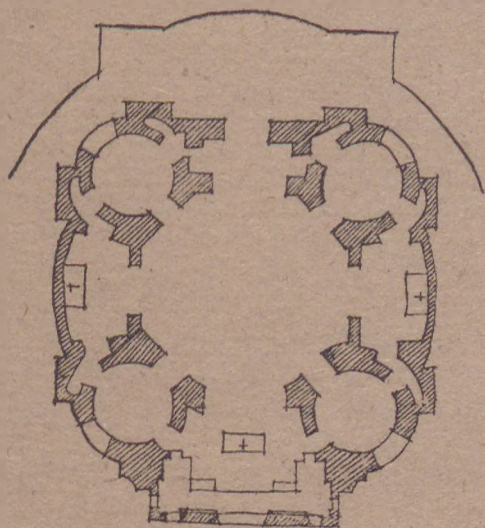




BIULETYN HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ
PAŃSTWOWY INSTYTUT HISTORII
SZTUKI ORAZ ZAKŁAD ARCHITEK-
TURY POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ



GRUDZIEŃ 1947

WARSZAWA

R. IX Nr 3/4

B I U L E T Y N

HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT HISTORII
SZTUKI ORAZ ZAKŁAD ARCHITEKTURY POLSKIEJ I HISTORII SZTUKI
POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

GRUDZIEŃ 1947

R. IX. Nr 3-4

SPIS RZECZY

ARTYKUŁY

	str.
Jan Białostocki — W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki	225
Tadeusz Mańkowski — Dzieje wytwórni ceramicznych w Glinisku i Żółkwi	240
Piotr Bohdziewicz — Kościół późnobarokowy w Karczewie	265
Zbigniew Hornung — Dalsze przyczynki do działalności Placidiego	281
Michał Walicki — Nowoodnalezione obrazy z galerii Stanisława Augusta. Seria pierwsza	299
Stefan Kozakiewicz — Valsolda i architekci z niej pochodzący w Polsce	306
Zbigniew Rewski — Architekci G. B. Colombo i D. Martinelli a Jan III Sobieski	322
Tadeusz Przypkowski — Sprawozdanie z prac nad inwentaryzacją zabytków w pow. jędrzejowskim	341
K. Piechotka i Cz. Krassowski — Prace Sekcji I Zakładu Architektury Polskiej	349
Jerzy Adam Miłobędzki — System dziewięciu słupów w Zakliczynie nad Dunajcem	360
Gerard Ciołek — Urządzenia ogniowe i ich wpływ na rozwój planu chałupy wiejskiej	369

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

P. Lavedan, Histoire de l'art. II, 1944 (Ks. Piwocki); Muzealnictwo. Praca zbiorowa pod red. Ś. Komornickiego i T. Dobrowolskiego (Ks. Piwocki); P. Coremans, La protection scientifique des oeuvres d'art en temps de guerre (S. Łoza); N. M. Tokarskij, Architektura drevnej Armenii, 1946 (T. Mańkowski); A. Güntherova-Mayerova, Dejiny a supis vytvarnych pamatok Oravy, 1944 (J. Reychman); T. Mańkowski, Genealogia sarmatyzmu, 1946 (T. Dobrowolski); P. Bianconi, Tessiner Kapellen, (1944 (Z. Rewski); M. Treter, Matejko, 1939 (T. Dobrowolski); Ars polonica, cz. I, Polska grafika nowoczesna, 1946 (M. S. Sawicka).

KRONIKA 409

STRESZCZENIE FRANCUSKIE 426

KOMITET REDAKCYJNY: Przewodniczący — prof. dr Ksawery Piwocki, doc. dr Stanisław Herbst, dr Zbigniew Hornung, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz.

Adres Redakcji: Warszawa, Pl. Małachowskiego 3, tel. 8-75-87.

Cena tego zeszytu 400 zł.

Biuletyn można nabywać w Państwowym Zakładzie Wydawnictw Szkolnych (Warszawa, ul. Kredytowa 4) oraz w jego oddziałach pozawarszawskich.

Do zeszytu niniejszego dołączono spis rzeczy rocznika 1946. Spis rzeczy do rocznika 1947 będzie dołączony do następnego zeszytu.

BIULETYN HISTORII SZTUKI I KULTURY

KWARTALNIK WYDAWANY PRZEZ
PAŃSTWOWY INSTYTUT HISTORII
SZTUKI I INWENTARYZACJI ZA-
BYTKÓW ORAZ ZAKŁAD ARCHI-
TEKTURY POLSKIEJ I HISTORII SZTU-
KI POLITECHNIKI WARSZAWSKIEJ

1946

WARSZAWA

ROCZNIK VIII

B U L L E T I N

D'HISTOIRE DE L'ART ET DE CULTURE

REVUE TRIMESTRIELLE PUBLIÉE PAR L'INSTITUT NATIONAL DE L'HISTOIRE
DE L'ART ET PAR L'INSTITUT DE L'ARCHITECTURE POLONAISE ET DE L'HISTOIRE
DE L'ART DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À VARSOVIE

1 9 4 6

VOL. VIII

KOMITET REDAKCYJNY (COMITÉ DE REDACTION)

prof. dr Ksawery Piwocki — przewodniczący (président), doc. dr Stanisław Herbst, dr Zbigniew Hornung, prof. dr Stanisław Lorentz, doc. dr Jerzy Szablowski (Kraków), prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz.

ADRES REDAKCJI: Warszawa, Plac Małachowskiego 3.

SPIS RZECZY (SOMMAIRE)

ARTYKUŁY (ARTICLES)

<i>Szczęśny DETTLOFF</i>	— Przyczynki do biografii Stanisława Stosza. (Contributions à la biographie de Stanislas Stosz)	198
<i>Tadeusz DOBROWOLSKI</i>	— Zagadnienia Muzealnictwa. (Problèmes de la muséologie)	154
<i>Aleksander GIEYSZTOR</i>	— Stan, potrzeby i plan wydawnictw źródeł pisanych do dziejów sztuki w Polsce. (Publications des sources écrites de l'histoire de l'art en Pologne: son état, ses besoins et son programme)	36
<i>Ant. J. M. KARCZEWSKI</i>	— Oskar Sosnowski — garść wspomnień. (Oskar Sosnowski — quelques souvenirs)	18
" " "	— Narodowy program konserwacji zabytków. (Programme national de conservation des monuments d'art)	193
<i>Zdzisław KĘPIŃSKI</i>	— Odkrycie w Strzelnie. (Découvertes de l'époque romane à Strzelno)	193
<i>Zdzisław OBERTYŃSKI</i>	— Uwagi o wyposażeniu wnętrza Tumu Łęczyckiego. (Remarques sur l'arrangement de l'intérieur de l'église collégiale à Tum près Łęczyca)	187
<i>Ksawery PIWOCKI</i>	— Uwagi o odbudowie zabytków. (Remarques sur la reconstruction de monuments d'art historiques)	53
" " "	— Prace polskich historyków sztuki w czasie wojny. (Travaux des historiens de l'art polonais pendant la guerre)	135
<i>Jerzy SZABŁOWSKI</i>	— Zagadnienie inwentaryzacji zabytków sztuki w Polsce. (Problème de l'inventaire des monuments historiques en Pologne)	22
<i>Michał WALICKI</i>	— Po wojnie. (Après la guerre)	3
" " "	— Wspomnienie o Oskarze Sosnowskim. (Mes souvenirs sur Oskar Sosnowski)	12
" " "	— Dyskusje muzealne. (Discussion muséologiques)	176
<i>Jan ZACHWATOWICZ</i>	— Oskar Sosnowski. (Oskar Sosnowski)	6
" " "	— Program i zasady konserwacji zabytków. (Programme et principes de la conservation de monuments historiques)	48

RECENZJE I SPRAWOZDANIA. (COMPTES RENDUES)

E. Bethe, Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge 1937. (S. Herbst)	86
G. Bronisch, W. Ohle, H. Teichmüller, Kreis Bütow 1938. (G. Ciołek)	87
G. Ciołek, Polskie ogrody XVII wieku, 1944. (Les jardins polonais du XVII-e siècle, 1944 (K. Buczkowski))	231
K. Estreicher, Cultural Losses of Poland, 1944. (T. G.)	208
T. Gostyński, Cine este autorul bisericii Golea, 1944 (autoreferat)	90

Ernst Kloss, Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters 1942, (H. Pieńkowska)	227
P. Lavedan, Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes 1941, (S. Herbst)	214
K. Molendziński, Wojciech Gerson, 1939 (J. Sienkiewicz)	91
Ferdynand Ruszczyc, Życie i Dzieło, Księga zbiorowa, Ferdynand Rusz- czyc, sa vie et son oeuvre, étude collective, 1939 (M. Masłowski)	216
B. A. Rybakow, Znaki sobstvennosti w kniażeskom chozjajstwie Kiew- skoj Rusi X-XII w., (J. Jodkowski)	210
Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement 1940, (K. Sroczyńska)	209
Karl Erik Steneberg, Polonica, zbiór obrazów. (K. E. Steneberg, Polonica, collection de tableaux), 1943. (S. M. Sawicka)	233
W. Wallerand, Altarkunst des Deutschordensstaates Preussen unter Dürers Einfluss, 1940 (M. Walicki)	84
M. Walicki, Malarstwo polskie XV wieku, (La peinture polonaise du XV-me siècle), 1938 (T. Dobrowolski)	70
N. N. Woronin, Pamiatniki Władimiro-suzdalskiego zoczystwa XI-XII w. 1945, (J. Jodkowski)	211
H. Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, 1941 (K. Piwocki)	66

E R R A T A

Str.	wiersz	zamiast	powinno być
30	10	wprowadziłbym	— należałoby wprowadzić
"	11	uwzględnić	— uwzględniać
"	13	lecz tylko te	— a wciągać tylko takie, które...
32	25	powinno	— powinien
"	40	wyższa	— żywsza
35	30	uczonych	— uczonym
"	41	Tomkiewicz	— Tomkowicz
97	27	przebywając	— przybywające
98	47	kompozycji	— kompozycje
100	nota w. 1	Barczawi	— Barczowi
110	53	zaznacza	— zaznaczająca
138	18	wyszła w druku	— wyszła w druku z pokrzywdzeniem praw ściąganej przez Niemców au- torki
218	7	duch ten w poezji Mickiewicza	— duch ten w poezji przez Mickie- wicza
"	41	gimnazjum, Warszawa	— gimnazjum, Bohdanów, Warszawa
219	11	w ramach bujnej jego młodości...	— w ramach bujnej epoki jego mło- dości.
"	18	rzecz jasna, że brak mu kon- trastów...	— rzecz jasna, że przy takim natęże- niu światła obraz staje się mniej wyrazisty, że brak mu...
220	2	Służby	— tej służby ..
223	8	Chimera	— Chimery
"	11	kierunków i prądów, bogatej...	— kierunków i prądów z bogatej...
"	12	skarbnicy. Epoka różnokolorowa, niejednolita formalnie, stawia- ła...	— skarbnicy epoki różnokierunkowej, niejednolitej formalnie, która jednak stawiała...
"	22	między innymi i Krzyżanowski i Wyspiański i Niewiadomski...	— między innymi i Krzyżanowski i Wyspiański i Stanisławski i Me- hoffer i Trojanowski Edward i Niewiadomski...
"	50	skoków	— skosów
225	12	dążenie	— dążenia
"	13	osiągnięcia	— osiągnięcie
226	13	korony	— łańcuchy



C III 1002

JAN BIAŁOSTOCKI

W POGONI ZA SCHEMATEM USIŁOWANIA SYSTEMATYCZNEJ HISTORII SZTUKI

1.

Riegl¹⁾ napisał w swoim czasie: „Historia sztuki pragnie umożliwić nam natychmiastowe sklasyfikowanie każdego dzieła sztuki, jakie pojawi się w zasięgu naszego widzenia, pod gotowe już, uświadomione pojęcie ogólne — pojęcie stylu, tak aby ten obiekt artystyczny utracił przykry charakter obcości“. Bahlsen zaś w r. 1939 powiedział, że ideałem wiedzy o sztuce jest systematyczne ugruntowanie i historyczne wydedukowanie systemu stylów.

Te systematyczne dążności nie były obce już koryfeuszom dawnej historii sztuki. Winckelmann, który pragnął „historię sztuki nie tyle opowiadać, ile szukać myślowo jej rozumienia“, okazywał skłonność do budowy systematycznej nauki o sztuce. Hotho i Schnaase ze swymi dążnościami do pojęciowego ujmowania przemian sztuki, pozostają pod wpływem schematyzmu heglowskiej filozofii dziejów²⁾.

Wölfflinowska „Kunstgeschichte ohne Namen“ w swej tendencji do bezosobowego ujmowania dziejów sztuki jako historii zagadnień i rozwiązań formalnych, nastawień artystycznych a nie osobowości, jest też dalszym krokiem na drodze do budowy systematycznego widzenia sztuki.

Rozwój ten prowadził do wytworzenia się pojęć sztuki klasycznej (przede wszystkim — już u Winckelmanna), następnie renesansu, średnio-wieczna-gotyku, stylu „malarzkiego“ XVIII w.³⁾ i dalszych wciąż nowych kategorii historycznych. Tendencje klasyfikacyjne, symplifikacyjne, schematyczne, jakie charakteryzują przebieg dziejów rozwoju humanistycznych nauk nie zadowolili się zbudowaniem ciągu pojęć stylowych związanych ściśle z czasem. Kategorie historyczne okazały się za mało jednolite, zbyt liczne. Jak początkowo dla ułożenia chaotyczności materiału zabytkowego ukuto terminy stylów, tak teraz dla ułożenia masy pojęć stylistycznych zaczęto szukać wspólnych mianowników.

Pierwszym jakoby⁴⁾, który oderwał pojęcie stylu historycznego od obiektów powstałych w jego ramach chronologicznych był Burckhardt. W artykule „Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein“ z r. 1843⁵⁾ używa on pojęcia rokoka w analizie kościoła św. Gereona w Kolonii, używając to zastosowanie wyjaśnieniem: „Rokoko powstaje wszędzie tam,

¹⁾ Alois RIEGL, Eine neue Kunstgeschichte, Gesammelte Aufsätze, 1924, s. 44.

²⁾ Gerhard BAHLESEN, Grenze der Kunstwissenschaft, Festschrift Hamann, 1939, s. 12—23.

³⁾ RIEGL, loc. cit.

⁴⁾ Zdaniem Paula FRANKLA, w recenzji książki F. A. v. Scheltema, Die Kunst unserer Vorzeit, Kritische Berichte, VI (1937), z. 3/4, s. 82.

⁵⁾ J. BURCKHARDT, Gesamtausgabe der Werke, Stuttgart 1930, t. I s. 285 nn.

gdzie właściwe znaczenie form zostaje zapomniane, same zaś formy używane są w dalszym ciągu jedynie dla efektu i bez zrozumienia. Co za tym idzie istnieje również rokoko rzymskie, gotyckie i t. d.“.

Od czasów Burckhardta nie ustały wysiłki zmierzające do budowy takich schematów, które pozwoliły by na najprostszą klasyfikację już nie dzieł sztuki, lecz ich najrozmaitszych stylów. Ta typologia stylów lub sztuk przebiega w dwóch płaszczyznach.

I. Jedni z autorów zabiegają o wykrycie kilkutaktowego rytmu dzieł sztuki, o ustalenie ich jasnej, przekonywującej periodyzacji. W miejsce panujących w historii sztuki przekonań o ciągłości rozwoju i postępie — dorobku naukowym czasu Winckelmannowskiego, od chwili gdy Alojzy Riegl rzucił na arenę dyskusyjną swój rewelacyjny naówczas termin — powstało przekonanie o słuszności pluralizmu estetycznego⁹⁾. Pluralizm ten jednak, upatrujący swe zadanie w oddaniu tego co należne indywidualnemu wyrazowi każdego, niepowtarzalnego dzieła, rychło stał się świadkiem dążności do wykrycia stałego ciągu analogicznych przemian w przebiegu historii twórczości artystycznej. Omawiani autorzy posługują się tu pojęciami dwojakiego autoramentu — zazwyczaj są to terminy, jak u Burckhardta — zaczerpnięte z pośród historycznych nazw formacji stylowych — przeniesione następnie na inne okresy, które w dziełach sztuki zdaniem twórców omawianych teorii wykazują uderzające pokrewieństwa ze sztuką okresu, z którego termin zaczerpnięto. Należy tu np. Franklowski⁷⁾ czwórtrytm renesans, barok, rokoko, klasycyzm, który autor ten uważał za możliwe odnaleźć również na terenie architektury starożytnej i średniowiecznej⁸⁾ oraz podobnie czwórkowy system, przyjęty przez Focillona⁹⁾, który wyróżnia w „życiu“ każdego stylu okresy archaizmu, klasycyzmu, epokę wyrafinowania i barok. Z „organicznym“ duchem tego ujmowania wiążą się metody innych uczonych, którzy jako podstawowe terminy swych klasyfikacji przyjmują pojęcia rozwojowe, zaczerpnięte per analogiam z biologii — a więc okres wczesny, dojrzały i późny — bardziej obrazowo: młodość, dojrzałość i przekwit. Wölfflin, który w swej doniosłej książce¹⁰⁾ ustalając renesansowo-barokowy rytm dwutaktowy porusza się w zakresie pojęć omówionych po-

⁹⁾ Analogiczne usiłowania stworzenia wielowartościowych systemów estetycznych w teorii literatury i muzykologii potwierdzają powszechną potrzebę tego rodzaju sformułowań — por. M. WALLIS, O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki, *Przegl. Fil. i odb.*

⁷⁾ Paul FRANKL, *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, 1914.

⁸⁾ FRANKL stwierdził później, że system ten nie da się utrzymać, co sam wyznaje: *Kritische Berichte VI* (1937) z. 3/4 s85. Nieznana pozostaje mi niestety praca FRANKLA: *Das System der Kunstwissenschaft*, 1937.

⁹⁾ Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris 1935.

¹⁰⁾ *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915, I wyd.

przednio¹¹⁾, w pracy o sztuce klasycznej (1898) dzieli renesans na okres wczesny i dojrzały tworząc w ten sposób po dodaniu pojęcia baroku system mieszany, trójdzielny. Podobnie trójkowym schematem rozwojowym posługiwał się Hauttmann¹²⁾, tworząc sztywną klasyfikację trzech faz: Früh-, Hoch-, i Spätstufe, z których każda z kolei dzielić się miała na 3 okresy po 20 — 30 lat, odpowiadające mniej więcej pokoleniom, a całość powtarzać się po zakończeniu cyklu od nowa. Z tymi teoriami opierającymi się na biologicznych pojęciach rozwoju wiąże się ściśle, pokrewny omawianym tu poglądom, aczkolwiek szerszy, gdyż dotyczący całokształtu historii kultury i historii wogóle, głośny schemat Spenglera, który w książce „Untergang des Abendlandes“, poddawał analizie poszczególne kultury i odnajdywał w ich „życiu“ analogiczne stadia, ujmowane w kategoriach życia organicznego.

II. Inni pisarze usiłują wykryć cegiełki budulcowe historii sztuki w kilku przyjmowanych za podstawowe tendencjach odnoszących się do zakresu formalnego, wyrazowego, psychologicznego lub filozoficznego. Nastawienia te w jednych systemach wiązane są w ciągi rozwojowe — czasowe, w innych stanowią zespoły genetyczne działające niezależnie od przebiegów historycznych. W jednym są postawami twórczymi, występującymi powszechnie, w innych wiązane są ściśle z określonymi obszarami terytorialnymi, a raczej grupami kulturowymi.

Pierwszym może takim dualistycznym układem pierwiastków genetycznych sztuki obdarzył nas Nietzsche, wiążąc rozwój sztuki z dwoistością elementu apollinijskiego i dionizyjskiego¹³⁾. Prawda, że rozróżnienie jego dotyczyło dwóch rodzajów sztuki — plastyki i muzyki, oraz ich powiązania w twórczości dramatycznej Greków, niemniej użyteczność tych dystynkcji niewątpliwa jest również na terenie sztuk plastycznych w ich późniejszych dziejach.

W systemie Coellena¹⁴⁾ opartym o rozróżnienie 4 typów przestrzeni — płaszczyzny, przestrzeni indywidualnej, przestrzeni ograniczonej częściowej i nieograniczonej powszechnej (die Fläche, der Individualraum, der begrenzte Teilraum, der Unbegrenzte Allgemeinraum), oraz o dwie pary przeciwstawionych pojęć konstrukcyjnych — kubiczności i organiczności, oraz statyki i dynamiki, z 4 typami przestrzeni łączą się kolejne stadia rozwojowe sztuki charakteryzowane terminami: ornamentalność, plastycz-

¹¹⁾ Heinrich WÖLFFLIN, Die antiken Triumphbogen in Italien, *Repertorium f. K. W.*, XVI (1893) s. 11, por. FRANKL, op. cit. 83.

¹²⁾ Max HAUTTMANN, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550—1780, München 1921 — por. FRANKL, op. cit. 86.

¹³⁾ Friedrich NIETZSCHE, Die Geburt der Tragödie, Kröner, 1924, s. 47. (I wyd. 1870/1).

¹⁴⁾ Ludwig COELLEN, Der Stil in der bildenden Kunst, 1921 — por. FRANKL, op. cit. 86.

ność, tektonika, malarskość. Ligetti¹⁵⁾ konstruuje schemat periodyzacji opartej o następstwo 3 okresów odznaczających się przewagą innej sztuki w każdym, co pozwala mu na uznanie kolejności rozwojowej: architektoniczność, plastyczność, malarskość.

Pomijając inne systemy niejasne i wzmagające tylko chaos pojęciowy panujący w tej dziedzinie, a które przytacza Frankl¹⁶⁾ — wymienię jeszcze schemat Lützelera¹⁷⁾ upatrujący cyklu powtarzającego się periodycznie w zespole następujących po sobie okresów charakteryzujących się przewagą tektoniczności, plastyczności i malarskości.

Wśród innych poglądów, szukających — dwóch zazwyczaj — elementów tworzących bieguny, pomiędzy którymi przebiega twórczość artystyczna w równoczesności lub alternacji, gdzie u Riegla znajdziemy przeciwstawienie cech i wartości optycznych i haptycznych, gdzie w pismach Karola Langego mowa o idealizmie i realizmie, u Keyserlinga o sztuce racjonalnej i dekoratywnej¹⁸⁾, gdzie Verworn¹⁹⁾ rozróżnia twórczość ideoplastyczną i fizjoplastyczną, Kühn²⁰⁾ imaginatywną i sensoryczną — najbardziej może rozbudowany system reprezentowały książki Wilhelma Worringera, który wyprowadzał twórczość artystyczną z dwóch tendencji — po pierwsze z dążenia do rzutowania własnego świata wewnętrznego w zewnętrzne obiekty²¹⁾, co prowadzi do upodobania w formach organicznych, — po drugie z dążenia do abstrakcji, prowadzącego do wyodrębnienia przedmiotu przedstawianego i do podporządkowania go abstrakcyjnej grze linii o geometrycznej prawidłowości.

Tendencje do wiązania się przez Worringera z określonymi grupami kulturowymi, mianowicie „wczuwania się“ z kulturą klasyczną grecko-rzymską i jej kontynuacjami, zaś dążenia abstrakcyjne — z kulturą prymitywną i orientalną, przy czym między tymi ostatnimi różnica wyraża się w stopniu rozwoju, mianowicie w niedojrzałości człowieka prymitywnego, stojącego „przed poznaniem“ („vor dem Erkennen“) i „przejrzałości“ człowieka orientalnego, który przewyciężył już poznanie i jest „ponad poznaniem“ (über dem Erkennen“²²⁾). Kulturą prymitywną jest dla tego auto-

¹⁵⁾ Paul LIGETTI, *Der Weg aus dem Chaos*, München 1931, tł. z węg. (apud FRANKL, op. cit. 87).

¹⁶⁾ op. cit. passim.

¹⁷⁾ H. M. LÜTZELER, *Grundstile der Kunst*, Berlin 1934, apud FRANKL op. cit. 88.

¹⁸⁾ S. GAŚSIOROWSKI, *Rozwój historii sztuki*, P r z e g l. W a r s z. 1923 nr 24 s. 321/2.

¹⁹⁾ Max VERWORN, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, 1908.

²⁰⁾ Herbert KÜHN, *Die Malerei der Eiszeit*, III Aufl. München 1923.

²¹⁾ Zastosowano tu do teorii sztuki szeroko rozpowszechnione w estetyce końca XIX i początków XX w., pochodzące jeszcze od Novalisa, a wykształcone głównie przez Lippsa pojęcie „Einfühlung“ (wczuwania się).

²²⁾ *Formprobleme der Gotik*, München 1922 s. 25

ra kultura ludów nordyckich, których abstrakcyjnymi skłonnościami tłumaczy Worringer szereg zjawisk w sztuce średniowiecznej Europy.

