

ZYGMENT TURKIEWICZ

SZTUKA AWANGARDOWA I WITRAŻE

O wybitnej roli, jaką odegrał Kościół na przestrzeni wieków w kształtowaniu i rozwoju sztuk plastycznych, nie ma potrzeby się rozwodzić. Historia sztuki dostatecznie wykazuje, do jakiego stopnia twórczość artystyczna związana jest z religią. Najwyższe osiągnięcia, jakimi szczycił się nasz kraj, a więc sztuka średniowiecza (style romański i gotycki) powstały z inicjatywy duchownych.

Byłoby błędem sądzić, że twórczy wysiłek Kościoła w dziedzinie sztuki zakończył się tryumfem fantastycznych katedr gotyckich. Praca ta trwa nieprzerwanie po dzień dzisiejszy. Chcąc tym artykułem zwrócić uwagę na postępową i zgodną z duchem czasu postawę Kościoła wobec zagadnień sztuki.

Rewelacyjny artykuł młodego benedyktynskiego w prasie francuskiej o sztuce Picassa, który ukazał się wczesną wiosną 1946 r., uszedł zapewne uwadze większości Polaków interesujących się zagadnieniami sztuki gdyż przypała na czas bardzo dla nas niespokojny.

Ciągle aktualne zagadnienie ustosunkowania się do sztuki Picassa, namiętność i niestabilność ostrych dyskusji, która się toczy od lat wokół jego twórczości, jest wespornie dowodem żywotności pewnych problemów, zawartych w jego malarstwie, mających ciągły wpływ na kształtowanie się plastyki współczesnej.

Wypowiedzi benedyktyna Don Claude-Jean Mesmy wnoszą do dyskusji na ten temat zupełnie nowe momenty i ilustrują znakomicie postawę Kościoła wobec sztuki awangardowej naszej epoki.

Przytaczając tłumaczenia fragmentów jego artykułów nie mam bynajmniej zamiaru wszczynać nowej dyskusji na temat twórczości Picassa. Chcę jedynie wydatnie pionierską rolę kleru katolickiego w torowaniu dróg tzw. sztuce modernistycznej.

„Arts“ nr 56 z 22 lutego 1946 r.

„Bardziej niż kiedykolwiek inny malarz, Picasso pozostał symbolem skandalu i jeżeli nawet po dłuższym czasie uznano jego genialność, niezrozumienie wśród szerokiej publiczności i wynikająca z niego niechęć — bo zawsze nas oburza niemożność zrozumienia i mścimy się za to, jak umiemy — dalekie są jeszcze od ustąpienia miejsca szczeremu podziwowi!”

Przynajmniej, że sztuka Picassa jest trudna do zrozumienia dla ogółu. Szeroka publiczność, która odziedziczyła nawyki realistyczne czterech stuleci — i więcej niż czterech, bo renesans rozpoczął się znacznie przed okresem właściwego renesansu — nie umiała szybko przyswoić sobie lekcji Gauguina czy Cézanne'a, rozwiniętych z naukową ścisłością przez Matisse'a i Picassa (naukową nie w sensie abstrakcyjnym, lecz eksperymentalnym). Jak długo publiczność będzie w głębi ducha uznawać za ideał malarstwo fotograficzno-moralizatorskie w rodzaju „Odwiedzin w szpitalu” lub „Ostatniego natoku” — jakże można od niej żądać zrozumienia dla sztuki, której przyswójca zupełnie inny cel, ten sam, który był bodźcem dla malarstwa jaskiniowego, rzeźbionych masek murzynskich czy fresków romańskich.

Alle publiczność wyrobiona artystycznie również gubi się w Picassie lub raczej w narosłych wokół niego komentarzach, które są tylko zaciemniania. Chciano uczynić z tej sztuki najbardziej osobistej i emocjonalnej, manifest szkoły abstrakcyjnej i kubistycznej. „Nudzą mnie ci z Beaux Arts — mawiał do mnie Picasso — nic nie rozumieją, co mnie o'chodzi piękno?”

Ciekawe stwierdzenie: jeśli nie szuka piękna, jakże cel stawia on swej sztuce? Coś bardzo wzniosłego, co jednak nie byłoby tak wzniosłe, gdyby nie płynęło z samej głębi duszy artysty.

Wyciążając sobie człowieka ogromnie mądrego, którego nieszczęście musi poruszać aż do samego dna duszy; wyobrazić sobie tego człowieka do głębi przenikniętego litością, obdarzonego w dodatku cudownymi środkami ekspresji jednym słowem — artystę, pomysliście wreszcie, że to szlachetne serce, ten potężny umysł styka się oko w oko ze ziemią i że w żaden sposób nie może znaleźć sensu cierpienia, które z tego wynika — a sądzić, że będzicie mieli obraz dramatu Picassa.

„Mówiąc językiem religii, sztuka jest dla mnie szukaniem zbawienia”. Zbawienia niestety niemożliwego przy użyciu tej jednej drogi, to sztuka nie jest religią. „O nie, ja wiem, że to inny plan”. Ale na ten plan jedyny, który daje klucz do skandalu cierpienia, Picasso niestety nie ma dostępu i pozostaje w nieznośnym oczekiwaniu. Brakuje mu nitki, która by związała bukiet i przez to wszystko się rozprzegła. „Świat jest chaosem”.

Taki jest ów dramat, który powinien być dramatem każdego areligijnego człowieka, gdyby myślał równie głęboko, jak Picasso.

W jego dziele, jak i u innych twórców, przyciąga dramat ludzki. „Interesuje nas, niepokoją Cézanne'a, wiedza Cézanne'a, cierpienie Van Gogha, dramat człowieka — reszta to fałsz”.

Jesteśmy na antypodach czystej plastyki i to jest cudem, że w wielu wypadkach geniusz artysty doczołgał do stworzenia arcydzieła, gdzie człowiek szukał tylko ukojenia swego dramatu.

„Arts“ nr 62 z 5 kwietnia 1946 r. „Hold, który publicznie złożył na tym miejscu Picassowi, wzniesła różnorodną reakcję. Nieznany mi p. Leon Gard atakuje mnie gwałtownie w „Apollinie”, no w narodzonym piśmie które ogłasza się jako „organ obrony sztuki”, a które, zdaje się, potrafi wprowadzić tylko zamęt, bo w tym samym wycinku, który utrzymałem, inni nieznanymi krytykami tak samo Matisse'a i Rouaulta. Ciekaw jestem, kto znalazł łaskę w oczach tych wybrednych cenzorów? Na miłość Boską, pozwólcie sztuce bronić się samej!”

Dyskretna aluzja Waldemara George'a w jego artykule pt. „Sztuka Picassa nie jest francuska” dotyka mnie głębiej proporcjonalnie do szacunku, jaki wzięty dla tego krytyka. Jego zdziwienie, że „katolicy przyjaciele Picassa” próują go bronić, dowodzi jednak tego samego nieporozumienia, co sarkazmy p. L. Gard. Określiłem sztukę Picassa jako humanizm a recours, twierdziłem, że jesteśmy tu na antypodach czystej sztuki, czyli żądałem się całkowicie ze wszystkimi słusznymi uwagami, jakie zawiera artykuł p. George'a. Ale — w przeciwieństwie doń — skłaniałem się z całą miłością chrześcijańską, którą Chrystus okazywał zawsze wszystkim nieszczęśliwym, przed Picassem, kt. rego nazwałem „dramatem ludzkim”. Dlatego właśnie, że Picasso wydaje mi się jednym z najbardziej uderzających przykładów ludzkiego cierpienia, że wyraża w sposób genialny (p. George przynajmniej nie neguje genialności) swoją ślepa tęsknotę do Chrystusa — dlatego tak gwałtownie interesuję się i, jeśli wolno rzec, Kocham Picassa.

„Co za szal — pyta George — popycha niektórych duchownych do popierania sztuki tzw. awangardowej?” „Ten sam szal, który ogarnął pewnego opata, Gauzina z Fleury sur Loire, gdzie kazał zbudować wieżę „tak piękna, jakiej jeszcze nie widziano”. Było to w r. 1020. Wyrzynano się wtedy nawzajem z równą beztrością, jak za naszych czasów. Jedyną przewagą, która ten żelazny wiek miał nad naszą, było to, że wówczas nikomu nie przyszło do głowy dziwić się, iż opat benedyktynski stca na czele dzieła cywilizacyjnego w sztuce czy literaturze; w tej samej epoce pewna zakonnicza przetłumaczyła Plautusa. Zaprawdę miała więcej odwagi ode mnie. Nikt również nie wpadłoby na pomysł ogłoszenia naszego opata za heretyka pod pretekstem, że kochał „sztukę awangardową”, czyli tę, która miała się pojawić na placach Cluny i Fleury — sztukę romańską, której piękności dziś nikt nie odważyłby się kwestionować. Jeżeli Gauzlinowi wolno było stawiać na sztukę nowoczesną czemuż odmawia się tego prawa benedyktynowi XX stulecia?”

