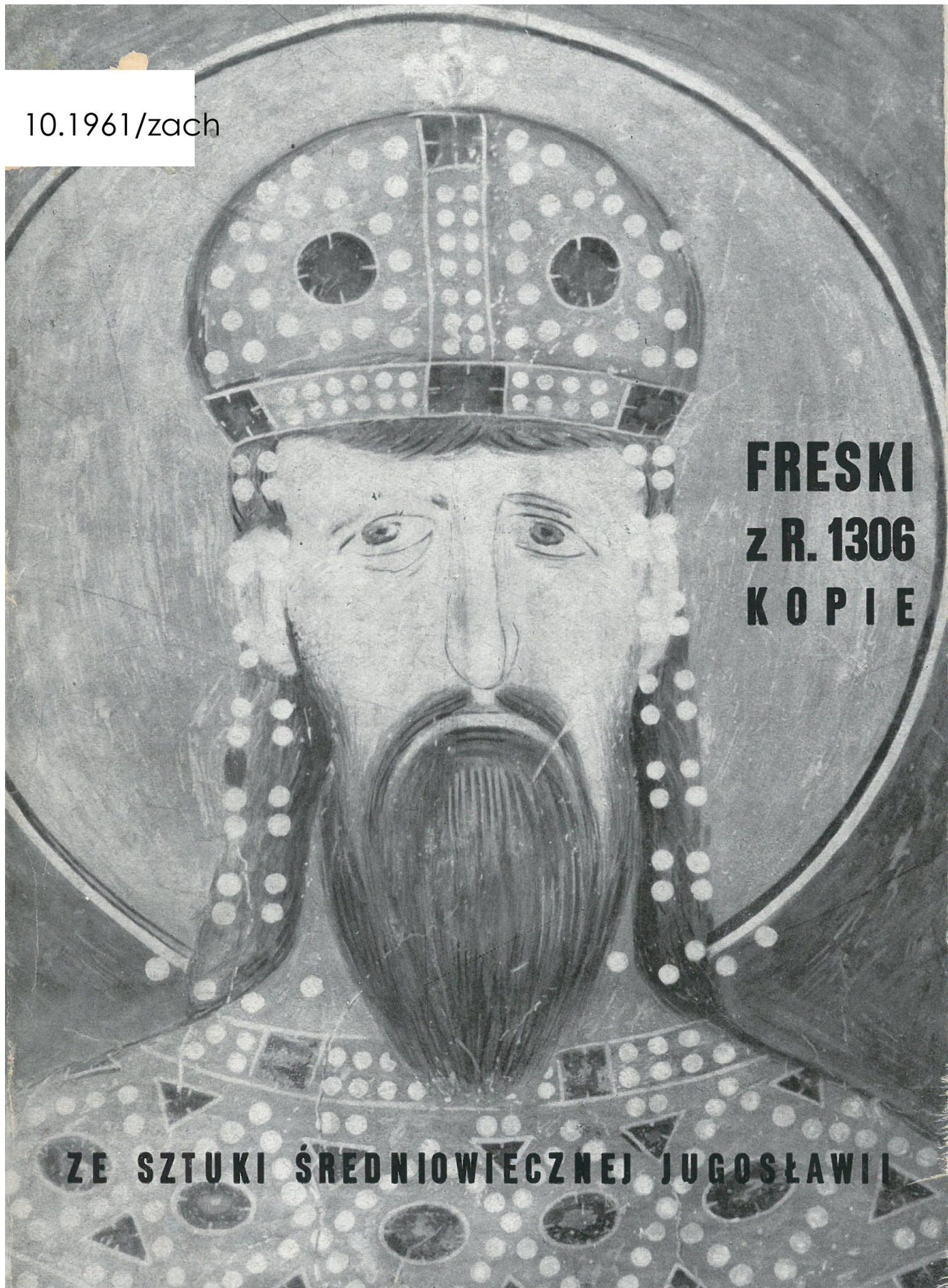


10.1961/zach

**FRESKI
z R. 1306
KOPIE**

ZE SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ JUGOSŁAWII



BIURO WSPÓLPRACY KULTURALNEJ Z ZAGRANICĄ
CENTRALNE BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
W WARSZAWIE

ZE SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ
JUGOSŁAWII

KOPIE FRESKÓW Z ROKU 1306
W PRIZRENIE

człowiek — przyroda — przedmioty

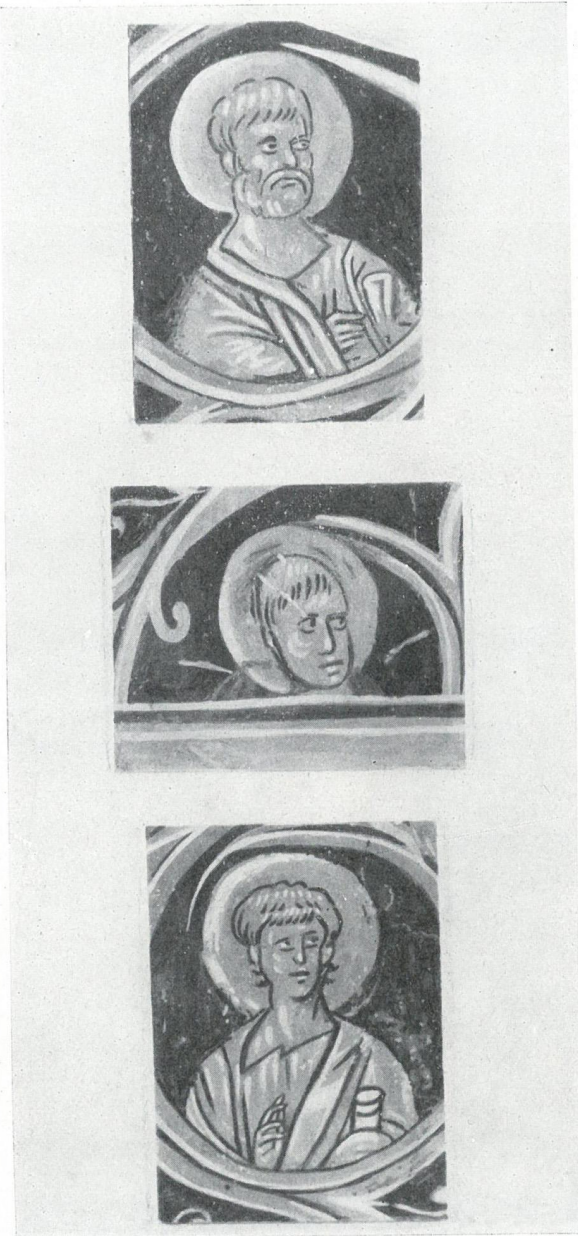
KATALOG WYSTAWY

C Z E R W I E C 1 9 6 1

CENTRALNE BIURO
WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
W-wa, pl. ...alachowskiego 3
L. p. 1799