Inne jeszcze rozróżnienie stanowi wprowadzony przez Hadiego²³⁾ podział sztuk na celebrialne i sentymentalne, przy czym pierwsze to sztuki bliskiego znanego nam kręgu kulturowego, drugie to sztuki podległe estetyce równikowej.

Tendencja do uchwycenia w ramy niezawodnych szufladek bujnego i nieokiełznanego życia sztuki wyraźnie nurtuje historię sztuki czasów ostatnich²⁴⁾. Nieubłagane, naukowe dotknięcie teorii zmierza konsekwentnie do uproszczenia, przemilczenia, konstruowania, aby w miejsce żywej, wielostronnej rzeczywistości uzyskać obraz periodycznego cyklu przemian, czy też oscylacji pomiędzy dwoma biegunami.

Ostatnią chyba przedwojenną próbą budowy podobnego schematu dwutaktowego jest system Żyrmuńskiego²⁵⁾. Autor ten z dużą sugestywnością rozwija tezy kształtujące dualistyczny obraz dziejów sztuki na zasadzie przeciwstawienia sztuki imitatywnej sztuce konceptualnej, pojęciowej lub symbolicznej. Jako cechy bliższe dzieł, pochodzących z tych dwóch typów twórczości przytacza on następujące momenty: „sztuka imitatywna przedstawia naturę, kształty i barwy realne w realnej trójwymiarowej przestrzeni. Sztuka ta jest zazwyczaj wynikiem serii odkryć, kresem długotrwałych doświadczeń; może być naśladownictwem służalczym i brutalnym, bądź naturą... widzianą poprzez temperament, bądź wrażeniem, impresją bardziej nieokreśloną, ogólną i sugestywną...”. Artysta „widzi w przestrzeni i umiejscawia w czasie formy czyste, dokładne, postrzeżone w ich wszystkich szczegółach, — formy ograniczone, zastygłe, zewnętrzne, dokonane w ich skończoności i obiektywności. Ta spokojna i jasna obiektywność leży u podstaw psychologicznych sztuki imitatywnej”. Elementy przedstawiane należą bezpośrednio do świata widzianego²⁶⁾.

Drugi typ ekspresyjny, zwany przez Żyrmuńskiego pojęciowym lub symbolicznym „zna tylko przestrzeń niezdeterminowaną, wypełnioną formami i przejściami fantastycznymi, — konstruuje on, rozkładając na elementy świat widzialny i odnajdując wśród nich szczególnie dominantowe momenty — syntezę odpowiadającą najbardziej wycieniowanemu wrażeniu, najbardziej tajemnym uczuciom, ignoruje on narzucone na kształt jarzma przez naturę wzory, tworzy świat sztuczny, sprowadza wreszcie

²³⁾ Abdoul HADI, *La Gnose* 1912; apud BASLER, *Picasso und der Kubismus, Der Cicerone*, 1921 s. 242.

²⁴⁾ Alois RIEGL, *Eine neue Kunstgeschichte*, loc. cit.

²⁵⁾ Myron MALKIEL-JIRMUNSKI, *Les deux modes d'expression opposées dans l'histoire de l'art, Gazette de Beaux-Arts*, 1938 s. 115 nn.

²⁶⁾ op. cit. 115/6.

formy widzialne i ich szczegóły do ich idei podstawowych“. Jak w poprzednim typie ekspresyjnym, platońskie „to fainomenon“, tak tu „to noumenon“ jest celem poszukiwań, poprzez złudne i przypadkowe kształty świata realnego. Sztuka jest „ekspresją siły dynamicznej i twórczej, nie zewnętrznego, jak w poprzednim typie, lecz wewnętrznego odczucia życia [?], pojętego jako niepodzielna całość“. Te oto dwa aspekty — odtwórczy i konstruktywny usiłuje Żyrmuński prześledzić poprzez dzieje sztuki, zastrzegając jednak, że niejednokrotnie mogą one występować obocznie w tych samych epokach oraz podkreślając limitatywne znaczenie tego dualistycznego podziału.

Wielość i różnorodność tych systemów jest tak duża, że istotnie podisać się można pod zdaniem Frankla: „historia jest tak wielostronna, iż każdy system określony można w niej wyczytać, opatrzyć przykładami i na jej podstawie udowodnić“²⁷⁾.

2.

Zeszyt 2 z r. 1946 periodyku „Recherche“, wydawanego w Paryżu przez Office International des Musées poświęcono w całości zagadnieniu: „Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art“. Już samo postawienie zagadnienia jest nietrafne, gdyż wyniki prac opublikowanych w zeszycie nie dadzą się ująć w taką tezę. Tezę tego rodzaju stanowi natomiast programowy artykuł czcigodnego archeologa szwajcarskiego W. Déonny, opublikowany już przed wojną²⁸⁾, a teraz ogłoszony na nowo wraz z szeregiem prac, które powstały jako reakcja na jego wywody. Poza tym, szczególnie nieszczęśliwe terminy wybrano do przeciwstawienia pojęć tego nowego dualistycznego systemu typologii stylów, zresztą dość radykalnie skrytykowanego przez autorów artykułów komentujących. Prymitywizm i klasycyzm — w uchu polskiego czytelnika przeciwstawienie to brzmi zupełnie nie przekonująco. Z terminem „sztuka prymitywna“ Polak wiąże sens — wielokrotnie może nie sprecyzowany, ale na pewno zasadniczo różny od tego, jaki z nim wiążą Francuzi. Toteż, duża część omawianego tomu stanowi mozolną i niewdzięczną robotę terminologiczną i definicyjną, niewdzięczną dla tego, że jest ona owym, zwanym tak przez prof. Kotarbińskiego „wymiataniem gruzu“, oczyszczaniem świadomości z pozostałości niejasnych pojęć i chwastów przyzwyczajenia.

Na przykładzie artykułu Pawła Fierensa, który usiłuje wykazać nieprymitywność t. zwanych „niderlandzkich prymitywów“ widać wyraźnie nieszczęśliwe skutki przyzwyczajenia i tolerancji terminów anachronicznych. Pokutuje tu francuskie upodobanie do chrzczenia mianem „primitif“

²⁷⁾ FRANKL op. cit. s. 91.

²⁸⁾ W. DÉONNA, *Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art*, Office des instituts d'archéologie et de l'histoire de l'art, 1937 nr 10.

wszelkiej sztuki przedrenesansowej, lub też renesansowi współczesnej lecz odmiennej w swym wyrazie od jego włoskiej redakcji. Tak, czy owak, ów tytułarny prymitywizm zupełnie nie powinien być znaleźć się na miejscu, którym go obdarzano.

W artykułach omawianego tomu „Recherche“ poplątano dwa zagadnienia. Jedno to sprawa sztuki prymitywnej jako takiej, sama przez się dostatecznie skomplikowana aby mogła stanowić materiał dla długich rozważań, druga rzecz to zagadnienie typologii stylów, periodyzacji historii sztuki, klasyfikacji postaw. Przez nieszczęśliwe wprowadzenie do programowej wypowiedzi terminu obarczonego zastarzałą wieloznacznością wywołano niepotrzebne zamieszanie.

Sprawa terminów zresztą i ich znaczeń zastanych jest właściwie, jak widać właśnie na przykładzie francuskiego „primitif“, sprawą, którą należy rozstrząsać na terenie każdego języka.

Jak wiadomo definicje można budować analitycznie lub syntetycznie²⁹⁾, przez ustalenie sensu używanej nazwy lub też przez stworzenie nowej nazwy dla zespołu zjawisk wymagającego tego określenia. Z wyjątkiem artykułu Hautecoeuera żaden z autorów nie zajął się analityczną definicją podstawowych terminów. Natomiast nadanie tych właśnie nazw podstawowym grupom pojęciowym nowego systemu periodycznego historii sztuki wydaje się nieuzasadnione i niecelowe. Zresztą prawie wszyscy autorzy skarżą się na te trudności terminologiczne. Można przyjąć lub dyskutować potrójne rozumienie nazwy prymitywizmu — w zakresie sztuki — proponowane przez Hautecoeuera³⁰⁾ — jako określenia a) pierwszości chronologicznej, b) charakteru oryginalnego — stanu „czystości“ sztuki tak mianowanej, wreszcie c) stanu zmysłowego indywidualnego lub jednej postawy artystycznej obejmującej więcej niż połowę twórczości znanej z historii sztuki, jest karygodną tolerancją wieloznaczności pojęcia. Z drugiej zaś strony staje się sugestią przemilczanego wartościowania.

Geneza zamieszania jest jasna. System Déonny wypowiedziany w tytułowym artykule napisanym niesłychanie przejrzyście, o pozorach idealnej ścisłości, zawierającym systematyczne i pedantyczne przeciwstawienie dwóch typów sztuki — jest dziełem archeologa klasycznego. Należy wyodrębnić przez nas w klasyfikacji systemów pierwszego rzędu — który mianowicie usiłuje cechy stylistyczne odnoszące się do jednego okresu w historii sztuki, uwarunkowanego ściśle czasowo, przestrzennie, gospodarczo, filozoficznie uznać za właściwe dla charakterystyki całego szeregu innych okresów w dziejach twórczości artystycznej, które zwykło się wiązać na zasadzie niekiedy powierzchownych pokrewieństw, niekiedy podobieństwa nazwy, niekiedy istotnych związków. Oczywiście, że o ile system typu np. Żyrmuńskiego nie łączący się ściśle z żadnym

²⁹⁾ T. KOTARBIŃSKI, Elementy teorii poznania..., Lwów 1929.

³⁰⁾ HAUTECOEUR, Primitivisme et Classicisme, Recherche, 1946, II, s. 27.

stylem historycznym może łatwiej ostać się ciosom krytyki, o tyle schemat wyprowadzony na podstawie wydarzeń w sztuce greckiej, które zaszły w VI i V w. przed Chrystusem, nie będzie mógł wytrzymać krytycznego spojrzenia, zwłaszcza skierowanego, jak to się dzieje w artykule Pawła Fierensa z wysokości zupełnie odmiennego kręgu zainteresowań formalnych, światopoglądowych, technicznych. Pojęcia prymitywizmu i klasycyzmu rzutowane na obraz sztuki niderlandzkiej okazują się zupełnie bezużyteczne na skutek swej niewspółmierności. Istnieje tu w dodatku moment dobrze ukrytej sympatii i milczącego wartościowania. Tę cichą sympatię dla sztuki klasycznej, która przebija przez artykuł Déonny, zrozumiała u archeologa klasycznego zdemaskował i podchwycił Jean Cassou w artykule „Le primitivisme fondamental”. Ostry dualizm szwajcarskiego badacza przy subtelniejszym spojrzeniu staje się właściwie jedną z form starego — od Winckelmanna jeszcze wywodzącego się monizmu estetycznego, tego, któremu walkę wypowiedział w swoim czasie Worringer, gdy szermując Rieglowską wolą formy toczył bój o równouprawnienie antyklasycznych dążeń w sztuce.

Jasne, że po pierwsze nie miejsce w rozważaniach tego typu na wartościowanie, a po drugie i w zakresie podstaw obiektywności sądów wartościujących, wypowiedzianych o dziełach sztuki, jedynie postawa pluralistyczna może być sprawiedliwą. O tym, od czasów Riegla, nie powinniśmy zapominać. Przypomniał to zresztą nie dawno Żyrmuński³¹⁾ upatrując możliwości znalezienia kryteriów ocen historii sztuki jedynie w ustosunkowaniu realizacji artysty do powziętego zamierzenia. Tylko tego rodzaju stanowisko pozwoli na obiektywną postawę nawet wobec sztuki nazwanej „prymitywną” i to również w wypadku właściwego użycia tego terminu.

Odrzucając jednak oddzielne zagadnienie samego „prymitywizmu” zastanówmy się nad poruszonym zagadnieniem typologii stylów i zanalizujmy krytycznie system Déonny i wypowiedzi jego komentatorów.

3.

Podstawowymi tezami artykułu Déonny jest przeciwstawienie sobie dwóch koncepcji artystycznych — mianowicie dwóch sztuk: — sztuki imitacji optycznej i sztuki abstrakcji. Koncepcjom tym nadano nazwy: klasycznej i prymitywnej. Już od początku można by zakwestionować nomenklaturę z punktu widzenia naszych (dzisiejszych i polskich) przyzwyczajeń językowych. O ile nam się wydaje, to raczej sztuka imitacji optycznej niż sztuka abstrakcji zasługiwała by na miano prymitywnej. Lecz to już znów wkracza w zakres, który wyłączyliśmy z naszych rozważań. Przy pierwszym nastawieniu artysta podporządkowany jest rzeczywiście

³¹⁾ Myron MALKIEL-JIRMUNSKI, Les jugements de valeur en histoire de l'art, Gazette des Beaux Arts 1939 I s. 1—18.

ści, przy drugiej podporządkowuje ją sobie. Od początku już Déonna wiąże ściśle pierwszą koncepcję z kulturą klasyczną grecko-rzymską, drugą zaś podporządkowuje sztuce antycznej poza-greckiej, muzułmańskiej i tej chrześcijańskiej, która pozostaje po za wpływami antycznymi. Przy czym okres od renesansu aż do wystąpienia najnowszych prądów artystycznych na przełomie XIX i XX wieku jest uważany za czas panowania tak rozumianego klasycyzmu! Rażąco rzuca się tu w oczy niewłaściwość takiej oceny dziejów sztuki *sub specie* sztuki greckiej. Słusznie też momenty te podnoszą autorowie dalszych artykułów, a szczególnie Cassou.

Odróżniają od siebie dwie przeciwstawione koncepcje artystyczne, według Déonny, następujące tendencje:

1. a) Podporządkowanie człowieka naturze i przewaga natury w tematyce sztuki prymitywnej.
b) Supremacja ciała ludzkiego nad naturą w sztuce klasycznej.
2. a) Skłonność do deformacji form naturalnych w sensie kompozycyjnym, magicznym, symbolicznym — w sztuce prymitywnej.
b) Poszanowanie ciała jako całości konstrukcyjnej i organicznej w klasycznej.
3. Ornamentalizm prymitywizmu i jego brak w klasycyzmie.
4. a) Realizm intelektualny, skłonność do ukazywania umysłowo wyobrażanej rzeczywistości u prymitywów.
b) Realizm optyczny klasyków.
5. a) Prymitywizm lubuje się w wypełnianiu płaszczyzny, jego malarstwo jest płaskie, rzeźba ma charakter dwu wymiarowy, linearny.
b) Klasycyzm lubi podkreślać bryłę przez światłocień, perspektywę linearną i powietrzną.
6. a) Prymitywna sztuka ma skłonność do powtórzeń.
b) realistyczne tendencje klasycyzmu sprawiają, że sztuka klasyczna charakteryzuje się *rozmaitością i złożonością*.
7. Duch geometryzacji rządzi sztuką prymitywną, brak go natomiast w klasycznej.
8. a) Symetria dominuje w dziełach prymitywnych.
b) Brak symetrii, którą zastępuje równoważność w dziełach artystów klasycznych.
9. a) Błędy w obserwacji natury cechują prymitywy.
b) dokładna obserwacja natury klasyków.
10. a) Utylitaryzmowi sztuki prymitywnej wyrażającemu się w jej związku z religią, prowadzącemu do zahamowania rozwoju na skutek schematyzmu, przeciwstawia Déonna.
b) Laicyzację i humanizację klasycyzmu.

11. a) Prymitywizm traktuje sztukę jako język dla wypowiedania myśli pozaplastycznych, idej,
b) klasycyzm zarzuca symboliczne i znakowe rozumienie sztuki.
12. a) Wtórność lub brak celów estetycznych u prymitywów,
b) dominacja celów optycznych u klasyków.
13. a) brak indywidualizmu, anonimowość prymitywna
b) indywidualizm klasyczny.
14. a) Brak postępu i tradycjonalizm prymitywizmu
i b) nowatorstwo, skłonność do ewolucji zgodnej z wzrastającą dokładnością obserwacji natury u artystów klasycznych.

Powyższe wyszczególnienie tez Déonny wyraźnie ujawnia właściwy sens tej teorii. Jest to zdecydowane przeciwstawienie jednej, historycznie określonej sztuki i szeregu jej późniejszych naśladownictw, czy też późniejszych potomków duchowych całej sztuce pozostałej. I o ile trafne być może zestawienie cech odnoszących się do sztuki klasycznej, chociaż nawet ta okoliczność nie zachodzi — o tyle fakt skomasowania tak rozlicznych kierunków twórczości artystycznej, odmiennych od klasycyzmu pod jednym pojęciem nie może pozwolić na ich trafną charakterystykę. I tu oczywiście system zawodzi tak, jak sens zdania Cassou, którym konkluduje on swój artykuł „Primitivisme fondamental“ w tym samym tomie *R e c h e r c h e*: „system oparty na przeciwstawieniu prymitywizmu i klasycyzmu nie wydaje mi się odpowiedni dla ogólnej morfologii historii sztuki“, należy rozszerzyć — nie tylko ten system, lecz wszelki system, który jednemu zjawisku przeciwstawia wszelkie inne, nie może być adekwatny dla różnorodnej rzeczywistości artystycznej. Im ciaśniejszy rytm zakłada jakiś system, tym mniej zgodności z szerokim oddechem rozwoju historycznego³²). Trudno się zgodzić ze zdaniem Fierensa („Le classicisme de primitifs“), że zastąpienie tradycyjnej trójcy archaizmu, klasycyzmu i dekadencji przez koncepcję dualistyczną stanowi postęp już przez to, że urzeczywistnia uproszczenie problemu estetycznego i stawia go ponad zmienną powierzchnią historii, po za pojęciem ewolucji i wszelkiej względności czasowej“.

Dziwny zaiste postęp, polegający na uproszczeniu zagadnień, za cenę zgodności z niemłą zmiennością historycznych faktów.

Oprócz tych zasadniczych zastrzeżeń teoria Déonny wykazuje szereg niekonsekwencji i braków. W sumie powodują one, że po przestudiowaniu przytoczonych tez brak nam zwartego i jasnego obrazu sztuki „prymitywnej“. A zresztą nawet definicje klasycyzmu są zazwyczaj za szerokie i za wąskie jednocześnie, gdyż 1) nie są cechami każdego „klasycyzmu“ i 2) nie są wyłącznie cechami „klasycyzmu“.

³²) por. uwagi na ten temat: Nikołaj WOROBIJEW, recenzja z Focillona „Vies des Formes“, *Kritische Berichte*, 1932/3, z. 2/3 s. 48.

Idąc kolejno za tezami Déonny można by przytaczać kontrprzykłady, i tak przypomnieć istnienie klasycznego pejzażu idealnego wbrew „przewadze człowieka“, istnienie manierystycznej deformacji w sztuce barokowej, którą Déonna zalicza w czambuł do klasycyzmu, wbrew tendencji „klasycznej“ do poszanowania form natury, bogatą ornamentykę pompejańską oraz tak żywo kwitnącą później a opartą na niej klasycystyczną dekorację wnętrz w XVIII w. i to operującą właśnie elementami zwierzęcymi i roślinnymi w sposób deformujący, przetwarzający rzeczywistość, nieledwie surrealistyczny — wbrew temu co mówi Déonna o niechęci do ornamentalności klasyków i o upodobaniach do zwierzęcej i roślinnej tematyki zdobniczej u prymitywistów. Warto również dla zaznaczenia niejednorodności „klasycznej“ postawy Greków podnieść fakt, że Platon zwalczał sztukę grecką za jej realizm optyczny, głosił geometryzację i abstrakcję, a w „Prawach“ pochwalał sztukę egipską.

Konfrontacja tez Déonny z innymi systemami jest szczególnie wdzięcznym polem do wykrywania sprzeczności poglądów na ten sam temat, co podważa wiarę w słuszość którejkolwiek z nich. Jest to uderzające szczególnie w wypadku zestawienia klasycznej „bryłowości“ i głębi Déonny z klasyczną „płaskością“ Wölfflina. Cechę tę, jak pamiętamy, Déonna wiąże ze sztuką prymitywną. Podobnie linearność przypisywana przez Wölfflina klasycyzmowi, jest momentem charakteryzującym, według archeologa genewskiego, sztuką prymitywną.

Możnaby wiele jeszcze, podobnie narzucających się przykładów podać, które stanowią kontrargumenty dla teorii Déonny. Oczywiście podobnie łatwo skrytykować tezy prymitywizmu. Przy analizie przytaczanych przez Déonnę cech narzuca się przede wszystkim fakt ich jakby przypadkowej genezy. Najrozmaitsze momenty zostały tutaj pomieszane. Zagadnienia skłonności tematycznych i tendencji w zakresie realizmu, zaświadczania formalne i kompozycyjne, zagadnienia socjologiczne i światopoglądowe przeplatają się i powtarzają. Podobna to zresztą wada, jaką poglądy przeprowadzone z rozgrzeszą wszystkie inne systemy periodyzacji. Cechy wyprowadzone z rozmaitych okresów, rozmaitych sztuk są układane w jednolity ciąg. Co odpowiada rzeczywistości w architekturze okazuje się nonsensem w malarstwie — rozmaity rytm i pewna autonomiczność rozwoju poszczególnych sztuk jest tu zapoznana. Mimo rozmaitych zastrzeżeń, podobne słabości wykazuje też system Hautecoœura, jedyny przeciwstawiony w omawianym wydawnictwie tezom Déonny.

Zasłużony francuski historyk sztuki dochodzi do sceptycznych wniosków, w wyniku szeroko pomyślanych i interesujących rozważań, niejednokrotnie zawierających ciekawe i głębokie sformułowania. I u niego jednak można by zakwestionować niektóre ujęcia, dostosowane zbyt jednoznacznie do zamierzonego celu. Tak np. przeciwstawienie architektury renesansowej gotykowi na zasadzie przeciwstawienia fantazji lub konieczności konstrukcyjnych i materiałowych w gotyku — rozumowanej skali mate-

matycznych proporcji w renesansie, zwłaszcza w oświeceniu dalszym Hauteceura nie jest przekonywujące. Podobnie podkreślenie renesansowego studium ekspresji uczuć, nie wydaje się być momentem szczególnie charakterystycznym dla różnic gotycko-renesansowych. Nie trzeba przytaczać przykładów średniowiecznego ekspresjonizmu dla uświadomienia nietrafności tego dowodu.

Również przypisywane malarstwu klasycznemu skłonności do tematyki o uniwersalnym znaczeniu nie wydają się cechą trafnie wybraną dla odróżnienia. Czyż tematy Boscha, Bruegla, El Greca, czy wreszcie tematyka plastyki średniowiecznej, lub alegorycznego malarstwa XIX-wiecznych symbolistów nie odznacza się tą samą skłonnością do tematyki uniwersalistycznej, ogólnie doniosłej?

A gdy mówiąc o klasycystycznym ideale piękna Hauteceur powiada: „(piękno idealne) jest rzutowaniem w formy widzialne. Piękna pojmowanego przez nasz umysł tak jak rzeczy konkretne w świecie platońskim są cieniami idei“ wydaje się nam, że oto mamy przed sobą założenia realizmu intelektualnego urzeczywistniającego w sztuce „ta noumena“, właściwego nastawieniu, które przeciwne jest klasycyzmowi.

Hauteceur jest jednak zasadniczo znacznie ostrożniejszy, wprowadza trzecią postać sztuki — barok, której brak oczywisty rzucił się w oczy w systemie Déonny, a który z kolei gra główną rolę w dualistycznym układzie „klasycyzm — barok“ — d'Orsa³³⁾, kończy zaś, jak powiedziałem wydzwiękiem sceptycznym, powątpiewając o możliwości ustalenia istotnie trafnego schematu rozwojowego. Z drugiej strony rezygnacja taka prowadziła by do negacji faktu, że istnieją pewne stałe postawy umysłu ludzkiego³⁴⁾. Zamęt pojęciowy powstaje zdaniem Hauteceura wskutek pomieszania dwójakiego aspektu dzieł sztuki, które są jednocześnie kompozycją form oraz wyrazem ducha.

W wyniku swych rozważań Hauteceur rozbija sztywny układ Déonny i tworzy w miejsce dualizmu system trójcy, gdzie skrajne typy są reprezentantami z jednej strony sztuki artystów obdarzonych wrażliwością, fantazją, dynamiką — sztuki baroku, z drugiej artystów abstrakcyjnych, systematycznych — z których — jak się wyraża Hauteceur „chciano zrobić prymitywnych, a których współcześni przedstawiciele są intelektualistami mocno oddalonymi od naiwności. Pomiedzy tymi dwoma biegunami oscyluje iglica klasyczna, skłaniająca się raz ku tej, raz ku drugiej stronie i, która w pewnych epokach zyskuje pozycję równowagi“. „Klasycyzm — mówi dalej Hauteceur — to pogodzenie przeciwieństw, wrażliwość i inteligencja, życie i ład, kolor i rysunek, rzeczywistość i idealizacja“³⁵⁾. Rozwój sztuki biegnie od realizmu przez idealizację do abstrak-

³³⁾ Eugenio d'ORS, *Du Baroc*, Paris 1935, por. P. P. FIERENS, „Le classicisme“ des primitifs, *Recherche*, nr cit. s. 82. Architektoniczności klasycyzmu przeciwstawiona jest tam muzyczność baroku.

