obrazów świętych zajmowało bardzo ważne miejsce. Było to zrozumiałe. Słowianie bałkańscy wraz z religią i jej sztuką przejęli z Bizancjum także kult ikon. Tym samym ikona stała się w ich życiu religijnym niezbędnym przedmiotem czci, z którym byli związani zarówno w chwilach skupionej modlitwy, w odosobnieniu lub zbiorowej, jak i w uroczystych momentach dla jednostek, rodu, miasta lub całego społeczeństwa. Że sztukę ikon przejęto już bardzo wcześnie, nie ma wątpliwości; m. in. zachowała się nawet ikona ceramiczna wśród ruin Patlejny z okresu pierw-

17. Studenica. Cerkiew Sw. Joachima i Św. Anny, portret króla Milutina

18. Manasija. Cerkiew klasztorna, głowa Archanioła Michała, fragment fresku

19. *Ukrzyżowanie.* Ikona ohridzka, XIII

20. *Zwiastowanie.* Ikona ohridzka, pot. XIV

szego państwa bułgarskiego, a teksty źródłowe wyraźnie wspominają o ikonach importowanych z Bizancjum do krajów Słowian.

Ale historia malarstwa ikon żadnego z tych krajów nie jest jeszcze napisana i prawdopodobnie jeszcze długo nie będzie. Trudności, jakie należałoby przy tym przezwyciężyć, są bowiem zbyt wielkie. Zabytków, zwłaszcza z okresów starszych, niewiele się zachowało; czego nie zniszczył czas, to przepadło podczas różnych katastrof dziejowych: najazdów i jarzma tureckiego, a często też na skutek braku zrozumienia dla wartości i znaczenia tych pomników przeszłości narodu i jego twórczości kulturalnej. Do tego dochodziło wielkie rozproszenie łatwo przenośnego materiału zabytkowego, utrudniające zorientowanie się w jego stanie faktycznym, oraz uporządkowanie i związanie go z poszczególnymi centrami twórczymi. Nieco lepiej przedstawia się ta kwestia w odniesieniu do ikon czasów nowszych, najtrudniejsza jest natomiast sprawa samych początków oraz pierwszych wieków ich istnienia i rozwoju. Pomimo licznych opracowań pojedynczych ikon lub ich grup ciągle jeszcze istnieje trudność skonstruowania jednolitego przeglądu rozwoju dziejowego całej tej sztuki. Wyraźniej przedstawiają się raczej zarysy niektórych szkół ikonopisu, jak i kilku wielkich zbiorów, nagromadzonych w ciągu wieków. Ale i w takiej perspektywie — jeśli ikon ohridzkich, o których będzie mowa, nie zaliczyć do sztuki specyficznie bułgarskiej, lecz określić je jako macedońskie, czym w gruncie rzeczy niewątpliwie są — najsłabiej reprezentowane jest wśród zabytków bułgarskie malarstwo ikon, a najobficiej malarstwo serbskie. Toteż podając tutaj krótki szkic charakteru i rozwoju ikon, głównie serbskich, należy podkreślić jego tymczasowość, a zwłaszcza fragmentaryczność, gdyż oparty jest jedynie na wynikach, jakie nasuwają się wobec szczególnie bogatych zbiorów ikon serbskiego klasztoru Hilandar na Atosie, a dalej ikon ohridzkich: Piotra i Pawła w Watykanie, szkoły pecko-deczańskiej i boko-kotorskiej (XVII—XIX w.). Wobec szczupłości zabytków i ich nierównomiernego podziału na centra i okresy (rozmaicie reprezentowane) nie należy zapominać i o tym, że wśród całego tego materiału zabytkowego ma się do czynienia z dziełami różnej jakości artystycznej, co jeszcze bardziej utrudnia dojście do precyzyjnych sądów.

Najbogatszy zbiór ikon serbskich posiada klasztor hilandarski [152], przy czym ikony te pochodzą z różnych okresów, od XIII aż do końca w. XVIII. Tak więc właśnie tutaj najprędzej można by sobie stworzyć obraz rozwoju historycznego ikonopisu serbskiego. Charakterystyczne jest przy tym, że najstarsza tamtejsza ikona, wykonana techniką mozaikową, Matki Boskiej z Dzieciątkiem, należąca w ogóle do najstarszych ikon mozaikowych na Atosie, pochodząca z w. XII, zbliżona swoim stylem do mozaik z końca w. XII w kościele S. Marco w Wenecji, jest dziełem obcym i importowanym. Pochodzenia obcego jest również dalsza ikona-dyptych na drewnianych deskach, z 24 miniaturami na pergaminie, z drugiej połowy XIII w., zbliżona stylistycznie do podobnego egzemplarza w Muzeum Historycznym w Bernie Szwajcarskim. W nie mniejszym stopniu zróżnicowane są związki genetyczne, jak i charakter stylistyczny ikon pochodzących z w. XIII. Do nich należy m. in. w Hilandarze ikona św. Pantelejmona z końca tegoż wieku, ikonograficznie bardzo zbliżona do nie mniej słynnej od niej ikony-obrazu freskowego z ikonostasu marmurowego w Nerezi, lecz o wykwintniejszym traktowaniu formalnym, różniącym się od procedur i sposobu ujmowania malarstwa ściennego. Ale w tym samym czasie powstawały także ikony wykazujące bliskie pokrewieństwo z serbskim malarstwem ściennym tego czasu, a więc okresu, w którym w otoczeniu króla Milutina wytworzyła się cała osobna szkoła malarska, wykonująca jego liczne fundacje na terenie Macedonii i Atosu. Do tej szkoły należy m. in. z całą pewnością słynna ikona z popiersiami św. Piotra i Pawła w Watykanie [153], szczególnie ważna dla historii ikon serbskich, ponieważ może być dość dokładnie datowana i wiąże się z osobami historycznymi. Poniżej podobizn apostołów na ikonie, odpowiadającej swoim stylem jeszcze najbardziej stylowi figur w Arilju, znajduje się także grupa czterech figur stojących na złotym tle: dwie postaci władców w szatach i koronach cesarzy bizantyńskich, a w środku postać zakonnicy głęboko schylającej się przed biskupem w ornacie łacińskim. Styl okresu króla Milutina wyraźnie tłumaczy, że przedstawieni są tu królowie-bracia Dragutin i Milutin oraz ich matka, królowa Helena, później zakonnica, która utrzymywała kontakt z Rzymem. Związek malarstwa ikon z malarstwem ściennym, występujący tak wyraźnie, i to w bez-

sprzecznym kontakcie z podnietami wychodzącymi ze wzorów sztuki zachodniej, pozostaje charakterystyczny w ogóle dla większości ikonopisu tego okresu. Dotyczy to również najpiękniejszej ikony hilandarskiej, przedstawiającej scenę *Wprowadzenia P. Marii do świątyni,* mającej sygnaturę serbską, a należącej pierwotnie być może do ikonostasu ufundowanego przez króla Milutina.

Inną odmianę ikonopisu stanowią słynne ikony ohridzkie, pierwszy raz krytycznie omówione i opublikowane przez N. P. Kondakowa[154]. Są to najważniejsze pomniki ikonopisu na terenie Macedonii i stanowią poniekąd jakby prolog do ikonopisu serbskiego; znajdują się one obecnie w fazie niezwykle starannie przeprowadzanego odnowienia i konserwacji w Instytucie Konserwatorskim w Skopju. Wśród licznych ikon tego zespołu, różnego pochodzenia, zawierającego kilka obrazów Matki Boskiej, Chrystusa Pantokratora i in., szczególnie wartościowe pod względem artystycznym są dwie ikony: jedna z kompozycją *Ukrzyżowania,* z końca w. XIII, druga ze sceną *Zwiastowania P. Marii.* Pierwsza z nich całym swoim ujęciem i traktowaniem formalnym być może najwyraźniej i najwymowniej wprowadza w świat malarstwa ikon, zasadniczo różnego od metod malarstwa ściennego. *Ukrzyżowanie* przedstawione jest nie jako zdarzenie w określonym czasie i przestrzeni, lecz jako symbol, jako zjawisko w przestrzeni irrealnej, nadzmysłowej, istniejące po wszystkie czasy i posiadające swoje niezmienne znaczenie. Na złotym tle stoi krzyż z Chrystusem, nie tyle umęczonym i martwym, ile zwycięskim właśnie przez swoją śmierć, bez wyrazu męki i bólu, z otwartymi oczyma. Jego ciało, piękne i zgięte w łagodnym łuku, ukształtowane jest w duchu tradycji starszego malarstwa bizantyńskiego tak w ujęciu formalnym, jak i koncepcjach ideowych. Taki sam świat koncepcji ponadzmysłowych i idealnych przemawia także z obu figur: Matki Boskiej i św. Jana. Zwłaszcza pierwsza z nich, nieruchoma, cała jakby zatopiona we własnym przeżyciu wewnętrznym, stanowi niby uosobienie bizantyńskich kreacji monumentalnych, jakie stwarzało malarstwo ikon i w małych stosunkowo dymensjach obrazów. I jedynie w postaci św. Jana surowość tradycji dawniejszych została w pewnym sensie przełamana. Wyraźniej aniżeli w obu pozostałych postaciach zaznaczona jest tutaj plastyczność ciała, a tym samym i przestrzeń, oraz przezwyciężona została płaszczyzna. Uchwycenie zaś lewą ręką fałdów płaszcza, spadających własnym ciężarem w dół, jak i oparcie głowy na prawej ręce, z wyrazem cichego, opanowanego smutku na twarzy u św. Jana, wykraczają już poza granice ponadzmysłowego reprezentacyjnego symbolizmu religijnego, przekształcając go na obraz treści głęboko ludzkich.

Ostatnio wymienione rysy, ale już bardziej rozwinięte, występują także w drugiej ikonie, przedstawiającej *Zwiastowanie P. Marii,* pochodzącej z końca XIII albo początku w. XIV. Jak w ikonie poprzednio omówionej, ujęcie kompozycji jest równie monumentalne. Na złotym tle po prawej przedstawiona jest P. Maria siedząca pod baldachimem, a z lewej strony zbliża się do niej anioł jakby szybkim, biegnącym krokiem, wyciągając prawą rękę; jego ogromne skrzydła zajmują sporą część tła, stanowiąc zarazem motyw równoważący baldachimu po stronic przeciwnej. W ikonie tej nie ma wprawdzie już dawnej statyki, obie postaci są pełne życia, a anioł jest nawet żywo poruszony, pozostał jednak niezmieniony umiar, charakterystyczny dla całej sztuki bizantyńskiej tego okresu, i monumentalność, połączona z harmonijnym układem całości. W większym jednak stopniu aniżeli w tamtej ikonie zaznaczona jest realność sceny przez plastyczne uwypuklenie obu figur i umieszczenie ich na tle architektury, czy też raczej wśród niej, oraz przez wprowadzenie doń skrótów perspektywicznych.

Tym wyraźniejszy jest jednak kontrast, jaki istnieje między tymi dwiema ikonami bizantyńskimi a późniejszą, pochodzącą z połowy XIV w. ikoną ohridzką, przedstawiającą scenę *Wprowadzenia do świątyni P. Marii,* a więc znowu scenę historyczną, czyli opowiadającą. Scena rozgrywa się na tle architektury ułożonej w sposób fantazyjny. Między tą architekturą a postaciami na pierwszym planie nie ma jednak żadnej właściwej korelacji, nie ma nawet konsekwentnie przeprowadzonej konstrukcji przestrzeni. Jest natomiast jasne uwypuklenie głównych figur, kapłana z lewej i rodziców P. Marii z prawej strony oraz młodziutkiej Marii, samotnej w środku całej kompozycji. Tradycje starsze wszędzie są widoczne. Występują zarówno w typach poszczególnych postaci, jak i w strojach. Np. w ubiorach grupy dziewcząt ciągle jeszcze widoczne są pierwotne wzory antycz-

ne, ale wszystkie tego rodzaju motywy giną wobec zgoła nowego sposobu ujmowania i traktowania malarskiego. W figurach nie ma żadnych właściwych proporcji, dawniejszy kanon bizantyński, wzorowany bądź co bądź na tradycyjnym kanonie antycznym, ustąpił miejsca nowemu typowi ludzkiemu, o wydłużonym ciele i kończynach, o małych głowach, rękach i nogach. A zamiast miękkiego modelunku malarskiego, pełnego delikatnych przejść i refleksów, oraz wyraźnego akcentowania objętości przestrzennej wszystko ujęte jest prawie że w płaszczyźnie. Farby nałożone są dużymi płaszczyznami i pomimo mocnego miejscami zaznaczenia partii oświetlonych w przeciwieństwie do szerokich płaszczyzn kolorowych dochodzi przede wszystkim do głosu linearyzm, linia konturu zewnętrznego i wewnętrznego. Jasne jest, że malarstwo to nie przestrzega już dawnych tradycji bizantyńskich malarstwa ikonowego, lecz że wzoruje się raczej na metodach serbskiego malarstwa ściennego tego samego czasu, reprezentowanego w fundacjach królewskich na terenie Macedonii i w Decanach. Artyści często są ci sami co twórcy malowideł ściennych i nie przestrzegają lub nie mają już wyczucia dla odmiennych, swoistych procedur technicznych i wyrazu artystycznego ikonopisu jako odrębnej gałęzi malarstwa.

Tym samym zaś malarstwo ohridzkie zbiega się w czasie z ogólnym w XIV w. prądem malarstwa serbskiego, do którego stanowi poniekąd rodzaj wstępu twórczość i działalność grupy malarzy króla Milutina, m. in. także wymienionego (w rozdziale o malarstwie ściennym) Astrapasa oraz Eutychiosa i Michała, twórców malowideł z r. 1295 w cerkwi Sw. Klimenta[155] (dawniej M. B. Peribleptos) w Ohridzie.

Czy byli oni jednak istotnie także twórcami ikon ohridzkich i czy należeli do znanych, to pomimo wnikliwych prób dotarcia do dna zagadki dotychczas nie udało się tego dowieść. Równolegle ze zbliżeniem do malarstwa ściennego ikonopis tego okresu także coraz silniej przejmuje impulsy ze sztuki zachodniej, praktycznie oczywiście w pierwszym rzędzie włoskiej. Daje się również zauważyć wzrost pierwiastków realistycznych, dotyczących jednak tylko szczegółów, a nie koncepcji kompozycji w całości. Także styl malarski, charakterystyczny dla sztuki malowideł w dorzeczu Morawy z końca XIV i początku XV w., znajduje swój oddźwięk w ikonach.

Najazd turecki i panowanie osmańskie spowodowały naturalnie i w malarstwie ikon zastój na dłuższy okres. Tak przynajmniej wydaje się na podstawie zabytków zachowanych. Pomimo tego nie była to próżnia, albowiem już w pierwszej połowie XVI w. doszło np. do żywego kontaktu w tej dziedzinie między Hilandrem a Rusią. Z Rusi Moskiewskiej, która po upadku Bizancjum stała się jego spadkobiercą i najsilniejszym państwem prawosławnym, zaczęły napływać m. in. także ikony w zamian za wysyłane stąd ikony serbskie, co niewątpliwie odegrało pewną rolę w dalszym rozwoju ikonopisu serbskiego. Pierwiastki przejęte ze wzorów rosyjskich pojawiają się w ikonach serbskich XVI w. obok własnych tradycji dawniejszych oraz wpływów zachodnich, bez porównania od tamtych silniejszych, lub obok elementów malarstwa wenecko-bizantyńskiego. Charakterystyczne są te rysy nie tylko dla Hilandaru, lecz także dla innych ośrodków twórczości malarskiej, przede wszystkim oczywiście klasztornych, jak np. w Decanach, Prizreniu i w patriarchacie w Peci[156]. Tam sztuka ta w tym właśnie okresie osiągnęła bardziej skrystalizowane własne oblicze twórcze, i to zwłaszcza z chwilą ponownej restytucji patriarchatu serbskiego w Peci w r. 1557, kiedy Kościół serbski na pewien okres mógł ponownie stać się główną ostoją i środowiskiem życia kulturalnego i narodowego, a tym samym także artystycznego.

Wobec tego, względnego zresztą, ożywienia twórczości malarskiej w dziedzinie ikon nie dziw, że mógł powstać (do pewnego stopnia bezsprzecznie słuszny) pogląd, że właściwe serbskie malarstwo ikon osiągnęło punkt szczytowy swojego rozwoju dopiero w okresie panowania tureckiego[157]. Pogląd ten jest jednak, jak zaznaczyłem, słuszny tylko do pewnego stopnia. W okresie tym możliwości twórcze były przecież bardzo ograniczone, nawet za drugiego patriarchy w Peci, Antoniego, który sam był również malarzem i rzeźbiarzem oraz odegrał niemałą rolę w dziejach klasztoru i patriarchatu serbskiego. Cała ta sztuka, będąca wyrazem dążeń generacji duchownych, które ideał wszystkiego najwyższego i najwspanialszego widziały już zrealizowany w przeszłości, a dążenia ich miały służyć pielęgnowaniu i utrzymaniu owej przeszłości i jej tradycji, musiała z natury rze-

czy, chowając się w dodatku za murami klasztornymi, zatracać związek z rzeczywistością. Mimo to przejmowała niejeden wzór i metodę ze sztuki zachodniej, reprezentowanej w sztuce sakralnej bliskiej Dalmacji, dokąd nawet mnisi serbscy udawali się na naukę do tamtejszych majstrów. Toteż w ikonach tego czasu zarysowują się wyraźnie sylwety twórcze szeregu malarzy o własnych cechach i dosyć silnej indywidualności, jak np. Longin, działający w okresie ostatnich trzech dziesięcioleci XVI w., zwłaszcza w Decanach, nawiązujący mocno do tradycji XIV-wiecznych, ale swobodniejszy w kolorycie i tonacji. Z kręgu tej sztuki o „twardej, suchej i ostrej manierze" hilandarskich malarzy XVI w. wyszedł m. in. także najwybitniejszy serbski malarz XVII w., Djordje Mitrofanović; „dzięki jego ikonom hilandarskim można obecnie śledzić sam proces przekształcenia nowego stylu w odnowionym malarstwie serbskim XVII w." Jasny koloryt i giętki rysunek jego dzieł z r. 1621 stanowią niemałe zaskoczenie w ramach dziejów późnej sztuki serbskiej. Znaczna rola w rozwoju późniejszych faz ikonopisu przypadła w udziale również centrom nad Adriatykiem. Tam najbardziej bezpośrednio schodziły i przeplatały się z sobą elementy dwóch różnych światów sztuki, zachodniego i bizantyńskiego. Jest to jednak, zwłaszcza miejscami, sztuka przechodząca już na płaszczyznę prawie że sztuki ludowej [158].

Gdy na ogół poziom osiągnięty w początkach w. XVII utrzymywał się dosyć długo, to pod koniec stulecia twórczość osłabła, do czego w niemałym stopniu przyczyniły się także ważne zdarzenia historyczne, zwłaszcza wielka emigracja Serbów i patriarchy w r. 1690 na Węgry południowe, do Wojwodiny. Charakter ikon w początkach w. XVIII zmienia się szczególnie także pod wpływem lewantyńskiej odmiany baroku weneckiego. A kiedy rozpoczęto również masową produkcję ikon graficzno-miedziorytniczych, które z natury rzeczy wywarły wpływ i na same ikony malowane, nastąpił w w. XVIII ostateczny upadek serbskiego malarstwa ikon. Zarazem jednak przypada na

Ryc. 114. *Ewangeliarz księcia Mirosława,* **inicjat**

Ryc. 115. *Ewangeliarz księcia Mirosława,* **inicjał**

Ryc. 116. *Ewangeliarz księcia Mirosława,* inicjał

Ryc. 117. *Ewangeliarz Prizreński,* miniatura

ten okres nowy początek jego dziejów: wchłonięcie ikon przez zachodnie formy malarstwa, w których miała się odtąd wyrażać nowoczesna twórczość serbska. Ikony były przecież wówczas tylko jeszcze przeżytkiem średniowiecza, a naród serbski konkretnie już torował sobie drogę ku nowej przyszłości.

Malarstwo książkowe

Nieco lepiej niż z ikonami przedstawia się sprawa z zabytkami malarstwa książkowego, będącego ważnym i niezbędnym uzupełnieniem dziejów serbskiego monumentalnego malarstwa ściennego i ikon.

Spośród najstarszych zabytków wysuwają się na pierwszy plan dwa manuskrypty, z których każdy reprezentuje zupełnie odmienny kierunek, rzucając równocześnie światło na zagadnienia najstarszych związków sztuki serbskiej z pozostałym światem artystycznym. Są to *Ewangeliarz księcia*

Ryc. 118. ***Psałterz Serbski,*** miniatura

Ryc. 119. ***Ewangeliarz Bośniacki,*** miniatura

Mirosława z około r. 1197 [159] oraz *Ewangeliarz Prizreński* z XIII w. Pierwszy, którego miniatury wykonał mnich Grzegorz (Grigorije), jest niezmiernie charakterystycznym dokumentem związków artystycznych, jakie istniały między Serbią Primorską, czyli Zetą, a sąsiednim światem sztuki zachodniej w Dalmacji oraz na przeciwległym wybrzeżu Adriatyku. Znamienne jest, że poza jedną miniaturą o charakterze czysto bizantyńskim wszystkie inne, stanowiące inicjały, wzorują się na typowej ornamentyce romańskiej, układanej z motywów figuralnych, bliskich żywej obserwacji rzeczywistości, lub też fantastycznych czy realistycznych motywów zwierzęcych, łączonych z typową ornamentyką plecioną. Jest to tym bardziej charakterystyczne, że sam tekst ewangelii (pisany cyrylicą) jest przekładem oryginału greckiego, blisko związanym z egzemplarzem, który jest przechowywany w bibliotece kościoła Św. Sofii w Konstantynopolu. Zupełnie odmienne są tradycje, do których nawiązują miniatury *Ewangeliarza Prizreńskiego.* Wiążą się one z wzorami wschodnimi, syryjskimi lub palestyńskimi, jakie również wchodziły w najstarsze warstwy średniowiecznej sztuki Serbii Nemaniców, a przenikały ze Wschodu drogą bliskich związków kraju z Palestyną [160]. Wszystko jest w tym manuskrypcie różne od miniatur rękopisu poprzedniego: zarówno w ikonografii, jak i w traktowaniu formalnym, w dużym stopniu linearnym. Oba wspomniane rękopisy reprezentują dwa zgoła różne kierunki w serbskim malarstwie książkowym, jakie powstały na tle jeszcze starszych tradycji ogólnobałkańskich, prymitywnych i skromnych. Miały one swój główny ośrodek w klasztorach nad Jeziorem Ohridzkim i Prespańskim, jak również w innych zachodnich, nad Adriatykiem, gdzie już w X i XI w. kopiowano inicjały greckie i łacińskie skryptorium kapuańskiego.

Około połowy XIII w. stan ten ulega nagle zmianie. Rysunkowy charakter miniatur serbskich ustępuje miejsca malarstwu, wzorującemu się na miniaturach bizantyńskich. Szczególnie wysoki jest

poziom, który osiąga serbskie malarstwo książkowe w XIII i w pierwszej polowie w. XIV w związku z rozkwitem sztuki epoki Paleologów. Rozkwit ten oddziaływał na serbskie malarstwo miniaturowe w nie mniejszym stopniu jak na malarstwo monumentalne [161]. Tutaj należy przede wszystkim wymienić słynny psałterz serbski w Monachium z końca w. XIV, który był w XV w. własnością despoty Jerzego Brankovicia, najobszerniejszy iluminowany rękopis serbski, posiadający już bogatą literaturę krytyczną. Jego miniatury wiążą się bardzo blisko z malarstwem ściennym, którego wzory naśladują, chociaż bynajmniej nie są ich zmniejszonymi kopiami. Ich styl jest stylem

Ryc. 120. Kosmas Indykopleustes (kopia serbska, 1649). Ruch cial niebieskich, miniatura

ozdoby książkowej, dostosowanej do jej formatu i charakteru, przy czym w dużej ilości miniatur (jest ich przeszło 150) powtórzone są prawie wszystkie tematy reprezentowane w serbskich malowidłach ściennych XIV w. Nie ulega wątpliwości, że iluminator był Serbem, chociaż trudno powiązać jego twórczość z określoną grupą malarzy serbskich [162]. Zarówno wymieniony psałterz, jak i szereg dalszych rękopisów, bogato i zbytkownie iluminowanych, powstał w otoczeniu dworskim i reprezentuje sztukę oświeconych warstw arystokratycznych.

Znacznie skromniejsze i pierwotniejsze są miniatury ozdabiające księgi przeznaczone dla szerszych mas ludności. Rozpiętość w jakości artystycznej i w osobliwościach ikonograficznych oraz przynależności społecznej jest także tutaj duża. Charakterystyczny jest np. *Ewangeliarz Serbski,* serbskiej redakcji pisma bośniackiego z końca XIV albo z początku w. XV (Biblioteka Narodowa

w Belgradzie, nr 95; spalony w 1941 r.). Był on zresztą tylko jednym z ewangeliarzy bośniackich, zawierającym elementy sztuki bogomilów, którzy utrzymywali ożywione stosunki z wybrzeżem adriatyckim i pośrednio z Włochami, w pierwszym rzędzie z Apulią, a równocześnie w sztuce swej w niemałej mierze hołdowali archaizmom. Wśród rękopisów zachował się do r. 1941 także jeden o charakterze świeckim, *Aleksandryda,* serbski przekład romansu o Aleksandrze Wielkim z końca XIV w., zresztą bardzo niezręcznie ilustrowany; zwłaszcza sceny przedstawiające jakieś zdarzenia narysowane są bardzo naiwnie. W tym wszystkim nie brak jednak rysów realistycznych. Dotyczy to zwłaszcza strojów modnych w XIV w. wśród szlachty serbskiej [163].

Z utratą niepodległości państwowej malarstwo miniaturowe nie przestaje istnieć, przeciwnie, manuskrypty iluminowane, pochodzące z okresu od połowy XV (w r. 1459 wraz z upadkiem Smedereva następuje także ostateczny upadek resztek państwowości średniowiecznej Serbii) do końca XVII w., są bardzo liczne. Można je nawet klasyfikować według szkół miejscowych, w których powstały [164], jakkolwiek w porównaniu z zabytkami starszymi ich wartość artystyczna bardzo się obniżyła i znaczenie ich jest raczej czysto historyczne aniżeli artystyczne. Jak długo dawne wzory utrzymywały się w tej sztuce dalekiej prowincji bałkańskiej, pośrednio sięgające czasów wczesnośredniowiecznych, o tym świadczy m. in. rękopis z przekładem *Chrześcijańskiej topografii* Kozmasa Indykopleustesa i *Heksaemeronu (Szestodnewa),* bułgarskiego egzarchy Joanna, z r. 1649 z klasztoru Św. Trójcy pod Plevljem, iluminowany przez Andreja Rajcevicia z wioski Toca [165]. Rękopis ten jest wzorowany na jednym z rękopisów ruskich, dokładnie nie określonym, w każdym razie zbliżonym jednak do rękopisów kijowskiej Akademii Duchownej nr 22 oraz Duchownej Akademii moskiewskiej nr 102. Pod względem artystycznym jest to praca bardzo słaba, poza stroną ikonograficzną ma jednak osobliwą wymowę jako dokument historyczny. W okresie Rembrandta i Poussina kopia ta w oddalonym od świata klasztorze została zrobiona z późnych kopii ruskich oryginału greckiego VI w. n. e., z której ciągle jeszcze czerpano wiadomości o świecie i budowie kosmosu, tak jak je sobie wyobrażała przeszło tysiąc lat wcześniej nauka szkoły teologicznej o tradycjach nauki chaldejskiej w Nisibis.

Co prawda między 1627 a 1630 r. wykonano we Vrdniku na Fruskiej Górze, na życzenie patriarchy Paisy'ego, także kopię psałterza serbskiego, przechowywanego obecnie w Monachium. Przy czym pomimo zależności od wzoru miniatury w kopii posiadają wyraz i charakter swojej epoki oraz styl malarstwa serbskiego w. XVII, reprezentowany zwłaszcza w malowidłach ściennych w Peci, pochodzących z tego czasu. Nie zmienia to jednak samego faktu, że wraz z pozostałą sztuką tradycyjną również serbskie malarstwo książkowe utkwiło ostatecznie w formułkach. Nie było już w stanie ożywić ich ani w ciężkich warunkach życiowych i kulturalnych pod panowaniem tureckim, ani w swobodniejszej atmosferze Sremu, Chorwacji i Wojwodiny, zwłaszcza że najważniejszym celem i zamiarem tej sztuki, koncentrującej się w klasztorach, było pielęgnowanie i utrzymywanie nienaruszalnych tradycji przeszłości, świata jej idei i ukształtowań formalnych [166].

*

Taki jest pokrótce obraz, jaki przedstawia średniowieczna sztuka serbska, a wraz z nią macedońska i bułgarska; obraz świadczący o bujnym rozkwicie i rozmachu twórczym, który został nagle przerwany najazdem tureckim i długą niewolą, trwającą prawie pół tysiąca lat. Jakie byłyby dalsze losy rozwoju tej sztuki, gdyby nie siła zewnętrzna, która go zatamowała, kto wie? Oceniać można tę sztukę jedynie według tego, czego dokonała, a co zostało przedstawione w krótkim zarysie.

Najazd turecki i obce panowanie, jak i spowodowany w związku z tymi wypadkami zastój nie oznaczały jednak — mimo wszystko — ani końca wszelkiej twórczości artystycznej wśród Słowian bałkańskich, ani przekreślenia ich przyszłości. Obcy element etniczny i obca kultura artystyczna, którą islam przyniósł z sobą, nie wiązały się wprawdzie z rodzimymi tradycjami bałkańskimi ani z ich podstawami chrześcijańskimi, ani z Bizancjum. Sztuka islamu opierała się na tradycjach zgoła odmiennych, z których wyrosła w atmosferze kultury Wschodu arabskiego, per-

skiego i północnoafrykańskiego. Ale tak, jak na samym Bliskim Wschodzie u podstaw kultury i sztuki związanej z islamem tkwiły m. in. także silne pierwiastki tradycji antycznych i poantycznych, tak samo islam turecki niejedno przejął również z Bizancjum, zwłaszcza w dziedzinie architektury. Na Bałkanach rezultat w każdym razie był ten, że elementy sztuki islamskiej, aczkolwiek w zasadzie obcej, w końcu zespoliły się z miejscowymi elementami rodzimymi, stwarzając nową całość stylową, będącą monumentalnym odzwierciedleniem nowej rzeczywistości społecznej i kulturalnej, wśród której ludność bałkańska żyła i musiała żyć. Zapewne, fala islamu odpłynęła, ale niezupełnie. Do dziś nie można sobie wyobrazić ani krajobrazu (miejskiego i wiejskiego) Bośni i Hercegowiny, ani Macedonii wraz z Metohiją i Kosovym bez meczetów i minaretów, bez *medres* i łaźni tureckich, bez malowniczych strojów ludowych z licznymi pierwiastkami wschodnimi. A co jeszcze ważniejsze: kilkaset lat współżycia z Orientem islamskim zostawiło niezatarte cechy w całej kulturze duchowej i artystycznej znacznej części Słowian południowych. Bez ich uwzględnienia byłby niezrozumiały proces rozwoju dziejowego, a zwłaszcza kulturalnego i artystycznego czasów nowożytnych, kiedy na pozostałych ziemiach Słowiańszczyzny południowej rozkwitał renesans i barok, a jeszcze później szybki rozwój dziewiętnastowieczny, a na terenie Serbii i Bułgarii oraz Bośni lud musiał walczyć nie o nową sztukę, lecz w ogóle o prawo do życia.

Kwestie sztuki i kultury artystycznej Słowian bałkańskich w okresie tureckim czy też ich znaczenie jak najściślej łączą się z problematyką ich sztuki nowożytnej i powinny być w związku z nią omawiane.

CZĘŚĆ DRUGA

SZTUKA ZACHODNIEJ SŁOWIAŃSZCZYZNY POŁUDNIOWEJ

(WYBRZEŻE ADRIATYCKIE — CHORWACJA — ZIEMIE SŁOWEŃSKIE)

DALMACJA

Uwagi wstępne

Przystępując po przedstawieniu sztuki średniowiecznej Serbów i Bułgarów do omówienia sztuki Słowian nad Adriatykiem, stajemy przed zupełnie odmiennym światem. Dzieje sztuki Słowian w głębi Półwyspu Bałkańskiego zawierały wprawdzie także elementy zachodnie (miejscami silniejsze lub słabsze), głównie przebiegały one jednak w związku z podstawowymi tendencjami — i formalnymi realizacjami sztuki Bizancjum i Wschodu chrześcijańskiego, które ze swej strony były w pewnym sensie i do pewnego stopnia średniowieczną kontynuacją rozwojową sztuki późnoantycznej. Spowodowało to, że horyzonty twórczości artystycznej Słowian bałkańskich zwrócone były na Wschód. Kierunek ten uległ gruntownej zmianie dopiero w XVIII i XIX w., kiedy wielkie europejskie przewroty społeczne i umysłowe, jak i ruchy wolnościowe przeniknęły także na Bałkany, a wraz z nimi rozpoczęły się również długotrwałe walki o wyzwolenie narodowe.

Nad Adriatykiem przebieg dziejowy miał inny charakter. Odmienne były jego poszczególne fazy, a także jego wyniki. Nie znaczy to, że między krajami w głębi Półwyspu a jego ziemiami zachodnimi, przede wszystkim z Dalmacją, nie było punktów stycznych lub terenów przejściowych. Istniały one we wszystkich dziedzinach życia; w etnicznej przynależności ludności (w Bośni i Hercegowinie element serbski był bardzo silny, silny był także w Dalmacji południowej), w organizmach państwowych (Serbia Primorska, czyli Zeta, na obszarach dawnej Dioklei: Czarnogóry, Hercegowiny i południowej Dalmacji była w okresie przed Nemaniciami głównym i najsilniejszym państwem serbskim; Zatoka Kotorska wraz z miastem Kotorem była gospodarczo i politycznie związana z Serbią średniowieczną; Bośnia utrzymywała bliskie związki zarówno z Serbią, jak i z miastami dalmatyńskimi), w życiu gospodarczym (wybitna była np. rola Dubrownika w Serbii i Bośni) i kulturalnym, zwłaszcza artystycznym. Z niektórymi przykładami życia artystycznego zapoznaliśmy się już w rozdziałach o architekturze Raszki i w dorzeczu Morawy, a także w dziejach malarstwa, szczególnie późniejszego malarstwa ikon. Próbując zaś określić miejsce i rolę Bośni w dziejach sztuki średniowiecznej, nie można tego zrobić inaczej, jak nazywając Bośnię krajem przejściowym między zachodem a wschodem Półwyspu Bałkańskiego. Należałoby jeszcze dorzucić, że kontakty te były silniejsze w okresach wcześniejszych aniżeli za czasów tureckich. Ale i wtedy właściwie nie osłabły, tylko że przybrały inny charakter. Pomimo panowania z jednej strony Wenecji, a z drugiej — Turków, lud po obu stronach granicy pozostawał ten sam. Jeśli w wolnym Dubrowniku mógł kwitnąć renesans i poeta Gundulić mógł tam wyśpiewać wspaniały hymn do wolności w postaci *Dubrawki* i *Osmana*, to nie mniej wspaniałym odpowiednikiem jego poezji są pieśni epickie, które wówczas śpiewał lud po obu stronach granicy.

Wartości artystyczne, które stworzyła Dalmacja, powstały jednak nie tylko na podłożu tego rodzaju styczności z zapleczem serbsko-bizantyńskim, które odgrywały właściwie tylko znikomą rolę w układaniu się kultury artystycznej kraju. Wyrastały one w ciągu wieków w związku z tym

wszystkim, co nowa ludność słowiańska po osiedleniu się nad Adriatykiem tam zastała, co ją tam otaczało, jak i z osobliwymi losami historycznymi, które tam przeżywała, dochodząc do coraz wyraźniejszego ukształtowania swojego oblicza duchowego.

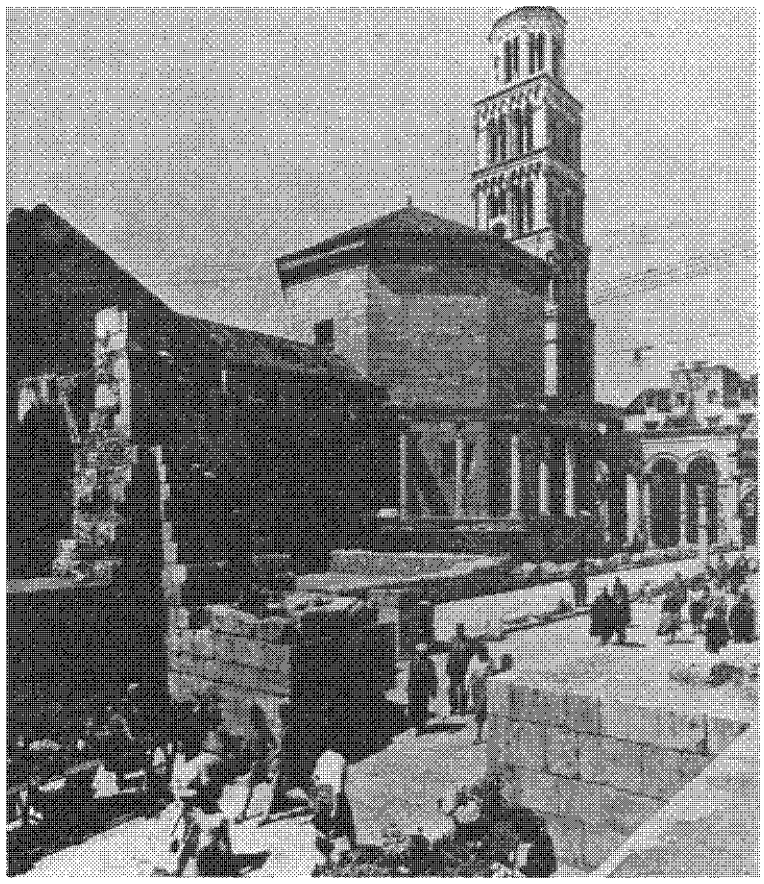
Przypominając o niemożliwości ścisłego wyodrębnienia z całości dziejów sztuki kraju nad Adriatykiem udziału w niej ludności słowiańskiej i przeciwstawienia go twórczości etnicznego elementu romańskiego, należy zdać sobie sprawę z właściwej roli historycznej obu tych odłamów ludności oraz ich wzajemnego stosunku. Dotyczy to zwłaszcza okresów wcześniejszych, póki stare miasta, pod zwierzchnictwem bizantyńskim, pozostawały romańskie. Stanowiły one równocześnie także dla ludności słowiańskiej centra, z których promieniowały nowe treści i formy życia kulturalnego i twórczości artystycznej. Zarówno jednak wspomniane miasta nad morzem, jak i reszta kraju w głębi lądu oraz na wyspach były na wskroś przesiąknięte tradycjami antycznymi i poantycznymi. Tradycje te do pewnego stopnia już dawno zadecydowały o ich charakterze, wpływając tym samym na ich losy historyczne, całemu zaś krajowi nadawały piętno rzymskie, które przetrwało poniekąd aż do dnia dzisiejszego. Toteż mówiąc o kulturze artystycznej Dalmacji w przebiegu dziejowym, nie można nie spojrzeć choć krótko na to, co z owej przeszłości pozostało.

Rzymska prowincja Dalmacja, zamieszkana przez plemiona illiryjskie, do których około połowy pierwszego tysiąclecia p. n. e. dołączyli się także Celtowie, w okresie rzymskim zupełnie zromanizowana, obejmowała obszary znacznie większe od Dalmacji dzisiejszej, sięgające daleko w głąb Półwyspu Bałkańskiego. Pod panowaniem rzymskim cieszyła się Dalmacja pokojem i znacznym rozkwitem gospodarczym, posiadała również kontakty handlowe z bliższymi i dalszymi prowincjami imperium, stanowiąc zresztą niezmiernie ważny dla państwa kraj przejściowy między Italią a Wschodem bałkańskim, małoazjatyckim i syryjskim. Tędy prowadziły przecież główne drogi strategiczne i handlowe do Salonik i Konstantynopola. Obok starych kolonii greckich na wyspach i lądzie istniało wiele ważnych miast, jak Issa (dzisiejszy Vis), Pharos (dzisiejszy Hvar), Tragurion (dzisiejszy Trogir), sięgających częściowo do w. VI p. n. e., kwitły również miasta zromanizowane, jak Narona, Scardona, Burnum, Iadera, oraz obok licznych kolonii rzymskich zwłaszcza stolica kraju, Salona. W początkach VII w. n. e., po najeździe niszczycielskim Awarów i Słowian, kraj został przez nich zajęty, przy czym ocalały właściwie tylko mocno obwarowane miasta nad morzem, i podzielony pod względem politycznym na Dalmację słowiańską — Sclavonię — pod zwierzchnictwem bizantyńskim (a władza była w ręku wodzów plemion chorwackich i serbskich) oraz na Dalmację bizantyńską. Pierwsza obejmowała całą dawniejszą prowincję rzymską wraz z większą częścią wybrzeża i niektórymi wyspami. Dalmacja bizantyńska, zamieszkana przez ludność romańską, składała się z szeregu starych miast (Zadar, Trogir, Budva i in.), a także nowo założonych przez uciekinierów (Split, Ragusium-Dubrownik, Kotor i in.) nad morzem oraz z osad miejskich na wyspach

W tych to okresach, a zwłaszcza począwszy od epoki cesarskiej aż do początków VII w., ukształtowały się w Dalmacji, w związku z rolą i losami historycznymi kraju, pewne rysy i tradycje jej kultury artystycznej, które miały zostawić ślady także w jej rozwoju późniejszym. Przede wszystkim zaś pozostać rysem charakterystycznym, wyróżniającym Dalmację w europejskim rozwoju sztuki.

Powstanie już w bardzo wczesnym okresie licznych kolonii greckich, zarówno na lądzie, jak i na wyspach Dalmacji, mówi wyraźnie o wielkich możliwościach nawiązywania styczności handlowych i w następstwie również kulturalnych z krajami południowymi i wschodnimi nad basenem śródziemnomorskim, a zwłaszcza także o wczesnym zjawieniu się na horyzoncie Dalmacji kultur)- greckiej. Jeszcze bardziej związało kraj ze światem kultury i sztuki śródziemnomorskiej panowanie rzymskie, trwające pół tysiąca lat, oraz wynikająca z tego romanizacja ludności. Począwszy od pierwszych wieków n. e. cały rozwój kulturalny i artystyczny przebiegał już w ramach rozwoju prowincji rzymskiej. Twórczość architektoniczna i urbanistyczna (dla nas najłatwiej uchwytna) posiada wszelkie cechy twórczości i kierunków panujących w architekturze rzymskiej, a niemały jest w tym udział tzw. państwowej sztuki rzymskiej[2]. Wśród wielkich zabytków rzymskich właśnie

na gruncie Dalmacji pozostał jeden z najważniejszych ze średniej epoki cesarskiej: pałac Dioklecjana[3] w Splicie. Zachował się zapewne nie tylko dlatego, że zmieściło się w nim całe średniowieczne miasto, lecz przede wszystkim chyba dlatego, że Dalmacja leżała z dala od wielkich centrów historycznych, wobec czego pomnik ten w mniejszym stopniu narażony był na zniszczenie niż np. pałace cesarskie w samym Rzymie. W pałacu tym, będącym połączeniem zbytkownej monumentalnej willi (typowej dla III w. n. e.) z typem twierdzy rozbudowanej na zasadzie warownego obozu



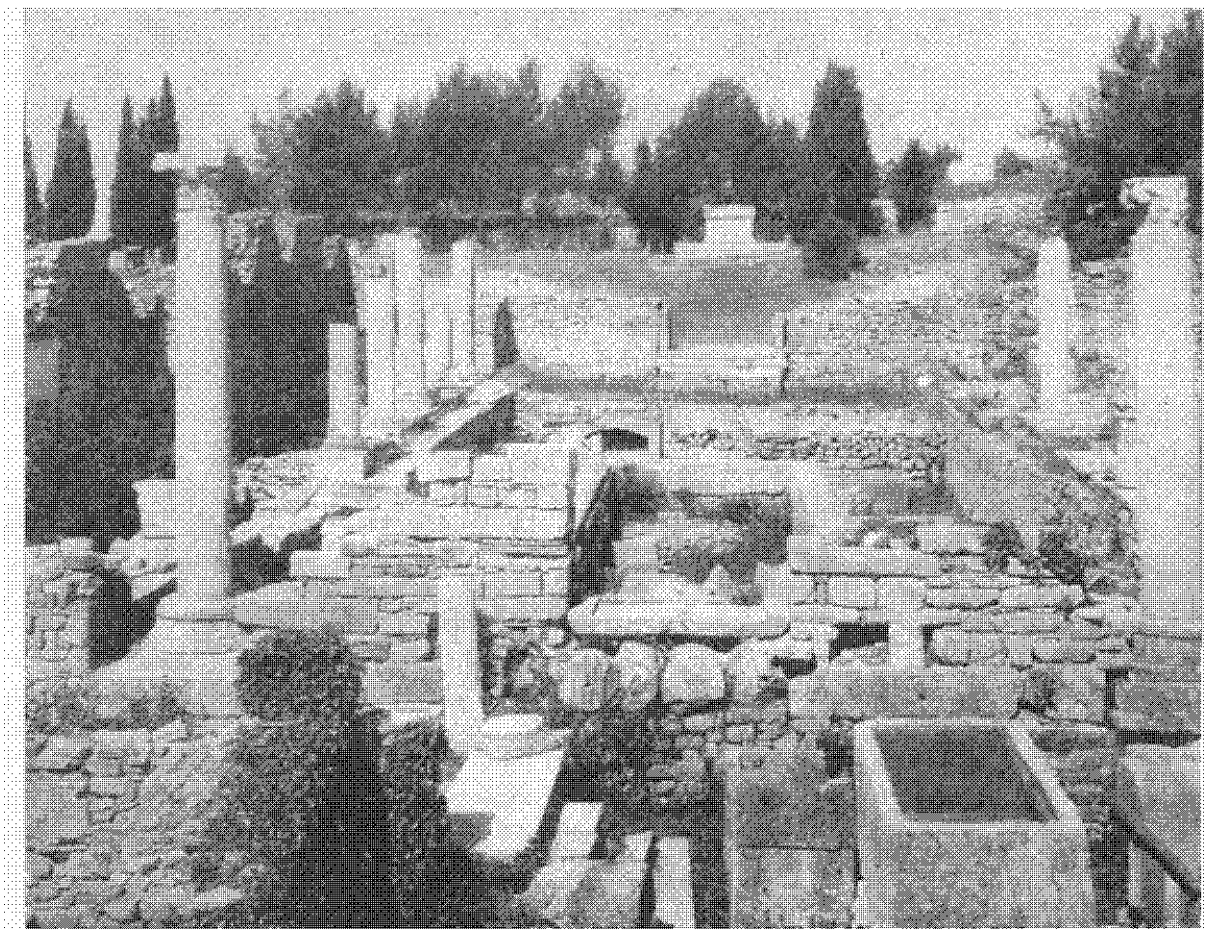
Ryc. 121. Split. Pałac Dioklecjana, Porta Argentea, w głębi mauzoleum Dioklecjana, perystyl i wieża romańska

rzymskiego, wystąpiły i zachowane są po dzień dzisiejszy rysy znamienne dla ówczesnej architektury nad basenem śródziemnomorskim, a także dla sytuacji samej Dalmacji.

W założeniu całości, jak i w szczegółach urbanistycznych pałacu Dioklecjana wyraźnie dochodzą do głosu podniety i wzory miast hellenistycznych na Wschodzie śródziemnomorskim. Łączą się one w danym wypadku z cechami rozwoju architektury i dekoracji rzeźbiarsko-architektonicznej końca w. III. Są to: dominanta zasady efektów malarsko-malowniczych (szerokie, gładkie płaszczyzny ścian, np. fasady od strony morza przerywane ciemnymi, cienistymi plamami, stwarzającymi silne kontrasty oświetleniowe, długiego rzędu ogromnej galerii arkadowej otoczonej kolumnami, operowanie nie mniej silnymi kontrastami świetlocieniowymi w całej rzeźbie dekoracyjnej, zmieniającymi charakter tradycyjnej plastyki kapiteli, girland kwiatowych), wprowadzenie nowych motywów, jak np. nad kolumnami łuków arkadowych zamiast architrawów zjawienie się

Ryc. 122. Solin pod Splitem. Ruiny kościoła starochrześcijańskiego Manastirin?

Ryc. 123. Solin pod Splitem. Ruiny Salony



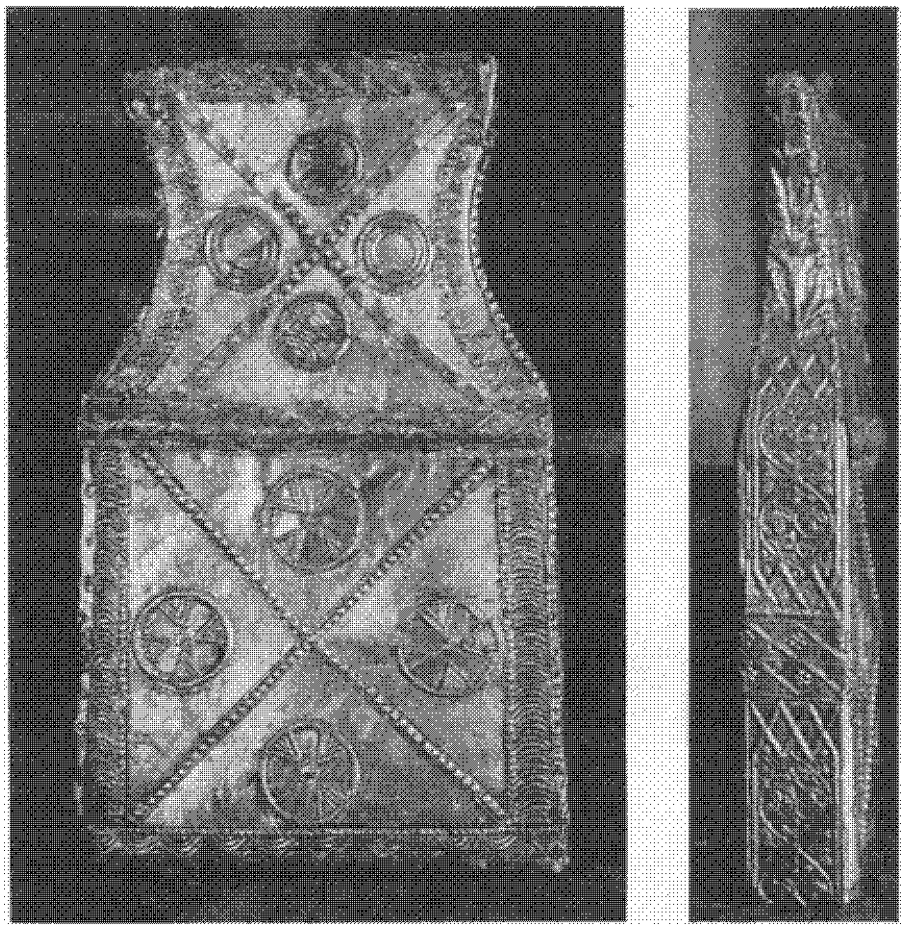
i rozwinięcie prawdziwej fasady w architekturze (kompozycja ściany Porta Aurea, tj. bramy północnej pałacu, w której zawarte są już wszystkie późniejsze zasady i cechy fasad średniowiecznych), będące również elementem przejętym ze Wschodu hellenistycznego, oraz szczególnie doniosły w skutkach motyw typu rotundy czy też oktogonu nad wysokim podium otoczonym galerią otwartą: mauzoleum cesarza Dioklecjana. Typ rotundy odegrał zapewne niemałą rolę jako podnieta i wzór w rozpowszechnieniu tego rodzaju motywów centralnych na gruncie Dalmacji, jak i w ogóle Półwyspu Bałkańskiego. Już sama więc architektura pałacu Dioklecjana wykazuje cały szereg nowych motywów, przede wszystkim jednak także związki, które łączą wybrzeże dalmatyńskie ze Wschodem hellenistycznym. Przez Dalmację prowadziły w pewnym sensie drogi ze Wschodu ku dalszemu rozwojowi na Zachodzie. W takim ujęciu niewątpliwie słuszne było swojego czasu powiedzenie, że „pałac Dioklecjana [jest] głazem milowym" na drodze sztuki średniowiecznej, prowadzącej ze Wschodu na Zachód.

Być może, że jeszcze o wiele ważniejszy od pałacu i mauzoleum cesarza rzymskiego z początku w. IV n. e. jest inny zabytek. Są to w pobliżu pałacu ruiny miasta Salony, dawniejszej stolicy kraju (dzisiaj wioski Solin), zburzonej podczas najazdu około r. 614 n. e. Te same albo podobne względy i powody, które przyczyniły się do zachowania głównych części pałacu Dioklecjana, spowodowały także, że pod ziemią porośniętą winnicami, nad głęboką Zatoką Salonitańską (dziś Solińską) zachowały się i mogły być odkopane i zbadane ruiny całego miasta. Nie idzie tu jedynie o układ urbanistyczny, o typowe gmachy publiczne (teatr lub amfiteatr miejski itp.), o nekropole i świątynie. Salona była mianowicie już dawno przed swoim zburzeniem miastem chrześcijańskim i właśnie jej liczne zabytki chrześcijańskie stanowią niezmiernie doniosły zbiór dokumentów zarówno historii sztuki, jak i religii. Według E. Dyggve[4] zabytki starochrześcijańskie Salony obok Rzymu stanowią nawet najważniejszy zbiór dokumentów tego okresu i miejsca, gdzie cała problematyka zarówno dziejów wczesnego chrześcijaństwa jako religii, jako też jego sztuki w sposób najbardziej przejrzysty jest reprezentowana. Nie wchodząc bliżej w te zagadnienia wystarczy stwierdzić, że istotnie zabytki te obficie ilustrują fazy przejściowe z antyku pogańskiego do chrześcijańskiego oraz wpływy wczesnego Bizancjum. Że są wśród nich bazyliki chrześcijańskie o typowych cechach wschodnich, które wiążą się w sposób wyjątkowo jasny z wczesnymi dziejami martyriów chrześcijańskich. A tuż obok zachowany jest jeszcze typ pogański heroonu syryjskiego i nie mniej wyraźnie reprezentowane jest jeszcze niejedno, co wiąże się z wczesnym kultem świętych i męczenników. W łączności z kultem zmarłych zabytki tutejsze ilustrują nie tylko dzieje samego kultu, ale także związaną z nim sztukę chrześcijańską pierwszej połowy pierwszego tysiąclecia n. e. Prócz tego zaś znów są wyraźnie widoczne związki sztuki Dalmacji tego okresu ze sztuką hellenistycznego Wschodu przy równoczesnym (jak najbliższym) powiązaniu ze sztuką Italii, Rzymu i bliskiej Grecji.

Pałac Dioklecjana i Salona to jednak jeszcze nie wszystko. Obok nich istniały również ważne inne o doniosłym znaczeniu miejsca, stanowiące centra działalności, życia i kultury antycznej. A w ogóle cały kraj jako ważna prowincja rzymska posiadał oblicze materialne i duchowe o rysach wielkich i głęboko zakorzenionych tradycji rzymskich, w przeciwieństwie do wschodnich i centralnych części Półwyspu Bałkańskiego, w których przeważał element i tradycje grecko-hellenistyczne.

Wraz z najazdem Awarów i Słowian w początkach w. VII, będącym ostatnią z wielkich fal okresu tzw. wędrówki ludów, które niszczyły kraj, cała wspaniałość antyczna, zbudowana w ciągu wieków przez Rzymian i ich następcę, Bizancjum (począwszy od końca IV w. n. e.), legła w gruzach i w kraju zapanowały zgoła zmienione warunki bytu i rozwoju kultury. Zerwanie z przeszłością nie było wprawdzie tak zupełne, jak może się w pierwszej chwili wydawać. W miastach, które przetrwały katastrofę wielkiego najazdu, pozostała ludność romańska Dalmacji „bizantyńskiej", utrzymująca przecież — po krótkiej być może przerwie — styczność z miastami po drugiej stronie Adriatyku i z Rzymem. A styczność ta na pewno obok stosunków gospodarczych, politycznych i religijnych dotyczyła także dziedziny kulturalnej. Ale kontakt ten był bezsprzecznie bardzo skromny i wzrastał tylko stopniowo, w miarę jak romańskie miasta portowe, mające otwartą drogę

na świat, mogły nawiązywać i wzmacniać stosunki ze swoim zapleczem, zamieszkanym przez nową ludność słowiańską. Szczegóły procesu zbliżeni a miast z zapleczem, które było również pod zwierzchnictwem bizantyńskim — często co prawda tylko nominalnym — nie są dokładniej znane. Nic bliższego nie wiadomo także o dziejach chrystianizacji plemion chorwackich i serbskich na terenie Dalmacji. Charakterystyczne jest w każdym razie, że oprócz misjonarzy z Italii czynni byli około r. 800 także misjonarze karolińscy oraz działali w Dalmacji również uczniowie Metodego z dawnej misji bizantyńskiej na Morawach.



Ryc. 124. Nin. Relikwiarz, ok. 800 r., z przodu i z boku

Resztki zabytków pochodzących z owego pierwszego okresu przejściowego są bardzo skromne i świadczą jedynie o tym, że życie kulturalne i związki artystyczne z Italią nie zamarły całkowicie. Natomiast dwa wieki głucho jest o tym, co działo się w granicach Sclavonii na polu życia kulturalnego i artystycznego. Gdy życie to staje się dla nas uchwytne, jest już około r. 800 n. e. Wtedy powstały w centrach chorwackich już pierwsze budynki sakralne wraz z ich dekoracją plastyczną. Nie jest to już antyk, lecz żywe wczesne średniowiecze, tkwiące do pewnego stopnia od samych podstaw w tradycjach antycznych, z którymi było wprost materialnie związane. Świadczą o tym wymownie dzieje choćby pałacu Dioklecjana. Uciekinierzy przed najazdem i ci, którzy ocaleli, schowani za jego murami, przetworzyli pałac na miasto — średniowieczny Aspalathos, późniejszy Spalato i dzisiejszy Split. Mauzoleum zaś cesarza rzymskiego stało się świątynią chrześcijańską, późniejszą katedrą miejską. Na każdym więc kroku sam przez się powstał jakby monumentalny, kamienny palimpsest, złożony z licznych nagromadzonych warstw dokumentów historii i twórczości artystycznej,

sięgających przez wieki do dni dzisiejszych. Warstwa najstarsza jednak, z której to wszystko wyrasta, to starożytność cesarstwa rzymskiego na przełomie III wieku n. e.

O różnorodności pierwiastków i podniet artystycznych działających w Dalmacji w okresie już bardzo wczesnym — obok poantycznych i bizantyńskich tradycji miejscowych — świadczą między innymi dwa relikwiarze z Ninu, pochodzące z okresu panowania karolińskiego nad Dalmacją północną w początkach IX w. Ich sztuka pochodzi niewątpliwie z zasięgu sztuki karolińskiej, zabytki te w nie mniejszym stopniu jak zabytek architektury monumentalnej kościoła Sw. Donata, są charakterystycznym dokumentem nie tylko sztuki królestwa Franków i jej promieniowania na wschodnie wybrzeże Adriatyku, lecz zarazem również ówczesnej fazy sztuki wczesnośredniowiecznej, w której przeplatały i łączyły się z sobą tradycje i pierwiastki antyczne, bizantyńskie i zachodnioeuropejskie.

Sztuka okresu starochorwackiego

Jak już kilkakrotnie podkreślono, byłoby niesłuszne uważać całą sztukę dalmatyńską dosłownie za słowiańską czy chorwacką. Pojęcie Dalmacji należy brać raczej w sensie geograficzno-historycznym kraju, którego dzieje były bardzo zawikłane, a pod względem etnicznym, zwłaszcza w okresach starszych, złożone z różnych elementów. Począwszy od osiedlenia się w kraju Słowian, tj. plemion chorwackich, a w jego południowych częściach miejscami także serbskich, stanowili oni coraz bardziej wzmagającą się liczebnie absolutną większość ludności, przewyższającą bez porównania mniej liczną ludność romańską w miastach nad morzem oraz zromanizowaną pozostałą jeszcze ludność iliryjsko-celtycką, która cofnęła się w góry i wróciła do dawnego trybu życia pasterskiego. Wśród samych Słowian zaś, właśnie na terenie Dalmacji, utworzyły się już wcześnie własne organizmy państwowe Chorwatów, silniejsze i trwalsze niż w samej Chorwacji Posawskiej, gdzie na początku w. IX za Ludevita Posawskiego doszło nawet do próby stworzenia wielkiego państwa, obejmującego ziemie słoweńskie i chorwackie, unicestwionej jednak przez Karola Wielkiego. Toteż punkt ciężkości powstania i rozwoju samodzielnego państwa Chorwatów znajdował się w Dalmacji, gdy natomiast primorskie państwo serbskie, tj. Zeta, na terenie Czarnogóry, północnej Albanii, Hercegowiny i części Dalmacji południowej, jakkolwiek w pewnej mierze związane z wybrzeżem adriatyckim, łączyło się przede wszystkim z zapleczem w głębi Półwyspu Bałkańskiego. Miasta zaś romańskie musiały z natury rzeczy nawiązywać coraz ściślejsze kontakty ze swoim zapleczem chorwackim, a w następstwie w coraz większym stopniu ze swej strony ulegać slawizacji i zlaniu się w dziedzinie kultury z elementem chorwackim (lub serbskim w niektórych środowiskach południowodalmatyńskich). Tak więc zarówno sama periodyzacja dziejów Dalmacji, jak i jej historia jak najściślej wiążą się z dziejami narodu chorwackiego, a sztuka kraju w pierwszym rzędzie jest mimo wszystko sztuką narodu i kraju chorwackiego. Toteż określenie pierwszego okresu jej dziejów, sięgającego od początku (w przybliżeniu) IX do końca w. XI, jako okresu starochorwackiego jest w pełni uzasadnione. Ponieważ jednak rozwój zarówno historyczny, jak i kultury artystycznej w Dalmacji posiada swoje własne cechy, łączące go w większym stopniu z terenem adriatyckim lub śródziemnomorskim aniżeli ze środkowoeuropejskim, z którym wiąże się rozwój w Chorwacji Posawskiej (czy też Panońskiej), to zwłaszcza okres starochorwacki w zakresie sztuki wchodzi przede wszystkim do ram dziejów sztuki dalmatyńskiej.

Nie przeszkadza to jednak, że pierwsza kwestia nasuwająca się w związku z dziejami sztuki Chorwatów dotyczy tradycji, jakie oni przynieśli ze swej pierwotnej ojczyzny. Na pytanie jednak, jaka była ich sztuka w okresie osiedlenia się w nowej ojczyźnie, w stadium ich ustroju rodowo-plemiennej wspólnoty, na razie trudno jest odpowiedzieć. Nie zachowały się żadne zabytki sztuki monumentalnej z zakresu architektury, rzeźby lub malarstwa. Posiadamy jedynie stosunkowo obfite znaleziska zbroi, zwłaszcza ostróg, jak i importowanych mieczów typu wikingowskiego i ozdób metalowych (brąz, srebro, złoto lub srebro pozłacane), wśród których bardzo nieliczne tylko wykazują rysy pokrewieństwa z wyrobami kultury kestelskiej lub też bezpośrednio do nich należą.

21. *Wprowadzenie* ***Panny Mani*** *do* ***świątyni.*** Ikona ohiidzka, XIV

22. Nin. Relikwiarz św. Anzelma, a) z przodu, b) z boku

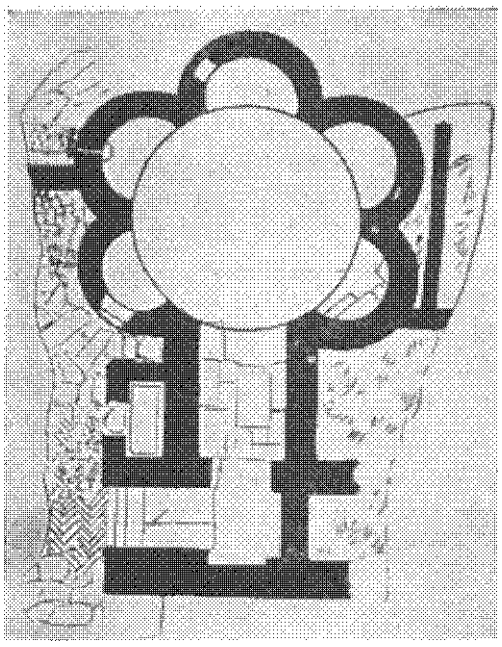
Zostały one przejęte od Awarów, z którymi aż do wyswobodzenia się spod ich panowania łączyły Słowian południowych najbliższe stosunki. Tego rodzaju zbiór przedmiotów ze złoconego brązu odkryto w Smrdelach pod Skradinem, w grobie pogańskiego Chorwata z VIII w. Nie mniej charakterystyczna jest szczególnie bogata ozdoba kobieca z czystego złota z grobu kobiety w Trilje koło Senja, którą możemy datować na podstawie znajdującej się tam monety cesarza Konstantyna Kopronimosa (741—775). Ozdoba ta składa się z naszyjnika, trzech par kolczyków, pierścienia i pary wisiorków. Gdy zespół pierwszy wymownie świadczy o związkach, jakie zachodziły między bogatszymi przedstawicielami Chorwatów a kulturą zdobniczą Awarów, to znalezisko z Trilje niewątpliwie dowodzi o zamiłowaniu naczelników rodów chorwackich w głębi kraju do wyrobów złotniczych pochodzących z bliskich centrów bizantyńskich nad morzem [5].

Jak stąd wynika, tradycje własnej twórczości artystycznej w okresach starszych nie były, o ile można sądzić, zbyt wielkie. Posługiwano się wyrobami importowanymi, a prawdopodobnie także je naśladowano. W nowym otoczeniu dalmatyńskim stanęły jednak przed Słowianami w całym ich życiu społecznym i jednostkowym, gospodarczym i kulturalnym całkiem nowe zadania również w dziedzinie kultury i twórczości artystycznej. Dyktowało je samo życie, konieczność dostosowania się do wyższych form życia i twórczości sąsiadów miejskich oraz nowa religia chrześcijańska, którą przejęto na skutek działalności misjonarzy katolickich[6].

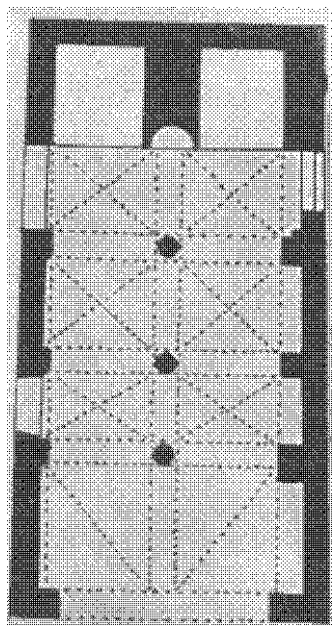
A był to okres, kiedy w krajach sąsiednich, a przede wszystkim w Italii, z której w ciągu całej historii płynęły wzory i podniety życia i sztuki na wschodnie wybrzeże Adriatyku, był już w pełni rozwój sztuki wczesnego średniowiecza. Nastąpił on po okresie barbaryzacji, którą przyniósł ze sobą upadek świata antycznego w związku z najazdami ludów germańskich, ciągłych wojen, rozdrobnienia dawnego imperium zachodniorzymskiego oraz powstaniem nowych państw i państewek (ostatnio państwa Longobardów w Italii). Nowe ludy utonęły wprawdzie w morzu romańskości i jej tradycji, ale nie całkowicie. Zarówno ich własne pierwiastki, jak i innych, nowych grup etnicznych wraz z nowymi tendencjami, zarysowującymi się w sztuce grup społecznych znajdujących się v różnym od społeczeństwa italskiego stadium rozwojowym, zdążających ku formom ustroju feudalnego, łączyły się wprawdzie z tradycjami sztuki poantycznej, przekształcały je jednak w nowym sensie, odpowiadającym ich własnym tendencjom wyrazowym. W wyniku powstawały coraz wyraźniej początki i podstawy nowej sztuki, różnej co prawda w poszczególnych środowiskach Europy zachodniej, wewnętrznie jednak ze sobą spokrewnionej, o rysach w wielu wypadkach podobnych. Dotyczyło to terenów Francji, Hiszpanii, Niemiec i Włoch, ze szczególnie silnym środowiskiem zwłaszcza w północnej Francji, które oddziaływało także na obszary włoskie. Była to faza rozwojowa, która prowadziła od tradycji poantycznych i w niemałej mierze także zapożyczeń z Bizancjum do rozwoju sztuki w okresie karolińskim. Nie należy przy tym zapominać, że pojęcie sztuki karolińskiej nie dotyczy tylko sztuki dworskiej i blisko związanej z dworem akwizgrańskim, lecz określa ono w ogóle całą sztukę owego okresu na całym terytorium imperium karolińskiego, obejmującego m. in. także sporą część Italii i Europy środkowej, a przez pewien czas nawet i część Dalmacji północnej.

Rysując położenie kulturalne Dalmacji we wczesnym średniowieczu, nie wolno jednak przeoczyć, że aczkolwiek kraj ten był i pozostał silnie związany z Zachodem, to nie przestawał być częścią Półwyspu Bałkańskiego i z nim również kulturalnie poniekąd związany. Co prawda udział samego Bizancjum w dziejach sztuki dalmatyńskiej jest właściwie zadziwiająco mały, nie brakło w niej jednak, zwłaszcza w okresach wcześniejszych, szczególnie w architekturze, elementów bizantyńskich. Wynika to choćby ze wzmianek u Konstantyna Porfirogenety z połowy X w. W rachubę wchodzą tu jednak w tym czasie inne momenty. Jeżeli nawet pierwiastki bizantyńskie bezsprzecznie można sobie tłumaczyć jako wynikające ze wspólnego jeszcze w pewnej mierze podówczas podłoża poantycznego, z którego czerpał zarówno Zachód, jak i Bizancjum, to niemniej wspólne są elementy dalsze, bałkańskie; wspólne zarówno sztuce Półwyspu, jak i Dalmacji.

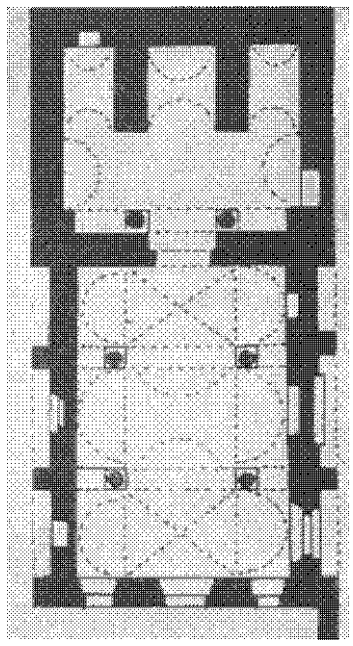
Taka była w ogólnym zarysie sytuacja geograficzno-kulturalna Dalmacji w okresie, kiedy zaczynało się zarysowywać oblicze kultury i twórczości artystycznej zarówno ośrodków chorwackich, jak



Ryc. 125. Zadar. Rotunda Sw. Urszuli, plan



Ryc. 126. Zadar. Kościół Sw. Piotra Starego, plan



Ryc. 127. Zadar. Kościół Sw. Wawrzyńca, plan

i miast romańskich w VIII i IX w. n. e. Nad morzem miasta dawniejsze i szereg nowych, między nimi także niektóre ufundowane już przez Chorwatów, pierwsze wśród nich o dawnych tradycjach, ale zubożałe; w samym kraju ludność nowa, chorwacka, dopiero co schrystianizowana, bez wielkich tradycji własnych, mogących współzawodniczyć z rozwojem nad Adriatykiem, ale etnicznie spokrewniona z nową, słowiańską ludnością zaplecza bałkańskiego i razem z nią przyswajająca sobie stopniowo formy sąsiadów romańskich i ich tradycje, a w sąsiedztwie z jednej strony Italia, Rzym i cały Zachód, a z drugiej — Bizancjum. Tego rodzaju położenie kraju między dwoma różnymi światami, przy czym Dalmacja sama w niczym nie była w stanie decydować, gdy szło o sprawy wielkiej wagi międzynarodowej, predestynowało już samo przez się charakter i losy kraju jako peryferyjnego. Dotyczyło to także dziejowego rozwoju sztuki i zakresu kultury artystycznej.

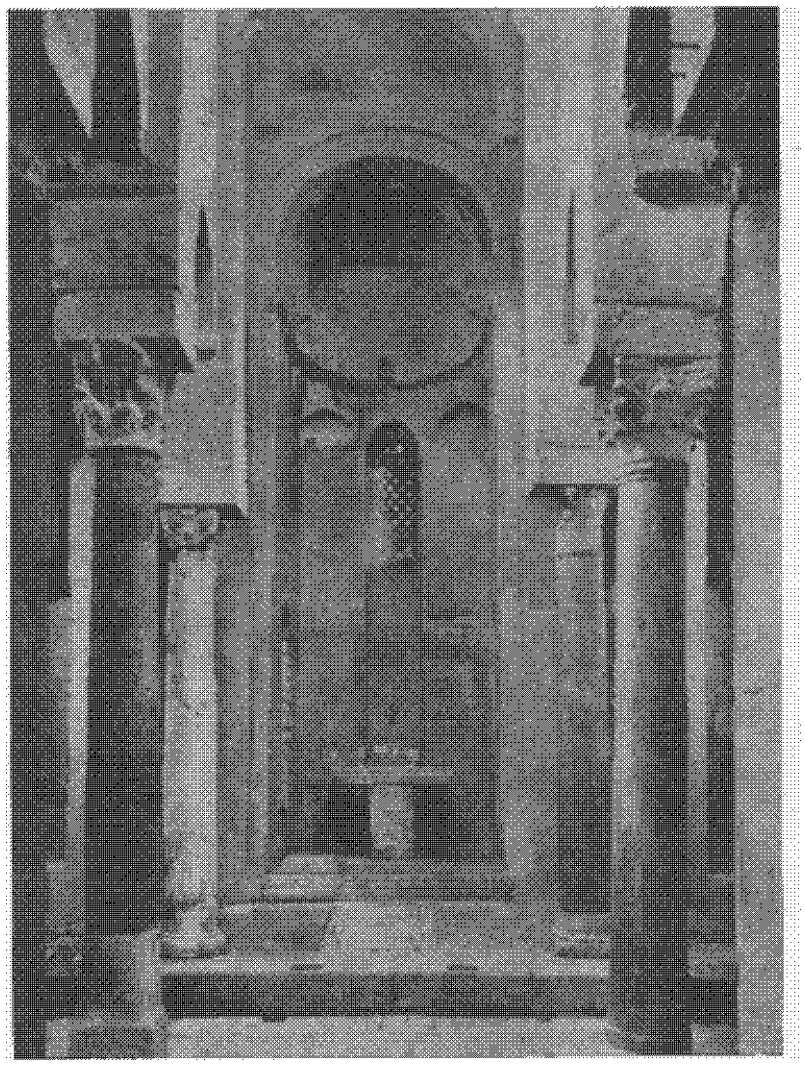
Miało się to okazać już w swoistej dalmatyńskiej sztuce przedromańskiej okresu starochorwackiego.

Architektura okresu starochorwackiego

Ilość zabytków okresu starochorwackiego jest bardzo pokaźna[7]. Zachowały się przede wszystkim zabytki architektury, naturalnie w pierwszym rzędzie sakralnej, oraz jej dekoracje rzeźbiarskie. Gdy pierwsza mieści się w ramach poszukiwania nowego, wielkiego ogólnoeuropejskiego stylu architektonicznego, stanowiąc całkiem specyficzny przykład architektury przedromańskiej, to druga jest przejawem miejscowym kierunku twórczego, który rozpowszechnił się po całym terytorium olbrzymiego państwa karolińskiego. Styl ten posiadał odmiany i przejawy pokrewne także pozostałym częściom świata zachodniego i wschodniochrześcijańskiego, a na gruncie Dalmacji przybrał charakter czegoś w rodzaju narodowej sztuki starochorwackiej.

Wśród zabytków architektury niektóre zachowane są w całości, inne tylko w częściach, przeważnie fundamenty. Rozsiane są po całym kraju, a najobficiej w okolicach, w których znajdowały się główne ośrodki chorwackiego życia państwowego: w północnej Dalmacji przede wszystkim

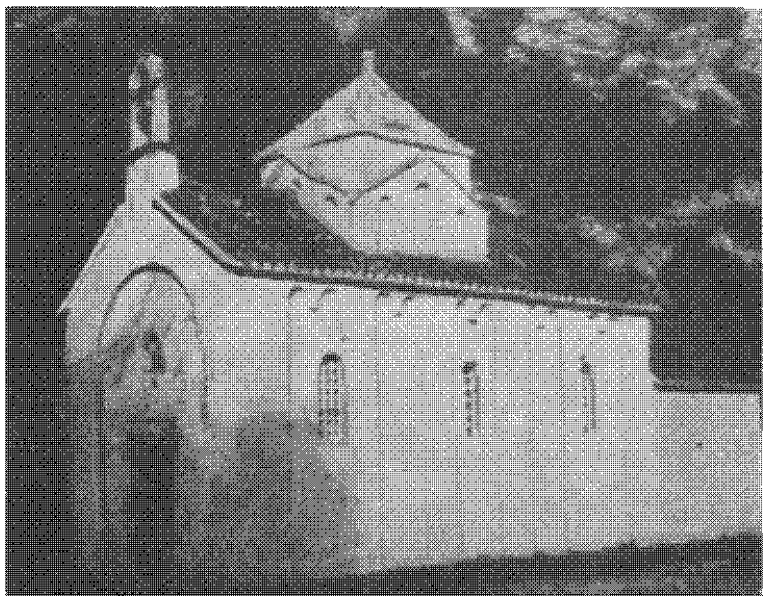
w Ninie, w głębi kraju w Kninie i jego okolicy, a w Dalmacji środkowej w okolicach Splitu i Trogiru. Nie brak ich jednak także w pozostałych częściach kraju, m. in. w Dalmacji południowej. Zabytki te nie są imponujące ani rozmiarami, ani techniką i wykonaniem. Są to przeważnie budowle skromne, a ich wykonanie techniczne świadczy często o tym, że są dziełem majstrów miejscowych. Zdumiewająca jest jednak różnorodność typów i ich odmian. Są one jakby żywym odbiciem



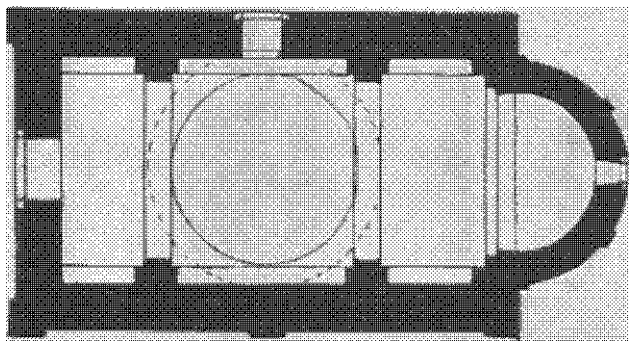
Ryc. 128. Trogir. Kościół Św. Barbary

wszystkiego, co było substratem architektury okresu przedromańskiego na pograniczu między Wschodem a Zachodem w Europie południowej.

Niejeden spośród tych zabytków jest po prostu przebudowaną lub odbudowaną świątynią starochrześcijańską, która zachowała się we fragmentach do w. IX, jak np. część apsydalna kościoła w Riźinicach. A już bardzo często kolumny i kapitele są spoliami z budynków antycznych albo starochrześcijańskich. W niektórych zaś wypadkach sprawa sięga tak daleko, że nie ma się pewności, czy jest to zabytek z okresu starochorwackiego, czy też raczej budowla późnoantyczna lub poantyczna, w najlepszym razie być może powtórnie w czasach starochorwackich używana i w tym celu ewentualnie przebudowana lub do nowego celu dostosowana. Tego rodzaju niejasności nie są wykluczone na terenach, gdzie nie ma prawie piędzi ziemi, która nie łączyłaby się z jakimiś śladami pomników antycznych.



Ryc. 129. Priko pod Omisem. Kościół Św. Piotra

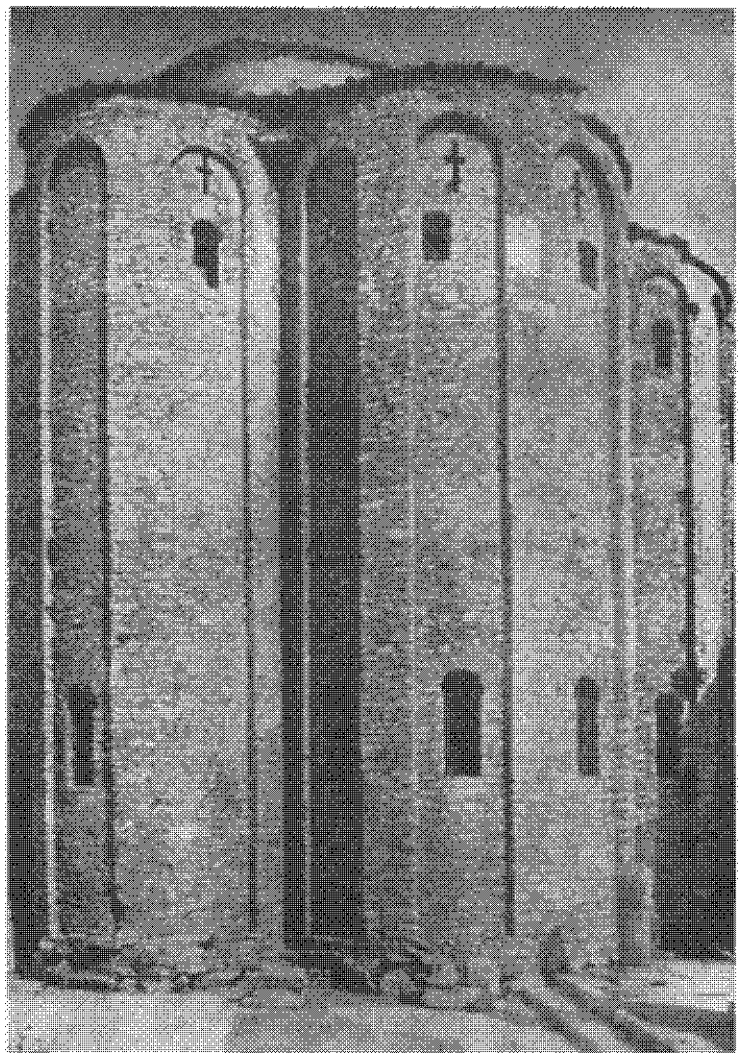


Ryc. 130. Kotor. Kościół Św. Łukasza, plan

Pomijając jednak tego rodzaju wypadki, można powiedzieć, że obok kościołów małych rozmiarów i różnych konstrukcji, jakie zachowały się z okresu wcześniejszego[8], do najczęstszych typów świątyń z okresu starochorwackiego należą liczne kościółki i kaplice typu jednonawowego z wystającą półokrągłą apsydą i przykryte równym pułapem drewnianym. Kształt ich wystarczył w zupełności na potrzeby liturgiczne pierwszego okresu chrześcijaństwa ludności chorwackiej. Pomimo tego zjawiają się jednak wśród typów bazylikalnych już bardzo wcześnie także kościółki kilkunawowe, w różny sposób ukształtowane, jak np. kościół Św. Piotra Starego w Zadarze, gdzie przez wstawienie pośrodku nawy trzech filarów jego wnętrze staje się dwunawowe. Jeszcze bardziej charakterystyczne są kościoły dalsze, również longitudynalne, jednolub kilkunawowe, ale zasklepione. Tak np. już z czasu przedromańskiego (XI?) pochodzi kościół Św. Barbary w Trogirze, którego trzy nawy przykryte są maleńkimi sklepieniami krzyżowymi. Całość wnętrza o bardzo małych dymensjach, z kolumnami i kapitelami ze spoliów antycznych, robi wrażenie maleńkiej bazyliki romańskiej, chociaż bardzo tu jeszcze daleko do właściwego romanizmu.

Ze wszystkich tego rodzaju typów bazylikalnych być może najciekawszy, a w każdym razie o najdalej sięgających koligacjach historycznych jest jednak typ nieco inny, mianowicie kościół jednonawowy, zasklepiony kolebkowo, przedzielony jednak na trzy pola przez dwie pary wystających ze ścian filarów. Są one rozstawione w kwadracie i na nich opiera się bezpośrednio podstawa kopuły lub jej bębna. Jest to więc typ architektoniczny bliski zasadniczemu typowi kościoła, jaki wykształcił się w monumentalnym, podstawowym typie sakralnej serbskiej architektury Raszki, np. w głównej cerkwi Studenicy, jednonawowej, z jedną kopułą opartą na filarach samej ściany naosu (ale równocześnie już bardzo rozbudowanej), a z drugiej strony także w bałkańskim typie cerkwi jednonawowej, z kopułą nad środkowym kwadratem i jego filarach, tzw. cerkwi na pozór krzyżowo-kopułowej, rozpowszechnionej zwłaszcza w Bułgarii. Jej najbardziej charakterystycznym przykładem jest tam cerkiew warowna w Stanimaka (por. Ryc. 27 i 28). Typ ten reprezentowany jest naj-

silniej w Dalmacji środkowej, jak np. w miejscowości Selce na wyspie Brac. Najbardziej znany jest jednak — jako kościół koronacyjny ostatniego króla starochorwackiego, Slavca — kościół Św. Piotra w Priko pod Omisem nad rzeką Cetiną. Szereg przykładów tego typu zachowało się także w Dalmacji południowej, w Kotorze i Dubrowniku.



Ryc. 131. Zadar. Kościół Św. Donata

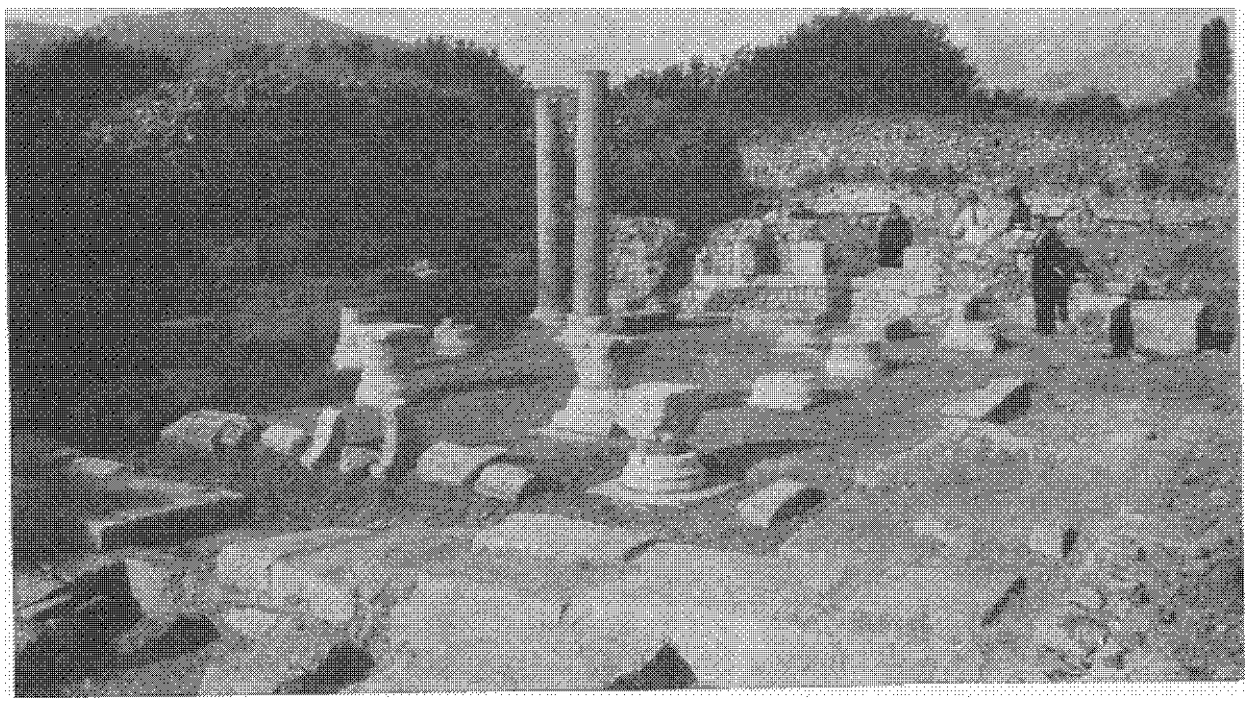
Jeszcze szerszy zasięg powiązań historycznych o wielkim znaczeniu posiadają kościoły centralne, różniące się wprawdzie między sobą, przy czym typy ich sięgają od zwykłych rotund poprzez rotundy i wieloboki rozszerzone wystającymi niszami lub konchami, aż do skomplikowanych kościołów krzyżowo-kopułowych o różnym charakterze. Te kościoły rotundalne reprezentowane są zarówno w obrębie dawnych miast z ludnością romańską, jak też w centrach państwowości chorwackiej.

Jako szczególnie charakterystyczny i wczesny przykład takiej rotundy o rozmiarach wykraczających poza zwykłe skromne dymensje kościółków starochorwackich przykuwa uwagę zwłaszcza kościół Sw. Donata w Zadarze, już dawno (jeszcze za czasów panowania austriackiego) zamieniony na muzeum starożytności. Jest on tym ciekawszy, że jest ściśle datowany i że znane są niektóre szczegóły z dziejów jego powstania. Został on mianowicie zbudowany około r. 805 tuż po powrocie biskupa Donata, delegata dalmatyńskich miast romańskich w misji dyplomatycznej, który w tym charakterze bawił przy dworze cesarza Karola Wielkiego w Diedenhofen. Dalmacja należała wówczas przejściowo do państwa karolińskiego. Fakt ten tłumaczy poniekąd typ i ukształtowanie kościoła Św. Donata. Jest to rotunda o ciężkich, masywnych formach bryły, otoczona nie mniej masywnym obejściem, obiegającym część dolną wnętrza i górną kondygnację, przy czym wnętrze przykryte było prawdopodobnie już pierwotnie drewnianym dachem namiotowym. Do obejścia dobudowane były na całą wysokość ścian trzy wystające konchy, półokrągłe apsydy. Przy całej masywności ścian zewnętrznych i wewnętrznych otaczających przestrzeń środkową, ciężkiej bryłowatości filarów czy słupów i charakterze wielkiego archaizmu konstrukcja kościoła w gruncie rzeczy jest uproszczonym i „zbarbaryzowanym" ujęciem typu kaplicy pałacowej w Akwizgranie lub z jeszcze większej odległości powtórzeniem typu kościoła S. Vitale w Rawennie, albo też Św. Sofii w Benewencie. Nie wyjaśnia to jednak samo przez się miejsca i znaczenia historycznego rotundy zadarskiej. Przytoczone bowiem ewentualne wzory, z których mogła przyjść podnieta do zbudowania kościoła Sw. Donata, występowały w różnych miejscach. Pierwszy z nich, San Vitale, przedstawia późnoantyczny i zarazem wczesnobizan-

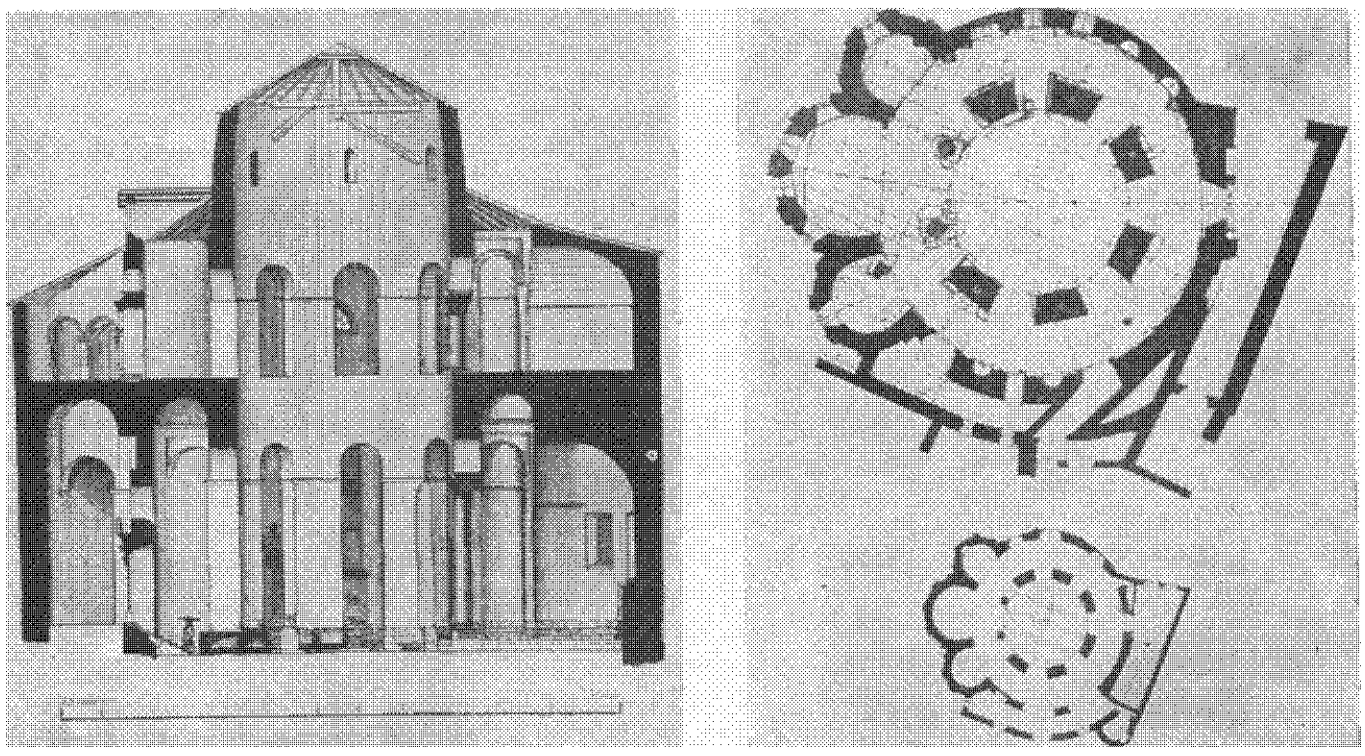
Ryc. 132. Zadar. Kościół **Sw.** Donata

tyński typ architektury centralnej w formach monumentalnych, bogato zróżnicowanych, a zarazem jednolicie skomponowanych. A sama Rawenna to punkt, z którego w ciągu pierwszego tysiąclecia n. e. przenikały wzory i impulsy na cale wybrzeże Adriatyku, a zwłaszcza do Dalmacji. Kaplica w Akwizgranie to już na inny grunt przeniesiona i pod względem wyrazu zupełnie przeinterpretowana, już nie poantyczna, lecz przedromańska kopia wzoru raweńskiego w sensie krystalicznie ujętej i zrealizowanej kompozycji bryły i przestrzeni. Św. Sofia zaś w Benewencie jest innego rodzaju transpozycją ciężką i masywną na południowym krańcu Italii. Wobec tego określenie kościoła San Donato po prostu jako kopii wzoru karolińskiego byłoby zbyt wielkim uproszczeniem sprawy. O wiele słuszniej wydaje się pamiętać o historycznej roli poantycznych tradycji Rawenny. Wyrosła z nich wprawdzie z jednej strony w następstwie swoistego rozwoju na terenie Francji oraz nad Mozelą i Renem nowa forma architektury przedromańskiej (karolińskiej), która stała się punktem wyjścia nowej linii rozwojowej, ale z drugiej strony opierała się równocześnie na tradycjach w ogóle poantycznych nad Adriatykiem, a więc także w Dalmacji. Z tymi właśnie wiązała się także rotunda zadarska w tym sensie, że istniały one co prawda w samej Dalmacji, ale w zabytku zadarskim połączyły się w jedno z podnietami pochodzącymi z zasięgu karolińskiego [9].

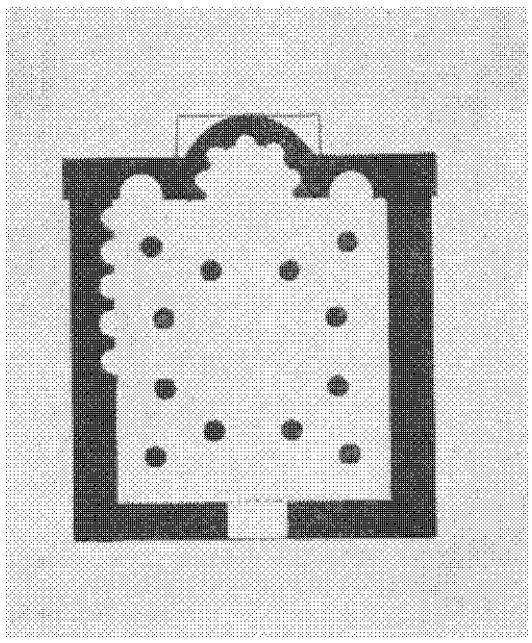
Kościół Św. Donata nie jest bowiem osamotnionym zabytkiem rotundalnym na gruncie Dalmacji i nad Adriatykiem. Pomijając różnego rodzaju mauzolea-grobowce o kształtach centralnych, które — jak gdzie indziej — na pewno istniały także na tych terenach, zachował się przecież najważniejszy tego rodzaju pomnik z początku IV w. właśnie w Dalmacji, mauzoleum cesarza Dioklecjana, dzisiejsza katedra w Splicie. Jest to oktogon przykryty kopułą, z wnękami we wnętrzu, postawiony na podium nad właściwym grobem, otoczony oktogonalną galerią. Nie ulega wątpliwości, że już sam ten pomnik wielkiej przeszłości stał się wzorem niejednego zabytku późniejszego i że do tego rodzaju tradycji miejscowych prowadzą drogi ku różnym rotundom. Do szczególnie ważnych należą: tzw. Okrągły kościół w Presławiu [10] (Bułgaria), kościół, a raczej ruiny cerkwi we wsi Koniuch [11] w Macedonii (20 km na wschód od Kumanova), którego rzut poziomy oraz układ wnętrza odpowiadają jeszcze najbardziej kształtom martyrium, a całość bardzo jest zbliżona do rotundy presławskiej. Pochodzi ona według wszelkiego prawdopobieństwa z w. VI n. e. (data ta rzuca bez kwestii światło także na datę powstania kościoła presławskiego, jednakże trójdzielny narteks został później dobudowany). Charakterystyczne jest i to, że kościołowi w Koniuchu, który **ma** trójdzielne prezbiterium, bardzo bliskie są aż dwa martyria w Syrii



Ryc. 133. Solin. Ruiny kościoła Sw. Piotra, Gradina



Ryc 134. Zadar. Kościół Św. Donata: przekrój, plan przy ziemi, plan na wysokości empory



Ryc. 135. Solin. Kościół Św. Piotra, Gradina, plan

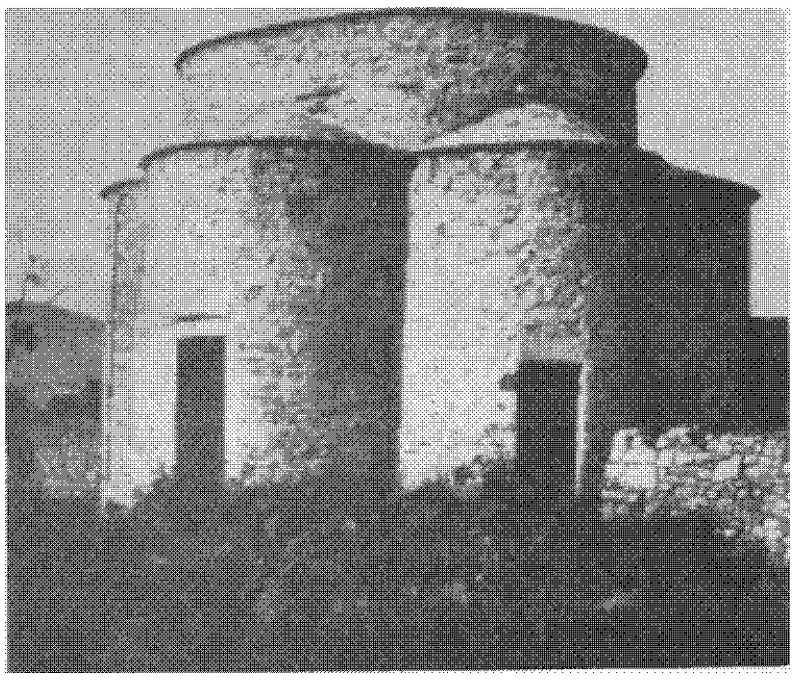
z VI w. n. e.: oktogon w Mir'aye w Syrii północno-wschodniej oraz rotunda w Falul w Syrii północnej.

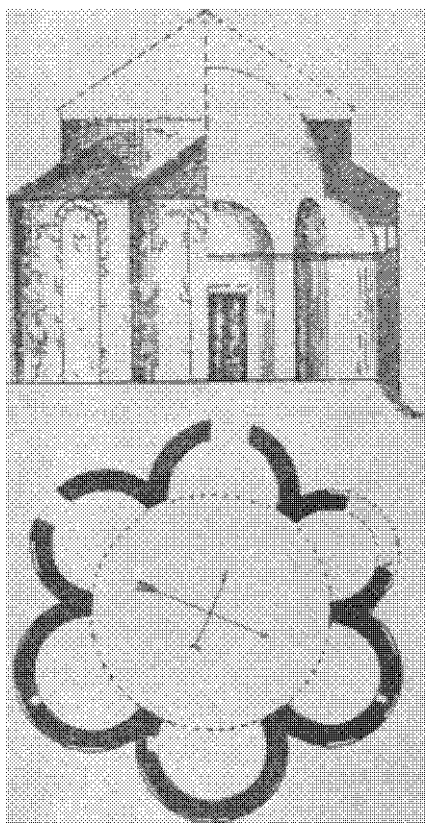
Do czego prowadzą przytoczone zestawienia? Wniosek jest chyba jasny. Rotunda Św. Donata w Zadarze powiązana jest wprawdzie bez kwestii z typami architektury kościołów lub martyriów centralnych, jakie rozpowszechniły się w ramach architektury okresu karolińskiego, zwłaszcza także na terenie Italii. Ale z drugiej strony rotunda ta nie mniej wyraźnie mieści się również w linii rozwojowej na rodzimych obszarach Dalmacji lub Półwyspu Bałkańskiego, prowadzącej od typów w rodzaju mauzoleum splickiego (jeszcze wcześniejsza faza: mauzoleum Teodoryka w Rawennie) w głąb zaplecza bałkańskiego, gdzie spotyka się i krzyżuje jednak z jeszcze dalszą pierwotną odmianą centralną, zadomowioną wprawdzie na Bałkanach, ale pochodzenia wschodniego. Gdyby wziąć pod uwagę dalsze, północne koligacje i dzieje tego samego typu rotund w Europie środkowej, w Czechach i w Polsce, wystąpiłyby z jeszcze wyraźniejszą jasnością rola i właściwe znaczenie oraz miejsce rotund dalmatyńskich w dziejach sztuki europejskiej wczesnego średniowiecza, a tym samym rozlegle horyzonty, jakie otwiera architektura okresu starochorwackiego w świetle związanych z nią zagadnień genetycznych.

W związku z tym wszystkim nasuwa pewne wątpliwości także datowanie (powszechnie zresztą przyjęte) ruin kościoła **Sw.** Piotra **w** solińskiej Gradinie, w którym badacze dopatrują się na podstawie tradycji kościoła koronacyjnego chorwackiego króla Zwonimira (XI w.). Rzut poziomy wraz z fundamentami i resztkami kolumn nie jest całkiem jasny. Jest to duży kwadrat z jedną wystającą okrągłą apsydą i dwiema bocznymi o charakterze głębokich wnęk. Obok czterech kolumn, wolno stojących w kątach naosu, środkową część wnętrza zajmuje osiem dalszych, które prawdopodobnie podtrzymywały kopułę. Zarówno w ścianie głównej apsydy, jak i w ścianach nawy znajdowały się gęsto obok siebie wnęki z siedzeniami. Strzygowski dopatrywał się w tej osobliwej konstrukcji rysów pokrewnych konstrukcji norweskich kościołów drewnianych (Stabkirchen) i jednego z argumentów do swojej tezy o związkach genetycznych architektury starochorwackiej z hipotetyczną północną drewnianą architekturą prasłowiańską. Nie jest jednak wykluczone, że jest on po prostu tylko jednym z licznych przykładów architektury centralnej, jakich nie brak było już w okresie starochrześcijańskim w Dalmacji i stanowi swoistą przeróbkę typu oktogonu wpisanego w kwadrat, jakie istniały na Wschodzie chrześcijańskim. Zbliżony jest również do zabytku w Koniuchu i do Okrągłego kościoła w Presławiu. Na tych podstawach można by ewentualnie zabytek soliński datować znacznie wcześniej, jak to proponuje Svetozar Radojcic [12], i widzieć w nim również zabytek architektury poantycznej.

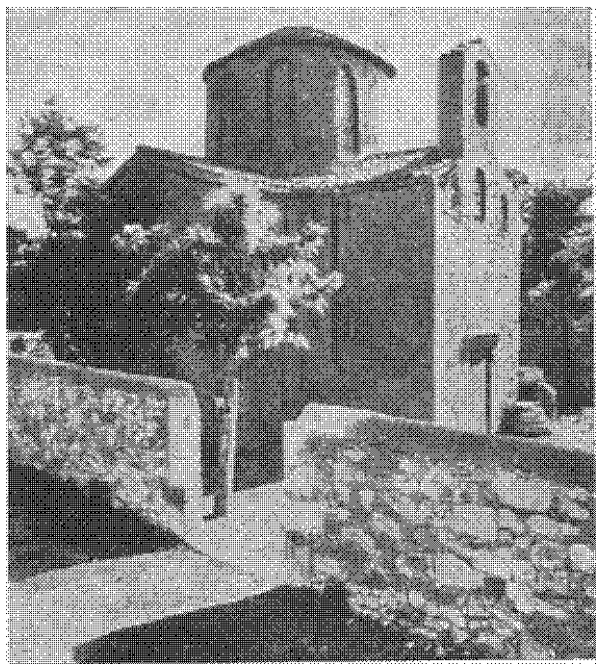
Częściowo do tradycji miejscowych i ogólnobałkańskich nawiązują inne budynki centralne, przedstawiające różne kombinacje zasadniczej rotundy z konchami-apsydami, jak np. prawidłowy heksakonch, kościół Św. Trójcy w Poljudzie pod Splitem. Zachował się jednak także typ jednonawowego kościoła z wysoką kopułą nad kwadratem i dwiema bocznymi apsydami (kościół Św. Donata na wyspie Krk) oraz prawidłowy trykonch z kopułą nad kwadratem (Św. Krsevan — Grisogono — na wyspie Krk i Św. Mikołaj w Ninie, w Dalmacji północnej). Szczególnie swoisty jest kościół **Sw.** Krzyża w Ninie, na pierwszy rzut oka tetrakonch, **w** samej rzeczy jednak bardziej skomplikowany. Gdyby nawet nie iść w ślad za M. Vasiciem [13] i dopatrywać się w tym zabytku

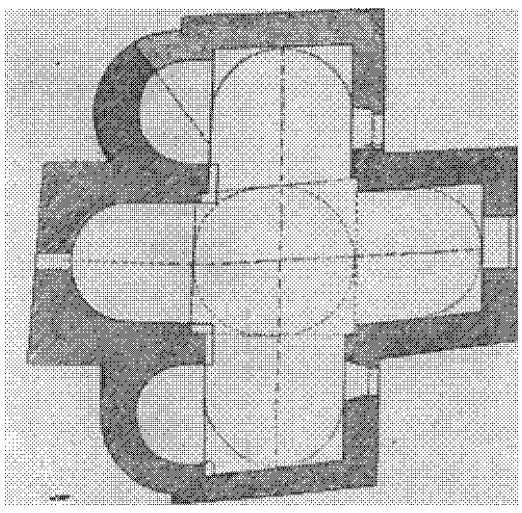
aż „trzech połączonych jednonawowych zasklepionych bazylik z kopułą centralną w fikcyjnym tamburze", zbliżonych do kościoła ormiańskiego w Artik, to w każdym razie mamy do czynienia z konstrukcją dosyć osobliwą, w której nawa główna przykryta jest kopułą, a po bokach dobudowane są dwie kaplice lub nawy czy też — jak nazywa je Vasić — „bazyliki", zasklepione kolebkowo w kierunku poprzecznym do nawy głównej. Kościół ten, „najmniejsza katedra na świecie" — jak trafnie nazwał go Jackson [14] — jest fundacją chorwackiego żupana Godeżava (Godeslava) z czasu około r. 800 (?), a więc z okresu chrystianizacji Chorwatów przez misjonarzy frankońskich. Gdzie należy więc szukać pochodzenia tego tak osobliwego typu? Czy w tradycjach miejscowych czy też w bliskiej Istrii, w zasięgu architektury karolińskiej, we Francji, czy też raczej na Wschodzie, w Armenii? Której z licznych hipotez o związkach genetycznych powstania całej tej architektury okresu starochorwackiego na terenie Dalmacji należy przyznać rację? A może żadnej z nich? Może uzasadniony jest pogląd L. Karamana[15], który wszystkie zabytki dalmatyńskie określił zbiorową nazwą „kościołów swobodnych form"? Wychodzi on z założenia, że zabytki te, w sporej części fundacje książąt chorwackich, o bardzo małych dymensjach i tak bardzo różnych formach są w dużym stopniu po prostu wynikiem twórczości majstrów rodzimych dalekiej prowincji, i to w okresie, w którym budziła się dopiero własna twórczość kraju, i wobec tego kształty ich są bez właściwego poczucia jednolitego stylu i przeprowadzone niekonsekwentnie. Trudno negować, że w tych zapatrywaniach bezsprzecznie jest dużo słuszności, jeżeli chodzi o samą techniczną realizację koncepcji architektonicznych. Ale z drugiej strony już samo łączenie powstania tych budynków sakralnych z warunkami społecznymi, religijnymi i ogólnokulturalnymi okresu i miejsca wskazuje na to, że twórczość ta jednak nie była ani nieświadoma, ani przypadkowa, lecz przeciwnie, że tkwiła jak najgłębiej w podstawach i tradycjach zarówno miejscowych, jak i ogólnoeuropejskich. Zapewne typy tej architektury i realizacje były bardzo różnorodne, jako też różnego pochodzenia, ale i to było związane z samym czasem i warunkami. Był to przecież okres nieustannych poszukiwań, a szczególnie w kraju peryferyjnym, jakim była Dalmacja, pełen najrozmaitszych krzyżujących i prze-





Ryc, 136—137. Split. PoJjud, kościół Św. Trójcy: widok, przekrój i plan



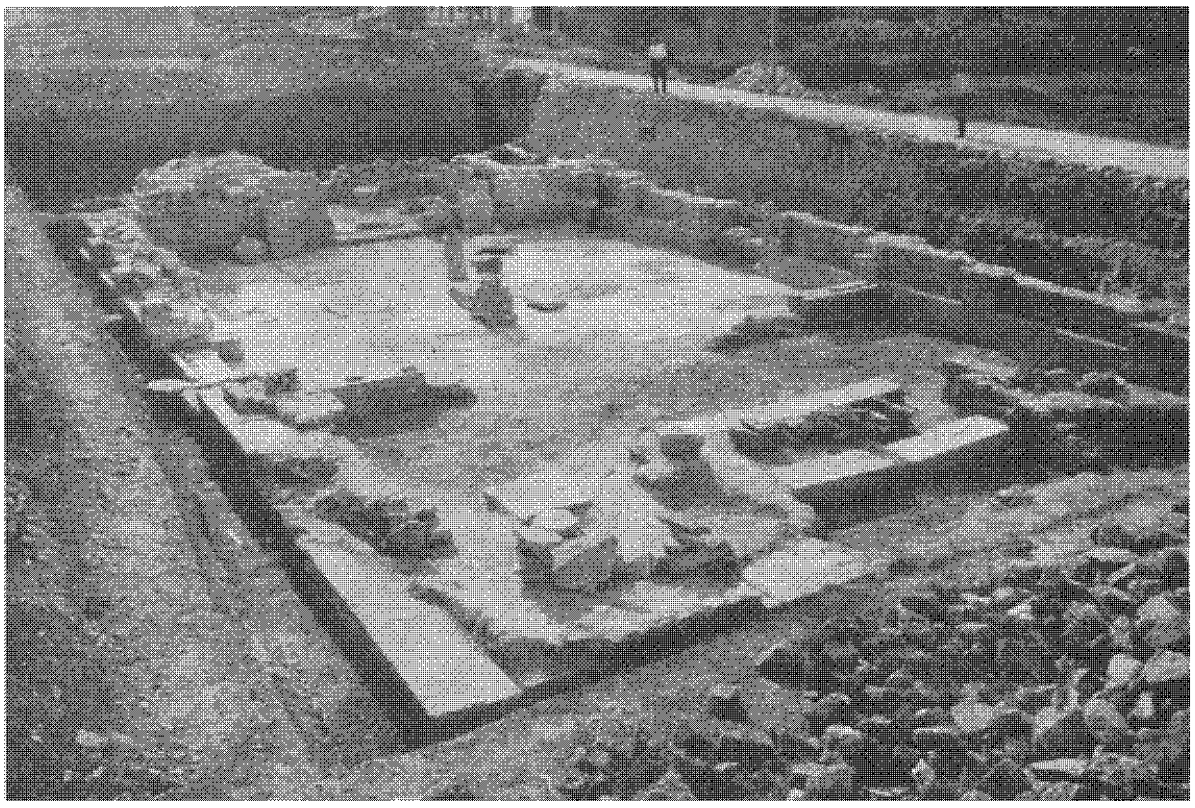


Ryc. 138—139. Nin. Kościół Św. Krzyża: widok i plan

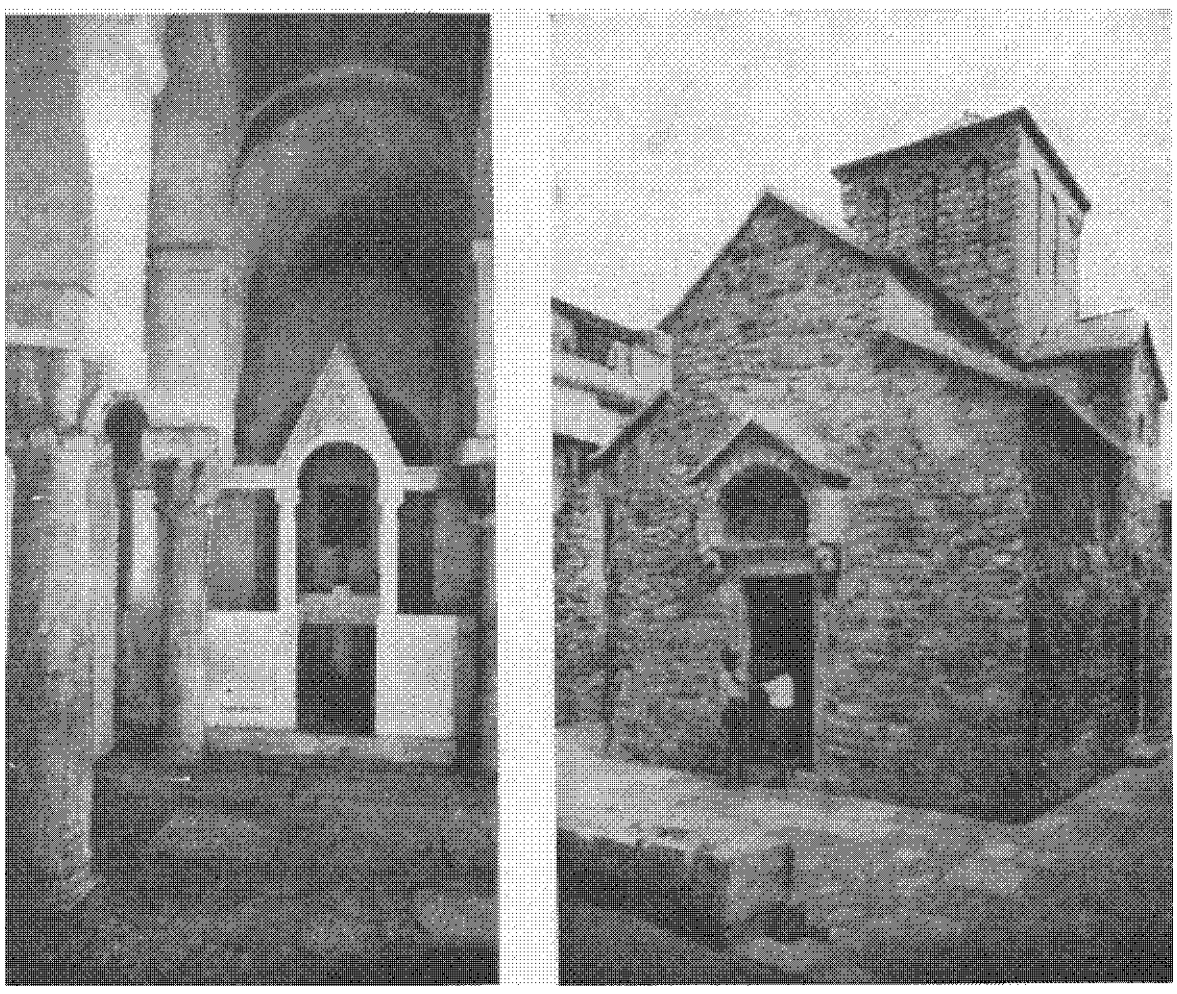
płatających się z sobą tendencji zarówno poantycznych, śródziemnomorskich, wschodnich, jak i dążeń nowych, które miały dojść do pełnego wyrazu dopiero w okresie romańskim.

Obok wymienionych z małymi wyjątkami małych kościołów „swobodnych form" zaczynają się jednak w w. XI pojawiać także i inne typy budownictwa kościelnego, i to o charakterze monumentalnym. W związku bowiem ze sprowadzeniem zakonu klasztornego benedyktynów (co związane było z wielkimi i trwałymi zmianami we wszystkich dziedzinach życia politycznego, gospodarczego, religijno-kościelnego i kulturalnego, jakie wówczas zaszły w Chorwacji) nastąpiło trwałe powiązanie państwa Chorwacji z Rzymem, Kościołem zachodnim i kulturą Zachodu. Równocześnie wzmocniła się władza królewska i zostały przyłączone do Chorwacji romańskie miasta nad morzem. Królowie popierali sprowadzonych benedyktynów, obdarowując ich i zakładając dla nich klasztory. Wszystkie te przemiany i poczynania spowodowały bujny rozkwit architektury kościelnej zarówno w głębi kraju, jak i w miastach leżących nad morzem i na wyspach.

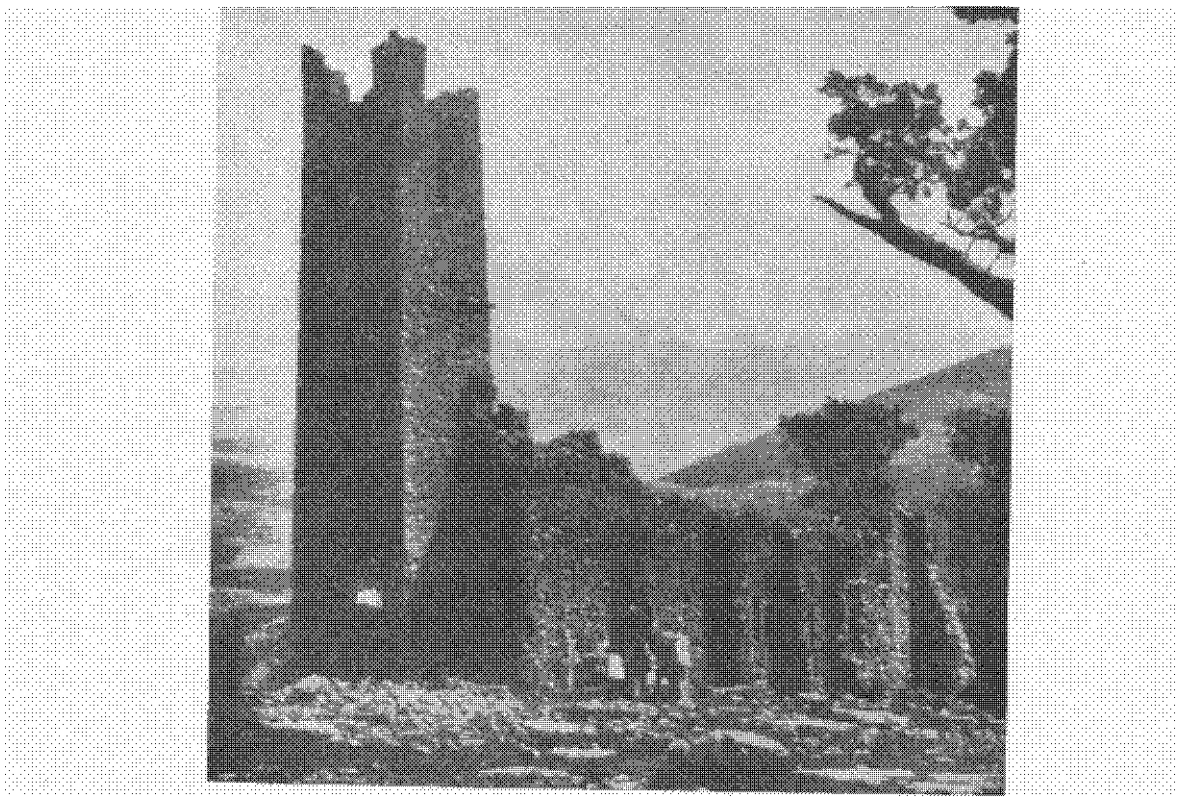
Benedyktyni przynieśli bowiem z sobą z Monte Cassino architekturę kościołów o typie bazylikalnym. Była to pierwsza fala kościołów bazylikalnych na wzór wielkich kościołów zachodnich, za którą miały przyjść jeszcze dalsze. Te pierwsze odegrały jednak znaczną rolę choćby już dlatego, że stały się wzorami dla kościołów bazylikalnych także w głębi lądu, tj. w środowiskach chorwackich, gdzie rozwinęły się w związku z nimi katedry biskupów i królów chorwackich. Niejeden z owych najstarszych tego rodzaju zabytków powtarzał po prostu wzór południowowłoski, przede wszystkim w miastach romańskich. Niewiele co prawda zachowało się zabytków tej architektury, początkowo bardzo licznej, a zasadniczo skromnej, jak np. kościół Św. Piotra u Drazi (Supetarska Draga) na wyspie Rab, zbudowany w r. 1060. Jest to prosta trójnawowa bazylika na kolumnach, o trzech półokrągłych apsydach, z prostym pułapem drewnianym i gładkimi na zewnątrz ścianami, ozdobionymi jedynie prostym fryzem wieńczącym u góry, oraz z wąskimi, długimi oknami. Podobne do tej bazyliki były zapewne także liczne inne spośród bazylik miejskich (drugiej połowy XI w.), jak pierwotna katedra miasta Rab oraz kościół tamtejszego klasztoru żeńskiego Św. Andrzeja, katedra w Zadarze, z której pozostała tylko zasklepiona krypta oraz szeroka półokrągła apsyda. Historycznie być może ważniejsze są jednak ruiny kilku kościołów w ówczesnych centrach chorwackich, zwłaszcza w Ninie, oprócz tego także w Ninie, 2azviciu, w Biogradzie na moru i in., przeważnie dosyć dokładnie



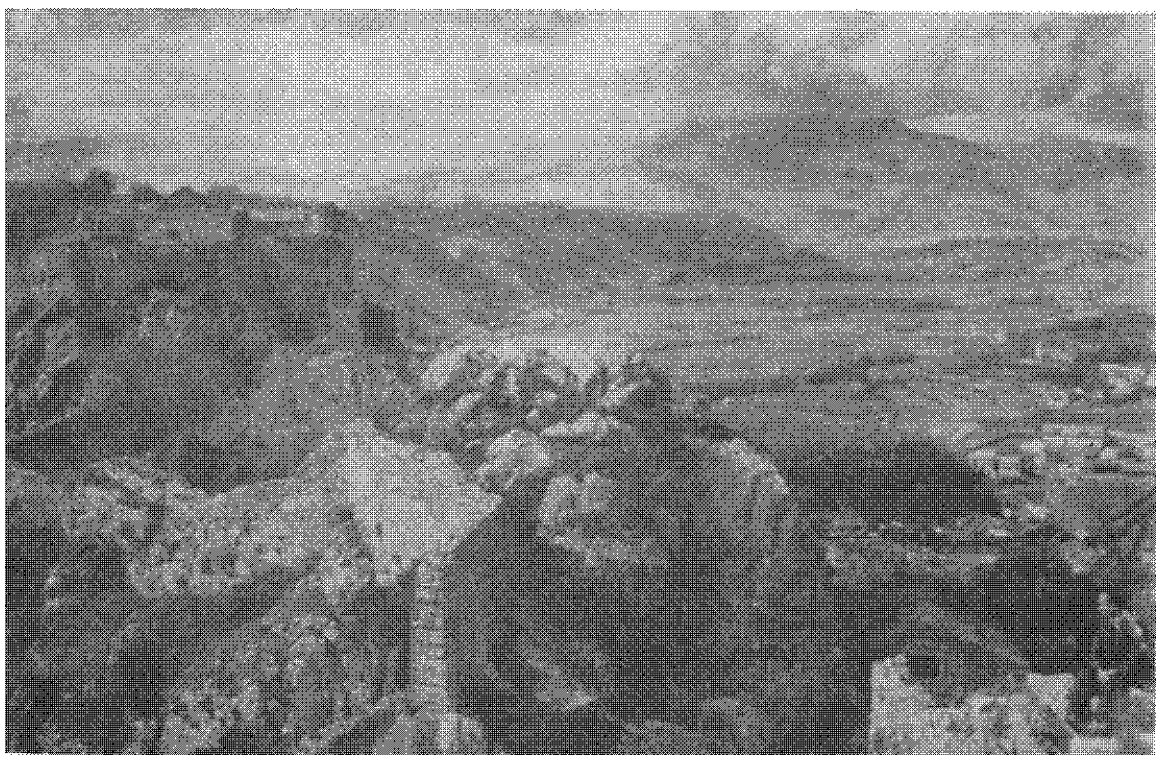
Ryc. 140. Solin. Kościół Sw. Mojżesza, odkopane fundamenty z posadzką i fragmentami murów



Ryc. 141. Split. Kościół Św. Mikołaja: wnętrze i widok ogólny

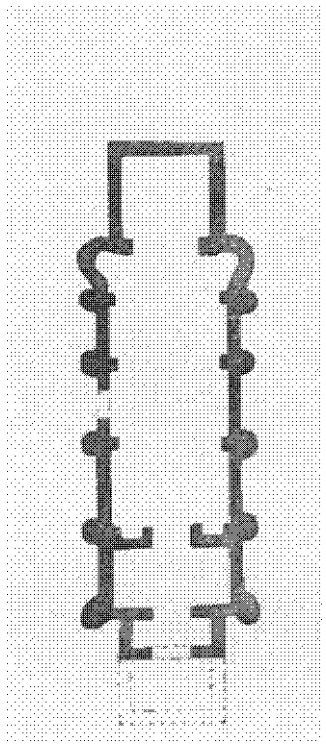


Ryc. 142. Cetina. Kościół starochorwacki

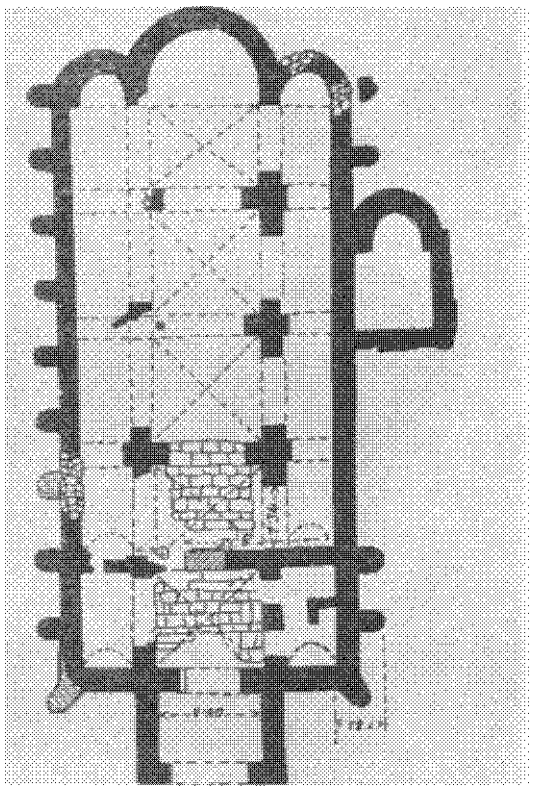


Ryc. 143. Knin. Panorama twierdzy

datowane oraz źródłowo związane z królami chorwackimi, pochodzące wszystkie z drugiej połowy w. XI. I one są trójnawowe, z wyjątkiem wymienionego kościoła w Biogradzie mają jednak osobny narteks przed naosem. Wszystkie natomiast posiadają wysoką, nierozczłonowaną, czworoboczną wieżę przed narteksem. Ważniejsze są jednak inne cechy odrębne, które różnią je od bazylik miejskich. Nawy naosu nie są bowiem oddzielone kolumnami, lecz prawic wyłącznie ciężkimi, masywnymi filarami, w przekroju poziomym przeważnie w kształcie krzyża, a ściany zewnętrzne zdobią duże, wystające, przeważnie zaokrąglone lizeny. Wszystko to nie może być wytłumaczone jedynie



Ryc. 144. Cetina. Kościół starochorwacki, plan

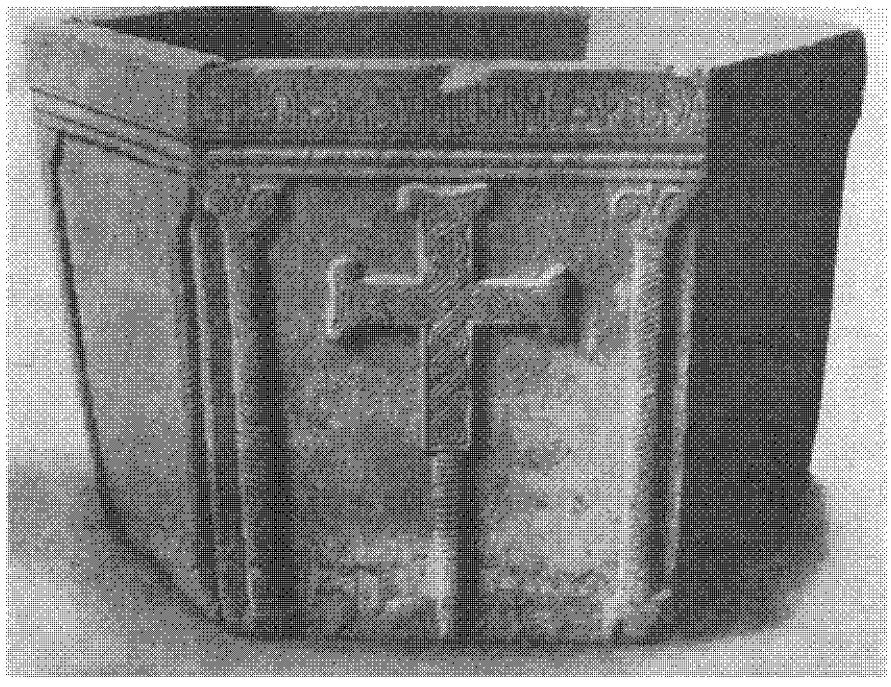


Ryc. 145. Knin. Biskupija, plan

jako reprymitywizacja obcych wzorów architektury montekasyńskiej, zwłaszcza że podobne rysy występują już wcześniej w architekturze dalmatyńskiej. Pierwowzór wspomnianych „lizen", otaczających w odstępach rytmicznych cały budynek, istnieje bowiem już w architekturze starochrześcijańskiej, a może nawet już późnoantycznej, pogańskiej architekturze Dalmacji (w martyrionie lub pogańskim heroonie w Marusincu) [16], dokąd przeniknął z sepulkralnej architektury syryjskiej. Tym samym także w tym wypadku wczesnośredniowieczna, przedromańska architektura dalmatyńska nawiązuje do jeszcze jednego elementu tradycyjnego. W każdym razie można powiedzieć, że architektura starochorwacka stwarza w swoich małych kościołach najpierw wielką rozmaitość typów przedromańskich, łącząc wzory i podniety obce z tradycjami miejscowymi. A kiedy w połowie w. XI zapanuje w miastach nad morzem typ wczesnoromańskiej, południowowłoskiej bazyliki benedyktyńskiej, przekształca się on w środowiskach chorwackich (np. w Kninie) w duchu tradycji dawniejszych, a cały kraj otrzymuje jednolitą fizjonomię artystyczną. Ten rys swoistego przekształcania wzorów przejętych i łączenie daleko posuniętego eklektyzmu z rysami swoistej rodzimości, wynikającej z tradycji miejscowych, miał pozostać typowym dła procesów rozwojowych w ciągu całej późniejszej historii sztuki na obszarze Dalmacji.

Rzeźba okresu starochorwackiego

Nie mniej charakterystyczna od samych form architektury okresu starochorwackiego jest rzeźba, która prawie wyłącznie jest dekoracją rzeźbiarską architektury. Może w jeszcze większym stopniu niż w architekturze ujawnia się tutaj z jednej strony początkowy, bliższy związek z tradycjami późnoantycznymi i częściowo także bizantyńskimi, a z drugiej — najpierw brak własnej twórczości elementu słowiańskiego, a w fazie następnej przekształcenie wszelkich motywów w sensie ornamentyki z motywów plecionki. Początkowo motywy płaskorzeźb z motywami antycznymi wykazują analogiczne fazy rozwojowe czy raczej upadku wyczucia formy rzeźbiarskiej i w ogóle organicznej



Ryc. 146. Chrzcielnica księcia Wiszcslawa z Ninu

jak gdzie indziej, np. w krajach zachodnich, w środowiskach „barbarzyńskich", z tą różnicą, że w Dalmacji proces ten przebiegał być może szybciej, a jego wyniki odbiegały bardzo daleko od wzorów odziedziczonych. Jeżeli np. dekoracja rzeźbiarska sarkofagu Jana z Rawenny, odnowiciela kościoła splickiego (podówczas właściwie w dalszym ciągu kościoła Salony) z VIII w. (w baptysterium katedry w Splicie), ciągle jeszcze mimo wszelkich przekształceń zachowuje do pewnego stopnia zasadnicze motywy poantyczne, to motywy płaskorzeźbione na nadprożu kościoła Sw. Barbary w Trogirze (z około r. 800 czy też z w. XI) rozmieszczone są bez właściwego przejrzystego układu. Są to jednak zabytki z miast romańskich, gdy natomiast w centrach chorwackich (jeszcze długo pogańskich) ciągle jeszcze panowało głuche milczenie kulturalne, które w sposób tak charakterystyczny zaznaczyło się także w architekturze aż do początku w. IX.

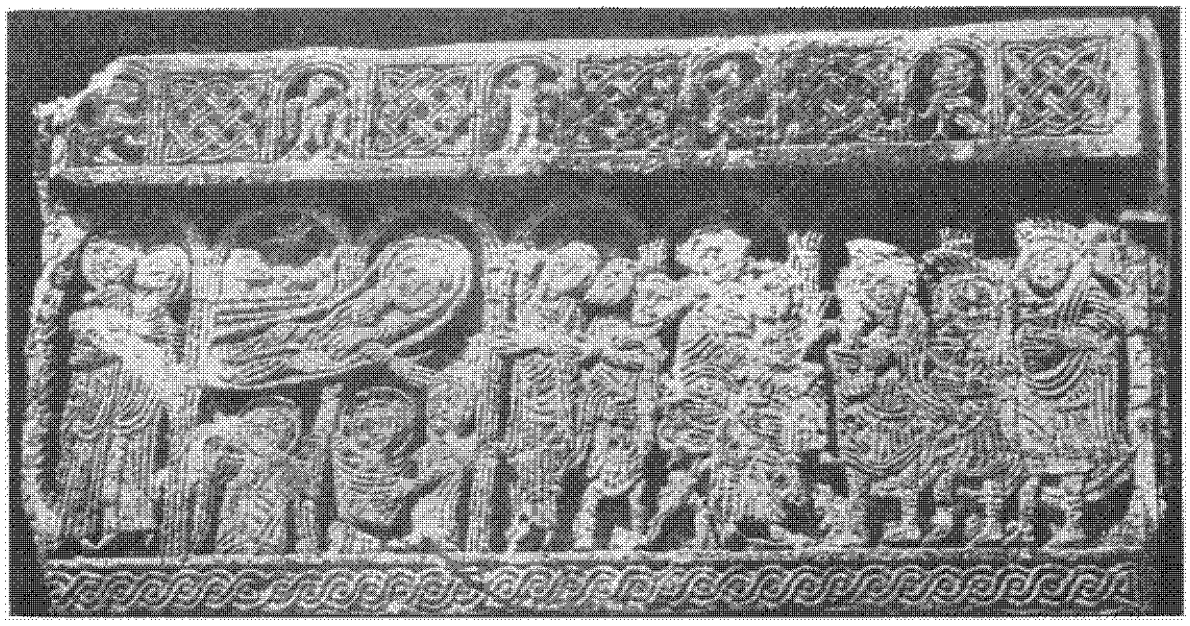
Właściwa historia rzeźby starochorwackiego okresu Dalmacji zaczyna się w tym samym czasie, co i dzieje jej achitektury sakralnej, tj. około r. 800, i to dekoracją płaskorzeźbioną na chrzcielnicy w Ninie (głównym chyba podówczas centrum młodej państwowości chorwackiej), z napisem księcia Wiszesława, oraz podobną dekoracją z nadproża portalu kościoła Sw. Krzyża, tamże, z na-

pisem żupana Godeżawa, a więc w samym zaraniu chrystianizacji oficjalnej Chorwatów. Cala zresztą rzeźba tych stuleci była przede wszystkim dekoracją obramień okien i drzwi, jak również kamiennego sprzętu kościelnego: przegród ołtarzowych (jak np. w kościółku Sw. Marcina nad Porta Aurea w pałacu Dioklecjana w Splicie), cyboriów, chrzcielnic, kapiteli itp. Już samo znaczenie historyczne zabytków tej dekoracji jest niemałe choćby dlatego, że wiąże się z zachowanymi na nich

Ryc. 147. Plaskorzeźba w kamieniu, ornamentyka poantyczna

Ryc. 148. Plecionka starochorwacka

często napisami fundacyjnymi. Obok wymienionych dwóch napisów w Ninie zachowały się częste napisy z okresu książąt Trpimira (około 845—864), Mutimira (napis z r. 895), królowej Heleny (zm. 975 r.) oraz królów późniejszych aż do okresu, w którym zaczyna się pojawiać wczesnoromańska rzeźba figuralna. Wymowny jest również fakt, że wszystkie napisy są w języku łacińskim, co świadczy o roli i znaczeniu kultury rzymskiej wśród wyższych sfer chorwackich od samego początku chrystianizacji. Jeden tylko napis głagolicki z około r. 1100, zarazem najstarszy zabytek języka chorwackiego, w którym wymienia się króla Zwonimira, zachował się do ostatniej wojny w kościele Sw. Łucji pod Baśką na wyspie Krk.

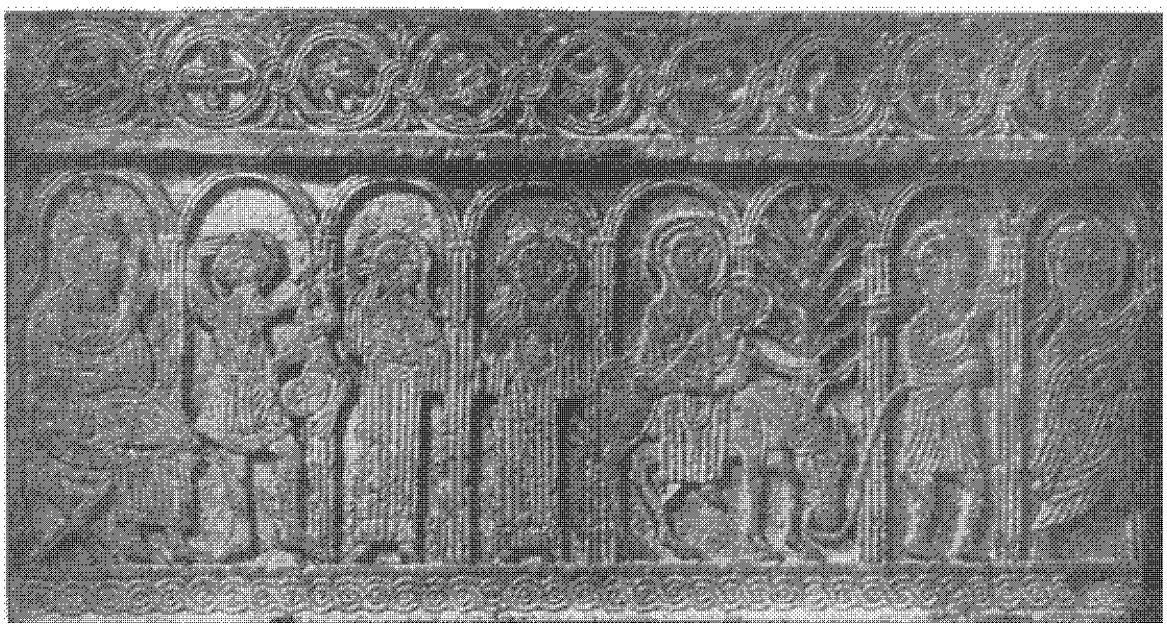


Ryc. 1-19. Zadar. Płyta reliefowa ze scenami *Bożego Narodzenia* i *Hołdu Trzech Króli*

Cała ta sztuka jest wyłącznie płaszczyznowo-ornamentacyjna, złożona z motywów geometrycznych i roślinnych, przy czym ostatnie traktowane są tak samo jak pierwsze, a najważniejszy element stanowi ornamentyka pleciona. Wśród nich nie brak odpowiednio przekształcanych tradycyjnych motywów antycznych i starochrześcijańskich, szczególnie wyraźnych w kapitelach kolumn, ale i one są podporządkowane geometryzacji. Nawet poszczególne, sporadyczne motywy ornamentyki zwierzęcej (przejęte czasami z ornamentyki poantycznej, wczesnochrześcijańskiej lub też bizantyńskiej, a pod względem techniki zarówno z płaskorzeźb w kamieniu, jak i z wyrobów metalowych itp., tylko że w nowej przeróbce), pozbawione swojego pierwotnego znaczenia symbolicznego, wiążą się również z motywami plecionki trójtaśmowej, dominującej w całej tej sztuce.

Sztuka ta, obchodząca się bez obrazów, figury ludzkiej i wzorów z rzeczywistości, na wskroś tylko zdobnicza, zjawia się o całe stulecie wcześniej niż w Dalmacji na terenie sąsiednich Włoch, stanowiąc tam italską odmianę tzw. ornamentyki longobardzkiej. W rzeczywistości jest to jednak ornamentyka rozpowszechniona po całym obszarze państwa karolińskiego (by nie wspominać i nie rozwodzić się nad rozpowszechnieniem motywu plecionki w ornamentyce — w nieco odmiennych, różnych zestawieniach — całego w ogóle zasięgu sztuki śródziemnomorskiej, a także za jego granicami, m. in. na Bliskim Wschodzie oraz w kręgu sztuki celtyckiej i skandynawskiej). W zasięgu karolińskim można by ją nawet uważać za coś jakby drugą obok oficjalnej, reprezentatywnej i dworskiej, „renesansowej" sztuki Karola Wielkiego, „karolińską sztukę państwową" o dwóch wyraźnych odmianach: północnej, bardziej swoistej i mocniej przesiąkniętej tradycjami pozaśródziemnomorskimi, oraz drugiej, która wytworzyła się przede wszystkim w Italii, łącząc się z przekształconymi w nowym duchu ornamentacyjnymi motywami poantycznymi[17]. W Dalmacji została ona niewątpliwie przejęta z północnych Włoch, a raz przyjęta stała się na długi czas jakby kanoniczną, wytwarzając własną tradycję miejscową. Utrzymała się ona bardzo długo, znacznie dłużej aniżeli w innych krajach, zwłaszcza w samych Włoszech, gdzie znacznie wcześniej ustąpiła miejsca prądom antykizującym i realistycznym rzeźby wczesnoromańskiej.

Począwszy od połowy w. XI zaczynają także w Dalmacji, wraz z nowymi formami architektonicznymi, występować nowe formy ornamentyki rzeźbionej. Do dekoracji tradycyjnej zaczynają przenikać formy i motywy sztuki przedstawieniowej (figuralnej, ilustrującej), która wówczas we Włoszech miała już wiekową przeszłość za sobą. Na skutek zmieszania się z nowymi formami



Ryc. 150. Zadar. Płyta reliefowa ze scenami *Rzezi niewiniątek* **i** *Ucieczki do Egiptu*

i motywami sztuka ornamentacyjna zatraca swoją wewnętrzną organiczną zwartość, spoistość i jednolitość, aczkolwiek, zwłaszcza początkowo, podporządkowuje nowe elementy zasadom swojego własnego sposobu ujmowania i kształtowania.

Charakterystycznym przykładem tego procesu są m. in. dwie płyty marmurowe w zadarskim muzeum Donata, ozdobione na wzór sarkofagów starochrześcijańskich kompozycjami figuralnymi (na jednej z płyt sceny *Bożego Narodzenia* i *Hołdu Trzech Króli,* na drugiej *Rzeź niewiniątek* oraz *Ucieczka do Egiptu* i postać Jana Chrzciciela), umieszczonymi wśród arkad kolumnowych. Zarówno same figury, jak arkady i kolumny zamieniły się jednak na motywy płaskie, pozbawione wszelkiej plastycznej objętości przestrzennej, zbliżając się tym samym do motywów plecionki, którymi ozdobił artysta obramienia poziome obu płyt. Obie płyty są niewątpliwie typowym przykładem procesu upraszczania, jakiemu ulegała rzeźba figuralna w okresie wczesnego średniowiecza na terenie całej Europy zachodniej, zbliżając się z jednej strony do ujmowania i traktowania graficznego, a z drugiej do rysów archaicznych, znamiennych dla wszelkiego prymitywizmu.

Jeszcze ważniejszy jest jednak inny zabytek z XI w., przedstawiający podobiznę króla chorwackiego na tronie, z jabłkiem królewskim w lewej i krzyżem w prawej ręce oraz z koroną na głowie. Relief ten znajduje się dzisiaj na płycie w baptysterium katedry splickiej, a jest on już ze względów historycznych niezmiernie cennym dokumentem. Korona króla ma bowiem formy „zachodnie". Takie korony ofiarowywali papieże rzymscy koronowanym przez siebie władcom. Jest ona tym ciekawsza, że powtarza się — jak zobaczymy — na malowidle ściennym w kościółku w Stonie, gdzie portretowany jest któryś z królów XI-wiecznych Zety. Ujęcie samej postaci króla, jak i figury stojącego obok niego dostojnika oraz poddanego u jego stóp są jednak podobne do form obu zadarskich płyt, być może jeszcze prymitywniejsze. Brak w nich nie tylko plastycznej objętości przestrzennej i wszelkich proporcji, lecz w ogóle zrozumienia ciała ludzkiego. A jednak kompozycja ta zaciekawia także z innego względu: jest przecież żywą ilustracją transformacji, jakiej doznała w barbarzyńskiej sztuce okresu chorwackiego kompozycja antycznej rzymskiej *maiestas imperatoris.* Równocześnie mimo wszystko stanowi także dokument ciągłości, chociaż w zmienionym odczuciu formalnym, sztuki antycznej w najgłębszym nawet średniowieczu. Zarazem „portret" ten jest ilustracją ostatecznego punktu rozwoju, do którego doszła starochorwacka rzeźba dekoracyjna.

Ryc. 151. Split. Katedra, portret króla chorwackiego

Rozpoczęła się ona od wiernego naśladownictwa wzorów, otrzymanych w początkach w. IX z północnych Włoch. Wzory te stały się w krótkim czasie uświęconą formą wyrażeniową własnych dążeń plastycznych; utrwaliły się i stworzyły miejscową tradycję dalmatyńską. Kiedy ze wzrostem prądów wczesnoromańskich coraz silniej narzucały się także nowe wzory ornamentyki dekoracyjnej, zaczęła je przejmować rzeźba dalmatyńska, traktując je w sposób swoisty. Kiedy w następstwie trzeba było jednak zastosować także postać ludzką, ramy sztuki dekoracyjnej okazały się zbyt ciasne, a sztuka o charakterze ornamentyki plecionej nie była już w stanie sprostać temu zadaniu. Jej rola dziejowa była skończona, a dalsza historia rzeźby dalmatyńskiej związała się z losami rzeźby romańskiej. Jedynie w prowincjonalnych środowiskach wiejskich, w głębi lądu, utrzymywała się jeszcze dłużej ornamentyka pleciona, lecz wykonanie jej było coraz bardziej rzemieślnicze. W innych ośrodkach z natury rzeczy najprędzej i najłatwiej przyjmowała się romańska dekoracja roślinna, układana w kompozycjach płaszczyznowych. Do najwcześniejszych kompozycji figuralnych nowego typu należy szereg Madonn i Chrystus na majestacie w kompozycjach reliefowych na tympanonach ołtarzowych przegród [18].

Ramy i granice, w których przebiegał rozwój architektury i dekoracji rzeźbiarskiej okresu starochorwackiego, obejmują także i pozostałe gałęzie sztuki. Z budownictwa świeckiego zachowały się tylko drobne fragmenty dworu królewskiego w Bihaciach [19] pod Trogirem, tj. resztki dekoracji plastycznej, identycznej z rzeźbą kościelną (resztki samego dworu są tylko częścią zabudowań gospodarczych). A rysy pokrewne z reliefem splickim wykazują nieliczne resztki prób okrągłej rzeźby, czy też zbliżonej raczej do niej płaskorzeźby o charakterze świeckim (np. figura przedstawiająca dygnitarza-wojownika chorwackiego).

Z malarstwa świeckiego ściennego znana jest dotąd jedynie polichromia kościółka Sw. Michała w Stonie w Dalmacji południowej, fundacja któregoś z królów Zety, z czasu około r. 1100, wykazująca wyraźnie rysy pokrewieństwa ze sztuką serbskiego zaplecza. Zabytek ten należy więc raczej do zasięgu form, z którym związane są jednonawowe kościoły z kopułą w Kotorze [20], aniżeli do sztuki obszarów chorwackich w środkowej i północnej Dalmacji. Ale właśnie dlatego tym cenniejszy jest osobliwy szczegół ikonograficzny w portrecie króla, znajdującym się wśród malowideł kościółka: mianowicie jego korona jest również „zachodnia", co rzuca ciekawe światło na świat

form kultury i sztuki kraju, leżącego na pograniczu między Wschodem a Zachodem europejskim. Portret tego króla nie był zresztą wyjątkiem. Ze źródeł wiadomo [21], że portrety władców chorwackich istniały już znacznie wcześniej. Mianowicie w małym kościółku Św. Jerzego, na terenie górskim, nad dzisiejszymi Kaštelami niedaleko Splitu, były według źródła namalowane podobizny księcia Misława, fundatora kościoła, księcia Trpimira, który kościół ten w r. 852 ofiarował kościołowi w Splicie, oraz jeszcze jednego księcia, prawdopodobnie Mutimira z synami, Piotrem i Tomisławem. A ponieważ w notatce, która o tym mówi, była również uwaga, że obrazy były poprawione starym sposobem „raweńskim", można wnioskować, że malarstwo to przejmowało swoje wzory bezpośrednio z Rawenny.

Stosunkowo liczniejsze są zabytki malarstwa książkowego, z których najstarszy jest *Ewangeliarz splicki* z końca w. VIII. Ozdoby owych ksiąg [22] mieszczą się całkowicie w ramach pozostałej sztuki dalmatyńskiej tegoż okresu. Najsilniej występuje w nich charakter szkoły montekasyriskiej, a w niektórych manuskryptach wyraźniejsze są tradycje malarstwa karolińskiego, jakie panowały wówczas we Włoszech północnych, skąd przejęli je iluminatorzy dalmatyńscy.

Taka jest więc w głównym zarysie sztuka dalmatyńska okresu starochorwackiego. Zabytki jej świadczą w każdym razie o wielkim wysiłku kulturalnym młodego narodu, który w początkach swoich dziejów nad "Adriatykiem po dwóch stuleciach przygotowania, w ciągu których wydobywał się z ustroju plemiennego i rodowego oraz wzniósł podwaliny pod ustrój wczesnofeudalny, zakreślił sobie drogę przyszłości, stając po stronie Rzymu i Zachodu. Decyzja ta nie odbyła się bez walki i oporu. Dowodem jest choćby wystąpienie Grzegorza, biskupa ninskiego, na soborze kościelnym w Splicie w r. 929, w obronie praw narodowego języka liturgicznego .przed zalewem łacińskim (oczywiście szło przy tym o obronę praw i jurysdykcji kleru słowiańskiego). „Rzymskość" Chorwatów nie była zresztą całkowita, gdyż nic należy zapominać, że równolegle do związków z Rzymem, a nawet w ścisłej z nimi łączności utrzymał się i rozwijał świadomy swojego znaczenia i związania z ludem ruch głagolicki, pielęgnujący swoją własną literaturę w języku narodowym. Wybierając jednak mimo wszystko kulturę i sztukę Zachodu, naród chorwacki stworzył już wówczas swoje pierwsze własne tradycje i przyszłe oblicze [23].

SZTUKA DALMATYNSKICH KOMUN MIEJSKICH NAD MORZEM I PANÓW FEUDALNYCH W GŁĘBI KRAJU

Uwagi wstępne

Sztuka okresu starochorwackiego przypada bezsprzecznie na czas niezmiernie ważny w historii zarówno samego narodu chorwackiego, jak i w ogóle kraju nad Adriatykiem, a równocześnie także zachodniej części Półwyspu Bałkańskiego. Niezwykły rozmach sztuki późnoantycznej na tych terenach oraz, jak wszystko o tym świadczy, rozkwit sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej, zawierającej także jeszcze w dzisiejszych ruinach owej wielkiej przeszłości tak liczne dokumenty kontaktów Dalmacji zarówno z centrami italskimi i greckobizantyńskimi, jak też Bliskiego Wschodu — wszystko to stanowiło tylko wspaniały, wielki wstęp do dziejów dalszych, które rozpoczęły się jednak wielką katastrofą dziejową i zniszczeniem kultury przeszłości. Tym ciekawsze i donioślejsze były wobec tego początki nowego świata i nowego człowieka słowiańskiego, który wraz z pozostałą dawniejszą ludnością budował zarówno nowe życie, jak i nową sztukę, a raczej jej podstaw7 dla całej przyszłości kraju i jego ludności. W krótkim rozdziale poświęconym temu okresowi próbowano uwypuklić jego najbardziej narzucające się cechy i rysy najbardziej charakterystyczne, świadczące z jednej strony o utrzymywaniu się pewnych rysów i podstaw tradycji miejscowych i związków ze sztuką krajów sąsiednich, a z drugiej strony to, co w związku z tym wszystkim stało się własną i nową tradycją sztuki dalmatyńskiej.

Sztuka okresu starochorwackiego pomimo swojego niemałego znaczenia historycznego nie zadecydowała jednak o podstawowym charakterze artystycznym kraju i nie stworzyła ani jego krajobrazu architektonicznego w miastach i na prowincji, ani jego oblicza dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej, tak bardzo charakterystycznej dla jego historycznej kultury artystycznej, widocznej aż do dzisiejszego dnia na każdym kroku, a zwłaszcza w krajobrazie miast dalmatyńskich. Nastąpiło to dopiero później, począwszy od okresu po wymarciu chorwackiej dynastii narodowej (1102) i zawarciu przez potężne rody arystokracji chorwackiej unii personalnej Chorwacji z królami węgierskimi.

Wtedy rozpoczął się w Dalmacji okres, który obok istniejących już przedtem trudności i rozbieżności interesów spowodował także jeszcze bardziej wzrastające współzawodnictwo między Wenecją a Węgrami o panowanie nad wschodnim Adriatykiem. Wenecja dążyła przecież do tego już od samego początku, walcząc przeciwko Chorwatom nad Neretwą, chcąc zabezpieczyć wolność Morza Adriatyckiego dla swojego handlu. Następnie, zwłaszcza po zwycięstwie nad Chorwatami w r. 1000 i zajęciu szeregu miast nadbrzeżnych, do zajęcia i utrzymania w swoim ręku miast bizantyńskiej t e m a Dalmacji, do czego z drugiej strony dążyli także królowie węgierscy. Już Kolomanowi, pierwszemu królowi chorwackiemu z rodu Arpadowiczów, udało się jako królowi Chorwacji, tj. także chorwackich terytoriów Dalmacji aż do Neretwy na południu, stopniowo przeciągnąć na swoją stronę także miasta dalmatyńskie: Zadar, Split, Trogir, oraz wyspy Rab, Cres, Osor i Krk, przez uznanie ich starych przywilejów i porozumienie z cesarzem bizantyńskim, Aleksym, z czym musiała się pogodzić również Wenecja wobec grożącego jej niebezpieczeństwa ze strony Normanów poludniowowłoskich. Stan taki trwał wprawdzie niedługo, gdyż już w r. 1115 rozpoczęły się długotrwałe walki, spory i wojny między Chorwacją i Węgrami z jednej a Wenecją i Bizancjum z drugiej strony. Równocześnie zaś wzmagała się coraz bardziej potęga magnatów chorwackich i rozwinęły się w pełni formy ustroju feudalnego. Miasta (także dawniej romańskie) w ciągu tych przemian wcześniej już posiadały większość ludności chorwackiej i stanowiły wraz z miastami założonymi przez Chorwatów, jak np. Sibenik i Biograd na moru, silne i często bogate centra zarówno handlowe, jak i życia kulturalnego.

Współzawodnictwo między Węgrami a Wenecją i przez pewien okres także z Normanami sycylijskimi, a do r. 1202 również z Bizancjum miało się zakończyć dopiero w r. 1409, a nawet w r. 1420, przez odstąpienie republice weneckiej przez węgierskiego króla Ludwika Dalmacji za śmieszną kwotę. W samym kraju był to okres niespokojny: okres wojen domowych między magnatami; ale skądinąd był właśnie epoką największego rozkwitu miast nadmorskich, rządzonych jako komuny sprawujące faktyczną władzę autonomiczną. Również w tym okresie Dubrownik-Raguza czynił przygotowania do uzyskania pełnej niepodległości. Wszelka dokładniejsza periodyzacja średniowiecznej historii Dalmacjii jako całości na wzór powszechnej historii europejskiej posiada wobec tego wartość dosyć względną.

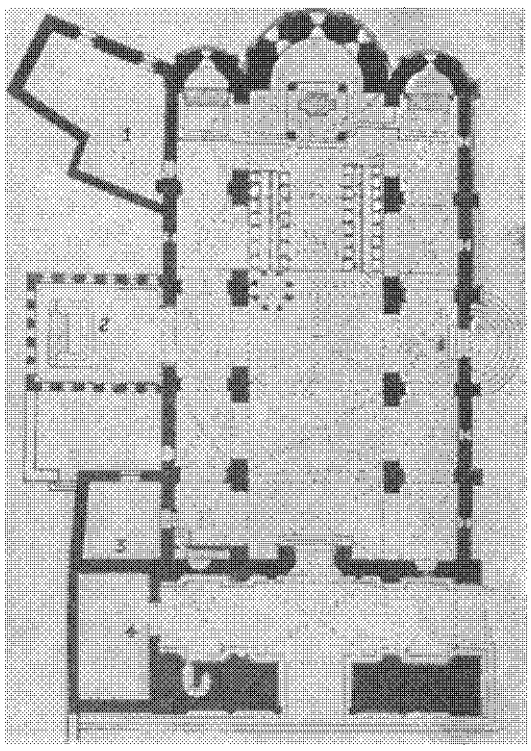
Dotyczy to również dziejów sztuki. Nie miałby sensu jej podział na ściśle odgraniczone okresy stylu romańskiego, gotyku i wczesnego renesansu. W czasie od XII w. do w. XIV występują co prawda tutaj formy wszystkich wymienionych stylów, ale są one właśnie tylko raczej ich formami, które obejmowały kolejno wszystkie dziedziny sztuki, przebiegając równolegle do przemian dokonywających się w głównych centrach artystycznych przodujących krajów europejskich, a w pierwszym rzędzie we Włoszech. Bardzo długo panują tu formy romańskie, a kiedy zjawiają się w końcu także gotyckie, współżyją one jeszcze długo z poprzednimi. Później powtarza się to samo z formami gotyckimi, które utrzymują się obok renesansu, a miejscami nawet jeszcze obok baroku. Nie znaczy to jednak, że wszelkie tego rodzaju przemiany nie miałyby być związane z podstawowymi procesami całego życia społecznego w kraju; wręcz przeciwnie, są one wynikiem każdorazowej wewnętrznej i zewnętrznej sytuacji Dalmacji, jej warstw społecznych, i to w najściślejszym związku z ich życiem kulturalnym. Toteż najtrafniej i zarazem najłatwiej będzie po prostu mówić o sztuce dalmatyńskich komun miejskich i panowania feudałów w głębi kraju, obejmującej cały okres od początku XII w. aż do czasu, w którym Dalmacja — poza Dubrownikiem, wolnym i niezależnym — stała się ostatecznie wenecką, a Wenecja jej stolicą artystyczną.

Dzisiejsze zabytki sztuki dalmatyńskiej stanowią naturalnie tylko drobną część stanu pierwotnego. W głębi kraju, który od XV do XVIII w. w ciągu wojen z Turkami bardzo dużo ucierpiał, tylko niewiele się zachowało. W miastach nad morzem również niejedno uległo zniszczeniu lub daleko idącym zmianom. Zniszczony został zwłaszcza Dubrownik przez gwałtowne trzęsienie ziemi w r. 1667, a wraz z nim prawie cała jego architektura monumentalna, m. in. romańska katedra. To, co zachowało się do dnia dzisiejszego, przedstawia się przede wszystkim jako sztuka miast. Należała ona rzeczywiście do sztuki wielkiego, monumentalnego budownictwa katedr miejskich i w ogóle budownictwa sakralnego, a w dużej mierze także świeckiego, jakkolwiek ostatnie znacznie gorzej się zachowało. Z architektury tej przemawia duma bogatych, stosunkowo niezależnych komun miejskich, których związki handlowe łączyły je z różnymi centrami po drugiej stronie Adriatyku. Że jednak bogactwo to nie zawsze i nie wszędzie było wystawiane na pokaz, wynika choćby z faktu, że w Dubrowniku, najdumniejszym z miast dalmatyńskich i utrzymującym największy kontakt zarówno z krajami zamorskimi, jak i z zapleczem bałkańskim, serbskim i bośniackim, w którym miasto to posiadało nawet monopol handlowy pewnych towarów, bardzo długo utrzymywało się drewniane budownictwo mieszkalne.

Architektura

O najstarszej romańskiej architekturze klasztorów benedyktyńskich i jej związkach z architekturą Włoch południowych była już mowa. Historia niejednego z późniejszych zabytków romańskich sięga również do epoki starszej, i to nawet nie związanej ze sztuką benedyktyńską. Ciekawym przykładem jest kościół Sw. Mikołaja w Splicie z w. XI. Ważniejsze są jednak katedry miejskie, z których każda posiada swoiste rysy, aczkolwiek łączą się one w kilka grup. W Dalmacji południowej i środkowej wyraźne są cechy przejęte z architektury Włoch południowych, zwłaszcza z Apulii, gdy natomiast w północnej części kraju istnieje bliższe pokrewieństwo z architekturą lombardzką i ankońską.

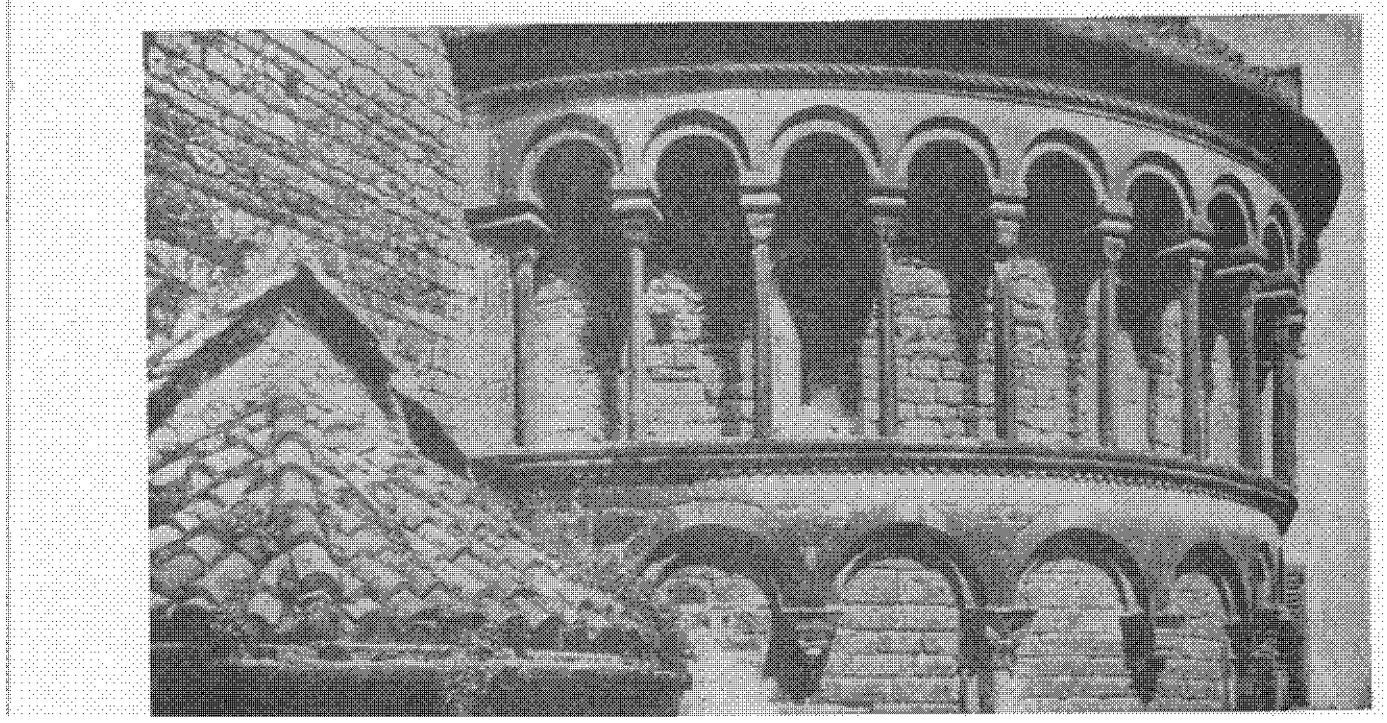
Typowym przykładem dla dziejów tego budownictwa jest katedra w Kotorze, w głębi Zatoki Kotorskiej. O niej wspomina już w połowie X w. cesarz Konstantyn Porfirogeneta jako o budynku centralnym, wzniesionym po r. 809. Nie zachowały się z niego żadne ślady, ale wzmianka cesarza bizantyńskiego świadczy w każdym razie o tym, jak rozpowszechnione musiało być podówczas nad Adriatykiem (przynajmniej w jego części południowej) budownictwo centralne. Obecny kościół Sw. Tryfuna, zbudowany w początkach XII w., został po odnowieniu poświęcony w r. 1166, był jednak w czasach późniejszych jeszcze kilkakrotnie przebudowywany. Z końca w. XVII pochodzą jego obecne wieże, wzniesione wówczas na miejscu poprzednich, zburzonych podczas trzęsienia ziemi w r. 1667. Jest to więc budowla z różnych nawarstwień, miejscami trudnych do odcyfrowania, w zasadzie jednak typowa trójnawowa bazylika romańska z dwiema apsydami, przykryta sklepieniami



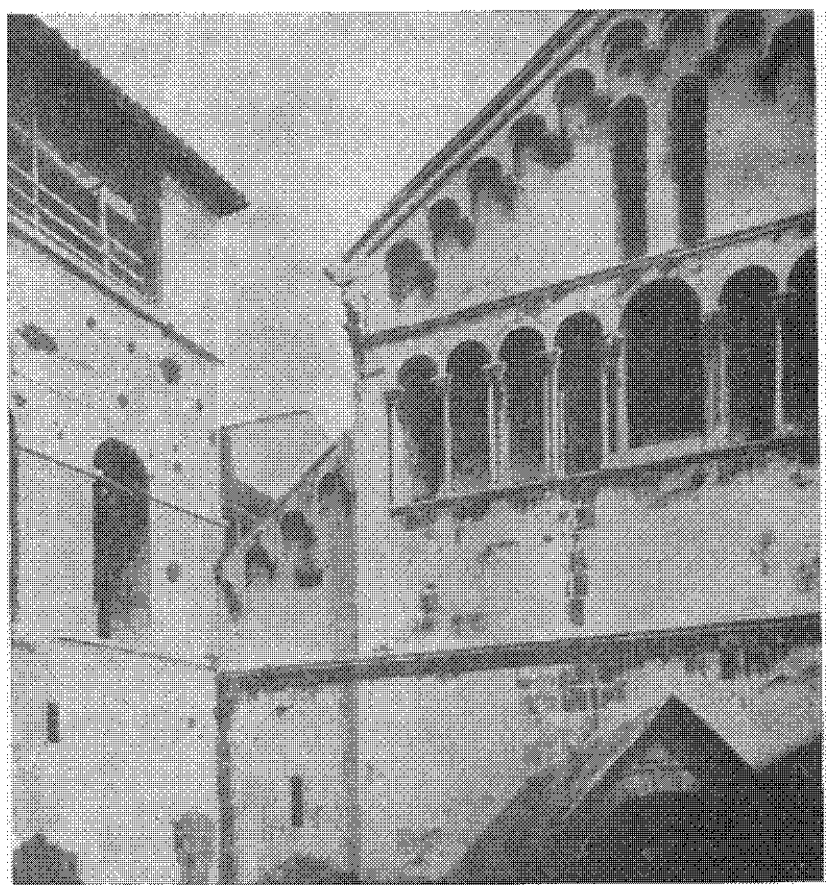
Ryc. 152. Trogir. Katedra, plan: 1. zakrystia, 2. kaplica Bl. Jana Ursini, 3. kaplica Sw. Hieronima, 4. baptysterium

Ryc. 153. Kotor. Katedra

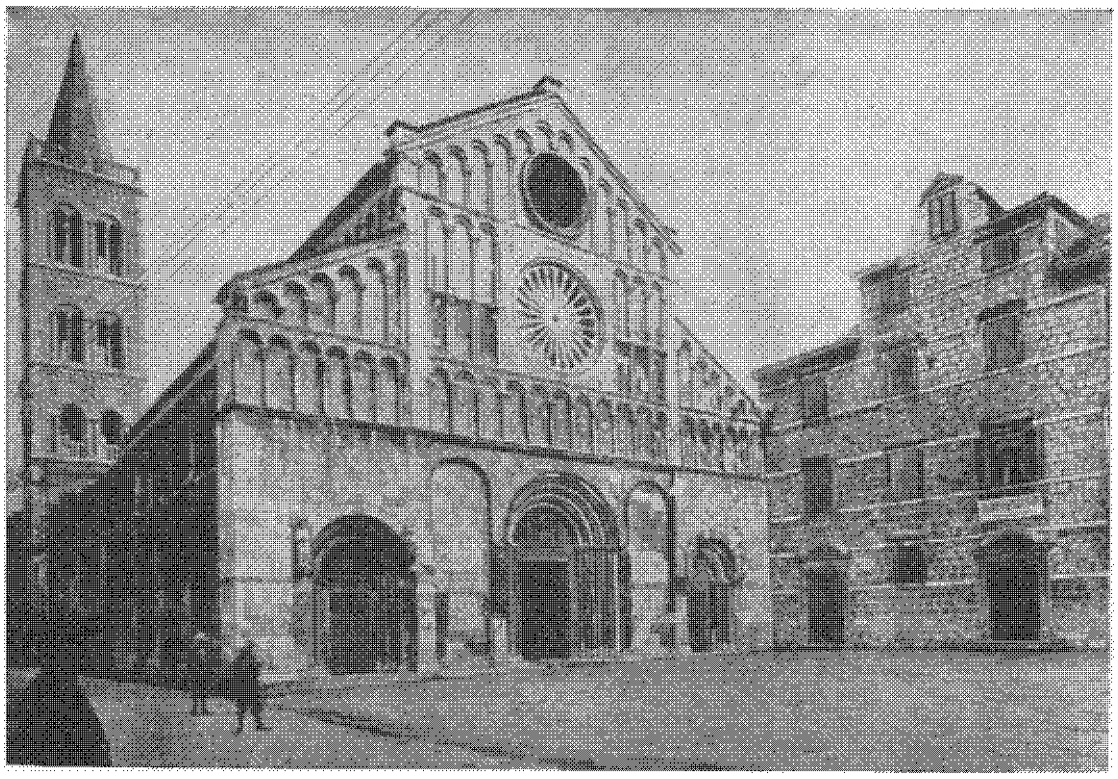
Ryc. 154. Trogir. Katedra



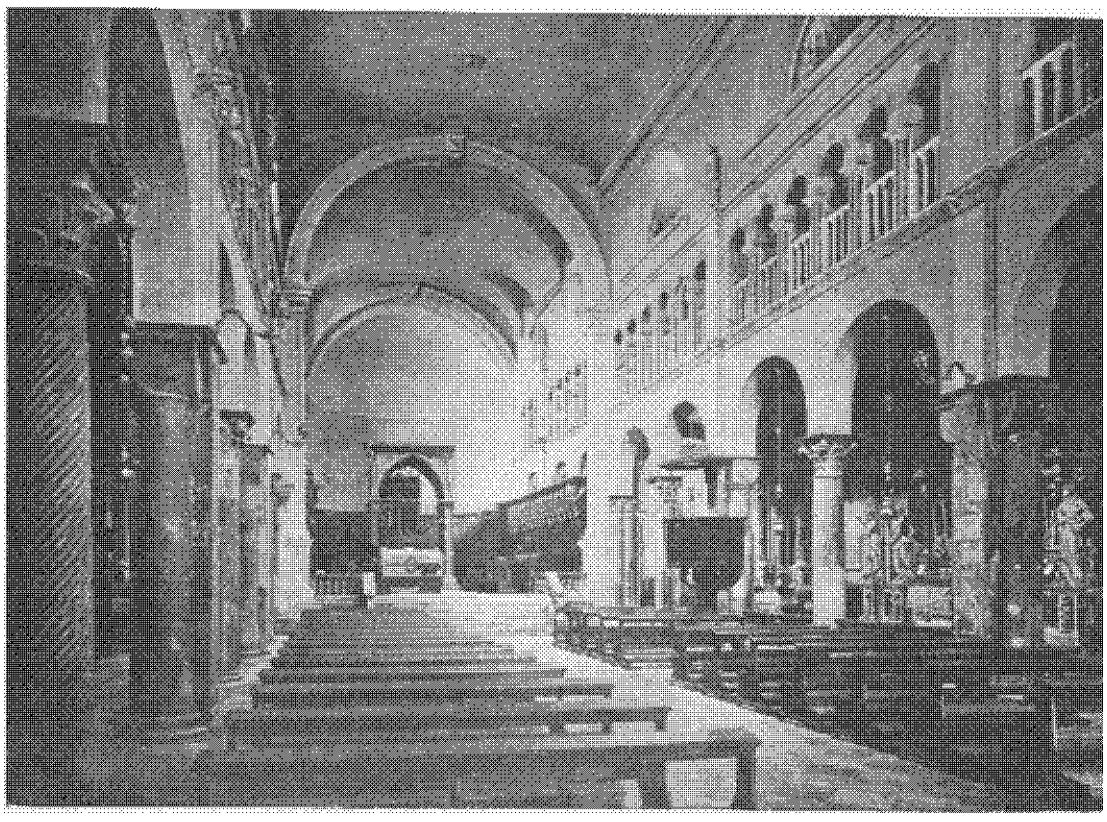
Ryc. 155. Zadar. Kościół **Sw.** Krševana (Grisogono), apsyda



Ryc. 156. Zadar. Kościół Sw. Krševana (Grisogono), część fasady

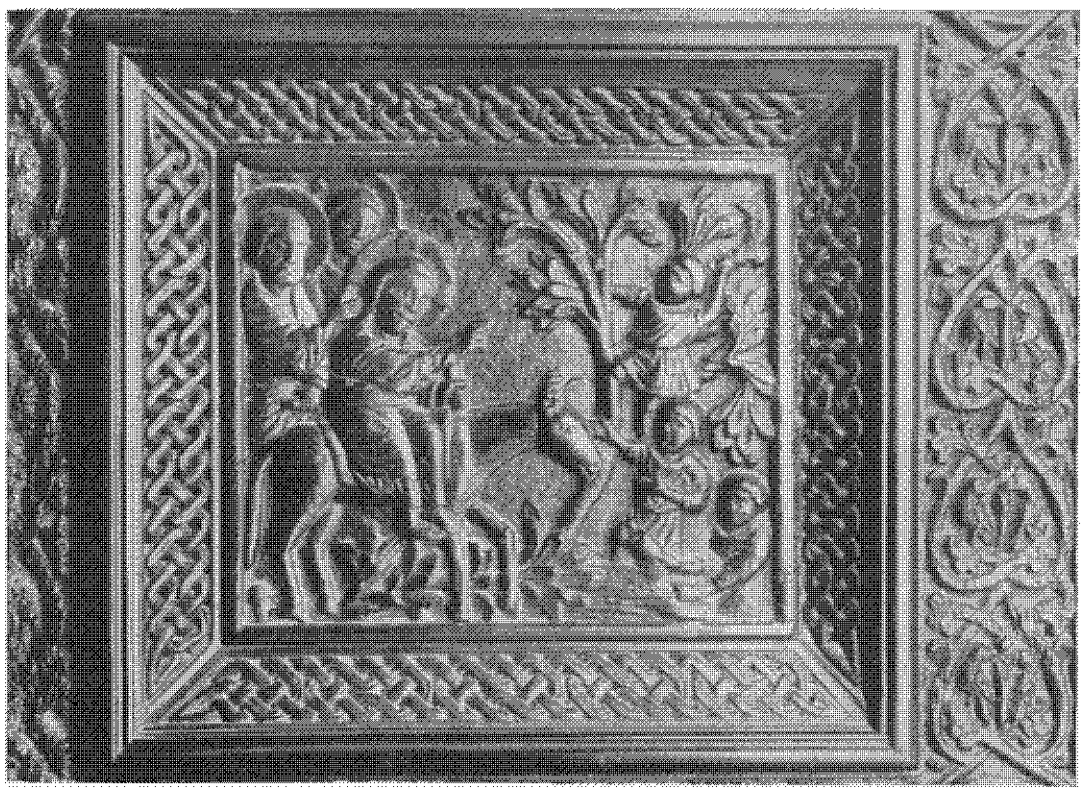


Ryc. 157. Zadar. Katedra, fasada zachodnia



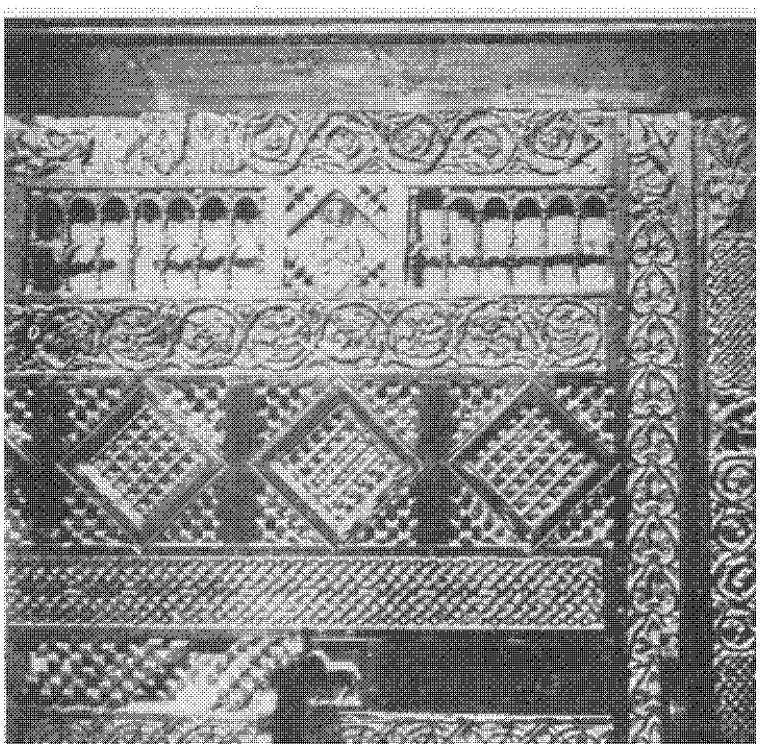
***Ryc.* 158. Zadar. Katedra, wnętrze**

23. Split. Katedra, Andrzej Buvina, drzwi drewniane, fragment ze sceną *Zwiastowania Panny Marii*



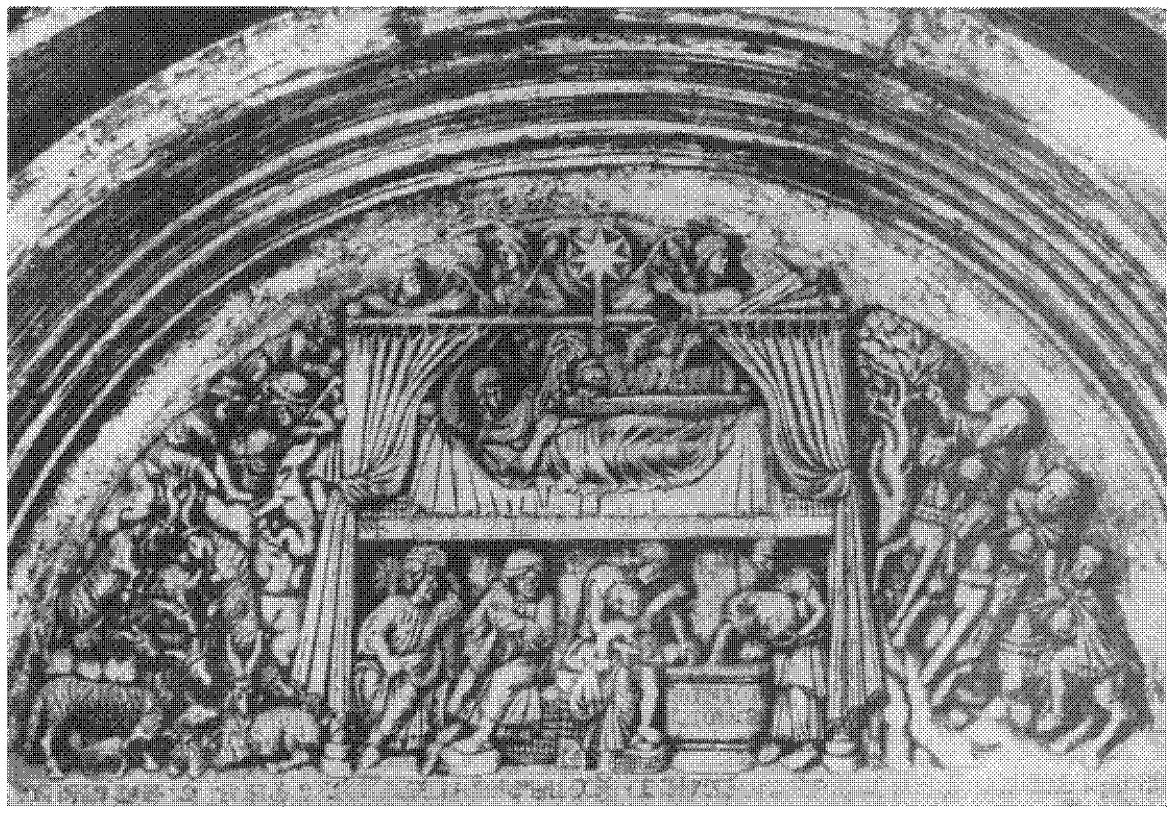
24. Split. Katedra, Andrzej Buvina, drzwi drewniane, fragment ze sceną *Wjazdu do Jerozolimy*

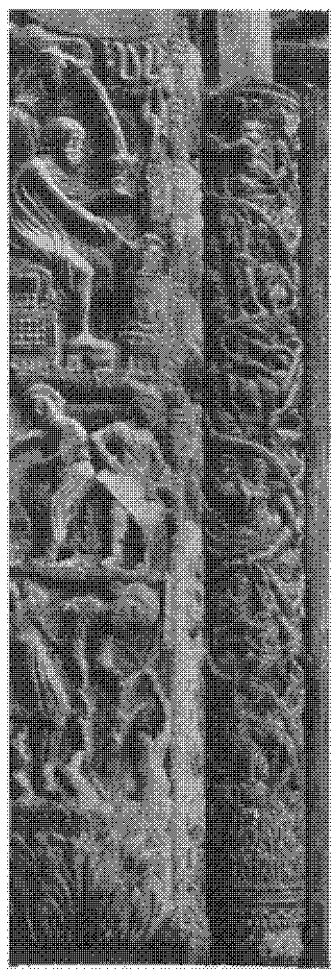
25. Split. Katedra, Andrzej Buvina. drzwi drewniane, fragment, *Chrystus na majestacie*



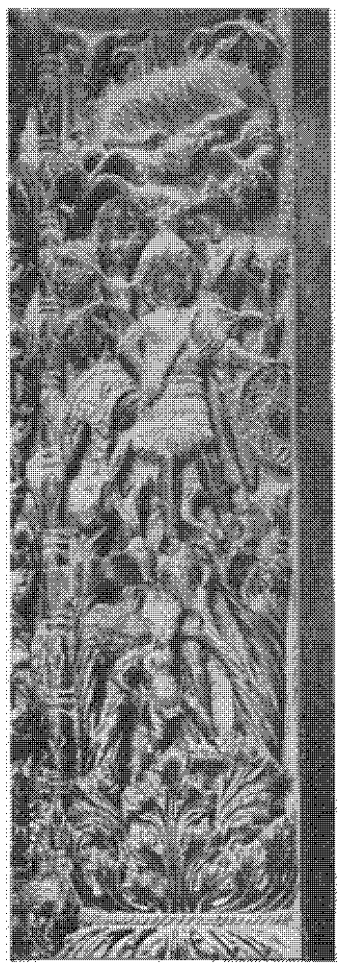
26. Split. Katedra, stalle drewniane, fragment

27. Trogir. Katedra, portal Radovana





28. Trogir. Katedra, portal Radovana, luneta ze scenami *Bożego Narodzenia, Zwiastowania pasterzom* i *Pokłonu Trzech Króli*

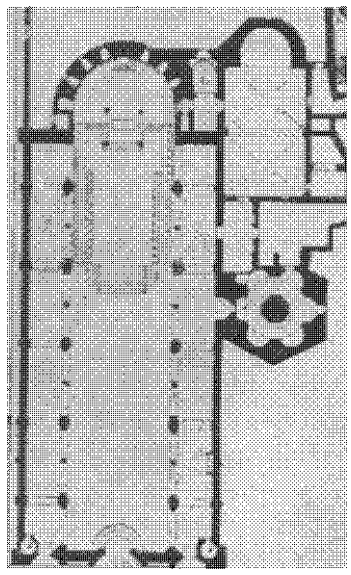


29. Trogir. Katedra, portal Radovana, reliefy przedstawiające pracę wykonywaną w poszczególnych miesiącach, z lewej strony portalu

30. Trogir. Katedra, portal Radovana, personifikacja miesiąca marca, po prawej stronie portalu

krzyżowymi i skomponowana systemem wiązanym. Jej nawy przedzielone są na przemian kolumnami i filarami, a ostatnie przęsło nawy głównej nosi sklepienia żebrowe. Fasada zachodnia składa się z dwóch wież, między którymi mieści się taras nad zasklepionym portykiem; ozdobna róża pochodzi z okresu gotyku. Budowa wzorowana jest na romańskich kościołach apulijskich. A z Apulią, zwłaszcza z miastem Bari, łączyły Kotor bliższe stosunki handlowe.