KOPIE FRESKÓW
WYKONALI ARTYŚCI
JUGOSŁOWIAŃSCY
ZDENKA I BRANISLAV
Ž I V K O V I Ć

*ZE SZTUKI ŚREDNIOWIECZNEJ
JUGOSŁAWII*



FRESKI CERKWI BOGORODICY LJEVIŠKIEJ
W PRIZRENIE Z R. 1306

W r. 1950 zorganizowano w Paryżu, w pałacu Chaillot wielką wystawę średniowiecznej sztuki Jugosławii, która budziła podziw i powszechne uznanie. Nic dziwnego. Pokazano przecie na niej — oprócz oryginałów — także kopie i odlewy niesłychanie bogatych pomników twórczości i kultury artystycznej okresu średniowiecza na ziemiach dzisiejszej Jugosławii: słoweńskie i chorwackie freski gotyckie, zabytki wczesnośredniowiecznej architektury nad Adriatykiem — na lądzie i na wyspach Istrii i Dalmacji jak i ich ozdoby rzeźbiarskiej okresu starochorwackiego, epoki romańskiej i gotyckiej, swoiste pomniki nagrobne Bośni i Hercegowiny. Być może największe zaciekawienie i zainteresowanie budziły jednak zabytki średniowiecznej architektury i malarstwa ściennego Macedonii i Serbii — ostatnie pochodzące przede wszystkim z fundacji-zadużbin królewskich. Wystawa fresków, zwłaszcza serbskich, odwiedziła później także inne centra europejskie i amerykańskie, wywołując wszędzie niemniejsze jak w Paryżu zainteresowanie. Były one prawdziwą rewelacją świata sztuki, mało dotąd albo też zupełnie nieznanego. Równocześnie było to początkiem i zalążkiem bogatego muzeum kopii średniowiecznego malarstwa serbskiego w Beogradzie, które w dalszym ciągu coraz bardziej się wzbogaca i rozrasta. Mnożą się bowiem nowe odkrycia, wykazując coraz inne aspekty tej sztuki, narodowego odgałęzienia sztuki bizantyńskiej o oryginalnych, własnych rysach twórczych.

Owoce tego rodzaju odkryć są również kopie reprezentowane na obecnej wystawie, a pochodzące z dekoracji malarzkiej cerkwi Matki Boskiej Ljevińskiej w Prizrenie, położonym w przybliżeniu w połowie drogi od Skopja na północny

zachód ku granicy albańskiej. Miasto Prizren istniało już w starożytności greckiej i rzymskiej (ważny punkt węzłowy na drodze prowadzącej od Jeziora Skadarskiego do doliny Wardaru i dalej na wschód), później było doniosłą placówką bizantyńską i macedońską, a za panowania serbskiego jedną z siedzib królewskich i siedzibą metropolii oraz jednym z punktów, z których szła ekspansja serbskiego królestwa Nemaniciów z Raszki w kierunku południowym. Wraz z tą ekspansją szła także działalność budowlana królów serbskich na nowo zdobytych ziemiach oraz mnożyły się królewskie fundacje. Król Milutin (1282—1321), zdobywca owych ziem, polityk o bardzo wysokich i dalekich celach, był m. in. także fundatorem cerkwi Matki Boskiej Ljevińskiej w Prizrenie.

Milutin, jakkolwiek niebezpieczny przeciwnik upadającego podówczas Bizancjum, był zarazem wielbicielem kultury i sztuki bizantyńskiej, a filhellenizm swój przypieczętował być może najwymowniej swoim późnym małżeństwem z młodszą księżniczką Symonidą, córką cesarza Andronikosa Paleologa. Cerkiew prizreńska została, według napisu fundacyjnego, który się zachował, wzniesiona w latach 1306—7. Jej konstrukcja jak już i sam wygląd zewnętrzny do niedawna wydawały się zagadkowe. Dzisiaj sprawa jest już w zupełności wyjaśniona. Została ona przez budowniczych Milutina (nazwisko względnie imię głównego architekta jest znane: Mikołaj) wzniesiona na fundamentach cerkwi starszej, bazyliki bizantyńskiej, być może w tym celu celowo zburzonej, z tym, że nawę środkową zamieniono na typową cerkiew pięciokopułową, a niższe nawy boczne stały się w ten sposób otaczającą ją z zewnątrz galerią zamkniętą, przy czym nad narteksem wzniesiono wieżę, łącząc ją z fasadą, tak że całość należała do najoryginalniejszych serbskich budynków centralnych. Charakterystyczne jest, że w podobny sposób postąpił Milutin także przy budowie cerkwi



NEREZI. *Oplakiwanie Chrystusa*, r. 1164.

SOPOCIANY. *Zwiastowanie Pasterzom* — fragment ze sceny Bożego Narodzenia, r. 1265.