³⁴⁾ HAUTECOEUR: *Primitivisme et classicisme*, *Recherche*, I. cit. s. 59.

³⁵⁾ HAUTECOEUR, *Primitivisme et classicisme*, *Recherche*, I. cit. s. 64.

cji, od odtworzenia do symboliki, od dynamizmu przez wyważenie do statyzmu, od dekoracyjności przez kompozycję do konstrukcji. Warto przypomnieć tu apodyktyczne stwierdzenia dualisty Żyrmunskiego: „Albowiem z punktu widzenia psychologicznego — tertium non datur — nie można sobie wyobrazić żadnego zjawiska w zakresie sztuki, któreby nie należało do jednej z tych dwóch tendencji: realistycznej, imitatywnej, tradycyjnej... i tendencji konceptualnej, iluzorycznej, dekoratywnej“...³⁶⁾. Tymczasem system swobodniejszy, trójkowy, system ruchliwy, gdzie występują tylko granice zewnętrzne, wewnętrzne zaś są płynne — tym łatwiej oddaje zmienne oblicze sztuki.

Ale istnieje przecież nie tylko ten zakres możliwości. Mogą zachodzić również wypadki współlistnienia momentów „prymitywnych“ i „klasycznych“. Paweł Fierens konstatuje: „dwie te stałe, dwie te siły antagonyzyczne na terenie piętnastowiecznej sztuki flamandzkiej mieszają się jakby i krzyżują, ażeby uformować tkaninę, substancję malowidła czy też naturę myśli“. Kończy on swój artykuł sceptycznie: „Moglibyśmy tu mówić o klasycyzmie naszych prymitywów. Należałoby jeszcze niewątpliwie napisać studium o prymitywizmie klasyków...“³⁷⁾.

Ale czemuż stale te dwa pojęcia?

Jakże w nie wtłoczyć Bruegla, El Greca, Van Gogha, czy Picassa? Piękne Madonny i romańskie bazyliki, Vierzehnheiligen i Grünewalda? Plastykę indyjskich świątyń i grafikę Piranesiego?

4.

Jaki jest sens, jaka wartość naukowa wypracowywania takich schematów? Czy ułatwiają nam one zrozumienie choćby dziejów sztuki? Czy spełniają one czołowe zadanie historii sztuki, jakimi chcemy, przynajmniej od czasów Burckhardta, by było wzmożenie i pogłębienie przeżycia płynącego od dzieła sztuki? Czy systemy te odzwierciedlają w sposób istotny i niefałszujący stosunki występujące w materiale zabytkowym? Czy nie są to twory umysłu, który zgodnie ze swą naturą nie może oprzeć się dążeniu do petryfikacji i unifikacji tego, co żywe, zmienne i nigdy nie powtarzalne?³⁸⁾.

³⁶⁾ Gazette des Beaux Arts, 1938 s. 119.

³⁷⁾ FIERENS, l. cit. s. 92.

³⁸⁾ Interesującym przykładem, ilustrującym fakt, że tego rodzaju skłonności do możliwie ścisłego matematycznego nawet ujmowania zagadnień artystycznych nie są płodem ostatnich tylko czasów mogą służyć pisma Rogera de PILES, który w swych, wydanych w 1708 r. „Balances des peintres“ usiłuje uszeregować rozmaitych artystów w stosunkach matematycznych w zależności od ich „ekspresyjności“. W tej skali stopni „z wyrazu“ (od 1 do 18) Rafael otrzymał 18, Michał Anioł — 8 [!].

Por. PETRANU, Inhaltsproblem und Kunstgeschichte, Wien. s. 10.
Zastrzeżenia wobec typowego, sztampowego ujmowania: por. Fritz NOVOTNY, recenzja z książki Gerstle MACK, P. Cézanne, N. York, 1935 — Kritische Berichte VI, 1937, z. 2, s. 71.

Czy nie jest jednak słuszne odnalezienie typów wypowiedzi artystycznych właściwych i wspólnych rozmaitym twórcom z tytułu ich konstrukcji psychicznej i środowiska jaknajszerszej pojętego?

Przecież nie tylko umysł percypujących ludzi ma skłonność do ujęć klasyfikujących — umysł artysty jest też umysłem ludzkim, więc dzieło wytworzone powinno być w swej strukturze adekwatne ujęciom klasyfikacyjnym, które pragniemy w nim odnaleźć.

Odpowiadając na podobne wątpliwości, Frankl pisze o regulatywności, o kierunkowym charakterze podobnych pojęć. Frankl konkludując stwierdza: „przebieg przemian stylistycznych, który możemy skonstruować jako pewną normę nie jest zbyt dużą grą fantazji, nawet wówczas jeśli by miał nigdy nie wystąpić w rzeczywistości. Cała ta praca, nawet jeżeli nie może spełnić pokładanych w niej nadziei, nie jest zbyt duża, gdyż wiedzie do takich pojęć i do wprowadzenia w historię takiej przejrzyistości, która dopiero umożliwia zrozumienie wielkich procesów“³⁹⁾.

Ujęcie jego zbliża się więc do ukazanych na początku poglądów Riegl'a. Ale dalej następuje interesujące i ważne zastrzeżenie: „każdy... filozof historii sztuki stawia wszystko na jedną, lub dwie, trzy, czasem cztery karty. Należy znać wszystkie karty i mieć je w ręku i to nie dla tego by użyć raz jednej raz drugiej, lecz dla tego, że ustawicznie potrzebne są wszystkie“⁴⁰⁾. Wydaje mi się, że tu powiedziano rzecz bardzo istotną. Ustawiczne współgranie rozmaitych dążeń, tendencji, z niewątpliwą przewagą niektórych z nich w pewnych okresach, jest właśnie charakterystyczne. Ponieważ jednak żadna epoka nie uzyskuje w swych wszystkich przejawach artystycznych absolutnej, nieosiągalnej jednolitości, zwłaszcza że, jak mówiliśmy już, rytm rozwojowy malarstwa inny jest niż architektury, sztuki zdobniczej, inny niż rzeźby — nic przeto dziwnego, że żadna z nich nie da się zawrzeć w ramy jednego pojęcia.

Druga rzecz to typ tych pojęć. Ani dotychczas używane pojęcia historyczne odnoszące się do ściśle sprecyzowanych okresów, ani terminy obrazowe zapożyczone z biologii, jako z jednej strony — związane z określonym czasem, jako transcendentne wobec dzieł sztuki i stylów z drugiej, nie może być właściwe. Może dla tego pojęcie klasycyzmu jest szczególnie ponętne, że na skutek istnienia okresów, które rezygnowały z własnej oryginalności, gubiąc się w zamięłowanym naśladownictwie wobec sztuki antycznej — łatwo jest stosunkowo podciągać je pod to samo pojęcie. Ale, o ile w ogóle jakieś pojęcia mają służyć nam za podstawę dla przyszłych typologii stylów, muszą być to pojęcia właściwe, odpowiadające cechom stylów i to wszelkim ich właściwościom⁴¹⁾. Poza tym pamiętać musimy, że dla znalezienia postaw twórczych, czy form i wyra-

³⁹⁾ FRANKL op. cit. — *Kritische Berichte*, VI (1937), z. 3/4, s. 92.

⁴⁰⁾ Loc. cit. 93.

⁴¹⁾ BAHLSEN, l. c. 12—23.

zów wspólnych rozmaitym dziełom, nie można dać się sugerować narzucenym już granicom i charakterystykom stylistycznym — że tworzyć trzeba nie tyle charakterystykę stylów, ile podstaw i tendencji, że dalej odróżnić wypadnie w sposób zdecydowany zagadnienia swoiste związane dla różnych działów sztuki, a których łączne traktowanie nie mało przyczyniło się do pomieszania pojęć i powstania zamętu.

Z chwilą gdy do klasyfikacji i typologii podejdziemy nie od strony sugerujących się nam swym obliczem historycznych grup dzieł sztuki, lecz od strony rzeczowej hierarchii cech i właściwości, które muszą być brane w rachubę — będziemy mogli być pewni, jeśli nie obiektywnej doniosłości wyników naszej klasyfikacji, to przynajmniej jej uzasadnienia metodycznego i konsekwencji.

Droga to żmudna i nie dająca efektów podobnie błyskotliwych ani ponętnych jak te, którymi olśniewają nas pozornie przekonujące systemy dwu lub trzytaktowe. Elementów będzie tu więcej, związków i połączeń, form wypadkowych jeszcze więcej, ale wyniki za to pewniejsze, mniej naciągnięte i dokonstruowane. Sam materiał powinien dać nam nieć kierunkową do ręki. Skrzyżowanie rozmaitych nastawień i zamiłowań pozwoli nam na wyprowadzenie dzieł sztuki w ich nieskończonej różnorodności. Ale jasne jest, że 1) elementów musi być dostatecznie wiele, 2) żadne z dzieł sztuki nie zostanie nigdy ujęte przez te pojęcia bez reszty i w sposób ostateczny. Z drugiej strony niewątpliwie da się zauważyć i zbieżność niektórych stale pojawiających się momentów, aczkolwiek jednocześnie inne ujawniać się będą przy zmianie pozornie sprężonych czynników.

Praca tego typu doprowadzić może do wykrycia niedostrzeganych dotychczas wniosków, aczkolwiek nie należy oczekiwać zbyt rewelacyjnych wyników.

Budowa takiego minimalistycznego systemu jest sprawą ponętną, choć nie łatwą, na razie jednak sprawą przyszłości.



Ryc. 79. Plakieta fajansowa z fabryki w Glińsku.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

DZIEJE WYTWÓRNI CERAMICZNYCH W GLIŃSKU I ŻÓŁKWI

W europejskiej wytwórczości ceramicznej XVII w. zaznaczyły się dobitnie wpływy ceramiki holenderskiej. Pozostawało to w związku z wpływami, jakie kultura Niderlandów tego czasu zyskała podówczas w świecie. Zaznaczyły się one zarówno w sferze umysłowej, zwłaszcza w dziedzinie prądów religijnych, w sferze kultury towarzyskiej, tak rozwiniętej podówczas w Niderlandach, jak i w szerokim zakresie wpływów artystycznych. Kultura artystyczna Niderlandów w pierwszej połowie XVII w. miała u nas zastąpić w pewnych kierunkach dawniejsze wpływy włoskie, a pod niektórymi względami dorównać późniejszym wpływom francuskim.

Ceramika wzorowana na holenderskiej obejmowała oczywiście tylko produkcję fajansowych naczyń i kafli piecowych, gdyż daleko było wówczas jeszcze w Europie do pierwszych prób produkcji porcelany. Lecz fajanse holenderskie wzorowały się na ornamentyce naczyń porcelanowych Dalekiego Wschodu, dodając do nich i mieszając z nimi motywy barokowe. Holenderska kultura artystyczna, nie tracąc niczego ze swej oryginalności i rodzimych walorów, nabierała w XVII w. cech uniwersalizmu. Z krajów Wschodu, z którymi pozostawała w handlowych sto-

sunkach, umiała Holandia wchłonąć to, co w nich było najbardziej oryginalne, tworząc nowe zespoły stylowe, zużytkowując w nich motywy egzotyczne i wzbogacając skalę przeżyć artystycznych, jakie dać mogła ówczesna sztuka holenderska. Należało do tego naśladownictwo chińskiej laki i chińskiej porcelany przez holenderskich ceramików.

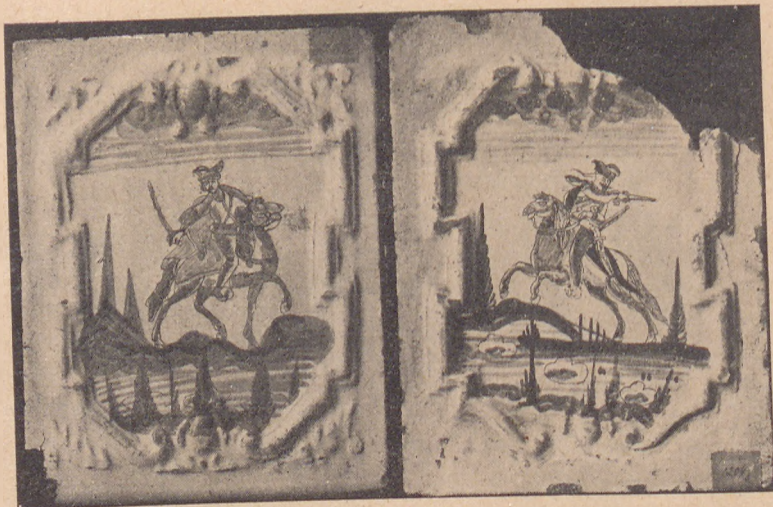
Równocześnie naśladowano elementy dekoracyjne sztuki Dalekiego Wschodu i gdzieindziej poza Holandią. Lecz w ceramice europejskiej nigdzie indziej zespolenie ornamentu barokowego z dekoracją chińską nie stało się tak zupełne, nigdzie nie stworzyło tak oryginalnych zespołów, jak w fajansach manufaktur holenderskich. Fajanse z Delft stały się wzorem do naśladowania w manufakturach francuskich, niemieckich i innych. Nie należy też przeceniać roli dekoracji Dalekiego Wschodu w zespołach ornamentalnych, którymi dekorowano te fajanse. Ograniczała się ona do motywów chińskich, bez wniknięcia w ducha sztuki chińskiej, który pozostał obcym dekoratorom ówczesnej ceramiki europejskiej. Chińskie wzory pojmowano jako coś dziwaczego, lubowano się w tej dziwaczności, tak zgodnej z duchem baroku, dostosowując formy chińskiej, rzadziej japońskiej dekoracji do form barokowego ornamentu, wiążąc je i splatając razem w sposób swoisty, raczej barokowy i europejski, niż pozostający w związku ze sztuką Dalekiego Wschodu.

Z przejrzenia większości opisów i inwentarzy, oraz lustracji zamków i pałaców XVII i XVIII w. wynika, jak znaczną była w Polsce ilość różnych pomieszczeń pałacowych i zamkowych, których ściany wyłożone były malowanymi płytkami na wzór holenderskich. W lustracji zamku żółkiewskiego z r. 1750 ¹⁾ czytamy, że w nim „sionka farfurami wysadzana“ była. W ten sam sposób dekorowane były niektóre pokoje pałacu arcybiskupów lwowskich. Do niedawna jeszcze zachowane były płytki takie na ścianach komnat zamku w Wiśniowcu. Zbiory muzealne polskie zawierają wiele próbek płytek ściennych, pochodzących ze zniszczonych zamków, pałaców i dworów, przy czym trudno dziś ściśle stwierdzić ich pochodzenie. Niepodobna w każdym razie dopatrzeć się we wszystkich pochodzenia holenderskiego, czy innego obcego, a wiele przemawia za przypuszczeniem, że wykonywała je ręka rodzimego ceramika.

Interesujące jest przy tym stwierdzenie, z jakich motywów korzystali t. zw. „malownicy“, pracujący w manufakturach ceramicznych XVII w. na ziemiach polskich. Motywów po części dostarczała współczesna grafika. Na jednej z płytek w zbiorach Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie (ryc. 80) w przedstawieniu koni, a może i jeźdźców widzimy, że wzorem mogły tu być miedzioryty i akwaforty Stefana della Bella, niewątpliwie rozpowszechnione i popularne szczególnie na naszym terenie. Tam gdzie „malownik“ nie korzystał z obcych wzorów, tam czę-

¹⁾ M. OSINSKI, Zamek w Żółkwi, Lwów 1933 s. 126.





Rys. 80. Kafle malowane z fabryki w Glińsku (?).

sto poziom figuralnych i ornamentalnych przedstawień na płytkach ściennych spadał dość nisko, dostosowywał się do poziomu sztuki ludowej, przypominał ludowe malowidła na szkłe itp. Mówi to o rodzimym pochodzeniu twórców, pracujących w manufakturach farfururowych, wzorujących się jednak zawsze zarówno w technice, jak i w stylu dekoracyjnym na holenderskich płytkach. Kolor niebieski lub fioletowy był przy tym obowiązujący, rysunek przedstawień obrazkowych rodzajowych zdradza rękę domorosłego artysty (ryc. 81).

Do dekoracji wnętrz pałaców i dworów należały także fajansowe kominki, odgrywające niegdyś obok pieców ważną rolę. Inwentarz zamku żółkiewskiego z r. 1750 ²⁾ mówi o „wielkim farfururowym kominie“ w łazience królewskiej, oprócz drugiego, również farfururowego i trzeciego jeszcze pieca z kominem farfururowym. Były to niewątpliwie wytwory żółkiewsko-glińskiej farfurni, prawdopodobnie sięgające czasów Sobieskiego, jak nią była także w tych czasach powstała w zamku żółkiewskim łazienka, zwana „królewską“. Zachowała się ona jeszcze wtedy, gdy Żółkiew była w posiadaniu Radziwiłłów, kiedy to przeprowadzano lustrację i dokonywano opisu zamku.

Lustracja ta, wymieniająca między innymi piece farfururowe, znajdujące się jeszcze w wielu pomieszczeniach około połowy XVIII w., odróżnia „piece białe farfururowe“, czyli „piece kafel białych“, (ryc. 82), od mniej cenionych „pieców zielonych“, oraz od pochodzących już z XVIII w., z czasów kiedy Żółkiew przeszła w ręce Radziwiłłów, „pieców wielkich saskich kaflowych“, lub „saskich z Trąbą“, herbem radziwiłłowskim ³⁾.

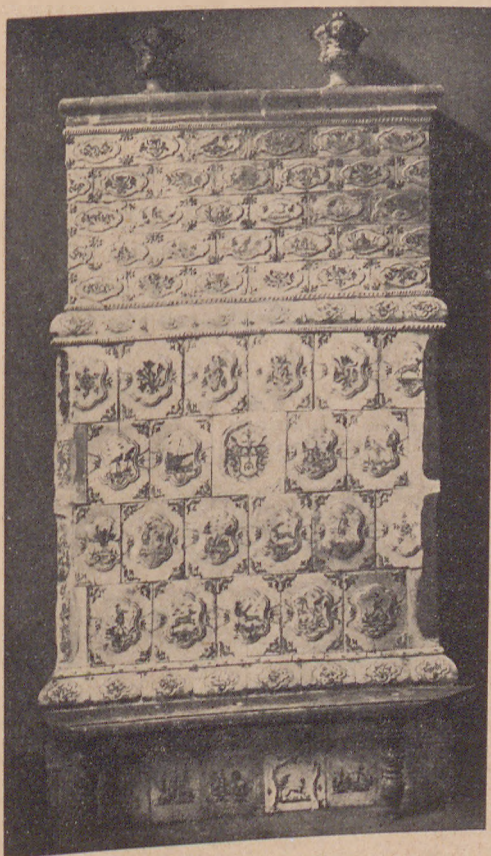
²⁾ ibd., s. 126.

³⁾ ibid., s. 122, 123.



Ryc. 81. Kafle malowane z fabryki w Glinisku (?).

Nazwy te znaczą przejście od opartych jeszcze na wzorach holenderskich form pieca i dekoracji kafel z czasów Sobieskiego, do saskich wzorów czasów obu Augustów.



Ryc. 82. Typ „pieca farfururowego białego“.

Jakimi drogami wpływy holenderskie w zakresie ceramiki szły na nasz teren, nie trudno odgadnąć. Droga na Gdańsk stała dla nich zawsze otworem. Lecz o ile idzie o produkcję, którą na tym miejscu mamy się zająć, to stwierdzić należy, że nie zawsze bezpośrednie wpływy z Holandii tą drogą idące działały u nas.

Do zanotowania mamy na razie dwie wzmianki z czasów panowania Jana III, obie zawarte w jednym i tym samym źródle, mówiące o dwóch wytwórniach ceramicznych w końcu XVII w.

Rachunki dworu Jana Sobieskiego ¹⁾ w Żółkwi z r. 1692 mówią, że uczniom garncarskim, czyli „garncarczykom dwom żółkiewskim, powróconym od magistra z Solca, do którego byli z rozkazania KJMci na naukę tegoż rzemiosła garncarskiego, jako to malowanie pieców i innego naczynia wyprawieni, dla zachęcenia pokazania kunsztu swego Królowi IMci“... dano fl. 6.

Dowiadujemy się stąd o wytwórni ceramicznej w Solcu, widocznie wyżej postawionej i cieszącej się ustaloną sławą, oraz o drugiej, może młodszej, w Żółkwi, którą król opiekował się i chciał by dorównała soleckiej. Stąd polecenie Jana III wysłania z Żółkwi dwóch garncarczyków na naukę do majstra w Solcu, stąd wyznaczona im przez króla nagroda „dla zachęcenia pokazania kunsztu swego“.

O ceramice soleckiej nie mamy jak dotąd żadnych bliższych wiadomości. Ze wytwórnia ceramiczna czasów Sobieskiego znajdowała się w Solcu pod Warszawą ²⁾, a nie innej miejscowości tej nazwy, jakich było wiele w Polsce, o tym świadczyć zdaje się fakt, iż później jeszcze, w drugiej połowie XVIII w. w Solcu pod Warszawą założył znów fabrykę ceramiczną Franciszek br. Schütter ³⁾. Widocznie zatem znajdowała się tam, podobnie jak i w pobliskim Mokotowie, glina odpowiednia, nadająca się do wytwarzania naczyń fajansowych czyli farfurowych, na której opierała się potem także produkcja ceramiczna królewskiej fabryki farfurowej w Belwederze.

Fabryka ceramiczna w Solcu miała prawdopodobnie tradycje sięgające jeszcze dalej wstecz, niż czasy panowania Sobieskiego. Z korespondencji Jana Kazimierza z Marią Ludwiką z r. 1663 ⁴⁾ dowiadujemy się, że już wtedy myślano o założeniu w Warszawie fabryki ceramicznej. Szło

¹⁾ Zbiór Aleksandra Czołowskiego we Lwowie, rkp. p. t. Conotacya wydanych pieniędzy za assygnacyami Króla JMci y pewnemi dokumentami itd., obejmujący wydatki dworu królewskiego w Żółkwi 1691 — 1694.

²⁾ S ł. G e o g r. XI, s. 43. Miasteczko stanowiące jurydykę solecką, należąca do miasta Warszawy, pod władzą osobnego wójta, obejmowała przestrzeń między dzisiejszymi ulicami Smolną, Solec, Czerniakowską, Górna, Rozbrat itd.

³⁾ T. MAŃKOWSKI, Królewska fabryka farfurowa w Belwederze, S z t u k i P i ę k n e, 1932, z. 3.

⁴⁾ Wiktor CZERMAK, Listy Jana Kazimierza do Marii Ludwiki z lat 1663 — 1665, K w a r t. H i s t. V (1891) s. 16, 17: Quant au faiseur de porcellaine. J'y trouve aussy des inconvenians: car il y faudroit bastir des fours de cheminées et de

o wybór miejsca, w którym miała ona powstać i o tym mowa jest w liście, który Jan Kazimierz pisał do żony z obozu w czasie wyprawy moskiewskiej. Raz mówi w nim król o „faiseur de porcellaine“, drugi raz o „faiseur de mayolica“, co niewątpliwie odnosi się w obu wypadkach tylko do fabryki naczyń fajansowych, identycznych z włoską nazwą majoliki, gdyż o porcelanie w ścisłym tego słowa znaczeniu wówczas mowy jeszcze być nie mogło. Rozważano, czy fabryka miałaby powstać w samej Warszawie, czy też nieco dalej od stolicy w Białolece, „a cause de la commodité du bois, et que peut estre il pourroit y trouver de la terre plus propre pour cela qu'a Varsavie mesme“. Nie wiemy, jak ostatecznie decyzja wypadła, wiele jednak przemawia za tym, że fabrykę założono pod Warszawą, a w takim razie prawdopodobnie na Solcu, w którym produkcja fajansowych naczyń trwała w dalszym ciągu w czasach Jana III. O farfurni w Białolece nie mamy bowiem żadnych wiadomości.

W czasach Sobieskiego nieznan nam z nazwiska, prowadzący produkcję ceramiczną w Solcu magister, musiał być też kimś wybitniejszym w swym fachu, znanym także królowi. Może dostarczał on swych wyrobów do Wilanowa, skoro Jan III uznał za wskazane wysłać do niego na naukę dwóch czeladników garncarskich z Żółkwi „dla malowania pieców i innego naczynia“. Z drugiej strony opieka, jaką król w tym kierunku roztaczał nad produkcją ceramiczną, mówi o zrozumieniu z jego strony roli i znaczenia przemysłu artystycznego i o dążności do podniesienia jego poziomu.

Ceramika z Solca czasów Sobieskiego nie została dotąd zidentyfikowana i wątpliwe jest, czy nosiła ona jakiegokolwiek znaki fabryczne, które mogłyby ją odróżnić do innych fajansów współczesnych.