Podobny typ przedstawia także katedra w Trogirze. Jej budowa trwała bardzo długo, skutkiem czego występują w niej rysy różnorodne, składające się jednak w harmoninją całość, ponieważ dodatki późniejsze dostosowane są w każdym wypadku do zasadniczego ujęcia romańskiego. Zaczęto ją budować w pierwszych latach XIII w. i wtedy wykonano jej główne części romańskie. Prace trwały jednak także jeszcze w XIV, a nawet w XV w., z którego pochodzą obecne sklepienia nawy głównej. Jeszcze dłużej budowano wieżę. W katedrze trogirskiej powtarza się typ trójnawowej bazyliki romańskiej z portykiem między wieżami i tarasem nad nim. Wykonana została jednak tylko wieża południowa. W nawach stoją jedynie filary, po stronie wschodniej znajdują się trzy apsydy. Formy apulijskie są tutaj jeszcze wyraźniejsze niż w Kotorze, ponieważ taras, obiegający całą nawę środkową, znajdował się także nad nawami bocznymi i został dopiero później, zapewne ze względów klimatycznych, zastąpiony przez pochyły dach. W środku nawy bocznej umieszczony jest osobny portal boczny. Kościół Sw. Jana, który stoi obok katedry, poświęcony w r. 1270, naśladuje również jej charakterystyczne rysy stylistyczne, aczkolwiek jest jednonawową bazyliką romańską z pułapem drewnianym.



Ryc. 159. Zadar. Katedra, plan

Oblicze romańskich katedr i kościołów Dalmacji północnej jest odmienne. Charakterystycznym przykładem jest pod tym względem kościół Św. Krsevana (Grisogono) w Zadarze, pochodzący pierwotnie jeszcze z VII w., a więc jeden z najstarszych kościołów dalmatyńskich. Początkowo bez kwestii posiadał jeszcze kształty architektury starochrześcijańskiej; przebudowany został pod koniec w. X, a gruntownie odnowiony w r. 1175, z którego to czasu pochodzą jego charakterystyczne rysy dzisiejsze (tj. zachowane do r. 1941). Różne zmiany powstały jeszcze w początkach XV w. Pomijając jego pewne szczegóły archaiczne, sięgające wzorów i czasów wczesnochrześcijańskich, należy zwrócić uwagę na fryzy ślepych arkad romańskich, otaczających apsydy i ścianę południową, oraz na otwartą galerię kolumnową na apsydzie środkowej (z XIII w.), jak również na fryz ślepych arkad na fasadzie głównej (z w. XV). Są to pierwiastki architektury romańskiej Włoch północnych, gdzie też należy szukać jej źródeł i wzorów.

O słuszności tego poglądu najlepiej świadczy architektura katedry w Zadarze, zbudowanej w drugiej połowie XIII w. na miejscu starszej, zburzonej podczas zajęcia miasta przez wojska weneckie w r. 1202. Poświęcono ją w r. 1285. Liczne przebudowy i odnowienia późniejsze zmieniły wprawdzie charakter szczegółów, nie zniszczyły jednak zasadniczych rysów koncepcji pierwotnej. Jest to duża trójnawowa bazylika z jedną tylko, bardzo obszerną apsydą, sięgającą aż do zakończenia nawy głównej, trzy razy szerszej od bocznych. Otaczają ją na przemian filary i kolumny, a nad nawami bocznymi umieszczone są empory, złożone z arkad na filarach z półkolumnami i z balustrady. Fasada zachodnia jest bogato rozczłonowana i ozdobiona całym systemem portali i ślepych arkad. Z trzech portali środkowy jest znacznie większy od bocznych, a po jego bokach znajdują się jeszcze dwie wysokie ślepe arkady. Nad gzymsem, nad dolną częścią fasady rozciąga się na całej szerokości fryz ślepych arkad nad kolumnami, a nad nim drugi, po bokach do-

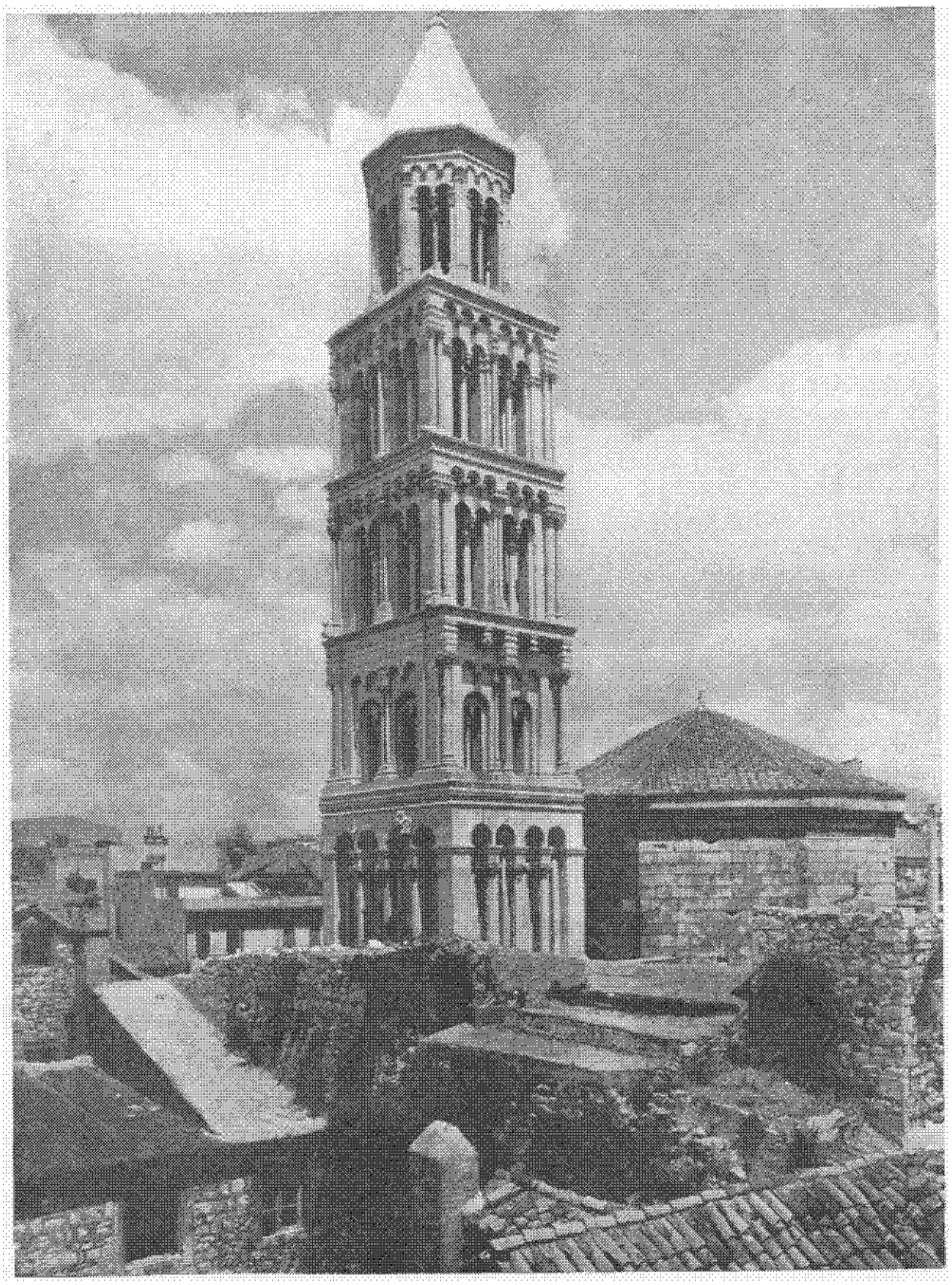
stosowany do kształtu opadających części dachu nad nawami bocznymi, a w części środkowej rozbudowany w dwóch kondygnacjach naokoło gotyckiej róży. Osobny fryz zapełnia oprócz tego jeszcze przyczółek. Na ścianie północnej nad fryzem ślepych arkadek biegnie na konsolach otwarta galeria kolumnowa. Architektura tej katedry, uroczysta, bardzo ozdobna i zarazem lekka, odbiegająca daleko od krystalicznej prostoty katedry w Trogirze, wiąże się niewątpliwie ze wzorami romańskiej architektury toskańskiej, mającej odpowiedniki we Włoszech północnych, m. in. także po przeciwległej stronie Adriatyku, np. na fasadzie kościoła Santa Maria delia Piazza w Ankonie. Tego rodzaju dzieła, zwłaszcza katedra zadarska, stały się punktem wyjścia dla rozwoju regionalnego stylu architektonicznego w Dalmacji północnej. Dowodem tego jest m. in. fasada katedry w Rabie, powtarzająca w formach bardzo uproszczonych i zrustyfikowanych zasadniczy podział fasady zadarskiej.

Losy przemian, przez jakie przechodziło budownictwo wielkich katedr romańskich, odbijały się także na kształtach wież, jakie obok nich stawiano. Ich budowa przeważnie trwała bardzo długo na skutek trudności finansowych, w jakich znajdowały się często miasta, które je wznosiły. W niejednym wypadku były to fundacje zamożniejszych rodów, często kupieckich. Wobec tego nie dziw, że w wyższych piętrach wież dochodzą nieraz do głosu odmienne tendencje i formy stylistyczne aniżeli w starszych częściach dolnych. Tak np. w szczycie wieży romańskiej obok katedry w Rabie wyraźnie się przejawiają już reminiscencje sztuki weneckiej. Najoryginalniejsza jest jednak wieża katedry w Splicie. Wiadomo, że mauzoleum cesarza Dioklecjana zostało w VIII w. zamienione na katedrę miejską. W XIII w. zużytkowano w sposób śmiały i bardzo pomysłowy bazę portyku samego mauzoleum jako podbudowy wieży, której dolne piętro stanowi monumentalne wejście do świątyni. Budowa przeciągała się jednak bardzo długo. Według znajdującego się na nim napisu czwarte piętro pochodzi z r. 1506, a piąte i zakończenie szczytowe są dopiero dziełem w. XVIII. Tym dziwniejsze jest harmonijne ujęcie całości, dostosowanej do zasad form romańskich [24]. Natomiast w wieży katedry trogirskiej odzwierciedlają się kolejno formy następujących po sobie stylów historycznych. W przeciwieństwie do romańskiej architektury samego kościoła jego wieża składa się z form gotyckich i renesansowych.

Architektura monumentalna XIII i XIV w. w miastach nad morzem wiąże się więc ściśle ze wzorami, jakich dostarczało budownictwo romańskie centrów włoskich. Nie wykracza ona jednak przy tym poza pewne granice charakterystyczne dla każdej prowincji. Nie stwarza bowiem nowych typów, przejmuje zarówno całość, jak i szczegóły, tylko układa je po swojemu, tak że w końcu i tak powstaje coś nowego. A co raz zostało przyjęte, staje się wzorem i normą dla dalszej twórczości miejscowej. W tym tak niezwykłym zespalaniu w nowe całości elementów różnych wzorów i różnych faz rozwoju stylistycznego, które pozostało znamienne także dla przyszłych okresów dalmatyńskiej architektury monumentalnej, tkwi właśnie spora część swoistego uroku, jaki posiadają architektoniczne krajobrazy Dalmacji. Ich zasadnicze rysy ukształtowały się właśnie już w okresie, o którym mowa. Dotyczy to zwłaszcza miast nad morzem, z ich typowymi katedrami oraz dominującymi nad wszystkim, z daleka widocznymi wieżami, ich znakami i symbolami.

Jaka zaś była w owym czasie architektura monumentalna w głębi kraju, dokładniej nie wiadomo. Źródła historyczne wspominają wprawdzie o wspaniałych pałacach i kościołach, ale ruiny poszczególnych kościołów w centrach możnych rodów, jak np. w Bribirze, siedzibie magnackiego rodu Subiciów, wskazują na to, że budownictwo to było raczej rustykalne. Nie jest zresztą wykluczone, że tradycje z epoki starochorwackiej utrzymywały się tam dłużej niż w miastach nad morzem.

Znikomy jest też wkład architektury zaplecza bałkańskiego do budownictwa Dalmacji średniowiecznej i późniejszej. W południowych częściach kraju istnieją wprawdzie poszczególne cerkwie o charakterze serbsko-bizantyńskim, związane ze środowiskami prawosławnymi, należą one jednak do wyjątków, a wzory ich budownictwa nie odegrały żadnej większej roli w rozwoju architektury dalmatyńskiej. Nie wywierały też specjalnego wpływu, jeśli naturalnie pominąć okresy najstarsze w dziejach południowej części kraju, z których nie zachowały się jednak jakieś ważniejsze zabytki.



Ryc. 160. Split. Wieża katedry

Co się zaś tyczy samego zaplecza serbskiego i w ogóle bałkańskiego, to Dalmacja była tutaj stroną dającą, a nie przyjmującą i biorącą. Poprzez Dalmację przedostawały się przecież na Półwysep Bałkański wzory sztuki południowowłoskiej, nadając szczególnie architekturze i dekoracji rzeźbiarskiej Raszki osobliwe piętno, które odróżnia ją od wszelkiej pozostałej architektury na „peryferiach Bizancjum". Jak wielką rolę odegrała przy tym sama sztuka dalmatyńska, świadczą o tym najlepiej portale Studenicy i Decanów, wzorowane na romańskich portalach katedr dalmatyńskich, oraz fakt, że głównym budowniczym Defanów był mnich franciszkański, Fra Vit z Kotoru [25].

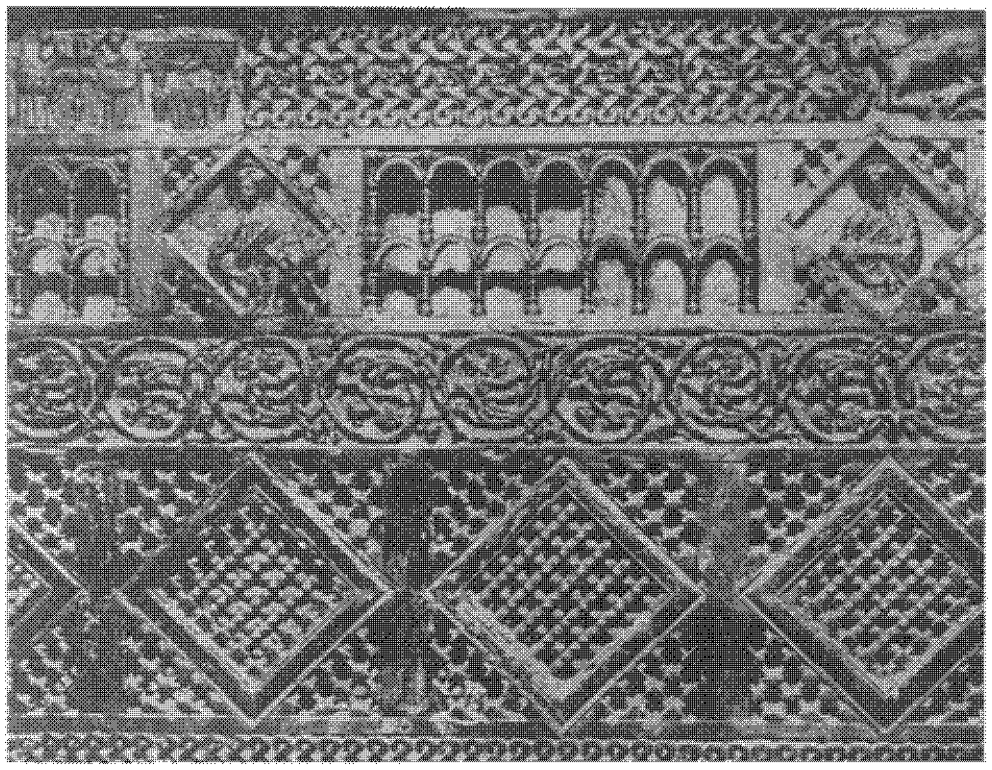
Rzeźba

W najściślejszym związku z architekturą średniowieczną pozostaje jej dekoracja rzeźbiarska. Rzeźba romańska wyrasta w sztuce zachodnioeuropejskiej przede wszystkim z figuralnej dekoracji architektonicznej, początkowo prawie że linearnej, a dochodzącej do coraz wyraźniejszych i swobodniejszych form czysto trójwymiarowych. W Dalmacji są fazy tego procesu rozwojowego mniej wyraźnie widoczne niż gdzie indziej choćby dlatego, że proces ten tutaj nie był całkiem samorzutny. Rzeźba figuralna, tak jak nowe formy architektoniczne, została po prostu przejęta ze wzorów obcych, a jak opornie szło to z samego początku i jak był on spóźniony, zilustrował to nam już przykład barbarzyńskiego „portretu" króla chorwackiego z płyty baptysterium katedry splickiej. Od tego rodzaju zabytków okresu starochorwackiego nie prowadzi właściwie żadna droga do prawdziwej rzeźby romańskiej. Za stopień w tym kierunku trudno również uważać szereg reliefów, wmurowanych w ścianie wieży katedry w Splicie. Najstarszy z nich przedstawia w wysokim reliefie św. biskupa Dujama (Domnius, męczennik z Salony z okresu cesarza Dioklecjana) między św. Piotrem i Anastazym; cechują go rysy mocno archaiczne, grube i prowincjonalne. Artysta umieścił wprawdzie na nim swoją sygnaturę: *Magister Otto hoc opus fecit,* nie wyświetla ona jednak ani czasu powstania samego dzieła, ani pochodzenia jego sztuki.

Pierwszą określoną indywidualnością artystyczną jest w dziejach rzeźby dalmatyńskiej twórca drewnianych drzwi katedry splickiej, Spliczanin Andrzej Buvina[26]. Dzieło jest oprócz tego dokładnie datowane, powstało bowiem w r. 1214. Buvina był wprawdzie mistrzem prowincjonalnym, a jego sztuka była w porównaniu z ówczesną sztuką włoską spóźniona, pełna archaizmów, żyjąca i wypowiadająca się w formach tradycji miejscowych, jego dzieło jest jednak tym cenniejsze, ponieważ daje nam właśnie najwierniejszy obraz kultury artystycznej Splitu w początkach XIII w. Jego drzwi należą do niezmiernie rzadkich zachowanych wyrobów snycerskich tego rodzaju. Każde z obu skrzydeł drzwi zawiera po 14 płyt orzechowych, ozdobionych reliefami ze scenami z życia Chrystusa. Płyty otoczone są osobnymi ramami, wypełnionymi motywami ornamentacyjnymi, te zaś z kolei są obramione i przedzielone bordiurami z motywami wici roślinnych, które przeplatają się z motywami zwierząt i figur ludzkich. W bordiurach umieszczone są oprócz tego kule imitujące duże gwoździe metalowe, nadając drzwiom wygląd metalowych. Strona ikonograficzna poszczególnych scen reliefowych jest archaiczna i pełna reminiscencji bizantyńskich. Składa się z tak różnorodnych pierwiastków, że po prostu trudno wskazać na jakieś określone źródło i choćby w przybliżeniu jednolitą redakcję jej wzorów. Przypuszczać należy jednak w każdym razie, że sceny te wzorowane są na malarstwie książkowym, co tłumaczyłoby też najlepiej ich traktowanie formalne, raczej malarskie aniżeli rzeźbiarskie. Nie mniej charakterystyczna od kompozycji figuralnych jest jednak ornamentyka obramień samych scen i bordiur.

Gdy w obramieniach zjawia się m. in. plecionka, robiąca wrażenie tradycyjnego motywu miejscowego, to w bordiurach bardzo silnie jest reprezentowany element antyczny, i to zarówno w motywach roślinnych, jak figuralnych i zwierzęcych. Otóż dekoracja romańska wprawdzie wszędzie sięga do zasobu form antycznych, ale w tym wypadku poczucie tych form jest tak wielkie, że mimo woli nasuwa się przypuszczenie, iż artysta posługiwał się do pewnego stopnia przykładami,

jakich dostarczała mu rzeźba dekoracyjna pałacu Dioklecjana. A gdyby nawet tak nie było, to w każdym razie pozostaje pewne, że Buvina był większym artystą jako dekorator aniżeli jako rzeźbiarz figuralny. Rys ten jest zarówno łatwo zrozumiały, jak i charakterystyczny dla atmosfery, w której wówczas żyła sztuka dalmatyńska. Silniej od wszelkich wzorów obcych tkwiło w niej to, w czym celowała, zanim przeszła do tendencji figuralnych i przedstawieniowych, mianowicie w ornamentyce i dekoracji, które były w ciągu stuleci jej jedyną formą wyrażeniową. Równocześnie jest jednak sztuka Buviny jeszcze jednym z typowych przykładów spóźnionego konserwatyzmu sztuki dalmatyńskiej, łączącej w sobie nowe prądy z dawnymi tradycjami i zbliżające je do dawnego spo-



Ryc. 161. Split. Katedra, stalle drewniane, fragment

sobu ujmowania i traktowania. A właśnie ten jej rys stworzył pomost między dawną przeszłością a właściwą rzeźbą romańską.

Podobne postępowanie twórcze jak na skrzydłach drzwi Buviny można wyczytać na dalszym zabytku, zachowanym w katedrze splickiej; na również drewnianej ławie chóru kościelnego, odgrywającej rolę tzw. stall, czyli właściwie na drewnianym, bogato zdobionym oparciu [27]. W dekoracji snycerskiej jej wielkich płaszczyzn jest mnóstwo najrozmaitszych motywów: antykizujące wici roślinne przeplatające się z przedstawieniami zwierząt i figurkami ludzkimi, bogate kombinacje plecionek, całe „sieci" toczonych, krzyżujących się sprzętów, układających się jakby w orientalne okna haremowe. Następnie dwurzędy toczonych kolumienek, stanowiących jakby miniaturowe, w dwóch pięterkach portyki, a wśród tego wszystkiego bizantynizujące popiersia apostołów, w delikatnych reliefach, dziwnie kontrastujące z pozostałymi motywami wziętymi z różnych wzorów obcych. Szczególnie znamienne jest przy tym, że oba te przykłady rzeźby, bez kwestii rodzimej roboty, należą do techniki snycerskiej w drzewie. Widocznie w tej technice wcześniej — jak słusznie zauważano — aniżeli w kamieniu dochodziły do głosu tendencje i w ogóle twórczość własna, mniej zależna od tradycji, jej norm i „przepisów" [28].

Ryc. 162. Trogir. Katedra, portal Radovana, fragment z serii prac miesięcy, *Styczeń (?)*

Do pełnego wyrazu doszła jednak rzeźba romańska w dziele artysty nie o wiele młodszego od Buviny. Był nim mistrz Radovan, twórca głównego portalu katedry w Trogirze z r. 1240, najciekawsza i najoryginalniejsza postać twórcy w średniowiecznej sztuce dalmatyńskiej. Jego portal zadziwia obszernością programu ikonograficznego oraz pomysłowością i swobodą układu i kompozycji. Jest on kompozycją dekoracyjną i figuralną wielkich rozmiarów, przypominającą monumentalne portale katedr zachodnich, aczkolwiek w ujęciu skromniejszym i uproszczonym. Układ tematowy jest następujący. W lunecie nad portalem przedstawione jest *Boże Narodzenie*: w środku kompozycji, za odsłoniętą z obu stron kotarą, leży na posłaniu Matka Boska, obok niej w kołysce Dzieciątko, poniżej po prawej stronie przygotowuje się kąpiel dziecka, po lewej przypatrują się temu św. Józef i jeden pasterz. Nad całą sceną w środku znajduje się gwiazda betlejemska wśród aniołów; po lewej mieszczą się pasterze i ich trzody, z prawej zbliżają się na koniach Trzej Królowie. Pod tą sceną umieszczony jest napis, opowiadający o tym, że „wrota owe wykonał w r. 1240 [...] Raduanus [Radovan], ze wszystkich w tej sztuce najsławniejszy, jak to widać z posągów i rzeźb" [29]. W archiwoltach nad lunetą dwa łuki ozdobione są szeregami scen płaskorzeźbionych z dziejów ewangelii. Nie mniej ciekawa jest pozostała dekoracja, umieszczona po bokach portalu, składająca się z pilastrów i kolumn; obok nich stoją po obu stronach na wystających konsolach posągi Adama i Ewy, pierwszy na lwie, a drugi na lwicy. Na obu zewnętrznych pilastrach umieszczone są z przodu po trzy postaci apostołów i świętych w obramieniach roślinnych, a na ich stronie wewnętrznej olbrzymich rozmiarów wici latorośli winnej z figurami ludzkimi i zwierzęcymi, egzotycznymi i fantastycznymi. Na pilastrach wewnętrznych uszeregowane są kompozycje miesięcy, a resztę dekoracji stanowią dalsze motywy roślinne, przeplatane scenami myśliwskimi, wśród których znajdują się także figury centaura i Europy na byku.

Ta bogata dekoracja jako całość stanowi niewątpliwie rodzaj skrótu wielkich programów encyklopedycznych, jakie ozdabiały w postaci kompozycji rzeźbionych katedry francuskie i włoskie. W nich odzwierciedlał się cały system myśli i wierzeń średniowiecza zachodnioeuropejskiego, będący odbiciem poglądów na świat i człowieka pod kątem widzenia idei przeznaczenia i zbawienia. Nie można jednak nie zauważyć, że przedstawienia na portalu trogirskim mają swoistą wymowę prowincjonalną. Ostatecznie przedstawione są jedynie fragmenty większej całości (zbyt mała jest ilość apostołów, jak również miesięcy lub prac, które je symbolizują), a i te nie zawsze są dobrze zrozumiane. Dochodzą tu jeszcze późniejsze kilkakrotne przeróbki portalu, przy czym niektóre płyty zostały źle zestawione. Coś jest w tym wszystkim niegotowego, niewykończonego. Niejednolitość charakteru pogłębiają jeszcze dodane w XV w. pewne fragmenty gotyckie i renesansowe. Całość zaś

otrzymała już w XIV w. obramienie gotyckie. Wszystko to razem, jak również nierówność wykonania szczegółów, które na pewno nie są wszystkie dziełem jednego dłuta, nie zmniejsza jednak wyjątkowego znaczenia zabytku w ramach średniowiecznej sztuki dalmatyńskiej.

Skąd bierze się ta sztuka? Skąd czerpał swoje wzory mistrz Radovan, który jest niewątpliwie wykonawcą lunety i rzeźb na archiwoltach, a w każdym razie także projektodawcą całości w jej pierwotnym układzie i wyglądzie? Sam schemat ikonograficzny sceny *Bożego Narodzenia,* połączo-

Ryc. 163. Trogir. Katedra, portal Radovana, fragment archiwolty zewnętrznej ze sceną *Ucieczki do Egiptu*

nej ze *Zwiastowaniem pasterzom* i przybyciem *Trzech Króli,* w ujęciu XII w. zamienił się tutaj w jednolitą kompozycję, wypełnioną żywym ruchem i spostrzeżeniami z rzeczywistości, a przede wszystkim wykazującą także pełne zrozumienie struktury i plastyki ciała ludzkiego. Świadczą o tym ruchy i gesty postaci, np. Dzieciątka wzdrygającego się przed zanurzeniem w kadzi, do której niewiasta służebna wlewa wodę z dzbana. Również na pierwszym łuku nad lunetą uderzają nie tylko postaci anioła zwiastującego i P. Marii w scenie *Zwiastowania* (anioł po lewej stronie początku archiwolty, P. Maria — po prawej), odziedziczone przez rzeźbę romańską ze wzorów sztuki bizantyńskiej, lecz także miękkość i powiewność aniołów w innych kompozycjach. Aniołowie zginają

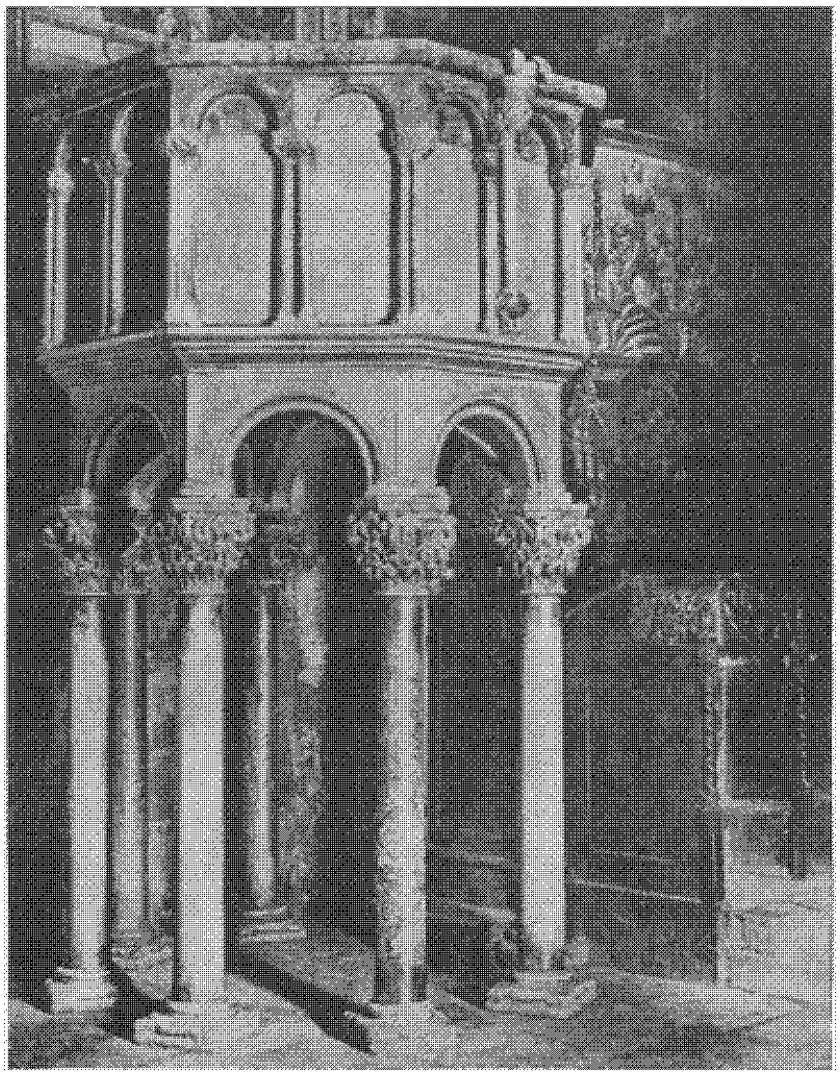
się w locie z rozpiętymi skrzydłami i rozwartymi rękami, ich szaty, poruszane przez wiatr, układają się w rytmiczne fałdy, poprzez które widoczne jest giętkie ciało. Relief na pilastrach wymagał innego traktowania; toteż w kompozycjach ze scenami prac miesięcy roku jest on wypukły, miejscami zbliżający się do rzeźby okrągłej. Ale zarówno tu, jak i w pozostałych motywach panuje wszędzie to samo zasadnicze nastawienie i poczucie formy plastycznej, jak w delikatnym wykonaniu reliefu w lunecie. Nie brak tam jednak rysów realistycznych, zwłaszcza w postaciach atlantów pod pilastrami wewnętrznymi: spoza szat, ułożonych w rytmiczną grę fałdów, wyłaniają się muskularne ciała, a ich twarze wyrażają żywe typy rasy, wieku i charakteru. Mimo wszystko nie mamy jednak przed sobą dzieła mistrza, który chciałby zerwać z tradycjami i wskazać sztuce nowe drogi. W tym portalu nic nie wykracza poza granice rzeźby romańskiej oraz jej horyzonty i twórcze możliwości. Jego znaczenie tkwi raczej w tym, że opanowane są w nim wszystkie środki ekspresji sztuki ówczesnej i przeszczepione na teren dalmatyński, że przełamane są w nim ciasne granice tradycji miejscowych i ich konserwatyzmu, że dzieło w partiach, które bez kwestii są dziełem Radovana, posiada zdecydowany i jednolity charakter artystyczny, jakkolwiek wzory, jakimi się mistrz posługiwał, przejęte są nie tylko z jednego źródła.

Typ i charakter samego portalu jest w gruncie rzeczy południowowłoski, a najbardziej zbliżony jest do systemu dekoracyjnego w Siponto. Styl jego rzeźby figuralnej, stanowiący o sile jej wyrazu, jest jednak inny; zawiera on ponad wszelką wątpliwość pierwiastki i zasady rzeźby wielkiego mistrza lombardzkiego, Benedetta Antelamiego. Przy tym jest wielce prawdopodobne, że elementy te przedostały się do sztuki Radovana pośrednio przez Wenecję, której wpływ już wówczas bardzo mocno zaznaczał się miejscami w Dalmacji. Na to zdają się wskazywać m. in. zwłaszcza kompozycje prac miesięcy w głównym portalu kościoła Sw. Marka w Wenecji, dokończonego w r. 1275. Nie jest wykluczone, że oba portale, wenecki i trogirski, czerpały z nie znanego nam bliżej, wspólnego trzeciego źródła. Portal trogirski stanowi w każdym razie zabytek niezwykle doniosły, świadczący o tym, w jaki sposób sztuka mistrza miejscowego stworzyła możliwości, by rzeźba dalmatyńska wkroczyła na własną drogę rozwojową[30].

Możliwości tej jednak nie wykorzystano i portal Radovana pozostał dziełem odosobnionym, jednorazowym. Był on wprawdzie podziwiany i jeszcze w w. XV stał się wzorem dla układu portalu nawy bocznej katedry w Sibeniku, chociaż w rozmiarach znacznie skromniejszych i „wydaniu" uproszczonym. Sztuka Radovana nie stworzyła jednak żadnej właściwej szkoły rzeźbiarskiej. Pewien rozkwit rzeźby romańskiej da się wprawdzie stwierdzić w owej epoce zarówno w samym Trogirze, jak i w Splicie, nie jest on jednak identyczny z dalszym rozwojem kierunku związanego ze sztuką samego Radovana i jego warsztatu, w którym zresztą nikt ze współpracowników i pomocników nie dorównał mistrzowi. Echa sztuki Radovana są w tej rzeźbie w każdym razie słabe i nieliczne. Dotyczy to zarówno obu grup lwów, leżących przed wejściem do katedry splickiej, oraz atlantów nad nimi, jak i obu reliefów w ścianie wieży splickiej, z których jeden przedstawia scenę *Bożego Narodzenia,* a drugi *Zwiastowania P. Marii.* Są to dzieła różnych rąk, a także różnych tendencji wyrażeniowych i formalnych, zwłaszcza ostatnio wymieniona stanowi niepowszedni zabytek rzeźby romańskiej, przesiąknięty reminiscencjami bizantynizującymi w bardzo finezyjnym, delikatnym wykonaniu. Na ogół można jednak powiedzieć, że rzeźba romańska w Dalmacji pozostała nadal w ramach sztuki prowincjonalnej.

Nie znaczy to, że nie stwarzała ona dzieł o wielkiej wartości. Należą do nich m. in. dwie zbliżone do siebie ambony, z których jedna, starsza, znajduje się w katedrze splickiej, a druga w katedrze w Trogirze. Pierwsza z nich oparta jest na sześciu kolumnach, podtrzymujących okrągłe łuki o profilach już gotyckich; nad nimi wznosi się nad bogato ornamentowanym gzymsem sześciokątna balustrada, podzielona na arkady z popiersiami ewangelistów i aniołów oraz z rozetami. Do oparcia księgi służy rzeźba wyobrażająca orła z rozpiętymi skrzydłami, stojąca na kręconej kolumnie, której podstawę stanowi leżący lew. Bogata ornamentyka kapiteli jest spokrewniona z rzeźbą kapiteli apulijskich z drugiej połowy w. XIII, sam zaś kształt ambony przypomina ambonę katedry w Trani z pierwszej polowy XIII w. Na myśl przychodzi przy tym oczywiście także słynna ambona

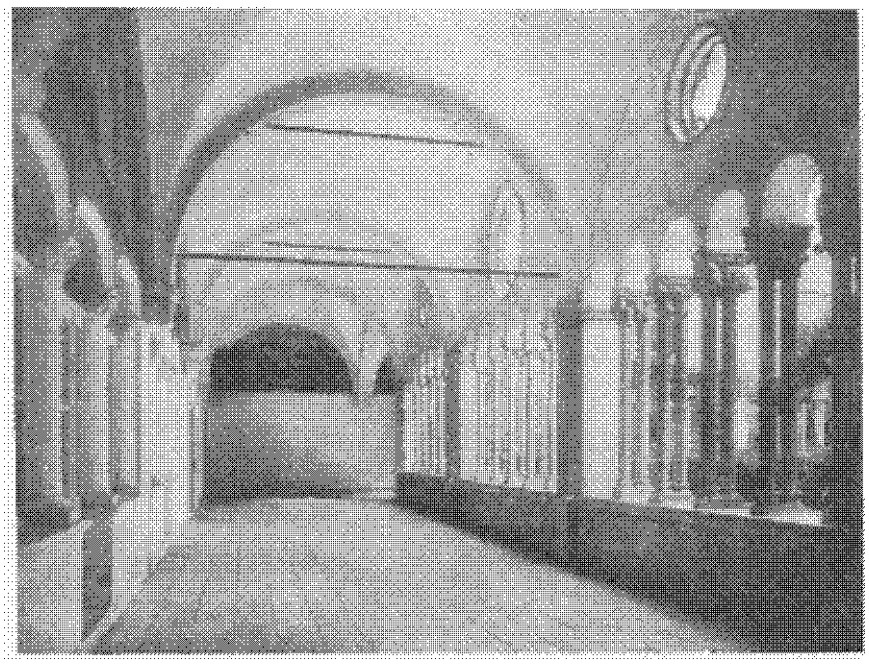
Mikołaja Pisana w baptysterium z Pizy z r. 1230; nie należy jednak zapominać, że sam Mikołaj Pisano pochodził z Apulii i że wobec tego typ ambony splickiej nie musiał być wzorowany dopiero na jego dziele, lecz przedostał się do Dalmacji bezpośrednio z Apulii. Ambona trogirska, bardzo do splickiej podobna, jest w niektórych szczegółach uproszczona, jej ornamentyka jest jednak ułożona w sposób bardziej przejrzysty. Ze stylem jej kapiteli spokrewnione są również kapitele cyborium nad ołtarzem w tym samym kościele, który także posiada wszelkie cechy pochodzenia apulijskiego.



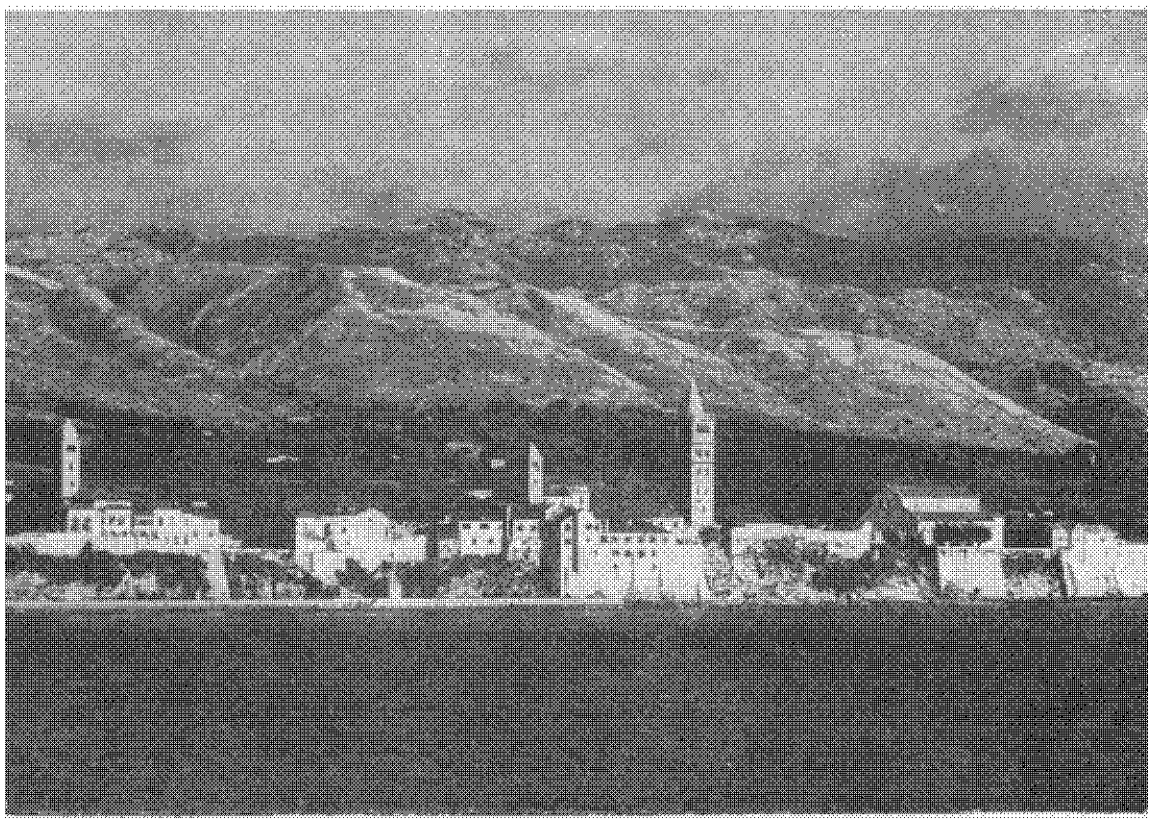
Ryc. 164. Trogir. Katedra, ambona

Figury kompozycji *Zwiastowania,* klęczącej P. Marii i stojącego anioła, umieszczone nad jego architrawem, są jednak już bardzo odległe od sztuki, o której była dotąd mowa. Są w nich już wyraźne akcenty gotyckiego poczucia formalnego. Z tego samego czasu, tj. z końca w. XIII, pochodzą także inne zabytki rzeźbiarskie Dalmacji północnej, w których zaczyna się po raz pierwszy odzywać gotyk. Jego głównym źródłem jest tutaj Wenecja. Weneckie jest m. in. cyborium katedry zadarskiej z r. 1332, w kształcie sklepienia gotyckiego na czterech kolumnach, ozdobionych różnymi motywami dekoracyjnymi.

Podobne prądy przeżywała także rzeźba dekoracyjna Dalmacji południowej. Wspaniałym przykładem sztuki romańskiej w Dubrowniku, z której tak mało się zachowało, jest krużganek klasztoru



Ryc. 165. Dubrownik. Mistrz Miha z Baru, krużganek klasztoru franciszkańskiego



Ryc. 166. Rab. Weduta

franciszkańskiego z początku drugiej polowy w. XIV, dzieło mistrza Mihy z Baru (Antivari). Krużganek zbudowany jest w kształcie prostokąta, którego każda strona składa się z trzech sklepień krzyżowych, a każdy z narożników posiada jeszcze osobne sklepienie. Sklepienia te otwierają się ku stronie ogrodowej arkadami; każdą z nich zapełnia po pięć podwójnych kolumn związanych półokrągłymi łukami. Najbardziej charakterystyczne są kapitele, łączące każdą parę podwójnych, wielobocznych kolumn, oraz profilowane nasadniki nad nimi. Dekoracja owych kapiteli różni się od całej rzeźby Dalmacji środkowej i północnej. Obok uproszczonych motywów liści spotyka się motywy kwiatów, rozet, wolut, a także motywy głów ludzkich i masek groteskowych, zwierząt realnych i fantastycznych. W wykonaniu nie ma finezji i drobiazgowej dokładności, cechującej ambonę splicką i trogirską, i chociaż są już widoczne pewne rysy gotyzujące, to całość robi jednak wrażenie archaiczne. Jest to przecież dzieło stosunkowo późne, a jednak jest ono ciągle jeszcze na wskroś romańskie i nawiązuje do utartych już tradycji sztuki apulijskiej.

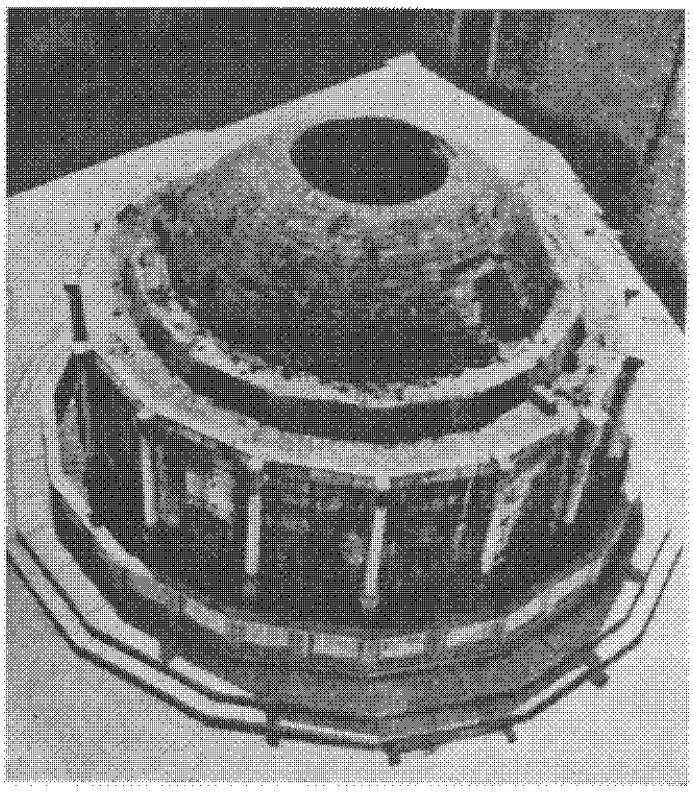
Z Apulii przenikały jednak także wzory, w których przejawiał się już styl gotycki. Ciekawe jest, że sztuka dalmatyńska przejmuje te motywy, stosuje je w szczegółach, jak np. w dekoracji architrawu cyborium kościoła Św. Tryfuna w Kotorze (w przybliżeniu z tego samego czasu, co krużganek franciszkański w Dubrowniku), którego układ przypomina dekorację figuralną cyborium w kościele Św. Mikołaja w Bari, ale całość jako taka nadal pozostaje romańska. Jeszcze w drugiej połowie w. XIV był bowiem styl romański najwierniejszym wyrazicielem dążeń i możliwości wyrazowych sztuki dalmatyńskiej.

Pomijając tu romańską architekturę świecką, jak i rzadkie zabytki malarstwa ściennego, sztalugowego i książkowego oraz przemysłu artystycznego, które zostaną omówione w ramach sztuki okresu następnego, należy choć kilka słów poświęcić pierwszym przejawom gotyku wśród sztuki romańskiej. Gotyk przenika do Dalmacji częściowo także już w w. XIV, ale dzieje się to w formach skromnych, odbiegających od monumentalnych koncepcji architektury miast nadmorskich. Szerzą go w swoich budowlach oba zakony żebrzące, franciszkanie i dominikanie, które wznoszą w myśl swoich potrzeb i intencji kościoły obszerne, ale zarazem proste i skromne, pozbawione wszelkiej zbytkownej dekoracji rzeźbiarskiej, ograniczając się jedynie do nieco bogatszej ozdoby okien i portalów. Taki jest np. kościół Dominikanów w Trogirze, wykończony w drugiej polowie w. XIV: przestrzenny, jednonawowy, z zewnętrzną czworoboczną apsydą, otwartym drewnianym pułapem i gotyckimi oknami. Jedynie na obu portalach spotykamy profilację i motywy dekoracyjne, przypominające gotyk wenecki. Miejsce stylu romańskiego miał jednak zająć styl gotycki dopiero w ciągu w. XV, by z kolei stać się tradycyjnym stylem dalmatyńskim. Nie oznaczał on jednak przy tym zerwania na całej linii z przeszłością ani ze źródłami, z których czerpała już dotychczas sztuka dalmatyńska swoje wzory i podniety.

SZTUKA DALMATYŃSKA XV 1 XVI W.

Architektura

W r. 1420 stała się Dalmacja ostatecznie prowincją wenecką i pozostała nią aż do r. 1797, kiedy Napoleon w traktacie pokojowym w Campoformio wykreślił starą republikę patrycjuszowską z mapy państw europejskich. Jedynie Dubrownik zdołał się oprzeć naporowi Wenecji i zachować faktyczną niepodległość, ratując się przez oddanie się pod opiekuńcze skrzydła sułtana tureckiego. Panowanie Wenecji miało się w końcu okazać w swoich ostatecznych skutkach fatalne. Eksploatacja kraju była zbyt egoistyczna, a w miarę podupadania samej Wenecji stawała się coraz większym ciężarem dla ludności miejscowej. Byłoby jednak niesłuszne widzieć w niej jedynie ciemne strony, w dodatku nie uwzględniając niezwykle ciężkich warunków, z którymi, zwłaszcza począwszy od w. XVI, musiała walczyć wraz z Dalmacją sama Wenecja, tj. nie kończących się wojen tureckich. Interesy Wenecji zbiegały się w tych sprawach z interesami samej ludności kraju, a była to przecież walka na życie lub śmierć, wyczerpująca i jednych, i drugich. W związku z tym wszyst-



Ryc. 167. Dubrownik. Wielka Studnia

kim było oczywiście naturalne, że Wenecja od samego początku swojego panowania poświęcała największą uwagę miastom, zwłaszcza leżącym nad morzem, przekształcając je na swoje własne punkty oparcia i bastiony w wojnach z Turkami, a zarazem jak najściślej przywiązując je do siebie, swoich form życia i kultury. Oczywiście było też zrozumiałe, że wtenczas rozpoczęła się także italianizacja miast. Nie potrafiła ona jednak całkowicie opanować ani miast, ani prowincji, z której coraz więcej ludności przenikało do miast, przyczyniając się do utrzymania stanu posiadania elementu chorwackiego albo przynajmniej stanowiąc przeciwwagę elementu włoskiego. I jeszcze jedno: był to okres powstania, rozwoju i wielkiego rozkwitu artystycznej poezji i literatury chorwackiej, ściślej dubrownicko-dalmatyńskiej.

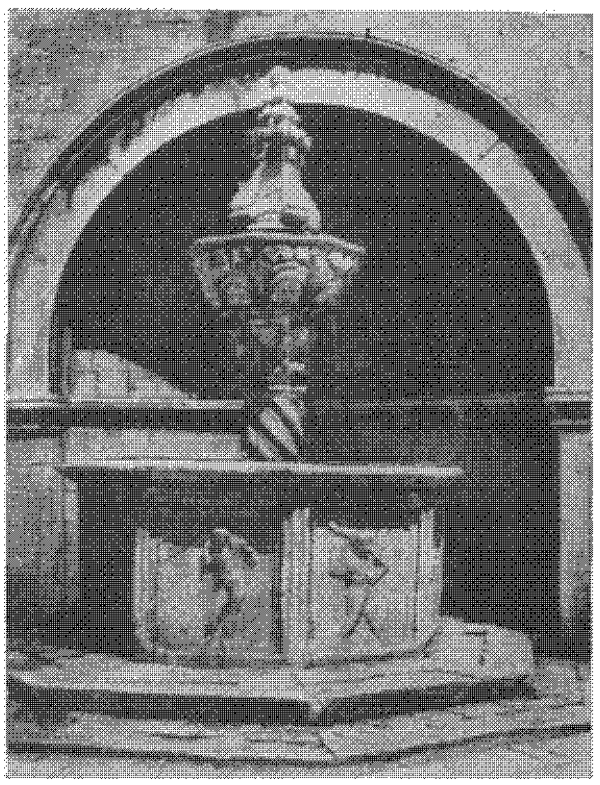
Toteż pierwsze dwa wieki panowania Wenecji były w każdym razie okresem rozkwitu życia kulturalnego. Oczywiście nie tylko Wenecja była wzorem i we wszystkim miarodajna. Niezależny od niej był przecież Dubrownik, a właśnie to miasto stało się ważnym, wielkim ośrodkiem sztuki we wszelkich formach, nie wyłączając teatru. Był to też okres, w którym humanizm posiadał wybitnych przedstawicieli w kraju i poetów łacińskich, aczkolwiek od razu trzeba dodać, że bez porównania żywotniejsza od humanistycznej była literatura chorwacka, która, chociaż wzorowana na poezji włoskiej, przesiąknięta jest mocnymi pierwiastkami życia własnego narodu.

Nie było też inaczej w dziedzinie sztuk plastycznych. Wiek XV był we Włoszech stuleciem wczesnego renesansu. W Dalmacji jednak, w której nagle rozkwitła gorączkowa działalność artystyczna, był on dopiero wiekiem dojrzałego gotyku. Formy renesansowe w tym czasie są zjawiskiem jeszcze dosyć rzadkim. Sztuka plastyczna Dalmacji dopiero pod koniec stulecia stała się także renesansową, i to w sensie tradycyjnego już dla kraju konserwatyzmu.

Charakterystyczne jest, że w okresie tym mnożą się nazwiska artystów, że istnieje ich cała plejada. Coraz więcej wydobywają ich z zapomnienia poszukiwania i badania archiwalne, przy czym równocześnie coraz liczniejsze i wyraźniejsze są rysy rodzimej twórczości, jakie wychodzą na jaw. Okazuje się bowiem, że udział elementu rodzimego, chorwackiego, w powstawaniu sztuki owych stuleci jest znacznie większy, aniżeli dawniej przypuszczano, i że ilość artystów obcych jest w porównaniu z miejscowymi bardzo skromna. Niejedno w tym wszystkim jest co prawda jeszcze niejasne. Ciągle główne momenty i fazy rozwoju twórczego zgrupowane są wokoło kilku nazwisk artystów czołowych. W paru wypadkach jest jednak już całkiem jasne, że ich właściwa rola historyczna jest mniejsza od tej, jaką im do niedawna przypisywano. Ale z drugiej strony nie ulega również wątpliwości, że charakter prowincjonalny sztuki dalmatyńskiej wiąże się w dużej mierze także z tak znacznym udziałem artystów miejscowych.

Z chwilą, gdy Wenecja stała się stolicą, warunkowała i nadawała pod niejednym względem ton również sztuce. Nie znaczy to, aby od razu wszystko się zmieniło i nastąpiło odsunięcie się

za jednym zamachem twórczości dalmatyńskiej od centrów, z których dotąd przychodziły wzory i podniety. Stosunkowo jeszcze dosyć długo sztuka ta wzorowała się na sztuce środowisk południowowłoskich oraz lombardzkich, zanim prawie wyłącznym wzorem stała się Wenecja. Świadczą o tym dzieje kilku wczesnych wybitniejszych poczynań artystycznych tego okresu, o których należy wspomnieć.



Ryc. 168. Dubrownik. Mala Studnia

Znaczne miejsce wśród artystów zajmuje neapolitańczyk, Onofrio delia Cava, aczkolwiek jego właściwa rola nie jest całkiem jasno określona. Nie wiadomo bowiem, gdzie kończy się jego funkcja i działalność jako inżyniera-technika, a gdzie zaczyna się własna twórczość artystyczna oraz czy nie był on w zakresie rzeźby raczej tylko kierownikiem lub jedynie przedsiębiorcą. W swojej ojczyźnie był on znany przede wszystkim jako budowniczy fortyfikacyjny i odlewnik armat. Około r. 1435 został sprowadzony do Dubrownika celem zbudowania wodociągu, będącego jeszcze dziś w użyciu. Jego dziełem są jednak także dwie studnie owego wodociągu, większa z r. 1432, obok bramy Pile, oraz mniejsza na placu miejskim. Obie należą do najbardziej charakterystycznych zabytków dubrownickiej rzeźby monumentalnej. Jeszcze ważniejsza jest jego odbudowa Pałacu Rektorów (Książęcego), zniszczonego przez wybuch prochowni w piwnicach w r. 1435. Odbudowę tę dokończył Onofrio w r. 1442. Wszystkie te trzy dzieła należą do typowych dzieł późnośredniowiecznej sztuki południowowłoskiej, tak bardzo różniącej się od gotyku w północnych krajach Europy.

Wystarczy przyjrzeć się większej z obu wymienionych studni, by to zrozumieć. Nad basenem, umieszczonym na dwóch stopniach, otoczonym płytami marmurowymi, wznosi się właściwa budowa środkowa, rozczłonowana kolumnami; nad ich kapitelami znajdowały się postaci zwierząt. Woda wytryska do basenu z ust masek wśród grotesek liściowych. Zakończenie tej konstrukcji miało pierwotnie kształt kopuły, nad którą wznosiła się rzeźba dekoracyjna. Umiar, spokój, równowaga między układem pionowym a uwypukleniem bryły i kierunku poziomego całości oraz zdobnicze groteski, mające w sobie coś z antyku, są ciekawym przykładem, w jakim stopniu na terenie Włoch południowych, skąd ta sztuka pochodzi, poczucie form antycznych nigdy nie zamarło.

Jeszcze wyraźniej występują tego rodzaju rysy w Małej Studni, którą w pierwszej chwili być może w ogóle trudno nazwać gotycką, aczkolwiek bynajmniej jeszcze nie jest renesansowa. Z ośmiobocznego basenu dolnego, ozdobionego z każdej strony nagą młodocianą figurą w reliefie, trzymającą naczynie z wodą, wyrasta kręcona kolumna, nosząca ośmioboczną konchę z groteskowymi głowami. Górne zakończenie stanowi kolumna z kapitelem, nad tym muszla i cztery delfiny. Gdyby nie nieco skrępowany późnogotycki realizm figur ludzkich oraz subiektywne traktowanie całości i szczegółów, mogłoby się wydawać, że ma się przed sobą dzieło znacznie późniejsze, a nie późnośredniowieczne echo miejscowych, południowowłoskich tradycji poantycznych.

Najwyraźniej wypowiedział się jednak Onofrio delia Cava jako artysta gotycki w architekturze Pałacu Książęcego, będącego dla Dubrownika tym, czym był Pałac Dożów dla Wenecji. Pałac ten miał już długą historię za sobą. Wiadomo, że w XII w. był on pałacem poniekąd obronnym, z dwiema wysokimi wieżami narożnymi i wzmocnionym bastionami. Charakter obronny miał także

pałac późniejszy, zbudowany na jego miejscu w latach 1388—1421, ale szczegóły nie są znane. Co prawda także budowla Onofria nie zachowała się w całości, ponieważ padła ofiarą ponownego wybuchu i pożaru (w piwnicach mieściła się m. in. także prochownia) już w r. 1463, po czym została odnowiona częściowo przez Michelozza, częściowo przez Jerzego Dalmatyńczyka (Giorgio da Sebenico). Zniszczenie tym razem nie było jednak tak całkowite, żeby nie można odtworzyć sobie charakteru dzieła samego Onofria. Przypominał swoim typem romańskie pałace weneckie (w rodzaju pierwotnego kształtu Fondaco dei Turchi), które ze swej strony sięgają swoimi pierwowzorami dalej wstecz do pałaców wczesnobizantyńskich w rodzaju pałacu Teoderyka w Rawennie, a jeszcze dalej — późnorzymskich will pałacowych. Charakterystyczna jest pod tym względem zwłaszcza fasada, wydłużona, z długim portykiem pośrodku o sześciu arkadach, za którym dopiero mieściło się wejście do dziedzińca pałacowego. Na pierwszym piętrze było sześć podwójnych okien gotyckich i takież znajdowały się również w obu narożnych wieżach. Przejmując typ romańskiego pałacu weneckiego dla swej budowli, nie przestał jednak Onofrio być artystą południowowłoskim, a jako taki jest on właściwie tylko kontynuatorem dawnych, już tradycyjnych związków Dubrownika i w ogóle całej Dalmacji południowej z Włochami południowymi.

Wyraźnie potwierdzają to zachowane szczegóły jego dekoracji rzeźbiarskiej; należą one bowiem do tej samej atmosfery wyobraźni twórczej, co dekoracja obu studni. W kapitelach i fryzach ułożone są kompozycje z motywów flory realistycznej i fantastyki figuralnej, wśród których dużo miejsca zajmują nagie putta. Pod względem technicznym i stylistycznym zachodzą jednak między nimi znaczne różnice, które należy chyba przypisać współpracy różnych artystów, zapewne miejscowych. Najciekawszy jest jeden z dwu zachowanych kapiteli, znajdujący się do dziś dnia na swoim pierwotnym miejscu w portyku. Ozdobiony jest oryginalną sceną: figura brodatego starca, coś w rodzaju Fausta, przedstawiona jest w pracowni alchemicznej, do której zbliżają się dwie postaci męskie z pieniędzmi i dwiema kurami. Jest to niezwykła kompozycja na temat antyczny, jakkolwiek ukształtowana w duchu zgoła nieantycznym. Przedstawia mianowicie boga Eskulapa, mitycznego założyciela Epidauru, poprzednika Dubrownika, i jest typowym przykładem, jak przekształcano i modernizowano legendy w ówczesnym duchu realistycznym w okresie bezpośrednio przed bliskim już renesansem.

Onofrio stworzył (czy też stał się jej inicjatorem) w Dubrowniku całą szkołę architektoniczną i rzeźbiarską, dobierając sobie współpracowników, którzy w następstwie rozpowszechnili i spopularyzowali formy jego sztuki także poza granicami tego miasta. Być może najciekawszym przykładem tego, czym stała się jego sztuka, kiedy przekształcała się pod wpływem tradycji miejscowych, z którymi się łączyła, jest katedra w Korculi, zwłaszcza jej fasada, a szczególnie wieża, która jest w zasadzie dziełem pomocnika Onofria przy budowie Pałacu Książęcego, Ratka Ivancicia. Historia tej katedry jest bardzo zagmatwana, a całość składa się z różnorodnych elementów, stanowiących w sumie jakby przekrój przez wszystkie dawniejsze nawarstwienia tradycji artystycznych Dalmacji południowej. W stanie obecnym katedra jest dziełem w. XV, ale jej charakter jest bardzo archaiczny. Fasada, a zwłaszcza portal ciągle jeszcze powtarzają typy romańskich kościołów apulijskich. Najdziwniejszą mieszaninę stanowi jednak rzeźbiona dekoracja przyczółka fasady, w której dawne ślepe arkady romańskie transponowane są formalnie w motywy późnego gotyku weneckiego, z zachowaniem tradycyjnych figuralnych motywów apulijskich. Harmonijnym uzupełnieniem owej mieszaniny jest również wieża, wyrastająca z ciężkich, romańskich podstaw ku lżejszym, wyższym kondygnacjom i prawie że ażurowemu szczytowi w postaci kolumnowego oktogonu, wznoszącego się z tarasu, otoczonego gotycką balustradą.

Prąd gotyku południowowłoskiego, którego reprezentantem był Onofrio delia Cava ze swoim warsztatem, łączył się więc harmonijnie z tradycjami budownictwa i rzeźby południowodalmatyńskiej, pozostając wraz z nimi w granicach sztuki prowincjonalnej. Spóźniony i archaiczny był także drugi kierunek sztuki gotyckiej, który przedostał się do Dalmacji z Lombardii. Aż dziwić się należy, jak spóźniona jest sztuka, którą reprezentuje jako główny zabytek ołtarz św. Domniusa (od w. XVIII św. Arneriusa) w katedrze splickiej, z r. 1427. Jest to dzieło Bonina da Milano, po-

tomka mistrzów Campionesów, twórców szeregu wybitnych dziel rzeźbiarskich we Włoszech północnych, m. in. także pomników nagrobnych Scaligerów w Weronie. Ołtarz zbudowany jest w postaci baldachimu na czterech, a raczej tylko trzech ośmiobocznych kolumnach, połączonych trójkątnymi przyczółkami. Całość, jak również ornamentyka roślinna oraz dekoracja figuralna powtarzają formy późnego gotyku północnowłoskiego, którym już dawno zabrakło życia i wyrazu wewnętrznego. Ołtarz ten przyczynia się wprawdzie do czarującego charakteru wnętrza katedry, ale równocześnie daje żywy obraz konserwatyzmu ówczesnego Splitu i jego mieszczan, dla których było nowością, co gdzie indziej należało już do przeszłości. Lombardzki gotyk Bonina da Milano ani nie dorósł do rozmachu sztuki Onofria delia Cava, ani nie był w stanie natchnąć nowym życiem sztuki dalmatyńskiej [31].

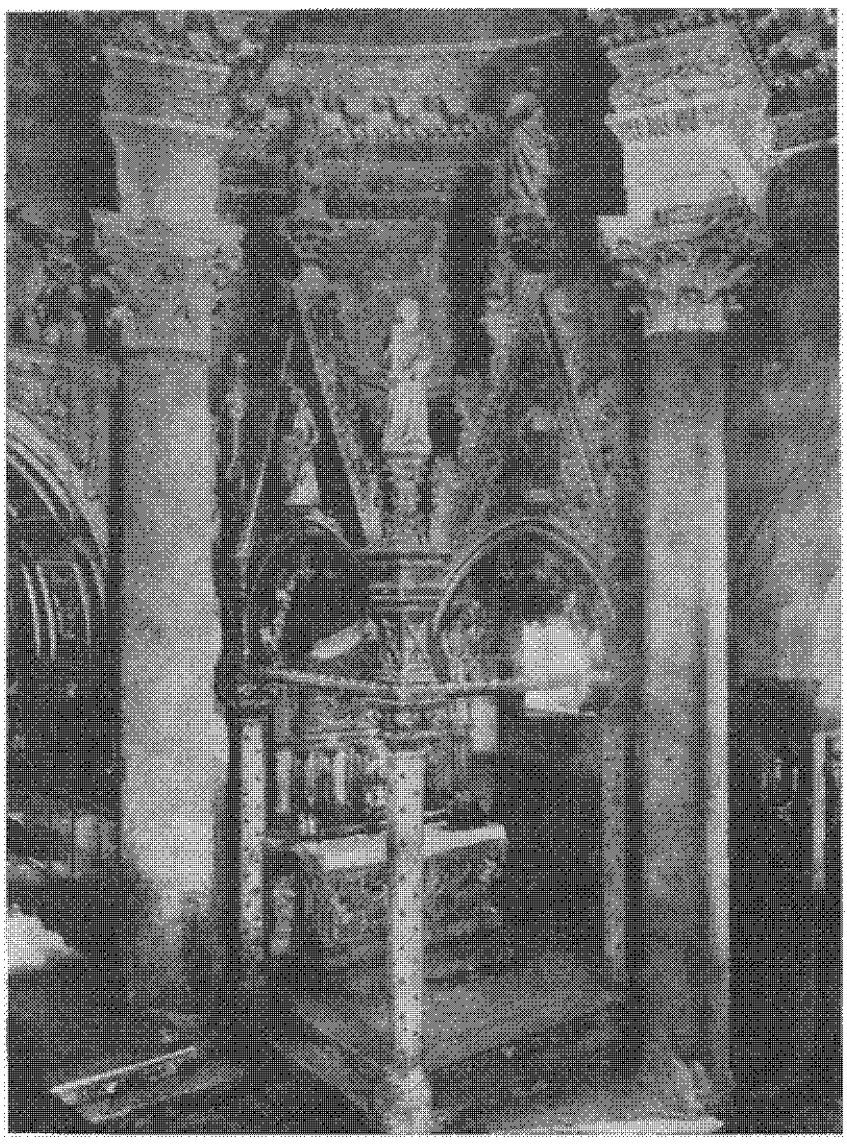
Ożywczy prąd sztuki późnogotyckiej przyszedł z innego centrum, z Wenecji, która miała odtąd w ogóle zapanować nad wszystkimi kierunkami kultury artystycznej Dalmacji. Późny gotyk wenecki jest — tak jak zresztą także gotyk południowowłoski i lombardzki — gotykiem raczej z nazwy aniżeli z istoty. Pomijając pozostałe jego cechy, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na bujność strony dekoracyjnej. W Wenecji, przesiąkniętej różnorodnymi pierwiastkami tradycyjnymi, jakich nie posiadało żadne inne miasto włoskie, powstawały od samego początku jedyne w swoim rodzaju budowle gotyckie. Szczególnie w w. XV, w okresie tzw. gotyku kwiecistego (*gotico fiorito),* portyki i kolumnady oraz całe fasady pałaców, obramienia portali i okien pokryły się niezmiernie bogatymi kompozycjami rzeźbionej dekoracji marmurowej, fantastycznej, jakby wyśnionej. Otóż ten właśnie gotyk wenecki zaczyna w XV w. przenikać do Dalmacji, by w następstwie stać się jednym z najbardziej charakterystycznych rysów wszelkiej późniejszej sztuki tego kraju.

Nie nastąpiło to od razu i nie od razu powstały wielkie dzieła sztuki. Jeden z najwcześniejszych przykładów przeszczepienia gotyku weneckiego na grunt dalmatyński zawiera historia budowy wieży katedry w Trogirze, rozpoczętej w duchu i według wzorów architektury apulijskiej, jak już była o tym mowa. Gdy pierwsze piętro było już gotowe, ucierpiało ono na skutek bombardowania miasta przez flotę wenecką w r. 1420. W rok później, kiedy Trogir wraz z całą Dalmacją — poza Dubrownikiem — był już własnością Wenecji, naprawił uszkodzenia mistrz miejscowy Matjasz Gojković, jeden z licznych artystów rodzimych, przy czym obramienia okien i kapitele ich kolumn otrzymały już formy kwiecistego gotyku weneckiego. Następne zaś piętro wieży, nie o wiele późniejsze, jest już zupełnie wenecko-gotyckie. Ściana została tutaj zamieniona na ażurową kompozycję dekoracyjną, w której obok wysokich i smukłych kolumn, o bogato rozczłonowanych i delikatnych kapitelach, rzucają się w oczy przede wszystkim motywy maswerkowe, zapełniające górną część piętra. Są one spokrewnione z podobnymi motywami weneckiej rzeźby dekoracyjnej z owych lat, jaka występuje m. in. w słynnej Ca d'Oro. Trzecie i ostatnie piętro wieży pochodzi z czasów znacznie późniejszych, z r. 1598, kiedy wykończył je również mistrz dalmatyński, Tryton Bokanić. Ma ono naturalnie rysy okresu swojego powstania, tj. późnego renesansu, poprzez które przezierają jednak ciągle jeszcze cechy gotyku weneckiego.

Najważniejszym dziełem okresu gotyku weneckiego, jak i wczesnego renesansu w Dalmacji miała się stać katedra w Sibeniku [32]. Ta niewątpliwie najoryginalniejsza i najpiękniejsza budowla Dalmacji jest pod niejednym względem znamienna. Jej budowa została kilka razy (z powodów ekonomicznych) przerwana i trwała w całości, nie wliczając lat przygotowawczych, od r. 1402 i 1431 do r. 1506, a właściwie nawet do r. 1536, kiedy wszystko było już ostatecznie dokończone. Toteż katedra jest w swoich najstarszych partiach zabytkiem starszego kierunku gotyku weneckiego (od 1431 do 1441), częściowo wykonanych pod kierownictwem Jerzego Dalmatyńczyka (1441—1473), wspaniałym zabytkiem sztuki artysty dalmatyńskiego w duchu weneckiego gotyku kwiecistego, a w częściach późniejszych najwybitniejszym pomnikiem dalmatyńskiej architektury wczesnorenesansowej i jej głównego przedstawiciela, Mikołaja Florentczyka (Niccolo Fiorentino). Najdziwniejsze jest jednak, że jest to dzieło harmonijne, stanowiące organiczną całość.

Jaki był pierwotny plan kościoła, który zaczęto budować w r. 1431 na miejscu starszego, małego kościoła Św. Jakuba, dokładnie nie wiadomo. Prawdopodobnie miał to być zwyczajny, prosty

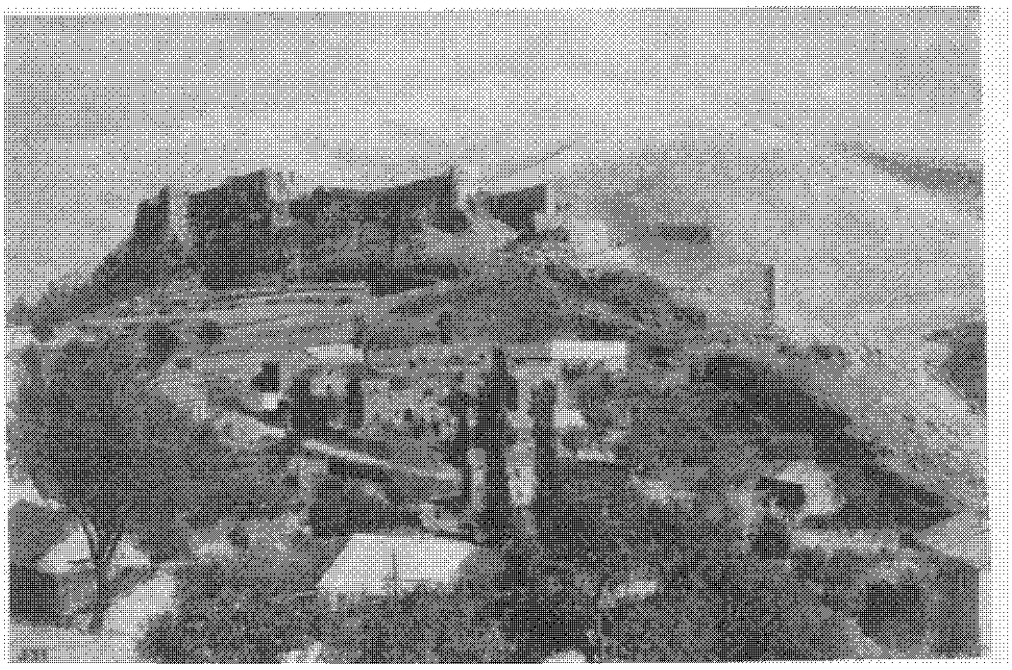
kościół trójnawowy bez nawy poprzecznej, którego nawy boczne miały nosić sklepienia gotyckie, a nawa główna miała być przykryta równym pułapem drewnianym. Jego pierwsi budowniczowie, wśród których był szereg budowniczych i rzeźbiarzy miejscowych, nie byli wielkimi artystami. Nie był nim również główny architekt w tym okresie, Antonio di Pier Paolo Busato. Części architektury jak i rzeźby dekoracyjnej obu portali świadczą o tym, że ich sztuka była spóźniona i powta-



Ryc. 169. Split. Katedra, oltarz Bonino da Milano

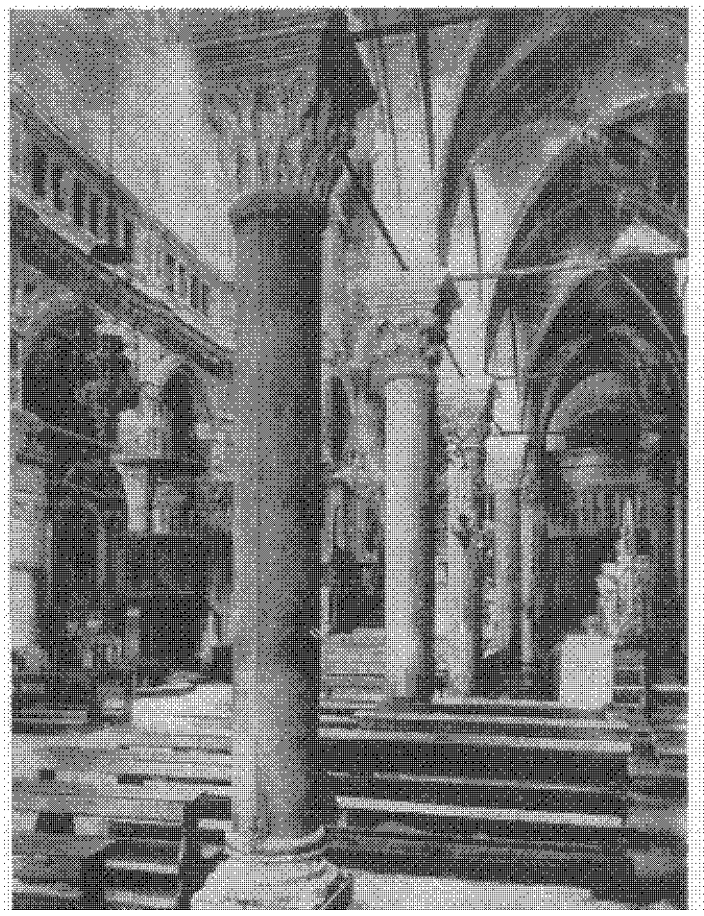
rzała w sposób prowincjonalny formy początków w. XV, które były wtenczas w samej Wenecji już dawno przebrzmiałym echem.

Sprawa wzięła zupełnie inny obrót, kiedy w r. 1441 komitet budowy katedry zawarł w Wenecji umowę z Jerzem Dalmatyńczykiem (sam podpisywał się Georgius Mathaei Dalmaticus; nazywano go także Giorgio da Sebenico, a jego syn dodał do tego jeszcze nazwisko Orsini; Chorwaci nazywają go Juraj Dalmatinac) z Zadaru w sprawie dalszej budowy katedry. Miał on być kierownikiem całej budowy, wybierać i nastawiać majstrów, dostarczać planów oraz także sam pracować jako architekt i rzeźbiarz. W ten sposób na czele budowy kościoła Św. Jakuba stanął naprawdę

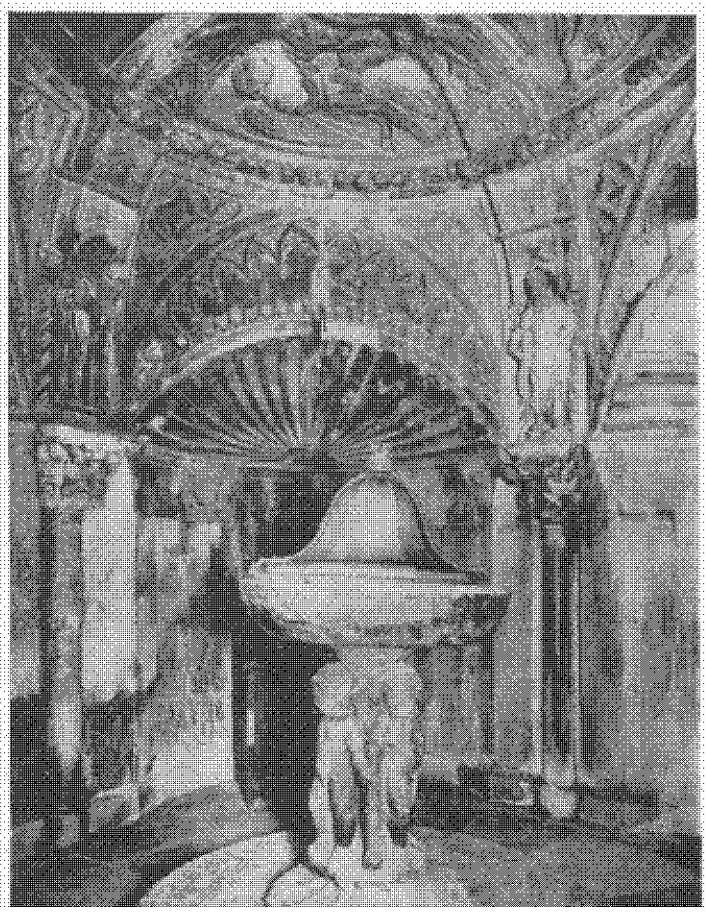


31. Klis nad Splitem. Twierdza

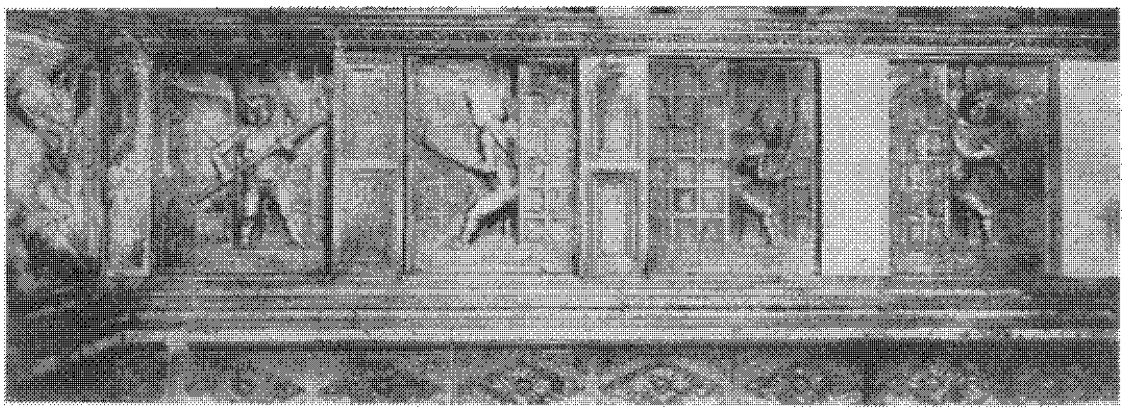
32. Dubrownik. Widok od strony morza



33. Sibenik. Katedra, wnętrze

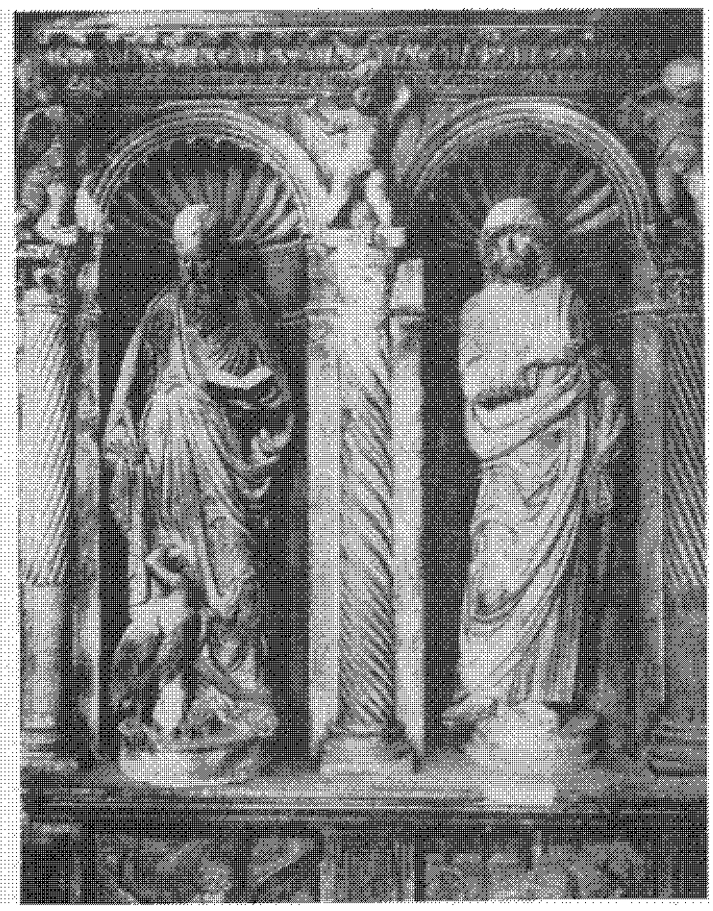


34. Sibenik. Katedra, baptysterium Jerzego Dalmatyńczyka

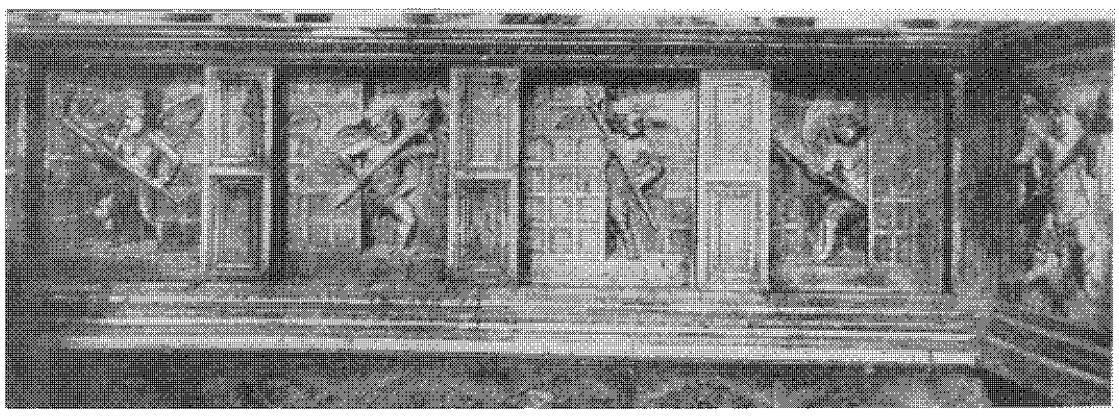


37. Trogir. Katedra, kaplica Jana Ursini, fragment fryzu z aniołkami

35. Split. Katedra, *Biczowanie,* rzeźba Jerzego Dalmatyńczyka



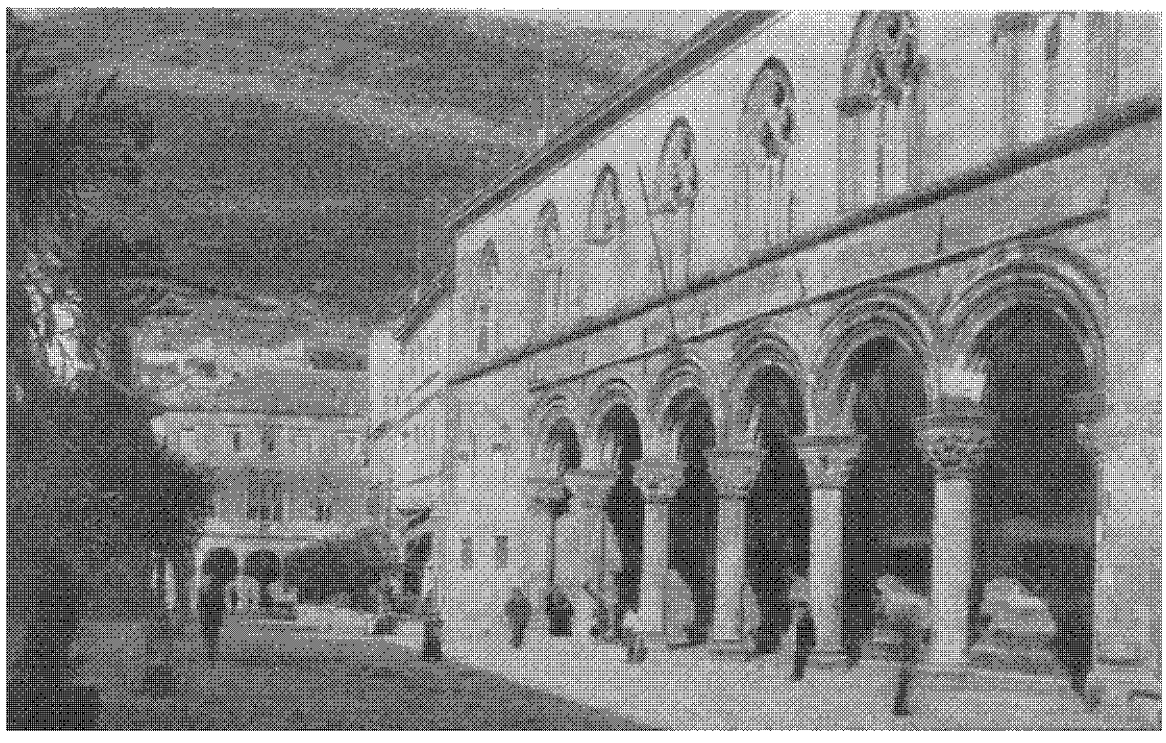
36. Trogir. Katedra, kaplica Jana Ursini, dwaj apostołowie



38. Trogir. Katedra, kaplica Jana Ursini, inny fragment fryzu z aniołkami

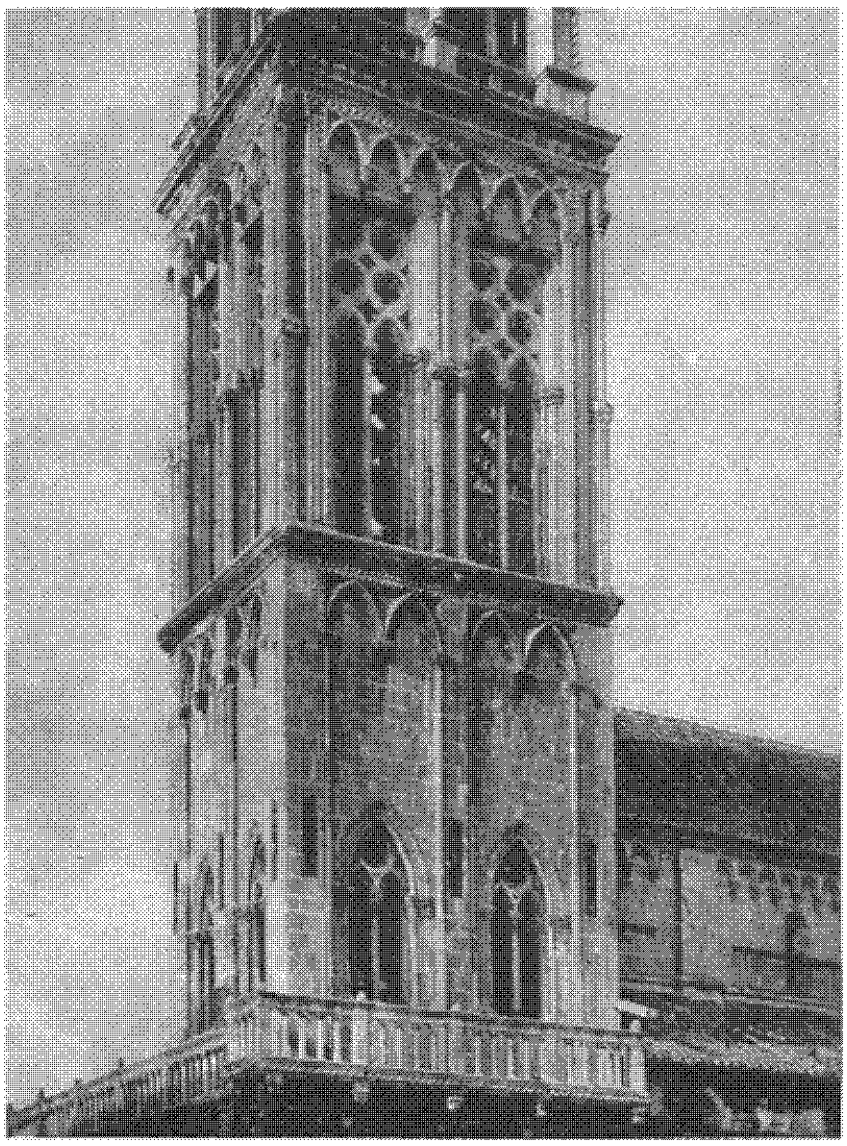
39. Dubrownik. Pałac Rektorów, wejścia

40. Dubrownik. Pałac Rektorów, kapitel w portyku



41. Dubrownik. Pałac Rektorów, fasada

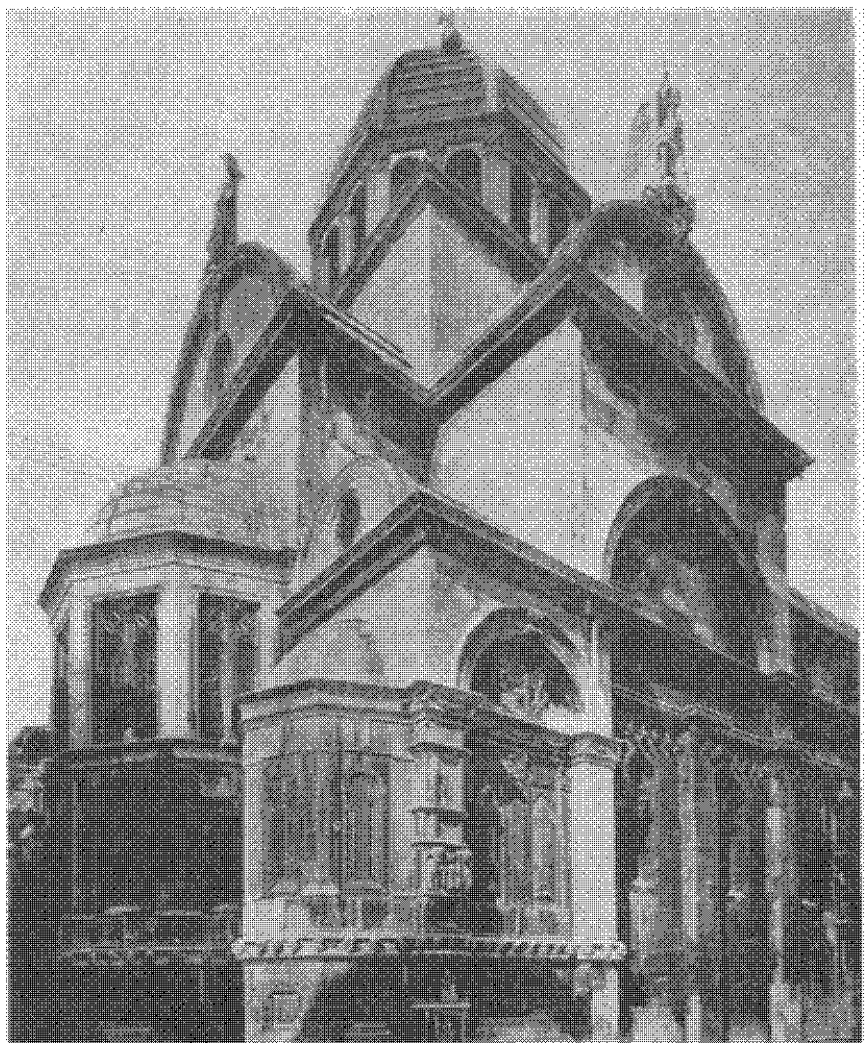
wielki artysta, którego twórczość wykraczała daleko poza granice sztuki prowincjonalnej. Jerzy Dalmatyńczyk kształcił się w Wenecji, gdzie współpracował z braćmi Giovanni i Bartolomeo Bon przy wykonaniu słynnej Porta delia Carta (1438—1442), znajdującej się między kościołem Sw. Marka a Pałacem Dożów. Stamtąd właśnie został wezwany do Sibenika, gdzie miało powstać jego główne dzieło, chociaż podczas prowadzenia budowy katedry szibenickiej był zajęty również w Ankonie.



Ryc. 170. Trogir. Wieża

Wykonał tam w pięćdziesiątych latach XV w. portal kościoła S. Francesco alle Scale, fasadę budynku Loggia dei Mercanti oraz starszą część portalu kościoła S. Agostino. A jeszcze wcześniej wykończył kilka kaplic w kościele franciszkańskim w Zadarze. Należał on do pokolenia i grupy artystów, którzy byli twórcami i głównymi przedstawicielami najpóźniejszej fazy weneckiego gotyku kwiecistego. Doprowadzili oni do ostatnich granic możliwości jego zasady dekoracyjne, podporządkowując formy gotyckie całkowicie bogatym kompozycjom zdobniczym, jakie cechują ówczesną architekturę i rzeźbę wenecką. Najsilniej i najoryginalniej wypowie się on w rzeźbie, ale wybitny jest także jako architekt. Również w architekturze stworzył dzieło, tkwiące z jednej strony w najpóźniejszym gotyku, a zarazem będące na granicy świata form średniowiecznych i nowożytnych.

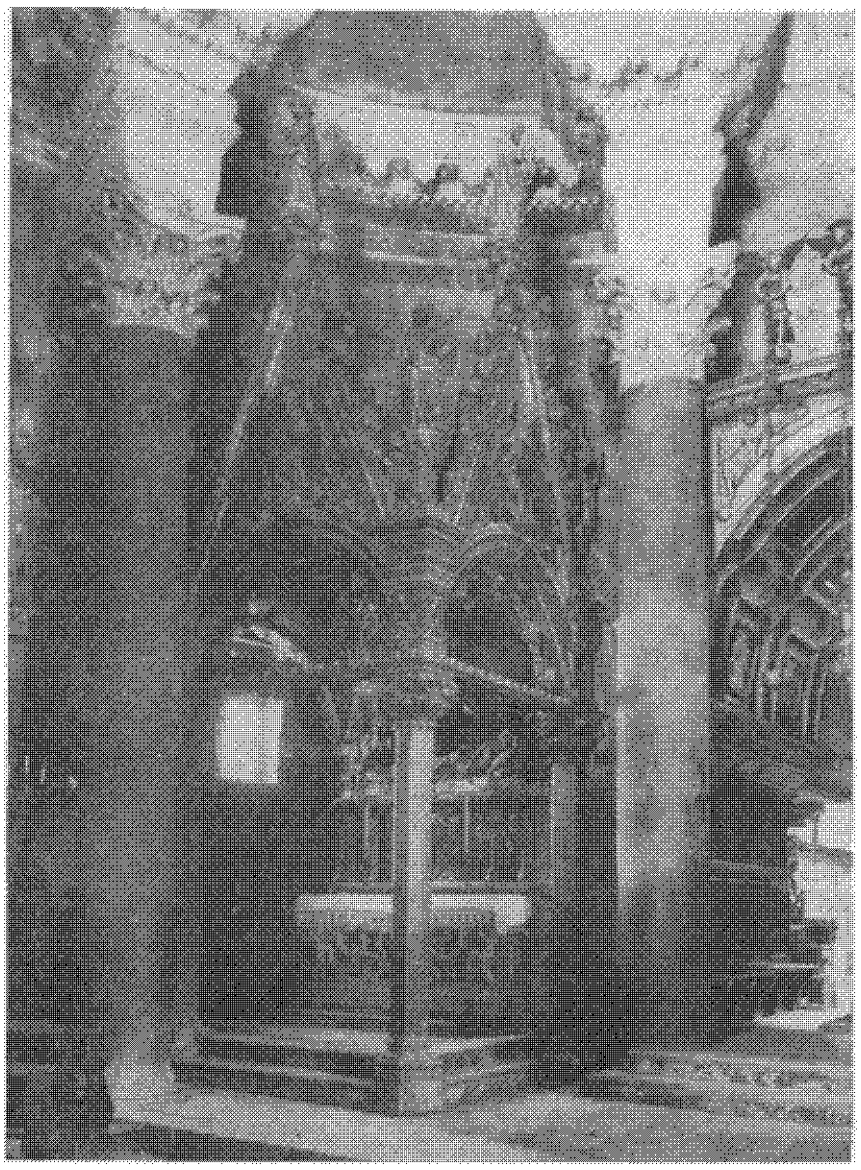
Katedra sibenicka nie została wprawdzie przezeń wykończona, dokonał tego dopiero Mikołaj Florentczyk i jego następcy. Jej zasadnicza koncepcja jest jednak dziełem Jerzego Dalmatyńczyka, ponieważ wszystko wskazuje na to, że zaprojektował on także już kopułę. Zmienił całkowicie pierwotny plan prostego kościoła trójnawowego. Między nawami podłużnymi a prezbiterium umieścił nawę poprzeczną, a na skrzyżowaniu naw cztery potężne słupy-filary, noszące dzisiaj kopułę.



Ryc. 171. Sibenik. Katedra, strona wschodnia

Równocześnie podniósł wysokość nawy głównej przez umieszczenie nad wysokimi łukami gotyckimi, łączącymi kolumny nawy, szerokiego wieńca-gzymsu z dwóch rzędów liści, uszeregowanych jakby pod powiewem wiatru, każdy w przeciwnym kierunku. Nad owym wieńcem wnętrze obiega galeria dekoracyjnych tryforiów i dopiero nad nimi wznoszą się ściany nawy głównej. Podwyższone jest również prezbiterium, a baptysterium umieszczone jest bardzo pomysłowo pod południową apsydą (w ten sposób zostały wykorzystane nierówności terenu). Ze wszystkich tych i innych szczegółów konstrukcyjnych powstała całość nie tylko pomysłowa, lecz przede wszystkim monumentalne i malownicze wnętrze kościelne, jakich jest chyba niewiele w dziejach architektury tego okresu.

Nie mniej charakterystyczne są szczegóły formalne, którymi artysta wzbogacił swoje konstrukcje architektoniczne. Szczególnie znamienne są pod tym względem części prezbiterium, zwłaszcza apsydy północnej, pełne reminiscencji sztuki braci Bon, a zarazem także konsekwencji, jakie artysta z ich sztuki wyciągnął. Nad podbudową, ozdobioną fryzem rombów z rozetą, wznosi się cokół, złożony z kwadratowych lub prostokątnych płyt, umieszczonych w zagłębieniach wśród szerokich obramień



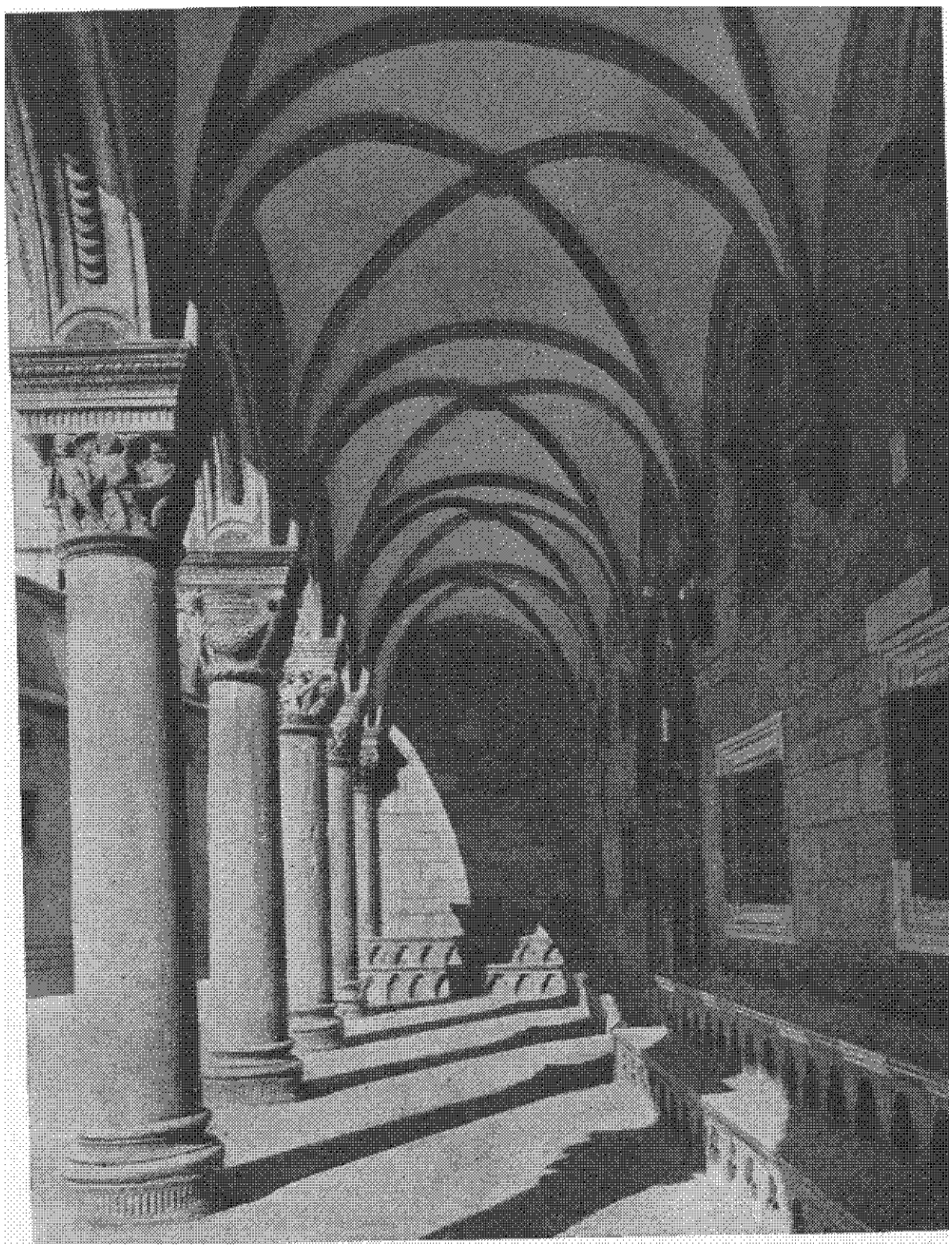
Ryc. 172. Split. Katedra, oltarz Sw. Stosa

z masywnych płyt kamiennych. Ten sam motyw powtarza się w ogóle w całej konstrukcji ścian, wznoszących się nad gzymsem, który oddziela je od cokołu, a ozdobiony jest fryzem z głów, o którym będzie jeszcze mowa. Konstrukcja ta jest w gruncie rzeczy zamaskowaną szkieletową konstrukcją gotycką, złożoną z filarów, pilastrów i architrawów. Miejsca zaś między nimi wypełnione są wstawionymi dużymi płytami, ozdobionymi motywami płaskich wnęk. W ten sposób zbliża artysta zasadę konstrukcji gotyckiej do kompozycji płaszczyznowo-tektonicznej, a równocześnie jego dzieł'o zamienia się jakby na dzieło zmonumentalizowanej intarsji architektonicznej.

Koncepcja konstrukcyjna przekształca się więc u tego artysty od razu także w kompozycję dekoracyjną, pełną szczegółów rzeźbiarskich. Najlepszym przykładem takiego postępowania jest wnętrze baptysterium, zbudowanego w kształcie tetrakonchu i przykrytego sklepieniem żebrowym ze zwornikiem. Już sam pomysł tego wnętrza jest oryginalny. Dolna część ścian do wysokości kolumn, na których oparte są żebra sklepień, zbudowana jest z gładkich bloków kamiennych, części wyższe trudno jednak nazwać w ogóle budowaniem. Sklepienia wnęk ukształtowane są jako ogromne kamienne muszle; wspomniane żebra są nimi raczej z wyglądu aniżeli w rzeczywistości. Są to właściwie bogato rozczłonowane gurty w postaci tabernakulów i innych motywów dekoracyjnych, przedzielone horyzontalnym fryzem, obiegającym całe sklepienie. Pola, które w ten sposób powstają, są w gruncie rzeczy jedynie dużymi płytami kamiennymi z rzeźbioną dekoracją. W całej tej konstrukcji brak więc właściwych pierwiastków tektonicznych, pozostały jedynie formy gotyckie, zużytkowane w celach przede wszystkim dekoracyjnych. Z ich bogatym systemem zdobniczym połączone są organicznie części figuralno-rzeźbiarskie: nad kapitelami kolumn pod tabernakulami patetyczne postaci proroków, o ruchach charakterystycznych dla stylu gotyckiego, na zworniku popiersie Boga Ojca z gołębicą, a na płytach między zwornikiem, żebrami i fryzem duże figury aniołów w locie. Na środku baptysterium stoi chrzcielnica w postaci basenu, wspieranego przez trzy nagie putta. Całość, bez kwestii jeszcze średniowieczna, jest jednak już tak bliska formalnemu poczuciu czasów nowszych, że sztukę tę odczuwa się wyraźnie jako znajdującą się na pograniczu dwóch okresów i posiadającą już znamiona, które pozwalają przewidzieć jej rozwój w przyszłości. W rzeźbie Jerzego Dalmatyńczyka nie brak wprawdzie także motywów tradycyjnych, miejscami po prostu szkolnych, jak np. postaci obu puttów trzymających napis dedykacyjny na zewnętrznym słupie apsydy północnej, które są przejęte z ozdoby Porta delia Carta w Wenecji. Gdzie artysta nie był jednak krępowany i mógł tworzyć całkiem swobodnie, występuje jako twórca niezwykle oryginalny i niezależny.

Tutaj należy wymienić przede wszystkim fryz 74 głów naturalnej wielkości, który ozdabia gzyms nad cokołem apsyd; częściowo powtórzył go artysta także na portalu kościoła Św. Franciszka w Ankonie. Wśród tych głów, z których nie wszystkie zachowały się w stanie pierwotnym (niektóre są nawet nowe, pochodzące z w. XIX), spotykamy naturalnie także typy, przypominające głowy antyczne. Aż dziwnie, jak sztuka Jerzego Dalmatyńczyka ciągle przypomina, że w Dalmacji tradycje antyczne nigdy całkiem nie wygasły. Obok nich spotykamy jednak także głowy bez porównania bardziej charakterystyczne i ciekawsze: typów ludowych, i to miejscowych, dalmatyńskich, jakie artysta spotykał w życiu codziennym. Są to chłopi, marynarze, rybacy, niewiasty z ludu i mieszczanie, odtworzeni z całą wyrazistością ich rysów charakterystycznych. W ramach dziejów sztuki średniowiecznej, wyrażającej się przeważnie poprzez tematykę religijną, fryz głów Sibenickich robi wrażenie czegoś niezmiernie świeżego. Jest on odblaskiem rzeźbiarskiego ukształtowania żywej rzeczywistości z dziejów Słowiańszczyzny południowej, z heroicznego „marynarskiego" okresu narodu chorwackiego, jaki mógł stworzyć tylko prawdziwy artysta.

Działalność artysty nie ograniczała się w Dalmacji do samego Sibenika. Pracował on w Zadarze, w Pagu, gdzie jego dziełem — jak się zdaje — jest m. in. także rozplanowanie samego miasta; w Dubrowniku wykonał gotyckie zasklepienie portyku Pałacu Książęcego. Swoje główne dzieło rzeźbiarskie stworzył jednak w Splicie, mianowicie ołtarz Św. Anastazego w tamtejszej katedrze z r. 1448, pomyślany jako *pendant* do ołtarza Bonina da Milano. Całość jest wzorowana na owym ołtarzu starszym, posiada jednak zupełnie inne ukształtowanie formalne. Reliefy są wypukłe, tak że figury aniołów występują z tła, postaci reliefowe i pełnoplastyczne są pełne życia i poruszenia wewnętrznego. Dekoracyjne motywy liściowe bujnie się rozrosły. Jeszcze bardziej charakterystyczny jest sam ołtarz. W części górnej przedstawiony jest święty męczennik śpiący na łożu pod zasłoną, którą odsuwa trzech aniołów. Motyw śmiertelnego spokoju postaci świętego w połączeniu z figurami aniołów i bogatą draperią szat oraz zasłony przekształciły się w kompozycję pełną kontrastów, pulsujących w każdym szczególe. Najwymowniejsza jest jednak grupa środkowa w dolnej części ołtarza, przedstawiająca *Biczowanie Chrystusa.* Złożona jest tylko z trzech postaci: Chrystusa, przy-



Ryc. 173. Dubrownik. Pałac Rektorów (Książęcy), portyk

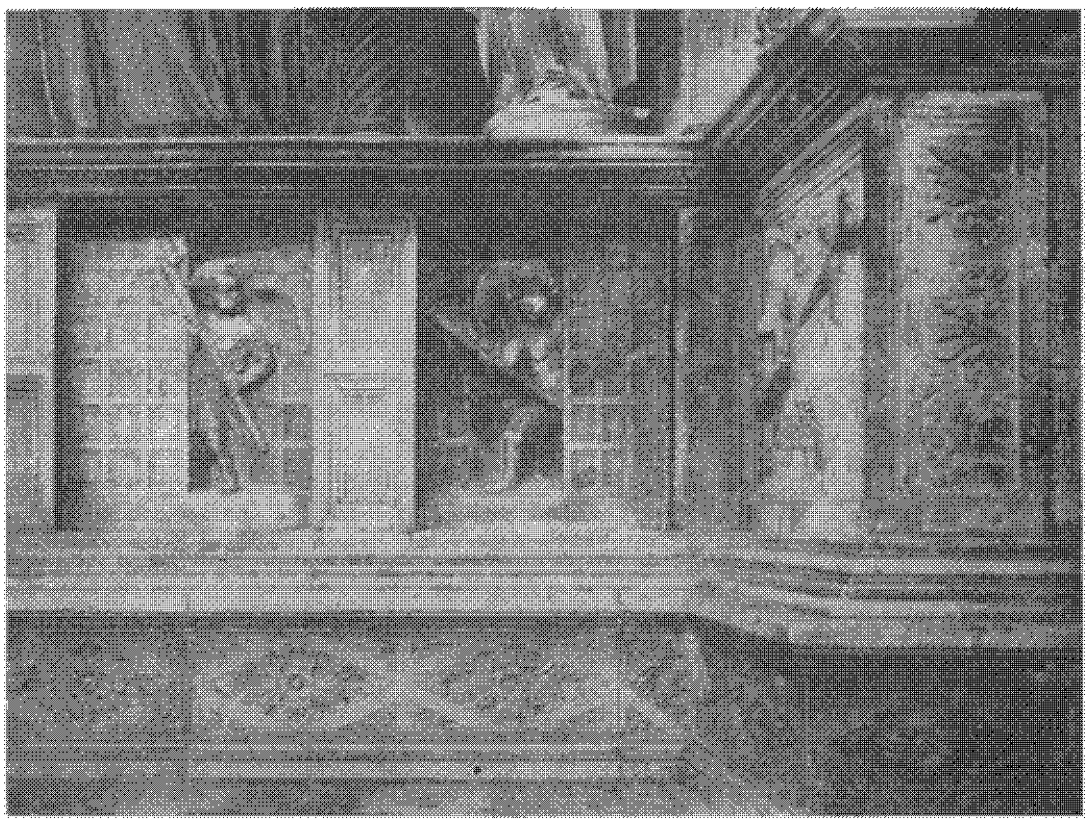
wiązanego do słupa, i dwóch katów. Ruchy ich rąk, ustawienie figur w pozycjach kontrastowych, ich wzajemne przecinanie się, a równocześnie silny realizm szczegółów stwarzają całość nie spotykaną w tym okresie poza sztuką Donatella, a przypominającą miejscami wprost już czasy o wiele późniejsze.

Działalność mistrza katedry śibenickiej, związana z dziełami sztuki o tak wybitnych rysach (umarł on w r. 1475), musiała naturalnie wywierać szeroki wpływ, zwłaszcza że posiadał on szereg współpracowników i pomocników miejscowych, których sam wyszkolił. Jakkolwiek żaden spośród nich nie był naprawdę wielkim artystą, przyczynili się oni jednak do spopularyzowania jego sztuki w całej Dalmacji. Jej echa odnajdują się zwłaszcza w dekoracji rzeźbiarskich prywatnych will-pałaców nad morzem, w kompozycji rzeźbiarskiej zdobiącej portal kościoła franciszkańskiego w Dubrowniku, w kapitelach katedry w Korculi i in. Do tego samego kierunku należy też krużganek klasztoru dominikańskiego w Dubrowniku z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XV w., jednej z najbardziej malowniczych konstrukcji w Dalmacji.

Sam Jerzy Dalmatyńczyk jest ostatnim wielkim artystą gotyku dalmatyńskiego. Wprawdzie gotyk z chwilą jego śmierci jeszcze nie wygasi, przeciwnie, w duchu tradycyjnego konserwatyzmu wegetował obok form późniejszych miejscami nawet jeszcze w XVIII w., jako kierunek istotnie twórczy i przodujący ustąpił jednak stosunkowo szybko (jakkolwiek późno) miejsca prądom nowym, idącym z Włoch, które po raz pierwszy zjawiły się nad wschodnim Adriatykiem, zresztą już znacznie wcześniej, mianowicie z chwilą, kiedy Michelozzo zawitał do Dubrownika. Pierwszym zaś artystą miejscowym tworzącym w duchu renesansu stał się główny uczeń Jerzego Dalmatyńczyka, właściwy zaś rozkwit wczesnego renesansu związany jest w dużej mierze znowu z katedrą śibenicką.

Dzieje sztuki r e n e s a n s o w e j w Dalmacji są dosyć osobliwe. Sztuka ta należy przecież do okresu, w którym, poza Dubrownikiem, cały kraj jest już własnością Wenecji. A główny i najcudowniejszy rozkwit artystyczny „królowej Adriatyku" przypada właśnie na okres Odrodzenia. Spodziewalibyśmy się wobec tego w Dalmacji zjawisk podobnych, tj. wielkiego rozkwitu stylu i form renesansowych, będących żywym odblaskiem prądów panujących w stolicy na lagunach. Otóż wpływ ten istotnie się zaznacza. Widać go we wszystkim, co wiąże się z życiem i ustrojem miast, tak jak wszędzie dają się zauważyć również ślady renesansu w architekturze sakralnej i świeckiej. Z drugiej strony nie można jednak zaprzeczyć, że są one mniej liczne, niżbyśmy się spodziewali. Naprawdę wielkie i twórcze dzieła sztuki, które mogą być uważane za charakterystyczne przejawy renesansu w Dalmacji, przypadają na okres wcześniejszy, niewątpliwie spokojniejszy w dziedzinie życia publicznego i państwowego, jeszcze nie zagrożonego przez Turków, i należą do tzw. wczesnego renesansu, gdy natomiast pełny renesans Cinquecenta wypadł blado. Gdzie zaś spotykamy się z dziełami naprawdę wielkimi, są one (zwłaszcza w dziedzinie malarstwa) nieraz importem, i to przeważnie z Wenecji. A dzieje się to w okresie, kiedy Dalmacja ze swej strony zasila samą Wenecję i w ogóle Włochy artystami wielkiej miary.

Początki renesansu sięgają r. 1463, kiedy wybuch prochowni, umieszczonej w piwnicach Pałacu Książęcego w Dubrowniku, znowu poważnie uszkodził budowlę Onofria delia Cava. Słynny artysta florencki, Michelozzo, uczeń Brunelleschiego, a przez pewien czas współpracownik Donatella, bawił wówczas w Dubrowniku jako inżynier gminy miejskiej, prowadzący prace fortyfikacyjne. Jemu powierzono opracowanie projektu naprawy i przebudowy całego pałacu. Do zrealizowania tego projektu nie doszło, został on bowiem odrzucony przez Radę republiki patrycjuszowskiej, która nie mogła się pogodzić z formami sztuki renesansowej. Toteż właściwym odnowicielem pałacu stał się po wyjeździe Michelozza Jerzy Dalmatyńczyk. Przedtem wykonał jednak Michelozzo prace nie cierpiące zwłoki i odnowił przede wszystkim arkady portyku przed wejściem do pałacu. W tym właśnie miejscu po raz pierwszy Dalmacja miała się zaznajomić ze sztuką renesansu. Michelozzo musiał się wprawdzie liczyć z materiałem, jaki miał do dyspozycji i który musiał zużyć, wobec czego wrażenie kolumnady pod względem stylu nie jest jednolite. Nie zmniejsza to jednak samego faktu, że dzieło Michelozza przyniosło z sobą powiew świata nowego, gruntownie odmiennego



Ryc. 174. Trogir. Katedra, kaplica Bl. Jana Ursini, fragment części dolnej

od wszeikich tradycji dalmatyńskich. W trzech kapitelach, na nowo przez niego wstawionych, wszystko jest umiarkowane, jasne i przejrzyste, a realizm puttów, przedstawionych w żywym poruszeniu wśród bogatych wieńców liści, kwiatów i owoców, ujęty jest w klasycznych proporcjach wczesnego renesansu, kierunku sztuki Donatella. Takie same są także proporcje dekoracji i profilowanie samych łuków arkad, zbliżonych do podobnych motywów florenckich połowy XV w. A jakby baśniowy sen o pięknie wczesnego renesansu wygląda fryz portalu, wstawiony również wówczas między pilastrami odrzwi, a lukiem jego tympanonu, prawdopodobnie dzieło Pawła Dubrowczanina (Paolo di Ragusa), rzeźbiarza i złotnika, jednego z licznych pomocników Donatella w Padwie; bawił on w r. 1463 w Dubrowniku. Sztuka ta nie obudziła jednak na razie żadnego żywszego echa ani prawdziwego zrozumienia. Renesans był w swojej pierwszej fazie tylko importem z Włoch. Brakowało mu przejścia od dawnych tradycji miejscowych ku miejscowej interpretacji jego ducha i form.

Głównym przedstawicielem owego przejścia jest Andrzej z Alessia (Andrea d'Alessio, Andrija Alesi), rodem z Albanii, zadomowiony jednak i znaturalizowany w Dalmacji, gdzie w połowie XV w. zostaje mieszczaninem splickim. Artysta średniej miary, prowadzący rozległe prace budowlane i rzeźbiarskie wraz z licznymi pomocnikami i współpracownikami, wśród których znajdujemy długi szereg Chorwatów z lądu i z wysp, a także z Bośni, łatwo dostosowujący się do wszelkich nowych prądów, przyswaja sobie jako pomocnik Jerzego Dalmatyńczyka styl kwiecistego gotyku weneckiego, by w okresie późniejszym stać się naśladowcą sztuki Mikołaja Florentczyka. Jego głównym dziełem jest baptysterium katedry w Trogirze z r. 1467; prosta budowla czworokątna, przykryta ostrolukim sklepieniem gotyckim. Sklepienie to ozdobione jest jednak kasetonami z rozetami na wzór sklepienia w domowej świątyni pałacu Dioklecjana w Splicie. Jeszcze dziwniejsze jest połączenie gotyckich kolumn narożnych oraz przejętego ze sztuki Jerzego Dalmatyńczyka wieńca z dwóch rzędów liści, obiegającego cale wnętrze baptysterium, oraz motywów dalszych. Renesans

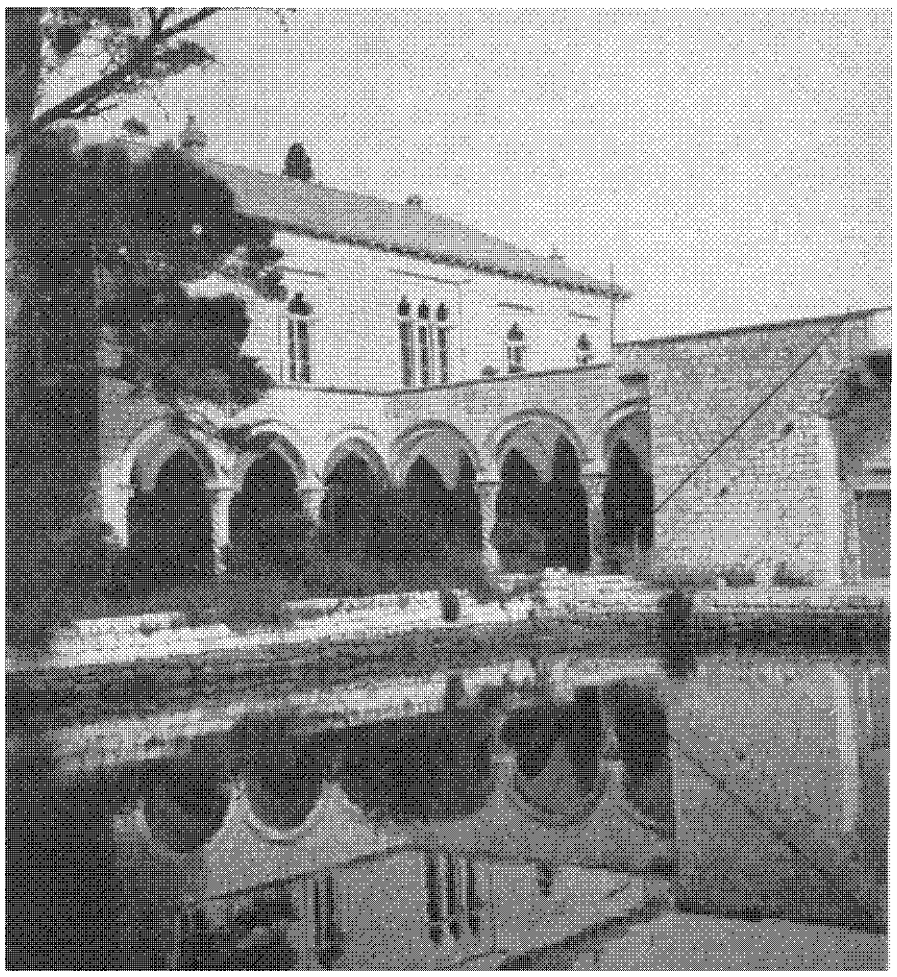
występuje wyraźnie w postaci kanelurowanych pilastrów o korynckich kapitelach, wnęk muszlowych i fryzu z aniołkami, niosącymi girlandę z kwiatów, liści i owoców. Są to oczywiście tylko szczegóły. Nie brak też niedociągnięć w proporcjach, w ich zrozumieniu i wykonaniu, ale całość jest w ramach sztuki Dalmacji nowa i stanowi wymowny przykład przechodzenia sztuki gotyckiej w renesansową.

Pierwszym w pełni renesansowym artystą w Dalmacji był jednak Mikołaj Florentczyk. Wszystko, co wiadomo o jego działalności, wiąże się z Dalmacją, z którą zrósł się jak najzupełniej. Być może także dlatego, że właśnie tutaj mógł całkowicie rozwinąć swój talent i swobodnie się wypowiedzieć. Kontynuował on dzieło poprzedników dalmatyńskich, zwłaszcza Jerzego Dalmatyńczyka, równocześnie zaś był najwybitniejszym przedstawicielem renesansu w dalmatyńskiej rzeźbie i architekturze. Doszło to do wyrazu w wykończeniu katedry śibenickiej, gdzie stworzył nowy typ fasady kościelnej i wzniósł monumentalną kopułę oraz rozwiązał problem zasklepienia i przykrycia kościoła w sposób najzupełniej oryginalny. Oprócz tego jego dziełem jest kaplica Bł. Jana Ursiniego w katedrze trogirskiej, najcenniejszy zabytek dalmatyńskiej rzeźby renesansowej, oraz kilka innych dzieł rzeźbiarskich i architektonicznych w Trogirze, Sibeniku, Splicie i na Wyspach Termickich. Tak jak warsztat Jerzego i Alessia, jego pracownia jest także prawdziwą szkołą, wychowującą szeregi artystów miejscowych, którzy propagują styl renesansowy i formy swojego mistrza.

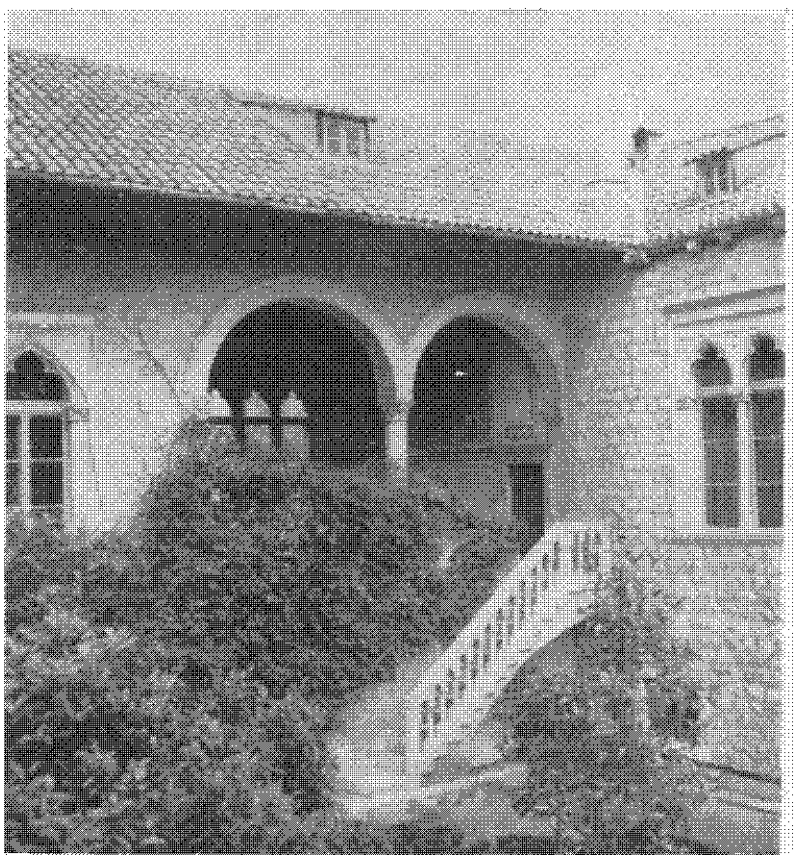
Najwcześniejszym znanym dziełem Mikołaja, wykonanym wspólnie z Alessiem i kilku innymi pomocnikami, jest wspomniana kaplica Jana Ursiniego, rozpoczęta w r. 1468, a ukończona około r. 1497. Całość kaplicy, do której prowadzi z północnej nawy kościoła kilka schodów, to przestrzeń prostokątna, z kasetonowanym sklepieniem kolebkowym. Posiada ona charakter wczesnego renesansu toskańskiego, z tą jednak różnicą, że w przeciwieństwie do dzieł mistrzów florenckich rozczlonowanie tektoniczne kaplicy jest wprawdzie — jak u tamtych — jasne i organiczne, ale równocześnie bujna i bogata jest nie tylko dekoracja architektoniczna, lecz także figuralno-rzeźbiarska. Jest w tym bezsprzecznie pewien rys przesady zdobniczej, chociaż ta dekoracja układa się w logiczną i zwartą całość kompozycyjną.

Rozczlonowanie ścian jest proste i przejrzyste. Nad podbudową, ozdobioną rombami z motywami rozet, wznosi się właściwy cokół: płyty marmurowe, przedzielone pilastrami, ukształtowane są jako drzwi w płaskim reliefie, z których wychylają się dzieci-skrzydlate geniusze z płonącymi pochodniami, jakby bawiące się w ściganego. Gzyms nad cokołem stanowi równocześnie podstawę głównej, środkowej części ściany, która zawiera dwanaście półokrągłych wnęk, zakończonych w górze motywem rozwartej muszli, a obramionych kanelurowanymi pilastrami z klasycznymi kapitelami i przedzielonymi kręconymi kolumnami. Nad klasycznym gzymsem, który zamyka tę część ściany, obiega kaplicę szeroki fryz okrągłych okien wśród pilastrów, a na jego architrawie oparte jest sklepienie. Strona wejściowa jest cała otwarta, a samo wejście ma kształt arkady renesansowej, której łuk opiera się na pilastrach tak samo rozczłonowanych, jak ściany wnętrza. Wszystko to jest dopiero rusztowaniem, na którym rozmieszczona jest dekoracja rzeźbiona, zamieniająca całość w żywą kompozycję figuralną. Ożywione są już wewnętrzne strony pilastrów obok wejścia, ozdobione reliefowymi motywami kandelabrów i palmet roślinnych; z kasetonów sklepienia spoglądają wesołe główki aniołów, a ze środka sklepienia, w medalionie, wychyla się błogosławiący Bóg Ojciec, przedstawiony w popiersiu.

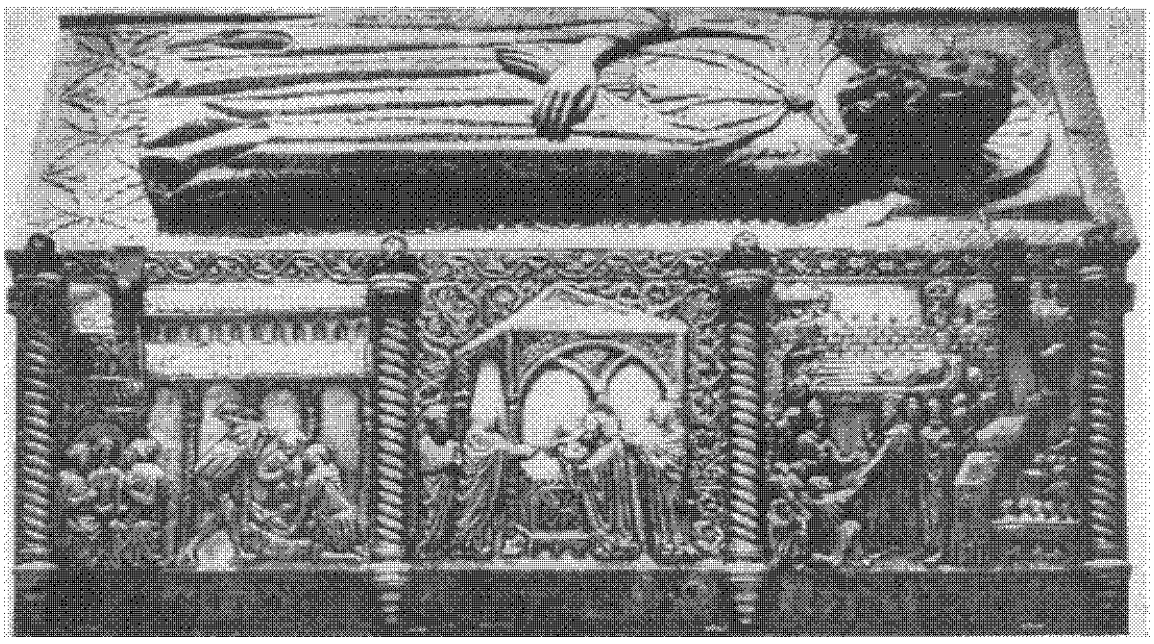
Figury nagich aniołków-geniuszów z pochodniami, przypominające pomysły donatellowskie, stanowią całą galerię uroczych typów dziecięcych. Każdy z tych aniołków jest inny, każdy odtworzony w innej chwili poruszenia i o nieco innym charakterze. Żaden z nich nie powtarza motywów swoich sąsiadów, a ze wszystkich przemawia nie tylko zrozumienie ciała dziecięcego, lecz także zmysł wesołości i humoru, a przede wszystkim wdzięku, aczkolwiek zachodzą między nimi różnice, gdyż są one dziełem różnych rąk. Najlepiej są wymodelowane i najwięcej wyrazu posiadają figury wykonane przez Mikołaja Florentczyka, najbardziej płaskie i pozbawione życia należą na pewno do Alessia. Między nimi są jednak i inne, będące dziełem kogoś trzeciego z pomocników. Analogiczne są także różnice wśród najważniejszej grupy dwunastu figur: Chrystusa, Madonny,



42. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkoče vić, strona południowo-wschodnia



43. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkofevič, fasada zachodnia **z** loggią



44. Zadar Katedra, Francesco da Milano, trumna-relikwiarz św. Szymona, strona przednia

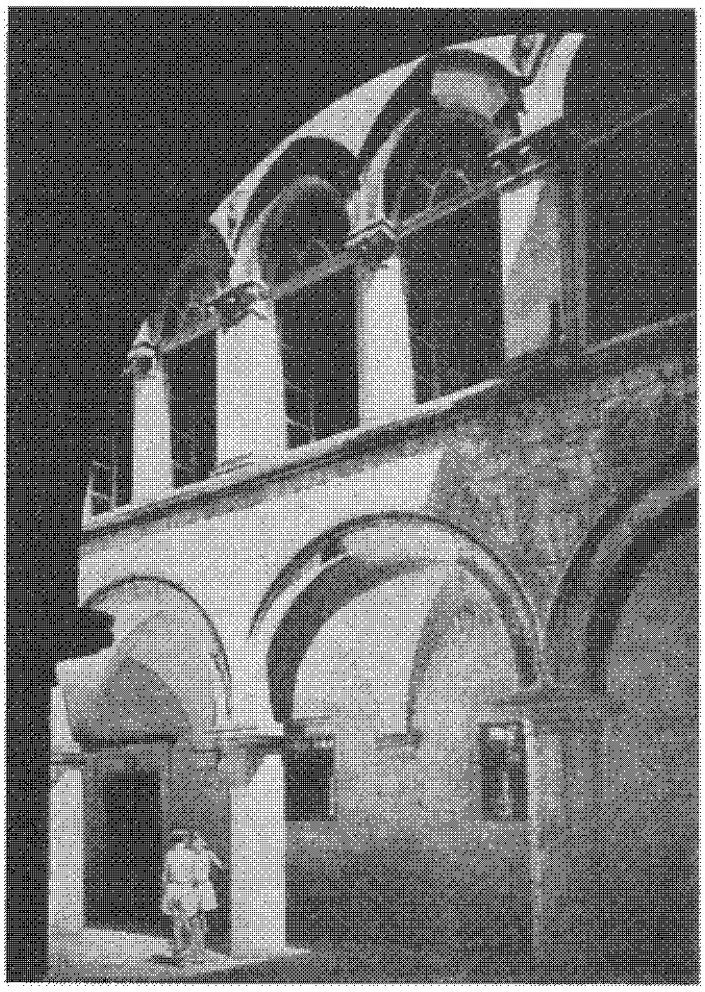
45. Zadat. Katedra, Francesco da Milano, trumna-relikwiarz św. Szymona, scena historyczna z żoną bana Subicia

ewangelistów i apostołów, stojących we wnękach" środkowej części ścian. Wśród nich wybijają się postaci wykonane przez Mikołaja, jak np. św. Piotr albo św. Paweł, które nie o wiele ustępują figurom rzeźby z otoczenia Donatella. Mikołaj nie jest wprawdzie artystą na miarę samego Donatella, jego sztuka wykracza jednak, zwłaszcza w ramach prowincjonalizmu dalmatyńskiego, daleko poza twórczość jego generacji. Największą siłę ekspresji osiągnęła ona w postaci Pawła, zatopionego w czytaniu księgi, którą trzyma lewą ręką, gdy palec prawej jakby lekko bawiąc się trzyma miecz. Postać stoi ciężko i masywnie na obu nogach, mocne i nieco zgarbione plecy są lekko schylone. Pochyliła się także głowa, potężna jak głowa olbrzyma; żyły na szyi są nabrzmiałe, czoło wysokie. Całość postaci wyraża skupienie, a jedynie w niespokojnych fałdach szat wyczuwa się wewnętrzne napięcie duchowe. Obok tej mocnej sztuki wypada bez porównania bardziej blado talent trzeciego współpracownika, twórcy figury Tomasza, być może Ivana Duknovicia. Na tym jednak jeszcze nie koniec inwencji mistrza Florentczyka. Nad kolumnami i pilastrami otaczającymi wnęki z opisanymi figurami porozmieszczał on cały szereg najrozkoszniejszych figur dziecięcych, bawiących się aniołków; jak małe giganty dźwigają ciężar gzymsów albo też festony kwiatów i liści. W lunecie zaś pod sklepieniem umieścił relief z *Koronacją Matki Boskiej.*

Takie jest w głównych rysach pierwsze wielkie dzieło Florentczyka i zarazem pierwsza wielka kompozycja renesansowa Dalmacji. Trochę paradoksalnie brzmi, że renesansowa lekkość, powiewność i wdzięk w połączeniu z jasnością i zarazem radością życia zawitały do Dalmacji w pomniku grobowym świętego męczennika. Że talent rzeźbiarski Mikołaja Florentczyka był bardziej różnorodny i że jego oryginalność ujawniała się także w problemach innego rodzaju, świadczą o tym dzieła, spośród których należy wymienić choć dwa: pomnik nagrobny prawnika trogirskiego Ivana Soboty, z r. 1469, w tamtejszym kościele Dominikańskim, w postaci wnękowego grobu arkadowego z reliefem *Opłakiwania Chrystusa,* o mocnych akcentach dramatycznych, oraz relief tejże sceny z około r. 1470, stanowiący fragment ołtarza kościoła Św. Jana Chrzciciela, w którym patos przeżycia osiąga jeszcze większą siłę ekspresji.

Dziełem jednak, którym Mikołaj Florentczyk najwięcej zaważył na dziejach sztuki dalmatyńskiej, było dokończenie katedry szybenickiej. Zadanie nie było łatwe, ponieważ w r. 1477, w którym objął kierownictwo budowy, jej charakter był jeszcze całkiem gotycki. Nowy protomagister podwyższył nawy boczne od wewnątrz i zewnątrz. Nad gotycką zewnętrzną ścianą północną wzniósł gładką, nie rozczłonowaną ścianę w rodzaju attyki, oddzielając ją od części dolnej mocnym renesansowym gzymsem. Renesansowe zakończenie i przykrycie w postaci półkopuł oraz półokrągłych przyczółków otrzymały części prezbiterium, a nad czterema filarami na skrzyżowaniu naw została wzniesiona na pendentywaęh kopuła nad ośmiokątnym bębnem. Najoryginalniejszy rys budowli polega jednak na tym, że zarówno kopuła, jak nawy boczne i główna zostały równocześnie zasklepione i przykryte, tzn. żebra kopuły stanowią olbrzymie pionowe płyty kamienne, do których włożone są swoimi zakończeniami szerokie płyty poprzeczne. Tak samo są skonstruowane sklepienia naw: przestrzeń nad nawą główną przykryta jest szerokimi gurtami z wielkich płyt kamiennych, z boku wyżłobionych, w które włożone są potężne płyty poprzeczne, stanowiące sklepienie, a równocześnie z zewnątrz także już dach. Nowością w tej niezwykłej budowli jest również fasada zachodnia. W porównaniu ze wszystkimi starszymi fasadami kościołów dalmatyńskich skomponowana jest w sposób odmienny i tektonicznie-organiczny: podzielona na dwie kondygnacje, zakończona u góry półokrągłym przyczółkiem, czemu odpowiadają nad gzymsem kondygnacji niższej dwa ćwierćkoła nad nawami bocznymi. Podobny podział fasad istnieje wprawdzie także w kościołach weneckich, np. w kościele S. Zaccaria z około r. 1500, zachodzi jednak pewna zasadnicza różnica między fasadą tego kościoła a szybenicką. Fasady weneckie są bowiem bogatymi kulisami dekoracyjnymi, nie związanymi konstrukcyjnie z wnętrzem kościoła, gdy tymczasem fasada w Sibeniku odpowiada ściśle układowi i podziałowi wnętrza, a tym samym staje się wyrazem jego kompozycji wewnętrznej.

Ze śmiercią Mikołaja Florentczyka i z wykończeniem katedry szybenickiej zakończył się drugi wielki okres rozkwitu architektury i rzeźby dalmatyńskiej. Nie znaczy to bynajmniej, jakoby skoń-



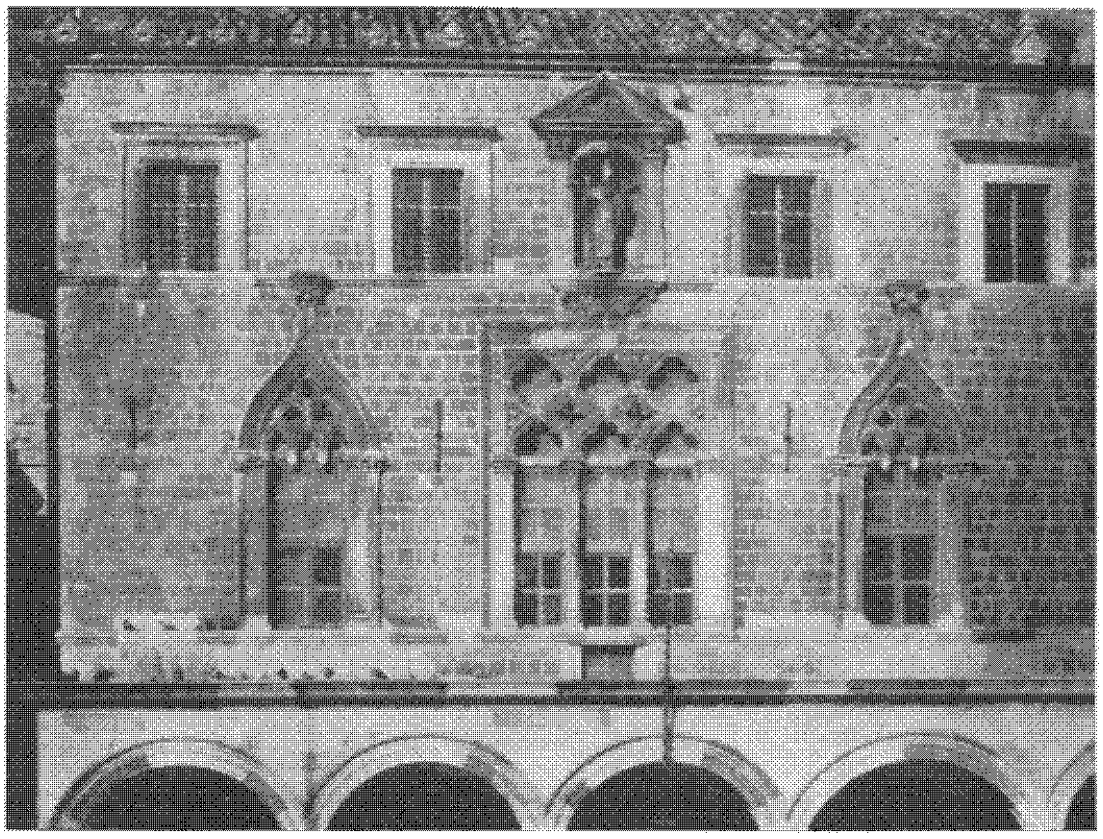
Ryc. 175. Dubrownik. Divona

czyła się wszelka twórczość artystyczna w weneckiej Dalmacji i w wolnym Dubrowniku. Nie ma jednak już w niej ani wielkich wysiłków twórczych, zakrojonych na tak wielką skalę, jak katedra szibenicka, ani talentów, których znaczenie sięgałoby w pełni poza ramy i granice sztuki prowincjonalnej. Ściślej należałoby powiedzieć, że talenty wprawdzie są, i to nie byle jakie, ale nie znajdują dla siebie miejsca i możliwości pracy w kraju. Dalmacja niszczona jest w tym czasie przez ciągłe wojny turecko-weneckie, a granice Turcji przesuwają się czasami aż do samego wybrzeża morskiego. W kraju skończył się okres dobrobytu, a Dalmacja zamieniła się w prowincję, w której stolica na lagunach troszczy się przede wszystkim tylko o miasta. Toteż talenty owe znajdują zajęcie w samej Wenecji lub gdzie indziej we Włoszech, stanowiąc często chlubę sztuki włoskiej. To, co jeszcze stanowiło prawdziwe szczyty ówczesnej dalmatyńskiej kultury artystycznej, było często importem z samej Wenecji.

Formy wczesnego renesansu, który rozwinął się tak bujnie w sztuce Mikołaja Florentczyka — stają się — jak to zawsze bywało w Dalmacji — z kolei tradycją miejscową w duchu konserwatyzmu dalmatyńskiego. Tradycja ta żyje nadal w sztuce obok również tradycyjnych form kwiecistego gotyku weneckiego, wchodząc z nimi w dziwną nieraz symbiozę, która miejscami jest bardzo typowym rysem późniejszej dalmatyńskiej architektury pałacowej i sakralnej. Renesans ten nie ma natomiast swojego naturalnego dalszego ciągu i rozwoju w postaci renesansu Cinąuecenta weneckiego lub w ogóle włoskiego.

Koloryt wenecki, który w Dalmacji tak bardzo rzuca się w oczy, zawdzięcza kraj właśnie tradycjom sztuki wieku XV i początku XVI. W architektonicznym charakterze kraju niejedno jest wprawdzie wspólną własnością wszystkich krajów południowych, śródziemnomorskich, ale rysy specyficznie weneckie także istnieją, i to nie tylko w postaci herbów Wenecji, przedstawiających lwa św. Marka z otwartą księgą i napisem: *Pax tibi Marce, evangelista meus,* umieszczonych nad bramami miejskimi i na placach publicznych. Wenecki jest również charakterystyczny typ pałaców dalmatyńskich, ze studnią w środku podwórza, oraz typ wieży — renesansowego *campanile* weneckiego. Chęć upodabniania się do Wenecji widoczna jest w dekoracji strony zewnętrznej domów i pałaców oraz portali kościelnych, ale ta weneckość podporządkowana jest własnym tendencjom artystycznym, opartym na wyrobionych w ciągu wieków tradycjach wytrwałego konserwatyzmu. Toteż najwyraźniej występuje charakter wenecki tam, gdzie zależność od własnych tradycji była najmniejsza, mianowicie w dekoracji wnętrz zarówno kościelnych, jak i domów prywatnych importowanymi dziełami sztuki, zwłaszcza malarskimi.

W architekturze i rzeźbie wczesnego renesansu, reprezentowanych w dziełach Mikołaja Florentczyka i jego szkoły, należy jednak podkreślić ich bliski związek ze sztuką toskańską. To, co w katedrze szybenickiej przejęte jest z Wenecji, nie dotyczy właściwego renesansu, lecz występuje w gotyku Busata oraz w kwiecistym gotyku Jerzego Dalmatyńczyka. W jej częściach renesansowych wiąże się ze wzorami weneckimi właściwie tylko fasada zachodnia, lecz i ta jest — jak widzieliśmy — swoiście ujęta. Z takich i podobnych podstaw wyrasta wszystko, co w architekturze i rzeźbie dalmatyńskiej stanowi jej fazę renesansową i staje się w następstwie stylem miejscowym poszczególnych środowisk dalmatyńskich. Zwłaszcza fasada katedry szybenickiej staje się wzorem

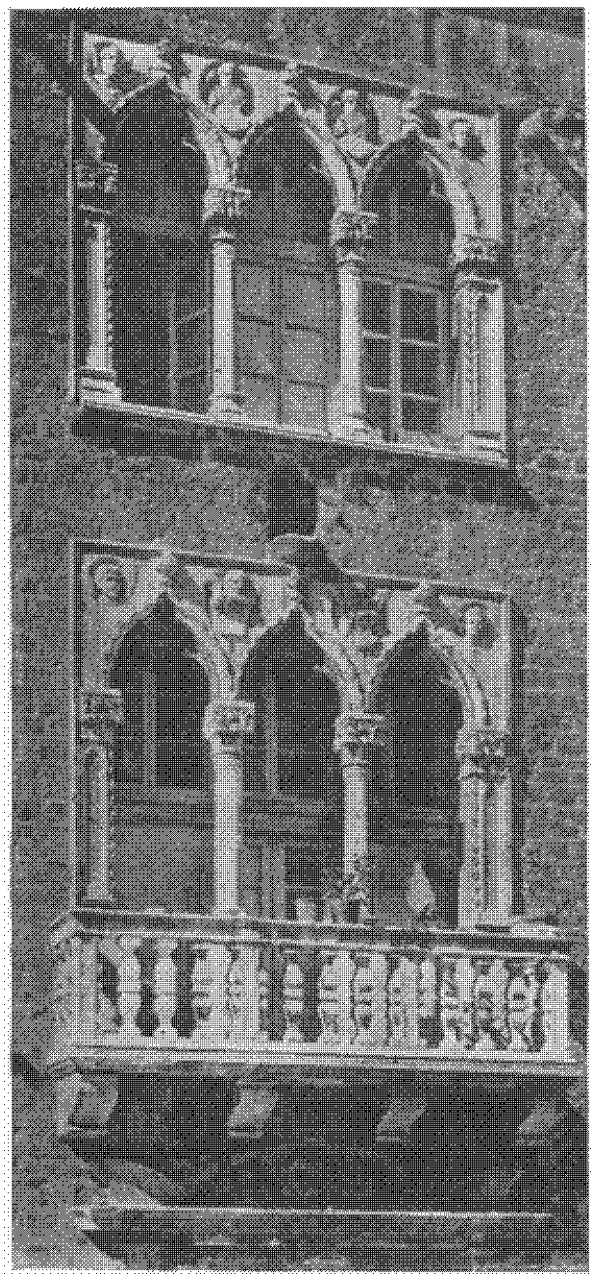


Ryc. 176. Dubrownik. Divona

dla całego szeregu kościołów w miastach, m. in. dla kościoła Św. Spasa w Dubrowniku z r. 1520, dla kościoła Św. Marii w Zadarze, a szczególnie dla katedry w Hvarze z w. XVI, w której łączą się z sobą zarówno elementy dawniejsze, gotyckie, jak i późniejsze, późnorenesansowe.

Typowym przykładem takiego zazębiania się form dawniejszych z nowymi jest wśród budowli o charakterze publicznym m. in. Divona (Dogana, pałac celny, służący zresztą także do innych celów, reprezentacyjnych i towarzyskich) w Dubrowniku. Gmach powstał około r. 1485, w formach późnego gotyku kwiecistego, który zachował się do dziś w oknach pierwszego piętra oraz w ukształtowaniu dziedzińca. Kiedy w latach 1516—1520 został rozszerzony i przebudowany przez Paskvalisa z Dubrownika (Pasąualis Michaelis Ragusinus), otrzymał na drugim piętrze okna renesansowe, nad gzymsem fasady wieniec akroteriów złożonych z palmet, a przed wejściem arkadowy portyk w formach renesansu toskańskiego, niewątpliwie wzorowanego na portyku Pałacu Książęcego (według wywodów C. Fiskovicia pałac powstał jednak od jednego rzutu).

Nie brak również zabytków pełnego, rozwiniętego renesansu. Są one jednak dokumentami sztuki importowanej, nie były bowiem organicznie związane ani z przeszłością artystyczną samego



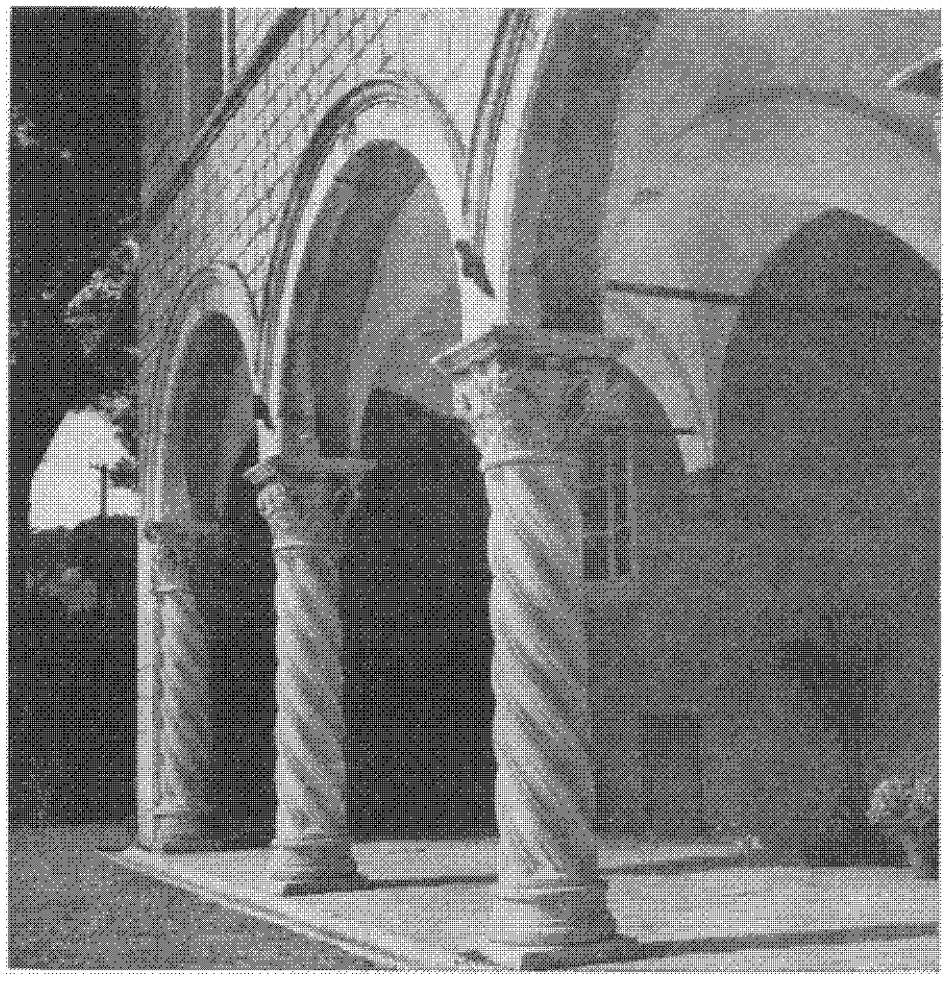
Ryc. 177. Trogir. Pałac Cippico

kraju, ani nie wyrosły z jego własnych tradycji lub konieczności rozwojowej. Były to dzieła w rodzaju weneckiej oficjalnej sztuki „państwowej", pewnych upodobań nie tyle samego społeczeństwa dalmatyńskiego, ile raczej czynników weneckich, decydujących podówczas o wszystkim, co łączyło się z życiem publicznym miast i nadaniem im wrażenia monumentalności. Do takich należą np. brama twierdzy Św. Mikołaja przy wejściu do zatoki szybenickiej oraz tzw. Porta Terraferma w Zadarze, wykonane w formach klasycznych przez słynnego architekta Michela Sanmichelli i jego synowca, Gian Girolamo Sanmichelli. Z ich sztuką jest również spokrewniona loggia miejska w Zadarze, z końca w. XVI. Inna, ale pochodząca także jeszcze z XVI w., jest loggia w Sibeniku. Dziwne jest jednak, że w sztuce, która wówczas powstaje i trzyma się wzorów tradycyjnych, tak mało jest naśladownictwa wzorów weneckich. Wytłumaczyć to można sobie chyba tylko tym, że w okresie, w którym z powodu ciągłych wojen i coraz cięższego położenia gospodarczego Wenecja bardziej troszczyła się o wznoszenie dziel fortyfikacyjnych aniżeli o samą twórczość artystyczną, silnie odżywały tradycje, związane z przeszłością własnego kraju. Prowincja, jaką była w coraz głębszym sensie Dalmacja, żyjąca w coraz bardziej wzmagającym się osamotnieniu, oddychała w zakresie sztuk plastycznych przede wszystkim atmosferą własnych tradycji, nie przeszkodziło to jednak dotarciu w okresie nieco późniejszym także do Dalmacji nowych powiewów twórczych w postaci sztuki baroku.

Wszystkie dotychczasowe wywody dotyczyły przede wszystkim architektury i rzeźby monumentalnej, w dużym stopniu i prawie wyłącznie sakralnej. Jest to zrozumiale. Architektura monumentalna, zwłaszcza sakralna, jest najlepiej zachowana, a po wtóre w sztuce tej najwyraźniej odzwierciedlają się momenty i znaki wielkich przejść i poszczególnych faz rozwojowych, których pojedyncze stadia wiążą się jak najściślej i najprzejrzyściej z rozwojem momentów społecznych wszelkich warstw i grup oraz z ich życiem duchowym. Byłoby jednak bardzo niesłusznie dopatrywać się w nich także już odbicia w ogóle całego życia artystycznego i całej kultury artystycznej krajów lub narodów. Nie mogąc jednak tutaj zająć się tego rodzaju zagadnieniami, należy choć krótko zwrócić uwagę na kilka szczególnie charakterystycznych punktów w dziejach architektury dalmatyńskiej.

Chcąc mówić o architekturze świeckiej i prywatnej, należałoby właściwie także i w tej dziedzinie rozpocząć od antyku i podać charakterystykę zarówno budowli rzymskich o charakterze użytkowym, jak np. akweduktów, częściowo jeszcze dzisiaj w użyciu (w Solinie), i dróg komuni-

kacyjnych, rozproszonych po całym terytorium kraju, a zwłaszcza bogatszych i skromniejszych rzymskich will w pobliżu morza, przede wszystkim zaś architektury zarówno poszczególnych zabudowań, np. gospodarczych, jak i całych miast i ich koncepcji urbanistycznych. Po czym wypadałoby również scharakteryzować dekorację samych pałaców, ulic oraz dekorację gmachów publicznych. Że wywody na ten temat nie byłyby bez znaczenia także dla charakteru późniejszych faz dziejowych, wynika choćby z przykładu, jaki dają transformacje wielkich zabytków architektonicznych w rodzaju pałacu Dioklecjana i jego współżycia z późniejszą architekturą całego miasta średniowiecznego. Dotyczy



Ryc. 178. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkocević, fragment portyku

to również Zadaru, gdzie wśród zabudowań średniowiecznych i nowożytnych aż do czasów najnowszych nadal wznosiły się rzymskie kolumny i inne pozostałości rzymskiej epoki cesarskiej. Tam także bezpośrednio z antyku wyrastały chrześcijańskie budowle wczesnośredniowieczne w rodzaju kaplicy Sw. Urszuli i in. Przy dzisiejszym stanie badań mało posiadamy wprawdzie danych o prywatnej architekturze okresu starochorwackiego, skoro nawet z „dworów" królewskich zachowały się raczej tylko ruiny lub ślady budynków gospodarczych. O wiele więcej mówią jedynie źródła pisane, nie zawsze można jednak zawarte w nich dane zidentyfikować z określonymi zabytkami lub ich śladami. Z okresu romańskiego zachowało się wprawdzie kilka typowych resztek domów prywatnych (na przykład także w Trogirze istnieje jeszcze jedna z budowli romańskich tego rodzaju), liczniejsze są jednak pałace na pograniczu kwiecistego gotyku weneckiego i renesansu. Wśród pierwszych charakterystycznym przykładem tego rodzaju architektury mieszczańskiej jest pałac

Cippico w Trogirze (1470), wykazujący rysy w zasadzie zbliżone do układu i charakteru pałaców weneckich. Stosunkowo bardzo już liczne są pałace renesansowe, wśród których należy wymienić choćby kilka: w Splicie pałac Milesi, szereg pałaców w miasteczkach portowych Zatoki Kotorskiej, jak np. Perast lub Risan, niegdyś bogatych na skutek stosunków morsko-handlowych z dalekimi portami całego Morza Śródziemnego, które jednak później podupadły, oraz liczne pałacyki prywatne i wille podmiejskie patrycjuszów-kupców dubrownickich w Gruzu i w dolinie rzeki Ombli. Wille te, położone wśród bogatego krajobrazu, w pobliżu morza, a równocześnie nad szeroką rzeką, na dnie

Ryc. 179. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkoćević, fragment portyku

płodnej, kwitnącej doliny wśród stromych stoków górskich, zbudowane przeważnie wśród ogrodów, były być może nie mniejszą ozdobą renesansowych „Aten jugosłowiańskich" — Dubrownika, niż jego kościoły, mury miejskie i Pałac Książęcy.

Dla kolorytu architektonicznego miast dalmatyńskich znamienna jest jednak jeszcze dalsza ich cecha bardzo typowa — strona urbanistyczna. Przy budowie brano przede wszystkim pod uwagę albo położenie strategiczne i obronne, albo klimatyczne. Powstawały więc miasta nad głębokimi, od wiatrów i mrozów chronionymi zatokami, na miejscach wysokich albo na równinie. Każde z nich posiada swoją własną koncepcję, według której zostało zbudowane, przy czym w każdym wypadku wyzyskano konstelację i strukturę terenu i krajobrazu. Także i w tym wypadku można by właściwie sięgnąć wstecz aż do czasów i miejscowych wzorów antycznych. Dotyczy to przecież już założeń urbanistycznych rzymskiej stolicy kraju, Salony, a jeszcze w większym stopniu Splitu, którego

układ nierozłącznie był zrośnięty z pałacem Dioklecjana i jego założeniem w kształcie rzymskiego obozu wojskowego. Podobny jest układ miasta Pag, natomiast Trogir dostosowany jest jak najzupełniej do kształtu wysepki, na której został zbudowany, Korcula znowu ma założenie gwiaździste, przy czym szczyt wzniesienia, na którym stoi, zajmuje katedra i plac przed nią oraz gmach rządowy, a wszystkie ulice rozchodzą się stąd w kształcie promieni, tak jak im to dyktował układ samego wzgórza. Być może jeszcze ciekawszy jest pod tym względem Dubrownik. Powstał on po najeździe słowiańsko-awarskim w początkach VII w., kiedy uciekinierzy z niedaleko stąd położonego miasta Epidaura założyli Rhaguseion (Ragusium, późniejsza Raguza) na wysokiej skale nad morzem (na wzniesieniu, pod którym stoi dzisiejsza katedra miasta); w dole znajdowało się bagno (dzisiejszy Stradun). Z drugiej strony owego bagna powstała osada słowiańska, nazwana przez jej mieszkańców Dubrownik. Miasto romańskie rozwijało się na wzniesieniu z jednej strony moczarów, a Dubrownik z drugiej. I znowu powtórzył się ten sam proces: i jedna, i druga osada rosły pod górę od dzisiejszego Straduna, tak że miasto, kiedy się połączyło w jedno (Dubrownik-Ragusa) i otoczyło się wspólnymi murami obronnymi, składało się z głównej ulicy (dawniej kanału dla statków handlowych), od której w rzędach równoległych biegły ulice z jednej i drugiej strony w górę.

Zanim jednak przejdziemy do omówienia dalszej fazy dziejów architektury i rzeźby dalmatyńskiej, należy poświęcić trochę uwagi także pozostałym gałęziom sztuki.

Malarstwo Dalmacji

Twórczość w dziedzinie architektury i rzeźby w kamieniu nie obejmuje i nie wyczerpuje dalmatyńskiej twórczości artystycznej w przeszłości. Jakkolwiek niejedno w ciągu wieków zaginęło, zostało z kraju wywiezione lub padło ofiarą katastrof dziejowych czy też nieumiejętnego obchodzenia się z przedmiotami sztuki, to rozmaitość kultury artystycznej kraju, nawet w obecnym, bardzo zubożałym stanie ciągle jeszcze przedstawia się bardzo wyraźnie, a w każdym razie nawet zachowane resztki świadczą o tym, co niegdyś było.

Tak jest np. w dziedzinie rzeźby w drzewie. Jej zabytki, wykonane w materiale nietrwałym lub łatwiej ulegającym zniszczeniu, są stosunkowo nieliczne, ograniczają się do kilku polichromowanych krucyfiksów półreliefowych, pochodzących z różnych epok, do kilku reliefów wielofigurowych, do szeregu stall kościelnych, a przede wszystkim do ołtarzy drewnianych, wśród których renesansowe są najliczniejsze. Chociaż dzieła te różnią się między sobą zarówno techniką, jak poziomem wykonania i jakości artystycznej, pozostają w każdym razie charakterystycznymi dokumentami wszechstronności sztuki średniowiecznej i renesansowej. Przy czym zwłaszcza rzeźba figuralna w drzewie — jakkolwiek będąca wynikiem tych samych tendencji co rzeźba w marmurze — osiąga w niejednym wypadku i pod niejednym względem ekspresje zgoła swoiste, nieraz głębsze, zwłaszcza tam, gdzie idzie o wyraz głębokich przeżyć ducha i cierpienia, jak np. w niektórych krucyfiksach. Należy również przypomnieć, że w niejednym z dzieł rzeźby w drzewie punkt ciężkości przesuwa się z poziomu sztuki monumentalnej i miejskiej ku płaszczyźnie tzw. sztuki ludowej, stając się tym samym wiernym odzwierciedleniem percepcji tzw. sztuki wielkiej ze strony ludu i przez środowiska jego własnej twórczości.

Inaczej przedstawia się natomiast kwestia m a l a r s t w a.

Na szczególną uwagę zasługują także zabytki złotnictwa przechowywane w dużej stosunkowo ilości w skarbcach kościelnych, jakkolwiek i one stanowią tylko drobną część tego, co niegdyś istniało, i jakkolwiek badania nad tą dziedziną twórczości artystycznej nie są jeszcze w pełnej mierze przeprowadzone. O wczesnych znaleziskach archeologicznych z okresu przed przyjęciem przez Chorwatów chrześcijaństwa była już wzmianka. Także jeszcze z w. IX i X, w okresie państwa starochorwackiego, wykopaliska ujawniły dużą ilość wyrobów złotniczych; przedmiotów ozdoby osobistej (pierścienie, naszyjniki, płytki ozdobne, kolczyki, nausznice itp.) z brązu, srebra i złota, stanowiących swoistą rodzimą przeróbkę typów bizantyńskich, które z biegiem czasu stają się jed-

nak coraz rzadszym dodatkiem w grobach zmarłych. Za to coraz więcej miejsca zajmują bogate naczynia i szaty kościelne. Pomimo zniszczeń, jakie dotknęły kraj w ciągu stuleci, należą one do dnia dzisiejszego do najcenniejszych skarbów, przechowywanych w kościołach miast dalmatyńskich. Są one wymownymi dokumentami dziejów kultury artystycznej i jej zbytkownej finezji zarówno co do samej twórczości miejscowej, jak i wyboru wyrobów obcych. Nie brak wśród nich co prawda dzieł importowanych czy też wykonanych na miejscu przez sprowadzonych artystów obcych, jak np. oba zachowane srebrne relikwiarze w skarbcu kościoła parafialnego w Ninie; jeden z relikwiami świętego frankońskiego, Asela (Anzelma), a drugi nieznanego świętego, oba dzieła sztuki frankońskiej z około r. 800 n. e., kiedy Dalmacja północna znajdowała się pod panowaniem Karola Wielkiego (do r. 812) i działali tutaj misjonarze frankońscy. Liczne dary i wota, nie zachowane, książąt i królów chorwackich dla różnych kościołów w postaci złotych i srebrnych krzyży, kielichów, koron itp. wymieniane przez źródła pisane, wymownie świadczą o tym, jak bardzo sztuka jubilerska i w ogóle złotnicza kwitła w poszczególnych centrach miejskich, zwłaszcza w miastach Zadarze, Splicie, Dubrowniku, Kotorze, a także Rabie. Sibeniku, Korculi, Trogirze, Hvarze!