św. Jerzego w Starym Nagoričinie z r. 1313, którą zbudowano nad starszą cerkwią jedenastowieczną. Co do cerkwi przireńskiej — Turcy przekształcili ją — nie wiadomo dokładnie kiedy, prawdopodobnie w XVIII w. — na meczet, przy czym naturalnie niejedno w niej uległo zmianie. Typowo kolorowy charakter jej strony zewnętrznej został ukryty pod białym tynkiem, do wieży dobudowano minaret, jej wnętrze otrzymało charakter meczetu, a co najważniejsze — bogata dekoracja malarska jej sklepień i ścian została pokryta grubym tynkiem, przy czym malowidła oczywiście bardzo ucierpiały. Nawet jeszcze po r. 1912, kiedy w wyniku wojen bałkańskich Prizren stał się serbskim, nie przeczuwano, jakie skarby schowane są pod tynkiem tureckim. Wyszły one na jaw dopiero podczas prac konserwatorsko-restauratorskich, rozpoczętych w r. 1950, kiedy stopniowo odkryto ok. 500—600 m² malowideł ściennych. Z tych właśnie malowideł wystawa dzisiejsza pokazuje kopie fragmentów wybranych pod tytułem, który mówi sam za siebie: człowiek, przyroda i przedmioty w freskach Bogorodicy Ljevińskiej.

Zanim jednak przejdzie się do omówienia tych fragmentów, należy podać choć kilka krótkich uwag o ich genezie, czyli o poprzedzających te freski fazach średniowiecznego malarstwa serbskiego, by tym samym móc bliżej określić moment dziejowy, otoczenie i historyczny charakter zabytku. Pomijając okres i obszary tzw. Serbii Przymorskiej nad Adriatykiem (późniejsza Zeta) i w jego bezpośrednim zapleczu, gdzie sztuka posiada charakter mieszany bizantyńsko-romański z przewagą romańskiego a miejscami nawet czysto nadadriatycko-zachodni, — sztuka Serbii średniowiecznej Nemaniciów, najpierw w górzystej Rasce, później na obszarach także Macedonii i w końcu w dorzeczu Morawy, nie była wprawdzie całkiem pozbawiona elementów zachodnich, włoskich, w zasadzie była ona jednak na wskroś związana

z Bizancjum. Bizantyńskie były centra, z których płynęły jej wzory ideowe, ikonograficzne jak i kierunków stylowych, nawiązujące do rozwoju malarstwa reprezentowanego w samym Carogrodzie-Konstantynopolu czy też w niedalekim Sołunie-Salonikach i pozostałych ośrodkach bizantyńskich. Serbska twórczość wnosila jednak do owych podstaw swoje cechy własne, kształtując tym samym oblicze swej własnej kultury artystycznej. Toteż nie dziw, że już w najstarszych zabytkach architektonicznych związanych ze średniowiecznym państwem serbskim w Rasce, w drugiej poł. w. XII, dekoracja malarska ukazuje cechy monumentalnego klasycznego malarstwa bizantyńskiego (cerkiew Matki Boskiej w klasztorze Studenica).

Jest to okres, w którym ciągle jeszcze panuje spokojna hieratyczność kompozycji i figur, ale już lekko rozluźniona, pełna głębokiego wyrazu. Ze trzydzieści lat wcześniej, w r. 1164, powstała w niedalekiej Macedonii, w Nerezi nad Skopjem, bardzo znamienita fundacja ówczesnego namiestnika cesarskiego i członka rodziny cesarskiej, klasztor z cerkwią i malowidłami. Klasztor już nie istnieje, zachowały się natomiast malowidła, szczególnie cenny dokument malarstwa bizantyńskiego. M. in. w kompozycji Oplakiwania Chrystusa tak wiele jest żywej obserwacji rzeczywistości, tak wiele bogato niuansowanych odmian kolorytu, a przede wszystkim tak wiele uczuciowości w pozach, gestach i wyrazie figur, że w pierwszej chwili po ich odkryciu przywoływały te freski na myśl sztukę giottowską i dopatrywano się w nich bliskich z nią związków, tj. jej genezy, — co wynikało jednak tylko z niedostatecznej jeszcze znajomości dziejów malarstwa bizantyńskiego. Ze stanowiska dziejów malarstwa serbskiego zabytek nereski jest w każdym razie ważny, ponieważ ilustruje on, w jakiej fazie rozwojowej znajdowała się sztuka bizantyńska w chwili, kiedy ono samo powstawało.

21



25



W w. XIII malarstwo to rozwinęło się z niesłychanym rozmachem. Nie mogąc tutaj mówić o wszystkim, zwracam uwagę tylko na dwa szczególnie ważne zabytki. Pierwszym z nich są malowidła ściennie w cerkwi klasztornej Mileszewa z lat 1235—8. Zaskakuje widza ich monumentalność, miejscami niezwykle śmiała; malarze mieli niewątpliwie przed oczyma zarówno kompozycyjne jak i kolorystyczne zestawienia mozaik wczesnobizantyńskich, spokrewnionych z mozaikami raweńskimi; w innych zaś kompozycjach wyraźne są dążenia do pogłębienia wyrazu psychicznego przez świadome powiększanie i wydłużanie proporcji łącznie z deformacjami figury ludzkiej. Do tego wszystkiego można by dodać także jeszcze mistrzowskie stopniowanie charakterystyki sięgającej od portretu modelu żywego (króla Władysława) poprzez jego idealizację ikonową (św. Sawa) aż do spirytualizacji figur boskich.

Punktem szczytowym tego malarstwa są jednak freski w Sopocianach z r. 1265, które w pierwszej chwili w ogóle trudno umieścić w ramach sztuki bizantyńskiej, aczkolwiek i one nigdzie nie wykraczają poza jej granice. Twórca rozmach, charakterystyczny dla tych malowideł, nie ma sobie chyba równego ani w malarstwie serbskim ani samego Bizancjum. Tak np. wielka kompozycja Zaśnięcia P. Marii, zajmująca całą górną ścianę zachodnią naosu cerkwi, robi wrażenie ekspresjonistycznie uchwyconej sceny z zaświatów; w niej wszystko jest w ruchu, pełne dynamizmu i światła.