Z faktu, iż czeladnicy z Żółkwi czerpali fachowe wykształcenie w Solcu, że u soleckiego magistra uczyli się „malowania pieców i innego naczynia“. wnosić można jednak o wpływach, jakie wyrzucić musiała podwarszawska produkcja ceramiczna na dalszą wytwórczość w tym kierunku prowadzoną za czasów Sobieskiego w Żółkwi.

Nie były to same początki żółkiewskiej produkcji ceramicznej. Szło raczej o jej podniesienie i uszlachetnienie. Już dawniej bowiem istniały

poyles outre que f'ay fait dessein d'y loger le Pere Sool (spowiednik krola) ne pou-
vant plus souffrir l'incommodité qu'il a, de venir tous les jours de la ville au Palais
a pied, et que la moytie tant du hault, que du bas de ce logis m'est necessaire pour
mettre mes fillets à couvert. Il me semble aussy, quand au faiseur de mayolica,
qu'il seroit mieux qu'il allast demeurer et travailler a Białolenka a cause de la com-
modité du bois, et que peut estre il pourroit y trouver de la terre plus propre pour
cela qu'a Varsovie mesme. Enfin je vous laisse a considerer toutes ces choses, et
si, non obstant tout cela, vous estes resolu de faire accomoder une partie de ce
bastiment, faites le, et quand je seray de retour a Varsovie nous verrons ensemble,
comment il en faudra disposer. Je vous prie surtout de me laisser la moytie du logis
libre, tant du haut que du bas, soit du costé droit, soit du costé gauche.

bliskie siebie i konkurujące ze sobą dwa jej środowiska, w Żółkwi i w pobliskim Glinisku, protegowane przez rodziców króla, Jakuba i Teofilę z Daniłowiczów Sobieskich. Jeszcze w r. 1656 powstał był spór między garncarzami glińskimi i żółkiewskimi, który w dniu 19 lipca ⁸⁾) przyszło rozstrzygnąć Teofilę Sobieskiej. Z decyzji jej w tej sprawie wynika, że pierwotnie osiedli byli tylko w Glinisku garncarze, a z nich z czasem niektórzy przesiedlili się do Żółkwi i tam zorganizowali niezależny od cechu w Glinisku drugi cech garncarski, konkurujący z dawniejszym cechem glińskim. Decyzja Sobieskiej mówi przy tym wyraźnie o dawniej nadanych temu cechowi przez jej poprzedników prawach, a więc przez kogoś z Żółkiewskich, niewątpliwie przez hetmana Stanisława Żółkiewskiego. Cech garncarski w Żółkwi został w r. 1656 skasowany i pozostał sam tylko pierwotny cech garncarzy w Glinisku.

Ten stan rzeczy zatwierdził król Jan III jako spadkobierca Jakuba i Teofilę Sobieskich we własności Żółkwi i Gliniska. Wynika to z dyplomu z daty Żółkiew 12 stycznia 1685, wydanego przez Jana III cechowi garncarskiemu „w Glinisku zostającemu jako i na przedmieściach miasta Żółkwi“, w którym król powołuje się na prawa nadane garncarzom od antecesorów naszych, przez różne inkursie nieprzyjacielskie ⁹⁾) zatracone ¹⁰⁾). W czasach Jana III wytwórczość ceramiczna w Glinisku znacznie się wzmożła. Osobą odgrywającą w tym ważną rolę był Aleksander zwany Malownikiem. Może był on właśnie jednym z dwóch wymienionych wyżej żółkiewskich „garncarczyków“ (których król wysłał był na naukę do magistrata w Solcu) i działalność jego w Żółkwi polegała na uszlachetnieniu prymitywnej przedtem produkcji ceramicznej oraz wprowadzeniu nowych wzorów. Wyrabiano podówczas pod jego kierownictwem kafle białe i zielone ¹¹⁾) lub też malowane. Zwłaszcza kafle białe były „według upodobania pańskiego“ tj. króla. Dostarczano je do pobliskiego Lwowa, do wznoszonych kosztem króla klasztoru i szpitala bonifratrów ¹²⁾), do pałaców i zamków z Złoczowie, Pomorzanach, Jaworowie, Wysocku, Kukizowie i Jaryczowie czy Wereszycy. Pierwotne przezwisko Malownika, lub także Malowannika, pod którym w rachunkach kasy królewskiej przytaczano wymienionego wyżej Aleksandra, rychło stało się nazwiskiem, które odziedziczył też syn jego, również wyrabiający w Glinisku kafle i piece. Można się domyślać, że wiele z zachowanych u nas pieców z końca XVII i początku XVIII w., naśladujących holenderskie kafle, a tak samo i płytki, którymi wykładano ściany, malowane granatową lub ciemno fioletową

⁸⁾) B. Mroziuk, Glinisko. Głos Ziemi Żółkiewskiej, R. 3, Żółkiew 1939, nr 6—10, zob. dodatek I.

⁹⁾) Zbiór A. Czołowskiego we Lwowie, Napis: Xsięga praw do miasta Żółkwi regulujących się z oryginałów samych exacte wypisanych r. P. 1740 w Żółkwi, oraz oryginalny dyplom pergaminowy Jana III z datą Żółkiew 12 stycznia 1685.

¹⁰⁾) Archiwum Nieświeskie, rkp. 555 z 4.V.1694 r.

¹¹⁾) Ibid. pod datą 11.VI.1695. Zob. także T. Mańkowski, Budownictwo Jana III w Lwowie, Ziemia Czerwieńska R. II (1936).

farbą pod glazurą, z przedstawieniami widoczków, zwierząt, scen figuralnych i rodzajowych, pochodzi z wytwórni żółkiewskich lub glińskich. Może grubsze i mniej staranne wykonanie, mniej artystyczny rysunek, który przypisać należy nie dość zręcznemu pędzłowi Aleksandra Malownika mogły by stanowić kryterium, odróżniające wyroby te od rzadszych niewątpliwie na naszym terenie, oryginalnych, sprowadzanych z Delft, czy innych zagranicznych naśladownictw wyrobów holenderskich.



Ryc. 83. Kafla szczytowa pieca farfururowego w. XVII z fabryki w Glińsku (?).

Przypuścić należy, że do opisanych przez abbé F. de S.¹²⁾ królewskich łazienek w ogrodzie zamkowym w Żółkwi, składających się z dwóch pawilonów, których ściany zewnątrz i wewnątrz wykładane były płytami fajansowymi, dostarczyły ich wytwórnice żółkiewskie czy glińskie. Takimi płytami wykładane były ściany niektórych pokoi pałacu arcybiskupiego w Rynku lwowskim¹³⁾. Niestety, technologiczna analiza nie pozwala dokładnie odróżnić wyrobów żółkiewskich od innych, a dla przeprowadzenia ścisłej analizy stylowej brak nam dotąd kryteriów w bezspornie stwierdzonych wyrobach, powstałych na miejscu w Żółkwi.

Naczynia fajansowe wytwarzane w Żółkwi czy Glińsku zwano farfurami, wytwórców ich zaś garncarzami, bez względu na to co wytwa-

¹²⁾ *Voyage de Pologne fait dans le années 1688 et 1689, Bibliothèque russe et polonaise*, vol. III, Paris 1858 s. 29.

¹³⁾ Arch. Kapitulne we Lwowie, fasc. XI.

rzali. Niewątpliwie miejscowym produktem były też ustawiane za czasów Jana III w ogrodzie zamkowym w Żółkwi „dzbany wielkie“ i „donice polewane“, do „do sadzenia quiatów (sic) i drzewek“, wymieniane w rachunkach dworu królewskiego¹⁴⁾. Podstawę rozwoju żółkiewskich wytworów ceramicznych stanowiła doskonała glina, znajdująca się zarówno na przedmieściach Żółkwi jak i w Glinie. Kopiający glinę w tej miejscowości robotnicy zwani są w rejestrach rachunkowych górnikami.

Z panowaniem Jana III skończyły się wpływy kultury artystycznej idące do nas z Niderlandów. Z królami dynastii saskiej przyjsć miały natomiast wpływy królewskiej manufaktury miśnieńskiej, zyskującej podówczas rozgłos w świecie. W Miśni wówczas wyrabiano już porcelanę, do której wyrobu w Polsce brakło jeszcze natenczas surowca. Znajdujące się na naczyniach porcelanowych saskich wzory zastosowano u nas w produkcji naczyń farfuruowych. Z jednej strony zmieniał się styl fajansowych wytworów polskich manufaktur, z drugiej strony zaś zmieniał się także ich przeznaczenie. W miejsce wielkich rozmiarów wazonów o typie holenderskich wstępowały małe, o rokokowych kształtach i rokokowej dekoracji kwiatowej naczynka, łączone w jednolite serwisy śniadaniowe, na kawę czy czekoladę. Serwisy „kafowe“ znajdują największe wzięcie w czasach saskich i stanowią typ charakterystyczny wśród wytworów ówczesnych manufaktur farfuruowych. Imbryk, dzbanuszek do mleka, cukierniczka i zazwyczaj 6 filiżanek ze spodkami i tacą pod nie, stanowiły obowiązujący zespół serwisu „kafowego“.

O ile idzie o Żółkiew, to nie wiemy nic o tamtejszej produkcji ceramicznej w czasach, kiedy tam od r. 1709 mieszkał w Żółkwi król Konstanty Sobieski. Rozwój produkcji przypada na czasy, kiedy Żółkiew i Glinisko przeszły na własność Radziwiłłów. Zachowane z tych czasów rachunki manufaktury żółkiewskiej mówią znów o produkcji „pieców kafelnych“ i „farfuruowych“, o całych serwisach „kafowych“, wazach ogrodniczych farfuruowych, misach i terynach, białych i malowanych. Zachował się też spis przedmiotów, używanych do formowania wyrobów farfuruowych tej manufaktury, pozostającej około połowy XVIII w. pod opieką jej „dyspozytora“, chorążego gard ordynackich radziwiłłowskich Jana Anglisza¹⁵⁾.

Michał Kazimierz Radziwiłł zwany „Rybeńko“ pragnął zerwać z dawniejszymi tradycjami farfurni żółkiewskiej z czasów Sobieskich. Dawna produkcja podówczas była już podupadła i Michał Kazimierz Radziwiłł pragnął ją oprzeć na nowych wzorach. Z materiałów archiwalnych zebranych przez Przyrembla wynika, że od r. 1747 wzorem tym miała być nadal radziwiłłowska manufaktura ceramiczna w Świerznieniu nad Niemnem,

¹⁴⁾ Zbiór A. Czołowskiego rkps. Conatacyja j. w.

¹⁵⁾ Zbiór A. Czołowskiego, rkps. p. t. Kalkulacyja JMci Pana Anglisza chorążego Gard Ordynackich i dyspozytora Manufaktury Żółkiewskiej ab Anno 1749 ad Annum 1752 ad diem 2 Januarii — zob. dodatek II.

pozostająca pod kierownictwem Jana Piotrowskiego. Wysłani do Świerznia „ludzie żółkiewscy“ mieli się uczyć tamtejszych sposobów produkcji, m. innymi zaś „sekretu glazury y różnych przysad wchodzących do werniksu“, a dochowanie przez nich tajemnicy „sekretu“ miało być zabezpieczone uroczystym złożeniem przysięgi. Z powracającymi z Świerznia do Żółkwi, wypraktykowanymi na wzorach świerżeńskich pracownikami, w transporcie wozów szły razem „warsztat y formy na modele“, a „żółkiewskich ludzi“ uczących się w Świerzniu musiało być sporo, skoro dla nich samych, nie mówiąc o warsztacie i modelach oraz materiałach w „cynie, ołowiu, potaszu i różney materii“, trzeba było aż pięć podwódt¹⁶⁾.

Zorganizowana na nowo farfurnia żółkiewska czasów Michała Kazimierza Radziwiłła pozostawała zrazu pod zarządem „dyspozytora“ Anglika, zaś od r. 1751 dyspozytorem Jakuba Jana von Berga. Zastępcą jego był Aleksander Strumiecki, malarz, niewątpliwie dekorator naczyń farfururowych, obok drugiego malarza tegoż nazwiska Mikołaja Strumieckiego. Sprawami administracyjnymi zajmował się „szytkjunkier“ Wołodźko, zaś administrator dóbr żółkiewskich Eysymont miał obowiązek dostarczania do farfurni drwa na opał, podwódt itd. Kontakty z radziwiłłowską manufakturą w Świerzniu, mimo jej znacznej odległości od Żółkwi, pozostały nadal żywe, jak o tym świadczy ponowne w r. 1755 sprowadzenie modeli ze Świerznia¹⁷⁾.

Produkcja ceramiki radziwiłłowskiej w Żółkwi zrazu ilościowo nie była znaczna. Przeważał wyrób pieców i to w dwóch rodzajach, „kafelnych“, których w trzyleciu 1749—1751 wypalono 22 i „farfururowych“, których w tym czasie wypalono 39. Wartość pierwszych wyraża się cyfrą złp 1935, drugich cyfrą złp 2340. Równocześnie wypalono „naczynia kaffowego“ tj. garnuszków, imbryczków i filiżanek tylko za złp 172, a więc stosunkowo znikomą ilość. Pieców dostarczano w tym czasie dla zamku w Żółkwi, oraz na zlecenie Michała Kazimierza Radziwiłła do klasztorów lwowskich dominikanek, a typ pieca używanego podówczas i wytwarzanego w Żółkwi zwano „grodzieńskim“. Widocznie zatem z tamtejszych wyrobów czerpano wzory dla produkcji pieców w manufakturze żółkiewskiej. Wzorem tym mogły być może kafle piecowe z Drohiczyzna w grodzieńskiej. Wzorem tym mogły być także kafle piecowe z Drohiczyzna w grodzieńskiej, znane nam z zachowanych w zbiorach muzealnych dość licznych okazów¹⁸⁾. W r. 1749 produkcja żółkiewskiej farfurni tak się wzmogła, że słyszymy o wysyłce stamtąd zarówno farfur jak i pieców do Lwowa na sprzedaż. Jak przypuszcza Przyrembel¹⁹⁾, sprzedaż odbywała się we Lwowie we własnym sklepie należącym do farfurni.

¹⁶⁾ Z. PRZYREMBEL, *Farfurnie polskie dawne i dzisiejsze*, Lwów 1936 s. 76.

¹⁷⁾ *ibid.* s. 79.

¹⁸⁾ M. BERSOHN, *Słowno o dawnych zabytkach sztuki zduńskiej*, SKHS VI, s. CXXIV, oraz: *Katalog wystawy ceramiki polskiej urządzonej staraniem Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej w Warszawie...* 1927.

¹⁹⁾ PRZYREMBEL *op. cit.* s. 77.

Manufaktura podejmowała się też wykonywania przedmiotów ceramiki na zamówienie osób postronnych, przy czym jednak rachunki wyraźnie zaznaczają, że zamówienia przyjmowano „za ordynansem pańskim“, a więc Radziwiłła jako właściciela. Do takich należało wykonanie 28 sztuk „waz ogrodniczych polewanych dla Ichmć panny Rzeczyckiej“, przełożonej konwentu dominikanek we Lwowie, za złp 84.



Ryc. 84. Talerz fajansowy z cyframi Augusta II, z fabryki Radziwiłłów w Żółkwi (?), w Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie.

Dokonany w kilkanaście lat później „regestr naczyń w farfurni żółkiewskiej znajdujące się“ z r. 1765²⁰⁾, a odnoszący się przeważnie do wytworów wybrakowanych, uszkodzonych i nieudanych, daje nam dość jasny obraz rodzaju produkcji, jaką w tym czasie farfurnia prowadziła. Wyrób naczyń fajansowych podniósł się był znacznie w porównaniu ze stanem rzeczy w latach 1749 — 1752. Wytwarzano znaczną ilość serwisów stołowych „białych formowanych i polewanych“ i „formowanych białych malowanych“, pierwszej miary i innych miar, a jako składające się na te serwisy znajdujemy wymieniane wazy, teriny z deklami i bez dekli, misy i miski, cukierniczki, salaterki, garnuszki, imbryczki itp.

W wyrobach tych nie tylko naśladowano na ogół choć pośrednio wzory saskie, lecz posługiwano się przy tym i saską techniką ceramiczną, jak o tym świadczą wzmianki o „piecu saskim“ do wypalania farfurów. Zapas gipsowych form do formowania w nich naczyń był dość znaczny. Mogła

²⁰⁾ Zbiór A. Czołowskiego — zob. dodatek III.

też farfurnia żółkiewska pokusić się o wyroby artystyczne wyższej miary, które świadczą pochlebnie o jej poziomie. Pomijamy plastycznie wykonane herby na narożniki pieców, lub też zdobiące serwisy farfururowe na brzegach talerzy malowane herby i inne dekoracyjne ornamenty. Z wymienianych w rejestrach fabrycznych form gipsowych dowiadujemy się, że w tym czasie wyrabiano także inne przedmioty drobnej plastyki, jak



Ryc. 85. Talerz fajansowy z fabryki Radziwiłłów w Żółkwi (?).

„pieska“, jak jakieś „twarczyczki“ i muszelki. Wyżyn plastyki zdaje się sięgać „Pan Jezus duży farfururowy rozpięty“, wymieniony w rejestrach, a którego niestety w istniejących w zbiorach dawnej ceramiki analogicznych wyrobach XVIII w. zidentyfikować nie umiemy. Może za wyrób żółkiewski w tym rodzaju można by poczytać kropielnicę fajansową, pochodzącą ze zbiorów Lubomirskich we Lwowie, podobnie jak za wyrób żółkiewski, odpowiadający spisom rejestrów farfurni w Żółkwi można by przypuszczalnie uważać gruby talerz z herbami Lubomirskich w tychże zbiorach. Poszczególni członkowie rodu Lubomirskich wielokrotnie spożegnionego z Radziwiłłami, prawdopodobnie dokonywali zamówień w farfurni żółkiewskiej, a identyczność opisów z przedmiotami zdaje się przemawiać za tym, że w przytoczonych przedmiotach mamy przed sobą wyroby żółkiewskie z czasów radziwiłłowskich.

Lecz w niewielkim oddaleniu miała farfurnia żółkiewska wówczas już poważnych konkurentów, przynajmniej o ile idzie o wyrób pieców. Kiedy w r. 1773 biskup unicki lwowski Leon Szeptycki urządzał wnętrza nowo zbudowanego pałacu metropolitalnego, to o dostarczenie pieców

zwrócił się nie do Żółkwi, lecz do pobliskiego również Jaworowa, gdzie Dominik Piątkowski „konsztu garncarskiego mayster“ wyrabiał piece okrągłe i „piece flachowate“ i „kwadczaste“ z muszlami połączanymi i innymi plastycznymi dekoracjami w stylu późnego baroku²¹⁾). Biskupowi Szeptyckiemu przedłożył Piątkowski rysunki pieców tych przed przyjęciem zamówienia.

Farfurnia żółkiewska w posiadaniu Radziwiłłów była trzecią znaną nam w tym samym czasie radziwiłłowską wytwórnią ceramiczną, najbardziej oddaloną od właściwej siedziby tej rodziny magnackiej na Litwie. W dziejach ceramiki tego okresu stanąć ona musi obok radziwiłłowskich farfurni w Białej Podlaskiej i w Świerznii nad Niemnem. Był to też trzeci już z rzędu okres produkcji ceramicznej w Żółkwi. Pierwszy dotyczący raczej Głińska niż Żółkwi, to produkcja cechu garncarskiego naprzód w Głinsku a potem w Żółkwi za czasów Żółkiewskich i Sobieskich, rodiców króla, o którym to okresie produkcji i jej wyrobach, poza niektórymi danymi archiwalnymi skąpe mamy wiadomości. Drugi okres odnosi się do czasów króla Jana III i mówi o wpływach podwarszawskiej farfurni w Solcu na produkcję ceramiki żółkiewskiej, gdyż do Solca wysłał na naukę garncarzyków Jan III i stamtąd zapewne przywiezione zostały modele do manufaktury w Żółkwi. Trzeci okres, to produkcja na wzorach radziwiłłowskiego Świerznia oparta, przy dopuszczeniu także bezpośrednich wpływów saskich, oczywiście Miśni. W pierwszej połowie XVIII w. dokonała się też zmiana kierunku, w którym artystyczna strona produkcji Żółkwi miała iść. Jak powszechnie w Europie, tak i tutaj wpływy i wzory holenderskie musiały ustąpić saskim, które na czas długi miały zapanować także w farfurni żółkiewskiej.

Lecz w dziejach żółkiewskiej produkcji ceramicznej mamy do zaznaczenia czwarty jeszcze z rzędu okres, końca XVIII i początku XIX wieku.

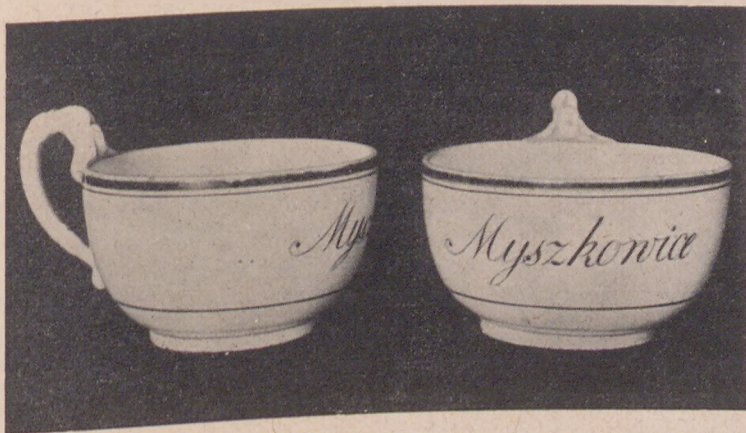
Według wiadomości zawartych u Kołaczkowskiego²²⁾, naczynia farfurowe żółkiewskie miały się rozchodzić po całej Galicji i po Mołdawii, a produkcja ich ilościowo była znaczna. Nie były to jednak już wyroby fabryki radziwiłłowskiej, gdyż w r. 1787 Radziwiłłowie zbyli dobra żółkiewskie i wraz z nimi manufakturę ceramiczną. Warsztaty ceramiczne przeszły w ręce innych osób i przeniesione zostały z Żółkwi znów do pobliskiego Głińska. Przedsiębiorcami ich byli w r. 1891 wspólnicy Paweł Nikorowicz i Fryderyk Wolf, a ten ostatni pełnił zarazem funkcję jej fachowego kierownika. W związku z tym powstają także i stylowe przemiany wytworów glińskiej manufaktury. Gust nowej epoki wymagał także w ceramice, już nie rokokowych lecz klasycznie pojętych form dekoracyjnych. Zaznacza się przy tym charakterystyczny dla tej fazy kie-

²¹⁾ Arch. m. Lwowa, teka nr 70.

²²⁾ J. KOŁACZKOWSKI, Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce, Kraków 1888, s. 165.

runek produkcji ceramicznej w Glinisku. Jest nim dążenie do reliefowej plastyki figuralnej i portretowej, do tematów historycznych ilustrujących ważne wydarzenia epoki. Jest w tym jakby szukanie nowych zadań dla produkcji ceramicznej i chęć skierowania jej na nowe tory.

Nie zaprzestano jednak wytwarzania jak dawniej serwisów fajansowych, naczyń (ryc. 86) i pieców kaflowych. Według Kołaczkowskiego, który rozporządzał nieznanymi nam dziś materiałami źródłowymi, fabryka zatrudniała w tym czasie 66 robotników i sprzedawała rocznie towaru za 30.000 zł, a miała zawsze więcej zamówień niż wydołać mogła ich wyko-



Ryc. 86. Filiżanki fajansowe z znakiem „Glinisko“ z dworu Baworowskich w Myszkowicach, czasów produkcji fabryki Nikorowicza i Wolfa.

naniu. Obok tego jednak wytwarzano medaliony fajansowe z przedstawieniem w płaskorzeźbie Kościuszki w półpostaci, ze wzniesioną w górę szablą, jakby składającego przysięgę, że nią wypędzi z Polski trzech mocarzy, albo sam na niej padnie. Medaliony te znamy w dwóch formatach i dwóch wariantach, z napisem i bez niego (ryc. 79). Trudno też ściśle oznaczyć datę ich powstania, gdyż kult Kościuszki w XIX w. trwał długo. Postać Kościuszki wzięta została w tym wypadku ze sztychu Queneday'a, wykonanego w Paryżu w r. 1793²³⁾. Ponieważ jednak sztych Queneday'a jest owalny, medaliony zaś glińskie mają kształt okrągły, przeto możliwe, że w tym wypadku za wzór służyły raczej na Queneday'u oparte liczne powtórzenia w miedziorytach, wykonane przez Józefa Łęskiego, Jana Maya i innych grafików, rozpowszechniających portrety Kościuszki w typie stworzonym przez Queneday'a.