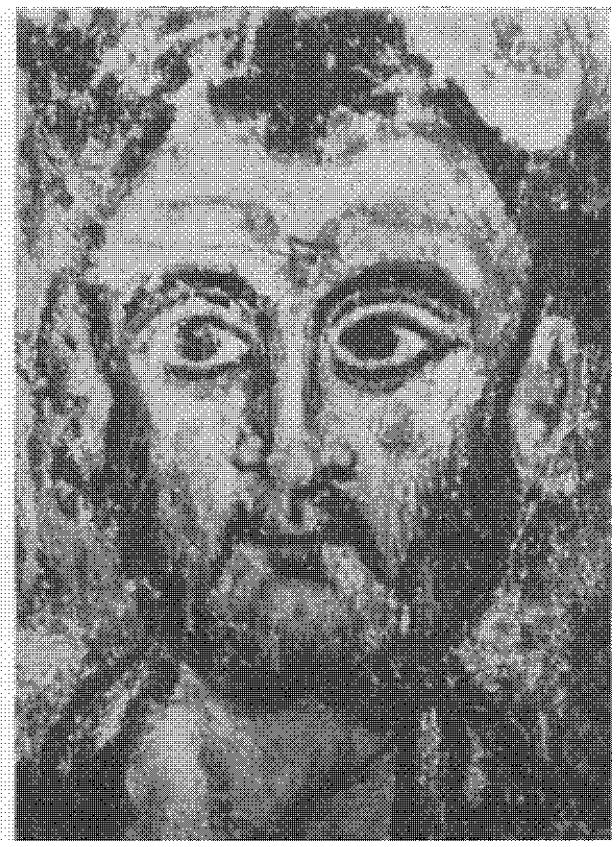
Ryc. 180. Zadar. Katedra, Francesco da Milano, trumna Św. Szymona, *Odkopanie ciała Sw. Szymona*

Ryc. 181. Zadar. Katedra, Francesco da Milano, trumna Św. Szymona, *Królowa Elżbieta Węgierski* (Bośniaczka) *z córkami:* Marią i Jadwigą, późniejszą królową Polski

Do szczególnie cennych zabytków Zadaru, być może jeszcze najlepiej opracowanych, należy m. in. tzw. krzyż Giki, siostry króla chorwackiego w klasztorze żeńskim P. Marii, wykonany z drzewa cyprysowego i pokryty w całości srebrnymi płytami reliefowymi (pochodzi z w. X—XI), a także szereg srebrnych relikwiarzy (św. Zoila — XIV w., Grzegorza — XIII w., Kwiryna — XIV w.), *osculum pacis* papieża Grzegorza z XII w. lub początków w. XIII oraz liczne dzieła w skarbcu. Najwspanialszym i pod każdym względem najcenniejszym zabytkiem jest srebrna, złocona arka św. Szymona. Jest to fundacja królowej Elżbiety Kotromaniciówny (Bośniaczki), żony króla węgiersko-chorwackiego Ludwika, matki polskiej królowej Jadwigi. Dzieło to wykonał Francesco da Milano około r. 1380. Arka ma typ sarkofagu-domu z dachem dwuspadowym. Ozdoba reliefowa jest niezwykle bogata. Na przedniej stronie dachu-pokrowca umieszczona jest w wysokim reliefie, w pozie leżącej, figura świętego Szymona w misternie wykonanych szatach brokatowych, cala zaś pozostała powierzchnia arki składa się z mniejszych i większych, tektonicznie ułożonych reliefowych kompozycji figuralnych, otoczonych bordiurami dekoracyjnymi, oraz herbów i napisów. Kompozycje figuralne przedstawiają sceny z ewangelii, z legendy o świętym i jego cudach, o przywiezieniu jego ciała do Zadaru wraz z aktualnymi wówczas wydarzeniami: z życia króla Ludwika Węgierskiego, z życia rodu bana chorwackiego, Pawła Subicia i jego żony, jak i kompozycji, w której królowa Elżbieta ze swoimi trzema córkami; wśród nich najmłodsza, Jadwiga (jest to rzadki „portret" królowej Jadwigi), ofiarowuje arkę kościołowi i adoruje św. Szymona.

Dzieło Francesca da Milano stanowi wśród dalmatyńskich skarbów złotniczych istotne *unicum* i wymowną ilustrację ścisłego powiązania przez artystę sztuki i wizji zarówno ze światem wy-

182. Zadar. Klasztor benedyktynek Św. Marii, malowidło z wieży Wekenegi, fragment



Ryc. 183. Zadar. Kościół Sw. Krsevana (Grisogono), fragment malowideł bizantyńskich

obraźni w odniesieniu do tradycyjnych scen ikonograficznych, jak i przesiąknięcia legend, faktów historycznych i wziętych bezpośrednio z życia.

Inny charakter, bardziej urozmaicony, a także zawiły posiada malarstwo. Zabytki z tej dziedziny zapełniają zarówno katedry miast, jak — i to często — także ściany i ołtarze skromnych kościołów wiejskich na wyspach i lądzie. Obrazy te stanowią nieraz wielką niespodziankę i dodają osobliwego uroku miejscom, w których się znajdują. Lista ich jest bardzo długa, tak że obrazy te, skupione w jednym miejscu, stanowiłyby cenne muzeum malarstwa włoskiego, w którym obok dzieł szkoły Giambelliniego, Carpaccia, członków rodziny Santa Croce i innych malarzy starszych znalazłyby się także utwory Palma Vccchio, Rafaela, Andrea del Sarto, Pordenona, Tycjana, Tintoretta oraz Bassanów. Licznie reprezentowany jest także Jacopo Palma il Giovane, Matteo Rosselli, jako też szereg wybitniejszych malarzy włoskich XVII i XVIII w.

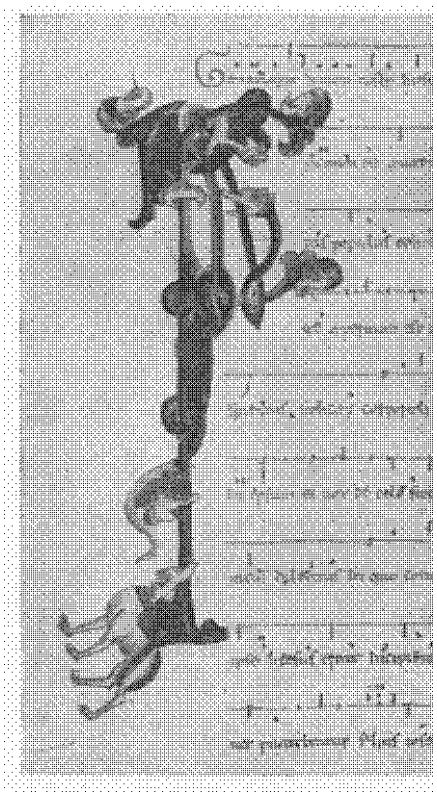
Mówiąc o sztuce dalmatyńskiej, nie ma się jednak na myśli tego rodzaju zjawisk, wprawdzie cennych i charakterystycznych dla całokształtu kultury artystycznej, ale bądź co bądź importowanych i obcych. Powstały one przecież na terenie obcym i związane były z odmiennymi od dalmatyńskich tradycjami artystycznymi. Chodzi natomiast o to, co Dalmacja sama stworzyła jako wyraz swoich dążeń twórczych i co wyrosło na jej własnym gruncie. Pod tym względem stan zabytkowy stanowi niemałą niespodziankę. W przeciwieństwie do pozostałych krajów Słowian południowych, gdzie, jak np. w Bułgarii, Serbii, a także w Słowenii i w Istrii, zachowały się bardzo liczne zabytki malarstwa ściennego, odnajdujemy w Dalmacji zaledwie drobne fragmenty kilku fresków z okresu komun miejskich oraz z XVI i XVII w.

Fragmenty pochodzące z okresu starszego donioślejsze są chyba jako dokumenty, które do pewnego stopnia są świadectwem istnienia tego rodzaju twórczości i jej kierunków, charakteryzujące

ich poziom artystyczny, tak fragmentaryczny jest bowiem sam zasób tych malowideł. Dotyczy to nawet bardzo zresztą cennych malowideł klasztoru benedyktynek Św. Marii, fundacji opatki Wekenegi (zm. 1110), ze scenami *Maiestas Domini* i resztek scen *Opłakiwania Chrystusa* oraz *Niewiast u grobu,* z początku XII w., o charakterze wyraźnie wczesnoromańskim, jak i bizantynizujących fragmentów malowideł romańskich w kościele Św. Krševana (Grisogono) w Zadarze, nieco późniejszych, pochodzących z w. XIII, oraz w tymże kościele śladów fresków pogiottowskich. Dalsze fragmenty znajdują się w różnych miejscach kraju, jak np. w Trogirze z XIII i XIV w. lub też na wyspie Brać, pierwsze spokrewnione z XIII-wiecznymi rysami malowideł w Asyżu, drugie zaś przypominające malarstwo bizantynizujące Włoch południowych. Następnie freski w Zatoce Kotorskiej (Bijela oraz Kotor), o charakterze czysto bizantyńskim, jako też teksty źródłowe mówiące o malowidłach, które na zawsze przepadły, m. in. o portretach króla Stefana Duszana i członków jego rodziny w Pałacu Książęcym w Dubrowniku. Wszystkie te zabytki, jakkolwiek tylko fragmentarycznie zachowane, a miejscami w ogóle już nie istniejące, stanowią jednak cenne resztki większej całości, wskazujące zarówno na zasadniczy charakter, jak i szczegółowe rysy oraz związki genetyczne dalmatyńskiej kultury malarskiej XIII i XIV w. Bliskie powiązanie tego malarstwa z ówczesnym malarstwem na terenie sąsiednich Włoch udokumentowane jest także szeregiem polichromowanych krucyfiksów romańskich z lekkim reliefem, z których można by wyczytać główne linie rozwoju malarstwa poprzez wszystkie fazy od wczesnego romanizmu do gotyku w. XIV. Także i import z Wenecji pojawia się w tym okresie, ale tylko w Dalmacji północnej, w postaci obrazów ołtarzowych z wyspy Krk (Św. Łucja) oraz w katedrze miasta Rab, przypisywane malarzowi weneckiemu Paolo Veneziano.

Ryc. 184. Ikona ołtarza **Sw.** Eufemii, z wyspy Rab

Liczniej są zachowane dzieła malarstwa książkowego, wśród których znajdują się iluminowane rękopisy wielkiej wartości artystycznej. Także w tym wypadku, być może jeszcze wyraźniej aniżeli w dziedzinie malarstwa ściennego albo też sztalugowego, widoczne są różnorodne związki ze sztuką różnych centrów i kierunków, z których czerpie twórczość iluminatorów dalmatyńskich. Przede wszystkim długo, bo aż do w. XIII, utrzymuje się typ miniatur montekasyńskich, jak zresztą i pismo *beneventana.* Miejscami, jak np. w brewiarzu z r. 1291, wykonanym w Splicie (obecnie w Museo Civico w Wenecji), pojawiają się także miniatury na pół bizantyńskie. Począwszy od końca w. XIII i w ciągu w. XIV przeważa natomiast wyraźnie iluminatorstwo szkoły bolońskiej; stosunkowo liczne manuskrypty tej grupy (w Zadarze, Sibeniku, Rabie, Trogirze, Dubrowniku) są dziełem malarzy włoskich, niektóre zaś powstały na pewno w Dalmacji na wzór kodeksów bolońskich. Jeśli pominąć dwa mszały głagolickie z w. XV na wyspie Krk (przy czym w inicjałach jednego



Ryc. 185. Zadar. Miniatura bolońska, kon. XIII—XIV

Ryc. 186. Trogir. Miniatura bolońska, kon. XIII—XIV

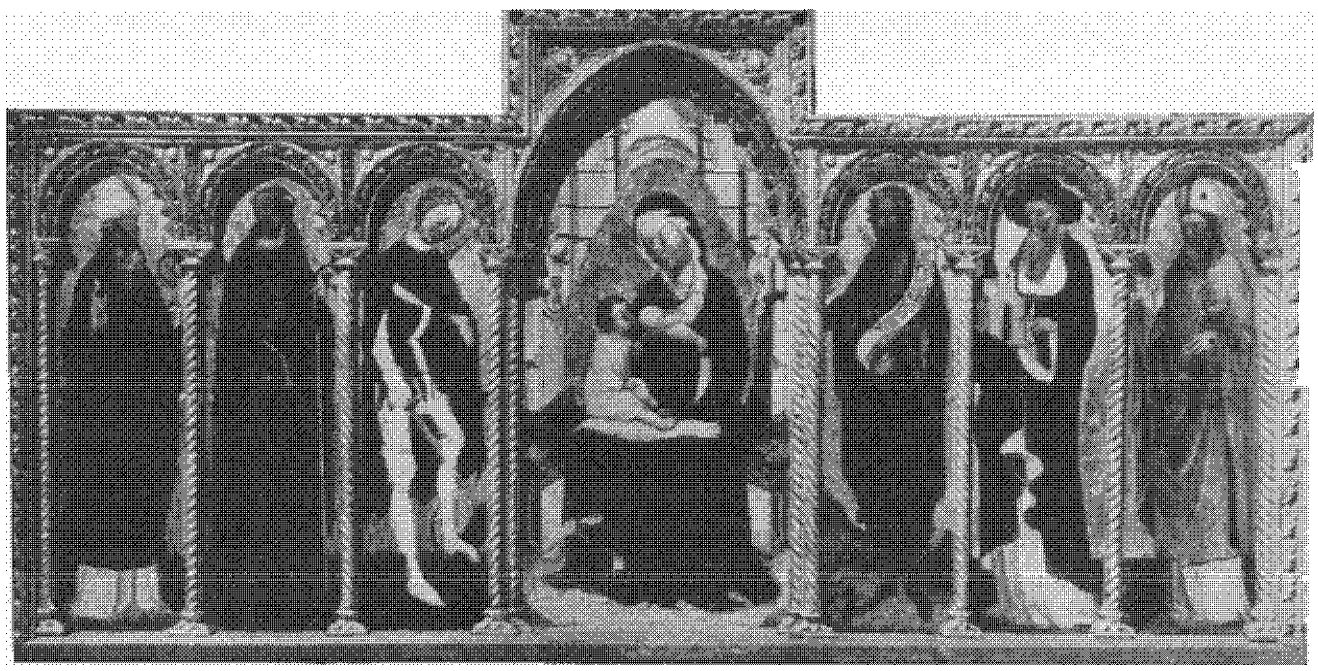
z nich naśladowane są wyłącznie wzory włoskie, natomiast ornamentyka drugiego sięga po wzory także do motywów ornamentalnych rękopisów cerkiewno-słowiańskich), być może najoryginalniejszym zabytkiem miniatorstwa dalmatyńskiego tego okresu jest mszał wojewody bośniackiego Hrvoja z początku w. XV, który był wówczas (do r. 1413) gospodarzem miasta Splitu. Manuskrypt ten, który nie zbadanymi bliżej drogami dostał się do pałacu sułtanów tureckich Eski-Saraj w Konstantynopolu, napisany jest pismem głagolickim przez głagolasza Butkę, a ozdobiony przez malarza dobrze obeznanego z florenckim malarstwem książkowym. Jest to w każdym razie ciekawy przykład połączenia dwóch światów o różnych tradycjach kulturalnych i zarazem dokument okcydentalizacji kultury artystycznej słowiańskiego elementu etnicznego w zapleczu bałkańskim, i to za pośrednictwem Dalmacji. Obok iluminowanych rękopisów XVI w., w których przeważają pierwiastki sztuki toskańskiej, napotykamy w tym samym czasie na wyspie Krk księgi liturgiczne ozdobione miniaturami o charakterze i tradycjach serbsko-bizantyńskich.

W okresie panowania weneckiego malarstwo miniaturowe stopniowo zanika; niewiele tylko zabytków z miniaturami o charakterze renesansowym się zachowało. Ale nawet wtenczas, ściślej jeszcze około r. 1675, ozdobił franciszkanin Bonaventura Razmilović dwa rękopisy arabeskami (w klasztorze franciszkańskim w Poljudzie pod Splitem), w których na wzór starych iluminowanych, jak i drukowanych książek nagromadził cały zasób masywnych, miejscami ciężkich ornamentów roślinnych oraz motywów plecionki geometrycznej, stwarzając oryginalne kompozycje dekoracyjne, jakby owiane duchem tradycji nie tyle ludowych (jak dawniej myślano), ile po prostu z dawien dawna na gruncie sztuki dalmatyńskiej zadomowionych.

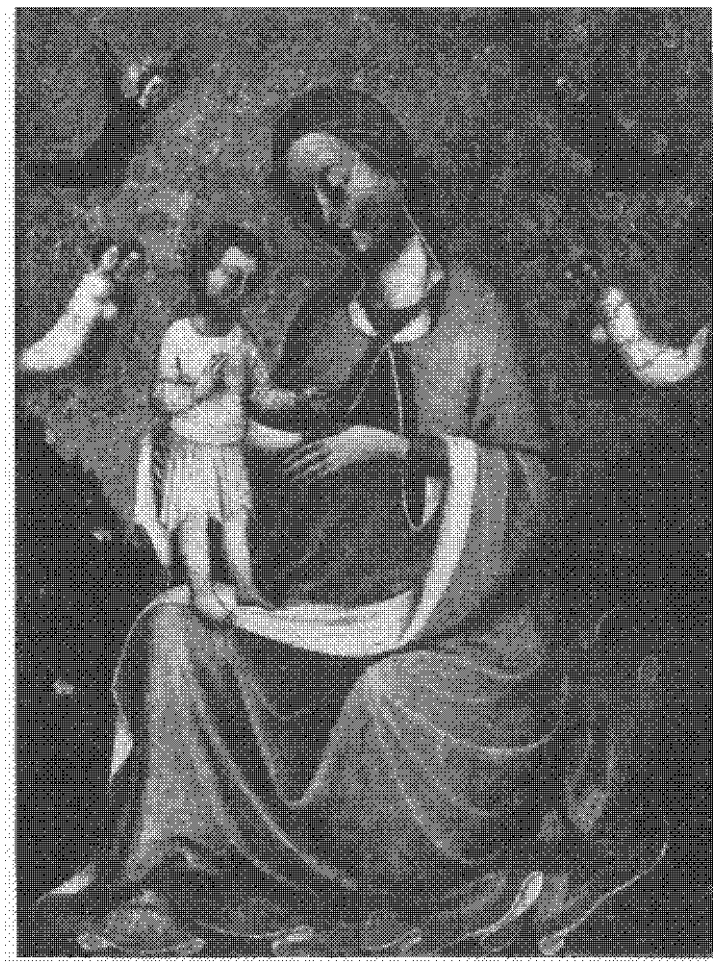
Cała ta na pozór tak dziwna mieszanina różnych impulsów i wzorów iluminatorstwa dalmatyńskiego nie jest ani dziełem przypadku, ani nie świadczy wszędzie i zawsze o upraszczaniu wzorów obcych. Jest ona — jak to się działo także w innych dziedzinach sztuki w Dalmacji — raczej wy-

nikiem długiego rozwoju historycznego szeregu różnych podstaw i wątków, których dzieje przeplatają się wzajemnie, powodując powstawanie najbardziej niespodziewanych krzyżowań i nowych form prowincjonalnych. W ciągu całej historii średniowiecznej i późniejszej ma się w Dalmacji zawsze do czynienia z tradycjami i coraz nowymi napływami wielkich wzorów miejskiej sztuki włoskiej w kolejnych fazach rozwoju sztuki zachodnioeuropejskiej. Z drugiej strony istnieje w Dalmacji od czasów najstarszych, tj. od w. X i XI, specyficzna atmosfera kulturalna, posiadająca swoje ogniska i centra przede wszystkim w klasztorach głagolickich. Klasztory te były bez porównania bardziej od centrów miejskich związane z ludem i jego tradycjami, toteż silniej aniżeli w grupie miejskiej przejawia się tutaj element ludowy i etniczno-slowiański wraz ze swoimi tradycjami i tendencjami. Pod względem ogólnego nastawienia kulturalnego są oczywiście obie te grupy „zachodnie", równocześnie jednak grupa „ludowa" łatwiej i prędzej przejmuje także formy z terenów bałkańskich, przesiąkniętych elementami serbsko-bizantyńskimi. Jest ona jednak także pośrednikiem przyczyniającym się do rozpowszechnienia form zachodnich w głębi Półwyspu Bałkańskiego.

Właściwe oblicze dalmatyńskiej sztuki malarskiej odzwierciedla się jednak najlepiej w zakresie malarstwa sztalugowego, i to w dziełach tzw. dalmatyńskiej szkoły malarskiej, której rozkwit przypada na okres od ostatnich dziesięcioleci XIV do pierwszej połowy w. XVI. Jest to malarstwo również o charakterze prowincjonalnym, rozsiane po całym kraju, świadczące o tym, że dawne tradycje miejscowe, które zaznaczyły się już w starszym malarstwie dalmatyńskim, utrzymywały się nadal i że istniały w nim nawet jeszcze reminiscencje tzw. *maniera greca,* charakterystycznej dla malarstwa włoskiego okresu przed Giottem. W zasadzie jednak wzory swoje czerpała szkoła dalmatyńska z malarstwa Wenecji i Marchii, co było zresztą naturalne, a w rezultacie rozwinęło się w wymienionym okresie na terenie Dalmacji malarstwo przechodzące kolejno przez wszystkie fazy rozwojowe obu wspomnianych centrów włoskich. Przy czym także i w tej dziedzinie dochodził do głosu typowy konserwatyzm dalmatyński wraz z charakterystycznym dla niego pewnym opóźnianiem się oraz rysami całkiem swoistymi, mówiącymi zarówno o samodzielności szkoły dalmatyńskiej, jak i o pierwiastkach wniesionych do sztuki przez wrodzony temperament oraz sposób odczucia i wyrażania malarskiego ze strony malarzy, prawie wyłącznie Słowian dalmatyńskich. Ich nazwisk zachowało się bardzo dużo, wymieniają je archiwalne dane wszystkich miast dalmatyńskich.



Ryc. 187. Trogir. Katedra, poliptyk Błażeja Trogirczyka



Ryc. 188. Trogir. Katedra, *Madonna* z *Dzieciątkiem* Błażeja Trogirczyka

Byli to naturalnie przeważnie malarze miejscowi, często o małym znaczeniu artystycznym, ale w stosunkowo licznych wypadkach nazwiska ich można było połączyć z określonymi, zachowanymi dziełami malarskimi. W każdym razie stanowi to niemałą wartość historyczną i dokumentarną dla poznania rozwoju tej gałęzi sztuki Dalmacji.

Tak jak w dziedzinie całej twórczości plastycznej i w dziedzinie malarstwa Dalmacja nie miała centrum miarodajnego dla całego kraju, dlatego dzieje malarstwa nie wiążą się z jednym tylko miastem. Każde spośród miast posiadało i rozwijało własną twórczość, chociaż panowały między nimi ożywione stosunki i niejeden z malarzy pracował nie tylko w swoim własnym mieście, lecz także gdzie indziej. Wśród centrów malarskich wysuwają się na pierwsze miejsce Rab, Zadar, Trogir, Split, Kotor, Dubrownik, przy czym nie wszystkie rozwijają się równocześnie i w jednakim tempie. Gdy np. w fazach początkowych najżywsze okazuje się malarstwo w Zadarze, wchłaniające najwcześniej nowe prądy stylistyczne z Wenecji, to w tym samym okresie najbardziej konserwatywny i najmniej postępowy jest Dubrownik. W miarę zaś rozwoju najwcześniej sztywnieje i zanika twórczość malarska w Zadarze, gdy natomiast w Dubrowniku siła twórcza trwa najdłużej, stwarzając zarazem największe wartości malarskie i osiągając pełną dojrzałość w okresie renesansu.

W malarstwie szkoły dalmatyńskiej pełno jest — z natury rzeczy — reminiscencji różnych reprezentantów Trecenta i Quattrocenta weneckiego, począwszy od Paola Veneziano i Jacobella del Fiore poprzez Alvisego Vivarini aż do Vittora Crivelli i Carpaccia, a częściowo nawet Giambelliniego. A niejeden z malarzy dalmatyńskich po prostu pobierał naukę w stolicy na lagunach lub też u mistrzów weneckich, sprowadzonych do miast dalmatyńskich celem wykonania pewnych dzieł. Jak bardzo przeplatają się te różne elementy, zwłaszcza w okresie wcześniejszym, świadczy o tym obraz z pięciu świętymi z kościoła Sw. Andrzeja na wyspie Ciovo, naprzeciwko Trogiru. „Na czerwonym tle apostołowie namalowani są w sposób bizantynizujący z refleksami gotyckimi, typowymi dla pierwszej fazy Paola Veneziana. Duch wielkiego mistrza Trecenta weneckiego widoczny jest w postawieniu problemu malarskiego, ale mistrz miejscowy dodał nutę osobistą w skali tonacji oliwkowych i szarozielonych, w realizmie twarzy, w rozwiązaniu problemu cieniowania". Gdzie indziej znowu, jak np. w wielkim poliptyku z wyspy Uljan, dzisiaj w zakrystii Franciszkanów w Zadarze, będącym głównym zabytkiem Quattrocenta malarstwa dalmatyńskiego, odtworzone jest całe bogactwo kompozycyjne i kolorystyczne weneckiego gotyku kwiecistego w postaci obszernego zestawienia mnóstwa postaci świętych w całych figurach i w popiersiach, rozmieszczonych w bogatych obramieniach gotyckich, zgrupowanych wokoło centralnej kompozycji Matki Boskiej na tronie z Dzieciątkiem.

Ryc. 189 Dubrownik. *Madonna z Dzieciątkiem,* dalmatyńska szkoła malarska

Ze wszystkich centrów dalmatyńskich w Dubrowniku jednak rozwój malarstwa był najkonsekwentniejszy. Rozpoczął się wprawdzie ze znacznym opóźnieniem (prócz tego pod koniec w. XIV ciągle był jeszcze w rękach malarzy greckich i włoskich), lecz wtenczas już coraz wyraźniej przejmowali go mistrzowie miejscowi, by w następstwie zupełnie nim zawładnąć. Jak w innych dziedzinach artystycznych, tak i w malarstwie w. XV jest przede wszystkim wiekiem gotyku, który także w Dubrowniku całkowicie zwycięża, przy czym coraz wyraźniej zaznaczają się także rysy i podniety docierające ze sztuki Vivarinich i V. Crivellego. Szczytem tego malarstwa dubrownickiego a zarazem w ogóle dalmatyńskiej szkoły malarskiej jest jednak twórczość jej głównego reprezentanta, Nikoli Božidarevicia (Nicolaus Ragusinus, działa już w r. 1476, umiera w 1517), reprezentując już także malarstwo renesansowe. Za absolutnie autentyczne można niestety uważać tylko trzy zachowane obrazy: *Zwiastowanie P. Marii* z r. 1513 z klasztoru Franciszkańskiego na Wyspie Lopud, ufundowane przez kapitana M. Kolendicia, obecnie u Dominikanów w Dubrowniku; obraz przedstawiający *Madonnę z Dzieciątkiem na tronie* wśród czterech świętych na tle pejzażu, ufundowany przez rodzinę Dziordjić w tym samym roku (w sali kapituły dominikańskiej), oraz tryptyk z r. 1517 w kościele na Dancach w Dubrowniku, gdzie pole środkowe zajmuje Madonna na tronie, a w polu lewym stoi św. Vlaho, w prawym — św. Marcin na koniu. W tympanonie jest umieszczona kompozycja *Ukrzyżowania,* a w predelli trzy mniejsze sceny.

W sztuce Bozidarevicia odzywają się liczne pierwiastki weneckiej sztuki Vivarinich i Crivellego. Obok nich zawiera ona jednak coś, co nie da się zamknąć w ramach żadnego naśladownictwa, a co jest w każdym razie jego cechą osobistą. Jest to przede wszystkim nuta cichego, czystego liryzmu oraz młodzieńczego piękna, rozlanego w obrazach, marzycielska delikatność romantyzmu życiowego, wobec której pozostałe malarstwo szkoły dalmatyńskiej przeważnie wydaje się nieco archaiczne i ciężkie. Równocześnie jest ta sztuka ściśle związana z tradycjami starszego malarstwa dubrownickiego. Wyrastając z nich, prowadzi ona w nowy świat renesansowy, przy czym pozostaje jednak nadal w granicach sztuki rodzimej, jakby z rozmysłem odrzucając to, co wykracza poza ramy sposobu odczuwania średniowiecznego. Jedyny raz w kompozycji *Zwiastowanie* posuwa się Božidarević dalej. Figury Madonny i anioła, ułożone na pierwszym planie prawic że symetrycznie około motywu wazonu na marmurowej posadzce, oraz chmurki z głów aniołków, z której wylania się popiersie Boga Ojca, przedstawione są na tle dalekiego, wiosennego krajobrazu, a przed nim po prawej stronie widoczne są motywy monumentalnej architektury renesansowej.

Bezsprzecznie osiągnięte jest tutaj jak największe, swobodne ujęcie kompozycji w jednolitej, szerokiej przestrzeni i w nie mniej jednolitej akcji czasu. Ale w obrazie na Dańcach, który malarz ukończył niedługo przed śmiercią, kompozycje, znów wstawione w obramieniach tradycyjnych, umieszczone są na złotym tle. Czy malarz sam powrócił do ujęcia archaicznego, czy też stało się to z woli fundatora?

Jego współczesnym i poniekąd kontynuatorem był Mihajlo Hamzić. O nim wspominają dokumenty dubrownickie między latami 1509 a 1518, nazywając go w jednym miejscu uczniem Mantegni w Mantui; jedno ze źródeł późniejszych mówi również o jego pobycie w Wenecji. Jako zapewne autentyczne znane są jedynie dwa jego obrazy: *Chrzest w Jordanie* w sali Wielkiej Rady w Pałacu Rektorów z r. 1509 oraz tryptyk w kościele Dominikańskim, zamówiony w r. 1502 przez rodzinę Lukarević. Gdy pierwszy z tych obrazów, przedstawiający scenę na tle głębokiego, dalekiego krajobrazu, pełen drobiazgowo uchwyconych szczegółów realistycznych, wykazuje istotnie rysy bliskie sztuce Quattrocenta włoskiego, zwłaszcza mistrza mantowańskiego, to tryptyk nawiązuje raczej do miejscowych tradycji szkoły dubrownickiej, przy zupełnym jednak opanowaniu trójwymiarowości ciał i ich umiejscowieniu w przestrzeni.

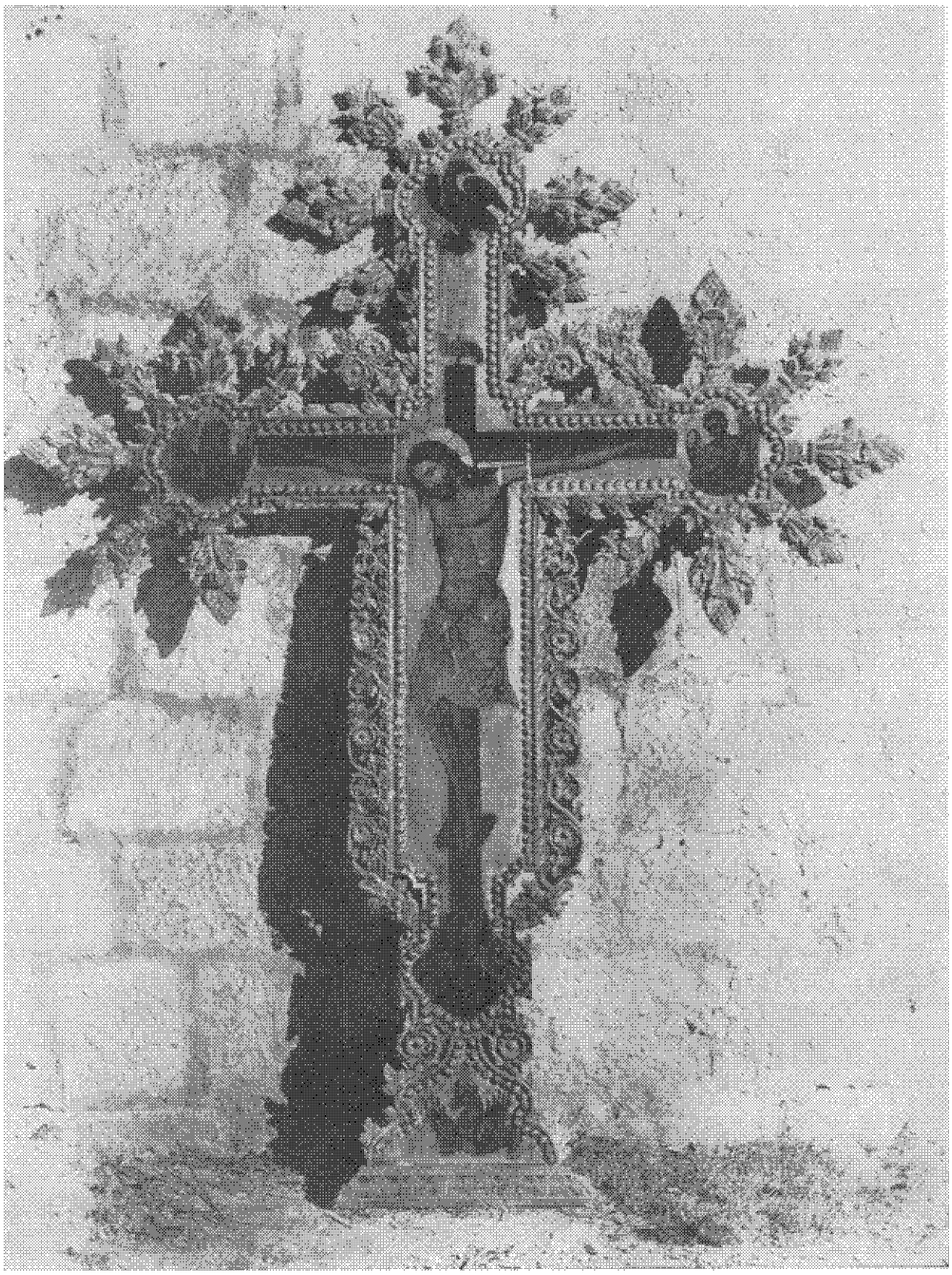
W obrazach Bożidarevicia i Hamzicia zawarte jest wszystko, do czego doszła w swoim rozwoju malarska szkoła dubrownicka w chwili renesansu. Dzieła te są zresztą zarówno jako całość, jak i w szczegółach tak bliskie znanym dziełom malarskim mistrzów rodzimych tegoż okresu w Rabie, Śibeniku, Splicie, Trogirze, Korculi i w Zatoce Kotorskiej, że „mieszczą się po prostu w ramach ogólnej malarskiej szkoły dalmatyńsko-dubrownickiej".

Po odejściu Bozidarevicia i Hamzicia ze sceny historycznej malarstwo rodzime w Dubrowniku, jak i w ogóle w Dalmacji, istniało wprawdzie nadal, ale owego szczytu już więcej nie przekroczyło. Równocześnie zaś w artystycznej kulturze kraju coraz więcej miejsca zajmowały odtąd importowane dzieła mistrzów weneckich.

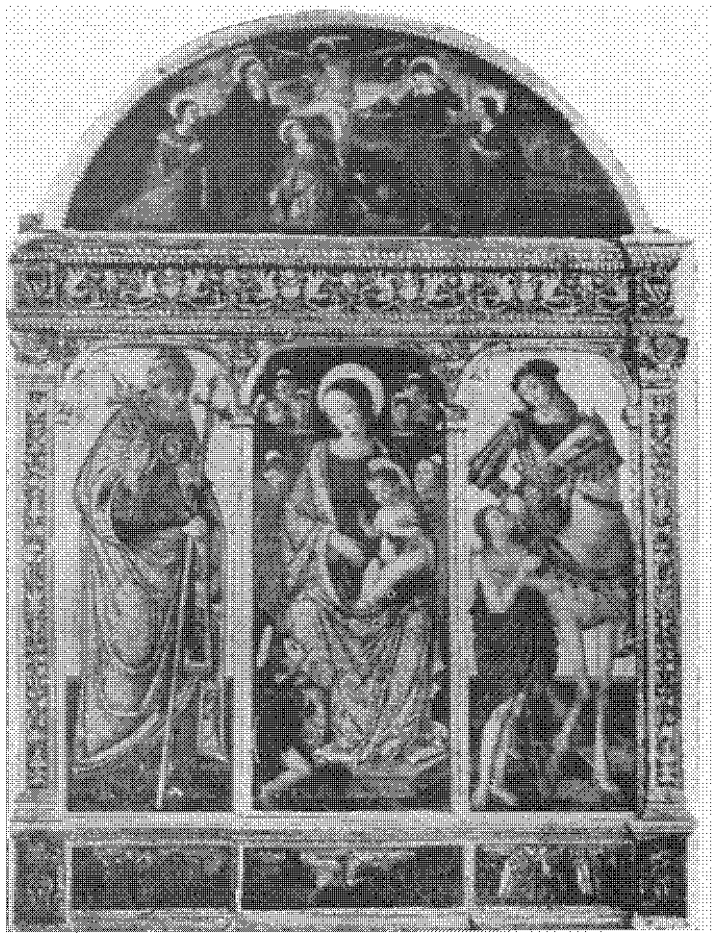
Importem, a częściowo także miejscowym naśladownictwem są również liczne ikony późnobizantyńskie, pochodzące z XVI, XVII i XVIII w. Są to dzieła bardzo różne, większość z nich ma charakter rzemieślniczy, często przywożone przez marynarzy jako *vota* z różnych środowisk greckich i lewantyńskich. Inne zaś stanowią import wenecki, który rozpowszechniał wyroby własnej szkoły malarstwa wenecko-greckiego czy też wenecko-kreteńskiego, czyniąc w ten sposób zadość potrzebom dewocyjnym ludu, m. in. także w Dalmacji. Toteż ikony te niezawodnie stanowią cenny materiał nie tyle dla dziejów dalmatyńskiej historii sztuki, ile raczej dla historii kultury na odcinku form nabożeństw i kultu, i to nie tylko samych warstw ludowych, lecz nieraz także wyższych warstw mieszczańskich, przy czym zbyteczne byłoby podkreślać, że — jak wszędzie i zawsze — tendencje pobożności i dewocji bynajmniej nie zawsze idą w parze z odczuwaniem wartości estetycznych obrazów o tematyce religijnej.

Dziwnie wygląda takie zakończenie rozwoju malarstwa kraju, który sam będąc prowincją malarską, dostarczył jednak sztuce włoskiej i całemu światu szereg wybitnych artystów oraz różnych rzeźbiarzy, architektów i kamieniarzy, działających w całej Europie w okresie renesansu i baroku, a znanych pod nazwiskami-przydomkami Dalmata. Jest to najlepszym dowodem, że jeżeli siła twórcza w samym kraju pod panowaniem weneckim w w. XVI, XVII i XVIII coraz bardziej zamierała, to nie stało się to z braku talentów, lecz z powodów zgoła pozaartystycznych, tj. gospodarczo-społecznych, i szczególnie trudnego położenia kraju w okresie ciągłych i niszczycielskich wojen tureckich. Emigracja talentów artystycznych była naturalnym następstwem takiego stanu rzeczy. Z drugiej strony nie wolno jednak przeoczyć, że emigracja artystyczna, zwłaszcza do Włoch, była wówczas zjawiskiem powszechnym w Europie. Emigrantami byli w pewnym sensie także Claude Lorrain i Poussin, romaniści flamandzcy i in., chociaż ich rola dziejowa jest jednak całkiem odmienna od artystów dalmatyńskich. Ostatni nie należą do właściwej historii sztuki samej Dalmacji, lecz Włoch, toteż działalność ich może być tutaj pominięta.

Nie można jednak nie wymienić spośród nich choćby najważniejszych nazwisk. Dalmatyńczykiem był m. in. znany Niccolo dall'Arca (de Bari, d' Apuglia, Dalmata i Schiavone), rzeźbiarz



46. Korcula. Kościół Wszystkich Świętych, krucyfiks malowany



47. Dubrownik-Dance. Mikołaj Bożidarević, tryptyk

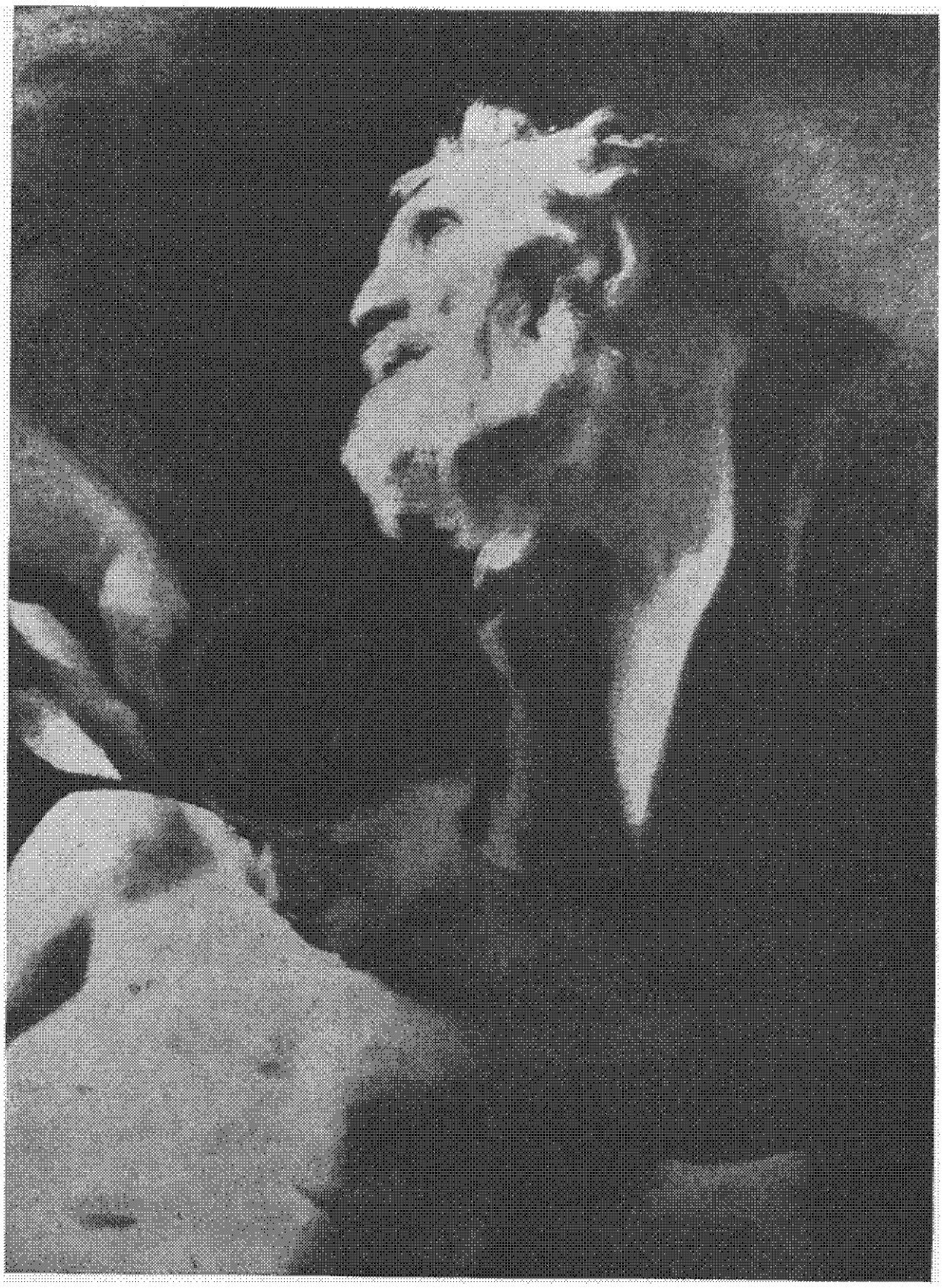
48. Dubrownik-Dance. Mikołaj Bozidarevic, Św. *Grzegorz,* fragment tryptyku

49. Dubrownik-Dance. Mikołaj Bozidarcvić, *Madonna z Dzieciątkiem,* fragment tryptyku

50. Dubrownik-Dance. Mikołaj Bozidarevic, *Sw. Marcin,* fragment tryptyku

Ryc. 190. Andrija Medulic (Andrea Schiavone). *Minerwa i Muzy,* miedzioryt

w. XV, który do rzeźby bolońskiej wniósł realistyczną rzeźbę terakotową. Z Dubrownika pochodził Paweł Dubrowczanin (Paulus de Ragusio), medalier i pomocnik Donatella. Rodem z Vrana pod Zadarem byl słynny architekt Lucjan Laurana (Luciano Laurana, Dellaurana, da Urbino, Martini, Lutianus quondam Martini de Jadra), urodzony w 1420 lub 1425 r., zmarł w r. 1475 w Pesaro, czynny w Neapolu, Villeneuve-les--Avignon oraz w Tarascon, Mantui, Urbino i Pesaro, jeden z wielkich reprezentantów dojrzałego renesansu. Jego krewnym był prawdopodobnie Franciszek Laurana, urodzony w tymże czasie (Francesco Laurana, Loreano, Dallaurana, F. Adzara, Azzara), zmarł w r. 1502 w Awinionie; rzeźbiarz, medalier i architekt, twórca słynnego portretu Beatryczy Aragońskiej, później żony Matiasza Korwina, Eleonory Aragońskiej i Katarzyny Sforza. Spośród malarzy znany jest m. in. Jerzy Culinović (Sclavonus Dalmaticus Squarcioni Discipulus), urodzony w 1433 lub 1436 r. w Skradinie pod Sibenikiem, zmarł w r. 1504; wielki wirtuoz obrazów Madonny o charakterze zbliżonym do rysów mantegnowskich. Jego rówieśnikiem był rzeźbiarz i architekt Ivan Duknović (Giovanni Dalmata, Giovanni da Trau, Johannes Duknovich de Tragurio), 1440—1509; pracował w Rzymie, Budapeszcie i Wenecji; twórca nagrobka papieża Pawła II. Ważne miejsce w włoskim malarstwie miniaturowym zajmuje Giulio Glović (Don Giulio Clovio Croata, Croatus, de Croatia, Illyricus, Macedo), urodzony w r. 1498 w Vindolu, zmarł w r. 1578 w Rzymie. Najwybitniejszym z nich był jednak Andrija Medulic (Andrea Schiavone, ser Andrca depentor, D. Andreas Sclabonus dictus Meldola, ser Andrea de Hiadra pictor), urodzony prawdopodobnie w Nadinie w 1503 r., zmarł w 1563 w Wenecji; pierwszy reprezentant stylu Parmigianina w Wenecji, malarz o swoistym wyrazie artystycznym, bliski sztuce Tycjana i Tintoretta, jeden z pierwszych manierystów. Jego dzieła wykonane w Dalmacji (trzy malowidła ścienne z kompozycji *Sądu Ostatecznego* w apsydzie katedry w Zadarze, zniszczone przez kanoników katedralnych w r. 1754 z powodu gorszących nagości, oraz w Sibeniku wielki fresk historyczny, przedstawiający wkroczenie Wenecjan do Sibenika i in.) wszystkie przepadły. Ostatnim z wielkich Schiavonów był Federigo Benković (Benkovich), który w w. XVIII przylgnął najpierw do szkoły bolońskiej, potem pracował w Wenecji, a następnie działalność swoją rozwijał w Niemczech (Wurzburg) i w Austrii, zwłaszcza w służbie hr. Attemsa. Były to jednak już późne echa bogatej i rozległej twórczości wybitnych mistrzów dalmatyńskich w służbie obcych. Że mistrzów tych było znacznie więcej, świadczą o tym liczne źródła archiwalne zarówno dalmatyńskie, jak i w różnych miastach europejskich.



Ryc. 191. Federigo Benković. *Ofiara Abrahama,* fragment

W swoich dziejach późniejszych sztuka dalmatyńska stopniowo traciła zarówno możliwości, jak i siły twórcze. Nie można było przecież myśleć o większej twórczości artystycznej w okresie, kiedy niebezpieczeństwo tureckie stawało się coraz groźniejsze, a granica turecka (w w. XVII) przesuwała się miejscami aż do samego morza i kiedy kraj cały był pod względem gospodarczym wyczerpany. Wenecja również niewiele budowała w Dalmacji, ograniczając się właściwie do wznoszenia szeregu nowych kościołów barokowych w administracyjnej stolicy kraju — Zadarze — do odnowienia starych w nowym guście oraz do zbudowania nowego pałacu rządowego. Niewiele też powstawało gdziej indziej nowych budowli, przy czym budowniczowie w większości byli sprowadzani z Włoch. Tak samo postąpił również wolny Dubrownik, odbudowując się po katastrofalnym trzęsieniu ziemi w r. 1667. Wtenczas powstała nowa katedra miejska w rzymskim stylu barokowym (architekci włoscy Bufalini i Andreotti); kościół Sw. Vlaha odnowił Wenecjanin Gropelli w formie typu krzyżowo-kopułowego. Uroczysty barok rzymski był też wzorem dla kościoła Jezuitów (plan jego przypisywany jest rzymskiemu architektowi Pozzo), a plan dla wielkich, monumentalnych schodów przed kościołem, wzorowany do pewnego stopnia na rzymskich Schodach Hiszpańskich przed kościołem S. Trinita dei Monti, stworzył w r. 1738 również rzymski architekt Padalacqua.

Ryc. 192. Dubrownik. Katedra

Rzeźba barokowa jest, być może, nieco liczniej reprezentowana od architektury. Nie brak w kościołach zarówno pojedynczych figur świętych, jak i ołtarzy barokowych, marmurowych i drewnianych, reprezentujących kolejne kierunki barokowej rzeźby włoskiej, nieraz wykazujących dużą rutynę. Brak jednak jakiegoś wybitniejszego talentu twórczego, i to nawet wśród artystów sprowadzanych z Wenecji. Nie inaczej ma się sprawa także w zakresie malarstwa. Jedyne większe malowidła ścienne z okresu baroku powstały w prezbiterium kościoła Jezuitów w Dubrowniku, będące dziełem malarza sycylijskiego Gaettano Garcija (w latach 1735—1738).

Nie można jednak twierdzić, że z chwilą ustania oryginalnej twórczości dalmatyńskiej upadła także już cała kultura artystyczna. Przeciwnie. By się o tym przekonać, wystarczy choć krótką chwilę zastanowić się nad dziełami malarskimi importowanymi z Włoch, przede wszystkim z Wenecji, jakie jeszcze do dziś pomimo wielkich katastrof dziejowych tego kraju zachowały się zarówno w różnych kościołach, jak częściowo i w posiadłościach prywatnych. Liczne są obrazy Carpaccia i szkoły Bellinich. W malowniczo położonym małym klasztorze Franciszkańskim w Poljudzie pod Splitem zachował się portret pędzla L. Lotta; Dubrownik posiada nawet obraz Tycjana itd. Nie jest to zresztą dziwne. Między Wenecją i w ogóle wielkimi centrami włoskiego życia umysłowego i kulturalnego z jednej strony a miastami dalmatyńskiej Wenecji i Dubrownikiem z drugiej istniały nie tylko styczności handlowe i gospodarczo-polityczne, lecz łączyły je również więzi innego rodzaju. Były to nici duchowe, wiążące się nie tylko z formami i dziejami religii i Kościoła, lecz

także ruchu literackiego, filozoficznego i naukowego, wśród których zarówno w wolnym Dubrowniku, jak i w innych miastach dalmatyńskich nawet pod powloką panowania weneckiego zakwitła i rozwinęła się pierwsza wielka twórczość artystyczna Słowian południowych w postaci humanizmu, poezji religijnej i świeckiej w języku narodowym, w literaturze dubrownicko-dalmatyńskiej. Toteż wczesna dubrownicka poezja liryczna przypomina poezję trubadurów i poetów włoskiego Trecenta, na których się wzoruje. W *Osmanie* Gundulicia odzywają się echa wielkiego poematu Torquata Tassa, a w dramatach Dubrownika dźwięczą nuty włoskiego dramatu renesansowego, w *Dubrawce* przypomina się *Aminta.* Przy czym cala ta poezja nie przestaje być na wskroś rodzimą i tylko własną, tak że w końcowym wyniku jest nie tyle naśladownictwem wzorów włoskich, ile ich oryginalnym uzupełnieniem w *lingua volgare,* stanowiąc zarazem *il dolce stil nuovo* narodu chorwackiego. Tak więc i w dziedzinie kultury budownictwa, rzeźby i malarstwa nie mogło być inaczej. Wielcy mistrzowie sztuki weneckiej i w ogóle włoscy nie byli zjawiskiem obcym na horyzoncie kultury Dalmacji w okresie renesansu i baroku, lecz wspólnym dobrem w czasie, który był też okresem wielkiego i żywego humanizmu. Tak samo były przecież też wspólnym dobrem ogólnoeuropejskim dzieła moralizatorskie spliczanina Marka Marulicia, przekładane na różne języki świata, przy czym tenże Marulić był równocześnie poetą chorwacko-dalmatyńskim, autorem pierwszego drukowanego poematu chorwackiego pt. *Judyta.*

*

* *

Kultura artystyczna Dalmacji średniowiecznej i renesansowej zostawiła po sobie i innego rodzaju zabytki, stosunkowo liczne dzieła złotnicze w postaci sprzętów liturgicznych i najrozmaitszych

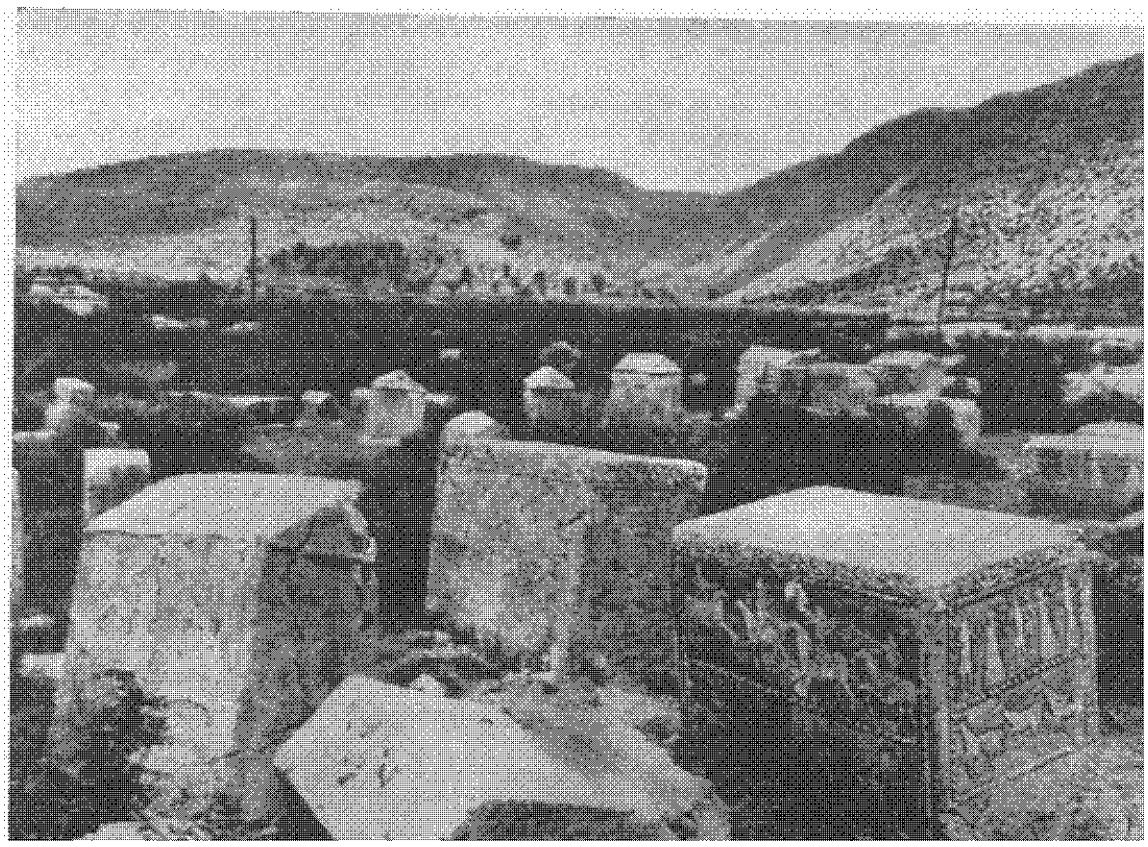
Ryc. 193. Dubrownik. Kościół Św. Vlaha

relikwiarzy, wśród których szczególnie wybitne miejsce zajmuje trumna-relikwiarz św. Szymona w kościele tegoż wezwania w Zadarze. Stanowią one w każdym razie cenne i ważne uzupełnienie obrazu, jaki daje omówiona pozostała sztuka Dalmacji. Nie mogąc jednak ze względu na szczupłość miejsca zająć się nimi bardziej szczegółowo, należy choćby w aneksie krótko zwrócić na nie uwagę.

Kończąc zatem rozdział o sztuce dalmatyńskiej, powinno się pamiętać o tym, że okres baroku i w ogóle w. XVIII bynajmniej jeszcze nie oznacza ani końca dziejów tego kraju, ani jego sztuki. Skończyło się jednak coś, co było niezmiernie charakterystyczne. Skończył się okres rozwoju sztuki (jak i w ogóle dziejów), która była sztuką Dalmacji jako osobnego kraju, niegdyś kolebki państwowości .chorwackiej, a w partiach południowych części państwa Zety, później komun miejskich nad morzem oraz panowania magnackiego w głębi lądu, a jeszcze później posiadłości weneckiej oraz wolnej republiki patrycjuszowskiej dubrownickiej. Słowiański (chorwacki, częściowo także serbski) element etniczny w sztuce tej bezsprzecznie dochodził do głosu, stwarzając w niej swój własny wielki wyraz twórczy. Działo się to jednak w ramach większych i zarazem węższych; większych, ponieważ sztuka ta była peryferyjną, przede wszystkim peryferii włoskiej, śródziemnomorskiej, łącząc się z nią w wielką całość kulturalną, a także węższych, ponieważ sztuka ta nie powstawała jako świadoma siebie sztuka środowiska własnej kultury narodowej. Jakkolwiek bowiem elementy chorwackie, począwszy od okresu starochorwackiego, były w niej bardzo silne, to gdzie indziej i kiedy indziej w dziejach jej silniejsze były związki z centrami zgoła innymi i nie były w stanie objąć całokształtu oblicza i dążeń twórczych całego narodu.

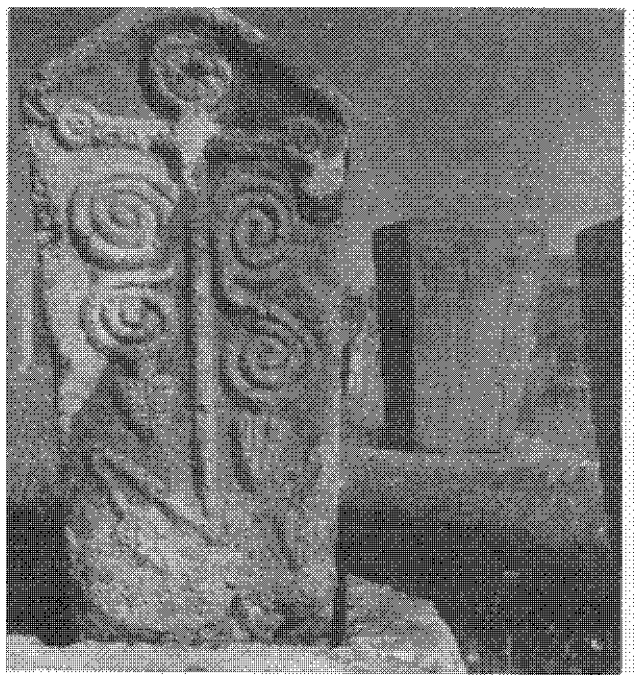
W czasach panowania weneckiego i wojen tureckich wzmagała się jednak i krzepła świadomość własnej odrębności narodowej i kulturalnej. Stopniowo, krok za krokiem stawała się silniejsza więź, łącząca lud dalmatyński z ludem po drugiej stronie granicy bośniackiej i Chorwacji Posawskiej. Równocześnie coraz wyraźniej zmieniało się oblicze duchowe owego ludu w związku z głębokimi zmianami, jakie zachodziły w jego strukturze, rozwoju gospodarczym i społecznym oraz w układzie otaczających jego ziemie krajów sąsiednich i całej w ogóle Europy środkowej i południowo-wschodniej. W dziedzinie kultury artystycznej sztuka Dalmacji wchodziła coraz silniej w ramy sztuki narodu chorwackiego. Nowy rozdział w dziejach owej sztuki miał się wprawdzie rozpocząć dopiero w związku z odrodzeniem narodowym i świadomym budowaniem nowej kultury narodowej, było jednak zupełnie naturalne, że pomimo panowania austriackiego (po krótkiej przerwie francuskich „prowincji Iliryjskich") działały jeszcze nadal dawne tradycyjne związki z centrami włoskimi. Ale właściwy punkt ciężkości nowego życia i jego czynników geograficzno-historycznych i państwowo-politycznych przeniósł się gdzie indziej. Pozostała wprawdzie droga w świat, jaką otwiera Morze Adriatyckie w kierunku południowym i zachodnim, ale równocześnie wzmacniał się coraz bardziej związek polityczno-ideowy i zarazem duchowy z zapleczem południowosłowiańskim.

Do pierwszego konkretnego etapu w tym kierunku miało dojść w r. 1918. A jak dalece zmieniły się tymczasem w związku z tym procesem dziejowym horyzonty nowej sztuki, świadczy najlepiej twórczość syna wieśniaka dalmatyńskiego, Ivana Mestrovicia. Jest w niej niewątpliwie żywa tradycja dawnych mistrzów rzeźby dalmatyńskiej, są w niej związki ze światem sztuki zachodniej, a raczej światowej, ale źródłem duchowym jego sztuki jest nie tylko Dalmacja jako odległa prowincja sztuki włoskiej, lecz historyczne i psychiczne podłoże kultury duchowej całego narodu chorwackiego nie tylko na wąskim pasie przybrzeżnym nad Adriatykiem, lecz w nie mniejszym stopniu w głębi Bośni, w górach Velcbitu, na pagórkach Chorwacji i na równinach Sławonii. Szukając w przeszłości rysów duchowo spokrewnionych z tą sztuką, nie tyle odnajdujemy je w sztuce plastycznej, ile raczej w wielkiej poezji epiki ludowej południowosłowiańskiej, a w Dalmacji — w poezji Gundulicia, zwłaszcza w jego dramacie *Dubraieka.* Wymieniając nazwisko Mestrovicia uświadamiamy sobie bowiem w pełni, że omawiając sztukę Dalmacji XIX i XX w. włączamy tu także kulturę artystyczną narodu chorwackiego.



Ryc. 194. Radimlja, Bośnia. Cmentarzysko Stecków

Ryc. 195. Radimlja, Bośnia. Cmentarzysko Stecków



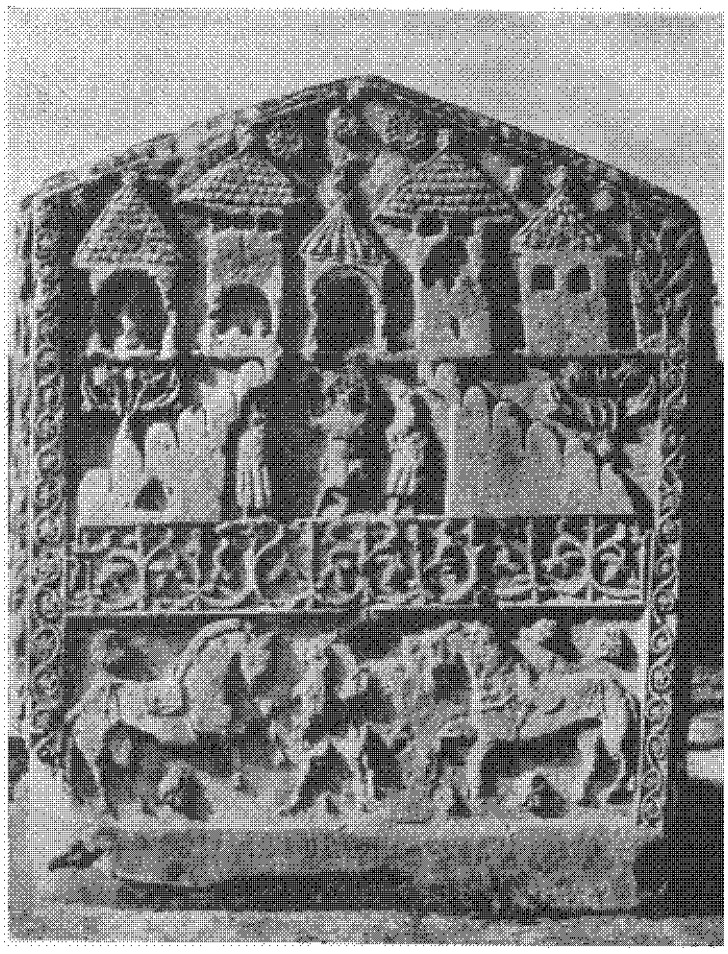
Ryć. 196. Radimlja. Typowy stećak bośniacki

BOŚNIA

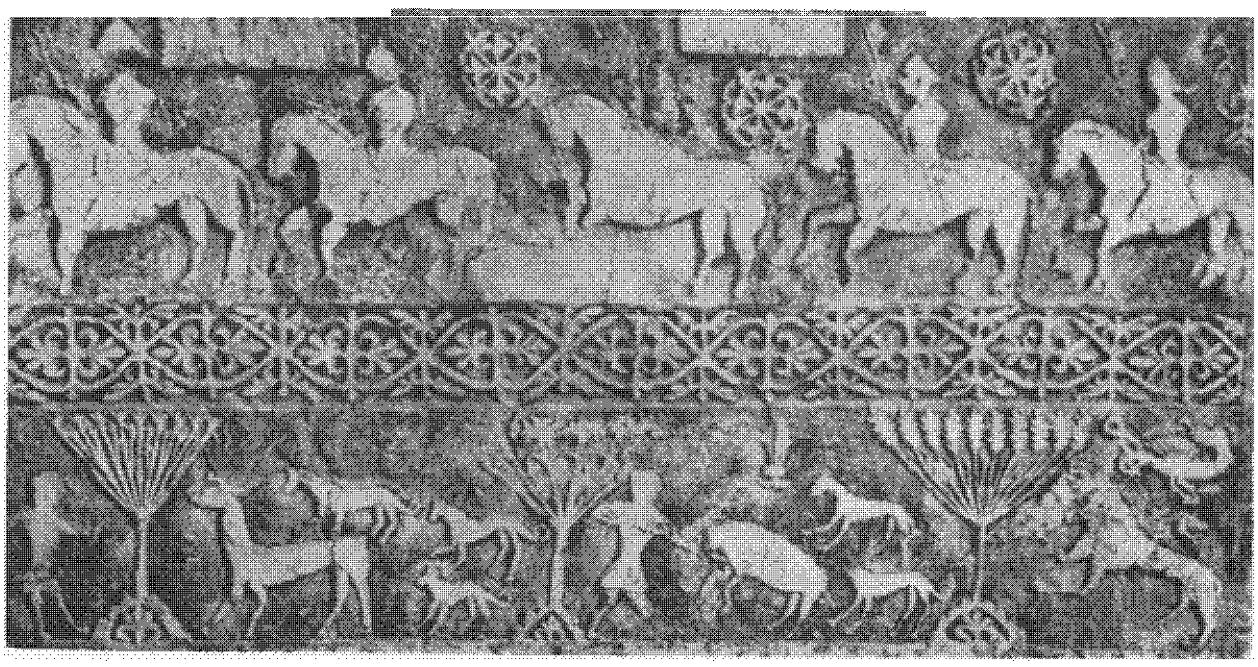
Na pograniczu między Serbią a Dalmacją-Chorwacją, i to zarówno w sensie geograficznym i historycznym, jak i kulturalnym, leży B o ś n i a. Osiedlona już we wczesnym okresie neolickim, już wtenczas była terenem swoistych środowisk kultury, a w czasach późniejszych poprzez wszystkie epoki bez przerwy siedzibą różnych centrów o niemałym znaczeniu gospodarczym, politycznym i kulturalnym. Również już wcześnie utrzymywała związki z Grecją (V w. p. n. e.) i Italią (już w okresie halsztackim), a począwszy od r. 9 n. e. znajdowała się w granicach cesarstwa rzymskiego. Jej dzieje późniejsze były bardzo zmienne. Około r. 530 była po przerwie znowu bizantyńska, a w początkach VII w. została skolonizowana przez Słowian; dwa stulecia później stała się już chrześcijańską[33].

Zabytki sztuki bośniackiej, bogate i obfite z okresów prehistorycznych, jak i starożytności grecko-rzymskiej oraz późnoantycznej, a także jeszcze z epoki starochrześcijańskiej, są zupełnie niewystarczające, gdy idzie o średniowiecze. Spowodowały to w dużej mierze warunki zewnętrzne, przede wszystkim częste i długotrwale wojny oraz panowanie tureckie. Ale nie tylko to. W nie mniejszej mierze przyczynili się do takiego stanu rzeczy bogomili. „Bogomilstwo gardziło bowiem blaskiem świeckim, potępiało zbytek, a tym samym także sztukę [...] Na skutek takiego nastawienia rozpadały się w dalszym ciągu stare katedry, klasztory katolickie wycofały się do oddalonych dolin, a spośród nowych zakonów mogli się w kraju mocno zakorzenić jedynie żebrzący franciszkanie" [34]. Wśród zażartych walk religijno-politycznych Kościół (zarówno katolicki, jak i prawosławny) przestał być źródłem podniet twórczych w dziedzinie sztuki. A monumentalne budownictwo świeckie znało przeważnie tylko baszty (kule) i zamki warowne, w większości pozbawione dekoracji artystycznej. Dotyczy to nawet zamków królewskich (np. Bobovac, Visoko, Kljuc, Błagaj). Zbytkowne, z przepychem urządzone pałace wznosili sobie natomiast władcy Bośni w miastach dalmatyńskich, jak w Dubrowniku i Splicie. Jak jednak już z tego wynika, najgłębszą przyczyną braku zabytków monumentalnych jest po prostu fakt, że kraj w ogóle nie posiadał rozmachu twórczego, dorównującego twórczości ziem z nim sąsiadujących, tj. Dalmacji, Serbii i Europy środkowej. Kraj położony w głębi Półwyspu Bałkańskiego, z dala od wielkich dróg i ważnych centrów, wciśnięty między dwa światy o różnych kulturach, jednako daleki od Bizancjum, które poprzez sztukę serbską działało na jego części wschodnie, jak i od Dalmacji oraz Europy środkowej, skąd również przenikały elementy sztuki, w średniowieczu nie posiadał i nie mógł stworzyć własnego oblicza kultury artystycznej. Był to pod względem sztuki niewątpliwie głuchy zakątek, którego działalność artystyczna nie rozwijała się równolegle do sztuki wielkich centrów krajów sąsiednich, a jeszcze w mniejszym stopniu sztuki europejskiej. Toteż nic dziwnego, że najcenniejsze zabytki, jakie sztuka średniowieczna i czasów późniejszych za panowania tureckiego tam stworzyła, to wyroby przemysłu artystycznego i sztuki ludowej.

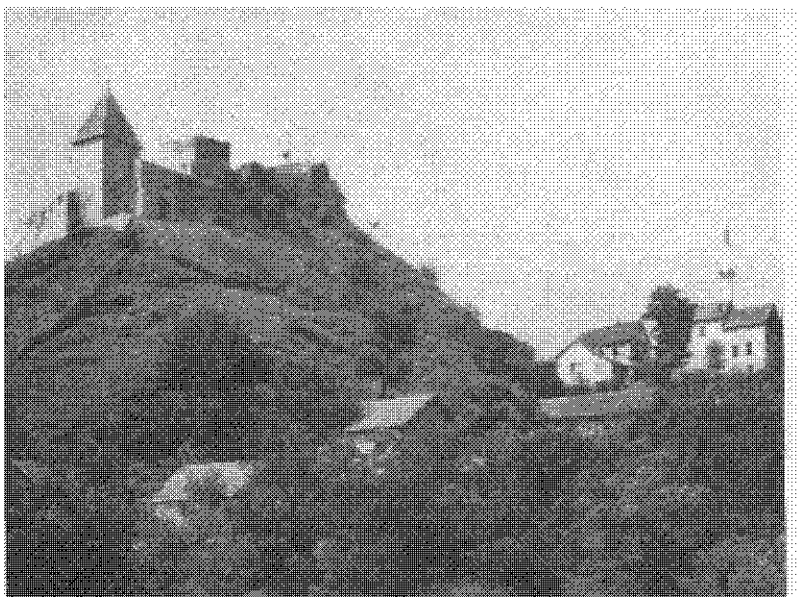
Najciekawszymi i najbardziej swoistymi zabytkami kraju z okresu przedtureckiego — obok ruin licznych zamków obronnych — są cmentarzyska bogomilskie, na których znajdują się miejscami tysiące kamieni nagrobnych, tzw. s t e ć c i (l. poj. stećak), często bogato ozdobione płaskorzeźbami. Co prawda nagrobki te nie należały tylko do bogomilów, a zasięg ich obejmuje oprócz Bośni i Hercegowiny także serbskie dorzecze Driny, Czarnogórę i część Dalmacji. Wyciosane są one z ogromnych nieraz bloków kamiennych, miewają kształty płyty, tumby, sarkofagu, obelisku, bardzo rzadko krzyża. Szczególnie charakterystyczna jest ich dekoracja. Obok motywów ornamentyki ludowej żyją w niej echa dawnych tradycji sztuki okresu wędrówki ludów, a także sztuki romańskiej, a nawet i gotyckiej, przekształcone w sensie geometryzującej sztuki ludowej oraz przypominające motywy ornamentyki w drzewie, której odpowiada miejscami także technika wklęsłych albo całkiem płaskich reliefów. Charakterystyczna jest również strona tematyczna kompozycji figuralnych tej sztuki. Niektórzy jeszcze do niedawna dopatrywali się w niej najzupełniej oryginalnej, zmonumentalizowanej sztuki ludowej, gdy tymczasem, zwłaszcza w zabytkach bardziej okazałych, ma się niedwuznacznie do czynienia ze sztuką warstwy szlacheckiej. Znamienne jest, że tematyka ich jest pozba-



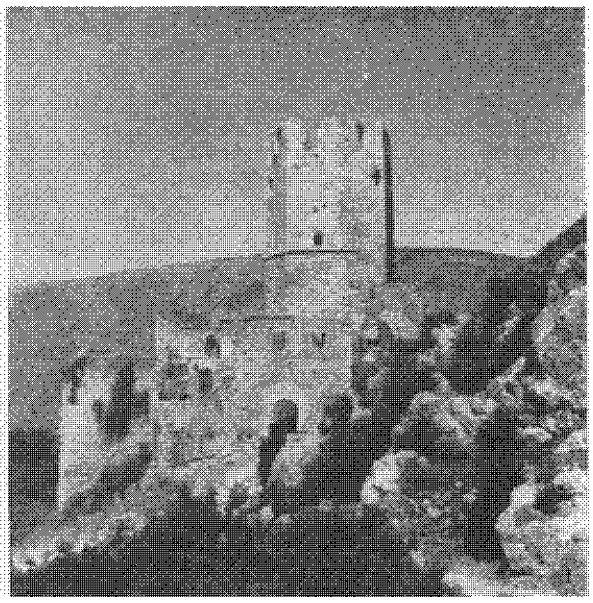
Ryc. 197. Donja Zgosca. Typowy stecak bośniacki



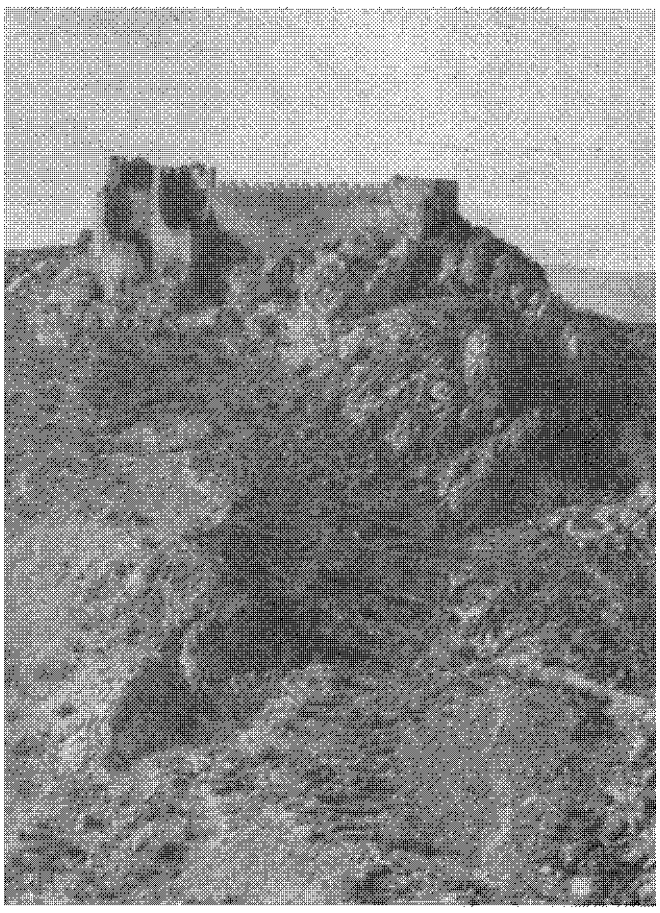
Ryc. 198. Donja Zgosca. Fragment ozdoby reliefowej stecka bogomilskiego



Ryc. 199. Peci grad kod Sasina. Zamek bośniacki

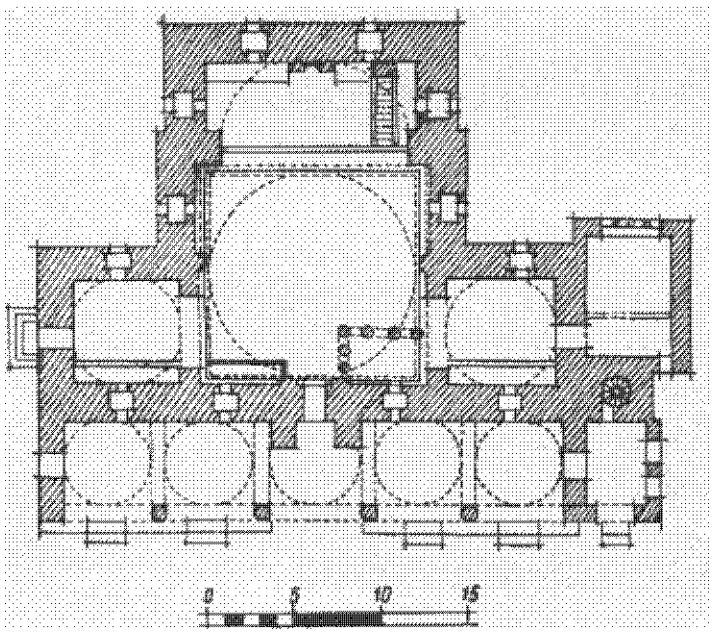


Ryc. 200. Pocitelj na Neretvi. Zamek bośniacki

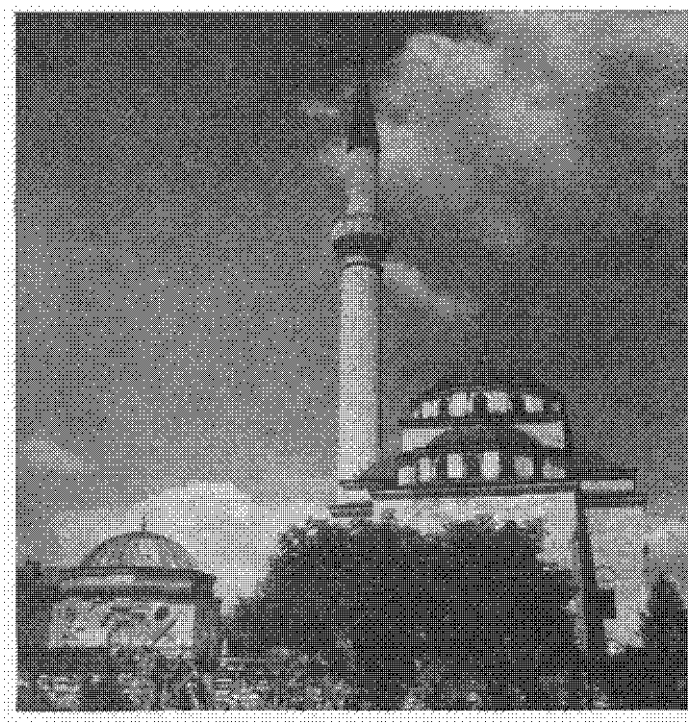


Ryc. 201. Blagaj. Zamek bośniacki

Ryc. 202. Sarajewo. Begova dżamia

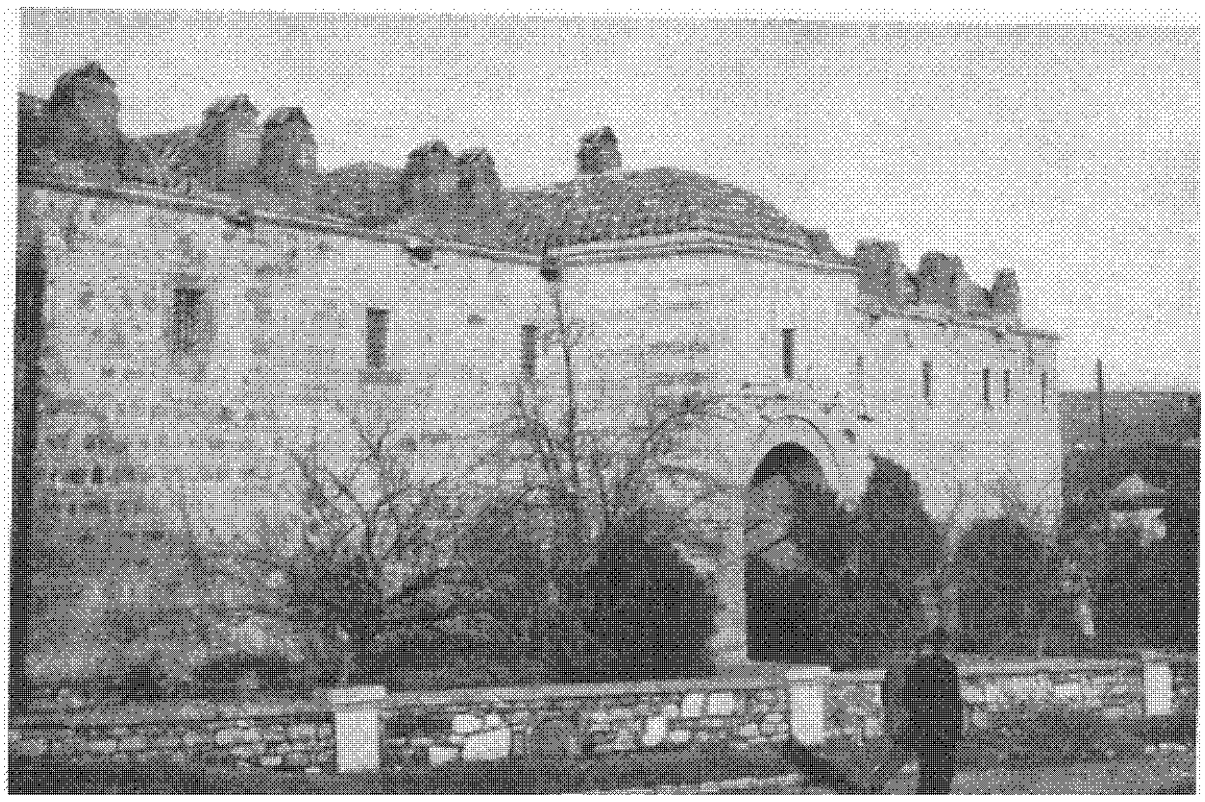


Ryc. 203. Sarajewo. Begova dżamia, plan

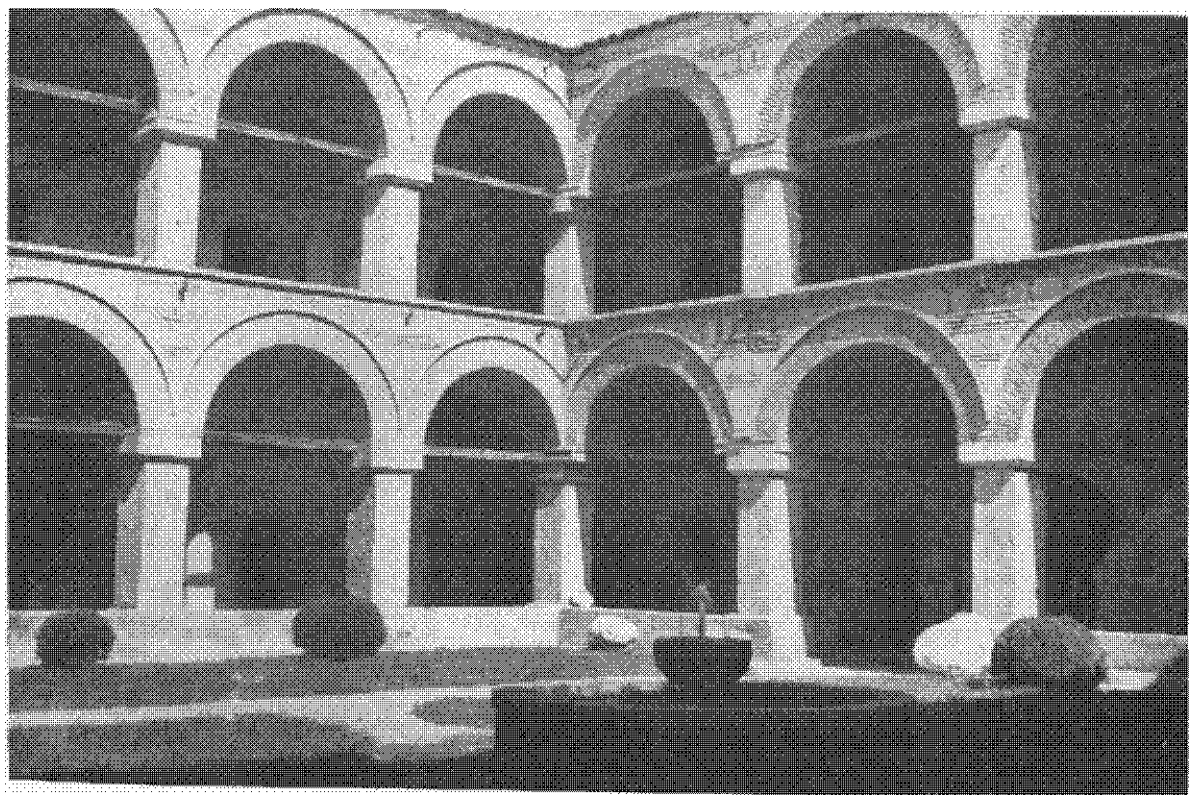


Ryc. 204. Banjaluka. Ferhadbegova dżamia

Ryc. 205. Mostar. Stary most turecki (w czasie remontu,[1]

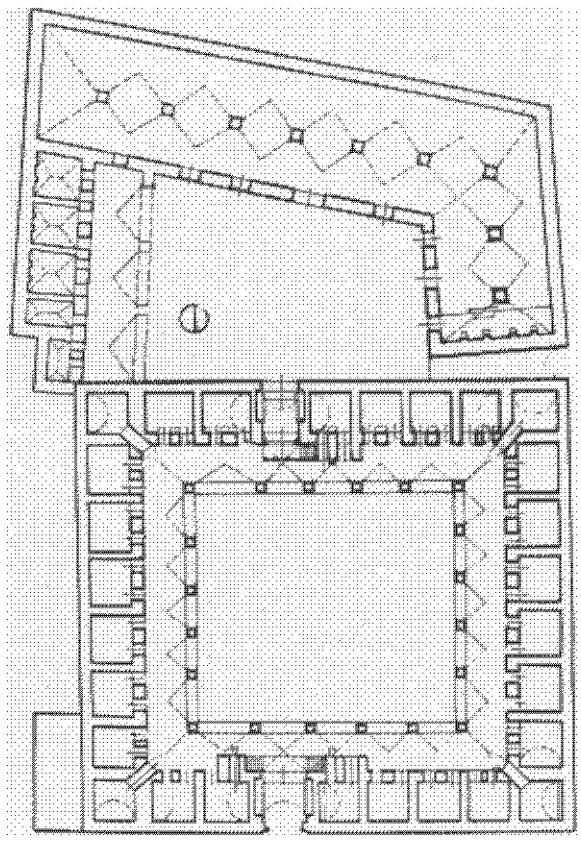


Ryc. 206. Skopje. Kuršumlihan, od strony wejścia



Ryc. 207. Skopje. Kursumlihan, dziedziniec

Ryc. 208. Skopje. Kuršumlihan, wejście

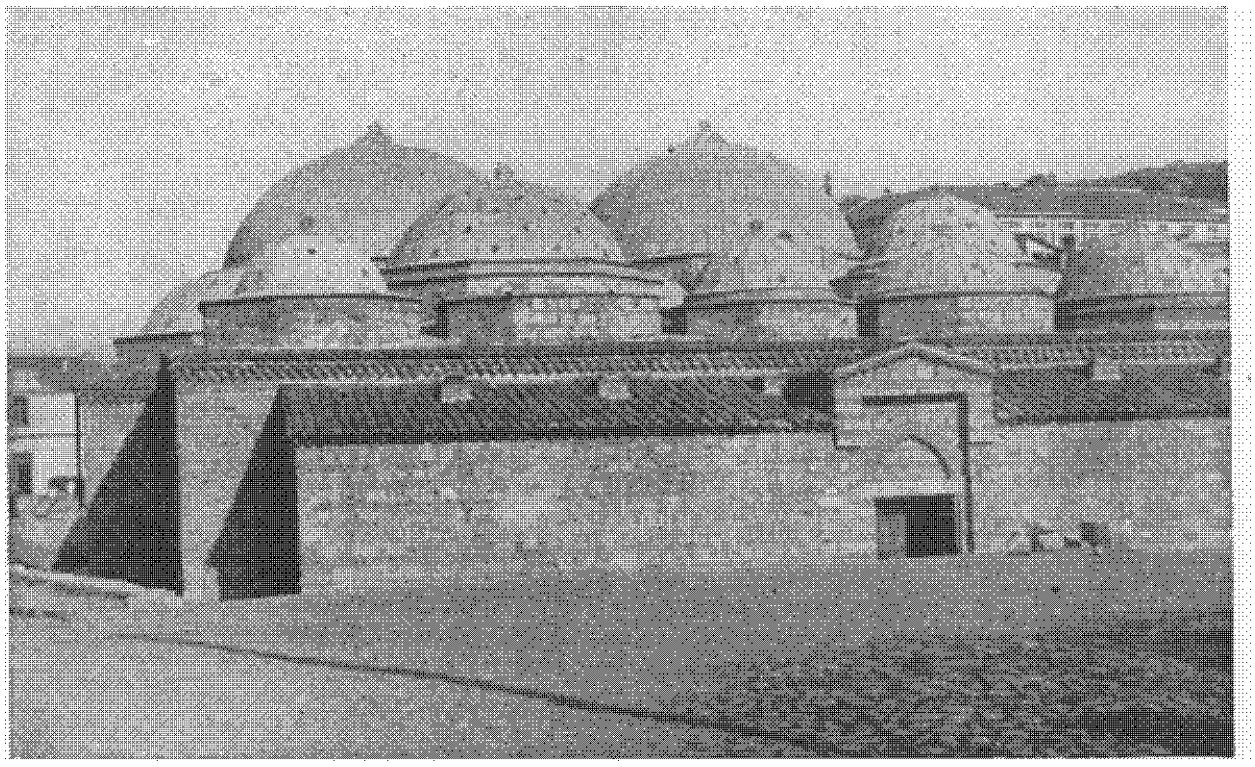


Ryc. 209. Skopje. Kursumlihan, plan

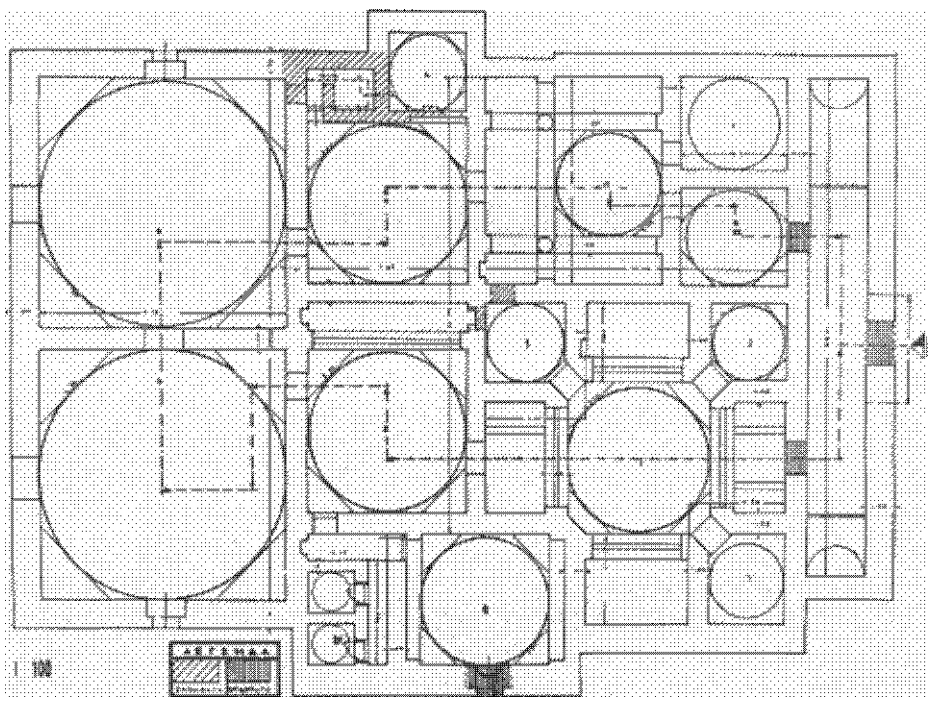
wioną wszelkiego zaznaczania lub podkreślania idei śmierci lub życia pośmiertnego; najczęściej przedstawione są sceny polowań, zabawy wojenne i tańce narodowe. Wśród tego nie brak wprawdzie motywów czysto miejscowych, jak np. strojów, uzbrojeń lub też charakterystycznych cech drewnianej architektury miejscowej (zabytki te z tego względu stanowią bardzo cenne dokumenty historyczne), same sceny jednak i kompozycje, nieraz przedstawiające życie rycerskie, przejęte zostały bez kwestii przede wszystkim z zachodnich, być może włoskich arrasów, jakimi ozdabiane były wnętrza zamków i dworów feudałów bośniackich. Większość zabytków pochodzi z czasu od XII do XV w.; najokazalszy jest ogromny sarkofag z miejscowości Donja Zgośća (w Muzeum w Sarajewie). Cała ta sztuka kończy się jednak z chwilą utraty niepodległości politycznej.

Panowanie tureckie nadało krajowi zgoła nowy, do pewnego stopnia wschodni charakter, zwłaszcza przez wprowadzenie islamskich form architektonicznych, licznych meczetów, łaźni i chanów oraz ukształtowań architektonicznych. Powstał także szereg meczetów monumentalnych typu bizantyńsko-tureckiego, tj. budowli centralnych z kopułami, przeplatanych jednak typowymi ogólno-islamskimi szczegółami i motywami formalnymi. Pierwsze miejsce zajmuje wśród nich Begova dżamia w Sarajewie (1529) oraz pochodząca z tego samego czasu Careva dżamia wraz z medresą, z dziedzińcem arkadowym i kopułowym nakryciem. Bogata jest również Ferhadbegova dżamia w Banjaluce (1576), posiadająca oprócz kopuły centralnej jeszcze trzy półkopuły, portyk arkadowy i sień przykrytą kopułą. Liczne są również mahometańskie kaplice grobowe (medżidi).

Panowanie tureckie oznaczało koniec swobodnej twórczości artystycznej w sensie tradycji dawnej sztuki chrześcijańskiej, toteż sztuka ta, zarówno prawosławno-serbska jak i katolicko-zachodnia, żyła tylko jeszcze powtarzaniem tradycyjnych formułek za murami klasztorów i cerkwi, scho-



Ryc. 210. Skopje. Aman (łaźnie) Daut-paszy



Rjrc. 211. Skopje. Aman (łaźnie) Daut-Paszy, plan

Ryc. 212. Kosovo Polje. Mauzoleum sułtana Murata

dząc stopniowo na płaszczyznę sztuki ludowej. Z drugiej strony elementy sztuki islamskiej, które islam przyniósł z sobą, również splotły się ze sztuką ludową, przyczyniając się w dużej mierze do niezwykle oryginalnych rysów kultury artystycznej kraju i jego fizjonomii krajobrazowej i folklorystycznej, dzięki którym Bośnia do dziś stanowi swoistą enklawę Wschodu na Półwyspie Bałkańskim. Oddziaływanie islamu jednak jako czynnika decydującego zmalało z chwilą, gdy tylko zabrakło zewnętrznej siły politycznej, która go podtrzymywała, a razem z nim zamarła jego twórcza siła artystyczna.

SZTUKA CHORWACJI PÓŁNOCNEJ I SŁOWENII

Uwagi wstępne

Przeszłość artystyczna Chorwacji Posawskiej, czyli północnej wraz ze Sławonią, oraz ziem słoweńskich nie jest mniej bogata niż Dalmacji lub średniowiecznej Serbii. I jak sztuka Dalmacji lub Serbii, tak i tych ziem jest również sztuką „pogranicza", sztuką peryferii, która pod niejednym względem była w ciągu wieków terenem ekspansji i promieniowania większych środowisk krajów sąsiednich. Była ona peryferyjną choćby dlatego, że ziemie te leżały z dala od wielkich dróg historycznych i centrów, w których decydowały się losy wielkich części świata i całych narodów. Kształtowała się w zasięgu oddziaływania wzorów, które nie zawsze pochodziły z tych samych centrów. Ich współdziałanie wytwarzało jednak specyficzną atmosferę kultury artystycznej południowych części Europy

środkowej. Toteż zagadnienia sztuki średniowiecznej w Słowenii i Chorwacji przeplatają się z problemami sztuki zarówno naddunajskiej i alpejskiej (miejscami także i czeskiej), jak i dalmatyńskiej oraz północnowłoskiej. W odniesieniu do renesansu łączą się jak najbliżej z tzw. renesansem południowoniemieckim (chociaż nie wyłącznie), a w epoce baroku wiążą się już ściślej, także nie wyłącznie, z zagadnieniami ekspansji wzorów sztuki włoskiej. Nie oznacza to bynajmniej, jakoby w całej tej sztuce nie było odmiennych i własnych cech, gdyż w całości stanowi ona niewątpliwie swoisty świat artystyczny, różny zarówno od świata sztuki dalmatyńskiej, jak i serbskiej, ściśle związany z przebiegiem losów historycznych krajów słoweńskich i chorwackich.

Wspólne omówienie przeszłości sztuki obu tych krajów może się w pierwszej chwili wydawać nieco dziwne. Kraje słoweńskie były przecież oddzielone od ziem chorwackich granicami państwowymi i w przeszłości nigdy nie stanowiły razem z nimi jednolitej całości. Jest to prawda, ale granice te nie były nigdy tego rodzaju, by stawały na przeszkodzie wytwarzaniu się wspólnych podstaw kulturalnych oraz podobnych dziejów artystycznych. Przeciwnie, w życiu artystycznym istniały nawet często bardzo ożywione kontakty, a wielu artystów należy równie dobrze do dziejów sztuki chorwackiej, jak i słoweńskiej. Różnice w dziejach sztuki między obszarami chorwackimi a słoweńskimi tkwią do pewnego stopnia raczej w podbudowie społeczno-gospodarczej aniżeli w jej cechach formalnych i wyrazowych. Ziemie chorwackie, wchodzące od wczesnego średniowiecza w skład królestwa chorwackiego, zachowały swoją odrębność państwową nie tylko w okresie unii personalnej z królami węgierskimi, ale także jeszcze później, kiedy po bitwie pod Mohaczem w r. 1526, dostały się pod panowanie Habsburgów jako królów węgierskich. W ich kulturze, kształtującej się w ciągu stuleci, naturalnie nie brakło obcych naleciałości, nie należy też zapominać o związkach, zwłaszcza w okresach wcześniejszych, z Chorwacją dalmatyńską, stanowiącą razem z Chorwacją Posawską królestwo chorwackie. Nosicielami tej sztuki były jednak warstwy należące etnicznie do narodu chorwackiego, czyli innymi słowami: sztuka feudałów chorwackich — pomimo wielkiej rozpiętości, jaka dzieliła ją od sztuki warstw ludowych — wiązała się genetycznie jednak także z tym ludem, od którego przejmowała niejeden pierwiastek. U Słoweńców ta sprawa przedstawiała się nieco inaczej. Po utracie niepodległości państwowej i politycznej, która nastąpiła bardzo wcześnie, tj. w gruncie rzeczy już za Karolingów, ziemie słoweńskie znalazły się pod panowaniem obcym, którego reprezentantami na miejscu byli skolonizowani feudałowie niemieccy. Nieliczna pozostała jeszcze szlachta słoweńska niedługo zachowała swoją władzę i znaczenie, a najpóźniej do około r. 1000 faktycznymi władcami kraju byli feudałowie niemieccy. Ich kolonizacja sięga swoimi początkami również już czasów karolińskich. Byli oni nosicielami wyższych form kulturalnych oraz sztuki monumentalnej, tak jak byli nimi w okresach późniejszych także mieszczańscy koloniści niemieccy. Wszystko to doprowadziło do wielkich zmian i przesunięć, jakie zaszły już we wczesnym średniowieczu, kiedy szlachta słoweńska utonęła w morzu germanizacji lub znikła. Naród słoweński był identyczny z ludem, a rozpiętość, jaka istniała między nim a warstwą feudalną, była nie tylko społeczno-klasową, lecz zarazem także etniczną i kulturalną. Toteż w sztuce Słowenii, w miarę jej rozwoju historycznego, w dużej mierze odzywają się i dochodzą do wyrazu elementy ludowe, często w przeciwieństwie do tendencji, które panowały w sztuce oficjalnej. Jeżeli jednak pomimo tego między charakterem i tendencjami sztuki starszej u Chorwatów i Słoweńców nie ma istotnych różnic, to świadczy to w każdym razie nie tylko o wspólnych jej źródłach, wzorach oraz o bliskich i wzajemnych związkach, lecz przede wszystkim także o podobnych losach społecznych obu narodów i o dużej roli i znaczeniu czynnika społecznego w ich rozwoju kulturalnym.

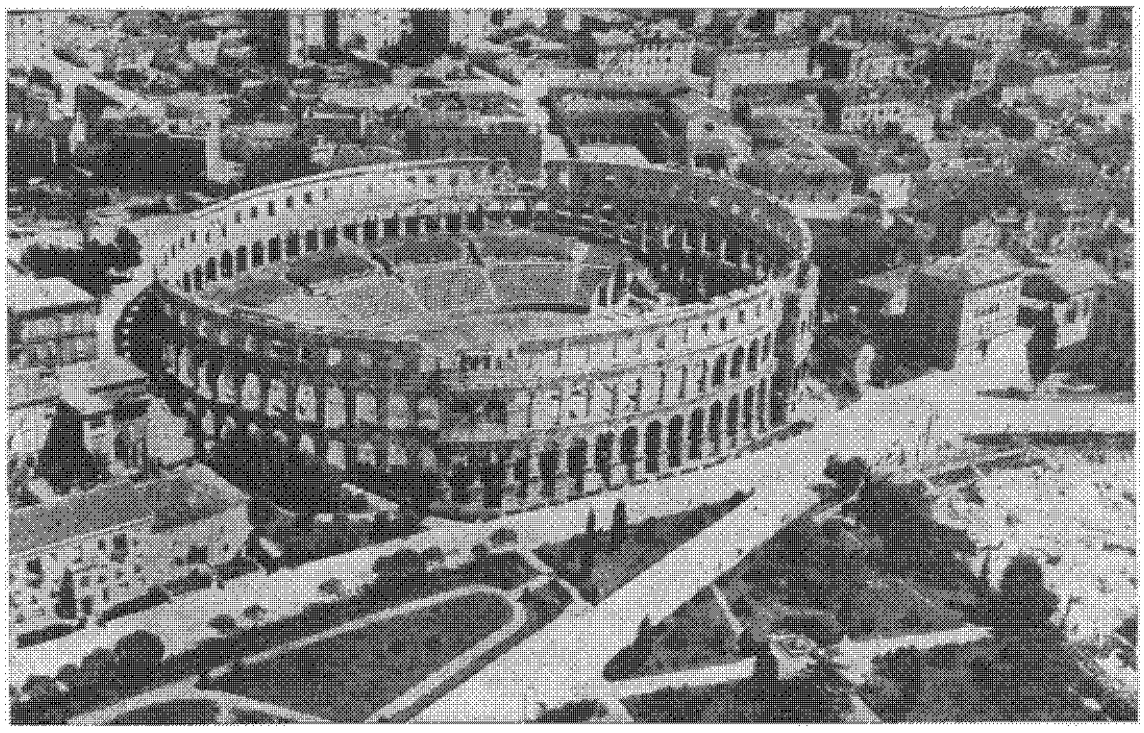
Między Chorwacją a Słowenią zachodzi jednak jeszcze dalsza różnica, wynikająca ze stanu zachowania zabytków. W obu krajach pomniki dawnej sztuki bardzo ucierpiały. Pomimo tego obraz przeszłości sztuki w Słowenii, przynajmniej w głównych zarysach, może być jednak lepiej i łatwiej odtworzony (choćby na niektórych odcinkach) aniżeli w Chorwacji. Już najazd tatarski w XIII w. pod tym względem zrobił swoje, a jeszcze więcej zniszczyły ciągłe wojny tureckie, panowanie tureckie, poczynania wojsk cesarskich, np. za księcia Eugeniusza Sawojskiego (*Prinz Eugen,*

III. MILESEVA. CERKIEW, MALOWIDŁO ŚCIENNE, FRAGMENT SCENY: NIEWIASTY U GROBU

der edle Ritter), oraz ciągłe pogotowie wojenne na wiecznie płonącej granicy chorwacko-bośniacko-tureckiej. Nic więc dziwnego, że próba przedstawienia w ściślejszym ujęciu dziejów sztuki okresów starszych w Chorwacji napotyka, zwłaszcza przy dzisiejszym stanie badań, na wielkie trudności i nie może nie wypaść mniej lub więcej blado. Rekonstrukcja dziejów sztuki narodu chorwackiego, do której należy oczywiście także sztuka Dalmacji, bez porównania lepiej znana i zbadana jako całość, jest dopiero zadaniem na przyszłość.

Sztuka przedromańska i romańska

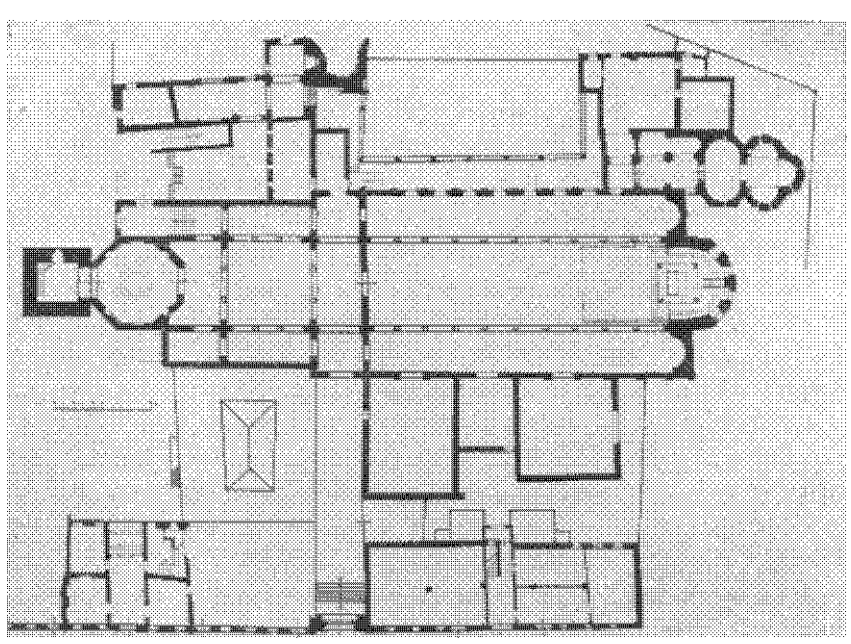
Zarówno ziemie słoweńskie, jak i chorwackie są terenami dawnych prowincji cesarstwa rzymskiego, w których zachowały się wybitne ślady i zabytki kultury antycznej. Nie tylko o rozkwicie rzymskiej sztuki prowincjonalnej, lecz o wysokim poziomie w ogóle całej kultury artystycznej kraju mówią wyniki wykopalisk archeologicznych w miejscach dawnych osiedli rzymskich oraz bogate zbiory zabytków antycznych w muzeach słoweńskich i chorwackich, zwłaszcza w Zagrzebiu i Lublanie. Jeśli zaś włączyć do krajów tych, co jest zresztą słusznie uzasadnione, także półwysep Istrię, to sztuka antyku, a zwłaszcza architektury monumentalnej, nie jest nic gorzej reprezentowana jak w Dalmacji, a miejscami nawet lepiej, gdyż do dziś dnia jeszcze wznoszą się tam jej pomniki w rodzaju wielkiego amfiteatru rzymskiego w Puli. Od sztuki tej, z wyjątkiem być może właśnie Istrii, nie prowadzi jednak żadna droga do sztuki późniejszej. Najazdy barbarzyńskie zniszczyły tutaj gruntownie ważniejsze ślady przejścia od antyku do średniowiecza. Być może, a nawet jest wielce prawdopodobne, że Kościół wówczas z owych pożarów świata niejedno uratował, ale nie wszędzie tak wiele jest zabytków i w dodatku tak dobrze zachowanych, jak znowu w Istrii, gdzie oprócz licznych stosunkowo resztek kościołów starochrześcijańskich, zwłaszcza w okolicach Puli i na wyspach Brioni, zachowała się przede wszystkim wspaniała bazylika z VI w. w Porecu (Parenzo), spokrewniona ze sztuką Rawenny. Ozdobiona jest mozaikami należącymi do szczególnie cennych zabytków malarstwa monumentalnego wczesnego chrześcijaństwa. Na pozosta-



Ryc. 213. Pula. Amfiteatr rzymski

łych obszarach, chorwackim i słoweńskim, w przeciwieństwie do sąsiedniego Noricum na północy oraz do Bośni na południu (naturalnie także Dalmacji, Serbii i Bułgarii), do dziś nie natrafiono na znaczniejsze zabytki monumentalnej sztuki wczesnochrześcijańskiej. W niektórych zaś miejscach, gdzie zabytków takich należałoby się spodziewać, jak np. w szczególnie doniosłym Ptuju, dawnym rzymskim Poetovio, sprawa ta nie jest jeszcze dostatecznie wyjaśniona.

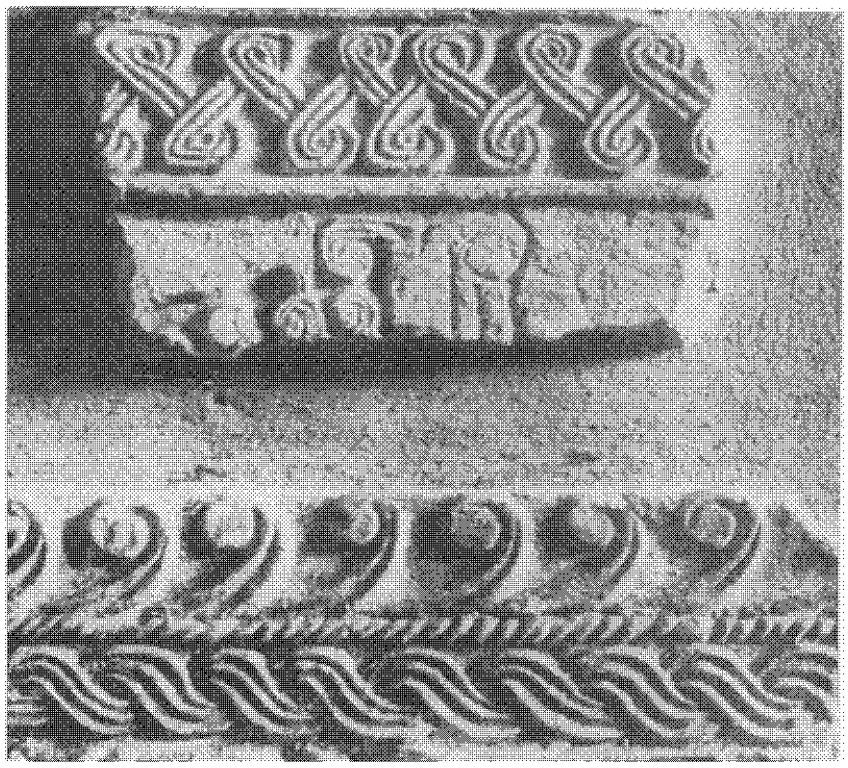
Także kwestia sztuki plemion słoweńskich i chorwackich przed ich osiedleniem się w nowej ojczyźnie, jak i przed przyjęciem przez nich chrześcijaństwa pozostaje w najlepszym razie otwarta.



Ryc. 214. Porec. Bazylika Euphrasiana, plan

Budownictwo tego okresu nie pozostawiło po sobie ani zabytków, ani wiadomości źródłowych. Interpretacja fragmentu jakiejś budowy czy podbudowy architektonicznej wśród ruin Ptuju na tamtejszym zamku, jako fundamentów słoweńskiej świątyni pogańskiej, spokrewnionej swoim typem z świątynią w Arkonie na wyspie Rugii, okazała się za zbyt pospieszną i bezpodstawną. Przedmioty zaś ozdobne, wydobyte ze wczesnych grobów zarówno w Ptuju, jak i na Biedzie, gdzie znajduje się drugie wielkie cmentarzysko słoweńskie, nie zawierają żadnych osobliwych rysów artystycznych. Są to importy, jak np. monety, świadczące o bardzo wczesnym kontakcie z Bizancjum, być może pośrednim przez Italię, a w wiekach zaraz po polowie pierwszego tysiąclecia n. e. niemniej prawdopodobnym także bez tego pośrednictwa. Resztę stanowią wyroby zdobnicze, których styl jest charakterystyczny dla epoki wędrówki ludów. Należy jednak podkreślić, że pod tym względem nie są wykluczone niespodzianki, jakie mogą przynieść przyszłe odkrycia, jak wskazuje na to np. odkrycie w jesieni 1946 r. jednego z największych cmentarzysk wczesnosłowiańskich w Ptuju (na tamtejszym zamku, razem z wymienioną już budowlą, tzw. świątynią), którego groby sięgają od VII aż do XI w. Przedmioty, na które w nich natrafiono, są wprawdzie bardzo skromne i dla poznania samej sztuki bez większego znaczenia, tym większe jest natomiast ich znaczenie dla ówczesnej kultury słoweńskiej i jej ciągłości na przestrzeni czterech stuleci. Są to zagadnienia tym ważniejsze, że dotyczą środowiska słoweńskiego; Karantiania i Panonia, najstarsze wśród Słowian, w VII, VIII i IX w. posiadały niepodległość państwową.

Dopiero w stadium początkowym znajdują się również badania nad najstarszą ceramiką słoweńską i chorwacką. Trochę wyraźniej przedstawiają się przejawy najstarszej kultury artystycznej dopiero w okresie chrześcijaństwa i ściślejszych styczności handlowych i politycznych z sąsiadami,



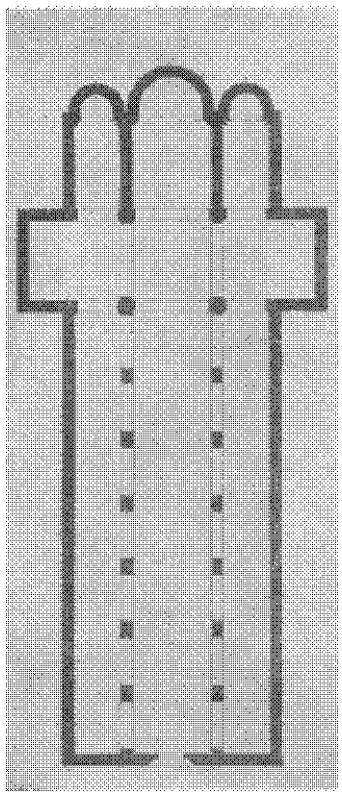
Ryc. 215. Batuje na Vipavskem, relief

chociaż i tego nie jest zbyt wiele. Za pewnik można jedynie uważać, że skoro kraje te pod względem administracji kościelnej zależne były od Akwilei (po części także od biskupów dalmatyńskich) i od Salzburga, to także formy najstarszych kościołów musiały być wzorowane na kościołach owych centrów. O licznych poświęceniach kościołów na ziemiach słoweńskich wspomina w każdym razie Conversio Carantanorum et Bagarorum, pod względem politycznym związane z Salzburgiem. Ze przy wyciąganiu wniosków na tym polu i w tym okresie powinno się jednak postępować z największą ostrożnością, uczą tego chyba dostatecznie odkrycia archeologiczne na Morawach południowych i ich wyniki dotyczące sakralnej architektury wielkomorawskiej z okresu przed misją Cyrylego i Metodego, jak i z czasów ówczesnych.

O Ludwiku Posawskim (zm. 823), pierwszym wielkim organizatorze państwowym na ziemiach Chorwacji i częściowo Słowenii, źródło zresztą wprost podaje, że sprowadził on *artifices et murarios* z Akwilei i z Grado, ażeby mu zbudowali miasta i twierdze. Na pewno też z tego czasu pochodzą resztki kamiennej ornamentyki plecionej, odkrytej w Sisku w Chorwacji, w zasadzie identycznej ze starochorwacką ornamentyką kamienną w Dalmacji. Można też tutaj wspomnieć o tym, że po r. 850 zostali przez arcybiskupa salzburskiego Liutprama wysłani cieśle, murarze i in. do Błotnogradu, stolicy księcia Pribiny i Kocela, celem zbudowania kościoła.

Z wiadomości tego rodzaju, zbyt skąpych i ogólnikowych, nie można jednak wysnuć bardzo daleko sięgających wniosków. W Słowenii jedynie niewiele zabytków zdaje się pochodzić z okresu przedromańskiego. Jednym z nich jest fragment płyty kamiennej z motywem plecionki trójtaśmowej w Slivnicy pod Mariborem, który mógł by się wiązać zarówno ze wspomnianymi fragmentami z Siska, jak i z najstarszą ornamentyką starochorwacką w Dalmacji, gdyby można udowodnić, że istotnie pochodzi z pierwszej połowy IX w., jak sądził F. Stele, co jest jednak bardzo wątpliwe. Sama przez się jest ta płyta oczywiście drobiazgiem, w dalszej perspektywie przybiera jednak na znaczeniu, ponieważ jest namacalnym dowodem (z zastrzeżeniem już co do datowania), że kraje słoweńskie w okresie przedromańskim brały już udział w ówczesnym rozwoju sztuki zachodnioeuropejskiej. Ta niepozorna płyta stanowiłaby w takim razie łącznik między zabytkami ornamentyki przedromańskiej zachodnio- i środkowoeuropejskiej z jednej strony, a z drugiej — italskiej i dalmatyńskiej. Jeśli jej datowanie okazałoby się słuszne, mogłaby być pozostałością miejscowego kościoła wielkoparafialnego, zniszczonego podczas najazdów madziarskich.

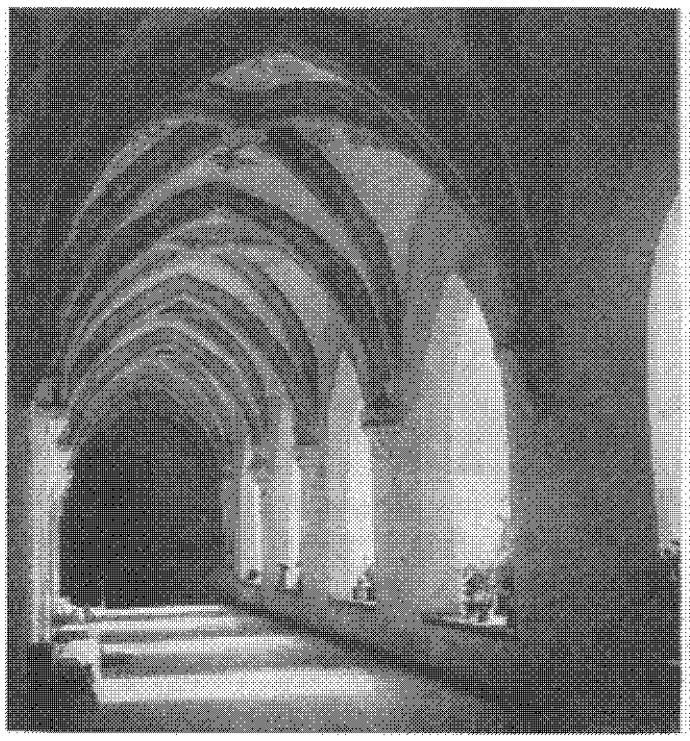
Bez znaczenia mogłyby się wydawać w pierwszej chwili dalsze dwa, trzy zabytki o bardzo swoistym charakterze: fragmenty dwóch spośród pięciu małych kościołów na Svetych Górach w Słowenii, nad rzeką Sotlą (nad granicą chorwacką), i znajdująca się na nich bardzo prymitywna



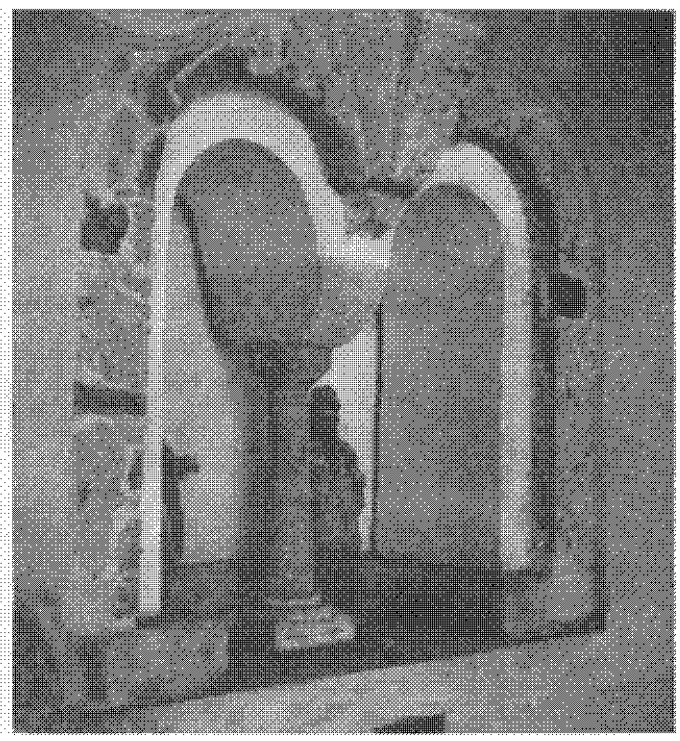
Ryc. 216. Sticna. Plan kościoła klasztoru cystersów

rzeźba (relief o charakterze mocno graficznym, składający się właściwie z głęboko wrysowanych linii konturowych) figuralna oraz podobna do niej ,,rzeźba" w Batujach pod Vipavskem (Słowenia) jak również trzeci zabytek, swoiście linearny relief w Hodesach w Karyntii, podówczas karyntańsko-słoweńskiej. Jeszcze dalszy zabytek, z poprzednimi blisko spokrewniony, jakkolwiek nieco odmiennie ukształtowany, znajduje się w Istrii w Plominie, w kościele Św. Jerzego, wryty, a raczej wyrzeźbiony na kapitelu pochodzącym ze spoliów antycznych. Datowanie tych wszystkich zabytków jest bardzo niepewne, według wszelkiego prawdopodobieństwa ma się tu do czynienia z zabytkami, których powstanie przypada w każdym razie już na okres po osiedleniu Słowian, być może wkrótce po VI w., a niewątpliwie najpóźniej na VIII—IX w. Znamienne jest, że analiza porównawcza prowadzi przy tym do mocno zbarbaryzowanych, późnoantycznych reliefów na terenie Bośni, Macedonii i Serbii, a także Karyntii oraz Chorwacji (Kerestinec koło Samoboru) i Dalmacji (na wyspie Brać w miasteczku Bole). W związku z tymi zabytkami trudno co prawda mówić o nich jako o dokumentach twórczości takiej czy innej grupy etnicznej lub też chcieć je stanowczo uważać za najstarsze dokumenty własnej twórczości Słoweńców lub Chorwatów. Ich znaczenie jednak nie jest małe. Ilustrują one bowiem w sposób dosadny atmosferę, wśród której na tych terenach dokonywało się przechodzenie od prowincjonalnych elementów sztuki późnoantycznej lub rzymskiej, pomieszanej najprawdopodobniej z elementami tradycyjnymi starszej ludności przedrzymskiej, zwłaszcza celtyckiej i iliryjskiej, ku podstawowym, nowym tendencjom początkowych faz sztuki średniowiecznej, ku zupełnie odmiennym dążeniom twórczym. W dalszym rozwoju pozostałości widzenia i odczuwania plastyczno-trójwymiarowego miały ulec zupełnemu przekształceniu w duchu średniowiecznego, anikomcznego (nieprzedstawieniowego) spirytualizmu zarówno barbarzyńskiego, jak i średniowiecznochrześcijańskiego, a w końcowym wyniku połączyć się z nowymi koncepcjami ideowymi i formalnymi. Sztuka reprezentowana w owych zabytkach nie jest więc szczególnie typowa dla tego wczesnego okresu na ziemiach słoweńskich lub też chorwackich, lecz jest zjawiskiem charakterystycznym dla wszystkich obszarów środkowo-, a częściowo także zachodnioeuropejskich w okresie przechodzenia od późnych form poantycznych do średniowiecza. Pojawienie się ich jednak na terenie słoweńskim i chorwackim świadczy w każdym razie o tym, że kraje te już bardzo wcześnie brały udział w przemianych zachodzących wówczas w sztuce europejskiej, a zwłaszcza w krajach alpejskich.

Wyraźniej, a dla nas także konkretniej zaczynają się kształtować dzieje sztuki w okresie stylu r o m a ń s k i e g o. W Słowenii co prawda zabytki z tego okresu nie są liczne. Trudno przecież zaliczać do nich monumentalną architekturę romańską klasztorów w Karyntii, jak np. klasztor Św. Pawła lub słynny (ze swoich malowideł ściennych) kościół w Krce (Krka, Gurk), które już dawno nie leżą na terytorium słoweńskim, a w dodatku od samego początku były utworami warstw i grup etnicznych i społecznych obcych narodowi słoweńskiemu. Co prawda ta strona nie przedstawia się o wiele inaczej także w związku z najstarszymi zabytkami architektury na obszarach już ściśle słoweńskich; nie można ich jednak tutaj wyłączyć z dziejów ich sztuki, ponieważ są one nierozłącznie związane z artystyczną przeszłością ziem słoweńskich. Reprezentują one zabytki artystyczne działalności kolonizatorskiej różnych zakonów klasztornych, benedyktynów, cystersów oraz kartuzów. Takim zabytkiem jest w pierwszym rzędzie kościół klasztoru cysterskiego w Sticnie z XII w., typowy kościół cysterski o trzech nawach i trzech apsydach, z równym pułapem — poza



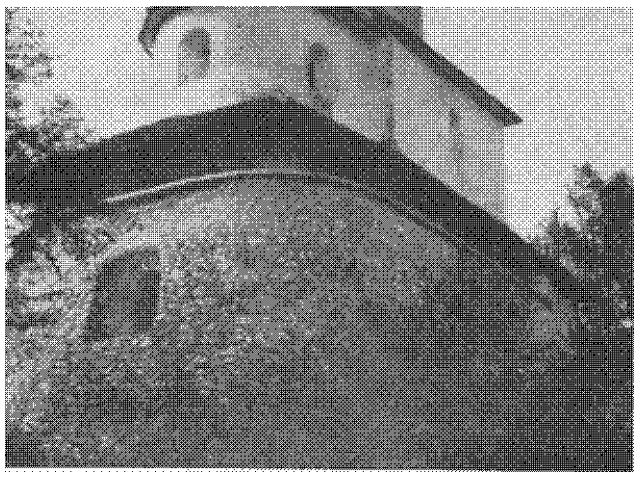
Ryc. 217. Sticna. Krużganek klasztoru cystersów



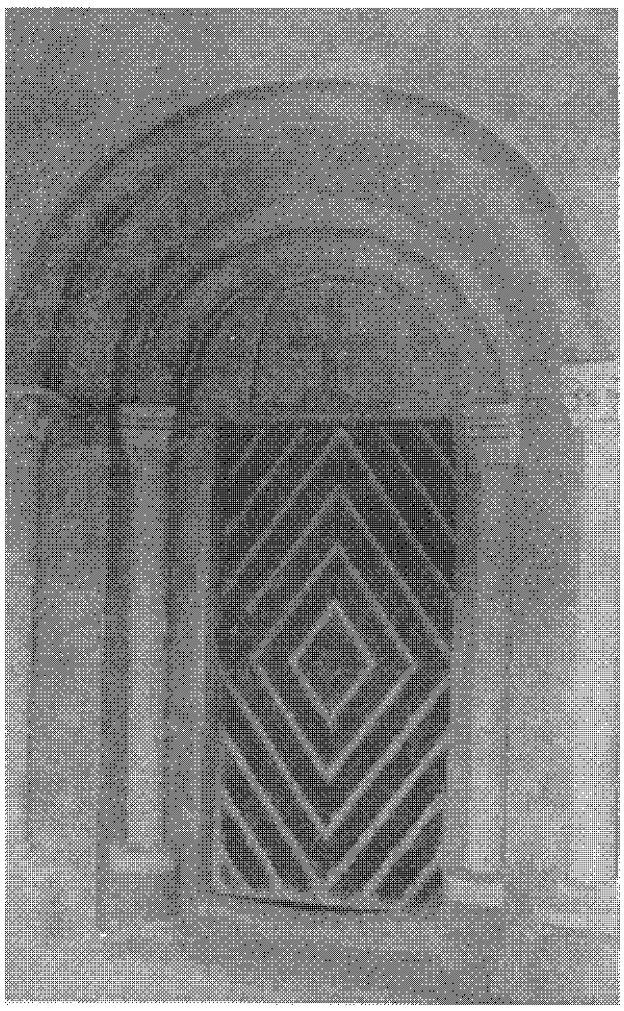
Ryc. 218. Stifna. Bifora romańska w krużganku południowym klasztoru cystersów

prezbiterium. Jak wszystkie jednak starsze zabytki w Słowenii i Chorwacji ucierpiała ta świątynia z powodu późniejszych zmian i przebudowań, szczególnie w epoce baroku. W klasztorze Żića dwa kościoły (poświęcone w r. 1190) były natomiast jednonawowe, żebrowo zasklepione i bez apsyd. Cały zresztą klasztor o bardzo poważnych rozmiarach jest tylko jeszcze ruiną. Jednonawowa była także jedna z najstarszych świątyń na gruncie słoweńskim, do dziś tylko szczątkowo zachowana, mianowicie romański kościół wielkoparafialny w Ptuju, zbudowany za arcybiskupa salzburskiego Konrada I (1106—1147) po r. 1131, na miejscu starszego kościoła z w. X. Ostatni zaś powstał w w. IX, wzniesiony nad jeszcze starszymi fundamentami kościoła starochrześcijańskiego, zniszczonego podczas burzy wędrówki ludów. Późniejszy kościół średniowieczny na tym miejscu pochodzi najprawdopodobniej dopiero z w. XIII i posiada trzy nawy (w nawie zachowały się arkady romańskie, pod dachem romańskie okna, w części zachodniej tzw. empora zachodnia, świadcząca o wpływie salzburskim). Także inne typy architektury romańskiej nie były obce. Tak np. zachowała się w Kamniku kaplica o dwóch kondygnacjach z kryptą pod apsydą kaplicy dolnej; gdzie indziej zaś na prowincji rozwinęły się trzy typy kościelne: z wieżą wschodnią, z apsydą kwadratową lub też z apsydą okrągłą; pierwsze dwa w związku z wpływami środkowoeuropejskimi, trzeci prawdopodobnie pochodzenia akwilejskiego. Osobną grupę stanowią kościoły w okresie późnoromańskim z centrum w Lasko. A szereg dalszych budowli romańskich z okresu późniejszego został zużytkowany przy budowlach późniejszcyh i połączony z nimi w nowe całości konstrukcyjne.

Nie lepiej, a raczej jeszcze gorzej przedstawia się stan zachowania zabytków tego okresu na terenie Chorwacji (pozadalmatyńskiej). Nie brak wprawdzie wiadomości źródłowych o licznych klasztorach i kościołach, które wówczas powstały, ale pomijając nawet, że i tutaj jak przy wielkich budowlach na terenie Słowenii zarówno założycielami, jak i budowniczymi byli obcy, którzy przenosili po prostu z sobą gotowe już wzory architektury, prawie cala ta architektura przepadła, pozostawiając jedynie nieznaczne ślady i resztki. Przyczyniły się do tego trudne warunki, a w pierwszym rzędzie najazd tatarski w XIII w., który, jeśli chodzi o architekturę, pozostawił po sobie



Ryc. 219. Kamnik. Romański kościół zamkowy



Ryc. 220. Kamnik. Romański kościół zamkowy, portal

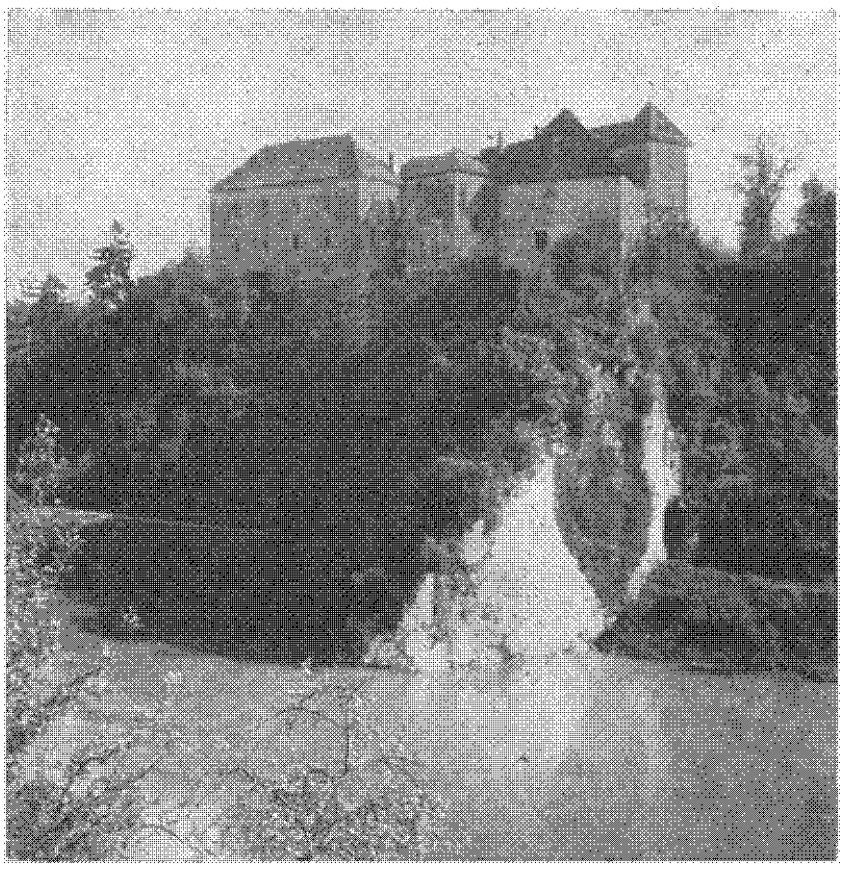
tylko zgliszcza. Między innymi została wówczas zburzona romańska katedra w Zagrzebiu. Z kościoła klasztoru cysterskiego Topusko, który wspominany jest w źródle już w r. 1192, pozostały ruiny; z kościoła Bożogrobców (templariuszy) w Glogovnicy (zbarokizowany w w. XVII), który wraz z klasztorem, jak o tym wspomina akt darowizny króla Andrzeja z r. 1223, był w posiadaniu templariuszy z Polski, pozostały w dzisiejszym kościele tylko trzy filary i kilka fragmentów rzeźby. Reszta to jedynie nieznaczne, małe kościółki wiejskie, jak zwłaszcza kościół w Moroviciu i najstarsza część kościoła Sw. Jerzego w Belcu, przede wszystkim sam trzon wieży. Szczegóły romańskie posiada kilka mniejszych kościołów. A katedra w Senju, pochodząca z początku w. XII, była tak często przebudowywana, że z jej pierwotnego wyglądu właściwie już nic nic pozostało. Co nie uległo już wcześniej barokizacji, otrzymało w początkach XIX w. formy klasycystyczne.

Architektura romańska na terenie Chorwacji Posawskiej stanowi więc jak największe przeciwieństwo do architektury romańskiej w Dalmacji, gdzie właśnie ten styl zachował się najdłużej i ustąpił ostatecznie dopiero w XV w. gotykowi. W Chorwacji natomiast trwał on bardzo krótko, gdyż już w drugiej połowie XIII w. przychodzi gotyk, który ustępuje miejsca barokowi dopiero w XVII w. Swoisty jest natomiast obraz, który stanowią dzieje średniowiecznej architektury Istrii. Okres romański oznacza tutaj czas, w którym utrzymywana jest ciągłość związków genetycznych i kontaktów z innymi centrami o różnych tendencjach, jakie zaznaczały się już w okresie przedromańskim. Trzeba przy tym odróżniać sztukę miast nad morzem, z ludnością romańską, która znajdowała się całkowicie w orbicie weneckiego rozwoju artystycznego, od sztuki w głębi Półwyspu, związanego politycznie, państwowo i administracyjnie z zapleczem prowincji cesarskich, a jego ludność słoweńska i chorwacka podległa była skolonizowanej szlachcie niemieckiej. W dalszym ciągu powstawały tutaj małe romańskie bazyliki trójnawowe, jak np. w miejscowości Vrsar, której prosty charakter jest jeszcze bliski budowlom starochrześcijańskim [35]. Zachowanych jest także kilka kościołów o małych dymensjach, z prostokątną albo też półokrągłą i wcale nie wystarczającą apsydą, oraz o typie centralnym, okrągłych lub też poligonalnych [36]. Jeśli do tego dodać jeszcze swoisty, nieraz bardzo różnorodny układ kamieni, z których kościoły te są zbudowane, oraz mniej lub bardziej rozwinięte motywy dekoracji rzeźbionej, przeważnie mocno prymitywnej, jak i miejscami osobliwej rzeźbionej dekoracji figuralnej, jak np. w kościele Sw. Jerzego w Plominie (o którym już była mowa),

staje się bezsprzecznie jasne, że zabytki romańskiej architektury Istrii, których zbadanie naukowe znajduje się dopiero w początkach, stanowią niewątpliwie niezmiernie doniosły materiał dokumentarny, mogący w przyszłości wyjaśnić niejeden problem dziejów sztuki wcześniejszego średniowiecza na tym kawałku Europy. A to tym bardziej, że w Istrii, jak np. w Poreću (Parenzo), zachowała się m. in. także niezmiernie charakterystyczna grupa romańskich budowli świeckich: dom z początku w. XIII, z chodnikiem drewnianym wzdłuż drugiego piętra i z typowo romańską biforą na pierwszym piętrze; dom kanoników obok bazyliki starochrześcijańskiej, z sześcioma biforami na fasadzie, oraz mały dom Świętych, tak nazywany z powodu kamiennych rzeźb na stronie zewnętrznej. Owe rzeźby, jak i szereg innych o podobnym charakterze, o płaskim reliefie, z mocno podkreślonymi liniami konturowymi, pochodzące prawdopodobnie z ozdoby rzeźbionej klasztoru benedyktyńskiego, są też wraz z szeregiem krucyfiksów drewnianych z w. XII i XIII najbardziej charakterystycznymi zabytkami rzeźby romańskiej w Istrii. Nie lepiej od zabytków architektury tej epoki przedstawia się stan rzeźby romańskiej na terenie Chorwacji, tj. poza nieznacznymi fragmentami nic się właściwie nie zachowało. Także w Słowenii niewiele pozostało: posąg Madonny romańskiej w Velesovie (XIII w.) oraz krucyfiks z około r. 1220 (Galeria Narodowa w Lublanie), mocno przypominający dalekie wzory krzyżów emaliowanych i brązowych z Limoges w przeróbce prowincji słoweńskiej.

Ryc. 221. Velcsovo. Madonna romańska

Nieco lepiej ma się sprawa z zabytkami romańskiego malarstwa. Co prawda nie ma ich prawie na terenie Słowenii, chociaż malarstwo to tam istniało. Fragmenty zachowane w Ptuju i Slowenjgradcu niewiele nam mówią. Jedynie malarstwo książkowe jest wśród tych zabytków zachowane, i to w związku ze skryptorium w klasztorze cysterskim w Sticinie*. Jest ono prawie wyłącznie dekoracyjne, genetycznie łączące się z salzburskim malarstwem książkowym, na pewno za pośrednictwem klasztoru w Reun (Styria), skąd pochodził założyciel klasztoru w Sticnie. O wiele bogatsze są natomiast fragmenty malarstwa romańskiego na terenie Istrii, gdzie freski w St. Milje (Muggia) spokrewnione są z malarstwem weneckim XIII i XIV w. Obok malowideł w Limskiej Draże i Humie najbogatszym zabytkiem są jednak malowidła w kościele cmentarnym w Svetvincent z w. XIII, w których typowe malarstwo romańskie przesiąknięte jest mocnymi elementami bizantyńskimi. Kompozycje (*Chrzest w Jordanie, Chrystus na tronie* i *Matka Boska,* a w pasie niższym postaci apostołów i alegorie miesięcy) wykonał według napisu mistrz Trevisanus (pochodzący być może z Treviso weneckiego albo też z Treviso w Istrii). Wszystkie te, jak i inne zabytki mniej lub więcej spokrewnione z nimi, do których co roku dochodzą nowe (gdyż zbadanie całego terenu Istrii znajduje się właściwie dopiero w początkach), wnoszą jeszcze dalsze, nie znane dawniej rysy do dziejów malarstwa romańskiego na istrijskim pograniczu, a raczej kondominium chorwacko-słoweńskim. Charakterystyczne są dla niego zwłaszcza silne w fazach początkowych rysy bizantynizujące,



Ryc. 2:22. Ozalj nad rzeką Kupą. Zamek

które z biegiem czasu coraz bardziej maleją *.

Najcenniejszym zabytkiem malarstwa romańskiego na terenie Chorwacji są jednak malowidła ścienne w zakrystii katedry zagrzebskiej, zbudowanej po r. 1242. Są one w sposób znamienny blisko spokrewnione z malarstwem w. XIII z okolicy Rzymu (Subiaco, Anagni). Związki te da się wytłumaczyć tylko tym, że biskup Tymoteusz, który rozpoczął odbudowę katedry zagrzebskiej, przywiózł najprawdopodobniej malarzy z sobą z Rzymu. Jest to niewątpliwie także jeden z charakterystycznych rysów sztuki romańskiej na terenie chorwacko-słoweńskim, gdzie się krzyżowały i przeplatały najrozmaitsze nurty, prądy, podniety i wzory.

Najmniej znana jest jednak sztuka świecka owych czasów. Zabytków co prawda również nie jest dużo; są to właściwie tylko zamki panów feudalnych. Pomijając jednak fakt, że badania dotychczasowe w tym zakresie bynajmniej nie są dostateczne, należy dodać, że i tutaj ma się do czynienia jedynie z fragmentami lub najstarszymi częściami owych zamków, pochodzących z w. XIII, wzniesionych w miejscach już przez przyrodę odpowiednio ukształtowanych i łatwych do obrony. Dotyczy to zwłaszcza zamków chorwackich, jak Medvedgrad i Susedgrad pod Zagrzebiem, Samobor, Ozalj i in.

Ważnym uzupełnieniem obrazu, jaki daje przegląd wymienionych zabytków sztuki „wielkiej", są jednak zabytki innego rodzaju, jak dotąd lepiej zbadane zwłaszcza na terenie Chorwacji. Wyszły tam na jaw oprócz bardzo bogatych znalezisk przedmiotów zdobniczych i uzbrojeniowych, należących jednak do zasięgu okresu starochorwackiego i blisko spokrewnionych ze znaleziskami w Kninie i Drnisu w Dalmacji, podobne do nich przedmioty z grobów na Bjelem Brdu pod Osjekiem, pochodzące z XI w*. Wśród nich jest sporo wyrobów w technice filigranowej. Nieco późniejsze są znaleziska z okolic Vinkovci. Ich motywy wykazują pokrewieństwo z motywami romańskimi. Znaczenie tych zabytków (srebrne, posrebrzone i złocone szpilki, pierścienie, płytki do pasów itp.) jest naturalnie duże. Wraz z przedmiotami z Dalmacji są one najwymowniejszym dokumentem kultury i smaku artystycznego ludności chorwackiej, a przede wszystkim także rozwoju rzemiosła artystycznego w okresie panowania dynastii narodowej oraz w epoce bezpośrednio po nim następującej. Ich charakter jest najściślej związany ze sztuką zdobniczą, rozpowszechnioną na całym terytorium bałkańskim i środkowoeuropejskim. Ich świadectwo zaś jest tym ciekawsze, że podobne przedmioty wyszły na jaw również z najpóźniejszej warstwy grobów słoweńskich w Ptuju, o których już była mowa. Prastare elementy zdobnicze, wspólne środowiskom narodów pozaśródziemnomorskich, zamieszkujących Półwysep Bałkański i nizinę węgierską, łączą się w tej sztuce z pierwiastkami tradycyjnymi, jakie zjawiały się kolejno na ich horyzoncie dziejowym. A ponieważ są to przedmioty, które służyły jako ozdoba osobista, zawierają one znacznie więcej wskazówek co do charakteru najstarszej sztuki Słowian południowych, zwłaszcza Chorwatów (a także Słoweń-

ców), aniżeli zabytki sztuki monumentalnej, wzorującej się od samego początku na sztuce obcej oraz związanej ze sztuką kościelną.

Na ogół można powiedzieć, że sztuka romańska, która niewątpliwie opanowała i Chorwację, i Słowenię, nie jest szczególnie charakterystyczna dla żadnego z obu tych krajów. W porównaniu ze sztuką romańską w Dalmacji, która jest najwłaściwszym wyrazem artystycznym długiego okresu średniowiecza dalmatyńskiego, tak że bez niej nie można by sobie wyobrazić artystycznego krajobrazu miast dalmatyńskich, a do pewnego stopnia także okolic wiejskich, zabytki romańskie w Słowenii i Chorwacji są jedynie bardzo cennymi dokumentami historycznymi, świadczącymi o związkach tych obszarów z ówczesną Europą zachodnią. Dowodzi to również, że sztuka tych krajów nie jest ani włoską, ani niemiecko-alpejską, lecz w końcowym wyniku jedynie sztuką krajów położonych na obszarach między Italią a Alpami, czerpiącą z obu tych źródeł, ale tworzącą w sposób samodzielny, który zarazem odzwierciedla oblicze duchowe obu narodów.

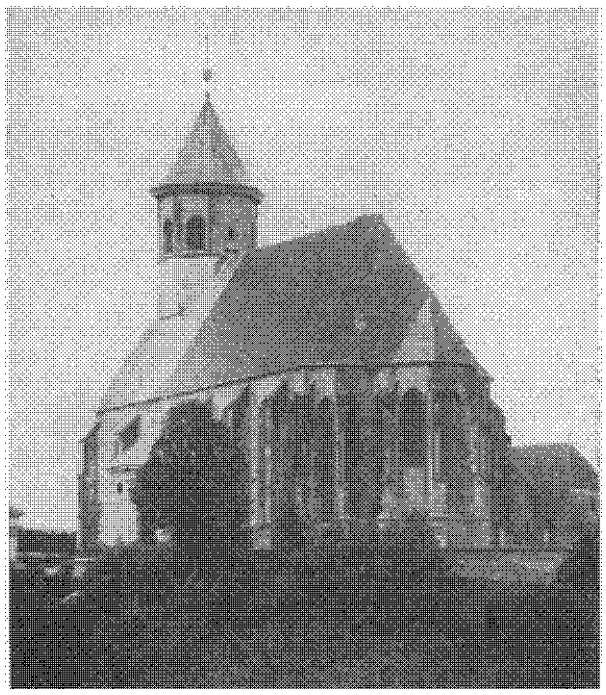
Czy można by o tej sztuce powiedzieć więcej, gdybyśmy posiadali więcej zabytków romańskich? Trudno na to odpowiedzieć. Średniowiecze i słoweńskie, i chorwackie (poza Dalmacją), na podstawie zachowanych tam zabytków, posiada w każdym razie rysy przede wszystkim gotyckie.

Sztuka gotyku w Słowenii i Chorwacji — Architektura

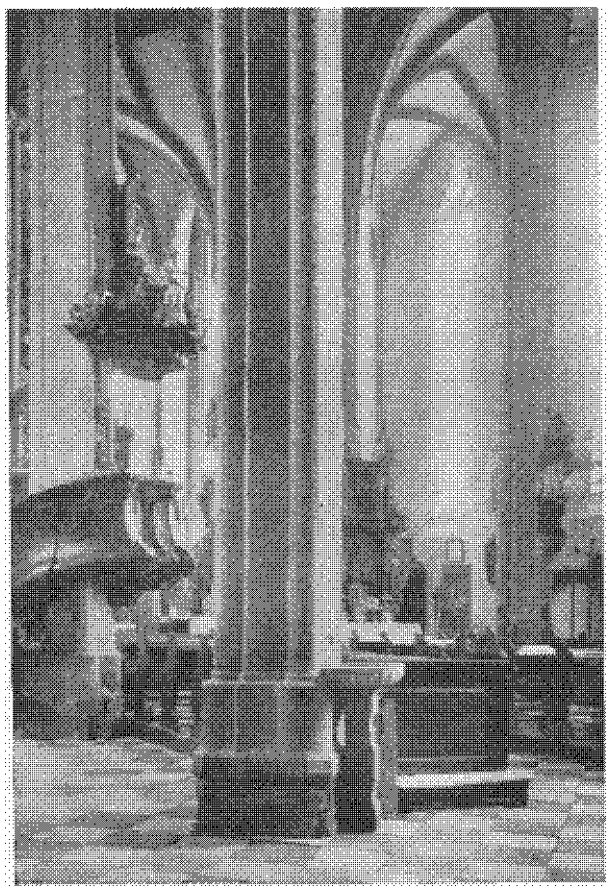
Jak przedstawia się architektura gotycka w Słowenii? Przejście od stylu romańskiego do gotyku zaznacza się już w polowie w. XIII, a reprezentowane jest najlepiej w kościele klasztoru cysterskiego w Kostanjevicy, trójnawowym, z kaplicami we wschodniej stronie nawy poprzecznej. Począwszy od tego okresu zmienia się jednak charakter budownictwa kościelnego w sposób zasadniczy. Nic chodzi tu o sporadyczne zabytki, na których da się stwierdzić ścisły związek ze wzorami sztuki niemieckiej lub także francuskiej. Przebieg życia artystycznego w epoce gotyku odbywa się w nieprzerwanej linii historycznej, która prowadzi od typów kościołów bazylikalnych poprzez wszystkie fazy architektury aż do gotyku późnego i typów kościołów halowych. A pod wpływem monumentalnych wzorów pochodzenia obcego, przechodzących także do architektury kościołów parafialnych i wiejskich, rozwija się coraz bardziej zrozumienie dla nich wśród warstw ludowych, a równocześnie przenika do sztuki coraz więcej pierwiastków wyrosłych w duchowej atmosferze samego ludu. Najlepszym sprawdzianem tego procesu są typy wiejskich kościołów gotyckich, które wytwarzają się na obszarach słoweńskich (i także chorwackich), a wraz z nimi także specyficzny, miejscowy system i typ dekoracji malarskiej ich wnętrz. Jest to wprawdzie w związku z prowincjonalnym charakterem rozwoju sztuki obszarów słoweńskich, ale za nim kryje się bogate życie wewnętrzne.

Wśród licznych zabytków budownictwa gotyckiego w Słowenii tylko bardzo niewiele zachowało swój wygląd pierwotny. Tak np. nie dotrwał ani jeden nietknięty zabytek typu bazylikalnego, a przy gotyckich odnowieniach kościołów starszych, jak np. w kościele parafialnym w Ptuju, o którym była już wzmianka, dochodziło czasami do dziwnych na pierwszy rzut oka połączeń nowego stylu z tradycjami sięgającymi bardzo daleko w przeszłość. Nie ma też budowli kościelnych o charakterze wielkich katedr miejskich, które można by porównać — jeśli idzie o dymensje i monumentalność — z katedrami miast dalmatyńskich. Obok kościołów klasztornych, jak np. kościoły Dominikanów i Minorytów w Ptuju z połowy XIII w., których styl gotycki, naturalnie typu zakonów żebrzących, był już w pełni rozwinięty (drugi z obu wymienionych kościołów został podczas ostatniej wojny zburzony) oraz podziałał także na architekturę miejskich kościołów parafialnych, np. również w Ptuju i Mariborze, powstawały naturalnie i kościoły mniejszych rozmiarów w różnych odmianach.

Cała ta architektura gotycka z małymi wyjątkami jest prowincjonalną, stojącą z dala od głównych prądów sztuki europejskiej. Przerabia na swój sposób wzory monumentalnych budowli, pochodzących z wielkich miast tamtejszych. Nie wpłynęło to na zmniejszenie się bogactwa form, aczkol-



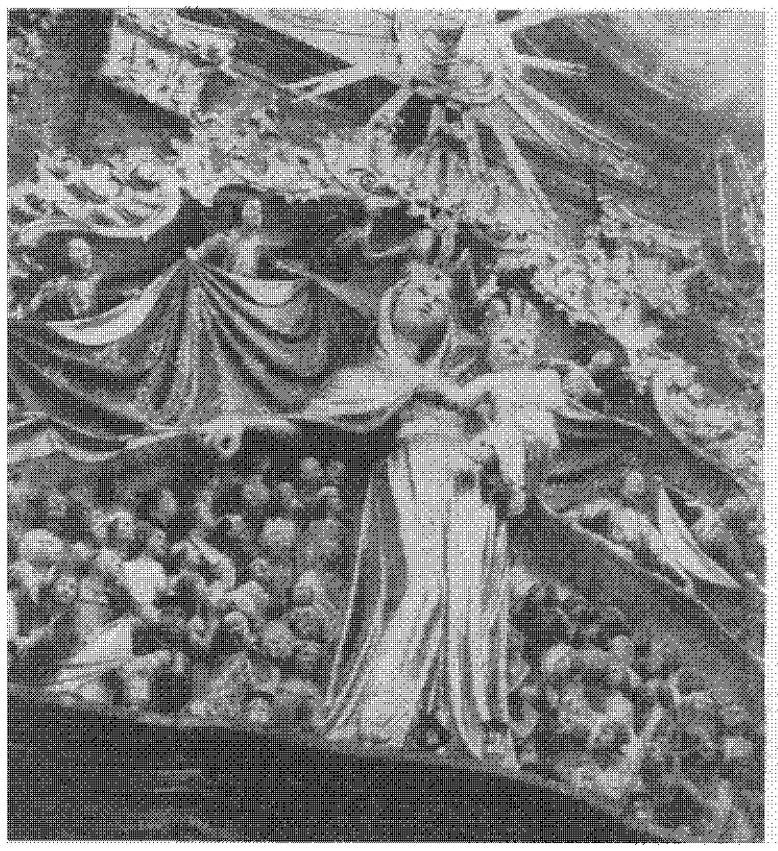
Ryc. 223. Ptujska Gora. Kościół od strony wschodniej



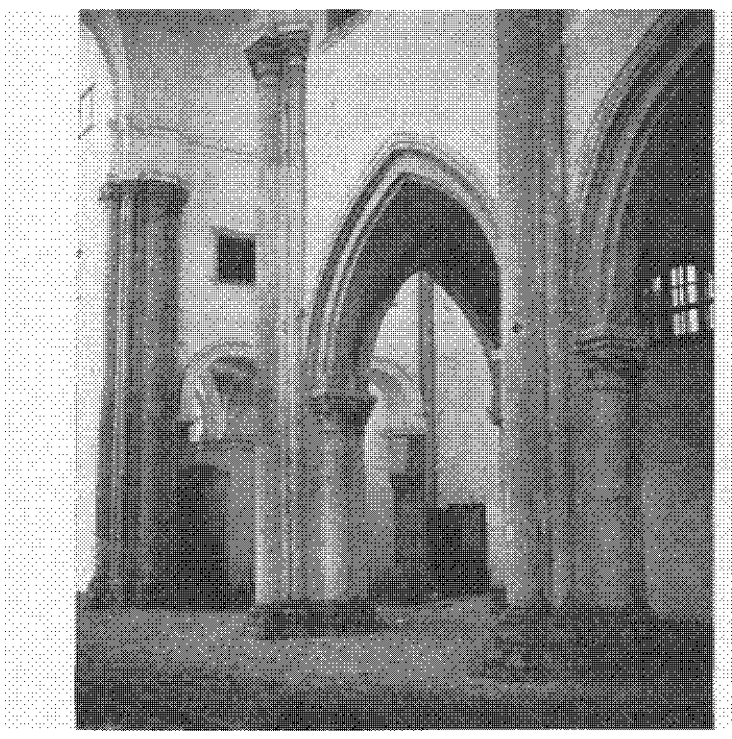
Ryc. 224. Ptujska Gora. Kościól, wnętrze

wiek trudno wskazać na zabytki z wczesnego okresu gotyku dorównujące zabytkom okresu późnogotyckiego. Szczególnie charakterystyczne są dla Słowenii kościoły późnogotyckie, zwłaszcza halowe, pochodzące przeważnie z końca XV i z pierwszej połowy w. XVI, a więc z czasu, kiedy w niedalekiej Dalmacji kończyło się już panowanie kwiecistego gotyku weneckiego oraz w pełni rozkwitała architektura renesansowa (nie wymieniając nawet sztuki jeszcze bliższych Włoch). Kościołów halowych zachowała się stosunkowo znaczna ilość, a są one tym ciekawsze, że nie panuje w nich raz na zawsze ustalona norma, lecz że w każdym z nich napotyka się swobodnie interpretowane i traktowane motywy konstrukcyjne i formalne.

Kościoły halowe, jedno-, dwu- albo trójnawowe, są z wyjątkiem jednego wszystkie zasklepione. Najstarszy i zarazem jeden z najcenniejszych zabytków tego typu, trójnawowy kościół z początku XV w. (1410), posiada Ptujska Gora; jego bogato żebrowane sklepienia oparte są na potężnych i zarazem smukłych filarach. Osobną grupę stanowi szereg kościołów parafialnych (Kranj, Skofja Loka, Radovljica, St. Rupert i Cerknica), kościół Franciszkański w Nowym Mieście oraz kościół odpustowy Crngrob; najstarszy z nich (Kranj) pochodzi z około r. 1452 a najmłodszy (Crngrob) z lat 1521—1524. Grupa ta jest tym ciekawsza, że ilustruje zarówno ówczesne związki ziem słoweńskich z dalekimi obcymi centrami, jak i swoisty rozwój przejętych stamtąd form. We wszystkich tych kościołach sklepienia są oparte na smukłych, wielobocznych filarach. Sklepienia, we wszystkich nawach na tej samej wysokości, układają się w bogaty system gwiaździsty, a wszystkie skrzyżowania w żebrowaniach noszą bogatą dekorację rzeźbiarską w postaci figur świętych, rozet i tarcz herbowych. Otóż ciekawe jest, że typ tych kościołów wiąże się genetycznie z halowymi kościołami wschodniobawarskimi, stworzonymi przez

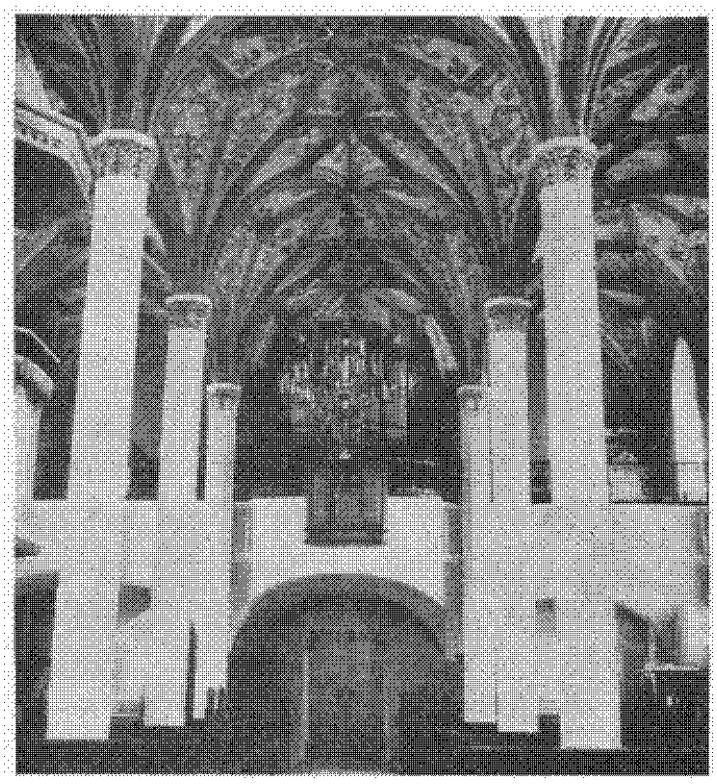


Ryc. 225. Ptujska Gora. Kościół, relief z kompozycją *Mater Misericordiae*



Ryc. 226. Kostanjevica. Kościół, fragment wnętrza

Ryc. 227. Kostanjcvica. Kościół, portal romański



Ryc. 228. Skofja Loka. Wnętrze kościoła halowego

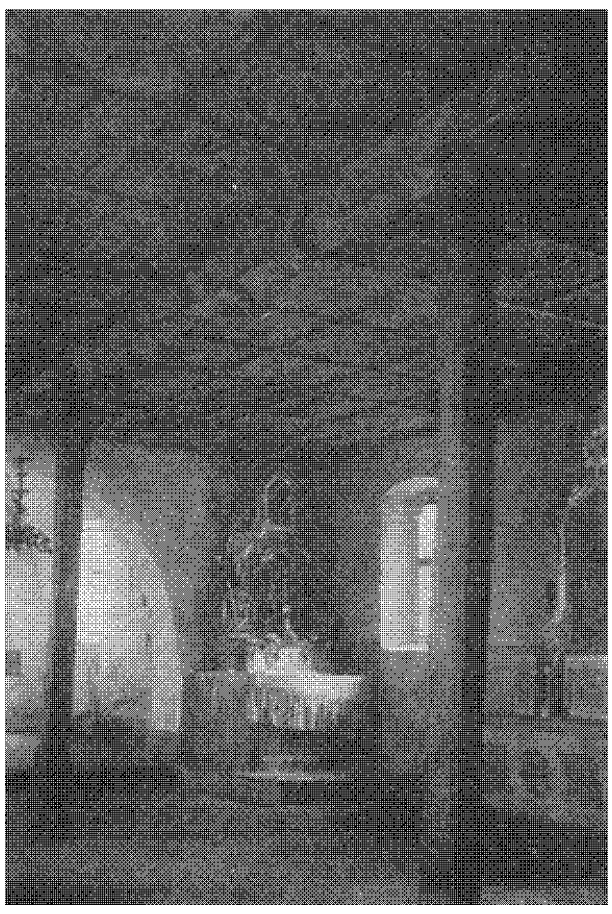
Hansa Stettheimera i jego szkołę. Dziwny ten związek ze wzorami tak odległymi przestaje być zagadką, gdy się zważy, że ich centrum w Słowenii stanowi Skofja Loka, która jako własność biskupów freizyńskich była związana politycznie, gospodarczo i kulturalnie z Bawarią wschodnią. Przejmując te wzory, wniosło jednak budownictwo słoweńskie do nich także własny rys, nie znany ani architekturze wschodniobawarskiej, ani alpejskiej: mianowicie połączenie motywu sklepienia gwiaździstego z bogatą dekoracją rzeźbioną, jaka należała na obszarach słoweńskich do tradycji miejscowych.

Obok tej architektury monumentalnej powstał w tym okresie także swoisty typ gotyckiego kościoła wiejskiego, w którym należy się dopatrywać kreacji wyrażającej tendencje artystyczne szerszych warstw ludu słoweńskiego. Typ ten jest bardzo prosty: do prostokątnej nawy, nakrytej równym pułapem drewnianym, przeważnie polichromowanym, dobudowane jest prezbiterium z żebrowanym sklepieniem, oddzielone od nawy i połączone z nią wysoką, ostrołukową tęczą. Wejście do kościoła prowadzi przeważnie przez dolną część wieży, umieszczoną przed nawą. Typ ten, posiadający pewne wspólne rysy z podobnymi rozwiązaniami również gdzie indziej, rozpowszechnił się na całym terytorium słoweńskim (a także chorwackim). Miejscami powtarzano go aż do w. XVIII, kiedy to gotyk zniknął już z architektury kościelnej (by pojawić się znowu jako neogotyk już w w. XIX, a miejscami nawet w w. XX).

Niewiele z tych kościołów zachowało się w stanie pierwotnym, ponieważ później nieraz je zasklepiano, jak np. jeden z największych, stary kościół parafialny w Turniscu w Prekmurju oraz niezwykle malowniczy kościół na Muljavie pod Sticną. Najciekawszy przykład stanowi w każdym razie Gostece pod Sorą. Siła wyrazu tego typu nie tkwi jednak tylko w jego ukształtowaniu architektonicznym, będącym ostatecznie tylko daleko idącym uproszczeniem wzorów monumentalnych miejskich kościołów gotyckich, zwłaszcza świątyń zakonów żebrzących. Wiejski kościół gotycki działa jako całość, tj. łącznie z dekoracją, która wyraża się w jak najbogatszej polichromii, ułożonej w swoistym systemie układu i typów ikonograficznych. O polichromii tej będzie mowa w związku z gotyckim malarstwem, nie można jednak już tutaj pominąć dekoracji rzeźbionej. Zachowały się z niej tylko elementy, będące w najbliższym związku z samą architekturą. Jest tego niewiele, a w ogóle nie ma wśród zabytków rzeźby gotyckiej dzieł o wyjątkowych wartościach artystycznych. Nieznaczna jest ilość ołtarzy skrzydłowych, a z rzeźby w kamieniu są, być może, najwybitniejsze dwa trójdzielne ołtarze z figurami świętych, znajdujące się zresztą wśród powłoki barokowej, w Ptujskiej Górze. Jakkolwiek rzeźby gotyckiej jest co prawda sporo, nie sposób jednak podzielić ją dokładniej na określone grupy z wyraźną główną linią rozwojową, to z drugiej strony nie jest ona bynajmniej bez znaczenia, jak to wykazało ostatnie opracowanie E. Cevca.

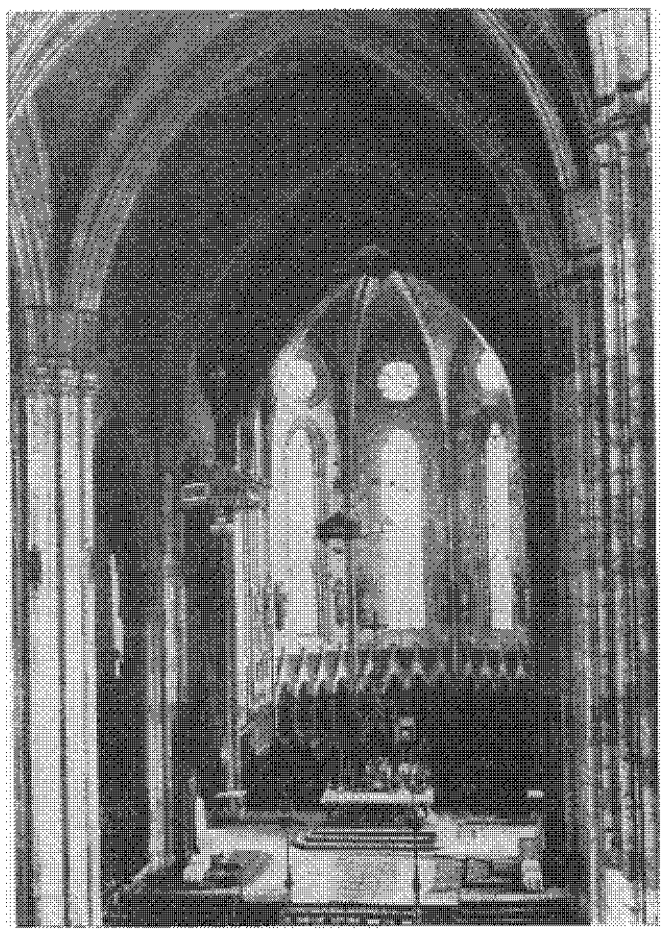
Jak to wynikało już z samej sytuacji geograficzno-kulturalnej i charakteru etnicznego terytorium słoweńskiego oraz jak to było również w dziedzinie architektury średniowiecznej, tak samo typowy

Ryc. 229. **Kościół** Sw. **Jana nad jeziorem Bobińskim**

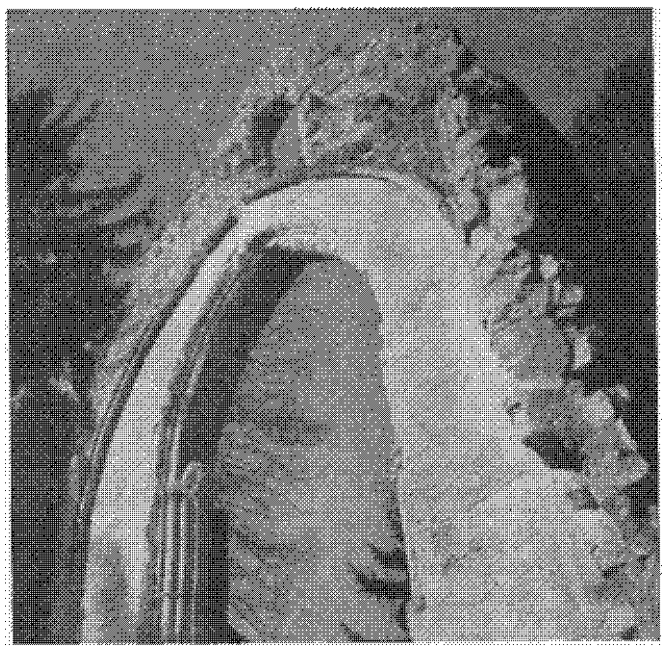


Ryc. 230. Kuren pod Vrhnikom. Wnętrze kościoła

dla rzeźby konserwatyzm był raczej następstwem konieczności rozwoju wewnętrznego aniżeli samego opóźnienia prowincji. Równocześnie zaś poszczególne części kraju, Primorje, Krańsko, Karyntia i Styria, czerpią swoje wzory i przejmują podniety z różnych centrów obcych. Gdy np. w rzeźbie romańskiej przeważały jeszcze podniety północnowłoskie, to w XIV w. dochodzą do głosu impulsy zachodnie oraz środkowoeuropejskie, a nieco później promieniuje z Pragi warsztat parlerowski na Styrię, dla której najbardziej charakterystyczny stał się tzw. styl miękki. Rzeźba gotycka w Karyntii stanowi ważny czynnik pośredniczący w rozpowszechnianiu się nowych nurtów, docierających z warsztatów tyrolskich wraz z elementami szwabskimi i augsburskimi, nawiązując przy tym do stylu miękkiego. Primorje już przez swoją sytuację geograficzną, jako bezpośrednio sąsiadujące z Włochami, łączy w sposób swoisty stylistyczne elementy alpejskie ze śródziemnomorskimi; trudno jednak mówić przy tym o jakimś jednolitym postępowaniu, gdyż także i tutaj wytworzyły się różne kierunki i grupy. Być może najbardziej swoisty wyraz wytworzył się w rzeźbie krańskiej (Krainy), centralnej części ziem słoweńskich, chociaż i tutaj nie ma jednolitej linii rozwoju. Jak więc z tego wynika, słoweński materiał zabytkowy w dziedzinie rzeźby, jak zresztą i architektury gotyckiej posiada zupełnie specjalne znaczenie: sztuki bezsprzecznie prowincjonalnej, ale przy tym historycznie bardzo doniosłej jako środowiska najbardziej wysuniętego na południowy wschód środkowoeuropejski. W nim koncentrowały się i przeplatały najrozmaitsze nurty i prądy, jakie działały na terenach na północ od Pragi i Frankonii oraz na terenach Tyrolu, kotliny naddunajskiej i Karyntii w obrębie Alp. Jako nutę specyficznie miejscową można jednak określić jej wybitną ludowość.



Ryc. 231. Zagrzeb. Katedra, prezbiterium

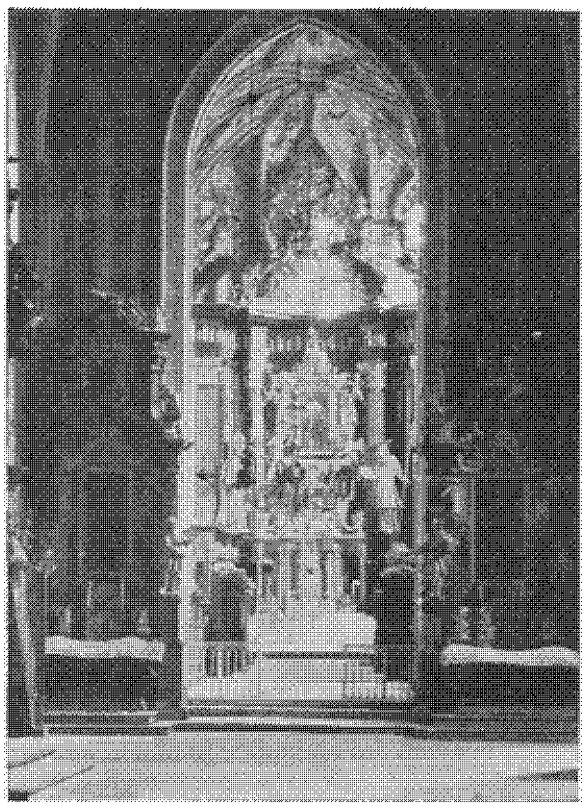


Ryc. 232. Topusko. Łuk kościoła klasztoru cysterskiego od strony wschodniej

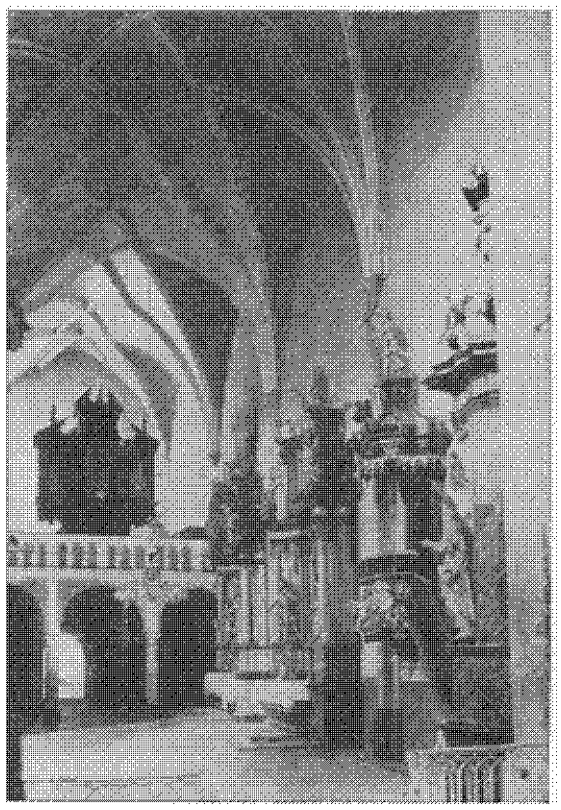
Wracając do samej architektury można stwierdzić, że architektura gotycka pomimo wszelkich wymienionych zapożyczeń i powiązań zewnętrznych, nie jest pozbawiona rysów własnych, aczkolwiek życie i rozwój jej typów i dekoracji plastycznej mieści się w ramach ogólnego rozwoju sztuki środkowoeuropejskiej z jej odmianami w krajach alpejskich. Nie sięga ona do wielkich dymensji, w jakich wypowiadała się czasem nawet i tutaj monumentalna architektura romańska. Jest to łatwo zrozumiałe. Zabytki, o których była mowa, są przeważnie kościołami, które wzniesiono jako parafialne w małych miastach i osiedlach. Odzwierciedlają się w tym także już warunki materialne, wśród jakich powstawały, wraz ze związkami polityczno-kulturalnymi, jakie łączyły owe miasta z centrami obcymi. Architektura gotycka w Słowenii przedstawia się wobec tego jako całość, którą najtrafniej można by określić jako sztukę bez większego rozmachu, patosu i dramatyzmu; ale za to pełną nastroju malowniczego i cichego liryzmu, występujących szczególnie mocno w prostocie kościołów wiejskich.

W porównaniu z gotycką architekturą w Słowenii wydaje się, że budownictwo tejże epoki w Chorwacji posiadało znacznie więcej rozmachu. Powstają tam m. in. także budowle naprawdę monumentalne i nieraz dużych rozmiarów, przypominające wielkie katedry zachodnioeuropejskie. Niestety jednak niewiele z nich pozostało po zniszczeniach wieków późniejszych. To zaś, co dotrwało do w. XIX, chociaż z dobudówkami i przebudowami barokowymi, uległo tak gruntownemu „oczyszczeniu" z późniejszych „naleciałości" ze strony purystów, restauratorów i konserwatorów XIX w., że na zawsze zaginął pierwotny charakter owych budowli.