Od szczytu fresków sopociańskich już żadna droga dalej nie prowadziła. Zastój jednak niedługo trwał, — z tym jednak, że ponowne ożywienie, do którego doszło, poszło już w nieco innym kierunku. Tym samym zbliżamy się tutaj do sztuki reprezentowanej w cerkwi prizreńskiej. Cerkiew ta powstała w latach 1306—7 jako pierwsza spośród wielkich fundacji Milutina (sv. Nikita „u Skopskiej Crnoje gori” 1308, — Staro Nagoričino 1313, cerkiew Joachima i Anny, tzw. cerkiew

„Królewska” w Studenicy 1314, — Gračanica 1320). — Ale już w r. 1295 powstała w macedońskim Ohridzie cerkiew Matki Boskiej Peribleptos (przezwaną później na św. Klimenta), której niezmiernie bogate malowidła — tylko od stosunkowo niedawnego czasu znane (a całość dopiero obecnie jest odkrywana), wiążą się już niewątpliwie z malowidłami prizreńskimi. Jest to również odkrycie *sui generis*. Z malowideł tych, pokrywających wszystkie ściany i sklepienia wnętrza cerkwi, wieje nowy duch, zarówno z ich aspektu ikonograficznego jak i stylu. Kompozycje są wielofigurowe i bardzo ożywione, grupy figuralne umieszczone są wśród scenerii pejzażowych, wprawdzie jeszcze mocno kulisowych, ale bez porównania bogatszych od dawniejszych, przejmowanych niewątpliwie ze wzorów malarstwa książkowego, — koloryt jest pełen subtelnych odmian. W całości niedwuznacznie zapowiada się sztuka Paleologów, ostatniego okresu rozkwitu i twórczego rozmachu malarstwa bizantyńskiego, reprezentowanego najwspanialej w mozaikach cerkwi Chora-Kahrié-dżami w Konstantynopolu z XIV w. W tych malowidłach ohridzkich jest jednak jeszcze coś: sygnatury dwóch malarzy: Michała i Eutyhiosa, przy czym pierwszy z nich oznacza siebie jako syna Astrapy (greckie *astrapá* znaczy piorun — *Astrapá* można by mniej więcej przetłumaczyć jako „Błyskawiczny” — a więc coś w rodzaju „fa presto”). A ponieważ obaj ci malarze zostawili swoje sygnatury także w innych cerkwiach, św. Mikołaja w Prilepie (1288), św. Nikity (ok. 1308) i w Starym Nagoričinie (1316—7), został tym samym odkryty cały warsztat malarzki, którego kierownikiem był Astrapa, twórca malowideł w Prizrenie. Znaczenie tego warsztatu jest duże. Reprezentuje on bowiem fazę rozwoju, w której monumentalne malarstwo w. XIII, podporządkowane architekturze, stopniowo przekształca się w drobne malarstwo dekoracyjne, pełne szczegółów, szeroko opowiadające i ilustrujące, bez różnicy



OHRID. *Modlitwa Ogrojcu*, r. 1295.

pokrywające wszystkie płaszczyzny architektury, a równocześnie przejmujące także tradycyjnie formy hellenizującego akademizmu stołecznego.

Jak całe malarstwo średniowieczne Serbii wchodzi więc malowidła przireńskie w ramy bizantyńskiej kultury malarskiej, co nie zmniejsza jednak w niczym ich własnych rysów oryginalnych i twórczych. Sztuka bizantyńska ma oczywiście w swoim zakresie sakralnym, bynajmniej nie wyłącznym, jasno określone cele, zadania a także granice. Pomimo swojego pochodzenia poantycznego i nawiązywania do zasobów i wzorów formalnych hellenistycznych, jest ona sztuką na wskroś spirytualistyczną, a w ramach sztuki kościelnej nawet jeszcze więcej: zarówno bowiem w architekturze sakralnej jak i w jej dekoracji malarskiej stwarza ona wielkie całości, posiadające nie tylko znaczenie symboliczne, lecz które same stają się jakby realizacją i konkretyzacją idei, której są wyrazem, tj. same stają się nierozłączną częścią elementów transcendentnych. Toteż zrozumiałe jest, że jakiegokolwiek by nie były jej dzieła, — wielkie, monumentalne i genialne czy też małe dzieła małych mistrzów lub skromne dekoracje cerkiewek prowincjonalnych, — nigdy i nigdzie nie wykraczają poza granice, jakie stawiają jej zasadnicze koncepcje ideowe. Stało się to możliwe dopiero w okresie bardzo późnym, gdy rozpoczęła się jej okcydentalizacja, ale z tym skutkiem, że w rzeczywistości zatraciła swój sens i uzasadnienie i po prostu przestała być sztuką bizantyńską.

Gdybyśmy zamiast samych fragmentów na tej wystawie mieli przed sobą większe całości zachowanych malowideł, widzielibyśmy, że są to części obszernych cykli i kompozycji o tematyce ikonograficznej obowiązującej w każdej świątyni świata bizantyńskiego, każde wewnątrz stanowiło bowiem wielką zwartą kompozycję ideową, logicznie skonstruowaną. Nie wchodząc bliżej w szczegóły, wymieniam tylko kilka

scen: Pantokrator w głównej kopule, Matka Boska w apsydzie, kompozycja Eucharystii, wielkie święta kościelne, Sąd Ostateczny, Zaśnięcie P. Marii w naosie — a w narteksie: portrety fundatorów nad ich grobami, sceny kalendarza, sceny z legend. Taka była głównie tematyka malowideł ściennych bizantyńskich wewnątrz cerkiewnych — oczywiście bez uwzględnienia różnic miejscowych, jak i regionalnych i środowiskowych odmian, jakich nie brak także w cerkwi przireńskiej. Nie wszystko zachowało się jednak w danym wypadku pod tynkiem tureckim, a co ważniejsze: cała wystawa opracowana została — bez względu na ikonografię — jedynie pod kątem widzenia czysto malarskim; jej celem jest unaocznnić, jak Astrapa i jego pomocnicy pojmowali i malarsko interpretowali człowieka, przyrodę i przedmioty. Otóż wymowa eksponatów jest bardzo wyraźna dla człowieka, który nauczył się patrzeć na dzieła sztuki średniowiecznej. Starając się jednak znaleźć należyte spojrzenie na tę sztukę, należy pamiętać o jej granicach, o których wspomniałem, a także o jej długiej historii i o tradycjach, na których się opiera. Jej początki sięgają daleko wstecz; właściwie do sztuki późnoantycznej, a w każdym razie do czasów przed ikonoklazmem, tj. do wieków VI i VII. Jak np. w sztuce starożytnej Grecji cały rozwój rzeźby dokonał się w obrębie niewielkiej ilości takich samych motywów postaci ludzkiej; albo w malarstwie weneckim nieskończona jest ilość Madonn z Dzieciątkiem, przy czym jednak w pierwszym wypadku rozwój rzeźby greckiej jest niezmiernie urozmaicony, a w malarstwie weneckim każda Madonna jest inna, — podobnie także w malarstwie bizantyńskim cały rozwój realizuje się w ramach tej samej, obowiązkowej tematyki religijnej, biblijnej, liturgicznej, legendarnej, portretowej. Ale właśnie dlatego, że wszystko tutaj wydawałoby się takie same, z konieczności jednostajne i — powiedzmy — nudnawe, to już krótkie