Ta szlachetna, poparta znajomością zagadnienia postawa współczesnego benedyktyna nie tylko jest świadectwem czynnego udziału kościoła w kształtowaniu się nowych prądów w sztuce, ale może być przykładem dla wielu, jak należałoby się ustosunkować do tego tak ogromnie trudnego i skomplikowanego procesu, jakim jest wysiłek artystów, zmierzający do odkrycia nowych koncepcji zdolnych wyrazić potrzeby duszy ludzkiej.

Nie sądzmy, że raz stworzone w przeszłości arcydzieła wystarczą nam na zawsze. Duch ludzki w tęsknocie za absolutem nigdy nie będzie syty, tęskniłbyśmy zawsze do rzeczy nieznanych a wielkich, bo wypływa to z naturalnej potrzeby naszej duszy.

Mimo kataklizmów dziejowych i zniszczeń ciągłe budujemy i wznosimy się ponad przeciętność. I tak po upadku starej kultury „wiecznego” Rzymu przyszło średniowiecze, to średniowiecze, które stworzyło kulturę bodajże najbardziej naszą własną, europejską, wypływającą z nowej postawy do świata i człowieka, którą głosił Ewangelia. Świecznikami tej wiekowej kultury byli najczęściej duchowni, może dlatego, że ideałem średniowiecza był święty, jak ideałem starożytności Grecji był mędrzec.

Opat Surger, który przebudowywał kościół St. Denis pod Paryżem (1137—1144), zastosował konstrukcję sklepienia, opartą na nowym systemie, uważany jest za twórcę gotyku.

Datując się od tej chwili we Francji rozpowszechnienie architektury gotyckiej przysięgają potem Niemcy, Włochy, Hiszpania i wszystkie inne kraje Europy. Nowa ta

konstrukcja oparta jest na niewzruszonych zasadach logiki.

Architektura gotycka, która rozwinięta się z romańskiej, stała się jej przeciwieństwem nie tylko w



ADAM BUNSCH
KARTON DO WITRAŻU: H. CZESŁAW

ADAM BUNSCH

WITRAŻE W KOŚCIELE POLSKIM

„Święty Kazimierzu, pokaż, co potrafisz — od czego cię mamy” — tak powiedział pewnego dnia Książę Rektor do skłanego obrazu św. Kazimierza — innymi słowy do witraża, zapakowanego w skrzyni w podziemiu Kościoła Polskiego w Londynie w roku 1944. I wyjęliśmy witraże ze skrzyni i wstawili w okno w kościele, a raczej w bocznej kaplicy. Chodziło o to, żeby pokazać ludziom, którzy już od dłuższego czasu składali ofiary na dekorację kościoła, co się właściwie robi. A robiło się już od dłuższego czasu.

Jeszcze w roku 1941 powstał w Londynie projekt, aby w Kościele Polskim przy Devonia Road zostawić jakąś trwałą pamiątkę pobytu Polaków w Wielkiej Brytanii i stworzyć pewnego rodzaju pomnik wojenny. Poproszono mnie wtedy o zbadanie warunków i możliwości artystycznych. Pojechałem do Londynu na krótki urlop z wojska.

Kościół był własnością Polaków od kilku lat przed wojną, był sie-

1940 osiemdziesiątu rodowych londyńczyków, kiedy w najbliższym sąsiedztwie kilka domów pod bombami rozleciało się w proszek.

A przy kościele były pokoje, gdzie wiele tysięcy polskich żołnierzy znalazło łóżko na krótkim urlopie, czy w innych, nieraz ciężkich sytuacjach. Mur kościoła był z ładnego piaskowca i o malowaniu ich nie mogło być mowy. Wchodziła tylko w grę rzeźba i witraż. Taka była moja ocena. Wróciwszy do swego oddziału w Szkocji w małym miasteczku Forfar — które tym się dla nas Polaków odznaczało, że wyjątkowo tak się wymawia, jak się pisze — zacząłem już na własną rękę przemysłować nad realizacją tych możliwości. Projekty w Londynie jakoś przycichły. Ja tymczasem dokonałem rewolucji pałacowej na mojej szkockiej kwatrze: odsunąłem mianowicie ciężką szafę z jej odwiecznego miejsca przy ścianie, która wydała mi się dogodną do malowania. Rozwinąłem kar-



ton i zacząłem rotować. Wbiłem nawet kilka gwoździ, co na pewno jeszcze w żadnym szkockim domu się nie zdarzyło. Już sam początek pracy zyskał najwzrostłe u moich gospodarzy niezwykle uznanie, bo wybaczone mi z miejsca naruszenie tradycji. I tak wieczorami w święta — niezależnie od tego, co w Londynie o dekoracji myślało, czy nie myślało — zrobiłem pierwsze cztery kartony niewielkich rozmiarów do kaplicy. Dopiero w r. 1943 w lecie gdzieś odżyła ta koncepcja i wyrobiono mi kilkutygodniowy urlop do Londynu, aby choć jeden witraż zrealizować. Przyjechałem i zrobiłem dwa: „Droga Krzyżowa” i „Przyjęcie sztandarów”.

Wielki skład szkła witrażowego przy Soho Square w Londynie nie był zbombardowany. Także zakład witrażowy w małym domku w pobliżu Putney Bridge trzymał się mocno. W zakładzie pracował sam właściciel. Mr Drury i jego pracownik. 75-letni staruszek, który (Dokończenie na str. 4)

sposobie konstrukcji, ale rozwijała się ona jako architektura na wskroś funkcjonalna (niechęć do bezczynnej materii). Stąd to niespotykane dotąd zgranie wszystkich elementów konstrukcyjnych i zdobniczych. Rzeźba gotycka i witraże oprócz funkcji dekoracyjnych są istotnymi elementami architektury.

Wyczytałem kiedys w monografii o katedrze w Chartres, jednym z najpiękniejszych zabytków sztuki gotyckiej, nie pamiętam już dzisiaj, przez kogo napisanej — że gdy w czasie pierwszej wojny światowej usunęto witraże z katedry w obawie przed niemieckim bombardowaniem, katedra przestała jako-by być katedrą. Straciła swą duszę, stała się ślepa, zdawało się, jak gdyby zmieniła swe proporcje, stała się krepka, krótsza, mniej ogromna i nieskończona. Świadczyłoby to, do jakiego stopnia witraże te, to nie tylko dekoracje świątyni, ale jeden z jej istotnych elementów architektonicznych. Z kościołów gotyckich katedra w Chartres zachowała niemal niekniętą swą witrażową koncepcję. Nie sposób otworzyć opisem wrażenia ich cudownym. Słowo jest niewspółmierne z tym, co się widzi. O wiele łatwiej jest pisać o technice witrażowej i o historii witraży.

Witraż „witraż” najczęściej wywołuje w naszej wyobraźni obraz okna lub szeregu okien o niezwykłym kształcie, czasem rozety, to znów bliźniacze okna romańskie lub wielkie, planowe smukłe prostokąty, zakończone ostrokręciem. Plaszczyzny między żebrowaniem konstrukcji tych okien wypełnione są kolorowymi szybami, ułożonymi w barwną kompozycję. Poszczególne szybki połączone są ze sobą obramowaniem metalu, oczywiście najłatwiejszego w obróbce, więc ołowiu. Ten sposób robienia witraży, zapoczątkowany w IX stuleciu, wydał nam się swoje owoce w sztuce gotyckiej. Do dziś podziwiamy wspaniałe witraże w kościołach w Chartres, Amiens, Reuen Las Palmas, Strasburze i Kolonii. Do dziś są one niedoścignym ideałem tej sztuki.

Idea witrażu powstała bardzo dawno. Aby poznać jego prąwoży, należy sięgnąć do źródeł cywilizacji. Pierwszym wyraźnym etapem na drodze rozwoju witrażu jest azur. Ślad jego odnajdujemy w kulturze Wschodu. Otworzy wykute w kamieniu lub uformowane w materiale plastycznym (głina, epos) spotykamy w budowach starożytnego Egiptu i Persji. Azury owe wspomniane były półszlachetnymi kamieniami barwnymi i przezyczystymi. Ci z nas, którzy byli na Bliskim Wschodzie spotkali się w meszetach Bagdadu, Kairu i Teheranu z ciekawą odmianą azurów wykonanych w glinie albo gipsie. Gdzie obramowanie otworów stanowiło stosunkowo cienkie a głębokie ścianki nachylone skośnie i przez to chroniące jedynie ograniczono do przodu przed zewnątrz celowo dla ochrony przed słońcem.