Głównym zabytkiem architektury gotyckiej była niewątpliwie katedra Św. Stefana w Zagrzebiu (fatalnie odnowiona po wielkim trzęsieniu ziemi w r. 1880), której najstarsze części, tj. prezbiterium,



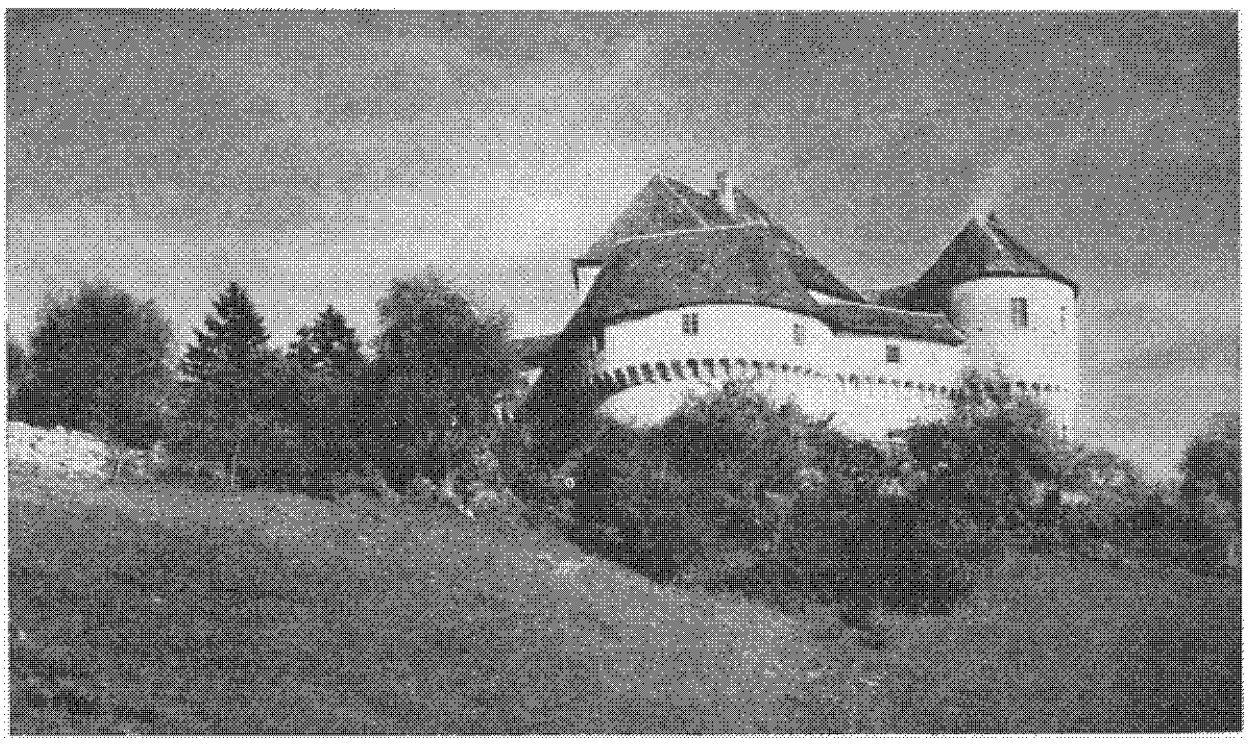
Ryc. 233. Lepoglava. Późnogotycki kościół Paulinów, główny ołtarz barokowy z obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej



Ryc. 234. Lepoglava. Późnogotycki kościół Paulinów, wnętrze, XV-XVIII

trzy poligonalne apsydy oraz zakrystia, pochodzą z drugiej połowy w. XIII, zbudowana na miejscu starszej, zburzonej w czasie najazdu tatarskiego. Jeszcze przed powstaniem katedry, od razu po przejściu owego najazdu, biskup Stefan zbudował kaplicę, która miała służyć jako kościół tymczasowy. Kaplica ta zachowała się do dzisiaj w obrębie Pałacu Biskupiego. Sama katedra była wzorowana na katedrze w Trois (kościół Św. Urbana), jej budowa trwała jednak aż do w. XV, kiedy wzniesiono także już fasadę zachodnią i jedną z dwóch pierwotnie zaprojektowanych wież po jej bokach. Wnętrze miało charakter kościoła halowego. Do wielkich konstrukcji monumentalnych należały także liczne kościoły klasztorów benedyktyńskich i cysterskich, o których mówią teksty źródłowe; ale z samej architektury opactwa **Sw.** Heleny Podborskiej, podobnej do niej Bijeli oraz Rudiny pozostały tylko ruiny oraz drobne fragmenty dekoracji rzeźbionej i malowideł ściennych. Również z trójnawowego kościoła klasztornego w Topusku zachowała się tylko jeszcze dawna monumentalna fasada. Do odmiany gotyckiej, reprezentowanej przez architekturę zakonów żebrzących, należał m. in. kościół Franciszkański w Zagrzebiu z drugiej połowy XIII w., odnowiony w stylu neogotyckim. Ciekawy przykład perypetii gotyku stanowi także kościół Św. Marka w Zagrzebiu z końca XIV i początku w. XV, typu halowego. Uległ on również zbyt gruntownemu odnowieniu.

Liczniejsze są zabytki budownictwa późnogotyckiego, począwszy od w. XV. Większość ich utraciła swój pierwotny charakter choćby już dlatego, że w okresach późniejszych, zwłaszcza w XVIII w., zamiast pierwotnych równych pułapów lub sklepień krzyżowych otrzymały one sklepienia barokowe. Tak np. z początku w. XV pochodzi prezbiterium popaulińskiego kościoła klasztornego w Remete pod Zagrzebiem, ze sklepieniem krzyżowym i bogatymi maswerkami okiennymi, oraz kościół w Lepoglavie, fundacja hrabiów celejskich. W ostatnim pozostało sklepienie



Ryc. 235. Zamek Veliki Tabor

pierwotne (prezbiterium), ale gwiaździste sklepienie nawy pochodzi z okresu późniejszego. Jeszcze późniejsze jest przedłużenie nawy, kiedy (XVII w.) dobudowano także kaplice boczne, podwyższono wieże oraz wzniesiono nową fasadę barokową. Obok licznych dalszych budowli tego rodzaju, których losy bywały podobne do wymienionych przykładów, wyrobił się także w Chorwacji typ gotyckiego kościoła wiejskiego zbliżony do scharakteryzowanego już poprzednio typu słoweńskiego. Najprawdopodobniej stał się on wzorem dla Chorwacji, chociaż nie było to żadną koniecznością, gdyż warunki społeczne w Chorwacji były zbyt podobne do słoweńskich, a monumentalne wzory były te same. Nic więc dziwnego, że wynikiem był podobny typ kościoła wiejskiego.

Okres gotyku, zresztą bardzo długotrwały, ale w czasach późniejszych nie tyle twórczy, ile raczej tylko powtarzający wzory i typy dawniejsze, pozostawił w Chorwacji także ślady monumentalnej architektury świeckiej w budownictwie zamków warownych. Są to budowle wzorowane na zamkach środkowoeuropejskich, tak jak zresztą i zamki feudałów niemieckich w Słowenii. Znany jest szczególnie były zamek królów chorwacko-węgierskich, Dobra Kuca pod Daruvarem, pochodzący jeszcze z okresu wczesnego gotyku. Poza zasadniczymi rysami ogólnego rozplanowania i układu niewiele da się jednak o nim powiedzieć. Jest on dzisiaj tylko ruiną, tak jak zresztą szereg innych zamków rozsianych po całej Chorwacji. Stosunkowo najlepiej jest zachowany zamek Veliki Tabor z drugiej połowy w. XV, jakkolwiek posiada późniejsze przybudówki. Zbliża się on już do typu dworów w. XVI.

Dzisiejszy stan badań nie pozwala również na ustalenie wyraźniejszych linii rozwoju historycznego rzeźby gotyckiej, choćby ze względu na małą ilość zachowanych zabytków. Oprócz kilku płyt nagrobnych (najstarsza zdaje się pochodzić jeszcze z XIII w.) jeszcze najwięcej jest fragmentów rzeźby architektonicznej bez większego znaczenia. Najwybitniejszym zabytkiem tego rodzaju jest portal południowy zagrzebskiego kościoła Sw. Marka wraz z figurami pochodzącymi z w. XIV, niewątpliwie dzieło mistrzów miejscowych. Swoistego rodzaju *unicum* stanowią też zachowane rzeźbione motywy dekoracyjne (maszkarony, liście, zwierzęta) w obramieniach wysokich okien gotyc-

IV. RIHARD JAKOPIĆ, WIECZÓR NA SAWIE

kich katedry zagrzebskiej. Przypominają one żywo wzory warsztatu parlerowskiego w katedrze, jak i na moście Karola IV w Pradze. Świadczą one w każdym razie o tym, że promieniowanie sztuki rzeźbiarskiej Parlera docierało także daleko na Południe i że zostawiło ślady — poza okolicą Ptuju i Budapesztu — także w Zagrzebiu, jako punkcie najbardziej na południe wysuniętym. Natomiast liczne ołtarze skrzydłowe, o których wspominają źródła, przepadły. Nie wszystkie były zresztą pochodzenia miejscowego; sprowadzano je już gotowe z centrów niemieckich, jak np. ołtarz późnogotycki pochodzenia południowoniemieckiego z licznymi figurami z Remetinca (Muzeum Archeologiczne w Zagrzebiu).

Swoisty i ciekawy obraz stanowi architektura gotycka na terenie I s t r i i. Niejedno przypomina tutaj Dalmację, ale tylko w miastach nad morzem, z ludnością w większości romańską, i w pasie przybrzeżnym, gdy natomiast w głębi kraju sprawa przedstawia się zgoła inaczej. W miastach wszystko jest właściwie jednolite: układ urbanistyczny i charakter placów, ulic, kościołów, pałaców i domów mieszkalnych, a nawet studni publicznych — wszystko to ma cechy Wenecji w miniaturze. Weneckie są dziedzińce arkadowe pałacyków, ratusze, okna podwójne i potrójne z bogato rozwiniętą rzeźbą gotyku kwiecistego oraz wieże obok kościołów na wzór *campanile* Sw. Marka. W głębi Półwyspu natomiast rozwinęła się architektura (chociaż i tu nie brak promieniowania wzorów weneckich), w której jako motyw charakterystyczny występuje sklepienie siatkowe. Ten motyw dekoracyjny przenikał do Istrii z kierunku zachodnio-północnego, z terytorium słoweńskiego. W tym samym sensie podziałała na pewno także przebudowa prezbiterium kościoła parafialnego w Pazinie z r. 1441, który otrzymał wówczas sklepienie siatkowe i stał się wzorem dla licznych innych świątyń w Istrii. Szczególnie ciekawym przykładem niezwykłego łączenia na tych terenach wątków i motywów najrozmaitszego pochodzenia jest m. in. kościół P. Marii koło Cepic, w którym w sposób osobliwy mieszają się motywy gotyckie i renesansowe oraz występują szczegóły o charakterze włoskim (kolumny, bazy, kapitele) i środkowoeuropejskim (sklepienie siatkowe z figuralnymi zwornikami i konsolami). Dziwną tę mieszaninę wyjaśnia napis w kościele, że świątynię tę zbudowali pod koniec w. XV (1492) Piotr z Lubiany oraz Maciej z Puli.

W ślad za architekturą idzie w Istrii także rzeźba tego okresu. W miastach romańskich wzorem dla niej jest rzeźba wenecka. Tak np. już cyborium w bazylice w Porecu (Parenzo) z r. 1277 wzorowane jest na cyborium kościoła Sw. Marka w Wenecji. Tego rodzaju dzieł weneckich, częściowo na pewno po prostu sprowadzanych z Wenecji, nie brak i w innych kościołach w Istrii z okresów późniejszych. Charakterystyczne są również obszerniejsze kompozycje ołtarzowe z posągami w obramieniach późnogotyckich, cenne przykłady miejscowego snycerstwa w drzewie. W głębi kraju występują czasami w rzeźbie drewnianej także rysy środkowoeuropejskie.

Malarstwo

O malarstwie chorwackim niewiele właściwie można będzie powiedzieć. Zachowały się z niego jedynie niedostateczne resztki. O wiele bogatszą okazuje się pod tym względem Istria, a zabytki malarstwa w S ł o w e n i i przedstawiają się nawet pokaźnie, co pozwala choć częściowo odtworzyć jego drogę rozwojową.

Zabytki te, bardzo liczne i w większości nie tknięte późniejszymi odnowieniami i przemalowaniami (ponieważ były przeważnie przykryte tynkiem), stanowią niezwykle bogatą grupę malowideł, sięgającą od połowy XIII aż do połowy XVI w. Ich technika nie zawsze jest czysto freskowa; starsze malowidła wykonane są w ten sposób, że farby nakładane są na ścianę bieloną; właściwe fresko zaczyna przeważać dopiero w połowie w. XIV[37].

Ideowym podłożem tego malarstwa, które umożliwiło i zarazem uzasadniło jego szerokie rozpowszechnienie, była naturalnie ikonografia. Łączy się ona z natury rzeczy w nie mniejszym stopniu niż strona formalna z ogólnymi prądami, panującymi w średniowiecznym malarstwie zachodnio-

Ryc. 236. Ptuj. Kościół Minorytów, fragment fresków

europejskim, i oparta jest na tradycyjnych koncepcjach symbolizmu samej budowli kościelne; i jej poszczególnych części. Ogólny schemat rozmieszczenia kompozycji malarskich we wnętrzu kościelnym otrzymaj jednak w Słowenii, i to zwłaszcza na terenie jej części centralnej, Krainy, swoistą odmianę, charakterystyczną szczególnie dla tak licznych kościołów wiejskich. Kanon ikonograficzny, który wytworzył się w ramach dekoracji malarskiej, podporządkowany zresztą jak najściślej konstrukcji architektonicznej i do niej dostosowany, miał za punkt wyjścia prezbiterium, szczególnie jego gwiaździste sklepienia, które lepiej od dawniejszych, krzyżowych, nadawały się do rozmieszczenia motywów wielkich kompozycji ikonograficznych. W systemie tego rozmieszczenia tematów znajduje się wszystko, co było istotne dla symboliczno-ideowej strony bogatych średniowiecznych cyklów ikonograficznych, jakimi ozdabiano wielkie katedry w Europie zachodniej i środkowej. Uległy one jednak tutaj redukcji, w której pozostało tylko to, co najważniejsze i co zarazem najsilniej przemawiało do wyobraźni.

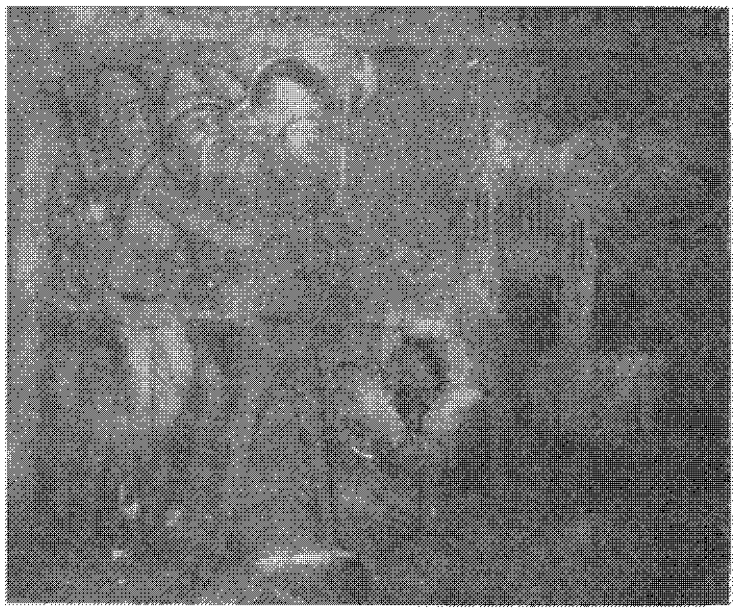
Wśród bogatych malowideł kościelnych, sięgających od połowy XIII aż do połowy XVI w., a rozsianych od etnograficznego pogranicza słoweńsko-niemieckiego i słoweńsko-włoskiego aż do pogranicza słoweńsko-węgierskiego (w Prekmurju), naturalnie nie wszystkie reprezentują jednaką wartość artystyczną lub historyczną. Nie ma też wśród nich dzieł, których poziom przekraczałby w wysokiej mierze walory cennej i charakterystycznej sztuki prowincjonalnej. Z drugiej strony nie brak jednak wśród nich także całego szeregu bardzo ważnych grup zabytkowych, a wśród ich autorów także indywidualności pod niejednym względem ciekawych. Ograniczając się do zjawisk szczególnie wartościowych, można powiedzieć co następuje.

Do czasu przed wybuchem ostatniej wojny najstarszymi resztkami malarstwa gotyckiego na terenie słoweńskim były fragmenty fresków w kościele Minorytów w Ptuju, które zostały jednak zniszczone przez bombardowanie. Tymczasem odkryto jednak w tymże Ptuju część malowideł ściennych w kościele parafialnym z drugiej ćwierci w. XIII, obecnie najstarszy tego rodzaju dokument, wykazujący rysy typowe dla finezyjnego stylu późnego romanizmu, a równocześnie raczej bardziej zbliżone do stylu Europy zachodniej aniżeli do Niemiec południowych (zwłaszcza malarstwa Salzburga).

Jest jednak rzeczą zastanawiającą, że właśnie w Prekmurju, które aż do końca pierwszej wojny światowej nleżało do Węgier, zachowała się grupa malowideł ściennych, które można zaliczyć do najcenniejszych zabytków malarstwa gotyckiego w Słowenii. Pochodzą one wszystkie z w. XIV (Turnisce, Martijanci, Selo, Velemer, Murska Sobota) i wiążą się do pewnego stopnia z nazwiskiem Jana Akwili z Radgony (Johannes Aquila de Rakespurga) w Styrii południowej. Najstarsze spośród nich znajdują się w prezbiterium w Turnilcu (w fragmentach najstarszej, zachowanej war-

stwy i powstały w trzecim dziesięcioleciu w. XIV. Nieco młodsze (z połowy tegoż wieku) w Selu posiadają bardzo archaiczny charakter rysunku konturowego, z gładko kolorowanymi płaszczyznami; wykonane są prymitywnie na bielonej ścianie i przedstawiają grupę *Trzech Króli* z końmi. Niedługo później powstały malowidła w prezbiterium w Murskiej Sobocie, przypominające niektórymi szczegółami freski w Zegrze na Słowaczyźnie (wówczas w obrębie górnych Węgier). Osobną grupę stanowią malowidła noszące sygnaturę Jana Akwili, w Velemerze (1378), Martijancach (1392) oraz w półkopule apsydy w Turniscu (1393). Do nich zbliżone są, jakkolwiek różnią się między sobą, malowidła na łukach i ścianach pod sklepieniami w prezbiterium w Turnisću (przed 1383), na ścianach tegoż prezbiterium (1383) oraz w nawie tegoż kościoła (1389). Wszystkie te dzieła wiążą się stylistycznie z malarstwem, które w drugiej połowie w. XIV rozwinęło się z pierwiastków włoskich i zachodnioeuropejskich. Malarstwo chorwackie, a przedtem nie tak dawno czeskie, naddunajskie, wiedeńskie oraz styryjskie posługuje się także motywami architektonicznymi celem skonstruowania głębi przestrzennej, zastępuje neutralne tło motywami krajobrazowymi i dąży także do osiągnięcia trójwymiarowości figur. Wszystkie te cechy wynikają zresztą z tego samego zasadniczego nastawienia stylistycznego. Dzieła Jana Akwili ważne są choćby ze względu na osobę samego autora, który w napisie w Martijancach nazywa siebie *pictor,* równocześnie jednak opowiada, że wykonał w 1392 r. budowę kościoła. W Turniscu był on w każdym razie przedsiębiorcą budowlanym i twórcą samej architektury, natomiast do

Ryc. 237. Turnisce (Prekmurje). Apostołowie, fragment fresków w prezbiterium kościoła, 1383



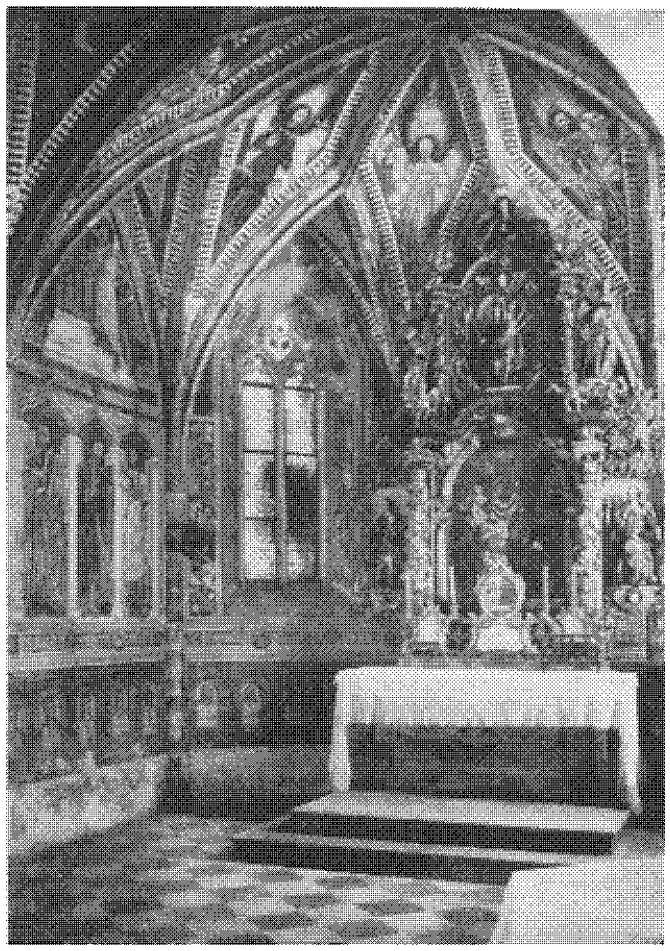
Ryc. 238. Turnisce (Prekmurje). Scena z legenedy króla Władysława węgierskiego, fragment fresków w nawie kościoła, 1389

Ryc. 239. Godesic. Kościół, anioł grający

Ryc. 240. Bohinj. Kościół Sw. Jana, fragment fresku (pol. XIV)

Ryc. 241. Ptujska Gora. Kościół, fragment fresków, ok. 1424

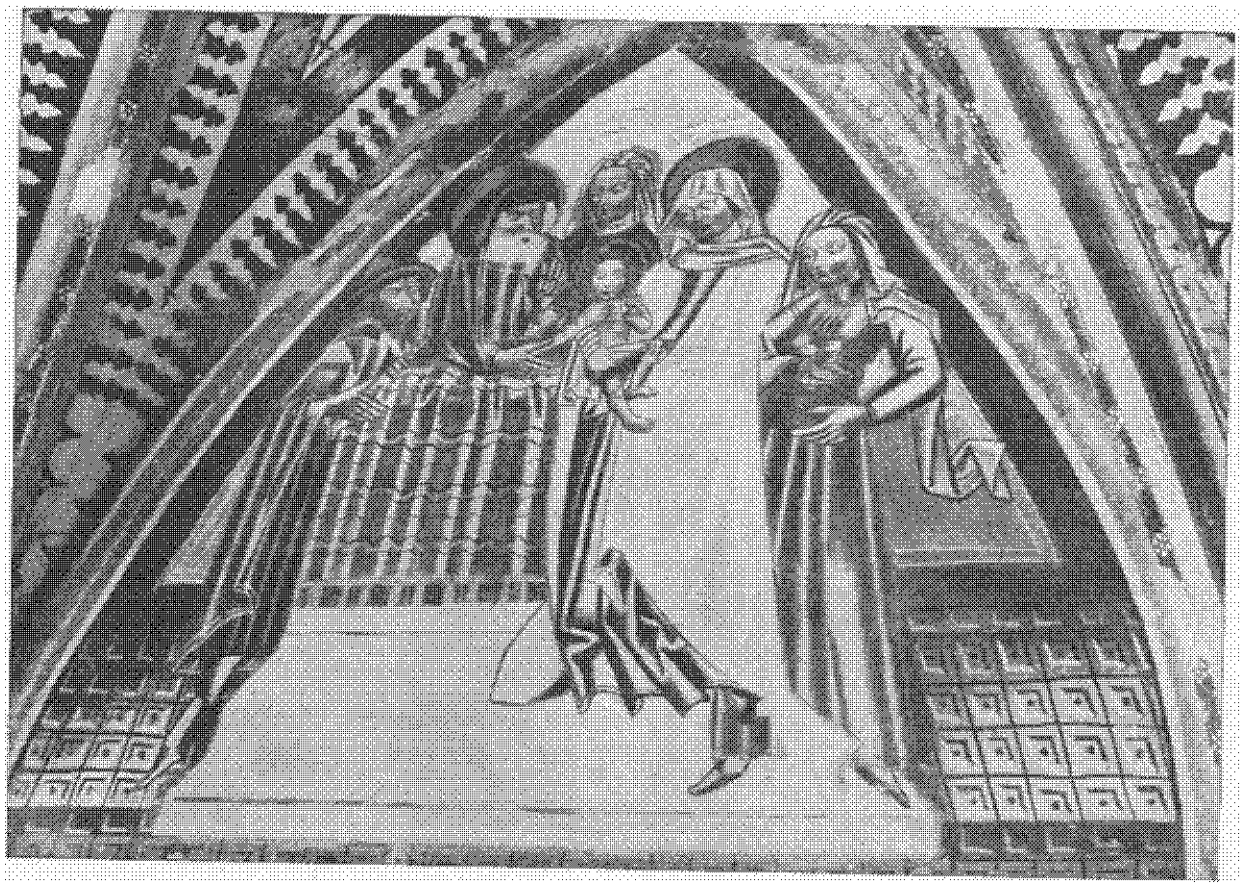
Ryc. 242. Vrh nad Zelimljami. Kościół, fragment fresku



Ryc. 243. Suha kolo Skofji Loki. Kościół, prezbiterium

dekoracji malarskiej dobrał sobie trzech odpowiadających mu malarzy, sam zaś wykonał tylko drobną część malowideł w apsydzie. Jan Akwila (niewątpliwie Jan Ewangelista, a nie zlatynizowany Niemiec Adler lub Madziar Sas, jak przypuszczano) jest ciekawym przykładem wszechstronnego przedsiębiorcy, o jakich zachowało się tylko niewiele świadectw z owego okresu.

Ze wszystkich prekmurskich malowideł są jednak najdonioślejsze już ze względu na wielkość koncepcji dekoracyjnej freski zdobiące nawę kościoła w Turniścu; nie są one dziełem Akwili, lecz jednego z najętych przezeń nieznanych malarzy. Malowidła zachowały się na całej ścianie północnej, na części ściany południowej oraz na całej tęczy. Największe zaciekawienie budzą obszerne kompozycje narracyjne, rozmieszczone w pięciu poziomo ułożonych fryzach. Najwyższy pas zajmuje ilustracja legendy króla Władysława Świętego (węgierskiego), w fryzach niższych uszeregowane są sceny z *Pisma Świętego,* inne zaś zdają się odnosić do kroniki najstarszych dziejów madziarskich. Sceny narracyjne następują bez przerwy jedna po drugiej, przedzielone tylko cienkimi czerwonymi liniami bez jakiegokolwiek obramienia; malarz posługiwał się najprawdopodobniej wzorami malarstwa książkowego. Niemałą nowość w ówczesnym malarstwie stanowi jednak sam styl, w którym akcja figur ludzkich wiąże się w harmonijny sposób z całym otoczeniem oraz tłem architektonicznym i krajobrazowym. Szczególnie ważny jest cykl, który był na Węgrzech bardzo popularny w ciągu wieków XIII i XIV; umieszczano go prawie we wszystkich kościołach na całym terytorium. Wynika to z zabytków na Węgrzech, Słowaczyźnic i w Siedmiogrodzie. W Turniscu cykl ten zawiera kilka scen, których nie spotyka się gdzie indziej. Począwszy od drugiej połowy XIV w. czynna była, działająca w zachodnich i środkowych częściach Słowenii do około r. 1430, także jeszcze inne grupa,



Ryc. 214. Suha kolo Skofji Loki. Kościół, freski, fragment *Ofiarowania w Świątyni*

Ryc. 245. Kriźna Góra. Kościół, fragment fresków: głowy chłopów

tzw. friulańska. W jej malowidłach, jak zresztą także już w wymienionych malowidłach Jana Akwili, zapanowała nie tylko prawdziwa technika freskowa, lecz ujawniło się również nawiązanie do tradycji włoskiego dziedzictwa pogiottowskiego wraz z charakterystycznym dla całej tej epoki tzw. stylem miękkim. Znamienne jest, że warsztaty malarstwa grupy friulańskiej czynne były wzdłuż głównych dróg prowadzących od friulańskich miast Udine i Cividale do doliny rzeki Soczy oraz dalej na Goreńsko (w zasięgu Alp Julijskich i Karawank) i wzdłuż Sawy aż do granic Chorwacji. Należy jednak podkreślić, że dzieła tej grupy i w ogóle całego tego kierunku, szczególnie dobrze reprezentowanego w malowidłach w Godesicu, w fresku św. Krzysztofa w Bodescach pod Bledem, w nieco późniejszych malowidłach w Suhej (około 1440—1450), a także jeszcze na Kriźnej Górze (1592), nasiąkły jednak w nowej atmosferze nowymi cechami miejscowymi, i to na skutek zetknięcia i krzyżowania się z prądami innymi, zwłaszcza ze sztuką reprezentowaną przede wszystkim przez Jana Lublańskiego.

Ryc. 246. Kriźna Gora. Kościół, fragment fresków (1502)

Sztuka Jana Lublańskiego (Johannes concivis in Laybaco), głównego reprezentanta tzw. stylu miękkiego, twórcy malowideł na Visokem (1443), w Muljavie (1453) oraz fresków we wsi Kameni Vrh pod Ambrusem (1459), posiada charakter odmienny. Był on synem malarza Fryderyka z Beljaka (Villach), znanego z sygnatury z r. 1428 na freskach kaplicy Ernesta, w byłym kościele klasztornym w Millstadt w Karyntii. W bogatych kompozycjach, którymi ozdobił wymienione kościoły, zrealizował najpełniej idealny system dekoracyjny prezbiterium kraińskiego. Jego styl tkwi jeszcze całkiem w idealizmie gotyckim, a charakterystyka postaci i twarzy oraz traktowanie draperii, ruchów, architektury i przestrzeni wykazuje jeszcze bliski związek ze stylem malarstwa z przejścia z XIV na w. XV. Jego sztuka, której podstawy przejął zapewne od ojca, łączy się z ówczesnym malarstwem karyntyjskim. O wielkim wpływie, jaki ona wywarła, świadczy fakt, że echa jej utrzy-

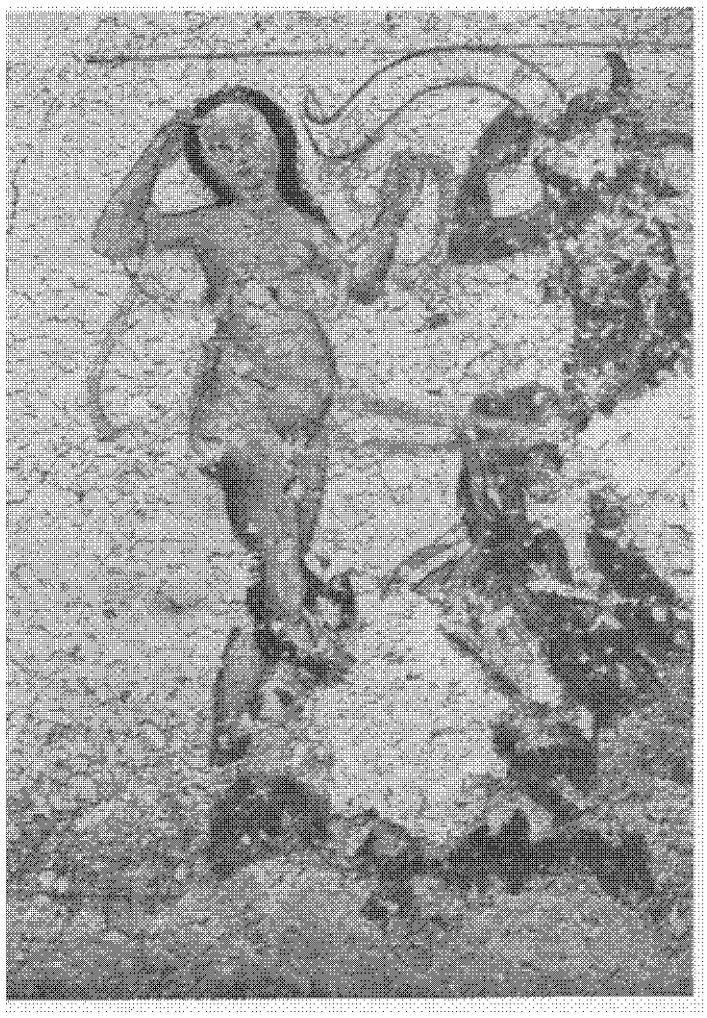
Ryc. 247. Sv. Primoz nad Kamnikiem, fragment fresków, scena z legendy Panny Marii

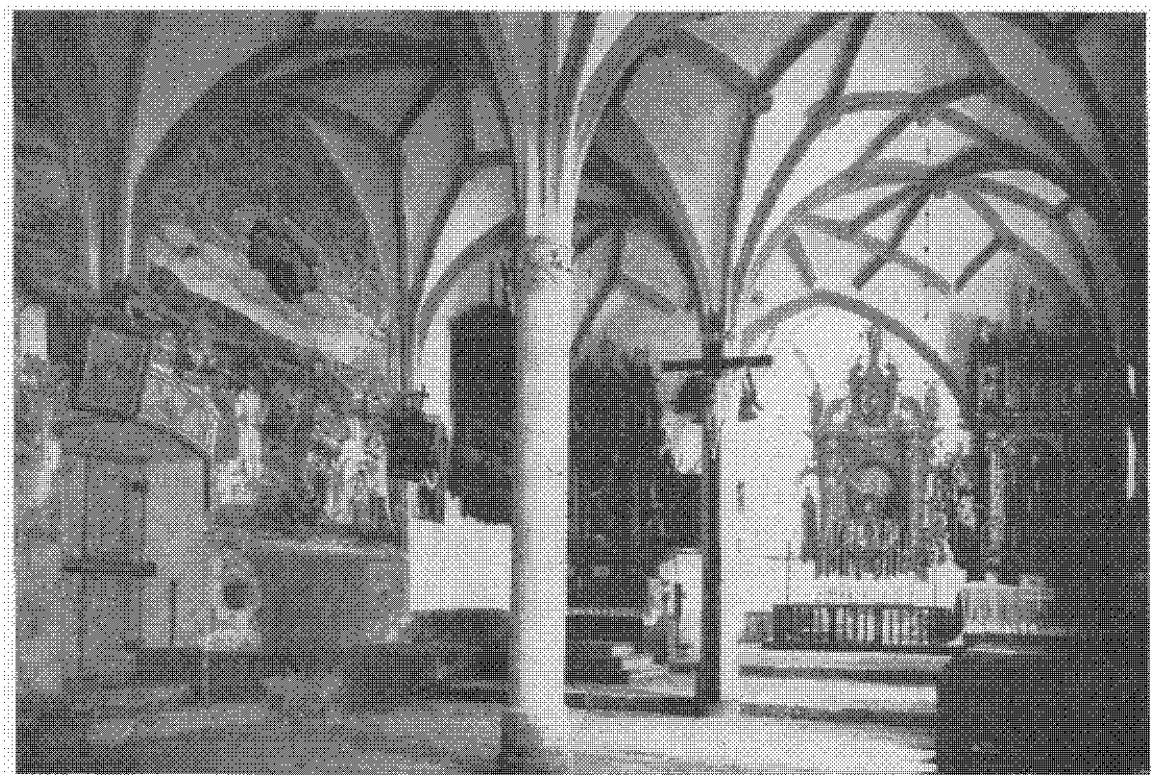
Ryc. 248. Kalnik. Kościół parafialny, fragment fresków: Sw. Dorotea i św. Apolonia

Ryc. 249. Zagrzeb. Palne Biskupi, kaplica Sw. Stefana, fragment fresku, XIV

51. Muljava. Kościół, fragment fresku Jana Lublańskiego

52. Visoko pri Turjaku. *Grzesznica i diabel,* fresk Jana Lublańskiego, 1443





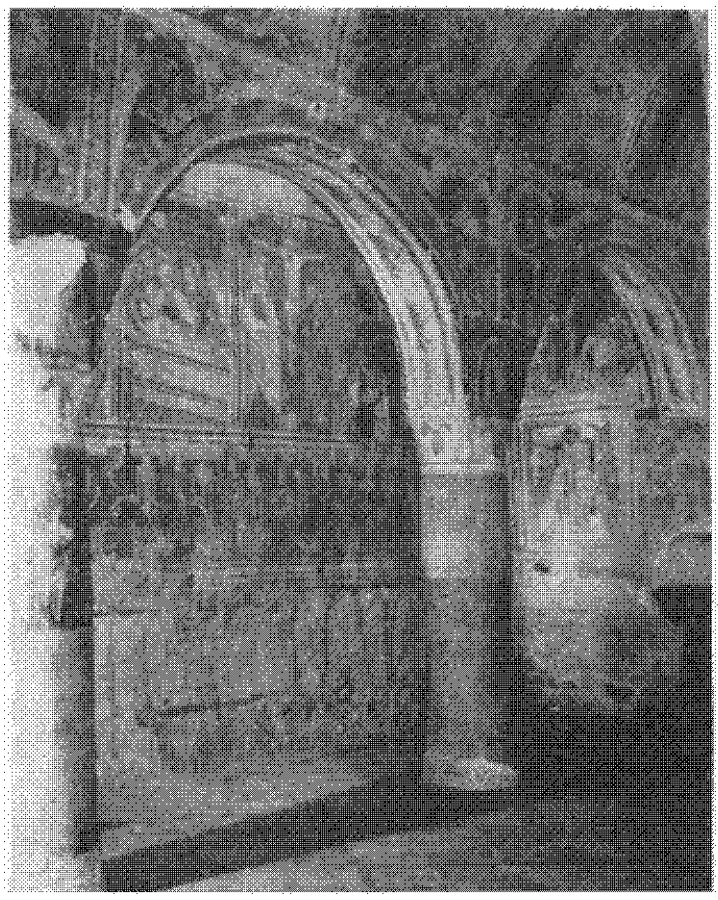
53. Sv. Primoż nad Kamnikom. Wnętrze kościoła

54. Sv. Primoz nad Kamnikom. Kościół, *Pokłon Trzech Króli*

55. Mistrz I. Św. *Jerzy,* **miniatura z Mszalu prepozyta czazmańskiego Jerzego (zm. 1498)**

56. HrastovIje. Johannes de Kastva, *Prorok,* fragment fresku

57. Hrastovlje. *Ewa z Kainem i Ablem,* szczegól z ryc. 248



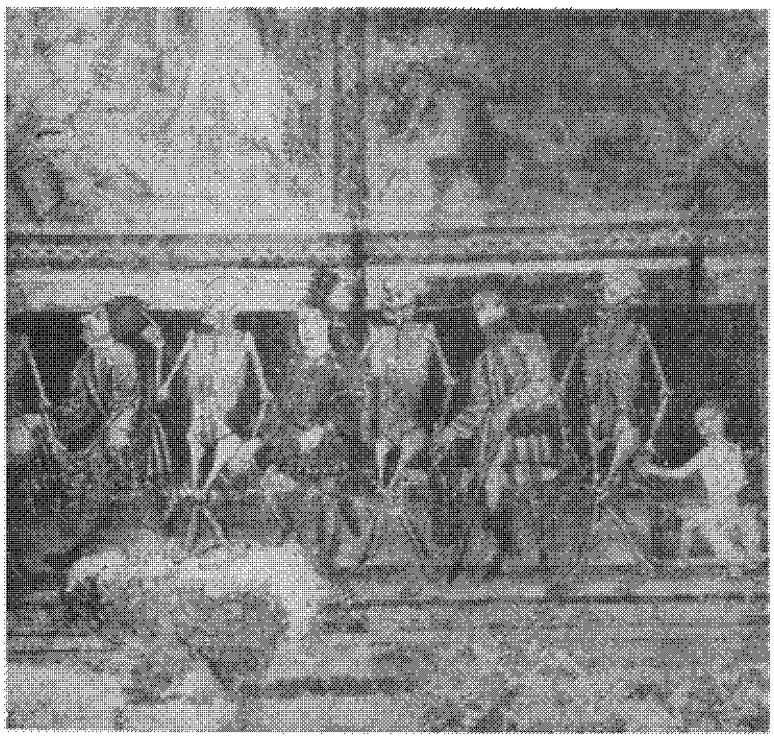
Ryc. 250. Hrastovlje (Istria). Wnętrze kościoła, fragment

Ryc. 251. Hrastovlje. *Adam i Ewa przy pracy,* fragment fresku

mywały się jeszcze długo w drugiej połowie w. XV, kiedy do Słowenii przenikał już nowy styl późnogotyckiego realizmu.

Wśród późniejszych malowideł zasługują na specjalną uwagę freski w kościele Św. Primoża (Primusa) nad Kamnikiem, z około r. 1520, zwłaszcza duża kompozycja *Hołdu Trzech Króli,* zajmująca całą północną ścianę nawy. Freski te wraz z samym kościołem są tym ciekawsze, że znajdują się wysoko w górach, w Alpach Kamnickich. Kompozycja rozbudowana jest szeroko i zapełniona licznymi malowniczymi i rodzajowymi motywami, potęgującymi przepych i wystawę sceny narracyjno-teatralnej. Jej strona stylistyczna sięga jednak już poza granicę ujmowania średniowiecznego. Zarówno traktowanie poruszonych figur ludzkich, jak i ich wzajemny stosunek oraz rozmieszczenie w przestrzeni i bogatym krajobrazie architektonicznym i górskim wiążą się już z elementami i formalnym poczuciem renesansowym. Jest to zarazem także już ostatnia faza malarstwa średniowiecznego. Malowidła późniejsze były tylko jeszcze oddźwiękiem tradycji dawniejszych, pozbawionym siły twórczej.

W porównaniu z bogactwem zabytków malarstwa ściennego, w którym twórczość artystyczna narodu słoweńskiego po raz pierwszy w swojej historii stworzyła własny wyraz, wyodrębniający się wśród malarstwa średniowiecznego ziem sąsiadujących, tj. krajów alpejskich, Niemiec południowych i północnych Włoch, czy raczej ściślej Furlanii, stan pozostałych gałęzi malarskich jest tak ubogi, że niewiele da się o nim powiedzieć. Dotyczy to zwłaszcza malarstwa deskowego i sztalugowego. Wśród nielicznych obrazów ołtarzowych okresu gotyckiego, jakie się zachowały, nie zawsze da się zdecydowanie odróżnić, co się w nich wiąże z twórczością miejscową, a co jest importem. Wyróżnia się swoją jakością ołtarz kościoła parafialnego w Kranju, z początku w. XVI, jak również



Ryc. 252. Hrastovlje. *Taniec śmierci,* fragment fresku

Ryc. 253. Hrastovlje. *Taniec śmierci,* szczegół ryc. 252

obraz ze sceną *Ogrójca* w kościele Sw. Mikołaja nad Cadramem, z r. 1495, przypisywany warsztatowi Wohlgemuta. Jedyny zachowany ołtarz skrzydłowy, z kościoła parafialnego w Ptuju, jest dziełem malarza salzburskiego, Konrada Laiba (około 1460).

Nieco wyraźniej przedstawiają się kwestie malarstwa książkowego. Długo działały w tej dziedzinie jeszcze dawne tradycje romańskiej szkoły iluminatorskiej w Sticnie, o której była już mowa, widoczne w pewnej mierze jeszcze w manuskryptach z klasztoru Bistra. Z połowy w. XIV (1347) pochodzi bogato ozdobiony rękopis *De civitate Dei* św. Augustyna, wykonany przez bliżej nie znanego mistrza Mikołaja, czerpiącego z różnych źródeł swoje wzory. Styl i charakter dwóch rękopisów, które powstały w Kranju w początkach XV w., wykazują rysy pokrewne z ówczesnym miniatorstwem czeskim. Rysy te przedostały się na teren słoweński poprzez Wiedeń, a konkretnie bezpośrednio z Wiener-Neustadt (rękopis z r. 1410 w Kranju). Inny zaś manuskrypt krański z r. 1491, antyfonarz, napisany, a być może także iluminowany przez Jana von Werd de Augusta, spokrewniony jest z ówczesnym książkowym malarstwem salzburskim. Malarstwo miniaturowe wykazuje więc również związki genetyczne ze sztuką środkowoeuropejską, charakterystyczne, a także naturalne dla całej średniowiecznej sztuki słoweńskiej.

Malarstwo okresu gotyckiego w Chorwacji zostawiło po sobie niewiele zabytków: resztki malarstwa ściennego w kościołach wiejskich w Zagoriu Chorwackim, z w. XIV i XV; w malowidłach kościoła Św. Jura w Belcu z pierwszej połowy w. XIV widoczne są jeszcze tradycje malarstwa romańskiego. Najcenniejszym jednak zabytkiem tego okresu są w każdym razie freski w kaplicy Św. Stefana w pałacu arcybiskupstwa w Zagrzebiu, nawiązujące najprawdopodobniej do wzorów malarstwa włoskiego, i to szkoły w Rimini.

W związku z malarstwem książkowym w Chorwacji — poza Dalmacją — należy wspomnieć o iluminatorze Janie z Senja, który został przez Karola IV wezwany do

Pragi (co jest nader znamienne), by tam wykonał rękopisy głagolickie, przechowywane w Wiedniu. Badania nad malarstwem iluminatorskim w Chorwacji znajdują się zresztą dopiero w początkach [38].

Nie wolno jednak pominąć zabytków malarstwa w Istrii. Takie i w tej dziedzinie powtarza się tutaj zjawisko tak bardzo charakterystyczne dla całej w ogóle sztuki średniowiecznej Istrii. Miasteczka nad morzem w zachodniej części kraju, będące pod panowaniem weneckim i w bezpośrednim kontakcie ze stolicą, przejmują wszelkie zmiany i nowości, jakie znamionują sztukę (w danym wypadku malarstwo) wenecką w kolejno następujących po sobie okresach rozwojowych, natomiast miasteczka i osiedla wiejskie w głębi Półwyspu również w malarstwie okazują się „poddanymi" swoich panów politycznych, tj. feudalnych, związanych z Europą środkową czy alpejską, często za pośrednictwem sąsiednich ziem słoweńskich. Przy tym cechą bardzo charakterystyczną jest miejscami łączenie rysów alpejskich z elementami malarstwa włoskiego. Nie przeszkadzało to jednak także, że tendencje płynące z Włoch, jak np. nurt sztuki giottowskiej i pogiottowskiej z drugiej połowy XIV w. (freski na cmentarzu w Svetvinćent, Podlabinie, Picianie i in.) oraz maniery późnogiottowskiej, która oddziałała na rodzimych malarzy istriańskich w w. XV, a przenikała do Istrii drogą przez Furlanię (Friul), połączyły się z rysami większej już prowincjonalizacji wzorów pierwotnych.

Obok tych stosunkowo licznych i pod niejednym względem ciekawych grup malowideł ściennych, istnieją jednak inne o wyraźnym charakterze sztuki środkowoeuropejskiej, ściślej alpejskiej, jeszcze dokładniej tyrolskiej, na których czele w czasie stoi dekoracja malarska prezbiterium i sklepienia siatkowego w kościele parafialnym w Pazinie, z r. 1460, dzieło anonimowego artysty z sąsiedztwa Jakuba Suntera. W ślad oraz w bliskim związku z nimi powstały jeszcze dalsze, tego samego rodzaju, reprezentowane w fragmentach albo większych partiach w licznych kościołach. Gdy do pierwszych wzorów obok Pazina należy tylko jeszcze kilka szczególnie znanych i także dobrze zachowanych polichromii, wśród których należy przede wszystkim wymienić Beram, Oprtalj i Hrastovlje (wszystkie pochodzące z lat 1460—1469), to pozostałe wykazują charakter bardziej prowincjonalny, chociaż, zwłaszcza miejscami, o wielkich walorach artystycznych. Założycielem szkoły istryjskiej był w każdym razie Vincencis de Kastva (wymieniony w napisie nad portalem południowym kościoła P. Marii „na Skriljinama" koło Berama, którego wnętrze całe jest ozdobione jego freskami; 1474). Reprezentuje on styl późnogotycki drugiej połowy XV w., zachowując jednak jeszcze pewne właściwości starszego, idealistycznego stylu miękkiego, łącząc je zarazem z wyraźnymi dążeniami realizmu oraz z elementami pochodzenia włoskiego. Wśród pozostałych zespołów malarskich tej grupy, w kościołach M. Boskiej pod Dva grada (Dvigrad), Oprtalj i Hrastovlje, zabytkiem najbogatszym i szczególnie doniosłym są chyba freski pokrywające wszystkie ściany wymienionego już kościoła (otoczonego warownym obmurowaniem, taborem) w Hrastovlju z r. 1490, dzieło Johannesa de Kastva, w każdym razie najoryginalniejsze zarówno pod względem ikonografii, jak i stylu. Im bliżej poznaje się zabytki Istrii (badania nad nimi znajdują się dopiero w początkach), tym ciekawsze stają się jako dokumenty sztuki i samej historii kraju. Ważne są bowiem nie tylko dzieła malarskie, wiążące się ze wzorami i podnietami weneckimi (te były przeważnie już dawniej znane), ale przede wszystkim i te, które odnajdujemy w głębi kraju. Że są one dziełami etnicznego elementu słowiańskiego, świadczą o tym już choćby same napisy-sygnatury, wykonane pismem głagolickim. Poza tym stanowią one doniosłe uzupełnienie tego, o czym mówią zabytki średniowiecznej sztuki chorwackiej i słoweńskiej, z którą bardzo ściśle się łączą.

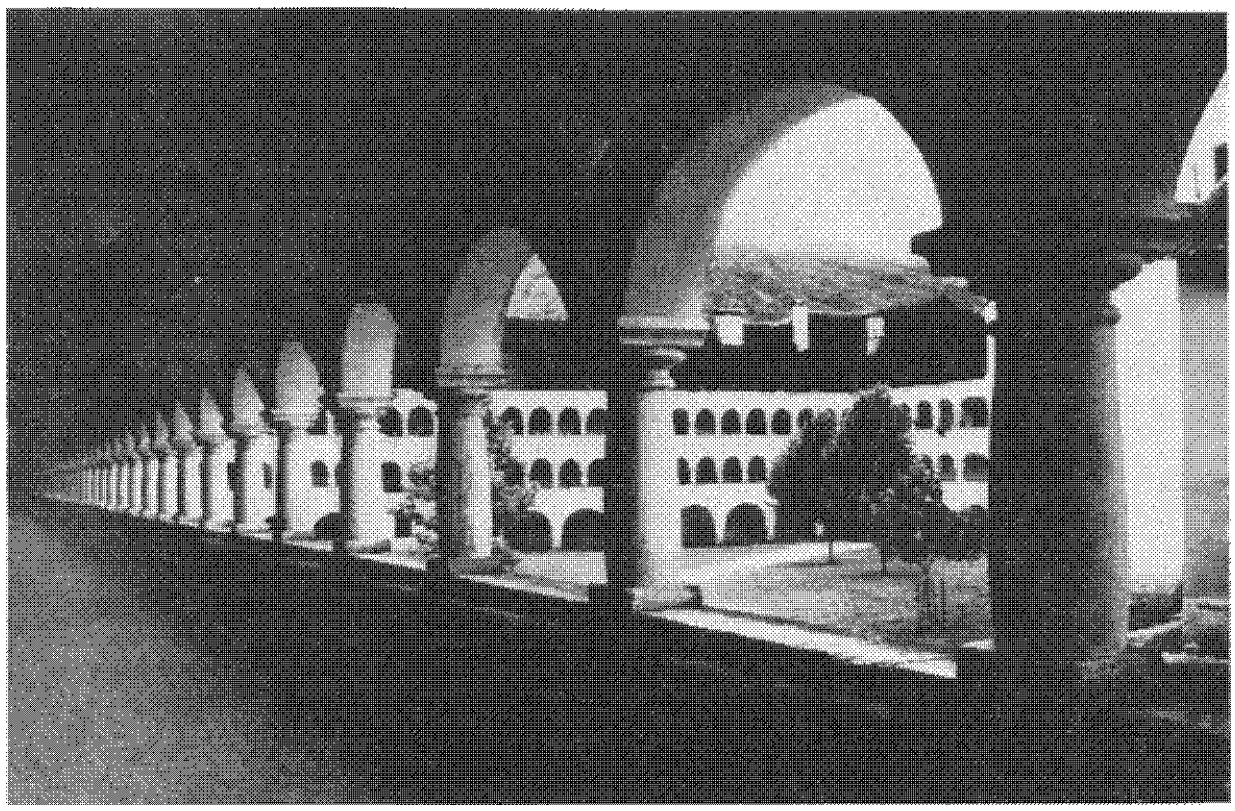
Sztuka okresu renesansu i baroku

Malowidła ścienne w kościele Św. Primoza nad Kamnikiem zostały już określone jako przykład najpóźniejszej fazy malarstwa średniowiecznego w Słowenii, a zarazem i renesansowego. W rzeczywistości zarówno malarstwo, jak i architektura, oczywiście przede wszystkim sakralna, wyczerpały się już w pierwszej połowie w. XVI. W Słowenii jak i w Chorwacji sztuka średnio-

wieczna żyła, a raczej wegetowała nadal, wypowiadając się w bezdusznym powtarzaniu tradycyjnych formułek. Czemu należy to przypisać?

Widzieliśmy, że w Dalmacji po krótkim rozkwicie sztuki wczesnego renesansu rozpoczął się w XVI w. również pewien zastój. Przyczyny były tam jasne: ciężkie warunki polityczno-gospodarcze, wojny tureckie oraz przewaga Wenecji, której dzieła zajęły miejsce twórczości rodzimej. W Chorwacji i Słowenii sprawa przedstawiała się inaczej. Oba kraje były w zakresie kultury związane z niemiecką Europą środkową. W Słowenii wystąpiło to jeszcze silniej w połowie XVI w. niż dotychczas z powodu reformacji protestanckiej, a Chorwacja już od r. 1525, po bitwie pod Mohaczem, dostała się pod rządy habsburskie. Następstwem ruchu reformacyjnego, przeżywanego bardzo intensywnie zwłaszcza w krajach słoweńskich, przy czym niemałą rolę odegrały warunki oraz stosunki materialne i gospodarcze, były nie tylko ostre walki religijne, które zaabsorbowały zainteresowania duchowe i kulturalne, lecz także niekorzystne refleksy na twórczość artystyczną. Reformacja była przecież, jeżeli nie wprost wrogo, to w każdym razie obojętnie i niechętnie usposobiona względem sztuki kościelnej, a jej reprezentanci często po prostu niszczyli jej zabytki. Nic więc dziwnego, że czas ten okazał się bardzo niepomyślny dla działalności artystycznej i w Słowenii przyczynił się w dużej mierze do tego, że styl gotycki, już dawno przeżyty i martwy, utrzymywał się jeszcze przez cały wiek XVI, opóźniając dalszy rozwój o sto lat. Do tych przyczyn przyłączyły się jeszcze inne, które odbiły się niefortunnie na sytuacji i w dziejach kulturalnych obu krajów. Chorwacja przeżywała wtedy jeden z najcięższych i najstraszniejszych okresów swojej historii. Musiała bronić siebie i Europy przed ciągłymi najazdami tureckimi. Zalewały one i niszczyły cały kraj, a przez długi okres nieraz corocznie docierały swoimi hordami także do krajów słoweńskich, nawet do Karyntii. Zwłaszcza ucierpiał lud wiejski i jego dobytek; wyzyskiwany i uciskany równocześnie przez własnych panów feudalnych, chwycił w rozpaczy za broń wzniecając wojny chłopskie, by potem znaleźć się w jeszcze gorszym położeniu. Jeżeli w takich warunkach, zwłaszcza w Chorwacji, wtedy coś budowano, to przede wszystkim twierdze, by z ich pomocą bronić tego, co z dóbr kulturalnych w ogóle jeszcze pozostało. Toteż nie można się dziwić, że zabytki artystyczne z owego okresu są w Chorwacji tak bardzo rzadkie, a te, które powstały, noszą przeważnie piętno już dawno przeżytych tradycji.

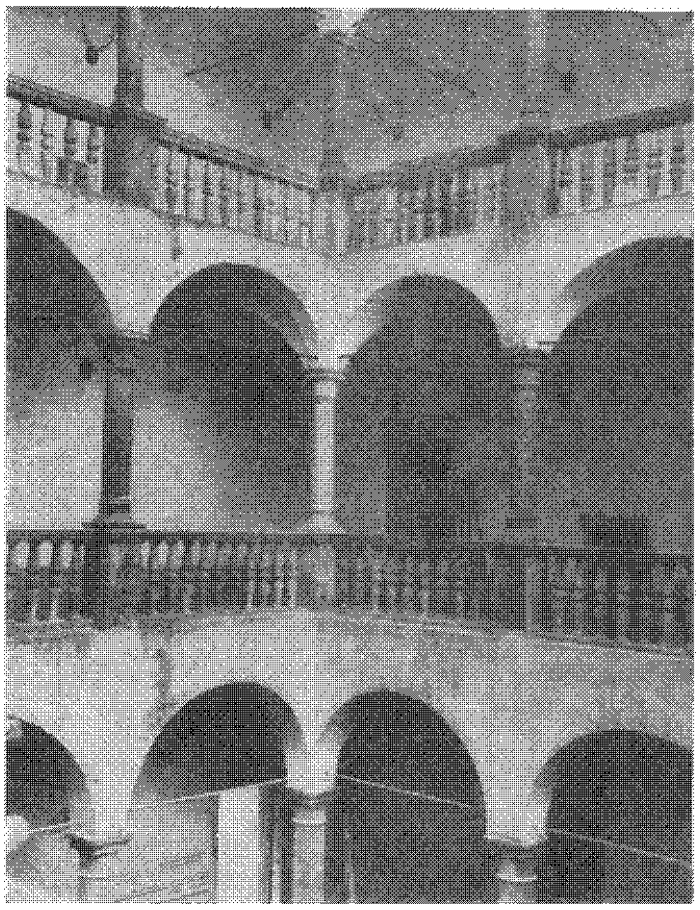
Jest więc naturalne, że ani w Słowenii, ani w Chorwacji (z wyjątkiem pasa nadadriatyckiego) nie ma właściwej sztuki renesansowej. Jej formy pojawiają się wprawdzie w wyrobach sprzętu kościelnego oraz w jedynym rodzaju zabytków, który staje się wówczas modny i popularny, mianowicie w licznych pomnikach nagrobnych i epitafiach, rozsianych po różnych kościołach wiejskich oraz w kaplicach zamków szlacheckich. Z tego okresu zachowały się również okna i pojedyncze portale renesansowe, a sporadycznie można mówić także o rzeźbie renesansowej, tj. w duchu tradycji renesansowych, pochodzących dopiero z w. XVII. Nie są to jednak dzieła, których wartość artystyczna przekraczałaby ramy sztuki prowincjonalnej, chociaż ich znaczenie historyczne bezsprzecznie nie jest małe. Stanowi to przecież także cenny i jeszcze niedostatecznie zbadany materiał sztuki portretowej na przejściu do epoki nowożytnej. Sztuka ta jest w gruncie rzeczy świecka, a co najmniej z nią graniczy. Nie jest ona, poza tym jednym być może rysem, wynikiem i wyrazem głębokiego przewrotu poglądu na świat i jego zerwania ze średniowiecznym sposobem myślenia i odczuwania, czym była sztuka renesansu włoskiego i jego oddźwięk w większości krajów zachodnich, zwłaszcza we Francji. Była raczej sztuką, na którą składały się fragmenty form i szczegóły renesansu, a nie jego całość. Do aspektu świeckiego tej sztuki należą także jeszcze jedyne wartościowsze zabytki okresu, który w Słowenii oznacza czas renesansu, mianowicie architektura zamków słoweńskich i chorwackich z dziedzińcami arkadowymi, jak np. w Chorwacji Varazdin i Klenovnik, a w Słowenii Soteska, Hmeljnik (oba w ostatniej wojnie uszkodzone), Kostanjevica i in. Nieco więcej elementów, zwłaszcza zdobniczych, o charakterze renesansowym znajduje się na chorwackim Pomorzu (Primorje), gdzie oddziaływała zarówno bliskość Dalmacji, jak i sąsiedztwo włoskich miast i miasteczek nad Adriatykiem (na wyspach i w Istrii). Ale są to również dzieła o charakterze raczej rzemieślniczym aniżeli artystycznym.



Ryc. 254. Kostanjevica. Zamek renesansowy, dziedziniec arkadowy

Bardziej ożywiona działalność artystyczna zaczyna się dopiero pod koniec XVI i w początkach w. XVII w związku z katolicką przeciwreformacją, która przynosi z sobą także nową orientację kulturalną. Gdy bowiem w całym średniowieczu oraz w okresie reformacji prądy przodujące przychodziły z sąsiednich krajów oraz z bardziej oddalonych centrów niemieckich, gdzie wykształcone warstwy obu krajów otrzymywały wychowanie i wykształcenie, to przeciwreformacja rozpoczęła planową akcję celem zwrócenia całego życia duchowego ku katolickim Włochom. Styczność z niemiecko-austriackimi krajami nie została wprawdzie przerwana, ale młodzież zaczynała jednak wyjeżdżać na studia, zwłaszcza do Włoch, a w krsju zakładano szkoły humanistyczne pod kierunkiem jezuitów. Jeżeli się zważy, jak ręka w rękę z tym wszystkim szło także odnowienie katolickiego życia religijnego, nietrudno zrozumieć, że musiało się to silnie odbić na sztuce, która widziała odtąd swój ideał w kontrreformacyjnej sztuce włoskiej.

Zmiana nie nastąpiła od razu. Jeszcze w ciągu całego w. XVII utrzymuje się żywy kontakt z krajami niemieckimi, ale kontakt ten zmienił się o tyle, że zawęził się do terenów zamieszkanych przez katolików i dostosował się do nowych warunków. Najlepszym przykładem tych stosunków i ich nowego oddziaływania na duchowe oblicze ziem słoweńskich jest np. działalność J. V. Valvasora, który celem zilustrowania swojego naprawdę monumentalnego, czterotomowego dzieła *Die Ehre des Herzogtums Krain* (1689) zebrał przy sobie (na zamku Wagensperg) cały sztab artystów, rysowników i sztycharzy, przyczyniając się w niemałej mierze do spopularyzowania sztuki miedziorytniczej. Także w sztuce kościelnej Słowenii żyją dawne tradycje obok nowych form. Szczególnie w zakresie budownictwa da się zauważyć, jak pomału i tylko stopniowo przenika nowe poczucie formalne do starych typów architektonicznych, zmieniając coraz wyraźniej ich charakter. Ciekawe jest zwłaszcza, jak to się odbija na typie dawnego gotyckiego kościoła wiejskiego. Początkowo pozostaje wszystko po dawnemu, tylko poprzedni polichromowany, równy pułap zamienia się obecnie na plafon kasetonowany, ozdobiony główkami aniołów i malowanymi figurami oraz ornamentyką

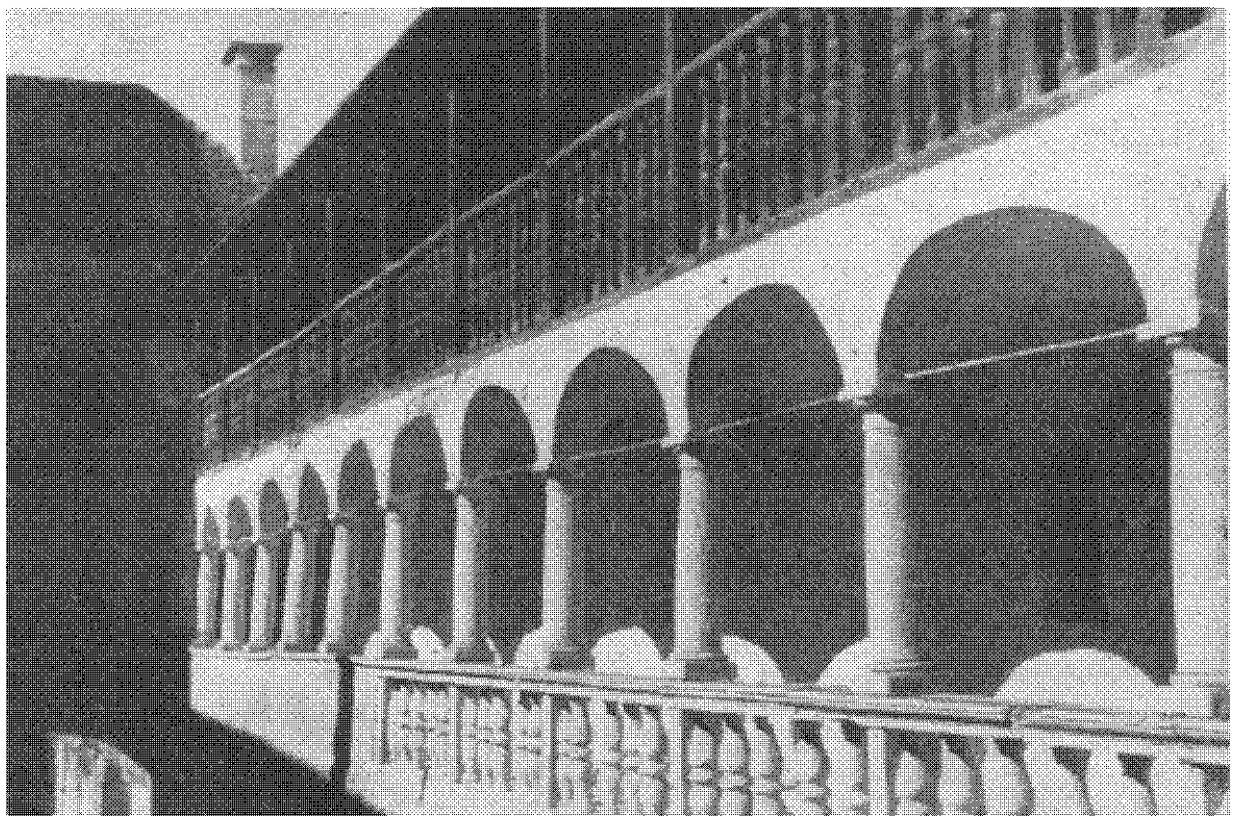


Ryc. 255. Hmeljnik. Zamek renesansowy, dziedziniec

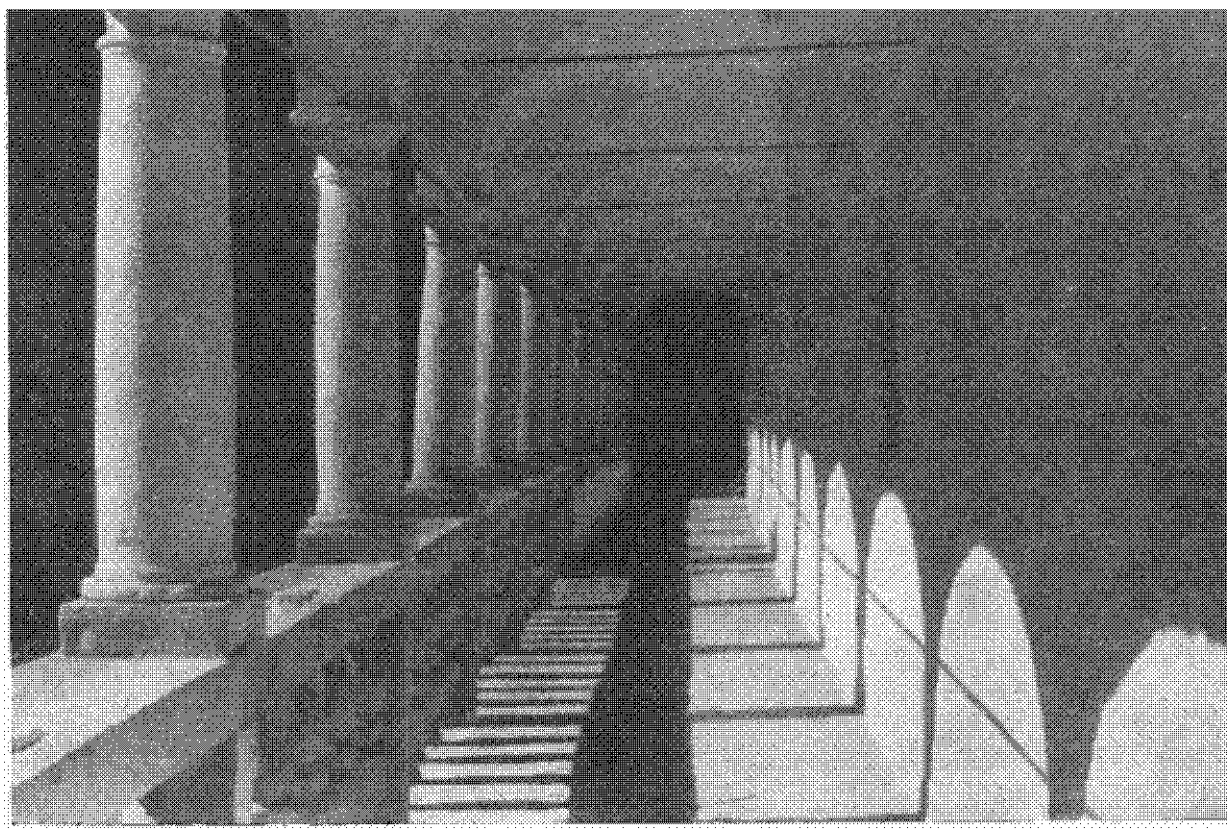
roślinną, a na ołtarzach i antepediach pojawiają się rzeźbione główki aniołów (Gostece pod Skofią Loką). Prezbiterium pozostaje zasklepione, natomiast miejsce malowideł ściennych zaczyna coraz bardziej zajmować rzeźba, która gromadzi się na ołtarzach i ambonach. Gdzie indziej znowu nawy kościelne otrzymują sklepienia, które są wprawdzie żebrowane, ale żebra te nie są tektoniczne, lecz mają tylko funkcję czysto dekoracyjną. W miarę możności zachowuje się dawne pozory, w rzeczywistości przechodzi się natomiast z gotyku bezpośrednio do baroku. Renesansu jest, jak już powiedziano, bardzo mało, jeszcze najwięcej spotyka się go w rzeźbie. Nie jest to jednak renesans włoski, lecz jego przeróbka niemiecka, w której formach wypowiadają się w dalszym ciągu estetyczne i zarazem religijne przeżycia ludu wiejskiego i miasteczek słoweńskich. Równie charakterystyczna jak rzeźba tej epoki przejściowej, wypowiadająca się przede wszystkim w bardzo licznych, bogato ozdobionych ołtarzach złoconych i polichromowanych, jak i w malarstwie sztalugowym. Dawne schematy kompozycji gotyckich przeplatają się z renesansowymi motywami figuralnymi, a równocześnie zjawia się w nich nowy stosunek do postaci ludzkiej w sensie fizycznym i duchowym, idealizujący ją i przenoszący w sferę nowego piękna. Rozbudowane pejzaże, jako też panujący w obrazach nastrój piękna poetyckiego charakteryzują nowy stosunek do świata i do problemów malarskich.

Obok tego rodzaju prądów, będących wciąż jeszcze odblaskiem kontaktów z centrami niemieckimi, znamiennych dla sztuki prowincji słoweńskiej i jej stopniowego przechodzenia od tradycji średniowiecznych ku barokowi, zaczyna się jednak pod koniec w. XVII coraz wyraźniej przejawiać także właściwy barok. A właśnie wtedy zaczyna się w Słowenii nowy okres rozkwitu twórczości artystycznej, który miał stworzyć dzieła nie mniej znamienne i typowe, jak w okresie gotyckim. Zwłaszcza w architekturze monumentalnej, która wraz z samymi formami kształtuje do pewnego stopnia także charakter krajobrazu miast i osiedli wiejskich, epoka barokowa stworzyła formy nadające do dnia dzisiejszego osobliwe piętno słoweńskim miastom i wsiom [39].

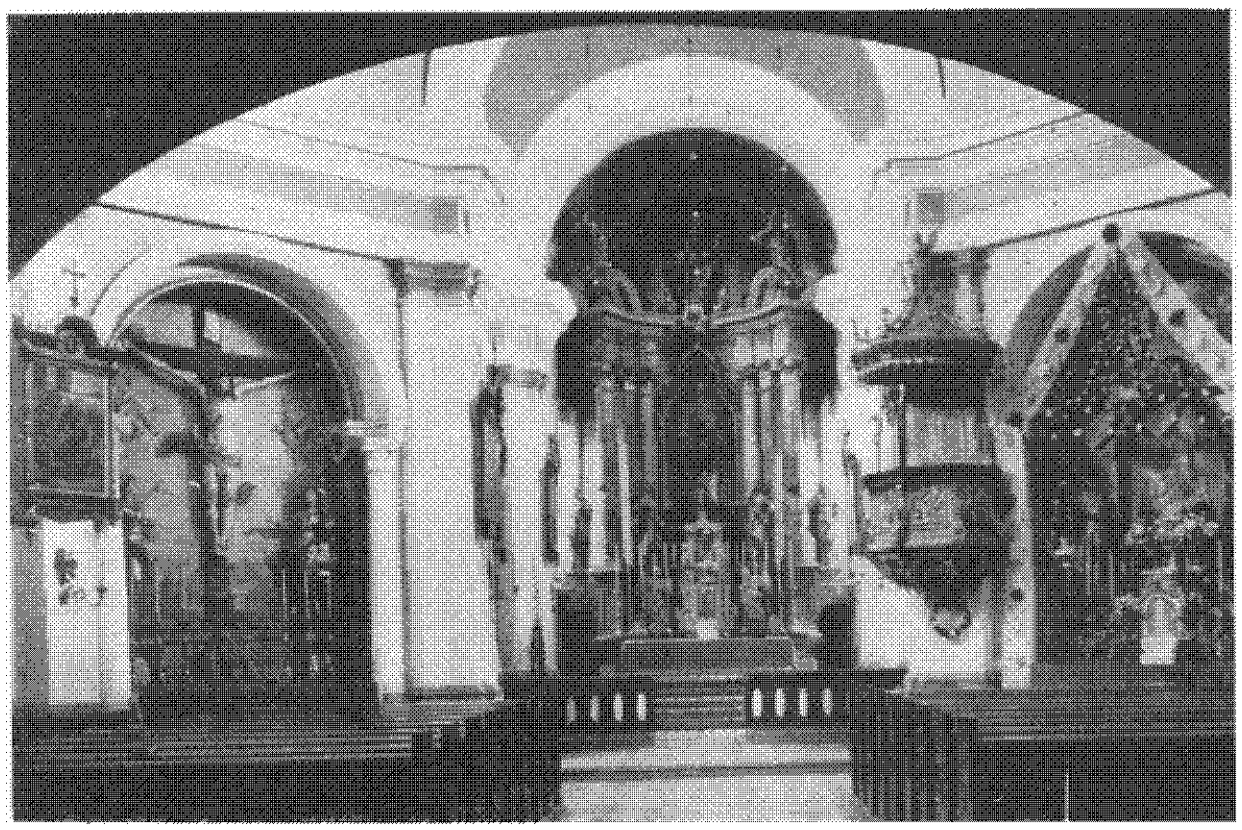
Było to wynikiem zasadniczej zmiany orientacji, o której już była mowa. Sztuka ta opierała się bowiem już bezpośrednio na wzorach włoskich. Już w początkach w. XVII powstaje w Lublanie jezuicki kościół Św. Jakuba, który miał sto lat później ulec gruntownej przebudowie. Całkowicie włoski charakter posiada także tamtejszy kościół Franciszkański ze swoim ogromnym jednonawowym wnętrzem. W drugiej połowie stulecia zjawia się również typ kościoła jednonawowego, barokowo zasklepionego, do którego dobudowane są czasem kaplice boczne. Najciekawszym zjawiskiem architektonicznym jest jednak nowy typ kościoła wiejskiego, który miał się stać punktem wyjścia długiego i płodnego późniejszego rozwoju. Jest on w gruncie rzeczy transpozycją dawnego kościółka



Ryc. 256. Varaždin. Zamek renesansowy, fragment dziedzińca



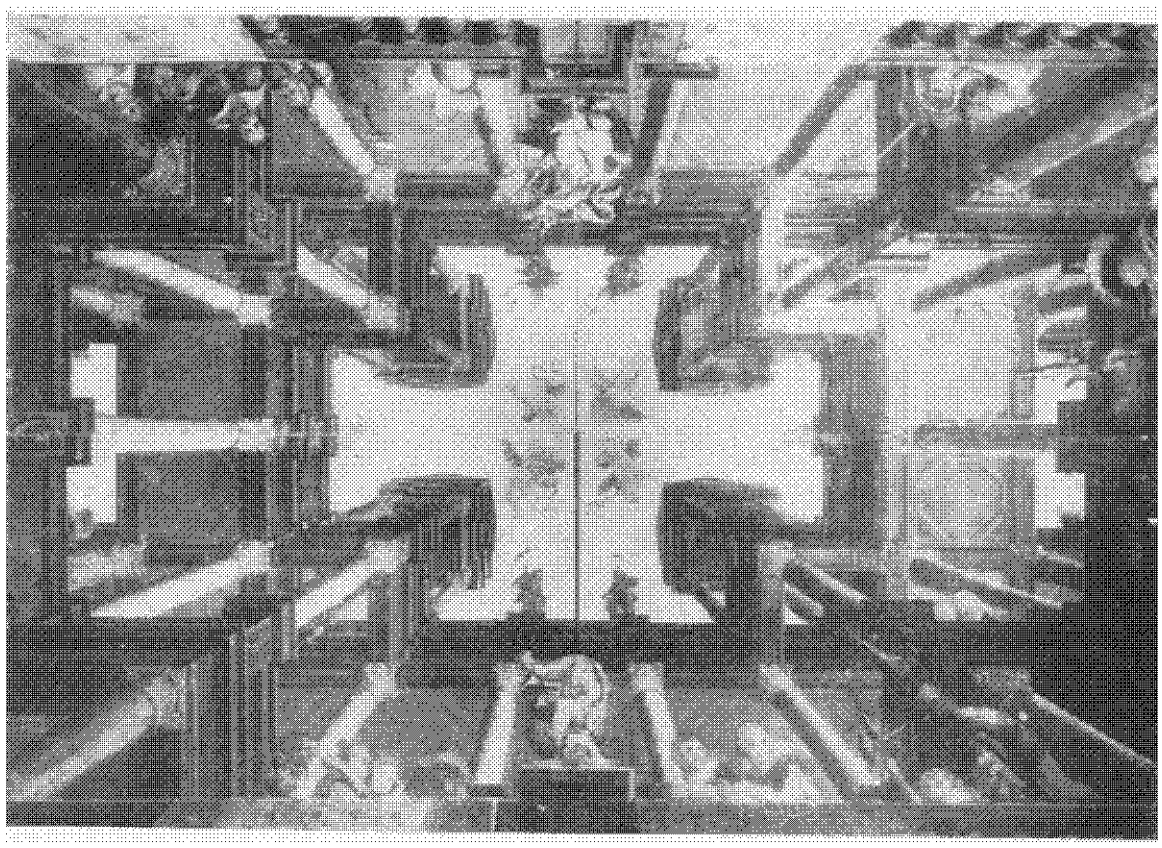
Ryc. 257. Varazdin. Zamek renesansowy, fragment krużganku



Ryc. 258. Tunjice. Wnętrze kościoła barokowego

gotyckiego na formalny i stylistyczny język architektury barokowej. Nawa zamieniła się na ośmiobok przykryty kopułą, a dawne gotyckie prezbiterium otrzymało również podobny kształt do głównej przestrzeni, tylko niższy i mniejszy. Typ ten zjawia się najpierw, jak się zdaje, w kościołach ufundowanych przez szlachtę i tych, którzy byli w najbliższym związku z dworami, stamtąd zaś przeniknął na wieś, by stać się tam jej głównym typem budowlanym aż do okresu stylów historycznych w wieku XIX. Nowe prądy barokowe docierały także do architektury świeckiej, zmieniając coraz bardziej oblicze miast, w których pojawiają się domy na wzór pałaców, z dziedzińcami arkadowymi i z barokową rzeźbą dekoracyjną. Równocześnie zmieniają się pod ich wpływem także typy dawnych zamków obronnych, które począwszy od w. XVII stają się dworami, stawianymi na równinie wśród parków ogrodowych, na wzór dworów włoskich i francuskich.

B a r o k rozwinął się jednak w pełni i stał się stylem panującym dopiero w XVIII w., przejawiając zarazem ostateczne usamodzielnienie się kultury artystycznej. Wiązało się z tym wkroczenie na drogę własnego wyboru kierunków twórczych, które były równocześnie wiernym odbiciem własnego ideału sztuki. W Lublanie powstała w r. 1693 Accademia opcrosorum, która m. in. zorganizowała osobną szkołę rysunków oraz przyczyniła się do powstania szeregu wielkich nowych budowli kościelnych. Ofiarą tej działalności padły wprawdzie wszystkie gotyckie kościoły lublańskie, m. in. także katedra Św. Mikołaja[40], oraz liczne budowle świeckie, jako ślady i świadectwa pogardzanego obecnie smaku wieków dawniejszych. Na ich miejscu wzniesiono jednak monumentalne kościoły barokowe oraz pałace i domy z bogatą malowniczą dekoracją, naśladującą wzory włoskie. Lubiana posiadała wtedy już dwa kościoły barokowe typu halowego: kościół Św. Jakuba i kościół Franciszkański. W początkach XVIII w. dołączyła się do nich nowa katedra Św. Mikołaja, wykonana według planów Andrea Pozzo przez architektów miejscowych pod kierownictwem Bobasiego **z** Wenecji i Francesco Ferrata z Mediolanu. Najwspanialszy z nich wszystkich jest jednak ko*

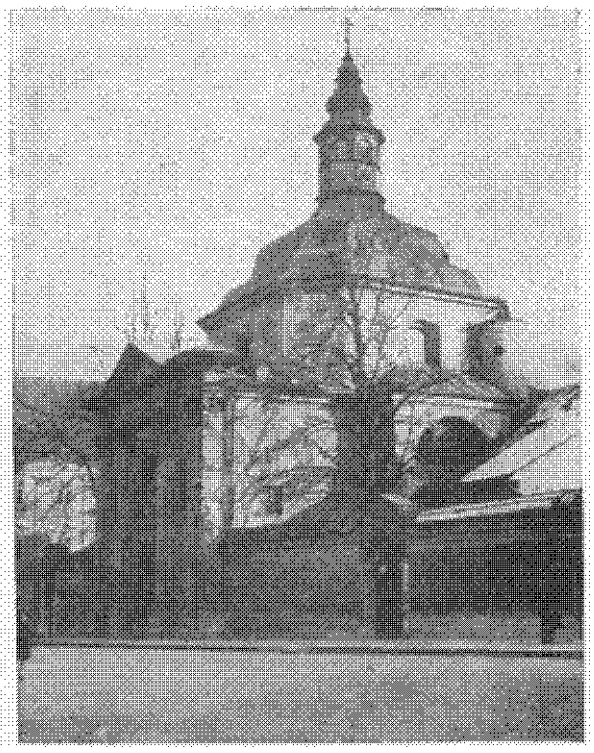


58.Celje.Stara Grofija (Stare Hrabstwo), plafon

59. Celje. Fragment tabl. 58

60. Lubiana. Giulio Quaglio, freski na sklepieniu katedry-

Ryc. 259. Lubiana. Kościół Urszulanek

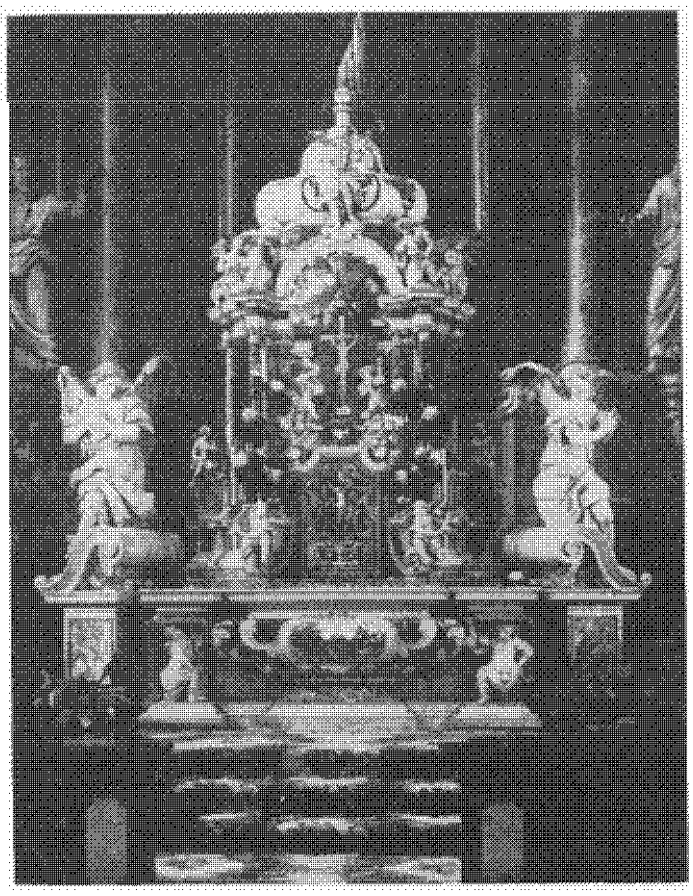


Ryc. 260. Lubiana. Kościół Krizanke

ściół Urszulanek z oryginalnie ukształtowaną fasadą i niezwykle harmonijnie skomponowanym, ogromnym wnętrzem. Czołowymi architektami Lubiany w XVIII w. byli: Macek, Perski i Preyer.

Z Lubiany rozpowszechnił się ten nowy typ po całej Słowenii, stając się najbardziej charakterystycznym typem większych kościołów słoweńskich, jak np. kościół Minorycki w Ptuju (zbombardowany podczas ostatniej wojny). Wśród nowo powstałych wówczas kościołów nie brak również typu barokowego kościoła trójnawowego z kopułą (Św. Piotr w Lublanie z r. 1733) oraz typu centralnego (Kriźanke, kościół zakonu krzyżackiego według planu Domenika Rossi). Szczególnie bujnie rozwija się też typ kościoła wiejskiego, który zmienia nieco swój pierwotny charakter. Dwa oktogony, z których składały się osobno ukształtowane przestrzenie nawy i prezbiterium, zamieniają się na dwie owalne przestrzenie połączone z sobą, przykryte owalnymi kopułami.

Bujnie i bogato rozwijają się w ciągu w. XVIII także malarstwo oraz rzeźba w kamieniu, drzewie i stiukach. Ołtarze drewniane zamieniają się w coraz większym stopniu na malowniczo rozbudowane kompozycje architektoniczne, złocone i polichromowane, nieraz bardzo pompatyczne. Zaludniają się patetycznie poruszonymi figurami świętych i układają się w wielkie całości iluzjonistyczne, by przejść ostatecznie także w kolorycie do naśladownictwa architektury kamiennej. W drugiej połowie stulecia pojawiają się w snycerstwie ołtarzowym również formy rokoka. Nie brak naturalnie i ołtarzy kamiennych, często o dużej wartości artystycznej. Ich sztuka wiąże się z ówczesną rzeźbą północnowłoską, przede wszystkim wenecką. Zadomowiła się ona w Słowenii, jak zresztą także w Chorwacji, za pośrednictwem rzeźbiarzy i kamieniarzy włoskich, którzy tutaj działali, m. in. Giacomo -Contieri i Angelo Pozzo z Padwy. Najwybitniejszym spośród tych artystów włoskich, których działalność w Lublanie trwała przez cały w. XVIII, jest Francesco Robba, pochodzący prawdopodobnie z okolic Triestu, twórca wielkich ołtarzy w kościele Franciszkańskim i Urszulanek, aniołów i tabernakulów w katedrze oraz aniołów w kościele Sw. Jakuba. Równocześnie przed ratuszem lublańskim zbudował studnię w postaci obelisku nad konchą, ozdobioną typowymi barokowymi personifikacjami rzek Krainy. Jest to jeden z najlepszych i najbardziej wyrazistych pomników z okresu baroku na ziemiach słoweńskich.



Ryc. 261. Lubiana. Francesco Robba, ołtarz w kościele Sw. Jakuba

Ryc. 262. Lubiana. Francesco Robba, studnia, 1751

Równolegle szedł także rozwój malarstwa. Typowym zabytkiem z początku w. XVII jest malowany plafon w Starej Grofiji w Celju. Jest to wielka kompozycja złożona z jedenastu obrazów, z których cztery przedstawiają gigantów, cztery — personifikacje pór roku według Bassana, a dwie — antyczne bitwy według Tempesty, natomiast kompozycja środkowa zawiera iluzjonistyczny widok architektury *di sotto irt su.* Ten pierwszy przejaw iluzjonizmu barokowego w Słowenii, dzieło nieznanego malarza północnowłoskiego, pozostaje wprawdzie na długo odosobniony, może on jednak wraz z innymi importowanymi dziełami malarstwa włoskiego (jak np. obraz Tintoretta w głównym ołtarzu kolegiaty w Nowym Mieście, przedstawiający św. Mikołaja, zamówiony u mistrza w Wenecji dla tego właśnie kościoła) służyć jako ilustracja wielkiego przewrotu, jaki dokonywał się w owym okresie w dziedzinie smaku artystycznego i jego przemian.

Tym większe znaczenie miało natomiast dzieło innego malarza włoskiego, którego z inicjatywy jednego spośród członków Accademii operosorum sprowadzono w początkach w. XVIII z Gorici (gdzie był wówczas zajęty malowaniem w katedrze) celem ozdobienia malowidłami katedry lublańskiej. Artystą tym był Giulio Quaglio (1668—1751) z Laina we Włoszech. Wykonał on w katedrze lublańskiej freski na sklepieniu nawy oraz w prezbiterium w latach 1704—1706, jak również w kaplicach bocznych w latach 1721—1723. W r. 1721 ozdobił freskami także sklepienie Seminarium Duchownego. Jego malarstwo w duchu tradycji iluzjonistycznego malarstwa włoskiego, zbliżonego do dzieł Andrea Pozzo, stało się szkołą i punktem wyjścia dla całej generacji miejscowych malarzy iluzjonistów, wśród których najwybitniejszym był Franc Jelovšek (1700—1764). Szereg wartościowych dzieł iluzjonistycznych posiada także Styria południowa; są to jednak dzieła malarzy niemieckich (I. J. Flurer, F. C. Laubmann, J. A. Molk, Kracker, J. Ch. Vogel oraz Anton Ler-

chinger z Rojutca, ostatni twórca swoistej odmiany iluzjonizmu o cechach baroku, i in.), których sztuka nie miała jednak żadnego związku ze środowiskiem słoweńskim w Krainie (Lublanie) i pochodziła z Wiednia i Grazu. W byłym kościele Paulinów w Olimlju pod Jelsami, jednym z najpiękniejszych kościołów jednonawowych z kaplicami bocznymi, znajdują się freski iluzjonistyczne z r. 1740, wykonane przez chorwackiego paulina, Jana Rangera, o którym będzie mowa w innym miejscu. Iluzjonizm utrzymuje się bardzo długo; jego ostatnim przedstawicielem jest jeszcze w połowie w. XIX Matevz Langus. Jako osobliwe *curiosum* można by dodać, że znalazł on wspaniałego kontynuatora i modernizatora w osobie jednego z głównych reprezentantów słoweńskiego impresjonizmu, Matevza Sternera, który jeszcze w okresie międzywojennym uzupełnił malowidła na sklepieniach kościoła Franciszkańskiego w Lublanie.

Prawie wyłącznie kościelne jest także barokowe malarstwo sztalugowe, zwłaszcza jeżeli nie uwzględnić sztuki zamków i dworów, jak dotąd zresztą słabo zbadanej. Obfita, niezmiernie płodna, w niektórych wypadkach nierówna twórczość najbardziej znanego spośród jej reprezentantów, znaturalizowanego Walentego Metzingera (1699—1759),odznacza się wielką dekoracyjnością i kunsztownym układem kompozycyjnym typowych kościelnych obrazów ołtarzowych i historycznych. Doskonałym kolorystą był wspomniany już Jelovsek, najciekawszym ze wszystkich był jednak Fortunat Bergant-Wergant (1721—1769). Jego obrazy religijne, portrety i obrazy rodzajowe wykazują żywy, prawdziwy temperament i mocno osobiste traktowanie problemów malarskich. Jest to poza tym pierwszy artysta słoweński, który — wyszkolony we Włoszech, a być może także we Francji, a w każdym razie znający sztukę francuską — wykracza poza ciasne granice tradycji miejscowych, wypowiadających się jedynie w formach malarstwa religijnego i uznających za jedyny dozwolony wyjątek tylko portret. Wszystko to wymownie ilustruje ówczesną rzeczywistość słoweńską w okresie przed reformami józefińskimi i przed świeżymi powiewami wieku Oświecenia, kiedy chłop był ciągle jeszcze pańszczyźniany, a faktyczną władzę sprawowała warstwa feudalna wraz z klerem, który był z nią związany albo przynajmniej od niej zależny, miarodajny dla wszelkich poczynań w dziedzinie kultury umysłowej i artystycznej. Wergant jednak jest nawet w sztuce religijnej dziwnie osobisty i subiektywny. Jego kompozycje są wprawdzie typowo barokowe i najbardziej udane, gdy przedstawiają wizje i mistyczne uniesienia, ale i w nich, zwłaszcza miejscami, zaznacza się osobliwy rys, mianowicie jak najsilniej podkreślony wyraz przeżywania wewnętrznego w połączeniu z jakby rozmyślnym porzuceniem i zaniedbaniem obiektywnego ukształtowania formalnego. Zupełnie inne są natomiast jego portrety, wśród których nie brak dzieł przypominających swoim mistrzostwem portrety Lancreta. Najdziwniejsze są jednak jego obrazy rodzajowe, których motywy wzięte są z rzeczywistości słoweńskiej. Jego typy ludowe, zwłaszcza żebrak-półgłówek, stanowią zgoła nieoczekiwany kontrast z jego obrazami ekstaz mistycznych lub też portretów ludzi światowych. Mimo woli ma się wrażenie, jak gdyby nagle powiało wielkim, prawdziwym realizmem, nie mającym nic wspólnego ani ze światem sztuki religijnej, ani ze światem wielkiego stylu życia świeckiego. I ma się też wrażenie, że tutaj, w tych obrazach Wergant-Bergant wypowiedział się najszczerzej. Jego obrazy rodzajowe powstają zresztą w czasie, kiedy w piśmiennictwie słoweńskim zostają podjęte pierwsze próby artystycznej świeckiej poezji miłosnej. Są to jednak przejawy tylko sporadyczne, które wcale jeszcze nie zmniejszają znaczenia starych tradycji sztuki religijnej.

W drugiej połowie stulecia działa w Słowenii J. M. Kremser-Schmidt (1716—1801), sprowadzony z Austrii słynny późnobarokowy malarz religijny. Jego wielkie wirtuozostwo techniczne i kolorystyczne, jako też opanowanie wszelkich tajników stylistycznych, nie wyłączając i wczesnego klasycyzmu wraz z tematyką antykizująco-mitologiczną, jakże daleką od świata malowideł religijnych, wykazała w pełni zwłaszcza ostatnia wystawa jego dzieł w r. 1957 w Lublanie.

Obok wymienionych już przedstawicieli baroku należy wspomnieć także Antona Cebeja (Zebey), ur. 1722, um. po r. 1774, szczególnie bliskiego Metzingerowi (był może jego uczniem), a w okresie późniejszym także malarstwu weneckiemu. W jego dziełach późniejszych, wyłącznie na tematy religijne, występują już pewne rysy klasycyzmu. Gdy twórczość wymienionej czwórki jest w pierwszym rzędzie charakterystyczna dla centrum lublańskiego, to w Styrii południowej, zwłasz-

Ryc. 263. Fortunat Bergant. Portret A. M. Erberg, ol.

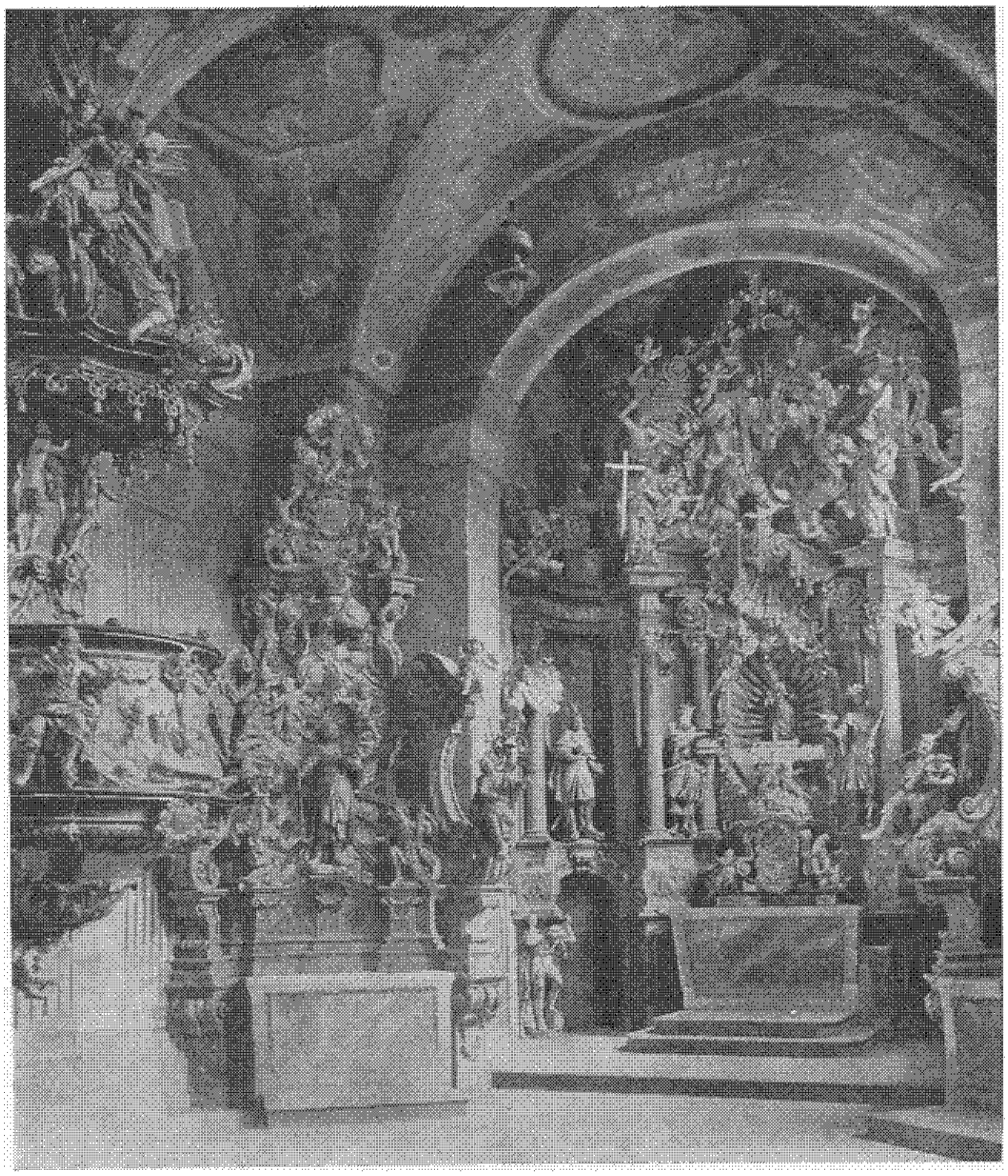
cza w jej części północno-zachodniej i w dolinie rzeki Drawy, panuje kierunek, mający główne centrum w Grazu; jego głównymi przedstawicielami w Slovenjgradcu są: Franc Michael Straus (1674—1740) i jego syn Jan Andrej Straus (1721—1783). Jakościowo jednak sztuka ich nie dorównuje malarstwu lublańskiemu. W okresie tym środowisko lublańskie w ogóle góruje stanowczo nad całą Słowenią etnograficzną; jego sztuka promieniuje nawet dalej, zwłaszcza w dziedzinie rzeźby i malarstwa, bo oddziałuje także na sąsiednią Chorwację wraz z Zagrzebiem.

Także w XIX w. malarstwo religijne pozostaje jeszcze długo ważną dziedziną twórczości, ale droga wskazana przez Wergantа-Berganta żyje już stale. Na progu w. XIX malarstwo słoweńskie podzielone jest na sakralne i świeckie; z tego drugiego mieli wyjść artyści, którzy w ciągu stulecia zrealizowali już bez reszty oblicze nowoczesnej sztuki słoweńskiej. Zanim jednak przejdziemy do jej omówienia, powinniśmy zaznajomić się z drogami, którymi kroczyła sztuka okresu baroku w Chorwacji.

*
* *

Już starsze fazy rozwoju sztuki i w ogóle całej kultury artystycznej w Chorwacji przebiegały, jak widzieliśmy, głównie całkiem równolegle do przejawów sztuki na ziemiach słoweńskich. W czasach nowożytnych staje się ta równoległość coraz bardziej oczywista i coraz bardziej mnożą się także punkty styczne między sztuką obu krajów. Na pewno w niejednym wypadku i w przeszłości było to podobne, obecnie jednak jest to całkiem wyraźnie widoczne. Zwłaszcza na obszarach bezpośrednio sąsiadujących ze Słowacją, jak np. w chorwackim Zagorju, graniczącym z południową Styrią, istnieje właściwie tylko jedna, wspólna sztuka chorwacko-słoweńska. Odchylenia, jakie da się zauważyć po stronie chorwackiej, są tylko wynikiem odmiennych gdzieniegdzie warunków miejscowych. Różnice, jakie stąd powstawały, nie sięgały jednak nigdy poza granice wspólnego podłoża i ogólnego nastawienia artystycznego. Najlepszą ilustracją i potwierdzeniem tego są chyba bardzo liczni artyści, architekci, rzeźbiarze i malarze słoweńscy oraz pochodzenia obcego, których działalność rozwijała się w nie mniejszym stopniu na gruncie Słowenii, jak i Chorwacji.

Także w Chorwacji późny gotyk przetrwał właściwie cały XVI i XVII w. jako tradycyjny, zadomowiony, „rodzimy" styl prowincjonalny, chociaż był już pozbawiony wewnętrznej siły twórczej i ekspresji. Również tutaj przyczyniła się do tego epoka reformacji, ale w jeszcze znacznie większej mierze długotrwałe wojny tureckie oraz ciężkie zamieszki wewnętrzne, m. in. powstania chłopskie,



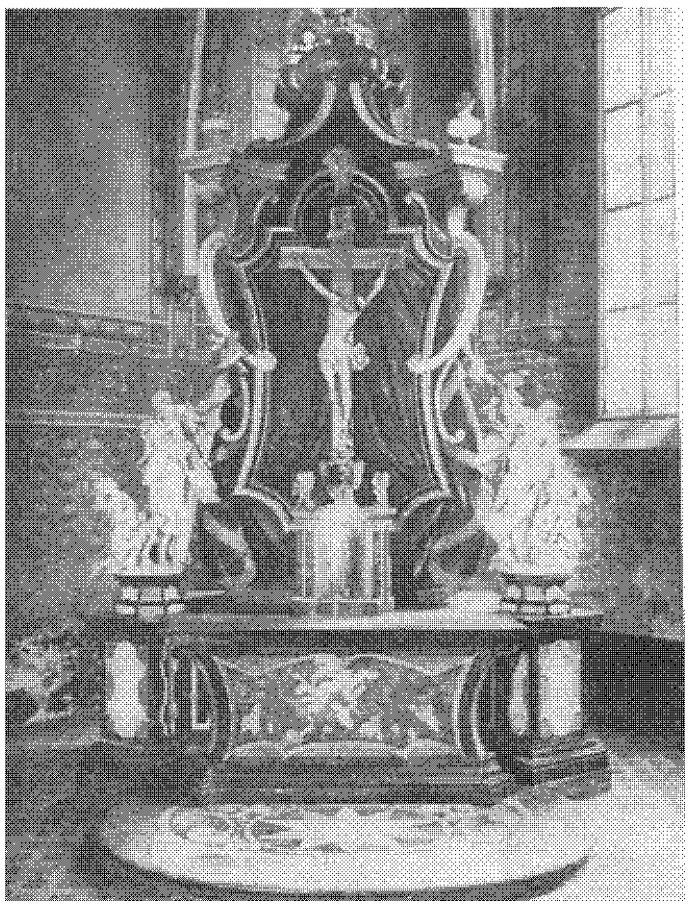
Ryc. 264. Belec. Wnętrze kościoła, freski

łączące się zresztą z powstaniami chłopów słoweńskich „za starą prawdę". Wszystko to spowodowało w sztuce łatwo zrozumiały zastój i tylko powolne przenikanie nowych prądów i form artystycznych. Nic więc dziwnego, że dawne gotyckie budowle kościelne ulegały podobnym przebudowaniom i przekształceniom jak kościoły w Słowenii. Równe, wysokie pułapy drewniane zastępowano znacznie niżej umieszczonymi sklepieniami barokowymi, zamurowując przy tym nieraz także zbyt wysokie okna gotyckie wraz z ich maswerkami, przez co cały szereg starych kościołów utracił swój pierwotny charakter stylowy. Dopiero w XVII w. zaczyna się znów żywsza działalność budowlana. Powstaje wtedy spora ilość kościołów na wzór włoskich kościołów jezuickich, tak jak w Lublanie. Do nich należy w pierwszym rzędzie kościół Św. Katarzyny (1620—1632) w Zagrzebiu, który do dziś zachował większą część pierwotnej dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej, oraz wzorowany na nim tamtejszy kościół Franciszkański i in. Z tegoż okresu pochodzą również wiejskie kościoły drewniane, które są jedyną odmianą drewnianą typów murowanych na tym gruncie. Z w. XVII datuje się także większa część monumentalnego Pałacu Arcybiskupiego w Zagrzebiu.

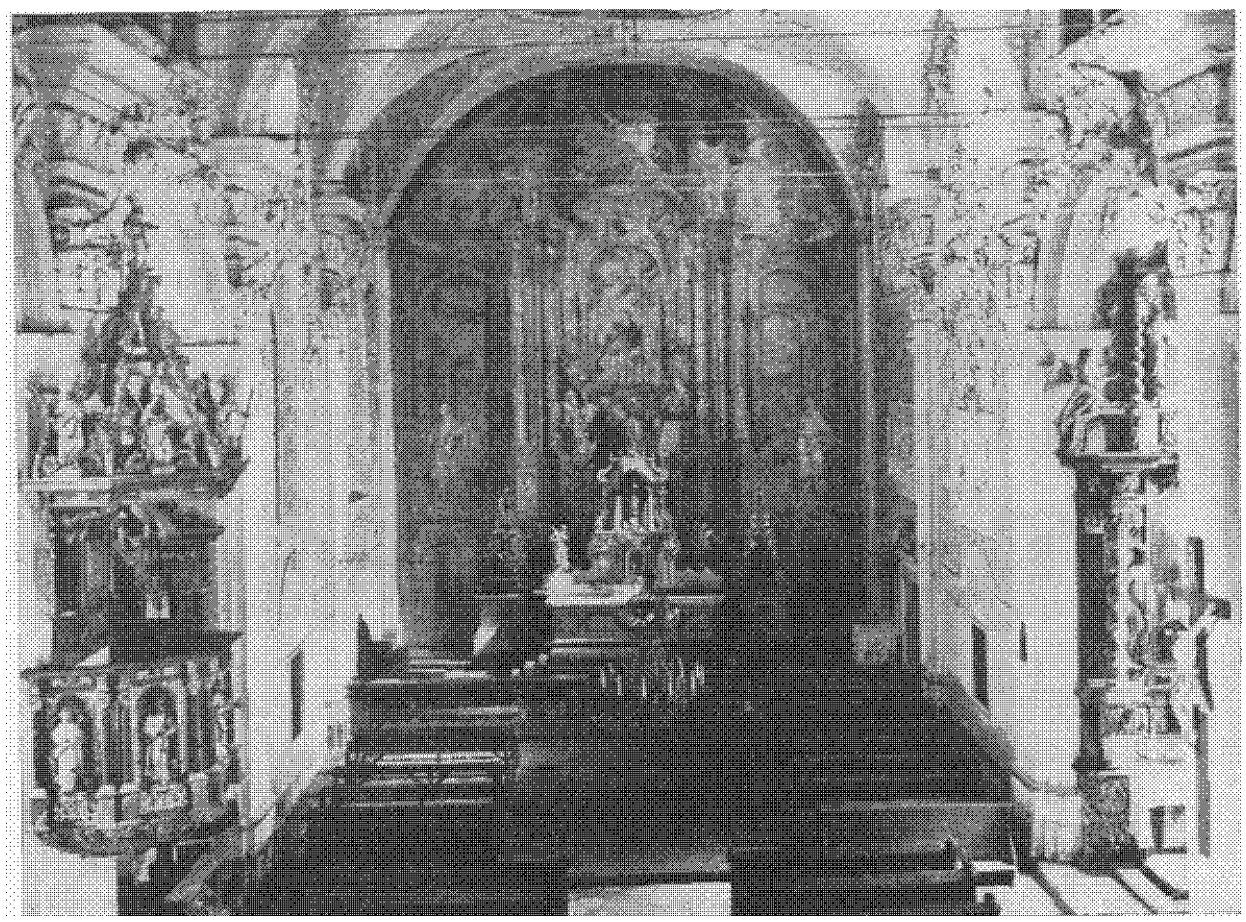
Ryc. 26.5. Fortunat Bergant. *Sprzedawca precli,* ol.

Barok dochodzi jednak do pełnego rozwoju, tak jak w Lublanie, dopiero w XVIII w. Gruntownej przebudowie w formach barokowych ulegają wtedy liczne kościoły gotyckie, jak np. słynny kościół w Lepoglavie, z w. XV, dawna fundacja hrabiów celejskich, który otrzymał nową fasadę i boczne kaplice. Wśród wszystkich kościołów chorwackich stoi jednak na pierwszym miejscu nowy kościół parafialny w Belcu, zewnątrz skromny i w rzucie poziomym trochę nieprawidłowy, wewnątrz jednak stanowiący przykład największego przepychu i malowniczej dekoracji rzeźbiarskiej, stiukowej i malarskiej. Rys ten występuje zresztą w całym szeregu innych kościołów chorwackich, których prosty wygląd zewnętrzny kontrastuje jak najbardziej z bogatą dekoracją wnętrza. Architektura ta utrzymuje się w ciągu całego w. XVIII i opanowuje cały kraj, przy czym jej formy przenoszą się również na sakralne budownictwo prawosławne (serbskie). Dla chorwackiego krajobrazu architektonicznego stała się ona nie mniej typową, jak dla słoweńskiego.

Rozwój rzeźby barokowej kroczy również podobnymi drogami, jak w Słowenii. Formy renesansu zjawiają się, zresztą rzadko, tylko na chorwackim obszarze nad morzem, gdzie wiążą się jednak raczej ze sztuką sąsiadującej Dalmacji, do której pas ten w sensie geografii kulturowej właściwie należy, aniżeli zaplecza chorwackiego. Ale i tu wyżywają się właściwie jedynie w zakresie ornamentyki dekoracyjnej, związanej z architekturą. Jak w Słowenii, tak i w Chorwacji droga z gotyku prowadzi wprost do baroku, a poszczególne formy renesansowe są właściwie tylko pozostałościami tzw. renesansu niemieckiego; w transpozycji barokowej żyje on jeszcze przez cały w. XVII. Barok jest główną formą wyrażeniową dla długiego szeregu wielkich ołtarzy kościelnych, zamieniających się miejscami, jak np. w Lepoglavie, na monumentalne kompozycje architektury rzeźbionej.



Ryc. 266 i 267. Krizevci. Kościół **Św.** Krzyża, Francesco Robba, ołtarz i fragment ołtarza



Ryc. **268.** Zagrzeb. Kościół **Sw.** Katarzyny, ołtarz, Francesco Robba

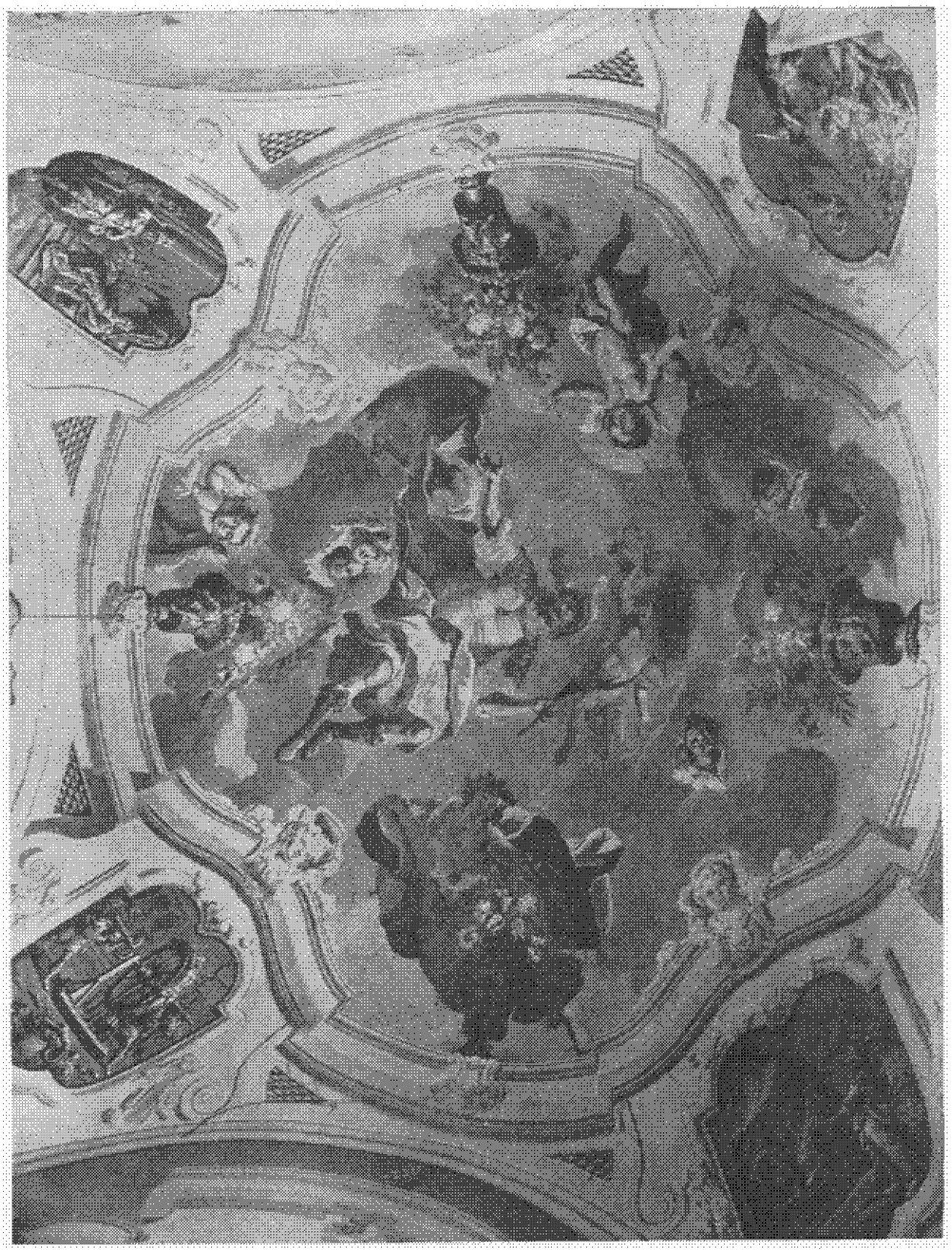
Ryc. 269. Bernardo Bobić. Scena historyczna: *Helena Piękna prosi o pomoc króla Władysława* (1686—1691)

W Zagrzebiu działał w XVIII w. i umarł tam w r. 1757 znany nam już rzeźbiarz Francesco Robba, który stworzył m. in. w r. 1727 dla tamtejszego kościoła Sw. Katarzyny ołtarz Sw. Ignacego. Nadał on rzeźbie lublańskiej i zagrzebskiej wspólne rysy stylistyczne. Zostawił po sobie najwymowniejszy dokument wspólnoty i równoległości kultury artystycznej Chorwacji i Słowenii w XVIII w. Bogatsza niż w Słowenii jest w tym okresie w Chorwacji sztuka dekoracji stiukowej, a jej wprost klasycznym przykładem jest kaplica Patacicia w Lepoglavie.

Paralelizm rozwoju sztuki w obu krajach odzwierciedla się jednak najsilniej w zakresie malarstwa. Już na samym początku okresu barokowego działa jako grafik-miedziorytnik Pavel Ritter-Vitezovic (1652—1713), który był pomocnikiem Valvasora jako ilustrator jego wielkiego dzieła historycznego (patrz w rozdziale o malarstwie w Słowenii), a w w. XVII obrazy ołtarzowe maluje kilku malarzy ze Słowenii, jak Eliasz Wolf i Jan Eisehort z Lubiany oraz Jan J. Geiger z Nowego Miasta, jako też J. F. Gladic z Rijeki, który więcej malował w Słowenii niż w Chorwacji. Barok przenika jednak do Chorwacji także drogą bardziej bezpośrednią. Pod koniec w. XVII czynny był bowiem malarz zagrzebski Bernardo Bobić, nie wiadomo, czy identyczny z zakonnikiem paulińskim, Franjo Bobiciem (zm. 1728). Kształcił się on w Wenecji i przeszczepił tradycje weneckie na grunt chorwacki. Zarazem był też pierwszym reprezentantem barokowego malarstwa iluzjonistycznego. Ważniejszy jest jednak Giulio Quaglio, inspirator tego kierunku, znany nam już jako pierwszy malarz wielkich kompozycji iluzjonistycznych w katedrze lublańskiej. Właściwy początek tego malarstwa w Chorwacji znamionują jednak freski na sklepieniu kościoła Sw. Katarzyny w Zagrzebiu (dzieło malarza anonimowego; ścianę ołtarzową wykonał syn Jelovśka, Andrzej).

Główne środowisko twórczości malarskiej znajdowało się jednak w rękach zakonu chorwackich paulinów, którego członek Jan Ranger, rodem Tyrolczyk (1700—1763), stał się najwybitniejszym malarzem-iluzjonistą w Chorwacji. Także jego sztuka wiąże się z prądami włoskimi, aczkolwiek odnajdujemy w niej również echa ich odmian tyrolskich. Kroczy ona drogami wskazanymi przez Andrea Pozzo, zarazem jest jednak bliska nie tylko sztuce Piazzety, Crespiego i J. M. Rootmayra, lecz także G. Quaglia. I tutaj więc znów spotykamy się z nićmi prowadzącymi ze Słowenii. Ranger jest artystą daleko przekraczającym granice prowincjonalnego naśladownictwa wielkich wzorów obcych, a jego malarstwo odznacza się dramatycznym ujmowaniem kompozycji i żywym kolorytem.

Wśród malarzy-iluzjonistów spotykamy jednak nie tylko paulinów i świeckich Chorwatów, ale znowu także Słoweńców. Podobnie ma się sprawa i w malarstwie sztalugowym. Związek ten nie przerywa się nawet wtedy, kiedy sztuka chorwacka w pierwszych dziesięcioleciach w. XIX przestaje być prawie wyłączną domeną kościelną. I wtedy jeszcze należy do najbardziej charakterystycz-



Ryc. 270. Purga kolo Lepoglavy. Freski Rangera

nych osobowości malarstwa w Chorwacji Słoweniec Mihael Stroy, który zakłada swoją pracownię w Zagrzebiu i staje się tam jednym z głównych portrecistów chorwackich.

Pomimo rysów konserwatywnych, a miejscami raczej wprost archaicznych, cechujących sztukę zarówno Chorwacji, jak i Słowenii, oba te kraje na progu w. XIX zachowały jednak w swej sztuce coś, co miało się odbić na późniejszych dziejach sztuki całej Słowiańszczyzny południowej. Własna twórczość Dalmacji zamarła czy też przycichła już znacznie wcześniej. Serbia, zwłaszcza właściwa Serbia w granicach historycznych na południe od Sawy i Dunaju, tkwiła poniekąd jeszcze w tradycjach średniowiecznych i w turecczyźnie, rozpoczynając właściwie dopiero swoją heroiczną walkę o wyzwolenie, a Bułgaria była ciągle jeszcze prowincją turecką. Toteż sztuka żadnego spośród tych krajów nie była w stanie wkroczyć pierwsza na drogę, jakiej domagała się nowa epoka odrodzenia narodowego, aczkolwiek wszędzie już budziło się nowe życie. Położenie w Słowenii i Chorwacji było trochę inne, dotrzymały one przecież kroku sztuce europejskiej, zachowując jej tradycję i kulturę artystyczną.

CZĘŚĆ TRZECIA

SZTUKA WIEKU XIX U SŁOWIAN POŁUDNIOWYCH

Podstawy

W ciągu w. XIX cały zewnętrzny charakter Słowiańszczyzny południowej uległ gruntownemu przekształceniu. Zmieniła się stopniowo sytuacja polityczna jej narodów wśród zmienionego również świata europejskiego, a przede wszystkim zaczęły się także przeobrażać ich stosunki wewnętrzne, społeczne, gospodarcze i polityczne oraz wzrosło uświadomienie narodowe. Odrodzenie narodowe doprowadziło w końcu i do odrodzenia państwowego, najpierw małego księstwa serbskiego, znacznie później Bułgarii, a w wyniku wojny światowej także narodów serbskiego, chorwackiego i słoweńskiego w granicach Jugosławii. Już wielkie zdarzenia końca XVIII i początku XIX w., które miały przekształcić oblicze Europy, wywarły piętno i na krajach Słowian południowych. Bez daleko idących zastrzeżeń nie można się jednak już od razu dopatrywać ich oddźwięków w kształtowaniu się Słowiańszczyzny południowej. Zarówno w dziedzinie gospodarczej i politycznej, jak i społecznej pozostało niejedno po dawnemu. W dawnych austriackich krajach koronnych, zamieszkanych przez Słoweńców i Chorwatów, i w samej Chorwacji po dawnemu rządziła szlachta świecka i kościelna, a w Chorwacji wciąż jeszcze istniała Granica, znajdująca się pod zarządem wojskowym. Podobnie było w Wojwodinie, zależnej najpierw od Wiednia, a później od Budapesztu. Także w Dalmacji nie od razu zmieniły się tradycje weneckie. A cóż mówić dopiero o młodym księstwie serbskim lub o Bułgarii, jęczącej jeszcze pod jarzmem tureckim? Nad ziemiami chorwackimi i słoweńskimi długo unosił się duch absolutyzmu metternichowskiego, tępiący wszelki żywszy odruch i poryw, a w zamian krzewiący w atmosferze prowincjonalnej wszelką ciasnotę i głupotę. Młoda zaś Serbia wyczerpywała się w wewnętrznych walkach i wzajemnych prześladowaniach politycznych. Nie tutaj miejsce na omawianie perypetii, jakim ulegało w ciągu stulecia życie każdego z narodów południowosłowiańskich, jak powoli wytwarzały się nowe formy życia, jego struktury i warunków oraz wyrazu kulturalnego. Ale nawet ta krótka wzmianka wymownie określa trudności, wśród jakich musiała szukać swojego wyrazu sztuka; wyrazu, będącego prawdziwym odbiciem dążeń i kultury odradzających się środowisk narodowych.

Przede wszystkim nie należy zapominać, że mówiąc o nowoczesnej sztuce Słowian południowych ma się na myśli zupełnie różne, niewspółmierne procesy dziejowe. Albowiem sztuka pierwszej połowy nowego stulecia w Słowenii i Chorwacji, jak również w Dalmacji jest pod niejednym względem dalszym ciągiem stanu dawniejszego, a równocześnie w dużej mierze oddźwiękiem ówczesnych prądów europejskich w odbiciu prowincjonalnym, w porównaniu z nimi często mocno spóźnionym. Natomiast w Serbii, Macedonii i Bułgarii, które w owym pierwszym okresie właściwie nie wchodzą jeszcze w rachubę, idzie o całkiem coś innego. Nawet u wojwodyńskich Serbów, wśród których już wcześniej zaczęło się budzić i rozwijać nowe życie kulturalne i artystyczne, w znacznym stopniu przejmując formy i tendencje sztuki okcydentalnej, idzie o całkowite przestawienie i zmianę podstawowych zasad i charakteru sztuki i w ogóle całej kultury artystycznej, tj. o przejście od dawnych tradycji średniowiecznego, bałkańskiego bizantynizmu do form i treści sztuki o charakterze zachodnioeuropejskim. Inaczej mówiąc, gdy w krajach katolickich Słowian południowych odbywa się przyśpieszony proces modernizacji sztuki, to u Słowian prawosławno-bałkańskich dokonuje się on

równocześnie ze stopniową dopiero okcydentalizacją podstaw sztuki i kultury artystycznej wraz z próbami dostosowania jej form do rzeczywistości życiowej. Cały ten skomplikowany szereg procesów rozwojowych przebiega w każdym środowisku inaczej, ma różne tempo, nawiązuje do odmiennych tradycji miejscowych lub obcych, dąży w różnych kierunkach.

Środowiskami tymi są jak dawniej Słowenia z Lubianą na czele, Chorwacja, która coraz bardziej koncentruje się w Zagrzebiu, obejmując równocześnie coraz intensywniej także Dalmację, oraz Serbia, w której Belgrad początkowo nie posiada żadnych własnych tradycji, a punkt ciężkości życia kulturalnego znajduje się na północ od Sawy i Dunaju. Nie należy przy tym zapominać, że pod względem etniczno-kulturalnym i Bośnia wiąże się częściowo z Chorwacją, a częściowo również z Serbią, która jednak jako środowisko twórcze aż do okupacji austriackiej (1878) nie wchodzi jeszcze na polu sztuki poważnie w rachubę. Bułgaria zaś w dalszym ciągu tkwiła w dawnych tradycjach prowincjonalizmu bizantyńskiego i turecczyzny, z których ledwo powoli się wydobywała. Skądinąd istniały także pewne cechy wspólne, przynajmniej w niektórych częściach obszarów południowosłowiańskich, chociaż niekoniecznie dodatnie, które wpłynęły na losy i charakter sztuki. Otóż w żadnym z centrów nie było żadnej szkoły artystycznej, wobec czego artyści szkolili się albo w miejscowych warsztatach o charakterze raczej rzemieślniczym aniżeli ściśle artystycznym, albo też kształcili się za granicami ojczyzny, we Włoszech, Wiedniu, Budapeszcie i Paryżu oraz w Monachium, skąd przywozili różnorodne nastawienia do sztuki i jej problematyki. Nie mniej ważna była także działalność artystów obcych, szczególnie architektów, z których niemal każdy reprezentował inny charakter i kierunek sztuki. Nie dotyczy to oczywiście krajów pod panowaniem tureckim i Serbii. Cały kraj pokrywał się gmachami i budynkami mniej lub więcej „monumentalnymi"', stanowiącymi najrozmaitsze wzory budownictwa europejskiego i wszystkich jego faz rozwojowych. Brakowało im najważniejszego: z bardzo nielicznymi wyjątkami nie miały one nic wspólnego z krajem i kulturalną atmosferą środowiska, wśród którego powstawały.

Póki trwały jeszcze tradycje architektury barokowej XVIII w. oraz przejawiał się w architekturze styl biedermeierowski, powstawały zarówno w Słowenii, jak i w Chorwacji pojedyncze dzieła nie pozbawione charakteru. Barok żył nadal także w przebudowach i powiększeniach kościołów miejskich i wiejskich (wówczas szczególnie licznych w Chorwacji) i tylko nieznacznie dochodził do głosu klasycyzm, czyli raczej jego echa. Osobliwie przedstawia się działalność budowlana na terenach chorwackich i wojwodyńskich, znajdujących się pod zarządem wojskowym. Architektura ta posiada wprawdzie pewien swoisty „styl", który wiąże się genetycznie ze wzorami architektury XVIII-wiecznej. Jest to jednak styl beznadziejnej nudy i szablonu. Zmonumentalizowana proza koszarowości. Wszystkie kościoły, katolickie i prawosławne, są jednakowe, wyglądają jak koszary, takie same są wszystkie place, a wszystko pokrywa identyczny, nudny, urzędowy, żółty tynk.

Wśród tego rodzaju obiektów powstawały naturalnie również dzieła, które w niczym nie ustępowały architekturze sąsiednich środowisk niemieckich lub włoskich. Ale były to budowle modne podówczas w Wiedniu, Grazu, Budapeszcie, Mediolanie lub Wenecji, a stawiano jej bez względu na to, czy odpowiadają charakterowi otoczenia, czy też nie. Najgorzej zaś odbiły się na ogólnym obrazie kultury artystycznej tzw. style historyczne wraz z osławioną *deutsche Renaissance*. Wszystko to razem doprowadziło do zupełnej dezorientacji stylowej. Toteż dylemat, który stanął przed twórczością artystyczną wszystkich krajów południowosłowiańskich, a w pierwszym rzędzie Chorwacji i Słowenii, brzmiał: jak wybrnąć z bezdusznego szablonu, martwych tradycji i ciągłego naśladownictwa, by osiągnąć i stworzyć wyraz własny, który byłby na wskroś współczesny, a równocześnie wyrastał z własnej psychiki kraju i ukształtowałby nową kulturę artystyczną narodu?

Malarstwo było dziedziną, w której dylemat ten najwcześniej rozwiązano albo przynajmniej najwcześniej zabrano się do niego. Działo się to w każdym ze środowisk południowosłowiańskich inaczej. Istniała jednak sprawa, która była im wszystkim wspólna i nasuwała takie same zagadnienia, mianowicie problem laicyzacji sztuki.

Tradycje przeszłości mówiły prawie wyłącznie o malarstwie religijnym i prawie cała twórczość malarska zarówno u katolickich, jak i prawosławnych Słowian południowych aż do początku

w. XIX wiązała się z Kościołem. Było w tym naturalnie bardzo dużo prowincjonalnego anachronizmu, ale z drugiej strony nie da się zaprzeczyć, że właśnie w tej dziedzinie wiernie odzwierciedlało się duchowe oblicze społeczeństwa, a co najmniej atmosfery zacofania, w której ono żyło. Jedyną dziedziną o charakterze świeckim, która posiadała już jakoś bardziej ustalone miejsce, był portret. W innych dziedzinach w początkach nowego wieku czyniono dopiero pierwsze nieśmiałe próby. A jednak regeneracja i modernizacja sztuki rozpoczęła się od malarstwa religijnego.

Nie mogło się zresztą stać inaczej. Był to po prostu najnaturalniejszy bieg rozwojowy, odzwierciedlający ewolucję duchową społeczeństw, które tylko stopniowo oddalały się od dawnych tradycji przeszłości ku coraz pełniejszej laicyzacji. W tradycjach tych u Słoweńców i Chorwatów ciągle jeszcze żyły echa epoki potrydenckiej, a u Serbów i Bułgarów średniowiecza bizantyńskiego i tureckiego panowania. Niewspółmierność całego nastawienia problemów i całej twórczości malarskiej w Europie zachodniej w okresie klasycyzmu, romantyzmu i realizmu z jednej strony, a z drugiej strony malarstwa, które u Słowian południowych wciąż jeszcze tkwiło w tradycjach barokowej religijności, powiększał jeszcze fakt, że rozwój malarstwa zachodnioeuropejskiego odbywał się wyłącznie w dziedzinie sztuki pozakościelnej. Nie przeczy temu powstanie pojedynczych dzieł malarstwa religijnego, gdyż oderwało się ono od współczesności i straciło z nią kontakt.

Wszelkie nowe problemy malarskie i nowe drogi rewolucyjne wychodziły z dziedzin, nie mających nic wspólnego z malarstwem kościelnym, które żyło odtąd albo dawnymi tradycjami, albo w najlepszym razie wydawało tylko takie owoce, jak sztukę grupy niemieckich nazareńczyków oraz ich epigonów. Zrozumiałe jest więc, że modernizacja malarstwa religijnego w środowiskach Słowian południowych musiała się ograniczać jedynie do przejmowania poszczególnych podniet raczej formalnych lub technicznych aniżeli istotnych. Toteż laicyzacja mogła się dokonywać tylko w miarę przemian w tym kierunku całej kultury społecznej i umysłowej, która dopiero ze swej strony umożliwiła powstanie i rozrost pozostałych gatunków malarskich: historycznego, ludowo-rodzajowego i pejzażowego. Nie chodzi przy tym tylko o samą stronę tematową, lecz o coś, co obejmowało w ogóle całą rzeczywistość zjawisk życiowych. Ażeby bowiem olbrzymi ten krok mógł być w ogóle dokonany, musiało najpierw z gruntu zmienić się zainteresowanie artystyczne społeczeństwa, co było równoznaczne z przeoraniem i przekształceniem całej jego kultury duchowej. Nie było to łatwe. Nie obeszło się też bez wstrząsów i walk, z których wynikło wiele tragedii i zostało złamane niejedno życie twórcze.

Sztuka słoweńska

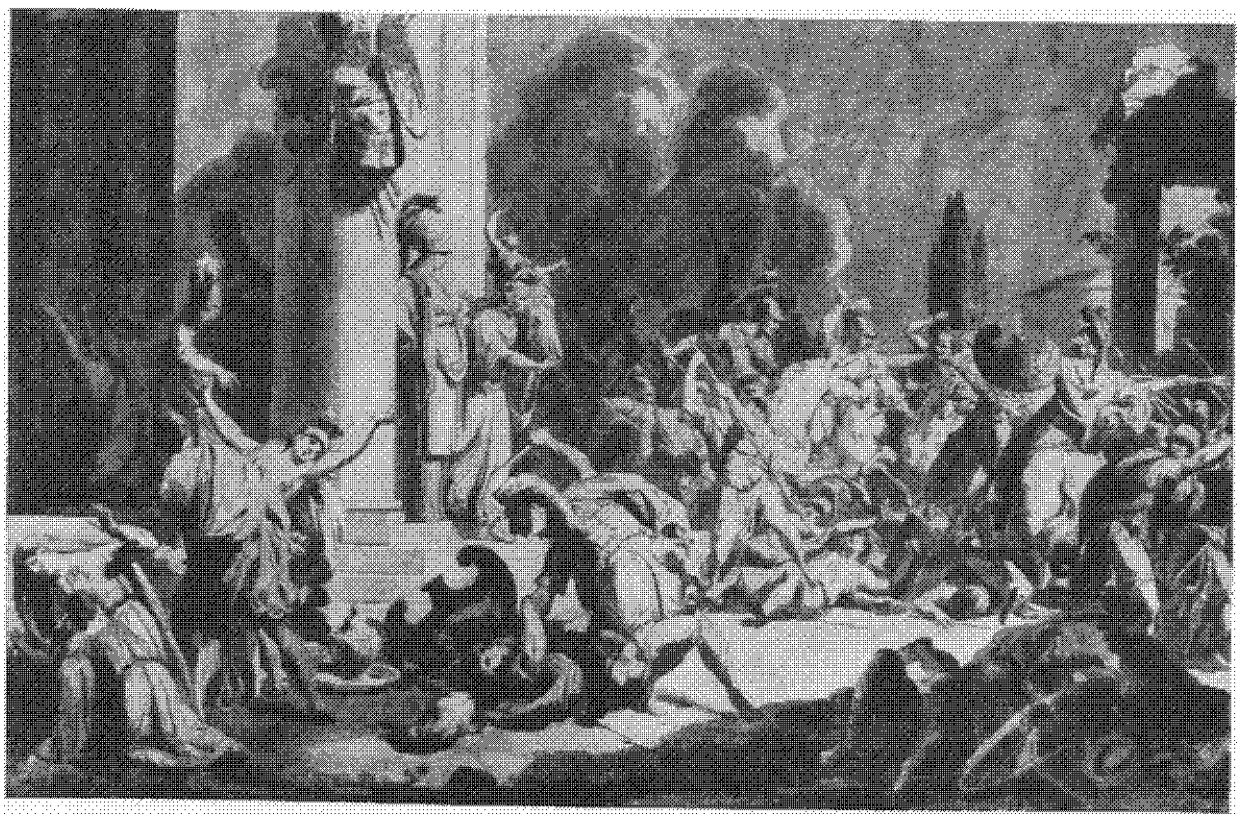
W XIX w. najbardziej przejrzyste są dzieje malarstwa słoweńskiego, choćby dlatego, że ściślej aniżeli u Chorwatów nawiązywało ono do tradycji, posiadało stosunkowo mniej rozbieżności, a za to najbardziej było związane z rodzimą ziemią. Co prawda nie wolno przy tym przeoczyć, że dzieje malarstwa słoweńskiego w. XIX są też lepiej zbadane od dziejów malarstwa chorwackiego, co również przyczynia się do większej ich przejrzystości.

Pod koniec w. XVIII i w początkach XIX aktualne są w nim jeszcze w dużej mierze wzory, które pozostawiła po sobie działalność wielkiego wirtuoza J. M. Schmidta (Kremser-Schmidt, 1718—1801). Wśród malarzy owego okresu zdobył sobie pierwsze miejsce i zaważył poniekąd na dalszych losach malarstwa Leopold Layer (1752—1826), typowy eklektyk, nawiązujący w swoich obrazach do wzorów barokowych i innych kierunków. Wydaje się, jakoby właściwa problematyka malarska w ogóle go nie interesowała; strona formalna była dla niego tylko środkiem do celu, do jak najobszerniejszego opowiadania i układania całości kompozycyjnych, odpowiadających upodobaniom wiernych. Toteż stał się on bardzo popularny, ale jego sztuka zamieniła się, zwłaszcza u jego uczniów i naśladowców, którzy ją kontynuowali aż do połowy stulecia, na rzemiosło, które ze sztuką jako taką już niewiele miało wspólnego. Malarstwo to prowadziło do ślepej ulicy bez

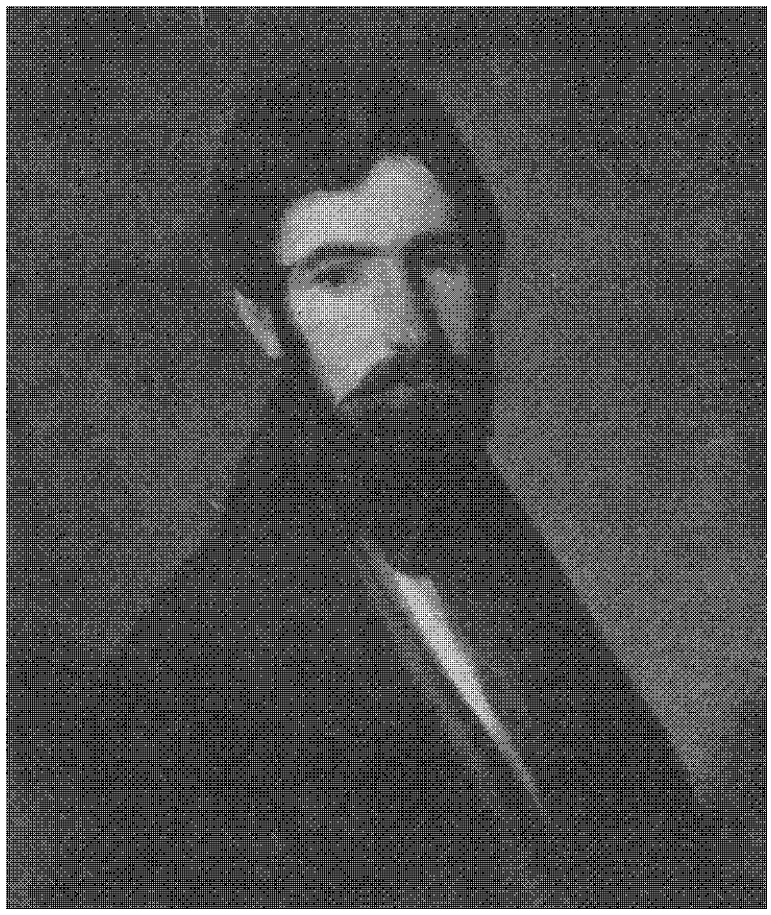
Ryc. 271. Mihael Stroy. Portret kobiety w czarne) sukni, ol.

Ryc. 272. Matevz Langus. Portret starego mężczyzny, ol.

Ryc. 273. Franc Kavcic (Caucig). *Scena antyczna,* rys. piórem lawowany



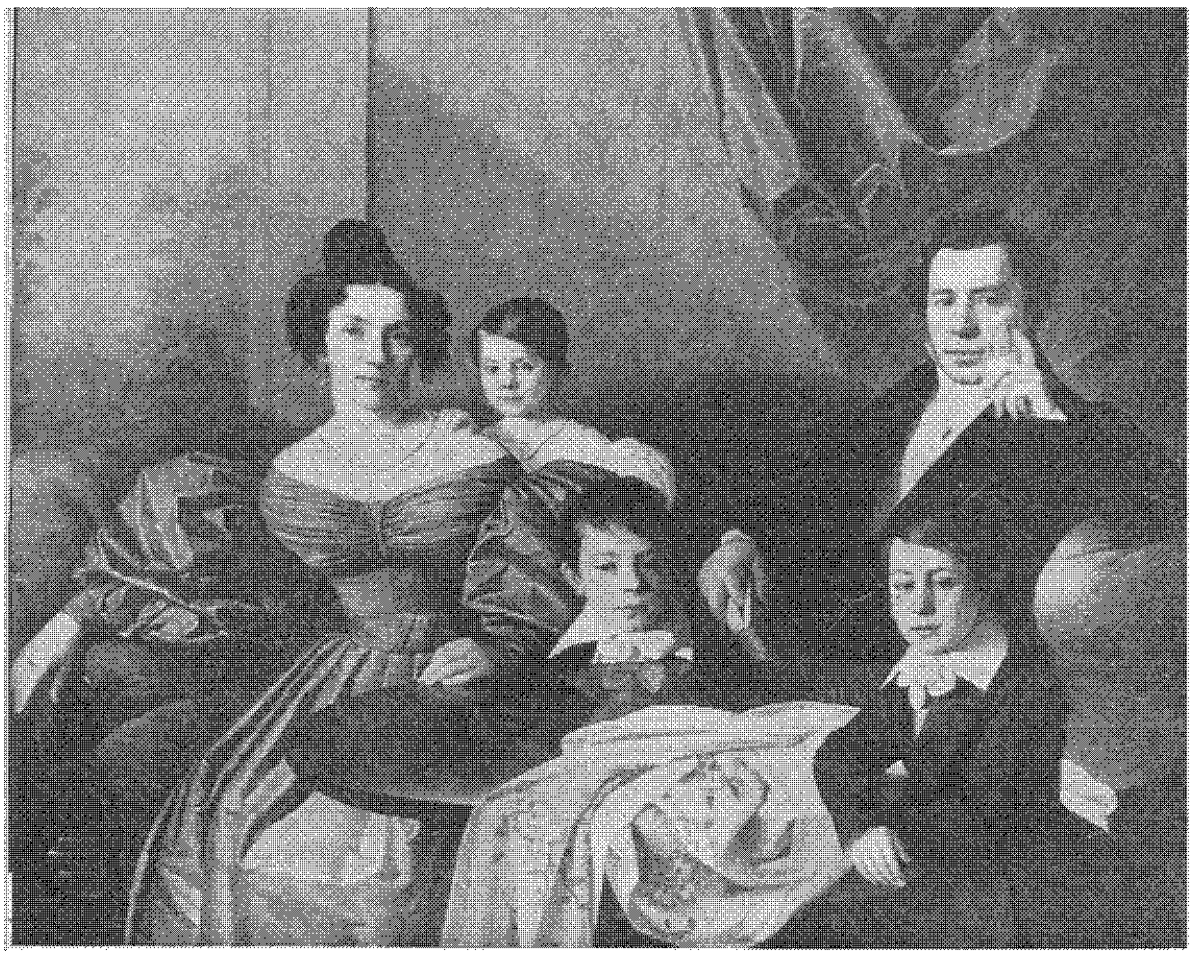
wyjścia, zresztą nie jedynej w dziejach słoweńskiego malarstwa w. XIX. Rówieśnikiem Layera, o wiele go przewyższającym, był wprawdzie całkiem wybitny klasycysta Franc Kavcic (Caucig, 1762—1828), artysta o szerokich horyzontach i dużej finezji malarskiej, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, który odgrywał niemałą rolę i jako malarz był ceniony także w Rzymie i Wenecji, jego łączność z krajem była jednak raczej tylko luźna; cała jego działalność przebiegała bowiem za granicami ojczyzny, a jego „jedyną właściwą zasługą dla kraju" było to, że jako profesor zajął się młodym Matevzem Langusem.



Ryc. 274. Mihael Stroy. Portret poety Stanka Vraza, ol.

Langus nie był artystą wielkiej miary, pchnął on jednak sztukę słoweńską na nowe tory. W swoich malowidłach ściennych, w których przedstawia się jako daleki epigon XVIII-wiecznego iluzjonizmu barokowego, pozbawionego jednak już ścisłego związku z architekturą, zaktualizował on malarstwo kościelne, przeplatając je motywami realistycznymi. Przede wszystkim zaś odnosi się to do portretu, któremu nadał cechy rodzimości. Jego portrety, tworzące całą galerię ówczesnych reprezentantów życia słoweńskiego, są sztuką bez patetycznej pozy i frazesów, interpretującą modele w duchu biedermeierowskiego idealizmu zacisznego życia. Szczególnie charakterystyczne są jednak krajobrazy, przed którymi umieszcza Langus portretowanych. Są to motywy pejzażu słoweńskiego, szczególnie ulubionych i popularnych widoków, jak np. panoramy Lubiany lub Bledu. Ramy tej sztuki były jednak — mimo wszystko — za ciasne, by mogła z niej powstać wielka i głębsza sztuka.

Również niedaleko odbiegała sztuka młodszego od Langusa Mihaela Stroya (1803—1871), w gruncie rzeczy już realisty, autora bardzo licznych, dobrych, doskonale zaaranżowanych portre-



Ryc. 275. Josip Tominc. Portret rodzinny, ol.

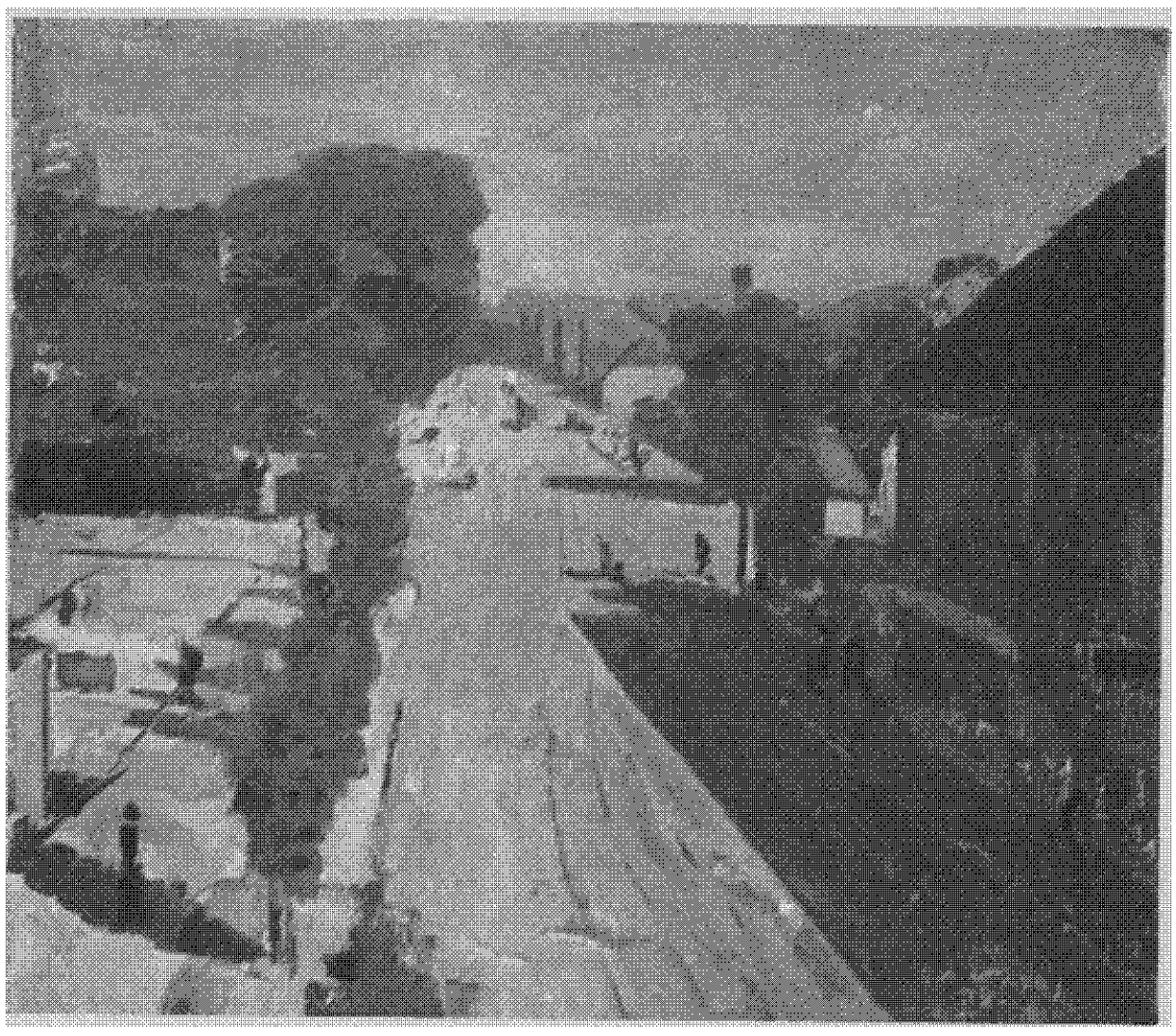
Ryc. 276. Anton Karinger. *Pejzaż Alp Słoweńskich*, 1863, ol.

61. Jurij Šubic. *Przed polowaniem,* **ol.**

62. Anton Ažbe. *Murzynka,* ol.

63. Rihard Jakopić. *Przesiedleńcy,* fresk w sieni bloku mieszkalnego

64. Gojmir Anton Kos. *Motyw z Lubiany*, ol.

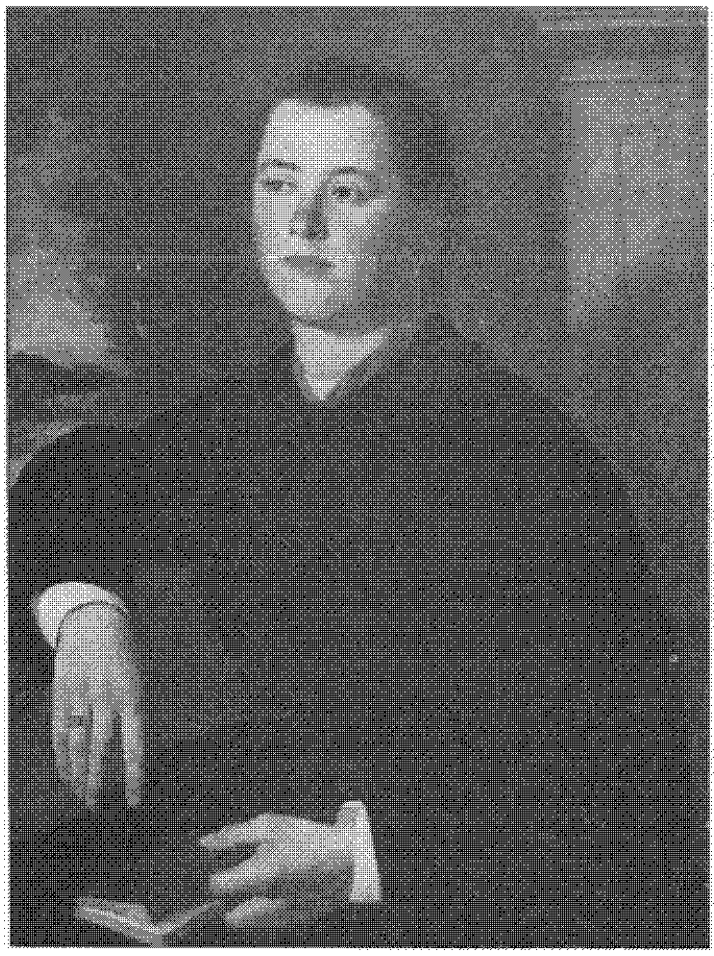


V. GOJMIR ANTON KOS. DROGA

Ryc. 277. Jancz Subic. *Pejzaż rzymski z torsem* **ol.**

tów, który po przeniesieniu się do Zagrzebia stał się tam głównym reprezentantem nowszego malarstwa chorwackiego. Ze wszystkich tych portrecistów być może najgłębszym był niemały talent Josipa Tominca (1790—1866), czynnego jako portrecista, a także malarz obrazów ołtarzowych przede wszystkim w Trieście i w Goricy (urodził się w Goricy). Jest on obok Kavćicia drugim z wczesnych reprezentantów Słoweńców „primorskich" w dziedzinie malarstwa. Zarazem znaczny jest także jego wkład tradycji malarstwa i wyszkolenia włoskiego do malarstwa słoweńskiego; był on mianowicie najpierw uczniem Akademii weneckiej, później rzymskiej i neapolitańskiej, a jego sztuka portretowa wiąże się poniekąd początkowo ze sztuką Camucciniego, później Hayeza oraz Grigolcttiego. Jest on w tym okresie niewątpliwie jednym z najbardziej swoistych artystów słoweńskich, wnoszącym zgoła odmienną nutę realizmu do ówczesnych tendencji twórczych. Realizm jego łączył się co prawda z charakterystyczną odmianą biedermeieru, jak to było w nieco innym sensie u czynnego w Słowenii Czecha, Pawła Kiinla. W znacznie większym stopniu był realistą Anton Karinger (1829—1870), pejzażysta i portrecista. Jako malarz krajobrazów wprawdzie wyraźnie nastawiony romantycznie, tworzący głęboko poetyckie widoki słoweńskich Alp, z Dalmacji i Czarnogór)', lecz jako malarz portretów wykazał konsekwentny realizm. Był to jednak mimo wszystko realizm jeszcze bardzo względny i kompromisowy, jaki mógł powstać tylko w środowisku, w którym ani klasycyzm, ani romantyzm nie przekształciły przedtem podstaw twórczości malarskiej.

Artystą, którego twórczość zaważyła w silniejszym stopniu na losach dalszego malarstwa słoweńskiego, był Janez Wolf (1825—1884), twórca wielkich kościelnych malowideł ściennych, zwłaszcza w kościołach w Vipavie i na Vrhnici. Jego sztuka opiera się początkowo na tradycjach szkoły nazareńczyków, różni się jednak od nich rysami oryginalnymi, tkwiącymi przede wszystkim w dalszej rozbudowie pierwiastków rodzimych, zapoczątkowanych już przez Layera i Langusa. Dla stosunków artystycznych Słowenii w połowie w. XIX jest niezmiernie charakterystyczne, że najwybit-



Ryc. 278. Jurij Subic. Portret siostry Micy, ol.

Ryc. 279. Jurij Subic. *Ogrodnik,* ol.

niejszy malarz ówczesny, rozwijający ożywioną działalność i posiadający duży warsztat, który stał się najważniejszym ośrodkiem i zarazem szkołą malarską, mógł wykonywać jedynie zamówienia kościelne. A wykonywał je dla kół, dla których ideałem były wciąż jeszcze akademicko-chłodne wzory sztuki nazareńczyków. Nuta popularna, tkwiąca w malarstwie Wolfa, zdobyła mu naturalnie duży rozgłos, a w malarstwie kościelnym cały zastęp naśladowców. U epigonów zamieniła się jednak sztuka mistrza przeważnie na rzemiosło. Toteż jego właściwe znaczenie historyczne tkwi w pierwszym rzędzie w tym, że opanował po mistrzowsku technikę i zasady kompozycyjne monumentalnego malarstwa ściennego oraz przekazał je swoim uczniom, wśród których pierwsze miejsce zajmują bracia Janez i Jurij Subic, jako też nie mniej ważny Anton Azbe.

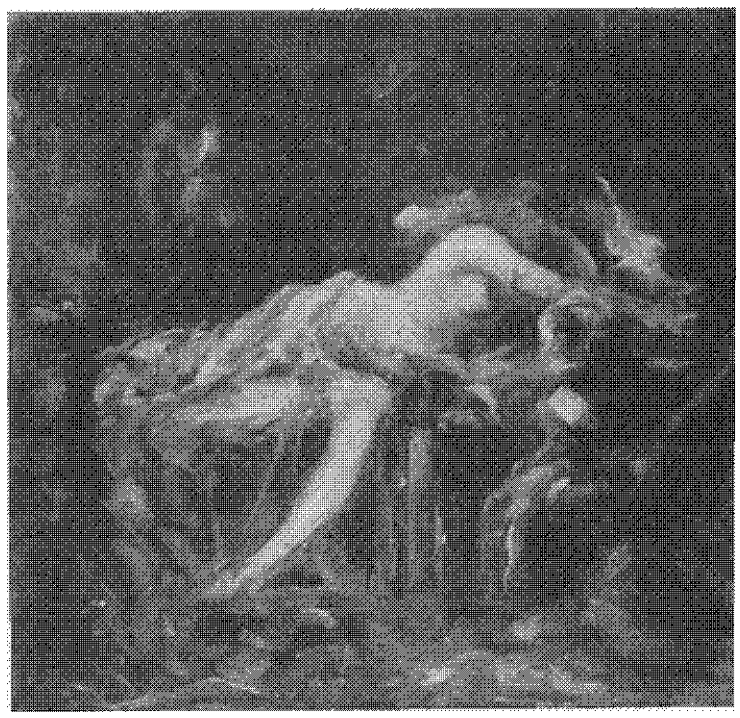
Bracia Subicowie (Janez, ur. 1850, zm. 1889; Jurij, ur. 1856, zm. 1890), synowie snycerza i malarza prowincjonalnego, są być może najbardziej typowymi reprezentantami dróg, jakimi młoda sztuka słoweńska wydobywała się z ciasnej atmosfery prowincjonalnej na szeroki świat europejski, zachowując przy tym ścisły związek z ojczystą ziemią i przygotowując równocześnie jej przyszły rozkwit artystyczny. Twórczość obu braci nie jest jednolita. Ich dzieła, rozproszone prawie po całej Europie, nawiązują do różnych przesłanek i tradycji, tym ciekawiej zaś przedstawiają się pod kątem widzenia dziejów malarstwa słoweńskiego. Na zamówienia w ojczyźnie malują obaj bracia przede wszystkim obrazy religijne, ołtarzowe, którymi ozdobione są liczne kościoły wiejskie i w małych miasteczkach słoweńskich. To kościelne malarstwo nawiązuje do dawnych tradycji miejscowych, częściowo nawet do tradycji rzemieślniczych, do jakich należała sztuka ich ojca. Tradycje te zmieniły jednak rychło swój charakter, gdy tylko obaj artyści zetknęli się ze sztuką europejską. Od

względnego realizmu Wolfa przechodzą oni do nastawienia romantycznego, nie pozbawionego elementów antykizujących w duchu Feuerbacha, który wywierał na nich znaczny wpływ. Zwłaszcza Jurij posuwa się jeszcze dalej i przenosi także na obrazy kościelne technikę plenerystyczną, a poniekąd nawet impresjonistyczną, przez co kompozycje stają się bardzo ożywione, wzrasta ich nastrojowość, a koloryt staje się bujny i bogaty, jak jeszcze nigdy przedtem w malarstwie słoweńskim. Jest w tym coś podobnego do sposobu postępowania i traktowania strony kolorystycznej i oświetleniowej w wielkich dekoracyjnych kompozycjach przez V. Hynaisa w Pradze, co zresztą na pewno nie jest dziełem przypadku, ponieważ zwłaszcza Jurij Šubic współpracował z Hynaisem przy dekoracji malarskiej praskiego Teatru Narodowego.

Sztuka religijna obu braci Subiców jest w porównaniu z ówczesną sztuką europejską wprawdzie spóźniona, niemniej stanowi ona ciekawy przykład, jak właśnie w ramach dawnych tradycji miejscowych został nawiązany ożywczy kontakt ze sztuką zachodnią. Na dalsze losy malarstwa słoweńskiego wpłynęły jednak bez porównania silniej inne wartości, stworzone przez obu braci w zakresie malarstwa świeckiego, które należy uważać za właściwy początek nowoczesnego malarstwa słoweńskiego. Wprawdzie wielkie kompozycje dekoracyjne, którymi ozdabiali wnętrza pałaców w Atenach, Pradze i w Niemczech (Weimar), miały charakter akademicki. Tym bardziej więc znamienne są portrety, pejzaże i kompozycje rodzajowe. Szczególnie w obrazach młodszego z obu braci panuje pełny realizm, zbliżony do francuskiego, przy czym szczegóły traktowane są częściowo już nawet impresjonistycznie, chociaż żaden z nich nie stał się w ścisłym znaczeniu impresjonistą.

Twórczość braci Subiców, chociaż działała jako przykład, nie mogła jednak jeszcze sama wywołać ruchu o szerszych i głębszych podstawach. Nie osiągnęła też tego sztuka Josipa Petkovška (1861—1898), malarza o wielkich zdolnościach, realisty, któremu tragiczny los życiowy nie pozwolił w pełni się wypowiedzieć. Krok w tym kie-

Ryc. 280. Ferdo Vesel. *Przyjaciółki,* ol.



Ryc. 281. Anton Azbe. *W haremie,* ol.

runku mógł być uczyniony tylko przez artystów, którzy tworzyli świadomie kulturę malarską społeczeństwa słoweńskiego.

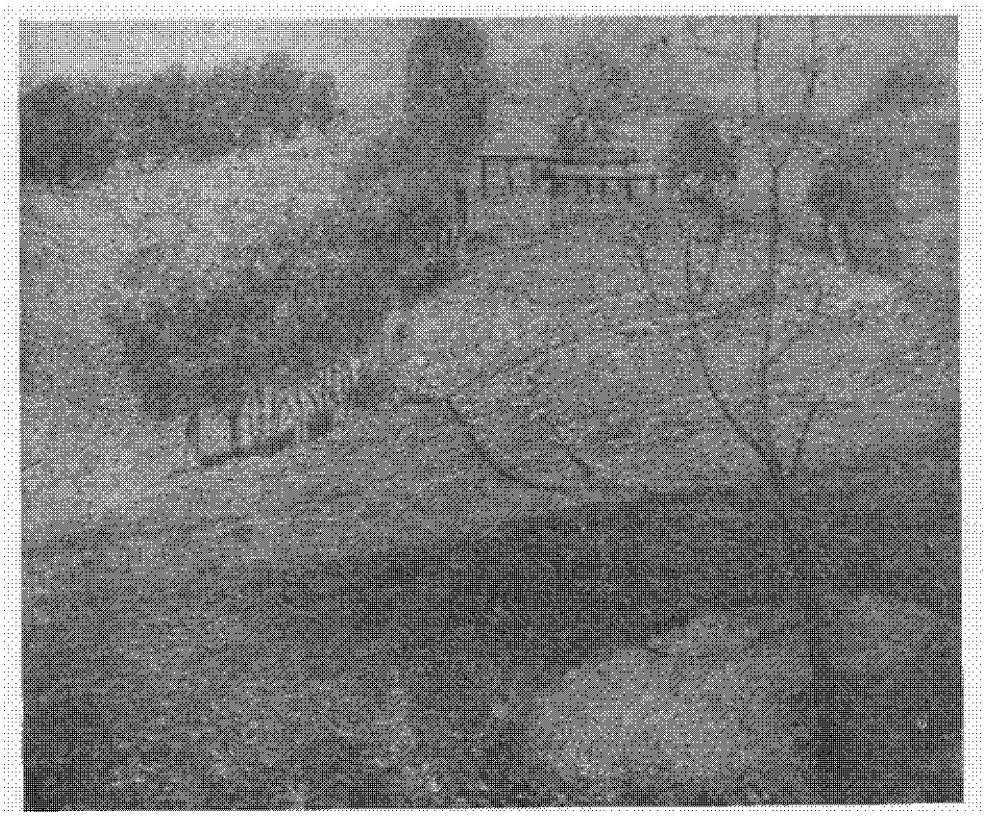
Wśród nich należy na pierwszym miejscu wymienić malarza, który wychował całą generację uczniów, i to nie tylko słoweńskich. Był nim Anton Azbe (1862—1903), początkowo również uczeń Wolfa, który po ukończonych studiach osiadł w Monachium, gdzie otworzył własną, bardzo cenioną szkołę malarską. Do jego uczniów należeli artyści ze wszystkich stron świata, a jego szczególną sympatią cieszyli się Słowianie południowi, zwłaszcza Słoweńcy. Wobec tego nie dziw, że miał on duży wpływ na ich sztukę. Jego własna sztuka nie była impresjonistyczna; wyróżniał się jako pierwszorzędny technik i wirtuoz, a także teoretyk malarstwa. W swoich obrazach był jednak przede wszystkim monachijczykiem, który nastrajał całą kompozycję na jeden podstawowy ton. Bogatszym kolorystą stał się dopiero w późniejszym okresie. Jest jednak w jego sztuce pewien bardzo charakterystyczny rys, który wciąż na nowo występuje także w obrazach późniejszych malarzy słoweńskich: specyficzny liryzm słoweński, nastrojowość bliska impresjonizmowi, do którego jednak Azbe sam nie przeszedł.

Nie był impresjonistą również jego rówieśnik i przyjaciel, Ferdo Vesel (ur. 1861, zm. po drugiej wojnie światowej), przewyższający go swoim talentem. Vesel jest jednym z największych eksperymentatorów w malarstwie słoweńskim, szukającym coraz nowych rozwiązań kompozycyjnych i barwnych, a przy tym konsekwentnym realistą. W swojej twórczości, bardzo urozmaiconej pod względem tematowym i formalnym, oddala się od pierwszych początków monachijskich, przypominających świat wyobraźni Azbego, oraz przechodzi do ujęć coraz bardziej odmiennych. Nawet format jego obrazów się zmienia. Artystę interesuje wszystko i wszystko jest dla niego równie ważne i pełne treści: krajobraz, strumyk w promieniach słońca, twarz ludzka, która jest zarazem portretem i studium, i martwa natura, w której ujęciu realistycznym może malarz wyłożyć swój pogląd na świat. Realizm grupy tych malarzy, do których zbliżona jest także sztuka pierwszej wybitnej malarki słoweńskiej, Ivany Kobilcy (1862—1926), oznacza ogromny krok naprzód. Zerwał on ostatecznie z przestarzałymi tradycjami, równocześnie zaś wykształcił grupę dalszych malarzy, którzy w całej rozciągłości stali się rzecznikami elementu narodowego i twórcami współczesnej sztuki słoweńskiej. Grupę tę stanowili Rihard Jakopic (1869—1941), Ivan Grohar (1867—1911), Matevż Sternen (1870—1948) i Matija Jama (1872—1945).

Początek ich działalności przypada na okres nagłego, bujnego rozkwitu w ogóle całej słoweńskiej twórczości artystycznej, kiedy w drugiej połowie stulecia pojawia się także w muzyce i w literaturze cała plejada młodych talentów, które literaturę tę postawili na poziomie europejskim, kształtując w niej w nie znany przedtem sposób najgłębsze tajniki duszy własnego narodu.

Charakter ich malarstwa nie jest jednolity. Każdy z nich jest wyraźną i odrębną osobowością, aczkolwiek niejedno ich łączy. Wszyscy doszli do impresjonizmu w Monachium, ale nie przejęli go w postaci niemieckiej. O wiele bliżsi są impresjonizmowi francuskiemu, który im bardziej odpowiadał, chociaż i tutaj nie ma mowy o ślepym naśladownictwie wzorów francuskich. Malarze ci stali się impresjonistami, ponieważ kierunek ten odpowiadał ich poszukiwaniom. Doszli jednak do niego różnymi drogami, a każdy z nich nadał mu bądź co bądź inny charakter. Jest niewątpliwie wielkim paradoksem dziejów malarstwa słoweńskiego, że stało się ono najbardziej słoweńskim właśnie w impresjonizmie, który na pozór mógł ich tylko oddalić zarówno od podłoża narodowego, jak i od realizmu, do którego malarstwo to już przed nimi dojrzało. W rzeczywistości było inaczej. Impresjonizm słoweński był bowiem bardziej przesiąknięty pierwiastkami ludowymi aniżeli cała sztuka dawniejsza. Stworzył on pierwszy prawdziwy, głęboko odczuty krajobraz rodzimy, przedstawiał rzeczywistość słoweńską, a co najbardziej charakterystyczne — łączył się z rewolucyjnym rozmachem twórczym generacji, która na wszystkich polach działalności artystycznej zrywała z przeszłością, walcząc o sprawiedliwość społeczną. Nie jest przypadkiem, że w jednym szeregu z reprezentantami nowego kierunku artystycznego kroczyli również przywódcy młodego słoweńskiego socjalizmu.

Ryc. 282. Ivan Grohar. *Siara Loka,* ol.

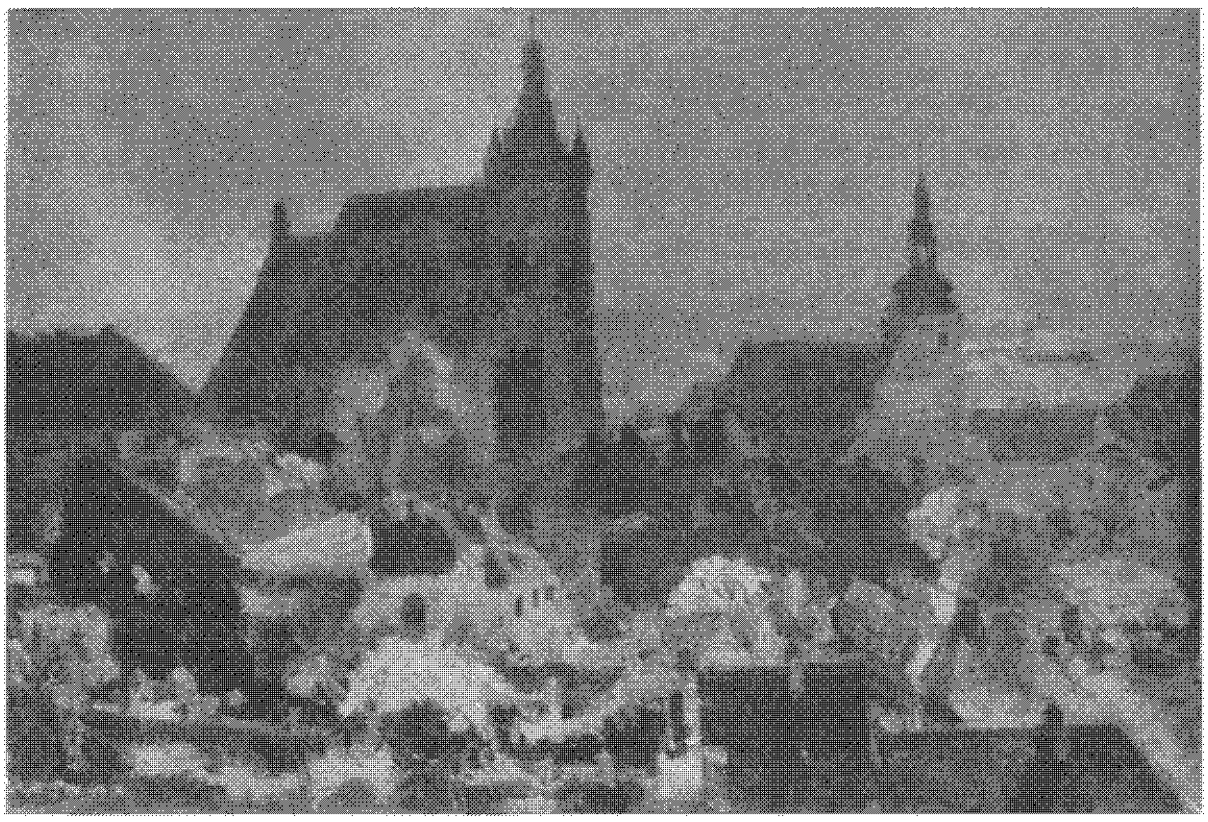


Ryc. 233 Ivan Grohar. *Wiosna,* ol.

Ryc. 284. Matevź Sternen. Portret żony, ol.

Najsilniejszą indywidualnością wśród tych artystów był Jakopic. Jako artysta jedna z najgłębszych natur wśród Słowian południowych, przy tym wybitny organizator życia i twórczości artystycznej, propagator pójścia z prawdziwą wielką sztuką w lud, założyciel pawilonu wystawowego w Lublanie, który odegrał niemałą rolę w życiu kulturalnym stolicy narodowej. Grohar, największy być może talent, któremu jednak smutne życie i przedwczesna śmierć nie pozwoliły się w pełni wypowiedzieć, przeszedł, począwszy od nędzy w dzieciństwie i w całym życiu późniejszym, przez wszystkie fazy od rzemiosła i malarstwa kościelnego do niezależnej twórczości malarskiej. W jego najlepszych obrazach, w których widoczny jest z początku wpływ techniki Segantiniego, a w okresie późniejszym oparcie się na metodach trzech pozostałych słoweńskich impresjonistów, wszystko jest tylko jeszcze barwnym odbiciem rzeczywistości typowego krajobrazu słoweńskiego i jego nieskończenie niuansowanego, bogatego kolorytu i atmosfery. Charakterystyczne jest, że tematyka jego obrazów jest również cała zaczerpnięta z rzeczywistości słoweńskiej. Grohar był synem chłopskim (nawet przez jakiś czas pracował jako parobek) i tematem jego dzieł była praca chłopa: kopanie ziemniaków, sianokosy, lecz najwznioślejszy poemat barwny to siejący chłop w- blasku porannym.

Jakopić jest wiecznym eksperymentatorem w walce o istotny wyraz malarski. Rozpoczyna od konsekwentnego impresjonizmu i stwarza szereg niezrównanych pejzaży, pełnych głębokiego nastroju poetyckiego. Obiektywizm względem odtworzonego wrażenia nie wystarcza mu jednak i wkrótce przekształca się na najrozmaitsze interpretacje w związku ze zmieniającym się wewnętrznym przeżywaniem wrażenia. Technika pozostaje nadal impresjonistyczna, ale punktem wyjścia staje się uczuciowe przeżycie liryczne. Stwarza on własny świat rzeczywisty i zarazem nierzeczywisty; cały zbudowany z światła, słońca, powietrza i kolorów, dochodząc miejscami, jak np. w *Oraczach,* do prawie kosmicznej wizjonerskości. W obrazie tym ruch dwóch figur ludzkich zlewa się nierozłącznie z ruchem całości: świeżej gleby fioletowej, pasa zielonej ziemi i szarawo-czerwonawej drogi oraz zielonawego błękitu nieba, chmur i gór, gdzie wszędzie kolory działają jakby płonące pochodnie. Z drugiej strony charakterystyczne jest, że ten wielki kolorysta, malujący pejzaże słoweńskie widziane oczyma poety, obrazy, w których wszystko się pali i pełno jest tajemniczego życia i ruchu, kiedy stanął przed zadaniem stworzenia dzieła monumentalnego, sięgnął do tematyki życia i rzeczywistości codziennej. W freskach sieni wielkiego bloku mieszkaniowego „na Meksyku" ukazał naprawdę monumentalną wizję życia, pracy i trudu ludzkiego.

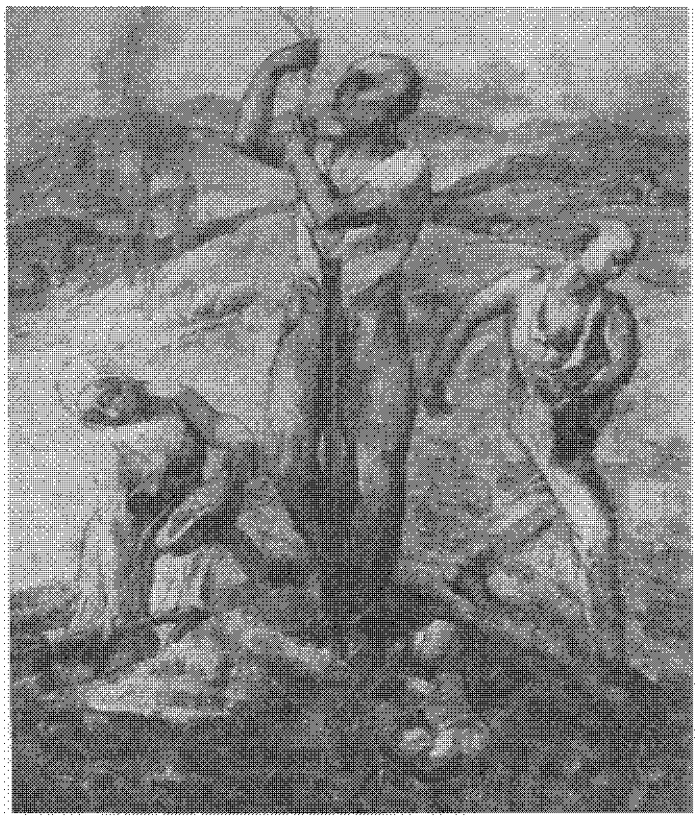


Ryc. 285. Matija Jama. *Krems nad Dunajem,* ol.

Odmienna jest sztuka pozostałych dwóch członków grona pierwszych impresjonistów. Jama jest być może z nich wszystkich najbardziej konsekwentnym i wytrwałym impresjonistą, zachowującym jak najbardziej obiektywny stosunek do motywu. Jest on prawie wyłącznie pejzażystą i stworzył długi szereg typowych krajobrazów nastrojowych. Znowu inną naturą jest Sternen, który do końca zachował technikę impresjonistyczną. Jego najistotniejszą cechę stanowi jednak realizm, z jakim traktuje przedmiot jako portrecista czy też jako malarz kompozycji z aktami kobiecymi lub wnętrzem o wielkich walorach kolorystycznych. Jest on również autorem wielkiej dekoracji sklepiennej w kościele Franciszkańskim w Lublanie, w której okazał się świetnym kontynuatorem barokowych iluzjonistów XVIII-wiecznych, uzupełniając rozmach i lekkość stylu Tiepola doświadczeniami impresjonizmu.

Jakkolwiek miałoby się ostatecznie oceniać impresjonizm, jego rolę i miejsce w dziejach sztuki, nie ulega kwestii, że wystąpienie wymienionej grupy impresjonistów miało dla późniejszej sztuki słoweńskiej decydujące znaczenie. Atmosfera dalekiej prowincji została przezwyciężona; malarstwo słoweńskie stało się malarstwem europejskim, a równocześnie tak z gruntu słoweńskim, jakim nie było nigdy w przeszłości. W najtrudniejszych warunkach stworzył sobie mały naród, przez nikogo nie wspierany i w dodatku w ciągłej walce z konserwatywnym otoczeniem, własną siłą swoją kulturę artystyczną, rodzimą i zarazem europejską.