130



87

spojrzenie na wystawione tutaj fragmenty przekonuje widza o czymś gruntownie innym.

W freskach tych niewątpliwie uderzają znaczne różnice w formalnym i kolorystycznym traktowaniu postaci ludzkiej, w samym charakterze poszczególnych figur i scen. Na pewno mamy do czynienia z dziełem różnych rąk malarskich, przez co utrudniona jest zarówno kwestia autorstwa jak i właściwej roli Astrapy i jego dwóch pomocników, zwłaszcza że różnice dotyczą w znacznym stopniu także samej jakości artystycznej. Niejedną osobliwość należy jednak przypisać także różnym wzorom, którymi malarze się posługiwali. Mimo to wrażenie całości jest jednolite. Odchylenia fakt ten tylko jeszcze mocniej potwierdzają.

Charakterystyczne jest już traktowanie postaci ludzkiej. Postaci tych jest bardzo dużo: sztuka bizantyńska — poza ornamentyką — prawie wyłącznie wypowiada się figurą ludzką. W malowidłach przizeńskich występuje ona w najrozmaitszych odmianach: czy to jako postać centralna danej akcji czy też jako postać widza w scenach opowiadających, historycznych, jako dodatkowy sztafaż, jak np. grupa widzów w scenie Chrztu w Jordanie albo, w tej samej scenie, postać pływaka w rzece Jordan. W pierwszym wypadku twarze są niewiele zróżnicowane, raczej tylko barwnie, zewnętrznie, — idzie przecie o postaci obojętne, nie odgrywające w akcji żadnej roli. Pływak natomiast, tradycyjny dodatek ikonograficzny, zainteresował malarza inaczej jak wspomniani widzowie. Motyw ten rodzajowo-ikonograficzny, stwarzał przecie możliwość oddania wrażenia nagiego ciała męskiego, jego budowy i impresję barwną wraz z ruchem pływaka pod płynącą wodą. Naturalnie zarówno budowa ciała jak i jego karnacja, modelunek lub cieniowanie a także światło na wodzie dalekie są od wszelkiego realizmu w sensie dzisiejszym. Jest to natomiast próba ekspresjonistycznego uchwycenia motywu rodzajowego, nie pozbawiona dalekich reminiscencji —

napewno nie przypadkowych — malarstwa późnoantycznego, zachowanych zwłaszcza licznie w malarstwie książkowym, które także jako wzór malarstwa monumentalnego odgrywało niemalą rolę.

Daleko ważniejsze od przytoczonych dwóch przykładów są jednak dalsze przykłady traktowania figury ludzkiej, pod wieloma względami różnorodnej zarówno pod względem ich znaczenia w hierarchii ideowej jak i w stylu i wyrazie. Nie biorąc mianowicie w rachubę hierarchii osób przedstawionych zarówno w koncepcjach świeckich jak i religijnych, niejednego w sztuce bizantyńskiej nie można zrozumieć.

Tak np. postać Chrystusa powtarza się bardzo często, a za każdym razem jest inna. W scenach z cyklu jego cudów — są to sceny historyczne, opowiadające — typ twarzy jest zupełnie swoisty, pozbawiony wzniosłości, o rysach dość pospolitych, jakkolwiek z oznaką swych godności, w danym wypadku kapłańskich. Gdzie indziej natomiast, jak np. u tzw. Chrystusa Przizeńskiego, rysy twarzy, do poprzedniej niepodobnej, nabrały powagi i wzniosłości a równocześnie także wyrazu człowieka wielkiej dobroci; rysy te wypukła jeszcze bardziej ujęcie kolorystyczne, miękka, lekka, jakby powiewna tonacja całości, przez co postać ta nic nie straciła na boskości, a równocześnie stała się ludzko-bliska. Że jednak i inne koncepcje natury i charakteru Chrystusa nie zostały pominięte, widać np. w scenach Eucharystii, gdzie zachowana jest ponadziemska powaga i dystans jego wyrazu, wszystko jednak zmiękczone i jakby smutkiem przesiąknięte. Koncepcja teologiczno-mistyczna Chrystusa-Emanuela-dziecka, występująca na malowanych haftach szat kościelnych, jest oczywiście tradycyjna ale malowidła te wykonane zresztą techniką linearno-rysunkową, są przy tym mimo wszystko dziwnie swobodne. Liczne są również warianty typu Matki Boskiej: zbyt silne były tutaj tradycje, by mogło być inaczej, a jednak odchylenia i tutaj istnieją.