Z czasem miejsce półszlachetnych kamieni zastąpiło wyalizowane szkło. Były to początkowo, z powodów technicznych, na razie dość duże kawałki a potem płytki szklane. Stopniowo technika wyrabiania szkła zrobiła postępy, osłagano płytki większe i pierwsze szkła kolorowe. Prymityw tego pierwotnego szkła, błędy techniczne, jak przypadkowa nierówność powierzchni rysy, banki powietrza, zmienne grubość, dająca różność nasilenia koloru, stwarzająca łamane obrazy i światła, skrzająca się jak iskry dogasającego ogniska, zacierają w dużej mierze o niepoważną siłę i bajeczność witraży gotyckich.

Drugim zasadniczym elementem w rozwoju azuru w witrażu jest walka między materiałem przeświecającym i materiałem obrawy. W wyniku tej walki został wyrugowany kamień czy gips, który zastąpiono ołowiem. Zrazu operowano szklanymi lekkimi „urynami”, po prostu że obdarzonymi przy produkcji. Na tych szklach, pierwsi „witrażownicy” umieszczali tu i ówdzie dodatkowe rysunki, przeważnie o mitycznych roślinnych. Używał do tego tlenku metalu, topionego w piecu podobnym do garnarskiego. Ten rodzaj witrażów nazywamy dzisiaj „grisailles”.

Dalszy rozwój hutnictwa i otrzymane bogate kolorowe szkła pozwoliły witrażownikom na komponowanie dzieł o bogatszych ornamentach, nie tylko roślinnych, lecz i figuralnych. Okna w Augsburgu, pochodzące z X wieku, są pomnikami tego rodzaju witraży.

W średniowieczu posługiwano się tylko trzema farbami. Tzw. farba „kubutowa”, którą nakładano grubo, dawała kreskę nieprzejrzystą, czarną lub rudą. Używano jej do obrysowywania konturu przedmiotu lub rysowania szczegółów twarzy, szat, ornamentów itd. Na-

stępna farba jest „patyna”, nakładana cienko, ziarnisto lub laserunkowo, o kolorze czarnawym lub rudawym. Farba ta była głównie używana do przyćmienia przejrzystości szkła. Trzecia farba to srebro, dające po wypaleniu kolor złoty w tonach od ciemnego bursztynu do koloru bladej słomki. Używano jej zwykle na szkło mało barwionym.

W średniowieczu każdy artysta znał równocześnie rzemiosła związane z jego sztuką i zwykle projektodawca witrażu był jego wykonawcą. Będąc wskutek tego wytrawnymi zrawcami tworzywa, artyści znali jego możliwości techniczne i jego efekty — stąd ta przekonująca jedność kompozycji i technicznego wykonania.

Począwszy od XVI stulecia witraż zaczyna tracić swoją świetność. Jednym z powodów tego upadku wydaje się być przerost anegdoty nad techniką witrażową. Wspaniała kolorystyka witrażowa ustępuje miejsca rysunkowi, a ten z kolei — scenom literackim. Z czasem zaczyna się specjalizacja artystów i rzemieślników. Kto inny projektuje, a kto inny wykonuje witraż. Rzemieślnik nie jest w stanie sam zaprojektować skomplikowanej kompozycji. Ten rozbrat autorstwa z wykonaniem jak też ujemny wpływ naturalistycznych kierunków w sztuce, doprowadziły do dekadencji sztuki witrażowej.

Począwszy od XVII wieku sztuka ta zniekształca się i wznaturza. Doszło do tego że zamiast onerowate kolorowymi nakładkami nawet na małych szklach nakładano farbami koloru, co jest już raczej malarstwem na szkło i ma mało wspólnego z tradycją witrażu, wprowadzając się z azuru.

Próby ratowania ginącej tradycji sztuki witrażowej zaczęły się w połowie ubiegłego stulecia. Wydało się że przetrwać samej technice witrażu. Zrozumiano że nierzeczywiste używanie w wiekach XII i XIII jest jedna z jego istotnych wartości. Najpierw Francja i Anella, później Niemcy, a wreszcie Czechy i Szwajcaria zaczęły produkować tzw. szkło „antyczne”, starał się imitować brzmienie charakterystycznej średniowiecznej. Użytkownik okaz szkła o pewnych niemożliwych zaletach szkła dawnego, w niepomiarne jednak bogatszej skali cieni.

Zerwane nici wiedzy „klasycznego witrażu” zostały z trudem powiazane. Ba, dzięki zastosowaniu zdobycy chemii naszych czasów rozpracowaliśmy środki techniczne przy dalszej obróbce szkła, które pozwalają na techniczne rozwiązanie niespotykane dotychczas. Pomimo tego najlepsze wysiłki zmierzające do osiągnięcia dawnego poziomu witrażu nigdy nie dały rezultatów na miarę dzieł średniowiecznych.

Powodów tego stanu rzeczy nie należy szukać jedynie w zagadnieniu techniki. Tkwią one bowiem znacznie głębiej.

Benedyktyn Don Claude - Jean Mesmy biorąc stronę Picassa czy Matisse'a i Rouaulta, dobrze rozumie zagadnienie „awangardowości” w sztuce i dobrze wyraża tradycję benedyktynską która wbrew panującemu opinii nie wahała się torować nowych dróg wspaniałej sztuce średniowiecza, podobnie jak odważnie czyni to dzisiaj.

Potrzeba nam jak najwięcej ludzi o umysłowości naszego benedyktyna i jego bańki do wyławiania nowych koncepcji artystycznych, które by były zdolne wyrazić tęsknoty dusz współczesnych ludzi.

Rozpracowaliśmy dzisiaj możliwości techniczne i nowymi tworzywami, pozwalającymi na tworzenie dzieł niespotykanych w dziełach. Hutnicy na przykład, mogą dziś odlewać całe ściany szklane z tkwiącymi w nich kompozycjami przestrzennymi i rzeźbiarskimi, zalamulacjami światła i skrzaczmi się jak kryształowy, najrozmaitsze pryzmaty, możliwości cieniowania, matowania, szlifowania, jak też trwałe sklepania szkieł lub osadzania go w konstrukcji betonowej.

Możliwość ta pozwalała na stworzenie nowej formy szklania. Ogłądałem próby w tym zakresie wykonane na małą skalę i w oderwaniu od architektury na razie, które swoim szlachetnością nie ustępują najlepszym dawnym tradycjom, zaś ich forma jest naszą, wyraża nasz świat, jest nowoczesna.

Próby te pozwalają mieć nadzieję, że może już w niedalekiej przyszłości zaistnieje koncepcja architektury nowej, w której budowie weźmie udział wszystkie sztuki zgodnie budujące pomniki kultury naszych czasów.

Zygmunt Turkiewicz

WITRAŻE W KOŚCIELE POLSKIM

(Dokończenie ze str. 3)

„żeby zjadł” na szkle już kilkadziesiąt lat temu. W Szkocji i Anglii artyści witrażowi sami przeważnie wykonują w całości albo w większej części pracę techniczną. A jest w tej pracy duża różnorodność, bo to i kranie szkła, nieraz na pół palca grubego i malowanie, które bardzo się różni od wszystkich innych technik malarskich i wypalanie i oprawianie w ołów. Zakład taki ma pracownię do wynajęcia na okresy i można sobie tam diabac, co się chce, a zakład dostarcza materiału i pomocy technicznej w zakresie żądanym. Zbyt wiele pomocy technicznej dostarczać nie mogli w okresie wojny, bo kilku młodych pracowników używało tymczasem świeżego powietrza w Afryce, czy na Dalekim Wschodzie. Ale najważniejszych rzeczy do roboty nie brakowało: szkła, gazu do wypalania i ołowiu, bo go ta wojna nie potrzebowała trk, jak poprzednia.

W końcu roku 1943 moja sytuacja w wojsku zmieniła się zasadniczo. Podobno Anglicy oświadczyli, że porucznik pochodzący z XIX

sobie na wysokości 300-400 metrów z szybkością myśliwskiego samolotu, z ogona idzie ogień bez dymu, chróbot jak zwykłego silnika, tylko głośniejszy, wygląd ma jak samolotu. Nagle motor cichnie, następuje skręt w dół i za kilka sekund „raban” na ziemi. Nie ryje się w ziemię, tylko rozwała na boki a gły wpadnie w kompleks małych, tandetnie budowanych londyńskich domków, to zostawia oczyszczony placik wielkości Szczepańskiego Placu w Krakowie. Denerwująca jest chwila czekania na przerwę. Kiedy przeszedł z łomotem nad głowami, mówiło się z ulgą: „Pożesz na bliźnich”. Według oficjalnych danych, ogłoszonych pod koniec sezonu V 1, na jeden pocisk wypadło przeciętnie 17 domów całkowicie zniszczonych.