Młodsza generacja, która przylgnęła do grupy impresjonistów, nie posiadała wprawdzie tak wyjątkowych indywidualności jak Jakopić, lecz reprezentowała też różne kierunki. Niemniej już w okresie przed pierwszą wojną światową wyróżnił się cały szereg malarzy o własnych rysach i tendencjach. Chcąc ich określić jako całość, należałoby powiedzieć, że każdy z nich w ujęciu mniej lub więcej indywidualnym poszedł dalej drogą zapoczątkowaną przez impresjonistów, zajmując się poszczególnymi problemami, jakie nasuwała sztuka. Nie tutaj miejsce, by mówić o każdym z osobna, jak również nie można się tu rozwodzić nad charakterystyką malarstwa okresu między-

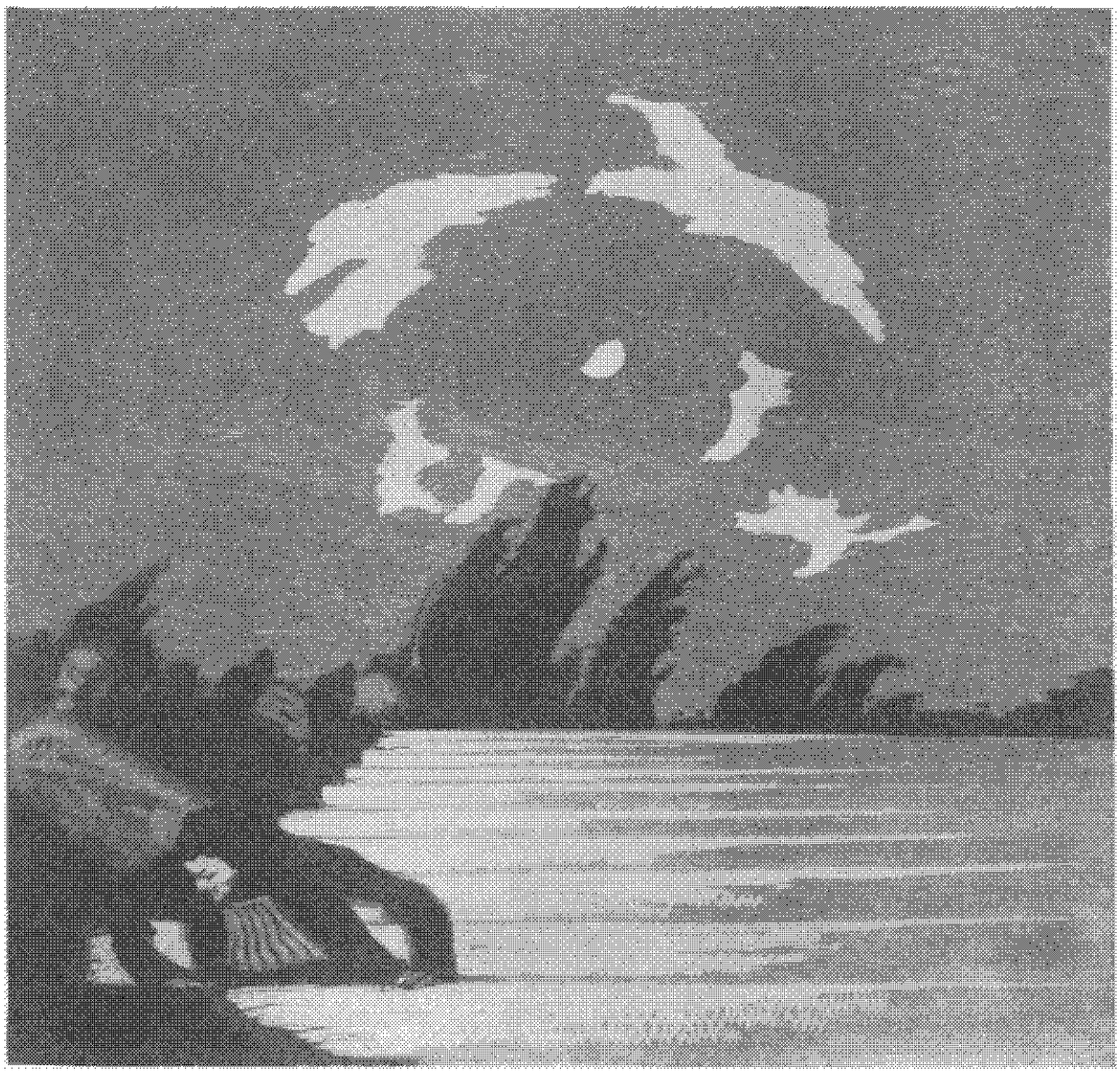


Ryc. 286. Franc Tratnik. ***Praca w polu,*** **ol.**

wojennego. Posiada ono całe zastępy artystów. Zwłaszcza dla obcych ilość musi być zaskakująca, jak również tak nadspodziewane i nagłe dojście do wielkiego rozkwitu nowych, świeżych sił słoweńskiej twórczości artystycznej, a przede wszystkim malarstwa. Ich działalność nie tylko z gruntu przeorała nastawienie publiczności słoweńskiej względem sztuki, lecz sama twórczość jest już najwymowniejszym świadectwem i zarazem wynikiem zupełnej zmiany w kulturze artystycznej, jaka od początku w. XIX panowała w społeczeństwie słoweńskim. Nie chcąc zbytnio mnożyć nazwisk, należy jednak podkreślić, że rozwój i rozkwit malarstwa nie byłyby możliwe w tym stopniu, gdyby równocześnie nie nastąpiło odrodzenie sztuki słoweńskiej także w innych dziedzinach.

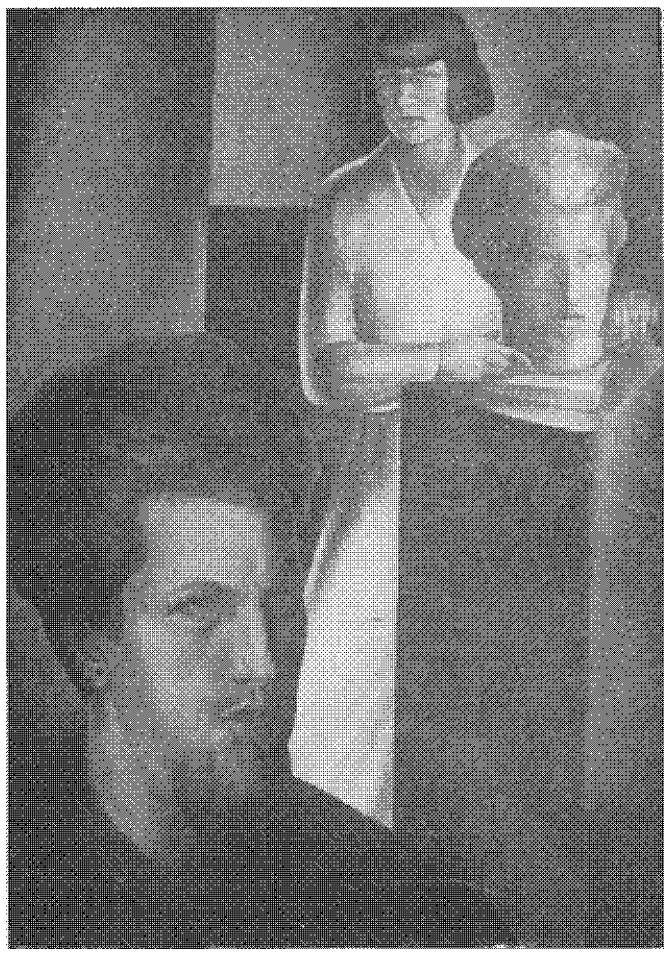
Przed omówieniem jednak dalszych kwestii związanych ze sztuką nowoczesną należy, jakkolwiek wykracza to już poniekąd poza ramy niniejszej książki, choć krótko wymienić kilka szczególnie wybitnych nazwisk spośród reprezentantów malarstwa nowszego. Jednym z czołowych plenerzystów był Ivan Vavpotić (1877—1943), wszechstronny talent o dużej kulturze malarskiej, kolorysta wybijający się zarówno jako pejzażysta, jak i portrecista. Do starszej generacji należał również żyjący jeszcze Franc Tratnik (ur. 1881), wybitny zwłaszcza jako grafik i twórca kompozycji figuralnych, w których brzmi mocno podkreślona nuta socjalna. Do pewnego stopnia jest on także prekursorem późniejszych słoweńskich ekspresjonistów. Jego rówieśnikiem i rówieśnikiem wielkiej trójcy impresjonistów był Henrik Smrekar (1883—1942), swoisty talent graficzny. W pewnym sensie nawet pierwszy w czasie twórca nowoczesnej grafiki słoweńskiej, świetny karykaturzysta, satyryk, ilustrator oraz kaznodzieja na tematy niesprawiedliwości społecznej. Pełen swoistego, nieraz rubasznego dowcipu, a także zgoła fantastycznych pomysłów, przypominających świat wyobraźni boschowskiej, chociaż bez wszelkich poza tym z nią związków, był jak najściślej związany z tradycjami ludowymi. Jego tragiczne życie (musiał ciągle walczyć z biedą, był niezrozumiany przez filisterskie społeczeństwo słoweńskie) zakończyła nie mniej tragiczna śmierć. Został bez sądu rozstrzelany przez włoskich faszystów, okupujących kraj.

Wśród generacji, która wystąpiła na arenę po pierwszej wojnie światowej, wysunęli się na pierwszy plan z jednej strony bracia Tone i France Kralj, obaj malarze i rzeźbiarze, główni przedstawiciele słoweńskiego ekspresjonizmu; stopniowo przeszli oni jednak do nowej rzeczywistości, przy czym zarówno ich ekspresjonizm, jak i sztuka późniejsza na wskroś jest przesiąknięta ludowością, a raczej wprost wiejskością słoweńską. Z drugiej zaś strony odznaczył się od razu w początkach swojej twórczości Božidar Jakac (ur. 1899), artysta o bardzo rozległych horyzontach. Pierwotnie był uczniem Jakopića i Akademii praskiej, później wiele podróżował w świecie. Przede wszyst-



Ryc. 287. Bożidar Jakac. *Po festiwalu,* akwaforta

kim był grafikiem, lecz uprawiał również malarstwo, osiągając wirtuozostwo o dużej skali wyrazu w malarstwie pastelowym i akwarelowym. Znany jest także jako portrecista i twórca wielkich kompozycji figuralnych i krajobrazowych, początkowo skłaniający się do kierunku ekspresjonizmu praskiego, zwłaszcza w niezwykle sugestywnej grafice, zachowujący jednak w fazach późniejszych zawsze i wszędzie nutę głębokiego liryzmu poetyckiego oraz wyraz osobisty. Dotyczy to także dzieł, zwłaszcza graficznych, które wykonał w czasie wojny jako jeden z głosicieli buntu i walki z faszyzmem i okupacją. Do tej samej generacji, choć o zupełnie odmiennym nastawieniu, należy Gojmir A. Kos (ur. 1896). Malarz o swoistej palecie, twórca harmonijnych kompozycji barwnych, jeden z najwybitniejszych kolorystów słoweńskich, znany jako portrecista i pejzażysta. Znowu inny jest Miha Males (ur. 1903), chyba najbardziej wszechstronny i „europejski" artysta słoweński, operujący wszystkimi metodami i technikami malarskimi oraz graficznymi, a równocześnie i rzeźbiarskimi. Jest on tak samo znany i ceniony poza granicami ojczyzny, jak Jakac, i tak samo odznaczający się swoją twórczością graficzną, niezmiernie delikatną i zarazem głęboko poetycką. Między



Ryc. 288. Tone Kralj. *Portret własny z Żoną,* ol.

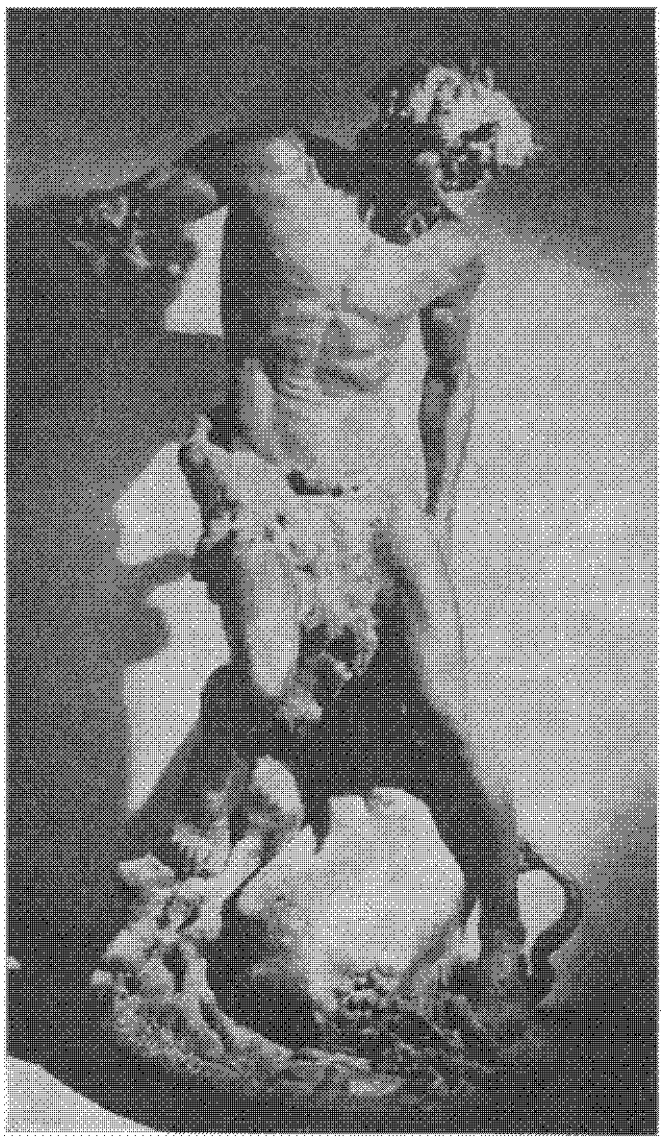
Ryc. 289. Franc Berneker. *Portret kobiecy,* marmur

innymi jest twórcą malowideł ściennych w kościołach w Chorwacji, koncepcji i rozległych nieraz kompozycji surrealistycznych. Wykonał długi szereg różnych tek, spośród których pierwsze chyba miejsce zajmuje *Macedonia.* Jest autorem także licznych fascynujących monotypii, kolorystycznie oryginalnie ujętych. Do jeszcze młodszych należy malarz France Mihelic (ur. 1907), zapewne najoryginalniejszy spośród wszystkich. Po początkowej fazie przedstawiania rzeczywistości wiejskiej w ujęciu bogato kolorystycznym przeszedł następnie do wyjątkowo bogatej fantastyki surrealistycznej, przesiąkniętej słoweńską ludowością i zarazem głęboko ludzkim symbolizmem. Zresztą nie tutaj miejsce na przedstawienie albo choćby tylko wymienienie całej plejady malarzy generacji młodszej lub nakreślenie charakterystyki malarstwa dnia dzisiejszego (chociaż i spośród artystów starszej generacji niejeden zasługiwałby na nakreślenie sylwety twórczej, jak np. France Pavlovec — ur. 1897 — twórca poniekąd jeszcze w duchu tradycji impresjonizmu niezmiernie delikatnych widoków krajobrazowych, zawsze wiernie opartych na żywej rzeczywistości).

W związku z tym wszystkim należy jednak podkreślić bardzo znamienny fakt, który sam przez się, być może, najlepiej i najwymowniej ilustruje wielkie zmiany, dokonane w dziedzinie kultury artystycznej na terenie Słowian południowych. Wśród wymienionych malarzy i grafików słoweńskich wielu z nich (zwłaszcza F. Mihelic i M. Sedej) było uczniami Akademii Sztuk Pięknych w Zagrzebiu. Na terenie Jugosławii, gdzie w pierwszej połowie, a właściwie w ciągu całego w. XIX nie było ani jednej wyższej szkoły sztuk pięknych, czynne są dzisiaj aż trzy akademie: w Zagrzebiu, Belgradzie, a ostatnio także w Lublanie. Wychowały one już liczne zastępy nowych talentów,

a z drugiej strony wzajemna między nimi wymiana i ścisły kontakt przyczyniają się do powstania wspólnej kultury artystycznej w całym państwie, co nie istniało w całej przeszłości historycznej Słowiańszczyzny południowej.

Rzeźba słoweńska w XIX w. nie może się poszczycić dziełami, które dorównałyby twórczości w zakresie malarstwa. Zbyt mało było w tej dziedzinie tradycji, a raczej nie było prawie żadnych. Cała starsza rzeźba ograniczała się przecież jedynie do wyrabiania sprzętu kościelnego w postaci ołtarzy i kazalnic, a po upadku dawniejszych organizacji cechowych działała właściwie tylko w formie prowincjonalnego snycerstwa i kamieniarstwa, z czego nie wyrosła żadna prawdziwie twórcza sztuka (poza wyrobieniem technicznym), zwłaszcza że nie pojawił się żaden wybitniejszy talent. O nowoczesnej rzeźbie słoweńskiej (poza kamieniarstwem nagrobnym i ołtarzowym, utrzymywanym w dawnych tradycjach, a jeszcze częściej w duchu XIX-wiecznego klasycyzmu czy też akademizmu sztuki kościelnej, której nadawała ton praktyka rzymska, ciągle jeszcze zapatrzona w „normy" sztuki klasycyzmu początku XIX w. ze sztuką Canovy na czele) można wobec tego mówić dopiero pod koniec w. XIX, kiedy działa Gangel (ur. 1859), twórca akademicko-chłodnych pomników Valvasora i Vodnika, oraz Ivan Zajec (ur. 1869). Sztuka ostatniego nie wznosi się ponad średnią przeciętność, czego wymownym przykładem jest jego pomnik poety Preserna. Prawdziwym, pełnym artystą był natomiast Franc Berneker (ur. 1874), miękki, nastrojowy liryk, którego pomnik słoweńskiego reformatora Primoza Trubara jest najpiękniejszym i zarazem najoryginalniejszym pomnikiem Lubiany. Jego sztuka stanowi rzeźbiarski odpowiednik prądów, które w dziewięćdziesiątych latach zeszłego stulecia nurtowały w młodej generacji słoweńskiej i wyraziły się w odrodzeniu literatury i malarstwa. Do pełnego rozwoju możliwości twórczych doszła jednak rzeźba dopiero w okresie międzywojennym, kiedy pojawił się szereg wybitniejszych talentów z A. Dolinarem (ur. 1893) na czele, który zwłaszcza po ostatniej wojnie zajął jedno z pierwszych miejsc w rzeźbie całej Jugosławii. Także drobna rzeźba o tematyce intymnej ma kilku doskonałych reprezentantów. Nie wchodząc w charakterystykę rzeźby okresu powojennego, trzeba choćby wspomnieć o twórczości obu braci Kalinów, Borysa (ur. 1905) i Zdenka (ur. 1911); ostatni posiada jako portrecista na wskroś własny wyraz bez śladu wpływu rzeźby Meštrovicia.



Ryc. 290. Engelbert Gangel. ***Satyr ze żmiją,*** **brąz**

O braku własnych i głębszych tradycji monumentalnych sztuki architektonicznej wśród Słoweńców była już mowa. Wypływało to z braku większych możliwości w tej dziedzinie oraz ze specyficznego charakteru prowincjonalnego kultury artystycznej wśród słoweńskiego, typowo małomiesz-

czańskiego społeczeństwa w drugiej połowie w. XIX. Toteż nie dziw, że niejeden z architektów-artystów działał poza granicami ojczyzny, gdy tymczasem w samym kraju obcy wznosili różne budowle, obce formą i duchem. Dopiero na początku nowego stulecia projektuje profesor politechniki wiedeńskiej, Słoweniec Maks Fabiani, twórca gmachu wiedeńskiej Uranii, dla Lubiany kilka nowoczesnych budynków, odbijających od ówczesnej „historycznej" i niehistorycznej bezstylowości otoczenia. Również z Wiednia rozpoczął swoją działalność Josip Plecnik (1872—1957), dotąd niewątpliwie jeden z najwybitniejszych architektów w całej Słowiańszczyźnie południowej. Był on uczniem Otona Wagnera, twórcą kościoła w Ottakringu oraz znanego Zacherlhaus w Wiedniu, odznaczającego się jasną kompozycją i czystością form, następnie restaurował praski Hradczyn. Po pierwszej wojnie światowej rozwinął w pełni swoją działalność w Lublanie jako profesor tamtejszej Techniki, wykonując równocześnie liczne projekty budowlane (zwłaszcza kościołów) w Chorwacji i Belgradzie. W stworzonej przez siebie szkole, zorganizowanej na wielką skalę, staje się głównym motorem ożywienia ruchu artystycznego. Szkoła ta bynajmniej nie ograniczała się do projektów czysto architektonicznych, lecz staje się wielkim ogniskiem skoordynowanej pracy wszystkich gałęzi sztuki. Plecnik był też projektantem nowych budowli kościelnych, w których dochodził do nowego, własnego, swoistego klasycyzmu i niezmiernie śmiałych posunięć. Równocześnie zaś projektował kaplice grobowe oraz drobne przedmioty tzw. sztuki stosowanej, chorągwie, a nawet układy graficzne i bibliofilskie. Był on twórcą wysoce oryginalnego gmachu lublańskiej Biblioteki Uniwersyteckiej, a także kompleksu budowlanego tamtejszych Żal przedpogrzebowych, gdzie w otoczeniu parkowo-ogrodowym porozmieszczał za monumentalnym wejściem, prawie barokowo-iluzjonistycznym, zarówno główny kościół przedpogrzebowy, jak i liczne mniejsze, „intymne" kaplice, skąd wyruszają kondukty żałobne na właściwy cmentarz. Ta wysoce oryginalna koncepcja i zarazem realizacja jest zresztą tylko częścią jego największego dzieła życia: urbanistycznego przekształcenia miasta Lubiany i nadania całemu miastu, jego ulicom, skwerom i parkom jednolitego charakteru stylowego. Nie był on tylko jednym ze współczesnych architektów słoweńskich, ale twórcą monumentalnych ram jednolitego stylu architektonicznego swojego czasu w młodej sztuce słoweńskiej. W ramach tych odzwierciedla się, być może, najlepiej daleka droga, jaką sztuka słoweńska przeszła od początku w. XIX; od początków prowincjonalnych do pełnowartościowej europejskości.

Sztuka chorwacka

Ramy, w jakich powstawała i rozwijała się sztuka XIX w. w Chorwacji, były pod niejednym względem 'odmienne od warunków i dziejów sztuki słoweńskiej, aczkolwiek wynik końcowy doprowadził do licznych punktów stycznych. Także w Chorwacji główna działalność artystyczna rozwijała się w dziedzinie sztuki kościelnej i religijnej, pozostawiając po sobie w pierwszej połowie XIX w. podobny spadek jak w Słowenii. Upadek jakościowy wykonywanych wówczas dzieł sztuki był jednak — jak się przynajmniej wydaje — o tyle większy, że nie było tam, tj. na terenie Chorwacji północnej, nawet tego rodzaju związków z przeszłością, jakie mimo wszystko przetrwały u Słoweńców w okresie najgorszego zastoju, reprezentowane bowiem przez twórczość Layera, Langusa oraz Wolfa łączyły się z pierwiastkami nowymi, stając się w ten sposób pomostem między przeszłością a sztuką nowszą.

Przyczyny takiego stanu rzeczy są łatwo zrozumiałe. Już w XVIII w. wśród artystów w Chorwacji bardzo dużo miejsca zajmują obcy, a nawet najwybitniejszy malarz owej epoki, Ranger, członek zakonu chorwackich paulinów, jest właściwie Tyrolczykiem. Jeszcze bardziej wzrasta liczba obcych artystów w pierwszej połowie nowego stulecia, gdy natomiast poziom tradycji własnych bynajmniej się nie podnosi. Najgorzej przedstawia się sprawa w dziedzinie architektury, gdzie prawie wszystko (a idzie m. in. po prostu także o modernizację Zagrzebia) jest dziełem obcych architektów i przeważnie także obce duchowo. Odrodzenie sztuki chorwackiej, do którego pomimo tego jednak doszło, było więc mniej związane z własnymi, bezpośrednimi tradycjami aniżeli u Słoweń-

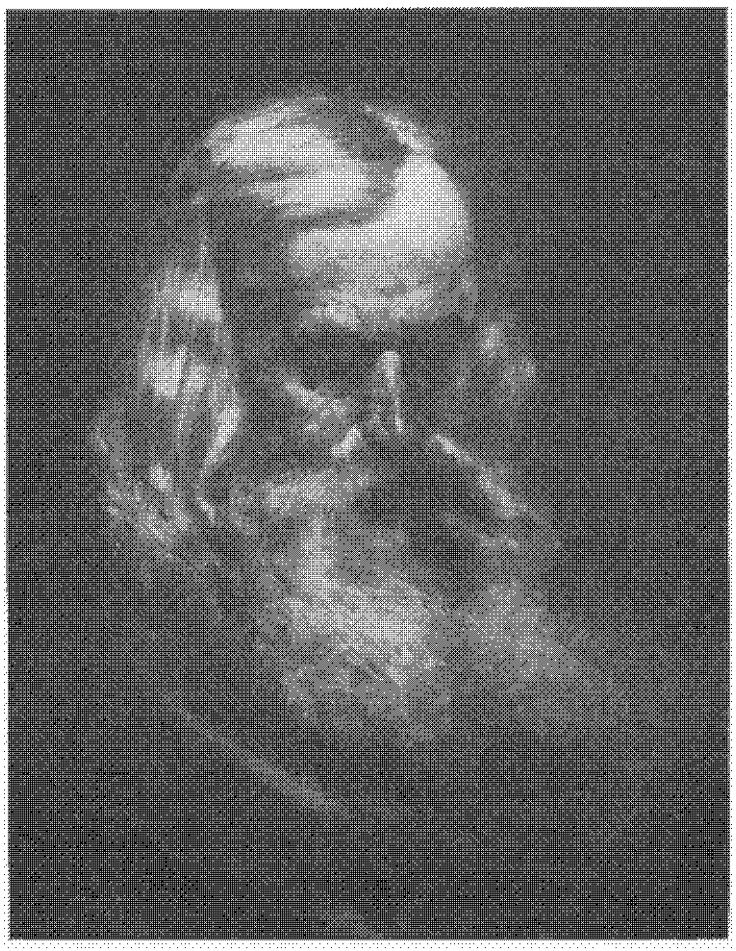
ców. Trzeba jednak od razu dodać, że właśnie ten okres twórczości artystycznej na terenie północnej Chorwacji jest — jak na razie — najmniej zbadany i znany, a przyszłe badania mogą ujawnić jeszcze niejeden ważny szczegół, rzucający światło na związki genetyczne ówczesnej sztuki chorwackiej.

Początki malarstwa świeckiego przypadają na czterdzieste lata zeszłego stulecia, kiedy ruch iliryjski znajdował się w pełni, a w Zagrzebiu ceniony był m. in. portrecista, znany nam już Słoweniec Michał Stroy, a obok niego Słowak Ivan Zasche (1826—1863), twórca gładkich, udanych podobizn, zwłaszcza kobiecych, oraz autor litografii z widokami parku Maksimiru, dobry dekorator i technik z wyrobionym gustem.

Ryc. 291. Vjekoslav Karaś. *Dziewczyna z lutnią,* ol.

W tym okresie pojawia się także pierwszy wybitniejszy talent rodzimy, Vjekoslav Karaś (1821—1858), zarazem pierwsza tragiczna postać w dziejach nowszego malarstwa chorwackiego. Zupełny brak zrozumienia ze strony społeczeństwa drobnomieszczańskiego, jak i wszelkiego poparcia doprowadziły go do przedwczesnej, dobrowolnej śmierci. Był on właściwie samoukiem, który dopiero późno zaczął studia w szkole malarskiej we Włoszech, zresztą bardzo nieodpowiedniej. W Rzymie dostał się jednak potem pod wpływ nazareńczyków i zdobył uznanie Overbecka. W jego obrazach ścierają się dwa poniekąd sprzeczne dążenia, miniaturowo-realistyczne i zarazem rysunkowe z czysto kolorystycznymi. Jego sztuka zjawiła się jednak za wcześnie, Chorwacja nie miała jeszcze dla niej zrozumienia. Ton nadawali tam ciągle jeszcze artyści obcy. Jak wielka panowała pod tym względem posucha w malarstwie chorwackim, świadczy o tym chyba dosyć wymownie fakt, że wielki mecenas sztuki i założyciel Akademii Nauk i Galerii sztuki swego imienia, biskup Strossmayer, który miał przecież prawdziwego doradcę w sprawach sztuki, samego malarza Simonettiego z Rijeki, powołał dla dekoracji swojej nowej katedry biskupiej w Diakowie nazareńczyka, Niemca Overbecka, który wykonał kartony, zlecając ich wykonanie freskowe A. Maksowi Seitzowi i jego synowi. Ci dwaj wykonali w końcu swoje własne kompozycje, znacznie od tamtych kartonów bledsze i słabsze. Wszystko to co prawda nie znaczy, że działalność i twórczość artystów obcych była bezpłodna i pozbawiona znaczenia, przeciwnie, była nie tylko koniecznością dziejową, ale czasami także istotnie narodowo-twórcza. Tak np. pierwsze litografie i obrazy z historii chorwackiej wykonał Niemiec, J. F. Mucke, a drugi, Adolf Waldinger(1843—1904), pierwszy uchwycił w swoich rysunkach i objawił urok leśnego krajobrazu Sławonii.

Dużego opóźnienia całej właściwej chorwackiej twórczości artystycznej, jaka była następstwem takiego stanu rzeczy, nie mogło zmienić również malarstwo historyczne, które stało się modne w społeczeństwie, ponieważ miało podkład nie tyle artystyczny, ile raczej czysto narodowy i polityczny. Z malarstwa tego wyszedł pierwszy chorwacki artysta o rysach trochę bardziej swoistych,



Ryc. 292. Nikola Mašić. *Starzec,* **ol.**

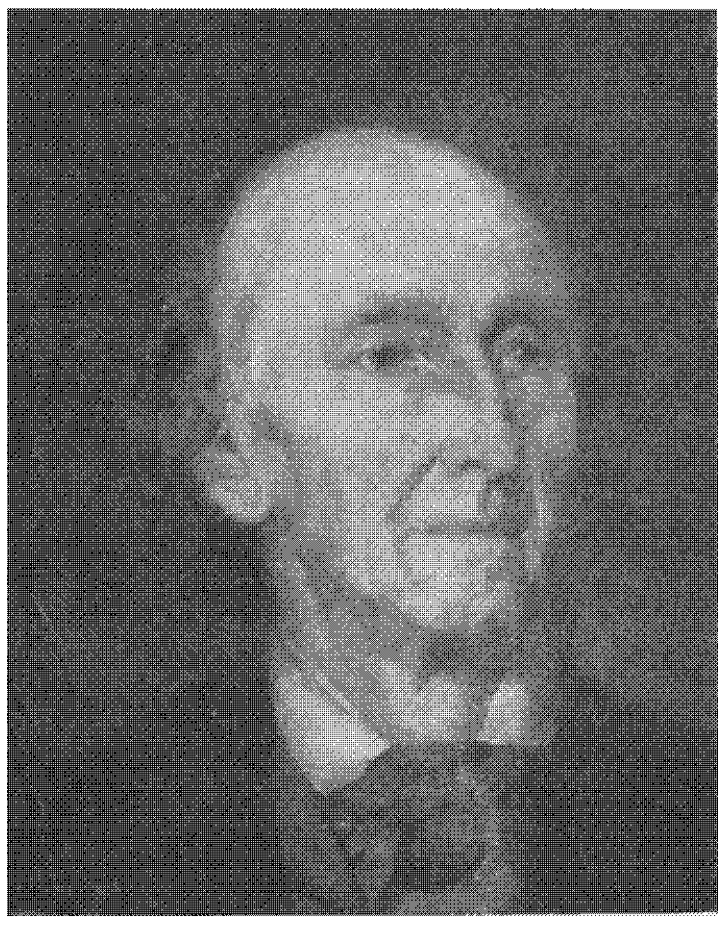
Ferdo Quiqerez (1845—1893), początkowo uczeń Miicka, później Raaba w Monachium, gdzie znalazł się całkowicie w atmosferze historycznego malarstwa Piloty'ego oraz Molmentiego w Wenecji. Po powrocie z Włoch objął stanowisko nauczyciela rysunków w Zagrzebiu. Jego liczne obrazy z historii chorwackiej i z legendarnych dziejów epiki serbsko-chorwackiej były swojego czasu bardzo popularne. Są one jednak tylko bladym odblaskiem monachijskiego malarstwa historycznego, pozbawione większych wartości malarskich. Jedynie z jego akademicko ujętych szkiców, portretów i małych kompozycji krajobrazowych przemawia czasem prawdziwe uczucie i zrozumienie walorów kolorystycznych. Quiqerez nie był jednak artystą, który mógłby odrodzić sztukę chorwacką.

Jedna z najważniejszych podniet w tym kierunku wyszła od człowieka, który sam jako malarz nie był wprawdzie wybitny, ale umiał poprzez swoją pracę organizacyjną i krytyczną stworzyć w Chorwacji warunki niezbędne dla rozwoju sztuki. Człowiekiem tym był Iso Krśnjavi (1845—1927), natura niezwykle bujna i wszechstronna, nierówna i niespokojna, malarz, powieściopisarz, krytyk sztuki (chociaż bardzo niekonsekwetny), znawca literatur światowych, profesor historii sztuki i estetyki, wojowniczy polityk, a co najważniejsze — długoletni dyrektor departamentu dla wyznań i oświaty przy rządzie zagrzebskim. Jego działalność nie zawsze była dodatnia, choćby dlatego, że nie znosił żadnego sprzeciwu, a jego własne poglądy na sztukę były bardzo jednostronne. Niemniej stworzył atmosferę, w której działalność artystyczna mogła się żywiej rozwijać, zwłaszcza że pojawił się szereg indywidualności, których brak odbijał się przedtem tak fatalnie na sztuce chorwackiej.

Pierwszy spośród malarzy, o którym należy wspomnieć w związku z Krsnjavim, Nikola Mašić (1852—1902), raczej tylko toruje drogę innym i ważniejszym. Był on jednak w każdym razie pierwszym malarzem chorwackim, który uzyskał uznanie za granicą. Rzeczywistość chorwacka, którą przedstawiał jako malarz licznych obrazów folklorystycznych i rodzajowych, była wprawdzie bardzo daleka od prawdziwego realizmu, a jeszcze bardziej od pełnego wyrazu artystycznego, jego sztuka odegrała jednak swoją rolę w społeczeństwie i przygotowała drogę prawdziwemu odrodzeniu, wnosząc do sztuki elementy zaczerpnięte z rodzimej gleby.

Zgoła innego rodzaju jest sztuka Vlaha Bukovca (1855—1922), który pojawił się w Zagrzebiu w r. 1895 i od razu zdobył rozgłos, stając się niejako inicjatorem ruchu nowoczesnego w sztuce chorwackiej. Jako uczeń Cabanela w Paryżu, dokąd dotarł w r. 1877 po latach nędzy i po fantastycznych wprost perypetiach życiowych, przejął on całkowicie zasady francuskiego akademizmu z początków trzeciej republiki, od którego nigdy całkiem nie odszedł. Rozgłos, jakim cieszył się

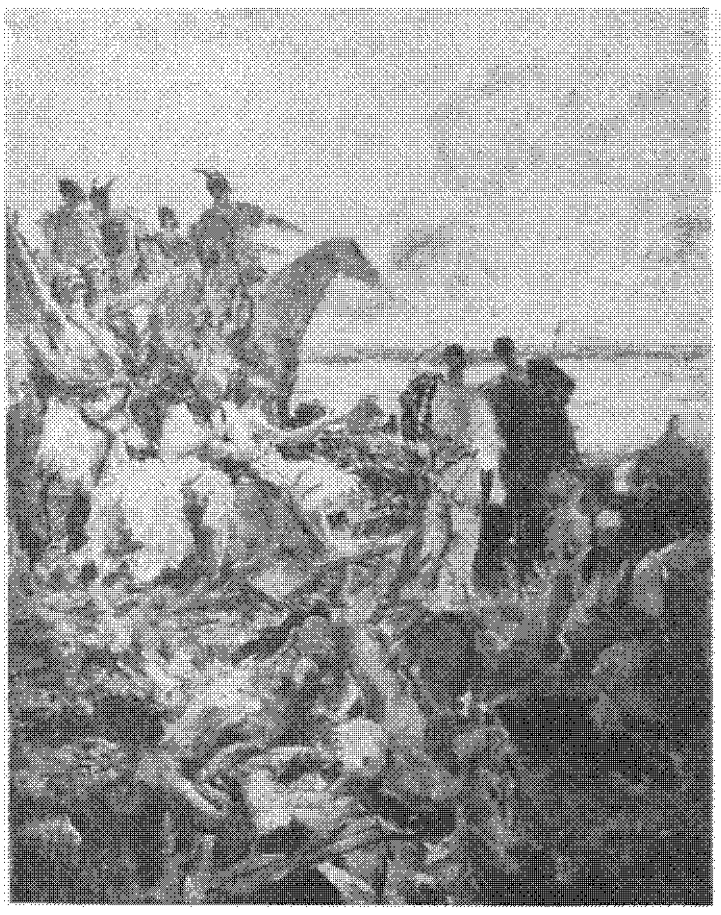
Ryc. 293. Vlaho Bukovac. Portret pani A. Maric, ol.



Ryc. 294. Celestin Medović. *Starzec,* ol.

w świecie, kiedy zjawił się w Zagrzebiu, utorował mu drogę. Ponieważ zaś przynosił z sobą świat sztuki tak odległy od wszystkiego, co dotychczas uważano za malarstwo chorwackie, musiał podziałać na świeże siły twórcze i wywołać jak najżywsze echo. Jego własna chorwackość w malarstwie jest wprawdzie bardzo względna. Jest on przede wszystkim wielkim wirtuozem kompozycji i kolorystyki, nie znającym żadnych trudności technicznych oraz rozporządzającym wszelkimi możliwościami rysunku i palety. Wrodzony zmysł dekoracyjny ułatwiał mu także stworzenie kompozycji dużych rozmiarów, wśród których znana jest szczególnie kurtyna Teatru Narodowego w Zagrzebiu, przedstawiająca *Odrodzenie narodowe* jako zbiór dekoracyjnie rozmieszczonych podobizn wielkich osobistości chorwackich. Rutyna i konwencjonalność jego obrazów z okresów późniejszych nie zmniejszają jego znaczenia dla rozwoju sztuki chorwackiej.

Najbliższy sztuce Bukovca jest Celestin Medović (1857—1919), również Dalmatyńczyk, franciszkanin, początkowo w Rzymie uczeń Ludwika Seitza oraz we Florencji Ciseriego i Grandiego, a później, w Monachium, Kackla i Lófftza. Zasadnicze nastawienie Medovicia jest bliskie sztuce Bukovca. Dąży on jednak do pogłębienia wyrazu i charakterystyki duchowej, o której u Bukovca trudno mówić. Zwłaszcza jego obrazy religijne i portrety, traktowane plenerystycznie, różnią się korzystnie od podobnych dzieł Bukovca. Jego kompozycje historyczne, bliskie akademizmowi historycznemu, stanowią w każdym razie duży krok naprzód w historycznym malarstwie chorwackim, aczkolwiek nie da się przeoczyć zbyt rażących anachronizmów, na jakie sobie czasem pozwalał. Za to prawdziwym historykiem-ilustratorem i jeszcze większym realistą w odtwarzaniu scen z chorwackiego życia wiejskiego jest Oton Iveković (ur.1868). Rodzajowość znalazła także szereg innych przedstawicieli tej samej generacji (Josip Buzan, Ivan Tišov i in.), gdy natomiast Robert Auer



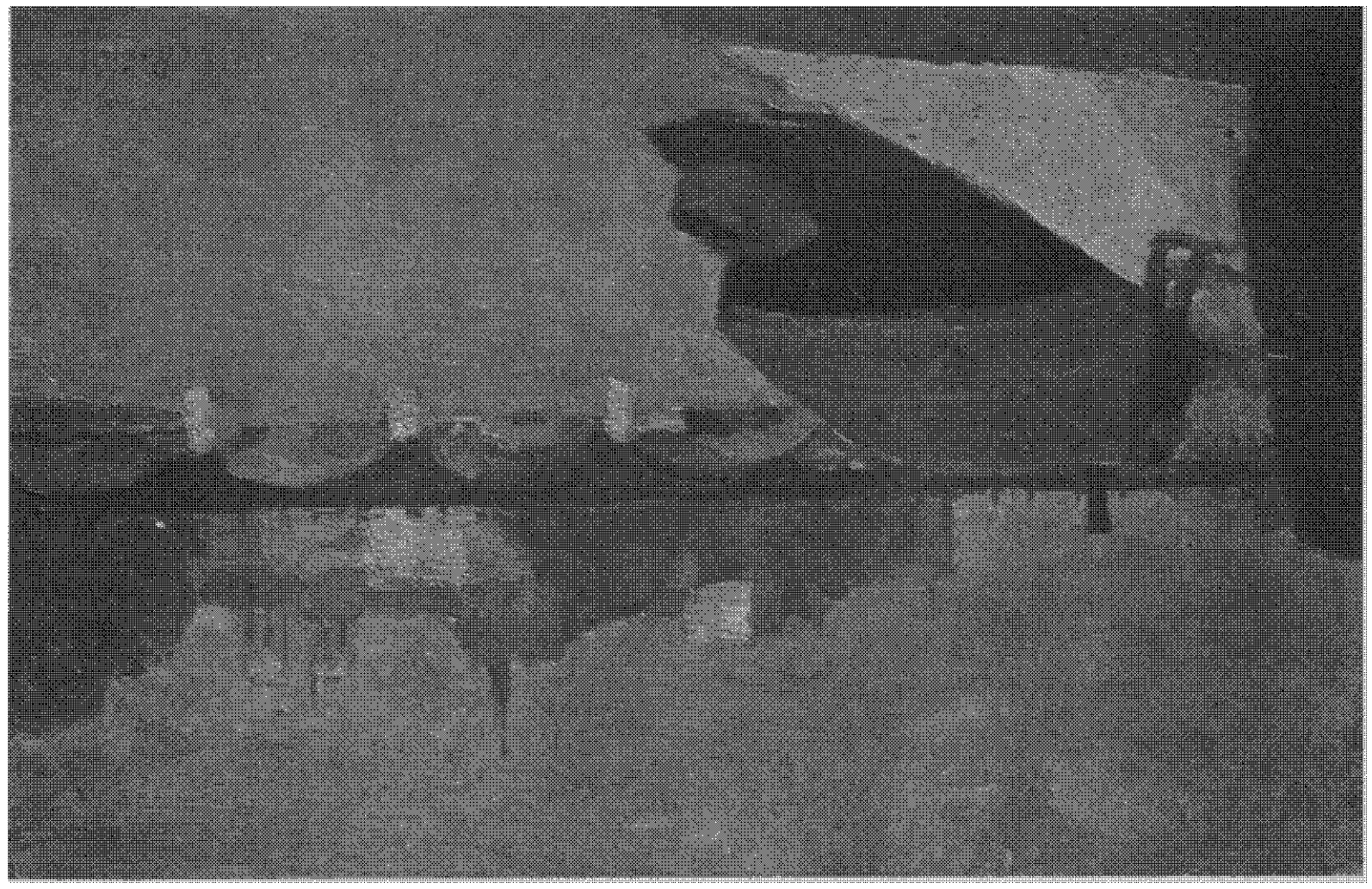
Ryc. 295. Cclestin Medoyić. Szkic do obrazu *Przyjście Chorwatów,* ol.

(ur. 1873), artystycznie związany z Wiedniem i Monachium, kontynuował dzieło Bukovca jako twórca eleganckich, modnych portretów kobiecych.

Realizm przenikał więc do malarstwa chorwackiego w związku z prądami akademickimi, które jako takie niewiele dawały możliwości, by w ich ramach powstało malarstwo naprawdę chorwackie. Właściwą drogę znalazł dopiero M. C. Crncic (1865—1930), który przeszedł przez szkołę wiedeńską i monachijską. Jego kompozycje figuralne i krajobrazowe podporządkowane są jednolitej tonacji, wśród której nadal istnieje bogactwo tęczowej palet y, oparte na żywej obserwacji szczegółów. Był on pierwszym, który odkrył piękno chorwackiego krajobrazu morskiego, pełnego gry światła i cieniów. Był on pierwszym wielkim grafikiem chorwackim, twórcą wizji Zagrzebia oraz pejzażu morskiego i lądowego. Mniej dekoracyjny od niego, ale za to silniejszy w wyrazie był Ferdo Kovaćević (1870—1927), a jednym z najkulturalniejszych — Branimir Senoa (ur. 1879), twórca cyklów graficznych.

Tym, który obok Bukovca najsilniej podziałał na chorwacką sztukę nowoczesną i stał się jej właściwym przywódcą, był jednak Bela Csikos-Sessia (1864—1931). Eksperymentator, zastanawiający się nad każdym szczegółem, stał się wyrazicielem prądów duchowych, które w sztuce nurtowały. Jego najbardziej charakterystyczną cechą był silny związek z tematem literackim końca zeszłego stulecia, wobec czego jego malarstwo przesiąknięte jest symbolizmem i zarazem dekoracyjnością secesji. Dla motywów biblijnych, mitologicznych i historycznych szukał zawsze najwłaściwszego wyrazu, przy czym jego sztuka oznacza świadomy odwrót od realizmu, dochodzący miejscami aż do granic dekadentyzmu. Jakkolwiek wpływ jego sztuki na młodszych był znaczny, to z drugiej strony była ona jednak zanadto osobista, by mogła znaleźć właściwych naśladowców. Wśród całej plejady malarzy, która niespodzianie rozwinęła działalność w środowisku zagrzebskim i w ogóle chorwackim, poprzednio pod względem artystycznym tak głuchym, należy choć krótko wspomnieć o dwóch artystach nieco młodszych. Jednym z nich był Mirko Racki, twórca rysunków i ilustracji do *Boskiej komedii* Dantego, a drugim Tomislav Krizman (ur. 1883), przede wszystkim znakomity grafik realista, autor szeregu tek z miedziorytami z widokami Macedonii i Bośni i swoistej egzotyki obu krajów oraz znad Adriatyku.

Wśród wszystkich tych grup i poszczególnych artystów, stanowiących generację, która w różny sposób przerabiała podniety pochodzące z centrów europejskich, nie było jednak żadnego impresjonisty. Gdy malarstwo słoweńskie, jak widzieliśmy, mające tak mały kontakt z akademickim realizmem, doszło do swojego własnego wyrazu właśnie w impresjonizmie (co prawda bardzo późno, bo w okresie, kiedy kierunek ten np. we Francji właściwie już się kończył), to w malarstwie



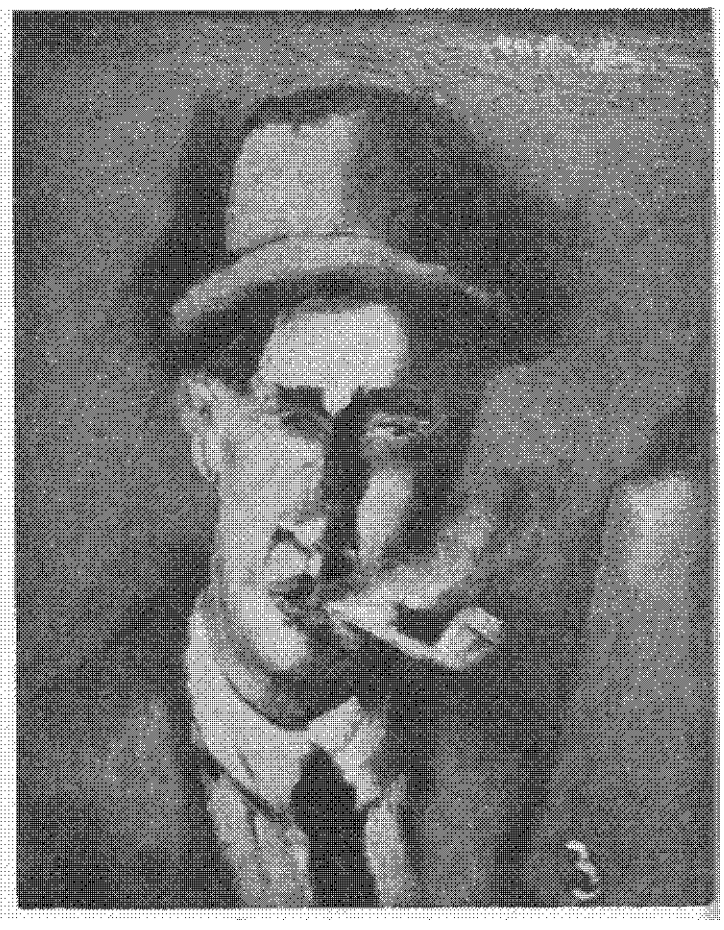
Ryc. 296. Josip Racić. Portret dziewczyny, ol.

Ryc. 297. MirotIav Krajlević. Portret własny, ol.

chorwackim impresjonizm reprezentowany był mniej silnie i również stosunkowo późno. Dwaj jego przedstawiciele, Josip Raćić (1885—1908) i Miroslav Kraljević (1885—1913), należą jednak do najwybitniejszych talentów malarskich i zarazem różnią się mocno od impresjonistów słoweńskich. Obaj umarli przedwcześnie, obaj dojrzeli w Paryżu; żaden z nich nie zdążył się w pełni wypowiedzieć. Ich dzieło stanowi jednak mimo to nowy świat w ramach sztuki chorwackiej, wykazujący najwyższe swoje walory w dziedzinie portretu. Ich towarzyszem w życiu i w sztuce, a trzecim i zarazem najmocniejszym reprezentantem malarstwa impresjonistycznego wśród Chorwatów był jednak Vladimir Becić (1886—1957). Początkowo również uczeń Habermanna w Monachium, przeszedł jednak także przez Paryż, by potem działać w Bośni, Serbii i Macedonii, a w okresie pierwszej wojny światowej stać się ilustratorem wojennym francuskiej „Illustration" na froncie bałkańskim. Poprzez fazy wcześniejsze swojego rozwoju, w których coraz bardziej wyswobadzał się i oddalał od twardości, przechodząc do wzbogacenia wyrazu kolorystycznego, dochodził w swoich obrazach do coraz bardziej malarskiej wizji zarówno w licznych martwych naturach, kwiatach, pejzażach, jak również (i to zwłaszcza) w portretach. Toteż jakkolwiek impresjonizm i jego metody malarskie pojawiły się w Chorwacji (jak i w Słowenii) ze znacznym opóźnieniem, należy stwierdzić, że równocześnie właśnie twórczość trójcy impresjonistów chorwackich, do której trzeba by dodać także jeszcze czwartego mistrza, ich towarzysza, Oskara Hermana (ur. 1886), dogoniła przerwę rozwojową i malarstwo chorwackie kroczy odtąd równolegle do malarstwa europejskiego i razem z nim się rozwija.

Nie tutaj miejsce mówić o malarstwie generacji, która doszła do głosu po pierwszej wojnie światowej. Było ono bardzo bujne i bogate, przechodziło przez wszystkie fazy, a także kryzysy malar-

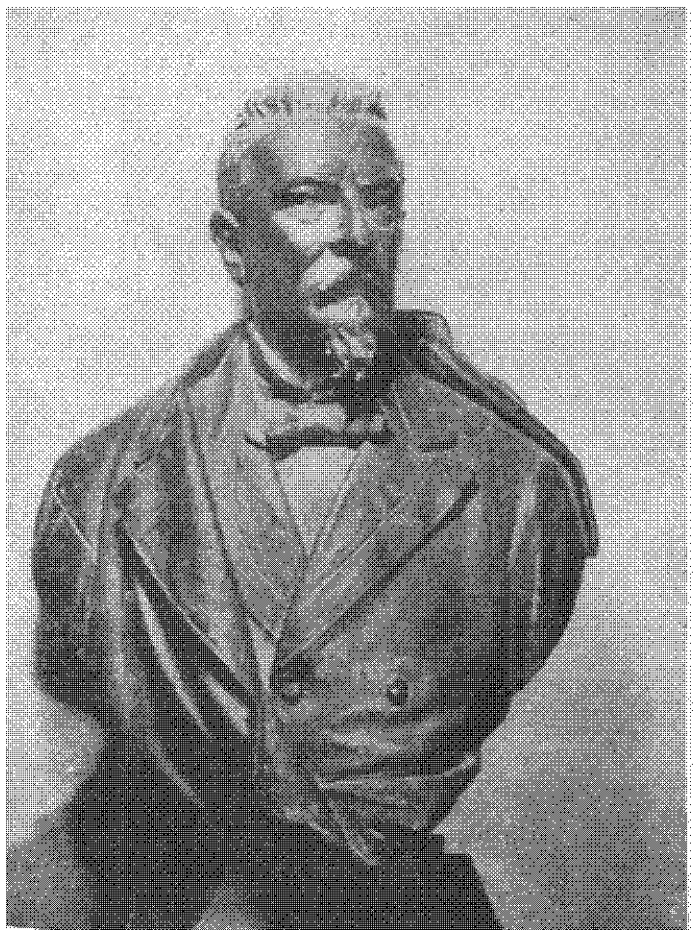
Ryc. 298. Vladimir Becić. *Głowa chłopca,* ol.



Ryc. 299. Marino Tartaglia. Portret własny, 1922, ol.

stwa europejskiego, nie traciło jednak już kontaktu z rodzimą glebą i własnym wyrazem duchowym.

Nie mogąc wchodzić tutaj w szczegóły, należy w każdym razie podkreślić znaczenie faktu, że w okresie międzywojennym wysunął się Zagrzeb na pierwsze miejsce jako centrum życia i twórczości artystycznej w Jugosławii, koncentrującej się wokoło tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Zarówno w samej Akademii, jak i poza jej murami powstawały prądy i ugrupowania o różnych zabarwieniach i kierunkach (co znajdowało wyraz w rozmaitych teoriach i praktykach), a odbijały się echem nie tylko na terenie chorwackim, lecz także serbskim i słoweńskim. Prowadziło to, zwłaszcza gdy się zważy, że podobnie miała się rzecz także ze zjawiskami artystycznymi wychodzącymi z innych centrów, słoweńskich, chorwackich i serbskich, do coraz większego zbliżenia i wyrównywania tendencji twórczych na całym terenie Jugosławii, a tym samym większej części Słowiańszczyzny południowej. Charakterystyka tego rodzaju zjawisk wykraczałaby jednak poza ramy niniejszej książki. Mimo to trzeba by, być może, choć w skrócie omówić grupę „Ziemia" oraz szkołę Hlebińską. Inicjatorem i głównym przedstawicielem tego ruchu był początkowo Krsto Hegedusić (ur. 1901). Ruch ten znalazł później nie mniej typowego i konsekwentnego reprezentanta w osobie V. Svecnjaka. Jest to kierunek mający na celu przedstawienie chorwackiej rzeczywistości społecznej, spotęgowane realistyczne ukazanie chłopa naddrawskiego, przypominający pod niejednym względem sztukę G. Grossa, ukazującego straszną, obnażoną prawdę życiową. Kierunek ten również w pewnej mierze spokrewniony jest z wymienioną poprzednio fazą brueghelowską malarza słoweńskiego France Mihelića (był on przez pewien czas uczniem Hegedušicia w Zagrzebiu). Grupa „Ziemia" Hegedusicia nie jest jednak jedynym chorwackim malarstwem z mocno podkreśloną nutą



Ryc. 300. Ivan Rendić. Popiersie G. Bulata, brąz

Ryc.301 Rudolf Valdec. Portret J. Strossmayera, brąz

społeczną, posługującą się przeważnie linią jako najodpowiedniejszym środkiem ekspresji. Jego subiektywna przesada, której nie zawsze potrafi uniknąć, znajduje przeciwwagę i wyrównanie w sztuce Ljubo Babicia i jego grupy. Dąży ona do obiektywnego, artystycznie zrównoważonego przedstawiania realistycznego otoczenia chorwackiego, często nie pozbawionego gorzkich, a nawet tragicznych akcentów prawdy społecznej. Nie można też pominąć Marino Tartaglia.

*

* *

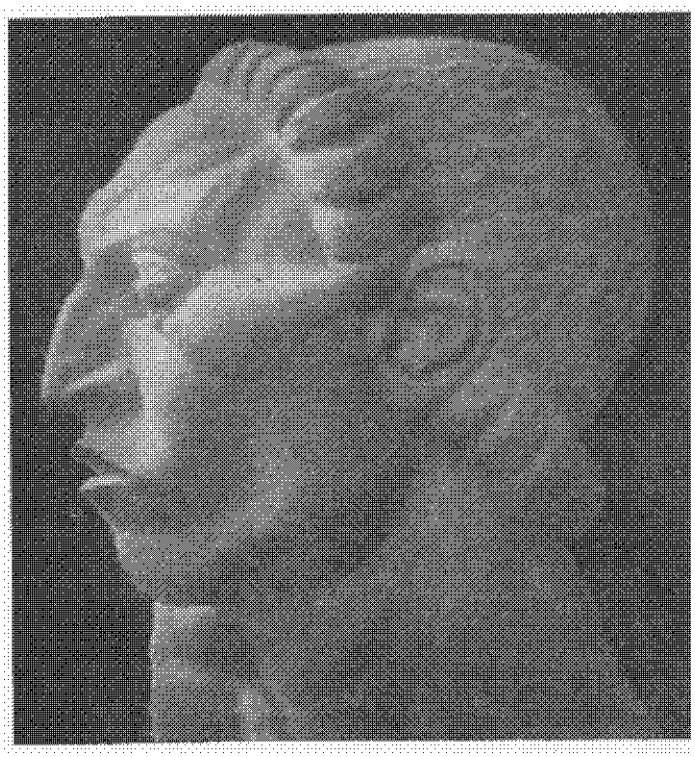
Rozkwitowi i wielkiemu ożywieniu malarstwa chorwackiego pod koniec w. XBC i w początkach XX towarzyszył nie mniej bujny rozkwit rzeźby, w której zjawiła się genialna osobowość twórcza, stając się w szybkim tempie centralną postacią współczesnej sztuki Słowian południowych — Ivan Mestrović (1883—1962).

Nie jest on pierwszym, nowoczesnym rzeźbiarzem chorwackim. Miał poprzedników, których nie wolno pominąć milczeniem: wielkiego realistę dalmatyńczyka, Ivana Rendicia (1849—1932), który wyszedł ze szkoły włoskiej, a zwłaszcza Roberta Frangeś-Mihanovicia (1872—1940) oraz Rudolfa Valdeca (1872—1929). Frangeś był niezwykle wszechstronnym eklektykiem, artystą o wielkiej kulturze i horyzontach jako organizator (był on jednym z głównych założycieli zagrzebskiej Akademi Sztuk Pięknych, jej profesorem i pierwszym rektorem) i jako twórca. Przeszedł całą, długą drogę rozwojową. Początkowo jako niezrównany rzeźbiarz zwierząt i portretów oraz typów wiernie realistycznych, przy tym zawsze duchowo pogłębionych, i licznych pomników nagrobnych,

Ryc. 302. Robert Frangeš Mihanović. ***Pojednanie,*** fragment, brąz

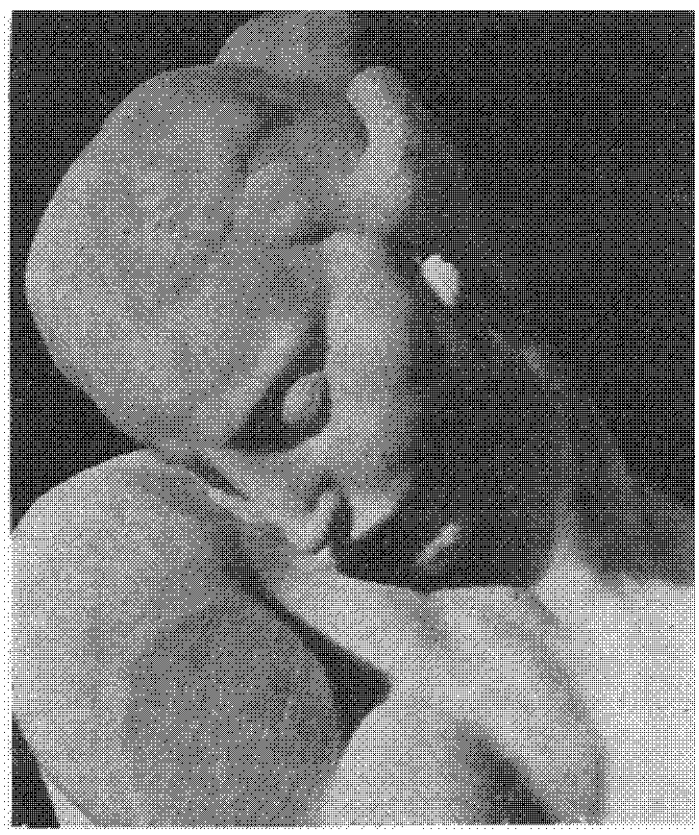
wielkich reliefów związanych z architekturą, wielkich grup figuralnych i postaci bohaterów wojennych oraz figur symbolicznych i legendarnych z tradycji chorwackiej i w ogóle słowiańskiej aż do wielkiego pomnika króla Tomisława w Zagrzebiu. W dziejach rzeźby chorwackiej jego rola i miejsce są nie mniej doniosłe i podstawowe, jak znaczenie Vlaha Bukovca dla malarstwa, z tą jednak różnicą, że Frangeš-Mihanović był bez porównania głębszy i do końca niestrudzenie twórczy, łączący w swoisty sposób tendencje archaiczne z prądami nowoczesnymi. Valdec zaś był w pierwszym rzędzie portrecistą, myślącym na wskroś plastycznie. Lecz nad tymi i jeszcze innymi artystami, jak np. doskonały medalier i portrecista Kerdić (1881—1953), góruje niepodzielnie Meštrović.

Niełatwo w krótkich słowach podać jego charakterystykę. Twórczość jego zawiera zbyt wiele różnych pierwiastków i zbyt szerokie są jej horyzonty, by móc ją ująć w krótkiej formułce. Meštrović przeszedł przez secesję wiedeńską, był uczniem Helmera, Metznera i Rodina. Wzorował się na rzeźbie egipskiej i asyryjsko-babilońskiej, greckiej i renesansowej, poddawał się urokowi Michała Anioła, zgłębił tajemnice sztuki romańskiej i gotyckiej, przejmując od wszystkich podniety, a równocześnie pozostając sobą i zachowując własną indywidualność i oryginalność. Określać go jako eklektyka mijałoby się z istotą jego wielkiej sztuki i nie miałoby sensu. Zawsze sobie wierny, jest w pełni współczesnym Europejczykiem, a zarazem do głębi duszy tylko Chorwatem, wizjonerem epiki narodowej i równocześnie wszechludzkim humanistą, artystą idei, pełnym plastykiem oraz artystą religijnym, twórcą wielkich ponadludzkich koncepcji i wykonawcą drobnych rzeźbiarskich przedmiotów, wyrazicielem monumentalnej siły i potęgi, a także najintymniejszych uczuć i przeżyć lirycznych. Żadna technika nie jest mu obca; tworzy w marmurze i brązie, rzeźbi w drzewie i modeluje w glinie, rysuje i stwarza projekty architektoniczne, realizuje pomysły, w których architektura łączy się nierozdzielnie z rzeźbą reliefową i okrągłą. Niezwykłość tego rodzaju indywidualności tkwi w niepowtarzalnej wielkiej osobowości. Ale osobowość ta jest zarazem na wskroś związana zarówno z ziemią ojczystą i ludem, z którego wyszła, jak również z wielkimi tradycjami przeszłości. W sztuce Meštrovicia — widać to zwłaszcza na gruncie Dalmacji — odżyły jakby dążenia i zapowiedzi wielkich zamierzeń twórczych, o których świadczą dzieła Buviny, Radovana, Jerzego Dalmatyńczyka oraz nieskończonej ilości mistrzów mniejszych, zachowane już w ornamentyce rzeźbionej okresu starochorwackiego, jak i w ciągu całych dziejów rzeźby dalmatyńskiej, a które doszły do pełnego urzeczywistnienia dopiero w rzeźbie Meštrovicia, będącego w najlepszym słowa znaczeniu naturą naprawdę renesansową.

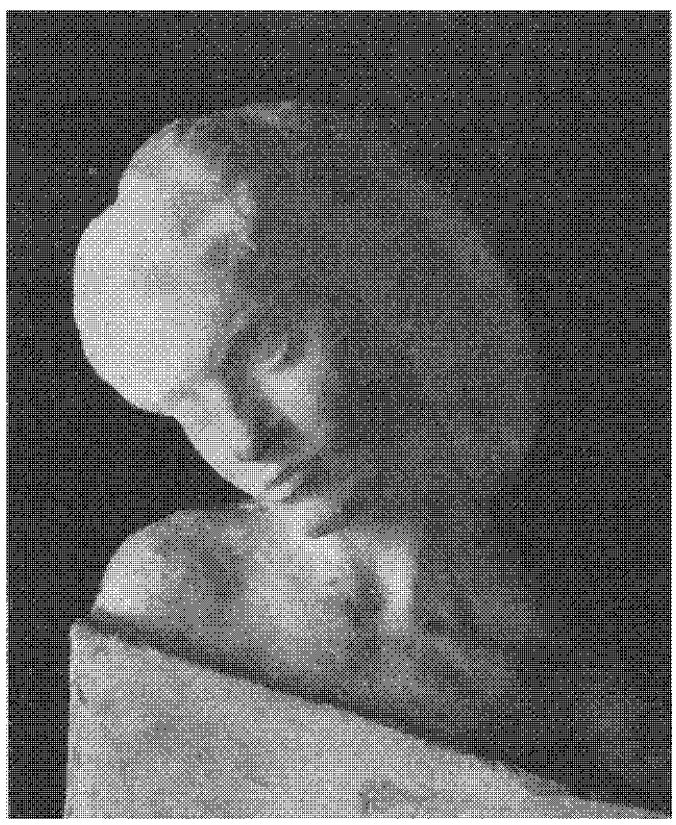


Ryc. 303. Ivan Meštrović. *Sergiusz o z ł y m spojrzeniu,* gips

Ryc. 304. Ivan Mestrović. *Madonna z Dzieciątkiem, czarny* mai

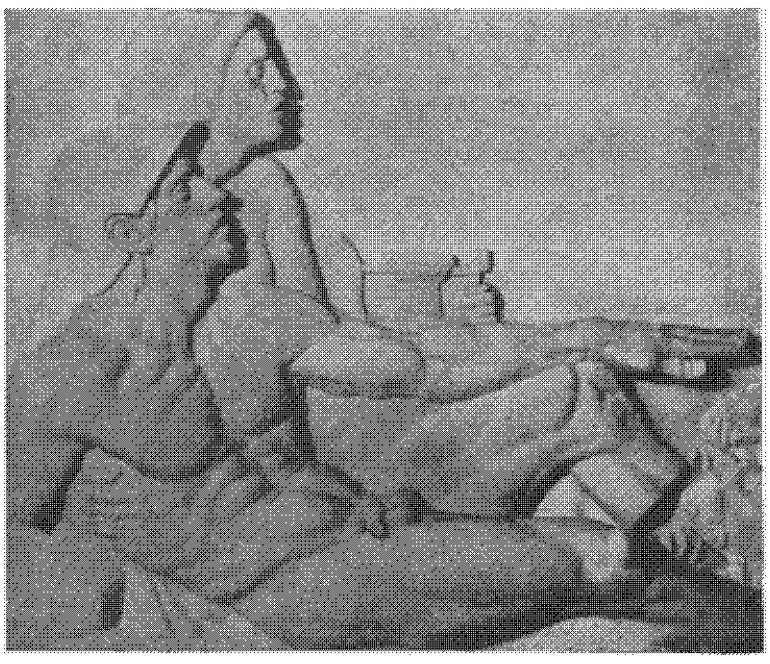


Ryc. 305. Ivan Mestrović. *Psyche,* marmur



Ryc. 306. Ivan Meštrović. Portret R. M.

Ryc. 307. Ivan Mestrović. *Zwiastowanie,* relief, brąz



Ryc. 308. Ivan Meštrović. Dziewczyna z Kosowa, relief, marmur

Począwszy od swojego pierwszego monumentalnego dzieła, cyklu Kosowskiego, zbyt szeroko pomyślanego, by mógł on być w całości zrealizowany, ale w każdym razie utworu zupełnie wyjątkowego, będącego wielką, nieoczekiwaną afirmacją i wystąpieniem sztuki nowoczesnej Słowian południowych na forum światowym, przeszedł artysta przez różne fazy, w których zmieniały się problemy i sposób ujmowania stylistycznego i traktowania technicznego, zbliżając je miejscami aż do ekspresjonizmu, aczkolwiek to określenie w odniesieniu do jego sztuki nie ma właściwie żadnego znaczenia.

Nie zmieniło się natomiast podstawowe nastawienie względem problematyki rzeźbiarskiej i nie uległ przekształceniu wizjonerski i monumentalny charakter jego sztuki. W długim szeregu portretów umiał zawsze uchwycić rysy najbardziej charakterystyczne dla psychiki modela, jak i umieścić je w ujęciu najbardziej odpowiadającym całości danej osoby, czy to modela żywego, czy też postaci historycznej. Dotyczy to więc zarówno jego portretów współczesnych, jak i podobizn z dziejów własnego narodu oraz wielkich geniuszów ludzkości. Charakterystyczne są pod tym względem zwłaszcza takie dzieła, jak portret matki artysty, skromnej chłopki w stroju ludowym, nie mający jednak nic wspólnego z jakąkolwiek wiernością portretową w potocznym słowa znaczeniu, lecz stanowiący rzadko chyba w sztuce zrealizowany przykład niezwykłego zmonumentalizowania pojęcia „Matki", oraz portret pierwszego renesansowego poety chorwackiego, Marka Marulicia. Działa on jakby uosobienie myśli twórczej, brzemiennej przyszłością narodu i jego ducha. Podobne wrażenie robi portret Michała Anioła, swoiście interpretujący wielkość genialnego artysty — buntownika-tytana, lub Goethego, który przemawia najgłębszym zrozumieniem świata i duszy ludzkiej wraz ze spokojem harmonii, którą wszystko jest objęte.

Szczególnie silnie odzwierciedla się jego siła uduchowienia w dziełach na tematy religijne. Jest to sztuka nie mniej osobista, jak pozostała jego twórczość, wynikająca z najgłębszego przeżycia subiektywnego, najściślej związana z tym wszystkim, z czego wyrósł także cykl *świątyni Widowdańskiej-Kosowskiej.* Także tutaj podstawową nutą

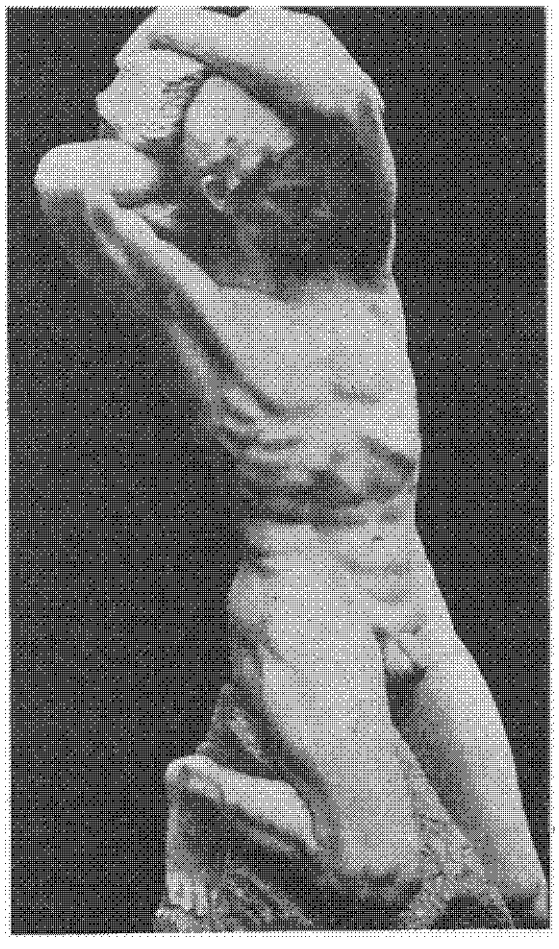
jest heroizm i patos życia wewnętrznego człowieka. Toteż nie dziw, że ze wszystkich jego dzieł na te tematy być może najpotężniejsze wrażenie robi *Krucyfiks,* przedstawiający w sensie jakby na wskroś gotyckim Ukrzyżowanego w ujęciu jak najbardziej uduchowionym, a zarazem działającym jakby samo zmonumentalizowane cierpienie i nędza człowieka. Jak w tym wypadku, tak samo i w innych w sposób bardzo wymowny w twórczości Meštrovicia o zabarwieniu religijnym nuta głęboko ekspresjonistyczna łączy się i przeplata z najprawdziwszym realizmem.

Ryc. 309. Toma Rosandić. Portret własny, brąz

Patos heroiczny przemawia także z całego szeregu pomników: w postaciach Indian na koniach w Chicago, w ponadludzkim pomniku biskupa Grgura Nińskiego w Splicie, jak również w pomniku Nieznanego Żołnierza na górze Avali pod Belgradem. Wszystko w nich nierozłącznie jest z sobą związane: góra i droga prowadząca wśród alei drzew ku szczytowi, na którym wznosi się mauzoleum w postaci olbrzymiego sarkofagu-grobu nieznanego żołnierza wolności. Na Kalemegdanie w Belgradzie, na wysokiej kolumnie umieszczony jest jego prosty w swej monumentalności *Zwycięzca.* Zbytecznie byłoby podkreślać, że ostatnia wojna obudziła w Meštroviciu przede wszystkim grozę, której dał wyraz w swej powojennej twórczości.

Obok dzieł monumentalnych stwarzał także Mestrović obrazy wielkości cichego bytowania. W dziełach tych wszystko się z sobą zlewa, gdyż nie ma tutaj żadnych granic między przejawami życia. Jest w nich tylko jeszcze prostota i radość życia i piękna, i tylko jeszcze cichy patos harmonijnej formy istnienia.

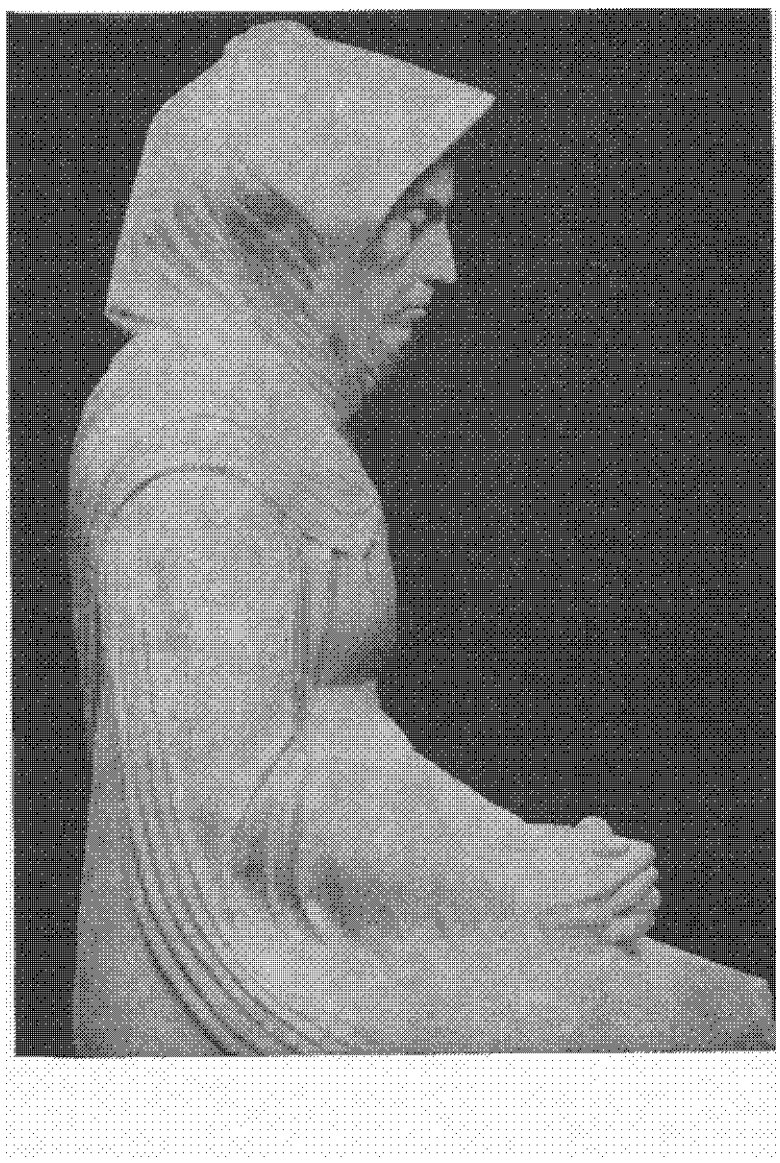
Charakter tej sztuki, dla której istnieje w życiu przede wszystkim nuta wielkości i heroizmu, idealizująca wszędzie człowieka i jego poczynania, musiał z natury rzeczy czasami natrafiać na sprzeciw. Postaciami Mestrovicia, wielkimi i heroicznymi także w swym tragizmie, rządzi wprawdzie fatum; los, którego zmienić nie można. Mogłoby się m. in. komuś wydawać, że nie ma w tej sztuce nagiej walki o byt, o sprawiedliwość społeczną i przy całej swej wielkości sztuka ta przechodzi obok gołej rzeczywistości i prawdy życiowej. Tego rodzaju krytyka i zastrzeżenia, być może poniekąd zrozumiałe u reprezentantów sztuki przedstawiającej kierunek realizmu społecznego lub też po prostu związanej z twórczością młodszej generacji i nowym ustosunkowaniem się do świata



Ryc. 310. Toma Rosandić. *Wojownik,* marmur

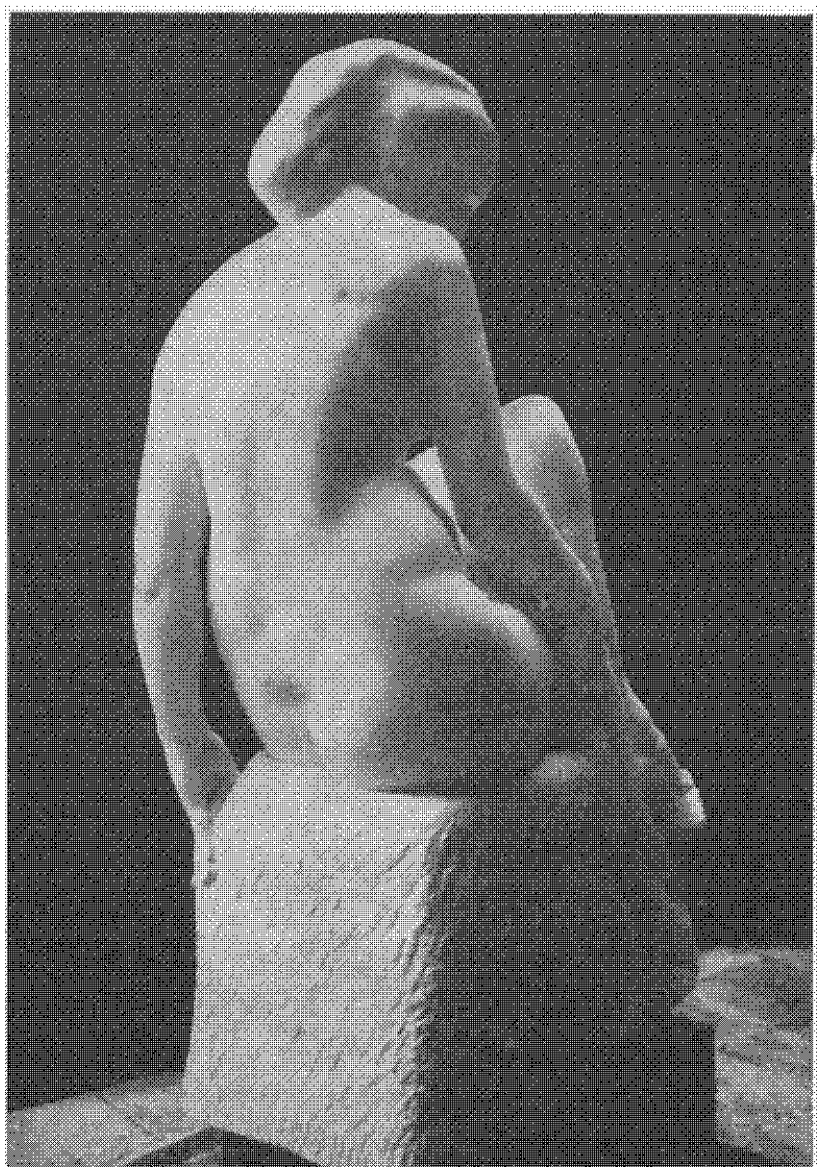
Ryc. 311. Antun Augustincic. *Dziewczyna-partyzantka*

i życia polega jednak na pewnym, daleko sięgającym nieporozumieniu czy niezrozumieniu sztuki Mestrovicia. Zapewne, nie przedstawia on nędzy ludzkiej i wielkiej krzywdy ludzi małych w ujęciu codziennej walki o byt. Wydaje się jednak, że właśnie jego heroizacja samego istnienia i ciągłej walki, jaką człowiek bez przerwy stacza z wrogimi siłami, jako też wydobywanie wartości nieprzemijających z życia, nad którym ciągle wisi fatum, pomimo całego pesymizmu, jakim jest przesiąknięte, ustosunkowanie się do rzeczywistych losów człowieka stanowi, być może, najcenniejszą, pozytywną nutę jego głębokiego humanizmu. Artysta, który stworzył wysoce stylizowaną wprawdzie, ale jakże w swej istocie natchnioną tragiczną rzeczywistością wielkiego bohaterstwa, a przy tym równocześnie przesiąkniętą najczystszym liryzmem grupę reliefową *Kosowska dziewczyna,* widział i rozumiał przepaść nędzy ludzkiej, zarazem jednak nadał jej ukształtowaniu plastycznemu wyraz głębokiej prawdy życiowej: konieczności walki o zwycięstwo, jaki konieczności wiary w zwycięstwo ducha.



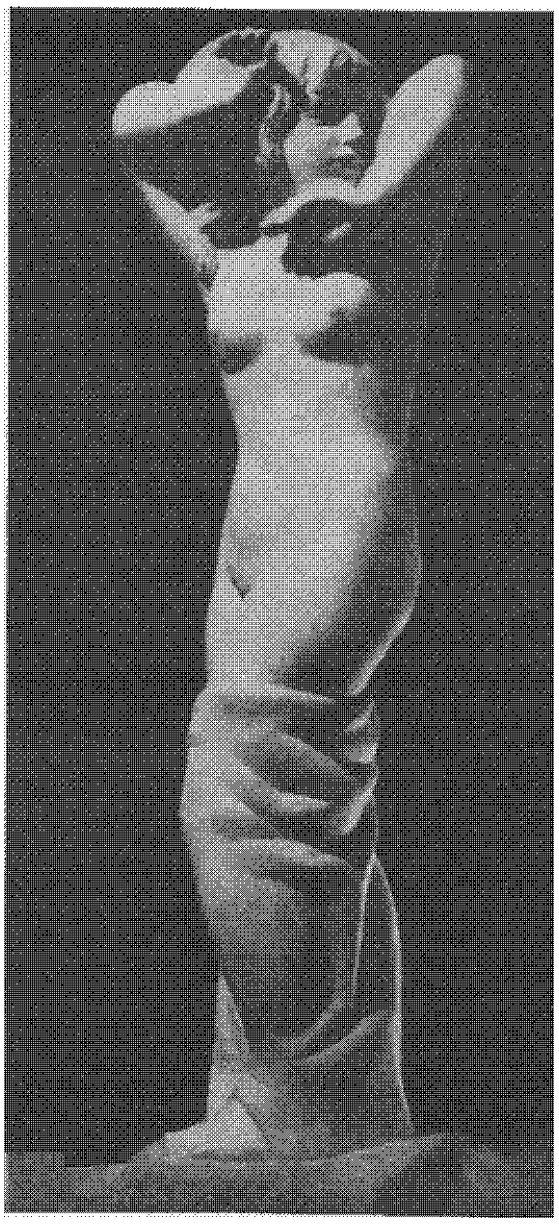
65. Ivan Meštrovič. *Portret matki,* **oryginał w gipsie, liczne repliki w marmurze i brązie**

66. Ivan Meštrovič, *Luka Botič,* **gips**

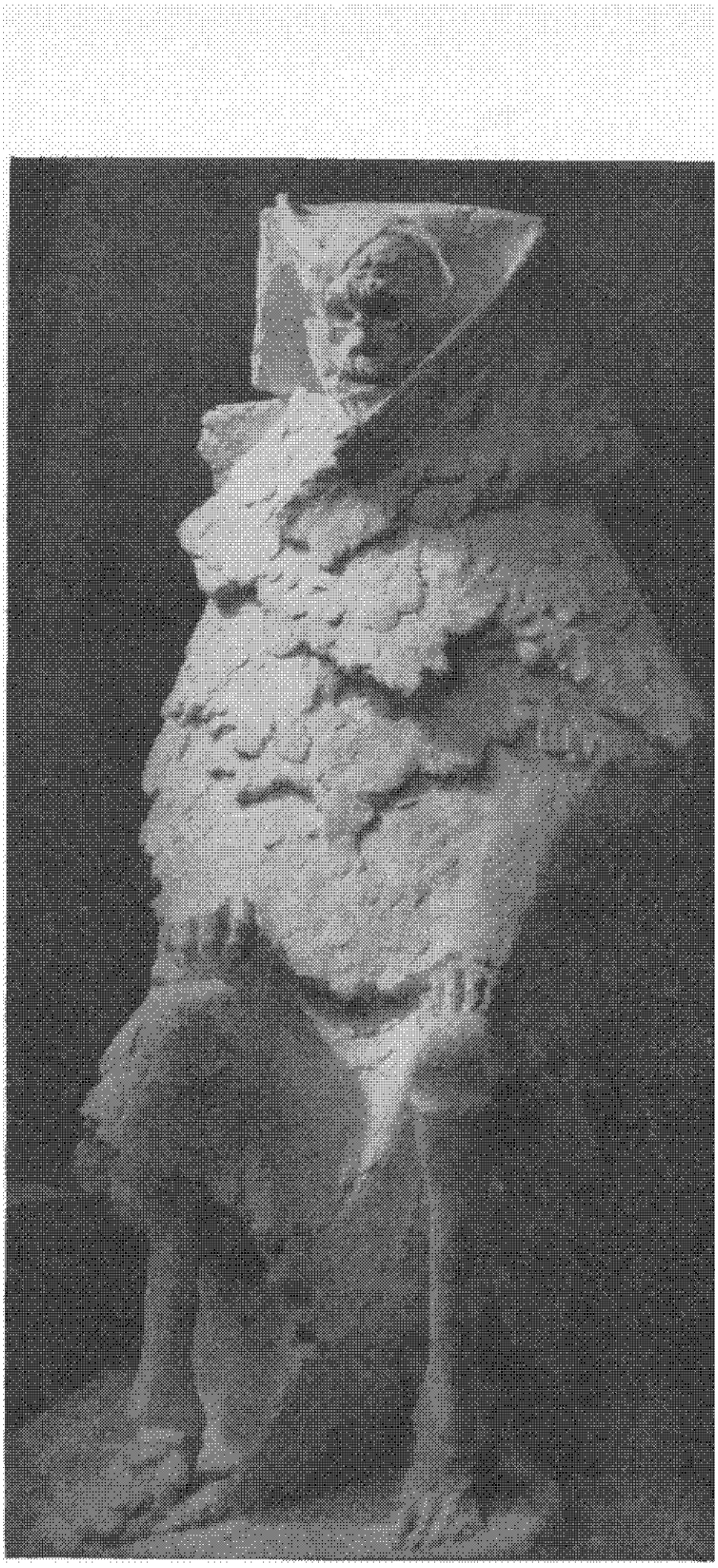


67. Ivan Meštrovič, *Wspomnienie,* **marmur**

68. Frane Kršinič. *Przebudzenie,* **marmur**

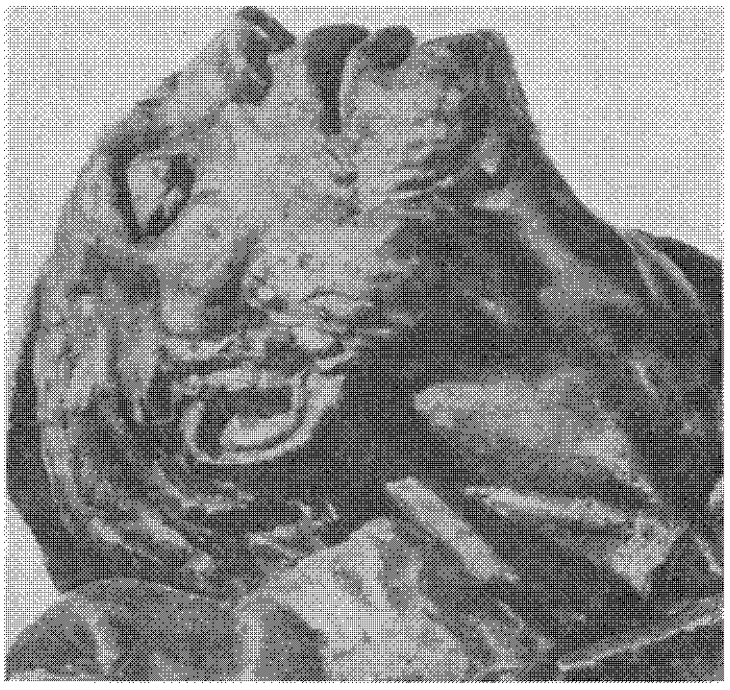


69. Vanja Radaus. *Dziewczyna z Asanovine,* **marmur**

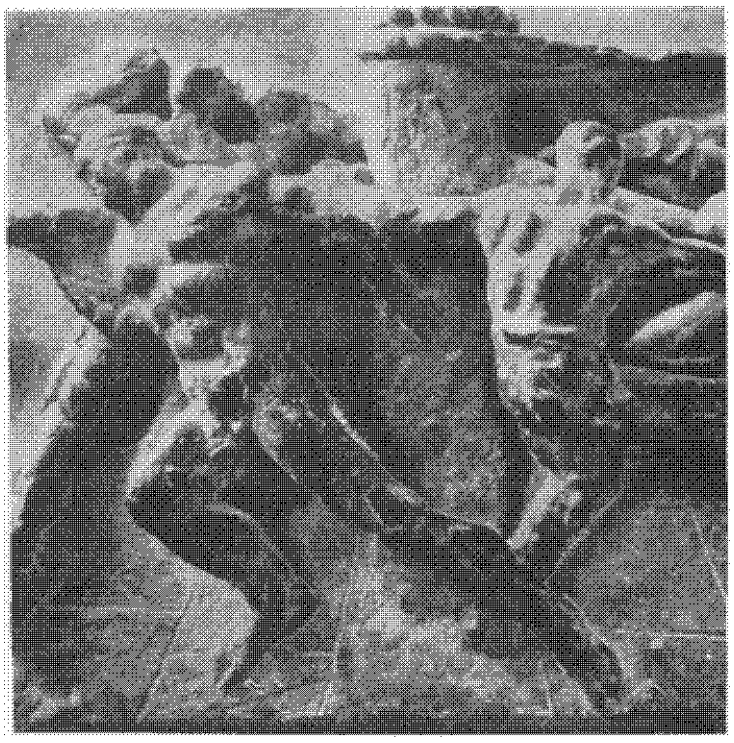


70. Vanja Radaus. ***Partyzant ginący na tyfus (Tifusar*****), gips**

Mestrović jest oczywiście zbyt silną indywidualnością, by jego wpływ nie odbił się na twórczości innych rzeźbiarzy. Toteż w ogromnym stopniu jest on widoczny nie tylko w rzeźbie chorwackiej, ale w całej Jugosławii w okresie międzywojennym, przy czym skutki tego faktu nie w każdym z osobna wypadku były dodatnie. Skądinąd jednak cała jego twórczość jest tak czysto osobista, że tylko on sam może być przedstawicielem swojego kierunku. Podnieta i przykład czysto osobistego ustosunkowania się do rzeźby, jaki dawał Mestiović, podziałały jednak także w innym sensie. Znajdujemy dziś w rzeźbie szereg wybitnych indywidualności o własnym charakterze twórczym, do których w pierwszym rzędzie należy Toma Rosandić (1878—1958), dalmatyriczyk jak Mestrowić. Studiował w Wenecji i Wiedniu, początkowo współpracował z Meštroviciem i razem z nim zasłynął na wystawie rzymskiej jako wykonawca pawilonu serbskiego, gdzie były też wystawione rzeźby *Cyklu Kosowskiego.* W jego pracach wcześniejszych wyraźne jest oddziaływanie techniki, nastawienia, a miejscami nawet nastroju Meštrovicia, w miarę rozwoju wyswobodził się jednak spod jego wpływu i tym silniej wkroczył na własną drogę, czego, być może, najlepszym przykładem jest jego *Wojownik* z r. 1935 (Muzeum Narodowe w Belgradzie). Wymienić należy przede wszystkim Antuna Augustincicia, ucznia Mestrovicia, bezsprzecznie artystę o rysach mocno indywidualnych, który wysunął się dzisiaj na pierwsze miejsce w rzeźbie chorwackiej. Miał też on w swojej twórczości momenty styczne z dwoma pomnikami w Polsce. Nie naieży jednak zapominać, że bez Meštrovicia nie byłoby ani jednego, ani drugiego z wymienionych, jak rów-



Ryc. 312. Antun Augustinćić. Głowa poległego w boju, brąz



Ryc. 313. Franjo Krsinić. *Przy prasie oliwnej,* granit

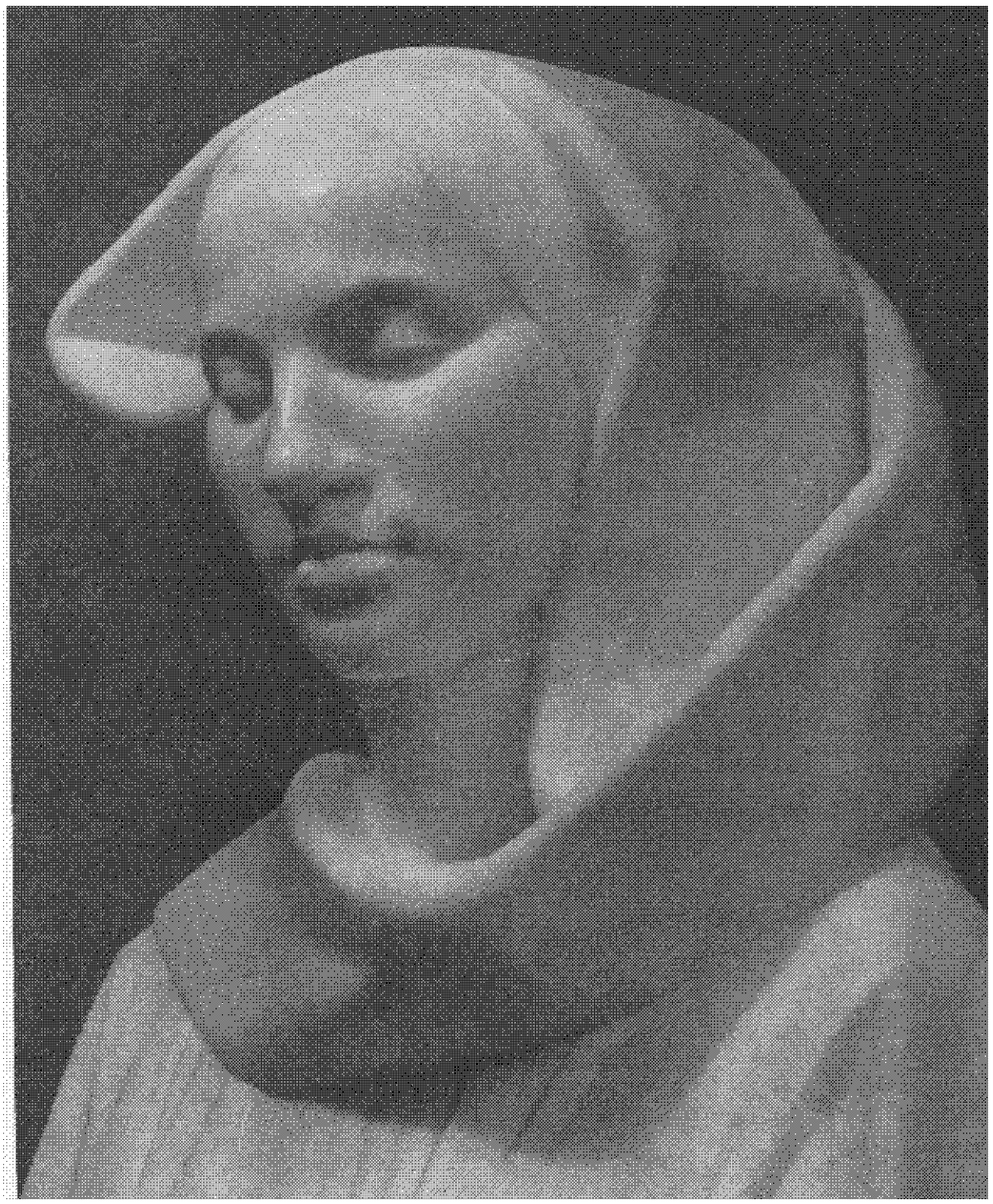
Ryc. 314. Franjo Kršinić. *Prząśniczka,* brąz

Ryc. 315. Ivan Lozica. Głowa brata, brąz

nież wielu innych rzeźbiarzy chorwackich, słoweńskich i serbskich, którzy należą już do generacji młodszej, czynnej pod koniec okresu międzywojennego, jak też do czasów powojennych.

Ale właśnie w tej nowej generacji sztuka Me5trovicia wydaje się już czymś dawnym i prawie że obcym, a w każdym razie niedzisiejszym. Mestrovic sam, którego rozmach twórczy wypowiadał się nie tylko w rzeźbie, lecz również w rysunkach o wyrazie nie mniej patetycznym od rzeźby, w ostatnim okresie coraz więcej malował, o czym świadczą obrazy zebrane w jego willi-muzeum w Splicie. W kompozycjach na tematy religijne, przeważnie dużych rozmiarów, o nieco ciężkawym kolorycie, osiąga on ekspresje dziwnie bliskie ujęciom wczesnego baroku i *quasi* michelangelowskich nastrojów tragizmu wewnętrznego, jakich nie ma w dzisiejszej sztuce chorwackiej. Toteż dla jej nowych prądów Meštrović nie jest już drogowskazem lub wzorem, jakkolwiek nikt mu nie odmawia wielkości, ogromnych zasług i wiekopomnych osiągnięć. M. in. „inność" dnia dzisiejszego dochodzi do wyrazu w oryginalnej twórczości dwóch artystów: V. Radausa i F. Krsinicia, z których każdy posiada swoją własną, czysto osobistą nutę.

Franjo Krsinić (ur. 1897 w Lumbardze na wyspie Korculi) jest przede wszystkim poetą wizji zaczerpniętych jakby z nieskończenie dalekiego i zarazem bliskiego jak sen praistnienia. Realizuje je w niezmiernie delikatnych kompozycjach, zwłaszcza w aktach kobiecych, gdzie wszystko jest życiem prawdziwszym od rzeczywistości, wyrzeźbionym jak z powiewnych snów. Vanja Radauś (ur. r. 1906 w Vinkovci) jest temperamentem, zwłaszcza miejscami, biegunowo przeciwnym. W jego kreacjach wszystko jest w ruchu, przesiąknięte zarówno zewnętrznym, jak i wewnętrznym dynamiz-



Ryc. 316. Vanja RadauS. ***Dziewczyn*****a** *Z wyspy* ***Krk,*** **marmur**

Ryc. 317. Vanja Radaus. Głowa Kerempuha, gips

Ryc. 318. Vanja Radaus. *Partyzant ginący na tyfus,* fragment

mem. Jego *Petrica Kerempuh* (chorwacki odpowiednik Sowizdrzała, symbol buntu i bezlitosnej, gorzkiej prawdy, niewątpliwie pod wrażeniem niezrównanych ballad Miroslava Krleży), *Dante, Villon* i in. — to swoiste, głębokie i zarazem na wskroś „impresjonistyczno"-rzeźbiarskie interpretacje tragizmu wielkich reprezentantów ludzkości. A także tam, gdzie tematykę zaczerpnie bezpośrednio z życia, przemawia poprzez formę rzeźbiarską (jak np. w *Dziewczynie z wyspy Krk*) wizja czegoś dalekiego, nieskończenie pięknego.

Ręka w rękę z rozkwitem malarstwa i rzeźby chorwackiej szedł także rozwój architektury. Wyswobodzić się z naleciałości i szablonu wiedeńsko-budapeszteńsko-włosko-przeciętnego, zwłaszcza w okresie budowania wielkich koszar czynszowych udających pałace, nie było łatwo.

Pierwszym, w każdym razie najwybitniejszym budowniczym chorwackim, który wniósł wyraźną nutę swoistą, był Viktor Kovaćić (1874—1924), twórca monumentalnego kościoła Św. Błażeja w Zagrzebiu, łączącego w sobie szeroko pojęte ukształtowanie przestrzeni z jasną plastyką bryły i klasyczną prostotą. Nowa architektura mieszkalna typu Le Corbusiera znalazła też już w latach dwudziestych (tak jak zresztą i w Słowenii) żywe echo. Architektura ta zajęła miejsce dawnego, szablonowego budownictwa domów czynszowych i will o stylach historycznych.

Sztuka serbska

O wiele trudniejszą drogę aniżeli w Słowenii i w Chorwacji miała do przebycia modernizacja sztuki tradycyjnej w krajach serbskich i bułgarskich. Co prawda nie po raz pierwszy formy sztuki zachodniej przenikały do świata sztuki bałkańsko-bizantyńskiej w jej monumentalnej postaci. Już od kilku wieków powstawały dziwne mieszaniny stylów. Na planach bizantyńskich wznosiły się gma-

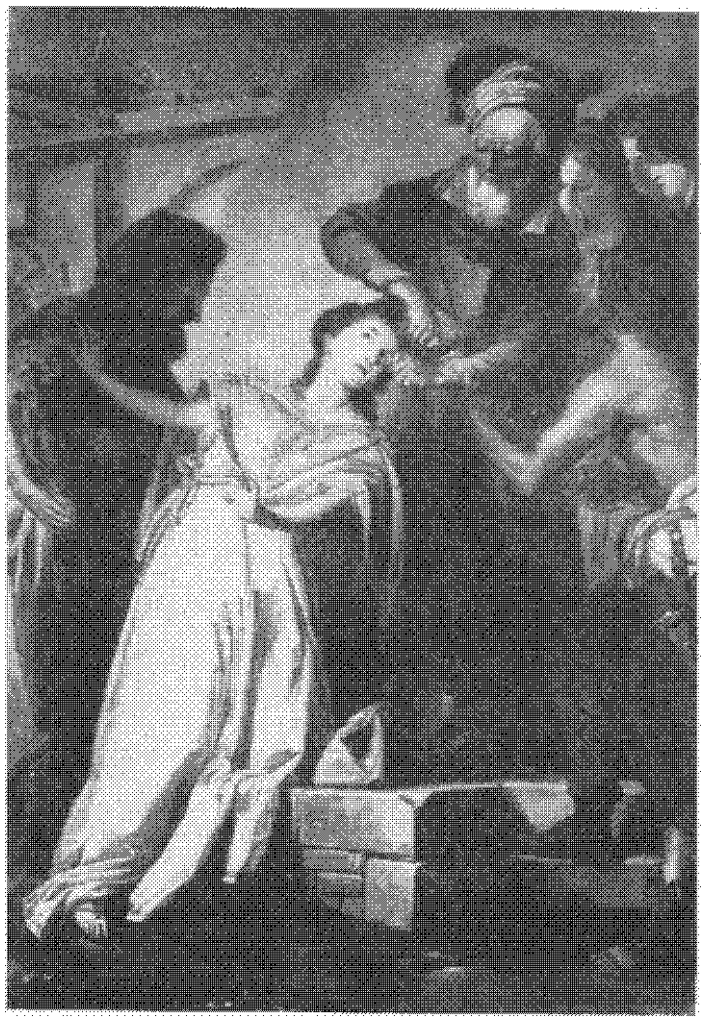
chy o konstrukcjach barokowych, w których mieściły się bogate, złotem błyszczące ikonostasy z obrazami niby ikonami, a w gruncie rzeczy tylko półikonami, ponieważ hieratyczność ich podstawowego ujęcia wraz z abstrakcyjno-transcendentalnym spirytualizmem kłóciły się z realistycznym ujmowaniem szczegółów, nie odpowiadającym zasadniczym koncepcjom malarstwa bizantyńskiego.

Na całym bizantyńskim Wschodzie był to okres rewolucyjnych zmian, wśród których sztuka bizantyńska przekreślała swoje własne podstawy, a tym samym także swoją rację bytu. Nie mogło być jednak inaczej i proces ten był dziejową koniecznością. Stanowi on przede wszystkim ważny i ciekawy przejaw głębokich zmian, jakie dokonywały się w dziejach kultury. Pod względem samej sztuki jest on jednak, być może, mniej ciekawy, ponieważ jest wszystkim, tylko nie istotnie twórczym. Ten proces stopniowego przekształcania się dawnych, średniowiecznych, bizantyńskich lub bizantynizujących tradycji w nowe treści i formy kultury zachodnioeuropejskiej, sam przez się niewątpliwie ważny, pozostawił zarówno na ziemiach serbskich, jak i bułgarskich znamienne zabytki, wśród których nie brak też prawdziwych dzieł sztuki monumentalnej. Co jednak najważniejsze: był to nie tylko proces niezmiernie skomplikowany, niejednolity i nierównomierny, w którym uczestniczyły najrozmaitsze elementy tradycyjne, etniczne i kulturalne, ale obejmował on ponadto w różnym stopniu różne dziedziny, sakralne i świeckie, przebiegając oprócz tego rozmaicie w różnych częściach krajów, tj. Bułgarii i Serbii. Toteż przedstawia się on inaczej, jeśli oceniać go jako rozdział o dziejach sakralnej i narodowej sztuki serbskiej czy też bułgarskiej, a znowu inaczej, gdy przypatrzeć mu się jako procesowi rozwojowemu krajów słowiańsko-bałkańskich jako wielkiej całości, obejmującej naturalnie także sztukę islamskiej warstwy rządzącej wraz z całą tzw. sztuką ludową. Wtenczas bowiem staną się doniosłymi faktami historycznymi także zabytki architektoniczne miast tureckich lub sturczonych, malownicze mosty nad rzekami, wyroby turecko-bałkańskiego przemysłu artystycznego, dzieła dekoracyjnego snycerstwa macedońskiego i bułgarskiego z wnętrz mieszkalnych, jak i w ogóle jedyny w swoim rodzaju folklor bałkański. Czy tak? Do pewnego stopnia niewątpliwie tak, ale tylko do pewnego, gdyż mimo wszystko, tak jak w rozdziałach poprzednich, tematem naszych rozważań była przede wszystkim sztuka narodów serbskiego i bułgarskiego, tak i przy omawianiu sztuki XIX w. idzie przede wszystkim o sztukę, będącą rozwojową kontynuacją tamtej.

Pozostawiając na razie na boku Bułgarię, należy podkreślić, że co do terytoriów serbskich, proces ten nie rozgrywał się na ziemiach starej, średniowiecznej Serbii, gdzie warunki okresu panowania tureckiego faktycznie uniemożliwiały wszelką większą działalność artystyczną, lecz na terenie Sremu i Wojwodiny, gdzie odbywała się kulturalna i narodowa ewolucja Serbów po upadku państwa średniowiecznego aż do wskrzeszenia nowego księstwa serbskiego na początku w. XIX. A jeszcze później długo trwało, zanim Serbia niepodległa w dziedzinie pracy i życia kulturalnego zrównała się z Wojwodiną, a Belgrad przejął rolę Sremskich Karlovców i Novego Sadu. Nie może być jednak naszym zadaniem śledzenie i ocenianie stopniowego zastępowania dawnych form nowymi, rozwoju typów i form architektonicznych, które doprowadziły także w architekturze świeckiej do pojawienia się różnych faz architektury nowszej, albo też malarstwa religijnego. W malarstwie tym obok powtarzania typów i form tradycyjnych stopniowo zjawiają się barokowe formy malarskie, które w ostatecznym wyniku umożliwiają zjawienie się także malarstwa świeckiego, i to bez wszelkich śladów tradycji bizantyńskich. Uwagi te były konieczne, by wytłumaczyć, dlaczego i jaką drogą właśnie serbskie „kraje zadunajskie", a nie właściwa Serbia, stały się środowiskiem, z którego w sposób naturalny wyszła nowoczesna sztuka serbska.

W początkach w. XIX miała ona już znaczne tradycje za sobą. W czterdziestych latach XVIII w. napotykamy obok starych „zografów", wykonawców malowideł w duchu klasztornym, także już nazwiska „molerów" lub „malerów", a ze źródeł dowiadujemy się, że niejeden z nich otrzymał wykształcenie w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Malarze ci, którzy w obrazach cerkiewnych ciągle jeszcze szli na kompromisy między tradycjami średniowiecznymi a stylem barokowym, okazywali się w malarstwie portretowym ludźmi na wskroś barokowymi, w których nie było już cienia naleciałości średniowiecznych.

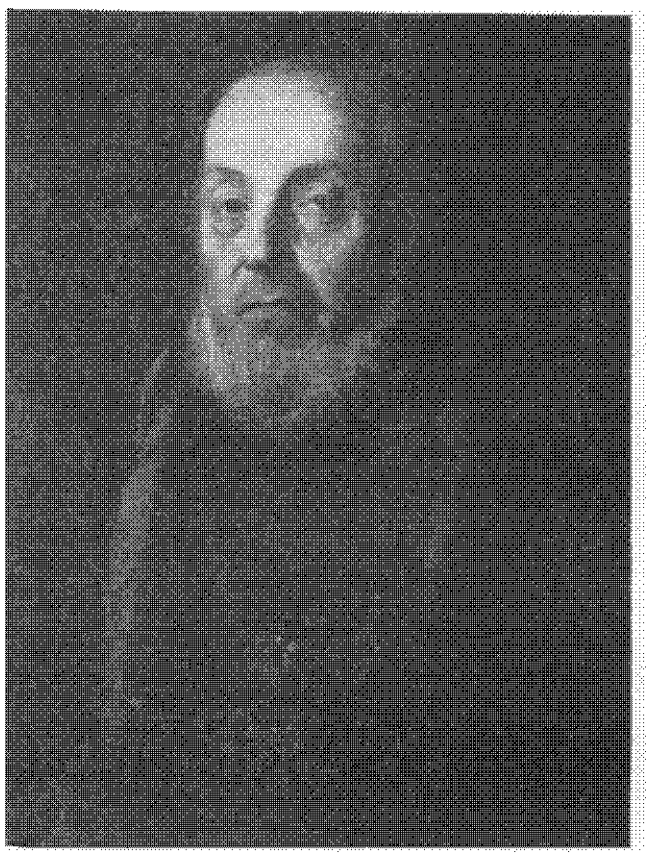


Ryc. 319. Teodor Ilić-Cesljar. ***Męczeństwo ho. Barbary,*** **ol.**

Cały XVIII i początki w. XIX można by określić jako okres przekształcania dawnych tradycji malarstwa religijnego w duchu metod akademickich, przede wszystkim wiedeńskich, za których pośrednictwem przenikały do malarstwa serbskiego pierwiastki stylistyczne klasycyzmu, a w czasach późniejszych w jeszcze większym stopniu biedermeieru. Ze sztuką cerkiewną wiąże się także grafika, o której wspomniano już w związku z ostatnią fazą serbskiego malarstwa ikon. Rola jej w dziedzinie ikonopisu była właściwie negatywna, przyspieszyła przecież jego koniec, przyczyniając się wraz z popularyzowaniem dawnych typów ikonograficznych równocześnie do przekształcenia samej koncepcji ikony na zwykłą koncepcję obrazu religijnego w sensie sztuki zachodnioeuropejskiej. W serbskiej Wojwodinie jednak, gdzie doznała wielkiego rozkwitu, rozwinęła grafika silną tradycję o własnych walorach.

Bardzo rozpowszechnione były bowiem miedzioryty o treści religijnej i patriotycznej, projektowane początkowo przez miedziorytników miejscowych, a wykonane w Wiedniu, później zaś już całkowicie wykańczane na miejscu. Tak np. już w połowie w. XVIII jeden z najgłośniejszych malarzy i grafików ówczesnych, Zaharija Stefanović Orfelin (1726—1785), posiadał własną drukarnię w Sremskich Karlovcach. Było to naturalne, że dziedzina ta, nadająca się do celów ilustracyjnych i propagandowych, najprędzej i najbardziej rozszerzyła stronę tematyczną i stała się ilustratorką i wielbicielką bohaterskiej przeszłości i historii narodowej. W samym zaś malarstwie portret był jedyną właściwie dziedziną, w której mógł się w pełni ujawniać świecki element twórczy. Toteż cała historia sztuki tego okresu aż do drugiej połowy XIX w. na terenie Wojwodiny sprowadza się z jednej strony do historii ikonostasów, ikon i malowideł na sklepieniach cerkiewnych, a z drugiej — do historii portretów.

Najstarszy okres malarstwa XVIII w. może być spokojnie pominięty, malarzami byli prawie wyłącznie mnisi i księża, którzy produkowali w sposób rzemieślniczy ogromną wprost ilość ikon. Jaka była jednak ich wartość i co same władze kościelne o nich sądziły, tego wymownym dokumentem jest chyba okólnik patriarchy Arsenija IV z r. 1742 do klasztorów, w którym zarządza, by zabroniły działalności malarzom i „nieukom" oraz odwracały lud od kupowania lichych obrazów. Równocześnie odbywało się już odrodzenie sztuki malarskiej w związku z twórczością malarzy czynnych w niektórych klasztorach, jak zwłaszcza w klasztorze Bodjani (w Baczce). Pracował tam w duchu czysto barokowym (około 1737) zupełnie niezależny malarz Christofor (Krzysztof), który nie posiadał jednak żadnych dorównujących mu współczesnych naśladowców, a (w drugiej połowie



Ryc. 320. Konstantin Danii. Portret Kengelca, ol.

Ryc. 321. Uros Knezević. Portret Uzun Mirka Apostolovica, ol.

XVIII w.) w klasztorze Krušedol, gdzie obok prób układania wielkich kompozycji w rozległej przestrzeni, zresztą nieudanych, średniowieczni królowie serbscy przedstawieni zostali w strojach barokowych XVII w.

Wraz ze wzmocnieniem się, a raczej powstaniem serbskiej warstwy mieszczańskiej, jak i coraz częstszym pojawianiem się malarzy świeckich wzrastała w coraz większym stopniu także laicyzacja sztuki malarskiej oraz zwiększało się zapotrzebowanie na portret. Odżyła więc jak gdyby stara już tradycja malarstwa serbskiego, w którym portret, co prawda fundatorski, zajmował tak wiele miejsca. Ciekawe jest w każdym razie, że jednym z pierwszych tego rodzaju dzieł malarskich z około r. 1760 jest autoportret Nika Neškovicia (zm. 1785). Ważność tego dzieła polega nie tylko na tym, że jest to dobry obraz, lecz, jak słusznie zauważono, że jest cennym świadectwem wielkiego przewrotu, jaki dokonał się już wówczas w serbskiej kulturze artystycznej i w samym społeczeństwie oraz w jego ustosunkowaniu się do osobowości artysty, jeśli mógł już wtedy powstać tego rodzaju portret; portret pierwszego nowoczesnego malarza serbskiego.

Wśród wszystkich tych i licznych innych malarzy „barokowych", zakonnych i świeckich, o rysach mniej lub więcej indywidualnych, próbujących łączyć dawne tradycje bizantyńsko-serbskie ze sztuką baroku czy też stawiających czasami pierwsze samodzielne kroki w sensie malarstwa zachodnioeuropejskiego, Teodor Kracun odznacza się jako zgoła nieoczekiwana osobowość twórcza. Jest on autorem kompozycji na ikonostasach cerkwi klasztoru Beocin (1766), Hopov (1770) i fresków w soborze w Sremskich Karlovcach (1781). Jego tematyka jest stara, tradycyjna, ukształtowanie malarskie natomiast zgoła nowe, kolorystycznie nieomylne, zestawienie tonacji i układ ciepłych i chłodnych barw mistrzowskie. A najciekawsze to uduchowienie zarówno poszczególnych postaci, jak i całych kompozycji. Dopatrywano się w tym rysie pokrewieństwa ze spirytualizmem obrazów El Greca,

Ryc. 322. Katarina Ivanović. Autoportret, ol.

Ryc. 323. Djura Jaksić. *Dziewczyna w niebieskiej sukni,* ol.

a nawet wprost znajomości jego obrazów za pośrednictwem jakiegoś artysty włoskiego. Tego rodzaju interpretacja jest jednak chyba niesłuszna, pomijając, że jest zbyteczna. Wizjonerska ekstatyczność, ujawniająca się w swoistym ekspresjonizmie przeżyć religijnych, jest przecież wspólną cechą dużej części malarstwa religijnego XVIII w., zwłaszcza na terenie Europy środkowej (m. in. należy tu i malarstwo religijne Słoweńca Fortunata Berganta). Kraćun mógł się więc najłatwiej bezpośrednio zapoznać z owym nurtem „ekspresjonistycznym" i przekształcić go po swojemu we własnej sztuce.

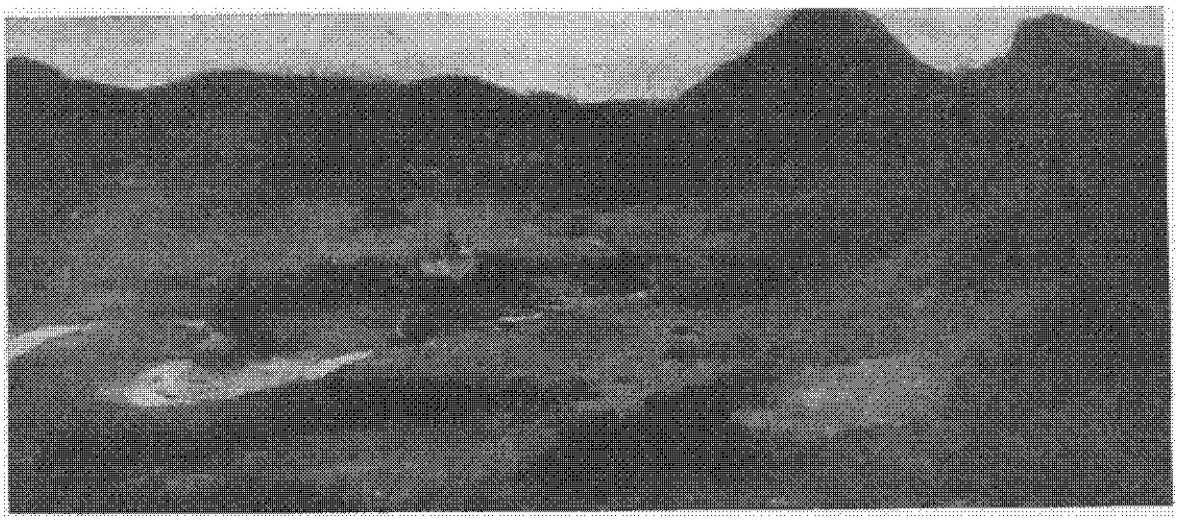
W drugiej połowie w. XVIII reprezentowana jest w malarstwie serbskim także sztuka, którą można uważać za nurt pokrewny malarstwu rokoka. Kierunek ten występuje zarówno w malarstwie kościelnym, jak i w portretowym. Kompozycje stają się prostszymi, znikają wielkie formy baroku, pojawia się natomiast obok nowej tematyki w portretach (podobizny młodych niewiast i mężczyzn) bogatszy, bardziej niuansowany, delikatniejszy koloryt, a miejsce poprzedniego patosu zajmuje życiowa bezpośredniość. Występuje to zwłaszcza w portretach Georgije Teneckiego, delikatnych, pełnych wdzięku i wyrazu duchowego oraz przypominających lekką powiewność kolorystyczną ówczesnych (około 1785) portretów francuskich, jako też w wyrafinowanym kolorycie i miękkim liryzmie obrazów kościelnych (w ikonostasach w Mokrinie, Sremskich Karlovcach, Starej Kaniży, Petrovym Selu w Bacce i in.) przedwcześnie zmarłego Teodora Ilicia Cesljara (1746—1793).

Pod koniec w. XVIII zaznaczają się w malarstwie serbskim wraz z oddziaływaniem idei okresu Oświecenia także nurty klasycyzmu, przy czym wzorem stało się zwłaszcza malarstwo Rafaela Mengsa. Co prawda ciągle jeszcze przeważało malarstwo kościelne; znamienne było jednak, że malarstwo to w tym okresie w pewnym sensie osiągnęło charakter swoisty, stało się mianowicie na-

Ryc. 324. Djordje Krstić. *Ewangelista,* ol.

Ryc. 325. Djordje Krstić. *Pod jabłonią,* ol.

prawdę wyrazem warstwy społecznej, do której należało. Ponieważ cerkwie były w tym czasie własnością gmin, członkowie ich sami decydowali także o malowidłach, które zamawiano dla cerkwi; a malowano bardzo dużo. Ważniejsze było jednak dla rozwoju malarstwo świeckie, naturalnie w dalszym ciągu w zakresie portretu. Ciekawym przykładem ciągle jeszcze dwustronnej działalności malarzy jest w okresie pierwszego ćwierćwiecza XIX stulecia twórczość najwybitniejszego wśród nich, Arsenije Teodorovicia (1767—1826), ucznia Akademii Wiedeńskiej, artysty o wielkiej kulturze, autora ogromnej ilości obrazów religijnych (26 ikonostasów), a równocześne także doskonałych portretów. W całej jego twórczości dochodzi do głosu umiar klasycyzmu wraz z konsekwentnym racjonalizmem kompozycji oraz w zestawianiu szczegółów. Być może jeszcze bardziej przemawia do widza portrecista Pavao Djurković (zm. 1830). Stworzył on całą galerię portretów wybitniejszych reprezentantów ówczesnego społeczeństwa serbskiego, zarówno warstwy panującej i duchowieństwa, jak uczonych i pisarzy, a tym samym utrwalił dla potomności ich podobizny. Pomocą były mu przy tym jego wielkie zdolności psychologiczne, dzięki którym mógł uchwycić i skonkretyzować najbardziej charakterystyczne rysy swoich modeli.



Ryc. 326. Djordje Krstić. *Cacak,* ol.

Wśród bardzo licznych reprezentantów tej sztuki, z których wszyscy wykonywali jeden i drugi rodzaj malarstwa, wysuwa się jednak w połowie wieku na pierwsze miejsce Konstantin Danil-Daniel (koniec XVIII w.; 1873). Niezmiernie ciekawa postać, człowiek skromny i cichy, ale w swej sztuce bezsprzecznie wielki. Jakkolwiek otrzymał wykształcenie malarskie jedynie u malarzy miejscowych starszego kierunku, które uzupełniał dopiero w późniejszym wieku podróżami do Wiednia i Włoch, był on ze wszystkich współczesnych najbardziej nowoczesny i europejski, co prawda nie w sensie jakiejś konsekwentnie przeprowadzonej doktryny, lecz po prostu przez swój talent i wyczucie. Jego sztuka posiada odcień wielkiej delikatności, przejawiającej się zarówno w kolorycie, jak i w kompozycyjnym układzie obrazów religijnych i portretów. Miejscami jest w jego sztuce za dużo sentymentalnej słodyczy, ale jego ikonostasy, np. w Panćovie i Jarkovcu, jak i portrety należą w każdym razie do najlepszych dzieł całej ówczesnej sztuki na obszarze Węgier.

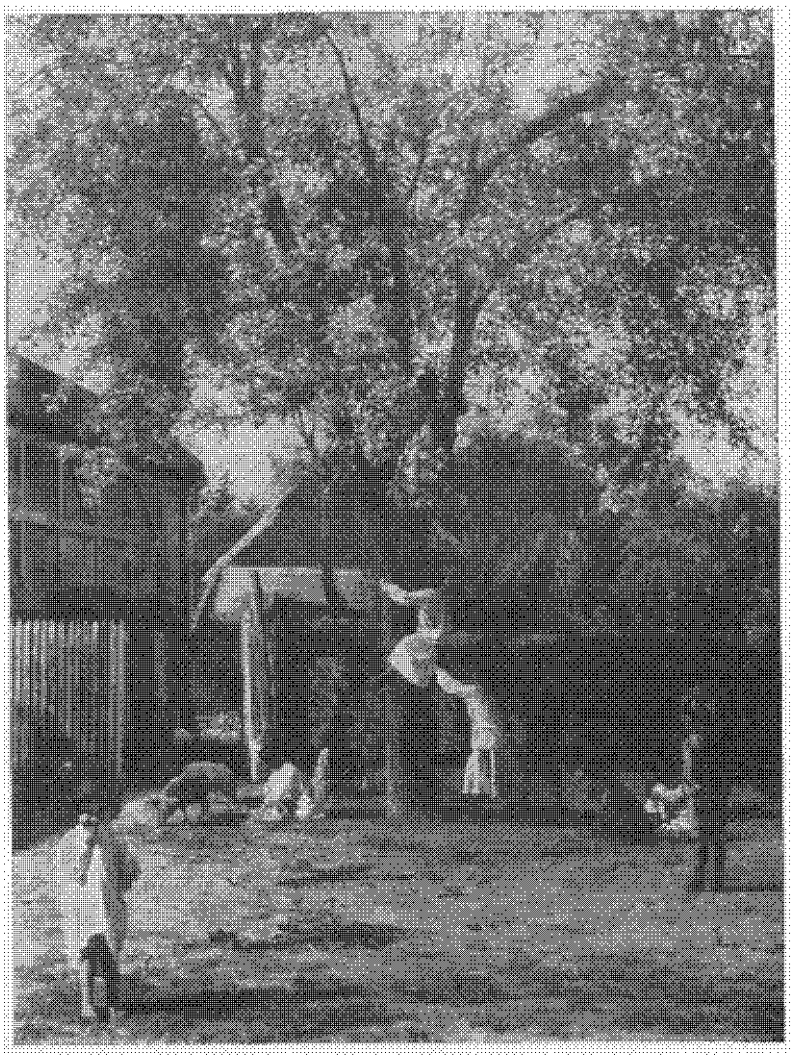
Niestety jednak w Wojwodinie, gdzie rozpoczął się okres bardzo usilnej madziaryzacji, nie było już odpowiedniej atmosfery, by tak świetnie zapowiadający się rozwój malarstwa serbskiego mógł się utrzymać na odpowiednim poziomie. Zabrakło po prostu warunków, które by to umożliwiły. A jednak właśnie z Wojwodiny wyszli prawie wszyscy artyści, którzy mieli stać się pierwszymi pionierami nowoczesnego malarstwa serbskiego, i to na terenie samego księstwa, później królestwa Serbii.

Nie mogąc jednak na tym miejscu omawiać wszystkich reprezentantów sztuki działających około polowy XIX w., przede wszystkim portrecistów, zresztą przeważnie nie bardzo różniących się między sobą kierunkiem, wystarczy wymienić choćby Urosza Kneževicia (1812 — po r. 1860), artystę typowego dla pięćdziesiątych lat stulecia, który sportretował przedstawicieli wszystkich warstw społecznych ówczesnej Serbii, oraz pierwszą serbską malarkę, Katarinę Ivanović (1817—1882), uczennicę malarza wiedeńskiego Waldmullera, którego kierunek w dużym stopniu przejęła, stając się najlepszą chyba serbską przedstawicielką biedermeieru. Szczególnie charakterystyczny jest — obok martwych natur (np. po wirtuozowsku namalowanych kwiatów i owoców, zwłaszcza winogron) typowych dla niej, jak i dla samego okresu — jej autoportret w Muzeum Narodowym w Belgradzie.

Nowych impulsów dostarczył malarstwu serbskiemu ruch romantyzmu, który swe ogólne cechy, występujące w malarstwie i rzeźbie europejskiej, wzbogacił na gruncie serbskim bardziej niż gdzie indziej tematyką orientalną z całą jej egzotyką turecką i arabską. Występuje to zwłaszcza w obrazach o treści historycznej zarówno z okresu średniowiecza, jak i walk wyzwoleńczych. Łączyła się z tym przecież ciągle jeszcze żywa wówczas teraźniejszość dużej części narodu serbskiego i całego Półwyspu Bałkańskiego. Warunki jednak, w których rozwijała się sztuka związana z romantyzmem,

nie były łatwiejsze niż poprzednio. Nie sprzyjały one w ogóle swobodniejszemu rozwojowi twórczości artystycznej. Społeczeństwo nie tylko nie posiadało środków materialnych dla popierania sztuki, ale nie miało dla niej żadnego właściwego zrozumienia.

Największym talentem wśród malarzy tego kierunku, jak i w ogóle jednym z najwybitniejszych twórców w całej sztuce serbskiej, był w każdym razie Djura Jakšić (1832—1878). Typowy romantyk, wiecznie niespokojny, wiecznie poszukujący nowych rozwiązań, kroczący swoją własną drogą, nierówny, a przy tym w niejednym ze swoich dzieł niedościgniony, pełen prawdziwego temperamentu malarskiego, o czym świadczą nie tylko jego większe kompozycje figuralne, np. sceny z walk wyzwoleńczych, lecz także portrety, wśród których znajdują się prawdziwe perły sztuki malarskiej.



Ryc. 327. Uros Predić. *Na podwórzu*, ol.

Najważniejszy i najbardziej decydujący krok naprzód w malarstwie serbskim został jednak zrobiony w okresie realizmu. W ostatnim ćwierćwieczu zeszłego stulecia, kiedy po pierwszym reprezentancie nowego kierunku, Milosu Tenkoviciu (1849—1890), uczniu monachijskim (po części także wiedeńskim), który w sposób zdecydowany zerwał z tradycjami przeszłości i malarstwem kościelnym oraz całkowicie poświęcił się malarstwu rodzajowemu, krajobrazowemu i martwej naturze, odkrywając przed społeczeństwem serbskim zgoła nowe horyzonty sztuki, wystąpiła trójka młodych, świeżych talentów: Djordje Krstić (1851—1907), Uros Predić (1857, zm. po wojnie), oraz Paja Jovanović (1859, zm. po wojnie). Wszyscy oni są synami Wojwodiny i jak najbardziej związani z jej tradycyjną atmosferą, ale ich znaczenie, a nawet sam przebieg i dzieje ich twórczej działalności sięgają daleko poza granice ich bliższej ojczyzny. W czasie od powstania niepodległego księstwa serbskiego niejedno się bowiem zmieniło. Stosunki w samej Serbii i warunki działalności kulturalnej były co prawda bardzo dalekie od stanu idealnego lub choćby całkiem znośnego; nie było tam, np. w samej stolicy, Belgradzie, ani właściwego zrozumienia dla sztuki, ani możliwości jej rozwoju. Ale z drugiej strony znaczenie stolicy jako właściwego centrum całego narodu serbskiego coraz bardziej się wzmagało, a to, co było na razie nieosiągalne w rzeczywistości, wydawało się bliskie w dążeniach, dla urzeczywistnienia których należało walczyć i poświęcać wszystkie swoje siły. Młodzież z Wojwodiny oraz z innych serbskich ziem zadunajskich i zasawskich przechodziła do Serbii, szukając tam nie tyle chleba, ile poświęcając jej swój trud i siebie.

Do tej młodzieży należał przede wszystkim Djordje Krstić, który już jako młody chłopak

uciekł od nędzy domu rodzicielskiego do Belgradu, gdzie miał jeszcze trudniejsze warunki. Ale szczęśliwym zbiegiem okoliczności mógł przynajmniej częściowo ukończyć studia i zostać stypendystą króla Milana. Tak więc w Monachium był uczniem profesora Seitza, który od razu poznał się na jego niepospolitym talencie. Gdy po dziesięcioletnim pobycie tam powrócił do Belgradu, przewędrował — wciąż jeszcze jako stypendysta — Serbię, malując jej zabytki, typy, sceny ludowe i krajobrazy o niezwykłej świeżości, przy czym pierwszy uchwycił charakter krajobrazu serbskiego. Następnie zwiedził Włochy, by ostatecznie w r. 1888 objąć w stolicy posadę nauczyciela rysunków w szkole średniej, na której "pozostał do końca życia. Te uwagi o życiu Krsticia nie są zbyteczne, gdyż ilustrują w sposób wymowny warunki, w jakich wyrósł najwybitniejszy malarz serbski w. XIX i w jakich zmuszony był pracować, zanim rozpoczął swoją właściwą wielką twórczość. Stolica Serbii nie mogła mu dać nic lepszego ponad skromną posadę w mieście, w którym nie miał ani własnej pracowni, ani materiałów koniecznych do malowania, ani nikogo, kto byłby z nim dzielił zainteresowania i poglądy.

Dysproporcja między przygotowaniem i zamierzeniami oraz tym wszystkim, co Krstić był w stanie z siebie dać, a atmosferą, w której przyszło mu żyć i pracować, była tak ogromna, że nie dziw, jeżeli niejedno pozostało w krainie planów i marzeń. A jednak stworzył on dużo, przede wszystkim zaś dal serbskiemu malarstwu pierwszy wielki wyraz własny. W jego sztuce nie ma już dawnych tradycji i zerwane są więzie z malarstwem prowincjonalnym, ale za to sztuka serbska staje na wyżynie europejskiej, zachowując równocześnie swoje oblicze i ducha.

W jego dziełach są reprezentowane wszelkie rodzaje malarstwa: studia i szkice pejzażowe, obrazy religijne, kompozycje historyczne, obrazy rodzajowe, kompozycje figuralne (słynny obraz *Anatom,* powstały jeszcze w czasach monachijskich), pejzaże, portrety. Wszystkie wykazują swoisty temperament i charakter, bujny i bogaty koloryt, o naturze czysto malarskiej. Jak słusznie zauważono, kompozycje Krsticia są wizjami barwnymi, w których postaci wydobywają się z zaciemnionego tła w pełną jasność, by zabłysnąć w niej płomieniami kolorów. Należałoby tylko jeszcze dodać, że wizje te oparte są na rzeczywistości wizualnej i życiowej.

Od jego sztuki nie było już odwrotu, a równocześnie jego działalność w Belgradzie w dużej mierze przyczyniła się właśnie do tego, że stolica stała się głównym ośrodkiem sztuki serbskiej, skąd miała odtąd promieniować na ziemie serbskie. Siadami Krsticia szedł Leon Koen, potomek starej żydowskiej rodziny belgradzkiej, artysta o bujnym, żywym temperamencie i romantycznym nastawieniu, uczeń monachijski i paryski, twórca kompozycji biblijnych i z dziejów narodowych, w kolorycie jaśniejszy od Krsticia, w niektórych obrazach przypominający malarstwo Wrubla, chociaż jest to tylko pokrewieństwo wewnętrzne. Nie rozwinął się on jednak w pełni; uległ ciężkim rozczarowaniom, nieuleczalnej chorobie i śmierci w zapomnieniu.

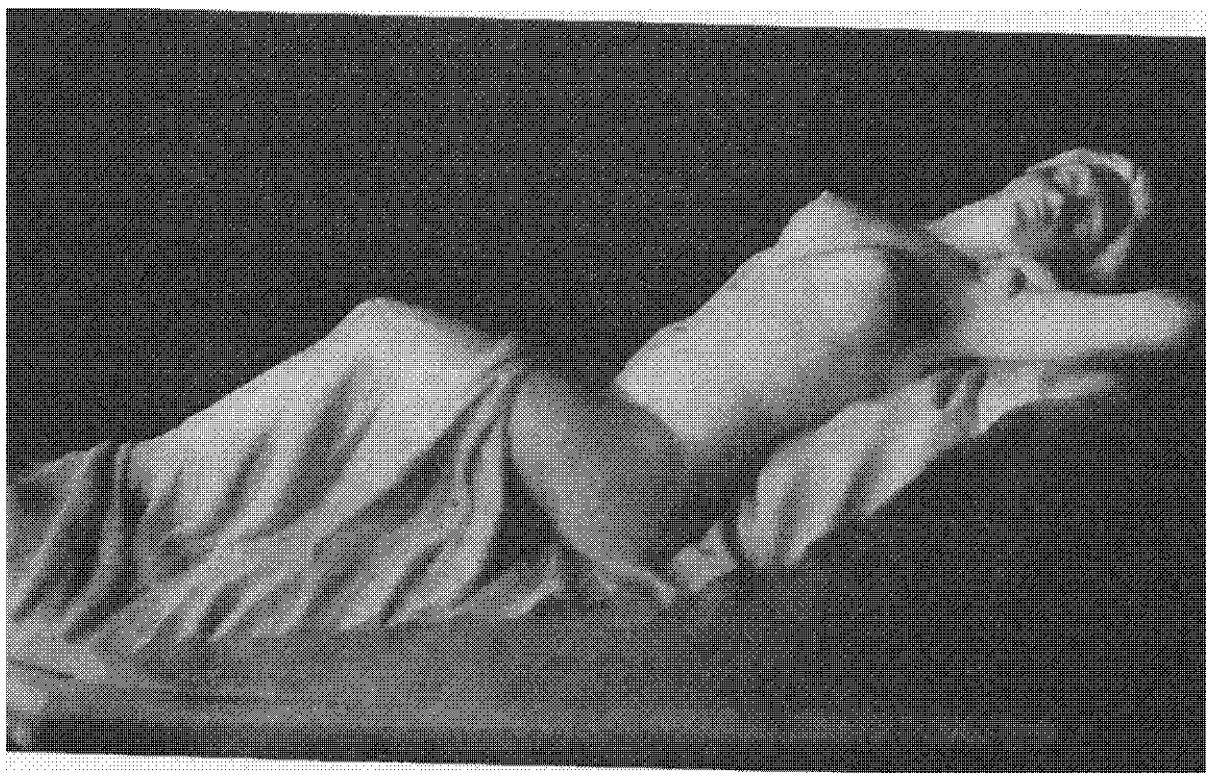
Szczęśliwszy od Krsticia był Uros Predić, cieszący się dużym uznaniem i popularnością. Był on uczniem profesora Gripenkerla, zarazem nie zerwał jednak z tradycjami Wojwodiny, w której spędził sporą część życia po powrocie po pierwszym, kilkuletnim pobycie w Belgradzie, gdzie jednak później ostatecznie się osiedlił. Był to artysta o całkiem swoistym obliczu twórczym. W jego sztuce, bardzo wielokształtnej i wielorodzajowej (malował ikonostasy i obrazy święte, będąc jednak równocześnie doskonałym portrecistą oraz autorem kompozycji alegorycznych i historycznych, a zwłaszcza bardzo licznych obrazów rodzajowych), panuje zrównoważenie, spokój i umiar, bogato niuansowany koloryt wojwodińskich malarzy, doskonała technika, opanowanie całokształtu akademickiej problematyki malarskiej. Przy tym wszystkim występuje także nastrój czegoś idyllicznego (co zyskało mu popularność), przechodzącego, zwłaszcza w okresie późniejszym, w słodycz, której często brakowało właściwej werwy i rozmachu twórczego.

Największy rozgłos zarówno wśród społeczeństwa serbskiego, jak i za granicami kraju zyskał jednak bardzo wcześnie trzeci malarz wojwodiński, Paja Jovanović. Co prawda jego świetne pod względem technicznym malarstwo niewiele ma wspólnego z wewnętrznym rozwojem sztuki serbskiej ani nie łączy się z jej tradycjami i cechami. Jest to malarstwo w dużym stopniu raczej kosmopolityczne, jakkolwiek oparte przede wszystkim na motywach serbskich i w ogóle bałkańskich.

Ryc. 328. Paja Jovanović. *Ubieranie panny młodej),* ol.

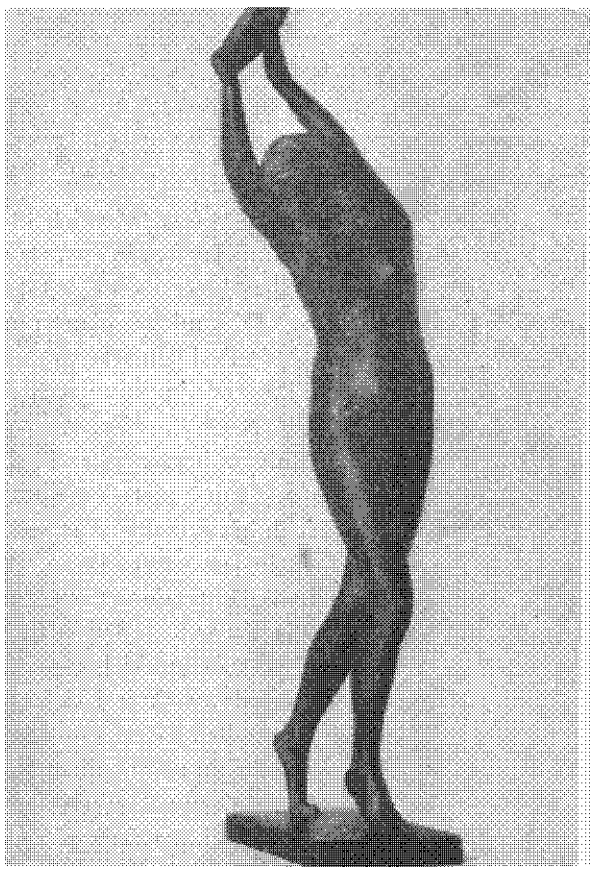
Ryc. 329. Paja Jovanović. *Walka kogutów,* ol.

Ryc. 330. Milan Konjović. *Sambor, ol.*

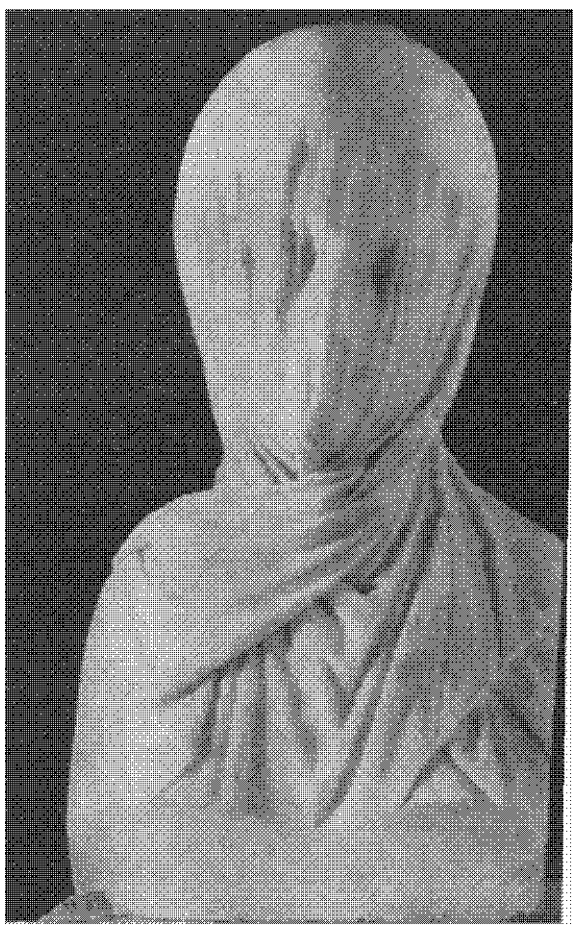


Ryc. 331. Djordje Jovanović. *Odpoczynek,* marmur

Z jego pierwszego okresu znane są zwłaszcza malownicze, anegdotycznie i z finezyjną pointą skomponowane sceny z życia Albańczyków i Czarnogórców, z których przemawia przede wszystkim idealizacja mieszkańców dzikich gór wraz z ich egzotyką. Ta w duchu romantycznym przeinterpretowana tematyka na pół folklorystyczna zyskała malarzowi sławę i uznanie w Europie oraz w Ameryce i Australii, toteż nie brak tego rodzaju obrazów i ich replik, zrobionych przez samego malarza (tu należą takie obrazy, jak *Taniec mieczy* z r. 1886; *Ubieranie panny* młodej z tegoż roku; *Walka kogutów* oraz *Krwawa zemsta* z r. 1888). Podobny romantyzm wykazują również jego wielkie sceny historyczne, skomponowane jak wielkie machiny teatralne, pełne niewątpliwie cennych szczegółów i obserwacji, pozbawione jednak głębszej charakterystyki i motywacji psychologicznej. Wśród nich pierwsze miejsce zajmuje *Emigracja Serbów* (1895), przedstawiająca w syntezie malarskiej dramatyczną chwilę historyczną, w której naród serbski w r. 1690, pod przywództwem patriarchy Arsenija Crnojevicia, przeszedł na terytorium austriackie, by tam, korzystając z przywilejów cesarskich, zdobytych w walce z Turkami, zorganizować swoje życie gospodarczo-polityczne. Rysunek w owej wielkiej kompozycji mas i grup jest bez zarzutu, a ich zestawienie kompozycyjne harmonijnie rozłożone, brak natomiast w tym wszystkim jednolitego oświetlenia, czyli w ogóle właściwego oświetlenia. Są to cechy charakterystyczne w ogóle dla całego malarstwa Jovanovicia. Obok tej wielkiej kompozycji, zamówionej przez ówczesnego patriarchę serbskiego Georgija Brankovicia, w Sremskich Karlovcach i namalowanej przez Jovanovicia z wyraźną tendencją polityczną dla eksponowania jej na wystawie milenium madziarskiego w r. 1896, wykonał na wystawę paryską w r. 1900 inną wielką kompozycję, która również miała służyć afirmacji serbstwa przed światem: *Koronacja Duszana w Skopju* (w rzeczywistości raczej *Proklamacja „Zakonnika" Duszana*) i in. Największą sławę w świecie zdobył sobie jednak Jovanović, który bardzo dużo podróżował, poznał Kaukaz, Turcję i Egipt oraz mieszkał przeważnie w Wiedniu, Monachium i Paryżu, swoimi eleganckimi portretami, dzięki którym stał się jednym z najbardziej cenionych portrecistów wśród wyższych sfer europejskich. Słusznie o nim napisano: „eklektyk i «zachodnik» [który] bez wielkiego poszukiwania i bez wewnętrznych wstrząsów Krsticia stwarzał swoją wiedeńską odmianę malarstwa prawosławnego, znakomitą, łatwą oraz bardzo szybko przyjętą". Jego twórczość nie jest jednak bez znaczenia i jego miejsce w malarstwie serbskim jest trwałe. Był on być może najlepszym rysownikiem i malarzem materii, jak i niepo-



Ryc. 332 Sima Roksandić. *Tancerka,* **brąz**



Ryc. 333. Peter Ubavkić. *Kobieta w welonie,* **marmur**

spolitym twórcą wielkich kompozycji dekoracyjnych, a prócz tego pierwszym, którego nazwisko uzyskało międzynarodowy rozgłos.

Charakterystyczne jest jednak, że w malarstwie serbskim zjawia się, co prawda pod koniec w. XIX, także pleneryzm, reprezentowany m. in. przez świeże malarstwo Marka Murata (ur. 1864), Dalmatyńczyka z okolic Dubrownika, ucznia monachijskiego, który przeniósł się całkiem do Belgradu, pozostając jednak przy tym zarówno w swoim kolorycie, jak i realizmie synem Dalmacji. Nigdy bowiem nie było w malarstwie serbskim tak dużo słońca, światła i powietrza, jak właśnie w jego pejzażach, a zwłaszcza blasku światła na falach morskich. U Murata przejawiają się także już pierwsze oddziaływania impresjonizmu, którego on sam wprawdzie nie przejął, było jednak nieuniknione, że także sztuka serbska musiała przejść tę fazę.

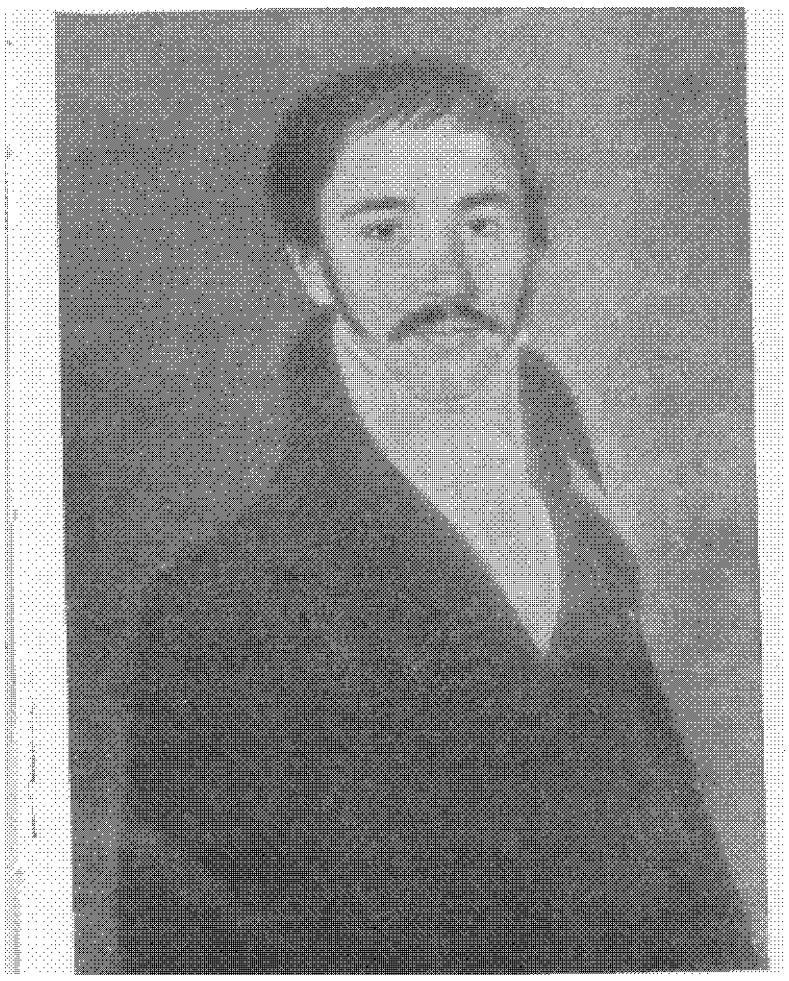
Nie jest przypadkiem, że właśnie w okresie, kiedy malarstwo słoweńskie zetknęło się w Monachium z impresjonizmem, znalazła się tam w kole Azbego i malarzy słoweńskich młoda Serbka, Nadezda Petrović (1873—1915). Wyniosła ona również stamtąd najsilniejsze podniety dla swej własnej, czysto męskiej twórczości. Malarka o wielkich zdolnościach i skłonnościach do koncepcji monumentalnych, której dalszy rozwój wiódł także przez Paryż, gdzie zetknęła się już z fauvizmem i ekspresjonizmem, nie zdążyła jednak wypowiedzieć się w pełni, gdyż w r. 1915 oddała życie ojczyźnie. Wojna bałkańska poczyniła w ogóle wielkie spustoszenie w szeregach serbskich artystów. Malarstwo serbskie rozwinęło się jednak po pierwszej wojnie światowej z nie słabnącą siłą, i to nie tylko w Belgradzie, lecz także w innych centrach serbskich.

Rzeźba u Serbów znacznie później stała się sztuką, współzawodniczącą z malarstwem. Nie można się temu dziwić. Wielowiekowa tradycja sztuki prawosławnej nie znała prawie rzeźby, zwłaszcza okrągłej. Snycerstwo w drzewie, co prawda bardzo bogate już w średniowieczu, a także w okresie sztuki barokowej, o czym świadczą m. in. liczne bogato rzeźbione ikonostasy, również nie dochodziło do form monumentalnych i ograniczało się prawie wyłącznie do zadań dekoracyjnych. Tradycję rzeźbiarską trzeba było dopiero stwarzać. Rzeźbiarze ze starszego okresu nawiązywali w pierwszym rzędzie do wzorów szkoły włoskiej, jak np. Peter Ubavkić, twórca szeregu pomników belgradzkich i wirtuoz techniki rzeźbiarskiej, przejętej z obcych wzorów. W duchu francuskiego akademizmu z dużym odcieniem naturalizmu tworzył Djordje Jovanović, znany przede wszystkim jako uduchowiony portrecista i autor pomników. Wśród całej starszej generacji wybijał się zwłaszcza Sima Roksandić ze swoim *Niewolnikiem* oraz *Rybakiem ze żmiją* na belgradzkim Kalemegdanie.

Sztuka bułgarska

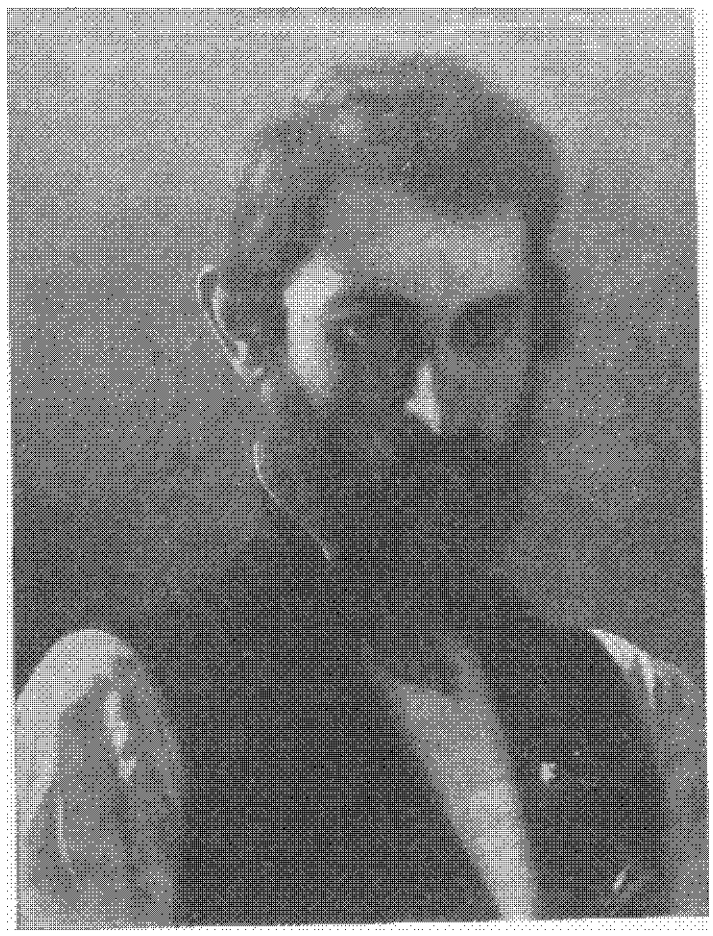
Gdy sztuka serbska w drodze do modernizacji mogła mimo wszystko nawiązać do faz okcydentalizacji, jakie stosunkowo wcześnie zaistniały na terenie Sremu i w Wojwodinie, to bez porównania trudniejsze były zadania, przed jakimi stanęła pod tym względem twórczość bułgarska w chwili wskrzeszenia niepodległości państwowej w drugiej polowie w. XIX. Co prawda już w pierwszej połowie stulecia doszło do znacznego ożywienia życia artystycznego w zakresie sztuki cerkiewnej, i to zarówno w architekturze, jak i w malarstwie religijnym oraz w snycerstwie. Powstał nawet szereg miejscowych szkół malarskich, tj. ikonopisnych, których założyciele i członkowie uczyli się malarstwa w Wiedniu (Toma Witanow, Christo Dimitrow), Monachium (Mikołaj Pawłowicz), w Rosji (Stanisław Dospewski, Christo Conew) i w Rzymie, próbując rozmaitymi sposobami pogodzić i połączyć stare tradycje malarstwa religijnego z nowymi pierwiastkami sztuki zachodnioeuropejskiej. Wśród wymienionych malarzy niejeden może być uważany za pioniera nowego kierunku.

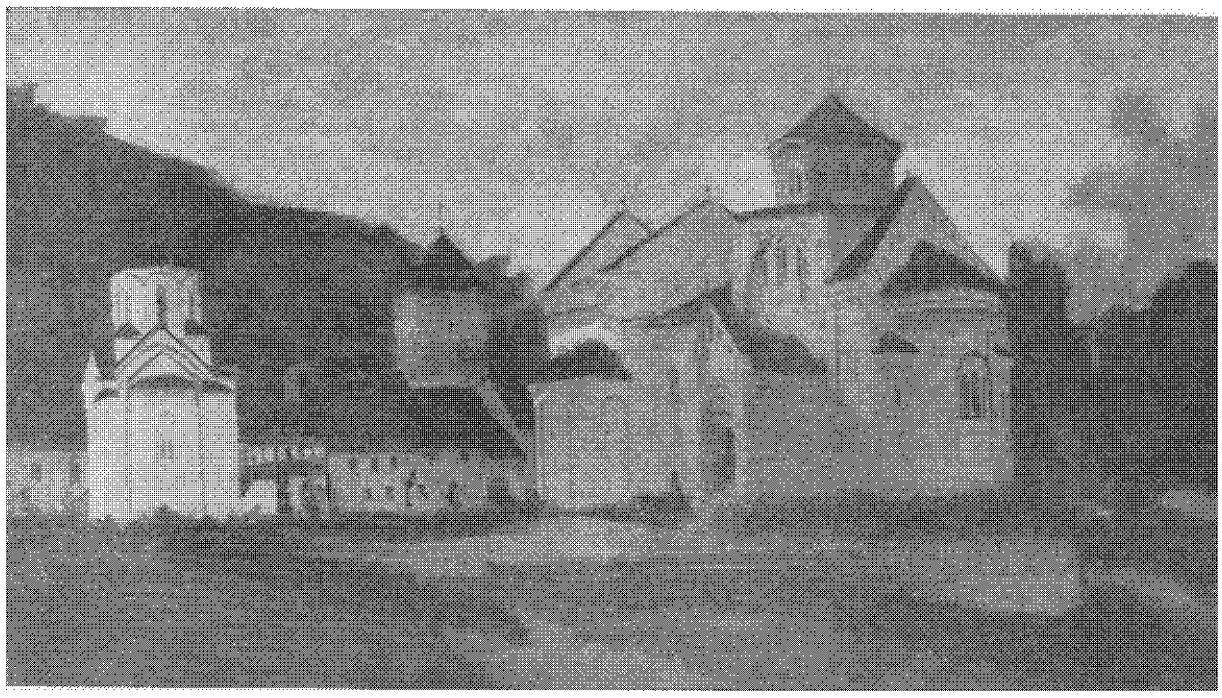
Tak np. Mikołaj Pawłowicz (1825—1894) poprzez Wiedeń dostał się do Monachium, gdzie jako uczeń tamtejszej Akademii przejął się zasadami historycznego malarstwa w duchu tradycji nazareńczyków. Największą wartość posiadają wprawdzie jego portrety, lecz właściwe znaczenie dla Bułgarii tkwi jednak raczej w litografiach na tematy historyczne i patriotyczne. Były one swojego



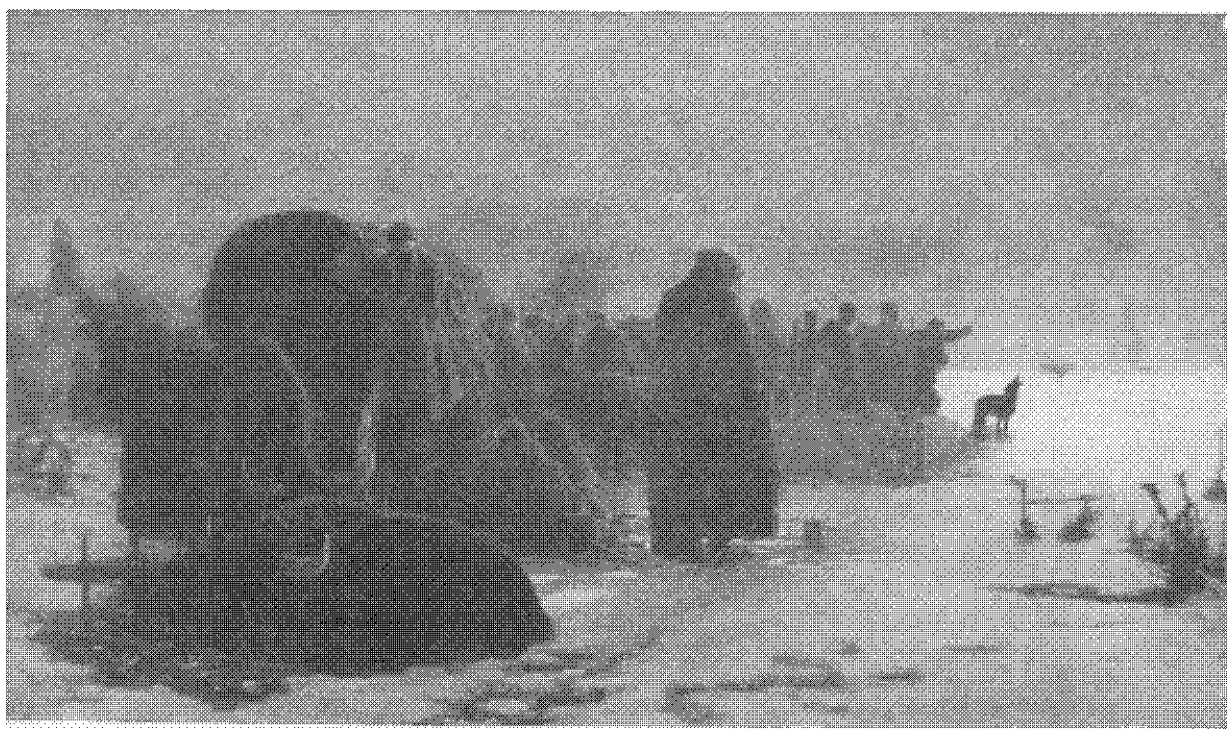
71. Pavel Djurkovic. *Miody Vuk Karadžič,* **ol.**

72. Novák Radonie. *Autoportret,* **ol.**



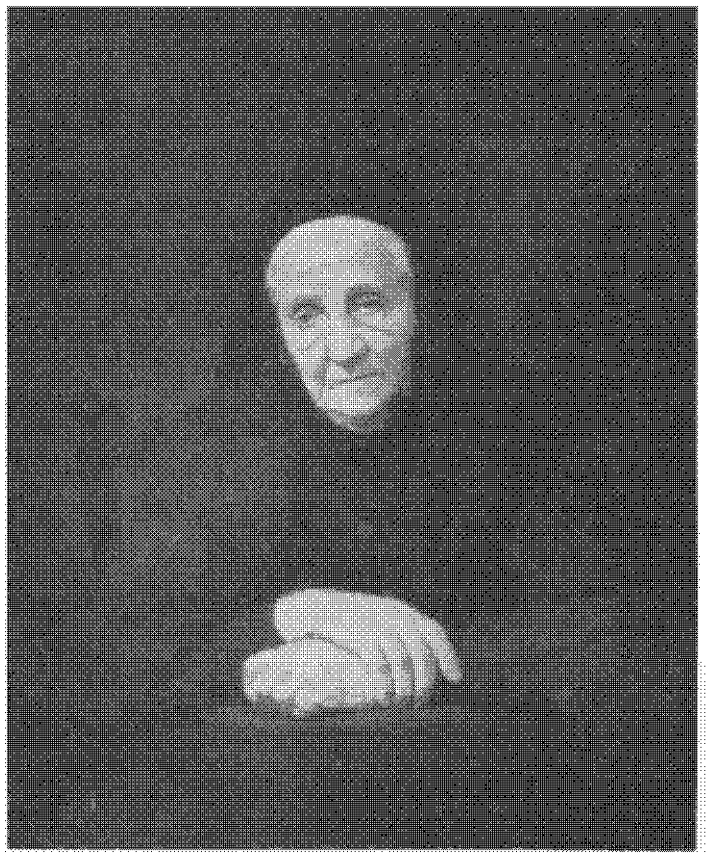


73. Djordje Krstić. *Studenica,* ol.



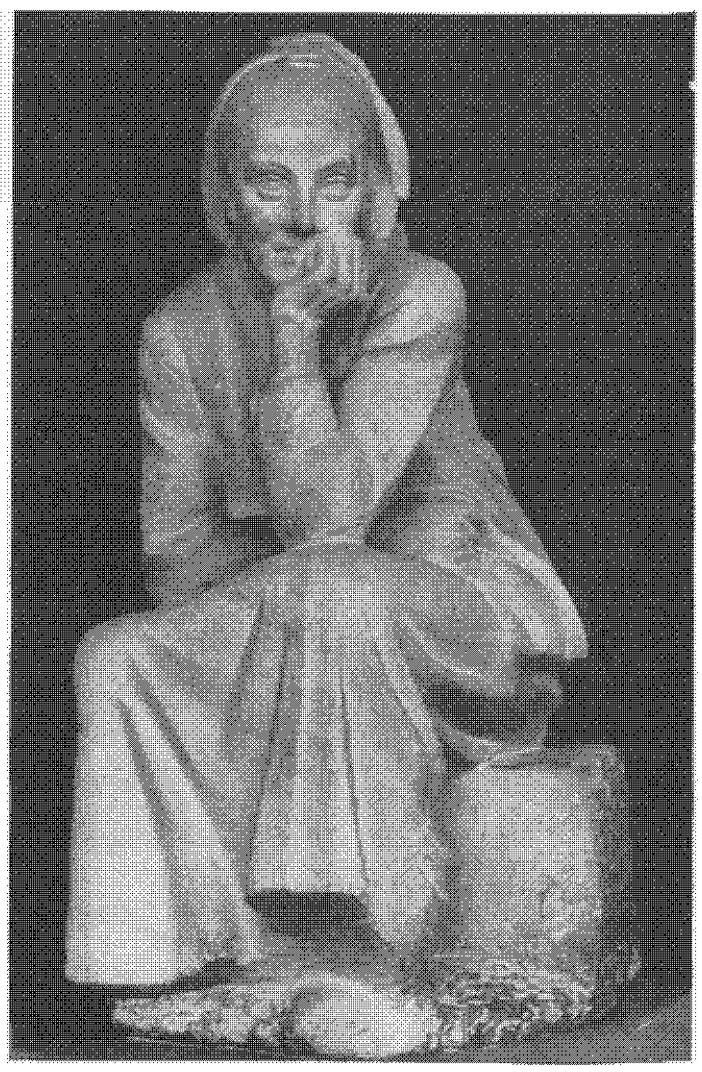
74. Ivan Mrkvicka. *Uciekinierzy,* ol.

75. Paja Jovanovid. ***Migracja Serbów,*** **fragment, ol,**



76. Ceno Todorow. *Matka,* ol.

77. Ivan Lazarów. Postać na grobie poety Dimczo Deblianowa, kamień



Ryc. 334. Ivan Mrkvićka. *Ryczenica* (taniec z chustą), ol.

czasu bardzo popularne, aczkolwiek nie zawierają żadnego głębszego wyrazu i wartości artystycznej.

Odrodzenie sztuki bułgarskiej przyszło skądinąd, od grupy artystów obcych, sprowadzonych po wyzwoleniu (1879) przez rząd nowego państwa do nauczania rysunków w szkołach średnich, wśród których znalazł się szereg wybitnych talentów, aczkolwiek różnego pochodzenia i o różnych kierunkach. Oni to zaznajomili społeczeństwo bułgarskie ze sztuką zachodnioeuropejską i stali się organizatorami systematycznej działalności artystycznej, a z drugiej strony sami stworzyli dzieła, które stanowiły właściwy punkt wyjścia całego późniejszego rozwoju sztuki bułgarskiej. Jeszcze w okresie przed wyzwoleniem zajął się litografią propagandową i historyczną polski emigrant Henryk Dębicki, drugim zaś Polakiem, który po raz pierwszy odwiedził Bułgarię w r. 1885 jako korespondent i malarz wojenny czasopism zachodnich, zwłaszcza angielskiego „The Graphic", był Antoni Piotrowski. Stworzył on dużą ilość obrazów wojennych, portret księcia Aleksandra (Battenberga), przede wszystkim zaś dużą kompozycję przedstawiającą pogrom urządzony przez Baszibozuków w Bataku w r. 1876, jeden z najpopularniejszych obrazów w ówczesnej Bułgarii.

Główna podnieta i praca organizatorska o decydującym znaczeniu wyszły jednak z grupy malarzy czeskich, którzy osiedlili się w Bułgarii, a zwłaszcza z czynnej działalności dwóch spośród nich: Ivana Mrkvićki (Mrkvićka) urodzonego w r. 1856 w Vidimie, i Jarosława Veśina, urodzonego w r. 1859 we Vraniu w Czechach, zmarłego w r. 1915 w Sofii. Pierwszy z nich, uczeń akademii praskiej i monachijskiej, dojrzał jako artysta właściwie dopiero w Bułgarii „pod wpływem jedynie swojego własnego temperamentu artystycznego, dziewiczej przyrody bułgarskiej, patriarchalnego życia i pierwotnego wieśniaka", jak wyraża się o nim A. Proti£. Nie obeszło się jednak przy tym bez zawierania kompromisów ze sztuką akademicką i z nowymi wpływami obcymi. Działalność swoją rozpoczął Mrkvićka od studiów folklorystycznych i scen rodzajowych, w których rozwinął w pełni swój talent realistyczny i kolorystyczny, podkreślając przy tym czasami aż nazbyt mocno pierwiastki etnograficzne. Równocześnie pielęgnował także malarstwo religijne i dekoracyjne, ścienne i ilustrację książ-

Ryc. 335. Jaroslav Vesin. *Odwrót Turków pod Lile Burgas,* ol.

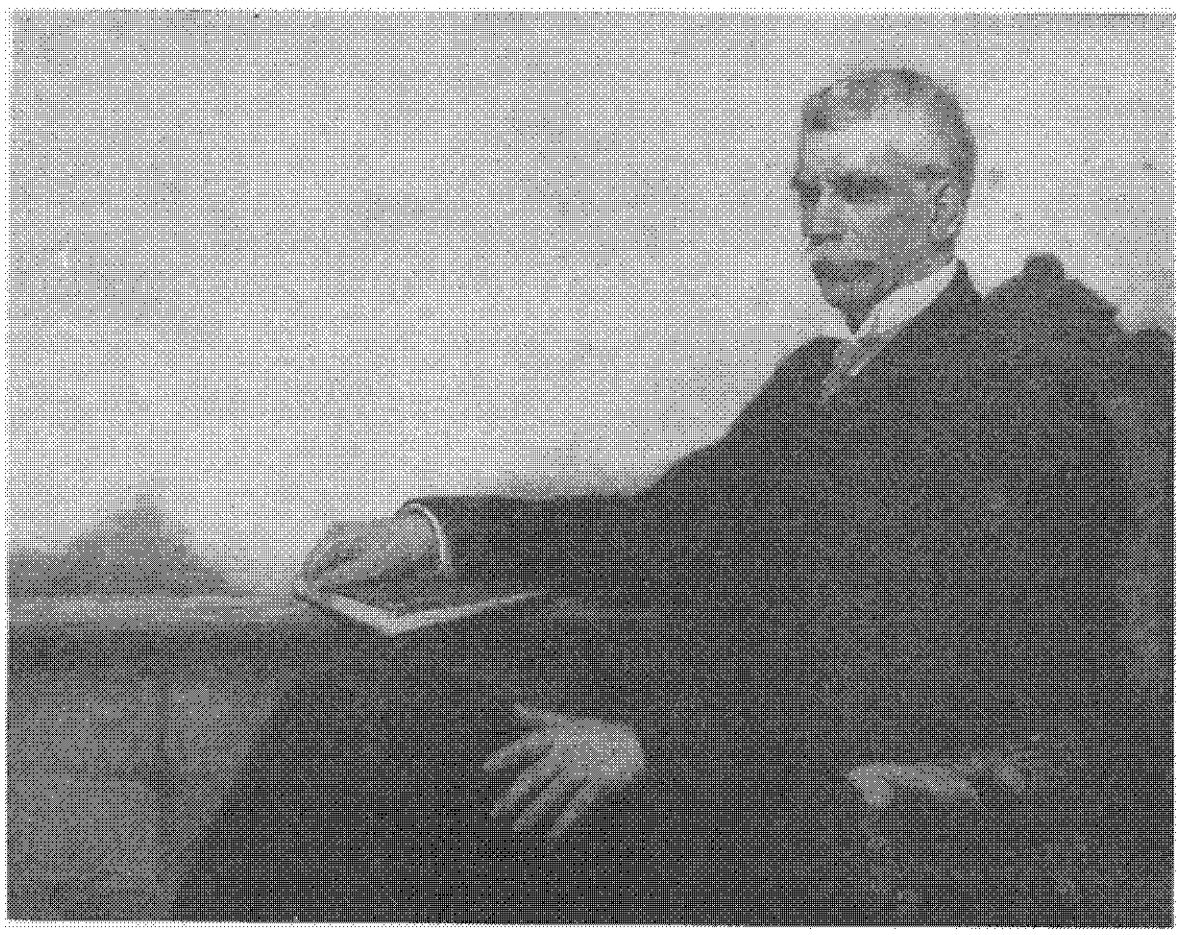
Ryc. 336. Anton Mitov. *Bazar w Sofii.* ol.

kową, jako też portret. Rozwijając niezwykle płodną działalność, utorował on równocześnie jako umiejętny organizator drogę nowemu ustosunkowaniu się społeczeństwa do sztuki i konieczności jej istnienia.

Głębszym od niego artystą był jednak Vesin, uczeń praski i monachijski, zwłaszcza Piloty'ego i Polaka Józefa Brandta. Jest on autorem świetnych kompozycji krajobrazowych, pełnych nuty nastrojowej, wojennych i myśliwskich, mistrz w malowaniu koni, malarz o dużej kulturze i wyrobionym smaku. Działalność artystów obcych, choćby nawet bardzo zasłużonych dla rozwoju nowszej bułgarskiej kultury artystycznej, musiała jednak w końcu zejść na drugi plan w porównaniu ze sztuką artystów bułgarskich, którzy tymczasem dojrzeli do własnej twórczości i niezależnych poszukiwań.

Ryc. 337. Ivan Angelov. *Spór o ziemię*, ol.

Starsi spośród nich, jak np. Anton Mitov (1852—1930) i Ivan Angelov (1864—1924), kontynuowali w pewnym sensie dzieło rozpoczęte przez Mrkvićkę. Pierwszy z nich, malarz światła słonecznego, wybił się zwłaszcza jako malarz-realista życia ludu, a drugi wniósł do tejże tematyki nastrój osobisty i pogłębienie psychologiczne. W twórczości przedstawicieli młodszej generacji odzwierciedlają się natomiast najróżnorodniejsze kierunki i prądy europejskie. Przenikały one do Bułgarii najrozmaitszymi drogami, przede wszystkim przez różne szkoły, przez które przechodzili poszczególni artyści, a następnie przeszczepiali ich zasady i metody na grunt rodzimy. Na ogół można jednak powiedzieć, że w sztuce tej panuje pewien umiar i konserwatyzm, które powstrzymują ją od przejmowania kierunków skrajnych. Impresjonizm zjawił się tutaj wprawdzie stosunkowo wcześnie, ale za to w połączeniu z kierunkiem realistycznym. Pewien eklektyzm jest charakterystyczny także dla malarstwa nowszego, przy czym rysy bułgarskie wyrażają się raczej w wyborze tematów aniżeli w ujmowaniu i traktowaniu formalnym. Najbardziej bułgarski jest być może Stefan Wazów (ur. 1875), malarz głęboko ujętych ikon, eleganckich portretów i obrazów nastrojowych. Ceno Todorow (ur. 1877) nawiązuje w swoich portretach do wzorów swojego nauczyciela, Leona Bonnata, a w innych obrazach znowu do neoimpresjonizmu francuskiego. Włoskie pochodzenie swej sztuki



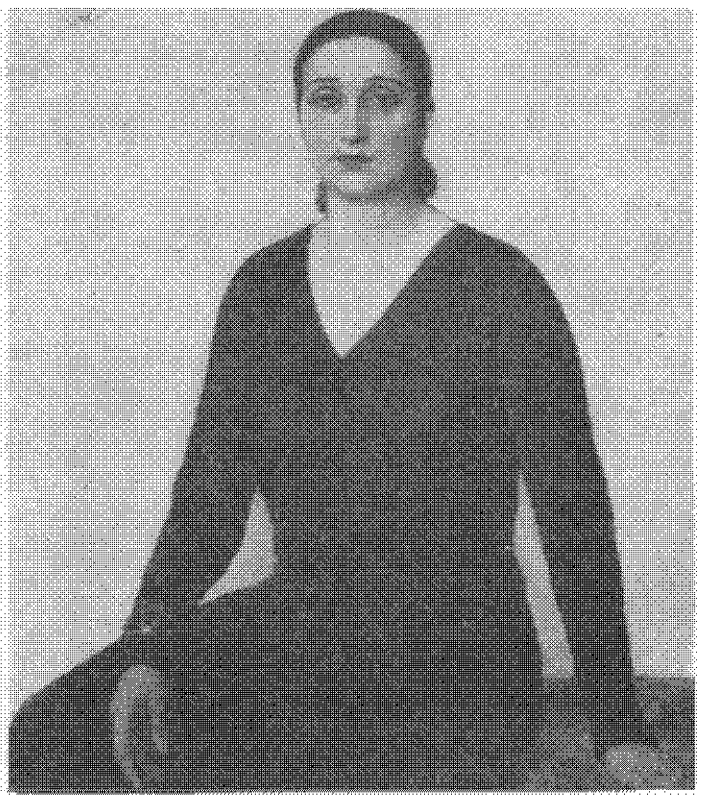
Ryc. 338. Nikola Mihajloy. Portret Ivana Wazowa, ol.

zdradza w akwarelach Nikola Marinow (ur. 1879), malarzem fantastycznych scen legendarnych jest Nikola Kożuharow (ur. 1892), a międzynarodowym malarzem pięknych portretów kobiecych — Nikola Mihajlov (ur. 1876). Najliczniejszych reprezentantów ma jednak malarstwo pejzażowe; wśród nich zajmuje pierwsze miejsce Nikola Petrov (1881—1916). Znamienne jest, że generacja, która rozpoczęła swoją działalność po r. 1910, oddalała się coraz bardziej od realizmu i zaczęła torować nowe drogi. Temat ten nie wchodzi jednak już w ramy tej książki.