Katalog Muzeum Lubomirskich, w którym medaliony te znajdowały się, mówił o nich jako o wytworach manufaktury glińskiej i za tym prze-

²³⁾ M. GUMOWSKI, Portrety Kościuszki, Lwów 1917, s. 32.

mawia także sam materiał, w którym te medaliony fajansowe wykonano. Nie były to jedyne w tym rodzaju wytwory gliškie. Około r. 1815 powstała reliefowo traktowana plakieta z przedstawieniem bitwy pod Waterloo, ze znakiem fabryki w Glińsku na odwrocie. Egzemplarz jej znajdował się niegdyś w zbiorach Aleksandra Czołowskiego, a później Stanisława Zarewicza. Niewiadomo, gdzieby miał być obecnie. Formatu prostokątnego, większa wymiarami od medalionu Kościuszki, plakieta ta stwierdza, że w gliškich wyrobach ceramicznych starano się w formie plastycznej wykorzystać tematy, jakie nasuwał moment dziejowy. Prawdopodobnie i w tym reliefowym przedstawieniu bitwy pod Waterloo korzystano z wzoru któregoś ze współczesnych sztychów.

Nazwiska Pawła Nikorowicza i Frydryka Wolfa, prowadzących wytwórnię ceramiczną w Żółkwi czy też w Glińsku w początkach XIX w. mają swą wymowę. Nikorowicz, jeden z członków znanej lwowskiej rodziny ormiańskiej, finansował zapewne przedsiębiorstwo, kierowane przez Wolfa. Nazwisko Wolfa znane jest jako jednego z dwóch wspólników, którzy w czasach Stanisława Augusta w Warszawie od r. 1779 prowadzili „na Bielinie“ przedsiębiorstwo ceramiczne²⁹⁾, konkurując wyrobami swymi z królewską fabryką farfuruową w Belwederze. Wyroby fabryki „na Bielinie“ Wolfa i Bernardiego miały swą ustaloną sławę. Znanie nam są zwłaszcza dekoracyjne wazony czekoladowej barwy ze złożonymi ornamentami kwiatowymi, noszące markę fabryczną „W“.

Kierownikiem warszawskiej fabryki na Bielinie był Karol Wolf, podczas kiedy w Żółkwi spotykamy Frydryka Wolfa, może jego syna, lub bliskiego krewnego. Przypuścić należy, że jeszcze przed r. 1801, w którym w Żółkwi zjawia się Frydryk Wolf, upadła była i zaprzestała produkcji fabryka ceramiczna warszawska. Jeden ze wspólników jej, Bernardi, zginął tragiczną śmiercią od wybuchu materiałów eksplodujących przy jakimś niefortunnym eksperymencie chemicznym. Co się stało później z Karolem Wolfem o tym nie mamy wiadomości. Upatrując we Frydryku jego syna i następcę, moglibyśmy zarazem przypuścić, że wykształcenie fachowe ceramiczne otrzymał on w przedsiębiorstwie warszawskim swego ojca „na Bielinie“ i że wiadomości tam nabyte zastosował następnie w fabryce gliškiej, do której prowadzenia około r. 1801 przystąpił w spółce z Pawłem Nikorowiczem. W ten sposób po raz drugi spotykają się drogi i wpływy warsztatów i produkcji chemicznej warszawskiej i gliško-żółkiewskiej.

Wśród wytworów, które można by przypisać manufakturze gliškiej czasów Wolfa, nie znaleźliśmy jednak wyrobów ceramicznych, zbliżonych stylem dekoracyjnym do czekoladowo-złotych wazonów Wolfa z Bielina z pierwszej fazy produkcji tej fabryki, ani też do waz etruskich, charakterystycznych stylem swym dla drugiej fazy jej produkcji arty-

²⁹⁾ T. MAŃKOWSKI, Królewska fabryka farfuruowa w Belwederze, l. c.

stecznej. Reliefowe przedstawienia figuralne w medalionach z portretem Kościuszki czy plakietą z bitwą pod Waterloo nawiązują raczej do wzorów produkcji ceramicznej Wedgwooda, jakkolwiek daleko im do angielskich pierwowzorów, których wytwory gliškie są tylko jakby dalekim echem.

Podkreślić naleŹy teŹ fakt, Źe w tym czasie produkcja ceramiczna zdaje się powracać do swego punktu wyjřcia, przenosząc się znów z terenu miasta Źółkwi do Glińska, jak w czasach przed królem Janem III. Wytwory ceramiczne tego czasu noszą wyciřnięty znak „Glińsko“ i tam teŹ znajdowała się fabryka Nikorowicza i Wolfa. Do czasów ich kierownictwa teŹ odnieř przyjdzie drobne wyroby ceramiczne w rónnych muzeach ze znakiem „Glińsko“.

Na tym moglibyřmy zakończyć niniejsze studium, jakkolwiek dzieje wytwórnicy ceramicznej w Glińsku i w Źółkwi w XIX w. na tym się jeszcze nie kończ i produkcja miała w Glińsku póŹniej odŹyć raz jeszcze.

Zazwyczaj w badaniach nad sztukami zdobniczymi punktem wyjřcia są same zabytki, a dane rchiwalne ewentualnie je uzupełniają. W naszym wypadku jest odwrotnie. Dla obrazu całořci, jaki się nam przedstawia w dziejach farfurni Glińska i Źółkwi w kilku ich fazach, waŹniejsze są wiadomořci rkopiřmienne i rchiwalne, i w oparciu o nie dochodzimy do czřciowego zresztą tylko zidentyfikowania mało znanego dotąd materiału muzealnego. Mam nadzieję, Źe studium niniejsze, kreřlce w ogólnych zarysach dzieje produkcji ceramicznej Glińska i Źółkwi, mówiące o tym, jakiego poziomu ona sięgała i czym była, da podstawę do dalszych badań muzeologicznych i odkrycia większej ilořci wytworów farfurni Solca, Glińska, Źółkwi i řwierznia.

Lecz juŹ dzisiaj stwierdzić musimy fakt wzajemnej zawistořci produkcji powyŹszych centr od siebie. W XVII w. garncarczykowie Źółkiewscy czerpali naukę i brali wzory z Solca, w XVIII w. z řwierznia, miejscowořci połoŹonych w zgoła rónnych stronach. Zdawał się istnieć podówczas pewien krąg wpływów w obrębie samej Rzeczypospolitej, w których obowiązywały rodzime modele w rónnych, połoŹonych od siebie zdala wytwórnicach ceramicznych, zanim nie zapanowały, jak zresztą na całym terenie Europy, przemoŹne wzory saskie, czerpiące same znów formy dekoracyjne z Francji, by ostatecznie zakończyć na wzorach ielskich.

Idzie mi jeszcze o podkreřlenie jednego momentu w dziejach ceramiki rzadko zaznaczanego.

W obfitującej w glin okolicy, jaką jest obszar powiatu Źółkiewskiego i sokalskiego, połoŹonych na północ od Lwowa, widzimy w XIX w. rozwinięty ludowy przemysł ceramiczny. Nie ograniczał się on do wytwarzania tylko naczyń uŹytkowych, talerzy, mis, garnków itd., lecz sięgał produkcji kafel i całych pieców. Poszczególne kafle, skłdajce się na de-

korowaną całość pieców, stanowią w tych wytworach każda dla siebie osobny przedmiot, podobnie jak w większości kafel i płytek fajansowych delfckich i innych, o typie dekoracyjnym stworzonym w Holandii i w XVII w. rozpowszechnionych w całej niemal Europie. W przeciwieństwie do motywów ornamentalnych zastosowanych w glinianych naczyniach ludowych, w kaflach ludowego wyrobu tych okolic znajdujemy niemal wyłącznie motywy rodzajowe, zgodne z tradycją ceramiki holenderskiej, zastosowanej w produkcji piecowych kafli i płytek fajansowych, którymi wykładano ściany. Nie są zatem te ludowe piece sokalskie, czy inne, zasadniczo wytworem ludowego poczucia form i stylu, gdyż gdyby tak było, to widzielibyśmy w nich dekorację ornamentalną, podobną jak na większości ludowych mis, garnków itp. tych samych okolic. Gdyby zaś w nich miały się zaznaczać wpływy późniejsze, XVIII w., podobnie jak w piecach, które wychodziły z manufaktur radziwiłłowskich, to widzielibyśmy w nich przede wszystkim koncepcję form, odpowiadającą czasom późniejszego baroka i rokoka. Tymczasem ludowe piece sokalskie zachowały zarówno kształty dawniejsze, jak i sposób dekoracji kafli. Oczywiście „rodzajowość“ sokalska i holenderska odbiega daleko jedna od drugiej, podobnie zresztą jak i technika, jak sam materiał, fajans i zwykła glina wypalana, jak w końcu i poziom artystyczny jednych i drugich wytworów.

Samo jednak stwierdzenie tych momentów mówi o zawisłości form ceramiki ludowej od manufaktur ceramicznych o wyższym poziomie, za których pośrednictwem sztuka ludowa ulegała wpływom obcym. Mamy w tym wypadku do czynienia z interesującym przykładem, jak obca w zasadzie koncepcja kształtów o typie architektonicznym, jakim jest piec, jak i jego dekoracja w rękach ludowego wytwórcy z biegiem czasu folkloryzuje się, nie tracąc jednak tych cech podstawowych, które mówią o samej jej genezie.

Te uwagi nasuwają się, kiedy mamy na myśli zastosowaną jako wzór ceramiki ludowej produkcję ceramiczną Gliniska i Żółkwi z czasów Sobieskich, która opierała się na ceramice holenderskiej, nie zaś późniejszych modelach czasów Radziwiłłów, w której pod wpływem wzorów z Świerznia przywiezionych, a opartej o saskie wzory, piece kaflowe tworzyły już jednolitą koncepcję dekoracyjną i ornament ich nie był rozbity na poszczególne kafle same dla siebie, jak w ceramice opartej o wzory holenderskie.

Rzecz zresztą przedstawia się w sposób bardziej skomplikowany, jeśli weźmiemy pod uwagę nawarstwienie różnych wpływów, działających historycznie na sztukę ludową, ceramikę w szczególności. Lecz nie tu miejsce na poruszanie tych zagadnień. Samo stwierdzenie tych wpływów w sztuce dekoracyjnej o charakterze ludowym mówi o tradycji dawnych manufaktur Sobieskich w tych stronach, o garncarzach i garncarczykach miejscowych wyszłych z ludu, lub wchodzących w lud, osiadłych na przed-

DODATKI ŹRÓDŁOWE

I.

Anno 1656 die 19 Julii w sprawie między Garnarczami Glinńskimi a mieszkańcami żółkiewskimi, których Glinńszczanie obżalowali, że nad prawo postanowione tu w mieście inszy cech sobie wynayduią y cechmistrza Glinńskiego nie słuchają, y owszem znieważają, a wychodząc z Glinńska do miasta intraty moiey y robocizny wymiuią, wysłuchawszy dobrze o tem kontrowersiey iako się zdawna zachowywał y przychylając się do prawa od śp. Przodków moich nadanego tak decyzją czynię, aby od tego czasu w Mieście cechu garncarskiego nie było, ani cechmistrza drugiego, tylko w Glinńsku na miejscu zdawna fundowanym, y żeby Garnarze z Glinńska mając tam grunty nie wazyli się do miasta wychodzić, a cechmistrz terazniejszy glinński y napotem następujący aby był zwyczajnem według rzemiosła postanowieniu. A ktoby się wazył nie słuchać go i znieważać takowy każdy za przeświadczeniem nieodpusztnych grzywien dziesięć winy za każdym razem do Zamku zapłacić powinien będzie, waruiąc y to, aby spółnie wszyscy w Mieście mieszkający Glinńszczany wszystko co do potrzeby zamkowej należy intraty y robocizny odprowadzali. Działo się w Zamku Żółkiewskim dnia y roku wyżej mianowanego Theophila Sobieska kasztelanka krakowska ręką swą własną mp. Jan Sobieski mp.

Michał Kazimierz Radziwiłł książę na Ołyce, Nieświeżu, Birżach, Dubinkach, Klecku y Świętego Państwa Rzymskiego Hrabia na Mirze, Szydłowcu, Kopysi, Kroczach y Białej, a na Żółkwi, Złoczowie y Pomorzanach Pan y Dziedzic, Wojewoda Wileński, Hetman Wielki WX Litt., Krzemieniecki, Człuchowski, Przemyński, Kamieniecki za.. a Starosta — Oznajmujemy tym listem przywileiem naszym wszem wobec y każdemu z osobna komu o tym wiedzieć należy, osobiście Ekonomom, Administratorom naszym włości żółkiewskiej, iż przechowali y pokładali przedemną garncarze Glinńscy y Żółkiewscy przywilej ś. p. Najjaśniejszego Króla ImCi Jana III de Tenore sequenti, Jan Trzeci z Bożej Łaski Król Polski, Wielki Książę Litewski, Ruski, Pruski, Mazowiecki, Podolski, Smoleński, Siewierski y Czernichowski, na Żółkwi, Złoczowie y Jaryczowie dziedziczny pan — Oznajmujemy tym listem przywileiem Naszym wszem wobec y każdemu z osobna komu o tym wiedzieć należy osobiście Ekonomom, Administratorom, Podstarościm Naszym Włości żółkiewskiej iż na supliką podaną od garncarzów Glinńskich y Żółkiewskich łaskawie nakłoniwszy się dać onym Prawo Cechowe dla dobrego porządku iakoż y daemy, chcąc mieć y widzieć, aby za panowania Naszego ante omnia Chrześcianańska wiara krzewiła się to jest kwartalnemi Nabożeństwami w kościele Farnym Żółkiewskim odprowadzającym się tak iako z innych Cechów, Cech garncarski w tym obligujemy, ponieważ mając prawa od Antecesorów naszych przez różne inkursie nieprzyjacielskie potraciły, świąż onych łaską Naszą umacniamy zalecając naprzód pomienione Nabożeństwo, aby odprowadzali zupełną bywając cechą na Mszy Świętej kwartalnej z wachlonu czterema: któryby tedy nie był, ma dać winy cehowej funt wosku do skrzynki, na ołtarz zaś po cztery świce każdego kwartału dawać maia: Na Boże Ciało całą Oktawę powinni mieć w processiey wachlon cztery, kolejno chodzić do nich rano y wieczór. Któryby omieszkał swej powinności winien będzie funt wosku do skrzynki cehowej. Na procesie Wielkanocne byż powinni y inne publiczne, iako inni cechowie. Zmarłych ciała cechu swego maystrów zwyczajem innych cechów chować maia: to jest bywając na processiey y na Msze św. zupełną cechą pod winą wosku funta. Ażeby tym większy porządek tey cechy był garncarskiej; tak mieć chcemy, żeby z tego cechu wiary katolickiej, lubo też religiey greckiej obierany był co rok cechmistrz starszy w Glinńsku, młodszy z Przedmieścia Żółkwi z podaniem do Zamku Żółkiewskiego y utwierdzeniem zwierzchności; który to cechmistrze takowy porządek prowadzić maia, jako według starodawnych praw y zwyczajów mieli, — kto-

bykolwiek chciał byǳ w Cechu rzemiosła garncarskiego uczciwym bratem, ma mieć urodzenia swego świadectwo oycy y matki, a potem uczyć się u przystoynego Maystra przez lat dwie, probując niedziel dwie pierwey, a po dwóch niedzielach ma go wpi-
sać magister w cechu oddawszy do skrzynki wosku funtów dwa y groszy dwanaście. Po wyjściu zaś lat dwóch nauki ma go mayster wyzwolić przed zupełną Cechą da-
jąc relacją w ćwiczeniu ucznia, jako się przystojnie zachował podczas nauki, opowied-
niego na ten czas wyzwolony powinien dać do skrzynki cechowej złotych trzy, cech-
mistrzom groszy dwanaście. Tenże młodzieniec po wyzwoleniu ma robić u Maystra,
u którego się uczył niedziel sześć „Dzieło“ za zapłatą. To wypełniwszy gdy zaś ze-
chce wendrować powinien mu dać listy attestacją z cechu w drogę zalecając mło-
dzieńca, wolno mu też y zostać w cechu, przyjąć robotę u którego mu się Maystra
podoba. Jeżeliby też chciał sobie maystrować takowy powinność ma oddać, naprzód
ma ukazać sztukę w robocie, według uznania braci w cechu onym wszystkim prezen-
tować, a jeżeliby oddać do skrzynki cechowej sztucznych pieniędzy złotych dziesięć,
wosku funtów sześć wstępne, raczej przywitalnego ma dać do skrzynki złotych
trzy, cechmistrzom groszy ośmnaście, zgromadzeniu zaś w cysze panom Maystrom
ma uczynić poszanowanie trunkiem według możności; z osobna maisteryi złotych
czterdzieści ratami w cechu oznaczonemi, wosku funtów dziewięć. To wszystko do
brackiej skrzynki oddać powinien. Ta powinność na obcych tego rzemiosła byǳ
powinna, a gdy zaś z cechu tego oycy bendzie syn albo córka, tedy tych powinności
wpół tylko wszystkim. Jarmarki mają wolne, targi dwa razy w tydzień w mieście
moim Żółkwi. Jeżeli zaś bendą jakie podwozy do miasta Żółkwi roboty garncarskiej,
to jest małowane, tedy od wozu naczynia groszy ośmnaście mają dać do skrzyn-
ki cechowej. Roboty siwey białey żaden z cechu tego garncarskiego
robić nie ma pod utraceniem rzemiosła, krom jednego
dla wygody dworskiej, y to z cechu naznaczonego. Ażeby zaś rzemieślnicy tego rze-
miosła mieli do wygody materyą od gurników, którzy często punktualnie przez nied-
balstwo niewystarczaia materyi, takowych tedy zwierzchność zamkowa karać suro-
wo powinna. Glinę zaś z szyb mają oddawać miarą dawną zwyczajną po piętnaście
wiader, którą postanowi Zwierzchność Zamku Żółkiewskiego. Wędrowni zaś gdy się
do tego czasu trafiają tak w Glinisku jako y w Żółkwi, wyrobiwszy niedziel dwie mają
się opowiedzieć cechmistrzowi groszem, którą to czeladzią mają rządzić cechmistrzo-
wie. U którego by mieli zostawać maystra na robocie z uwagi słusznej za zgodą ca-
łej schadzki. A że furmani, których teraz wiele osiadło przekupując garnki w doma,
y gdy Gość obcy nadiedzie tedy na mieyscu one przedaia, a garncarze usychaia
z swoją robotą. W tym punkcie tak nakazujemy, aby furmani na mieyscu nie prze-
dawali garnków w Glinisku, ale one furą sami gdzie indziej wozili y zbywali. Je-
żeli by też trafiło się w przeięciu garnków między Cechą; tedy i natenczas przedawać
nie mają furmani a za dozwoleнием cechmistrzów przez opowiedzenie się. Garnca-
rze, którzy by się znajdowali z włości Żółkiewskiej do teyże cechy należeć mają.
Wszelakiego porządku w zachowaniu i postanowieniu czeladzi mają się zachować
maystrowie tego cechu tak, aby jeden nad drugiego nie podwyższał darunkami tylko
iako zwyczaj ustawa cechowa będzie. Według potrzeby w Glinisku u cechmistrza star-
szego lubo też w Żółkwi u młodszego cechmistrza podczas nabożeństw kwartalnych.
Sądy zaś odprawiać się mają za aprobatą zamkową w cechu. Każdemu niekontentu-
jącemu się dekretem w cechu wolna appellatia do Zamku Żółkiewskiego. Maystrowie
Towarzysze uczniowie iako nayskromniej poszanowanie zachować powinni uchodząc
jedyn drugiemu zniewagi, słów niepocziwych; który by zaś występnym był takowym
wseobyczayem karany byǳ w cechu z uwagi według wystętku. Młodzież skromność wse-
obyczayem zachować powinna. Uczniowie towarzysze na wszelkim mieyscu byǳ się po-
gliwością słów nie pocziwych tak w cechu jako na wszelkim mieyscu strzedz się po-
głowności słów nie pocziwych byǳ nie mają. Z osobami lekkimi i podey-
winni; w posiadzeniu młodzi starszych byǳ obrazą Bożą. Z orężem żadnym na po-
rzany zasiadać nie mają coby mogły byǳ obrazą Bożą.

siedzeniu bywać nie powinni iako szablami, obuchami y innemi instrumentami pod surową karą w cechu. Towarzysze młodzieńcy uczniowie poszanowaniem bydź maystrom powinni y onych żon; prawa y porządek ten w cechu co kwartał czytać powinni tak, żeby się młodzi uczyli porządku y w wykroczeniu przestrzegali się. Zamkową zaś powinność cycha zachować powinna to iest w czynszach, garnkach kwartalnych na ćwierć dawać powinni po złotych cztery, na Wielkanoc, na Zielone Świątki, na Boże Narodzenie garnków wielkich po dwanaście, kafli każdy garncarz białych po kopie albo zielonych pół kopy, lub też po zł. 2, iako też którego roku wola zamkowa nastąpi. Inne powinności według dawnych zwyczajów zachować mają: to iest piece przestawiać, nowe stawiać powinni, pomoc do siana grabienia na Czeremusz-nym, excypuiąc gancarzów przedmiejskich miasta Żółkwi od tey robocizny. Garn-carze zaś, którzyby zasiedli na gruntach posiedzeniem pustych, zagrodnich w ce-chowej powinności zarówno z innemi należeć powinni..... będąc od straży dwornej. Pola y łąki do zagrodników, którzy straż do dworu odbywają, należeć będą. Ołowiu zaś w cechu brać żaden aby się gdzieindziej nie ważył, krom z arendy naszej wiel-kiej. Przeświadczony winy, winien będzie grzywien trzydzieści, połowę na Zamek, połowę na arendę, które to prawo nadane cechowi wiecznie mieć chcemy, dla tym większej wagi renką naszą własną podpisem stwierdzamy. Pieczęć naszą dać roz-kazaliśmy. Dan w Żółkwi dnia 12 miesiąca Stycznia Roku Pańskiego Tysiąc Sześć-set osiemdziesiątego piątego, panowania zaś naszego dwunastego roku Jan Król, — Jakób Ludwik Królewicz. L. S. Któryto przywilej de verbo ad verbum tu intimo-wany reverenter we wszystkich aprobei punktach, a na większy dowód przy pod-pisie renki moiey własney pieczęć zawiesić rozkazałem. Dan w Zamku moim Żół-kiewskim Roku Tysiąc siedmsetnego czterdziestego szóstego miesiąca Stycznia dzie-wiątego dnia Michał Kazimierz Książę Radziwiłł W. W. Z. W. W.

II.

Kalkulacja Jmci Pana Anglisza Chorążego Gard Ordynackich Dyspozytora Manifaktury Żółkiewskiej Ab Anno 1749 ad Annum 1752 ad diem 2 Januarij No 7-mo.

**Percepta z Pieców Farfurowych y kafelnych Manifaktury Żółkiewskiej
ab Anno 1749 ad Annum 1751.**

Przez te lat Trzy wypalono pieców farfurowych in Nr 37 małych a wiel- ka iedna która wynosi za małych dwie co in summa pieców małych uczyni 39. Rachuiąc każdy po złotych 60	fl. 2340.—
Item przez też lat Trzy wypalono pieców kafelnych 22 podług specy- fikacyi Registrów Imci Pana Anglisza Chorążego po czemu któ- rą gdzie przedano	fl. 1935.—
Item przez tenże czas wypalono naczynia kafowego to iest garnuszków Imbryczków y filiżanek za złotych	172.—
In Anno 1749 ze Skarbu JO Xcia Imci Pana y Dobrodzieia przez ręce Imci Pana Eysmąta Ekonoma weszło do kasy Manifakturowey Żółkiewskiej	fl. 2000.—
Summa Percepty facit	fl. 6447.—

Expens z tey percepty ab A-o 1749 ad Annum 1752.

Pierwszego roku w zamku Żółkiewskim postawiono pieców 2 grodzińskich	fl. 216.—
Do Ichmé Panien Dominikanek Lwowskich za ustnym ordynansem Pań- skim piec jako jeden grodziński wydano facit	fl. 108.—
Za ordynansem Pańskim Waz Ogrodnichy kafowych polewanych dla Ichmé Panny Rzeczyckiej sztuk 28, sztuka jedna a fl. 3	fl. 84.—

III.