Mogę powiedzieć, że zanurzyłem się z rozkoszą w kolorowym szkle. Coż to za rozkosz z kilku latych przerwy poczuć znowu możliwość ulubionej artystycznej pracy bez terminów! I coż to za ulga móc zapomnieć na osiem godzin na dobę

wydymuchała kilka okien i nasze deski i tektury znalazły się w kościele na podłodze.

Wyglądało na to, że wojna zbliża się ku końcowi, trzeba więc było się spieszyć z robotą. Do obrazów w kaplicy znalazłem w Ewangelii ładne napisy. Chodziło o to, aby obcym kraju obrazy mówili także polskimi słowami. Muszę powiedzieć, że byłem bardzo zdziwiony, kiedy pokazało się, że św. Mateusz napisał tak dawno motto do trzech obrazów tak dobrane, jakby to właśnie obrazy były ilustracją do jego powiedzenia:

„Kto nie bierze krzyża swego a nie naśladuje Mnie, nie jest Mnie godzien.”

„Kto by utracił duszę swoją dla Mnie, znajdzie ją.”

„Kto Mnie przyjmuje, przyjmuje Teo, który Mnie posłał.”

I nawet kolejność taka sama, jak mojej serli... Kto by to był pomyślał...



JOZEF HENELT

STACJA DRUGI KRZYŻOWEJ

WSRÓD KSIĄŻEK I CZASOPISM

KSIAZKI NA PRZEMIAL. Najdłużcy literowscy którzy pragnęli zniszczyć i wykreślić do gruntu kulturę polską, oddali na przemial wielkie ilości zagrabionych przez siebie książek, pochodzących czy to z bibliotek, czy z księgarń i zbiorów prywatnych. Były jednak wypadki, że książki dawano na przemial ze względów czysto ekonomicznych.

Fakty takie zaszły w Anglii na przełomie wieku XIX i XX, jak informuje nas interesujący artykuł w „Times Literary Supplement”. Był to okres, kiedy pozycja finansowa ziemiaństwa angielskiego zachwiała się i to bezpowrotnie na skutek wysokości podatku spadkowego. Oczywiście pierwszą rzeczą, jaką poszła na sprzedaż, były biblioteki. Między rokiem 1890 a 1910 i później jeszcze, książki napływały do handlowców i antykwarni Londynu tak masowo i tak szybko, że rynek był przeładowany i nie mógł tego napływu wchłonąć. „Śmietanka” tych książek została wykupiona drogą normalnej sprzedaży; reszta poszła na wózki i półki uliczne. Ponieważ popyt stał daleko za podażą, a ceny książek, nieraz zresztą wartościowych, były śmiesznie niskie, wielkie ilości tych niesprzedanych książek szły po równym czasie na przemial.

Punkty kulminacyjne tych operacji nastąpiły w czasie pierwszej wojny światowej, kiedy cena papieru na przemial doszła do 20 funtów za tonę i kiedy zniszczone zostały ogromne ilości książek, między innymi także wielka część zapasów starszego pokolenia księgarzy. Autor artykułu notuje jako curious, że w r. 1916 przy Fleet Street znajdował się spory dom-magazyń, wypełniony po brzegi książkami teologicznymi, przeznaczonymi również na zniszczenie. Też stracone, poniesione w książkach przez „działalność nieprzyjaciela” w czasie drugiej wojny światowej, były o wiele mniejsze od tych, jakie spowodował ow weselejszy „pokojowy” kataklizm.

W rezultacie po r. 1920 książki z XVII i XVIII stulecia niemal znikły z wózków; okazało się, że nawet zapas dzieł klasycznych i dzieł teologicznych nie jest bezczek bez dna. Tak więc — konkluduje autor — nie jest już dzisiaj rzeczą możliwą skompletować sobie przyzwoitą bibliotekę, zawierającą dzieła najwybitniejszych autorów przeszłości, przez samo tylko spędzanie połowy dnia na tydzień na ochodzeniu i przegladaniu wózków i polek z książkami na ulicach Londynu.

Dodajmy do siebie, że być może, jest to trudniejsze, niż dawniej i wymaga dłuższego przeciągu czasu. Niemniej i teraz na wózkach ulicznych pojawiają się od czasu do czasu istne stopy starych wydań klasycznych (głównie w języku łacińskim) oraz liczne tomy periodyków angielskich z XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. Znalazł też tam można wiele innych rzeczy. Najbardziej, raczej zupełnie wyjątkowo napotyka się na „policzka”, gdyż ten „towar” jest bardzo ceniony przez antykwiarzy i prawie nie trafia na wózki uliczne. Podobnie zresztą jest u „buklinistów” nad Sekwaną w Paryżu. Przyczyna jest w obu wypadkach ta sama: wielki popyt na te rzeczy ze strony zamieszkałych w Anglii i we Francji Polaków.

PICASSO JAKO „ZABAWIACZ PUBLICZNOŚCI”. W Rzymie wyszła z druku nowa książka G. Papiniego pt. „Libro Nero”. Papini opowiada w niej między innymi o swym widzeniu się z słynnym malarzem Piccassem, który pisarzowi wlokiem zrobił takie wrażenie:

„W sztuce ludzie już nie szukają pocieszenia ani podniesienia ducha; ale za to jednostki wyrafinowane, bogacie, próżniące, destylatory kwintesencji uganiają się za czymś nowym, osobliwym, oryginalnym, ekstrawaganckim, skandalicznym. Co do mnie, to od czasu kubizmu i dalej jeszcze idących kierunków zadawałem tych panów i tych krytyków wszystkim zmieniającymi się dziełami, jakie mi tylko wpadły do głowy; im mniej je rozumieją, tym bardziej mnie podziwiali. Przez zabawianie się tymi wszystkim gierkami, baniakami i zawracaniem głowy stałem się sławny i to bardzo szybko. Sława zaś oznacza dla malarza dobrą sprzedaż jego płócien, zyski, majątek, bogactwo. Dział, jak panu wiadomo, jestem sławny, jestem bogaty. Kiedy jednak jestem sam na sam z sobą nie mam odwagi uważać siebie za artystę w wielkim i starodawnym znaczeniu tego słowa. Wiele to byli malarze. Giotto, Tycjan, Rembrandt i Goya; ja sam jestem tylko „zabawiaczem publiczności” („un amuseur public”), który zrozumiał swą epokę i wycisnął, co tylko mógł, z głupoty, próżności i chciwości swych współczesnych. Gorki jest to moje wyznanie, bardziej bolesne, niż

by się mogło wydawać, ale ma tę zaletę, że jest szczere.”

Nie ulega wątpliwości, że wyznanie to będzie wielką sensacją dla całego świata artystycznego, gdzie mimo wszystko sztukę i kasa traktowano na serio.

SZTUKA O PANSTWIE JEZUICKIM W PARAGWAJU. W paryskim teatrze „Athénée-au-Ciel”, napisana na krótko przed wojną przez dramaturga austriackiego Fritza Hochwaldera. Tem jej jest państwo jezuitów w Paragwaju (które autor charakteryzuje w sposób bardzo dodatni), a czasem akcji jest rok 1767, kiedy na zarządzenie króla hiszpańskiego państwo to uległo likwidacji. Jezuiti zostali deportowani, a administracja kraju przejęta przez kolonistów hiszpańskich.

DIARIUSZ BEATRICE WEBBS. Rodzajem literackiego wydarzenia w Anglii stał się świeżo wydany diariusz Beatrice Webbs („Beatrice Webb's Diaries, 1912-1924”, edited by L. Cole, Longmans, cena 24 sh.). Była to kobieta niezwyklej dynamiki i ideowości, (choć niebył szeroki horyzont), która wraz z mężem swym Sydneyem Webbem pożyła duże zasługi dla utwierdzenia się Partii Pracy w życiu politycznym W. Brytanii. Jeden z recenzentów wyraża pogląd, że pamiętniki te, gdy będą ogłoszone w całości, objawiały się jako arcydzieło, godne stanąć obok diariuszy Pepysa i Boswella.