82



133

Obok tych tak mocno przez tradycje uświęconych postaci, pełno jest w tych malowidłach postaci dalszych, wchodzących w skład kompozycji również tradycyjnych, ale w hierarchii mniej wzniosłych. Wśród nich należy wymienić męskie figury apostołów, biskupów, osobno stojących świętych itd., przy czym i tutaj obok traktowania operującego mocnymi liniami i plamami modelującymi twarze i odzież raczej w płaszczyźnie, inne twarze i figury — przy jasnych tonacjach barwnych i bogatym i delikatnym stopniu zielonych cieni — wykazują ujmowanie na wskroś kolorystyczne i zarazem przestrzenne. Najbardziej charakterystyczne są jednak same twarze, w które wnieśli malarze całą swoją wiedzę o człowieku i życiu, i to pomimo nakazów i granic, jakie stawiały im tradycyjne formy ikonografii, zwłaszcza w kształtowaniu typów ludzkich. W tych twarzach starców i młodzieńców jest wszystko: od dojrzałej powagi doświadczeń życiowych i głębokiej wiary aż do wyrazu nie pozbawionego ironii spojrzenia, a także twarzy młodzieńczych o zachwyconych oczach, z których przemawia świeżość młodości, a gdzie indziej także zaduma a nawet smutek. Wśród tego wszystkiego są twarze ukształtowane jakby tylko lekkim dotknięciem pędzla, których modelunek ogranicza się do kilku energicznych linii i kilku białych świetlnych plam (widać, do jakich tradycji bizantyńskich miała później nawiązać ekspresjonistyczna sztuka Teofana Greka), wszędzie zaś widoczne jest dążenie do stwarzania jak najbardziej zróżnicowanych typów ludzkich, jak gdyby malarze chcieli ogarnąć i uchwycić całe bogactwo zjawisk ludzkich.

Dotyczy to w wysokim stopniu także postaci kobiecych; nie tylko Madonny, o której już wspomniałem, lecz i licznych figur należących do różnych scen. Także tutaj jest gradacja ukształtowań jak i typów i ich charakterystyki, bogata i zróżnicowana. Sięga ona od hellenistycznych typów aniołów, z których przemawia cały poetycki wdzięk antyku,

i niemniej antykizujących postaci niewieścich w scenie muzycznej z figurami dziewczyny z harfą i drugiej z wiołą na czele, — aż do figur, dalekich od idealistycznej stylizacji, ale za to jakby żywcem wziętych z rzeczywistości, jak np. dziewcząt służących w scenie Narodzin P. Marii. Jak daleko sięga miejscami siła charakterystyki, widać zwłaszcza w postaciach obu niewiast z mirrą; na ich twarzach odzwierciedla się z całą siłą zaskoczenie, zdziwienie a nawet strach, — wszystko to tym wyraźniej, że ubrane są w szaty o świeżym, żywym, jakby wiosennym kolorycie. Gdzie indziej, jak w fragmentach legendarnych, malarze nagromadzili elementy baśniowe przemawiające ze strojów niewieścich. Można powiedzieć, że pomimo więzów i ograniczeń, tradycji i przepisów, malarze wypełnili na pozór ciasne ramy ikonografii pełnią życia i jego możliwości.