Równolegle do malarstwa rozwijała się także rzeźba. Od kierunku klasycznego akademizmu, którego reprezentantem jest zwłaszcza Żeko Spiridonow (ur. 1867), poprzez akademizm Andreja Nikolowa (ur. 1876), najwybitniejszego rzeźbiarza bułgarskiego, oraz Aleksandra Andrejewa (ur. 1879), twórcy grup górników, doszła rzeźba do sztuki Ivana Lazareva (ur. 1884), ucznia m. in. Rodina, przedstawiającego w swoich dziełach, zbliżonych początkowo do ekspresjonizmu, typy ludu bułgarskiego w ich skromnym, cichym i zarazem monumentalnym patosie bytowania, związanego z ziemią i ojczyzną.

Przytoczone nazwiska artystów bułgarskich niewiele są w stanie powiedzieć o głębszych prądach nurtujących w psychice artystycznej ludu bułgarskiego. Wystarczą jednak, być może, by uświadomić olbrzymi krok, jaki został zrobiony przez naród bułgarski w zakresie twórczości i kultury artystycznej od chwili wyzwolenia spod jarzma tureckiego aż do końca pierwszej wojny światowej. Nie minęło przecież wówczas (1918) jeszcze czterdzieści lat od owego czasu, kiedy Bułgaria była zapadłą i zaniedbaną prowincją turecką, a jej ludność prześladowaną rają bez praw nie tylko politycznych, ale także do samodzielnego życia kulturalnego. Jakie siły drzemały jednak w ukryciu w duszy narodu, świadczy o tym dobitnie m. in. także jego sztuka, która zdążyła w tak krótkim czasie

Ryc. 339. Sirak Skitnik. *Dobra nowina,* ol.

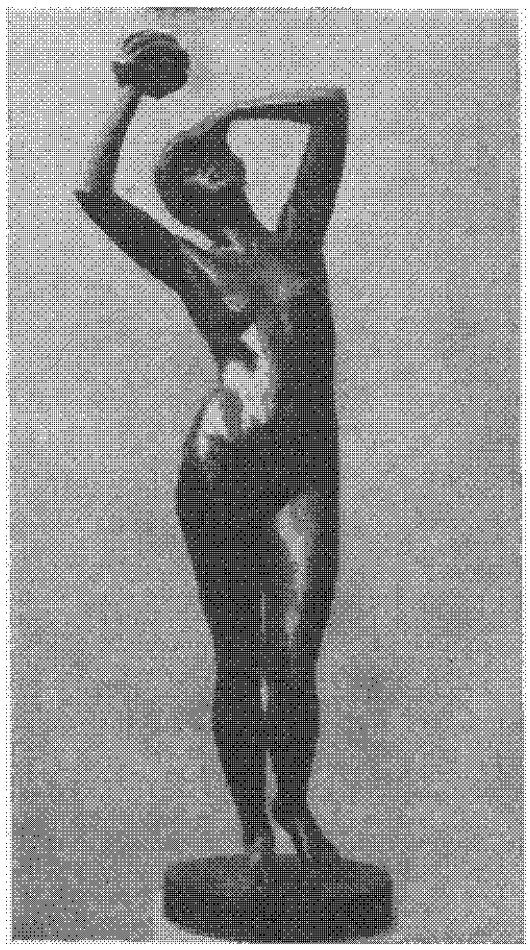


Ryc. 340. Stefan Ivanov. Portret poetki Dory Gabe, ol.

i w warunkach nieraz bardzo ciężkich stanąć na poziomie i zrównać się w pewnej mierze ze sztuką europejską.

Przy końcu tego rozdziału nasuwa się kilka uwag o istotnym dla nas znaczeniu i charakterze. Już we wstępie do tej książki podkreślono, że jednym z najważniejszych argumentów uzasadniających potrzebę, a nawet możliwość potraktowania sztuki wszystkich Słowian południowych jako całości jest istnienie zarówno punktów stycznych w rozwoju historycznym sztuki różnych środowisk południowosłowiańskich, jak i wspólnych kierunków i tendencji rozwojowych, związanych oczywiście ze wspólną podbudową społeczno-historyczną. Wśród wszystkich tego rodzaju argumentów najsilniej jednak przekonywający jest wzgląd na sytuację geograficzno-kulturalną Słowiańszczyzny południowej, zamieszkującej w większości ziemie Półwyspu Bałkańskiego, który zajmuje w dziejach Europy całkiem swoiste miejsce, o niemałym znaczeniu także w dziejach kultury europejskiej. To jego znaczenie musi się z natury rzeczy odzwierciedlać także w dziejach jego sztuki, która jest w dużej mierze sztuką Słowian południowych.

Obraz tych dziejów, podany w tej książce, był już sam przez się wymowną ilustracją, jak sprawy wyglądały w rzeczywistości. Rola Półwyspu Bałkańskiego wystąpiła chyba dosyć jasno w związku z powiązaniami jego sztuki z centrami krajów sąsiednich w każdej z epok, o których była mowa, i to zarówno w centrach bizantyńsko-słowiańsko-bałkańskich, jak i u „zachodnich" Słowian południowych. Niemniej wyraźnie zarysowywały się również punkty styczne między nimi w ciągu historii, jakkolwiek dotyczyły one za każdym razem przeważnie tylko albo grupy bizantyńskiej, albo zachodniej. W tychże granicach można by także mówić o wspólnych lub też przynajmniej równolegle przebiegających kierunkach w poszczególnych grupach centrów południowosłowiańskich. Przy tym wszystkim trzeba jednak niemniej wyraźnie podkreślić, że zwłaszcza w zasięgu grupy „za-



Ryc. 341. Żeko Spiridonov. *Nimfa*, brąz

chodniej" (chociaż dotyczy to w pewnym stopniu także grupy bizantyńskiej) wszelkie tego rodzaju zbliżenia, pokrewieństwa i punkty styczne w niczym nie zmniejszają rysów zasadniczo indywidualnych sztuki poszczególnych wielkich środowisk narodowych południowych Słowian. Nawet więcej: im bardziej wzrasta w ciągu rozwoju historycznego uświadomienie i samopoczucie własnej indywidualności narodowej każdego spośród narodów, tym bardziej indywidualizuje się także jego kultura duchowa, a wraz z nią sztuka.

Równocześnie jednak rozwój ten bynajmniej nie przebiega ani w negacji rysów i wspólnych tendencji, ani w odwracaniu się od tego rodzaju dążeń. Nie można tego wprawdzie twierdzić o całej Słowiańszczyźnie południowej jako całości, ponieważ Bułgaria rozwija się pod tym względem osobno, zwrócona ku własnym celom. Ale w granicach Jugosławii, pomimo wszelkiej dyferencjacji, istnieje już od początku bieżącego wieku, tj. od r. 1904, kiedy w setną rocznicę powstania serbskiego urządzona została wystawa sztuki jugosłowiańskiej w Belgradzie, jednocząca dzieła wszystkich wybitniejszych malarzy i rzeźbiarzy owego czasu, wzajemność kulturalna i artystyczna, której wszelkie późniejsze perypetie historyczne nie były w stanie odmienić lub zniszczyć. Po owej historycznej dla sztuki jugosłowiańskiej wystawie przyszła dalsza: w r. 1911 w Rzymie, kiedy szereg artystów chorwackich z Mestroviciem na czele wystawił swoje dzieła w pawilonie królestwa Serbii. Powstały potem wspólne stowarzyszenia plastyków słoweńsko-chorwackich, chorwacko-serbskich i jugosłowiańskich. Wszystkie trzy główne centra sztuki: najstarsze w sensie modernizmu w Zagrzebiu, powstałe pod koniec w. XIX, współczesne z nim w Belgradzie, ze swoją szkołą belgradzką, oraz w Lublanie, zorganizowane jako ośrodek sztuki nowoczesnej na przełomie wieku, jak i inne mniejsze: w Sarajewie, Skopju, Novym Sadzie i Słoweńców w Trieście, razem z ich twórczością okresu nowoczesnego, są w gruncie rzeczy tylko potwierdzeniem poruszonych poprzednio argumentów, aktualnych do chwili obecnej, na których oparła się niniejsza książka.

Z tym wszystkim wiąże się dalsze stwierdzenie. Wspomniana wzajemność większości twórczości artystycznej Słowian południowych związana jest jak najściślej z całym rozwojem polityczno-społecznym w ciągu ostatnich stu lat Serbów, Chorwatów, Słoweńców i Macedończyków. Trudno byłoby znaleźć bardziej przekonywający i wymowniejszy przykład współzależności wszelkich zjawisk działalności ludzkiej, a w tym także i sztuki, zwłaszcza na terenach z sobą złączonych, jak i narodów dążących ku wspólnocie. Chcąc jednak, zwłaszcza po takim stwierdzeniu, spojrzeć na sztukę Słowiańszczyzny południowej dzisiejszej, nie wystarczy brać w rachubę jedynie samą twórczość monumentalną z zakresu architektury, malarstwa i rzeźby. Jest ona wprawdzie dziedziną najważniejszą, historycznie najbardziej uchwytną, ale nie jest jeszcze wszystkim. Niemniej wyraźna jest pod tym względem wymowa krajobrazu miast i wsi, ulic i placów, domów wiejskich i miejskich, a wśród nich samego człowieka z jego pracą i troskami, smutkami i radością. Tak widziana twórczość Słowian południowych jakżeż niezmiernie jest bogata! Ilość odmian i niuansów, choćby od alpejskiej wioski słoweńskiej lub jej siostrzycy w okolicy Triestu i w Istrii nad morzem,

o kształtach śródziemnomorskich, poprzez wioski na równinie chorwackiej i slawońskiej aż do egzotyki Bośni i żywo jeszcze zachowanego średniowiecza w Ohridzie nad Jeziorem Ohridzkim, jest tak ogromna, że śledzenie jej to droga przez różne światy.

Jakie jest jednak miejsce, które wraz z tak niezmiernie bogatą różnorodnością oraz niemniej bogatą przeszłością zajmuje sztuka Słowian południowych w sztuce europejskiej? Na to niech nam odpowie rozdział następny i ostatni.

SZTUKA SŁOWIAN POŁUDNIOWYCH W SZTUCE EUROPY

I

Naszkicowany tu obraz sztuki Słowian południowych przedstawia się bardzo bogato i zarazem jest niezmiernie urozmaicony. W dziejach zarówno samych ziem, zamieszkanych przez Słowian południowych, jak i w ich dziejach własnych jest właściwie prawie wszystko, co w ciągu wieków złożyło się na europejską kulturę artystyczną. Są tam pozostałości i ślady kultur prehistorycznych, począwszy od paleolitu w Słowenii i Czarnogórze, od neolitu bośniackiego i okresów przedmykeńskich na terenach Macedonii oraz sztuki halsztadzkiej i kultury Villanuova w Słowenii, poprzez sztukę grecką i rzymską w ogóle na wszystkich obszarach Słowiańszczyzny południowej, sztukę wczesnego średniowiecza bizantyńskiego i zachodniego aż do pełnego rozkwitu sztuki średniowiecznej w poszczególnych centrach na Bałkanie i w pozostałych krajach wchodzących w rachubę. A w sztuce czasów nowożytnych reprezentowane są tutaj wszystkie prawie prądy i kierunki, które kolejno zrodziły się w krajach Europy środkowej i południowej.

Już to samo pozwala określić pewne podstawowe cechy czynników, jakie decydowały o charakterze i rozwoju twórczości artystycznej Słowian południowych. Pomijając na razie zasadniczy podział Słowiańszczyzny południowej na dwa różne światy, tj. kultury artystycznej bizantyńskiej oraz zachodniej, jako czynniki decydujące wymienić należy, co następuje. Najważniejsze było niewątpliwie to, co narody te wniosły własnego, swojego do tej sztuki. Ale staje się to wyraźnie widoczne dopiero na tle i w Zestawieniu z innymi czynnikami, które tutaj współdziałały. Na pierwszym miejscu należałoby więc wymienić zarówno sztukę Słowian, którą już ze sobą przynieśli, jak i tę, którą zastali w swojej nowej ojczyźnie. Tą ostatnią zaś na wszystkich tych nowych obszarach był późny antyk schrystianizowany, który, jakkolwiek przeważnie już w stanie ruin, do czego w dużej mierze sami Słowianie również się przyczynili, stał się jedną z głównych podstaw ich sztuki późniejszej. Obok antyku działały jednak, chociaż nie wszędzie równomiernie, także elementy sztuki wschodniej różnego pochodzenia i w różnych okresach. Jeszcze ważniejsze i w swoich skutkach daleko sięgające były momenty dalsze, wynikające stąd, że jedna część Słowian znalazła się w sferze oddziaływania kultury bizantyńskiej, a druga od samego początku kulturalnie i artystycznie związała się z rzymskim Zachodem.

Nie tylko same momenty natury artystycznej były tutaj jednak decydujące. Rolę zasadniczą odegrały przy tym czynniki innego rodzaju. Były to wielkie przemiany, jakie w ciągu wieków zachodziły w dziejach i losach Słowian południowych, którzy oprócz krótkich stosunkowo okresów wolności i rozmachu twórczego zaznali także długich okresów obcego panowania, niewoli, jarzma tureckiego, wewnętrznych sporów i różnych zmagań religijnych, narodowych, społecznych i dynastycznych.

Charakter oddziaływania antyku i jego wzorów był naturalnie bardzo różnorodny. Teoretycznie biorąc mógł on być zarówno bezpośredni, działający od samego początku na wyobraźnię twórczą nowych osiedleńców, jak też pośredni, tj. w okresach późniejszych, opierając się na wzorach wtórnych, które powstały na podłożu starożytności. Wypadek pierwszy nie wchodzi chyba poważnie w rachubę, co jednak bynajmniej nie znaczy, że antyk nie mógł oddziaływać bezpośrednio w okresach późniejszych. W fazach początkowych natomiast brak było tutaj po prostu możliwości zrozu-

mienia, jak i w ogóle bliższego kontaktu duchowego. Z jednej strony nowi osiedleńcy to plemiona znajdujące się jeszcze w ustroju plemienno-rodowym, gdy z drugiej strony kultura, z którą się tutaj zetknęli, była na stopniu cywilizacji bez porównania wyższej: ustroju niewolniczego o wielkich tradycjach imperium rzymskiego, a w dziedzinie sztuki, wielkiej sztuki miast, w których kwitła monumentalna architektura i ozdabiała je wyrafinowana rzeźba i malarstwo, nie mówiąc już o wysoko rozwiniętym przemyśle artystycznym. Gdy w wielkich centrach ówczesnych, które oszczędziła wielka katastrofa dziejowa upadku cesarstwa rzymskiego, jak np. w Bizancjum, ciągłość tradycji antycznych jest jasna i nie budzi żadnych wątpliwości, to w krajach, w których Słowianie świeżo się osiedlili, gdzie tylko nieliczne oazy miejskie się zachowały, jak np. niektóre miasta nadmorskie w Dalmacji, o tego rodzaju ciągłości mowy być nie mogło. Toteż antyk mógł do nowych osiedleńców przemówić dopiero później, kiedy oni sami do tego dorośli. Był on już wtedy przede wszystkim w formie schrystianizowanej.

Istniały jednak tutaj różnice. U Słowian bałkańskich to przejście do podstaw o charakterze antykizującym było, jak się wydaje, łatwiejsze i szybsze. Świadczą o tym same fakty. Tak np. pierwsze państwo bułgarskie bez względu na to, jaka była właściwie etnogeneza historycznego narodu bułgarskiego, czy ważniejszy był etniczny element Bułgarów turko-tatarskich, czy też Słowian już wcześniej tam osiedlonych, znalazło się zarówno na terenie przesiąkniętym tradycjami i zabytkami antycznymi, jak i w orbicie promieniowania kultury bizantyńskiej. Bizancjum zaś, zwłaszcza wczesne, owych wieków, samo było bezpośrednią kontynuacją starożytności hellenistycznej. Toteż nic dziwnego, że pierwsze wielkie zabytki sztuki bułgarskiej, o ile nie były ściślej związane ze sztuką protobułgarską bliskiego Wschodu, naturalnie wiążą się z tradycjami antyku w formie wschodniego chrześcijaństwa i hellenizmu przezierającego przez powierzchnię bizantyńską. A miejscami, jak w kościele Okrągłym w Presławiu, architektura nowa wprost zrasta się z antyczną.

Inaczej przedstawiała się ta sprawa nad Adriatykiem, gdzie wprawdzie dzieł antycznych było na pewno jeszcze więcej, lecz po katastrofie z początku VII w. -nastąpiła jednak pewna próżnia kulturalna, której małe miasta nadbrzeżne nie były w stanie zapełnić. A jeszcze większa była chyba przerwa w rozwoju kulturalnym prowadzącym od żywego antyku ku dziejom późniejszym, jaka musiała powstać w krajach Chorwacji i ziem słoweńskich.

Różnice te wyrównywały się jednak stosunkowo szybko, gdy tylko poszczególne odłamy Słowian południowych znalazły się w obrębie religii chrześcijańskiej oraz były już związane z wyższymi formami ustrojowymi i kulturalnymi swoich sąsiadów; z jednej strony Bizancjum, z drugiej — Italii i Rzymu oraz państwa karolińskiego. Ale oddziaływanie antyku w tych warunkach mogło być jedynie bardzo pośrednie. A może ten antyk działał raczej w innym kierunku, mianowicie na wyobraźnię ludu, stwarzającego w legendach i fantastycznych opowieściach własną interpretację historii wielkiej przeszłości rzymskiej. Antyk działał natomiast także bezpośrednio na sztukę okresów późniejszych, co prawda nie wszędzie i nie zawsze równomiernie. Sztuka krajów bałkańskich kroczy również, tutaj w ślad za twórczością innych centrów europejskich, tzn. elementy antyczne zjawiają się zarówno w sztuce bizantyńskiej wszystkich okresów, jakkolwiek za każdym razem przeinterpretowane w sensie czasu i miejsca, jak i w zachodniej sztuce romańskiej, a odżywają przede wszystkim w okresie renesansu. W niektórych wypadkach życie antyku w sztuce jest jednak bardziej konkretne aniżeli gdzie indziej. Mam na myśli Dalmację, w której zarówno w architekturze, jak i w jej dekoracji rzeźbiarskiej namacalne jest bezpośrednie czerpanie ze wzorów miejscowych zabytków starożytnych.

Zbytecznie byłoby rozwodzić się o elementach antycznych w sztuce nowożytnej. Mówiąc o miejscu Słowiańszczyzny południowej w kulturze światowej, nie wolno zapominać o jednej rzeczy, która się przy tym rzuca w oczy: Słowianie, zjawiając się na obszarach sięgających od wschodnich Alp przez równinę panońską aż do Morza Czarnego i Adriatyckiego, przynieśli wprawdzie niewątpliwie ze sobą elementy kultury własnej, której jednak bliżej nie znamy i która ponadto na terytoriach nowych znikła. Może sprawą najważniejszą było jednak to, że nad Morzem Czarnym i nad Adriatykiem ujrzeli nagle przed sobą dalekie horyzonty czegoś wielkiego i jasnego — kultury zro-

dzonej w Grecji. Stała się ona podstawą i punktem wyjścia całej późniejszej kultury europejskiej, a Słowianie przyjmując zasady wyrosłe z tej kultury sami zespolili się i na zawsze związali z kulturą i sztuką Europy.

II

Antyk, jakkolwiek tak niezmiernie doniosły, działał jednak głównie tylko poprzez swoje tradycje w transformacjach późniejszych. Bardziej intensywny i bezpośredni wpływ miały elementy orientalne, które przesiąkały do kultury artystycznej Półwyspu Bałkańskiego częściowo już w okresie antycznym, częściowo zaś później. Już w samym zaraniu dziejów sztuki Słowian południowych Orient występuje na terenie pierwszego państwa bułgarskiego. Co prawda nie wszystko jest tutaj jasne i niedwuznacznie określone, ponieważ do dziś nie panuje jeszcze jednomyślność co do pochodzenia takich zabytków, jak np. ruiny obu pałaców w Plisce albo też tzw. *Jeźdźca madarskiego.* Z drugiej strony nie ulega jednak wątpliwości, że udział sztuki przednioazjatyckiej w sztuce związanej z najstarszą twórczością Bułgarów turko-tatarskich jest bardzo duży. Świadczy o tym najlepiej skarb z Nagy-Szent-Miklos, nawet jeśli nie przypiszemy go samym Bułgarom, lecz raczej jakiemuś innemu plemieniu koczowniczych wojowników, np. Pieczyngom. Oceniając całe to zagadnienie pod kątem widzenia znaczenia historyczno-rozwojowego, należy stwierdzić, że Słowiańszczyzna południowa w tej części Półwyspu zetknęła się z silnym oddziaływaniem sztuki wschodniej na Europę południowo-wschodnią, gdzie wytworzyła się całkiem specyficzna kultura artystyczna w swoim założeniu peryferyjna zarówno w odniesieniu do samego Orientu, jak i do wczesnego średniowiecza europejskiego. Ale właśnie ta sztuka tak swoista, do której należałoby zaliczać także już przekształcenia okresu późnoantycznego na północ od Morza Czarnego i tzw. sztukę Gotów, miała przecież odegrać bardzo doniosłą rolę w kształtowaniu sztuki wczesnośredniowiecznej na terenie Europy środkowej, a częściowo także zachodniej.

Pierwiastków orientalnych było jednak w sztuce bałkańskiej znacznie więcej, jakkolwiek nie zawsze występowały one tak wyraźnie. Częściowo przenikały one na Bałkany za pośrednictwem sztuki bizantyńskiej, miejscami jednak miały źródła w bezpośredniej styczności ze światem wschodnim, a w danym wypadku raczej wschodniochrześcijańskim, w postaci handlowych kolonii syryjskich czy też gruzińskich i ormiańskich, a także klasztorów, które tutaj powstały. Pierwiastki te nie odgrywały wprawdzie roli decydującej, nadawały jednak sztuce bułgarskiej i serbskiej, zwłaszcza miejscami, osobliwe rysy. Tutaj należałoby bezsprzecznie zaliczyć nurt orientalny, jaki występuje szczególnie w malarstwie książkowym bułgarskim i serbskim, tj. w manuskryptach, które można zgrupować około *Ewangeliarza popa Dobrejszy,* a być może także w malowidłach ściennych, co prawda późnych, jakie reprezentują zwłaszcza freski w bułgarskim klasztorze Zemen z XIV w.

Znacznie większa była jednak rola, jaką miał odegrać Orient w okresie późniejszym, i to jako Orient turecki. Pomijając nawet fakt, że panowanie tureckie oznaczało przede wszystkim zahamowanie swobodnej twórczości artystycznej zarówno w Bułgarii, jak i w Macedonii, Serbii i Bośni, a nawet więcej, że nieraz szło ono w parze z niszczeniem dóbr kulturalnych i artystycznych na obszarach zdobytych, należy powiedzieć, że to, co przynosiło ono swojego w dziedzinie sztuki, było dla całej ludności Półwyspu nie mniej obce i nie związane organicznie z jego przeszłością, jak sam islam; jego podstawy arabskie i przedstawiciele tureccy. Niemniej zarówno Turcy sami, jak i ich sztuka islamska zaważyli w bardzo dużej mierze na losach sztuki i twórczości Bułgarii, Serbii i Bośni.

Cała ta inwazja islamsko-turecka nie zmieniła wprawdzie samej sztuki dawniejszej Serbów i Bułgarów, nadała jednak całemu krajowi zgoła nowe piętno, wpływając nawet na krajobraz architektoniczny osiedli miejskich i wiejskich. Widoczne jest to jeszcze do dziś, mimo że fala islamu jako czynnika decydującego i zarazem władczego odpłynęła wraz z panowaniem tureckim, lecz pozostały jego oznaki zewnętrzne. Nie można sobie przecie wyobrazić obrazu miast bośniackich bez meczetów i smukłych minaretów, bez cmentarzy tureckich z tak charakterystycznymi dla nich

kamieniami nagrobnymi pomimo wszelkiej modernizacji dzisiejszej, np. miasta Skopje bez kopuł jego wielkich dżamii, jak i wielkiego Kurśumlja-chanu. Jeszcze ważniejsze od tego rodzaju monumentalnych zabytków przeszłości tureckiej są jednak z jednej strony elementy urbanistyczne, tak bardzo swoiste, a z drugiej — głębokie przeniknięcie elementów sztuki dekoracyjnej islamskiej do twórczości ludowej Bułgarów i Serbów. Stanowią one do dziś jedną z najbardziej charakterystycznych cech nie tyle samego folkloru, ile raczej dogłębnej kultury artystycznej Bośni, Macedonii i Bułgarii.

Omawiając pokrótce elementy antyczne i islamskie w dziejach sztuki i kultury artystycznej Słowian południowych, można w każdym razie stwierdzić, że o ile pierwsze wiążą się raczej z podstawami samej kultury, z której wyrastała sztuka tych narodów, to drugie były raczej obcym udziałem i epizodem, który jednak pozostawił swoje trwałe ślady aż do dnia dzisiejszego.

III

Ani antyk, ani wpływ islamski nie były jednak dla sztuki Słowian południowych momentami najważniejszymi. Już w związku z nimi staje się jasne, jak bardzo losy tej sztuki związane były z samą historią krajów bałkańskich i rozwojem ich ludności. Jeszcze o wiele wyraźniej występuje to w okresach, w których narody te same tworzą i rozwijają sztukę średniowieczną i nowożytną. A pod tym względem faktem najważniejszym jest bądź co bądź podział Słowian południowych na dwa różne światy kulturalne i artystyczne, o czym była już mowa, tj. na świat bizantyński i zachodni. Fakt ten już sam przez się tłumaczy, że w przeszłości nie było i nawet nie mogło być jednolitej kultury artystycznej Słowian południowych i że jakkolwiek oczywiście istniały zawsze punkty styczne i ciągłe przejścia, to o jakiejś jednolitej historii sztuki Słowian południowych mowy być nie może. Istniały dwa wielkie odłamy, bizantyński i zachodni, a w ramach każdego z nich powstały i rozwijały się osobne środowiska o własnych dziejach politycznych, społecznych i kulturalnych, tak że w końcowym wyniku sztuka Słowian południowych w przebiegu dziejowym przedstawia się jako cały szereg odrębnych procesów rozwojowych, miejscowych i regionalnych.

Pod tym kątem widzenia niewątpliwie nabiera szczególnego znaczenia rola, jaką odegrało Bizancjum w sztuce Słowian południowych. Były czasy, kiedy sztuka wszystkich tych krajów bałkańskich, tj. części prawosławnej Słowian południowych, wydawała się po prostu sztuką bizantyńską. Do pewnego stopnia w niektórych okresach istotnie też tak było. Nie ulega przecież kwestii, że np. najstarsze początki sztuki Bułgarów i Macedończyków są bizantyńskie. Przy tym nie należy zapominać, że pojęcie Bizancjum może być nieraz wieloznaczne. Obejmuje ono czasem samą stolicę nad Bosforem, kiedy indziej może oznaczać inne centra, jak np. Saloniki, jedno z najważniejszych środowisk, gdy idzie o sztukę Macedonii i Serbii, lub Wschód chrześcijański i jego swoiste ukształtowania artystyczne. W każdym jednak razie początki twórczości artystycznej wschodniej części Słowian południowych nie zawsze łatwo odróżnić od twórczości bizantyńskiej. Ale właśnie w tych początkach tkwią podstawy, z których wyrasta rozwój późniejszy. Jest jednak jeszcze coś, o czym należy pamiętać, gdy mowa jest o Bizancjum. Bizancjum samo zmienia się przecież w ciągu wieków i nieraz to, co początkowo ściśle było z nim związane, przestało później w nim istnieć. Dotyczy to np. najstarszych początków architektury centralnej, obficie w krajach bałkańskich reprezentowanej, jak np. rotunda Św. Piotra w Ras czy też rotunda w Koniuchu (w Macedonii) albo w końcu rotunda presławska w Bułgarii. Ale właśnie z tymi przykładami wiąże się jeszcze coś innego, co jest nie mniej ważne od roli samego Bizancjum. Datowanie wspomnianych zabytków nie zawsze jest łatwe ani ustalone. Są one jednak zjawiskiem twórczości ogólnobałkańskiej, poantycznej, wiążące się więc także z Bizancjum i jako takie pozostały w spadku sztuce średniowiecznej.

Znaczenie Bizancjum dla sztuki i kultury artystycznej Słowian południowych jest znacznie większe, aniżeli się to czasem może wydawać. Staje się to jednak zrozumiałe, gdy się pomyśli, że z Bizancjum Bułgarzy i Serbowie przejęli właściwie podstawy wszelkiej twórczości artystycznej

i kultury, i to naturalnie wraz z formami samego ustroju społecznego i politycznego, jak i z ideologią religijną i polityczną. Nawet w okresie największych zmagań politycznych z państwem bazyleusów carigradzkich, czy to w okresie pierwszego państwa bułgarskiego i państwa macedońsko-słowiańskiego cara Samuila, czy też w okresie kończącej się potęgi Bizancjum, kiedy w Konstantynopolu powstała stolica cesarstwa łacińskiego, albo jeszcze później, kiedy za Paleologów Serbia urzeczywistniała swoją ekspansję w kierunku południowym lub kiedy król Stefan Duszan mógł marzyć o tym, że zajmie miejsce cesarza bizantyńskiego w stolicy nad Bosforem, przez cały ten czas Konstantynopol nie przestawał być dla Słowian bałkańskich Carigradem, ideałem wszelkiej wzniosłości, potęgi i piękna. Był on też faktycznie ideałem sztuki. Świadczą o tym dzieje całej sztuki krajów bałkańskich. Jeżeli w okresie najstarszym w granicach pierwszego państwa bułgarskiego obok czysto bizantyńskich mogły się okazać bardzo doniosłymi elementy inne, tj. wschodnie, to po ponownym odzyskaniu niepodległości państwowej sztuka bizantyńska stała się w tym większym stopniu wzorem twórczości bułgarskiej. Nie tylko architektura sakralna, lecz także malarstwo ścienne, reprezentowane zwłaszcza w malowidłach w cerkwi w Bojanie, oraz cała szkoła malarska, mająca swoje środowisko w Tyrnovie, nie wyłączając związanego z dworem malarstwa książkowego znajdują się pod urokiem wzorów bizantyńskich. Nie znaczy to jednak, że sztuka Bułgarii w ramach swojego związania z Bizancjum nie stwarza własnej fizjonomii kultury artystycznej, będącej wynikiem całokształtu współczynników o charakterze społecznym i kulturalnym. Trzeba przy tym oczywiście odróżniać to, co znamy ze sztuki oficjalnej, dworskiej, od tego, co powstawało z dala od warstw wyższych, co było wyrazem potrzeb i dążeń szerszych warstw narodu bułgarskiego. Pierwsza była jakby odbiciem tendencji do upodobnienia się do sztuki warstw wyższych samego Bizancjum, a druga czerpała podniety i wzory z tradycji dawniejszych, którym pozostawała wierna w sensie konserwatyzmu prowincjonalnego.

Nieco inaczej przedstawiała się ta kwestia na terenie Serbii i Macedonii średniowiecznej. Gdy idzie o Macedonię, gdzie w dalszym ciągu istniały i rozwijały się stare miasta jeszcze z czasów przedbizantyńskich, długo mające większość ludności greckiej, to sztuka niewątpliwie dosyć długo zachowywała charakter bizantyński. Co prawda wielkie centrum chrześcijaństwa, założone przez św. Klimenta i Nauma, promieniujące na wszystkich Słowian bałkańskich, nad Jeziorami Ohridzkim i Prespańskim, zrobiło swoje i sztuka sakralna stawała się coraz wyraźniej sztuką ludności słowiańskiej. Trudno jednak ustalić miejsce, w którym sztuka ta staje się wyłącznie tylko sztuką Słowian, jakkolwiek z drugiej strony łatwo stwierdzić cechy swoiste, jakie zarówno w architekturze, jak z biegiem czasu i w malarstwie tutaj się wytworzyły.

Najbardziej swoisty był jednak stosunek sztuki serbskiej do Bizancjum. Tak jak to było w Bułgarii oraz jak to miało miejsce i w Macedonii, czynnikiem decydującym także w tej dziedzinie na terenie Serbii były losy historyczne kraju i narodu. A właśnie w związku z tymi czynnikami rola Bizancjum w sztuce średniowiecznej Serbii jest całkiem osobliwa. W swoich najstarszych formacjach państwowych nawiązuje przecież Serbia, tzn. właściwie Serbia Przymorska, czyli Zeta, do kultury zachodniej, jakkolwiek równocześnie przejmuje i pierwiastki bizantyńskie. Niezmiernie charakterystyczny jest dla tej sztuki zwłaszcza *Ewangeliarz księcia Mirosława,* który w sposób nieoczekiwany łączy harmonijnie tekst cerkiewno-słowiarski z miniaturami na wskroś romańskimi. Nie inaczej było również w architekturze, gdzie najstarsze budownictwo sakralne o formach południowowłoskich wiąże się z elementami pochodzącymi z architektury zaplecza bałkańskiego. Po tej najstarszej sztuce, którą można wiązać z Serbią, niejedno pozostało jako jej tradycja, zwłaszcza nad wybrzeżem adriatyckim. Na pewno też nie jest przypadkiem, że w siedzibie katolickiego prymasa Serbii, w mieście Bar, w dzisiejszej Czarnogórze, liczne ruiny tamtejszych kościołów i w ogóle całego miasta mają charakter architektury zachodniej, ściślej nadadriatyckiej. Teksty źródłowe, zwłaszcza u Konstantyna Porfirogenety, wymieniają między innymi nie zachowane świątynie o typie centralnym, co ze swej strony świadczy, że także na terenie południowej, a miejscami i północnej Dalmacji działały i istniały również elementy pochodzenia bizantyńskiego. Ale tak jak nad Adriatykiem wschodnim promieniowanie Bizancjum skończyło się, poza niewiele znaczącymi refleksami, tak

i królestwo Zety wraz ze swą sztuką o charakterze zachodnim było tylko ciekawym epizodem.

Właściwa sztuka serbska zaczyna się dopiero z chwilą powstania samego państwa serbskiego w Raszce. W latach wielkich zdarzeń historycznych, w których w drugiej połowie XII w. wielki żupan Stefan Nemania włącza Zetę do swojego państwa Raszki, kładąc tym podwaliny pod średniowieczne królestwo serbskie, powstają także już pierwsze wielkie fundacje cerkwi i klasztorów. One to stały się punktem wyjścia i wzorem architektury sakralnej Raszki. Jest to oczywiście architektura o pewnych podstawach bizantyńskich co do układu wewnętrznego, dostosowanego do potrzeb kultu prawosławnego. Ale podstawy te łączą się tak ściśle z elementami przejętymi z nadadriatyckiej architektury romańskiej, że w rezultacie powstaje z tego architektura w pewnej mierze wprawdzie eklektyczna, ale zarazem i oryginalna przez swoje niezwykle połączenie elementów romańskich z bizantyńskimi. Elementy bizantyńskie są za to bez porównania silniejsze w architekturze, którą Serbia zbudowała na terenie Macedonii pod koniec XIII i w pierwszej połowie w. XIV. Tutaj absolutnie przeważa Bizancjum, czy raczej miejscowe tradycje macedońskie i kosowskie, chociaż z drugiej strony należy i tutaj podkreślić, że swoisty wkład serbski jest bezsporny. Dotyczy to zresztą nie tylko fundacji ściśle serbskich, lecz wszystkiego, co wówczas na tym terenie powstawało.

Różnice, jakie zachodzą między serbską architekturą Raszki a Macedonią, wynikają oczywiście ze specyficznych zdarzeń historycznych Serbii i jej stopniowej ekspansji z górzystej Raszki w dolinę Wardaru. Z historią tą wiążą się także późniejsze losy architektury serbskiej, tj. w okresie rozluźnienia się potęgi centralnej, rozdrobnienia feudalnego i katastrofy na Polju Kosovym w r. 1389. Wtedy to Serbia będąc już państwem wasalnym Turcji cofnęła się na północ w dorzecze Morawy i zbudowała tam architekturę o zgoła nowym już obliczu, zmieniając jeszcze raz jej charakter. Podstawy bizantyńskie pozostały jedynie w tym stopniu, w jakim istniały już w Raszce. Znikła natomiast pyszna barwność budynków sakralnych, zaznaczył się wpływ architektury cerkwi klasztornych na górze Atos, gdzie przecież Serbia średniowieczna w klasztorze Hilandar posiadała jedno z głównych ognisk swojego życia duchowego i gdzie już za króla Milutina powstała główna cerkiew klasztorna, łącząca w sobie zasadniczy typ atoński z elementami architektury konstantynopolitańskiej, i pojawiła się nawet znowu rzeźba dekoracyjna, jakiej w Macedonii nie było. W architekturze tej odzywają się echa zarówno Raszki, jak i Macedonii, ale równocześnie występuje także jeszcze coś innego: elementy, zwłaszcza dekoracyjne, przejęte ze sztuki Europy środkowej.

Rola Bizancjum była więc tutaj niewątpliwie mniej znaczna niż w Macedonii lub też w Bułgarii. Coś podobnego można stwierdzić także w zakresie malarstwa, przede wszystkim ściennego, tak bardzo bogatego i urozmaiconego. W początkach swoich nawiązuje ono co prawda do wzorów i tradycji malarstwa Macedonii. Pomimo luk istniejących wśród zabytków można jednak dość wyraźnie śledzić stopniowy rozwój, prowadzący od wzorów macedońskich do coraz bardziej swoistej twórczości serbskiej, której punktem kulminacyjnym są malowidła w Sopocanach oraz późniejsze przekształcenia. Oczywiście podkład tutaj wszędzie jest bezspornie bizantyński. Ale nie mniej wyraźne są miejscami pierwiastki, które docierały do tej sztuki z Zachodu, niewątpliwie reprezentowane przede wszystkim w malarstwie bliskiej Dalmacji i Włoch. To samo zjawisko powtarza się także w malarstwie ikon, jednakże po przerwie spowodowanej najazdem tureckim i po krótkim stosunkowo okresie napływu ikon ruskich malarstwo to przeżywało za murami klasztorów jeszcze jeden okres względnego rozkwitu o rysach swoistych.

Jak z tego wszystkiego widać, znaczenie Bizancjum dla sztuki Słowian bałkańskich było bądź co bądź ogromne, przy czym określanie sztuki, zwłaszcza serbskiej, a do pewnego stopnia i bułgarskiej, jako jedynie peryferyjnej w odniesieniu do Bizancjum byłoby jednak niesłuszne, albowiem centra zarówno bułgarskie, jak i serbskie wyrobiły w ciągu wieków jednak zbyt wiele rysów i cech indywidualnych. Było to zresztą we wszystkich pozostałych dziedzinach życia, tj. politycznego, państwowego, religijnego i literackiego.

Bizantynizm w sztuce Słowian południowych na tym się jednak nie kończy. Istniał on także poza granicami Serbii i Bułgarii średniowiecznej i przetrwał nawet upadek samego Bizancjum. Utrzymał się do dnia dzisiejszego także w części obszarów bośniackich, docierał nawet do Dalmacji, zwłaszcza południowej, u stóp Czarnogóry, a najważniejsze środowisko ekspansji zarówno etnicznej, jak i politycznej oraz kulturalnej Serbii po utracie niepodległości to Srem i Wojwodina (południowe Węgry), gdzie także sztuka serbska, a wraz z nią tradycje bizantyńskie dotrwały do czasów dzisiejszych. Ma jednak bizantynizm także refleksy sięgające znacznie dalej; refleksy ujawniające się w szczegółach formalnych, a miejscami w tradycjach dewocji ludowej, jak np. w ikonach późnoweneckich, w zgoła niebizantyńskim środowisku dalmatyńskim.

IV

Bez porównania bardziej urozmaicony jest obraz, jaki nasuwa się przy przeglądaniu dziejów sztuki zachodnich Słowian południowych. Znajdujemy tam wprawdzie wiele cech wspólnych, wynikających z faktu, że ich kultura artystyczna czerpie ze źródeł sztuki zachodniej i razem z nią przechodzi przez fazy swojego rozwoju, ale i tak mamy tutaj do czynienia z dwoma zgoła różnymi środowiskami. Jedno z nich, tj. Dalmacja i w ogóle całe wschodnie wybrzeże Adriatyku, związane jest przede wszystkim ze sztuką śródziemnomorską, i to naturalnie w pierwszym rzędzie włoską, gdy natomiast środowisko drugie, obejmujące Chorwację północną i ziemie słoweńskie, związane jest z kulturą artystyczną sąsiadujących z nim krajów środkowoeuropejskich i alpejskich. Co prawda i tutaj granice nie są stałe i ścisłe. Jeżeli nawet minimalne są elementy pozawłoskie, jakie docierały do Dalmacji, to z drugiej strony zarówno w Chorwacji, jak i w Słowenii obok wspomnianych już elementów sztuki Europy środkowej liczne są, zwłaszcza w niektórych okresach i w niektórych miejscach, również elementy mające swoje źródło w sztuce Włoch.

Jak sama historia Dalmacji, tak i dzieje jej sztuki są bardzo skomplikowane. Idzie tu przecież z jednej strony o sztukę miast nadmorskich ze starą romańską ludnością o dawnych tradycjach miejscowych, a z drugiej strony o twórczość i kulturę artystyczną nowych osiedleńców słowiańskich, dla których owe miasta były pod niejednym względem źródłami, z których czerpali wzory wyższej kultury i formy artystyczne. I tu od razu na samym początku dziejów średniowiecznych kraju ma się do czynienia z zadziwiającym zjawiskiem bogatej różnorodności, jaką dawał Zachód ze swoją sztuką okresu przedromańskiego. Pojawiły się tutaj najrozmaitsze formy budynków sakralnych owej epoki, stanowiących jakby ilustrację prób przy szukaniu jakiegoś wspólnego, wielkiego stylu monumentalnego, czego jednak wówczas nie dało się jeszcze zrealizować. Ale równocześnie z tymi różnymi formami łączyły się także miejscowe tradycje poantyczne, mające w dodatku swoje odpowiedniki także w głębi Półwyspu, a poprzez sztukę karolińską i pokarolińską również w Europie środkowej (u Słowian zachodnich) i na samym Zachodzie. Nie mniej charakterystyczne było też pojawienie się ornamentyki plecionej, częściowo związanej z tradycjami poantycznymi, a częściowo identycznej z takąż ornamentyką na terenie sąsiednich Włoch. Taki był świat sztuki, wśród którego rozpoczęli swoją twórczość Chorwaci na terenie Dalmacji w zaraniu swoich dziejów. Późniejsza historia sztuki tego kraju ciągle w ten lub w inny sposób wiąże się z prądami, kierunkami i nurtami panującymi w sztuce włoskiej. Od razu trzeba jednak dodać, że nie wszystko, co zjawia się we Włoszech, znajduje odbicie także w sztuce Dalmacji, a zwłaszcza że reaguje ona tak, jak to czyni zawsze prowincja, tj. z pewnym opóźnieniem, a za to i z dużym konserwatyzmem. Konserwatyzm ten powoduje, że to, co raz zostało przejęte, utrwala się i staje się tradycją miejscową.

Tak było z najstarszą architekturą bazylikalną, przejętą z Włoch południowych, tak było z wielkimi katedrami miast bizantyńskich, których wzory znajdowały się częściowo na południu, a częściowo na północy Włoch. Tak było w końcu także w okresie, w którym Dalmacja, poza niezależnym Dubrownikiem, stała się prowincją wenecką i kiedy wzory i podniety dla jej architektury przychodziły przede wszystkim, chociaż nie wyłącznie, z Wenecji; wzory zarówno XIV-wiecznego, póź-

nego weneckiego gotyku kwiecistego, jak i wczesnego renesansu, mającego co prawda nieco odmienny charakter. Nie inaczej było w zakresie rzeźby, w której twórczość rodzima dwukrotnie osiągnęła punkty szczytowe: w romanizmie mistrza Radovana oraz w późnym gotyku Jerzego Dalmatyńczyka. To samo nastawienie było charakterystyczne także dla malarstwa poprzez wszelkie okresy aż do chwili, w której wielka własna twórczość w samym kraju skończyła się, a dzieła sztuki wielkiej, zwłaszcza malarskiej, tak typowe jeszcze w dzisiejszych resztkach, jakie w Dalmacji pozostały, były właściwie importem z Włoch, w pierwszym rzędzie z Wenecji. Upadek, który da się zaobserwować w twórczości samej Dalmacji, począwszy od drugiej połowy XVI w., był następstwem ciężkich warunków kraju w okresie ciągłych wojen z Turkami. Nie jest on jednak równoznaczny z brakiem kultury artystycznej i bynajmniej nie był wynikiem braku talentów, o których świadczy najlepiej udział Dalmacji w sztuce samych Włoch i Wenecji. Począwszy od mistrzów dubrownickich XIV w., a skończywszy na malarzu Federigo Benkoviciu w w. XVII, występuje ogromna ilość różnych Dalmatów czynnych na terenie całej Europy, zwłaszcza wszędzie tam, gdzie szło o sztukę renesansową.

Toteż jakkolwiek można sztukę Dalmacji uważać za peryferyjną, a może i prowincjonalną w odniesieniu do Włoch, to należy te określenia stosować z dużymi zastrzeżeniami. Tak samo, jak należy to czynić i w stosunku do sztuki Serbii i Bułgarii w odniesieniu do Bizancjum. Albowiem pomimo wszelkiego wzorowania się na sztuce centrów włoskich sztuka dalmatyńska i jej dzieje stanowią raczej proces przebiegający równolegle do włoskiej, a nie jako jej naśladownictwo.

Obraz, wynikający z przeglądu dziejów sztuki pozostałych ziem chorwackich oraz słoweńskich, jest o tyle inny, że miejsce Włoch zajmują tutaj inne centra środkowoeuropejskie czy alpejskie. I znowu — jak w wypadkach już omówionych — rzuca się w oczy ścisłe związanie historii sztuki z dziejami politycznymi, jak i z granicami państwowymi czy też krajowymi. Pomijając dzieje najstarsze, niezbyt znane, w których występują niemniej wyraźne związki z ogólną środkowoeuropejską kulturą artystyczną wczesnego średniowiecza i widoczna jest łączność sztuki przedromańskiej ze sztuką, zwłaszcza dekoracyjną, okresu starochorwackiego w Dalmacji, cały rozwój sztuki średniowiecznej aż do gotyku przebiega równolegle w Chorwacji i na terenie Słowenii. Różnice są tutaj raczej o charakterze społecznym aniżeli artystycznym (w Chorwacji mecenat arystokratyczny i szlachecki, i to rodzimy, chorwacki, natomiast na ziemiach słoweńskich, należących do krajów cesarstwa niemieckiego, prymat fundatorski był w ręku szlachty obcej). Jak dalece odgrywały rolę powiązania społeczne oraz granice polityczne, widać być może najlepiej na przykładzie średniowiecznej sztuki Istrii, zamieszkanej przez Chorwatów w części południowej i Słoweńców w północnej, a przez Włochów nad morzem. Gdy sztuka Włochów znajduje się w orbicie sztuki weneckiej i tradycje wczesnośredniowieczne (zwłaszcza w architekturze) w głębi Półwyspu długo trwają, to np. malarstwo gotyckie na terenach chorwackich i słoweńskich w w. XV łączy się raczej z gotyckim malarstwem alpejskim. Jest to zrozumiałe, gdyż te części kraju były opanowane przez feudalną szlachtę pochodzenia niemieckiego.

W krajach słoweńskich, gdzie zabytki są zachowane, widać wyraźniej, jak obok tzw. sztuki wielkiej dochodzi do głosu także sztuka, w której element ludowy, identyczny tutaj z pojęciem narodu słoweńskiego, zrealizował swoje dążenia artystyczne przede wszystkim w swoistym typie gotyckich kościołów wiejskich i ich dekoracji malarskiej, stwarzając w ten sposób własny typ architektury sakralnej i jej malarskiej dekoracji. Typ ten rozpowszechnił się zresztą także w architekturze chorwackiej. O ile w sztuce tej w ciągu średniowiecza, poza terenami bliżej morza położonymi oraz Chorwacją, która poprzez Dalmację łatwiej łączyła się ze sztuką włoską, elementów sztuki włoskiej było bardzo niewiele, to w okresie nie tyle renesansu (reprezentowanego tutaj raczej nikle), ile baroku stosunek ten ulega zmianie. Zwłaszcza w związku z kontrreformacją sztuka włoska zaczyna zajmować coraz więcej miejsca, a w w. XVIII zarówno w Słowenii, jak i w Chorwacji, np. w Zagrzebiu, gdzie działają co prawda także malarze z zakonu paulinów, związanych z Tyrolem, malarze iluzjoniści włoscy, jak i rzeźbiarze stamtąd pochodzący wychowują całe zastępy artystów miejscowych, kontynuujących ich dzieło.

V

Trudno sobie wyobrazić większe różnice od tych, jakie zachodziły w XVIII w. między poszczególnymi krajami zamieszkanymi przez Słowian południowych. Różnice te dotyczyły wszelkich dziedzin życia i twórczości. Z jednej strony Bułgaria i Serbia, znajdujące się ciągle jeszcze w jarzmie feudalizmu tureckiego, jak zresztą i Bośnia, przy czym ludność chrześcijańska, tj. słowiańska, była właściwie bez praw, a z drugiej strony Dalmacja, zaniedbana przez podupadającą republikę wenecką, Chorwacja północna ze Sławonią, gdzie duże obszary zajmowała tzw. Granica wojskowa, wciąż broniąca się przed Turkami, a w końcu ziemie słoweńskie, podzielone na szereg krajów koronnych cesarstwa niemieckiego, później austriackiego, to jasne jest, że w takich warunkach także i sztuka musiała być bardzo zróżnicowana. Z jednej strony istniały rozległe obszary bułgarskie, serbskie, macedońskie i bośniackie, o mocnym zabarwieniu turecko-orientalnym, z drugiej — nad Adriatykiem dogorywała sztuka wenecko-dalmatyńska, a na ziemiach Chorwacji i Słowenii panował jeszcze późny barok, w którym stykały się elementy włoskie i austriackie.

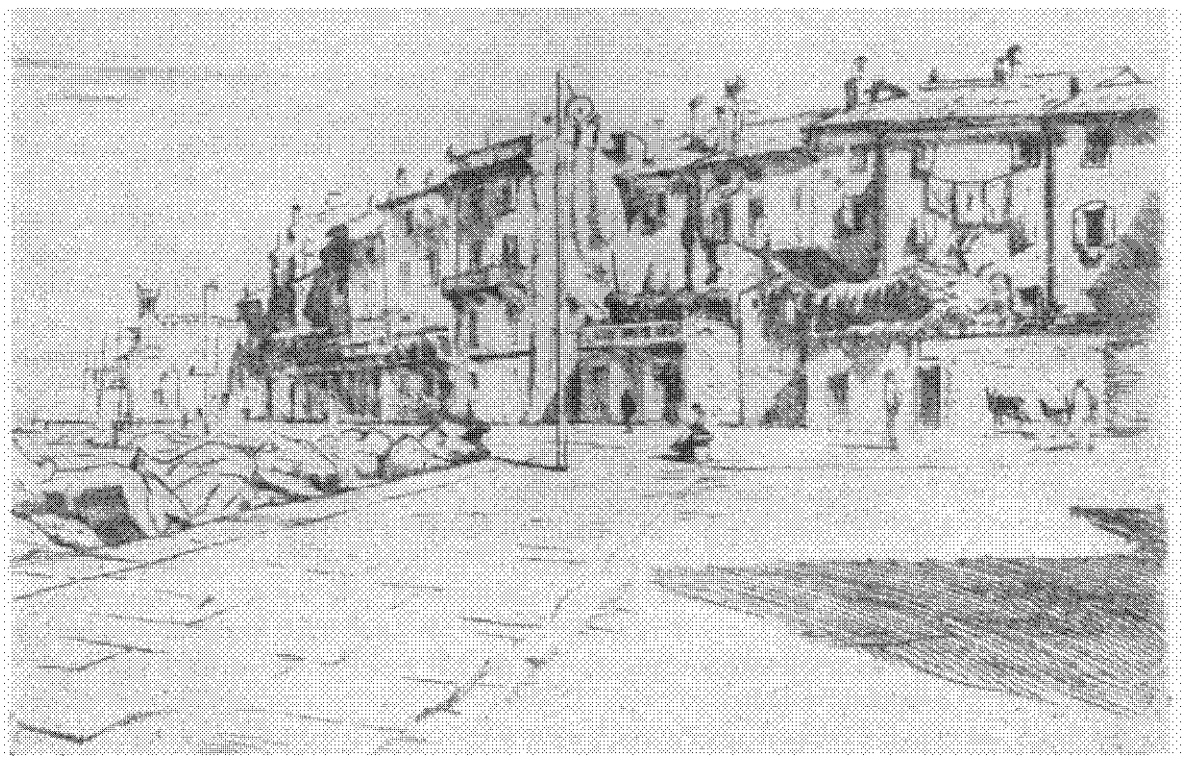
Zaszły jednak i inne sprawy, które stały się zarzewiem przyszłego rozwoju. Wszystkie te odłamy sztuki przeszłości, o których była mowa, a więc wchodzące w zakres szeroko pojętego artyzmu bizantyńskiego, jak i Dalmacji oraz krajów chorwackich i słoweńskich, powstawały i rozwijały się nie tyle jako sztuka bułgarska czy serbska, chorwacka itd., ile jako sztuka prawosławna, katolicka, dalmatyńska itd. Pod koniec w. XVIII nastąpiło jednak całkiem wyraźnie przesunięcie całej twórczości kulturalnej i oczywiście także artystycznej w zgoła innym kierunku. Stopniowo wprawdzie, ale coraz wyraźniej w ówczesnych początkach odrodzenia narodowego, zainicjowanego już w okresie Oświecenia, a w pełni już realizowanego pod wpływem romantyzmu, wielkich zdarzeń politycznych, między innymi założenia przez Napoleona Prowincji Illiryjskich ze stolicą w Lublanie, wzmocniło się uświadomienie narodów południowosłowiańskich i wzmogła się walka o wyzwolenie narodowe. W ślad za tym uświadomieniem szła twórczość kulturalna, stając się sama nieraz bronią i orężem w walce o wolność, co było konsekwentnym i naturalnym następstwem. Skutkiem takiego stanu rzeczy było powstanie całego szeregu kultur narodowych o swoistych cechach narodowych i indywidualnych, a więc chorwackiej, słoweńskiej, serbskiej, a w końcu także bułgarskiej.

Nie mogło to wprawdzie wyrównać istniejących różnic, ale za to nadawało całemu życiu kulturalnemu zupełnie nową treść i nowy cel: budowanie gmachu własnych kultur narodowych i oczywiście także sztuki jako jej wyrazu i odzwierciedlenia. Nie działo się to we wszystkich centrach południowosłowiańskich równocześnie **i** równomiernie. Najbardziej konsekwentną i logiczną kontynuacją przeszłości było to, co działo się w sztuce Chorwatów i Słoweńców, znacznie później zwyciężyła nowa sztuka u Serbów, przy czym należy jednak pamiętać, że nowe centrum znajdowało się nie w dawnej Serbii, lecz na terenie ówczesnych Węgier południowych i że tutaj początki były znacznie wcześniejsze aniżeli w Serbii właściwej. Najpóźniej, gdyż dopiero w ostatniej ćwierci w. XIX, dołączyła się do nowych kierunków i Bułgaria. Jak już z tego wynika, nie wszystkie wymienione środowiska przechodziły przez wszystkie fazy rozwoju XIX-wiecznego. Na ogół należy jednak powiedzieć, że jakkolwiek pod niejednym względem (zwłaszcza miejscami) spóźnione w odniesieniu do rozwoju europejskiego, były one do pewnego stopnia echami tego, co działo się w głównych centrach Europy, początkowo wprawdzie tylko Budapesztu, Wiednia i centrów włoskich, a później także Paryża, który, tak jak dla innych krajów, stał się ostatecznie również wzorem dla sztuki Słowian południowych, czyli ściślej mówiąc dla słoweńskiej, chorwackiej i serbskiej, w pewnej mierze bułgarskiej, chociaż tutaj przeważały, jak się zdaje, wzory włoskie.

Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, rzucającą wiele światła na sprężyny społeczne procesu artystycznego, że w ciągu całego w. XIX najmniej postępową okazuje się działalność w dziedzinie architektury, gdzie zarówno w Belgradzie, Zagrzebiu i w innych miastach wzorami poczynań bardzo często są Budapeszt, Wiedeń i Graz, i dopiero w w. XX dochodzi także w tej dziedzinie do zasadniczego zwrotu i architektura staje się w najlepszym sensie nowoczesną.

Krocząc w ciągu w. XIX mniej więcej wiernie w ślad za tradycyjnymi wzorami i kierunkami różnych akademizmów w zakresie rzeźby i malarstwa, dochodzi jednak malarstwo i rzeźba poszczególnych centrów południowoslowiańskich w początkach w. XX nagle do wielkiego rozkwitu i niespodziewanego rozmachu twórczego. Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że w malarstwie zarówno Słoweńców, jak i Chorwatów, a poniekąd także i Serbów impresjonizm, jakkolwiek nieco spóźniony, stał się pierwszą, wielką formą czysto narodową i własną, w której przemówiło całą siłą to, co od wieków w duszy drzemało. W dziedzinie rzeźby wystąpił geniusz Meštrovicia, którego twórczość posiada wprawdzie znaczenie wykraczające daleko poza granice jego ojczyzny, ale z drugiej strony związana jest tak na wskroś z ziemią ojczystą i duchem narodu, że bez nich nie można jej zrozumieć.

Ani impresjonizm malarski, ani rzeźba Mestrovicia, jak również architektura Plećnika nie oznaczają końca sztuki narodów południowoslowiańskich. Stanowią one jednak momenty, w których sztuka ta stanęła pewną nogą na gruncie światowym, już nie jako sztuka dalekich prowincji, lecz krocząca równolegle do sztuki światowej, jako samodzielna, związana z własną ziemią, a równocześnie międzynarodowa i ogólnoludzka. Wydaje się, jak gdyby w czasach dzisiejszych stało się rzeczywistością to, co być może było tylko dalek m, nie w pełni świadomym przeczuciem przodków dzisiejszych Słowian południowych, którzy stanęli po raz pierwszy na gruncie swojej nowej ojczyzny i ujrzeli wśród ruin i pożarów słońce helleńskie, błyszczące nad Adriatykiem.



Ryc. 342. Bozidar Jakac. *Motyw z Piranu,* sucha igla

UZUPEŁNIENIE

Badania ostatnich lat i ich wyniki, jak również wyniki wykopalisk archeologicznych w różnych częściach Jugosławii i Bułgarii wydobyły na światło dzienne cenne fakty oraz materiały historyczne i artystyczne, dotyczące różnych okresów i zasięgów dziejów sztuki na ziemiach Słowian południowych. Naturalnie nie wszystko to mieści się w dziejach twórczości samych Słowian; w dużej mierze należy to raczej do czasów starszych, w pierwszym rzędzie do późnoantycznej sztuki prowincjonalnej lub wczesnobizantyńskiej, a w każdym razie do sztuki w okresie przed Słowianami i początkami ich twórczości artystycznej. Wyniki te, jak i liczne nowe materiały ze sztuki średniowiecznej, a również późniejszej, jakkolwiek w niejednym wypadku bardzo wartościowe i ciekawe oraz rzucające światło na związki genetyczne, nie są jednak tego rodzaju, by mogły zmienić koncepcję rozwoju historycznego centrów artystycznych Słowian południowych lub koniecznie wymagały rozszerzenia lub uzupełnienia zasadniczego tematu, opracowanego w niniejszej książce. Wprowadzenie ich natomiast naruszyłoby równowagę kompozycyjnego układu książki oraz rozszerzyłoby w sposób nierówny podstawowy tekst. Wobec tego autor zrezygnował z tego rodzaju zaktualizowania wywodów i ograniczył się do poniższego krótkiego aneksu, pomyślanego jako charakterystyka dzisiejszego stanu historii sztuki ziem południowosłowiańskich.

Zjawiskiem bardzo charakterystycznym jest fakt, że spora część nowych odkryć oraz ustalenie pewnych wypadków historycznych i przejawów artystycznych zostały dokonane w związku z pracami konserwatorskimi, prowadzonymi mniej lub bardziej intensywnie na terenach wszystkich republik związkowych Jugosławii i w Bułgarii. Wzbogaciły one zwłaszcza nasze wiadomości z zakresu najstarszych faz kultury artystycznej Słowian południowych przez nagromadzenie nowych materiałów archeologicznych zarówno w zasięgu kultury bizantyńskiej, jak i zachodniej. A ręka w rękę z pracami konserwatorskimi, z wydobywaniem archiwalnych materiałów źródłowych kroczyły rewizje dawniejszych poglądów szczegółowych, które doprowadziły do licznych korektur i jaśniejszych konstatacji w dziedzinie związków zewnętrznych, jak również kwestii autorstwa (w czasach nowszych).

Niemałą rolę odegrały także różne wystawy historyczne lub retrospektywne, na których zgromadzono zarówno eksponaty oryginalne, jak i kopie różnych dzieł sztuki (fresków lub odlewów). Wystawy te, wśród których wybitne miejsce zajęła wielka wystawa średniowiecznej sztuki Jugosławii w Paryżu (1950), umożliwiły w dużym stopniu nie tylko zorientowanie się w bogactwie zabytków sztuki oraz różnorodności prądów i kierunków, jakie one reprezentują, lecz zwróciły uwagę na jeszcze większą ilość problemów, które one nasuwają. Wspomniana wystawa paryska musiała z natury rzeczy zwrócić szczególną uwagę na zagadnienie miejsca, które sztuka ta zajmuje w ramach sztuki europejskiej. Przy wystawach późniejszych, w większości krajowych, obejmujących sztukę poszczególnych krajów i centrów jugosłowiańskich lub też — jak ostatnio w Ohridzie — jednego tylko odgałęzienia sztuki, tj. ikon, akcent ten został przesunięty i zaostrzony w odniesieniu do poszczególnych odcinków tej sztuki. W wyniku końcowym, w chwili obecnej jeszcze niejedno pozostaje wprawdzie płynne, ale właśnie dlatego pobudzające do dyskusji.

Tematyka tych zainteresowań i problemów, jakie one wzbudzają, pod względem badawczym szczególnie aktualnych, wskazuje jednak równocześnie na luki nadal istniejące w dziejach sztuki tych krajów, jak i na niepewność ich wypełnienia i rozwiązania. Można je wymienić pokrótce wraz z trudnościami, jakie one wywołują, a miejscami wskazać także na bezowocność ciągle nowego wracania do nich i do prób ich rozwiązania.

Do takich problemów jeszcze nie rozwiązanych ostatecznie należą m. in. bez kwestii zagadnienia najstarszej sztuki Słowian południowych, zarówno Bułgarów, jak i Serbów, Chorwatów i Słoweń-

ców. Pomimo bardzo inteligentnych miejscami i pomysłowych prób definitywnego oświetlenia kwestii tzw. sztuki protobułgarskiej i jej stosunku do późnego antyku oraz do Słowian bułgarskich kwestia ta w dużej mierze nie przestała być sporna, a pochodzenie i związki genetyczne starochorwackiej plecionki dekoracyjnej do dziś dnia nie są bez reszty wytłumaczone, zwłaszcza nici, które łączą ją ze sztuką późnoantyczną! A jeszcze bardziej problematyczne, wprost zagadkowe pozostają w dalszym ciągu przejawy „rzeźby" graficznej na terenie słoweńskim w Batujach i na Świętych Górach, będące być może reliktem nieznanej i obcej etnicznie grupy ludności (celtyckiej?). Przykłady tego rodzaju można by mnożyć bez końca. Największe są jednak luki w dziejach sztuki średniowiecznej Chorwacji Posawskiej, Bośni z Hercegowiną, a częściowo także średniowiecznej Macedonii i Serbii. Gdy w Chorwacji przyczyną takiego stanu rzeczy były ogromne zniszczenia, których ofiarą padły dzieła sztuki romańskiej i gotyckiej, częściowo już w okresie średniowiecza, a w nic mniejszym stopniu także jeszcze później, to Bośnia wraz z Hercegowiną stanowi co do sztuki średniowiecznej aż po dzień dzisiejszy poniekąd niezbadaną *terra incognito,* gdzie do zniszczeń wcześniejszych dołączyło się także panowanie tureckie. Wniosło ono wprawdzie obcy, ale silny element kultury i sztuki turecko-islamskiej, przyczyniając się tym samym do powstania być może najbardziej malowniczej kultury artystycznej wśród Słowian południowych. Elementy tego wkładu nie są jednak jeszcze dokładniej zbadane i czekają dopiero na pełne opracowanie, a tym samym na wyjaśnienie właściwej roli islamu w historii kultury i sztuki w dziejach Bałkanów. Na luki i braki w dziejach sztuki Macedonii, Serbii i Bułgarii, zwłaszcza także w okresach późniejszych, byłoby chyba zbyteczne wskazywać. Są one spowodowane losami historycznymi krajów, wśród których nic mogło być — z nielicznymi wyjątkami — mowy o swobodnej twórczości artystycznej; rozwój tam właściwie się zatrzymał, znajdując schronienie, a poniekąd także namiastkę w sztuce klasztornej. A pełne nierozwiązanych problemów szczegółowych są również początki sztuki nowożytnej i nowoczesnej nie tylko wśród Bułgarów i Serbów, ale nawet wśród Chorwatów i Słoweńców.

Pomimo tego rodzaju luk, jak i kwestii nie rozstrzygniętych pozostają jednak w dalszym ciągu niezmienione podstawowe ramy rozwojowe sztuki na ziemiach południowosłowiańskich, a także związki z powszechną sztuką europejską, jak to zostało przedstawione w książce. Są one następstwem procesów historycznych, związanych jak najściślej z obustronną wzajemną łącznością, jaka zachodzi między zasięgami kultur i twórczości artystycznej a obszarem, na którym ów proces rozwojowy się odbywa. A sztuka Słowian południowych jest właśnie wymownym odbiciem zasadniczego przebiegu i przemian składających się na jej dzieje, które przejawiały się w stylach na tym terenie. Tradycje wielkiego, wszystko obejmującego stylu, na całym obszarze od Adriatyku do Morza Czarnego i od Sawy-Dunaju do Morza Egejskiego, stworzyła i pozostawiła po sobie już sztuka antyku. Jej echa pośrednie nigdy tutaj nie zamarły, a sztuka także jeszcze po okresie średniowiecza wciąż na nowo do nich nawiązywała. Rozdrobnienie owych tradycji wraz z wdarciem się na ten obszar nowych elementów etnicznych, społeczno-rozwojowych i kulturalnych, jak i zmiany zachodzące w bliższych i dalszych centrach sąsiadujących z nową ludnością słowiańską pociągnęły za sobą utworzenie się nowych odmian sztuki i stylów obszaru.

Że nie szło tutaj jedynie o wielkie ramy stylowe na przestrzeniach rozległych, nie tylko o Bizancjum, Zachód italski, Europę środkową i islam, staje się jasne, gdy tylko rzucić okiem na rysy charakterystyczne dla sztuki na terenach któregokolwiek spośród krajów południowosłowiańskich, a raczej zasięgów poszczególnych prądów i kierunków, począwszy od okresów najstarszych a skończywszy na sztuce nowoczesnej. Podziały i różnice w dziejach sztuki między poszczególnymi częściami Słowiańszczyzny południowej są nie tylko różnicami dzielącymi, lecz także łączącymi świat kultury artystycznej południowosłowiańskiej z kulturą artystyczną Europy. Określają one miejsce, które ona w niej zajmuje, tj. zarówno w dawnych rozdrobnionych ukształtowaniach historycznych, jak i w okresie najnowszym, w którym poprzez formy sztuki dzisiejszej — różnice między krajami coraz bardziej się zacierają i świat cały zdaje się zaczynać przemawiać takim samym językiem form sztuki — również i człowiek wszędzie dąży do tych samych celów, treści oraz wartości ideowych i etycznych.

Lubiana, dnia 12 sierpnia 1961 r.

PRZYPISY

WSTĘP

[1] W związku z tą problematyką zachowuje ciągle jeszcze swoją wartość i znaczenie jako pierwsza próba, zrobiona celem jej oświetlenia, rozprawa J. Strzygowskiego, *Der Balkan im Liebte der Forschung über bildende Kunst,* „Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku", XLIX, 1926—1927, s. 1—41. W odróżnieniu od dawniejszych oraz licznych późniejszych badań i rozwiązań, dążących do ustalenia poszczególnych kwestii niejasnych, jak i związków genetycznych zachodzących między niektórymi zjawiskami sztuki na Bałkanach i sztuką centrów obcych, Strzygowski postawił zagadnienie tego rodzaju związków, jak i roli pośrednictwa Półwyspu w dziejach sztuki w odniesieniu do całości obszarów oraz historii. Było to zresztą całkowicie w duchu jego koncepcji historii sztuki jako nauki, której badania szczegółowe i końcowe wyniki same przez się przekształcały się w interpretacje wielkich związków historycznych, istniejących w dziejach ludzkości, obejmujących całe kontynenty. Do niejednej z jego hipotez należy odnieść się z wielkimi zastrzeżeniami i sporą dozą krytycyzmu, ale w kwestii, o której mowa, poglądy jego bezsprzecznie nie mogą budzić wątpliwości, a raczej tylko należycie ją oświetlają. W związku z tą rozprawą warto też zwrócić uwagę na jego pracę o pokrewnym charakterze: *Zur Mittlerrolle Osteuropas in der bildenden Kunst Nord- und Westeuropas,* [w:] *L'Art byzantin chez les Slaves,* premier recueil dedie a Ia memoire de Th. Uspensky, t. 1, Paris 1930, s. 66—71.

[2]Charakterystyczne są pod tym względem zarówno dawniejsze, jak i najnowsze próby stworzenia historii, choćby tylko Słowian południowych w granicach Jugosławii, w której koncepcja ich dziejów byłaby zrealizowana jednolicie i konsekwentnie przeprowadzona. W rezultacie istnieje mimo wszystko jednak tylko historia Serbów, Chorwatów, Słoweńców, Macedończyków, lub także poszczególnych większych obszarów, których dzieje w ciągu historii odrębnie się kształtowały, jak np. Bośnia z Hercegowiną, Czarnogóra, Dalmacja. Tego rodzaju trudność nie mogła również obejść najnowsza historia Słowian Jugosławii; dzieło zbiorowe, będące wynikiem licznych konferencji, narad i wspólnego przedyskutowania materiałów i problemów, „pierwszą obszerniejszą próbą interpretacji naszej przeszłości na podstawie historycznego materializmu" (s. IX). Granice tych możliwości zostały skreślone już w samym tytule książki: *Istorija naroda Jugoslavije, prva knjiga (do poletka XVI veka),* Beograd 1953, s. 821 (wydanie serbskie).

[3]W początkach wieku VII n. e., około r. 614, Słowianie wspólnie z Awarami zajęli większą część rzymskiej prowincji, Dalmacji, i zburzyli przy tym szereg miast, m. in. także stolicę Salonę.

[4] V. R. Petković, *Les fouilles de Tsaritcbin grad,* [w:] *Cabiers arebeologiques,* t. 3, 1948, s. 40—48 (o wykopaliskach do r. 1947). Wyniki wykopalisk późniejszych są ogłoszone w rocznikach *Starinara,* organu Instytutu Archeologicznego Serbskiej Akad. Nauk, nowa seria, pocz. od r. 1950.

[5] J. Kiemenc, *Das römische Gräberfeld in St. Peter im Sanntale,* [w:] *Arcbaeologia Jugoslavica,* t. 2, Beograd 1956; tenże, *Załasno porocilo o izkopavanju w Sempetru od 1952. do 1955. Ista,* [w:] *Arbeoloski Vestnik,* VI/2, Ljubljana 1955, s. 291—312.

[6]V. Mole, *L' antiquite greco-romaine des Balkans dans Ia 2^e^ moitie du premier millenaire,* „Byzantinoslavica", XIII/2 (1952—1953), s. 271—281.

[7] *Tenże, s. v. Dalmacja [w:], Słownik starożytności słowiańskich,* t. 1 (w druku); K. Jireiek, *Dalmacje,* [w:] *Ottüv Slotnik Naucny, Istorija naroda Jugoslavije, t.* 1, s. 167—203.

[8] Tak w odniesieniu do całej w ogóle sztuki na obszarach Słowian południowych, jak i w tej dziedzinie nie można mówić o przejawach o charakterze jednolitym lub pochodzących tylko z jednego źródła. W gruncie rzeczy idzie tu o cały niezmiernie skomplikowany świat zjawisk związanych z przekształcaniem się sztuki pod koniec antyku i w wiekach poantycznych, kiedy na terenach o dawnych, śródziemnomorskich tradycjach artystycznych zetknęły się z sobą, przeplatając i przenikając się wzajemnie, różne nowe prądy i nurty, płynące spoza świata śródziemnomorskiego (wschodnie i północne), i w rozmaitych stopniach i z różną siłą zaczęły przenikać do odziedziczonych tradycji poantycznych. A właśnie Półwysep Bałkański był wprost „klasycznym" terenem tego rodzaju przekształceń w Europie południowo-wschodnie].

CZĘŚĆ PIERWSZA

[1]Nowsze odkrycia archeologiczne ostatnich czasów w różnych stronach krajów słowiańskich, na Morawach — z okresów metodyjskich, jak i wcześniejszych, ale także już chrześcijańskich — nad Bałtykiem (Wolin, Gdańsk), a zwłaszcza także na Rusi, gdzie wyszły na jaw najstarsze tamtejsze formy wschodniosłowiańskich miejsc kultowych, w niczym nie pomagają do wyjaśnienia analogicznych zagadnień na terenach Słowian południowych.

[2]J. Strzygowski, *Starobruatska umjetnost,* Zagreb 1927; tenże, *Die altslaviscbe Kunst, ein Versucb ibres Nacbweises,* Augsburg 1929. Ostatnia książka powtarza w szerszym zestawieniu tezy pierwszej. Jego poglądy spotkały się m. in. z ostrą, negatywną krytyką L. Karamana, zwłaszcza w książce *Iz kolijevke bruatske prošlosti,* Zagreb 1930. Podobny los spotkał także hipotezy starszych badaczy o pochodzeniu sztuki starochorwackiej, spośród których należy wymienić zwłaszcza: L. Jelić, *Contributo alla storia d'arte in Dalmazia,* [w:] *Supplemento al Bullettino di storia ed archeologia dalmata,* t. 35, Split 1912. Pozostałe starsze poglądy badaczy chorwackich i cudzych przytacza i omawia M. Vasić, *Arhitektura i skulptura u Dalmaciji od pocetka IX do poletka* XV *veka,* Beograd 1922, zwłaszcza s. 78 nn.

[3] O ogromnej ilości zabytków sztuki greckiej i hellenistycznej, w nie zmniejszającej się ilości wydobywanych przy wykopaliskach archeologicznych, świadczą choćby sprawozdania z wykopalisk, publikowane przez Bułgarski Instytut Archeologiczny.

[4]R.Popow, G. Kacarow, J. Gospodinow, *Predistoriczeski i staroebristijanski pametnici ot Sofija i okolnost'ta.* Sofia 1921, s. 54 nn.; K. Mijatew, *Dekoratiwnata żiwopis' na sofijskija nckropol.* Sofia 1925.

[5] B. Filow, *Sofijskata cyrkwa Sw. Sofija,* Sofia 1913; tenże, *Starob'lgarskata cyrkowna architektura,* [w:] *Spisanie na Big. Akad. na Naukite,* XLIII, 1930, s. 1—59; *Iwanowa, Stari cyrkwi i monastiri w B'lgarskite zemi (IV—XII w.),* [w:] *Codisznik na Narodnija Muzę) za 1922—1925 god.,* Sofia 1926, s. 429—582.

• P. Mutafcziew, *Krystowidnata cyrkwa w s. Klise-k'oj,* „Izwestija Arch. Druż.", V, 1915, s. 85 nn.; N. Mawrodinow. *Plant i konstrukcijata na Sw. Sofija w Carigrad* „Rozkopki i prouczwanija", IV, 1950, s. 149—165.

[7]A. Grabar, *La peinture religieuse en Bułgarie,* Paris 1928, s. 21—53.

[8]*V. Moli, L'antiquite greco-romaine des Balkans dans la 2' moitie du premier millenaire,* „Byzantinoslavica", XIII/2 (1925—1953).

[9]*Tamże.*

[10] *K. Mijatew, Slawianska keramika w Klgarija i nejnoto znaczenie za slaw. arcbeologija na Balkana,* Sofija 1948.

[10]G.Feher, „Izwestija na Nar. Etnografski Muzej w Sofija", VI, 1926, «. 88 i 96.

[11] F. Uspenskij, K. Skorpil i in., *Materiały dla bolgarskicb driewnostiej: Aboba-Pliska,* [w:] *Izw. Russk. Arcbeol. lnst. w Konstantinopole,* t. 10, 1905, s. 1—324 oraz tom tablic; B. Filow, *Les palais vieux-bulgares et les palais sassanides,* recueil Uspensky, Paris, 1930, t. 80—86; K. Mijatew, *Der grosse Palast in Pliska und dic Magnaura von Konstantinopel,* [w:] *Actes du IV[e] Congres Internat, des etudes byzantines,* t. 2, Sofia 1934, Sofia 1936 (= *lzw. B'lg. Arcb. lnst.,* t. 10, 1936), s. 136—144, daje najbardziej prawdopodobną interpretację, nie uciekając się przy tym do dalekich wzorów sasanidzkich; widzi on w Wielkim Pałacu w Plisce oddziaływanie wzoru słynnej magnaury w pałacu cesarskim w Konstantynopolu, która odegrała, jako wzór wielkich sal dla przyjęć oficjalnych, dużą rolę także na Zachodzie karolińskim, np. w Ingelheim (768—774). Por. K. Swoboda, *Rómiscbe und romanische Palaste,* Wien 1924, s. 228, ryc. 86.

[12]Nicnależy jednak zapominać, że wszystkie te starsze hipotezy wraz z literaturą o wynikach wykopalisk archeologicznych, reprezentowaną przede wszystkim w dziełach F. Uspenskycgo, K. Skorpila, B. Filowa, po części także Mijatewa, spotykają się w nowszej literaturze z bardzo ostrą krytyką, zarzucającą ich poglądom tendencje propagandowe w służbie nacjonalizmu i faszyzmu pangermańskiego i węgiersko-turańskiego. D. Krandżalov, *Architektura budov a stavcbni materiały v dnmnele Plisce, cz.* II b, [w:] *Acta Unwersitatis Palackianae Olomucensis, Historica 1,* 1960, s. 59—105, stawia w wątpliwość słuszność dopatrywania się w ruinach wioski Aboba ruin pierwszej stolicy Pliska oraz odrzuca wszelkie łączenie owych ruin z jakąkolwiek architekturą orientalną, sasanidzką; wg niego zbyt wiele jest w całym olbrzymim kompleksie ruin pliskowskich elementów rzymskich i bizantyńskich, by wobec nich można fantazjować o związkach sztuki protobułgarskiej z architekturą azjatycką.

[13] Najważniejsza literatura: *lzw. Russk. Arcb. lnst. w Konstantinopole,* t. 10, 1905, s. 400 i nn., gdzie także starsza literatura; R. Popow, G. Feher i G. Kacarow, *Madarskijat konnik,* Sofia 1925; K. Mijatew, *Madarskijat konnik,* [w:] *lzw. B'lg. Arcb. lnst.,* V, 1926/1929, s. 90 i nn. Por. także N. P. Kondakow, *Oczerkj i zamietki po istorii sriedniewiekowogo iskusstwa,* Praga 1929, s. 88 i nn. oraz 129 n.

[14] Nie brak wprawdzie i innych prób rozwiązania zagadki tego zabytku. Najdalej idzie pod tym względem chyba W. A. Nikolajew, *Pamiatnik achemenidskogo (piersidskego) wladyczestwa w Jewropie, Madarski wsadnik — car Darij 1 Cistasp,* „Byzantinoslavica", X, nr 1, s. 42—58. W danym wypadku już sam tytuł pracy podaje w skróci: jej tezę. Tradycyjne tłumaczenie napisu i czasu jego powstania odrzuca m. in. ostatnio także D. Krandjaloff, *Les faux decbiffrements des inscriptions de Madara,* „SIavia Antiąua", II, 2, 1949/1950, s. 197—219; *tenże, Revise otazky puvodu tzv. Madarskebo jezdce,* [w:] *Poeta Zd. Nejedlemu Sbornik Palackebo university w Olomouci,* Olomouc 1959, s. 153—265, 22 tablic, odrzucając interpretację napisu greckiego na pomniku madarskim, wydaną przez V. Bcscvlicva (*Les inscriptions du reliefs de Madara,* „Byzantinoslavica", XVI/2, 1955, *t.* 212—254), dopatruje się w *Jeźdźcu madarskim* raczej odmiany jeźdźca trackiego w pozycji hieratycznej, połączonego z motywem jeźdźca powracającego z łowów (?).

[15] Literatura przedmiotu jest bardzo obszerna; zebrana jest przez B. Filowa, *Godisznik na Nar. Muzej za 1922/1925 god.,* Sofia 1926, s. 639 n. Główne pozycje stanowią jednak J. Hampel, *Der Coldfund von Nagy--Szentmiklos,* Budapest 1885; tenże, *Die Altertiimer des friiben Mittelalters in Ungarn,* t. 2, Braunschweig 1905, s. 401 i nn; N. P. Kondakow, *Makiedonija, arcbeologiczeskoje putieszestwie,* S.-Pbg 1909, s. 24; oraz tegoż, *Oczerki i zmietki po istorii sriedniewiekowogo iskusstwa,* Praga 1929, *passim-,* A. Riegl, E. Zimmermann, *Die spatromische Kunstindustrie,* t. 2, \Xien 1923, s. 76 (doskonale reprodukcje). Najobszcrniej opracowany jest jednak skarb, i to z nowszego punktu widzenia, w pracy N. Mawrodinow, *Le tresor protobulgare de Nagy-szentmiklos,* „Archaeologia Hungarica", XXIX, 1943, na tle bogatego materiału porównawczego. W związku z całokształtem zagadnienia sztuki protobułgarskiej omawia zabjtek D. P. Dimitrow, *Dnesznoło s'stajanie na w'prosa Za prab'lgarskia charakter na znatnoto s'krowiszte ot Nadisentmiklosz,* [w:] *Izw. na B'lg. Istoricz Druźestwo,* XXII—XXIV, 1948, s. 338—414.

[14] B. Filow, *Gescbicbte der altbulgariscben Kunst bis Z"r Eroberung des bulgarischen Reicbes durcb die Tiirken,* Berlin-Leipzig 1932, s. 21—22; Kondakow, *Oczerki i zomietki...,* s. 101 nn. i 131 n.

[15] Por. W. Mole, *Sztuka rosyjska,* Wroclaw-Kraków 1955, s. 125—127; W. N. Łazaricw, *Skulptura Władimiro-Suzdalskoj Rusi,* [w:] *lstorija russkogo iskusstwa.* t. 1, Moskwa 1953, s. 396—440.

[18] Filow, *Starob'lgarskata cyrkowna architektura...,* s. 16, 17 nn.; Ivanowa, *op. cit.,* s. 525 i 552; K. Mijatew, *B'lgarskoto izkustwo pred IX i X w.,* [w:] *B'lgarija 1000 godini,* t. I, Sofia 1929, s. 193 i nn.; Filow, *Gescbicbte der altbulg. Kunst...,* s. 26—28.

[19] K. Skorpil, *Pametnici ot stolica Preslaw,* [w:] *B'lgarija 1000 godini,* t. 1, Sofia 1929, s. 183 i nn.; K. Mijatew, *Simeonowata cyrkwa w Preslaw i nejnijat epigraficzen material,* „B'łg. Pregled", I, 1929, s. 100 i nn.; tenże, *Die Rundkircbe von Preslav,* „Byzantinische Zeitschrift", XXX, 1929/1930, s. 561 nn.; tenże, *Mest/ii tradicii i nacionalni elementi w Kr glata presławska cyrkwa.* [w:] *izw. na Big. Arcb. Inst.,* VI, 1930/1931, s. 194 nn.; B. Filow, *Kr"glata Preslawska cyrkwa i nejnite predszestwenici,* [w:] *Spis. na B'lg. Akad. na Naukite,* XLV, Sofija 1933, s. 75—104; tenże, *Starob-lgaiska cyrkowna architektura...,* s. 20 nn.; tenże, *Melanges Charles Diehl,* t. 2, Paris 1930, s. 11 nn.; krytyka książki Mijatcwa: D. BoSković, „Starinar", VIII—IX, 1933—1934, s. 326—329, oraz tenże, *Arhitektura srednjeg veka,* Beograd 1957, s. 87. Bo5ković datuje powstanie budowli na koniec V albo pierwszą połowę w. VI (atrium później dobudowane).

[20] Mijatew, *Preslawskata keramika....* Sofia 1933.

[21] J. Gospodinow, *Razkopkite w Patlejna (do Preslaw) i znaczenieto im za b'lgarskata istorija,* [w:] *Izw. Arcb. Druź.,* IV, 1914, s. 113 i nn.; A. Grabar, *Recbercbes sur les injluences orientales dans l'art balkanique,* [w:] *Publications de la faculte des lettres de l'Universite de Strasbourg,* nr 43, Paris 1928, s. 7 i nn.; por. także I. Akrabowa, *Dekoratiwnata keramika ot Tuzlalka w Preslaw, Razkopki t prouczwanija,* t. 3, Sofia 1949, s. 101—126.

[22] M. Rostovtzeff, *Dura-Europos,* Oxford 1938.

[23] G. Migeon, *Manuel d'art musulman, arts plastiques et industriels,* wyd. 2, t. 2, Paris 1927, s. 173.

[24] Por. pracę Bo5kovicia, „Starinar", przyp. 19.

[25] *Iwanowa, op. cit., passim.*

[26] A. Grabar, *Rospis'cerkwi-grobnicy Baczkowskogo monastyria,* [w:] Izw. Arch. Inst., II, 1923/1924; tenże, *La peinture religieuse en Bułgarie,* Paris 1928, s. 55 i nn.

[27] Tenże, *Godisznik na Nar. Muzej,* Sofia 1921, s. 293 n.

[28] I. Velkow, *La basilique de la mer a Meserrwrie et sa denomination,* [w:] *L'Art byzantin...,* s. 75—79.

[29] Gurlill, op. *cit., s.* 3 i nn. oraz plansze 6—25 dotyczą także pozostałych cerkwi Mesembrii; A. Raszcnow, *Mesemwrijski cyrkwi,* [w:] *lzd. B. A. Inst.,* Sofia 1932 (zawiera najpełniejsze zestawienie zabytków Nesebiru, ich charakterystykę, plany, 61 rycin w tekście i 45 tablic, wśród nich także rekonstrukcje).

[30] F. Uspenskij, O *driewnostiacb goroda Tyrnowa,* [w:] *Izw. Russk. Arcb. Inst.,* VII, 1901, s. 1 nn.; A. Grabar, *Godisznik na Nar. Muzej,* Sofia 1920, s. 146 nn.; C. GurIill, *Alte Bauten in Bulgarien,* t. 1, Berlin b. d. [1914], s. II, pl. 38 i 39; Filow, *StarobUg. cyrkowna architektura...,* s. 39 nn.

[31] N. Brunów, *Izw. Big. Arcb. Inst., t.* 5, 1928 1929, s. 218.

[32] Datowanie nie jest jednak całkiem jednomyślnie ustalone; niektórzy datują powstanie pałacu na XI—XII, a nawet na w. X.

(pierwotnie Matki Boskiej Peribleptos) w Ohridzie z r. 1295.

[34] N. Mawrodinow, *Ednokorabnata i krystowidnata cyrkwa po b'lgarskite zemi do kraja na XIV w. (L'egtise a nef unique et l'eglise cruciforme en pays bulgare jusqu a la fin du XIV siecle),* Sofia 1931, s. 188.

[35] Stanowisko Grecji w tym procesie rozwojowym oświetla G. Millet, *L'Ecole grecque dans Varchitecture byzantine,* Paris 1916.

[36] Patrz w rozdziale o architekturze starochorwackiej w Dalmacji.

[37] Patrz przypis 29.

[38] Grabar, *Godisznik na Nar. Muzej ...,* s. 143 n.; Iwanowa, op. cit., s. 492; Filow, *Starob'lgarskata cyrkowna architektura...,* s. 49 n.

[39] A. Grabar, *Bołgarskija cerkwi-grobnicy,* [w:] *Izw. B'lg. Arcb. Inst.,* t. 1, Sofia 1921/1922, s. 102—135; N. Brunów, *K woprosu o bołgarskicb dwuetażnycb cerkwacb-grobnicacb, tamże,* IV, 1926/1927, s. 135—144.

[40] A. Grabar, *Poganowskijat monastir,* [w:] *Izw. na Big. Arcb. Inst.,* t. 4, 1926/1927, s. 172—210.

[41] A. Proticz, *Denacionalizirane i w'zrażdane na b'lg. izkustwo prez turskoto robstwo ot 1393 do 1879 god,* Sofia 1929.

[42] D. Bošković, *Arbitekiura srednjeg veka,* Beograd 1957, s. 130 n.

[43] M. Zlokovi ć, *Stare crkve u oblastima Prespe i Ohrida,* „Starinar", 1924/1925, s. 116—120; Iwanowa, *op. cit.,* s. 551 i nn.; Filow, *Starob'lgarskata cyrkowna architektura...,* s. 24 i nn.

[44] Gurlitt, *op. cit.,* s. 1, pl. I; Kondakow, *Makiedonija...* s. 228 nn.; Millet, *L'Eccle grecque...,* s. 18; Filow, *Gescbicbte der altbulgariscben...,* s. 38 i nn.; *Saint Sophia of Ocbrida, Preseruation and Restoration of the Building and its Frescoes* (Report of the Unesco Mission of 1951 by F. Forlati, C. Brandi and Y. Froidevaux), Unesco, 1953, s. 1—27; R. Ljubinkovi ć, B. Cipan, Z. Blaźi *i, Konzervatorski radovi na crkvi sv. Sofije u Obridu,* Beograd 1955, s. 34 i tablice; D. BoSkovi ć, *Osnovi sredjevekovne arbiteklure,* Beograd 1947, s. 96; tenże, *Architektura srednjeg veka,* s. 129; D. Koco, *Crkvata sv. Sofija vo Ohrid.* |w:] *Godisen zbornik,* Filoz. fakultet, Skopje 1949.

[45] F. Mesesnel, *Najstariji sloj fresaka u Nerezima,* [w:] *Glasnik Skopskog Naucnog Drustva,* t. 7—8, Skoplje 1930, s. 119—134; zob. poniżej w rozdziale o malarstwie.

[46] N. Okunjev, *Gradja za istoriju srpske umetnosti,* I: *Crkva svetog Djordje u Starom Nagoricinu,* tamże, t. 5, Skoplje 1929, s. 87—120; D. Bośkovi ć, *Deux eglises de Milutin,* [w:] *VArt byzantin...,* „Staro Nagorićino et Graćanica, s. 195—216; A. Dcroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji,* Beograd 1953, s. 181, 185.

[47] Z. Tatić, *Tragom velike proslosti,* Beograd 1929; Deroko, *Monumentalna i dekorativna arhitektura...,* s. 184, 191.

[48] P. Miluk ow, *Cbristianskija driewnosti zapadnoj Makiedonii,* „Izw. Russk. Arch. Inst.", IV, 1899, s. 88 n.; Kondakow, *Makiedonija...,* s. 231 n.; G. Millet, „Bullctin de corresp. hellenique", XLIV, 1920, s. 211 n.

[49] A. Deroko, *Markori Kuli — grad Prilep,* „Starinar", 1956, n. S., V—VI (1954—1955), s. 83—104.

[50] Rozwinął i rozbudował go zwłaszcza G. Millet, *Les eglises,* [w:] G. Millet, *L'ancien art serbe,* Paris 1919. Książka ta pomimo ogromnego wzbogacenia się tymczasem materiałów zabytkowych, jak i wyników badań nowszych pozostaje ciągle jeszcze głównym, jakkolwiek już nie we wszystkich szczegółach miarodajnym opracowaniem (w sensie ujęcia jednolitego) dziejów średniowiecznej sakralnej architktury serbskiej.

[51] Aczkolwiek ogromna większość cerkwi na zawsze przepadła i pozostały po nich często tylko krótkie wzmianki źródłowe, w dodatku nieraz niejasne, to ilość zachowanych zabytków jest jeszcze bardzo pokaźna i ciągle wzrasta w miarę nowych badań terenowych i wykopalisk archeologicznych. Pewne pojęcie, chociaż tylko bardzo sumaryczne, może dać następujący krótki przegląd, choćby najważniejszych danych, zestawiony głównie według artykułu V. R. Petkovicia, *Umjetnost srpska,* [w:] *Narodna enciklopedija srpska-brvatska-slovenacka,* t. 7, Beograd 1929, s. 978 i nn.; oraz tegoż autora kapitalne opracowanie, niezbędne dla każdego zajmującego się dziejami średniowiecznej serbskiej sztuki sakralnej pt. *Pregled crkvenib spomenika kroz povesnicu srpskog naroda,* t. 1 (tekst); t. 2 (ilustracje), Beograd 1950. W książce zestawione są wszystkie zabytki architektury sakralnej i ich ozdoby malarskie (w porządku alfabetycznym), z przytoczeniem danych historycznych, krótką charakterystyką architektury oraz wyliczeniem tematyki ikonograficznej malowideł ściennych, jak i z podaniem literatury. Żałować jednak należy, że w niektórych miejscach tekst nie jest pozbawiony omyłek, jak również że ilustracje wydrukowane na tak lichym papierze są, praktycznie biorąc, nie do użycia. Podział systematyczny wraz z mapkami geograficznymi daje Millet (L'*ancien art...,)* a jeszcze lepszy, jaśniejszy i przejrzysty A. Deroko (*Monumentalna i dekorativna arhitektura...*), uzupełniony także reprodukcjami i przekrojami wszystkich omawianych w tekście zabytków wraz z ich dokładnym rozmieszczeniem geograficznym. Dla zrozumienia roli i znaczenia historycznego klasztorów w dziejach średniowiecznej Serbii niezbędna jest również książka: L. Markovi ć, *Pravoslavno monastvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji,* Sremski Karlovci 1911. Sumaryczny przegląd głównych zabytków daje również O. M. Dalton, *East Christian Art,* Oxford 1925, s. 149—151; obszerniej uwzględnia tę architekturę Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin,* wyd. 2, Paris 1925, s. 743—764.

O najstarszych cerkwiach serbskich nad Jeziorem Skadarskim (dzisiejsza północna Albania) i w dolinie rzeki Bojany niewiele wiadomo. Zachowały się wiadomości o różnych cerkwiach, w których chowano serbskich książąt i królów XI i XII w. (królowie Belasz, Dobroslaw, Grubcsza, ten ostatni pochowany w cerkwi Sw. Jerzego w Kotorze); o słynnym klasztorze Sergiusza i Bachusa nad Bojaną (zachowana część fundamentów) oraz o innych cerkwiach lub kościołach na Pomorzu. Z cerkwi na Węgrzech, gdzie Serbowie jeszcze w XII w. odgrywali znaczną rolę, znane są tylko nazwy miejscowe świątyń oraz ich wezwania.

Żywą działalność fundatorską rozwija wielki żupan Raszki, Stefan Nemania, założyciel państwa i dynastii Nemaniciów (1169—1196). Nad Kosanicą zakłada żeński klasztor Matki Boskiej, a w jego pobliżu cerkiew Św. Mikołaja. Około r. 1168 buduje cerkiew Sw. Jerzego w Ras (dzisiaj Djurdjevi Stupovi kod Novog Pazara), a w r. 1190 swoją cerkiew grobową i cerkiew Matki Boskiej w klasztorze Studenica. Oprócz tego przypisują mu założenie jeszcze dwóch dalszych klasztorów nad Ibrem i Limem, odnowienie klasztoru Sw. Pantelejmona w Nisu oraz Archanioła w Skopju. Jego brat, Stratimir, wzniósł cerkiew Matki Boskiej w Gradacu (dzisiaj Caćak), a Mirosław, wielki książę humski, cerkiew Piotra i Pawła w Bijelom Polu. Stefan Pierwo-Ukoronowany jest fundatorem Żicy. Jego brat, św. Sawa (Rastko), był nie tylko założycielem Hilandaru na Górze Atos, lecz miał zbudować t:.kże szereg innych cerkwi w Serbii i Salonikach. Z tegoż czasu pochodzą liczne dalsze cerkwie i klasztory, m. in. cerkiew Sw. Jerzego w Budimli pod Berane (dzisiaj Djurdjevi Stupovi), fundacja Prwosława, najstarszego brata Nemanii. Do królewskich fundatorów należeli także królowie: Radosław (1227—1234) i Władysław (1234—1243); ostatni zbudował około r. 1235 klasztor Mileseva. Sopociani nad źródłami rzeki Raszki są fundacją króla Urosza I (1243—1276). Za jego panowania powstała prawdopodobnie także arcybiskupia cerkiew

Apostołów w Poci oraz klasztor Moraca, fundacja Stefana, syna wielkiego żupana Wukana (1252). Żona Urosza I, królowa Helena, zbudowała cerkiew Matki Boskiej w Gradacu w Raszce, gdzie też została pochowana. Jej syn, król Dragutin (1276—1281), ufundował wspólnie z bratem Milutinem cerkiew Sw. Ahileja, Arilje, oraz liczne inne świątynie. Bezspornie najbogatsza była działalność budowlana i w ogóle fundatorska króla Milutina (1282—1321). Do jego fundacji należą m. in. cerkiew Sw. Jerzego Gorga pod Skopjem (ok. 1300; D. Boskovi ć, *Problem manastira sv. Djordja „Gorga" na Seravi,* „Starinar", V—VI, 1956, stawia ostatnio hipotezę, według której klasztor ten byłby identyczny z klasztorem Sw. Jerzego w Staro Nagoričinie), cerkiew Matki Boskiej w Hilandarze (którego jest właściwie głównym fundatorem) na Górze Atos, cerkiew Matki Boskiej Ljeviśkiej w Prizreniu, Sw. Nikity pod Skopjem oraz trzy dalsze cerkwie w Skopju; Sw. Jerzego w Nagorifinie (1312—1318), Sw. Stefana w Bańskiej pod Mitrovicą (1312—1316), Gracanica na Kosovie (ukończ. 1321) pod Priśtiną, Joachima i Anny (tzw. Królewska cerkiew) w Studenicy (1314). Poza jeszcze innymi cerkwiami w Serbii miał on też zbudować cerkiew Mikołaja i Jerzego w Salonikach, klasztor Archanioła w Jerozolimie oraz cerkiew i pałac w Konstantynopolu. Z tego czasu pochodzi także cerkiew Matki Boskiej „Matejća" (także Mateić) pod Kumanovym. Król Urosz III Dećański (1321—1331) znany jest przede wszystkim jako fundator klasztoru Visoki Decani (1327), którego budowę i dekorację dokończono dopiero za jego syna i następcy, Stefana Duszana (1348). Z ostatnim wiąże się powstanie klasztoru Archanioła pod Prizreniem. Z czasów jego panowania pochodzą: klasztor Lcsnovo, fundacja despoty Olivera (cerkiew 1341, narteks 1349), cerkiew Mikołaja w Ljubotenju (1337), Archanioła w Stipie (1332) oraz cały szereg dalszych, m. in. Matki Boskiej na wyspie Jeziora Prespańskiego, fundacja cezara, Jana Nowaka (1369). Król Wukaszin (1366—1371) rozpoczyna budowę klasztoru Marka (Markov Manastir) pod Skopjem, którą dokańcza jego syn, bohater serbskiej epiki ludowej, królewicz Marko. Z tegoż czasu pochodzi cerkiew Mikołaja w Psaci, fundacja sewastokratora Władka, Matki Boskiej Zahumskiej (Zaum) nad Jeziorem Ohridzkim (1361), fundacji cezara Grgura, oraz klasztor Marka nad rzeką Treską. W r. 1389 książę Andrijasz, drugi syn króla Wukaszina, wzniósł cerkiew Sw. Andrzeja nad rzeką Treską. Książę Łazarz (Lazar Hrcbeljanović; 1371—1389) zbudował oprócz innych cerkwi Ravanicę (1381) i Lazaricę w Kruśevcu oraz Nową Pawlicę (1382). Wdowa po nim, Milica, klasztor Ljubostinję (1402—1405), a jego syn, despota Stefan Lazarević (1389—1427), klasztor Manasiję (1407). W tym samym czasie powstały także Rudenica i Kalenic. Z czasów ostatniego władcy serbskiego, despoty Jerzego Brankovicia (1423—1459), pochodzi cerkiew Matki Boskiej w Smcderevie, jak również szereg dalszych fundacji. Mniej liczna, ale nie mniej ofiarna, aczkolwiek znacznie skromniejsza była działalność fundatorska także w innych krajach serbskich w XIV i XV w., w Czarnogórze, Bośni i Hercegowinie. W okresie panowania tureckiego działalność fundatorska również nigdy całkowicie nie ustała. Znane są liczne fundacje ze wszystkich czasów aż do XVIII w. Dla sztuki nie mają one jednak większego znaczenia. Dla późniejszych zaś dziejów sztuki serbskiej wchodzą tutaj w rachubę liczne klasztory serbskie w Śremie, a zwłaszcza w FruSkiej Górze, których powstanie sięga przeważnie XVI w.

[52] Deroko, *Monumentalna i dekoratwna arbitektura...,* s. 39—48; M. Musi?, *Gradwo z" proulevanje srbske srednjeve'ske arbitekture v okolici Skadra,* [w:] *Zbornik zahite spomenika kulturę,* t. 2, sv. I, Beograd 1952, s. 177—186.

[53] Dereko. *Monumentalna i dekoratwna arhitektura...,* s. 49, 56 n.; G. Millet, *Etude sur les eglises de Rascie,* [w:] *VArt byzantin...,* i. 147—194.

[54] S. Radojci c, *Crkva u Konjubu,* [w:] *Zbornik radova,* t. 21, Beogrnd 1952, s. 148—165.

[55] N. Okuniew, *Stolpy sw. Gieorgija. Razwaliny cbrama XII w. około Nowego Bazar a, [w:] Seminarium Kondakowianum. Recueil d'etudes,* t. 1, Praga 1927, s. 205—246; V. R. Petkovi ć, *Eine Kircbe des Kónigs Nemanja,* [w:] *Studien zur Kunst des Ostens,* Wien 1920 (Festschrift Strzygowski); Dcroko. *Monumentalna i dekoratwna arbitektura...,* s. 69 n.

[56] V. R. Petkovi ć, *Manastir Studenica,* [w:] Srpski spomenici, Beograd 1924; M. L. Burijan, *Die Klosterkirebe von Studenica;* Deroko, *Monumentalna i dekoratwna arbitektura...,* s. 70—75, ryc. 153—168.

[57] Np. w ruinach kościoła z V w. w Klise-kioj pod Pirdopem w Bułgarii. Mawrodinow, *Ednokorabnata i krystowidnata cyrkwa...,* s. 133.

[58] V. R. Petkovi ć, *Spasova crkua u Zici,* Beograd 1912; M. Vasi ć, *lica i Lazarica,* Beograd 1928.

[59] N. L. Okunev, *Mileszewo,* [w:] *Pamiatnik serbskogo iskusstwa Xlii w.,* „Byzantinoslavica", VII, 1938, s. 3—77 i 26 tablic; Dcroko, *Monumentalna i dekoratwna arbitektura...,* s. 81.

[60] A. Dcroko, *Moracza,* „Starinar", VII, 1932, s. 9—14; N. Okuniew, *Monastyr Moracza w Czernogorii,* „Byzantinoskoica", VIII, 1939—1946, s. 109—144.

Manastira sv. Patriarsije u Peći, „Starinar", VIII—IX, 1933—1934, s. 90—165.

[62] N. Okuniev, *Sostaw rospisi cbrama w Sopoćanacb,* „Byzantinoslavica", I, 1929, s. 119—148.

[63] D. Boskovi ć, S. Nenadovi ć, *Gradac,* Beograd 1951; M. Zlokovi ć, *Gradalka crkva,* „Glasnik Skopskog Naućnog Dru5tva", XV—XVI, 1936, s. 61 i nn.

[64] V. Petkovi ć, D. Bośkovi ć, *Manastir Dęlam,* Beograd 1941; Deroko, *Monumentalna...,* s. 87—91, ryc. 175—192; tenże, *Crkva manastira Delana,* „Glasnik Skopskog N. Dr.", XII, s. 135—146.

[65] Millet, *L'Ancien art serbe...,* s. 85; tenże, *h'Art byzantin, s.* 188.

[66] Boskovi c, *Manastir Delani,* s. 144 i n.

[67] Millet, *VArt byzantin...,* s. 191, tabl. XIX; Boskovi ć, *Manastir Delani,* s. 153.

[68] Por. obie ostatnio cytowane prace oraz Deroko, *Monumentalna...,* reprodukcje na s. 67—77 oraz na s. 93—102.

[69] Bośkovi ć, „Starinar", t. 6 (1931), s. 171.

[70] M. Laskaris, *Vizantijske princeze u irednjevekoinoj Srbiji,* Beograd 1926, s. 53 i nn.; V. Mosin,

Vizantijski ulica) u Srbiji u XIV v., [w:] *Jugoslovenski islor. casopis*, t. 3, Beograd 1937, s. 147 i nn.; zob. G. Ostrogorski, *Gescbicbte des byzantiniseben Staates,* Munchen 1940, s. 351.

[71] Millet, *L'Ancien art serbe*_____95, ilustr. 86—90; Tatić, *Tragom*_____19—76; S. Radojćić, *Umetnicki spomenici manastira Hilandara, [w:] Zbornik radova SAN,* XLIV, Vizantološki inst. SAN, t. 3, Beograd 1955, s. 163—194 i 60 plansz.

[72] Tego rodzaju kolorowa dekoracja jest podówczas charakterystyczna zarówno dla architektury bułgarskiej, jak i bizantyńskiej. Klasycznym przykładem jej stosowania w architekturze bizantyńskiej jest cerkiew Apostołów w Salonikach. Zob. Filow, *Gescbicbte der altbulg. ....* s. 62 n.; N. Brunów, „Izw. na B'łg. Arch. Inst.", t. 5, 1928/1929, s. 218 i nn.

[73] N. Okunjew, *Gradja za istoriju srpske umetnosti, I: Crkra Svetog Djordja u Starom Nagoriciiu,* [w:] Glasnik Skopskog Naućnog Druśtva, t. '5, 1929, s. 87—120; Bośković, *tamże,* t. 6, s. 173 i nn.; tenże, *Deux eglises de Milutin: Staro Nagorićino et Graćanica,* [w:] *UArt byzantin...,* s. 195—216.

[74] *Tenże, Beleśka sa putovanja, IV: Prizren, Bogorodica Ljevi'ska,* „Starinar" VII, 1932, s. 113—118; Petković, *Pregled crkvenib spomenika...* s. 264; M. Slobodan Ncnadović, *Sta je kralj Milutin obnovio na crkvi Bogorodice Ljeviske u Prizrenu,* „Starinar", nova ser., V—VI/1954—1955, s. 205—226.

[75] Deroko, *Monumentalna i dekorativna ar bite k-tuia...,* s. 164 n.; Petković, *Pregled...,* s. 74—83.

[76] Petković, *Manastir Studenica...*

[77] N. L. Okunev, *Lesnovo,* [w:] *VArt byzantin...,* t. 1, s. 222—263.

[78] Tatić, *Tragom*_____133—173; M. Mirković, Z. Tatić, *Markou manastir,* Beograd 1925. "

[79] Tatić, *Tragom velike...,* s. 191—205.

[80] Deroko, *Monumentalna...* (s. 214, 306: Moravska stilska grupa); por. L. Karaman, *Nekoliko zapazanja o srpskoj arbitektury, uz knjigu A. Deroko...,* [w:] *Anali Histor. Inst. Jugoslov. Akad. Znan. i Umjetn. u Dubrovniku,* IV—V; Dubrovnik 1956, s. 49—67.

[81] M.Vasić, *Ziła i Lazarica,* Beograd 1928; Deroko, *Monumentalna...*

[82] V. Petković, *Manastir Rauanica,* Beograd 1922.

[83] V. Petković, Z. Tatić, *Manastir Kalenic,* Beograd 1926.

[84] Stanojcvić, Mirković, Bośković, *Manastir Manasija,* Beograd 1928.

[85] Cennym zabytkiem tej sztuki są bezsprzecznie skrzydła drewnianych drzwi z cerkwi Sw. Mikołaja w Ohridzie z XII lub XIII w., ozdobione szeregiem motywów bizantyńsko-orientalnych, zwłaszcza zwierzęcych, wykonanych w płaskim reliefie. A. Muńoz, *UArt byzantin a l'exposition de Grottaferrata,* Rome 1906, s. 185 n.; N. P. Kondakow, *Makiedonija...,* s. 236 n.; O. DaIton, *East Christian Art,* Oxford 1925, s. 191; Filow, *Gescb. der altbulg. Kunst...,* s. 89 n.

[86] N. L. Okunicw, *Altarnaja priegrada XII wieka w Nerezi,* „Seminarium Kondakovianum", III, 1929, s. 5—21. Ważne również jako przyczynek do dziejów ikonostasu bizantyńskiego w XII w.

[87] Jak Karaman, *Nekoliko zapaźanja...*

[88] Nie wynika jednak z tego, że malarz sygnujący po grecku musiał być naprawdę Grekiem.

[89] Najlepszy przegląd i krytyczną analizę malarstwa bułgarskiego daje w każdym tazie Grabar. *La peinture religieuse...* (1 tom tekstu, 1 album plansz). Malarstwo serbskie nic doczekało się jeszcze dotąd tak obszernego opracowania, ale też materiał jest tutaj bez porównania bogatszy, a zadania jego opracowania są o wiele trudniejsze i bardziej skomplikowane. Literatura jest jednak bardzo obszerna; najlepsze jej zestawienie aż do r. 1930 jest podane w *L'Ait byzantin...,* t. 2, Paris 1930, s. 427—444. Ważne są m. in. w każdym razie wydania tablicowe Petkovicia, Okuniewa i (najnowsze) FroIowa. Zob. dodatek bibliograficzny.

[90] Grabar, *La peinture religieuse...,* dopatruje się w nich ważkiego argumentu dla poparcia swej tezy o decydującym znaczeniu, jakie miało mieć owo malarstwo dla powstania tzw. renesansu epoki Palcologów w XIV w.

[91] J. Gospodinow, *Razkopkite w Patlejna (do Preslaw) i znaczenie im za b'lgarskata istorija,* [w:] *Izw. Arcb. Druż.,* IV, 1914; Filow, *Gescb. der altbulg. Kunst*_____33, pl. 180.

[92] A. Grabar, *Rospis' cerkwi-grobnicy Baczkowskogn monastyria,* [w:] *Izw. B'lg. Arcb. Inst.,* II, 1923/1924, s. 1 i nn.; tenże, *La peinture religieuse...,* s. 55 i nn.

[93] A. Proticz, *Le style de rćcole de peinture murale de Trnovo au XIII' et au XIV' siecle,* [w:] *L'Art byzantin...,* t. 1, s. 92—101; Grabar, *La peinture religieuse...,* s. 97 i nn. i 299 i nn.; W. Dimow, *Razkopkite na Trapezica w Tyrnowo,* [w:] *Izw. Arcb. Druź.,* V, 1915, s. 112 i nn.

[94] B. Filow, *Starob'Igarskata żiwopis' prez XIII i XIV w.,* [w:] *B'lg. Istor. Biblioteka,* t. 3, 1930, z. 1, s. 52—95; A. Grabar, *Bojanskata cyrkwa (L'eglise de Boianna),* Sofia 1924; A. Proticz, *Sbornik w izesfna W. N. Zlatarski,* Sofia 1925, s. 308 i nn.; D. Ajnalow, *Bojanskaja rospis' 1259 goda,* [w:] *Izw. B. Arcb. Inst.,* IV, 1926/1927, s. 121—134; Grabar, *La peinture religieuse...,* s. 117 i nn.; W. N. Łazariew, *lstorija wizantijskoj -iwopisi,* t. 1, Moskwa 1947, s. 178—180; N. Mawrodinow, *Starob'Igarskaja żiwopis,* Sofia 1946.

[95] B. Filow, *Sofijskata cyrkwa Sw. Georgi,* Sofia 1933 (zawiera także bogaty materiał ilustracyjny); Grabar, *La peinture religieuse...,* s. 2446 i nn.

[96] *Tamże,* s. 248 i nn., 186 i nn., 223 i nn., 287 i nn. (całość s. 179—285); FiIow, *Starob'Igarskata żiwopis...,* s. 75 i nn.; A. Proticz, *Jugo-zapadnata szkoła w b'Igarskata żiwopis' prez Xlii i XIV w.,* [w:] *Sbornik w czesi' na W. N. Zlatarski,* Sofia 1925, s. 291 i nn.

[97] A. Grabar, *Pogonowski jat monastir, [w:] Izw. B ig. Arcb. Inst.,* IV, 1926/1927, s. 172—210. O wielkim wpływie Góry Atos na malarstwo bułgarskie por. przede wszystkim A. Proticz, *Le Mont Athos et fart bulgare, I: L'influence du Mont Athos,* „La Rcvue Bulgare", 1930; *tenże, Le datement de la peinture du Mont Athos du XIV' s. en rapport avec la peinture bulgare du 1317—*

1500, „La Revue Bulgare", 1930, supplement illustre, s. 216—223.

[98] Oddźwięki tej sztuki zawierają w każdym razie ozdoby najstarszych rękopisów ruskich, przede wszystkim najstarszego spośród zachowanych zabytków ruskiego malarstwa książkowego, *Ewangeliarza Ostromira,* z lat 10.56—1057, dla Ostromira, posadnika nowogrodzkiego. W figurach ewangelistów, Łukasza i Marka, płasko traktowanych, wszystkie linie wypełnione są złotem na wzór emalii przegródkowej. Por. W. N. Ł a z a r i e w, *Żiwopis' i skulptura Kijewskoj Rusi,* [w:] *Istorija russkogo iskusstwa,* t. 1, Moskwa 1953, s. 226. Materiały do ornamentyki bułgarskiej zawiera również W. S t a s s o w, *Słowiańskij i wostocznyj ornament po rukopisjam driewnogo i nowogo wriemieni,* S.-Pbg 1887.

[99] A. G r a b a r, *Recbercbes sur les influences orientales dans l'art bałkanique,* Paris 1928, s. 57—91, 92 i nn.

[100] L. S t o j a n o v i ć, *Miroslavljevo jevandjelje,* Beograd 1897; S. R a d o j c i ć, *Stare srpske minijature,* Beograd 1950, s. 24—29; L. M i r k o v i ć, *Miroslavljevo evandjelje,* Posebna izdanja Srpske Akad. Nauka, CLVI, Arhcološki institut, t. 1, Beograd 1950.

[101] B. F i l o w, *Les miniatures de la Cbronique de Manasses a la Bibliotbeque du Vatican (Codices e Vaticanicis selecti,* vol. XVII), Sofia; por. recenzję D. A j n a ł o w, „Zeitschrift fur slavische Philologie", VII, 1930, s. 235 i nn.; A. H e i s e n b e r g, *Ober den Ursprung der illustrierten Cbronik des Konstantinos Manasses, [w:] Miinebener Jabrbucb fur bildende Kunst,* N. F. 5, Miinchen 1928, s. 291 i nn.

[102] B. F i l o w, *Die Miniaturen des Evangeliums Iwan Alexanders in London,* „Byzantion", IV, 1927/1928, s. 313; *tenże, Londonskoto erengelie na Iwan Aleksandra i ncgowite miniatiuri,* Spisanie na B'łg. Akad. Nauk, XXXVIII, Sofia 1928.

[103] S. Der N e r s e s s i a n, *Two Slavonic Parallels of tbe Greek Tetraevangelia,* „The Art Bullctin", IX, nr 3, 1927 (reprinted s. 1—52).

[104] Oprócz literatury cytowanej w przypisie 44, odnoszącej się przede wszystkim do strony architektonicznej zabytku, por. jeszcze: D. M a n o - Z i s i, *Sv. Sofija u Obridu,* „Starinar", VI, 1931, s. 123—132; N. O k u n e v, *Fragments des peintures de l'eglise Sainte-Sopbie d'Ocbrida,* [w:] Mclanges Ch. Diehl, t. 2, Paris 1930; P. M i l j k o v i ć - P e p c k, *Materijali za makedonskata srednovekovna umetnost, Freskite vo svetilisteto na erkuata Sv. Sofija vo Obrid,* [w:] *Zbornik (1955—1956),* Skopje 1956, s. 37—67 oraz 21 ryc. w tekście, III schematy i 31 tablic. *Jugoslavija — Srednjovekovne freske,* Unesco (D. Talbot Rice, Przedmowa; S. Radojćić, Wstęp. O Sw. Sofii w Ohrydzie *passim* w tekście obu autorów oraz tablice I—VIII).

[105] Por. przypis 53; N. O k u n e v, *La decouverte des anciennes fresques de Nerez,* „Slavia", VI, 1927, s. 603—609; Ł a z a r i e w, *Istorija wizantijskoj...,* zwłaszcza s. 159.

[106] N. P. K o n d a k o w, *Ikonografija Bogomatieri,* Pbg 1911, s. 103.

[107] M i l l e t, *L'Ancien art serbe...,* s. 42, wyraził się, że Bizancjum to cesarstwo greckie, czyli raczej kultura grecka, której ogniska zasilał Konstantynopol, a sztuka bizantyńska nigdy nie przekraczała granic zakreślonych przez zabytki oznaczone napisami greckimi, gdy natomiast inne środowiska wschodniochrześcijańskie kroczyły odmienną drogą. „Począwszy od dnia, w którym geniusz grecki zażądał od sztuki, by już więcej nie wyrażała rzeczywistości, lecz piękno, zostały duchy podzielone przez dwie przeciwległe tradycje. W ciągu wieków średnich w obliczu Bizancjum Wschód średniowieczny odnajduje swoją osobowość".

[108] W przeciwieństwach między idealizmem sztuki oficjalnej a skłonnościami „realistycznymi" sztuki klasztornej dochodzą do wyrazu oczywiście także różnice społeczne i antagonizmy klasowe. Należy podkreślić, że tak jak się to zdarzało w dziejach Bizancjum, także w Serbii wieków średnich klasztory bywały wyrazicielami tendencji ludu, chociaż nie zawsze i bynajmniej nie wszędzie. Klasztory serbskie były przecież przede wszystkim fundacjami królewskimi, a często nawet wprost reprezentantami polityki królewskiej (np. Hilandar).

[109] V. R. P e t k o v i ć, *La peinture serbe du Moyen Age,* t. 2, Beograd 1936, tekst s. 5 oraz *passim przy* różnych rozdziałach.

[110] *Monumentu artis serbicae,* t. 1—4, Zagreb-Praga 1926—1932, tablice z krótkimi objaśnieniami w tekście.

[111] G. M i l l e t, *Recbercbes sur l' iconographie de l'evangile aux XI', XV et XV siecles d'apres les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Atbos,* Paris 1916, s. 630—683.

[112] Ł a z a r i e w, *Istorija wizantijskoj...,* s. 211 n.

[113] P. P o k r y s z k i n, *Prawoslawnaja cerkownaja architektura XII—XVII stoletij w nyniesziem Serbskom Korolewstwie,* S.-Pbg. 1906, s. 24 n„ tabl. XI; V. R. P e t k o v i ć, *Manastir Studenica,* Beograd 1924; D. B o s k o v i ć, S. S m i r n o v, *Neobjavljene freske XIII veka u riznici manastira Studenice,* „Starinar", VIII—IX, 1933, s. 335—347 (9 reprod.); V. P e t k o v i ć, *Pregled crkvenib spomenika kroz poresnicu srpskog naroda,* Beograd 1950, s. 312—320.

[114] V. P e t k o w i ć, *Manastir Zića, arbitektura i iwopis,* Beograd 1911; t e n ż e, *Pregled crkvenib spomenika...,* s. 119—123; M. V a s i ć, *Zica i Lazarica, studije iz srpske umetnosti srednjeg veka,* Beograd 1928.

[115] N. O k u n e v, *Milesevo, pamjatnik serbskogo iskusstwa XIII w.,* „Byzantinoslavica", VII, 1938, odbitka s. 1—77 tekstu i XXVI tablic; Wyd. Unesco, *Jugoslavija...,* (R a d o j c i c, Wstęp, *passim* oraz tablice barwne XII—XIV); P e t k o v i ć, *Pregled crkvenib spomenika...,* s. 189—192; Ł a z a r i e w, *Istorija wizantijskoj*_____174 n.

[116] S. R a d o j c i c, *Majstori starog srpskog slikarstva,* Posebna izdanja SAN, CCXXXVI, Arheol, inst., t. 3, Beograd 1955, s. 13 i nn.

[117] Oprócz tego znajduje się na południowej ścianie narteksu jeszcze jedna postać władcy z szeroką siwą brodą, w dalmatyce i lorze, na czerwonym podnóżku, z długim berłem w ręce, w której Okuniew dopatruje się portretu (napis jest nieczytelny) bułgarskiego cara Iwana Asena II. Na jednej ze ścian południowego transeptu widoczne są ślady jeszcze innego portretu, sądząc według późniejszych analogii w cerkwiach serbskich, ihumena klasztoru milcsevskiego. Jeśli interpretacja Okuniewa jest słuszna, byłby to najstarszy dotychczas znany portret tego rodzaju. Por. O k u n e v, *Mileševo...,* s. 33 n.

[118] Jako teść Władysława wywierał on duży wpływ na politykę serbską, a napis, jaki pozostawił po sobie na jednej z kolumn zachowanych w Tyrnovie, świadczy o tym, że uważał się za zwierzchnika królestwa serbskiego.

[119] N. O k u n e v, *Portrety korolej-ktitorow w serbskiej cerkownoj żiwopisi,* „Byzantinoslavica", II, 1930, s. 74—99, 9 tablic; por. także S. R a d o j ć i ć, *Portreti srpskib vladara u srednjem veku,* Skoplje 1934.

[120] Umarł on w r. 1236 w bułgarskim Tyrnovic, w drodze powrotnej z Jerozolimy, i został w rok później, 6 maja 1237 r., przewieziony do Serbii i uroczyście pochowany w Mileševie. K. J i r a ć c k, *lstorija Srba,* wyd. 2, t. 1, Beograd 1952, s. 174 (przekład J. Radonicia).

[121] D. B o s k o v i ć, *Osiguraianjc i restoracija crkve Monastira Sv. Patriaršije u Peći,* „Starinar", VIII—IX, 1933—1934, s. 90—165; P e t k o v i ć, *Pregled crkvenib spomenika...,* s. 248—253.

[124] N..O k u n e v, *Monastyr Moracza vr Czernogcrii,* „Byzantinoslavica", VIII, 1939—1946; s. 109—144; V. P e t k o v i ć, *Freske Xlii veka u manastiru Moraci,* [w:] *Serta Brunśmidiana, Vjesnik brvatskog arbeololkog drultva,* Zagreb 1928, s. 31—34; A. D e r o k o, *Moraca,* „Starinar", 1932, s. 9—14; F. M e s e s n e l, *Manastir Moraca i njegove ikonę,* „Narodna Starina", XI, 1932, s. 133—134.

[125] A. D e r o k o, *Nov prilog za restauraciju izgleda Sn poco na,* [w:] *Glasnik Skopskog Naućnog Druitoa,* t. 3, 1928, s. 97—98; N. O k u n e v, *Sostaw rospisi chrama w Sopoczanacb,* „Byzantinoslavica", I, 1929, s. 119—150; V. P e t k o v i ć, *Prica o „Prekrasnom]osifu" u Sopoćanima,* [w:] *Glasnik Skopskog Naućnog Drustva,* t. 1, 1925, s. 35—13; Wyd. Unesco, *passim* w tekście Wstępu oraz tablice XV—XIX; S. R a d o j £ i ć, *Frescoes of Sopoćani,* [w:] *]ugoslavija...* (Wstęp, *passim* XV—XIX), Beograd 1935, tekst oraz 9 barwnych tablic; Ł a z a r i c w, *lstorija wizantijskoj...,* s. 175 nn.; P e t k o v i ć, *Pregled crkvenib spomenika...,* s. 303—306.

[126] Narteksy zewnętrzne, później dobudowane, posiadają malowidła z połowy w. XIV, z okresu panowania cara Duszana, którego portret jest również tam umieszczony. Z czasu późniejszego pochodzą także malowidła w bocznych kaplicach po stronic południowej i północnej. O k u n e v, *Sostaw rospisi...,* s. 119.

[127] L. W r a t i s l a w - M i t r o w i c et N. O k u n e v, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medieval ortbodoxe,* „Byzantinoslavica", III, 1931, s. 134—180; N. O k u n e v, *Monumenta ar lis serbicae,* t. 1, Praga 1928, tabl. 5, 6 i 7.

[128] Przede wszystkim jest ona widoczna w mnożeniu motywów epickich, jakie stanowi w Sopoćanach cykl ilustrujący powieść o *Pięknym Józefie* (egipskim) w narteksie, jeżeli rzeczywiście pochodzi on już z XIII w., jak uważa P e t k o V i ć *{Prica o „Prekrasnom Josifu"...),* a nie dopiero z polowy w. XIV, jak twierdzi O k u n i e w (*Sostaw rospisi*_____119). Potwierdzałoby to przypuszczenie, że malarstwo serbskie weszło już w XIII w. na drogę przyjmowania wzorów z malarstwa książkowego, które stało się miarodajne w XIV w. Ale nawet gdyby tak nie było, nic zmniejsza to znaczenia wzrostu momentów i motywów epickich, który utorował drogę rozwojowi późniejszemu.

[127] N. O k u n e v, *Arii je,* [w:] *Pamiatnik serbskogo iskusstwa XIII w.,* Seminarium Kondakovianum, VIII, Praga 1936, s. 221—258; P e t k o v i ć, *Pregled crkvenib spomenika...,* s. 5—8.

[128] W drugim dziesięcioleciu XIV w.; freski w prezbiterium są starsze i należą do okresu panowania bizantyńskiego w XII w.

F. M e s e s n e l, *Żioopis crkve sv. Nikitę u Skopskoj Crnoj Gori,* [w:] *Godiśnjak Skopskog Filozofskog Fakulteta,* t. 1, Skoplje 1930, «. 139—154.

[129] D. M a n o - Z i s i, *Polosko,* „Starinar", 1931, s. 114—123.

[130] Ostatnio Ł a z a r i c w, *lstorija wizantijskoj..., s. 212* n., słusznie krytykuje utarte określenie szkoły macedońskiej (jak i kreckiej), podkreślając za to dużą samodzielność twórczą różnych innych centrów, w pierwszym rzędzie Konstantynopola, a obok niego także Mistry, Salonik (Sołunia), Atosu, Serbii i in.

[131] Z malarstwem tym wiążą się bardzo blisko kwestie dotyczące w ogóle sztuki epoki Paleologów. M i l l e t mawia w swoim podstawowym dziele o ikonografii ewangelii XIV, XV i XVI w. (*Recbercbes sur l'iconograpbie...,* ob. n. 119, zwłaszcza na s. 625 oraz s. 630—655) kwestię: Wschód czy Bizancjum, czy też Wiochy? Odpowiadając na nią, nie neguje ani roli i znaczenia samego Bizancjum, ani Włoch, podkreśla jednak w pierwszym rzędzie rolę, jaką odegrał przy powstaniu nowej ikonografii Wschód czy raczej jego pradawne wzory i tradycje. Otóż nie da się zaprzeczyć, że w cerkwiach serbskich panuje system układu i rozmieszczania kompozycji i całych cyklów dziwnie przypominający ten, jaki panuje w świątyniach Kapadocji. System fryzów rozciąga się na obie ściany prezbiterium (Nagorićino i Matcjća) i narteksu (Gradac, Studenica, Kalenic), to samo powtarza się w naosic. Według tego systemu przedstawione są kompozycje kalendarza kościelnego itd. Z drugiej strony nie ma tego porządku w Mistrze i na Górze Atos, a także fryz należy tam do wyjątków. Niewątpliwie ma też dużo racji Millet, twierdząc, że te różnice należy przypisać dwom różnych tradycjom, że fryz ze swoimi licznymi n"pisami służy w pierwszym rzędzie poglądowemu nauczaniu, gdy natomiast jasno ograniczona i obramowana kompozycja jest przede wszystkim dziełem sztuki. Następnie fryz jest ściślej związany ze Wschodem niż kompozycja obramowana, charakterystyczna zarówno dla sztuki zachodniej, jak i bizantyńskiej. Nasuwają się jednak poważne zastrzeżenia, czy poza stroną ikonograficzną można w ogóle stosować tego rodzaju kryteria wobec malowideł serbskich i ich znaczenia w powszechnym rozwoju sztuki. Albowiem przyjmując nawet tendencję dydaktyczną za punkt wyjścia systemu fryzów, nie można przecież uważać tych malowideł jedynie za „teksty obrazowe", choćby z tego względu, że są one po prostu wielkimi dziełami sztuki, w których doszła do wyrazu cała siła twórcza epoki oraz serbskich upodobań i dążeń artystycznych. Poza tym bynajmniej nie wszystko łączy się w tej sztuce ze Wschodem; dużo jest w niej starszej sztuki bizantyńskiej i samego Konstantynopola, a nawet także elementów ówczesnej sztuki włoskiej. A co nic mniej ważne, malarstwo serbskie XIII w. pomimo wszystko nie jest całkiem jednolite. Między jego zabytkami zachodzą różnice będące odbiciem od-

miennych nastawień i kierunków, z których można by, w ślad za Ł a z a r i e w e m *(Istorija wizantijskoj...,* s. 211 n.), jeden określić jako grekofilski, a drugi — serbski narodowy.

[132] Z. B l a z ć, *Novootkrivene freske u crkvi sv. Klimenta u Ohridu,* [w:] *Jugoslavija, Makedonija,* Beograd 1952, s. 46 n., sześć dobrych reprodukcji; t e n ż e, *Ciscenje i conzeroacija fresaka u crkvi sv. Klimenta u Obridu, [w:] Zbornik zastite spomenika kulturę,* t. 1, 1950, s. 60—66.

[133] w związku z osobowością Astrapasa, Eutychiosa i Michaiła nasuwa się cała mocno skomplikowana problematyka zarówno samej osobowości artysty w średniowiecznej sztuce serbskiej, jak i roli jednostki twórczej w powstawaniu i rozwoju całych grup i kierunków, czyli tzw. szkół, zwłaszcza malarskich, w ramach sztuki serbskiej (jak i w ogóle bizantyńskiej). Na kwestie te odpowiedział S. R a d o j ć i ć w książce *Majstori starog srpskog slikarstva...,* w której zgrupował dane dotyczące działalności malarzy średniowiecznych w poszczególnych rozdziałach: 1) o najstarszych mistrzach do ostatnich deccniów XIII w.; 2) o malarzach króla Milutina i innych współczesnych im? 3) o malarzach w latach 1330—1459 (tj. przy końcu niepodległości Serbii). Malarzy zaś z okresu tureckiego podzielił na: 1) majstrów przymorskich XVI w.; 2) malarzy popowskich i wiejskich zografów z Czarnogóry, Hercegowiny i Macedonii, z końca XVI i pocz. XVII w.; 3) malarzy mnichów z drugiej polowy XVI i pierwszej połowy XVII w.; 4) oraz ostatnią generację malarzy w. XVII. Do tej pierwszej próby zebrania wiadomości o twórczości ma larskiej starej Serbii z podkreśleniem jednostek, jak i grup artystycznych, niewątpliwie o znaczeniu przełomowym, wniósł ważne uzupełnienia i nowe oświetlenia L j u b i n k o v i ć, *Majstori starog srpskog slikarstva (Povodom knjige profesora Svetozara Radojćića),* [w:] *Nase starine,* t. 4, Sarajcvo 1957, s. 187—204. Krytyczne stanowisko zajął D. K o c o w recenzji książki Radojćicia w „Zborniku", 1955—1956 (izd. na Arheoloskiot muzej, t. 1, Skopje 1956, s. 1—5; w języku francuskim). Ostatnio ogłosił nowy przyczynek do kwestii Astrapasa D. Bosković, *Sur quelques maitresmacons et maitres—peintres des premieres decades du XIV[e] s. en Serbie et en Macedoine,* [w:] *Bulletin de l'Academie serbe des sciences,* t. 22, n. s.; „Section des sciences sociales", no 6, 1958.

[134] M e s e s n e l, *Żiwopis cerkve...* Starsze są malowidła w Hilandarze z około r. 1300, wskutek późniejszych przemalowań nie mogą jednak służyć za najlepszy przykład nowej sztuki.

[135] P e t k o v i ć, *Manastir Studenica...-,* M. L. B u r i a n, *Die Klosterkircbe von Studenica,* Zeulenrode 1934; Ł a z a r i e w, *lstorija wizantijskoj...,* s. 237 nn.

[136] V.P e t k o v i ć, *Kalendar u starom srpskom zivopisu, freske sv. Djordja u Starom Nagoricinu,* „Starinar", 1922, odbitka s. 16.

[137] Oprócz tego znajdują się kompozycje kalendarzowe także w Gracanicy i w zburzonym zewnętrznym narteksie Żicy, gdzie zachowały się jego ślady, również z okresu Milutina, oraz w dobudowaniach z XIV w. w klasztorze Treskavac pod Prilcpcm. Kalendarz jest namalowany także w narteksach Decanów (1348) i w Patriarchii w Peci (XVI w.).

[138] Poza pasem (fryzem) najniższym, ze stojącymi figurami świętych, uszeregowane są w pasach wyższych obszerne cykle ze scenami z życia św. Jerzego, ze scenami Męki Pańskiej, zaczynając od *Ostatniej Wieczerzy* a kończąc na *Zjawieniu się Chrystusa apostołom nad Jeziorem Tyberjadzkim;* pod kopułą dalsze sceny z ewangelii; w kopule *Pantokrator* i pod nim *Eucharystia,* prorocy i ewangeliści; na słupach duża ilość dalszych scen i figur; w prezbiterium, oprócz tradycyjnych i niezbędnych w tym miejscu postaci i kompozycji liturgiczno-symbolicznych, liczne figury różnych świętych oraz dalszy ciąg scen historycznych, należących do cyklów w naosie. Podobnie jest ułożona także dekoracja malarska obu kaplic bocznych, gdzie w kaplicy północnej mieści się m. in. cykl scen z życia P. Marii, a w południowej — z życia św. Mikołaja.

[139] Zob. przypisy 132 i 133. Nazwisk średniowiecznych malarzy serbskich (a także bułgarskich) niewiele się zachowało. Obok wymienionej już trójcy należy chyba przede wszystkim wymienić grupę trzech malarzy, którzy ozdobili Mileševę: Jerzy (Georgije), Dymitr (Dimitrije) oraz Krzysztof. W Lesnovie (1341—1349) pracował niejaki Michał, w Decanach Sergiusz (Sergije). Autorami malowideł w cerkwi Sw. Andrzeja nad rzeką Treska byli: malarz-metropolita Jowan i jego pomocnik Grzegorz (Grigorije). Malowidła w cerkwi Sw. Dymitra w Peci wykonał malarz Jowan, a w Ljubostinji malarz Makarije. Por. *L'art medieval yougoslave. L'exposition de l'art medieval yougoslave* (Catalogue), Paris 1949, s. 22. B o s k o v i ć, *Deux eglise de Milutin...,* I, s. 195—216.

[140] L. B r e h i e r, *Gracanica,* „Starinar", 1928 (IV), s. 3—8; D. B o s k o v i ć, *Gracanica,* Beograd 1932; S. R a d o j c i c, *Gracanica,* [w:] *Hriscansko delo,* t. 4, Beograd 1938, s. 24—34; V. P e t k o v i ć, *Lik kralja Milutina kao svetitelja,* [w:] *Prilozi za jezik...,* VIII, 1928, s. 107—109; t e n ż e, *Iz crkvenog kalendara u zivopisu Gracanice,* [w:] *Glasnik Skopskog Naucnog Drustva,* XIX, 1938, s. 79—86; t e n ż e, *Pregled crkvenib spomenika...,* s. 74—83.

[141] T e n ż e, *Zivopis crkve u Ljubotenu,* [w:] *Glasnik Skopskog Naucnog Druśtva,* II, 1926, s. 109—124.

[142] *T e n ż e, Jedan ciklus slika iz Decana, tamże,* VII—VIII, 1930, s. 83—88; t e n ż e, *Die „Genesis" in der Kircbe zu Decani,* [w:] *Actes di IV Congres Internat, des etudes byzantines,* Sofia 1934 (= lzw. na B'łg. Arch. lnst., X, 1936), s. 48—56; A. D e r o k o, *Crkva manastira Dećana,* [w:] *Glasnik Skopskog N. Dr.,* XII, 1933, s. 145—146; V. P e t k o v i ć, *Manastir Decani,* t. 2; *Zivopis,* Beograd 1941.

[143] Takie niezwykłe bogactwo tematów i motywów jest tym bardziej zastanawiające, że znajduje się tutaj m. in. cykl *Dziejów apostolskich,* ilustrujący tekst kanoniczny bez domieszek apokryficznych. Nie spotyka się go nigdzie indziej, a nie zna go nawet *Hermeneia* z Góry Atos. Pierwotnie został on w każdym razie ułożony w malarstwie książkowym, w redakcji, która się nie zachowała. Por. P e t k o v i ć, *Jedan ciklus...,* s. 150.

[144] N. O k u n e v, *Lesnovo,* [w:] *L'Art byzantin...,* t. 2, s. 222—263 (liczne reprodukcje).

[145] L. M i r k o v i ć, Z. T a t i ć, *Maikov manastir,* Novi Sad 1925; L. M i r k o v i ć, *Novootkrivene freske*

u Markovu manastiru kod Skoplja, [w:] *Glasnik Skopikog N. Dr.,* XII, 1933, s. 181—192; Z. Tatić, *Tragom velike proilasti,* Beograd 1929, s. 173.

[146]Taka jest np. kompozycja przedstawiająca Rachelę płączącą nad dziećmi albo aniołowie i demony na kapitelach kolumn pod kopulą.

[147] Tatić, *Tragom velike...,* tamże.

[148] Radojčić, *Majstori slarog srpskog...,* s. 42 i nn.; V. Petkovic, *Jedna srpska slikarska škola XIV veka,* [w:] *Glasnik Skopskog N. Dr.,* III, 1927, s. 51—66.

[149] V. Petkovic, *Manaslir Ravanica,* Beograd 1922; tenże i D. Božković, *Manastir Veluie,* „Starinar", III—IV, 1952—1953, s. 45—76.

no y Petkovic i Z. Tatić, *Manastir Kalenic,* Beograd 1926; V. Petkovic, P. Popovic, *Staro-Nagoričino, Psaća, Kalenic,* Beograd 1933; Tatić, *Tragom velike...,* s. 207—225; *Jugoslavija, Srednevekovne freske...,* wyd. Unesco, tabl. XXX.

[151] S. Stanojevič, L. Mirkovič, D. Bošković, *Manastir Mañasija,* Beograd 1928; *Jugoslavija, Srednevekovne freske...,* tabl. XXXI i XXXII.

[151] S. Radojčić, *Umetnički spomenici manastira Hilandara,* [w:] *Zbornik radova SAN,* XLIV, t. 3, Beograd 1955, s. 163—194 oraz 60 tablic, ikony s. 172—179.

[153]M.Čorovič-Ljubinkovič recenzja rozprawy W. F. Volbách, *Die Ikone der Apostelfürsten in St Peter zu Rom,* „Oricntalia Christiana Periodica", VII, 3—4, 1941.

[154] M. Ćorović-Ljubinković, *Tbe Icons of Obrid,* wyd. Jugoslavija, Beograd 1953, tekst i 6 barwnych tablic; N. P. Kondakow, *Makiedonija, arebeol. putieszestwije,* S.-Pbg 1909, s. 248—268; Z. Blažic, *Konzervacija obridskib ikona i nove konstatacije,* Skopje 1957, 49 stron tekstu, 38 ryc. w tekście i VIII tablic; M. Kašanin, *Obridske ikone,* „Umetnički Prcgled", 1938, z. 10 (lipiec); P. Miljković-Pepek, *Avtorite nn nekolku obridski ikoni od Xlii i XIV vek. [w:] Glasnik na muz. konz- društvo,* br. I, Skopje 1954; Z. Sckulić, *O konzerva ciji nekib ikona riznice sv. Klimenta u Obridu,* [w:] *Zbornik záštite spornenika kultuře,* I, 1950, s. 67—69.

[155] Z. Blažić, *Čisčenje i kanzervacija fresaka u crkvi sv. Klimenta u Obridu, tamże,* s. 60—66.

[156]M. Čorovic-Ljubinkovič, *Pečko-decanska ikonopisna škola od XIV do XIX veka,* Beograd 1955, 29 stron tekstu wraz z katalogiem oraz XXX tablic.

[157] J. Myslivec, *Ikona,* Praga 1947, s. 36—39. Ważne jest również, że aż do XVII w. w Serbii nie istniał ikonostas typu jaki wytworzył się w Rosji, wobec czego liczba ikon we wnętrzu cerkiewnym nie mogła być zbyt duża.

[158] G. Tomić, *Bokokotorska ikonopisna škola, XVII—XIX vek,* Beograd 1957, tekst i katalog stron 28, 17 tablic.

[159]L. Stojanović, *Ľévangéliaire ancien serbe du prince Miroslav,* Beograd 1899 (reprodukcja faksymilowana, ze wstępem Lj. St.); zob. rozprawę Kondakowa, *Archiv für slaviscbe Philologie,* XXI, 1899; S. Radojčić, *Stare srpske minijature,* Beograd 1950, s. 24 i nn., tabl. I—VII oraz dwie barwne; L. Mirkovič, *Miroslavljevo evandjelje.* SAN, Arhcološki institut, knj. 1, Beograd 1950.

[160]Radojčić, *Stare srpske minijature..., t.* 30 n., tabl. VIII—XI; Grabar, *Recbercbes sur les influences orienlales...,* s. 57—91; tenże, *Les deux images de Ia Vierge dans un manuserit serbe,* [w:] *Ľ Art byzantin...,* t. 2, Paris 1930, s. 264—276.

[161] Wymowną ilustracją poziomu kultury artystycznej wyższych warstw serbskich tego okresu jest fakt, że w rękach serbskich znajdowała się duża ilość starych rękopisów greckich z bogatymi miniaturami. M. in. należał do księgozbioru serbskiego szpitala króla Milutina w Konstantynopolu zbytkowny *Dioskurides Wiedeński (Julii Anicji.).* Por. Radojčić, *Stare srpske minijature...,* s. 13 n.

[162]J.Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, [w:] Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien,* t. 52, Wien 1906; „Baumstark, Byz. Zeitschr", 1907, s. 644—671; C. Diehl, *Ľ Illustration du psautier dans Ľart byzantin,* „Journal des Savants", 1907, s. 298—311; L. Brehier, *Orient ou Byzance,* „Revue Archéologiquc", 1907, s. 396 i nn; G. Millet, *Byzance et non I Orient, tamże,* 1908, s. 171—189. Strzygowski wysunął tezę wschodniego pochodzenia miniatur, próbując na podstawie ich sztuki oświetlić również wschodne pochodzenie tzw. renesansu Paleologów. Ożywiona dyskusja naukowa, wywołana pracą Strzygowskiego, do którego przyłączył się także F. Szmit, „Zurnał Min. Nar. Proswieszczenija", 1908, grudzień, s. 423—432, doprowadziła jednak do odrzucenia jego tezy. Oprócz Milleta przyczynił się mocno także do tego Kondakow, *Makiedonija...,* s. 63—64, 275—286. Por. też Millet, *Recbercbes sur Ičonograpbie ds l'Evangile...,* s. 639 i *passim.*

[163]Radojčić. *Stare srpske minijature...,* s. 46 n.; Grabar. *Les deux images de Ia Vierge...,* III chap.; V. Petkovic, *Minijature Aleksandrijade u Nar. bibliotici beogradskoj,* [w:] *Prilozi za jezik...,* XVII, 1, 1937, s. 77—80; S. RadojčiĆ, *Minijature u srpskim Aleksandrijadama,* „Umetnički Prcgled", V, 1938, s. 138—154; V. Petkovic, *Atti del V Congr. Internaz. di Studi Bizantini,* Roma 1940, s. 341—343.

[164]Wśród starszych środowisk powielania rękopisów wysuwają się na pierwszy plan Kumanovo i Skopje oraz ich okolica (znany jest m. in. Władysław Gramatyk z Nowego Brda jako działacz literacki, kaligraf i malarz inicjałów. Jego dziełem jest np. *Zbornik,* napisany w 1469 r. w klasztorze Matejča, obecnie w Jugosłowiańskiej Akademii w Zagrzebiu. W XVI w. Kratovo w Macedonii (miniatury popa kratowskiego Jowana, który podpisuje się jako: „Jowan Serb z miasta Kratova") jest żywym środowiskiem działalności skryptorskiej, gdzie powstają manuskrypty dla zleceniodawców serbskich, bułgarskich i rumuńskich. Ornamentyka kratowska przenosi się również do Bośni, Sławonii i Śremu, a także do rękopisów ruskich. W najstarszych klasztorach Fruškiej Gory utrzymywały się w iluminatorstwie tradycje z okresu XV w., a to samo działo się także w bardziej oddalonych od żywych centrów klasztorach, na ziemiach byłego państwa Lazarewicia i Brankowicia, w ciągu XVI i XVII w. Dalszą grupę tego rodzaju warsztatów posiadały w epoce tureckiej okolice Peći i Deča-

nów, Czarnogóra i Bośnia. Iluminatorstwo XVII w. w małych, oddalonych klasztorach spadło do poziomu wiejskiego rzemiosła artystycznego. Z drugiej strony, począwszy od końca w. XV, w coraz większym stopniu oddziaływały na charaktei i rozwój późniejszych miniatur serbskich wzory książek drukowanych. W XVIII w. miejsce dawnej miniatury zajmuje miedzioryt. Por. R a d o j č i ć, *Miniaturę u srpskim...,* s. 16—18.

[165] V. M o l é, *Minijature jednog srpskog rukopisa iz god. 1649 sa Sestodnevom bug. eksarba Jovana i Topografijom Kozme Indikoplova,* [w:] *Spomenik,* XLIV, Beograd 1922.

[166] Do identycznych wyników doprowadziłyby także wywody na temat dziejów i rozwoju średniowiecznego serbskiego rzemiosła artystycznego: sprzętu cerkiewnego i liturgicznego oraz innych przedmiotów przemysłu artystycznego, czekającego ciągle jeszcze na dokładne, systematyczne opracowanie. Zwłaszcza dotyczy to wyrobów tkackich i haftów. Mnóstwo materiału zawierają różne organy periodyczne (zob. Bibliografię!), a m. in. także następujące publikacje: N. P. K o n d a k o w, *Pamiatniki cbrist. iskustwa tu:a na Afonie,* S.-Pbg 1902; P. P o k r y s z k i n, *Prawoslawnaja cerkownaja architiektura XI—XVII stol. w nyniesznem Serbskom Korolewstwie,* S.-Pbg 1906; A. S. U w a r o w, *Sbornik mielkich trudów,* t. 2, Moskwa 1910, s. 1—21, tabl. I—XVII (Fruzska Gora); L. M a r k o v i ć, *Iz riznica fruškogorskib manastira,* [w:] *Glasnik Istor. Društva u Novom Sadu,* Novi Sad 1929, s. 176—193; t e n ż e, *Srpska plaštanica monabinje Jefimije,* „Starinar", 1923, s. 109—120; t e n ż e, *Milesevska plastanica moldavskog vojvode Aleksandra i zene mu Roksande u manastiru Pakri,* [w:] *Prilozi za knjizevnost, jezik...,* VII, 1927, s. 130—136; T a t i ć, *Tragom velike..., passim* (Hilandar, Markov manastir itd.).

CZĘŚĆ DRUGA

[1] W. M o l e, s. v. *Dalmacja,* [w:] *Słownik starożytności słowiańskich,* t. 1 (w druku).

[2] E. W e i g a n d, *Die Stellung Dalmatiens in der römischen Reichskunst,* [w:] *Sterna Buliciana,* Zagreb-Split 1924.

[3] R. A d a m, *Ruins of tbe Pałace of tbe Emperor Diokletian at Spalało in Dalmatia,* London 1764; G. N i e m a n n, *Der Palast Diokletians in Spalało,* Wien 1910; H e b r a r d - Z e i l l c r, *Le Palais de Dioclétien,* Paris 1912; F. B u l i ć, L. K a r a m a n, *Palaca cara Diokleci-jana u Splitu,* Zagreb 1929 (także w wydaniu niemieckim); *K. Swoboda, Römische und romanische Villen und Paläste,* Wier. 1924; J c l i ć, B u l i ć, R u t a r, *Vodja po Spljetu i Solinu,* Zadar 1894.

[4] E. D y g g v e, *History of Salonitan Cbristianity.* Instituttet for Sammenlignendc Kulturforskning, Serie A: Forelesninger XXI, Oslo 1951 (146 stron tekstu i 200 reprodukcji).

[4] L. K a r a m a n, *Iskopine društva „Bibaća" u Mravincima i starobrvatska groblja,* [w:] *Rad JAZU, 268.* 1940; t e n ż e, *Starobrvatsko groblje na „Majdanu" kod Solina,* [w:] *Vjesnik za arbeol. i bist. Dałmatinsku,* 1936.

[6] Jak wcześnie i w jak dużym stopniu oddziaływało na Chorwatów zarówno chrześcijaństwo, które już wcześnie zyskiwało wśród nich zwolenników, jak i starsze tradycje miejscowe, świadczą o tym znaleziska w grobach starochorwackich, jak np. w Glavičinach, pochodzących z IX i X w., zwłaszcza wyroby złotnicze pochodzenia bizantyńskiego, a także już w przekształceniach miejscowych. Por. K a r a m a n, *Iskopine društva „Bibaca"...,* zwłaszcza s. 26 i nn.

[7] W sposób najbardziej przejrzysty być może zebrane są te zabytki, aczkolwiek nie w pełnym komplecie: M. V a s i ć, *Arbitektura i skulptura u Dalmacji od početka IX do početka XV veka, crkve,* Beograd 1922, s. 7—169; szeroko omówione są te zabytki także przez S t r z y g o w s k i e g o, *O razvitku starobrvatske umjetnosti, prilog otkiiću sjevernoevropske umjetnosti,* Zagreb 1927, oraz t e g o ż, *Die altslaviscbe Kunst, ein Versuch ihres Nachweises,* Augsburg 1929; sporo materiału, a zwłaszcza interpretacji, zawiera F. B u l i ć, L. K a t i ć, *Stopama brvatskib narodnib vladara. Povijesne šetnje po zoduzbinama brvatskih knězova i kraljeva,* Zagreb b. d.

[8] W. G e r b e r, *Altchristlicbe Kultbauten Istriens und Dalmatiens,* Dresden 1912.

[9] Dla całego zespołu zagadnień związanych ze sztuką okresu starochorwackicgo szczególnie ważna jest książka L. K a r a m a n, *Iz kolijevke brvatske prošlosti, Historijsko-umjetničke crtice o starobrvatskim spomenicima,* Zagreb 1930, zwłaszcza część pierwsza: „Starohrvatska umjetnost u svojim spomenicima i tezama raznih pisaca", (s. 5—142). W sprawie kościoła Sw. Donata w Zadarzc por. także V. M o l e, *Deux problčmes des relations entre Ia France et le Sud-est européen dans le domaine de Ťart préroman,* „Biul. Hist. Szt., XX, 1958, nr 2, s. 132—138.

[10] Por. *tamże,* w rozdziale o architekturze bułgarskiej.

[11] S. R a d o j či ć, *Crkva u Konjubu,* [w:] *Zbornik radova SAN,* t. 1, Beograd 1952, s. 148—167, zwłaszcza s. 152 i nn.

[11] *Tamże.*

["] *Tamże,* s. 79 n.

[14] T. G. J a c k s o n, *Dalmatia, tbe Quarnero and Istria with Cettigne,* t. 1—3, Oxford 1887, vol. I, s. 347—348.

[15] K a r a m a n, *Iz kolijevke brvatske..., passim,* zwłaszcza s. 142.

[19] R. E g g e r, *Das Mausoleum von Marusinac und seine Herkunft,* [w:] *Actes du IV^c Congrěs internat, des études byzantines,* Sofia, sept. 1934, vol. II (= *Izwiestija na B'lg. Arcbeol. Inst., t.* 10, Sofia 1936), s. 221—227; E. D y g g v e, *Das Mausoleum von Marusinac und sein Fortleben, tamże,* s. 228—237. W obu pracach liczne ilustracje.

[17] K. G i n h a r t, *Die karolingiseben Flecbtwerksteine in Kärnten,* [w:] *Carintbia,* t. 1, Klagenfurt 1942, s. 112—167; L. K a r a m a n, *O spomenicima 7. i 8. stolječa u Dal-*

maciji i o pokrstenju Hrvata, [w:] Vjesnik brv. arbeološkog društva, nova ser., sv. XXII—XXIII, 1942/1943, s. 73—113. Por. F. Stele, *Predromanski ornament iz Slivnice,* [w:] *Razprave Slov. Akad. Znan. in Umetn.,* t. 2, Ljubljana 1944, s. 47—362.

[18] Naszkicowana powyżej wielka różnorodność „swobodnych" typów kościółków starochorwackich jest niewątpliwie zastanawiająca. Trudno jednak dopatrzyć się w niej jakiejś linii rozwojowej. Powstała ona bez kwestii w wyniku oddziaływania rozmaitych wzorów, przejętych nie tylko z bliższego sąsiedztwa, ale także z własnej architektonicznej przeszłości. Należy bowiem pamiętać, że w Dalmacji, jak np. w Zadarze, zachował się szereg zabytków architektury z epoki wczesnochrześcijańskiej, wykazujących pod niejednym względem rysy, jakie pojawiają się później w formach budownictwa okresu starochorwackiego. Jako całość stanowią jednak owe typy i formy niezmiernie cenną dokumentację procesów architektonicznych, jakie odgrywały się w tej części Europy w okresie od późnej starożytności aż do w. IX i X, oraz dostarczają ważkich analogii do przebiegu dziejowego w innych krajach europejskich. Swoiste cechy architektury starochorwackicj próbowano już dawno tłumaczyć ich odrębnym jakoby od śródziemnomorskich form pochodzeniem. (Przy tym nie brak jednak także głosów zgolą temu poglądowi przeciwnych, por. B. T. Rivoira, *Le origini dell arebitettura lombarda,* Milano 1908; R. Cattaneo, *L' architettura in Italia dal secolo VI al mille circa,* Wenecja 1888). M. in. Don Luka Jelic próbował (ostatnie sformułowanie jego poglądów: *Contributo alla storia d'arte tn Dalmazia, Supplemento al Bullettino d'archeologia e storia dalmata,* XXXV, 1912) na podstawie analizy formalnej, zwłaszcza kościoła Św. Krzyża w Ninie, zrekonstruować osobną chorwacko-alańsko-pcrską szkołę architektoniczną. Największy rozgłos osiągnęła jednak hipoteza J. Strzygowskiego (O *razvitku starobrvatske umjetnostii..,* oraz *Die altslaviscbe Kunst...),* który dopatrywał się w owej kamiennej architekturze starochorwackicj dokumentacji i śladów pierwotnej chorwackiej i w ogóle prasłowiańskiej monumentalnej architektury drewnianej. Według poglądów Strzygowskiego Chorwaci mieli ją przynieść ze swojej północnej praojczyzny, gdzie jakoby sąsiadowali z Longobardami, jako odgałęzienie wspólnej architektury północnej wraz z jej dekoracją w postaci geometrycznej plecionki. Na terenie Dalmacji miała w ten sposób powstać swoista architektura kościołów starochorwackich, w której formach jakoby zachowały się owe pierwotne koncepcje i formy budownictwa drewnianego. Tak samo miało być i z ornamentyką starochorwacką, w której Strzygowski również widział tylko odgałęzienie północnej ornamentyki longobardzkiej, przeniesionej na grunt chorwacko-dalmatyński. Hipotezy tej nie dało się jednak utrzymać. Pomijając bowiem trudności, jakie nasuwa problem przeniesienia koncepcji architektury drewnianej do budownictwa kamiennego, i to w kraju, który posiadał wówczas jeszcze pod dostatkiem budulca drewnianego, zaprzeczają temu wszystkiemu fakty historyczne. Oprócz tego niezwykłe formy kościołów starochorwackich mogą być bez większych trudności wytłumaczone jako swoiste, prowincjonalne i uproszczone przekształcenia tradycyjnych form architektury kamiennej. Niektóre zaś spośród zabytków, na które powołuje się Strzygowski jako na specjalnie doniosłe dokumenty pochodzenia północnego i prasłowiańskiego tej architektury, powstały w otoczeniu i środowisku, gdzie podówczas w ogóle jeszcze Słowian nie było albo przynajmniej z całą pewnością, zwłaszcza w kwestiach sztuki, żadnego głosu nie zabierali i w ogóle zabierać nie mogli. Tak samo i ornamentyka starochorwacka nie ma nic wspólnego ani z Północą, ani z Longobardami (nie jest zresztą longobardzką nawet tzw. ornamentyka longobardzka). Gdzie należy szukać jej wzorów i skąd przedostała się do Dalmacji, na to wskazują chyba dość wyraźnie jej zabytki we Włoszech, gdzie była już w pełni rozwinięta w w. VIII, jak to m. in. widać na fragmencie cyborium z S. Giorgio di Valpolicella z r. 712. Hipoteza Strzygowskicgo zostala zresztą poddana szczególnie ostrej krytyce i stanowczo odrzucona przez L. Karamana. Por. Karaman, *Iz kolijevke brvatske...,* s. 32—58; por. również V. Mole, referat zbiorowy (w języku serbsko-chorwackim) o literaturze na tematy sztuki starochorwackicj w Dalmacji, „Slavia", 1933. Późniejsza praca L. Karapiana, *Starobrvatska umjetnost,* [w:] *Časopis za brvatsku povijest,* t. 1, Zagreb 1944, s. 52—82, oraz *tenże, Dva nova djela o pleternoj ornamentici, tamże,* s. 135—138. Ostatnia ocenia negatywnie dwie prace niemieckie o tzw. sztuce longobardzkiej: R. Kautsch, *Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis 10.]brb,,* oraz E. SchafIran, *Die Kunst der Langobarden in halien,* (cytowane bez podania dat). Przegląd materiałów i zagadnień do r. 1922 daje Vasić. *Architektura i skulptura u Dalmacji...*

[19] L. Karaman, *Jesu li u Biacima kod sv. Marte biii bratski kneževski dvorovi ?, [w:] Iz Kolijevke brv. prošlosti...,* s. 147—178.

[20] Kościół Św. Łukasza oraz kościół Collegiata, Vasić, *Architektura i skulptura u Dalmacji...,* s. 36, n., 38.

[21] L. Karaman, *Pregled umjetnosti u Dalmaciji,* Zagreb 1952, s. 26 n.; Strzygowski, O *razvitku starobrvatske umjetnosti...,* s. 47 i nn., i 153 i nn.; tenże, *Die altslaviscbe Kunst...,* s. 90—94, 105 n., 164—190.

[22] Karaman, *Pregled umjetnosti...,* s. 27 n.; H. Folnesics, *Die illuminierten Handschriften in Dalmatien,* Leipzig 1912.

[23] Powyższy krótki przegląd architektury i rzeźby dekoracyjnej okresu starochorwackicgo nic porusza całego szeregu problemów, jakie nasuwa bogaty dalmatyński materiał zabytkowy. Zbyt dużo jest w tym wszystkim kwestii spornych, a nic mniejsza jest ilość zagadnień, których oświetlenie wymagałoby odejścia od właściwego tematu niniejszej książki. Łączą się one bowiem bardziej aniżeli z dziejami sztuki samych Słowian południowych z genezą i rozwojem śródziemnomorskiej sztuki wczesnego średniowiecza, przy czym jednak Dalmacja jako taka nic odgrywała żadnej roli decydującej.

[24] W stanic obecnym wieża jest właściwie nowa, a raczej odnowiona (z pocz. XX w.) dokładnie według starej, przy zużytkowaniu starego materiału budowlanego.

[25] Patrz rozdział o architekturze serbskiej, zwłaszcza o Dečanach.

splitske katedrale, [w:] *Rad Hrvatske Akad. Znan. i Umjet-*

nosti, t. 275, Zagreb 1942, gdzie w przypiskach i starsza literatura.

[27] *Tamże,* s. 65—82.

[28] Charakter prowincjonalny sztuki Buviny i jej pochodzenia ustala i potwierdza w końcowym wyniku także przytoczone i cytowane opracowanie Karamana, oparte na szczegółowej analizie porównawczej, ikonograficznej i formalnej. Por. także C. F i s k o v i ć, *Goticka druena plastika u Trogiru, tamże,* s. 97—129.

[29] L. K a r a m a n, *Portal majstora Radorana u Trogiru,* [w:] *Rad Jugosl. Akad. Znan. i Umjetnosti,* t. 262, Zagreb 1938 — z literaturą na s. 76.

[30] *Tamże,* s. 58—59, myśl tę wyraża autor w ślad za Maksem Dvorakiem, dla którego możliwości owe nie zostały zrealizowane z powodu warunków materialnych i moralnych środowiska prowincjonalnego. Los Radovana był losem wielkiego talentu w środowisku, w którym był osamotniony i gdzie nic miał pomocników, którzy by do niego dorośli.

[31] Interesujący i typowy dla Dalmacji jest szczegół, odkryty i zbadany przed kilku laty. Za antependium i pod mensą ołtarza umieszczono bowiem sarkofag starochrześcijański typu sarkofagów żłobkowanych z reliefem *Dobrego Pasterza* jako motywem głównym. Sarkofag ten, roboty raweńskiej i pochodzący z końca III lub początku IV w., został powtórnie użyty w XIII w. Por. C. F i s k o v i ć, *Novi nalazi u splitskoj katedrali,* „Bullctin JAZU", VI, nr 2, 1958, s. 81—101.

[32] D. F r c y (i V. M o l e), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini, [w:]]abrb. d. Kunstbistor. lnst. der Z.-K. f. Denkmalpflege,* Wien 1923; V. M o l e, *Urkunden und Regesten zur Gescbicbte der dalmatiniscben Kunst aus dem Notariatsarcbiv von Sebenico, tamże,* 1912. Do całego rozdziału o sztuce późnego średniowiecza jak i XV i XVI w. por. literaturę podaną w „Bibliografii".

[33] Bośnia, której obszary średniowieczne nic były identyczne z Bośnią turecką i dzisiejszą, lecz ograniczały się pierwotnie jedynie do obszarów górnego dorzecza rzeki Bosny (w starożytności Bośnia wchodziła w skład rzymskiej prowincji Dalmacji), wspomniana jest pierwszy raz jako taka około r. 950, u Konstantyna Porfirogencty. Jej dzieje są bardzo zawiłe, czasami należała do Serbii, okresami znowu do Chorwacji. Po śmierci serbskiego króla Bodina (1102) staje się niezależnym banatem i jednoczy się z Węgrami (ok. 1120), a jej ban zostaje wasalem króla węgierskiego (pierwsza wielka postać: ban Kulin, 1180—1204). Po różnych zmiennych kolejach, spowodowanych wiecznymi sporami między rodami możnych feudalów chorwackich, bośniackich i węgierskich, otrzymuje banat bośniacki Stefan Kotromanić (1314—1353), po którym następuje król Tvrtko I (1354—1391). Po śmierci Stefana Duszana zdobywa on niektóre części Serbii, korzysta z rozdrobnienia feudalnego Serbii oraz z wygaśnięcia dynastii Nemaniciów (1371) i koronuje się w r. 1377 „królem Serbii, Bośni, Primorja". Podczas walk na Węgrzech, po śmierci króla Ludwika II (1382), rozszerza granice swojego państwa ku Morzu Adriatyckiemu i w kierunku północnym. Cała dzisiejsza Dalmacja, poza Zadarcm i Dubrownikiem, staje się jego własnością; dodaje on wówczas do swojego tytułu jeszcze słowa: „król Chorwacji i Dalmacji". Po jego śmierci wybuchają w Bośni walki o następstwo, które osłabiają władzę królewską i doprowadzają w ostatecznym końcu do zajęcia kraju przez Turków (1463). W dziedzinie religijnej najbardziej charakterystyczny rys Bośni stanowi przynależność większości jej mieszkańców do patareńskiej (manicheistycznci, dualistycznej) sekty bogomilów, która jako heretycka (zresztą na mocno społecznych podstawach antyfeudalnych) była surowo zwalczana zarówno w Bułgarii (stamtąd rozpowszechniła się na Półwyspie Bałkańskim), jak i w Serbii (gdzie wielki żupan Stefan Nemania wytępił w sposób bezwzględny jej wyznawców) przez Węgrów oraz przez papieży, którzy kilkakrotnie ogłaszali przeciwko nim pochody krzyżowe. M. in. sprzeciwiał się zwycięsko krzyżowcom węgierskim w ciągu sześciu lat bogomilski ban Ninosław (1232—1250).

[34] J. M a l, *Zgodovina umetnosti pri Slovencib, Hrvatib in Srbib,* Ljubljana 1924.

[35] W ogóle na terenie Istrii — jak zresztą i w Dalmacji — szereg typów sakralnej architektury średniowiecznej nawiązuje do tradycji sięgających wstecz do miejscowej architektury starochrześcijańskiej. W tych właśnie tradycjach dopatruje się zwłaszcza Ejnar Dyggve najważnejszej i głównej podniety i wzorów architektury starochorwackiej. Por. D y g g v e, *Das Mausoleum von Marusinac...* s. 221—227; t e n ż e, *History of Salonitan...,* rozdział VI.

[34] Swojego rodzaju fenomenem, bardzo malowniczym, są ruiny opuszczonego, wymarłego miasta Dvigrad (Dva Grada), „na pół dokończona makieta osiedla średniowiecznego", a wśród nich ruiny bazylikalnego kościoła Św. Sofii, wzniesionego nad starszą budowlą starochrześcijańską i kilkakrotnie w okresach późniejszych przebudowanego, przy czym zachował się jednak pierwotny plan trójnawowy z trzema apsydami. Z okresu przedromańskiego pozostał tu fragment ze zwyczajnym ornamentem trójtaśmowej plecionki. Por. V. E k l, *Jesen oko mrtvoga grada (Dvigrad),* „Bullctin JAZU", VI, nr 2, 1958, s. 102—105.

[37] F. Stele, którego dziełem jest w pierwszym rzędzie rekonstrukcja dziejów tego malarstwa, dzieli je na poszczególne fazy, które pokrywają się z fazami rozwoju malarstwa gotyckiego Europy środkowej i zachodniej; w jego ramach mieści się bowiem całkowicie także słoweńskie malarstwo gotyckie. W najstarszych fragmentach, które były do ostatniej wojny zachowane (padły wówczas ofiarą bombardowania), w kościele Minorytów w Ptuju z lat 1260—1270, reprezentowany był wczesnogotycki styl rysunkowo-plastyczny, począwszy od końca w. XIII charakterystyczny dla malarstwa nadreńskiego, saskiego i turyńskiego, czeskiego i środkowoeuropejskiego. Malowidła z pierwszej polowy XIV w. łączą się z wczesnogotyckim stylem rysunkowym, panującym w Europie zachodniej i środkowej do polowy w. XIV. Do fazy tej należą bardzo liczne zabytki słoweńskie, z których szczególnie zasługują na przytoczenie Vrzdcncc z pocz. XIV w., najstarsze malowidła w Crngrobie, apsyda i ściany starego kościoła parafialnego w Turniscu w Prekmurju z pierwszej polowy XIV w. oraz malowidła w krużganku klasztoru Dominikańskiego w Ptuju. Jeszcze bogatsze są odmiany następnej fazy rozwojowej, określanej jako gotycki idealistyczny styl plastyczny, powstały w związku z pierwiastkami malarstwa

giottowskiego i sieneńskiego, które przeniknęły do Słowenii z Europy zachodniej i środkowej, a także z sąsiedniego, włoskiego Friulu. Tutaj należą liczne malowidła w Prekmurju, związane z działalnością Jana Akwili oraz innego, zbliżonego doń malarza, twórcy kroniki króla Władysława Węgierskiego, jako też malarza apostołów w Turniscu oraz dzieło malarza kopuły na Selu; cała ta grupa pochodzi z lat około 1380 do około r. 1400. Z tegoż okresu pochodzą freski, których punktem wyjścia jest twórczość Witalego da Bologna, a wykonali je w Krainie i na Krasie malarze friulscy w pierwszej polowie w. XV. Spokrewnione są one z grupą malowideł w Tempietto Longobardo w Cividale, w Nauhaus pod Bclakiem (Villach) i z *Zaśnięciem P. Marii* w Krce (Krka, Gurk) w Karyntii. Tzw. styl miękki, który rozwinął się z tych przesłanek stylistycznych w całej Europie środkowej, reprezentowany jest również wśród zabytków słoweńskich, a liczne jego przykłady z pierwszej połowy i połowy w. XV wykazują najbliższe ikonograficzne i stylistyczne pokrewieństwo z zabytkami malarstwa w Karyntii. Z polowy XV w. datują się jednak także już pierwsze oznaki dalszej zmiany stylu plastycznego, który przeniknął do Słowenii wraz z pośrednimi wpływami flamandzkimi z Niemiec południowych. Obok niego utrzymuje się jeszcze przez całą trzecią ćwierć stulecia także dawniejszy styl miękki. Dużą rolę w rozpowszechnieniu się nowego stylu graficznego odgrywają zwłaszcza sztychy mistrza E S, i to tak dalece, że w malarstwie ściennym naśladowane są nie tylko kompozycje i motywy, ale nawet sam graficzny charakter oryginałów. W połączeniu z późnogotyckim realizmem jako ostatnia faza malarstwa średniowiecznego zjawia się renesans, przenikający za pośrednictwem Europy środkowej, a nie bezpośrednio z bliskich Włoch. Jedynie na samym słoweńsko-włoskim etnograficznym pograniczu dochodzi do bezpośredniego przejmowania prowincjonalnych wzorów weneckich. Zabytki tej ostatniej fazy malarstwa zachowały się również w znacznej ilości. Najważniejsze są wśród nich freski w nawie kościoła Św. Primoża (Primusa) nad Kamnikicm z około r. 1520. Na szczególną uwagę zasługuje wielka kompozycja *Hołdu Trzech Króli.* Por. F. S t e l e, *Srednji vek,* [w:] *Cerkveno slikarstvo med Slovenci,* t. 1, Celje 1937, zwłaszcza s. 126—147, jak również pozostałe prace tegoż autora o średniowiecznym malarstwie słoweńskim, przytoczone w „Bibliografii".

[38] Spośród wielu zagrzcbskich kodeksów liturgicznych niektóre były napisane bezpośrednio dla Zagrzebia, inne na pewno powstały w środowisku zagrzebskim, a jeszcze inne dostały się tam przypadkowo. Sięgają one od XI aż do w. XVIII i są bardzo różnego pochodzenia. Zestawienie i omówienie materiału zabytkowego wraz z przytoczeniem głównej literatury: D. K n i e w a l d, *Iluminacija i nolacija zagrebackib lilurgijskicb rukopisa,* Rad Hrv. Akad. Znan. i Umj., t. 279, Umj. razr. 6, Zagreb 1944. Najcelniejsze dzieło rodzimej proweniencji stanowi w każdym razie pierwsza część mszału proboszcza czazmańskicgo, Jerzego de Topusko, z końca w. XV *(tamże,* s. 101; *tenże, Misal ćazmanskog propoiła Jurja de Topusko i zagrebackog biskupa Simuna Erdódy,* Rad. Jug. Akad. Znan. i Umj., t. 268, 4, 1940, s. 45—84). Jego iluminatorem jest Mistrz I, prawdopodobnie identyczny z mieszczaninem zagrzebskim, Johannes-Hans Almannus pictor. Nic jest on wprawdzie umysłem oryginalnym, pracuje według wzorów I. v. Meckcncm, Mistrza I A, Mistrza E S, Mistrza I A M (Zwolle) i in. Ale żywe zestawienia, rysunek i harmonijny koloryt doprowadzone są do wielkiego mistrzostwa. Druga część tego zbytkownego mszału została wykonana dzięki munificencji biskupa zagrzebskiego, Szymona Erdódy, i to w Budapeszcie w latach 1518—1526. Wtedy bawił w Budapeszcie, gdzie pracował w królewskiej ofi-

cynie iluminatorskiej, Julio Clovio (Glović), tj. w latach 1524—1526. M. in. wykonał on także miniatury tej części mszału, jak to wynika z jego sygnatury na fol. 132 (IULIO CLOVIO). K n i e w a l d, *Misal ćazmanskog...,* s. 68.

[39] Por. J. V e i d e r, *Stara Ijubljanska stolnica, njen stavbni razuoj in oprema,* Ljubljana 1947.

[40] W związku z tym niewątpliwie nie będzie od rzeczy zwrócić uwagę na zjawisko, o którym zbyt często się zapomina w chwili dziejowej, jaką dzisiaj przeżywamy, kiedy niejedno stare, a przy tym bezcenne pada ofiarą źle zrozumianego modernizowania urbanistycznego i architektonicznego i kiedy giną niepotrzebnie wielkie nieraz wartości, jakich niczym nowym nie da się zamienić. Mam przy tym na myśli wielką oryginalność architektury i urbanistyki krajów bałkańskich, w których dawne tradycje bizantyńskie, rodzime i turecko-islamskie stworzyły w ciągu wieków jedyne w swoim rodzaju zespoły, mogące przy nowym budowaniu stanowić nie tylko twórczą podnietę dla obecnych poczynań w tej dziedzinie, lecz zarazem pozostać na swoim miejscu jako ważne momenty, akcenty i znaki nowego budownictwa. Chcę przy tej sposobności zwrócić uwagę na dzieło życia przedwcześnie zmarłego profesora architektury Uniwersytetu w Lublanie, Dusana G r a b r i j a n a (1899—1952), który wspólnie z prof. Jerzym N e i d h a r d t c m (Sarajewo) opracował i wydał monumentalne dzieło pt. *Arbitektura Bosne i put u suvremeno* (wraz z tekstem angielskim: *Architecture of Bośnia and tbe Way Modernity),* w której podał niezmiernie *żywy* i barwny obraz samego kraju i jego ludu, jego przeszłości i elementów twórczości ludowej oraz całej architektury miejskiej i wiejskiej wraz z jej zasadami urbanistycznymi, widokami, planami i projektami modernizacji. Wszystko to oparte o niesłychanie bogaty materiał ilustracyjny. Nic mniej cenne jest dalsze dzieło tego samego autora: *Makedonska kuta iii prelaz stare orijentalne u savremenu europsku kucu* (Dom macedoński, czyli przejście starego domu orientalnego we współczesny dom europejski), Ljubljana 1955. Jako ważne uzupełnienie ostatniej pracy może służyć: B. Ć i p a n, *Stara gradska arbitektura vo Ohrid, kulturalno-istorisko nasledsWo vo NR Makedonija,* t. 1, Skopje, b. d. [1957].

BIBLIOGRAFIA

Niniejsze zestawienie literatury historii sztuki Słowian południowych nie pretenduje ani do kompletnego jej przedstawienia, ani nie podaje literatury starszej, zwłaszcza przestarzałej i nieaktualnej. Przytoczone są jedynie publikacje o znaczeniu podstawowym, do których zawsze należy się wracać, oraz prace nowsze, dotychczas nieraz jeszcze mało znane. Należy też zwrócić uwagę, że w rozdziałach o średniowiecznej sztuce Słowian byzantyńsko-bałkańskich prawie cała literatura nowsza o sztuce bułgarskiej, serbskiej i macedońskiej została uwzględniona i już wymieniona w przypisach; prócz tego cała literatura starsza, do r. 1929, zawarta jest w *L'Art byzantin ebez les Slaves,* t. 2, Paris 1930, s. 417—444.

Tytuły prac jak i nazwiska autorów podane są w pisowni oryginalnej (scrbskich w lacinicy), jedynie bułgarskie podane są w transkrypcji polskiej.

BUŁGARIA

Filow B., *Starob'Igarskoto izkustwo,* Sofia 1924.

– *Starob'Igarskata ž'wopis'prez XIII i XIV vek,* [w:] *B'łgarskata Istoriczeska Biblioteka,* t. 3, Sofia 1930.

– *Starob'lg. cyrkowna architektura, spisanie na B'lg. Akad. na Naukite,* t. 43, Sofia 1930.

– *Geschichte der altbulgarischen Kunst bis ZM Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken,* Berlin-Leipzig 1932.

– *Geschichte der altbulgarischen Kunst unter der türkiseben Herrschaft und der neueren Zeit,* Berlin-Leipzig 1933.

– *Les miniatures de la Cbronique de Manassés á la Bibliotbèque du Vatican* (Codices e Vaticanicis selccti, XVII), Sofia 1927.

– *Londonskoto ewangelie na Iwan Aleksandra i negowite miniatiuri, spisanie na B'lg. Akad. Nauk,* t. 38, Sofia 1928.

Der Nersessian S., *Two Slavonie Parallels of the Greek Tetraevangelia,* Paris 74, „The Art Bulletin", t. 9, nr 3, 1927.

Mawrodinow N., *Ednokorabnata i krystowidnata cyrkwa po b'lgarskite zemi od kraja na XIV w„* Sofia 1931.

– *Starob'łgarskata żwopis,* Sofia 1946.

– *Starob'łgarskoto izkustwo,* Sofia 1959

Kr'stew K. i Zachariew W., *Stara b'lgarska iiwopis,* Sofia 1960.

Proticz A., *Denacionalizirane i w'zrażdane na b'lgarskoto izkustwo prez tursketo robstwo ot 1393 do 1S79 god.,* [w:] *B'łgarija 1000 godini – Jubileen Sbornik po sluczaj chiljadogodiszninata ot smrtta na Simeona,* Sofia 1929.

Gurlitt C., *Alte Bauten in Bulgarien,* t. 1, Berlin 1914.