Z APISKI LONDYŃSKIE

ERYTYJSKIE WYDARZENIA KULTURALNE OSTATNIEGO OKRESU

ROZWOJY MAJĄ BYC JESZCZE LATWIEJSZE

Mimo że w ostatnich dwóch dziesięcioleciach lat, a zwłaszcza od czasu wojny rowody stały się istną plagą życia narodowego Anglii — mimo silnego oporu ze strony katolików brytyjskich, zanosi się na dalsze ułatwienia w procedurze rozwodowej. W sierpniu r.ub. ustanowiona została specjalna Komisja Królewska dla Spraw Mażeńskich i Rozwodów (Royal Commission on Marriage and Divorce) pod przewodnictwem lorda Merrimana, celem przygotowania projektów odpowiedzialnych zmian w obowiązującym ustawodawstwie. Komisja ta zaspisywana jest memorandumami i projektami, dotyczącymi tej sprawy, a pochodzącymi zarówno od różnych instytucji, jak i osób prywatnych. Swoją porząd na te sprawy, przedstawili też komisji kompetentni członkowie Kościoła katolickiego. Świeżo odbyło się publiczne posiedzenie tej komisji, na którym lord Merriman zreferował nadane projekty i zajął wobec nich stanowisko, poczem odbyła się na ten temat

STEFAN BORSUKIEWICZ

Kościołowi Polskiemu w Londynie

W dzień martwy, gdy śklepieniem są skrzydła bombowca, a wiarę są piwnice z żelazo-betonu — odetchnij prostym niebem. Ojczyzna jest tak blisko — jeno sobą zostali w tym domu bez boleści, — w tym bez wrogów domu.

Spójrz, ponad łunami i jesiennym wiatrem, nad zasypianą grobłą między dniami i tworzą — dźwięczą na Podniesienie. Mrok zaszedł błędnej nocy — świat poranny pachnie: idź — dawno obumarłą, a wskrzeszoną drogą.

Najwierniejsi w mitemieniu podali ci płomień kamienny i bezkrawieci, jak bochenek chłodu. W tym domu znak jest czysty, u stropu zawieszoną błękitnymi dłońmi, co rozgłoszą przed Bogiem za tyle lat głodu.

Błogostawieni, którzy powrócili z dywot do wiary w wieczną prawdę i do twardej treści. Symonia gorzkiej ziemi — oto serce walne w łuch piersiach z Londynu — gorące, bo dźwięczny pochwalone piśnię.

Szkocja, listopad 1941 roku,

Stefan Borsukiewicz



A. BUNSCHE

OBRAZ W GŁÓWNYM OLTARZU

wieku woleliby nie widzieć w oddziałach polskich gotowych do akcji. I ten mój kilkuletni sen o szpadzie skończył się za biurkiem. Biurka — muszę powiedzieć — nie lubię i wtedy powiedziałem sobie bez skrępowania, że przyszedł czas na malowanie. I wystałem się znowu na wiosnę 1944 r. o urlop i problem kilka dalszych kartonów. Nie żałuję tego urlopu. Z początkiem r. 1944 był ostatni okres niemieckich nalotów na Londyn. Przyłatywało jeszcze po 150 — 200 maszyn, z których zwykle 15 — 20 zostawało już na stałe. Obronę Londynu w tym czasie warto było zobaczyć. To niczym krakowskie wiązki w Hyde Parku stało na kilkumorgowej łące sto wyrzniętych rakietowych, które odpadały równocześnie. A te srebrne balony zaporowe oświetlone od dołu od pożarów, a kolorowe pociski świetlne, a te niepoliczono ilości artylerii przeciwlotniczej, a te niezliczone reflektory szukające nerwco po niebie, a gdy znajdując ofiarę, to skupiają się w stożek i prowadzą takiego białego robaczka na śmiertel! A na dodatek te niemieckie choinki! Przedstawienie takie trwało pół godziny, czasem godzinę.

W lecie roku 1944 przyjechałem już na dobre do Londynu z „bambetkami” i farbami, choć jeszcze w mundurze, ale już tylko do roboty przy kościele. Przyjechałem w trzecim dniu sezonu V 1 robić moje szklane obrazy. Jeszcze londyńczycy nie bardzo się orientowali, z czym mają do czynienia. Taki kawałek leci

świata i wszystkich trosk i uciec od tych dręczących — nawet czasem we śnie — myśli o losie niewiadomym najbliższych! Kolory szkła są naprawdę urzekające. Ceny również. Znalazłem tam w mojej pracowni gatunek szkła, którego cena przedwojenna wynosiła 10 funtów za metr kwadratowy — więc Książdz Rektor musiał się dużo z tacą nachodzić.

W jesieni r. 1944 zaczął się sezon V 2. Podczas gdy V 1, „latająca bomba” — jak ją nazywali Anglicy — została opanowana dosyć szybko i sprawnie przez urządzenie strefy balonów zaporowych na wybrzeżu przed Londynem, drugiej strefy artylerii przeciwlotniczej i trzeciej strefy patrolujących w powietrzu samolotów myśliwskich, to rakietą V 2 pozostała do końca bez obrony przeciw niej. Tu zaczynało się przedstawienie od „rabanu” na ziemi, potem słychać było przelagły grzmot lotu, spóźniony o tyle o ile szybkość pocisku była większa od szybkości głosu. Ale to tylko dla tych, którzy nieeli szczęście. Zresztą muszę powiedzieć, że przy V 2 można było spać spokojnie, bo kto słyszał, to znaczy, że mu już nic nie groziło, a kto nie słyszał, to już także nie miał się o co martwić.

Pewnego ranka przyszedł do mnie Książdz Rektor z słowami: „Wie pan co, nie kusmy świętego. Już go ludźle widzieli, poskładajmy do paczki znowu”. Wyjaliśmy więc witraż i okno zabili tekturą i deskami. Na trzeci dzień była w nie-dalekim sąsiedztwie rakietą V 2 i

A w oknie, które stanowi jakby tablicę pamiątkową poległym, umieszcili napisy:

„Zołnierom poległym na własnej i na obcej ziemi.”

„Lotnikom poległym w obronie własnego i cudzego nieba.”

„Warszawie.”

„Marynarzom poległym za Polskę na morzach świata.”

„Męczennikom poległym bez praw za Polskę prawa.”

Największy witraż jako ostatni wykonałem w dniu zakończenia wojny. Wyliczyłem łącznie z wewnętrznyimi laskami kamiennymi wynoszą 3 m 60 cm szerokości i 8 m wysokości. Waga szkła w oprawie cłownej wynosi 500 kg. Temat: Matka Boska Królowa Pokoju.

Wyjeżdżając z Londynu do Polski z końcem 1945 roku, widziałem siedem okien osadzonych reszta, t.j. pięć — o ile wiem — jeszcze czeka na osadzenie, bo w Anglii obowiązują ograniczenia w pracach budowlanych i mieszkania mają pierwszeństwo przed dekoracją — całkiem słusznie. Wyjeżdżałem jednak z lekkim sercem, bo moja robota była całkowicie skończona, największa praca w moim życiu: 80 m kwadrat, powierzchni szklanej, ciężki owoc wielkiej lekkomyślności Książdz Rektora i mojej własnej.

Adam Bunsch
(„Tygodnik Warszawski”
rok 1947).



A. BUNSCHE

STUDIUM DO WITRAŻU

KS. STANISŁAW JEZIERSKI (Rzym)

GRÓB ŚWIĘTEGO PIOTRA

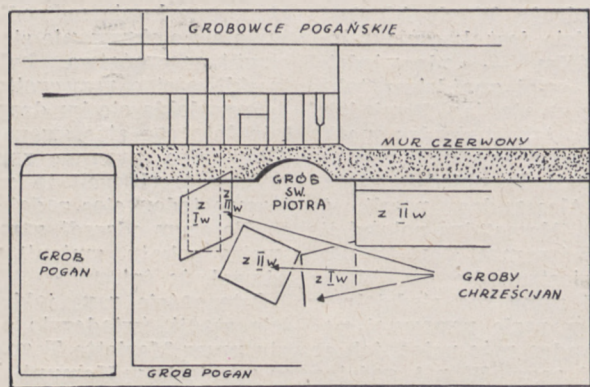
Dnia 19 grudnia 1951 wręczono Papieżowi Piusowi XII pierwszą kopię monumentalnego dzieła w 2 ogromnych tomach p. t. „Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano”. (Badania pod Konfesją św. Piotra). Dzieło to zawiera sprawozdanie oficjalne z badań archeologicznych, prowadzonych przez dziesięć lat (1940 - 1950) w podziemiach Bazyliki. Jest to wydarzenie wielkiej wagi dla katolików.