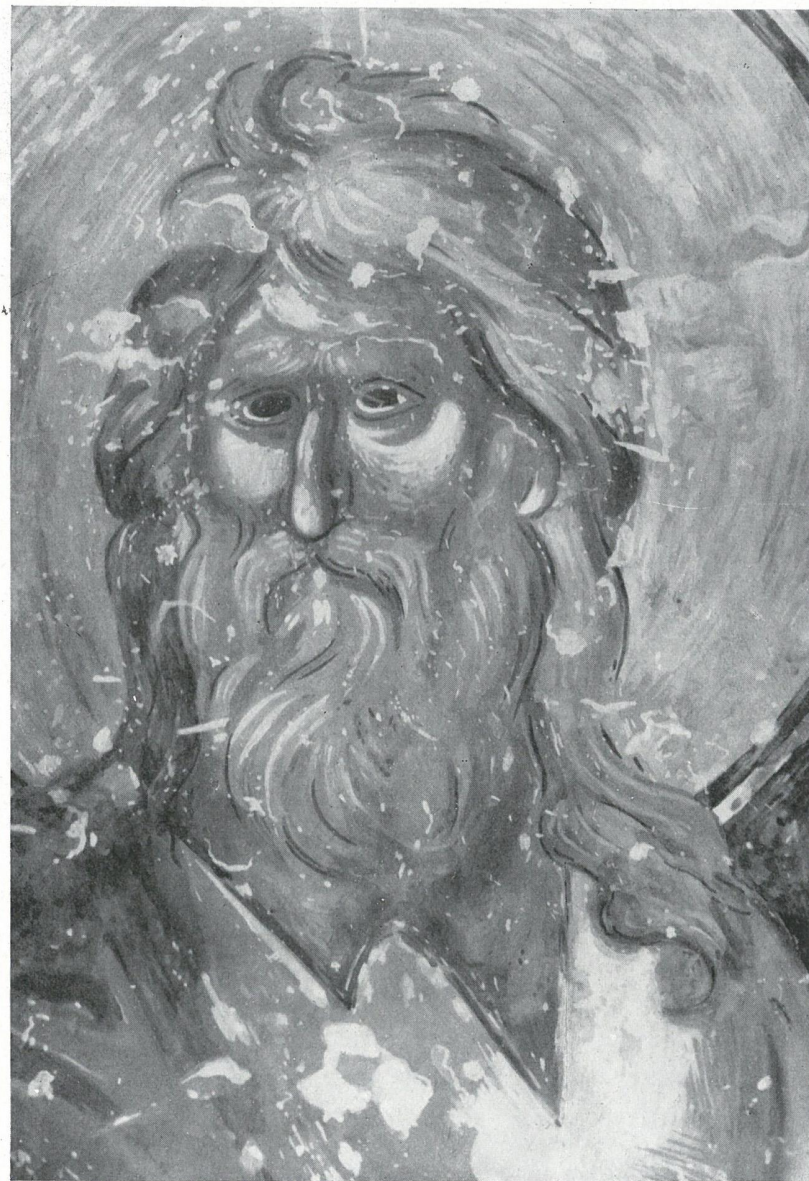
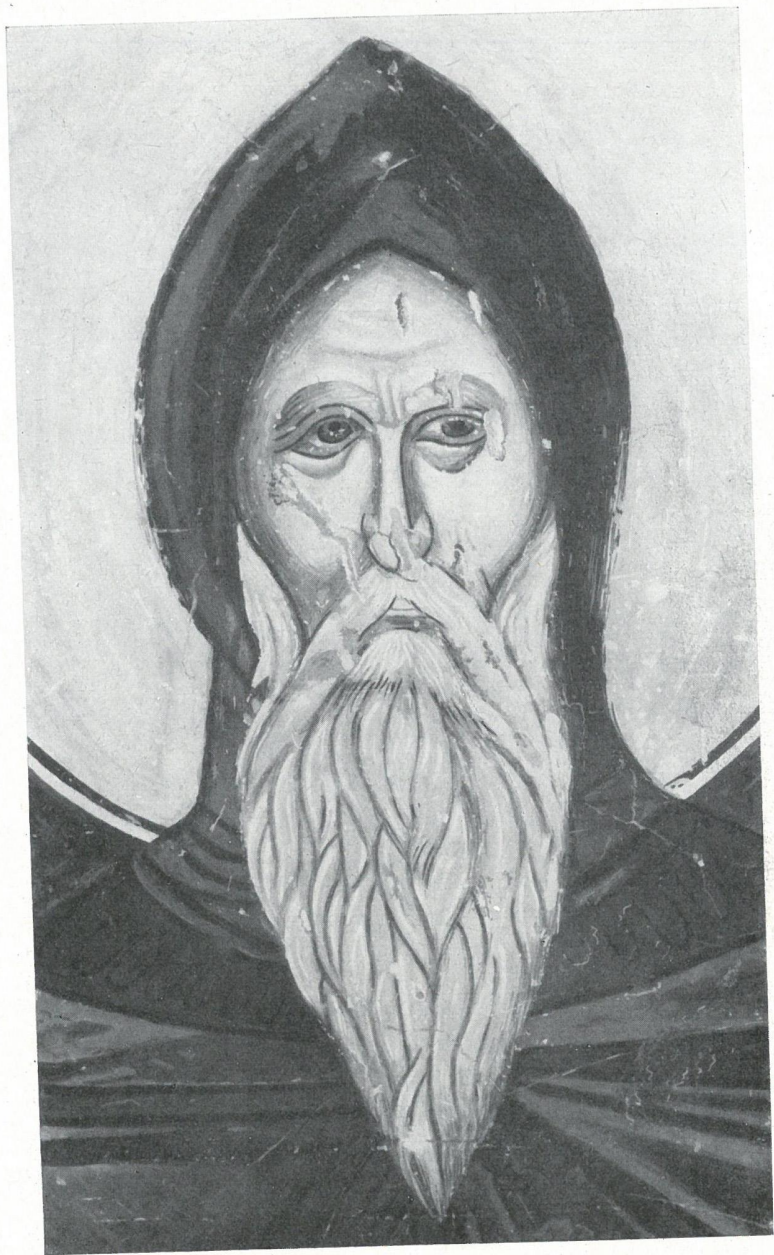
Widać to szczególnie na jeszcze dwóch dalszych przykładach. Pierwszy z nich — to portrety fundatorskie. Wiadomo, że sztuka portretu w Bizancjum nigdy nie zamarła i że osiągnęła punkty kulminacyjne w portretach ktitorskich (fundatorskich). Sztukę tę przejęła także sztuka serbska; w Milešewie zachował się już z 30-ych lat XIII w. jeden z jej wspaniałych pomników. W cerkwi prizreńskiej kompozycja fundatorska jest całkiem swoista. Król Milutin przedstawiony jest po prawej stronie obok monumentalnej frontalnej, symetrycznej grupy trzech innych członków swojego rodu: Stefana Nemanii jako mnicha Symeona i jego synów, św. Sawy (z lewej strony) oraz Stefana Pierwszego Ukoronowanego, obu w uroczystych szatach królewskich względnie biskupich. Charakterystyka wszystkich czterech twarzy jest pomimo powagi ustawienia i chwili żywo zróżniczkowana: każdy spośród przedstawionych jest innym człowiekiem, — całość zaś — umieszczona poza czasem i przestrzenią — stanowi bezsprzecznie najwyższą heroizację i monumentalizację



125

28





K A T A L O G

Fragmenty sceny „Sąd Ostateczny”

1. Fragment, 33 × 24
2. Grupa, 50 × 70
3. Głowa, 25 × 17
4. Grupa potępionych, 50 × 35
5. Głowa, 25 × 17
6. Mnisi w płomieniach, 33 × 24
7. Mnisi w płomieniach, 33 × 24
8. Dziecko, 25 × 20
9. Scena piekielna, 48 × 66
10. Anioł, 35 × 25
11. Anioł, 24 × 20
12. Kobieta z wężem, 50 × 35
13. Kobieta napadnięta przez lwa, 55 × 61
14. Głowa, 35 × 18
15. Drzewo, 55 × 46
16. Drzewo, 50 × 36
17. Kobieta z wieńcem — personifikacja Ziemi, 70 × 50
18. Ptak, 25 × 17
19. Ptak, 25 × 17
20. Ptak, 17 × 25
21. Niedźwiedź — symbol cesarstwa rzymskiego, 35 × 50
22. Ptak, 21 × 13
23. Ptak, 18 × 14
24. Ptak, 20 × 17
25. Bażant, 23 × 31
26. Pelikan, 25 × 17
27. Pelikan, 25 × 17

28. Kobieta z czółnem — personifikacja Morza, 50 × 35
29. Kwiaty, 35 × 24
30. Kwiaty, 28 × 20
31. Waza, 50 × 30

Fragmenty różnych scen

32. Imiona budowniczego Mikołaja i malarza Astrapy
w napisie fundacyjnym, 6 × 40
33. Prorok, 29 × 17

Fragmenty sceny „Chrzest Chrystusa”

34. Drzewo, 70 × 42
35. Drzewo, 42 × 28
36. Ryba, 16 × 40
37. Ryba, 16 × 50
38. Ryba, 16 × 59
39. Chrystus, 70 × 41
40. Pływak, 35 × 70
41. Grupa widzów, 24 × 33
42. Grupa widzów, 24 × 33
43. Ręka, 31 × 21
44. Anioł, 25 × 17
45. Anioł, 50 × 35