Regestr Naczynia w Farfurni Żółkiewskiej znajdującego się zkonnotowany Die 26 zbris 1765 to A., przy wprowadzeniu się do budynków Imię Pana Lissowskiego Ekonomia Żółkiewskiego, uprzątnięc szpiklerz na górę wyniesionego:

	Tuzinów	Sztuk
Waz farfurowych białych formowanych na nóżkach z deklami pierwszey miary		2
Waz farfurowych białych podługowatych formowanych z deklami		2
Mis farfurowych formowanych białych malowanych na pieczy- ste pierwszey miary		2
Mis takż farfurowych formowanych biało malowanych 2 miary		2
Mis item farfurowych formowanych białych malowanych 3 miary		2
Mis podługowatych formowanych malowanych 3 miary		2
Mis jajowatych farfurowych malowanych do pieczystego 2 miary		3
Waza graniasta z uszkami farfurowa biała malowana bez dekla 3 miary		1
Misek farfurowych biało malowanych graniasto robionych 4 miary		2
Cukierniczek farfurowych takż biało malowanych		2
Waz okrągłych farfurowych malowanych na nóżkach z deklami 1 miary		2
Waza takż z dekle farfurowa malowana 2 miary		1
Waza podługowata formowana farfurowa z dekle 1 miary		1
Taryna z dekle farfurowa biała malowana 1 miary		1
Taryna z dekle takż 2 miary		1
Półmisek farfurowy biały malowany 3 miary		1
Cukierniczka brączna farfurowa		3
Serwisów farfurowych brącznych		1
Spod od kałamarza brączny		
Waza farfurowa na gałkach z deklami biała malowana brączna 2 miary		1
Waz farfurowych na gałkach z deklami biało malowanych brącz- nych różnych		3
Waza farfurowa na nóżkach z dekle biało malowana z Herbem bracz 1 miary		1
Waza farfurowa z dekle biało malowana bez Herbu brączna 2 miary		1
Mis farfurowych biało malowanych brącznych 1 miary		2
Taryn farfurowych białych z deklami brącznych 1 miary		2
Misek farfurowych malowanych brącznych		5
Tarynek z deklami farfurowych malowanych brącznych		7
Miseczek farfurowych malowanych kuadrastych na musztard		3
Piasieczniczków farfurowych malowanych		3
Dekłów dobrych mniejszych y większych farfurowych od 6 taryn	1	— 3
Dekłów brącznych od taryn większych i mniejszych	2	
Dekłów farfurowych malowanych od wazek przednich		3
Waza farfurowa formowana podługowata biała brączna		1
Pułmisków brącznych farfurowych malowanych różney miary	4	4
Dekłów od taryn farfurowych brącznych		11
Waza z dekle brączna czarna na nie		1
Salaterka farfurowa biało malowana mała		3
Słojków z deklami farfurowych brącznych		1
Zbanuszek takiż ucho odbite		

	Tuzinów	Sztuk
Talerzów farfurowych braczych	6	6
Miseczek filiżankowych farfurowych braczych	8	2
Garnuszków farfurowych braczych		2
Imbryczków farfurowych z nakrywkami braczych		8
Jasczyk na masło farfurowy braczy		1
Naczynia w krubce pod herbem podkowa z krzyżem		1
Waz farfurowych malowanych iedna 1 miary a druga 2 miary bez dekla		2
Dekiel od taryny farfurowy malowany		1
Taryna z deklek farfurowym malowana 2 miary		1
Taryna z deklek takoz malowana farfurowa 3 miary		1
Dekiel od taryny farfurowy malowany 4 miary		1
Misek ztluczonych farfurowych malowanych 1 y 2 miary		2
Salaterek farfurowych malowanych iedna dobra a druga dziurawa		2
Naczynia kafowego braku Salaterek Talerzy, Zbanuszków etc mię- dzy tym waz trzy, cukierniczka iedna, solniczek dwie, im- bryczków trzy in summa tego naczynia znajduie się	12	3
Naczynie żelazne do roboty tamże na gurze Szufłów samych żelaznych dwa		2
Obcengów żelaznych dwoje		2
Kociub jedna sama żelazna a druga na drączku, dwie		2
Widła do bicia żelazne jedne		1
Graca nadpsuta na drączku jedna		1
Łopatek żelaznych dwie		2
Motyka jedna		1
Noż duży prosty jeden		1
Kowadło		1
Szalki żelazne do ważenia farby jedne		1
Sztuka armaty żelazney z denkiem y tłoczkiem do tłuczenia farb		3
Kawałków z moździerza żelaznego		2
Kłudek do zamykania teyże gury		3
Koryto w szpiklerzu		1
Zielnik kafowy		1
Pan Jezus duży farfurowy rozpięty		1
Stół z tarcic sosnowych stolarskiej roboty na nogach z szufladą z zaszczypkami trzema y skoblami		1
Szafy czyli pułki w spiklerzu na koło we trzy rzędy czerwone ma- lowane		
W szpiklerzu kaflów kafowych wyłaczanych odeszło 5 do Lwowa		6
Gzymsów dużych białych polewanych do pieców		22
Kaflów dużych płaskich takoz białych polewanych (z tych ie- den expend.)		15
Kaflów od saskiego piecyka polewanych dużych białych malo- wanych		9
Narożników kafowych dużych także polewanych		11
Kaflów białych małych nakrapianych y kafowych braczych kop 4, effect		240
Lewków starych potrzaskanych do pieców		2
Sztuka takoz szara do pieca saskiego		1

W budynku gdzie pieców trzy do palenia, tak naczynia różnego iako też kaflów, narożników, różney formy znalazie się do- statkiem ale z tych jedne, po razu są palone, a drugie tylko wyrobione z gliny

Tuzinów Sztuk

nie masz nic tylko piec ieden do Form... z chleb... kawowy szary i j kon... z kuchni.

Na gurze nad rezydencyami złożone są to warsztatów drewnianych do roboty z żelazem trzy a czwarty do malowania	4
Forem gipsowych na misy do pieczystego większych y mniejszych	3
Forma na wazę pierwszy miary także gipsowa	1
Item forma na wazę 2 miary gipsowa	1
Item forma na wazę 3 miary gipsowa	1
Forma na serwis ze wszystkimi sztukami	11
Forma na spód do serwisu gipsowa	1
Forem na wazy y dekle 2 giej miary gipsowe	2
Forma na twarzyczkę gipsowa	1
Forma na pieska gipsowa	2
Forma na muszelkę gipsowa	1
Form na lichtarze gipsowych	3
Forma na misę saxońską gipsowa	1
Forma na salatyrykę gipsowa	1
Forma na miseczkę do musztardy gipsowa deest	1
Forma na twarzyczkę do musztardy gipsowa	1
Form na twarzyczki glinianych	2
Form drewnianych gzymsików w wazie szarej deest	28
Forma drewniana ze środkiem na narożnik do pieca wielkiego	1
Forma żelazna na kafle płaskie	1
Forma także na narożnik herbowy	1
Forem na gzymsy	3
Forma na kafel herbowy	1
Pieniek glinianych do otaczania	20
Desczułka zklijona do roboty	1
Obyczajek do roboty naczyń	5
Sztuk dwie szaragów y polic czyli tarcic do niego szesnaście	2
Wanienek z nakrywkami na farbę	1
Zarna do mielenia farby	1
Sito do cedzenia gliny	1
Skrzynia sosnowa duża z zawiasami okowana dawna bez zamku sub No 3 naznaczona	1
Tapezanów tarcicznych długich po dwie tarcic spojonych do roboty	2
Stółów dwa na nogach stolarskich z nich jeden dawny	2
Zydlów mniejszy y większy prostych	2
Szafa przy ścianie w drugiej izbie bez połowy drzwiczek	1
Z tego Regestru przy podaniu JM Panu Cywińskiemu Ekonomij Zólkiewskiej die Aprilis 1769 a. niedostawało tak z naczyń	
farfurowego iako innych drobiazów idq	2
Waz farfurowych malowanych dobrych	5
Mis farfurowych malowanych dobrych	2 5
Pułmisków farfurowych dobrych	1
Cukierniczki brączney	1
Piasecznika białego	

	Tuzinów	Sztuk
Dekłów farfurowych większych y mniejszych		8
Talerza farfurowego		1
Miseczek farfurowych od filiżanek		8
Garnuszków farfurowych		2
Jasczyk farfurowy na masło		1
Naczynia różnego kafowego	1	7
Łopatek żelaznych		2
Nóż duży prosty		1
Kaflów małych białych nakrapianych kop 2 y kafowych brącznych		
Od formy do serwisu wielkiego gipsowych		3
Forma drewniana na narożnik wielka ze środkiem u Bohusza		
Garncarza		1
Forma na gzyms duży takąż drewniana, u tegoż odebrać		
Wanien dwie drewnianych takóż niestaje		

Ten Regestr podając Farfurnię Skarbową dobrze oparkanioną z budynkami z drzewa tartego budowanemi idę budynek duży z izbami dwiema dużemi alkierzami dwiema gabinetami sieńmi y kuchnią zamczystemi z piecami, podłogami, oknami tafłowemi, szyb kilka wybitych pod dachem gontowym starym y gankiem, piwnica dyłowana zamczysta pod szopką słomianą. Stajenka z dylów y karmnik wrota ma. Ogród gdzie drzewa mało co rodzajnego. Szpiklerz duży zamczysty na szandarach ze strychem. Przytym izba czeladna z sieńmi y kuchnią murowaną y kominem porządna. Tuż stajen dwie, do jedney wrót niema, dla wjazdu zaś wrota tarciczne duże z fortą do wody. Datt ut supra D. Zdanowicz Rewr.



Ryc. 87. Fajansowa waza dekoracyjna z manufaktury ceramicznej w Żółkwi (?) czasów Radziwiłłów.



Ryc. 88. Kościół w Karczewie, fasada frontowa.

PIOTR BOHDZIEWICZ

KOŚCIÓŁ PÓŹNOBAROKOWY W KARCZEWIE

1. Na miejscu obecnego kościoła parafialnego w Karczewie (na południe od Otwocka i w 20 klm. na południowy wschód od Warszawy) istniał dawniej drewniany pod wezwaniem św. Bartłomieja, który mieli założyć jeszcze w 1541 r. Karczewscy, a który spalił się na krótko przed wizytą kościoła w 1603 r. przez biskupa poznańskiego Wawrzyńca Gościewskiego. Po tej wizycie na miejscu dawnego kościoła postawiono nowy pod

tym samym wezwaniem¹⁾. Przy pierwszym drewnianym kościele „w r. 1541 Karczewscy dziedzice wzniesli tu kaplicę“²⁾.

Murowany kościół pod wezwaniem św. Wita wznosił w r. 1737 marszałek Franciszek Bieliński³⁾. Budowę rozpoczęto w 1732 lub 1733 roku⁴⁾, akt erekcyjny potwierdził fundator w r. 1747⁵⁾. Poświęcenie kościoła nastąpiło jednak dopiero w 1768 r.⁶⁾ 13.XII.1833 r. powstał w kościele pożar, „przez który pożar ołtarz boczny w kaplicy kościoła w Kar-

¹⁾ Wg inwentarza z 1915 czy 1916 r. w archiwum parafialnym.

²⁾ BALIŃSKI i LIPIŃSKI, *Starożytna Polska* I, 444. Dokładniejsze wiadomości dotyczące zarówno tej kaplicy jak i pierwotnego drewnianego kościółka znajdujemy w wypisach ks. K n a p i ń s k i e g o z Akt Konsystorza Warszawskiego z początku XIX w. (Rps Bibl. Jag. w Krakowie, w odpisie znajdującym się w PIHS). Na s. 219 (odpisu) pod r. 1617 czytamy m. in.: „Na kościele w południowej ścianie kaplica 1-a Karczewskich, murowana i niedokończona, bez żadnej fundacji; 2-a Walbachowska, drewniana penitus desolata — też żadnej niema fundacji. Od północy 3-o kaplica Brudzińskich...“ Dalej nieco, również pod r. 1617: „Penes sand. ecclesiam est Capella Karczewskich, cuius erectio est in actis Consits. a. 1541. Tenet hanc Capellam Vicarius Il. Joannes a Milanowo...“.

³⁾ Data na tablicy nad portalem głównym kościoła. W Wykazie zabudowań kościelnych i bożniczych w mieście Karczewie, sporządzonym w r. 1839, (w wypisie udzielonym łaskawie przez ks. Kazimierza Siwaka, proboszcza w Skułach pod Mszczonowem) czytamy: „Kościół murowany, gętami kryty, wewnątrz znajduje się ołtarzy cztery... kościół murowany w roku 1737, początki zaś nie są wiadome. Funduszem Marszałka Koronnego Bielińskiego był poprawiony jako kollatora i Dziedzica Dóbr Karczewia a przez kogo rozpoczęty niewiadomo“. Franciszka Bielińskiego jako fundatora kościoła wymienia Słow. Geogr. III, 835. W raporcie administratora probostwa do Konsystorza z racji pożaru w 1865 r. („Akta Konsystorza jeneralnego Archidiecezyi Warszawskiej tyżące się kościoła Karczewskiego“, od 1815 r.) wymieniony jest również jako fundator „marszałek“ Bieliński. W jednym z akt z r. 1816 (w „Aktach Konsystorza...“, kopia w aktach parafii na miejscu) jako fundatora podano Kazimierza Bielińskiego, Kanclerza W. Kor. Ta wersja wydaje się jednak błędna.

⁴⁾ W jednym z inwentarzy w „Aktach Konsystorza...“ niedatowanym, prawdopodobnie z 1911 r., jako datę wzniesienia kościoła podano r. 1732. Datę 1733 wymienia „Liber metrices baptisatorum“ w Karczewie (w odpisie udzielonym przez ks. Siwaka, który ją nazywa „najstarszą księgą“, jaką znalazł w czasie poszukiwań w Karczewie w latach 1941/42). Jest tam wzmianka treści następującej: „Dedicatio Ecclesiae Parochialis Carceviensis ex fundamentis noviter erectae ac muratae incidit in Dominicam proximam post festum SS. Ap. Petri et Pauli. Haec ecclesia consecrata est per Illsmum ac Rndsmum Dominum Andream Stanislaum Kostka Zaluski Epcum Plocensem Anno Domini 1733 mense Junio“. W wymienionym wyżej raporcie z r. 1865 również czytamy: „tym sposobem świątynia ta, wystawiona kosztem niegdy marszałka Bielińskiego, uległa obecnie zniszczeniu“.

⁵⁾ W akcie z 1840 r. („Akta Konsystorza...“) ówczesny proboszcz w piśmie „do J. W. Prezesa dozoru kościelnego karczewskiego“ pisze, że „JW. Dziedzic i kollator kościoła Karczewskiego Dóbr Otwockich i Karczewia jeszcze przed 1747 rokiem uznał Proboszcza za uciążonego w utrzymaniu całości kościoła... i w tymże roku to jest 1747 przerabiając czyli w miejsce dawnością zagubionej Erekcji takową odnawiając...“.

⁶⁾ S ł o w. G e o g r. III 865 oraz akt wym. w p. 3).

czewie częścią spłonął⁷⁾. Ołtarz ten odbudowano „z sztuk uratowanych... z dodatkiem nowych...“⁸⁾. Przed tym jeszcze jakaś nieznacząca restauracja odbyła się w 1815 r., kiedy nastąpiła „poprawa miejscami muru i posadzki“⁹⁾. Inwentarz kościoła sporządzono dopiero w r. 1864, jakkolwiek już od 1852 r. domagała się tego „Komissya Rządowa Spraw Wewnętrznych i Duchownych“¹⁰⁾. 24 września 1865 r. wybuchnął w mieście pożar, który w znacznym stopniu zniszczył i kościół¹¹⁾. Odbudowa po pożarze trwała do r. 1883. Wzniesiono wówczas nowy wielki ołtarz i dwa boczne¹²⁾. W 1906 r. postanowiono powiększyć istniejącą świątynię; kamień węgielny pod rozbudowę położył ówczesny kanonik, a późniejszy ks. arcybiskup Gall. Rozbudowa ta trwała od 1911 do 1913 r. Konsekracja nastąpiła w r. 1915¹³⁾.

2. Obecny kościół murowany wznosi się na środku cmentarza kościelnego położonego między placem miejskim z jednej, a ulicą — z drugiej strony. Z obydwu tych stron ogrodzony jest żelaznymi sztachetami. Dwa inne boki cmentarza (krótsze) przylegają do sąsiednich posesji. W pewnej odległości od kościoła, przy murze od strony placu wznosi się murowana dzwonnica.

W obecnym stanie kościół składa się z nawy głównej i poprzecznej, prezbiterium zamkniętego absydą, czterech kaplic, dwu bocznych przedścionków od strony elewacji frontowej oraz zakrystii i symetrycznie do niej położonego składu sprzętów kościelnych. Całkowita długość budynku wynosi około 36,5 m., największa szerokość 25,75 m.

W zewnętrznym wyglądzie kościoła zwraca przede wszystkim uwagę elewacja frontowa (ryc. 88). Główna jej część, zamykająca nawę, podzielona jest na dwie kondygnacje i zwieńczona szczytem. W kierunku poziomym jej przeszło środkowe jest płaskie i nieco wysunięte naprzód, boczne zaś p r z e ś l a tworzą powierzchnie w k l e ś l e. Obydwie kondygnacje zdobią pilastry porządku tokańskiego. Na dolnej elewacji zarówno cokoły jak i antablaty są ciągłe na całej długości fasady, o ile nie brać pod uwagę częściowego przerwania frontonu nad portalem, gdzie jednocześnie obok pilastrów występują dwie kolumny. W kondygnacji górnej tylko gzyms nie jest przerywany, architrawu niema wcale, a fryz, bardzo wysoki, dano tylko nad bocznymi przeszłami fasady. Część środ-

⁷⁾ W akcie z 27 X 1834 w „Aktach Konsystorza“.

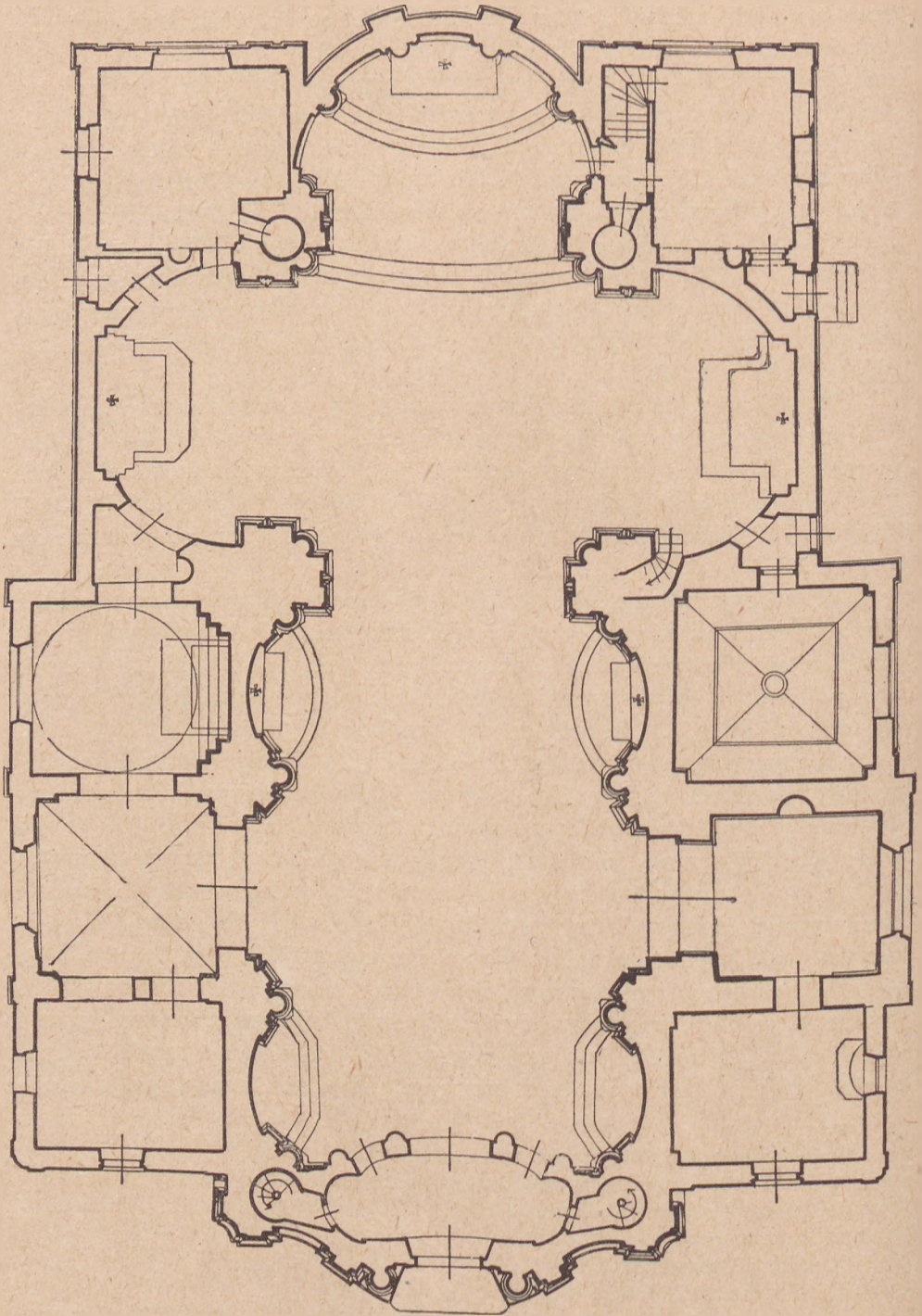
⁸⁾ Ibidem. W cytowanym „Wykazie zabudowań kościelnych...“ czytamy: „potrzebuje spiesznej reparacji, albowiem to już w roku 1828 musiało być skutecznie, lecz dotąd anszlagu nie masz“.

⁹⁾ „Akta Konsystorza...“.

¹⁰⁾ Raport z 27 IX 1865 r. p. wyżej.

¹¹⁾ W piśmie do Konsystorza z 2 VI 1883 administrator Probostwa prosi o pozwolenie poświęcenia „nowowystawionego wielkiego ołtarza i dwu bocznych, niezadługo stanąć się mających“.

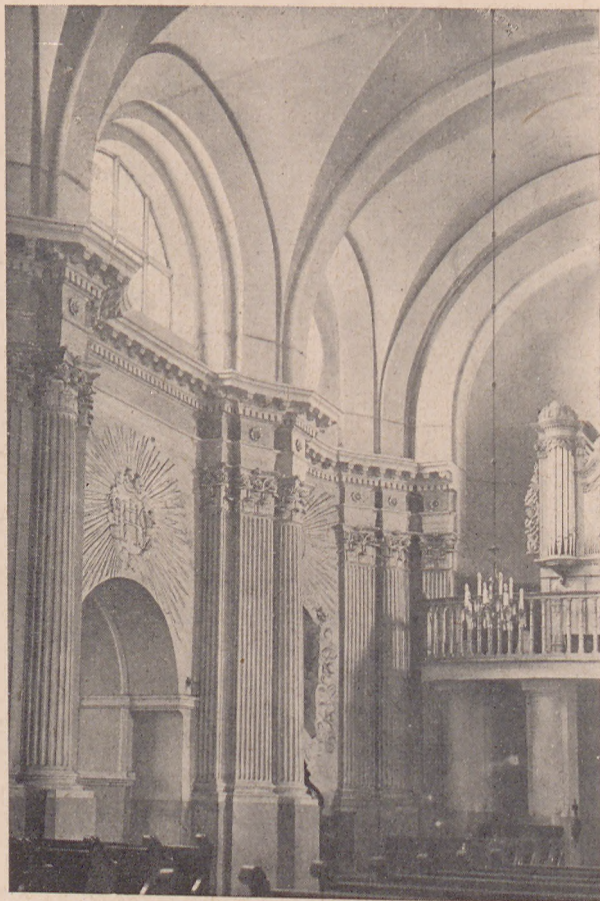
¹²⁾ Inwentarz z 16 VII 1916. („Akta Konsystorza...“). Rok 1911 podany jest na planie sporządzonym przez arch. Kudere, który później kierował rozbudową kościoła.



1927



Ryc. 89. Kościół w Karczewie, rzut poziomy — stan obecny.



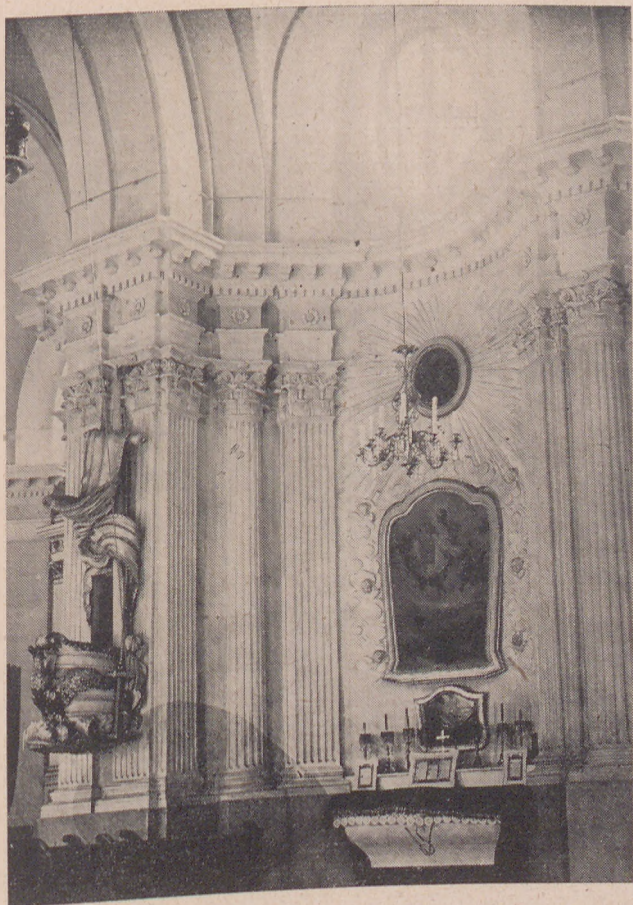
Ryc. 91. Kościół w Karczewie, nawa główna.