Iwanowa W., *Stari cyrkwi i monastiri w b'lgarskite Zemi (IV – Xli w.),* [w:] *Godisznik na Nar. Muzej za 1922 – 1925 god,* Sofia 1926, s. 429—582.

lzwestija na B'łg. Arcbeologiczesko Drużestwo, t. 1—7, Sofia 1910—1920.

lzwestija na B'lg. Archeol. Institut, pocz. od r. 1921.

Izwiestija Russkogo Arcbeologiczeskogo Instituta w Konstantinopole, t. 1 — 16, Sofia 1896—1912.

Grabar A., *Recbercbes sur les influences orientales dans l'art balkanique (Publications de la faculté des lettres de l'Université de Strasbourg),* Paris 1928.

– *La peinture religieuse en Bułgarie,* t. 1: *Orient et Byzance,* Paris 1928.

JUGOSŁAWIA

Ogólne

Mal J., *Zgodovina umernosti pri Slovencib, Hrvatib in Srbib,* Ljubljana 1924.

Jiroušek Z. [pod red. A. Schneidera], *Opii pregled rozvoja umjetnosti u Jugoslaviji* [Zestawienie i uszeregowanie zabytków], [w:] *Naša zemi ja, Príručná biblioteka Almanaba Kraljevine Jugoslavije, t.* 1, z. 6, s. 60—86, b. d.

Kašanin M., *L'art yougoslave des origines á nos jours,* Beograd 1939.

Serbska i macedońska sztuka średniowieczna

Markowic V., *Pravoslavno monaštvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji,* Sremski Karlovci 1920.

Pokryškin V., *Prawoslawnaja cerkownaja architiektura XII – XVII stol. w nyniesziem Serbskom Korolewstwie,* S.-Pbg 1906.

Millet G., *L'ancien art serbe: Les églises,* Paris 1919,

Boskovié G., *L'art medieval en Serbie et en Macedoine, [w:] Arcbitecture et sculpture religieuses,* Beograd b. d. [1948],
— *Srednjevekovna umetnost u Srbiji i Makedoniji, tamże.*
Petkovié V. R. *Pregled crkvenih spomenika kroz poresnicu srpskog naroda,* SAN, 1.157, Odeij., druśtv. nauka n. s. t. 4, Beograd 1950.
— *Umetnost srpska,* [w:] *Narodna enciklopedija SHS,* t. 4, Beogrsd 1929, s. 978 i nn.
Deroko A., *Monumentalna i dekoratwna arbitektura u srednievekovnoj Srbijii,* Beograd 1953.
— *Srednjevekovni gradovi u Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji,* Beograd 1950.
Pctkovié V. R., *Spasova crkua u Zici* Beograd 1912.
— *Manastir Ravanica, Srpski spomenici,* t. 1, Beograd 1922.
— *Manastir Studenica, Srpski spomenici,* t. 2, Beograd 1924.
Markovié L., Tatié Z., *Markov manastir, Srpski spomenici,* t. 3, Novi Sad 1925.
Petkovié V. R., Tatié Z., *Manastir Kalenic, Srpski spomenici,* t. 4, Vrsac 1928.
Stanojevié S., Markovié L., Boskovié, *Manastir Manasija, Srpski spomenici,* t. 5, Beograd 1928.
Petkovié V. R., Boskovié D., *Manastir Decani,* Izdanjc SAN, Beograd 1941.
Strika B., *Fruśkogorski manastiri,* Zagreb 1927.
Radojcic S., *Srpska umetnost,* [w:] *lstorija naroda Jugoslavije,* t. 1, Beograd 1953, s. 252—255, 480—488, 565—569.
— *Umetnicki spomenici manastira Hilandara,* [w:] *Zbornik radova SAN,* t. 44, Vizantol. inst. SAN, t. 3, s. 163—194, Beograd 1955.
— *Stare srpske minijature,* Beograd 1950.
— *Majstori starog srpskog slikarstva,* Beograd 1955.
— *Les jresques dans les eglises du Moyen Age en Serbie, au Montenegro et en Macedoine, Exposition de Fart medieval yougoslave (palais Cbaillot),* Paris 1949.
Okunjev N. L., *Monumenta artis serbicae,* t. 1—4, 1928—1932, Zagreb-Praga.
Petkovié V. R., *La peinture serbe du Moyen Age,* t. 1—2, Beograd 1930—1934.
Millet G., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montcnegro),* t. 1—2, Album presente par A. Frolow, Paris 1954—1957.
Jugoslavija, srednjovekovne freske [wyd. serbsko-chorwackie, angielskie, włoskie, francuskie, hiszpańskie i niemieckie], UNESCO, *l'art mondial,* t. 4, 1955 (D. Talbot-Rice, Przedmowa; S. Radojćić, Wstęp), Paris, New York, 33 tablic barwnych i 6 rycin w tekście.
Koco D., *Umetnost u Makedoniji,* [w:] *lstorija naroda Jugoslavije,* t. 1, s. 194—296, 488—492.
Kondakow N. P., *Makiedonija, arcbeologiczeskoje putieszestwije,* S.-Pbg 1909.
Millet G., *L'Ecole grecque dans Farcbitecture byzantine,* Paris 1916.
Sas-Zaloziecky W., *Die byzantinische Baukunst in den Balkanlandern und ibre Dijferenzierung unter abendlandiscben und islamischen Einwirkungen,* [w:] *Siidosteuropaiscbe Arbeiten,* 46, Munchen 1955.
Vasić M., *Zica i Lazarica, studije iz srpske umetnost i srednjeg veka,* Beograd 1928.
Tatić Z., *Tragom velike proślosti,* Beograd 1929.
Corović-Ljubinković M., *Pećko-delanska ikonopisna skola od XIV do XIX veka,* Beograd 1955.
— Dve dećanske ikone Bogorodice Umiljenja, „Starinar", nowa seria 1952—1953, s. 83—91.
Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbiseben Psalters der kgl. Hof- und Staatsbibl. in Muncben,* Denkschriften d. Kaiserl. Akad. der Wiss. in Wien, philos.-histor. KI., t. 52, Wien 1906.
Mole V. *Miniature jednog srpskog rukopisa iz god. 1649 sa Sestodnevom bug. eksarba Joana i Topografijom Kozme lndikoploua,* [w:] *Spomenik Srpske Akad. Nauka,* XIV, 38, Beograd 1922.
Volbach W. F., *Die Ikone der Apostelfursten in St. Peter zu Rom,* „Orientalia Christiana Periodica", VII, 3—4, 1941.
Rajković M., *Iz likovne problematike nereskog zivopisa,* [w:] *Zbornik radova* SAN, t. 44, Vizantol. inst. 3, Beograd 1955, s. 195—206.
— *Tragom jednog vizantiskog slikara (Kurbinovo),* tamże, 207—11.
Stričevié D., *Dva varijeteta piana crkava Moravske śkole,* tamże, s. 213—219.
— *Uloga Starca lsaije u prenosenju suetogorskieb tradicija u Moravsku arbitektonsku ikolu,* tamże s. 221 — 231.
Ćorović-Ljubinković M., *Uz problem ikonografije srpskib svetitelja Simeona i Save,* „Starinar", nowa seria VII—VIII, 1956—1957, s. 77—89.
Radojćić S., *O nekim zajednićkim motwina nase narodne pesme i naśeg starog slikarstva,* [w:] *Zbornik radowa SAN,* knj. XXXVI, Viz. inst. knj. 2, Beograd 1953, s. 159—176.

Pogranicze Zety i Dalmacji

Bośković D., Korać V., *Ratac,* „Starinar", nowa seria VII—VIII, 1956—1957, 1958, s. 39—75.
Pr es cl J., *Die Ausgrabungen von Ratac,* [w:] *Jahrb. des Kunsthistor. lnstitutes der Zentr.-Komm. /. Denkmalpjlege,* I—IV, 1913, s. 30—45.

Periodyki

„Starinar", 1884—1896; n. r. 1906—1911; 3 seria, 1922—1940; nowa seria pocz. od 1950 (dotąd, tj. 1958, 8 tomów).
„Glasnik Skopskog naućnog drustva", 1925—1948.
„Godiśnjak Skopskog filozofskog fakulteta", 1930—1940.
„Godisen zbornik na filozofskiot fakultet na univczitot vo Skopje" (pocz. od 1848).
„Glasnik zemaljskog muzeja u Sarajcvu" (pocz. od 1889).
„Jugoslovcnski istoriski ćasopis", 1935—1939.

Dalmacja

Eitelbcrgcr R., *Die mittelalterlicben Denkmale Dalmatiens,* Wien 1884.

Jackson T. G., *Dalmatia, tbe Quarnero and Istria witb Cettigne,* t. 1—3, Oxford 1887.
Hauser A., *Architektur, Plastik und Malerei in Dalrnatien,* [w:] *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort u. Bild,* Wien 1899.
Rcisch E., *Die römischen Baudenkmäler in den Küstenlanden und in Dalmatien,* [w:] *Dalmatien und das österr. Küstenland,* Wien 1911.
Dvorak M., *Die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit an der österr. Küste der Adria, tamże,* Strzygowski J., *Orientalische Kunst in Dalmatien, tamże.*
Kowalczyk G., Gurlill C., *Denkmäler der Kunst in Dalmatien,* Berlin 1910.
Ivekovič C. M., *Dalmatiens Architektur und Plastik,* wyd. 2, t. 1—8, Wien 1927, tablice.
Monneret de Villard U., *L'arebitettura romanica in Dalmazia,* Miláno 1910.
Pałac Dioklecjana:
Niemann G., *Der Palast Diocletians in Spalato,* Wien 1910;
Hébrard E., Zeiller J., *Le palais de Dioclétien,* Paris 1912.
Bulić F. i Karaman L., *Palača cara Dioklecijana u Splitu,* Zagreb 1927, także w skróconym wydaniu niemieckim: *Kaiser Diokletians Palast in Split,* Zagreb 1929.
Frey D., *Die mittelalterliche Baukunst Dalmatiens,* [w:| *Mitteilungen der Architekten Österreichs,* t. 4, Wien 1911.
— (i V. Molé), *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini,* [w:] *Jabrb. d. Kunstbistor. Inst, der Z.-Komm. f. Denkmalpflege,* Wien 1913.
Mole V., *Urkunden und Regesten zur Geschichte der dalmatinischen Kunst, tamże, 1912.*
— *Dalmatiens Stellung in der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance,* „Dawna Sztuka", I, 1938.
Folnesics H., *Die illuminierten Handschriften in Dalmatien,* Leipzig 1917.
— *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des* XV. *Jbts in Dalmatien,* [w:] *Jabrb. der Z.-Komm. f. Denkmalpflege,* Wien 1914.
Strzygowski J., *Starobrvatska umjetnost,* Zagreb 1927.
— *Die altslaviscbe Kunst, ein Versuch ihres Nachweises,* Augsburg 1929.
Karaman L., *Iz kolijevke brvatske prostosti,* Zagreb 1930.
— *Umjetnost u Dalmacji,* XV *i XVI vijek,* Zagreb 1933.
— *Pregled umjetnosti u Dalmaciji od doseljenja Hrvata do pada Mletaka,* Zagreb 1952.
— *Portal majstora Radovana u Trogiru,* Rad JAZU, t. 262, z. 3, Zagreb 1938.
— *Buvinove vrátnice i drveni kor splitskie katedrale,* Rad HAZU, t. 275, z. 5, Zagreb 1942.
— *Notes sur l'art byzantin et les Slaves catboliques de Dalmatie,* [w:] *L'art byzantin ebez les Slaves,* t. 2, Paris 1932.
Prijatclj K., O *mjesnim grupama dalmatinske slikarske škole u XV st.,* [w:] *Prilozi povijest i umjetnosti u Dalmaciji,* 9, Split 1955, s. 170—180.
— *Stari dubrovački slikari,* [w:] *Hrvatska revija,* Zagreb 1943.
Vasić M., *Arbitektura i skulptura u Dalmaciji od početka IX do početka* XV *vijeka,* Beograd 1922.
Jelić L., *Dvorská kapela sv. Križa u Ninu,* Zagreb 1911.
— *Contributo alla storia d'arte in Dalmazia, Supplemento al Bullettino di arebeol. e storia dalmata,* t. 35, 1912.
Abramić M., *Altkroatiscbe Denkmäler,* [w:] *Jugoslavenski turizam,* nr 5 i 6, Split 1929.
Karaman L., *L'arcbitecture dalmate du baut Moyen-Age et Byzance,* [w:], *Bulletin de Ia Section Historique de l'Academie Roumaine,* t. 11, Bucarcst 1924.
— *Crkvica sv. Mibajla u stonu,* [w:] *Vjesnik brv. arbeol. društva u Zagrebu,* nowa seria XV, Zagreb 1928.
Kovář K., *Nikolaus Ragusinus und seine Zeit,* [w:], *Jabrb. der Z.-Komm. f. Denkmalpflege, Beiblatt,* XI, Wien 1917, s. 1—94.
Tadić J., *Gradja o slikarskoj školi u Dubrovníku XIII—X/V v.,* t. 1—2, Beograd 1952.
Prijatelj K., *La pittura delia scuola dalmata,* [w:] *Arte veneta,* t. 11, Venezia 1957, s. 7—22.
Schneider A., *Umjetnici rodom iz Dalmacije i Hrv. Primorja, koji su djelovali u tudjini,* „Naš Jadran", 1938.
Wcstphal D., *Malo poznala slikarska djela u Dalmaciji XV—XVIII v.,* Rad JAZU, t. 258, Zagreb 1937.
Schneider A., *Juraj Culinovič, brvatski slikar XV v.,* „Nova Evropa", XXV, 1932.
— *Glovičevi crteii,* „Hrvatska revija", X, 1937, s. 449—454.
Kolcndić P., *Slikar Juraj Culinovič, zbirka dokumenta* [w:] *Vjesnik za arbeol. i historiju dalmatinsku,* Split 1926.
Mihičić, *Andrija Medulič-Scbiavone,* [w:] *Naši gradovi na moru — Šibeník i Dalmatinska Zagora,* Zagreb 1932, s. 67—76.
Kašanin M., *Nikola Boiidarevič,* „Umetnički prcgled". 1937, s. 35—38.
— *Mibail Hamzić, tamże,* 1939.
Zdravkovič I. M., *Dubrovački dvorci, analiza arbitekture i karakteristika stila,* SAN, Gradja, t. 1, Arheol. inst., I, Beograd 1951.
Fiskovič C., *Naši graditelji i kipari* XV *i XVI. stolječa u Dubrowniku,* Zagreb 1947.
Karaman L., O *staroj slikarskoj školi u Dubrovníku,* [w:] *Análi bist or. inst. JAZU u Dubrovníku,* t. 2, Dubrovník 1953, s. 101—124.
Fiskovič C., *Neobjavljeno djelo Jurja Dalmatínca u Dubrovníku, tamże,* t. 1, s. 145—150.
— *Zadarski majstori u Dubrovníku tokom 14. stolječa, tamże,* t. 2, s. 395—410.
— *Dubrovački zlatari od XIII. do XVII. stolječa,* [w:] *Starobrvatska prosvjeta,* 1949, s. 143—149.
— *Dubrovački sitnoslikari, tamże,* 1950.
— *Umjetnički obrt u* XV *i XVI stolječu u Splitu,* 1950.
— *Korčulanska katedr ala,* 1940.
— *Radovan,* 1951 (album).
— *Sorkovičev Ijetnikovac u Lapadu* [w:] *Bulletin, Inst.*

za likovne umjetnosti JAZU, Zagreb 1953, nr 1—3, t. 3—9.

Karaman L.„*O vremenu gradnje Divone u Dubrovníku,* [w:] *Historijski zborník,* IV, 1951.

Krleža M., *Zlato i srebro Zadra,* Zagreb 1951 (40 stron tekstu oraz 120 tablic). Pod tymże tytułem również katalog wystawy.

Cechelli, *Zara, inventario degli oggetti d'arte d'Italia,* 1932.

Prijatcij K., *Srebrne pale splitske stolne crkve,* [w:] *Análi bisior, inst. JAZU u Dubrowniku,* t. 2, 1953, s. 247—254.

— *Bokaničeva radionica u Trogiru, tamże,* I, s. 269—279.

— *Barok u Splitu,* Split 1947.

— *Novi priloží o baroku u Splitu,* [w:] *Análi bistor. inst. JAZU u Dubrovníku,* t. 2, s. 319—328.

— *Spomenici otoka Lopuda XVII—XVIII stolječa, tamże,* t. 3, 1954, s. 385—406.

— *Slike domače škole XV. stolječa u Splitu,* Split 1951.

— i Berie D., *Novi priloží o umjetninama splitske galerije,* Split 1955.

— *Skulptuře s ljudskim likom iz starobrvatskog doba,* [w:] *Starobrvatska prosvjeta,* t. 3, Ser. 3, JAZU, s. 65—91.

— *Prilog trogirskom slikarstvu* XV. *stoi.,* [w:] *Priloží povijesti umjetnosti u Dalmacji,* t. 9, Split 1955, s. 136—154.

— *Slikari XVII. i XVIII, stolječa u Dubrowniku,* [w:] *Starobrv. prosvjeta,* t. 3, s. 1, s. 250—278.

Gunjaía S., O *položaju kninske katedrale, tamże,* s. 38—86.

Djurić V., *Franjo Matijin, dubrovački slikar XVI veka,* „Starinar", 1954—1955, s. 139—154.

Petricioli J., *Prinove zadarskom slikarstvu* XV *st.,* [w:] *Priloží povijesti umjetnosti u Dalmaciji,* t. 9, Split 1955, s. 155—169.

— *Pojava romaničke skulptuře u Dalmacieji,* Zagrzeb 1960.

Bośnia

Truhclka C., *Osvrt na sredovječne kulturně spomenike Bosne,* Sarajevo 1914.

— *Naši gradovi, opis najlepšib sredovječnib gradova Bone i Hercegovine,* Sarajevo 1904.

Bcnac A., *Radimlja, sredovjekovni nadgrobni spomenici Bosne i Hercegovine,* t. 1, Izd. Zcmaljskog muzeja, Sarajevo 1950.

— *Olovo, sredovjekovni nadgrobni spomenici B. i H.,* t. 2, Savezni inst. za záštitu spomenika kultuře, Beograd 1951.

Karaman L., O *bosanskim srednjovjekovnim stečeima,* [w:] *Staiobv. prosvjeta,* S. 3, t. 3, s. 171—182.

Bcnac A., *Srednjovjekovni stečei od Slivna do Čepikuča,* [w:] *Análi bistor. inst. JAZU u Dubrovníku,* t. 2, 1953, s. 59—86.

Krešeljakovič H., *Starí bosanski gradovi,* [w:] *Naše starine, godišnjak Zemaljskog zívoda za zá-štitu spomenika kidture... NR Bosne i Hercegovine,* t. 1, Sarajevo 1953, s. 7—46.

— i Kapidžič H., *Starí bercegovački gradovi. tamże,* t. 2, 1954, s. 9—22.

— *Saraji ili dvori bosanskib namjesnika, tamże,* t. 3, 1956, s. 13—22.

— *Sabat-kule u Bosni i Hercegovini, tamże,* t. 4, 1957, s. 17—32.

Ljubinkovic R., *Stvaranje z°gRadula, jedna etapa našeg z'dnog slikarstva i ikonopisa, tamże,* t. 1, s. 123—131.

Baum M., *Poreklo i rad majstora Radula, tamże,* t. 2, 1954, s. 245—250.

Truhelka C., *Umjetnost dekoriranja u bosanskoj metalnoj industriji, tamże,* s. 251—258.

Chorwacja

Brunšmid J., *Croblje XI. stolječa u Bijelom Brdu kod Osijeka, Vjesnik brvatskog arbeološkog društva,* n. s. 7, Zagreb 1903/1904.

— *Starine ranog srednjeg vijeka iz Hrvatske i Slavonije, tamże,* n. s. 8, 1905.

Ivaniček F., *Izvještaj o iskapanju nekropole u Bijelom Brdu,* [w:] *Ljetopis JAZU,* 55, 1949.

Vinski Z., *K izvještaju o iskapanju u Bijelom Brdu,* [w:] *Historijski Zbornik,* t. 4, Zagreb 1951.

Brunšmid J., *Kameni spomenici brvatskog narodnog muzeja u Zagrebu,* cz. 2: Srcdnij i novi vijek., *Vjesnik brvatskog...,* n. s. 12, 1912.

Karaman L., O *umjetnosti srednjeg veka u Hrvatska) i Slavoniji,* [w:] *Historijski Zbornik* t. 3, Zagreb 1950.

Szabo D., [Inwentaryzacja powiatów] *Klanjec i Pregrada,* Zagreb 1912; *Krapina i Zlatar,* Zagreb 1914; *Ivanec,* Zagreb 1919.

— *Sredovječni gradovi u Hivatskoj i Slavoniji,* Zagreb 1920.

— *Umjetnost u našim ladanjskim erkvama,* Zagreb 1929.

Schneider A., *Izvještaji o popisivanju, proučavanju i fotografiranju umjetničkieb spomenika u Hrvatskoj i Dalmaciji,* [w:] *Ljetopis JAZU,* 46, 47, 49, 50.

Franie J., *Stara katedrala u Zagrebu,* „Zagreb", 1934—1935.

Knicwald D., *Misál čazmanskog prepošta Jurja de Topusko* [w:] *Rad JAZU,* 268, 1940.

— *Zagrebački liturgijski kodeksi IX do XV stolječa, [w:] Croatia sacra,* t. 19, 1940.

Dcanović A., *Otkriče kasnogotičkib Z'dnib slikarija u Kalničkom prezbiteriju,* [w:] *Bulletin Inst. z« likovne umjetnosti JAZU,* 1955.

Ekl V., *Kasnogotička fresko slikarija u crkvi Jeronima u Rijeci, tamże.*

Horvat A., *Spomenici arbitekture i likovnib umjetnosti u Medjumurju,* Zagreb 1956.

— *Spomenici u Hrvatskoj, Izbor spomenika arbitekture i likovnib umjetnosti,* Zagreb 1956.

Karaman L., O *srednjovjekovnoj umjetnosti lstre,* [w:] *Historijski zborník,* t. 2, Zagreb 1949, s. 115—130.

Caprivi G., *Istria nobilissima,* t. I, Triest 1907.

Semmi F., *L'arte in Istria,* [w:] *Atti e memorie delia societa istriana di archeologia estoria patria,* t. 47, 1935.
Folncsics H., Planiscig L., *Bau-u. Kunstdcnkrnale des Küstenlandes,* Wien 1916.
Folnesics H., *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich,* t. 7; *Küstenland, Istrien, Triest,* Leipzig 1917.
Kastelic J., *Beram, les fresques et Istrie,* Beograd 1955.

Słowenia

Strahl E. R. von, *Die Kunstzuslände Krains in den vorigen Jahrhunderten,* Graz 1884.
Steska V., *Slovenska umetnost,* t. 1: *Slikarstvo,* Družba sv. Mohorja, 1927.
Stele F., *Srednjevesko slikarstvo,* [w:] *Monumenta artis slovenicae,* t .1, Ljubljana 1935; *Slikarstvo baroka in romantike, tamže,* t. 2. Ljubljana 1938.
— *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencib,* Ljubljana 1924.
— *Cerkveno slikarstvo med Slovenci,* Celje 1937.
— *Celjski strop,* Celje 1929.
— *Cotsko stensko slikarstvo na Kranjskem, [w:] Strena Buliciana,* Zagreb 1924, s. 477—491 (Por. też I. Cankar, *Gotsko stensko slikarstvo na Kranjskem,* [w:] *Zbornik za umetnostno zgodovino,* t. 3, 129—137).
— *Spomeniki srednjeveškega stenskega slikarstva v Sloveniji,* [w:] *Serta Hoffilleriana,* Zagreb 1940, s. 479—494 i 25 reprodukcji.
— *Gotske dvoranske cerkve v Sloveniji, Zbornik za um. zgod.* t. 4, 1939, s. 1—43.
— *Slike gotskega krilnega oltarja iz Kranja, tamže,* 1926, odbitka s. 1—24.
— *Valvasorjeva Ljubljana,* [w:] *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo,* t. 9, 1928, s. 70—98.
— *Valvasorjev krog in njegovo grafično delo, tamže,* s. 5—50.
— *Geografski poloiaj gotskega slikarstva v Sloveniji. Ex sertis Kazarovianis seorsum expressùm. Epbemeridis Instituti' Arcbaeol. Bulgarici,* t. 16, Sofia 1950.
Kos M., *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji,* Ljubljana 1932.
Ubel S., *Valvasorova grafická zbirka,* [w:] *Bulletin lnst. za likovne umjetnosti,* t. 1, z. 2, Zagreb 1953, s. 27—31; t. 3—4, Zagreb 1953, s. 29—31; t. 7, Zagreb 1955, s. 29—31; t. 8, Zagreb 1956, s. 33—35.
Zadnikar M., *Romanska Stična,* Ljubljana 1957.
Cevc E., *Srednjeve'ska plastika na Slovenskem,* Ljubljana 1956.
— *Dvoje zgodnjesrednjeveskib figuralnih upodobitev na slovenskib tleb,* [w:] *Arbeološki vestnik,* 1II/2, Ljubljana 1952, s. 214—249. Por. do tego: Stele F., *Vorromanisches aus Slowenien, [w:] Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte,* t. 1 (Festschrift f. R. Eggcr), Klagenfurt 1952, s. 377 i nn.
— *Problem kamnitnega leva iz Kostanjevice ob Krki,* [w:] *Arbeološki vestnik,* VI/1, Ljubljana 1955.

Sztuka XIX i XX w.

Cevc A. *Fortunat Bergant, 1721—1769,* Ljubljana 1951 (Wstępna rozprawa-monografia oraz katalog wystawy zbiorowej dzieł malarza w r. 1951 w Lublanie).
Stele F., *Slikar Fortunat Bergant, umetnik in njegov stil. SAZU,* Razprave IV/2, Ljubljana 1957.
— Wstęp do katalogu wystawy *Martin Job. Schmidt „Kremser Schmidt" (1718—1801), Dela v Sloveniji,* Ljubljana 1957.
— *Slovenskí lesorez,* Ljubljana 1942.
— *Slovenskí slikarji,* Ljubljana 1949.
— *Arcbitectura perennis,* Ljubljana 1941 (tekst wspólnie z A. Trstenjakiem, ilustracje arch. J. Plečnik).
— *Nápori. Esej o arhitekturi. Josip Plečnik, Dela,* SAZU, Wydział sztuki, Ljubljana 1955.
— Wszystkie artykuły o artystach słoweńskich, chorwackich i serbskich, pocz. od litery „J" w B. Thieme, u. F. Becker, *Allgemeiner Lexikon der bildenden Künstler.*
— Popovic S. i in., *Savremena jugoslovenska umetnost,* [w:] *Kraljevina SHS. Zbornik Jugoslov. novinarskog udruienja,* 1927.
Cevc E., *Zacetki slovenskega impresionizma,* Ljubljana 1955 (Wstęp do katalogu wystawy).
Cankar I., *Razstava slovenskega slikarstva v dobi realizma,* Ljubljana 1950 (Wstęp do katalogu wystawy).
— *Značaj starije slovenacke umetnosti,* „Nova Evropa", X (1924), s. 200—205.
Jakopicev Zbornik, Ljubljana 1929.
Podbevšek A., *Jakopič,* Ljubljana 1941.
— *Grohar,* Ljubljana 1937.
Szabo D., *Knjiga o starom Zagrebu,* Zagreb 1930.
Babic L., *Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću,* Zagreb 1934.
— *Izmedju dva svijeta,* Zagreb 1955.
Simić-Bulat A., *Vjekoslav Karas 1821—1858. Nacrt Za monografiju,* [w:] *Peristil, Zbornik za bistoriju umjetnosti i arbeologiju,* t. 1, Zagreb 1954, s. 47—70.
Krizman T., Šrepel I., Tadijanovič D., *Izloiba Pola vijeka hrvatske umjetnosti 1888—1938,* Zagreb 1938—1939 (tekst s. VII—XXIX, 161 reprodukcji, katalog s. 163—218).
Markovič Z., *Franges Mihanovič,* Zagreb 1954.
Meštrovič, „Nova Evropa", Zagreb 1933 (M. Ćurćin, Wstęp).
Molě V., *Iwan Me'strovič,* „Przegląd Współczesny", 1935, oraz osobno.
Mišej., *Emanuel Vidovič,* [w:] *Bulletin lnst. za likovne umjetnosti JAZU, 3—4.*
Draganie J., *Prikazi o umjetnosti,* Zagreb 1935.
Galerija Jugoslav. Akad. Znanosti i Umjetnosti, katalog umjetnosti XIX i XX stoljeća, Zagreb 1951.
Wystawa *Racic — Kraljevii — Becii — Herman,* Katalog, Ljubljana 1952 (M. Krleža, A. Schneider, Wstęp).
Crtezi i grafike — Gecan, Trepše, Uzelac, Varlaj, Zagreb 1956 (katalog wystawy).

Steiner M., *Retrospektívna izloiba* (Katalog wystawy, D. Bašičevič, Wstęp), Zagreb 1956.
Prijatelj K., *Tri splitska slikara iz XIX stoljeca,* Split 1952.
— FiskovicC, *Dva doprinosa o umjetninama splitske galerije,* Split 1956.
Pctrovič V., Kašanin M., *Srpska umetnost u Vojvodini,* Novi Sad 1927.
Kolarić M., *Srpska umetnost XVIII veka. Nar. Muzej,* Beograd 1954.
— *Srpska grafika XVIII veka,* Beograd 1953.
Kašanin M., *Dva veka srpskoga slikarstva,* Beograd 1942.
Djurić V. J., *Djordje Krstič,* [w:] *Slikari i vajari I kolo,* Beograd 1957.
Medakovič D., *Paja Jovanovič, tamże.*
Proticz A., *Petdeset godini b'lgarsko izkustwo,* t. 1—2, Sofia 1933—1934.

Stelé F., *Mittelalterliche bildende Kunst in Jugoslawien im Liebte der Ausstellung im Palais Cbaillot in Paris,* [w:] *Jahrbuch der Oesterreicbiscben Byzantinischen Gesellschaft,* t. 2, Wien 1953, s. 83—94.
— *Le byzantinisme dans Ia peinture murale yougoslave, Estratto degli: „Atti dell VIII Congresso di Studi Bizantini",* t. 8, s. 253—269.
Karaman L., O *putovima bizantskib erta u umjetnosti istoenog Jadrana,* [w:] *Starobrvatska prosvjeta,* sv. VI, s. 61—76.
Strzygowski J., *Die Südslaven* [w:] J. Strzygowski, *Die altslaviscbe Kunst,* Augsburg 1929, s. 56—216.
— *Der Balkan im Liebte der Forschung über bildende Kunst,* [w:] *Vjesnik za arbeologiju i historiju dalmatinsku,* XLIX, Split 1926—1927, s. 1—41.
Boskovic D., *Orient — Byzance — Macédoine — Serbie — Occident. Architecture et arts plastiques, Communication présentée au VII Congrés Internat, des Études Byzantines, tenu á Bruxelles en 1948,* [w:] *Archeologia Jugoslavica,* t. 2, Beograd 1956, s. 145—159.
— *Wizantijskaja arcbielogija w Jugosławii pieried nowymi problemami,* [w:] *Wizanlijskij Wriemiennik,* t. 12, s. 53—57.
Prelog M., *Izmedju antike i romanike. Prilog analizi bistoriskog poloiaja „predromaničke" arhiteklure u Dalmaciji,* [w:] *Peristil,* t. 1, Zagreb 1954, s. 5—15.

Spośród nowszej literatury należy jednak w każdym razie zwrócić uwagę na publikacje XII Międzynarodowego Kongresu Badań Bizantologicznych, który odbyl się w dniach od 10—16 września 1961 r. w Ohridzie. Niejedno w nich odnosi się do problemów sztuki bułgarskiej, macedońskiej i serbskiej w średniowieczu. Tak np. *Zbornik radova vizantološkog institutu,* knj. 7, Beograd 1961 m. in. zawiera: A. Grabar, *Deux notes sur l'Histoire de l'lconostase d'après des monument Í de Yugoslavie,* s. 13—22; S. Radajčič, *„Čin bivajemi na razlučenije duli od teld' u monumentálnom slikarstvu XIV veka,* s. 39—50; J. Maksimovi**d,** *Model u slonovači zadarskog kamenog reljefa i neka pitanja preromanske skulpture,* s. 85—94; V. J. Djurič, *Freske crkvice sv. Besrebrenika despota Jovanna Ugljese u Vatopedu i njibov značaj za ispitivanje solunskog porekla resavskog ztvopisa,* s. 125—136; G. Babie, *Sur l'lconographie de Ia composition „Nativitě de Ia Vierge" dans Ia peinture byzantine,* s. 169—176.

Osobną, bardzo cenną publikację stanowi katalog w>stawy ikon: V. Djurić., *Icónes de Yougoslavie,* Belgrade 1961 avant propos S. Radojčić).

Szczególnie bogate jest wydawnictwo: *Résumés des communications — XIIe Congrés Intern, des études byz-,* Orchide 1961, zawierające streszczenia wszystkich referatów i komunikatów kongresu, w tym także z zakresu archeologii i historii sztuki, który nie sposób tutaj szczegółowo wyliczać. Specjalne zaś dzieło zbiorowe (będące całością) zajmuje się monografią dziejów sztuki Ohridu: *Naroden Muzej vo Obrid, Zbornik na trudove, posebno izdanje po povod 10-godi'snina od osnovanjeto na muzejot, posveteno na Xli Megunaroden Kongres na vizantolozite,* Ohrid 1961, m. in.: B. Koneski, *Kulturnata uloga na Obrid,* s. 3—5; T. Tomoski, *Obrid do kraja na XIV vek,* s. 6—14; D. Koco, *Ranobristijanski baziliki vo oblasta na obridskoto ezero,* s. 15—34; V. Lahtov, *Nakitot na srednovekovnite naogali'sta vo Obridsko,* s. 35—70; D. Boškovic, K. Tomoski, *Srednovekovnata arhitektura vo Ohrid,* s. 71—100; R. Ljubinkovič, M. Čorovič-Ljubinkovič, *Srednovekovnoto slikarstvo vo Obrid,* s. 101—148; B. Čipan, *Starala stanbena arhitektura vo Obrid,* s. 149—162; V. Mošin, *Rakopisi na Narodniot muzej vo Ohrid,* s. 163—243.

Najważniejsze jednak referaty były następujące:

a) W. N. Lazariew, *Ziwopit' XI—XIi wieków w Makiedonii* (niestety odczytany i przedyskutowany w nieobecności autora), w zeszycie „Rapports", V, s. 105—134, 36 tablic; koreferáty: O. Demus, S. Pelekanides, S. Radojčič.

b) D. Boškovic, D. Stričevič, L Nikolajevič-Stojkovic, *L'Architecture de Ia basse antiquité et du moyen ige dans les régions centrales des Balkans,* s. 155—247.

ИСКУССТВО ЮЖНЫХ СЛАВЯН

ВВЕДЕНИЕ

Настоящий труд преследует двоякую цель: во-первых, набросить сжатую, но по возможности точную картину искусства или художественной культуры южных славян на протяжении целых столетий вплоть до новейшего времени и, во-вторых, изложить и осветить хотя бы наиболее важные проблемы, связанные з этим искусством.

Это — задача не из легких. Ведь южные славяне в прошлом никогда не были сплоченным целым ни в государственно-политическом, ни в культурном отношении. Развитие разных групп этих славян со столь непохожими друг на друга историческими судьбами и веяниями проходило различными путями; различными были и формы их жизни, по-разному также слагались формы и содержание их культурно-художественного творчества.

Чтобы привести все это разнообразие к одному знаменателю, пришлось устремиться к тому моменту, когда наметилась органическая связь по крайней мере большинства центров южных славян с исторической и культурной ролью Балканского полуострова в рамках европейской культуры. Это же показало, что история искусства южных славян по своей проблематике была связана с вопросами традиций и немеркнущих течений, которые со времен глубокой древности утверждались, пламенели и действовали на этих землях, исходя из Греции, Италии и Ближнего Востока, и имя которым — эллинизм или Византия и Рим, иначе говоря Запад и Восток. Следствием сложившейся обстановки было подразделение южных славян в основном на два различных мира культуры, сгруппировавшихся главным образом вокруг Византии и Рима-Запада. Это подразделение в известной мере упрощает положение, но в то же время суживает его и расчленяет.

Этими моментами были продиктованы как самый план книги, так и необходимость увязывания главных течений и направлений искусства с искусством соседних стран, а тем самым и с большими течениями европейского искусства. Поэтому в первую очередь излагаются основные и принципиальные положения в обоснование включения искусства южных славян в общие и единые рамки, что является первым научным опытом в этом отношении: затем затрагиваются общие моменты, после чего говорится о средневековом искусстве группы балканско-византийских стран и только в следующую очередь — об искусстве отдельных периодов „западных" южнославянских стран. Глубокие расхождения в художественной культуре между обеими группами особенно сильно стали проступать на заре нового времени, после средневековья; а крупный перелом, совершившийся в XVIII веке, в эпоху Просвещения и борьбы за национальное освобождение, послужил толчком к открытию нового этапа также и в культурном творчестве. Во все большем объеме изобразительные искусства стали приобретать формально общий западноевропейский колорит, и вместе с тем такой же процесс проходили и проблемы самого искусства, что открыло возможность находить к нему общий подход. При этом указывается, что и в этом общем искусстве создавались и продолжают создаваться очаги с индивидуальными устремлениями и особенностям:!, присущими отдельным национальным средоточиям. Только оперируя таким фоном, автор мог сделать попытку изобразить роль и значение искусства южных славян в рамках европейского развития.

Характер местных традиций, а равно и окружающей среды, в которой очутились южные славяне в исторический период поселения их на новых территориях и в самом начале их собственного творчества, заранее предопределяет и „программу развития" и основную пробле-

матику всей позднейшей истории искусства южных славян. Она получила конкретное выражение, с одной стороны, в проблемах античных традиций, восточных элементов, византийских, италийских и средневеково-западных корней, ренессанса, барокко и новейшего искусства XIX и XX веков (и вместе с тем собственных отечественных элементов), а с другой стороны — в проблемах общего исторического развития, в рамках которого, однако, каждое из южнославянских средоточий шло своим собственным историческим путем и сохраняло свой индивидуальный культурно-художественный облик. Эти средоточия: Болгария, Македония, Сербия, Далмация, Босния, Хорватия, Истрия и Словения.

ИСКУССТВО ВИЗАНТИЙСКО-БАЛКАНСКИХ СЛАВЯН В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Болгария

Само собой разумеется, что критическое рассмотрение попыток воспроизведения искусства южных славян в древнейший период нужно начинать с древнейшей эпохи истории Болгарского царства до его христианизации. Проблемы этого древнейшего болгарского искусства очень сложны и, по-видимому, далеко еще не разрешены полностью. Здесь имеются в виду местные традиции послеантичного мира и традиции христианского и ранневизантийского искусства, причем принятие болгарами христианства имелэ большое значение для быстрого формирования и развития собственной, национальной духовной культуры.

В этой связи сильно запутан вопрос об участии в художественном творчестве самих гунно-угорских (или по другой терминологии тюрко-татарских) протоболгар, так как их официальное искусство в очень сильной степени отличается от примитивизма турецких кочевников (фундаменты двух дворцов в Плиске и такие же в Мадаре, так назыв. мадарский Всадник, рельефные плиты из Старой Загоры и золотой клад из Надь-Сент-Миклоша). Поскольку упомянутые дворцы можно отнести к техническим и формальным приемам и возможностям послеантичной архитектуры на римских или эллинистических территориях, постольку более сложным представляется вопрос о мадарском Всаднике. Не все в нем ясно и этот памятник интерпретируется по-разному; хотя в нем и проглядывает сходство с античным фракийским Всадником, тем не менее слишком явственно бросается в глаза сходство с огромными сасанидскими барельефами, высеченными в живой скале. С одной стороны, мотив и идейное содержание как будто отражают духовную атмосферу „протоболгарского" слоя, а между тем формальная и стилевая трактовка рельефа указывает на особенности эллинистических традиций. Впрочем, не исключено, что мадарский Всадник был просто адаптацией мотива фракийского Всадника для каких-то мемориальных целей. Но и в этом случае не все становится совершенно ясным, в частности, остаются неразгаданными содержание и дата надписи, впрочем, до сих пор не расшифрованной как следует, и ее отношение к рельефу.

Более показателен во всех отношениях золотой клад из Надь-Сент-Миклоша, если вообще его можно считать болгарским; не все его сосуды относятся к одному и тому же времени, хотя большинство из них, по всей вероятности, можно датировать IX веком, но всех их объединяют общая техника, стиль и формальное ощущение Все здесь слилось в удивительном историческом синтезе и симбиозе: элементы эллинистических традиций, переднеазийские орнаментальные и фигуральные мотивы, особенно же мотивы мира религиозных и сказочно-эпических представлений сасанидского Ирана, реалистический фигуральный мотив, воспевающий геройские подвиги какого-то восточного полководца, и, кроме того традиционный мотив греческой мифологии, который некогда в далеком прошлом докатился с большой волной эллинизма вглубь Азии, чтобы впоследствии в индийском преломлении вернуться обратно в Европу в виде декоративного украшения восточными наездниками золотого сосуда. Нет необходимости упорно твердить, что клад из Надь-Сент-Миклоша обязательно протоболгарский, однако благодаря ему можно понять не одну отличительную особенность в истории древнейшего болгарского искусства, в котором имеется много восточного и вообще иноземного.

Древнейшее искусство уже славянских болгар опиралось прежде всего на местные послеантичные традиции. Во всяком случае крупнейшая базилика, руины которой были обнаружены во время раскопок в Плиске — этот замечательный памятник древнеболгарской архитектуры второй половины IX века или самого начала X века — обладает чертами, присущими эллинистическим базиликам, с дополнением особенностей малоазийской архитектуры. Эта церковь была построена в духе давних, но все еще живых тогда местных традиций. Еще более примечательна круглая церковь в Преславе, в которой некоторые болгарские исследователи усматривают „золотую церковь" царя Симеона (893—927). Это величественное здание, ротонда-додекаконх, внутренняя стена которой была разбита на двенадцать полукруглых ниш, имело внутреннее кольцо колонн, на которых, по всей вероятности, покоился купол, двойной нартекс

с тремя нефами, обширный атрий и богатую декоративную архитектурно-скульптурную и керамическую отделку. Этот памятник указывает на весьма отдаленные по времени генетические связи. Такого рода выводы, однако, могут удержаться лишь в том случае, если весь строительный комплекс восходит к одному и тому же времени, то есть к X веку, что, однако, сомнительно. Есть много оснований считать, что эта церковь послеантичное сооружение, которым в позднейшее время вновь пользовались, перестроив его для новых целей.

Таким образом, в зарождении и развитии искусства Преслава, второй столицы первого Болгарского царства, в представляемое им время действовали прежде всего два ответвления античного искусства: местное, слившееся с актуальными тенденциями отечественного художественного творчества, и позднесредиземноморское в его византийском преломлении, через которое болгарское искусство вошло в соприкосновение с главным течением развития тогдашнего „европейского" искусства. Сильные восточные мотивы дополнительно пронизывают характер правящего слоя, его этнического и психического состава около 1000 года н. э.

В период византийского господства (971 или 1018—1186) очень усилилось влияние византийского искусства. Однако в полной мере воздействие искусства Византии на болгарское искусство расцвело лишь в период второго независимого Болгарского царства; в царствование династии Асеней (1186—1396). В большей степени, чем когда бы то ни было, искусство приблизилось тогда к византийским образцам, продолжая однако сохранять и свои собственные особенности, связанные с более давними и новейшими местными традициями, а косвенным образом и с восточными мотивами. В особенности церкви в Мессемврии (ныне Несебыр) столь своеобразны, что они составляют отдельную группу. Они замечательны характерной для болгарской архитектуры того времени богатейшей отделкой — нишами, аркатурой, геометрическими узорами из кирпича, со вставкой глиняных украшений с цветной глазурью.

С наибольшей полнотой, однако, выразилось архитектурное творчество в сводчатом однонефном типе и его различных разновидностях; впрочем, этот тип принадлежал к числу наиболее характерных мотивов местных архитектурных традиций на всем Балканском полуострове, сочетаясь с элементами самого разнообразного происхождения. Особенно ярко проявляются в нем черты сродства с греческой архитектурой. Наиболее специфической разновидностью этого типа является группа трех двухэтажных церквей; с предельной яркостью эта разновидность выразилась в замковой церкви царя Ивана Асеня начала XIII века в старом городе Станимака (ныне Асеновград). Первый этаж представляет усыпальницу-неф, собственно же церковь находится на втором этаже; она разделена на три части: над центральным квадратом возвышается купол, опирающийся на пилястры, выходящие на южной стороне и снаружи, вследствие чего церковь производит впечатление настоящего крестово-купольного храма, внешнее расчленение которого напоминает константинопольские образцы.

Вместе с падением второго Болгарского царства в 1393 или 1396 году, собственно говоря, завершается и история его храмовой архитектуры. Правда, под турецким игом еще строились то тут, то там преимущественно небольшие церкви, но это были упрощенные традиционные типы, без взлетов архитектурной мысли, без размаха. Только в XIX веке, вместе с восстановлением независимости, наступило возрождение болгарского искусства. Как в средневековье, так и в период турецкого владычества, подлинно-самобытное творчество выражалось прежде всего в народном искусстве, в его строительстве и орнаменте. К народным элементам устремилось и современное болгарское искусство.

Македония

С искусством болгарского Преслава ярко контрастируют памятники раннесредневекового искусства Македонии, которое частично приходится также на конец IX века и преимущественно относится уже к периоду македонско-славянского царства царя Самуила (976—1014 или 1018). Между центром „восточной" Болгарии и македонско-славянским средоточием у озера Преспа и связанного с ним Охридского озера не отсутствуют конечно точки соприкосновения, но в местных традициях преобладали мотивы эллинизма.

Решающую роль в развитии культурного характера македонского средоточия сыграли два исторических факта: создание св. Климентом и Наумом большого славянского религиозного центра у упомянутых выше озер и образование в тех же районах царства Самуила, бывшего в известной мере продолжением первого Болгарского царства, но вместе с тем нового, независимого и во всех отношениях сосредоточившегося вокруг этого религиозного центра. Здешнее искусство позаимствовало традиционные византийские формы, в большой мере пропитанные эллинизмом. Не говоря уже о самых изначальных памятниках культового строительства, связанных с деятельностью св. Климента, среди которых встречаются типы разного происхождения, важнейшими памятниками архитектуры этого периода можем считать во всяком случае

руины церкви св. Ахилея на острове с таким же названием на озере Преспа типа эллинистической базилики в духе ранневизантийского искусства с примесью малоазийских веяний и церковь св. Софии в Охриде, своего рода архитектурный палимпсест. Ее первоначальные черты напоминают типы малоазийской базилики с сильными эллинистическими веяниями. Во всяком случае она была построена в духе старейших местных традиций, которые таились в прошлом, богатом эллинистическими элементами.

Говоря о македонских памятниках времени византийского владычества, которое в северной части страны сохранялось вплоть до конца XIII века, а в южной части — даже полвека* дальше, нужно иметь в виду роль и значение греческих этнических элементов, все еще преобладавших в городах. Когда же с первого года правления сербского короля Мильютина (1282—1321} началось распространение его власти на Македонию, то это не могло не отразиться также и на архитектуре. Македонскую храмовую архитектуру XI—XIII веков характеризуют прежде всего византийские веяния, а среди них частая конструкция крестово-купольных церквей, например, в монастырской церкви св. Пантелеймона, что в Нерези близ Скопье. Тот же самый тип встречается в целом ряде дальнейших примеров; особенно характерны в этом отношении церкви св. Климента (первоначально Божией Матери Перибле́пты) в Охриде 1295 года, св. Никиты в Скопской Черногоре (восстановленная от фундамента в 1307 г.), Старо-Нагоричино XI века, верхние части 1313 г., Лесново (восстановленная в 1341 г., нартекс 1349 г.), Псача 1358 г., Марков монастырь под Скопье, законченный после 1371 г., и другие.

Эту архитектуру характеризуют также и пластические украшения: расчлененная аркатура на наружных стенах и украшение наружной стороны полихромией, подчас весьма богатой, состоящей из чередующихся попеременно разноцветных слоев кирпича и камней, и из геометрических узоров, выведенных из кирпичей, что было очень распространено в Греции и на всем Балканском полуострове, в особенности же в Македонии.

Из произведений светской архитектуры уцелело очень мало зданий. К числу важнейших памятников относятся развалины замка-крепости царя Самуила в Охриде и замок Прилеп, так называемые Маркови Кули: четыре недоступные вершины громадных гранитных скал, окруженные общими стенами, представляющие комплексное архитектурное целое, увенчанное башнями. В продолжение всего турецкого владычества в области самобытной, нетурецкой монументальной архитектуры, как светской, так и культовой, царил полный застой. Самобытное же творчество проявлялось в оригинальном балканском жилищно-хозяйственном строительстве и в своеобразной урбанистике; и то и другое, пожалуй, лучше всего и обильнее развивались именно в Македонии.

Сербия

Гористая Рашка, колыбель средневековой Сербии, не блистала какими-либо выдающимися художественными традициями, и ее культура на заре сербской истории находилась, по-видимому, в первобытном состоянии. Но в то же время в недалекой приморской стране и в глубине Балканского полуострова наличествовали и процветали, с одной стороны, романское искусство, а с другой — искусство византийское. А так как, в связи с постоянным раздвижением территориальных границ средневековой Сербии в восточном, южном и северном направлениях, изменялось и все больше расширялось соседство государства, то и культурные и художественные горизонты все сильнее развивались и видоизменялись.

Старейшим центром, в котором слагались основные типы архитектуры, была, в сущности говоря, Рашка. Но до нее и в известной мере одновременно с ней существовала Зета, приморская Сербия, без которой нельзя и представить себе некоторые основные черты сербского строительства. Когда центр тяжести государственной жизни переместился в долину Вардара, архитектура вошла в соприкосновение с образцами македонской архитектуры и на этой территории коренным образом изменила свой формальный характер. Еще раз она меняет свой облик, когда в конце XIV и в начале XV века, в период феодального дробления, Сербия, бывшая тогда уже турецким феодальным княжеством, переживает последнюю фазу своей государственной жизни, а ее строительство концентрируется в бассейне Моравы. Таким образом, историю сербской архитектуры можно разбить на три разные школы: рашкинскую, сербо-македонскую и моравскую. Разумеется, памятники сербской архитектуры, как и вообще сербского искусства, имеются и за пределами государства, в Боснии, Далмации, Воеводине и на св. Горе Афоне, где был сербский Хиландарский монастырь, являющийся одним из великолепнейших архитектурных произведений и вместе с тем важным рассадником искусства, культуры и просвещения средневековой Сербии.

Архитектура Зеты, памятники которой в виде церковных развалин находятся на реке Бояна и у Скодорского озера, а также в Герцеговине и в Полимле (еще о других говорится в ле-

тописных источниках), входила в состав региональной архитектуры с преобладанием западного характера, свойственной как городам с романским населением у самого моря, так и хорватским поселениям на морском побережье и в глубине страны, а равно и зетско-сербским местностям.

Наиболее характерным ранним образцом архитектуры периода, предшествовавшего правлению династии Неманичей, пожалуй, можно назвать церковь св. Петра близ Новог Пазара, восходящую, по всей вероятности, своим происхождением к I тысячелетию нашей эры. Это сложное сооружение (ротонда-тетраконх, увенчанная куполом, покоящимся на угловых тромпах) содержит разнородные элементы, отдаленные прототипы которых находим отчасти на Востоке, отчасти же в позднеримских античных сооружениях. Вообще-то региональные традиции Балканского полуострова, где послеантичные элементы переплетаются с предроманскими, представляют специфический слой монументального предроманского строительства в этой части Европы.

Среди древнейших памятников в Рашке на первый план выдвигается основной тип однонефной сводчатой церкви с нартексом, над которым возвышается башня, либо с двумя башнями по его бокам. Купол опирается непосредственно на наружные стены храма. Примечательна в этом отношении церковь св. Николая в Куршумлии, возведенная в правление великого жупана Стефана Немани в семидесятых годах XII века; гармонически сочетаются в ней византийские и романские мотивы. Невольно получается впечатление, будто этот памятник был коренным типом, дальнейшее развитие которого в длинной серии разновидностей представляло как бы „программу" истории культовой архитектуры Рашки. Этот тип проглядывает и в другом сооружении Немани, в церкви Георгия Ступови, первым же крупным воплощением его в Рашке является важнейшее сооружение Немани — монастырь Студеница с его главным храмом Успения Божией Матери 1183—1191 годов. Высота его нартекса такова же, как и самого храма; громадный купол покоится на высоком барабане над мощным кубическим основанием, к обеим же продольным сторонам пристроены дза низких вестибюли, благодаря чему в горизонтальной проекции получается план „свободного креста". Несмотря на свои византийско-балканские элементы, церковь не производит византийского впечатления. Общая двускатная крыша церкви и нартекса придает церкви вид базиликового типа, все же внешнее убранство указывает на прямую связь ее с романским искусством. Последующие этапы развития архитектуры Рашки — это, в сущности говоря, все большее обогащение основ Студеницы, причем ее типы становятся все более сложными. Нововведения, подчас незначительные, а иногда внушительные, в конце концов сводятся к возникновению новых строительных типов. Все сильнее подчеркивается вертикальное направление, барабаны вместе с куполами становятся все более стройными, а боковые приделы превращаются в поперечные нефы. Примеры: Жича, Милешева. Благодаря включению в неф боковых часовен, как, например, в Мораче в Зете (1252 г.), вид этих церквей все больше приближается к характеру базилики, либо также и к типу византийских церквей. Наибольший интерес в этой группе представляет церковь Сопочанского монастыря (шестидесятые годы XIII века), наиболее же оригинальной является церковь Дечанского монастыря (1327 г., законченная в 1335 г.) — удачная проба сочетания типа романской базилики с несколькими нефами с типом однонефной церкви Рашки и притом как во внутреннем убранстве, так и в наружном оформлении. Дечанский монастырь, главным архитектором которого был францисканский монах Вит из Котора в Далмации, это высшая точка и вместе с тем логическое завершение развития монументального строительства Рашки. Впрочем, близость Далмации и Италии отразилась также и на резных украшениях, как бы в сокращенном виде отображающих весь мир романских мотивов, преимущественно в стилистически-рустыкалном видоизменении.

Сербская архитектура в Македонии имела совершенно иной характер. Она приспособилась к местным, наличествовавшим здесь традициям и усвоила их, причем развила их основы и обогатила собственными достижениями. Путь ее развития не проходил столь прямолинейно, как в Рашке. Старейший памятник этой архитектуры находится на Афоне; это — главная церковь Хиландарского монастыря, сооруженная иждивением короля Милыотина (около 1299 г.) по типу церкви-триконха, столь характерному для афонских монастырей, но видоизмененному в духе константинопольского строительства. Еще явственнее проявляется все обилие самых разнообразных разновидностей типа крестово-купольного храма в дальнейших сооружениях Милыотина. Каждая из этих церквей отличается особым своеобразием. Однако наиболее оригинальна церковь Грачаницы, корпус которой напоминает очертания пирамиды с ярко подчеркнутым вертикальным устремлением ввысь, свободным, расчлененным и рассеянным. Ее живописность усиливается еще больше колористическим эффектом стен и декоративной керамикой. Но

настоящей перлой является следующее сооружение Мильютина — церковь св. Иоакима и Анны, названная королевской церковью, в монастыре Студеница, разновидность типа балканско-византийской церкви с куполом, покоящимся на стенах — все это небольших размеров, но тем не менее производит впечатление исключительной гармоничности и монументальности, к тому же усиленных художественной росписью. Эти элементы получили большее или меньшее развитие в последующих памятниках. В этой архитектуре скрещивалось и переплеталось все, что таилось в местных традициях; особенно же сильны были веяния самой Византии и близкой Греции. При этом в Македонии эклектизм сербского искусства выразился, пожалуй, не менее сильно, чем в родственной ему Рашке, выявляя здесь также тенденции, идущие от конструктивности ко все большей декоративности.

Что касается архитектуры бассейна Моравы, то в его сербской архитектуре слились элементы древнейших местных традиций, традиций Рашки и Македонии, близкого соседства болгарских и центральноевропейских образцов, дополненные еще и элементами архитектуры Афона. Например, в сооруженной князем Лазарем в восьмидесятых годах XIV века Лазарице в Крушеваце проявляются элементы всех уже известных нам центров и фаз: однонефная сводчатая церковь типа Рашки, которой придан трехлистный план афонских церквей; основание купола сооружено как в Грачанице и как в Жиче возвышается над нартексом четырехугольная башня. До пределов величайшего мастерства доведены здесь красочно-изобразительные украшения. Однако непревзойденной кульминацей всей этой богатой архитектуры является церковь монастыря Ресава-Манассия 1406—1418 годов, еще один синтез всех давних архитектурных веяний. Красочные Грачаница и Лазарида претворились в беломраморную Манассию.

Цветные и скульптурные украшения, весьма характеристические для моравской архитектуры, неразрывно связаны с пластикой самого архитектурного корпуса, составляя ее существенную и вместе с тем оригинальную черту. Во всем вообще болгарском, македонском и сербском средневековом искусстве с ними связана и подлинная архитектоническая и круглая скульптура. Конечно, имелась она и в виде резьбы по дереву, камню и гипсовой штукатурке, но история такой скульптуры из-за недостатка памятников недостаточно ясна и мало исследована. С уверенностью можно сказать, что, как в Византии, так и здесь она не занимала доминирующего положения.

Конец государственной независимости означал и конец свободного большого творчества в области монументальной архитектуры. Вместо церквей в городских и сельских центрах Сербии, Македонии и Болгарии вырастали мечети и минареты. Возрождению суждено было осуществиться лишь по прошествии нескольких веков, и оно пришло из недр народных.

Неотъемлемым дополнением средневековой монументальной архитектуры является стенная роспись; не менее важное место занимают иконы и книжная живопись. Во всех этих областях преобладание Византии гораздо больше проявляется, чем в архитектуре. Разумеется, между отдельными группами живописи сказываются заметные расхождения, но критерии для явлений этого рода определяются всей подчас весьма сложной подосновой каждого направления искусства.

Какой была живопись в период первого Болгарского царства, нам не известно. Роспись в церкви св. Софии в Охриде. восходящая к XI веку — это памятник искусства Македонии, фрески в Бачкове XII века являют ценный пример тогдашней византийской живописи. Близкая связь с византийской, точнее с константинопольской, живописью характеризует и памятники XIII и XIV веков. В Тырново и его окрестностях существовала (по Филову и Грабарю) особая тырновская живописная школа, основанная византийскими мастерами кисти, болгарские ученики которых распространили ее направление по всей стране. При этом, однако, продолжали действовать и более старые традиционные элементы провинциального искусства.

Первое место среди памятников всей болгарской живописи бесспорно занимает роспись в небольшой двойной церкви в Бояне близ Софии, где севастократор Калоян воздвиг себе в 1259 году собственный мавзолей в виде двухэтажной церковки и соединил ее со старейшим и еще меньшим храмом, восходящим к XI веку. По сравнению с росписью XI века, обнаруживающей сродство с фресками в Бачкове, большой интерес представляет роспись XIII века. Ее богатый комплекс, указывающий на родственные черты с тырновской школой, представляет ценный документ искусства в высших болгарских кругах XIII века и вместе с тем константинопольской живописи того времени. Наиболее примечательны в Бояне две пары портретов: Калояна с женой Десиславой и царя Ивана Асеня (1258—1277) и его жены Ирины. Это — живые портреты, запечатлевшие индивидуальные черты каждой личности, особенности их одежды и даже жест правой руки Десиславы, модный жаст французских готических дам XIII века. В целом эти портреты представляют поразительный документ как самой живописи, так и стиля жизни высших болгарских слоев в период Латинской империи, когда на ее территориях проис-

ходило взаимопроникновение веяний Востока и европейского Запада, а само византийское искусство не переставало сохранять верность своим принципам.

Ни один из позднейших памятников не может равняться с боянской росписью. Так, например, *Шествие апостолов* в куполе церкви св. Георгия в Софии XIV или начала XV века, одухотворенное и насыщенное движением, имеет чисто декоративный характер, а для росписи в Беренде XIV века, как и росписи в монастыре Земен 1354 г., характерны черты провинциальной живописи. В росписи же, восходящей ко временам турецкого владычества, можно найти реминисценции всех старейших направлений средневековой живописи, либо же образцы афонской росписи, которая играла все большую роль в качестве величайшего достижения христианских культуры и искусства.

Наряду с болгарской письменностью крупную роль сыграла и книжная живопись. Из времен первого Болгарского царства не сохранилось ни одного памятника этого искусства. В период же второго Болгарского царства в наиболее ярком выражением сказалось своеобразное общебалканское направление в *Четвероевангелии попа Добрейшо* (XIII век); в нем мы находим и архаические реминисценции и восточную стилизацию, черты примитивизма и детали, заимствованные из романского искусства. Миниатюры в книгах, писанных для царского двора, болгарский перевод Манассиевой хроники XI века, сделанный для царя Ивана Александра (Ватиканская библиотека) и миниатюры в болгарском Четвероевангелии этого же царя 1356 г. (Лондон) в очень большой степени близкие греческим подлинником.

Средневековое сербское искусство создало свои величайшие ценности и добилось крупнейших достижений именно в области живописи. Однако документы наиболее ранней живописи, иллюстрирующие большие традиции этого искусства в период, предшествовавший становлению и развитию сербской живописи в Рашке, принадлежат Македонии.

Совершенно исключительное художественное и историческое значение имеют два богатых комплекса стенной росписи: фрески в церкви св. Софии в Охриде, старейший слой которых восходит еще к XI веку, и фрески в церкви св. Пантелеймона в монастыре в Нерези близ Скопье, датированные 1164 годом; следовательно, эти фрески относятся к периоду византийского владычества и принадлежат к ценнейшим во многих отношениях памятникам византийской и вместе с тем македонской живописи.

Стенная роспись XI века в церкви св. Софии в своих отдельных частях конкретизирует целый ряд видений потустороннего мира. Иконографическому богословско-идейному содержанию соответствует и формально-художническая трактовка, сквозь которую всюду проглядывает антик, христианизированный и видоизмененный в своем развитии, но вместе с тем творчески активный, классически уравновешенный и одухотворенный. О дальнейшем развитии византийской живописи в Македонии свидетельствует роспись в монастыре Нерези, созданном иждивением тогдашнего наместника в Скопье, близкого родственника императора. Здесь восприятие целого уже более тонкое, живопись мягче, трактовка живее, в ней ярче подчеркнуты эмоциональные моменты и психологическая мотивация выражений фигур, острые контуры заменены мягкими переходами и нюансами.

Вместе с византийской живописью сербская живопись составляет общий художественный круг. Но это не препятствовало возникновению в ней собственных творческих особенностей, которые однако никогда не выходили за пределы основных рамок византийских горизонтов. Тем не менее ее история не представляет одного слепого подражания византийским образцам; наоборот, в этой живописи мы находим много особенностей и самостоятельных черт, которые, впрочем, в большой мере пронизывают и самую общественную подоснову всего сербского искусства того времени. Поскольку в старейшем слое росписи в Великой церкви в Студенице конца XII века во всем блеске отражается спокойный, умеренный и монументальный классицизм византийской живописи XI века, постольку к таким же традициям относится и старейшая роспись в Жиче, восходящая к XIII веку. Однако особенно характеристичны старейшие фрески в Милешеве, основанной королем Владиславом (1234—1243), датированные примерно 1238 годом. Образцом монументального стиля их композиций послужили крупные творения ранневизантийской живописи, в сочетании с новым формальным ощущением. Изображенные на них фигуры, не одна черта которых указывает на их западное происхождение, представляют сверхчеловеческие, связанные со сверхчувствен1ым миром, героизированные изображения людей. И в то же время рядом с ними фигурируют типы с совсем измененными пропорциями, тяжеловесные и как бы сгорбленные, с квадратными головами, высокими лбами, маленькими глазами и губами, длинными руками и ногами. А так как этот стиль в византийском кругу появился впервые именно в Милешеве, то Сербию можно считать одними из „въездных ворот", через которые западные элементы проникали в византийское искусство. Особенно примечательны в этом отношении две композиции с портретами основателей; в особенности приковывает к себе

внимание портрет короля Владислава, изображенного в виде молодого человека со всеми присущими ему индивидуальными чертами. Еще живой, он сохраняет все земные, реалистические черты. Наоборот, портрет св. Савы, написанный сразу после его смерти и, по-видимому, отражающий его подлинные черты, уже приближается к пределу, за которым начинается абстрактный мир иконы.

Совсем уж исключительное место занимает стенная роспись в церкви монастыря в Сопочанах около 1265 года. Здесь поражает неслыханный размах как в целых композициях, так и в отдельных фигурах. Эта роспись столь необычна в пределах XIII века, что не легко найти ей подходящее место в средневековом искусстве. Особенно примечательна громадная композиция *Успения Богородицы;* это интереснейшая попытка набросать в живописи большое как бы космическое видение, полное символики, мистических нитей и вместе с тем эмоциональных переживаний, овеянных чистейшим лиризмом и изображенных с большой экспрессивностью; все это вместе взятое как бы перенесено в сферу изумительного иллюзионизма. Сопочаны — это, несомненно, кульминационный пункт сербской средневековой живописи, а уж во всяком случае живописи XIII века, с которой далеко не могут равняться памятники конца этого же столетия. Снижался уровень, и вырастали новые стремления.

Живопись XIV века не менее богата, чем живопись предшествовавшего столетия, но кроме того представляет особенный интерес, так как она весьма близка „возрожденческому" движению в византийской живописи того времени. Отголоски искусства Палеологов быть может нигде не отозвались столь мощно, как именно в Македонии и Сербии. Первые проблески сближения новых течений проявились на территории Македонии в росписи церкви св. Климента (первоначально Божией Матери Перибле́пты) в Охриде в 1295 году. Сигнатуры этой росписи раскрывают живописцев целой „школы художников короля Мильютика" (Астрап, Михаил и Евтихий) и их деятельность, начиная примерно с 1290 года по 1321 год, а равно и историю развития македонской или сербской живописи в Македонии. Везде и всюду заметны тенденции следования искусству Палеологов, но это далеко не одно только подражание столичным образцам: слишком много имеется в этом искусстве и собственных традиций. Редкостное композиционное целое представляет стенная роспись в малой Королевской церкви в Студенице 1314 года, очень близкая мозаикам церкви Хора (ныне мечеть Карие-Джами) в Константинополе (сцены из легенды о Деве Марии). В этих композициях имеется все, что составляет существеннейшие особенности новой столичной живописи: поэтичность мотивов, лиричность, пленительное изящество высоких, стройных женских фигур. Эта роспись — один из прекраснейших памятников средневековья на Балканах и в Византии.

Это же направление находило себе полное отражение и в других сооружениях короля Мильютина, в Старо-Нагоричине 1317 года и в Грачанице, законченной в 1320 году. Но кое-где, например в Печи, было представлено монастырско-аскетическое направление большой строгости. Однако наиболее примечательна стенная роспись в Дечанах, законченная в 1348 году. Техническое выполнение, сохраняющее еще близкое родство с живописью в Нагоричине и Грачанице, уже утратило характеризующую их филигранную отделку. На первый план выдвигается идейное и иконографическое значение живописной декорации, являющейся настоящей сербско-византийской писаной красками энциклопедией. Грубый рисунок, суммарное моделирование и твердый колорит характеризуют также стенную роспись так называемой монастырской школы (Лесново, Матейча, Марков монастырь), отличающейся иногда весьма специфическими особенностями.

Живопись в бассейне Моравы в украшении интерьеров имеет сильно декоративный характер. Изумительное изящество и пленительность источает самый прекрасный памятник этого рода — роспись церкви в Манассии, сооруженной деспотом Стефаном Лазаревичем в 1418 году. Яркий колорит, золотые ореолы и декоративные мотивы, стройные фигуры, легкость и воздушность их движений, подражание эллинистическим образцам в изображении типов, удивительно „модернизованная" трактовка портрета основателя, изысканная декоративность каждой детали — все это создает цельный образ, в котором мы находим все, чем была насыщена сербская живопись на протяжении двух столетий, в новой интерпретации, которая является в то же время одной из вершин развития искусства эпохи Палеологов на сербской земле перед самым ее закатом.

Иконная живопись до сих пор еще ни в одной из балканских стран не дождалась исчерпывающего критического исследования. Несмотря на все более основательные и систематические исследования в этой области, любой очерк, пытающийся изложить в целом историю развития икон на южнославянских землях, может иметь пока единственно временный характер.

Богатейшее собрание сербских икон, вне сомнения, находится в Хиландарском монастыре, причем эти иконы относятся к различным периодам, начиная с XIII века и кончая XVIII ве-

ком; поэтому именно здесь, скорее всего, можно составить себе представление об историческом развитии сербской иконописи. Особую разновидность иконописи составляют замечательные охридские иконы, тщательно теперь обновленные. Турецкое нашествие и оттоманское иго. ясное дело, вызвали продолжительный застой и в области иконописи, но все же не создали полной пустоты. Еще в первой половине XVI вгка были установлены оживленные связи в этой области между Хиландаром и Россией. Собств энный же облик этого искусства определился более ярко в XVI веке, особенно в монастырских иконописных мастерских (Дечаны, Призрен, Печ). Вне монастырских стен это искусство, естественно, следовало давним традициям, но вместе с тем заимствовало не один образец и не один метод из западного искусства. Яркий колорит и гибкий рисунок икон виднейшего сербского живописца XVII века Георгия Митрофановича представляют все же удивительное явление в истории позднесербского искусства. Крупная роль в развитии позднейшей иконописи пришлась на долю приадриатических центров. В начале XVIII века изменяется характер икон, в особенности под влиянием левантинской разновидности венецианского барокко; окончательный же упадок сербской иконной живописи наступил с момента массового производства печатных икон граверной техникой. Вместе с тем икона восприняла западные живописные формы, в которых с того времени должно было проявляться современное сербское творчество.

Среди старейших памятников книжной живописи на первый план выдвигаются два кодексы, представляющие два совершенно различных направления: *Евангелие* князя *Мирослава* около 1197 года; хотя оно и писано кириллицей, но его украшенные инициалы, имеют целиком черты романского искусства; *Призренское Евангелие* XIII века; его миниатюры перекликаются с восточными, сирийскими или палестинскими образцами, которые также вплетались в старейшие слои средневекового искусства Сербии Неманичей, проникая с Востока путем близких связей с Палестиной. Примерно в середине XIII века рисовальный характер сербских миниатюр уступил место живописи, копировавшей образцы византийских миниатюр. Особенно высокого уровня достигла книжная живопись в XIII веке и в первой половине XIV века в связи с расцветом искусства в период династии Палеологов; примером этого служит крупнейшая рукопись — знаменитая *Сербская псалтырь* конца XIV века (Государственная библиотека в Мюнхене). Более скромны миниатюры, украшающие книги, предназначенные для широких кругов, причем по всему художественному качеству и иконографическим особенностям оне сильно отличаются друг от друга. С потерей государств энной независимости миниатюрная живопись не перестала существовать; наоборот, рукописи продолжали иллюстрироваться вплоть до конца XVII века. Но их художественная ценность сильно снизилась: их значение скорее историческо, нежели художественно.

Д а л м а ц и я

Было бы неправильным считать все далматинское искусство чисто славянским или хорватским. Понятие Далмации нужно принимать скорее в смысле географическо-исторической страны, судьбы которой были чрезвычайно запутаны и которая в этническом отношении слагалась из различных элементов. Правда, с момента поселения в ней славян, они составляли все более растущее по численности абсолютное большинство народонаселения, но города, которые еще долго продолжали сохранять свой ро шнский характер, столь же долго оказывали воздействие на высшие формы культурной жизни. Географическо-кульгурное положение Далмации в период старейших истоков ее ран несредневекового искусства, то есть в VIII и IX веках, представлялось приближенно в следующем виде: в приморской полосе давние романские города с давними традициями, но уже обедневшие, и ряд новых, причем некоторые из них уже были основаны хорватами, а в глубине страны — новое население, хорватское, только что или еще даже не христианизированное, без более существенных собственных традиций, в этническом отношении родственное новому славянскому населению балканских просторов и вместе с ним постепенно усваивающее формы своих романских соседей и их традиции; по соседству же, с одной стороны, Италия, Рим и весь Запад, а с другой — Византия. Такое положение страны между двумя разными мирами уже само по сеЗе предопределяло характер и судьбы ее, как периферийной страны, и в историческом развитии ее искусства.

Количество памятников зодчества древнехорзатского периода внушительно. Это зодчество — специфическое местное проявление предроманской архитектуры. Изумительно разнообразие типов и разновидностей этих скромных зданий, рассеянных по всей стране, больше всего в главных центрах хорватской государственной жизни. Чаще всего встречаются небольшие однонефные церкви и часовни с выдающейся полукруглой абсидой и плоским перекрытием; случались так-

же и сводчатые типы в несколько нефов и особенно интересный, имеющий большие исторические родственные связи, тип однонефной, бочарно-сводчатой церковки с куполом, непосредственно возведенным на выступающих из стены столбах. Еще шире круг исторических связей центральных церквей разных типов. Наиболее характерный пример этого, правда, в монументальном плане — церковь св. Доната в Задаре, восходящая примерно к 805 году, когда Далмация временно входила в состав империи Карла Великого. Ее сходство с послеантичными памятниками в Италии и на Балканском полуострове, да и с каролингскими сооружениями объясняется тем, что она была создана в духе тех послеантичных традиций, которые слились здесь в одно цепое с каролингскими взорцами и в то же время определяли линию развития зодчества в Далмации, да и в глубине полуострова.

Частично в духе местных, либо общебалканских традиций возводились и другие центральные сооружения, представляющие различные комбинации ротонды с конхами-абсидами.

Но наряду с указанными выше начинают уже в XI веке появляться церкви типа бенедиктинских базилик, принесенные монахами бенедиктинского монастыря в Монтекассино. В частности, они послужили образцами для церквей в хорватских центрах, где в связи с ними развились кафедральные соборы епископов и хорватских королей. В городах стали сооружаться первые крупные кафедральные базилики.

Скульптура древнехорватского периода не менее характеристична, чем архитектура, с которой она связана. Начиная со старейшего памятника, барельефного декора на крестильной купели в Нине (с надписью князя Вышеслава) около 800 года, эта скульптура имеет плоскостно-орнаментальный характер с преобладанием геометрических и растительных мотивов, причем наиболее излюбленными являются мотивы плетенки. Даже мотивы, позаимствованные из послеантичной орнаментики, раннехристианской или византийской, входять в связь с мотивами плетенки, царившей во всем этом искусстве. В Далмации, несомненно, было оно воспринято из северной Италии, воспринятое же однажды стало собственной местной традицей. Распространялось оно даже на новые формы фигурного искусства, которые стали проникать в Далмацию в середине XI века. В дальнейшем история далматинской скульптуры связалась с судьбами романской скульптуры.

Что касается живописи этого периода, то сохранилось до наших дней очень мало: только стенная роспись в церкви св. Михаила в Стоне около 1000 года, с портретом одного из королей Зеты, и орнамент нескольких кодексов в духе монтекассинской школы и северноитальянской каролингской живописи.

Искусство приморско-далматинских городских общин и феодалов в глубине страны

Подразделение истории далматинского искусства на строго разграниченные периоды романского стиля, готики и раннего Ренессанса не имеет большого смысла. Правда, на протяжении времени с XII по XVI век проступают формы всех этих стилей, но история их появления проходит по совершенно различным путям. Очень долго господствуют романские формы, но когда появляются и готические формы, то они еще долго соседствуют с романскими. Впоследствии то же происходит с готическими формами, которые сохраняются наряду с Ренессансом, а кое-где даже и с барокко.

Романский период в истории далматинской архитектуры знаменуется, прежде всего, строительством больших городских кафедральных соборов, причем каждый из них выделяется специфическими чертами, хотя они и объединяются в несколько групп. В южной и центральной Далмации явственно проступают черты, заимствованные из южной Италии, в частности из Апулии, в то время как в северной части страны замечается более близкое сродство с ломбардской и анконской архитектурой.

В духе подражания апулийским романским церквам был сооружен кафедральный собор св. Трифона в Которе, освященный в 1166 году; хотя в нем и имеются разные наслоения, но в основном это типовая трехнефная романская базилика с двумя абсидами, перекрытая крестовыми сводами и скомпонованная везанной системой. Такому же типу соответствует и кафедральный собор в Трогире, в котором апулийские формы еще более заметны. В северной же Далмации проступают элементы романской архитектуры северной Италии, что мы видим как в церкви св. Кршевана (Гризогоно) в Задаре (восходящей еще к VII веку, но реконструированной и основательно обновленной в 1175 году), так и в задарском кафедральном соборе второй половины XIII века. В этом соборе, торжественном декоративном и вместе с тем легким, далеким от кристальной простоты трогирского собора сооружении, переплетаются старейшие местные традиции, восходящие к раннехристианским временам, с элементами тосканской романской архитектуры. Творения этого рода стали исходным пунктом для развития регионального архитектурного стиля в северной Далмации.

Романская скульптура в Далмации не есть продолжением скульптуры древнехорватского периода. Первой в ее истории ярко выраженной индивидуальностью был создатель деревянных дверей сплитского кафедрального собора 1214 года, сплитский гражданин Андрей Бувина. Его произведение, редкая уцелевшая резная работа этого рода, изобилующая фигурными сценами и декоративными мотивами, — типичный пример запоздалого консерватизма далматинского искусства, сочетающего в себе новые течения с давними традициями и сближающегося с давним способом компоновки и трактовки.

Однако самой выдающейся личностью средневековой истории далматинского искусства был мастер Радован, автор замечательного главного портала трогирского кафедрального собора 1240 года, к сожалению, в позднейшее время подвергавшегося несколько раз переделкам. Тип и характер самого портала, в сущности говоря, южноитальянские, но в стиле его скульптур, вне всякого сомнения, звучат элементы и принципы творчества ломбардского ваятеля Бенедетто Антелами, которые дошли до Радована, по всей вероятности, через посредство Венеции. Этот портал — уникальное, обособленное произведение. Хотя и можно говорить о некоем расцвете романского ваяния в Трогире и Сплите (романские амвоны), но он не идентичен с искусством Радована. В северной Далмации появлялись также элементы венецианского ваяния, в южную же Далмацию стали уже проникать и первые проблески готического стиля. Однако готика заняла место романского стиля только в XV веке, чтобы в свою очередь стать традиционным далматинским стилем.

Во время владычества Венеции в XV и XVI вв., за исключением Дубровника, в далматинском искусстве, не сразу все изменилось. Оно не оторвалось от центров, которые дотоле источали и образцы и вдохновение. Об этом свидетельствует, в частности, хотя бы деятельность неаполитанца Онофрио делла Кава и скульптурное украшение его двух колодцев фонтанов, имеющее в себе нечто античное. На те же самые южноитальянские течения указывает и его деятельность по архитектурной части Княжьего двора в Дубровнике, хотя самый тип сооружения был заимствован из Венеции. Таким образом, течение южноитальянской готики, представителем которого был Онофрио делла Кава, гармонически сочеталось с традициями строительства и скульптуры южной Далмации. Запоздалым и архаическим было также и второе направление готического искусства, проникшее в Далмацию из Ломбардии (например, алтарь св. Домния в сплитском кафедральном соборе 1427 года, произведение Бонино да-Милано).

Животворное течение позднеготического искусства проникло в XV веке из Венеции в виде так называемой цветистой готики (воНсо йогНо), чрезмерно декоративной. Главным произведением периода венецианской готики и вместе с тем раннего Ренессанса был кафедральный собор в Шибенике; это — наиболее оригинальное и красивейшее сооружение Далмации, творение Юрия Далматинца, работавшего одновременно и в Анконе. Прежде всего он был скульптором, но вместе с тем и выдающимся архитектором. Он создал произведение, созвучное, с одной стороны, самой поздней готике, с другой же стороны — устремленное к грани между миром средневековых форм и новым временем. Готическая нижняя часть собора во всех отношениях представляет живописное и вместе с тем монументальное целое. Конструктивная концепция у него сразу же претворяется также и в декоративную композицию, полную скульптурных деталей, наилучшим примером чего является интерьер баптистерия. Неотразимо ощущается, что это искусство находится на грани двух эпох, с ярким устремлением в будущее. Творчество Юрия Далматинца (умер в 1475 г.) оказало широкое влияние на художественные круги его времени. Он был последним великим мастером далматинской готики.

Задатки Ренессанса восходят к 1463 году, когда флорентийский художник Микелоццо, находившийся тогда в Дубровнике, разработал проект ремонта и перестройки всего Княжьего двора, который сильно пострадал от взрыва порохового склада в его подвалах. Но этот проект не претворился в жизнь, и Микелоццо ограничился лишь обновлением аркад портика у входа во дворец. Однако его искусство не было понято: Ренессансу тогда недоставало перехода от давних местных традиций к местной интерпретации его духа и форм. Первым ренессансовым художником в Далмации был Николай Флорентинец (№ссо1о ГюгепНпо), продолжатель дела Юрия Далматинца. Он завершил возведение шибеникского кафедрального собора, создав новый тип соборного фасада и увенчав его монументальным куполом, весьма оригинально решил проблему сводов и перекрытия собора. Кроме того, в капелле св. Ивана Урсини в трогирском кафедральном соборе он создал ценнейший памятник далматинской ренессансовой скульптуры.

Со смертью Николая Флорентинца и завершением строительства кафедрального собора в Шибенике, закончился второй большой период расцвета далматинской архитектуры и скульптуры. Положение искусства в стране, опустошаемой непрерывными венециано-турецкими войнами, переживающей чрезвычайно тяжелый экономический кризис, собственно говоря, было безвыходным. Местные таланты не находили занятия в своей стране и были вынуждены эми-

грировать в Италию, произведения же искусства уже в готовом виде ввозились из столицы на лагунных островах. Ранний Ренессанс, достигший большого развития в искусстве Николая Флорентинца, не нашел своего естественнего продолжения в направлении Чинквеченто. Но и тогда, как и при всяком изменении стиля, мотивы ренессансового стиля перекликались с позднейшими формами искусства. Говоря об искусстве Далмации, нельзя забывать и о резьбе по дереву, которая больше всего украшает ренессансовые алтари, и о произведениях золотильного мастерства, первое место среди которых занимает серебряная позолоченная арка с реликвиями (мощами) св. Симеона работы Франческо да Милано около 1380 года, сооруженная иждивением королевы Елизаветы Котроманич („Боснийки"), весьма богато разукрашенная рельефами с историческими сценами.

Столь же интересной и значительной представляется и далматинская живопись. К сожалению, состояние памятников более древнего периода очень фрагментарно, но тем не менее оно дает достаточно оснований для установления их близкого сродства с живописью Италии того времени, хотя в них проскальзывают и черты византийской живописи. Немного больше сохранилось произведений книжной живописи, среди которых большую художественную ценность представляют иллюминованные кодексы. В течение продолжительного времени, вплоть до XIII века встречается тип монтекассинских миниатюр, кое-где появляются и полувизантийские миниатюры. С конца XIV века начинает заметно преобладать искусство иллюминаторов болонской школы. Но самым оригинальным памятником далматинских миниатюр того времени является служебник начала XV века боснийского воеводы Хрвоя, который до 1413 года был правителем города Сплит; служебник написан глаголицей и разукрашен художником, хорошо знакомым с флорентийской книжной живописью. Наряду с иллюминованными рукописями XVI века, в которых преобладают элементы тосканского искусства, в то же самое время появляются на острове Крк литургические книги в духе сербо-византийских традиций.

Однако ярче всего отражается подлинный облик далматинского живописного искусства в станковой живописи и именно в произведениях так называемой далматинской живописной школы; ее расцвет приходится на время со второй половины XIV веда до первой половины XVI века. В основном эта школа черпала свои образцы и вдохновение из живописи Венеции и провинции Марке, внося в них собственные элементы. На первый план выдвигаются в это время следующие средоточия живописи: Раб, Задар, Трогир, Сплит, Дубровник и Котор, причем развиваются они не одновременно и не одинаковыми темпами. В этом искусстве полно реминисценций различных представителей Треченто и Кваттроченто, многие же далматинские живописцы обучались своему мастерству в столице на лагунных островах.

Из всех далматинских центров с наибольшей последовательностью развивалась живопись в Дубровнике. Свой кульминационный пункт достигло творчество главного представителя далматинской школы Николы Божидаревича (№со1аиз Каёизтиз, работал уже в 1476 г., умер в 1517 г.), в начальной стадии — еще в духе готики, впоследствии же — в стиле Ренессанса. В полотнах Божидаревича и его современника Гамзича заключается все, до чего дошла в период Возрождения дубровникская школа живописи. После ухода их обоих с исторической сцены далматинская живопись никогда уже больше не перевалила этой вершины, и в художественной культуре страны все больше места стали занимать импортированные произведения венецианских мастеров. Искусство же целой плеяды далматинских художников, деятельность которых протекала в Италии, в сущности не может быть отнесено к истории искусства самой Далмации.

Искусство эпохи барокко, которое еще до сих пор не изучено полностью, не достигало взлетов прошлого, хотя художественная культура не замерла. Ведь это был период живого гуманизма.

Босния

На рубеже между Сербией и Далмацией-Хорватией — в историко-географическом и в культурном смысле — лежит Босния. Ее памятники, богатые и обильные в отношении предысторических времен, греко-римских и послеантичных, а также старохристианских древностей, совершенно недостаточны для изучения средневековья. Многое из того, о чем говорят письменные источники, погибло, немало благодаря богомилом, а впоследствии и турецкому игу. Самое ценное, что уцелело от времен средневековья и турецкого владычества, это — изделия художественных промыслов и народного искусства. Наряду с руинами целого ряда феодальных оборонительных замков, наиболее своеобразными памятниками являются богомильские могильники (но не только богомильские), на которых находятся огромные количества надгробных камней, так называемые *стечаки*, богато украшенные барельефами, и имеющие форму плит, тумб, саркофагов, обелисков и — очень редко — крестов. Особенно примечательны их украшения.

в которых наряду с мотивами народной орнаментики звучат отголоски давних традиций искусства периода великого переселения народов, романского и даже готического искусства. На некоторых памятниках, особенно более пышных, недвусмысленно проглядывают элементы искусства знати. Сцены и композиции, изображающие подчас жизнь и развлечения рыцарских кругов, вне всякого сомнения, были позаимствованы из западных, может быть, итальянских тканей, которые служили украшением интерьеров замков и усадеб боснийских феодалов.

Турецкое владычество придало стране новый, в известной мере совершенно восточный характер, в частности путем введения исламских архитектурных форм. Православно-сербское и католическо-западное искусство продолжало еще жить только повторением традиционных образцов в пределах монастырей и церквей, чаще всего нисходя на уровень народного искусства. В то же время и элементы исламского искусства сплелись с мотивами народного творчества, в большой мере способствуя появлению чрезвычайно оригинальных особенностей художественной культуры страны, ее фольклора и пейзажа.

Северная Хорватия и Словения

Искусство северной Хорватии и Словении имеет все черты пограничного, периферийного искусства. Вопросы средневекового искусства скрещиваются здесь с проблемами, с одной стороны, придунайского и альпийского (кое-где также и чешского) искусства, а с другой — далматинского и североитальянского. В эпоху Возрождэния на большинстве своих территории оно теснее всего слпетается с так называемым южнонемецким ренессансом (хотя и не исключительно), в эпоху же барокко уже сильнее, но тоже не исключительно, сочетается с вопросами экспансии образцов итальянского искусства.

На всей территории обеих этих стран имеются памятники и многочисленные следы римской древности, послеантичного периода и предроманской эпохи, но с большей яркостью и конкретнее начинает формироваться история искусства только в период романского стиля. Как в Хорватии, так и в Словении лишь немногие памятники уцелели. В Словении это по преимуществу художественные памятники колонизаторской деятельности различных монашеских орденов, бенедиктинцев, цистерцианцев и других, например, цистерцианский монастырь в Стичне XII века, типичная цистерцианская трехнефная церковь с тремя абсидами и плоским перекрытием, за исключением сводчатого пресвитерия. Встречались и другие типы романской архитектуры. В Хорватии относительно много говорят письменные источники о большом числе церквей и монастырей этой эпохи, однако до наших дней сохранились лишь немногие их фрагменты. Романский стиль был весьма недолговечен в противовес тому, что наблюдалось в Далмации; уже во второй половине XIII века его сменила готика, которая в свою очередь уступила место барокко лишь в XVII веке.

Инная картина наблюдается в Истрии. Здесь романизм знаменует период, когда сохранялась последовательность генетических связей и контактов с другими центрами, которые действовали в духе различных тенденций, определившихся еще в предроманский период. При этом нужно отличать искусство приморских городов с романским населением, целиком пребывающим в орбите венецианского художественного развития, от искусства глубинных округов полуострова Истрии, связанных в государственно-политическом и административном отношениях с периферией императорской провинции, причем их словенское и хорватское население подчинялось колонизованному немецкому дворянству. Здесь по-прежнему продолжали возводить небольшие трехнефные романские базилики и различные разновидности небольших однонефных церквей; кроме того, сохранилась характерная группа романских гражданских сооружений в Порече, одно из них с резьбой по камню на наружной стороне.

Памятники живописи и особенно словенской книжной живописи имеют гораздо большее значение, чем памятники романской скульптуры; но особенно впечатляют фрагменты фресок в Истрии (Милье-Муджа), родственные венецианской живописи XIII и XIV веков (самые замечательные в кладбищенской церкви в Светвинченте). Однако ценнейшим памятником живописи на территории Хорватии является стенная роспись в ризнице загребского кафедрального собора, возведенного после 1242 года; эта роспись находится в близком сродстве с живописью XIII века окрестностей Рима. Памятников светского искусства сохранилось немного; собственно говоря, за исключением замков феодалов, ничего не уцелело. В общем можно сказать, что романское искусство, несомненно, воцарившееся и в Хорватии и в Словении, не было особенно характерным ни для одной, ни для другой страны. Если судить по их памятникам, то их средневековье, за исключением Далмации, характеризуется прежде всего готическими чертами.

Переход от романского стиля к готическому наблюдается еще в середине XIII века (цистерцианский монастырь в Костаньевице). В эту эпоху искусство шествует по непрерывному

историческому пути, проходя все фазы от церквей типа базилики, вплоть до поздней готики и церквей павильонного типа. Вместе с тем в это искусство проникает все больше народных элементов.

В Словении вся эта архитектура, за небольшими исключениями, имеет провинциальный характер; она по-своему перерабатывает стимулы и образцы монументальных сооружений альпийских стран, внося в них и собственные особенности. Такие именно воплощения можно усмотреть в своеобразном типе готической сельской церкви, распространенной на всей словенской (а также и хорватской) территории. Он представляет собой нечто целое, с богатой полихромией в своеобразной иконографической расстановке. Эта архитектура не поражает крупными размерами, зато она полна звучания живописной настроенности и мягкого лиризма, гармонизирующего со скромной простотой сельских церквей.

В Хорватии строительство достигло в то время, по-видимому, намного большего размаха. В частности, там возводились поистине монументальные сооружения, нередко крупных размеров, напоминавшие большие западные соборы. К сожалению, немногие из этих сооружений уцелели, а то, что сохранилось до XIX века (хотя бы и с пристройками и переделками в барочном стиле), подверглось столь основательной „чистке" с „позднейших наслоений" со стороны пуристов, реставраторов и консерваторов XIX века, что преимущественно навсегда потерялся его первоначальный характер. Такова была, в особенности, судьба главного памятника готической архитектуры в Хорватии, кафедрального собора св. Стефана в Загребе, неудачно реставрированного после большого землетрясения в 1880 году. В группу монументальных сооружений входили также многочисленные церкви бенедиктинских и цистерцианских монастырей; от них остались только развалины и мелкие фрагменты скульптурных украшений и стенных росписей. В большем количестве сохранились памятники позднеготической архитектуры, однако в период барокко они утратили свой первоначальный характер.

Продолжительное господство готики оставило после себя в Хорватии также и следы монументальной светской архитектуры, укрепленных замков, сооруженных по среднеевропейским образцам, в Словении же — следы замков немецких феодалов. В небольшом количестве сохранились и памятники готической скульптуры.

В готической архитектуре Истрии многое напоминает Далмацию, правда, только в приморских местностях, и Венецию. В глубине же полуострова развилась архитектура, близкая по своему характеру к строительству в Словении (например, сетчатые своды), хотя и здесь не обошлось без венецианских рефлексов. В резьбе по дереву кое-где проскальзывают среднеевропейские черты.

О хорватской готической живописи имеются лишь скудные сведения: сохранились только мелкие остатки. В этом отношении более богата Истрия, памятники же живописи в Словении представляются даже импозантно. Идейная основа этой живописи, разумеется, выражалась в иконографии. В системе ее расположения и размещения находится все, что имело существенное значение для идейно-символической стороны богатых иконографических циклов величественных соборов западной и центральной Европы. Однако здесь они подверглись сокращению: осталось лишь то, что было самым важным и сильнее всего действовало на воображение. Среди них нет произведений, которые по своему уровню стояли бы выше творений хорошего провинциального искусства, но в то же время наличествовали также примечательные группы памятников, а среди их творцов — интересные во многих отношениях индивидуальности (например, Иоганн Аквила де-Ракерспурга, Иоганн из Лайбаха). Понятны связи этой живописи с искусством южной Германии; начиная же со второй половины XIV века активизировалась еще и другая, так называемая фурланская группа, действовавшая в западных и центральных районах Словении примерно до 1430 года. Вместе с тем проявилось следование традициям итальянской живописи „поджоттесков" (последователей Джотто) с характерным для всей этой эпохи мягким стилем. По сравнению с большим богатством стенных росписей состояние памятников остальных отраслей живописи столь скудно, что о нем не много можно сказать.

Из произведений готической живописи Хорватии уцелело очень мало: остатки стенных росписей в сельских церквах хорватского Загорья XIV и XV веков. Наибольшую ценность представляют фрески в капелле св. Стефана архиепископского дворца в Загребе, в духе веяний итальянской живописи, в частности римичиевской школы.

В Истрии, находившейся под венецианским владычеством и в прямых связях с лагунной столицей, приморские городки сразу же заимствуют всякие перемены и нововведения венецианской живописи, в то время как города и сэльские поселки в глубине полуострова также и в живописи остаются верными „подданными" своих феодальных властелинов, связанных с центральной или альпийской Европой, зачастую при посредстве соседних словенских земель. При этом характерной чертой этой живописи является сочетание альпийских черт с элементами

итальянской живописи. Исключительно своеобразное явление представляет группа фресок альпийско-тирольского характера, большого художественного значения, восходящая ко времени между 1460—1496 годами. Фрески Винцента из Каствы в Бераме 1474 г. представляют позднеготический стиль второй половины XV века, сохраняющий еще некоторые особенности идеалистического мягкого стиля. Самые богатые примечательны и особенно важные фрески в Храстовле 1490 г., работы Иоганнеса де Кастуа, оригинальные как по своему стилью, так и в иконографическом отношении.

Искусство эпохи возрождения и барокко

Как в Словении, так и в Хорватии произошли в XVI веке крупные перемены, вызванные внутренным и внешним положением обеих стран. В культурном отношении они были связаны с центральной немецкой Европой. Одним из последствий реформационного движения, которое очень сильно переживалось особенно в Словении, была недоброжелательная, если не прямотаки враждебная настроенность против церковного искусства. В Словении это в большой мере способствовало тому, что готический стиль сохранялся еще на протяжении всего XVI века. Хорватия же переживала тогда один из тяжелых периодов своей истории: войны и турецкие нашествия, крестьянские восстания (вместе со Словенией) разоряли ее. Следствием этого было то, что ни в Словении, ни в Хорватии, за исключением ее приморской полосы, не было настоящего ренессансового искусства. Правда, его формы проявлялись в изделиях церковной утвари, в надгробиях, в архитектурной скульптуре, но эти проявления не были следствием мощного движения, которое охватило бы все художественное творчество. За исключением архитектуры замков в Словении и Хорватии (Сотеска, Хмельник, Костаневица, Вараждин, Кленовник и др.), более оживленная деятельность в области искусства начинается только с конца XVI века и в начале XVII века, будучи следствием католической контрреформации, которая принесла с собой и новую культурную ориентацию в направлении католической Италии.

Перемена сказалась не сразу. На протяжении всего XVII столетия еще поддерживались оживленные связи с немецкими странами; однако эти связи получили католическое лицо, приноровлены к новым условиям. Особенно в архитектурном деле можно заметить, как по мере возможности сохранялся давний внешний вид. В действительности же совершался от готики к барокко прямой переход. В конце XVII века в Словении начал все более четко проявляться тоже подлинный стиль барокко. Его искусство происходило уже прямым путем от итальянских образцов. В начале XVII века в Любляне возводится иезуитская церковь св. Иакова; там же сооружается в итальянском духе церковь францисканского ордена с огромным однонефным интерьером. Но самый большой интерес представляет новый тип сельской церкви. В сущности это — транспозиция давней готической церкви на формальный и стилистический язык барочной архитектуры. Течения барокко проникают также в светскую архитектуру, все больше изменяя облик городов. Под их воздействием видоизменяются и типы давних крепостных замков, которые, начиная с XVII века, становятся дворами по образцу итальянских и французских дворов.

Однако безраздельное господство барокко началось только в XVIII веке. Выразилось оно, в частности, в уничтожении в Любляне всех готических церквей с заменой их монументальными барочными храмами, дворцами и домами с питорескной декорацией, подражающей итальянским образцам. В Любляне тогда были возведены новый кафедральный собор св. Николая по планам Андрея дель Поццо и величественная церковь урсулинок с оригинально оформленным фасадом и чрезвычайно гармоническим интерьером. Из Любляны этот тип распространился по всей Словении. Вместе с тем широко развивались живопись, резьба по камню и дереву и лепка в стюках. Деревянные алтари переменяются на питорескно построенные архитектурные композиции, с позолотой и богатой полихромией, с фигурами святых в патетических позах и укладываются в большые иллюзионистические композиции. Расцвело тогда и искусство группы итальянских скульптуров и каменотесов, виднейший представитель которых Франческо Робба, родом, по всей вероятности, из окрестностей Триеста, создал большие алтари и фонтан перед люблянской ратушей — один из лучших памятников барокко на словенской земле.

Параллельно шло развитие живописи. Еще в начале XVII века появилась с Словении первая иллюзионистическая картина, раскрашенный плафон в Целе с видом „сИ зоНо т зй", работы неизвестного итальянского живописца. Но первое место среди итальянских художников, работавших тогда в Любляне, занимает Джульо Кваля (1668—1751) из Лайно в Италии, автор целого ряда фресок в духе традиций итальянской иллюзионистической живописи. Его искусство послужило школой для целого поколения местных художников-иллюзионистов, в числе которых самым выдающимся был Франциск Еловшек (1700—1764). Иллюзионизм просуществово-

вал еще очень долго; последним представителем этого течения еще в середине XIX века был Матвей Лангус.

Почти исключительно культовой была и барочная станковая живопись, в особенности если не считать искусства замков и дворов, до сих пор еще мало изученного. Наряду с плодовитым Валентом Мецингером (1699—1759) и крупным колористом Ф. Еловшеком, виднейшим живописцем этого периода был, несомненно, Фортунат Бергант-Вергант (1721—1769), первый словенский художник, учившийся в Италии и, может быть, также и во Франции, который перешагнул через узкие пределы местных традиций. Даже в религиозном искусстве его живопись является своеобразною, в то время как его портреты напоминают изощренность полотен Ланкре, а жанровые картины на темы словенской действительности представляют неожиданный контраст его картинам, воплощающим мистический экстаз, либо же его светским портретам.

В Хорватии в новое время искусство продолжало развиваться преимущественно теми же путями, что и в Словении, причем возникало все больше точек соприкосновения между отдельными видами искусства обеих стран. Также и в Хорватии на протяжении XVI и XVII веков просуществовал позднеготический стиль, хотя и утративший много своей творческой силы и экспрессии, в качестве традиционного „отечественного" провинциального стиля. По таким же самым причинам, как и в Словении, наступил здесь застой в архитектуре. И только в XVII веке вновь оживилась архитектурная деятельность: было возведено много храмов по образцу итальянских иезуитских церквей. Как и в Любляне, с полным размахом развернулся стиль барокко только в XVII веке, когда была проведена перестройка в духе барокко множества готических храмов, в частности, знаменитой церкви в Лепоглаве, и была возведена новая приходская церковь в Бельце, снаружи скромная, внутри же поражающая своим неслыханным великолепием и изумительной декоративной отделкой, резной, стюковой и живописной.

Такими же путями, как и в Словении, развивалась также барочная скульптура. И в Хорватии, за исключением приморской полосы, дорога из готики привела прямо к барокко, отдельные же ренессансовые формы — по сути только остатки так называемого немецкого ренессанса. В Загребе работал в XVIII веке и умер там в 1757 году Франческо Робба, который своими произведениями придал люблянской и загребской скульптуре общие стилевые особенности. Более богатой, чем в Словении, была в это время декоративная стюковая лепка, а ее прямо классическим примером была капелла Патачича в Лепоглаве.

Лучше всего, однако, отражается параллелизм развития искусства обеих стран в живописи. В XVII веке сказывается здесь деятельность ряда художников, писавших алтарные образа, из Словении, хотя барокко проникал сюда и более прямым путем: еще в конце этого столетия работал здесь загребский живописец Бернард Бобич, который привил венецианские традиции на хорватской почве. Он был первым представителем барочной иллюзионистической живописи. Однако главная среда живописного творчества находилась в ведении монашеского ордена хорватских паулинов, член которого Иван Рангер, родом из Тироля (1700—1763), стал виднейшим живописцем-иллюзионистом в Хорватии.

На рубеже XIX столетия и Хорватия и Словения сохранили нечто общее, что должно было отразиться на позднейших судьбах искусства южных славян, и в своем развитии не отстали от европейского искусства, сохраняя его традиции и художественную культуру.

Искусство XIX века

Говоря о современном искусстве южных славян, мы имеем в виду совершенно различные, несоразмерные исторические процессы. В то врзмя как в католических странах южных славян — Хорватии, Словении и Далмации — развивался ускоренный процесс модернизации искусства, у православно-балканских славян он проходил одновременно с постепенным только лишь нарастанием окцидентализации основ искусства и художественной культуры вместе с попытками приспособления его форм к жизненной действительности. Эти сложные процессы проходили в каждой среде по-иному, различными темпами, следуя разнородным местным и иноземным традициям и устремляясь в различных направлениях.

Такими средами по-прежнему были Словения во главе с Любляной, Хорватия, которая все более концентрировалась в Загребе, охватывая все сильнее и Далмацию, и Сербия, в которой Белград был лишен всяких традиций, а центр тяжести культурной жизни находился к северу от Савы и Дуная. Босния частично тяготела к Хорватии, частично же — к Сербии, но вплоть до австрийской оккупации (1878 г.) не играла еще никакой творческой роли в области искусства. Что же касается Болгарии, то она продолжала подчиняться традициям византийского провинциализма и туретчины, от которых только постепенно высвобождалась.

Живопись была той областью, в которой раньше всего началось сознательно формирование собственной художественной культуры и освобождение от чужого наносного, будет ли это венское, будапештское, венецианское или мюнхенское. В каждой из этих южнославянских стран этот процесс проходил по-разному. Однако был один общий вопрос, который объединял их и везде ставил одни и те же задачи; это — проблема лаицизации искусства, придания ему светского характера. Единственно портретная живопись приобрела уже более установившийся профанный характер. Все же другие виды искусства в начале нового столетия не выходили за пределы первых опытов. И тем не менее возрождение искусства началось именно с религиозной живописи. Но могло проходить только по мере обмирщения всей общественной и умственной культуры, которая в свою очередь сделала возможными возникновение и развертывание остальных видов живописи: исторической, этнографическо-жанровой и пейзажной, то есть всего того, что охватывает явления действительности в целом. Не легдое это было дело. Не обошлось без потрясений, борьбы и даже трагедий.

Словения

В конце XVIII и в начале XIX века словенская живопись находилась еще под большим воздействием образцов, оставленных в наследие богатой деятельностью в стране великого виртуоза И. М. Шмидта (Кремсер-Шмидт, 1718—1801). На первый план среди живописцев этого времени выдвинулся Леопольд Лайер (1752—1826), типичный эклектик, писавший в духе барокко и других направлений. Его ученики и последозатели свели его искусство до роли ремесла и уткнулись в настоящий тупик. Ровесником Лайера был выдающийся классицист Франциск Кавчич (Саис1ё, 1762—1828), художник с широкими горизонтами и утонченный мастер, профессор Венской академии изящных искусств, но его деятельность почти целиком проходила за пределами родины. Его учеником был Матвей Лангус, который прослыл, прежде всего, видным портретистом. Мастерами портрета были также Михаил Строй (1803—1871), автор целой галереи тогдашних словенских и хорватских культурных деятелей, который после переезда в Загреб стал одним из основоположников новейшей хорватской живописи, и Иосиф Томинц (1790—1866), связанный с искусством Камуччини, а впоследствии Гайеца и Григолетти, в своих портретах реалист бидермейеровского направления, и Антоний Карингер (1829—1870), мастер реалистических портретов и романтических пейзажей словенских Альп; однако самое видное место среди живописцев занял Янез Вольф (1825—1884), создатель больших церковных росписей. Его мастерская была вместе с тем и великолепной школой, в которой воспиталось целое поколение учеников. Правда, у большинства его последователей искусство превратилось в ремесло, но его учениками были и братья Янез Шубиц (1850—1889) и Юрий Шубиц (1856—1890), сыновья провинциального резчика и живописца, которые стали, может быть, наиболее типичными представителями тех путей, по которым молодое словенское искусство устремлялось из провинциальной замкнутости на широкие европейские воды. Их произведения, рассеянные почти по всей Европе, примыкают к различным предпосылкам и традициям. По заказам из родной страны оба брата прежде всего пишут алтарные картины, в которых они переходят от относительного реализма Вольфа к романтической устремленности, не лишенной некоторых антикизирующих элементов в духе Ансельма Фейербаха. Особенно Юрий Шубиц в своих композициях идет еще дальше: даже в церковных образах он применяет технику пленэра, а отчасти даже и импрессионистскую технику. Однако на дальнейшие судьбы словенской живописи несравненно большее воздействие оказали другие ценности, созданные обоими братьями в области светской живописи; эти-то ценности и следует считать началом современной словенской живописи. Правда, большие декоративные композиции, которыми они украшали интерьеры дворцов в Афинах, Праге и в Германии (Веймар), имели акадзмический характер, но в их портретах, пейзажах и жанровых композициях безраздельно царит реализм, близкий к французскому.

Учеником Вольфа был также Антон Ажбе (1862—1903). Он поселился в Мюнхене, где открыл пользовавшуюся большим успехом собствэнную школу живописи, из которой вышла целая плеяда живописцев разных национальностей, причем не один из них снискал себе мировое имя. Это был непревзойденный техник и виртуоз, а вместе с тем и теоретик живописи, настраивавший всю композицию на один тон. В его искусстве имеется, однако, одна характерная черта: специфический словенский лиризм, настроение, близкое импрессионизму, к которому однако он сам никогда не перешел.

Не увлекся импрессионизмом и его ровесник Фердо Весель (род. в 1861 г., сконч. после второй мировой войны), крупный экспериментатор, неизменно искавший все новых путей, но никогда не удалявшийся от реализма. Вообще реализм сорвал всякие связи с устарелыми традициями. От него вышла также группа учеников Ажбе, которые стали творцами современного

словенского искусства: Рихард Якопич (1869—1941), Иван Грохар (1867—1911), Матей Стернен (1870—1948) и Матия Яма (1872—1945).

Характер их живописи никак не однородный. Каждый из них — отдельная индивидуальность, хотя и многое их всех объединяет. Все они пришли в Мюнхене к импрессионизму, но не восприняли его в немецком виде. Намного ближе им французский импрессионизм, хотя и здесь нельзя говорить о подражании французским образцам. Парадоксально звучит тот факт, что словенский импрессионизм был пропитан народными элементами в большей степени, чем все давнее словенское искусство. Впервые он создал подлинный, глубоко прочувствованный отечественный пейзаж, изображал словенскую действительность и, что особенно характерно, сливался с творческим революционным размахом поколения, которое во всех областях искусства срывало с прошлым, ведя борьбу за социальную справедливость. Не случайно, что в одной шеренге с представителями нового художественного направления шли в ногу и вожди молодого словенского социализма.

Виднейшей индивидуальностью среди этих художников был Якопич, одна из глубочайших натур среди южных славян, выдающийся огранизатор художественной жизни и творчества, неустанный экспериментатор в поисках подлинного художнического выражения. Начав с последовательного импрессионизма, он постепенно приходил к созданию собственного действительного и вместе с тем недействительного мира, построенного из света, солнца, воздуха и краски; его картины подчас были полны почти космического визионерства. У Грохара, может быть, самого талантливого из этой группы художников, которому невзгоды жизни и преждевременная смерть не позволили полностью высказаться, все им написанное — это красочное видение действительности в типичных словенских пейзажах, в их колорите и атмосфере, это и монументальная транспозиция человеческого труда в сферу великого. Яма — только пейзажист, и как таковой, пожалуй, наиболее последовательный импрессионист, Стернен же — прежде всего крупный колорист и декоратор.

Для позднейшего словенского искусства деятельность этой группы импрессионистов имела решающее значение. Атмосфера глубокой провинции была преодолена; словенская живопись стала живописью европейской. Хотя в более молодом поколении уже не было талантов под стать Якопичу, но все же словенское художественное творчество, особенно живописное, дало неожиданно обильные всходы. Наступил настоящий расцвет новых, свежих сил. Из старшего поколения нельзя не назват хотя бы несколько виднейших личностей: ведущего представителя техники пленэра, высококультурного Ивана Вавпотича (1877—1943), графика Франа Тратника (род. в 1881 г.), в творчестве которого сильны социальные моменты, карикатуриста-сатирика Генрика Смрекара (1883—1942), а из младших — братьев Тонета и Франца Кралей, главных представителей словенского экспрессионизма, пропитанного сельской идилличностью. С первых же шагов своей творческой деятельности ведущее положение занял Божидар Якац (род. в 1889 г.), художник больших горизонтов, в первую очередь график, создатель современной словенской графики, но и живописец, великий мастер пастельной и акварельной живописи и, наконец, портретист и автор крупных фигурных и пейзажных композиций. К этому же поколению принадлежит и Гоймир А. Кос (род. в 1896 г.), художник с совсем иными устремлениями, чья красочная палитра полна чарующего своеобразия, один из виднейших колористов и вместе с тем портретист, пейзажист и особенно автор больших исторических композиций. Также в ином духе работает Миха Малеш (род. в 1903 г.), владеющий всеми приемами живописной техники. К еще более молодым принадлежит Франц Михелич (род. в 1907 г.), наиболее самобытный из всех этих художников; в начале своей творческой деятельности он был певцом сельской действительности, а затем перешел к чрезвычайно богатой сюрреалистической фантастике, насыщенной народными мотивами и вместе с тем глубоким человеческим символизмом.

Словенская скульптура в XIX веке не достигла таких высот, на какие вознеслась живопись. О современной скульптуре можно говорить, лишь имея в виду вторую половину XIX столетия, когда работали Энг. Гангл (1859—1923), создатель академических памятников Вальвасора и Водника, и Иван Заец (род. в 1869 г.). автор памятника словенскому поэту Ф. К. Прешерну в Любляне. Большим артистом был Франциск Бернекер (род. в 1874 г.), тонкий лирик, который в памятнику словенского реформатора Трубара создал самый оригинальный памятник Любляны. В полную меру, однако, расцвела скульптура только в промежуток времени между двумя мировыми войнами, когда появился ряд крупных талантов во главе с А. Долинаром (род. в 1892 г.), который после второй мировой войны занял одно из передовых мест в скульптуре всей Югославии. Много своеобразия имеется и в скульптурных произведениях братьев Бориса Калина (род. в 1905 г.) и Зденка Калина (род. в 1911 г.).

Больше всего запоздала современная словенская архитектура. Только в начале нового столетия профессор Венского политехнического института и создатель венского здания „Урания", словенец Макс Фабиани составил проекты нескольких современных зданий для Любляны, отличающихся от тогдашней „исторической" и неисторической бесстильности окружающей среды. В Вене также начал свою деятельность Иосип Плечник (1872—1954), ученик Вагнера, создатель церкви в Оттакринге в Вене и знаменитого венского „Захерльгауса", реставратор Градчанского замка в Праге. После первой мировой войны он развернул широкую деятельность в Любляне и в то же время разработал много проектов различных сооружений в Хорватии и в Белграде. В его лице сосредоточились все виды искусства, начиная с проектов новых церковных сооружений, могильных часовен, мелких изделий прикладного искусства, например, хоругвей и кончая графическими и библиофильскими построениями. По его замыслам и проектам была проведена также урбанистическая регуляция города Любляны с приданием ему единого стилевого облика.

Хорватия

Обстановка, в которой возникало и развивалось искусство XIX века в Хорватии, во многих отношениях отличалась от условий развития искусства в Словении; в конечном итоге, однако, получилось много общих точек соприкосновения. В начальный период светской живописи, то есть в сороковых годах этого столетия, наиболее известным портретистом в Загребе был словенец Михаил Строй; в это же время работал словак Иван Заше (1826—1864), автор гладких женских портретов и литографий с видами парка Максимира. Тогда же появился и первый хорватский подлинный талант, Векослав Карас (1821—1858); но ему пришлось столкнуться с равнодушием и отсутствием понимания его искусства со стороны мелкобуржуазной общественности, что заставило его преждевременно покончить с собой самоубийством. В живописи верховодили иноземные мастера; об этом красноречивее всего говорит тот факт, что великий покровитель искусств, основатель университета Югославянской академии наук и картинной галереи в Загребе, епископ Иосип Юрай Штросмайер вынужден был пригласить для украшения своего нового собора назарейца немца Овербека, а для составления эскизов его стенной росписи — Ал. Макса Зейца с сыном. Первые литографии и картины из национальной истории были выполнены немцем И. Ф. Мюкке, а Адольф Вальдингер, тоже немец, первым воспел в своих рисунках обаяние лесного пейзажа Славонии. Не спасла положения и историческая живопись, хотя и занимался ею первый хорватский живописец Фердо Квикерец (1843—1904). наделенный несколько более самобытным талантом.

Новые стимулы внес в искусство Исо Кршниави (1845—1927), который как художник был довольно посредственным, но, как чрезвычайно всесторонная личность (писатель, критик, профессор эстетики и истории искусства, многолетний директор департамента вероисповеданий и просвещения), он создал условия, в которых искусство получило возможности лучшего развития.

Здесь очень уместно упомянуть о мастере целого ряда фольклористических и жанровых композиций Николе Машиче (1852—1902). Его живопись, хотя и далекая от полного артистизма, сыграла большую роль, внеся в искусство элементы, почерпнутые из отечественной почвы. В совершенно ином духе работал художник Влахо Буковац (1855—1922). Будучи учеником парижского живописца Александра Кабанеля, он воспринял принципы французского салонно-академического искусства периода началов Третьей республики, с которыми никогда уже целиком не расстался, а приобретенная им в мире известность открыла ему широкие перспективы на родине. Его искусство, столь далекое от всего, что дотоле считалось хорватской живописью, вызвало сильные отзвуки. Прежде всего Буковац — виртуоз композиции и колористики, свободно владеющий всеми возможностями рисунка и палитры. Рутина и условность картин, писанных им в позднейшие периоды его деятельности, не умаляют его значения в деле развития хорватского искусства. Ближе всего к нему стоял францисканец Целестин Медович (1857—1918), по происхождению также далматинец. Его живопись в основном была родственна искусству Буковаца, но экспрессия у него была более глубокой. Художником-историком и реалистом сельской жизни был Отон Ивекович (род. в 1868 г.) вместе с рядом художников этого поколения. Продолжателем творчества Буковаца был Роберт Ауэр (род. в 1873 г.), связанный с Веной и Мюнхеном и писавший модные женские портреты.

Наряду с М. К. Црнчичем (1865—1930), первым крупным хорватским графиком-живописцем, „первооткрывателем" хорватского морского пейзажа, затем Фердом Ковачевичем (1870—1927) и Бранимиром Шеноом (род. в 1879 г.), сильное воздействие на развитие хорватского искусства оказал Бела Чикош-Сессия (1864—1931), тесно связанный с литературными течениями конца столетия. Его полотна пропитаны символизмом и вместе с тем декоративностью сецессиона; от реализма он подчас доходит до пределов декаденства.

Однако среди всех этих групп и отдельных художников, неоднократно очень одаренных, не было ни одного импрессиониста. Как и у словенцев, импрессионизм появился здесь относительно поздно. Два его главны представителя, Иосип Рачич (1885—1908) и Мирослав Кралевич (1885—1913), принадлежат однако к крупнейшим талантам живописи, но их искусство отличается от искусства словенских импрессионистов. Оба они созрели в Париже; оба преждевременно умерли и ни один из них не успел высказаться во всей полноте. Их товарищем на жизненном пути и в искусстве и вместе с тем виднейшим представителем импрессионистской живописи был Владимир Бецич (1886—1957), который, пройдя через Мюнхен и Париж, все сильнее закреплял на своих полотнах видение мира, проходившее сквозь призму его художнического восприятия. Творчество этой тройки импрессионистов, к которой следовало бы еще причислить их товарища Оскара Германа (род. в 1886 г.), восполнило образовавшийся в развитии хорватской живописи пробел; в дальнейшем она стала развиваться параллельно с европейской живописью.

В заключение нелишне упомянуть еще о двух группах, хотя и принадлежащих к новейшему времени, но весьма характерных для послеимпрессионистского периода: с одной стороны это объединение „Земля" и Хлебинская школа (крестьян-художников) Крста Хегедушича (род. в 1901 г.), ставящая себе задачей изображение хорватской социальной действительности и особенно подравского крестьянина и его доли; с другой стороны искусство Люба Бабича (род. в 1890 г.), художника большой культуры и широкого кругозора, и его группы, стремящихся к объективному, художественно уравновешенному изображению хорватской действительности, не лишенному зачастую горьких намеков на социальную правду.

Расцвету живописи в конце XIX и в начале XX века сопутствовал не менее буйный расцвет скульптуры, в которой появилась гениальная личность — Иван Мештрович (1883—1962).

Он не был первым современным хорватским скульптурой. Раньше его развернули свою деятельность крупный реалист далматинец Иван Рендич (1849—1932), вышедший из итальянской школы; особенно Роберт Франгеш-Миханович (1872—1940) и Рудольф Вальдец (1872—1929). Франгеш был чрезвычайно всесторонным эклектиком с большим вкусом и незаурядной культурой, выдающимся организатором (одним из главных основателей Загребской Академии изобразительных искусств и ее первым ректором), художником, своеобразно сочетавшим в себе традиционализм с новейшими течениями. Вальдец же был прежде всего портретистом. Но Мештрович на голову выше всех их, да и ряда других, например, превосходного медальера Кердича (1881—1953).

Слишком много различных элементов характеризует искусство Мештровича, чтобы их можно было выразить краткой формулой. Мештрович был учеником Гельмера, Метцнера, Родена, прошел через венский сецессион. Он подражал искусству всех стран и эпох, отовсюду черпая вдохновение и вместе с тем оставаясь самим собой и сохраняя свою индивидуальность и самобытность. Назвать его эклектиком — не соответствовало бы подлинной сущности его искусства и не имело бы смысла. Всегда верный себе, он был настоящим европейцем своего времени и вместе с тем сыном своей родины Хорватии, визионером национальной эпики и в то же время всечеловеческим гуманистом, художником идеи и полным пластиком, религиозным художником и творцом сверхчеловеческих концепций, исполнителем мелких скульптурных предметов и выразителем монументальной мощи и вместе с тем интимнейших чувств и лирических эмоций. Такое богатство его экспрессивности обьяснятся только феноменом его единственной исключительной личности.

Искусство Мештровича оказало большое воздействие на скульптуру всей Югославии между первой и второй мировыми войнами. Но были и такие скульпторы, которые отошли от него и пошли своей дорогой, например, Тома Росандич (1878—1958). Самый яркий, пожалуй, пример отхода показал Антон Августинчич (род. в 1900 г.), его ученик, а впоследствии антагонист, выдвинувшийся теперь на первое место среди хорватских скульпторов. Не надо, однако, забывать, что без Мештровича не было бы ни одного, ни другого, как и вообще многих других хорватских, сербских и словенских скульпторов того поколения, которое работало в конце межвоенного времени, да и в последующий период.

Характеристично для нынешнего старшего поколения искусство, в особенности, двух скульпторов Ваньи Радауша (род. в 1906 г.) и Ф. Кршинича (род. в 1897 г.). Последний из них — поэт видений, почерпнутых как бы из бесконечно далекого и вместе с тем близкого как сон прабытия, первый же — создатель фигур и композиций, где все в движении, а также скульптурно-импрессионистической интерпретации трагизма великих представителей человечества.

Нога в ногу с расцветом хорватской живописи и скульптуры шло и развитие архитектуры. Первым, несомненно, виднейшим хорватским строителем очень личного характера был Виктор Ковачич (1874—1924). создавший, в частности, монументальную церковь св. Власия в Загребе.

Сербия

Гораздо больше препятствий, чем в Словении и Хорватии, пришлось преодолеть на пути к модернизации искусства в сербских и болгарских областях. На всем византийском Востоке это было время революционных перемен, когда византийское искусство перечеркивало свои собственные основы и, следовательно, самый смысл своего существования. Впрочем, этот процесс был исторической необходимостью. В области искусства он развернулся не в пределах давней Сербии, где в период турецкого владычества вообще не было возможно настоящее культурное развитие, а на территории Срема и Воеводины, где после падения средневековой Сербии совершалась национально-культурная эволюция сербов. Все XVIII и начало XIX столетия можно было бы назвать периодом настраивания давних традиций религиозной живописи на академический лад, первоначально в духе классицизма, а впоследствии в бидермейеровском направлении, не исключая даже идейно-пропагандистской графики, поставленной на служение национальному делу. Однако вся история искусства этого периода вплоть до второй половины XIX века сводилась на территории Воеводины к истории иконостасов, икон и церковных фресок, а также портретов.

Старейший период живописи XVIII века не представляет особого интереса. По мере усиления сербского мещанского слоя и в связи со все более частым появлением светских живописцев, увеличивались во все большей степени и обмирщение живописного мастерства и спрос на портреты. Среди целого ряда живописцев, писавших в стиле барокко, с более или менее индивидуальными особенностями, выделяется совершенно незаурядная по тому времени творческая индивидуальность в лице Теодора Крачуна, автора иконостасных образов церквей в Беочине (1766), Хопове (1770) и др., написанных в духе совершенно новых живописных течений безупречного колорита, причем и в фигурах и в целых композициях звучит большая одухотворенность. В конце XVIII века, наряду с воздействием идей Просвещения, просачиваются и течения классицизма, причем образцом для них стала особенно живопись Рафаэля Менгса. В середине XIX века из целой плеяды представителей как церковной, так и светской живописи, то есть прежде всего портретной, на первое место выдвигается бесспорно крупный художник Константин Даниль-Даниель (1798—1873). Хотя он учился живописи только у местных художников старшего направления и свое образование пополнил только в более зрелом возрасте во время своих путешествий в Вену и Италию, среди своих современников он был наиболее современным и европейским — просто по своему таланту и мироощущению. Колорит его полотен отличается большой тонкостью, а его портреты относятся к числу лучших во всем тогдашнем искусстве в Венгрии.

Самым крупным талантом среди художников романтического направления, да и вообще одним из интереснейших представителей всего сербского искусства был Джура Якшич (1832—1878), типичный романтик, вечно неспокойный и ищущий новых путей и решений, идущий своей дорогой, неровный и в то же время брызжущий неукротимым художническим темпераментом.

Важнейший и решающий шаг вперед был сделан, однако, в период реализма, в последнюю четверть прошлого столетия, когда после первого представителя нового направления, Милоша Тенковича (1849—1890), ученика мюнхенской и венской школ, решительно порвавшего с традициями прошлого и раскрывшего в своих жанровых картинах, пейзажах и натюрмортах перед сербским обществом совершенно новые горизонты искусства, — выступила тройка молодых, свежих талантов из Воеводины: Джордже Крстич (1851—1907), Урош Предич (1857—1953) и Пая Йованович (1859—1950).

Крстич занимался всеми видами живописи: этюдами и эскизами пейзажей, картинами на религиозные темы и историческими композициями, жанровыми сценами и многофигурными композициями и портретами. Во всех его произведениях ярко сказываются своеобразный темперамент и характер, богатая колоритность и чисто художническая натура. Кто-то правильно сказал, что композиции Крстича — это красочные видения, фигуры и предметы которых устремляются из затемненного фона к полному свету, чтобы в нем вспыхнуть пламенными лучами цветов.

По следам Крстича пошел Леон Коен, потомок старой семьи белградских евреев, художник буйного размаха и романтических устремлений, ученик мюнхенской и парижской школ, по колоритности более яркий, чем Крстич; его полотна подчас перекликаются с картинами Врубеля. Но ему не суждено было полностью развиться: его сразили тяжелые разочарования, неизлечимая болезнь, он умер забытый всеми.

В многообразном и многожанровом искусстве Уроша Предича, ученика Грипенкерля, царят уравновешенность, спокойствие и умеренность, богато нюансированный колорит воеводинских

живописцев, превосходная техника и какая-то идиллическая настроенность; все это сделало его очень популярным, но это же постепенно принимало, особенно в позднейшее время, слишком сладкие формы, которым недоставало темперамента и творческого размаха.

Наибольшую известность как в своей отчизне, так и за ее пределами снискал Пая Йованович. Его живопись, блестящая в техническом отношении, имеет скорее космополитический характер, хотя в ее основе и лежат чаще всего сербские и вообще балканские мотивы. Овеянная духом романтизма его полуфольклористическая тематика принесла художнику большую популярность в Европе и Америке. Он создавал большие композиции, театральные полотна на исторические темы, но больше всего прославился своими изящными портретами, благодаря которым стал излюбленным портретистом высших светских сфер. Правильно его называли эклектиком и человеком Запада, который без больших исканий и без внутренних потрясений Крстича создавал свою „венскую разновидность православной живописи", впечатляющую, легкую и очень быстро принятую.

В конце XIX века появляется также техника пленэра, представленная, в частности, полными свежести полотнами Марка Мурата (1864—1944), родом далматинца, поселившегося в Белграде. Никогда еще дотоле в сербской живописи не было так много солнца, света и воздуха, как в его пейзажах, особенно морских.

Не случайно, что именно в то время, когда словенская живопись столкнулась в Мюнхене с импрессионизмом, очутилась там в кругу Ажбе и словенских живописцев молодая сербка Надежда Петрович (1874—1915), художница, обладавшая большими способностями и склонностями к монументальным концепциям. Из Мюнхена она вынесла сильнейшие стимулы для своего собственного творчества, но затем побывала и в Париже, где столкнулась также с „дикими" (фовистами) и экспрессионистами; однако не успела высказаться во всей полноте, так как в 1915 году свою жизнь она отдала за родину.

Скульптура у сербов довольно поздно стала соревноваться с живописью. Приходилось создавать традиции западной скульптуры. Старшая скульптура следовала в первую очередь образцам итальянской школы, как, например, Петр Убавкич, создавший ряд белградских памятников. В духе французского академизма с большим оттенком натурализма творил Джордже Йованович, прославившийся как одухотворенный портретист и создатель памятников. Из старшего поколения больше всех, однако, выдвинулся Сима Роксандич (1874—1942) со своими *Невольником* и *Рыбаком* на белградском Калемагдане.

Болгария

Чрезмерно трудные задачи предстали перед болгарским искусством в момент восстановления государственной независимости во второй половине XIX века. Правда, уже в первой половине этого столетия наблюдалось большое оживление в церковном искусстве, в архитектуре, живописи и ваянии. Появился даже ряд местных иконописных школ, основатели и члены которых обучались живописи заграницей, в Вене, Мюнхене, Риме, в России. Но возрождение болгарского искусства пришло извне, от группы иноземных художников, приглашенных после освобождения Болгарии от турецкого владычества (1878) правительством нового государства в качестве учителей рисования в средних учебных заведениях. Они-то и стали организаторами систематической художественной деятельности, а их искусство стало подлинным исходным пунктом для всего дальнейшего развития болгарского искусства. Еще до освобождения страны занялся пропагандистской и исторической литографией польский эмигрант Генрик Дембицки; вторым же поляком, впервые посетившим Болгарию в 1885 году в качестве корреспондента и баталиста западноевропейских журналов, в частности английского „ТЬе СгарЫс", был Антони Пиотровский, написавший ряд батальных картин из новейшей истории Болгарии.

Однако, главный, решительный толчок к развитию болгарской живописи был сделан группой чешских художников, поселившихся в Болгарии; особенно же благотворное влияние оказала активная деятельность двух чехов: Ивана Мрквички (1856—1938) и Ярослава Вешина (1859—1915). Первый из них начал свою деятельность с фольклористических этюдов и бытовых сцен, развивая в них свой реалистический и колористический талант и оттеняя подчас уж слишком ярко этнографические мотивы. Очень плодовитый и при этом прекрасный организатор, он проложил дорогу новому отношению общества к искусству и осознанию его необходимости.

Большей глубиной, чем у Мрквички, отличались полотна Вешина, ученика пражской и мюнхенской школ, в частности К. фон Пилоти и Ю. Брандта; Вешин писал великолепные эмоциональные пейзажи, батальные и охотничьи сцены, был тонким мастером в изображении лошадей.

Но в конце концов деятельность иноземних художников должна была уступить место искусству болгарских художников, тем временем уже созревших для независимых исканий и решений. Старшие из их среды, например, Антон Митов (1852—1930) и Иван Ангелов (1864—1924). были продолжателями в известном смысле направления, начатого Мрквичкой. В живописи же представителей младшего поколения уже звучат различные европейские направления и течения. Проникали они в Болгарию самыми разнообразными путями. Импрессионизм появился здесь в сочетании с реализмом. Пожалуй, наиболее болгарским был Стефан Вазов (род. в 1875 г.), писавший иконы, отличавшиеся большой глубиной трактовки, изящные портреты и полные эмоций картины. Итальянские мотивы проскальзывают в акварелях Николы Маринова (1879—1948), фантастические легендарные сцены пишет Никола Кожухаров (род. в 1892 г.), а Никола Михайлов (род. в 1876 г.) становится международным художником — исполнителем прекрасных женских портретов. Но больше всего появилось пейзажистов; первое место среди них занял Никола Петров (1881—1915). Поколение, работавшее после 1910 г., все больше стало отдаляться от реализма и пробивать себе новые пути.

Параллельно с живописью развивалась и скульптура. От классицистического академизма Жеко Спиридонова (род. в 1867 г.), через академизм Андрея Николова (род. в 1878 г.), виднейшего болгарского скульптора, и Александра Андреева (род. в 1879 г.), создателя групп шахтёров, скульптура прошла путь к искусству Ивана Лазарова (1889—1952), изображавшего в своих произведениях, первоначально близких к экспрессионизму, народные типы в их скромном и вместе с тем монументальном пафосе бытования, связанного с землей и родиной.

ИСКУССТВО ЮЖНЫХ СЛАВЯН В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Только в итоге обстоятельного анализа весьма богатой и чрезвычайно разнообразной картины искусства южных славян на протяжении целых столетий можно установить место, какое это искусство занимало и продолжает занимать в истории европейского искусства.

Каковы факторы, определявшие их взаимодействие? Несомненно, в первую очередь следовало бы указать на то, что принесли с собой славяне в исторический момент поселения в новой отчизне и что они там нашли. Застали они на всех этих новых территориях, уже христианское поздноантичное искусство, которое, хотя уже и находилось по преимуществу в состоянии руин, все же стало одной из главных основ их позднейшего искусства. Но наряду с античным искусством проступали, хотя и не везде равномерно, также и элементы восточного искусства различного происхождения и разных периодов. Еще более важными и по своему существу и по своим последствиям были моменты, связанные с различными судьбами отдельных групп южных славян: в то время как часть этих славян оказалась в сфере воздействия византийской культуры, другая их часть с самого начала связалась в культурном и художественном отношениях с римским Западом. Кардинальную роль сыграли также факторы, стоящие вне художественных вопросов: крупные перемены, совершавшиеся на протяжении столетий во внутренних и внешних судьбах южных славян. Детальное освещение всех этих факторов, их последствий и различий в этих последствиях, имевших место в разных группах южных славян, приводит к широко развернутой картине исторических связей, объединявших этих славян с всеобщей историей искусства в глубине Балканского полуострова, на побережье Адриатического моря и в Причерноморье, а также по Саве, Драве и Дунаю и тем самым с искусством Средиземноморья, со всеми его перипетиями на протяжении столетий в его восточных и западных частях, а равно и на просторах центральной Европы.

Но так как искусство не есть нечто существующее в пустоте, то оно говорит и об исторических судьбах и перипетиях южных славян „в свете истории искусства" и об их месте в мире.

L'ART DES SLAVES MÉRIDIONAUX

INTRODUCTION

Un double but a présidé à cet ouvrage. Il s'agissait d'abord de donner un aperçu bref mais précis dans la mesure du possible de l'art et de la culture artistique des Slaves du Sud depuis les débuts de leur histoire jusqu'à l'époque contemporaine. D'autre part l'auteur avait l'intention de présenter et de mettre en lumière au moins quelques uns des plus importants problèmes liés à cet art.

Or, rien de moins facile que d'accomplir la tâche fixée. Les Slaves du Sud n'ont jamais constitué dans les siècles passés une unité politique ou culturelle compacte. Les différents peuples et états ont eu des développements historiques bien divers, leurs moeurs ainsi que les formes de leurs créations artistiques et culturelles ont emprunté des voies de développement propres à chaque nation et quelquefois à chaque province. Pour leur trouver un dénominateur commun il a fallu remonter jusqu'au rôle historique et culturel, dans les cadres européens de la Péninsule Balkanique avec laquelle la majorité des peuples Slaves du Sud avaient été organiquement liée au cours des siècles. Par ce même fait, l'histoire de l'art des Slaves Méridionaux rentre dans le cadre des problèmes des traditions et continuations, qui avaient continué à rayonner depuis la basse antiquité dans ces pays, tradition aussi bien orientale qu'occidentale puisqu'elle relève de la Grèce, de Rome, de l'Orient, ou bien de l'hellénisme et de Byzance. Cet état de choses a cependant engendré deux mondes assez distincts de culture chez les Slaves Méridionaux: celle qui s'inspirait plutôt de Byzance et celle où on retrouve la filiation romaine et occidentale. Cette division un peu sommaire a l'avantage de simplifier la situation mais en même temps elle la circonscrit dans des limites passablement étroites.

Ce sont justement toutes ces raisons qui sont à l'origine aussi bien de l'ordonnance du livre que de l'obligation de relier les principaux courants artistiques avec l'art des pays voisins et par le fait même avec les grands courants de l'art européen. Nous avons eu soin de traiter tout d'abord les questions fondamentales qui justifient notre tentative de présenter l'art des Slaves du Sud dans un cadre commun et homogène, tentative qui est, sans doute, nouvelle dans une étude de ce genre. Ce n'après que nous avons décidé de mentionner les points communs à toutes les nations ou régions slaves du sud pour passer ensuite à l'étude de l'art médiéval du groupe des pays balkaniques de culture byzantine. La troisième partie de l'ouvrage est consacrée aux différentes périodes de l'art chez les Slaves Méridionaux de culture occidentale.

Les différences profondes qui existaient entre les deux groupes devaient se manifester spécialement au cours des périodes qui succédèrent au Moyen Age. Le tournant décisif du Siècle de Lumières et les luttes pour l'indépendance nationale ont dû également se refléter dans toute création artistique de la même époque. Peu à peu les formes d'expression des arts plastiques deviennent communes à ces peuples au sens européen et occidental du terme. Finalement les problèmes posés par l'art deviennent sensiblement les mêmes dans les pays qui nous occupent, ce qui rend possible des débats communs sur l'art. Nous avons eu, également, soin de souligner qu'a l'intérieur des grandes lignes de cet art, se sont développés et se développent encore des centres artistiques dont les tendances se caractérisent suivant les différents milieux nationaux. Ce n'est qu'après avoir évoqué cette immense toile de fond qu'il a été possible de présenter le rôle et l'importance de l'art des Slaves Méridionaux et leur participation à la culture européenne.

Le caractère des traditions locales et celui de l'entourage au milieu duquel les Slaves Méridionaux vivaient depuis le moment de leur installation dans les Balkans devaient d'avance déterminer les voies de développement de leur culture artistique. Ce sont ces deux facteurs qui ont, également, déterminé l'ensemble des problèmes fondamentales concernant l'histoire de l'art des Slaves du Sud. Il s'agit, en effet, d'une part, des questions telles que: la tradition de l'antiquité, les éléments orientaux, les influences fondamentales de Byzance ainsi que celles, médiévales de l'Italie et des autres pays de l'Europe occidentale, la Renaissance et le baroque, et l'art moderne du XIX[1] et du XX[e] siècles. En considérant tous ces facteurs, il faut avoir constamment présente à l'esprit l'existence d'éléments indigènes. D'un

autre côté, une étude tant soit peu approfondie de l'art dans cette partie de l'Europe exige la connaissance des grandes lignes du développement historique général des Balkans, dans le cadre duquel chaque entité des Slaves méridionaux suivait pourtant sa propre voie de développement et possédait sa propre physiognomie d'art. Et ceci est valable aussi bien pour la Bulgarie, la Macédoine, la Serbie que pour la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie, l'Istrie et la Slovénie.

L'ART D'INSPIRATION BYZANTINE CHEZ LES SLA VES BALKANIQUES AU MOYEN AGE

LA BULGARIE

Lorsqu' on entreprend de présenter d'une façon critique les essais de reconstruction de l'art méridional slave à l'époque la plus reculée, on est obligé immédiatement de donner un aperçu de l'art tel qu'il fleurissait au temps de la première période de l' état bulgare encore avant la christianisation de ce pays. Reconnaissons également que les problèmes concernant l'art bulgare en sa période la plus ancienne sont très complexes et probablement attendront encore assez longtemps avant d'être définitivement résolus. On doit prendre en considération les traditions locales succédant à la culture antique gréco-romaine et empreintes déjà de certains courants d'art chrétien et byzantin. Ici il faut souligner l'importance considérable de la conversion des Bulgares à la religion chrétienne. La christianisation du pays eut un rôle de premier plan dans la formation et le développement d'une culture spirituelle nationale.

Nous abordons ici un problème excessivement confus, celui de l'art et de la participation aux premières formations artistiques des Protobulgares d'origine hunno-ougrienne (ou comme le veulent certains — turco-tartare). En effet, leur art officiel diffère complètement des créations primitives des nomades turcs (fondations des deux palais à Pliska et des fondations pareilles à Pliska et des fondations pareilles à Madara, le grand *Cavalier de Madara,* les bas-reliefs de Stara Zagora, peut-être aussi le trésor de Nagy-Szent-Miklos). Les palais mentionnés peuvent très bien appartenir, vu les possibilités techniques et formelles de leurs constructeurs, à l'architecture de l'époque suivant immédiatement l'antiquité sur les territoires romains ou hellénistiques. Quant au *Cavalier de Madara,* la question est beaucoup plus compliquée. Bien des problèmes n'ont pas encore reçu de solution satisfaisante, qui concernent cette oeuvre d'art, et il existe diverses interprétations quant à la provenance et l'origine de ce monument. Toujours est-il, qu'à côté de certaines ressemblances avec le *Cavalier Tbraque,* on ne peut manquer de constater des ressemblances avec les énormes bas-reliefs sassanides sculptés dans le roc vivant. D'une part, le sujet et l'idée peuvent refléter l'atmosphère spirituelle des Protobulgares alors que le style et la forme du bas-relief témoignent de certaines traditions hellénistiques. On ne doit pas, d'ailleurs, exclure la possibilité que le *Cavalier de Madara* n'est qu'une adaptation du *Cavalier Tbraque* ou plutôt du sujet que ce dernier représente et cela à des fins monumentales. Cependant même en admettant cette dernière hypothèse, il reste encore à expliquer bien des choses, dont entre autres la date et le sens de l'inscription qui y figure et qui n'a pas encore été expliquée d'une façon satisfaisante.

Les vases en or du trésor de Nagy-Szent-Miklos sont, à ce point de vue, beaucoup plus explicites — en admettant toutefois qu'ils soient d' origine bulgare. Ces vases ne proviennent pas d'une même époque quoiqu'ils ont été sculptés suivant une technique, un style et un souci de la forme qui leur sont communs. La plupart date certainement du IX^{e} siècle. C'est un curieux exemple d'une synthèse et d'une symbiose historique entre certains éléments hellénistiques traditionnels et des sujets figuratifs et des motifs d'ornementation d'inspiration asiatique du Moyen-Orient. Nous y trouvons, en effet, l'expression des conceptions religieuses et des légendes épiques de la Perse à l'époque sassanide à côté d'un sujet figuratif d'inspiration réaliste (célébrant les gestes héroïques d'un chef oriental). De plus, on y retrouve un sujet traditionnel de la mythologie grecque, qui dut pénétrer en Asie, porté par le puissant courant hellénistique, pour revenir en Europe dans sa version hindoue comme élément décoratif d'un vase en or apporté par les guerriers orientaux. Pour notre part, nous ne sommes pas persuadés que le trésor de Nagy-Szent-Miklos soit nécessairement d'origine protobulgare. Mais ce qui est certain, c'est qu'il nous aide à comprendre plus d'un élément de l'art bulgare le plus ancien où l'on rencontre tant de traits étrangers et particulièrement orientaux.

L'art le plus ancien des Bulgares devenus slaves s'est basé tout d'abord sur les traditions locales de l'époque suivant immédiatement l'antiquité. A l'appui de cette thèse on peut invoquer une basilique de grandes dimensions dont les ruines ont été découvertes à Pliska. C'est un monument particulièrement caractéristique de l'architecture bulgare de la fin du IX^{e} ou du début du X^{e} siècle. Or, ce monument offre des traits propres aux basiliques hellénistiques ainsi que certains caractères de l'architecture de l'Asie Mineure. Evidemment cette église devait être élevée sur le modèle d'églises ou de monuments plus anciens construits selons les traditions locales. Encore plus intéressante est l'Eglise Ronde de Preslav, que les historiens bulgares identifient parfois comme étant la fameuse Eglise d'Or du tsar Siméon (893—927) dont parlent les anciennes chroniques du pays. C'est une vaste construction circulaire en forme de rotonde à douze niches intérieures en demi-cercles. On a retrouvé à l'intérieur une couronne de colonnes qui devaient vraisemblablement soutenir la coupole, un double narthex à trois nefs, un grand atrium et de riches décorations architecturales aussi bien que sculptées et en céramique. Les origines de ce monument semblent s'inspirer d'un passé lointain. Une conclusion pareille s'impose à condition que tout l'immeuble ait été construit à une même époque, en l'occurence, au X^{e} siècle. Mais ceci est fort douteux. Nous avons des raisons de croire qu'à l'origine ce fut un monument de

l'époque succédant à l'antiquité gréco-romaine et que sa co nstruction fut modifiée par la suite suivant les besoins de sa nouvelle affectation.

Preslav fut la seconde capitale du premier état bulgare. Lorsque l'on étudie la naissance et le développement de l'art de cette ville et la période que cet art représente, il faut d'abord distinguer deux courants artistiques hérités de l'antiquité. Le premier, d'origine locale, s'est ensuite amalgamé avec les tendances de la création artistique indigène du temps. Le deuxième courant est issu de la dernière période de l'art antique sur les pourtours de la Méditerrannée et s'est ensuite transformé en art byzantin. C'est précisément à travers ce dernier courant que l'art bulgare a suivi le courant principal de l'art ..européen" de cette époque. Les éléments d'origine orientale qui ont marqué ti fortement l'art bulgare de cette époque constituent un trait supplémentaire de l'aspect de la classe dirigeante, de son caractère, de sa composition ethnique et même psychologique aux environs de l'année 1000.

Sous la domination byzantine, c'est-à-dire entre 971 ou — 1018 et 1186, l'influence de l'art byzantin s'accrût énormément. Mais cette influence sur l'art bulgare ne se manifesta dans toute son ampleur que pendant la période du second état bulgare indépendant, sous la dynastie des Assènides (1186—1396). L'art se rapproche encore plus étroitement des modèles byzantins, tout en conservant certains caractères nationaux provenant des traditions locales anciennes ou plus récentes, et aussi, quoique d'une façon indirecte, en gardant quelques traits orientaux. Ce sont les églises de Nesseber — Messembria qui se distinguent particulièrement de sorte qu'elles constituent un groupe à part. C'est surtout leur ordonnance et la forme de leurs côtés extérieure avec arcades décoratives qui sont dignes d'attention ainsi que leur polychromie obtenue à l'aide de briques multicolores assemblées en riches dessins géométriques.

Cependant la réalisation la plus spectaculaire des architectes de cette époque demeure, en Bulgarie, le type de basilique à voûte et une seule nef. Ce type d'architecture ainsi que ses nombreuses variétés appartenait aux traditions architecturales de toute la Péninsule Balkanique et se composait d'éléments d'origine très diverse. On relève plus particulièrement les traits qui témoignent d'une parenté avec les constructions grecques. Mais c'est le groupe de trois églises orthodoxes à deux étages qui retient, tout d'abord, l'intérêt. La plus remarquable est l'église de Stanimaka, au château du tsar Ivan Assen, qui date du début du XIII^{e} siècle. La partie inférieure forme une nef sépulcrale alors que la partie supérieure constitue l'église elle-même. L'intérieur est divisé en trois parties et au-dessus du carré central s'élève une coupole sur pilastres. Ces pilastres apparaissent, d'ailleurs, également à l'extérieur sur mur méridional de sorte que l'ensemble donne l'impression d'une véritable église bâtie sur le principe de la croix de surmontée d'une coupole, église dont l'ordonnance extérieure rappelle les modèles de Constantinople.

Au moment de la chute du deuxième état indépendant bulgare, c'est-à-dire aux environs de 1393 ou 1396, s'achève également l'histoire de l'art sacré bulgare, du moins en ce qui concerne l'architecture. Dans le pays soumis à la domination turque il-y-aura, c'est vrai, encore des églises nouvelles, de petites dimensions pour la plupart, mais ce seront presque toujours des constructions traditionnelles et simplifiées, dépourvues de toute orginalité et d'ambition créatrice. Il faudra attendre l'indépendance bulgare du XIX^{e} siècle pour voir renaître l'art de ce pays. Toute l'activité artistique vraiment originale s'exprimait — aussi bien au Moyen Age que pendant les siècles de la domination turque — en premier lieu dans l'art oopulaire, dans l'architecture et dans la décoration. L'art moderne bulgare s'inspire également des éléments populaires.

LA MACÉDOINE

Après l'art bulgare de Preslav, les monuments du haut Moyen Age macédonien présentent un contraste frappant. Par le haut Moyen Age nous entendons ici également la fin du IX^{e} siècle et le début du X^{e}, autrement dit, la période de l'état slavo-macédonien du tsar Samuel (976— 1014 ou 1018). Entre la Bulgarie orientale et byzantine et le centre culturel slavo-macédonien autour des lacs d'Ohrid et de Prespa nous ne pouvons pas observer de liens visibles, mais là, dans les traditions locales, l'influence hellénistique est prépondérante.

Deux grands événements historiques ont laissé leur empreinte sur la culture macédonienne de cette époque. En premier lieu il nous faut mentionner la création d'un grand centre religieux au bord des lacs d'Ohrid et de Prespa par les saints Clément (Kliment) et Naum. Le second fait important c'est la fondation dans la même région du royaume du tsar Samuel. Ce nouvel état continuait, dans une certaine mesure, les traditions politiques du premier état bulgare, mais son indépendance nouvelle s'était cristallisée autour du centre religieux déjà mentionné. L'art du royaume avait repris les traditions byzantines saturées cependant d'hellénisme. En dehors des premiers vestiges de l'architecture sacrée liée aux activités de Saint Clément (Kliment) et dont les formes accusent des origines très diverses, les monuments les plus représentatifs de cette période sont: l'église de Sainte Sophie à Ohrid, genre de palimpseste architectural et les ruines de l'église de Saint Achilée située sur l'île du même nom sur le lac de Prespa. C'était une basilique hellénistique influencée toutefois par les premières époques de l'art byzantin avec quelques traits caractéristiques pour l'architecture de l'Asie Mineure. On retrouve la présence d'éléments similaires dans la conception première de la basilique de Sainte Sophie d'Ohrid quoique son style témoigne de la présence constante de traditions locales, qui furent considérablement enrichies par l'hellénisme.

Lorsqu' on étudie les monuments macédoniens à l'époque de la domination byzantine, il est bon de se rappeler que cette domination a duré jusqu'à la fin du XIII^{e} siècle dans le nord du pays et, pour les régions méridionale! de

la Maccdoine, elle s'est exercée jusqu'au milieu du XIV^{e}.D'autre part, on ne saurait passer sous silence le rôle et l'importance de l'élément ethnique grec, toujours prépondérant dans les villes. Lorsque, dès le début du règne du roi Milutine (1282—1321), les Serbes entreprirent la conquête de la Macédoine, cette expansion n'a pas été sans laisser des résultats profonds également dans le domaine de l'architecture. Les églises macédoniennes du XI^{e} et du XII^{e} siècle ont toutes un caractère byzantin prononcé et on rencontre particulièrement le type de construction à croix et à coupole comme celle, par exemple de la chapelle du couvent de Saint Pantelémon à Nerezi près de Skopie. Toute une série d'autres églises ont été construites selon le même modèle dont les plus caractéristiques sont: l'église de Saint Kliment (Clément) (primitivement de la Vierge Péribleptos) à Ohrid, qui date de 1295, l'église de Saint Nikita dans la Skopska Crna Gora (rebâtie de fond en combles vers 1307), celle de Staro Nagorifino du XI^{e} siècle, dont les parties supérieures datent de 1313, celle de Lesnovo (rebâtie en 1341 et dont le narthex est de 1349), celle de PsaJa (1358), celle de Markov Manastir près de Skopie achevée après 1371, etc.

La décoration plastique de ces églises constitue également un de leurs traits caractéristiques: ies murs extérieurs sont divisés et leurs faces extérieures ornées d'une polychromie parfois très riche, consistante en couches alternées de briques et de pierres multicolores ainsi qu' en dessins géométriques. Ce procédé a toujours été très répandu en Grèce, dans les Balkans et surtout en Macédoine.

Il ne reste que peu de vestiges de l'architecture laïque. Parmi les monuments les plus importants, citons, en tous cas, les ruines du château-fort du tsar Samuel à Ohrid ainsi que le château de Prilep, appelé Markovi Kuli. Quatre énormes sommets rocheux de granit sont entourés de murs et forment un ensemble architectural flanqué de grosses tours en pierre. La domination turque mit fin à toute activité de construction en ce qui concerne les monuments macédoniens d'inspiration locale (non turque) aussi bien laïques que sacrés. Par contre le génie indigène put trouver son expression dans des constructions utilitaires de style balkanique original dans les centres urbains et l'aménagement général de ceux-ci. L'une et l'autre de ces activités ont fleuri avec le plus d'éclat justement en Macédoine.

LA SERBIE

Le berceau de la Serbie médiévale, la région montagneuse de la Raska, n'avait jamais eu de grandes traditions artistiques et sa culture, aux premiers temps de l'histoire serbe, devait être assez primitive. Néanmoins, il faut se rappeler que dans le voisinage immédiat de la Serbie, sur le littoral, aussi bien qua' l'intérieur de la péninsule des Balkans, existaient et se développaient simultanément l'art roman et l'art byzantin. D'autre part, la Serbie médiévale, très dynamique politiquement, augmente, sans cesse, ses possessions territoriales à l'est, au nord et au sud. Toutes ces acquisitions territoriales ne pouvaient manquer d'entraîner une transformation des perspectives culturelles et artistiques.

Le centre le plus ancien est bien la région de la Raska et c'est là qu'on retrouve les principaux types d'architecture serbe dans leur origine première. Mais ii ne faut pas oublier la Zeta ou la Serbie de la côte et c'est cette province précisément qui a conféré à l'architecture serbe quelques uns des traits caractéristiques qui lui sont propres. Au moment où le centre de gravité de l'état serbe se déplace vers le sud et s'installe dans la vallée du Vardar, l'architecture entre en contact avec les modèles macédoniens et les formes de l'architecture serbe dans la vallée du Vardar se transforment complètement. Un second changement d'importance capitale survient au moment où la Serbie s'effrite en principautés féodales vers la fin du XIV^{e} et le début du XV^{e} siècles. La Serbie, vassale de l'état ottoman, traverse alors la dernière période d'une vie politique encore autonome et son architecture se concentre dans la vallée de la Morava. On pourrait donc distinguer trois écoles dans l'architecture serbe: celle de Raska, l'école serbo-macédonienne et l'architecture de la vallée de la Morava. Bien entendu on retrouve des monuments de l'architecture et de l'art serbes également en dehors des frontières du pays, en Bosnie, en Dalmatie, en Voïvodine et même au Mont Athos. En effet le couvent de Hilandar, un des plus beaux monastères du Mont Athos, avait été fondé par des Serbes et constituait un centre important d'art, de culture et d'instruction pour la Serbie médiévale.

Les restes des monuments de l'architecture qui fleurissait dans la Zeta, c'est-à-dire les ruines d'églises, se trouvent le long de la rivière Boïana et autour du lac de Skadar. On en rencontre également en Herzégovine et au Polimlje. D'autres lieux sont mentionnés dans de vieilles chroniques. Cette architecture de tendance régionale, mais dont le caractère était foncièrement roman était commune à cette époque aussi bien aux villes du littoral de population romane et aux centres croates de la côte et de l'intérieur, qu'à la population serbe de la Zêta.

L'exemple le plus important de l'architecture primitive de la période antérieure à celle des Némanic's nous est offert par l'église de Saint Pierre près Novi Pazar qui date très probablement encore du X^{e} siècle. Cet édifice compliqué (c'est, en fait, une rotonde en forme de tetraconque recouverte d'une coupole reposant sur des trompes angulaires) contient divers éléments dont nous pouvons découvrir les origines lointaines soit en Orient, soit à la fin de l'antiquité romaine. D'une façon générale on peut dire que les traditions régionales des Balkans, composées d'éléments caractéristiques de la période qui suit immédiatement l'antiquité et de traits pré-romans, ont engendré cette curieuse forme d'architecture monumentale propre à cette partie de l'Europe.

Parmi les monuments les plus anciens de la RaSka nous relevons le plus souvent le type fondamental de l'église à voûte et à une seule nef, dont le narthex est surmonté d'une seule tour ou de deux tours latérales. La coupole repose directement sur les murs extérieurs de l'édifice. Un bel exemple de ce type d'architecture nous est fourni par

l'église de Saint Nicolas à Kursumlja, bâtie du temps d'Etienne Nemania vers les années soixante-dix du XII[e] siècle. On peut y observer l'harmonieuse rencontre d'éléments byzantins et romans. On ne peut se débarrasser de l'impression que ce monument dut être une sorte de prototype dont la répétition dans une longue suite de développements et de variétés ne fut ensuite que l'accomplissement d'un «programme» de l'architecture sacrée de la région de RaSka. Le même type se retrouve dans l'église Djurdjevi Stupovi fondée également par Nemania et apparaît pleinement dans la principale fondation de ce prince, le monastère de Studenica, dont l'église principale, dite de la Dormition de la Vierge, remonte aux années 1183—1191. Son narthex a la même hauteur que l'église elle-même et sa puissante coupole repose sur un tambour haut placé au-dessus d'une sustentation carrée. Aux deux côtés latéraux on a ajouté des bas vestibules, ce qui donne sur le plan horizontal la figure d'une „croix libre" si chère aux architectes de cette époque. Malgré ses éléments byzantino-balkaniques, l'église en question n'a pas l'air byzantin. La toiture en double pente, commune à l'église et au narthex lui confère une allure de basilique et les décorations extérieures s'inspirent directement de l'art roman. Les étapes ultérieures de l'histoire architecturale de la Raska ne sont au fond qu'un développement continu et toujours plus riche du prototype de Studenica et les types deviennent de plus en plus compliqués. Toutes ces innovations, d'abord minimes et ensuite plus importantes ont fini par engendrer de nouveaux types d'édifices. On souligne de plus en plus fortement le plan vertical, les tambours et les coupoles s'affinent et les vestibules latéraux se transforment en nefs transversales. Comme exemples on peut citer les églises de *Zita* et de MileJeva. Au moment où les chapelles latérales viennent à faire partie de la nef, comme p. ex. à l'église de Moraéa dans la Zeta (1252), l'aspect de ces églises se rapproche de plus en plus des basiliques romanes ou du type byzantin. La plus intéressante parmi les églises de ce groupe est, sans doute, l'église du couvent de Sopocani, qui date des années soixante du XIII[e] siècle. Le monastère de Dccani possède une église extrêmement originale (construite en 1327 et achevée en 1335) car elle est le fruit d'une combinaison heureuse entre la basilique romane à plusieurs nefs et le type d'église de Ra5ka à une seule nef. Cette alliance entre les deux types d'architecture est sensible aussi bien à l'intérieur que dans l'aménagement externe. Le monastère de Decani, construit par le moine franciscain Guy de Kotor en Dalmatie, constitue le point culminant et, en même temps, le couronnement logique de la voie suivie par le développement de l'architecture monumentale telle qu'elle a fleuri dans la région de la Raska. Le voisinage de la Dalmatie et de l'Italie n'a pas manqué d'exercer une influence sur la décoration sculpturale qui reprend, en la résumant en quelque sorte, l'ensemble des motifs romans et les présente généralement sous une forme beaucoup plus rustique.

L'architecture seibc en Macédoine a un caractère foncièrement différent. Elle a su s'adapter aux traditions locales et en a bénéficié, tout en les développant et en les enrichissant par ses propres créations artistiques. La voie qu'elle a suivi en Macédoine n'est pas aussi simple que celle qui a fleuri dans la région de la Raska. Le monument le plus ancien de ce type d'architecture se trouve au Mont Athos. C'est l'église du monastère serbe d'Hilandar, fondée par le roi Milutine vers 1299. Sa construction suit le type à triconque répandu dans les monastères d'Athos mais en le transformant suivant le mode constantinopolitain. Les autres fondations du roi Milutine accusent encore plus fortement la richesse des diverses variétés de l'église disposée en forme de croix et surmontée d'une coupole. Cependant chacune de ces églises est différente. C'est celle de Gracanica qui est certainement la plus originale, car sa silhouette se rapproche de celle d'une pyramide et s'élève verticalement vers le haut en donnant une impression de légèreté et de liberté. Son pittoresque s'accroît encore du fait que ses murs sont recouverts d'ornements en couleurs et en céramique. L'église de Saint Joachim et de Sainte Anne, dite Eglise Royale, est un véritable bijou. Elle a également été fondée par Milutine au couvent de Studenica. Construite dans le genre byzantino-balkanique, elle est dotée d'une coupole qui repose directement sur les murs. Elle est de petites dimensions, mais ses proportions sont extrêmement harmonieuses et l'éclat de cette oeuvre d'art est encore rehaussé par les peintures murales. Tous ces éléments se retrouvent à un degré plus ou moins élevé dans d'autres monuments de l'époque. L'architecture serbe en Macédoine est un croisement des influences byzantines et du rayonnement de l'art de la Grèce si proche, le tout amalgamé dans la tradition locale. L'éclectisme de l'art serbe en Macédoine s'y est exprimé non moins vigoureusement que dans la RaSka originelle et y a également manifesté le soin du décoratif en accentuant cette tendance au cours des siècles.

Dans l'architecture de la vallée de la Morava nous sommes en présence d'un véritable mélange d'éléments comme: les anciennes traditions locales, des influences de l'architecture de la région de Raska, de la Macédoine, des modèles bulgares assez proches, des tendances de l'Europe centrale et du Mont Athos. C'est ainsi, par ex. qu'on peut observer la présence de tous ces éléments dans l'église de KruSevac, dite Lazarica du nom de son fondateur, le prince Lazare, de la fin du XIV[e] siècle. C'est une construction à une nef et à voûte du type de celles de RaSka, à laquelle on a ajouté des conques en forme de trèfle à trois feuilles si caractéristiques pour l'architecture du Mont Athos. Le carré de soutènement de la coupole est aménagé comme ceux de Grafanica et une tour carrée s'élève au dessus du narthex tout comme dans l'église de Zica. L'art décoratif a été porté ici à des sommets encore inégalés. Mais le couronnement des efforts des architectes qui ont élevé les églises dans la vallée de la Morava c'est certainement l'église du couvent de Resava-Manasija, bâtie entre 1406 et 1418, et qui constitue une sorte de synthèse de tous les courants artistiques précédents. Les couleurs chatoyantes de Graèanica et de Lazarica ont fait place ici au marbre blanc de Manasija.

Les sculptures et la décoration en couleur, si caractéristiques pour l'architecture de la vallée de la Morava, sont toujours harmonieusement proportionnées à la silhouette de l'édifice. On peut même dire que la sculpture bulgare, serbe ou macédonienne ne constituait, au Moyen Age, qu'un art annexe de l'architecture. Il existait, bien entendu, des oeuvres d'art et des sculptures en bois, en pierre ou en stuc, mais l'histoire de ce domaine artistique n'a pas encore été convenablement étudiée et la raison principale en est certainement la pénurie de vestiges qui ont pu être conservés jusqu'à nos jours. Il est, toutefois, certain, que — comme c'était également le cas à Byzance — la sculpture ne jouait pas alors un rôle dominant dans l'art des peuples balkaniques.

La perte de l'indépendance serbe marque la fin des grandes créations artistiques dans le domaine de l'architecture. En Bulgarie, en Serbie et en Macédoine, à la place des églises, dans les villes surtout, on construit des mosquées et des minarets. Il faudra attendre plusieurs siècles avant la résurrection de l'art national, résurrection qui sera l'oeuvre du peuple lui-même.

La peinture murale fut, comme nous l'avons déjà mentionné, le complément habituel de l'architecture médiévale sur tout le territoire des Balkans. Mais les icônes et les enluminures des manuscrits occupent également une place importante. Dans tous ces domaines la prépondérance byzantine est beaucoup plus marquée que dans l'architecture. Les différents groupes d'images peintes présentent naturellement des différences, mais les critériums de ces phénomènes dépendent de la structure, parfois fort complexe, de chaque courant artistique qui a pu être observé.

On ne sait rien de précis sur la peinture de la période du premier état bulgare. Les peintures murales de l'église de Sainte Sophie à Ohrid, qui datent du XI^{e} siècle, ont été classées comme faisant partie de l'art macédonien. Les fresques de Backovo du XII^{e} s. sont un exemple précieux de la peinture byzantine de cette époque. Les monuments du XIII^{e} et du XIV^{e} siècles de Tirnovo et des environs témoignent également de contactes avec la peinture byzantine, plus précisément celle de Constantinople. Filov et Grabar ont prétendu que les maîtres byzantins avaient fondé à Tirnovo une école de peinture dont les élèves bulgares auraient ensuite diffusé les tendances dans tout le pays. Quoiqu'il en soit, il faut également rappeler l'importance des anciennes traditions artistiques et des éléments propres à l'art provincial.

Parmi les monuments de la peinture bulgare la première place revient sans conteste aux peintures murales de la petite église de Boïana près de Sofia. C'est là que le sevastocrator Kaloïan a édifié, en 1259, son propre mausolée sous forme de chapelle à deux étages en la rattachant à une église encore plus petite qui datait du XI^{e} siècle. Les peintures du XI^{e} siècle se rapprochent des fresques de Baïkovo alors que celles du XIII^{e} siècle sont bien plus originales. Leur richesse les apparente à l'école de Tirnovo et ils constituent un témoignage précieux de l'art tel qu'il était préféré par les classes dirigeantes de la société bulgare du XIII^{e} siècle, et en même temps de l'art de Constantinople. Deux paires de portraits sont les peintures les plus intéressantes de Boïana: celui de Kaloïan et de sa femme Desislava et celui du tsar Ivan Assène (1258—1277) avec sa femme Irène. Ces images vivantes retracent les traits individuels de chaque personnage ainsi que leurs costumes. Le geste de la main droite de Desislava rappelle curieusement les portraits des dames françaises du XIII^{e} siècle. L'ensemble constitue un document unique de la peinture et de la vie des grands seigneurs bulgares au temps de l'Empire Latin de Constantinople, c'est-à-dire d'une période où cet Empire devenait le lieu de rencontre des influences orientales et occidentales alors que la peinture byzantine ne cessait d'être fidèle à ses principes originels.

Les monuments postérieurs de la peinture bulgare n'ont jamais égalé ceux de Boïana. C'est ainsi, par exemple, que le *Cortège des Apôtres* à l'intérieur de la coupole de l'église de Saint Georges à Sofia, datant du XIV^{e} ou du début du XV^{e} siècle, bien que vivant et dynamique, n'a qu'un caractère purement décoratif. De même, les peintures du XIV^{e} siècle de Berende et celles du couvent de Zemen de 1354 sont décidément provinciales. Quant aux peintures du temps de la domination turque, on y retrouve des réminiscences de toutes les tendances antérieures de la peinture médiévale ainsi que des motifs imités de ceux du Mont Athos. En effet, le Mont Athos jouait alors un rôle toujours croissant comme le modèle le plus haut de la culture et de l'art chrétien.

Mentionnons ici également le rôle important des manuscrits bulgares et des enluminures dont ils étaient ornés. Nous n'avons aucun document du temps du premier état bulgare. A l'époque du deuxième état bulgare *L'Evangéliaire du pope Dobreyto* du XIII^{e} siècle témoigne de tendances intéressantes et communes à toute la presqu'île balkanique. On y retrouve certaines réminiscences archaïques, une stylisation orientale, des traits essentiellement primitifs ainsi que certains détails empruntés à l'art roman. Les miniatures des livres exécutés pour la cour bulgare de cette époque témoignent d'une influence prépondérante des originaux grecs. C'est le cas notamment pour la traduction bulgare de *La Chronique de Manassés* du XI^{e} siècle, entreprise pour le tsar Ivan Alexandre (Bibliothèque du Vatican) et pour les miniatures de l'Évangéliaire bulgare du même souverain de 1356 (Londres).

En fait de peinture dans les Balkans au Moyen Age, c'est, sans contredit, l'art serbe qui a atteint le niveau le plus élevé. Pourtant, les documents illustrant les grandes traditions de cet art à l'époque qui précède la naissance et le développement de la peinture serbe dans la région de la RaSka se trouvent en majeure partie en Macédoine.

Deux ensembles de peintures murales possèdent sur ce territoire une importance particulière aussi bien du point de voue historique qu' artistique. Il s'agit des fresques de l'église de Sainte Sophie d'Ohrid, dont la couche primitive remonte au X^{e} siècle, et des fresques de l'église de Saint Pantelémon dans le couvent Nerezi près de Skopje qui datent

de 1164. Les unes et les autres ont donc été exécutées à l'époque de la domination byzantine et constituent un monument des plus précieux, à bien des égards, de la peinture byzantine aussi bien que macédonienne.

L'art des fresques de l'église de Sainte Sophie évoque toute une série de visions de l'au-delà. Au sujet théologique correspond la forme de l'exécution. On y sent partout l'influence de l'antiquité christianisée et transformée mais présente, pleine d'une sobriété classique et spiritualisée. Les peintures murales de Nerezi témoignent de la voie suivie par la peinture byzantine en Macédoine. Nerezi avait été fondé par un proche cousin de l'empereur, qui assumait alors les fonctions du gouverneur de Skopje. L'ensemble de la composition de Nerezi est empreint de calme et de douceur, les personnages ont plus de vie et de passion, leur attitude est motivée par des causes psychologiques. La brutalité des contours a été remplacée par des nuances en demi-teintes légères et plus douces.

La peinture serbe relève de la même famille artistique que la peinture byzantine. Mais ceci n'a pas empêché l'élaboration de certains traits caractéristiquet propres à la Serbie, qui n'ont, toutefois, jamais dépassé le cadre général de l'art byzantin. Mais l'histoire de l'art serbe n'est pas entièrement asservie à Byzance et témoigne d'une indépendance due en majeure partie à l'infrastructure sociale de la culture serbe de cette époque.

La couche primitive des peintures murales de l'église principale de Studenica remonte au XII^{e} siècle et illustre pleinement le classicisme monumental et auguste de l'art pictural byzantin du XI^{e} siècle. Les même traditions artistiques président au caractère des plus anciennes peintures de 2i£a du XIII^{e} s. Il en est de même pour les anciennes fresques de MileSeva qui avait été fondé par le roi Ladislas (1234—1243). L'ampleur des compositions imite les grandes oeuvres de la peinture byzantine des premiers siècles tout en leur conférant une expression nouvelle dans la forme. Les personnages témoignant jusqu'à un certain point des contacts avec l'Occident, sont héroïsés, surhumains, comme venus d'un univers supraterrestre. Cependant, en même temps on y trouve également d'autres personnages dont les proportions ont été changées: ces gens ont des silhouettes lourdes et penchées vers la terre, leurs têtes sont carrées, leurs fronts hauts, ils ont des bouches et des yeux petits et d'énormes mains et pieds. On observera que ce style de peinture apparaît pour la première fois sur les territoires où rayonnait l'art byzantin justement à Mileseva. On peut donc considérer la Serbie comme une des portes d'accès par lesquelles les éléments occidentaux pénétraient l'art byzantin. A ce propos il faut signaler deux compositions où figurent les portraits des fondateurs. On est saisi par le portrait du roi Ladislas qui est représenté avec tous les attributs de la jeunesse et tel qu'il était en réalité. Etant peint de son vivant, il a gardé ses traits individuels et terrestres, alors que le portrait de Saint Sava, qui fut exécuté juste après la mort du prince, tout en reproduisant les traits véritables du modèle, se rapproche du monde abstrait des icônes.

Une place de choix doit être réservée aux peintures de l'église du couvent de Sopocani, qui datent de 1265 environ. La composition aussi bien que les mouvements des différents personnages sont empreints d'un dynamisme absolument ignoré de l'art du XIII^{e} siècle, de sorte qu'il est difficile de les rattacher à quelque variété précise de la peinture médiévale. Notre attention est tout de suite attirée surtout par la grandiose composition de *La Dormition de la Vierge* qui semble être une tentative de traduire une vision quasi cosmique pleine de symboles et d'éléments mystiques mais empreinte également du lyrisme le plus pur avec une conception pleine d'illusionisme. Sopocani est certainement le point culminant de la peinture serbe du Moyen Age ou plutôt de ce XIII^{e} siècle qui en a marqué l'apogée. Plus tard, en effet, le niveau général a sensiblement baissé de sorte que même les monuments de la fin du XIII^{e} siècle ne peuvent être comparés ni par le style, ni par la force d'expression aux peintures de Sopocani.

La peinture du XIV^{e} siècle n'est pas moins riche que celle du siècle précédent. Elle est intéressante aussi par le fait qu'elle est liée au mouvement qui a présidé au renouvellement de la peinture byzantine au temps des Paléologues. Cette «renaissance» avait trouvé un écho puissant principalement en Serbie et en Macédoine. L'annonce d'un courant nouveau se manifeste déjà vers 1295 dans les fresques de l'église de Saint Kliment (Clément) à Ohrid. Elles portent les signatures des fondateurs de l'école des peintres du roi Milutine: Astrapas, Michaïl et Eutychios. Ce sont eux qui, par leurs activités s'étendant de 1290 à 1321, ont contribué principalement au développement de la peinture macédonienne et de l'art serbe en Macédoine. Partout on peut observer les tendances qui prévalaient alors à Byzance mais la peinture qui nous occupe ne se contentait pas d'imiter servilement la mode de la capitale. Les traditions indigènes étaient bien trop fortes pour permettre aux artistes serbes et macédoniens de copier simplement les modèles byzantins.

Relevons ici la décoration picturale de la Petite Eglise Royale de Studenica qui date de 1314. On notera le» ressemblances entre cette oeuvre et les mosaïques de l'église de Chora (Karijé-djami) à Constantinople, perceptibles particulièrement dans les scènes de la légende de la Vierge. On retrouve dans la composition de Studenica tous les traits caractéristiques principaux de cette renaissance de la peinture de la capitale byzantine dont nous avons parlé plus haut: la poésie du sujet, le lyrisme de l'atmosphère, le charme élégant des silhouettes féminines élancées et sveltcs. Ces peintures sont l'un de plus beaux monuments de l'art médiéval non seulement dans les Balkans, mais aussi à Byzance.

Les autres fondations de Milutine témoignent des mêmes tendances, entre autres à Staro Nagorifino (1317) et à Gracanica (achevée en 1320). Ailleurs cependant on retrouve des tendances beaucoup plus sérieuses, d'inspiration monacale et ascétique (Pec). Les plus riches sont les peintures de Defani, achevées en 1348. L'exécution technique, proche encore des peintures de Nagori&no et de Gracanica, a perdu beaucoup de leur finesse. C'est l'idée et

l'importance iconographique du sujet qui tient ici la première place et il en est ainsi dans toute la décoration picturale qui constitue une véritable encyclopédie en images de l'art serbo-byzantin. Les gros traits du dessin, un modelé grossier et des coloris dures caractérisent également les oeuvres de ce qu'on a appelé l'école monastique (Lesnovo, Matejfa, Markov Manastir). La peinture dans la vallée de la Morava se distingue par la prédominance du décoratif dans l'ornementation des intérieurs. Un charme extraordinaire et élégant se dégage du principal monument de cette région, c'est-à-dire des fresques qui se trouvent dans l'église de Manasija, fondée par le déspote Stefan Lazarevic en 1418. Très caractéristiques sont ici la clarté du colotis, l'élégance des auréoles dorées et des dessins décoratifs, la sveltesse des personnages, la légereté aérienne de leurs mouvements. Les types humains sont inspirés visiblement par l'art hellénistique alors que le portrait du fondateur est curieusement ..modernisé". Tous ces détails ainsi que le soin minutieux de l'ornementation forment une synthèse des résultats obtenus par les peintres serbes au cours de deux siècles de leurs activités. Il convient, néanmoins, de souligner l'interprétation nouvelle des tendances *traditionnelles* qui fait des peintres de Manasija une des oeuvres culminantes de l'art byzantin en Serbie à l'époque des Paléologues, telle une dernière flambée d'un art arrivé à son apogée juste avant son extinction.

La peinture des icônes dans les Balkans attend toujours son historien car nous ne possédons pas jusqu'ici d'analyse critique embrassant l'ensemble du problème. C'est pourquoi, malgré des recherches systématiques dans ce domaine, toute étude qui tente de présenter l'histoire des icônes dans les régions habitées par les Slaves du Sud ne peut avoir qu'un caractère provisoire.

C'est le monastère de Hilandar qui possède certainement la plus riche collection d'icônes serbes. Vu que ces icônes datent de toutes les époques, à partir du XIII^{e} jusqu' à la fin du XVIII^{e} s., c'est cette collection qui est la plus représentative et qui peut donner une idée du développement historique de cet art en Serbie. Le type le plus intéressant des icônes serbes est constituée par celles d'Ohrid, qui ont été soigneusement restaurées dernièrement. L'invasion turque et la domination des Osmanlis a naturellement provoqué un arrêt dans cette branche de la peinture serbe qui dura jusqu'au XVI^{e} siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où les icônes serbes commencent à revêtir un caractère plus défini surtout dans les centres monastiques (Defani, Prizren, Pec). Vers le milieu du XVI^{e} siècle on observe aussi des contacts très suivis entre le couvent de Hilandar et la Russie.

En dehors des couvents, des icônes continuaient à suivre tout naturellement les anciennes traditions tout en assimilant plus d'un modèle et certaines méthodes venues d'Occident. Le plus grand peintre serbe du XVII^{e} siècle, Djordje Mitrofanovic, a peint des icônes dans des teintes très claires et leur dessin est toujours très fluide, ce qui ne cesse pas de surprendre dans l'histoire de la peinture serbe de cette époque.

De même les centres artistiques du littoral de l'Adriatique ont également joué un rôle important dans l'histoire de l'art iconographique serbe. Vers le début du XVIII^{e} siècle le caractère des icônes se transforme principalement sous l'influence de la variété lévantine du baroque vénitien. La production industrielle des icônes en eaux-fortes marque le déclin définitif de l'art serbe des icônes. Simultanément l'icône devient un sujet de la peinture occidentale dont les formes sont assimilées par la peinture serbe contemporaine.

Parmi les miniatures et enluminures de manuscrits les plus anciennes il faut mentionner deux manuscrits qui représentent des courants artistiques bien différents. Ce sont *L'Evangéliaire du prince Miroslav* (vers 1197) écrit en caractères cyrilliques mais dont les riches enluminures appartiennent entièrement à l'art roman, et *L'Evangéliaire de Prizen* qui date du XIII^{e} siècle. Les miniatures de ce dernier se rapprochent de l'art oriental, syrien ou palestinien et on y retrouve les mêmes motifs qui font partie de la plus ancienne couche de l'art serbe du Moyen Age au temps des Nemanja. Ces motifs orientaux arrivaient du Proche-Orient par l'intermédiaire de la Palestine dont les contacts avec la Serbie médiévale étaient très suivis.

Vers le milieu du XIII^{e} siècle les dessins des miniatures serbes font place à des peintures qui reproduisent surtout des modèles byzantins. Dans cette imitation les peintures des manuscrits arrivent à un degré de perfection très élevé au XIII^{e} et dans la première moitié du XIV^{e} siècles, ce qui s'explique par l'essor pris à cette époque par l'art byzantin des Paléologues. Comme exemple de cette perfection on peut citer le plus volumineux manuscrit serbe: *Le Psautier Serbe* de Munich qui date de la fin du XIV^{e} s. Les livres destinés non plus aux souverains mais aux clercs sont illustrés de miniatures bien plus modestes et les différences du niveau artistique sont sensibles. Même après la perte de l'indépendance nationale l'art des miniatures et des enluminures continue ses belles traditions jusqu'à la fin du XVII^{e} siècle. Mais leur valeur artistique a beaucoup diminué et leur importance est bien plus historique qu'artistique.