Prace wykopaliskowe zaczęły się w 1940 r. Jakaż była ich przyczyna? Pius XII jako Papież po raz pierwszy zezwolił, według zwyczaju, do grot watykańskich w wigilię świętych Piotra i Pawła — 28 czerwca 1939 r. Wtedy to wydał polecenie sekretarzowi Papieskiej Komisji Archeologicznej, ks. prał. Carlo Respighi rozpocząć prace nad odnalezieniem grobu św. Piotra. Przez dziesięć lat trwały te badania wśród ogromnych trudności technicznych i przeszkód wojennych i powojennych. Kierowali badaniami czterej znawcy tych zagadnień: P. Antonio Ferrua, S.J., P. Engelbert Kirschbaum, S.J. i dwaj świeccy profesorowie archeologii: Enrico Josi i inż. Bruno Appoloni Ghetti.

SKROMNY GRÓB Z I WIEKU

Św. Piotr zginął śmiercią męczeńską za czasów Nerona w r. 67 (według innych w r. 64) i został pochowany przez wiernych na wzgórzu watykańskim. Niedaleko był cyrk zbudowany przez Kaligulę ogrodzą Nerona, sławne z męczenniczej śmierci licznych chrześcijan, o których mówi Tacyt. Do tych męczenników należał i św. Piotr. Był on według ustaw Neronowych przestępcą, ludzi pogardzanymi. Św. Piotr jako obrezany był tym większym przestępcą i nie miał prawa pogrzebu. Nie można się więc dziwić, że grób św. Piotra w I wieku był bardzo skromny. Był to prosty dół (możliwa ziemska), wykopany w połowie pagórka watykańskiego, przykryty prostą dachówką (płyta ceglana). Grób ten nie miał żadnego napisu. Napis bowiem można było umieścić tylko na terenie prywatnym. Wszystkie groby najstarsze znalezione na wzgórzu watykańskim są do siebie podobne.

Pagórek był polem państwowym „ager publicus”, praktycznie nie należącym do nikogo. Pole to nie było wtedy jeszcze cmentarzem. Toteż wierni pochowali tu św. Piotra cicho i skromnie. Miejsce to jednak było otoczone wielką czcią. Wierni chcieli leżeć blisko Pierwszego Papieża. Zatem już w I wieku w niewymyślnym oddaleniu wybudowali dalsze trzy groby (Cegły mała pleść z czasów Wespazjana, lata 69-79). W II wieku doszły inne groby chrześcijańskie, a wszystkie razem otaczała grób św. Piotra jakby wieńcem (rys. 1).



RYŚ. 1

POMNIK GAJUSA — „TROFEO GAI” — II WIEK

W połowie II wieku cała pochylność wzgórza watykańskiego zaczęła się pokrywać grobami. Są to już piękniejsze, czdobre mauzolea pogańskie różnych rodzin bogatych (np. Matuceli). Cegły tych grobów mają pieczęć z II wieku (ok. 160), imiona Marka Aureliusza (który był cesarzem od 140-161, a imperatorem od 161 - 180) i jego żony Faustyny Augusty (była żoną od 147 r.). Budowa grobów, dekoracje i różne napisy tak samo udawadniają, że czas ich powstania sięga II wieku.

Aby oddzielić święte dla chrześcijan miejsce od cmentarza pogańskiego, aby ochronić przed uszkodzeniem, czy innym niebezpieczeństwem, zbudowano ok. r. 160 z tyłu mur „muro rosso” i odgródzono pole chrześcijańskie. (Prawdopodobnie uczynił to jakiś możny opiekun). Mur ten (rys. 1) miał prawie 50 cm grubości i ponad 250 wysokości. W murze zrobiono małą niszę, wgłębienie 72 cm szerokie, 21 cm głębokie i 140 cm wysokie. Jest ona nieco wyżej poziomom gruntu i jakby otacza Grób św. Piotra. Pod tą niszą jakies 1 i pół metra niżej spoczywało święte ciało pierwszego Papieża.

Podobne nisze znajdują się w starożytnych grobowcach pogańskich i chrześcijańskich. Mamy je i na wzgórzu watykańskim. Pogańscy stawiali tam urnę — wazę — amforę — z prochami zmarłego albo jakąś figurę czy popiersie

zmarłego. Czasem figura ta stała pod daszkiem w górnej części niszy. Chrześcijanie nie palili zwłok, nisza ta więc była raczej ozdoba.

Nisza ta stała się centrum pięknej konstrukcji architektonicznej t.zw. „Trofeo Gai” (Tropaeum Gaii) (rys. 2 i 3). Do t.zw. „muro rosso” wmurowano płytę marmurową (z trawertynu) — 178 cm długości, ponad 1 m szerokości i 11 cm grubości, która tworzyła jakby dach i spoczywała na 2 kolumnach korynckich. Na dole między kolumnami znajdował się wspaniały marmurowy próg (rys. 3). Ziemia naokoło pomnika tego była wybrukowana i pokryta mczalką. Cały ten monument zamknięty był z frontu i z boku murem. Ten kto chciał wejść do środka nagrobka, mógł to uczynić tylko na czworakach lub czołgając się. Wierni, którzy tu przychodzili, klękali przed murem bocznym, zbudowanym przy prawej kolumnie w III wieku i często pisali na nim ostrzem żelaznym, t. zw. grafitem, swe imiona czy inne wezwania.

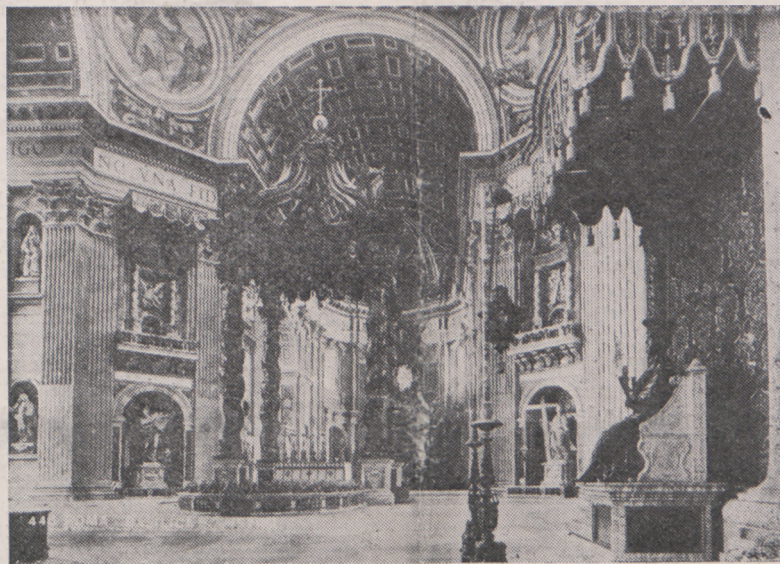
Mamy notatkę u historyka Euzebiusza z Cezarei (Hist. Eccl. II, 25, 7), że przy końcu II wieku, za czasów papieża Zefiryna (199 - 217) żył w Rzymie niejaki kapłan Gaius. On to, chcąc wykazać pochodzenie apostoelskie nauki katolickiej, napisał przeciw nowinkarzom, że może im pokazać pomnik Apostołów: „Jeśli pójdziesz na Watykan, na drogę Ostyjską to znajdziesz tam groby, „trofea” założycieli Kościoła”. „Trofeum” oznacza pomnik zwycięstwa. Męczennik bowiem, nad którego grób wznosiło się „trofeum”, przez ofiarę swego życia osiągnął chwałę wieczną.

Wykopaliska i inne dane historyczne udowadniają więc, iż już w połowie II wieku istniał w Kościele oficjalny kult Męczenników, który potem w III wieku tak silnie rozwinął się w katakumbach.

ŚW. PIOTR W KATAKUMBACH III WIEK

W połowie III wieku, w czasie okrutnych prześladowań za cesarza Waleriana (253 — 260) i potem za Dioklejana (284 — 305) parafialne cmentarze chrześcijańskie zostały skonfiskowane. Zabroniono im odprawiać nabożeństw liturgicznych nad grobami Męczenników. Chrześcijanie wtedy przede wszystkim pragnęli uchronić święte i czczone szczątki Apostołów, świętych Piotra i Pawła przed profanacją i postanowili je przenieść na drogę Appijską na cmentarz prywatny. Na prywatnych miejscach bowiem wolno było się gromadzić. Na tej drodze był cmentarz, zwany później św. Sebastiana. Tu bowiem za czasów Dioklejana (pocz. IV w.) pochowany został św. Sebastian. Miejsce to otrzymało nazwę „in catacumbas” z greckiego języka

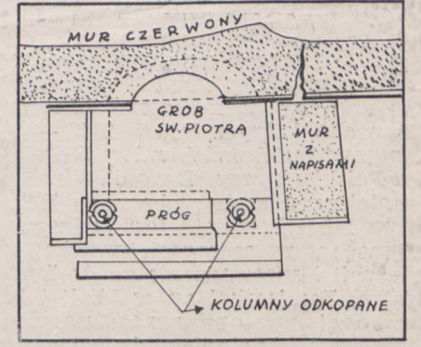
zasypaną dolną (przenieść 40.000 m kub. ziemi) i w ten sposób wyrównać ziemię. Konstantyn W. miał wielką część dla św. Piotra i nie wahał się przewyżczyć wszelkich trudności, aby nad samym grobem w miejscu ściśle określo-



WNĘTRZE BAZYLIKI ŚW. PIOTRA. W ŚRODKU „KONFESJA” CZYLI OLTARZ PAPIESKI, POD KTÓRYM ZNAJDUJE SIĘ GRÓB ŚW. PIOTRA.

nym wnieść swą Bazylikę (w połowie tak dużą jak obecna). Architekci cesarstwa zbudowali więc na stoku wzgórza grube, wysokie mury oporowe (ostatni, najdalszy mur przeszło 7 m wysokości), przestrzeń wolną wypełnili ziemią i zasypali grobowce pogańskie, a na tych murach oparli posadzkę nowej bazyliki (rys. 4).