Boczne elewacje nawy głównej podzielone są pilastrami i zwieńczone gzymsem, który od strony elewacji frontowej jest urwany i który podziałowi tej elewacji nie odpowiada. Między pilastrami umieszczone są okna w kształcie stojącej elipsy, pozbawione obramień.

Zwraca uwagę zupełny brak ornamentacji na fasadach, a zarówno ogólna kompozycja jak i opracowanie szczegółów wykazują cechy późnego baroku pierwszej połowy XVIII wieku, co zresztą odpowiada całkowicie dacie powstania kościoła.

Pozostałe elewacje kościoła żadnej wartości artystycznej nie posiadają.

We wnętrzu kościoła najciekawiej przedstawia się nawa główna. W kierunku poziomym jest ona podzielona grupami pilastrów i kolumn na trzy przęsła, z których środkowe jest nieco szersze. Nieco bardziej wysunięte filary oddzielają nawę główną od poprzecznej i nadają jej charakter zamkniętej w sobie całości. Od strony elewacji frontowej nawę



Ryc. 92. Kościół w Karczewie. Fragment nawy głównej.

główną uzupełnia zagłębienie mieszczące chór muzyczny a na dole tworzące otwarty na nawę przedsionek. Z obydwu końców tego przedsionka prowadzą przejścia do umieszczonych w murach kręconych schodów do chóru muzycznego i na strych. Skrajne przęsła nawy tworzą powierzchnie wklęsłe, środkowe natomiast są płaskie i mieszczą w sobie duże otwory stanowiące przejścia do kaplic. Największa szerokość nawy (w przęśle środkowym) wynosi 11,5 m.

Opracowanie architektoniczne nawy (ryc. 90, 91, 92) polega na rytmicznym podziale całości przy pomocy filarów złożonych każdy z kilku podpór. Na osiach filarów międzyprzęsłowych stoją kolumny. Odpowiadające im kolumny w rogach nawy są ustawione od strony kolumn chnie przęsła skrajnych zdobią pilastry wzmocnione do linii zakłęcia ćwierćpilastrami i ustawione na ukos odpowiednio do linii zakłęcia muru. W przęśle środkowym pilastry te stoją również ukośnie i od strony osi przęsła wzmocnione są z każdej strony otworu przez dwa pilastry stykające się pod prostym kątem i tworzące razem filar. Od strony chóru

muzycznego z każdej strony dużego łuku otwierającego się na chór widzimy po jednym pilastrze. Filary oddzielające nawę główną od nawy poprzecznej zdobią każdy cztery pilastry — dwa na boku równoległym do osi kościoła i po jednym na bokach krótszych. Cokoły dano tylko pod podporami. Belkowanie jest przerwane na chórze muzycznym, przy czym przerwanie to wykonano w ten sposób, jak gdyby wielki łuk chóru muzycznego wykrojono w ścianie poprzecznej (krótszej) nawy. Zresztą architrav i fryz są przerwane w przęsłach skrajnych. Nakrycie nawy stanowi sklepienie krzyżowe na pasach, przy czym pasy odpowiadające pilastrom i kolumnom postawionym na ukos również biegną na całej wysokości ukośnie. Chór muzyczny nakrywa kolebka. Okna umieszczone są nad belkowaniem; w przęsłach skrajnych mają one kształt stojących elips, w środkowym zaś zakreślone są od góry półkołem a po bokach tworzą linie pionowe. Okno środkowe po lewej (patrząc od wejścia do kościoła) stronie jest zamurowane.

Wysokość nawy od podłogi do klucza sklepiennego wynosi 13,20 m.

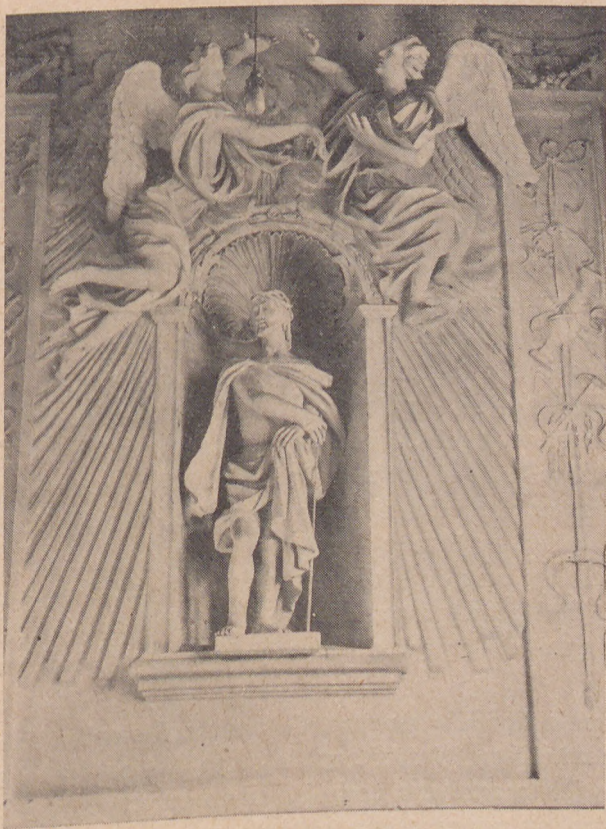
Wszystkie pilastry i kolumny nawy — porządku korynckiego, kanelowane, głowice i belkowanie opracowane poprawnie (ryc. 91 i 92). Na architravie nad każdym pilastrem względnie kolumną umieszczona jest rozeta. Cokoły proste, bez gzymsów i baz. W każdym ze skrajnych przęseł widzimy dwa płaskie wgłębienia w murze; górne jest okrągłe, dolne zaś, większe ma dość skomplikowaną linię wykroju. Oba mieszczą wewnątrz obrazy w ramach. Od górnych wnęk wybiegają na wszystkie strony plastycznie wykonane promienie, dookoła dolnych zaś unoszą się wśród kłębow obłoków oskrzydłone główki aniołków. W przęsłach środkowych (ryc. 91) łuki otworów wykrojone w płaszczyźnie muru zdobią tylko skromne gzymsiki. Umieszczony nad tymi łukami plastycznie wykonany ornament wyobraża monogram Chrystusa wśród obłoków, od których na wszystkie strony wytryskują promienie.

Całe wnętrze nawy pomalowane jest na biało, trzony kolumn i gzyms są nieco ciemniejsze, o lekkim kremowo-żółtym odcieniu.

Szczegóły architektoniczne chóru muzycznego są odmienne: kolumny są tu ciężkie, porządku tokańskiego, belkowanie zupełnie proste, poręcze chóru drewniane; całość ma charakter zgoła odmienny od architektury nawy. Sklepienia są zupełnie pozbawione ornamentacji.

W wygięciach muru przęseł bliższych do prezbiterium umieszczone są na stopniach ołtarze zresztą o bardzo skromnym wyglądzie. W przęsłach od strony głównego wejścia stopnie są, ale ołtarzy brakuje.

Integralną część architektury nawy tworzy ambona umieszczona na filarze, wyjątkowo po stronie epistoły (ryc. 92). Pomyślana jest w kształcie łodzi skierowanej dziobem w poprzek kościoła, z masztem, na którym zawieszony jest żagiel. Zresztą zdobią ją mały gzyms ozdobiony wolutą, sieć rybacka, orzeł i kotwica na łańcuchu, a od dołu przedstawione są fale. Całość pomalowana na biało, w niektórych miejscach złocenia.



Ryc. 93. Kościół w Karczewie, fragment wnętrza kaplicy.

Z dwóch k a p l i c leżących na osi poprzecznej nawy głównej — ta, którą widzimy na lewo po wejściu do kościoła, kwadratowa w rzucie poziomym, nakryta jest sklepieniem kopankowym, a architektoniczne jej opracowanie polega jedynie na zastosowaniu pilastrów i gzymsu.

Druga kaplica, leżąca na wprost dopiero co opisanej, jest o wiele ciekawsza. Zwraca na siebie przede wszystkim uwagę to, że mury jej ze wszystkich czterech stron nie wchodzą w skład murów kościoła. Dekoracja jej jest o wiele bogatsza niż w kaplicy poprzedniej (ryc. 90 i 93). Dolna część ścian potraktowana jest jako cokół zwieńczony skromnym gzymsem. Wyżej ściany podzielone są pilastrami pozbawionymi baz; tylko dwa z nich mają przy tym głowice i one to, wraz ze znajdującą się między nimi niszą z figurą Chrystusa oraz dwiema figurami aniołów nad tą niszą stanowią ośrodek kompozycyjny całości. Filunki tych pilastrów wypełnione są ornamentem, który przedstawia narzędzia męki Pańskiej — kolumny, gwoździe, młotek, drabiny itp. — podwieszone na pionowych wstęgach. Głowice porządku kompozytowego ozdobione są girlandami owoców. Obramienie niszy opiera się na gzymsiku, a jej górne przesklepienie zdobi muszla. Figury Chrystusa i aniołów w szczegółach są wpraw-

dzie miejscami słabe, w całości jednak dają bardzo efektowną grę światła, cieni i półcieni; poza tym twarz Chrystusa nie pozbawiona jest pewnego głębszego wyrazu. Z pod obłoków na ścianie wytryskują promienie.

Z obydwu tych kaplic prowadzą przejścia do dwu przedsionków od strony elewacji frontowej. Przedsionki te żadnego opracowania architektonicznego nie posiadają. Większej wartości artystycznej pozbawione są również i dwie inne kaplice, z których lewa (patrząc od wejścia) nakryta jest płaską kopułą i ma dwa wejścia, prawa zaś jest dostępna tylko z nawy poprzecznej; nakrycie jej stanowi sklepienie kopankowe z kluczem.

Co do nawy poprzecznej, to zarówno ona sama jak i prezbiterium powtarzają naogół architekturę nawy głównej, ale w sposób nieco uproszczony i nie osiągając jej stopnia artyzmu. Mały fragment jej widzimy na ryc. 92 — na lewo w głębi. Wobec tego, iż ta partia budowli pochodzi dopiero z rozbudowy 1911—1913 r., opis jej bardziej szczegółowy należy pominąć, ograniczając się jedynie do wzmianki, że nawy główna i poprzeczna wraz z prezbiterium tworzą krzyż łaciński.

Pod kościołem znajdują się podziemia, wejście do których prowadzi zzewnątrz, pod prawym przedsionkiem; większa ich część jest zamurowana a dostępne do oglądania są zupełnie pozbawione wartości artystycznej.

Wyposażenie kościoła nowsze, do pewnego stopnia zharmonizowane z architekturą wnętrza. Wartość artystyczna nie jest wysoka. Ciekawym natomiast zabytkiem zarówno pod względem artystycznym jak i zabytkowym jest nagrobek wmurowany obecnie w zewnętrzną ścianę kościoła obok wejścia do podziemi (ryc. 94). Jest to płyta z czerwonego marmuru, na której w obramieniu, przypominającym obramienie okienne, wyobrażona jest postać starszego mężczyzny trzymającego w ręce zegar piaskowy, z głową opartą na poduszce. Na dole obramienia, w wianku z liści, herb. Napis na kartuszu w górnej części płyty brzmi: „Sive morimur sive vivimus Christi Sumus. Melchior Walbach“. Inny napis, na dole: „Anno salutis humanae 1595“. Całość jest nieźle pomyślana, a wykonanie szczegółów wyjątkowo staranne. Jak się zdaje, płytę umieszczono na zewnętrznej ścianie dopiero podczas rozbudowy kościoła w latach 1911—1913¹³⁾.

3. Jak już zaznaczono na początku, obecny wygląd kościoła zawdzięczamy przeróbkom, jakie miały miejsce podczas powiększenia kościoła w latach 1911—1913. Przed tym powiększeniem kościół był znacznie mniejszy, gdyż, jak to widzimy na ryc. 95¹⁴⁾, niewielkie prezbiterium przylegało bezpośrednio do nawy głównej. Na prawo od prezbiterium mieściła

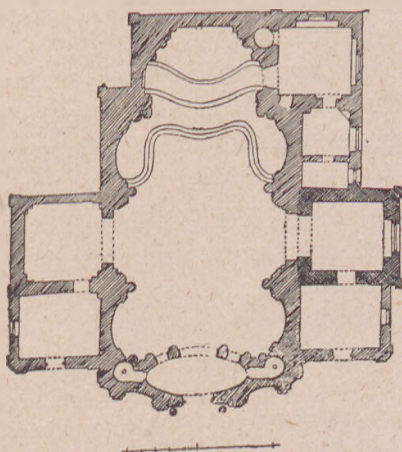
¹³⁾ Faustyn FRYSZ, Karczew pod Warszawą w zarysie monograficznym historyczno-regionalnym. 1930 (praca w rękopisie, miała być wydana nakładem Wydziału Powiatowego Sejmiku Warszawskiego).

¹⁴⁾ Jest to reprodukcja rysunku wykonanego w 1907 r. przez arch. Kudęę przed przystąpieniem do rozbudowy kościoła. Oryginał rysunku znajduje się w zbiorach Zakładu Architektury Polskiej Pol. Warszawskiej.



Ryc. 94. Kościół w Karczewie, nagrobek Walbacha.

się zakrystia i jakieś dwie mniejsze ubikacje (jedna z nich prawdopodobnie przedsionek). W nawie, dwu kaplicach na jej osi poprzecznej i w przedsionkach większych zmian nie spostrzegamy. Najważniejsza z nich polega na tym, że w dawnym kościele stopnie przy ołtarzach bocznych w przęsłach przylegających do prezbiterium zlewały się ze stopniami przy wiel-



Ryc. 94. Kościół w Karczewie, pierwotny rzut poziomy.

kim ołtarzu w jedną całość kompozycyjną, utworzoną przez same krzywe linie. Pozostałe różnice, np. dotyczące zarysu przedsionka pod chórem muzycznym należy raczej tłumaczyć nieścisłością rysunku Kudery.

Niestety, brak odpowiednich materiałów ikonograficznych nie pozwala odpowiedzieć na pytanie, jak wyglądało dawniej prezbiterium. Sądząc z wielkości rzutów kolumn w prezbiterium na rysunku Kudery, należałoby myśleć, iż miały one tę samą wysokość co i kolumny nawy, czyli że całe wnętrze kościoła obiegało naokoło wspólne belkowanie, jak to widzimy np. w kościele PP. Wizytek w Warszawie, i że wystawa wielkiego ołtarza wchodziła w skład ogólnej architektury wnętrza. W tym wypadku należałoby tylko ustalić, czy prezbiterium miało w rzucie poziomym kształt półkola, uskoki zaś widoczne przy tylnej ścianie oznaczają tylko zagłębienia muru celem umieszczenia obrazu, — czy też rzut poziomy prezbiterium był nieco bardziej skomplikowany (jakkolwiek i w danym wypadku ostatni uskok mógłby oznaczać tylko zagłębienie na obraz).

Niejaką wskazówkę daje nam opis tego, co zginęło podczas pożaru w 1865 r., kiedy ogień „zniszczył do szczytu chór, organy, cały dach wierzchni nad sklepieniem—ponieważ nad chórem koło okna były z drzewa promienie i takie same dla ozdoby otaczały figurę Boga Ojca nad wielkim ołtarzem, ogień łatwo przeszedł od chóru aż do Wielkiego Ołtarza, który do szczytu zniszczony — dostarczyły bowiem żywiołu gradusy z drzewa — kolumny trzcinowane—spłonął krzyż w Wielkim Ołtarzu, figury aniołów i inne przyozdobienia, wszystkie pięknej roboty...“¹⁵⁾. Wyrażenie „trzciniowane kolumny“ pozwalało by przypuszczać, że były to kolumny puste wewnątrz i otynkowane nazewnątrz, jak to się czasem robiło dawniej nawet przy monumentalnym opracowaniu wnętrza, nie zaś oddzielna i jedynie przedstawiona do ściany wystawa ołtarzowa, która jak i figury była by prawdopodobnie wykonana z drzewa. W środku wystawy ołtarzowej, jak się zdaje, umieszczony był obraz Ukrzyżowanego, przypisywany Smuglewiczowi, obecnie w bocznym ołtarzu ś. Trójcy¹⁶⁾. W opisie pożaru, którego fragment dopiero co przytoczyliśmy, nie ma wzmianki o spaleniu się ambony; wynikało by z tego, że istniejąca obecnie jest tą, która i dawniej ozdabiała wnętrze. Rysunek Kudery został wykonany wprawdzie w r. 1907, dotyczy więc ołtarza nowszego, który zastąpił spalony w 1865 r. Można jednak przypuszczać, że powtarzał on kształty ołtarza pierwotnego.

Opis powyższy możemy jeszcze uzupełnić wiadomością, iż przed rozbudową kościoła w 1911—1913 r., a więc „w pierwotnym kościele były

¹⁵⁾ Raport Administratora Probostwa z 27 IX 1865 (p. wyżej). Pożar wybuchnął 24 IX. W raporcie tym czytamy dalej, że „Z świątyni całej pozostały tylko mury i sklepienia. Wprawdzie nie zawalone — lecz mury w niektórych miejscach popękane nie przedstawiają bezpieczeństwa do zgromadzenia się ludu do nabożeństw“.

¹⁶⁾ Wiadomość pochodząca od ks. Siwaka. Są też w kościele duże obrazy pendzla Andriollego, przedstawiające św. Kazimierza oraz „Chrystusa złożonego w grobie“. (Ks. Siwak).

4 ołtarze: Wielki z obrazem Pana Jezusa na krzyżu, 2-gi na prawej stronie z obrazem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, trzeci po lewej stronie pod wezwaniem Ś-go Wita z głównym obrazem Przemienienia Pańskiego, czwarty ołtarz w kaplicy z głównym obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej i Ś-go Kazimierza Królewicza. Kaplica ta oddzielona była od głównej nawy kościelnej żelazną kratą i takimiż drzwiami¹⁷⁾.

Co do zewnętrznego wyglądu budynku w jego stanie przed rozbudową, w tych częściach, które rozebrano, nie posiadamy żadnych wskazówek, poza planem Kudery. O ile chodzi o wygląd jeszcze dawniejszy, posiadamy wiadomość, że kościół był „gantami przykryty z wyjątkiem kaplicy i zakrystii, nad którymi dachówka jest położona”¹⁸⁾.

Ale i w tym dawnym kościele należy wydzielić osobno jedną część, mianowicie kaplicę z figurą Chrystusa, a to z tej racji, że mury jej — jak to zaznaczyliśmy już wyżej — nie wchodzi w skład murów kościoła. Świadczy to bowiem po za wszelką wątpliwością o tym, że powstała ona wcześniej niż obecny kościół murowany. Po drugiej stronie nawy tego zjawiska nie obserwujemy. Najprawdopodobniej jest to ta właśnie kaplica, którą Karczewscy wzniesli w 1541 r. Z niej też prawdopodobnie pochodzi nagrobek Walbacha. Nowy kościół więc niejako „dobudowano” do tej kaplicy, przy czym murów jej — może ze względów natury technicznej — nie wykorzystano.

To odtworzenie stanu pierwotnego uzupełnić można wiadomością, że zmianom uległ nie tylko kościelny gmach, lecz i otoczenie. Dawniej bowiem ogrodzenie cmentarza kościelnego było murowane, co powinno było odbić się i na wyglądzie kościoła¹⁹⁾.

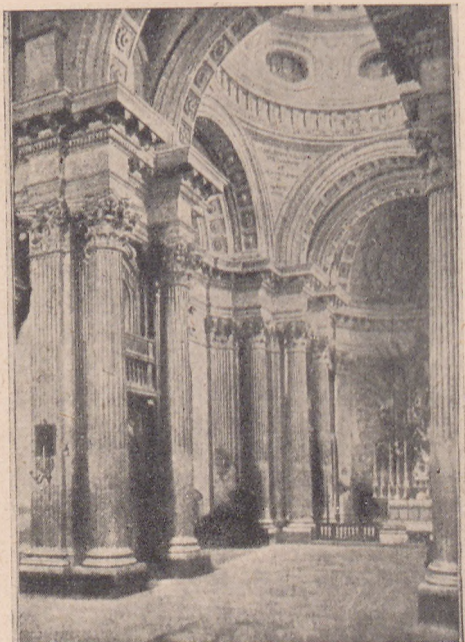
4. Szukając analogii i wzorów dla naszego zabytku, stwierdzamy przede wszystkim uderzające podobieństwo karczewskiej ambony w postaci łodzi do ambony w kościele PP. Wizytek w Warszawie, z którym już wyżej mieliśmy okazję nasz kościół porównać. Wobec tego iż warszawski kościół Wizytek rozpoczęty w r. 1728, ukończony został po dłuższej przerwie w latach 1755/61²⁰⁾, karczewski zaś kościół ukończony już w 1737, ale konsekrowany dopiero w 1768, nie jest możliwym ustalić, która z tych dwu

¹⁷⁾ Inwentarz z 16 lipca 1916 r. (w „Aktach Konsystorza...“).

¹⁸⁾ Inwentarz z r. 1864 (w „Aktach Konsystorza...“). Czytamy tam dalej, że kościół „jako niedawno restaurowany w dobrym znajduje się stanie“.

¹⁹⁾ Do pracy FRYSZA o Karczewie miało być dołączone zdjęcie fotograficzne kościoła z pokazaniem dawnego murowanego ogrodzenia. Fotografia ta jednak, mimo starań, nie mogła być odnaleziona. Nie udało się również, mimo przedsięwziętych na prośbę autora poszukiwań, znaleźć materiału ikonograficznego w papierach po ś. p. arch. Kudrze.

²⁰⁾ P. BOHDZIEWICZ, Francesco Placidi, architekt Włoch XVIII stulecia w Polsce (Prace Sekcji Hist. Sztuki Tow. Przyj. Nauk w Wilnie, III. — (1938/39). Poza tym kościółowi temu poświęciłem specjalną rozprawę, będącą na ukończeniu.



Ryc. 96. Kościół S. Maria in Campitelli w Rzymie — nawa.

ambon była wzorem dla drugiej. Nie wykluczone bowiem, iż wewnętrzne urządzenie karczewskiego kościoła wykonano nieco później, przed jego ostateczną konsekracją w 1768 r. Podkreślić bądź co bądź należy, że wykonanie szczegółów ambony karczewskiej wykazuje wyraźnie niższy poziom niż ambona u Wizytek w Warszawie.

Trudniej jest znaleźć analogie i pokrewieństwa dla naszego zabytku co do zewnętrznej architektury, która jest typową dla architektury prowincjonalnej tej doby na Mazowszu i na Podlasiu.

Niektóre szczegóły pozwalają nam natomiast nawiązać nasz zabytek bezpośrednio do baroku rzymskiego, mianowicie do wnętrza kościoła Santa Maria in Campitelli w Rzymie (ryc. 96). Podobieństwo dotyczy zarówno ogólnego układu nawy o trzech przęsłach, jak i opracowania części przęseł z ich pilastrami ustawionymi na ukos, przy odpowiednim dostosowaniu pasów sklepiennych, oraz charakteru samej architektury. Ta ostatnia w obydwu wnętrzach jest prawie identyczna, oparta na formach barokizującego antyku, przy użyciu zarówno pilastrów jak i kolumn. Jedyna może różnica polega na tym, że rozety, które widzimy w Karczewie na fryzie, w rzymskim przykładzie są umieszczone na pasach sklepiennych, co jest naturalnie, bardziej szczęśliwym rozwiązaniem. Wreszcie na ścianie absydy kościoła S. Maria in Campitelli znajdujemy ten sam

motyw promieni wytryskujących na wszystkie strony z poza obłoków, które w kilku miejscach powtórzone w karczewskim kościele.

O wiele trudniejsze, a właściwie niemożliwe było nawiązanie do baroku rzymskiego zewnętrznej architektury kościoła w Karczewie. Pod tym względem wzrok nasz raczej musi skierować się w stronę prowincjonalnych szkół barokowej architektury Włoch, jakkolwiek rzecz naturalna, i takie postawienie sprawy pozostaje problematyczne²¹⁾.