L'ART DES SLAVES MÉRIDIONAUX DE L'OUEST

LA DALMATIE

On aurait tort de considérer tout l'art dalmate comme une émanation croate en particulier. Lorsqu'on évoque le nom de Dalmatie dans une étude de l'art il faut le considérer plutôt dans le sens géographique et historique de ce mot. En fait l'histoire de ce pays, composé d'éléments ethniques si différents, est déjà passablement compliquée. Les Slaves qui s'étaient établis dans la réaion constituaient, il est vrai, la majorité de sa population et leur nombre

augmentait constamment. Les villes cependant restèrent longtemps romaines ou plutôt romanes et donnaient le ton en ce qui concerne la vie culturelle et intellectuelle. La situation géo-culturelle de la Dalmatie à l'époque des premiers débuts de son art médiéval du VIII[e] et du IX[e] siècles se présentait à peu près comme suit: sur le littoral des villes romanes rivalisaient avec une série des villes nouvelles dont certaines avaient été fondées par les Croates. Les plus anciennes de ces villes avaient des traditions artistiques séculaires mais la plupart s'étaient appauvris. Le hinterland était habité par une population croate, établie depuis peu dans le pays et dont certaines parties venaient à peine d'embrasser le christianisme alors que d'autres étaient restées païennes. Cette population rattachée par des liens ethniques aux autres peuples des Balkans, commençait à peine d'assimiler les formes et le style de vie des anciens voisins latins ou byzantins et s'imprégner de leurs traditions. D'un côté l'Italie, Rome et tout l'Occident, de l'autre Byzance — une telle situation géographique prédestinait en quelque sorte le caractère futur et l'histoire de ce pays où l'art ne pouvait se développer qu'en périphérie de ces deux grands courants étrangers.

Le nombre des monuments de l'architecture de l'ancienne période croate est passablement élevé. Elle est l'expression locale des tendances architecturales pré-romanes. On s'étonne de la diversité des types et des variétés de ces modestes édifices disséminés dans tout le pays mais surtout dans les principaux centres politiques de l'ancienne Croatie. Le plus souvent on rencontre des chapelles ou des petites églises à une seule nef avec une abside sémicirculaire et couverte d'un plafond. On trouve également des églises voûtées à plusieurs nefs ainsi qu'un type d'église spécialement intéressant, aux attaches historiques très anciennes, à une nef et à voûte en berceau et dont la coupole repose directement sur des piliers sortant des murs. Les églises construites dans la partie centrale du pays témoignent de liens encore plus nombreux avec l'architecture des temps anciens quoique là aussi on rencontre une grande variété de types. L'exemple le plus caractéristique de ce genre d'architecture — bien que de dimensions monumentales — nous est offert par l'église de Saint Donat de Zadcr qui date de 805 environ alors que la Dalmatie avait fait partie, pendant une courte période, de l'empire de Charlemagne. Elle ressemble aux monuments postantiques de la Péninsule Balkanique et de l'Italie ainsi qu'aux édifices carolingiens. Ces traits s'expliquent par les traditions de l'époque postantique, qui s'étaient mélangées avec les courants carolingiens et convenaient, d'autre part, parfaitement à la ligne de développement prise par l'architecture de la côte dalmate et des Balkans en général.

A ces traditions locales ainsi qu'aux traditions de toute la Péninsule Balkanique se rattachent également, en partie, d'autres églises centrales qui offrent toute une variété de combinaisons de la rotonde principale avec des absides en forme de conques.

A côté des édifices mentionnés nous observons l'apparition, à partir du XI[e] siècle, d'églises ayant le caractère de basiliques bénédictines. En fait elles avaient été construites par des moines bénédictins venus du Mont Cassin. Elles ont servi de modèles à de nombreuses fondations d'églises dans centres croates faites par des souverains et des évêques de la Croatie. En même temps, dans les villes, s'élevaient les premières grandes basiliques et cathédrales.

La sculpture de l'époque croate ancienne est aussi caractéristique que l'architecture avec laquelle elle est intimement liée. Dès son premier monument, le bas-relief du baptistère de Nin (avec une inscription du prince Viïeslav) qui date de l'an 800 environ, elle affirme son caractère d'ornementation en bas-relief avec des dessins géométriques et des motifs floraux quoique l'élément principal est constitué par des entrelacs. Même les dessins hérités de l'antiquité et de l'hellénisme et les motifs des premiers temps du christianisme et de l'art byzantin sont toujours accompagnés de torsades ou d'entrelacs qui semblent constituer le motif dominant dans tout l'art sculptural dalmate de cette époque. La Dalmatie l'a certainement adopté d'après les modèles de l'Italie septentrionale et les entrelacs firent désormais partie intégrante de la tradition locale dalmate. Au début, on peut également distinguer des tentatives pour assimiler de nouvelles formes de l'art figuratif qui s'infiltraient en Dalmatie vers le milieu du XI[e] s. Le développement ultérieur de la sculpture dalmate est lié à l'histoire de l'art roman.

En ce qui concerne la peinture, nous n'avons que très peu de vestiges qui nous soient parvenus. Seules les peintures murales de l'église de Saint Michel à Ston, datant de l'an 1000 environ, où l'on distingue, entre autres, le portrait d'un des rois de la Zeta, témoignent de l'activité artistique des Dalmates dans ce domaine, ainsi que quelques manuscrits et enluminures d'inspiration bénédictine du Mont Cassin mais qui manifestent également certaines influences de la peinture carolingienne de l'Italie du Nord.

L'ART DES COMMUNES URBAINES DALMATES SUR LA CÔTE ET L'ART DES SEIGNEURS FÉODAUX À L'INTÉRIEUR DU PAYS

Une division de l'histoire de l'art dalmate en styles précisément délimités roman, gothique et renaissance n'aurait pas beaucoup de sens. Du XII[e] au XVI[e] siècle on observe, il est vrai, l'apparition des formes appartenant à tous ces styles, mais leurs dominations respectives ne peuvent être franchement délimitées. Le roman règne longtemps dans l'architecture dalmate et lorsque survient enfin le gothique, les formes romanes continuent à survivre côte à côte avec le style nouveau. Plus tard le même phénomène a lieu en ce qui concerne le gothique qui côtoie le style renaissance et même le baroque pendant de très longues années.

La période romane de l'architecture est marquée avant tout par l'édification de grandes cathédrales dans les villes. En Dalmatie méridionale et centrale on distingue facilement les traits empruntés à l'Italie méridionale surtout des

Pouilles alors que l'architecture du nord du pays témoigne de certaines influences de l'Italie septentrionale et de l'école d'Ancône.

La cathédrale de Saint Tryphon de Kotor (consacrée en 1166) est imitée des églises romanes des Pouilles. Elle se compose d'une série de constructions ajoutées au cours des siècles mais sa construction primitive est celle d'une basilique romaine à trois nefs et deux absides, recouvertes d'une voûte en ogive. Le même type se retrouve dans la cathédrale .de Trogir où les influences de l'architecture romane des Pouilles sont encore plus faciles à découvrir. Des éléments de l'architecture romane de l'Italie septentrionale se retrouvent, par contre, en Dalmatie du nord, entre autres, dans l'église de Saint Krsevan (Grisogono) à Zadar et dans la cathédrale de la même ville. L'église de Saint Krsevan avait déjà été construite au VII^{e} siècle mais elle a été totalement transformée et restaurée en 1175. La cathédrale de Zadar date de la seconde moitié du XIII^{e} siècle et ses arcades lui confèrent une légereté aérienne, bien que son ornementation l'éloigné de la simplicité monacale de la cathédrale de Trogir. A Zadar, les éléments romans de l'architecture toscane s'allient harmonieusement avec les traditions locales qui remontent aux premiers temps du christianisme. Ce sont des monuments comme ceux que nous venons d'énumérer qui ont donné l'élan nécessaire au développement du style régional de l'architecture de la Dalmatie septentrionale.

La sculpture romane en Dalmatie n'est point une continuation de l'ancien art croate. C'est maître André Buvina qui ouvre la liste des sculpteurs dalmates. Il est l'auteur des portes de la cathédrale de Split, ouvrage en bois, qu'il termina en 1214. C'est une des rares sculptures en bois qui a pu être conservée en un état satisfaisant jusqu'à nos jours. Riche en scènes figuratives et en ornementation, elle constitue un exemple typique du conservatisme de l'art dalmate issu d'anciennes traditions indigènes et de courants neufs. En assimilant ces derniers, la sculpture dalmate a néanmoins gardé l'ancienneté de ses formes et de ses moyens d'expression.

Le représentant le plus célèbre de l'art médiéval dalmate c'est maître Radovan, auteur du portail principal de la cathédrale de Trogir. Ce riche portail, achevé par Radovan en 1240, a été, malheureusement, plusieurs fois remanié à des époques postérieures. Le caractère et le type de cet ouvrage s'apparente très certainement à l'Italie méridionale, mais le style des sculptures nous rappelle si fortement les principes et les éléments de l'art du maître lombard Benedetto Antelami que nous sommes bien forcés de supposer que le style de cet artiste avait été connu de Radovan, peut-être par l'intermédiaire de Venise. Ce magnifique portail est resté une oeuvre unique. Bien que l'on puisse retrouver un certain développement de la sculpture romane à Trogir aussi bien qu'à Split (chaires romanes dans les églises), cet essor est sensiblement différent du style de Radovan. Des éléments de la sculpture vénitienne apparaissent également en Dalmatie septentrionale et dans le sud du pays on peut noter, à cette époque déjà, les premières lueurs du gothique. Mais ce dernier n'occupera pleinement la place du roman, en Dalmatie, qu'à partir du XV^{e} siècle et deviendra alors le style traditionnel dalmate.

L'art dalmate du XV^{e} et du XVI^{e} siècles a été, bien entendu, influencé par la domination vénitienne sur la côte. Cependant, à l'exception de la ville de Dubrovnik, cette influence n'a pas révolutionné l'art dalmate et n'a pas provoqué un éloignement subit de cet art des grands centres culturels dont venaient jusqu'à présent les modèles et les maîtres. C'est ainsi que le Napolitain Onofrio délia Cava continue ses activités artistiques à Dubrovnik et la décoration de deux fontaines de la ville témoigne de la persistance des influences antiques. Le Palais Ducal de la même ville manifeste également certaines inspirations de l'Italie méridionale — oeuvre de délia Cava — bien que le caractère général de l'édifice soit typiquement vénitien. On voit donc comment le courant artistique, qui avait apporté le gothique de l'Italie méridionale, s'alliait harmonieusement sur place avec les traditions de l'architecture et de la sculpture de la Dalmatie du Sud. Alors qu' Onofrio délia Cava passe pour le plus fameux représentant de ce courant méridional, un milanais, Bonino, auteur du retable de Saint Domnius à la cathédrale de Split (1427) représente la variété lombarde du gothique, fort archaïque d'ailleurs.

Ce n'est qu'au XV^{e} siècle qu'on observe en Dalmatie l'épanouissement du gothique fleuri du type vénitien et extrêmement décoratif. L'oeuvre principale du gothique vénitien en Dalmatie, la cathédrale de Sibenik, fait également preuve de tendances qui annoncent la Renaissance. Elle a été construite et décorée par Georges-le-Dalmate (J^{ura}i Dalmatinac, Giorgio Dalmata) qui travailla aussi à Ancône. C'était avant tout un sculpteur mais il fut également un grand architecte. La cathédrale de Sibenik accuse un mélange de gothique flamboyant et d'une forme artistique qui s'inspire aussi bien du Moyen Age que de l'art des temps modernes. La partie inférieure de l'édifice, gothique dans son ensemble, témoigne d'un sens de la grandeur et du pittoresque. L'idée qui a présidé à la construction de l'église se manifeste aussi dans la décoration pleine de détails et sculptures dont le meilleur exemple est fourni par le baptistère. L'impression générale qui s'en dégage est celle d'un tournant entre deux époques et qui annonce l'avenir. Georges-le-Dalmate (mort en 1475) fut le dernier grand créateur de l'art gothique sur la côte dalmate et son influence a été très vaste.

Les débuts de la Renaissance remontent à 1463, c'est-à-dire à la date à laquelle Michelozzo de Florence, de passage à Dubrovnik, a dressé le plan d'une restauration et d'une transformation du Palais Ducal, fortement endommagé par l'explosion de la poudrière qui se trouvait dans ses caves. Ce projet ne fut cependant jamais mis à exécution. Michelozzo n'en restaura pas moins les arcades du portique devant le Palais. Mais son art ne fut pas compris

et apprécié de ses contemporains: la Renaissance n'avait pas encore trouvé de transition entre les anciennes traditions locales et l'interprétation indigène des formes et de l'esprit des courants nouveaux. Le premier artiste de la Renaissance en Dalmatie fut NicoIas-le-Florentin qui continua l'oeuvre de Georges-le-Dalmate. Il acheva la construction de la cathédrale de Sibenik qu'il dota d'un type nouveau de façade, d'une coupole monumentale et d'une voûte dont le problème avait été résolu d'une façon fort originale. Il décora également la chapelle du bienheureux Jean Ursini dans la cathédrale de Trogir. Cette chapelle passe pour l'échantillon le plus précieux de l'art de la Renaissance dalmate en matière de sculpture.

La mort de Nicolas-le-Florentin et l'achèvement de la cathédrale de Sibenik marque la fin de la seconde grande période d'essor de l'architecture et de la sculpture dalmates. Un pays détruit périodiquement par des guerres continuelles entre Venise et l'Empire Ottoman, se trouvant dans des conditions économiques extrêmement précaires, ne pouvait vraisemblablement accorder ni l'aide ni l'intérêt nécessaire au développement des arts. Les artistes indigènes ne trouvaient pas des conditions à occuper leurs talents et devaient émigrer en Italie. Les oeuvres d'art étaient importées en Dalmatie directement de Venise. Les débuts de la Renaissance, marqués par l'activité de Nicolas-le-Florentin, n'eurent pas de suite naturelle comme le cinquecento en Italie. Cependant, comme dens toutes les périodes de transition artistique, on peut relever en Dalmatie des témoignages de la survivance du style renaissance dans les formes postérieures de l'art.

Il nous faut ici mentionner les sculptures sur bois, en particulier les retables et les autels renaissance qui sont nombreux, et l'orfèvrerie dalmate. Parmi les oeuvres des orfèvres citons la fameuse arche d'argent doré à Zadar contenant les reliques de Saint Simon sculptée par Francesco da Milano vers les années 1380. Ce joyau avait été commandé à l'artiste par Elisabeth Kotromanic de Bosnie, reine d'Hongrie. L'arche est somptueusement décorée de bas-reliefs représentant des scènes historiques.

La peinture dalmate est également intéressante et importante. Les vestiges d'une première période nous sont parvenus seulement sous forme de fragments, mais cela suffit pour prouver l'existence de contacts suivis avec la peinture italienne, bien que les traits byzantins y soient également sensibles. Les miniatures des manuscrits sont beaucoup plus nombreuses et, en général, conservées. Jusqu'au XIII^{e} siècle c'est le type des miniatures du Mont Cassin qui a prévalu mais on trouve aussi des dessins semi-byzantins. A partir de la fin du XIV^{e} siècle, les manuscrits dalmates font preuve d'une influence marquée de l'école de Bologne, principalement en ce qui concerne les enluminures. Cependant l'oeuvre la plus originale de cet art est, à l'époque, le missel du voïvode de Bosnie, Hrvoj, qui avait été jusqu'en 1413 gouverneur de la ville de Split. Le missel, qui date du début du XV^{e} siècle, est écrit en caractères glagolites et décoré par un artiste qui avait dû connaître l'oeuvre des miniaturistes de Florence. A côté de manuscrits richement enluminés avec prédominance de motifs toscans, on voit apparaître au XVI^{e} siècle, dans l'île de Krk (Veglia), des missels liturgiques dont les miniatures accusent des influences serbo-byzantines.

Le vrai visage de la peinture dalmate se retrouve cependant surtout dans la peinture de chevalet et dans les oeuvres de ce qu'on a appelé l'école dalmate. Son essor se place chronologiquement entre la seconde moitié du XIV^{e} et le milieu du XV^{e} siècles. En principe cette école s'inspirait de la peinture vénitienne et de celle des Marches en l'enrichissant d'éléments propres. Rab, Zadar, Trogir, Split, Dubrovnik, Kotor en sont les centres principaux mais non simultanés. Lart des peintres dalmates de cette époque rappelle fortement divers représentants du Trecento et du Quattrocento vénitien et ceci n'a rien d'étonnant puisque de nombreux artistes dalmates avaient passé leurs années d'études dans leur jeunesse à l'ombre de la cathédrale de Saint Marc et du Palais des Doges.

C'est pourtant la ville de Dubrownik qui a donné naissance à l'art le plus parfait dans ce domaine. A l'apogée de l'essor de la peinture dalmate se trouve l'oeuvre de Nicolas Bozidarevic, appelé Nicolaus Ragusinus, qui peint dès 1476 et meurt en 1517. Au début il reste encore sous l'influence du gothique, mais se convertit bientôt au style renaissance. Les toiles de Bozidarevic et de son contemporain Hamzic contiennent tout ce que l'école de Dubrovnik avait pu créer du plus parfait. Après leur mort, la peinture dalmate n'atteignit jamais ces sommets artistiques et la culture du pays fut fortement influencée par l'importation de plus en plus fréquente des oeuvres d'art vénitiennes. Quant aux activités de toute une pléiade d'artistes dalmates qui s'étaient établis en Italie, l'histoire de leur art ne fait pas, à vrai dire, partie de l'histoire de la peinture dalmate.

Le baroque n'apporta pas d'oeuvres aussi fortement originales que les périodes précédentes. Il faut avouer que les recherches et les études concernant cette période ne sont pas encore bien avancées. Toutefois il est permis de constater que 'la culture artistique du pays était loin de décliner surtout si l'on considère que l'humanisme continuait son action vivifiante en Dalmatie.

LA BOSNIE

Entre la Serbie et la Croatie qui se prolonge par la côte dalmate la Bosnie occupe une place intermédiaire aussi bien au sens géographique du mot que culturellemcnt et historiquement. Les monuments de la Bosnie si riches du temps de la préhistoire comme des époques gréco-romaine et hellénistique se réduisent à peu de chose, si l'on considère le Moyen Age. Nous parlons, bien entendu, de ces vestiges du passé qui ont pu être conservés jusqu'à nos jours. Pourtant les sources et documents nous révèlent que de nombreuses oeuvres d'art ont bel et bien existé dans le pays.

Beaucoup d'entre elles furent détruites, beaucoup furent victime des bogomiles patarènes et de la domination turque. Le domaine le plus précieux de l'art bosniaque, tant au Moyen Age que du temps des Turcs, ce fut l'artisanat artistique et 1' art populaire. Parmi les monuments les plus caractéristiques de cette région, en dehors des ruines de nombreux châteaux-forts féodaux se trouvent les nécropoles bogomiles et pas seulement bogomiles. On y rencontre d'énormes quantités de pierres tombales appelées *steci* (singulier — *stecak),* richement décorées de bas-reliefs. Ces pierres ont la forme d'une dalle, d'une tombe, d'un sarcophage, d'un obélisque et rarement celle d'une croix. C'est l'ornementation de ces pierres qui est de plus curieuse car on y retrouve, à côté de dessins d'origine populaire, une ornementation où l'on sent revivre les anciennes traditions du temps des migrations des peuples ainsi que des éléments romans et même gothiques. Dans les monuments d'une plus grande importance on est certainement en présence d'un art décidément aristocratique. Les scènes représentant la vie des chevaliers et leurs jeux reproduisent, sans aucun doute, les compositions des tapisseries occidentales, peut-être italiennes, dont étaient décorés les intérieurs des châteaux et des palais des seigneurs bosniaques.

La domination turque a conféré au pays un caractère nouveau oriental, sensible principalement par l'introduction des formes architecturales islamiques. L'art religieux, aussi bien orthodoxe d'origine serbe que catholique occidental, s'était réfugié dans les monastères et y vivotait en répétant formules traditionnelles et en se rabattant le plus souvent sur l'art populaire. D'un autre côté des éléments de l'art islamique se mélangeaient à l'art populaire, ce qui contribua, dans une large mesure, à donner des traits d'une grande originalité à la culture artistique du pays, à son folklore et son paysage.

LA CROATIE SEPTENTRIONALE ET LA SLOVÉNIE

Le même caractère périphéque se retrouve dans l'art de la Slovénie et de la Croatie du nord. Les questions relatives à l'art médiéval sont liées ici à des problèmes relatifs aussi bien à l'art danubien et alpestre (quelquefois aussi à l'art tchèque) qu'aux influences dalmates et italiennes. La période de la Renaissance est liée sur ces territoires plus particulièrement avec l'art de l'Allemagne méridionale et celle du baroque accuse une réception des modèles de l'art italien.

L'ensemble du territoire de la Croatie septentrionale et de la Slovénie est couvert de monuments et de nombreux vestiges de l'antiquité romaine, de la période suivante et de l'art pré-roman. Mais ce n'est qu'à l'époque du roman que l'histoire de l'art de cette contrée commence à prendre forme. Aussi bien en Slovénie qu'en Croatie peu de monuments se sont conservés jusqu'à nos jours. En Slovénie ce sont, surtout, des monuments artistiques qui témoignent de l'activité de diverses congrégations religieuses: bénédictins, cisterciens, etc., tels que, par exemple, le couvent cistercien de Stièna, datant du XII^{e} siècle, église typiquement cistercienne avec ses trois nefs et trois absides avec un plafond en bois à l'exception du presbytère voûté. D'autre types d'architecture romane ont pu également être retrouvés dans ces régions. Les documents croates, qui font mention de nombreuses églises et couvents de cette époque, sont relativement nombreux, mais seuls quelques fragments existent encore aujourd'hui. Contrairement à ce qui avait lieu en Dalmatie, le style roman en Croatie a duré peu de temps et fait place, dès la seconde moitié du XIII^{e} siècle, au gothique. Ce dernier ne fut remplacé par le baroque qu'au XVII^{e} siècle.

La situation en Istrie était foncièrement différente. L'époque du roman signifiait pour cette région la continuité de contacts et d'influences qui jouaient déjà avant l'introduction de ce style dans le pays. A ce propos, il faut distinguer l'art des villes du littoral, dont la population romane vivait dans l'orbite de la culture vénitienne, de l'art du hintcrland de la presqu'île, rattachée politiquement et administrativement à l'empire des Habsbourg et dont la population croate et slovène était soumise à la noblesse allemande. Là on élevait, comme par passé, de petites basiliques romanes à trois nefs et diverses variétés de petites églises à une nef. A côté d'elles, on trouve tout un groupe d'édifices laïques à Poreî, assez bien conservés et dont l'un présente de curieuses sculptures en pierre sur les murs extérieurs.

Les monuments de la sculpture romane en Slovénie sont toutefois beaucoup moins importants que ce qui nous est parvenu de la peinture slovène, en particulier des enluminures et des miniatures de manuscrits. Plus riches encore sont les fragments des fresques de lTstrie, notamment à St. Milje (Muggia) et dans la chapelle mortuaire du cimetière de Svetvinfent, où l'on reconnaît des influences incontestables de la peinture vénitienne du XIII^{e} et XIV^{e} siècles. Le monument le plus précieux de la peinture croate se trouve cependant dans la sacristie de la cathédrale de Zagreb. Ces fresques, qui doivent dater de la seconde moitié du XIII^{e} siècle (la cathédrale fut édifiée après 1242), se rattachent à la peinture de la région de Rome de la même époque. En dehors des châteaux des seigneurs féodaux, il n'y a pratiquement pas de monuments laïcs de cette période. D'une façon générale on peut dire que l'art roman, qui a indiscutablement dominé pendant un temps la Croatie et la Slovénie, n'a pas laissé de traces caractéristiques pour aucune de ces deux régions. Le Moyen Age de ces pays à l'exception de la Dalmatie — a été surtout formé par le style gothique; c'est du moins ce qui apparaît lorsqu'on on étudie les monuments qui nous sont parvenus.

Le passage du roman au gothique se manifeste dès le XIII^{e} siècle (monastère cistercien de Kostanjevica). L'art gothique se développe d'une façon continue et traverse toutes les phases de ce style depuis les petites basiliques jusqu' au gothique flamboyant des grandes églises. En même temps des éléments toujours plus nombreux puisés dans l'art populaire pénètrent dans l'art gothique de ces régions.

En Slovénie toute cette architecture a un caractère nettement provincial et transforme à sa manière les traits principaux et les modèles des grands édifices des pays alpestres voisins, en y ajoutant parfois des conceptions indigènes. A ce genre de créations appartient, en tous cas, le type d'église de campagne gothique si commun à toute la Slovénie et aussi à la Croatie. Ce genre d'architecture sacrée, de petite envergure, se distingue surtout par une riche ornementation polychrome et un lyrisme tranquille, en harmonie avec le pittoresque du paysage et la simplicité des sanctuaires des campagnes.

On croit savoir qu'en Croatie ce genre d'architecture possédait beaucoup plus de grandeur. En effet on y a construit des églises de grandes dimensions et qui rappellent les vastes cathédrales de l'Europe occidentale. Peu de chose en est resté. Malheureusement le peu qui a pu se conserver jusqu' au XIX^{e} siècle bien qu' agrémenté d'additions et de transformations de l'époque baroque — est tombé sous la coupe des conservateurs et des restaurateurs du XIX^{e} siècle, lesquels, au nom de la pureté du style, l'ont si définitivement débarrassé des apports postérieurs, que la plupart des monuments ont perdu, à jamais, leur caractère primitif. Tel fut, entre autres, le sort de la cathédrale de Saint Etienne à Zagreb restaurée d'une manière déplorable après le tremblement de terre de 1880. Quant aux nombreuses et monumentales églises des monastères bénédictins et cisterciens, il n'en reste que des ruines aussi que quelques fragments de sculptures et de fresques. Plus nombreux sont les monuments datant de la fin de l'époque gothique. Malheureusement les restaurations ultérieures ont complètement modifié leur aspect primitif. La longue période du gothique a également laissé en Croatie des vestiges d'une architecture laïque monumentale: châteaux-forts ressemblant à ceux des féodaux allemands en Slovénie et d'autres dont la construction rappelle des édifices analogues de l'Europe centrale. Par contre les oeuvres de la sculpture gothique sont peu nombreuses.

L'architecture gothique de l'Istrie n'est pas sans rappeler celle de la Dalmatie et de Venise, mais seulement dans la région côtière. Dans la presqu'île elle-même on assiste à un développement d'une architecture pcrallèle à celle de la Slovénie (p. ex. la voûte en résille), quoique ici également le rayonnement de Venise se fait sentir. En ce qui concerne la sculpture sur bois, là encore on observe la présence de traits communs à l'Europe centrale.

La peinture gothique en Croatie ne nous est connue que par des vestiges peu importants ce qui empêche toute étude approfondie. L'Istrie est beaucoup plus riche à ce point de vue et les monuments de la peinture slovène sont relativement nombreux. L'idée essentielle de cette peinture résidait, bien entendu, dans l'iconographie. Habituellement, on y retrouve les mêmes lois de la composition que dans les grands cycles iconographiques qui ornaient les intérieurs des grandes cathédrales européennes. Mais le fond a été réduit et il n'en est resté que l'essentiel, c'est-à-dire ce qui frappait le plus fortement l'imagination des contemporains. Pourtant, la totalité des oeuvres des peintres slovènes de cette période ne dépasse pas un honnête niveau de province, à l'exception, peut-être, des créations d'un Johannes Aquila de Rakerspurga ou de Johannes concivis in Laybaco. On comprend facilement les liens qui unissent cette peinture avec l'art de l'Allemagne du Sud à cette époque. A partir de la seconde moitié du XIV^{e} siècle on note les activités du groupe de Friuli, principalement dans les parties occidentales et centrales de la Slovénie jusque vers 1430. On peut discerner également un retour aux traditions giottesques italiennes et du *stile morbido* si caractéristique pour l'époque. En comparaison des peintures murales, l'état des monuments des autres branches picturales est si misérable qu'on ne peut vraiment pas prétendre à en faire un sujet d'étude.

De même les vestiges de la peinture gothique en Croatie sont très modestes. On peut citer cependant des restes de fresques dans certaines églises de campagne dans le Zagoric croate qui datent du XIV^{e} et XV^{e} siècles ainsi que les fresques de la chapelle de Saint Etienne du Palais Archiépiscopal de Zagreb. Ce» dernières constituent certainement ce qu'il y reste de plus précieux dans ce domaine et témoignent de l'influence de la peinture italienne et plut particulièrement de l'école dite de Rimini.

En ce qui concerne l'Istrie la séparation entre les villes de la côte, en contact direct avec Venise, et les bourgs et les villages de l'intérieur du pays est frappante. Les premières soumises à la domination vénitienne acceptent toutes les nouveautés de l'art qui viennent de la grande cité de Saint Marc alors que les seconds «'avèrent dépendant» aussi dans le domaine artistique de leurs seigneurs féodaux. Et ceux-ci gravitent plutôt vers l'Europe centrale et les région» des Alpes en se servant parfois de l'intermédiaire des territoires slovènes. Comme trait caractéristique il faut citer ici l'alliance des éléments alpins avec ceux de la peinture italienne. Nous ne pouvons passer sou» tilence l'intéressante série des fresques de caractère tyrolien et de grande valeur artistique qui ont été exécutés entre 1460 et 1496. Le» fresques de Vincent de Kastva (Vincencius de Kastua), qui se trouvent à Beram et datent de 1474, représentent le style gothique ..attardé" mais gardent cependant certains caractères de la période antérieure et en particulier des réminiscences du *stile morbido.* Mais les plus somptueux et les plus importants sont, sans doute, les fresques de Hrastovlje (1490) peints par Johannes de Kastua, qui témoignent d'une franche originalité aussi bien du point de vue du style que de celui de l'iconographie.

Le XVI^{e} siècle a apporté de profonds changements en Slovénie et en Croatie déterminés par la situation extérieure et intérieure dans les deux pays. Culturellement ces deux régions étaient rattachée» à l'Europe centrale dominée par l'Empire. Un des effets de la Réforme, particulièrement vive en Slovénie, fut une attitude réservée et même carrément hostile à tout ce qui touchait l'art sacré. C'est pour cette raison, entre autres, que le style gothique continuait à dominer en Slovénie pendant tout le XVI^{e} siccle. La Croatie passait alors par une des plus dures périodes de son histoire ou les invasion» turques alternaient avec le» révoltes paysannes. En définitive ni en Slovénie, ni en

Croatie — à l'exception du littoral — il n'y a pas eu pratiquement d'art de la Renaissance. On voit apparaître certaines formes de ce style dans les objets du culte, le mobilier d'église, les monuments funéraires, la sculpture architecturale mais on ne constate nulle part que ces activités soient le résultat d'un mouvement culturel embrassant l'ensemble de l'art. A part l'architecture des châteaux en Slovénie et Croatie (Soteslca, Hmeljnik, Konstanjevica, Varazdin, Klenovnik, etc.), ce n'est qu'à la fin du XVI^{e} siècle et au début du XVII qu'on peut observer un retour d'activité artistique, provoquée par la contre-réforme catholique qui apportait également des directives culturelles originaires de l'Italie, restée catholique.

Ces changements n'ont été ni rapides ni définitifs. Pendant tout le XVII^{e} siècle les deux provinces dont il est question ont des rapports suivis avec les pays de langue allemande mais ces rapports se limitaient aux pays catholiques et devaient s'adapter aux conditions nouvelles. En particulier, en ce qui concerne l'architecture on peut observer comment on s'efforce de conserver les anciennes apparences et comment, en réalité le gothique fait place, sans transition, au style baroque. La pureté de ce dernier style se manifeste plus spécialement en Slovénie à partir de la fin du XVII^{e} siècle. Cet art vient alors directement d'Italie. Au début du XVII^{e} siècle on élève à Lioubliana l'église de Saint Jacob de style jésuite. De même l'église des Franciscains de cette ville a un caractère franchement italien, avec sa grande nef unique. Mais le plus intéressant demeure le nouveau type de l'église de campagne qui n'est, au fond, qu'une transposition de l'ancienne église gothique à la mode nouvelle, celle du baroque. Ce style s'introduisait également dans l'architecture laïque et transformait de plus en plus l'aspect des villes. L'influence s'étend bientôt aussi aux châteaux-forts que les propriétaires essayent de transformer en châteaux de plaisance à l'exemple des seigneurs français et italiens du XVII^{e} siècle.

Mais ce n'est qu'au XVIII^{e} s. que le baroque triomphe définitivement. Toutes les églises gothiques de Lioubliana en furent, entre autres, les victimes. A leur place on éleva des églises monumentales conçues suivant le style nouveau, des palais et des maisons aux ornements pittoresques imités des modèles italiens. C'est alors que fut construite à Lioubliana la nouvelle cathédrale de Saint Nicolas, d'après les plans d'André Pozzo, et la magnifique église des Ursulines dotées d'une façade originale et d'un intérieur particulièrement harmonieux. Ce genre d'église se répandit bientôt dans tout le pays. En même temps on assiste à un développement imposant de la peinture et de la sculpture en bois, en pierre et en stuc. Les anciens retables en bois deviennent de riches compositions architecturales, fastueusement dorées et polychromes, qui se peuplent de tout un monde de saints figés dans des attitudes pathétiques. Un groupe de sculpteurs et de tailleurs de pierre venus d'Italie s'illustre par une série d'oeuvres de choix, tel ce Francesco Robba, originaire probablement des environs de Trieste, auteur de nombreux retables et dont la fontaine devant l'hôtel de ville de Lioubliana demeure l'un de plus beaux monuments de cette époque chez les Slaves méridionaux.

Le développement de la peinture suivait parallèlement. Au début du XVII^{e} siècle apparaît la première peinture en trompe l'oeil en Slovénie, le plafond de Celje avec vue *di sotto in su,* oeuvre d'un italien inconnu. C'est pourtant Giuglio Quaglia (1666—1751) originaire de Lainà en Italie, qui vient en tête des peintres italiens établis à Lioubliana à cette époque. Il est, entre autres, l'auteur de nombreuses fresques traitées dans la tradition en trompe l'oeil de la peinture italienne. Ses oeuvres firent école et toute une génération de peintres indigènes s'efforcèrent de l'imiter. Parmi eux, il convient de citer François JelovSek (1700—1764). Cette manière de peindre se maintint très longtemps. C'est Matthieu Langus qui fut son dernier représentant vers le milieu du XIX^{e} s.

De même la peinture de chevalet de l'époque baroque est presque exclusivement d'inspiration religieuse, surtout si l'on ne prend pas en considération les oeuvres d'art des châteaux et des maisons de campagne, encore assez peu connues. A côté du prolixe Valentin Metzinger (1699—1759), de François JelovSek déjà mentionné, c' est sans contredit Fortunat Bergant-Wergant qui est le peintre le plus intéressant de cette époque. Né en 1721, c'est le premier artiste slovène qui, ayant étudié en Italie et probablement aussi en France, a su dépasser les étroites limites des traditions locales. Il a une façon très personnelle de traiter même les sujets religieux alors que ses portraits rappellent par leur finesse l'art de Lancret. Quant à ses tableaux de genre dont les sujets reproduisent des scènes de la vie slovène ils nous surprennent, tant est grand le contraste avec les extases mystiques qu'il a peintes ou même les portraits des personnages importants de son époque. Il mourut en 1769.

En Croatie, le développement de» arts est en principe parallèle à celui de la Slovénie voisine, alors que les points communs entre l'art des deux provinces deviennent de plus en plus nombreux. En Croatie c'est également le gothique attardé, bien que dépourvu de sa force créatrice, qui, durant tout le XVI^{e} et le XVII^{e} siècle, était considéré comme le style naturel de la province. Les mêmes causes qu'en Slovénie sont à l'origine d'une stagnation de l'architecture. Ce n'est qu'au XVII^{e} siècle que l'architecture croate manifeste quelque activité et on voit s'élever un assez grand nombre d'églises imitées du style jésuite en Italie. Tout comme à Lioubliana, c'est seulement au XVIII^{e} que le baroque retrouve sa pleine expression au moment où de nombreuses églises gothiques furent transformées selon le goût du jour, entre autres, la célèbre église de Lepoglava. Il faut noter également la construction de l'église paroissiale de Belec si modeste à l'extérieur mais dont l'intérieur offre un exemple de richesse inégalée et de somptueuses décorations aussi bien en ce qui concerne les sculptures que les peintures et les stucs.

La sculpture de l'époque baroque eut un sort semblable à celle de la Slovénie. En dehors de la région côtière, les sculpteurs croates passèrent sans intermédiaire du gothique au baroque. Certaines formes du style renaissance qu'on rencontre çà et là ne sont, au fond que des vestiges de ce qu'on a appelé la renaissance allemande. Francesco Robba

l'était établi à Zagreb et y mourut en 1757. Ses oeuvres ont conféré à la sculpture de Lioubliana et à celle de Zagreb des traits d'un style commun. L'art des ornements en stuc en Croatie dépasse à cette époque ce qui a pu être créé en Slovénie, comme on peut le constater en visitant la chapelle de Pataïic à Lepoglava.

Le parallélisme du développement artistique dans les deux pays est cependant le plus sensible dans le domaine de la peinture. Dès le XVII[e] siècle la Croatie est le théâtre des activités d'une série de peintres de tableaux d'autel venus de la Slovénie. En même temps le style baroque pénètre en Croatie par des voies plus directes: vers la fin du siècle, Bernard Bobif de Zagreb s'était efforcé de transplanter les traditions vénitiennes en Croatie. Il fut également le premier qui introduisit à Zagreb le style de la peinture en trompe-l'oeil. Cependant ce fut la congrégation des Paulins croates qui créa le centre principal de la peinture. Jean Ranger, originaire du Tyrol, membre de la congrégation, devint le représentant le plus important en Croatie de ce style nouveau.

Au seuil du XIX[e] siècle la Croatie et la Slovénie avaient su conserver cependant ce minimum de traditions artistiques qui devaient servir de point de départ à la nouvelle étape du développement de l'art des Slaves Méridionaux. Les liens avec la grande culture européenne et son art n'avaient jamais été rompus.

LE XIX[e] SIÈCLE DANS L'ART DES SLAVES MÉRIDIONAUX

Lorsqu'on s'occupe de l'art du XIX[e] siècle chez les Slaves méridionaux, il importe de se souvenir qu'on est en présence de processus historiques divers et d'une importance différente. En effet, d'une part, les pays catholiques tels que la Croatie, la Dalmatie et la Slovénie ont vu, à cette époque, le phénomène d'une modernisation accélerée de leur art. En revanche, les Slaves orthodoxes des Balkans étaient soumis à un processus plus lent d'une occidentalisation de leur culture artistique en général et s'efforçaient d'adapter les formes de cet art européen et occidental à leur style de vie. Chaque pays et chaque milieu réagissait différemment, la cadence de réception des nouveaux courants artistiques était diverse et l'art de chaque peuple s'orientait dans une direction différente selon qu'il s'inspirait ou non des traditions indigènes ou étrangères.

Les centres étaient restés à peu près les mêmes: la Slovénie avec sa capitale Lioubliana, la Croatie dont l'activité artistique se concentrait de plus en plus à Zagreb et qui étendait de plus en plus son influence sur la Dalmatie, la Serbie, enfin, dont la capitale, Belgrade, ne possédait aucune tradition artistique, le centre de gravité de la vie culturelle serbe s'étant déplacé au nord de la Save et du Danube. La Bosnie gravitait tantôt autour de la Croatie, tantôt penchait vers la Serbie mais jusqu'à son occupation par l'Autriche (1878) ce pays n'avait rien d'un centre artistique. La Bulgarie continuait à croupir dans les traditions provinciales du byzantinisme et de l'ancien art turc et ne se réveillait que lentement de son sommeil séculaire.

La peinture fut le domaine que les artistes slaves commencèrent par réformer en se débarrassant d'abord des apports viennois, hongrois, vénitien; ou munichois. Chaque région réagit différemment. Il y avait pourtant une question qui était commune à tous et qui suscitait partout les mêmes problèmes: la laïcisation de l'art. Jusqu'à présent seul le portrait avait eu, en peinture, un caractère laïc et possédait une place bien établie. Tout le reste demeurait à l'état latent d'essais timides et de tentatives. Et pourtant le renouveau de l'art, en ce début du XIX[e] siècle, commença précisément à travers la peinture religieuse. Cependant, cette laïcisation de l'art ne pouvait se faire qu'à mesure ou la société et sa culture auraient été suffisamment pénétrées de l'esprit laïc. Ce n'est qu'alors que pouvaient naître et se développer les autres genres de la peinture: tableaux historiques, scènes de genre, vie populaire, paysages. Il s'agissait de faire refléter à la peinture la totalité des phénomènes de la vie. La voie était difficile et jalonnée d'obstacles multiples qui devaient provoquer des chocs et des luttes acharnées.

LA SLOVÉNIE

La fin du XVIII[e] et le début du XIX[e] siècles n'avaient apporté à l'art slovène que des changements insignifiants en ce qui concerne la peinture. Les tableaux de J. M. Schmidt (Krcmser-Schmidt, 1718—1801) faisaient toujours école. Leopold Layer, le type même de l'éclectique, avait su devenir le premier peintre de son époque en imitant les maîtres du baroque et certains autres (1752—1826). Ses élèves et imitateurs firent de son art une sorte de métier tournant à vide. Un contemporain de Layer, François Kavïté (Caucig, 1762—1828), néoclassique de talent, d'une grande finesse de trait, fut longtemps professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Mais toute son activité artistique se déroulait hors des frontières de son pays natal. Il eut un élève, Matthieu Langus, qui se distingua principalement dans le portrait. A côté d'autres portraitistes, citons Michel Stroy (1803—1871), auteur de portraits de nombreux représentants de la vie culturelle slovène et croate. Il se fixa à Zagreb et devint un des peintres les plus réputés de la tendance moderne en Croatie. Joseph Tominc (1790—1866) influencé par Camuccini et plus tard par Hayez et Grigoletti, a peint d'une façon réaliste, à la mode viennoise. Réaliste également dans ses portraits fut Anton Karinger (1829—1870) qui a peint également des vues romantiques des Alpes slovènes. Cependant le plus éminent d'entre eux fut Janez Wolf (1825—1884), auteur de grandes toiles à sujets religieux. Son atelier a servi de véritable pépinière à une fournée de talents. Il est vrai que la plupart de ses élèves se contentaient de peindre médiocrement, mais parmi ses disciples les frères Subie (Jane* 1850—1890 et Jurij 1856—1890), outre leur véritable talent, ont eu de

très grands mérites en traçant la voie par laquelle la jeune peinture slovène, abandonnant un provincialisme étriqué, s'élançait vers les grands espaces de l'art européen. Fils d'un sculpteur sur bois et peintre de province, les deux Subie se sont inspirés de différentes traditions et influences et leurs oeuvres sont aujourd'hui disséminées à travers toute l'Europe. Tout d'abord, ils exécutent, sur commande, des grands tableaux d'autels pour les églises de leur patrie. Ces toiles, en passant par le réalisme relatif de Wolf, aboutissent à un romantisme non dépourvu d'éléments de l'antiquité dans le goût d'Anselme Feuerbach, Jurij Subie va encore plus loin et adopte pour ces tableaux religieux la technique des paysagistes et même celle des impressionnistes. Mais c'est surtout en tant que peintres de sujets laïcs que les deux frères peuvent être considérés comme les précurseurs et les fondateurs de l'école réaliste de Slovénie. Les grandes compositions décoratives dont ils tapissaient les murs des palais à Prague, à Athènes et en Allemagne (Weimar) avaient encore un caractère bien académique mais leurs portraits, leurs paysages et leurs tableaux de genre respirent un réalisme proche de l'art français de la même époque.

Anton Azbè (1862—1903) fut également un élève de Wolf. Il s'établit à Munich où il fonda une école de peinture très appréciée et forma des talents à l'échelle européenne parmi les jeunes peintres venus de tous les pays. Virtuose de la technique, Aïbè fut également un théoricien préféré: il exigeait de ses élèves que toute la composition fût subordonnée à une teinte principale. On retrouve pourtant dans ses toiles un trait bien slovène, une pointe de lyrisme, un climat proche de l'impressionnisme quoiqu'il se refusa toujours à participer à ce mouvement.

Il en fut de même pour son contemporain, Ferdo Vesel (né en 1861, morts après la seconde guerre mondiale) partisan de la peinture expérimentale et qui a cherché durant toute sa vie des voies nouvelles, sans jamais, toutefois, abandonner le réalisme. Mais de son temps le réalisme avait déjà rompu définitivement avec les traditions désuètes, comme en témoignent les oeuvres d'artistes tels que Richard Jakopii (1869—1941), Ivan Grohar (1867—1911), Matej Sternen (1870—1948) et Matija Jama (1872—1945).

Le style de ces peintres est loin d'être uniforme. Chacun d'eux est une personnalité artistique bien que l'on retrouve entre eux de nombreux points communs. Tous ont rencontré l'impressionnisme à Munich, mais aucun d'eux ne l'a adopté dans sa variété allemande. Ils se rapprochent bien plus de l'impressionnisme français sans qu'on puisse, toutefois, parler d'imitation. C'est un paradoxe, mais on ne peut s'empêcher de constater que l'impressionnisme slovène s'inspire bien plus des éléments populaires que tout l'art slovène des temps passés. L'impressionnisme a d'abord le mérite d'avoir révélé, pour la première fois, le paysage national slovène. De plus, il présentait la réalité slovène telle qu'elle était et surtout il agissait de concert avec l'élan créateur et révolutionnaire de la nouvelle génération, qui avait rompu avec le passé dans tous les domaines et commençait à lutter pour un idéal de liberté et de justice sociale. Ce n'est donc pas l'effet du hasard qui avait placé les représentants de ce nouveau courant artistique côte à côte avec les chefs du jeune socialisme slovène.

Parmi les peintres que nous avons mentionné c'est, sans doute, Jakopif qui a marqué le plus fortement de sa personnalité l'art de cette époque en Slovénie. Doué d'un esprit et d'une nature profonde, il a cherché toute sa vie le meilleur moyen d'expression de sa vision artistique, en demeurant cependant un excellent organisateur de la vie artistique et des activités créatrices de ses collègues. En partant d'un impressionnisme logique, il est arrivé graduellement à la création d'un monde qui lui est propre, un monde composé de lumière, d'air, de soleil et de couleurs, qui s'élève parfois à des visions quasi-cosmiques de l'univers.

C'est probablement Ivan Grohar qui avait à sa disposition le plus vigoureux talent parmi tous ceux que nous avons énuméré plus haut. Malheureusement une vie difficile et une mort prématurée ne permirent pas à ce talent de s'épanouir comme il aurait dû. Il nous charme par sa vision colorée des paysages slovènes, par l'atmosphère poétique qui s'en dégage, mais son oeuvre est aussi une transposition monumentale du labeur humain auquel il a su conférer une sorte de grandeur. A côté de lui Jama n'est qu'un paysagiste et, à ce titre, il est le plus impressionniste de tous, alors que l'art de Sternen réside surtout dans son coloris et la somptuosité de son sens décoratif.

L'apparition de ce groupe d'impressionnistes eut une influence décisive sur la peinture et l'art slovène en général. Sortie de sa retraite provinciale, la peinture slovène faisait à présent partie de la peinture européenne. Il est vrai que la nouvelle génération ne comptait pas des talents du calibre de Jakopic ou de Grohar mais l'art slovène et, en particulier, la peinture s'épanouit presque d'un jour à l'autre. Un essor de forces nouvelles et de talents nouveaux suivit. Parmi les plus âgés, citons Ivan Vavpotiï, paysagiste dont les oeuvres d'un coloris très riche témoignent d'une très réelle culture artistique (1877—1943), le dessinateur Franc Tratnik (né en 1881) sensible à la misère sociale, le caricaturiste Henri Smrekar (1883—1942). Quant aux jeunes, il faut mentionner les frères Tone et Franc Kralj, représentants principaux de l'expressionnisme slovène empreint d'une rusticité bucolique bien slave. Boïidar Jakac (né en 1889) a commencé dès le début de son activité artistique à s'imposer comme dessinateur de grande envergure. On peut dire qu'il est le père de la gravure moderne slovène. Mais il est célèbre également comme peintre de pastels et d'aquarelles et auteur d'un grand nombre de portraits, de tableaux divers et de paysages. Un représentant de la même génération, Gojmir A. Kos (né en 1896), fait preuve d'un talent entièrement différent. Chez lui la couleur prime dans les portraits aussi bien que dans les paysagts et il est l'auteur de nombreux tableaux historiques. Miha MaleS (né en 1903) est un virtuose de presque toutes les techniques picturales alors que son cadet. Franc Mihelic, (né en 1907), a commencé par peindre la réalité des campagnes slovènes. Il a ensuite évolué vers un fantastique surréaliste impreigné de

folklore et d'un symbolisme profondément humain. Mihelic est, sans doute, le créateur le plus original de ceux que nous venons d'énumérer.

La sculpture slovène ne peut faire état d'oeuvres comparables aux oeuvres des peintres du XIX[e] siècle dans ce pays. Ce n'est qu'au moment où E. Gangl commence ses activités artistiques qu'on peut pratiquement parler de sculpture moderne en Slovénie. Gangl (né en 1859) est l'auteur des monuments académiques de Valvasor et de Vodnik alors que Ivan Zajec (né en 18(59) a sculpté la statue du poète Preseren à Lioubliana. François Berneker (né en 1873) ouvre la liste des grands sculpteurs de notre époque. Il a créé, entre autres, le monument de Trubar, réformateur slovène, monument le plus original de la ville de Lioubliana. Mais la grande époque de la sculpture slovène se place après la guerre de 1914—1918. AI. Dolinar (né en 1892) est l'auteur d'oeuvres remarquables et a dernièrement pris une des premières places parmi les sculpteurs de toute la Yougoslavie. Mentionnons ici, également, les oeuvres des frères Kalin: Boris (né en 1905) et Zdenek (né en 1911), d'une originalité incontestable.

L'architecture moderne slovène ne s'est développée que très tard. Ce n'est qu'au début du XX[e] siècle qu'on élève à Lioubliana quelques édifices modernes qui tranchent agréablement sur le style ..historique" des immeubles du XIX[e] siècle ou de constructions d'une banalité totale. Ce premier pas est dû à Max Fabiani, architecte slovène, professeur à l'Ecole Polytechnique de Vienne et auteur de l'édifice d'Urania à Vienne. Josip Pleifnik (1872—1954) avait également commencé par Vienne où il avait été élève de Wagner. II a construit, entre autres, l'église d'Ottakring à Vienne et l'immeuble appelé Zacherlhaus dans la même ville. Cest aussi à lui qu'on eut recours pour restaurer le château royal des Hradïani de Prague. Après la première Guerre Mondiale, il s'est fixé à Lioubliana tout en continuant â dresser de nombreux projets d'édifices divers construits ensuite en Croatie et à Belgrade. C'est à Pleïnik qu'on doit la transformation de la ville de Lioubliana selon les exigences de l'urbanisme moderne ce qui a conféré à la capitale slovène un caractère homogène en ce qui concerne le style de son architecture. L'artiste, tout en dessinant les plans grandioses de grands édifices et d'églises ou de chapelles mortuaires plus modestes, n'a pas négligé des créations dans le domaine des arts annexes tels que la décoration graphique des livres et d'éditions spéciales pour bibliophiles, des projets pour objets d'art appliqué ou d'objets du culte, de drapeaux, etc.

LA CROATIE

La voie que suivit le développement des arts en Croatie fut bien différente de celle empruntée par l'art slovène au XIX[e] siècle, bien que le résultat final ait conduit à l'établissement d'un grand nombre de points communs. Les débuts de la peinture laïque ne datent que des années quarante du siècle passé alors que Michel Stroy, un Slovène, vint s'établir à Zagreb et y peingnit des portraits assez connus. Son contemporain, Ivan Zasche, était Slovaque. Né en 1826, il est l'auteur d'élégants portraits féminins et de litographies représentant le parc de Maksimir. Il mourut en 1864. Peu de temps après nous assistons à l'apparition du premier artiste moderne croate: Vjekoslav Karas (1821—1858) qui pourtant resta incompris et n'eut aucun succès auprès de la bourgeoisie locale ce qui fut une des causes de son suicide. La mode cependant était aux peintres étrangers au point que l'cvéque Strossmayer, protecteur des arts et fondateur de l'Université et de l'Académie des Sciences ainsi que d'une Galerie d'Art, dut faire appel à l'Allemand Overbeck lorsqu'il entreprit de faire décorer l'intérieur de sa nouvelle cathédrale. Même les cartons des décorations durent être exécutés par un autre Allemand: A. Max Seitz, aidé de son fils. Les premières litographies ainsi que des tableaux représentant des scènes de l'histoire nationale croate sont dus également à deux Allemands: Adolphe Waldinger (1843—1904) et J. F. Mûcke, qui a su rendre les beautés des paysages forestiers de la Slavonie. La situation semblait donc désespérée étant donné que même les grands tableaux historiques ne changeaient rien à l'affaire, bien qu'un des meilleurs peintres du genre historique fût un artiste bien croate, Ferdo Quiqerez (1845—1893).

Une personnalité nouvelle vint bientôt stimuler le développement de la peinture croate. Ce fut celle de Iso KrSnjavi, peintre médiocre mais critique éminent, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art, auteur réputé et directeur du département des cultes et de l'enseignement pendant de longues années. Cest à lui qu'on doit les conditions qui ont tant favorisé le développement des arts en Croatie.

Bientôt toute une pléiade d'artistes nationaux commencèrent â former le goût de la société croate. Citons, entre autres, les oeuvres nombreuses de Nikola MalSic (1852—1902), dont l'art, bien qu'assez éloigné d'une perfection de l'expression artistique, a joué un rôle capital par l'introduction dans la peinture du folklore et d'éléments populaires. Vlaho Bukovac (1855—1922) fait preuve d'un tempérament foncièrement différent. Elève de Cabanel, il assimila parfaitement l'académisme parisien des débuts de la Troisième République et sa renommée à l'étranger lui ouvrit les portes de la célébrité dans son propre pays. Son art, si différent de tout ce qu'on considérait comme l'essence de l'art croate, provoqua une recrudescence d'intérêt. Bukovac se distingue, avant tout, par une véritable virtuosité de la composition et de la couleur, c'est un maître du dessin et de la disposition des personnages et des couleurs. Le fait qu'il s'est souvent répété et qu'il a fini par sombrer dans un conventionnalisme académique n'ôtent rien à son mérite dans le développement de l'art en Croatie. Son contemporain et compatriote (tous les deux étaient d'origine dalmate), le père franciscain, Celestin Medovic (1857—1918), offre de grandes ressemblances dans ses tableaux avec Bukovac, mais possède une force d'expression plus robuste. Oton Ivekovié (né en 1868), ainsi que de nombreux artistes de

la même génération, a réussi surtout dans le genre historique et les scènes rustiques. Robert Auer (né en 1873) a suivi la voie tracée par Bukovac, en peignant de nombreux portraits féminins, forte prisés de son temps, et subissant également l'influence de Vienne et de Munich.

A côté de M. Cl. Crnïic (1865—1930), qui fut le premier grand peintre-graveur croate et qui eut le mérite de révéler la mer à la peinture de son pays, il faut citer Ferdo Kovacevic (1870—1927) et Branimir Senoa (né en 1879), ainsi que Bela Csikos-Sessia (1864—1931), représentant des courants artistiques et littéraires de la fin du XIX^{e} siècle. Son art, imprégné de symbolisme, passe du réalisme à un décadentisme assez prononcé.

Mais, parmi tous ces groupes et ces peintres si divers, il n'y avait encore aucun impressionniste. Ce courant nouveau devait venir en Croatie relativement tard, à peu près en même temps qu'en Slovénie. Mais ce qui sépare ces deux provinces c'est la qualité du talent des deux premiers représentants de l'impressionnisme croate: Josip Racic (1885—1908) et Miroslav Kraljevic (1885—1913). Tous les deux avaient fait leurs études à Paris et sont morts prématurément, sans avoir eu le temps de mûrir leur talent. Vladimir Bccic (1886—1957) fut leur compagnon fidèle dans la vie et dans leurs travaux. C'est lui qui est, sans doute, le plus remarquable représentant de l'impressionnisme croate. Après avoir passé par les écoles de Munich et de Paris cet artiste a su créer une vision poétique et picturale de l'univers qu'il nous a léguée dans ses tableaux. A ce trio d'impressionnistes croates il faudrait ajouter encore le nom d'Oscar Herman (né en 1886) et l'on peut dire qu'ils ont comblé la distance séparant l'art croate de la peinture européenne.

Pour en terminer avec la peinture croate, nous devons metionner deux groupes artistiques modernes mais qui sont particulièrement caractéristiques pour l'époque post-impressionniste. Il s'agit d'abord du groupe „Terre" et de l'école dite de „Hlebinje" fondés par Krsto Hegedusic (né en 1901), qui ont pris pour sujets la vie sociale et des scènes de la vie des paysans croates dans le cadre des vallées de la Drava. Le second groupe est représenté principalement par Ljubo Babic, peintre d'une grande culture artistique et d'une envergure peu commune. Cette école tend à représenter objectivement l'ensemble de la vie croate, sans éviter les amertumes des inégalités et des injustices sociales.

Le développement de la peinture à la fin du XIX^{e} et au début du XX^{e} siècle va de pair avec un essor de la sculpture, dominée entièrement par le génie écrasant d'Ivan Mestrovic (1883—1962).

Mestrovic ne fut pas le premier sculpteur croate. On ne peut, en effet, passer sous silence le réalisme de Ivan Rendic (1849—1932), un Dalmate de l'école italienne, ni les oeuvres de Robert FrangeS-Mihanovic (1872—1940) et de Rudolf Valdec (1872—1929). Frangcï fut un homme universellement doué, d'une grande culture et d'un goût très sûr. Il eut de grands mérites dans l'organisation et la fondation de l'Acadcmie des Beaux-Arts de Zagreb et, dans son oeuvre artistique, sut allier les éléments traditionnels de la sculpture croate avec les courants modernes. Valdec fut, avant tout, un portraitiste de talent. Mais tous ces sculpteurs ainsi que l'excellent médailleur Kerdii (1881—1955) sont dominés de loin par l'imposante figure de MeStrovic.

Sont art est beaucoup trop complexe et contient des éléments si nombreux qu'il est difficile d'en donner une définition brève et juste. Ayant été l'élève de Rodin et de Metzner, il a passé par l'atmosphère fin-de-siècle de la Sécession de Vienne. Il a emprunté beaucoup à l'art des tous les pays et de toutes les époques tout en sachant conserver sa propre originalité. Parler d'éclectisme à son propos ce serait trahir l'essence même de son art. Toujours fidèle à lui-même. MeJtrovié est Européen, dans toute l'acception du terme, mais il est aussi croate; animé d'une grande foi dans les vertus nationales, il a su ressusciter dans ses grandes compositions épiques, l'histoire de son pays. Il a été également un créateur incomparable de compositions religieuses. Dans son universalité le génie de MeStrovic a atteint les sommets d'une puissance surhumaine dans ses oeuvres monumentales et, en même temps, il a su exprimer les sentiments les plus intimes et le lyrisme le plus pur lorsqu'il a sculpté des objets de petites dimensions. Tout l'extraordinaire du phénomène artistique que présente l'oeuvre de MeStrovic réside dans le fait que sa personnalité créatrice est unique depuis les grands maîtres de la Renaissance.

A l'époque de I'entre-deux-guerres l'art de MeStrovic a exercé une influence énorme sur toute la sculpture yougoslave. Il y eut cependant des artistes qui se sont éloignés de son art pour suivre leur propre voie. Tel est, par exemple, le cas de Toma Rosandic (1878—1958) et surtout de son élève et plus tard son antagoniste Anton Augustincic, qui est aujourd' hui, dans les premiers rangs de la sculpture croate. Mais il ne faut pas oublier que sans Mestrovic ni l'un ni l'autre de ces artistes n'auraient pu atteindre ce degré de perfection qui les caractérise, ce qui est vrai également pour de nombreux sculpteurs de la jeune génération et cela aussi bien en Croatie qu'en Serbie ou en Slovénie ou sur la côte dalmate.

Parmi ceux qui ont mûri aujourd'hui, citons l'oeuvre de deux grands sculpteurs: Vanja Radaus (né en 1906) et F. KrSinic (né en 1897). Ce dernier est l'auteur de visions poétiques inspirées d'époques les plus reculées mais vivantes dans le subconscient de l'homme. Quant à Radaus, ses personnages et ses compositions sont toujours en mouvement et ses grands portraits historiques se distinguent par un dynamisme extraordinaire et une interprétation très personnelle de leur sort dramatique.

Parallèlement à l'essor de la peinture et de la sculpture en Croatie nous voyons se développer également l'architecture. C'est ainsi qu'il nous faut mentionner plus spécialement Victor Kovaïic, qui est l'auteur, entre autres, de la magnifique église monumentale de Saint Biaise à Zagreb.

LA SERBIE

La modernisation de l'art serbe et bulgare fut une entreprise beaucoup plus ardue qu' en Croatie et en Slovénie. Tout l'Orient byzantin traversait une période de changements révolutionnaires et l'art byzantin lui-même rompait avec ses propres fondements, ce qui devait abolir également sa raison d'être. Ce phénomène était d'ailleurs une nécessité historique. En ce qui concerne plus particulièrement l'art serbe, soulignons que l'évolution de cet art n'avait pas lieu sur les territoires propres de la Serbie, où la domination turque rendait pratiquement impossible tout développement culturel, mais en Voïvodine et dans la province de Srem, devenus foyers de la culture serbe après la chute de l'état serbe médiéval.

Tout le XVIII[e] siècle et les débuts du XIX[e] peuvent être considérés comme la continuation des anciennes traditions de la peinture religieuse et leur évolution vers un académisme empire et plus tard viennois des années 1820, y compris, d'ailleurs la gravure patriotique et de propagande au service d'idées nationales. Mais, d'une façon générale, toute l'histoire de l'art de cette époque jusqu'à la seconde moitié du XIX[e] siècle se réduit très simplement, dans la province de la Voïvodine, à l'histoire des iconostases, des icônes, des fresques dans les églises orthodoxes et des portraits.

Nous pouvons passer tranquillement sous silence la plus ancienne période de la peinture serbe du XVIII[e] siècle. A mesure que la bourgeoisie serbe devenait de plus en plus forte et les peintres non religieux se faisaient plu» nombreux, on observe une laïcisation croissante de la peinture et une demande toujours plus grande du portrait. Parmi la foule des peintres de style baroque, dont le caractère est plus ou moins personnel, on est frappé par l'individualité assez extraordinaire pour l'époque des oeuvres de Théodore Kracun, auteur, entre autres, de tableaux sur les iconostases dans les églises de Beocin (1766), Hopovo (1770), etc. Ses tableaux se distinguent par un agencement totalement nouveau de la composition picturale, par une forte spiritualisation des personnages qui sont rendus dans des teintes impeccables.

A mesure que les Lumières du XVIII[e] siècle pénètrent dans le» Balkans, le néoclassicisme fait son apparition et les peintres serbes prennent modèle sur le» oeuvres de Raphaël Mengs. Au milieu du XIX[e] siècle, parmi de nombreux représentants de la peinture religieuse et laïque (principalement de portraits), la première place échoit sans aucun doute à Constantin Danil-Daniel (né à la fin du XVIII[e] s. et mort en 1873). Bien qu'il ait étudié seulement chez des artistes locaux de la génération précédente et qu'il n'ait pu parfaire sa formation que plus tard par des voyages à Vienne et en Italie, il demeure le plus moderne et le plus européen de tous ses contemporains et cela grâce à son talent et à son intuition artistique. Ses coloris sont d'une extrême finesse et ses portraits comptent parmi les meilleurs qu'on ait peint, à cette époque, en Hongrie.

En ce qui concerne l'art romantique c'est Djura Jaksic qui s'est spécialement distingué par son talent. Né en 1832, il fut une des figures les plus curieuses de l'art serbe. Toujours inquiet et insatisfait, cherchant constamment des solutions nouvelles, il est un représentant typique du romantisme. Inégal, suivant toujours sa propre inspiration, il a fait preuve d'une indépendance véritable et d'un tempérament artistique. Il mourut en 1878.

Le pas décisif fut cependant franchi par l'art serbe au temps du réalisme à la fin du XIX[e] siècle. C'est MiloS Tenkovic (1849—1890) qui ouvre la voie du réalisme, après avoir étudié à Vienne et à Munich, et avoir révélé dans ses toiles de nouvelles perspectives artistiques. Il est l'auteur de scènes de genre, de paysages et de natures mortes qui enthousiasmèrent la société serbe de cette époque. Bientôt trois jeunes peintres de talent, originaires de la province de Voïvodine, prirent la relève. Ce furent: Djordje Krstic (1851—1907), UroS Predic (né en 1857 et mort après la dernière guerre) et Paja Jovanovic (1859—1950).

L'art de Krstic comprend à peu près tous les genres: études et croquis de paysages, tableaux religieux, compositions historiques, scènes de genre, compositions figuratives et portraits. Partout il fait preuve d'un tempérament et d'un caractère très personnels, qui se traduisent surtout par la richesse des couleurs. On a très justement dit que les toiles de Krstic sont des visions colorées, où les personnages et les choses ont l'air de jaillir d'un fond sombre vers la clarté du jour afin d'y briller dans une plénitude absolue de couleurs.

Cette Joie fut suivie par Léon Koen, d'une famille de vuifs de Belgrade, élève des artistes viennois et munichois, dont le romantisme épanoui est encore plus clair et plus haut en couleur que celui de Krstic. Se» tableaux rappellent parfois le genre de Wrubel. Déçu sérieusement par la vie, atteint d'un mal inguérissable, Koen n'eut pas la possibilité d'atteindre la plénitude de son talent et mourut dans la misère et l'oubli.

Uroi> Predic, élève de Gripenkerl, a réussi dans tous les genres et son art se distingue par le sens de la mesure, un calme harmonieux et un coloris très riche (qui est, d'ailleurs, le propre de presque tous les peintres originaires de la province de Voïvodine). Toutes ces qualités servies par une technique impeccable l'ont rendu très célèbre car ses toiles avaient, en plus, un climat idyllique très perceptible. Souvent cependant et surtout vers la fin de sa vie cette atmosphère d'idylle conférait à ses oeuvres un doux maniérisme dépourvu de dynamisme et d'élan créateur.

Mais ce fut Paja Jovanovic qui acquit la plus grande célébrité aussi bien dans son pays qu'à l'étranger. Son ttyle est plutôt cosmopolite tout en gardant une perfection technique admirable. Ses sujets sont pourtant d'inspiration serbe ou plutôt balkanique et leur interprétation romantique lui a attiré la sympathie et la popularité en Europe et en Amérique. Il a été également l'auteur de grandes toiles historiques, mais il fut surtout célèbre grâce à ses portraits de nombreux représentants de la haute société. On a très justement défini Jovanovic comme „un éclectique et un occidental.

qui sans se donner beaucoup de peine, sans s'adonner à de pénibles recherches et sans passer par les luttes intérieures d'un Krîtic, avait créé sa propre variété viennoise de la peinture orthodoxe, excellente, facile et rapidement adoptée".

Vers la fin du XIX[e] siècle la mode des paysages peints en plein air est représentée, entre autres par Marko Murât (1864—1944), un Dalmate qui s'était fixé à Belgrade. Jamais la peinture serbe n'avait vu jusqu'ici autant de soleil, de lumière et d'air que dans ses paysages et ses vues de la mer.

C'est précisément au moment où la peinture slovène rencontrait l'impressionnisme à Munich, qu'on vit également, dans l'entourage d' Azbè et d'autres peintres slovènes une jeune Serbe, Nadeida Petrovic (1873—1915). Douée d'un talent peu commun, elle eut toujours tendance à créer des tableaux du genre monumental. L'influence de Munich a marqué son oeuvre mais sa voie artistique passait également par Paris où elle avait rencontré le fauvisme et l'xpressionnisme. Elle ne put donner la pleine mesure de son talent car elle fit, en 1915, le sacrifice de sa vie à sa patrie.

Ce n'est que bien plus tard que la sculpture serbe atteignit le niveau de développement de la peinture. Il avait fallu commencer à quasi zéro en ce qui concerne les traditions de la sculpture occidentale. Les plus anciens renouaient avec les traditions de l'école italienne, tel ce Peter Ubavkic, auteur d'un certain nombre de monuments de Belgrade. Djordje Jovanovic, dont nous avons parlé plus haut, est plus connu comme auteur de portraits que comme sculpteur. Il a pourtant élevé des statues et des monuments empreints d'un académisme français, teinté de naturalisme. De toute la génération 1900 des sculpteurs serbes ce fut cependant Sima Roksandic qui mérite le plus d'attention. Il est, entre autres, l'auteur de *L'Esclave* et du *Pêcheur* au Kalemegdan de Belgrade.

I.A BULGARIE

Au moment où la Bulgarie recouvrait son indépendance en 1878 les questions artistiques soulevaient des problèmes extrêmement difficiles. Il est vrai que, dès la première moitié du XIX[e] siècle, un renouveau sensible peut être observé dans l'art religieux, l'architecture des églises, la peinture et la sculpture sur bois. On vit même apparaître toute une série d'écoles locales de peinture, dont les fondateurs et les enseignants avaient étudié auparavant à Vienne, Rome, Munich ainsi qu'en Russie. Mais la renaissance de l'art bulgare est due à tout un groupe d'artistes étrangers qu'on fit venir après le traité de Berlin pour enseigner le dessin dans les lycées. Ce sont eux qui organisèrent systématiquement les cadres de l'activité artistique du nouvel état et leurs oeuvres furent le point de départ pour tout le développement ultérieur de l'art bulgare. Encore avant l'indépendance du pays, un émigré polonais, Henri Dçbicki, s'était occupé de litographies patriotiques. Un second Polonais qui a bien mérité de l'art bulgare, fut Antoine Piotrowski. Il visita la Bulgarie, pour la première fois, en 1885, comme correspondant de guerre et dessinateur pour le compte d'un certain nombre de périodiques de l'Europe Occidentale et en particulier du „The Graphie" anglais. Il a, ensuite, composé une série de tableaux représentant des épisodes de guerre en Bulgarie et concernant son histoire contemporaine.

C'est pourtant un groupe de peintres tchèques qui a donné l'impulsion décisive au développement de la peinture en Bulgarie. Ces artistes s'étaient fixés en Bulgarie, mais c'est surtout l'activité de deux d'entre eux qui mérite une attention spéciale: Ivan Mrkviïka (né en 1856) et Jaroslav VeSin (né en 1859), Mrkviïka a commencé par des études de folklore et des scènes de genre et a développé sur ces sujets son talent de coloriste et de peintre réaliste, tout en soulignant — parfois avec trop d'insistance — les éléments ethnographiques. Attiste fécond, il a été aussi un organisateur de mérite, car c'est à lui qu'on doit principalement une nouvelle attitude de la société bulgare envers l'art et ses problèmes.

Le second de ces peintres tchèques, Jaroslav VeSin, élève de professeurs viennois et munichois tels que J. Brandt et Piloty, a atteint un degré de perfection artistique plus élevé que son compatriote Mrkviïka. Il a peint des paysages champêtres, des scèncs de genre, de chasse et des batailles. Il excelle dans la représentation des chevaux.

Pendant ce temps une génération d'artistes bulgares avait mûri et était arrivée au point de pouvoir trouver eux-mêmes des moyens d'expression propres. Les plus âgés d'entre eux, tels, par exemple, Anton Mitov (1852—1930) et Ivan Angelov (1864—1924) s'étaient contentés, en quelque sorte, de continuer l'oeuvre de Mrkviïka. Quant à l'activité de la génération nouvelle, on y distingue la présence des modes et des courants artistiques qui se propagent en Europe Occidentale. Ainsi l'impressionnisme fait son apparition en Bulgarie en même temps que le réalisme. Stefan Wazow est, probablement le plus bulgare de cette génération. Né en 1878, il est l'auteur d'icônes exécutées avec une piété profonde, de portraits élégants et de scènes de genre. Nikola Marinov trahit dans son oeuvre des influences italiennes, alors que Nikola Kozucharov (né en 1892) est l'auteur de scènes fantastiques appartenant à un passé légendaire. Nikola Michailov (né en 1876) a peint d'excellents portraits de femmes. C'est cependant parmi les auteurs de paysages qu'on trouve le plus d'artistes bulgares de cette époque. Parmi eux, la première place revient à Nikola Petrov. La génération qui arrivait à sa maturité vers 1910 commençait à s'éloigner de plus en plus du réalisme et à ouvrir des horizons nouveaux.

Parallèlement à la peinture, nous pouvons observer le développement de la sculpture. Depuis l'académisme classique de Zeko Spiridonov (né en 1867) et du plus éminent d'entre eux, Andrej Nikolov (né en 1876), nous arrivons aux *Mineurs* d'Alexandre Andrejev (né en 1879) et surtout aux oeuvres d'Ivan Lazarev (né en 1884). Ce dernier

a sculpté des types populaires, des paysans, des pâtres. Dans un art rapproché de l'expressionnisme, l'artiste a rendu pleinement leur existence pathétique consacrée tout entière à la terre et à leur patrie.

L'APPORT DES SLAVES MÉRIDIONAUX À L'ART EUROPÉEN

Cette brève analyse de l'art si riche et si divers des Slaves Méridionaux qui s'est formé et développé au cours des siècles permet d'entrevoir la place que cet art a pris et occupe de nos jours dans l'histoire artistique de l'Europe.

Quels furent les facteurs principaux qui ont joué ici? Il est certain qu'on devrait énumérer en premier lieu les éléments de la culture que les Slaves avaient apportés lorsqu'ils s'étaient fixés dans les Balkans, sans perdre de vue cependant tout ce qu'ils y trouvèrent au moment de leur installation. Or, sur tous ces territoires s'étendait alors la culture antique dans sa forme hellénisée et christianisée mais aussi presque complètement ruinée. Malgré cela c'est cette culture qui a servi de base aux développement ultérieur de l'art des Slaves du Sud. A côté de cela il faut également prendre en considération certains éléments de l'art oriental quoique disséminés d'une manière inégale et dont l'intensité variait avec les époques. Encore plus important dans ses conséquences était le fait que, alors qu'une partie des Slaves Méridionaux s'étaient trouvés dans la zone d'influence de la culture byzantine, la partie septentrionale et occidentale de cette population avait été, dès le début, en contacts suivis avec l'Occident. Les facteurs non artistiques et les grandes transformations survenues au cours des âges dans l'histoire intérieure et extérieure des Slaves du Sud ont joué, cependant, un rôle décisif. Pour obtenir une image plus exacte, il faudrait considérer longuement et en détail tous ces facteurs, leurs effets et les différences qui se sont manifestées dans leurs résultats sur les divers territoires habités par les Slaves Méridionaux. Ce n'est qu'alors qu'on pourrait prétendre à une illustration des liens qui rattachent les Slaves méridionaux à l'art européen au cours des siècles et cela aussi bien à l'intérieur de la Péninsule Balkanique que sur le littoral de la Mer Noire et de l'Adriatique ou dans les vallées de la Sava, du Danube et de la Drava. Par le fait même on aurait alors un tableau des rapports entre l'art de ces régions et la culture méditerranéenne à travers toutes ses péripéties de l'histoire, dans sa partie orientale occidentale, sans oublier pourtant les contacts avec l'Europe centrale.

L'art n'est certainement pas quelque chose d'abstrait et qui existe seul et par lui-même. C'est pourquoi l'art de cette partie de l'Europe reflète les grandeurs et les vicissitudes des Slaves Méridionaux. C'est plus particulièrement à ce titre que cet art mérite sa place dans la culture européenne.

INDEKSY

I. INDEKS OSÓB

Adam R. 342
Ajnałow D. 337, 338
Akrabowa I. 334
Akwila Jan z Radgony (Johannes Aquila de Rakespurga) 242, 243, 245, 247, 344
Aleksander Wielki 136
Aleksander, wojewoda mołdawski 341
Aleksy I, cesarz bizantyński (1091-1118) 164
Almanus Johannes-Hans, mai. 345
Ana, żona Stefana Pierwo Ukoronowanego, wnuczka Henryka Dandolo 58
Andegawcnowie, dynastia 60
Andreasz (Andrijasz), książę, syn Wukaszina 79, 119, 336
Andrejew Aleksander 316
Andreotti, arch. 211
Andronikos II, cesarz bizantyński 74, 120
Andrzej z Alessia (Andrea d'Alessio, Andrija Alesi) 191, 192
Andrzej, król węgierski 230
Angelov Ivan 315
Anna, królowa serbska 113, 114
Antelami Benedetto 176
Antoni, patriarcha serbski 131
Arca, Nicolo dali' (de Bari, d'Apuglia, Dalmata, Schiavone) 208
Arpadowie (Arpadowicze), dynastia 164
Asen, car bułgarski, teść Władysława, króla serbskiego 110
Asen Ivan II, car bułgarski 45
Asenidzi, dynastia bułgarska 18
Asenowie, bracia 42
Asparuch (Isparuch), chan bułgarski (681-702) 27
Astrapas, mal. 120-122, 124, 131, 340
Attems, hr. 209
Auer Robert 287
Augustinćić Antun 296, 297
Azbe Anton 274-276, 312

Babić Ljubo 9, 291
Bahram Gur, król sasanidzki 33
Bassano Francesco da Ponte 202
Bassano Jacopo da Ponte 202, 258
Battcnbcrg Aleksander I, książę bułgarski 313
Beatrice Aragońska, żona Matiasza Korwina 209
Becić Vladimir 289, 290
Belasz, król serbski 335
Bellini Giovanni 211
Bcllinich szkoła 211
Benković (Benkovich) Federigo 209, 210, 327
Bergant-Wergant Fortunat 259, 262
Berncker Franc 282, 283
Beśevliev V. 333
Blazić Zdravko 335, 340, 341
Błażej Trogirczyk 206
Bobasi z Wenecji 256
Bobić Bernardo 264
Bobić Franjo 264
Bodin, król zetski (duklański; 1081-1101) 60, 344
Bogdan, protodoviar 84
Bokanić Tryfon 183
Bołogna Vitali da 345
Bon Bartolommeo 185
Bon Giovanni 185
Bonino da Milano 182-184, 188
Bonnct Leon 315
Borys, chan-car bułgarski (852-888) 36, 51, 94
Bosković Djurdje 8, 334-341
Bozidarević Nikola (Nicolaus Ragusinus) 207, 208
Brandi C. 335
Brandt Józef 335
Branković Georgije, patriarcha serbski 311
Branković Jerzy zob. Jerzy Branković
Brankoviće, dynastia 79
Brehicr Louis 340, 341
Brunow Nikola 334, 337
Brunelleschi Filippo 190
Buffalini, arch. 211
Bukovac Vlaho 286-288, 292
Bułat G. 291
Bulić Franjo 342
Buoninscgna Duccio di 124
Burijan M. 336, 340
Busato Antonio di Pier Paolo 184, 195
Butka. głagolasz 204
Buvina Andrzej, rzeźb. 172-174, 292, 344
Bużan Josip 287

Cabanel Alexandre 286
Campionesowie 183
Camuccini Vincenzo 273
Canova Antonio 283
Carpaccio Vittore 202, 206, 211
Cattanco R. 343
Cava, Onufrio delia 181-183, 190
Cebej (Zebey) Anton 259
Ćesljar Teodor Ilić 302, 304
Cevc Emilian 9, 236
Christofor (Krzysztof), mal. 302, 340
Cipan B. 335, 345
Ciseri 287
Clovio Julio (Don Clovio Croato, Croatus, de Croatia, Illyricus, Macedo) 209, 345
Conew Christo 312
Contieri Giacomo 257
Corović-Ljubinković Mirjana 8, 341
Crespi Daniele 264
Crivelli Vittore 206, 207
Crncic M. 288
Crnojević Arsenije, patriarcha serbski 311
Csikos-Sessia Bela 288
Ćulinović Jerzy (Sclavonus Dalmaticus Squarcioni Discipulus) 209
Cyryl św. (Konstantyn) misjonarz 24, 123, 227

Dalton O. M. 335, 337
Dandolo Enrico, doża wenecki 59
Daniel II, arcybiskup i pisarz serbski 70, 72
Danil-Daniel Konstantin 306
Dante Alighieri 288, 300
Darij I Gistasp, król perski 333
Daut-Pasza 222
Der Nersessian Sirarpie 338
Deroko Aleksander 335-337, 339, 340
Dcsislawa, żona sewastokratora bułgarskiego Kalojana 95, 96
Dębicki Henryk 313
Diehl Charles 335, 341
Dimitrow D. P. 334
Dimow W. 337
Dioklecjan, cesarz rzymski (284-313?) 172
Djordje, protomajster 70
Djurković Pavao 305
Dmitrow Christo 312
Dobida Karol 9
Dobrejszo, pop 100, 322
Dobroslaw II, król duklański, brat Bodina 335
Dobroslaw, współpracownik protomajstra Djordja 70
Dolinar Alojzy 283
Donat, biskup 149
Donatello 190, 191, 193, 209
Dospewski Stanisław 312
Dragutin, król serbski, syn Urosza I, brat Milutina (1276-1282) 60, 113, 115, 129, 336
Duccio di Buoninsegna zob. Buoninsegna Duccio di
Dujam Św., biskup 172
Duklanin, pop kronikarz 58, 60
Duknović Ivan (Giovanni Dalmata, Giovanni da Trau, Johannes Duknović de Tragurio) 193, 209
Dvorak Maks 344
Dvggve Ejnar 142, 342, 344
Dymitr (Dymitrije), mai. 110, 340
Dziordjić, rodzina 207

Egger Rudolf 342
Eisehort Jan z Lubiany 264
Ekl V. 344
Eleonora Aragońska 209
Elżbieta Kotromaniciowa, żona króla węgiersko-chorwackiego Ludwika, matka Jadwigi, królowej polskiej 201
Erdody Simun, biskup zagrzebski 345
Eugeniusz Sawojski, książę 224
Eutychios, mai. 120-123, 131, 340

Fabiani Maks 284
Feher G. 333
Ferrata Francesco z Mediolanu 256
Feuerbach Anselm 275
Filow Bogdan 95, 98, 333-335, 337, 338
Fiore, Jacobello del 206
Fisković Cvitko 9, 195, 343, 344
Flurer Ign. J. 258
Folnesics H. 343
Forlati F. 335
Francesco da Milano zob. Milano Francesco da
FrangeS-Mihanović Robert 291, 292
Fra Vit (Wit) z Kotoru zob. Wit Fra z Kotoru
Frey Dagobert 344
Froidevaux Y. 335
Frołow 337
Fryderyk z Beljaka (Villach) 247

Gabe Dora 317
Gangi Engelbert 283
Garcija Gaettano, mai. 211
Gerber W. 342
Geiger Jan z Nowego Miasta 264
Georgije, mai. 110
Giambellini 202, 206
Ginhart Karl 342
Giotto Bondone di 107, 205
Gladić J. Fr. z Rijeki 264
Glović Giulio zob. Clovio Julio
Godeżav (Godeslav), żupan chorwacki (pocz. IX) 153, 159
Goethe Wolfgang 294
Gojković Mi-.tjaś 183
Gospodinow J. 333, 334, 337
Grabar A. 98, 333, 334, 337, 338, 341
Grabrijan Dušan 345
Grandi 287
Greco El (Domenio Theotokopulos) 303
Gregorije (Grigorije), mnich mai. 127, 134
Grgur (Grzegorz) Nióski, biskup 163, 295
Grgur cezar, syn sewastokratora Branka Mladenovića w Ohridzie za cara Urosza (1355-1371) 336
Grigoletti 273
Gripenkerl 308
Grohar Ivan 276-278

Gropelli 211
Gross Georg 290
Grubcsa, król duklański w XII w. 335
Grzegorz zob. Gregorije mnich, mai.
Grzegorz Pachurianos 42
Grzegorz, papież 201
Gundulić Ivan 138, 212, 213
Gurlitt 334, 335

Habermarnn Hugo von 289
Habsburgowie 224
Hadrian, cesarz rzymski (117-138) 28
Hamm Josip 9
Hampel J. 334
Hamzić Mihajlo 208
Hayez 273
Hebrard-Zeiller 342
Hegedušić Krsto 290
Heisenberg A. 338
Helena, królowa serbska, żona Urosza I 60, 79, 113, 115, 125, 129, 159, 336
Helmer 292
Herakliusz, cesarz bizantyński (610-641) 23
Herman Oskar 289
Horvat Andjela 9
Hrvoj Vukcić, wojewoda bośniacki 204
Hynais, mai. czeski 275

Indykopleustes Kozmas 135, 136, 341
Irena, żona bułgarskiego cara Ivana Asena 95, 96, 97
Ivancić Ratko 182
Ivanov Stefan 317
Ivanović Katarina 306
Iveković Oton 287
Iwan Aleksander, car bułgarski 101
Iwan Asen II, car bułgarski 94, 338
Iwanowa 333, 334

Jackson T. G. 153, 342
Jadwiga, królowa polska 201
Jakac Božidar 280, 281, 329
Jakopic Rihard 276, 278, 280
Jaksić Djura 307
Jama Matija 276, 279
Jan Lublański (Johannes concivis in Laybaco) 247
Jan Novak, cezar nad Jeziorem Prespańskim 336
Jan z Rawenny 158
Jan z Senja 250
Jelić Don Luka 333, 342, 343
Jelov5ek Andrej 264
Jelovšek Franc 258, 259
Jerzy Branković 336, 341
Jerzy Dalmatyńczyk z Zadaru (Giorgio da Sebenico, Georgus Mathaei Dalmaticus, Juraj Dalmatinac) 182-186, 188, 190-192, 195, 292, 327
Jerzy zob. Georgije mai.
Jerzy de Topusko, proboszcz 344
Jireček Konstantin 332, 339
Joann, eksarcha bułgarski 136
Joan Mircza zob. Mircza Joan
Jovanović Djordje 310, 312
Jovanović Paja 307-309, 311
Jowan, metropolita mai. 127, 340
Jowan, pop kratowski (Jowan Serb z miasta Kratowa) 341, 342
Justynian II, cesarz bizantyński (527-565) 22, 23, 41

Kacarow G. 333
Kackl 287
Kalest Cyryl z okolic Prilepu, mai. 127
Kalin Boris 283
Kalin Zdenko 283
Kalojan, sewastokrator 95, 96
Karaman Ljubo 8, 153, 333, 337, 342-344
Karaś Vjekoslav 285
Karinger Anton 273
Karol IV, król czeski i cesarz niemiecki (1346-1378) 241, 250
Karolingowi: 224
Karol Wielki (786-814) 144, 149, 160, 200
Kapanin Milan 341
Kastva, Vincencis de 251
Kastva, Johannes de 251
Katić Luka 342
Kautsch R. 343
Kavćic (Caucig) Franc 271, 273
Kerdić Ivo 292
Klemenc J. 332
Kliment Ohridzki, św. 35, 49-51, 56, 88, 102, 324
Knežević Uros 306
Kniewald D. 345
Kobilca Ivana 276
Kocel, książę słoweński 227
Koco Dimće 8, 50, 335, 340
Koen Leon 308
Kolarić Miodrag 8
Kolendić M. 207
Koloman, król węgierski (1095-1116) i chorwacki (1102-1116) 164
Komnen Aleksy, namiestnik cesarski w Skopju 107
Komnenowie, dynastia bizantyńska (1081-1185) 108
Kondakow Nikodem Pawłowicz 107, 130, 333-335, 337, 338, 341, 342
Konjović Milan 310
Konrad I, arcybiskup salzburski 229
Konstantyn Asen, car bułgarski (1257-1277) 95-97
Konstantyn św. zob. Cyryl św.
Konstantyn V Kopronimos, cesarz bizantyński (719-775) 145
Konstantyn VII Porfirogeneta 145, 165, 324, 344
Konstantyn Wielki, cesarz rzymski (306-337) 19, 41
Korwin Matiasz, król węgierski (1458-1490) 209
Kos Gojmir Anton 281
Kotromanić Stefan, król bośniacki (1322-1353) 344
Kovaćević Ferdo 288
Kovacić Viktor 300
Kozuharow Nikola 316
Kracker 258
Kracun Teodor 303, 304
Kralj France 280

Kralj Tone 280, 282
Kraljević Miroslav 289
Krandjaloff (Krandżalov) 333
Kremser-Schmidt J. M. 259, 269
Krleża Miroslav 300
Krizman Tomislav 288
Krśinić Frane 297, 298
Krśnjavi Iso 286
Krstić Djordje 305-308, 311
Krum, chan bułgarski (803-814) 30, 31
Krziśnik Zoran 9
Kulin, ban bośniacki (1180-1204) 344
Kuni Paweł 273

Laib Konrad 250
Lancret Nicolas 259
Langus Matcvź 259, 270, 271, 273, 284
Lape 8
Laskaris M. 336
Laubmann Fil. C. 258
Laurana Francesco (Loreano, Dellaurano, Francesco Adzara, Azzara) 209
Laurana Luciano (Dellaurana, de Urbino, Martini Lutianus quodam Martini de Jadra) 209
Layer Leopold 269, 271, 273, 284
Lazarev Ivan 316
La2arevicie, dynastia książąt serbskich końca XIV i pocz. XV w. 79
Le Corbusier (Charles Edouard Jeannert) 300
Leon, arcybiskup ohridzki 51
Lerchinger Anton z Rojutca 258/259
Ljubinković Radivoj 8, 51, 336, 340
Ljubinković Mirjana zob. Ćorović-Ljubinković Mirjana
Longin, mal. 132
Lorrain Claude 208
Lotto Lorenzo 211
Lozica Ivan 298
Loffitz 287
Ljudevit Posawski, wojewoda plemienny (pocz. IX-823) 144, 227
Ludwik II, król węgierski 164, 201
Ludwik Posawski zob. Ljudevit Posawski
Luitpram, arcybiskup salzburski 227
Lukarević, rodzina 208

Łazariew Wiktor N. 334, 337-340
Łazarz, książę (Lazar Hrebeljanović) zob. Lazarević 75, 82, 84, 90, 336

Maciej z Puli (Poli) 241
Maćek 257
Makarije, mai. 340
Mal Josip 344
Males Miha 281
Mano-Zisi D. 338, 339
Mantegna Andrea 208
Marek (Marko) „królewicz", król, syn Vukasina (1371-1394) 56, 79, 336
Maria, królowa chorwacko-węgierska, córka Elżbiety węgierskiej 201 (1382-1385) 201
Marić A. 287
Marinow Nikola 316
Marković L. 335, 337, 342
Marulić Marko 212, 294
Masić Nikola 286
Mawrodinow Nikola 333, 334, 336, 337
Meckenem I. von 345
Medović Celestin 287, 288
Medulić Andrija (Andrea Schiavone, ser Andrea depentor, D. Andreas Sclabonus dictus Medola, ser Andrea dc Hiadra pictor) 209
Mengs Anton Raffael 304
Merkury, biskup ariljski 116
Mesesnel Franc 335, 339, 340
Meśtrović Ivnn 213, 283, 291-297, 298, 318, 329
Metody św. 24, 35, 50, 143, 227
Metzinger Walenty 259
Metzncr Franz 292
Michał Anioł Buonarroti 292, 294
Michaił, mal. 120-122, 124, 131, 340
Michelozzo, Bartolommeo di 182, 190
Migeon G. 334
Miha z Baru (Antivari) 178, 179
Mihajlo, król zetski 60
Mihajlov Nikola 316
Mihelić France 282, 290
Mikołaj, współpracownik Djordje 70
Mikołaj Florentczyk (Niccolo Florentino) 183, 186, 191-195
Mikołaj, mistrz ilum. 250
Milan Obrenović, król serbski 308
Milano Francesco da 200, 201
Milica, żona księcia Łazarza 84, 336
Miljković-Pepek P. 338, 341
Millet Gabriel 68, 108, 120, 334
Milukow P. 335
Milutin, król serbski, brat Dragutina, syn Urosa I (1282-1321) 52, 60, 74-78, 90, 107, 113, 115-118, 120, 122-124, 126, 129-131, 325-337, 340, 341
Mircza Jan (Joan). książę wołoski (ok. 1386-1418) 56
Mirković Lazar 337, 338, 340, 341
Mirosław, książę zahumski, brat Stefana Nemanii (ok. 1171-1197) 60, 335
Mislaw, książę 163
Mistrz I 345
Mistrz IA 345
Mistrz IAM 345
Mistrz ES 345
Mitajew K. 333, 334
Mitov Anton 314, 315
Mitrofanović Djordje 132
Mole VojesIav 332-334, 342-344
Molmenti 286
Mosin V. 336
Molk J. F. 258
Mrkvićka Ivan 313, 315
Munk 9
Munoz A. 337
Murat Marko 312
Murat I. sułtan turecki (1319-1389) 223

Musa „czelnik" 84
Music Marljan 336
Mutafcziew P. 333
Mutimir, książę chorwacki 159, 163
Mucke J. F. 285, 286
Myslivec J. 341

Napoleon I 179, 328
Naum św. 35, 49, 50, 102, 324
Neidhardt J. 345
Nemanidzi (Nemanići), dynastia serbska (1166-1371) 18, 58, 62, 73, 79, 93, 102, 124, 134, 138, 335, 344
Nemeth J. 32
Nenadović Slobodan 336, 337, 342
Nesković Nikola 303
Niemann G. 342
Nikolow Andrej 316
Nikołajew W. A. 333
Ninoslaw, ban, syn bośniackiego bana Stefana I 342

Okuniew Nikola 107, 108, 110, 126, 335-340
Oliver (Oliwer), despota 78, 336
Omortag, chan bułgarski (814-831) 30
Orfelin Stefanović Zaharija 302
Ostrogorski G. 337
Otto, magister 172
Overbeck Friedrich 285

Padalacqua, arch. 211
Paisy, patriarcha 136
Paleologowie, dynastia bizantyńska (1261-1453) 94, 107, 108, 116, 118, 122, 123, 128, 135, 324, 337, 339, 341
Palma Jacopo il Giovane 202
Palma Vecchio 202
Parler Peter 241
Parmigianino 209
Paskvalis z Dubrownika (Pasqualis Michaclis Ragusinus) 195
Patačić 264
Pavlovec France 282
Paweł Dubrowczanin (Paolo di Ragusa, Paulus de Ragusie) 191, 209
Paweł II, papież 209
Pawłowicz Mikołaj 312
Perski, arch. 257
Petković Vladimir R. 108, 332, 335-341
Petkovšek Josip 275
Petrović Nadeżda 312
Petrow Nikola 316
Piazzeta Giovanni Battista 264
Piloty Karl 286, 314
Piotr, syn Mutimira 163
Piotr z Lubiany 241
Piotrowski Antoni 313
Pisano Niccolo 177
Pleinik Josip 284, 329
Pokryszkin P. 338, 341
Popow R. 333
Pordenone Giovanni Antonio da 202
Poussin Nicolas 136, 208
Pozzo Andrea del 211, 256, 258, 264
Pozzo Angelo z Padwy 257
Predić Uros 307, 308
Prelog Milan 9
Prcsercn Franc 283
Preyer 257
Pribina, książę 227
Prijatelj Kruno 9
Proticz Andrej 313, 334, 337
Prvoslav, brat Stefana Nemanii 335

Quaglio (Quaglia) Giulio z Laina 258, 264
Quiquerez Ferdo 286

Raab 286
Racić Josip 289
Racki Mirko 288
Radauš Vanja 298-300
Radojćić Svetozar 8, 152, 336-342
Radonie J. 339
Radosław, król raszkański, syn Stefana Pierwo Ukoronowanego (ok. 1223-1234) 66, 110, 335
Radovan (Raduanus) 174-176, 292, 327, 344
Rafael 202
Rajćević Andrej ze wsi Toca 136
Ranger Jan 259, 264, 265, 284
Rastko-Sawa 59 zob. Sawa św.
Raszenow A. 334
Razmilović Bonaventura 204
Rembrandt Harmensz van Rijn 136
Rendić Ivan 291
Ricgl Alois 334
Ritter-Vitezović Pavel 264
Rivoira B. T. 343
Robba Francesco 257, 263, 264
Rodin Auguste 292, 316
Roksanda, żona Aleksandra wojewody mołdawskiego 342
Roksandić Sima 311, 312
Rootmayer J. M. 264
Rosandić Toma 295-297
Rosselli Mattco 202
Rossi Domcnico 257
Rostovtzcff Michał 334
Rutar Simon 342

Sammichelli Gian Girolamo 196
Sammichelli Michele 196
Samuil, car macedońsko-słowiański (976-1014) 11, 29, 49-51, 103, 324
Santa Croce, rodzina 202
Santi Raffaelo zob. Rafael
Sarto Andrea del 202
Sasanidzi, dynastia perska 22, 31
Sawa III, biskup 76
Sawa św. (Rastko), syn Stefana Nemanii 59, 62, 75, 109-111, 335
Scaligerowie 183
Schaffran H. 343
Sedej Maksim 282

Segantini 278
Seitz Ludwik (Lodovico) 285, 287, 308
Sekulić Z. 341
Senoa Branimir 288
Sergiusz (Sergije), mai. 340
Sforza Katarzyna 209
Simonetti Ivan z Rijeki 285
Skitnik Sirak 317
Skorpil K. 333, 334
Slavec, król chorwacki w w. XI 149
Smirnov S. 338
Smrekar Henrik 280
Sobota Ivan 193
Sorkocevic, ród patrycjuszy dubrownickich 197, 198
Spiridonov Zeko 316, 318
Stanojević 337, 341
Stassow W. 338
Stefan, biskup 239
Stefan Duszan, król serbski (1331-1355) 52, 70, 74, 116, 203, 311, 324, 336, 339, 344
Stefan, książę serbski, syn w. żupana Wukaśina 68, 335
Stefan, książę serbski, syn „czeladnika" Musy 84
Stefan, książę serbski, wnuk Stefana Nemanii 112
Stefan Lazarević, despota serbski, syn księcia Łazarza (1389-1427) 336, 341
Stefan Nemania, żupan raszkański (1166-1196) 58, 59, 62-65, 102, 108-110, 112, 113, 116, 121, 324, 335, 344
Stefan Pierwo Ukoronowany, żupan raszkański, syn Stefana Nemanii (1196- ok. 1223) 58, 62, 68, 110, 335
Stefan Uros III Deczański (1321-1331) 70, 336
Stele France 8, 227, 342, 344, 345
Stele-Moźina Melita 9
Sternen Matevż 259, 276, 278, 279
Stettheimer Hans 236
Stojanović L. 338, 341
Stratimir, brat Stefana Nemanii 335
Straus Franc Michael 260
Straus Jan Andrej 260
Strossmayer (Strossmajer) Jerzy, biskup chorwacki 9, 285, 291
Stroy (Stroj) Michael 266, 270, 271, 285
Strzygowski Josef 152, 332, 333, 336, 341-343
Subic Janez 273-275
Subic Jurij 274, 275
Subic Mica 274
Subić Paweł, ban chorwacki 201
Subiciowie 170
Sunter Jakub 251
Svecnjak V. 290
Swoboda Karl M. 333
Symeon, car bułgarski (893-927) 35, 36, 100
Symeon, mnich (Stefan Nemania) 62, 110, 111, 113, 121
Symonida, żona Milutina, córka cesarza Andronikosa II 74, 122
Szmit F. 341

Światoslaw Igorowicz Kijowski, w. książę ruski 35

Talbot Rice D. 338
Tartaglia Marino 290, 291
Tasso Torquato 212
Tatić Zdravko 335, 337, 340-342
Tempesta Antonio 258
Tenecki Georgije 304
Tenković Milos 307
Teodor, mal. 110
Teodorović Arsenije (Arsen) 305
Teodoryk, król wizygocki 182
Teofan Grek 113
Tiepolo Giovanni Battista 279
Timoski Timo 9
Tintoretto (Jacopo Robusti) 202, 209, 258
Tisov Ivan 287
Todorov Ceno 315
Tomić G. 341
Tominc Josip 272, 273
Tomisław, pierwszy król chorwacki, syn Mutimira, księcia chorwackiego (ok. 910-930) 163, 292
Tratnik Franc 280
Trevisanus z Treviso, mistrz 231
Trpimir, książę chorwacki (ok. 892- ok. 910) 159, 163
Trubar Primoź 283
Tvrtko I, król bośniacki (1353-1391) 344
Tycjan (Tiziano Vecelli) 202, 209, 211
Tymoteusz, biskup zagrzebski 232

Ubavkić Peter 311, 312
Uroś I, król serbski (1243-1276) 70, 112, 113, 115, 335, 336
Uros II Milutin, król serbski, syn Urośa I i Heleny (1282-1321), 125
Uros III Deczański zob. Stefan Uros III Deczański
Uspcnsky Th. 332-334
Uwarow A. S. 342

Valdec Rudolf 291, 292
Valvasor J. V. 253, 264, 283
Vasić Miloje 152, 153, 333, 336-338, 342, 343
Vavpotić Ivan 280
Veider J. 345
Velkow 1. 334
Veneziano Paolo 203, 206
Vescl Ferdo 275, 276
Vesin Jaroslav 313-315
Villon Francois 300
Vitezović Paweł Ritter 264
Vit Fra z Kotoru 70, 71, 77, 172
Vivarini Alvise 206
Vivarini, rodzina 207
Vodnik Valentin, poeta 283
Vogel J. V. 258
Vojislav, król zetski 60
Volbach W. F. 341
Vraz Stańko 271

Wagner Otto 284
Waldinger Adolf 285
Waldmiiller Ferdinand 306

Aboba zob. Pliska
Aemona zob. Lubiana
Akwilea 227
Akwizgran 209; kaplica pałacowa 149, 150
Aleksandria 23, 103
Anagnia 232
Ankona 185; kościoły: Santa Maria delia Piazza 170; S. Francesco alle Scale 185, 188; S. Agostino 185 — Loggia dei Mercanti 185
Antiochia nad Orontem 23, 103
Arilje 72; cerkiew Św. Ahileja — freski 115, 116, 129
Arkona na wyspie Rugii, świątynia pogańska 226
Artik, kościół ormiański (X) 153
Aspalathos zob. Split
Asyż, freski 203
Ateny, freski 275
Atos zob. Góra Atos

Bačka 304
Bačkovo, klasztor 42, 334, 337; cerkiew cmentarna (1083) 45, 46, 94, 95
Banjaluka, Ferhadbegova džamia 219, 221
Bańska pod Mitrovicą, cerkiew klasztorna (1313-1318) 89, 90; freski (XIII) 120; portal (dziś w cerkwi w Sokolicy koło Kosovskiej Mitrovicy) 90; tympanon 73; cerkiew Św. Stefana 336
Bar 58, 324
Bari 73, 169; kościół Św. Mikołaja — cyborium 179
Baśka, kościół Sw. Łucji pod Baśką na wyspie Krk 159
Bartak 313
Batuje na Vipavskem, „rzeźba" 228, 331
Belec, kościół Sw. Jerzego (Sw. Jura) 230 — freski (1 poł. XIV) 250, 261; nowy kościół parafialny 262
Belgrad 136, 268, 282, 284, 295, 297, 301, 306, 307, 308, 312, 318, 328, 341
— Pomnik Nieznanego Żołnierza na górze Avali 295
— ruiny rzymskie 20, 79
Benewent (Benevento), kościół Sw. Sofii 149, 150
Beočin, ikonostas (1766) 303
Beram, kościół PMarii „na Skriljinama" kolo Beramu — polichromia (1460-1496) 251
Berenda, freski (XIV) 98
Berno Szwajcarskie 129
Bihaći pod Trogirem, fragmenty dworu królewskiego 162, 342
Bijela 203, 239
Biograd na moru 164; ruiny kościoła 154, 157
Bistra 250
Bjelo Polje, cerkwie: w Polimlju 60, 61; Piotra i Pawła 335
Bjelo Brdo pod Osjekicm, znaleziska archeologiczne (XI) 232
Błagaj zamek królewski 215, 217
Bied cmentarzysko słoweńskie 226
Blotnograd (stolica księcia Pribiny i Kocela) 227
Bobovac, zamek królewski 215
Bodešče pod Bledem, freski (grupa furlańska, ok. 1430) 247
Bodjani, klasztor 302
Bohinj kościół św. Jana — freski (XIV) 244
Bojana pod Sofią, cerkiew Sw. Pantelejmona (1259) 42, 45-47; freski 95-98, 110, 324
Bole na wyspie Brač, reliefy 228
Bribir, ruiny kościoła 170
Budapeszt 209, 241, 267, 268, 328, 345
Budimlje pod Berane, cerkiew Sw. Jerzego (dziś Djurdjevi Stupovi) 335
Budva 139
Burnum 139

Campoformio 179
Caricin Grad, znaleziska archeologiczne 20, 21, 62, 79,
Carigrad zob. Konstantynopol
Celeia zob. Celje
Celje, ruiny rzymskie 20; Stara Grofija 258
Čepic, kościół PMarii koło Ćepić 241
Cerknica, kościół parafialny 234
Cetina, kościół strrochorwacki 156, 157
Chalke 95
Chicago, pomniki Indian (Meštrovicia) 295
Cividale (dei Friuli) 247; Santa Maria delia Valle 87; Tempieto Longobardo — freski 345
Wazów Stefan 315, 316
Weigand E. 342
Wekenega, opatka 202, 203
Werd Jan von de Augusta 250
Witanow Toma 312
Władek, sewastokrator 336
Władysław, król serbski, syn Stefana Pierwo Ukoronowanego (ok. 1234-1243) 68, 109-111, 264, 335, 338
Władysław św., król węgierski (1077-1095) 243, 245, 344
Władysław z Nowego Brda 341
Wohlgemut Michael 250
Wolf Elias 264
Wolf Janez 273
Wratisław-Mitrowic Ludmiła 339
Wrubel Michail A. 308
Wukan, król raszkański (ok. 1083-1114) 68, 335
Wukaszin, król serbski (1366-1371) 79, 336

Zadnikar Marijan 9
Zaječ Ivan 283
Zasche Ivan 285
Zgura Progon, zięć cesarza Andronikosa II 120
Zimmerman E. 334
Zlokovic M. 334, 336
Zwonimir, król chorwacki (1076-1089) 152, 159

Čadram, kościół Sw. Mikołaja nad Čadramem (1495) 250
Curčcr, cerkiew (XIV) 78
Crngrob, kościół odpustowy (1521-1524) 234

Dafni, malowidła-mozaiki 94
Danj, cerkiewka (XIII) 60
Decani 172, 341; cerkiew klasztorna (1327) 70-73, 77, 336; freski (XIV) 93, 119, 125-128, 130, 131, 340; freski (XVI) 132
Diakowo, katedra biskupia (XIX) 285
Diedenhofen zob. Thionville
Djurdjevi Stupovi kod Novog Pazara (ok. 1170) 63-65
Dobra Kuća pod Daruvarem, były zamek królów chorwacko-węgierskich 240
Donja Zgosća, sarkofag (obecnie w Muzeum w Sarajewie) 221; stećak 216
Drnis, znaleziska archeologiczne 232
Dubrownik 73, 138, 139, 149, 164, 165, 177, 179-183, 190, 191, 194, 199, 206-209, 211, 212, 215, 312, 326, 344
— katedra romańska 165
— klasztor Franciszkański — krużganek mistrza Miha z Baru (pocz. 2 pol. XIV) 177-179, 190
— kościoły: Dominikański 207, 208: Jezuitów 211; na Daniach — tryptyk 207, 208; Sw. Spasa 195; Sw. Vlaha 211, 212
— Mała Studnia 181, 182
— Wielka Studnia 180-182
— Pałac Divona (Dogana) 194, 195
— Pałac Rektorów (Książęcy) 181, 188-190. 195, 198, 203, 208
— sztuka jubilerska 200
Dubrownik-Lapcd, wille podmiejskie (XV) 197, 198
Dura Europos 334; synagoga (246 n. e.) 39
Dva Grada zob. Dvigrad
Dvigrad 344; kościoły MBoskiej pod Dvigradem — freski 251

Efez 23
Endže 30
Epidaur 182, 199

Falul, rotunda 152
Florencja 287
Friul 251, 344

Fruška Gora 91; klasztory 336, 341

Gdańsk 332
Glavičine, znaleziska archeologiczne 342
Glogovnica, kościół i klasztor Bożegrobców (Templariuszy) 230
Godešič, freski (XIV) 244, 247
Golubac nad Dunajem zamek tabl. 8
Goreńsko 247
Gorica 273; katedra — malowidła 258
Gosteře pod Skofią Loką, kościółek wiejski 236, 254
Góra Atos (grec. Hagion Oros) 79, 84, 91, 100, 102, 129, 325, 337-340
— klasztor Hilandar (XIII) 60, 75, 131, 325, 335, 337, 338, 340-342; budynki mieszkalne 74, 93; cerkiew główna Katolikon MBoskiej (XIII-XIV) 325, 336; dekoracja rzeźbiarska 90; freski 118, 122; cerkiew Sw. Sawy 74
— klasztory: Protaton — freski 121; Iwiron 75
Gračanica pod Pristiną na Polju Kosovým 337, 340; cerkiew (ok. 1321) 77, 82, 84, 335, 336, 340; freski 93, 118, 123-125
Gradac (dziś Čačak) 336, 339; cerkiew MBoskiej (kon. XII pocz. XIII) 70, 72, 73, 335; freski 111, 115
Gradina pod Splitem, ruiny kościoła Św. Piotra 150, 152
Grado 227
Graz 259, 260, 268, 328
Gruž zob. Dubrownik-Lapad
Gurk zob. Krka

Hilandar zob. Góra Atos
Hmeljnik, zamek renesansowy 252-254
Hodese, relief 228
Hopov 303
Hrastovlje, kościół — freski (1490) 249-251
Hum, freski 231
Hvar, katedra (XVI) 195; sztuka złotnicza i jubilerska 200

Iadera 139
Ingelheim 333
Issa zob. Vis

Jarkovac 306
Jerozolima 103; klasztor Archanioła 336
Jezioro Bohińskie, kościół Sw. Jana nad Jez. B. 237
Jezioro Ohridzkie 35, 49, 50, 58, 102, 324; klasztor nad Jez. O., cerkiew Sw. Nauma 50
Jezioro Prespańskie 58, 60; klasztor 134; cerkiew Św. Germana nad Jez. P. (pocz. XI) 50
Jezioro Skadarskie 58, 60
Jezioro Tcrmickie 192
Justyniana Prima zob. Caričin Grad

Kairuan, meczet — płyty emaliowane 39
Kalenic, cerkiew (1413-1417) 81, 84, 89, 90, 336, 337, 339, 341; freski 119, 128
Kalnik, kościół parafialny — freski 248
Kameni Vrh pod Ambrusem, freski (1459) 247
Kerestinec koło Samboru, reliefy późnoantyczne 228
Kijów, cerkiew Św. Sofii — freski (XI) 103
Kirowgrad 101
Klasztor Archanioła pod Skopjem 335
Klasztor Sergiusza i Bachusa nad Bojaną (odn. 1290) 60, 335
Klenovnik, zamek 252
Klis nad Splitem, twierdza tabl. 31
Klisse-Köi, kościół starochrześcijański 28; cerkiew 333, 336
Ključ, zamek królewski 215
Knin 147, 157; Biskupija 157; przedmioty z okresu starochorwackiego 232; ruiny kościoła 156; twierdza 156
Koluše pod Ciustendilem, cerkiew (ok. XII) 42
Koniuh kolo Kumanova, rotunda (ok. VI n. e.) 62, 150, 152, 323, 336, 342
Konstantynopol 21, 23, 29, 42, 47, 49, 51, 66, 75, 94-96, 100, 103, 108, 112, 116, 117, 122, 128, 134, 139,

204, 324, 338, 339, 341; dekoracja ceramiczna (IX n. e.) 39; cerkiew Chora (Kahrić-dżami; pocz. XIV) — mozaiki 123, 128; cerkiew Sw. Teodora (kon. XIII lub pocz. XIV) 55; Pałac Tek-fur Serail (kon. XIII lub pocz. XIV) 43, 336
Koporin, freski 128
Korčula 199, 208; katedra 182, 190, 199; kościół Wszystkich Świętych — krucyfiks malowany tabl. 46; sztuka jubilerska 200
Kosanica, klasztor MBoskiej 335; cerkiew Sw. Mikołaja 335
Kosovo 137
Kosovo Polje, mauzoleum sułtana Murata 223
Kostanjevica, kościół klasztoru Cysterskiego (pol. XIII) 233, 235; zamek renesansowy 252, 253
Kostolac, ruiny rzymskie Viminacium 79
Kotor 73, 138, 139, 149, 162, 169, 206; katedra (poł. X; obecna pocz. XII; wieże kon. XVII) 165, 166, 179; freski 203; kościoły: Sw. Jerzego 335; Sw. Łukasza (XI?) 148; sztuka jubilerska i złotnicza 200
Kranj, kościół parafialny (ok. 1452) 234, 250, ołtarz (pocz. XVI) 249
Kras 20, 345
Križevci, kościół Sw. Krzyża 263; ołtarz Francesco Robba 263
Križna Gora, freski (1592) 246, 247
Krka (Gurk), kościół — freski 228, 345
Krušedol, klasztor — malowidła (2 poł. XVIII) 303
Kruševac, cerkiew Lazaricy (ok. 1380) 80, 82, 84, 88, 90, 336-338
Kučevište, cerkiew Sw. Archanioła (1 poł. XIV) 78, 79
Kumanovo 150
Kurbinovo nad Jeziorem Prespańskim, cerkiew Sw. Jerzego — freski (1191) 103, 106, 107
Kuren pod Vrhniką, kościół 237
Kuršumlja, cerkiew Sw. Mikołaja (ok. 1170) 63. 64, 66, 72, 73

Laško, kościół późnoromański 228
Lepoglava, późnogotycki kościół Paulinów (XV) 239, 262; kaplica Patařicia 264
Lesnovo pod Kratovem, klasztor (1341-1349) 53, 78, 82, 84, 336, 337, 340; freski (XIV) 119, 126
Lešok, cerkiew Sw. Atanazego 88
Lim 335
Limoges 231
Limska Draga, freski 231
Ljubljana zob. Lubiana
Ljubotenj pod Skopjem, cerkiew Sw. Mikołaja (1337) 53, 78; freski (1337-1348) 125, 340
Ljubostinja, klasztor (1402-1405) 336; cerkiew (po 1387) 82, 84; dekoracja rzeźbiarska 89, 90; freski (kon. XIV lub pocz. XV) 119, 128, 340
Londyn 101, 338
Lubiana 225, 257, 259, 262, 268, 271, 278, 284, 318, 328, 345; Accademia operosorum (1693) 256, 258; Akademia Sztuk Pięknych 282; Biblioteka Uniwersytecka 284
— katedra Sw. Mikołaja 256; malowidła (1704-1706) 258, 264
— kościoły: Franciszkański 254, 256, 257; freski 259, 279; Križanke (XVIII) 257; Sw. Jakuba (pocz. XVII) 254, 256; ołtarz Francesco Robba 257, 258; Św. Piotra (1733) 257; Urszulanek (pocz. XVIII) 257
— krucyfiks z Velesova 231
— pomnik Primoža Trubara 283
— ruiny rzymskie 20
— Seminarium Duchowne — freski 258
— Żale przedpogrzebowe 284
— Lumbarda na wyspie Korčuli 298

Madara 31, 333; fundamenty pałacu 30, 46; *Jeździec madarski* (IX?) 30, 31, 37, 322, 333; znaleziska archeologiczne 100
Maglić, ruiny zamku 92
Manasija nad Resavą, klasztor (1406-1418) 93, 336, 341; cerkiew 83, 84; freski (kon. XIV lub pocz. XV) 119, 128
Manastir koło Prilepu, cerkiew Sw. Mikołaja — freski (1095) 103
Mantua 209
Margum 79
Maribor, kościół parafialny 233
Markov Monastir pod Skopjem (dok. po 1371) 53, 55, 79, 336, 337, 340, 342; freski 119, 126, 340
Martijanci, freski (1392) 242, 243
Marusinac, martyrion lub pogański heroon 157, 342, 344
Mediolan 87, 268
Medvedgrad, zamek chorwacki (XIII) 232
Mcsembria, bazylika Nad Morzem 42, 334; cerkwie: Sw. Archanioła 43, 45; Sw. Jana Aliturgitosa 43, 44; Pantokratora 43; Nowa Metropolia 42, 44; Stara Metropolia 51
Metohija 137
Mileševa, klasztor 68, 72, 112, 335; freski (XIII) 109-111, 113
Milet 23
Millstadt, były kościół klasztorny — freski 247
Mir'ayé, oktogon (VI) 152
Mistra 338, 339
Mohacz 224, 252
Mokřina 304
Monachium 135, 136, 268, 276, 286-289, 308, 311, 312, 341
Monte Cassino 154
Morača nad Moraią klasztor 68, 335, 336, 339; freski 112
Morovic, kościół 230
Mostar, stary most turecki 219
Muggia zob. St. Milje
Muljava pod Stiiną, kościół 236; freski (1453) 247
Murska Sobota, freski (XIV) 242, 243

Nadin 209
Nagy-Szent-Miklos, złoty skarb (IX) 30-34, 37, 322, 334
Nalsus zob. Niš
Narona 139
Nauhaus pod Belakiem (Villach), freski 345
Neapol 209
Nerezi pod Skopjem 85, 86, 337; cerkiew klasztorna

Św. Pantelejmona (1164) 53; freski 103, 107, 335, 338
Neseber zob. Mesembria
Neupar, klasztor — dekoracja rzeźbiarska 90
Nicea (Azja Mniejsza) 23
Nikopolis (Nikopol), ruiny rzymskie 20
Nin 147, 159; chrzcielnica księcia Wiszeslawa (ok. 800) 158; kościoły: Św. Krzyża (ok. 800?) 152, 154, 158, 343; Sw. Mikołaja 152; relikwiarz św. Anzelma (ok. 800) 143, 144, 200; parafialny 200
Niš, klasztor Sw. Pantelejmona 335; głowa Konstantyna Wielkiego 19; ruiny rzymskie 20
Noricum 226
Nova Pavlica nad Ibarem, cerkiew (1382) 84, 336
Novo Mesto, kolegiata 258; kościół Franciszkański (XV) 234
Novi Sad 301, 318
Nowogród 113

Ohrid 50, 119, 120, 319, 330, 345
— budownictwo mieszkalne 86
— cerkwie: Sw. Klimenta (pierwotnie MBoskiej Peribleptos) 45, 50, 53, 54, 334; freski 107, 117-121, 124, 131, 340, 341; Sw. Jana Kaneo (poł. XIV) 53; Sw. Mikołaja — drzwi drewniane 87, 88, 337; Sw. Sofii 51, 55-57, 335, 338; ambona 87; freski 94, 102-107, 335, 338; mimbar 86, 87
— zamek cara Samuila nad Ohridem 56-57
Olimlje pod Jelšami, były kościół Paulinów — malowidła (1740) 259
Oprtalj, freski (1460-1496) 251
Ošije pod Stonem, cerkiew 62
Ottakring (Wiedeń), kościół 284
Ozalj nad Kupą, fragmenty zamku (XIII) 232

Padwa 191
Pag 188, 199
Pakri, klasztor 342
Pančevo 306
Paryż 101, 268, 286, 289, 311, 312, 328, 330
Patlejna pod Presławiem 334; 337; ruiny klasztoru i cerkwi Sw. Pantelejmona 37, 41, 94, 128; dekoracja ceramiczna 37, 41, 94, 128; rzeźba reliefowa 38
Pazin, kościół parafialny (przebud. 1441) 241; freski (1460) 251
Peć 131, 341; Patrijaršija 78, 336, 339, 340; freski 115, 118, 125, 136; cerkwie: Sw. Apostołów 69, 70, 335; freski 112; MBoskiej 69, 70; Św. Dymitra 70, 340; Sw. Mikołaja 69
Pećigrad kod Sasina, zamek 217
Perast, pałac renesansowy 198
Perugia 109
Peruštica, Czerwona cerkiew (ruiny) 28, 94
Pcsaro 209
Petrovo Selo 304
Pharos zob. Hvar
Pician, freski (2 poł. XIV) 251
Piza, baptysterium — ambona (1230) 176/177
Plevlje 136
Pliska 27, 31, 35, 333; fundamenty 2 pałaców 30, 31, 46, 328; ruiny bazyliki 35, 36; dekoracja rzeźbiarska 228
Plomin, kościół Św. Jerzego — dekoracja rzeźbiarska 230
Plovdiv 42
Počitelj na Neretvi, zamek 217
Podlabin, freski (2 poł. XIV) 251
Poetovio zob. Ptuj
Poganovo, klasztor 46, 337; freski (1500) 99
Polimlje, cerkiew Sw. Piotra (przed 1196) 60
Položko, cerkiew — freski 119, 339
Poljud pod Splitem, klasztor Franciszkański 204, 211; kościół Sw. Trójcy 152, 153
Poreč (Parenzo), bazylika Euphrasiana (VI) 225, 226, 231; cyborium (1277) 241; dom (pocz. XIII) 231; dom Kanoników 231; dom Świętych 231; klasztor Benedyktyński 231
Praga 237, 251, 275; Hradczyn 284; most Karola IV 241
Presław 35, 37, 41, 49, 334; Okrągła cerkiew 36-40, 85, 94, 150, 152, 321, 323, 334
Priko pod Omišem 43; kościół Sw. Piotra 148, 149
Prilep, zamek 56, 335
Prizren, klasztor Archanioła 336; cerkiew MBoskiej I.eviškiej (1307) 76; freski 120, 121
Psača, cerkiew Św. Mikołaja 53, 336; freski (ok. 1371) 119
Ptuj 226, 241; cmentarzysko wczesnosłoweńskie 226, 232; kościoły: Dominikanów (poł. XIII) 233; freski 344; Minorytów (pol. XIII) 233, 344; freski gotyckie 242; wiclkoparafialny (po 1131 na miejscu kościoła z X) 229, 233; ołtarz skrzydłowy (ok. 1460) 250; freski (2 ćw. XIII) 231
— ruiny rzymskie 20; świątyni pogańskiej 226
Ptujska Gora, kościół (1410) 234, 235; freski (1424) 244; ołtarze gotyckie 236
Pula (Pola) 225; amfiteatr rzymski 225
Purga koło Lepoglavy, freski 265

Rab 178, 206, 208; katedra 154, 170; sztuka złotnicza 200
Radimlja, cmentarzysko Stecków 214
Radovljica, kościół parafialny 234
Ragusium zob. Dubrownik
Raguza zob. Dubrownik
Ras 62; rotunda Św. Piotra 323; cerkiew Św. Jerzego (ok. 1168) dziś Djurdjevi Stupovi kod Novog Pazara 335, 336
Ravanica 336, 337, 341; klasztor — cerkiew (1376) 80-82, 84; dekoracja rzeźbiarska 90; freski (kon. XIV — pocz. XV) 119, 128
Rawenna 150, 163, 225; baptysterium S. Giovanni in Fonté — freski 97; mauzoleum Teodoryka 152; pałac Teodoryka 182; S. Vitale 149; mozaiki 110
Remeta pod Zagrzebiem, kościół Pauliński 239
Remetinec, ołtarz późnogotycki (obecnie w Muzeum Archeologicznym w Zagrzebiu) 241
Resava zob. Manasija
Reun 231
Rhaguseion zob. Dubrownik
Rimini 250
Risan, pałac renesansowy 198
Rižinice, kościół 147

Rogařice pod Blažujem, ruiny cerkwi 62
Rudenica, freski (kon. XIV — pocz. XV) 119
Rudina 239
Rusenski Lom 95
Rzym 18, 22, 24, 103, 129, 140, 142, 209, 232, 271, 285, 287, 312, 318, 338; Schody Hiszpańskie 211; Villa Hadriana 28

Salona (Salonae) zob. Solin
Saloniki 23, 29, 49, 50, 74, 102, 112, 117, 122, 139, 323, 339; cerkiew Sw. Mikołaja i Jerzego 336; cerkiew Apostołów 335
Salzburg 39, 227, 242
Samarra 39
Sambor, zamek chorwacki (XIII) 232
Sankt Paul, klasztor 228
Sarajewo 318, 345; budownictwo mieszkalne 86; Begovadżamia 218, 221; Careva-dżamia 221; sarkofag z Donji Zgošcy w muzeum 221
Scardona zob. Skradin
Selce na wyspie Brač, cerkiew 149
Selo, freski gotyckie 242, 243
Sempeter v Savinjski Dolini 332; nekropolia rzymska 20
Senj, katedra (pocz. XII) 230
Sibenik 164, 185, 188, 192, 203, 208; katedra (1402; 1431-1506) 176, 183-186, 190, 192, 193, 195, 344; loggia (kon. XVI) 196; fresk 209; sztuka jubilerski 200; twierdza Sw. Mikołaja — brama 196
Siena 123
Singidunum zob. Belgrad
Siponto 176
Sirmium zob. Sremska Mitrovica
Sisak, ruiny rzymskie 20; ornamentyka kamienna 227
Siscia zob. Sisak
Sisojevac, freski 128
Skadar (Scutari) albo Skkoděr 60, 336
Skradin 139, 209
Skofja Loka 236; kościół parafialny (XV) 234, 236
Skopje (Skoplje) 53, 88, 107, 130, 311, 318, 323, 336, 341; Aman Daut-paszy 222; budownictwo mieszkalne 86; cerkiew Św. Jerzego Gorga (ok. 1300) 336; Kuršumlihan 220, 221, 323, 335
Skopska Crna Gora, cerkiew Sw. Nikity (odn. od fundamentów 1307) 53, 336; freski (XIV) 119-122, 339; klasztor Matejća (odn. pocz. 2 poł. XIV) 53
Slivnica pod Mariborem 342; plecionki (1 poł. IX?) 227
Slovenjgradec, freski romańskie 231; malowidła (XVII-XVIII) 260
Smederevo, cerkiew MBoskiej 336; mury obronne 92
Smrdele koło Skradina, znaleziska archeologiczne (VIII) 145
Sofia 313, 333; kaplice grobowe — freski 94; kościół Sw. Sofii (VI-IX) 28, 29, 333; cerkiew Sw. Jerzego (XIV lub pocz. XV) 337; freski 97
Sokolica, rzeźba figuralna 73, 90
Solin 139, 158, 198, 332, 342; akwedukty 196; ruiny: Manastirine 141; kościoła Sw. Mojżesza 155; kościoła Sw. Piotra; 151, 152 miasta 20, 141, 142
Sołuń zob. Saloniki
Sopoćani 335, 336, 339; klasztor Sw. Trójcy (ok. 1260) 69, 70, 72; freski 112, 113
Soteska, zamek renesansowy 252
Spalato zob. Split
Split 139, 143, 147, 163, 164, 172, 176, 192, 198, 203, 206, 208, 215, 298, 342; brewiarz (1291), obecnie Museo Civico w Wenecji 203; kościół Sw. Jerzego nad Kaštelami (852) 163; kościół Św. Mikołaja (XI) 155, 165; katedra zob. mauzoleum cesarza Dioklecjana
— mauzoleum cesarza Dioklecjana (IV), dzisiejsza katedra 37, 40, 140, 142, 150, 170, 173, 187; ambona (kon. XIII) 176, 177; baptysterium (VIII) 161, 188; sarkofag Jana z Rawenny 158, 344; drzwi drewniane (1214) 172, 173, 343; ołtarze: Sw. Anastazego (1448) 188; Sw. Domniusa (1427; od XVIII w. Sw. Arneriusa) 182-184, 188; „portret" króla chorwackiego 162, 172; wieża (1506 — XVIII) 170-172
— pałac Dioklecjana 12, 13, 15, 17, 40, 140, 142, 143, 173, 197, 199, 342; kościół Sw. Marcina 159, 191; Porta Argentea 140; Aurea 142, 159
— Pałac Milesi 198
— pomnik biskupa Grgura Nióskicgo 295
— sztuka jubilerska 140
Srbi 339
Srem 136
Sremska Mitrovica, ruiny rzymskie 20
Srcmski Karlovci 301, 302, 311; sobór — freski (1781) 303
Stanimaka pod Plovdivem, cerkiew dwukondygnacyjna 45, 48, 148
Stara Kaniża 304
Stara Zagora, płyty reliefowe (VII) 30, 34, 85
Stara Zagošca, stećki 93
Staro Nagoročino pod Kumanovym 335, 337, 340; cerkiew Sw. Jerzego (2 poł. XI-1313) 52, 53, 75, 82, 335, 337, 340; freski (1317) 118, 120, 123-125
Stična 231, 250; klasztor Cysterski 229; kościół (XII) 228
Stip, cerkiew Archanioła 336
Stobi, bazylika wczesnobizantyńska 20; ruiny miasta 20
Ston kościół Sw. Michała — freski 161, 162
St. Milje, freski romańskie 231
St. Rupert, kościół parafialny (XV) 234
Stradun 199
Strumica, klasztor Veljusa koło Strumicy (XI) 50
Studenica 68, 71-73, 84. 112. 121, 330, 339; klasztor 93, 336, 337, 340; cerkiew Zaśnięcia MBoskiej (1182-1191) 65, 66, 88, 89, 122, 148, 335; narteks (1228-1234); freski (kon. XIII) 108, 114, 115; portale 73, 172; cerkiew Sw. Joachima i Anny, Królewska (1313-1314) 78; freski 118, 122, 123, 128; cerkiew Sw. Mikołaja — freski 109; rzeźba 90 v
Subiaco 232
Sučevica 101
Suha, kościół 245; freski (1440-1445) 245, 246
Susedgrad pod Zagrzebiem, zamek chorwacki (XIII) 232
Sv. Primož nad Kamnikiem, freski (ok. 1520) 247, 249, 251
Svete Gore nad Sotlą 381, fragmenty 2 kościołów 227
Svetvinčent, kościół cmentarny — freski (XIII) 231, 251

święte Góry zob. Svete Gore

Taraboš kolo Skadaru, cerkiew Sw. Mikołaja (XIII) 60
Tarascon 209
Thionville 149
Topusko, klasztor Cysterski — kościół (1192) 230, 238, 239
Tragurion zob. Trogir
Trani, katedra — ambona (1 poł. XIII) 176
Trebenište, skarb iliryjsko-grecko-archaiczny 49
Treska, klasztor Andreasza nad Treską (1389) 53, 79, 82, 336; freski 119, 340; klasztor Marka nad Treską 336
Treskavac pod Prilepem klasztor 336
Treviso 231
Triest 257, 273, 318
Trilje koło Senja znaleziska archeologiczne 145
Trogir 139, 147, 164, 176, 192, 199, 203, 204, 206, 208, 343; dom romański 197
— katedra (pocz. XIII-XIV) 165, 166, 169, 170, 183, 185, 191, 192; ambona (kon. XIII) 176, 177; baptysterium (1467) 165, 191; portal (1240) 174, 176, 344; poliptyk 205, 206
— kościoły: Sw. Barbary (800-XI) 147, 148, 158; Dominikanów (2 poł. XIV) 179, 193; Sw. Jana (1270) 169
— pałac Cippico 196, 197/198
— sztuka jubilerska 200
Trois, katedra (kościół Sw. Urbana) 239
Tunjice, kościół barokowy 256
Turnišře w Prekmurju 241, 344; kościół parafialny 236; freski (1393) 242, 243, 245, 344
Tuzlałka, dekoracja ceramiczna 37, 40, 334
Tyrnovo 42, 93-95, 100, 101, 324, 334, 337, 338, 339; cerkwie: Sw. Dymitra 45; 40 Męczenników (1230 lub 1232) 42; freski 94; na Trapezicy 45, 337; freski 95 Sw. Piotra i Pawła (XIV) 43; freski (XV) 99

Udine 247
Urbino 209

Varaždin, zamek renesansowy 252, 255
Velemer, freski (1379) 242, 243
Veliki Tabor, zamek (2 poł. XV) 240
Velesovo, Madonna romańska 231; krucyfiks (ok. 1220) 231
Veluče, klasztor 340; dekoracja rzeźbiarka 90; freski 128
Vidim 313
Villeneuve-les-Avignon 209
Viminacium zob. Kostolac
Viněna, cerkiew 50
Vinkovci 298; znaleziska archeologiczne 232
Vinodol 209
Vis 139
Visoki Dečani, klasztor 336; cerkiew Sw. Spasa 71, 72
Visoko, zamek królewski 215; freski (1443) 247
Vipava, kościół — freski 273
Vrana pod Zadarem 209, 313
Vrdnik na Fruškiej Górze 136
Vrh nad Żelimljami, freski 245
Vrhnika, kościół — malowidła (XIX) 273
Vrsar, bazylika romańska 230
Vrzdenec 344

Wagaszarpat, cerkiew (przed 1000) 46
Wagensperg, zamek 253
Weimar 275
Wenecja 12, 24, 59, 138, 164, 176, 177, 179-181, 183-185, 190, 194-196, 203, 205, 206, 208, 209, 211, 241, 252, 258, 264, 268, 271, 286, 297, 326, 327; Cá d'Oro 183; Fondaco dei Turchi 182; kościół Sw. Marka 85, 88, 185; *campanile* 241; cyborium 241; mozaiki 129; portal główny 176; kościół S. Zaccaria 193; Lew św. Marka 194; Museo Civico 203; Pałac Dożów 181, 185; Porta delia Carta 185, 188
Werona, pomnik nagrobny Scaligerów 183
Wiedeń 250, 251, 259, 267, 268, 271, 284, 288, 297, 302, 306, 311, 312, 328; Zacherlhaus 284
Wolin 332
Würzburg 209
wyspa Sw. Ahileja na Jeziorze Prespańskim, ruiny kościoła Św. Ahileja 50, 51
wyspa Brač, freski 203
wyspa Brioni, freski 203
wyspa Čiovo, kościół Sw. Andrzeja — obraz 206
wyspa Cres 164
wyspa Krk 164, kościół Św. Donata 152; kościół Sw. Krševana (Grisogono) 152
wyspa Lopud, klasztor Franciszkański — portal 190
wyspa Osor 164
wyspa Uljan, poliptyk, obecnie w kościele Franciszkańskim w Zadarze 206
Zadar 139, 164, 188, 197, 201, 203, 206, 211, 343. 344
— katedra I (2 poł. XI) 154, 168, 169; katedra II (1285) 169, 170; cyborium (1332) 177; freski (XVI) 209
— kościoły: Franciszkański — kaplice (XV) 185; Sw. Marii (XVI) 195; Sw. Krševana (Grisogono; VII, przebud. kon. X, odnow. 1175) 167, 169; freski 202, 203; Sw. Piotra Starego 146, 148; Sw. Wawrzyńca 146
— klasztor benedyktynek Sw. Marii — freski 203; krzyż Ciki (X-XI) 201; osculum pacis papieża Grzegorza (XII lub pocz. XIII) 201; srebrne relikwiarze (XIII-XIV) 201; wieża Wekenegi — freski (1110) 202
— relikwiarz-trumna św. Szymona (ok. 1380) 200, 201, 213
— Porta Terraferma (XVI) 196
— rotunda Sw. Donata (ok. 805) 144, 149-152, 342; 2 płyty marmurowe 160, 161; rotunda Sw. Urszuli 146, 197
— ruiny rzymskie epoki cesarskiej 197
— sztuka jubilerska 200
— loggia miejska 196
Zagorje Chorwackie, freski (XTV-XV) 250
Zagreb 225, 232, 241, 264, 268, 273, 282, 284-288, 290, 318, 327, 328, 341, 345; katedra romańska 230, 239; zakrystia — freski 232; katedra gotycka Sw. Stefana 238; malowidła 264
— kościoły: Sw. Błażeja (XX) 300; Franciszkański (2 poł. Xin) 239, 262; Sw. Katarzyny (1620-1632) 262:

ołtarz Sw. Ignacego (1727) 263, 264; Sw. Marka (kon. XIV, pocz. XV) 239, 240
— Pałac Biskupi 262; kaplica św. Stefana 239; freski (XIV) 248, 250
— figury z Remetinca w Muzeum Archeologicznym 241
Zatoka Kotorská 208
Zaum nad Jeziorem Ohridzkim, cerkiew MBoskiej Zahumskiej 336
Zemen, cerkiew 99; freski (1354) 98, 322
Zwolle 345

žažvič, ruiny kościoła (2 poł. XI) 154
Żegr, freski 243
Žiča, klasztor 229, 335-338, 340; cerkiew koronacyjna królów serbskich (po 1208-1215) 67, 68, 70, 72, 82, 112; freski 109, 114

SPIS TABLIC BARWNYCH

I. Bojana. Cerkiew, malowidło ścienne, fragment, portret Desisławy
II. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, malowidło ścienne, fragment sceny *Wniebowstąpienia*
III. Mileševa. Cerkiew, malowidło ścienne, fragment
IV. Rihard Jakopić, *Wieczór na Sawie*
V. Gojmir Anton Kos, *Droga*
VI. Josip Račic, *Paryż*

SPIS RYCIN NA TABLICACH POZA TEKSTEM

1. Nerezi. Cerkiew Sw. Pantelejmona.
2. Staro Nagoričino. Cerkiew.
3. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, fasada zachodnia.
4. Klasztor Andreasza (Sw. Andrzeja) nad Treską.
5. Visoki Decani. Cerkiew Sw. Spasa, strona wschodnia.
fi. Klasztor Hilandar na Górze Atos. Katolikon (główna cerkiew) Matki Boskiej.
7. Lazarica. Cerkiew od strony zachodniej.
8. Zamek Golubac nad Dunajem.
9. Bojana. Cerkiew Sw. Pantelejmona, *Chrystus Euergetes,* fragment fresku.
10. Kurbinovo. Cerkiew Sw. Jerzego, *Matka Boska na tronie z Dzieciątkiem,* fragment fresku.
11. Nerezi. Cerkiew Sw. Pantelejmona, *Opłakiwanie Chrystusa,* fragment fresku.
12. Studanica. Cerkiew Matki Boskiej, Jan Ewangelista, fragment sceny *Ukrzyżowania* (początek XIII w.), fresk.
13. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Opłakiwanie Chrystusa.*
14. Mileševa. Cerkiew klasztorna, św. Sawa, fragment fresku.
15. Mileševa. Cerkiew klasztorna, król Władysław, fragment fresku.
16. Studenica. Cerkiew Sw. Joachima i Sw. Anny, *Narodziny Panny Marii.*
17. Studenica. Cerkiew Św. Joachima i Sw. Anny, portret króla Milutina.
18. Manasija. Cerkiew klasztorna, głowa Archanioła Michała, fragment fresku.
19. *Ukrzyżowanie.* Ikona ohridzka, XIII (?) w.
20. *Zwiastowanie.* Ikona ohridzka, poł. XIV w.
21. *Wprowadzenie Panny Marii do świątyni.* Ikona ohridzka, XIV w.
22. Nin. Relikwiarz św. Anzelma, a) z przodu, b) z boku.
23. Split. Katedra, Andrzej Buvina, drzwi drewniane, fragment ze sceną *Zwiastowania Panny Marii.*
24. Split. Katedra, Andrzej Buvina, drzwi drewniane, fragment ze sceną *Wjazdu do Jerozolimy.*
25. Split. Katedra, Andrzej Buvina, drzwi drewniane, fragment, *Chrystus na majestacie.*
26. Split. Katedra, stalle drewniane, fragment.
27. Trogir. Katedra, portal Radovana.
28. Trogir. Katedra, portal Radovana, luneta ze scenami *Bożego Narodzenia, Zwiastowania pasterzom* i *Pokłonu Trzech Króli.*
29. Trogir. Katedra, portal Radovana, reliefy z lewej strony portalu, przedstawiające pracę wykonywaną w poszczególnych miesiącach.
30. Trogir. Katedra, portal Radovana, personifikacja miesiąca marca, po prawej stronie portalu.
31. Klis nad Splitem. Twierdza.
32. Dubrownik. Widok od strony morza.
33. Šibeník. Katedra, wnętrze.
34. Sibenik. Katedra, baptysterium Jerzego Dalmatyńczyka.
35. Split. Katedra, *Biczowanie,* rzeźba Jerzego Dalmatyńczyka.
36. Trogir. Katedra, kaplica Jana Ursini, dwaj apostołowie.
37. Trogir. Katedra, kaplica Jana Ursini, fragment fryzu z aniołkami.
38. Trogir. Katedra, kaplica Jana Ursini, inny fragment fryzu z aniołkami.
39. Dubrownik. Pałac Rektorów, wejście.
40. Dubrownik. Pałac Rektorów, kapitel w portyku.
41. Dubrownik. Pałac Rektorów, fasada.
42. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkočevič, strona południowo-wschodnia.
43. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkočevič, fasada zachodnia z loggią.
44. Zadar. Katedra, Francesco da Milano, trumna-rclikwiarz św. Szymona, strona przednia.

45. Zadar. Katedra, Francesco da Milano, trumna-relikwiarz św. Szymona, scena historyczna z żoną bana Subicia.
46. Korčula. Kościół Wszystkich Świętych, krucyfiks malowany.
47. Dubrownik-Danče. Mikołaj Božidrrevič, tryptyk.
48. Dubrownik-Danče. Mikołaj Božidarevič, *Sw. Grzegorz,* fragment tryptyku.
49. Dubrownik-Danče. Mikołaj Božidarevič. *Madonna Z Dzieciątkiem,* fragment tryptyku.
50. Dubrownik-Danče. Mikołaj Božidarevič. Ste. *Marcin,* fragment tryptyku.
51. Muljava. Kościół, fragment fresku Jana Lublańskiego.
52. Visoko pri Turjaku. *Grzesznica i diabeł,* fresk Jana Lublańskiego, r. 1443.
53. Sv. Primož nad Kamnikom. Wnętrze kościoła.
54. Sv. Primož nad Kamnikom. Kościół, *Pokłon Trzech Króli.*
55. Mistrz I. *Sw. Jerzy,* miniatura z Mszału prepozyta czazmańskiego Jerzego (zm. 1498).
56. Hrastovlje. Jahannes de Kastva, *Prorok,* fragment fresku.
57. Hrastovlje. *Ewa z Kainem i Ablem,* szczegół z ryc. 248.
58. Celje. Stara Grofija (Stare Hrabstwo), plafon.
59. Celje. Fragment ubi. 58.
60. Lubiana. Giulio Quaglio, freski na sklepieniu katedry.
61. Jurij Subic. *Przed polowaniem,* ol.
62. Anton Ažbě. *Murzynka,* ol.
63. Rihard Jakopić. *Przesiedleńcy,* fresk w sieni bloku mieszkalnego.
64. Gojmir Anton Kos. *Motyw z Lubiany,* ol.
65. Ivan Meštrovič. *Potret matki,* oryginał w gipsie, liczne repliki w marmurze i brązie.
66. Ivan Meštrovič, *Luka Botič,* gips.
67. Ivan Meštrovič. *Wspomnienie,* marmur.
68. Franc Kršinič. *Przebudzenie,* marmur.
69. Vanja Radauš. *Dziewczyna z Asanovine,* marmur.
70. Vanja Rrdauš. *Partyzant ginący na tyfus (Tifusar),* gips-
71. Pavel Djurkovič. *Młody Vuk Karadzic,* ol.
72. Novák Radonie. *Autoportret,* ol.
73. Djordje Krstić. *Studenica,* ol.
74. Ivan Mkrvička. *Uciekinierzy,* ol.
75. Paja Jovanovič. *Migracja Serbów,* fragment, ol.
76. Ceno Todorow. *Matka,* ol.
77. Ivan Lazarów. Postać na grobie poety Dimczo Deblianowa, kamień.

SPIS ILUSTRACJI

Ryc. 1. Split. Pałac Dioklecjana, IV w. n. e., plan zrekonstruowany.
Ryc. 2. Split. Pałac Dioklecjana, rekonstrukcja.
Ryc. 3. Split. Pałac Dioklecjana, Złota Brama.
Ryc. 4. Split. Pałac Dioklecjana, mauzoleum cesarza, dzisiejsza katedra z wieżą romańską.
Ryc. 5. Split. Pałac Dioklecjana, fragment perystylu (wejście do mauzoleum, dzisiejszej katedry).
Ryc. 6. Głowa cesarza Konstantyna Wielkiego, brąz z Niśu.
Ryc. 7. Stobi. Kapitel z bazyliki wczesnobizantyńskiej.
Ryc. 8. Caričin Grad. Plan wykopalisk (częściowy).
Ryc. 9. Złota amfora z IV w. p. n. e.
Ryc. 10. Sofia. Kościół Św. Sofii, widok i plan.
Ryc. 11. *Jeździec madarski.*
Ryc. 12. Dzban ze skarbu z Nagy-Szent-Miklos.
Ryc. 13. Dzban z medalionami ze skarbu z Nagy-Szent--Miklos.
Ryc. 14. Medaliony z dzbana z Nagy-Szent-Miklos.
Ryc. 15. Pliska. Bazylika, plan.
Ryc. 16. Presław. Plan Okrągłej cerkwi.
Ryc. 17. Presław. Ruiny Okrągłej cerkwi.
Ryc. 18. Presław. Fragment rzeźby reliefowej.
Ryc. 19. Presław. Fragmenty ceramiki dekoracyjnej.
Ryc. 20. Tuzlałka. Fragment ceramiki.
Ryc. 21. Patlejna. Cerkiew Sw. Pantelejmona, ikona ceramiczna *Sw. Teodor.*
Ryc. 22. Neseber (Mesembria). Nowa Metropolia.
Ryc. 23. Neseber (Mesembria). Cerkiew Sw. Jana Alitur-gitosa.
Ryc. 24. Tyrnowo. Trapezica, plany.
Ryc. 25. Bojana. Cerkiew, elewacja i plan.
Ryc. 26. Bojana. Cerkiew Sw. Pantelejmona.
Ryc. 27. Stanimaka. Cerkiew, plany.
Ryc. 28. Stanimaka. Cerkiew.
Ryc. 29. Ohrid. Najstarsza cerkiew Sw. Klimcnta, plan.
Ryc. 30. Cerkiew Św. Ahileja na wyspie Sw. Ahilcja na Jeziorze Prcspańskim, plan.
Ryc. 31. Staro Nagoričino. Cerkiew klasztorna, przekrój i plan.
Ryc. 32. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta (Matki Boskiej Pcribleptos), strona zachodnia.
Ryc. 33. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta (Matki Boskiej Peribleptos), strona wschodnia.
Ryc. 34. Markov Manastir pod Skopjem.
Ryc. 35. Ohrid. Cerkiew św. Sofii, strona wschodnia.
Ryc. 36. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, plany i fasada z XIV w.
Ryc. 37. Ohrid. Zamek Samuila.
Ryc. 38. Cerkiew Sw. Sergiusza i Bachusa nad rzeką Bojana pod Skadarem, plan.
Ryc. 39. Bijelo Polje. Cerkiew Sw. Piotra, a. przekrój poprzeczny, b. przekrój podłużny, c. plan.
Ryc. 40. Sv. Petar kod Novog Pazara (Stari Ras). Cerkiew.

Ryc. 41. Sv. Petar kod Novog Pazara. Cerkiew, a. plan, 1—8 trompy narożne, b. przekrój.
Ryc. 42. Koniuh. Plan Cerkwi, VI w. n. e.
Ryc. 43. Kuršumlja. Cerkiew Sw. Mikołaja plan i przekrój.
Ryc. 44. Djurdjevi Stupovi. Plan i przekrój cerkwi.
Ryc. 45. Djurdjevi Stupovi kod Novog Pazara. Ruiny cerkwi.
Ryc. 46. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, strona wschodnia i strona północna.
Ryc. 47. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, przekrój i plan.
Ryc 48. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, portal wewnętrzny.
Ryc. 49. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, fragment rzeźby.
Ryc. 50. Žiča. Cerkiew.
Ryc. 51. Žiča. Cerkiew, przekrój i plan.
Ryc. 52. Mileševa. Cerkiew klasztoru Wniebowstąpienia, plan i przekrój.
Ryc 53. Mileševa. Cerkiew klasztoru Wniebowstąpienia.
Ryc. 54. Sopoćani. Cerkiew klasztoru Sw. Trójcy.
Ryc. 55. Pec. Patrijaršija, od lewej: cerkiew Sw. Mikołaja (XIV), cerkiew Matki Boskiej (XIV) i cerkiew Apostołów (XIII).
Ryc. 56. Sopoćani. Cerkiew klasztoru Sw. Trójcy, przekrój i plan.
Ryc. 57. Peć. Patrijaršija: 1. cerkiew Apostołów (XIII), 2. cerkiew Sw. Dymitra (XIV), 3. cerkiew Matki Boskiej (XIV), 4. cerkiew Sw. Mikołaja (XIV), 5. narteks arcybiskupa Danila II (XIV).
Ryc. 58. Visoki Dečani. Cerkiew klasztorna, przekrój podłużny, plan i przekrój poprzeczny.
Ryc. 59. Visoki Dečani. Cerkiew klasztorna, okno w apsydzie.
Ryc. 60. Visoki Dečani. Cerkiew klasztorna, portal.
Ryc. 61. Klasztor Hilandar na Górze Atos, budynki mieszkalne i cerkiew Sw. Sawy.
Ryc. 62. Klasztor Hilandar na Górze Atos. Sobór, przekrój i plan.
Ryc. 63. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviškiej.
Ryc. 64. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviškiej, przekrój i plan.
Ryc. 65. Gračanica pod Pristiną. Cerkiew od strony północno-zachodniej.
Ryc. 66. Gračanica. Cerkiew, przekrój i plan.
Ryc. 67. Studenica. Cerkiew Sw. Joachima i Sw. Anny, tzw. Królewska.
Ryc 68. Lazarica. Cerkiew, przekrój i plan.
Ryc. 69. Ravanica. Cerkiew, plan i przekrój.
Ryc. 70. Ravanica. Cerkiew od strony wschodniej.
Ryc. 71. Kalenić. Cerkiew.
Ryc. 72. Ljubostinja. Cerkiew.
Ryc 73. Manasija. Cerkiew, widok, plan i przekrój.
Ryc. 74. Nerezi. Cerkiew, obramienie ikony Sw. Pantelejmona.
Ryc. 75. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, mimbar.
Ryc. 76. Ohrid. Cerkiew Sw. Mikołaja, drzwi drewniane.
Ryc. 77. Rzeźbione drzwi ikonostasu, XIV w.
Ryc. 78. Studenica. Cerkiew Matki Boskiej, okno w apsydzie.
Ryc. 79. Kruševac. Lazarica, rzeźba architektoniczna.
Ryc. 80. Kalenic. Cerkiew, rzeźbiona dekoracja okna.
Ryc. 81. Ljubostinja. Cerkiew, rzeźba architektoniczna.
Ryc. 82. Maglić. Ruiny zamku.
Ryc. 83. Smederevo. Mury obronne.
Ryc. 84. Bojana. Cerkiew, portrety sewastokratora Kalojana i jego żony Desisławy.
Ryc. 85. Bojana. Cerkiew, portrety cara Konstantyna Asena i jego żony Ireny.
Ryc. 86. Bojana. Cerkiew, *Młodzieńczy Chrystus w świątyni,* fragment fresku.
Ryc. 87. Bojana. Cerkiew, *Ukrzyżowanie* i *Zejście Chrystusa do piekieł,* fresk.
Ryc. 88. Zemen. Cerkiew klasztorna.
Ryc 89. Zemen. Cerkiew klasztorna, freski.
Ryc. 90. *Ewangeliarz popa Dobrejszy.* Miniatura z portretem dedykacyjnym.
Ryc. 91. *Ewangeliarz Londyński* (cara Iwana Aleksandra). Miniatura.
Ryc. 92. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, anioł adorujący, malowidło ścienne.
Ryc. 93. Ohrid. Cerkiew Św. Sofii, apostołowie ze sceny *Wniebowstąpienia,* fragment.
Ryc. 94. Ohrid. Cerkiew Sw. Sofii, *Ofiara Abrahama.*
Ryc. 95. Kurbinovo. Cerkiew Sw. Jerzego, anioł adorujący, fragment fresku.
Ryc. 96. Kurbinovo. Cerkiew Sw. Jerzego, ojciec Kościoła, fragment fresku.
Ryc. 97. Studenica. Cerkiew Sw. Mikołaja, Jan Chrzciciel.
Ryc. 98. Sopoćani. Cerkiew, *Zaśnięcie Panny Marii,* fragment fresku sceny głównej.
Ryc. 99. Sopoćani. Cerkiew, *Zaśnięcie Panny Marii,* apostołowie, fragment fresku.
Ryc. 100. Sopoćani. Cerkiew, *Zaśnięcie Panny Marii,* fragment fresku.
Ryc 101. Sopoćani. Cerkiew. *Boże Narodzenie,* fragment fresku.
Ryc. 102. Sopoćani. Cerkiew, *Boże Narodzenie,* fragment fresku.
Ryc. 103. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Zaśnięcie Panny Marii.*
Ryc. 104. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Chrystus przed Piłatem,* fresk.
Ryc 105. Ohrid. Cerkiew Sw. Klimenta, *Św. Piotr i Św. Andrzej,* fresk.
Ryc. 106. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviškiej, *Madonna.*
Ryc. 107. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviškiej. Stefan Nemania jako mnich Symeon.
Ryc. 108. Prizren. Cerkiew Matki Boskiej Leviškiej. Drzewo ze sceny *Chrzest w Jordanie.*
Ryc 109. Studenica. Cerkiew Sw. Joachima i Sw. Anny (tzw. Królewska), *Wprowadzenie Panny Marii do świątyni,* fragment fresku.
Ryc. 110. Studenica. Cerkiew Sw. Joachima i Sw. Anny (tzw. Królewska), *Zwiastowanie pasterzom,* fragment fresku sceny *Boże Narodzenie.*
Ryc. 111. Staro Nagoričino. Cerkiew Sw. Jerzego, *Ostatnia Wieczerza,* komunia apostołów (Eucharystia), fresk.

Ryc. 112. Dečani. Cerkiew klasztorna, scena z dziejów apostolskich, fresk.
Ryc. 113. Dečani. Cerkiew klasztorna, *Sodoma i Gomora,* fresk.
Ryc. 114. *Ewangeliarz księcia Mirosława,* inicjał.
Ryc. 115. *Ewangeliarz księcia Mirosława,* inicjał.
Ryc 116. *Ewangeliarz księcia Mirosława,* inicjał z Janem Chrzcicielem.
Ryc 117. *Ewangeliarz Prizreński,* miniatura.
Ryc. 118. *Psałterz Serbski,* miniatura.
Ryc 119. *Ewangeliarz Bośniacki,* miniatura.
Ryc. 120. Kosmas Indykopleustes (kopia serbska, 1649). Ruch ciał niebieskich, miniatura.
Ryc. 121. Split. Pałac Dioklecjana, Porta Argentea, w głębi mauzoleum Dioklecjana, perystyl i wieża romańska.
Ryc 122. Solin pod Splitem. Ruiny kościoła starochrześcijańskiego Manasterine.
Ryc. 123. Solin pod Splitem. Ruiny Salony.
Ryc. 124. Nin. Relikwiarz, ok. 800 r., z przodu i z boku.
Ryc. 125. Zadar. Rotunda Sw. Urszuli, plan.
Ryc. 126. Zadar. Kościół Sw. Piotra Starego, plan.
Ryc. 127. Zadar. Kościół Sw. Wawrzyńca, plan.
Ryc. 128. Trogir. Kościół Św. Barbary.
Ryc. 129. Priko pod Omišem. Kościół Sw. Piotra.
Ryc. 130. Kotor. Kościół Sw. Łukasza, plan.
Ryc. 131. Zadar. Kościół Sw. Donata.
Ryc. 132. Zadar. Kościół Sw. Donata.
Ryc. 133. Solin. Ruiny kościoła Sw. Piotra, Gradina.
Ryc. 134. Zadar. Kościół Sw. Donata: przekrój, plan przy ziemi, plan na wysokości empory.
Ryc. 135. Solin. Kościół Sw. Piotra, Gradina, plan.
Ryc. 136. Split. Poljud, kościół Sw. Trójcy.
Ryc. 137. Split. Poljud, kościół św. Trójcy, przekrój i plan.
Ryc. 138. Nin. Kościół Sw. Krzyża.
Ryc. 139. Nin. Kościół Sw. Krzyża, plan.
Ryc. 140. Solin. Kościół Sw. Mojżesza, odkopane fundamenty z posadzką i fragmentami murów.
Ryc. 141. Split. Kościół Sw. Mikołaja: wnętrze i widok ogólny.
Ryc. 142. Cetina. Kościół starochorwacki.
Ryc. 143. Knin. Panorama twierdzy.
Ryc. 144. Cetina. Kościół starochorwacki, plan.
Ryc. 145. Knin. Biskupija, plan.
Ryc. 146. Chrzcielnica księcia Wiszesława z Ninu.
Ryc. 147. Płaskorzeźba w kamieniu, ornamentyka poantyczna.
Ryc. 148. Plecionka starochorwacka.
Ryc. 149. Zadar. Płyta reliefowa ze scenami *Bożego Narodzenia* i *Hołdu Trzech Króli.*
Ryc. 150. Zadar. Płyta reliefowa ze scenami *Rzezi niewiniątek* i *Ucieczki do Egiptu.*
Ryc 151. Split. Katedra, portret króla chorwackiego.
Ryc. 152. Trogir. Katedra, plan: 1. zakrystia, 2. kaplica Bł. Jana Ursini, 3. kaplica Sw. Hieronima, 4. baptysterium.
Ryc 153. Kotor. Katedra.
Ryc. 154. Trogir. Katedra.
Ryc. 155. Zadar. Kościół Sw. Krševana (Grisogono), apsyda.
Ryc. 156. Zadar. Kościół Sw. Krševana (Grisogono), część fasady.
Ryc. 157. Zadar. Katedra, fasada zachodnia.
Ryc. 158. Zadar. Katedra, wnętrze.
Ryc 159. Zadar. Katedra, plan.
Ryc. 160. Split. Wieża katedry.
Ryc. 161. Split. Katedra, stalle drewniane, fragment.
Ryc. 162. Trogir. Katedra, portal Radovana, *Styczeń (?)*
Ryc. 163. Trogir. Katedra, portal Radovana, fragment archiwolty zewnętrznej ze sceną *Ucieczki do Egiptu.*
Ryc. 164. Trogir. Katedra, ambona.
Ryc. 165. Dubrownik Mistrz Miha z Baru, krużganek klasztoru franciszkańskiego.
Ryc. 166. Rab. Weduta.
Ryc. 167. Dubrownik. Wielka Studnia.
Ryc. 168. Dubrownik. Mała Studnia.
Ryc. 169. Split. Katedra, ołtarz Bonino da Milano.
Ryc 170. Trogir. Wieża.
Ryc. 171. Šibenik. Katedra, strona wschodnia.
Ryc. 172. Split. Katedra, ołtarz Sw. Stosa.
Ryc. 173. Dubrownik. Pałac Rektorów (Książęcy), portyk.
Ryc. 174. Trogir. Katedra, kaplica Bł. Jana Ursini, fragment części dolnej.
Ryc 175. Dubrownik. Divona.
Ryc. 176. Dubrownik. Divona.
Ryc. 177. Trogir. Pałac Cippico.
Ryc. 178. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkočevič, fragment portyku.
Ryc. 179. Dubrownik-Lapad. Letnia willa Sorkočevič, fragment portyku.
Ryc. 180. Zadar. Katedra, Francesco da Milano, trumna Sw. Szymona, *Odkopanie ciała Sw. Szymona.*
Ryc. 181. Zadar. Katedra, Francesco da Milano, trumna Sw. Szymona, *Królowa Elżbieta Węgierska* (Bośniaczka) *z córkami:* Marią i Jadwigą, późniejszą królową Polski.
Ryc. 182. Zadar. Klasztor benedyktynek Sw. Marii, malowidło z wieży Wekenegi, fragment.
Ryc. 183. Zadar. Kościół Sw. Krševana (Grisogono), fragment malowideł bizantyńskich.
Ryc. 184. Ikona ołtarza Sw. Eufemii, z wyspy Rab.
Ryc. 185. Zadar. Miniatura bolońska, kon. XIII—XIV.
Ryc. 186. Trogir. Miniatura bolońska, kon. XIII—XIV.
Ryc 187. Trogir. Katedra, poliptyk Błażeja Trogirczyka.
Ryc 188. Trogir. Katedra, *Madonna z Dzieciątkiem* Błażeja Trogirczyka.
Ryc. 189. Dubrownik. *Madonna z Dzieciątkiem,* dalmatyńska szkoła malarska.
Ryc 190. Andrija Medulić (Andrea Schiavone). *Minerwa i Muzy,* miedzioryt.
Ryc. 191. Federigo Benkowie. *Ofiara Abrahama,* fragment.
Ryc. 192. Dubrownik. Katedra.
Ryc. 193. Dubrownik. Kościół Sw. Vlaha.
Ryc. 194. Radimlja, Bośnia. Cmentarzysko stećków.
Ryc. 195. Radimlja, Bośnia. Cmentarzysko stećków.
Ryc. 196. Radimlja. Typowy stećak bośniacki.
Ryc. 197. Donja Zgošča. Typowy stećak bośniacki.

Ryc. 198. Donja Zgošča. Fragment ozdoby reliefowej stećka bogomilskiego.
Ryc. 199. Peci grad kod Sasina. Zamek bośniacki.
Ryc. 200. Počitelj na Neretvi. Zamek bośniacki.
Ryc. 201. Błagaj. Zamek bośniacki.
Ryc. 202. Sarajewo. Begova dżamia.
Ryc. 203. Sarajewo. Begova dżamia, plan.
Ryc. 204. Banjaluka. Ferhadbegova dżamia.
Ryc. 205. Mostar. Stary most turecki (w czasie remontu).
Ryc. 206. Skopje. Kuršumlihan, od strony wejścia.
Ryc. 207. Skopje. Kuršumlihan, dziedziniec.
Ryc. 208. Skopje. Kuršumlihan, wejście.
Ryc. 209. Skopje. Kuršumlihan, plan.
Ryc. 210. Skopje. Aman (łaźnie) Daut-paszy.
Ryc. 211. Skopje. Aman (łaźnie) Daut-Paszy, plan.
Ryc. 212. Kosovo Polje. Mauzoleum sułtana Murata.
Ryc. 213. Pula. Amfiteatr rzymski.
Ryc. 214. Poreř. Bazylika Euphrasiana, plan.
Ryc. 215. Batuje na Vipavskem, relief.
Ryc. 216. Stična. Plan kościoła klasztoru Cystersów.
Ryc. 217. Stična. Krużganek klasztoru Cystersów.
Ryc. 218. Stična. Bifora romańska w krużganku południowym klasztoru Cystersów.
Ryc. 219. Kamnik. Romański kościół zamkowy.
Ryc. 220. Kamnik. Romański kościół zamkowy, portal.
Ryc. 221. Velesovo. Madonna romańska.
Ryc. 222. Ozalj nad rzeką Kupą. Zamek.
Ryc. 223. Ptujska Gora. Kościół od strony wschodniej.
Ryc. 224. Ptujska Gora. Kościół, wnętrze.
Ryc. 225. Ptujska Gora. Kościół, relief z kompozycją *Mater Misericordiae*..
Ryc. 226. Kostanjevica. Kościół, fragment wnętrza.
Ryc. 227. Kostanjevica. Kościół, portal romański.
Ryc. 228. Škofja Loka. Wnętrze kościoła halowego,
mc. 229. Kościół Sw. Janą nad Jeziorem Bohinskim.
Ryc. 280. Kuren pod Vrhnikom. Wnętrze kościoła.
Ryc. 231. Zagrzeb. Katedra, prezbiterium.
Ryc. 232. Topusko. Łuk kościoła klasztoru cysterskiego od strony wschodniej.
Ryc. 233. Lepoglava. Późnogotycki kościół Paulinów, główny ołtarz barokowy z obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej.
Ryc. 234. Lepoglava. Wnętrze kościoła, XV—XVIII.
Ryc. 235. Zamek Veliki Tabor.
Ryc. 236. Ptuj. Kościół Minorytów, fragment fresków.
Ryc. 237. Turnišče (Prekmurje). Apostołowie, fragment fresków w prezbiterium kościoła, 1383.
Ryc. 238. Turnišče (Prekmurje). Scena z legendy króla Władysława węgierskiego, fragment fresków w nawie kościoła, 1389.
Ryc. 239. Godešič. Kościół, anioł grający.
Ryc. 240. Bohinj. Kościół Sw. Jana, fragment fresku, poł. XIV
Ryc. 241. Ptujska Gora. Kościół, fragment fresków, ok. 1424.
Ryc. 242. Vrh nad Želimljami. Kościół, fragment fresku.
Ryc. 243. Suha koło Skofji Loki. Kościół, prezbiterium.
Ryc. 244. Suha koło Skofji Loki. Kościół, freski, fragment *Ofiarowania w świątyni.*
Ryc. 245. Križna Gora. Kościół, fragment fresków: głowy chłopów.
Ryc. 246. Križna Gora. Kościół, fragment fresków, 1502.
Ryc. 247. Sv. Primož nad Kamnikiem, fragment fresków, scena z legendy Panny Marii.
Ryc. 248. Kalnik. Kościół parafialny, fragment fresków: św. Dorotea i św. Apolonia.
Ryc. 249. Zagrzeb. Pałac Biskupi, kaplica Sw. Stefana, fragment fresku, XIV.
Ryc. 250. Hrastovlje (Istria). Wnętrze kościoła, fragment.
Ryc. 251. Hrastovlje. *Adam i Ewa przy pracy,* fragment fresku.
Ryc. 252. Hrastovlje. *Taniec śmierci,* fragment fresku.
Ryc. 253. Hrastovlje. *Taniec śmierci,* szczegół ryc. 252.
Ryc. 254. Kostanjevica. Zamek renesansowy, dziedziniec arkadowy.
Ryc. 255. Hmeljnik. Zamek renesansowy, dziedziniec.
Ryc. 256. Varaždin. Zamek renesansowy, fragment dziedzińca.
Ryc. 257. Varaždin. Zamek renesansowy, fragment krużganku.
Ryc. 258. Tunjice. Wnętrze kościoła barokowego.
Ryc. 259. Lubiana. Kościół Urszulanek.
Ryc. 260. Lubiana. Kościół Križanke.
Ryc. 261. Lubiana. Francesco Robba, ołtarz w kościele Sw. Jakuba.
Ryc. 262. Lubiana. Francesco Robba, studnia, 1751.
Ryc. 263. Fortunat Bergant. Portret A. M. Erberg, ol.
Ryc. 264. Belec. Wnętrze kościoła, freski.
Ryc. 265. Fortunat Bergant. *Sprzedawca precli,* ol.
Ryc. 266 i 267. Križevci. Kościół Sw. Krzyża, Francesco Robba, ołtarz i fragment ołtarza.
Ryc. 268. Zagrzeb. Kościół Sw. Katarzyny, ołtarz, Francesco Robba.
Ryc. 269. Bernajfdo Bobić. Scena historyczna: *Helena •'I Piękna prosi o pomoc króla Władysława,* 1686—1691.
Ryc. 270. Purga koło Lepoglavy. Freski Rangera..
Ryc. 271. Mihael Stroy. Portret kobiety w czarnej sukni, ol.
Ryc. 272. Matevž Langus. Portret starego mężczyzny, ol.
Ryc. 273. Franc Kavčič (Caucig). *Scena antyczna,* rys. piórem lawowany.
Ryc. 274. Mihael Stroy. Portret poety Stanka Vraza, ol.
Ryc. 275. Josip Tominc. Portret rodzinny, ol.
Ryc. 276. Anton Karinger. *Pejzaż Alp Słoweńskich,* 1863, ol.
Ryc. 277. Janez Subic. *Pejzaż rzymski z torsem,* ol.
Ryc. 278. Jurij Subic. Portret siostry Micy, ol.
Ryc. 279. Jurij Subic. *Ogrodnik,* ol.
Ryc. 280. Ferdo Vesel. *Przyjaciółki,* ol.
Ryc. 281. Anton Ažbě. *W haremie,* ol.
Ryc. 282. Ivan Grohar. *Stara Loka,* ol.
Ryc. 283. Ivan Grohar. *Wiosna,* ol.
Ryc. 284. Matevž Sternen. Portret żony, ol.
Ryc. 285. Matija Jama. *Krems nad Dunajem,* ol.
Ryc. 286. Franc Tratnik. *Praca w polu,* ol.
Ryc. 287. Božidar Jakac. *Po festiwalu,* akwaforta.
Ryc. 288. Tone Kralj. Portret własny z żoną, ol.
Ryc. 289. Franc Berneker. Portret kobiecy, marmur.

Ryc. 290. Engelbert Gangel. *Satyr ze żmiją,* brąz.
Ryc. 291. Vjekoslav Karas. *Dziewczyna z lutnią,* ol.
Ryc. 292. Nikola Mašič. *Starzec,* ol.
Ryc. 293. Vlaho Bukovac. Portret pani A. Marić, ol.
Ryc. 294. Celestín Medovič. *Starzec,* ol.
Ryc. 295. Celestín Medovič. Szkic do obrazu *Przyjście Chorwatów,* ol.
Ryc. 296. Josip Račic. Portret dziewczyny, ol.
Ryc. 297. Miroslav Krajlevič. Portret własny, ol.
Ryc. 298. Vladimir Becić. *Głowa chłopca,* ol.
Ryc. 299. Marino Tartaglia. Portret własny, 1922, ol.
Ryc. 300. Ivan Rendić. Popiersie G. Bułata, brąz.
Ryc. 301. Rudolf Valdec. Portret J. Strossmayera, brąz.
Ryc. 302. Robert Frangeš Mihanowić. *Pojednanie* fragment, brąz.
Ryc. 303. Ivan Meštrovič, *Sergiusz o złym spojrzeniu,* gips.
Ryc. 304. Ivan Meštrovič. *Madonna z Dzieciątkiem,* czarny marmur.
Ryc. 305. Ivan Meštrovič. *Psyche,* marmur.
Ryc. 306. Ivan Meštrovič. Portret R. M.
Ryc. 307. Ivan Meštrovič. *Zwiastowanie,* relief, brąz.
Ryc. 308. Ivan Meštrovič. *Dziewczyna* z *Kosowa,* relief, marmur.
Ryc. 309. Toma Rosandić. Portret własny, brąz.
Ryc. 310. Toma Rosandić. *Wojownik,* marmur.
Ryc. 31 T. Antun Augustinčič. *Dziewczyna-partyzantka.*
Ryc. 312. Antun Augustinčič. Głowa poległego w boju, brąz.
Ryc. 313. Franjo Kršinić. *Przy prasie oliwnej,* granit.
Ryc. 314. Franjo Kršinič. *Prząśniczka,* brąz.
Ryc. 315. Ivan Lozica. Głowa brata, brąz.
Ryc. 316. Vanja Radauš. *Dziewczyna z wyspy Krk,* marmur.
Ryc. 317. Vanja Radauš. Głowa Petricy Kcrempuha, gips.
Ryc. 318. Vanja Radauš. *Partyzant ginący na tyfus,* fragment.
Ryc. 319. Teodor Ilič-Češljar. *Męczeństwo św. Barbary,* ol.
Ryc. 320. Konstantin Danii. Portret Kcngelca, ol.
Ryc. 321. Uroš Kneževič. Portret Uzun Mirka Apostoloviča, ol.
Ryc. 322. Katarina Ivanovic. Autoportret, ol.
Ryc. 323. Djura Jaksic. *Dziewczyna w niebieskiej sukni,* ol.
Ryc. 324. Djordje Krstić. *Ewangelista,* ol.
Ryc. 325. Djordje Krstić. *Pod jabłonią,* ol.
Ryc. 326. Djordje Krstić. *Caiak,* ol.
Ryc. 327. Uroš Predić. *Na podwórzu,* ol.
Ryc. 328. Paja Jovanovič. *Ubieranie panny młodej,* ol.
Ryc. 329. Paja Jovanovič. *Walka kogutów,* ol.
Ryc. 330. Milan Konjovič. *Sambor,* ol.
Ryc. 331. Djordje Jovanovič. *Odpoczynek,* marmur.
Ryc. 332. Sima Roksandić. *Tancerka,* brąz.
Ryc. 333. Peter Ubavkič. *Kobieta w welonie,* marmur.
Ryc. 334. Ivan Mrkvička. *Ryczenica* (taniec z chustą), ol.
Ryc. 335. Jaroslav Včšin. *Odwrót Turków pod Ule Burgas,* ol.
Ryc. 336. Anton Mitov. *Bazar w Sofii,* ol.
Ryc. 337. Ivan Angelov. *Spór o ziemię,* ol.
Ryc 338. Nikola Michajlov. Portret Ivana Wazowa, ol.
Ryc. 339. Sirak Skitnik. *Dobra nowina,* ol.
Ryc. 340. Stefan Ivanov. Portret poetki Dory Gabe, ol.
Ryc. 341. Žeko Spiridonov. *Nimfa,* brąz.
Ryc. 342: Božidar Jakac. *Motyw z Pirana,* sucha igła.

ZDJĘCIA FOTOGRAFICZNE WYKONALI:

Dabac, Zagrzeb ryc. 274, 294, 297; B. Jakac, Lubiana ryc. 342; I. Komelj, Lubiana ryc. 228, 240; I. Iisac, Sarajewo tabl. 32; Z. Malinowski, Kraków ryc. 106—108; Iz. Mole, Lubiana tabl. 56, ryc. 252; S. Prodanovič, Zagrzeb ryc. 304; J. Šmuc, Lubiana ryc. 261; D. Stühler, Split tabl. 66, ryc. 4, 160; M. Szabo, Zagrzeb tabl. 69, 70, ryc. 316, 318; „Urania" Zagrzeb ryc. 307; N. Vranie, Zagrzeb ryc. 232

POZA TYM REPRODUKCJE ZACZERPNIĘTO

z publikacji autorów: M. Abramić ryc. 147, 151; I. Akrabowa ryc. 20; Dj. Boškovič ryc. 29; E. Cevc ryc. 215; M. Curćin tabl. 65, ryc. 305, 306; A. Deroko ryc. 25, 31 a i b, 40, 41, 43, 44, 47, 49, 51, 53, 56, 58, 62, 66, 69; A. Deanovic ryc. 248, 249; B. Filow ryc. 10 b, 11, 15, 16, 18, 24, 27, 30, 75, 76, 91; Cv. Fiskovič tabl. 27—30, ryc. 128, 141, 154, 162—4, 177; L. Fröhlich-Bum ryc. 190; J. Gospodinov tabl. 19, 21; A. Grabar ryc. 86—90; E. Hebrard, J. Zeiller ryc. 2; A. Horvat ryc. 256, 257; C. M. Ivekovič tabl. 33—38, ryc. 136, 138, 139, 153, 155—158, 165, 169—171, 174—176, 192, 193; Lj. Karaman tabl. 26, ryc. 132, 135, 144, 148, 161, 182, 183; M. Kašanin ryc. 319; R. Ljubinkovic tabl. 10, ryc. 95, 96; Z. Markovič ryc. 301; F. Mesesnel ryc. 224, 226, 260; M. Mušie ryc. 38; M. Prelog ryc. 214; A. Proticz ryc. 334, 335; S. Radojčič tabl. 12, ryc. 42, 55, 114—120; A. Raszenow tabl. 22, 23; A. Riegl-Zimmermann tabl. 12—14; F. Stelt tabl. 51, 53, 54, 58, 59, ryc. 220, 221, 229, 230, 236—239, 242—247, 255, 258, 288; .l. Strzygowski ryc. 126, 127, 134, 142, 146; M. Vasič ryc. 125, 130, 137, 145, 152, 159; I. Zdravkovič ryc. 199—212,

z wydawnictw: L'art byzantin chez les Slaves ryc. 39; Enciklopedija Jugoslavije ryc. 197, 198; Jakopičev zbornik tabl. 63; „Jugoslavija"'tabl. 19—21, 39—41, 44, 45, 55; ryc. 32, 33, 98—101, 111, 167, 168, 180, 181, 185, 186, 191, 194, 195, 196, 222, 235, 289, 290, 301, 309—314; 317; „Starinar" ryc. 8, 63, 64; Jugoslavija, Srednjovekovne freske, UNESCO tabl. 14, 15, 18, ryc. 52, 112, 113,

ze zdjęć użyczonych przez: Arheološki muzej, Skopje tabl. 13, ryc. 92; Centralen Závod za zaštita na kulturni spomenici vo Skopje ryc. 93, 94, 103—105, Državna galerija, Split ryc. 295, 301, Historijski institut JAZU, Dubrownik tabl. 42, 43, ryc. 178, 266—270; Konzervatorski závod, Split ryc. 5, 121—123, 133, 140, 172, 173, Konzervatorski závod, Zagrzeb ryc. 233, 234, 264; Kruno Prijatelj, Galeria, Split ryc. 184, 187—189; Moderna galerija, Lubiana tabl. 64, ryc. 287; Moderna galerija, Zagrzeb ryc. 291, 296, 298, 299; Narodna galerija, Lubiana tabl. 61, 62, ryc. 263, 265, 271—273, 275—282, 284—286; Narodni muzej, Belgrad tabl. 71—75, ryc. 6, 7, 77, 320—333; Bulgarski Ośrodek Kultury, Warszawa tabl. 9, 74, 76, 77, ryc. 9, 10 a, 17, 26, 28, 84, 85, 336—341; Putnik, Belgrad tabl. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11, 48—50; ryc. 3, 34, 45, 48, 50, 54, 59, 60, 67, 70—73, 78—81, 97; Strossmayerova galerija, Zagrzeb ryc. 292, 293; Umetnički muzej, Belgrad ryc. 283; prof. Z. Vinski, Zagrzeb tabl. 22, ryc. 124 a i b; M. Zadnikar, Závod za spomeniško varstvo, Lubiana tabl. 52, 57, 60, ryc. 216—219, 223, 225, 227, 241, 250, 251, 253, 254, 259, 262; Závod za záštitu spomenika kulturę NRS tabl. 16, 17, ryc. 102, 109, 110.

*

REPRODUKCJE BARWNE ZOSTAŁY WYKONANE:

I z barwnej fotografii użyczonej przez prof. T. Zawadzkiego (Poznań),
II i III z wydawnictwa: D. Talbot Rice i S. Radojčič, Jugoslavija, Srednjovekovne freske, UNESCO,
IV z oryginału łaskawie użyczonego przez Ambasadora FNR Jugosławii w Warszawie, dra F. Hočevara,
V z kompletu klisz wypożyczonych przez: Moderna galerija w Lublanie,
VI z kompletu klisz wypożyczonych przez prof. Lj. Babicia, dyrektora Galerii Strossmayera w Zagrzebiu.