„Trofeum” Gaiusa umieścili w



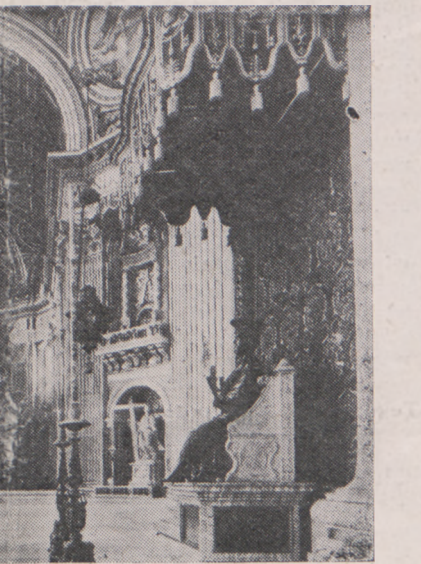
RYŚ. 2

środku absydy (presbyterium) bazyliki i zamknęli je we wspaniałej, monumentalnej jakby kaplicy (domku). Do wnętrza tego domku z białego marmuru prowadziły tylko małe drzwi z przodu. Dookoła domku postawił Konstantyn drogocenne kolumny, a nad domkiem wznosił piękny baldachim.

SREDNIOWIECZE

Przy końcu VI wieku papież Grzegorz Wielki (590 — 604), reformator liturgii, chciał nad grobem pierwszego Apostoła zbudować stały ołtarz. W tym celu podwyższył teren presbyterium, tj. zasypał boki domku Konstantyna W. i na nim kazał postawić ołtarz. Kolumny zaś ustawił na froncie. On też kazał z

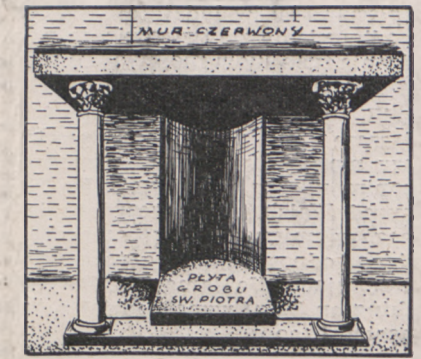
tyłu grobu apostolskiego zrobić „kryptę” i w niej mały ołtarzyk. Jest to t.zw. mała konfesja, przy której również odprawiano często Msze św. Przy końcu XVI w. pap. Klemens VIII zamienił tę kryptę na kaplicę — „Cappella Clementina”,



RYŚ. 3

a mały ołtarzyk powiększył i bogato ozdobił.

W VIII i IX wieku barbarzyńcy napadli na Rzym i plądrowali w wiecznym mieście. Nie oszczędzili również i bazyliki św. Piotra, szukając tam skarbów. Ślady ich pożyty, tj. zniszczenia, widoczne są w podziemiach bazyliki. W XII w. papież Kalikst II (1119 — 1124) po-



RYŚ. 3

większył ołtarz Grzegorza W., odrestaurował go i ozdobił wspaniałymi płytami malachitu.

OBECNA BAZYLIKA XVI — XVII WIEK

Wreszcie ostatniej, największej przebudowy dokonano za czasów Renesansu. Zasypano wówczas ślady starożytności i na nich zbudowano nową, potężną bazylikę. Za pontyfikatu kilku papieży XVI wieku pod kierownictwem słynnego architekta Bramante, potem Michała Anioła, przez długie lata budowano największy kościół świata (185 m długości). Cały teren podwyższono o 3 metry, wybudowano nowe fundamenty i na nich nowa

posadzkę. Przestrzeń zaś między poziomem posadzki obecnej (nowej) a posadzką bazyliki Konstantyna W. częściowo zasypano i zamurowano.

Michał Anioł przy końcu XVI w. wykonał wspaniałą kopulę, królującą otąd nad grobem św. Piotra. Papież Klemens VIII (1592 — 1605) kazał postawić obecny wielki ołtarz, t.zw. „Confessio Sancti Petri”, nad którym wznosi się przepiękny baldachim Berniniego, zbudowany z brązu w r. 1633 (29 m wysokości, 700 ton wagi).

Za Urbana VIII (1623 — 1644) wykończono wreszcie olbrzymie dzieło i papież poświęcił w r. 1628 nową bazylikę.

Przez 19 wieków święte miejsce grobu pierwszego Papieża przechodziło różne przekształcenia od prostego dołu, pokrytego ceglana płytą aż do dzisiejszej wspaniałej bazyliki. Zawsze jednak było szanowane i czczone przez wiernych. Tradycja kultu św. Piotra była nieprzerwana. Świadczą też o tym znalezione tu monety (ok. 1500 sztuk) z różnych czasów, od II do XVII w., z różnych krajów, diecezji, które wierni rzucali św. Piotrowi na ofiarę, by oddać mu hołd.

Przez 19 wieków istniała nieprzerwana tradycja o istnieniu grobu św. Piotra na Watykanie. Dziś tradycja ta otrzymała naukowe, archeologiczne potwierdzenie.

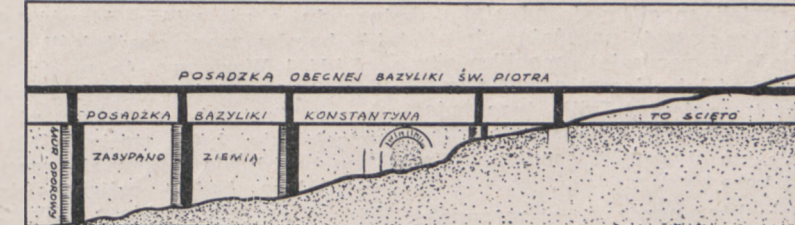
CO ZNALEZI ARCHEOLODZY?

1. Cmentarz pogański z II i III w., tj. kilka szeregów pięknych charakterystycznych grobów ozdobionych różnymi dekoracjami, ciągnących się pod posadzką bazyliki Konstantyna W. aż do miejsca, gdzie dziś znajduje się kaplica Najświętszego Sakramentu (w obecnej bazylice). Teren tych grobów sięga w głąb 9 m poniżej poziomu obecnej posadzki!

2. Liczne części murów kaplicy — domku Konstantyna W. — tylną płytę z białego marmuru oprawionego porfirem (nad nią jest ołtarz pap. Kaliksta II); części kolumn i murów bocznych, fundamenty absydy;

3. Zauważono również ślady z miana dokonanych przez Grzegorza W. resztki ołtarza.

4. Idąc dalej i głębiej uczeni natrafili na resztki grobów chrześcijańskich, otaczających półkolem grobu św. Piotra. Niektóre pochodzą z II w., 3 zaś są z I wieku (mają bowiem, jak już mówiliśmy, pieczęć z czasów Wespazjana). Fundamenty ich przechodzą pod grobami późniejszymi z II w. ok. 1.80 m poniżej i pod t.zw. „muro rosso”, który jest zbudowany ok. r. 160.



RYŚ. 4

5. Tu znaleźli prostokątną przestrzeń, zamkniętą w sobie — miejsce święte, w którym można stwierdzić resztki t.zw. „Memoria Apostolica”, tj. grobu św. Piotra z nagrobkiem późniejszym.

Przestrzeń ta oddzielona jest z jednej strony grubym murem czerwonym, „muro rosso” z drugiej i trzeciej murami grobów pogańskich. Tylko z północnej strony jest dostęp do tej przestrzeni. Do grobu św. Piotra prowadziła specjalna droga, tak iż chrześcijanie mieli swobodny dostęp i mogli przychodzić tu składać hołd Księżcu Apostołów. Główna ulica biegła poza murem czerwonym do grobu pogańskiego.