Fragmenty różnych scen

46. Chrystus-Emanuel, 33 × 24
47. Anioł, 35 × 25
48. Kobieta z harfą, 72 × 28
49. Kobieta z wiolą, 72 × 24
50. Matka Boska, 50 × 35



48



34

Fragmenty sceny „Drabina Jakubowa”

- 51. Walka Jakuba z aniołem, 35 × 50
- 52. Sen Jakuba, 35 × 50

Fragmenty sceny „Drzewo Jessego”

- 53. Chrystus, 35 × 24
- 54. Chrystus na krzyżu, 55 × 46
- 55. Chrzest Chrystusa, 50 × 35
- 56. Fragment, 33 × 24
- 57. Wić roślinna, 70 × 25
- 58. Chrystus, 20 × 15
- 59. Matka Boska, 8,5 × 10

Fragmenty sceny „Fundacja kościoła”

- 60. Św. Sawa, 50 × 35
- 61. Głowa, haft z ubioru św. Sawy, 17 × 12
- 62. Głowa, haft z ubioru św. Sawy, 17 × 12
- 63. Głowa, haft z ubioru św. Sawy, 17 × 12
- 64. Stefan Nemanja jako mnich Symeon, 84 × 50
- 65. Stefan, pierwszy król serbski, 50 × 35
- 66. Ornament szaty króla Stefana, 35 × 50
- 67. Król Milutin, 50 × 32
- 68. Ornament szaty króla Milutina, 35 × 25
- 69. Ornament z orłów, na cokole, 50 × 35
- 70. Ornament z orłów, na cokole, 50 × 35
- 71. Ornament z orłów, na cokole, 50 × 35
- 72. Król Milutin, 72 × 55 — obwoluta
- 73. Klucze św. Piotra, 29 × 17

Fragmenty sceny „Zaśnięcie Matki Boskiej”

- 74. Chrystus, 50 × 35
- 75. Głowa, 36 × 26

- 76. Św. Piotr, 50 × 33
- 77. Głowa, 50 × 33
- 78. Ornament, 25 × 24

Fragmenty sceny „Komunia Apostołów”

- 79. Chrystus ze sceny „Komunia winem”, 35 × 25
- 80. Komunia winem, 35 × 50
- 81. Głowa, 50 × 35
- 82. Anioł, 50 × 35
- 83. Komunia chlebem, 35 × 50
- 84. Głowa ze sceny „Komunia chlebem”, 35 × 25

Fragmenty różnych scen

- 85. Św. Barbara, 50 × 35
- 86. Ornament z motywem orła, 70 × 25
- 87. Chrystus Prizreński, 50 × 35
- 88. Ornament, 35 × 25
- 89. Matka Boska, 50 × 35
- 90. Ornament, 35 × 25
- 91. Matka Boska, 38 × 28
- 92. Ręce, fragment grupy „Matka Boska z Chrystusem”, 42 × 28
- 93. Tarcza wojownika, 33 × 24
- 94. Głowa, 35 × 25
- 95. Wojownik, 50 × 35
- 96. Głowa św. biskupa, 50 × 35
- 97. Głowa św. diakona, 50 × 35
- 98. Ornament szaty diakona, 30 × 26
- 99. Ręce i gołębie ze sceny „Ofiarowanie w świątyni”, 38 × 25
- 100. Dwie kobiety niosące mirrę, 35 × 50
- 101. Drzewo ze sceny „Kobiety niosące mirrę”, 50 × 29
- 102. Głowa św. biskupa, 50 × 35



47

120



Fragmenty sceny „Sąd nad Chrystusem”

- 103. Chrystus, 50 × 35
- 104. Sędzia Kajfasz, 50 × 35
- 105. Lew, fragment tarczy żołnierza ze sceny pojmania Chrystusa, 44 × 31

Fragmenty sceny „Ostatnia wieczerza”

- 106. Świecznik, 50 × 20
- 107. Chrystus, 50 × 35
- 108. Głowa, 37 × 27
- 109. Fragment stołu, 35 × 50
- 110. Głowa ze sceny umycia nóg, 50 × 35
- 111. Głowa, 35 × 25

Fragmenty sceny „Cuda Chrystusa”

- 112. Nogi, 25 × 35
- 113. Głowa, 35 × 25
- 114. Chrystus, 50 × 35
- 115. Chrystus, 35 × 25
- 116. Anioł, 20 × 15
- 117. Noga, 35 × 25

Fragmenty sceny „Wielkie Wejście”

- 118. Starzec, 50 × 35
- 119. Starzec, 50 × 35
- 120. Starzec, 50 × 35
- 121. Ornament z orłów, na cokole, 51 × 36
- 122. Puchar z winem ze sceny mistycznej, 43 × 35
- 123. Głowa nieznannej królowej, 30 × 27
- 124. Głowa nieznannej królowej, 30 × 27

*Fragmenty sceny „Narodziny św. Mikołaja”
i „Życie św. Mikołaja”*

- 125. Kobieta kąpiąca małego Mikołaja, 55 × 41
- 126. Kobieta z chustą asystująca przy kąpieli, 25 × 18
- 127. Kobieta, 25 × 20
- 128. Dwie kobiety, 50 × 35
- 129. Szkolna tabliczka św. Mikołaja, 35 × 17

Fragmenty różnych scen

- 130. Matka Boska, 36 × 30
- 131. Białe naczynie, 50 × 21
- 132. Starzec, 50 × 35
- 133. Prorok, 50 × 35
- 134. Prorok, 50 × 35
- 135. Prorok, 50 × 35
- 136. Anioł, 50 × 35
- 137. Ewangelista, 50 × 35
- 138. Anioł, 35 × 28
- 139. Głowa, 35 × 25
- 140. Ryba, 35 × 50
- 141. Grupa apostołów, 35 × 50
- 142. Głowa, 35 × 25
- 143. Głowa, 35 × 25
- 144. — 161. Ornamenty



58



51

Sekretarz redakcji:
FRANCISZEK BUHL

Zdjęcia wykonał:
ZBIGNIEW MALINOWSKI

Krakowskie Zakłady Graf. Nr 4, ul. Sarego 7 — Zam. 260/61
K-6 — 1000