6. W środku tej przestrzeni oparty o „muro rosso” stał pomnik

Gaiusa t.zw. „tropaeum Gaii”. Znalezione części tego pomnika: części kolumn z białego marmuru, większą część grubej płyty z trawertynu (daszku) i pół dolnej płyty między kolumnami czyli progu, a także większą część niszy w murze czerwonym. Stwierdzono tu także reszki pięknej posadzki pokrytej mczalką.

7. Przy prawej kolumnie pomnika natrafiono na mur boczny, wzmacniający, ochronny, zbudowany w III w. — ok. 50 cm grubości; na którym odczytano różne napisy, imiona, wezwania, pisane ryłcem ostrzem żelaznym (np. Victor, Gaudentia, Vivas in Christo).

W murze tym — jak mówiliśmy już — znaleziono wmurowaną skrynkę, zawierającą relikwie św. Piotra. Są to prawdopodobnie te ze św. Sebastiana, które tu kazał przechować Konstantyn W. Wewnątrz ołtarza Kaliksta II znaleziono również podobną skrynkę marmurową z relikwiami św. Piotra.

8. Odkopano ok. 1500 monet (w tym ok. 200 francuskich) z różnych czasów i krajów, potwierdzających nieprzerwany kult św. Piotra.

9. Pod nagrobkiem Gaiusa ok. 150 cm poniżej znaleziono grób, a na krawędzi grobu kilka kości ludzkich.

Czyje to kości? Do kogo należą?

To trudno udowodnić. Można tu tylko nadmienić, że przez tyle wieków nie mogło zostać wiele z ciała św. Piotra. Pochowany był według zwyczaju bez trumny, owinięty tylko w prześcieradło, w wilgotnej ziemi. Po 200 latach — w połowie II wieku — chrześcijanie przenieśli szczątki (prawdopodobnie niewiele kości) do katakumb, potem znowu z powrotem na Watykan. W średniowieczu napady barbarzyńców uszkodziły grób. Część tych świętych relikwii otrzymał i inne kościoły — np. kościół św. Jana na Lateranie części kolumny — a małe cząsteczki prawdopodobnie i inne kraje. Jakież więc miała ilość tych świętych kości musiała pozostać na miejscu!

WAŻNE STWIERDZENIE

Te mozolne i długotrwałe badania archeologiczne pozwoliły architektom zrekonstruować pierwotne budowle, mauzolea i groby dookoła grobu św. Piotra i ustalić z naukową pewnością, że pod dzisiejszą konfesją jest miejsce grobu Pierwszego Papieża.

Poniżej posadzki bazyliki Konstantyna Wielkiego znajduje się święty grób. Nad nim wznosi się nagrobek Gaiusa („tropaeum Gaii”) i kaplica-domek — cesarza Kon-

WŁ. JELONEK

LILIA NA BAGNACH

W sąsiedztwo Nettuno, niedaleko Anzio, przybyła w roku 1899 rodzina Goretli, składająca się z ojca, matki i kilkorga dzieci, wśród których Maria Teresa, zwana zdrobniale Mariettina, liczyła lat dziewięć. Nowoprzybyłym przypadło mieszkać w tym samym domu z rodziną Serenelli: ojcem i dwoma synami, z których młodszy Alessandro miał lat szesnaście.

Wychowanie w obu rodzinach było zupełnie inne. Assunta Goretli wychowywała swe dzieci w głębokiej religijności i skromności, podczas gdy Giovanni Serenelli, wówczas prawie 60-letni, nie dbał o moralne wychowanie synów. Uczył ich, że nie ma nic złego w nieskromnych piosenkach, kstażkach i obrazkach, kupował pisma z nie-moralnymi ilustracjami i obrazki z tych pism umieszczał na ścianach sypialnego pokoju synów. Gdy zatrudniona takim sąsiedztwem Assunta Goretli zwróciła uwagę na niewłaściwość takiego postępowania, Giovanni Serenelli zauważył lekceważąco, że jeśli nie podoba się jej takie obrazki, może na nie nie patrzeć.

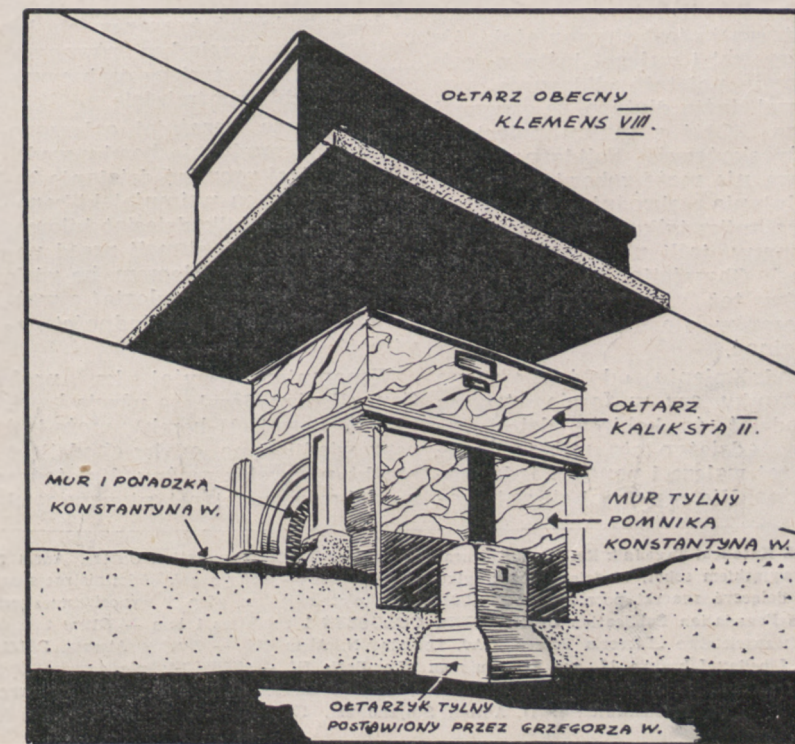
W stałym zetknięciu z takimi ludźmi żyła młodzianka Mariettina przez kilka lat w wieku lat 9 — 11½. wieku, w którym każda dusza tak łatwo ulega wpływowi.

O Mariettinie mówiono już wówczas do jej matki: Assunta, twoja dziewczeczka jest święta! Rzeczywiście Mariettina pod kierunkiem siostry Marietty i głęboko chrześcijańskiej matki, ale przede wszystkim przygotowywana stała przez Ducha Świętego na Wielki Dzień, który czekał, wzrastając — na wzór Dzieciątka Jezus — w mądrości i latach i w jasce u Boga i u ludzi. Jak mówił dekret Stolicy Apostolskiej, „Duch Święty pragnął wzbogacić

małą służebnicę Bożą specjalnymi łaskami i nadzwyczajnymi przywilejami, pomnażając jej świętość każdego dnia: przez naturalne i widzialne rzeczy porwał ją łagodnie i słodko do niewidzialnych i niebiańskich rozkoszy. Jak rozszepława skowronkę, ujęty pięknością uśmiechniętych łak i błękitnego nieba, wzbija się w szybkim locie i zawisa w powietrzu w szczęśliwej wolności śpiewania i radowania się, tak czysta dziewczeczka z Corinaldo uległa czarowi śpiewu ptaszak i słodkiej woni kwiatów i rozkoszując się w ten sposób wśród łagodnych wietrzyków i świętości światła słonecznego wznosiła swe serce do piękności niebios, a w umieszczeniu nawet ponad niebiosa do chmur anielskich i do tronu Najwyższego Boga, wylewając radość swego serca w wieczność.”

W młodej Mariettinie podziwiano zwłaszcza skromność w ubiorze i zachowaniu się. Nawet w największe upały letnie wśród Kampanii włoskiej ubiór Marietty zawsze odpowiadał wymogom cnoty czystości i skromności. Nie zrażała się drwinami tych, dla których jej skromne zachowanie było młoczącą naganą. Ukochanie cnoty czystości matka jej umiała podtrzymać i rozwijać w sposób, jaki duszy matczynej dyktuje chrześcijańskie zrozumienie wartości i znaczenia tej cnoty. Marietta miała wstred do nieprzyzwoitych słów. Wkrótce po przyjęciu pierwszego Komunii św. w czasie napełniania dzbaną wodą przy studni posłyszała nieprzyzwoitą rozmowę dwójga młodych, co ją przejęło tym bardziej, że rozmawiała dziewczyna była razem z nią u pierwszego Komunii św. W rozmowie z matką o tym zdarzeniu posłyszała radę matki, by jeśli

(Dokończenie na str. 6)



RYŚ. 5

Ks. Stanisław Jezierski