Ze sprawą wpływów oraz analizy stylowej łączy się i zagadnienie autorstwa. Co do tego, należy przyznać, że żadnych wskazówek archiwalnych nie udało się odnaleźć. Są natomiast niejaki możliwości wysunięcia hipotezy. Wskazówką dla nas mogą służyć dwa fakty. Jeden — że fundatorem kościoła w Karczewie był marszałek Franciszek Bieliński, właściciel sąsiedniego pałacu w Starym Otwocku, dla którego nieistniejący już obecnie pałac w Warszawie przy ulicy Królewskiej stawiał w r. 1730 architekt Józef Fontana²²⁾. Drugi, — że niektóre cechy kościoła w Karczewie z jego poczuciem bryły architektonicznej przy prowincjonalizmach w traktowaniu szczegółów oraz poszczególne motywy, jak np. wciągnięcie wystawy ołtarzowej w ogólną architekturę wnętrza, co w sposób wprowadzie hipotetyczny stwierdziliśmy dla Karczewia, przypominają te fragmenty kościoła OO. Franciszkanów w Warszawie, z którymi wiąże się imiona Józefa Fontany i jego syna Jakuba. Pewną wskazówką może być również i to, że ambonę w kościele Wizytek w Warszawie wykonał Plersch, spowinowacony z Fontanami²³⁾. Biorąc pod uwagę fakt, że styl Jakuba Fontany bardziej niż styl jego ojca zbliża się do tego, co widzimy w Karczewie, możemy wysunąć przypuszczenie, że twórcą kościoła w Karczewie był Jakub Fontana²⁴⁾.

5. Omówienie kościoła w Karczewie chciało by się jeszcze uzupełnić opisem dwu zabytków, które nie są wprawdzie objęte tytułem niniejszej rozprawy, ale które stoją w pewnym związku z kościelnym gmachem. Chodzi tu o murowaną dzwonnice oraz o kapliczkę przy drodze z Karczewia do Starego Otwocka, rezydencji fundatora kościoła.

Dzwonnica (ryc. 97) klasyczna, o kształtach surowych i ciężkich,

²¹⁾ W pracy p. t. Ittarowie w Polsce a barok Katanii, Wilno 1939 r. — porównałem fasadę kościoła w Karczewie z elewacją kościoła S. Maria Maddalena na drodze z Amalfi do Atrani.

²²⁾ Chr. H. ERNDETEL, *Varavia physice illustrata*. Dresdae 1730 s. 26.

²³⁾ Zygmunt BATOWSKI, Pomnik Tarły w kościele jezuickim w Warszawie i jego twórca. W-wa 1933. Warszawskiemu kościołowi Franciszkanów poświęciłem osobną rozprawę, zreferowaną w r. 1937 w Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

²⁴⁾ Po raz pierwszy hipotezę tę wypowiedziałem w referacie poświęconym kościołowi w Karczewie w T. O. nż Z. P. w Warszawie w 1933 r. Streszczenie tego referatu — BHSK, grudzień 1935. Stanowisko moje podzielił nieco później monografista Fontanów Z. REWSKI. Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów, BHSK III. Czerwiec 1934, s. 270.

nakryta jest czterospadkowym dachem. Datowana nie jest, styl wskazuje na koniec XVIII lub początek XIX w. Dawniej była kryta dachówką²⁵⁾.

Kapliczka (ryc. 98) składa się z części środkowej, wykonanej z czerwonego marmuru oraz omurowania wykonanego z cegły. Opracowanie szczegółów bardzo staranne, a stylowy ich charakter wskazuje na drugą ćwierć XVIII wieku. Czy omurowanie z cegły, otynkowane i pomalowane na biało jest późniejsze, można by — i warto było — sprawdzić dopiero po częściowym jego usunięciu²⁶⁾.



Ryc. 97. Karczew, dzwonnica przy kościele.



Ryc. 98. Karczew, kapliczka przy drodze do Starego Otwocka.

²⁵⁾ W cytowanym wyżej „Wykazie zabudowań kościelnych i bożniczych w mieście Karczewie...” z r. 1839 podano wiadomość, że „przy tymże kościele jest dzwonnica murowana, na 4 filarach, dachówką kryta, w której jest dzwonów trzy”.

²⁶⁾ Materiałów lub wskazówek przy pisaniu tej rozprawy udzieliły następujące instytucje i osoby: Konsystorz Rzymsko-Katolicki Archidiecezji Warszawskiej, Zakład Architektury Polskiej Pol. Warsz., PIHS w Warszawie, ks. prob. Józef Stolarski w Karczewie, ks. prob. Kazimierz Siwak w Skułach pod Mszczonowem, mgr Zbigniew Rewski mgr Dariusz Kaczmarzyk w Warszawie. Wszystkim tym instytucjom i osobom wyrażam na tym miejscu najgłębsze podziękowania.

Ryc. 88, 92 i 93 wg fot. ś. p. Piotra Witalisa Bohdziewicza, ryc. 89 i 90 wg pomiaru autora (zbiory Zakł. Arch. Pol. Pol. Warsz.), ryc. 91 wg fot. w CBI, ryc. 95 — zmieniona kopia rysunku ze zbiorów Zakł. Arch. Pol. Pol. Warsz., ryc. 94, 97 i 98 — fot. autora, ryc. 96 wg. Bergnera.

DALSZY PRZYCZYNNY DO DZIAŁALNOŚCI PLACIDIEGO

W b. król. gabinecie rycin w Dreźnie znajdował się przed wojną szkicownik nie podpisanego architekta włoskiego, który około r. 1734 pracował w Polsce. Szkicownik ten, zawierający na 73 kartach rysunki różnych kościołów, pałaców, dworów (np. Opalińskich, Szembeków, Wąsowiczów), nagrobków, ołtarzy (jeden dla katedry krakowskiej), portali, kominów, plafonów itp. szczegółów, przypisywany był powszechnie Gaetanowi Chiaveriemu¹⁾. Przy bliższym zbadaniu kwestii autorstwa tego zbioru rysunków nasuwają się jednak wątpliwości, czy atrybucja ta jest słuszną. Nie posiadamy bowiem żadnych konkretnych dowodów, że wspomniany architekt bawił w tym czasie w Polsce. Wiadomo tylko, iż w latach 1736—1749 pozostawał on na usługach króla Augusta III, kierując budową katolickiego kościoła dworskiego w Dreźnie, oraz sporządził kilka projektów przebudowy zamku warszawskiego, które nie doczekały się jednak realizacji. Z niemałą dozą prawdopodobieństwa możemy natomiast ten album rysunków przydzielić Franciszkowi Placidiemu, który pod datą 18 września 1738 r. występuje jako główny pomocnik Chiaveriego przy budowie cytowanej świątyni dworskiej w stolicy saskiej, obok innych artystów włoskich, jak Antonio Zucchi, Carlo Ponte, Domenico Giudice i Lorenzo Matielli.

O architekcie tym wiadomo, iż był już w r. 1732 w Polsce. W aktach Nuncjatury Papieskiej w Archiwum Głównym w Warszawie odnalazł mianowicie prof. Zygmunt Batowski zwolnienie z narzeczeństwa Olimpji Cantoni, zamieszkałej przy rodzicach w Rzymie, dokonane 21 sierpnia tego roku przez Placidiego, który stwierdził przy tej okazji, że opuścił już dawno Italię, przebywa obecnie w Polsce, a do ojczyzny nie ma zamiaru wracać. Możemy przyjąć za rzecz niemal pewną, iż w tym czasie bawił on już w Krakowie, gdzie zaprojektował fasadę kościoła XX Misjonarzy, będącą wiernym powtórzeniem elewacji frontowej kościoła S. Andrea in Quirinale w Rzymie. Fasada ta wykonana została prawdopodobnie niedługo przed konsekracją wspomnianej świątyni, która miała miejsce w roku 1732. Budowa natomiast misjonarskiego kościoła w Krakowie, przy której Placidi nie był zapewne zajęty, doszła do skutku — jak wiemy z przekazów źródłowych — nieco wcześniej, a mianowicie w latach 1719—1728²⁾.

¹⁾ J. MYCIELSKI, Gaetano Chiaveri w Polsce i jego książka szkiców w Król. Gabinecie Rycin w Dreźnie. *Sprawy Kom. Hist. Szt. A. U. VI*, (1900) s. 77—82.

²⁾ F. KLEIN, Barokowe kościoły Krakowa. *Roczn. Krak. XV*, (1913) s. 156—169.

Za słuszością wysuniętej hipotezy o autorstwie Placidiego w odniesieniu do wspomnianego szkicownika przemawia odnaleziony przez Corneliusa Gurlitta w archiwum drezdeńskim sygnowany projekt kaplicy grobowej dynastii Wettinów w katedrze na Wawelu³⁾, który pozostaje w związku z niektórymi rysunkami, znajdującymi się w omawianym albumie. A mianowicie: ze szkicem 52, wyobrażającym katafalk na czterech stopniach, ozdobiony trupimi głowami, który — jak stwierdza prof. Jerzy Mycielski — odnosi się do katafalku w katedrze krakowskiej, ustawionego w czasie egzekwii żałobnych po śmierci Augusta II w r. 1733, oraz z następnymi projektami 5 tablic nagrobkowych, w których występują szkielety ludzkie trzymające korony, przeznaczonych do wspomnianej kaplicy saskiej w katedrze na Wawelu, co stanowi rozstrzygający argument, przesądzający autorstwo tych szkiców na rzecz Placidiego. Poza tym przytoczyć tutaj się godzi rysunek 9, przedstawiający plan prezbiterium katedry krakowskiej z uwidocznionym w pośrodku podium na koronację Augusta III, która — jak wiemy — dokonana została 17 stycznia 1734 r. przez biskupa Jana Karola Lipskiego w asystencji biskupa poznańskiego Stanisława Hozjusza. W rezultacie więc istnieje większe prawdopodobieństwo, że szkicownik ten należał do mistrza Francesca, aniżeli do Gaetana Chiaveriego, który w najlepszym wypadku bawił tylko przelotnie w Warszawie przed r. 1740, kiedy sprawa rozbudowy zamku królewskiego stała się aktualna.

Młody architekt włoski, wybiwszy się w środowisku krakowskim, zwrócił widocznie na siebie uwagę Augusta III, który w r. 1733 i następnym bawił w Krakowie w związku z pogrzebem ojca i swoją koronacją. Niedługo po tym zlecił mu bowiem monarcha, zainteresowawszy się bliżej jego osobą, opracowania planów budowy mauzoleum dynastii saskiej w katedrze na Wawelu, które jak tyle innych jego pomysłów nie doczekały się urzeczywistnienia, oraz sporządzenie szkiców do projektu kaplicy i biblioteki na zamku królewskim w Warszawie, znajdujących się na karcie 21 i 40 wspomnianego albumu drezdeńskiego. W końcu, dowodem szczególnego uznania było powołanie naszego artysty w kilka lat później do Drezna w charakterze pierwszego pomocnika Chiaveriego przy budowie tamtejszego kościoła dworskiego.

Należałoby spodziewać się, iż pobyt Placidiego w stolicy saskiej nie trwał długo. Już w roku 1739 rozpoczęto bowiem w Krakowie budowę kościoła OO. Trynitarzy, dziś Bonifratrów, ukończoną po dłuższej przerwie dopiero w latach 1750—1759, którą tradycja miejscowa wiąże z osobą naszego architekta⁴⁾. Bliższe poszukiwania źródłowe, przeprowadzone przez kilku historyków sztuki, a mianowicie Stanisława Tomko-

³⁾ C. GURLITT, *Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige*, Berlin 1917 tabl. 28.

⁴⁾ F. KLEIN, *op. cit.* s. 174.

wicza⁵⁾, Witolda Dalbora⁶⁾, i Piotra Bohdziewicza⁷⁾ wydobyły na jaw szereg materiałów, które ukazują nam w pełniejszym świetle postać tego włoskiego twórcy. I tak, w zbiorach graficznych zamku kórnickiego odnalazł się sygnowany widok kościoła trynitarzkiego w Teofilpolu na Wołyniu, który wzniesiony został kosztem ks. Teofili z Sieniawskich Jabłonowskiej w latach 1742—1746. Dalej, wymienić tutaj się godzi kościół parafialny w Morawicy pod Krakowem, wybudowany podług planów artysty przez ks. Augusta Czartoryskiego w latach 1743—1748, oraz dom Stefana Jordana w Krakowie z r. 1746. Do przytoczonych powyżej szczegółów dorzucić nadto wypada, iż z podpisem naszego architekta spotykamy się niemal corocznie w protokółach archikonfraterni przy kaplicy włoskiej w kościele OO. Franciszkanów z lat 1745—1760, w której grupowali się członkowie kolonii włoskiej zamieszkali w Krakowie. Tutaj też zmarła w r. 1756 żona jego Katarzyna Gughi w 43 roku życia, a trzy lata przed tym matka jej Francesca, rodem z Wenecji. Placidi zaś ożenił się niedługo po tym z córką malarza krakowskiego Andrzeja Radwańskiego Zofią. Z dalszych prac artysty zanotować należy zdjęcia, kosztorysy i projekty przebudowy zamku w Lubowli na Spiżu z lat 1745—1757, które dochowały się w Muzeum XX Czartoryskich w Krakowie, restaurację kolegiaty w Nowym Sączu w latach 1749—1752 oraz dokończenie fabryki kościoła OO Trynitarzy w Krakowie, ozdobionego malowniczo ukształtowaną wieżą na froncie, która w kompozycji swej zdradza wyraźnie wpływy Borrominiego. Następnie zacytować tutaj się godzi niewykonany projekt przebudowy kościoła i klasztoru PP. Cystersek w Ołobłoku w Wielkopolsce, sporządzony ok. r. 1760, jako też piękną fasadę kościoła OO. Piłkopolców w Krakowie z lat 1759—1761, która wykazuje uderzające reminiscencje saskiego rokoka w kompozycji elementów zdobniczych, oraz ołtarz w kościele OO. Dominikanów w Lublinie, wykonany w latach 1760—1763.

Po śmierci króla Augusta III, który obdarzył Placidiego serwitorem królewskim, jak to wynika z jego podpisu na rysunku kościoła w Teofilpolu, potrafił on znaleźć przystęp do Stanisława Augusta, który dekretem z dnia 8 stycznia 1767 r. nadał mu godność królewskiego geometry i architekta. Niedługo po tym sporządził Placidi na zlecenie tego monarchy projekt pałacu w Kozienicach, ozdobionego od frontu kolumnowym portykiem, oraz plany kaplicy na zamku warszawskim, które dochowały

⁵⁾ S. TOMKOWICZ, O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski. *Prace Kom. Hist. Szt. P. A. U. II*, 1922, szp. LXXIII — LXXIV.

⁶⁾ W. DALBOR, Dwa nieznane projekty F. Placidiego w zbiorach wielkopolskich. W. 1938.

⁷⁾ P. BOHDZIEWICZ, F. Placidi — architekt Włoch XVIII stulecia w Polsce — i związki jego sztuki z barokiem wileńskim w świetle nowych danych archiwalnych i metody analitycznej. *Prace Sekcji Hist. Szt. Tow. Przyj. Nauk w Wilnie*, III, (1938-39), s. 219—250.



Ryc. 99. Kościół Św. Mikołaja we Lwowie.

Fot. A. Bochnak

się w zbiorach Gabinetu Rycin króla Stanisława Augusta. Przytoczony powyżej dokument jest ostatnią chronologicznie wzmianką o osobie naszego architekta. Po tym ginie po nim wszelki ślad. Należałoby więc spodziewać się, iż zmarł on pod koniec lat 60-tych XVIII w.⁸⁾

Obraz twórczości Placidiego nie byłby jednak zupełny, gdybyśmy na tym miejscu nie poświęcili bodaj że krótkiej wzmianki kilku precyzyjnie przez niego wykonanym rysunkom. Będzie to mianowicie projekt dekoracji teatralnej w zbiorach dr Jerzego Dobrzyckiego w Krakowie, dalej widok klasztoru na Jasnej Górze w Częstochowie z r. 1756, i procesji z okazji kanonizacji Św. Jana Kantego oraz jakaś scena figuralna na tle bogatej architektury w Bibliotece Jagiellońskiej. W końcu projekt konfesjonau i dzwonnicy dla niewymienionego kościoła w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

W uzupełnieniu wreszcie tych danych nadmienić jeszcze wypada, iż na projekcie kaplicy saskiej w katedrze krakowskiej oraz na widoku kościoła w Teofilpolu podpisał się on jako „Lieutenant“. Później od roku 1755 używać będzie tytułu kapitana, począwszy zaś od r. 1757 dodawać

⁸⁾ Już po napisaniu tego studium miał autor sposobność zapoznać się z gruntowną pracą źródłową ś. p. mgr Zygmunta Miechowskiego, poległego w Powstaniu Warszawskim w r. 1944, w której powiadło mu się ustalić, że budowa pałacu w Kozienicach miała miejsce w latach 1775—1778, względnie 1782, oraz — że cały ten okres spędził Placidi wraz z żoną w Kozienicach, gdzie prawdopodobnie umarł w ciągu r. 1782.

skiego¹³⁾ wydobyły na jaw nazwiska kilku architektów, którym z większą słuszością należałoby przypisać autorstwo tychże kreacyj. Tym samym więc upada daleko idąca konstrukcja naukowa Bohdziewiczza, który uczynił Placidiego centralną nieledwie postacią w dziejach polskiej architektury kościelnej ok. połowy XVIII stulecia, łącząc z jego osobą szereg wybitnych utworów na szlaku Kraków — Warszawa — Wilno.

Osoba Francesca Placidiego zasługuje w pełni na monograficzne opracowanie. Był to bezsprzecznie jeden z wybitniejszych architektów, działających w Polsce w latach 1730—1770. Nie podobna jednak wysuwać go do znaczenia głównej indywidualności artystycznej w przytoczonym okresie, ani też łączyć z jego nazwiskiem wszystkie wybitniejsze kreacje architektury kościelnej w wymienionych powyżej centrach artystycznych, opierając się na tak kruchych podstawach jak ogólne pokrewieństwo stylowe pewnych kompozycyjnych schematów. Byłoby wdzięcznym zadaniem dla badaczy krakowskich zająć się bliżej tą interesującą postacią, która w środowisku tamtejszym odgrywała wybitną rolę jako najbardziej wzięty architekt XVIII stulecia. Nie ulega wątpliwości, iż dalsze poszukiwania źródłowe przynieść mogą obiecujące wyniki, które pozwolą nie jedno jeszcze nie zidentyfikowane dotąd pod względem autorstwa dzieło wcielić w obręb jego twórczości, zwłaszcza, iż zasięgiem swej działalności wykraczał on daleko poza granice swojego stałego miejsca pobytu.

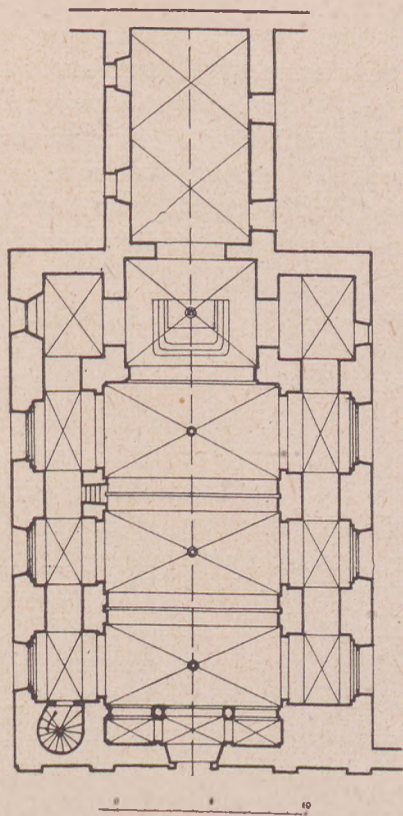
W tym miejscu nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę na trzy zabytki architektury, znajdujące się na terenie Ziemi Czerwieńskiej, w których powiodło się rozpoznać kreacje tego włoskiego artysty. Nie kusząc się bynajmniej o obszerniejszą charakterystykę twórczości Placidiego, do czego brak jeszcze potrzebnych materiałów, pragnę tutaj dorzucić jedynie trzy dalsze, wcale ważne, pozycje, które zaokrąglają doskonale urobiony na poprzednich danych obraz działalności artysty i rozszerzają wydatnie podstawę dla bardziej wyczerpujących studiów¹⁴⁾.

Najwcześniejszym zabytkiem, który na tym obszarze da się złączyć z osobą naszego mistrza, jest kościół po-trynitarSKI, dziś parafialny, pod wezwaniem św. Mikołaja we Lwowie wraz z przyległym klasztorem, zajęty po kasacie zakonu na plebanię i uniwersytet (ryc. 99). Pod budowę kościoła ofiarował jeszcze w r. 1693 podczaszy żydaczowski Mikołaj Strzałkowski grunt na przedmieściu halickim „pod Kaliczą górą“

ixk

¹³⁾ M. MOREŁOWSKI, Znaczenie baroku wileńskiego XVIII stulecia. Wilno 1940.

¹⁴⁾ Artykuł ten został napisany we Lwowie w czasie wojny, wskutek czego nie powiodło się autorowi przeprowadzić stosownej kwerendy archiwalnej, któraby mogła wyświetlić wysunięte przez niego hipotezy na temat autorstwa Placidiego, oraz skompletować potrzebny materiał ilustracyjny.



Ryc. 100. Kościół Św. Mikołaja we Lwowie.
1:300 wg J. Sas-Zubrzyckiego.

oraz 10.000 zł. pol. gotówką, a 30.000 zł. pol. na utrzymanie 13 zakonników. Fundusz ten pomnożył w r. 1734 Samuel Muchowiecki o dalsze 30.000 złp., jako też inni ofiarodawcy, z których przytoczyć się godzi zwłaszcza podczaszego brzesko-kujawskiego Adama Broniewskiego. W ten sposób doszła do skutku budowa drugiej trynitarzkiej świątyni w stolicy Ziemi Czerwieńskiej, która rozpoczęta została w r. 1739, oddana zaś ostatecznie do użytku dnia 15 czerwca 1745 r. W następnym roku darował Trynitarzom Jan Kajetan Jabłonowski, starosta czechryński, grunt przylegający do kościoła, na którym wystawili oni niedługo po tym obszerny budynek klasztorny, ukończony dnia 19 lutego 1751 r.¹⁵⁾

Skromny ten kompleks architektoniczny, utrzymany w duchu późnego włoskiego baroku, nie budzi poważniejszego zainteresowania historyka sztuki. Jest to dość szablonowo pomyślane założenie, obejmujące centralnie położony kościół, do którego przylega kwadrat zabudowań klasztornych, mający po przeciwległej stronie odpowiednik w postaci jedno-trak-

¹⁵⁾ K. SZAJNOCHA, OO Trynitarze. Ustęp z historii miasta Lwowa. D o d o G a z e t y L w o w s k i e j. R. 1854, nr 17 oraz Chołodecki-Białynia, Trynitarze. Lwów 1911. Biblioteka Lwowska XIII.

towego skrzydła, ozdobionego od frontu bogato wykształconą fasadą, która w kompozycji formalnej nawiązuje do elewacji głównej kościoła.

W rozplanowaniu swym przedstawia się kościół S. Mikołaja we Lwowie jako budowla jedno-nawowa bez transeptu, o czterech przęsłach, na prostokątnym, wydłużonym rzucie, mająca po bokach połączone ze sobą płytkie kaplice, które tworzą wąskie nawy boczne (ryc. 100)¹⁶⁾. Kompozycja ta wykazuje uderzające analogie z założeniem kościoła po-trynitar-skiego i OO. Pijarów w Krakowie¹⁷⁾. Pokrewieństwo zaś to rzuca się jeszcze bardziej w oczy, gdy pod uwagę weźmiemy architektoniczne rozczłonkowanie wnętrza przy pomocy ozdobnie wykształconych pilastrów, gzym-sów i archiwolt, dzielących nawę główną od bocznych¹⁸⁾.

Pod względem dekoracyjnego bogactwa przewyższa jednak kościół św. Mikołaja świątynię krakowską. Posiada on bowiem najświetniejszą we Lwowie ornamentykę stiukową, utrzymaną w charakterze późnego włoskiego baroku, która należy do najbardziej tego rodzaju uwagi godnych zabytków z połowy XVIII w. na terenie dawnej Rzeczypospolitej. W dekoracji tej na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza piękna ambona w kształcie łodzi Piotrowej oraz poprawnie modelowane postacie aniołów, parami rozmieszczone ponad łękami wiodącymi do naw bocznych, które podtrzymują ozdobne kartusze¹⁹⁾. Skromniej natomiast wypadła elewacja główna. Zamiast malowniczo ukształtowanej fasady krakowskiej, w której dominujący akcent formalny spoczywa na rozkołysanej potężnym ruczem wyniosłej wieży, znajdujemy płaską ścianę czołową, ledwo rozczłonkowaną anemicznym układem pilastrów. Elewacja ta, której jedyną ozdobę stanowi malowniczo wykrojony szczyt, odznaczający się charakterystyczną lekkością i wdziękiem, typowym dla sztuki wczesnego rokoka, zdradza wybitne podobieństwo do ściany czołowej kościoła w Morawicy pod Krakowem²⁰⁾, wystawionego przez Placidiego w r. 1743—1748. Przytoczone powyżej kreacje architektoniczne stanowią wstępne stadium realizacji tej idei kompozycyjnej, która dojdzie do pełnego wyrazu w fasadzie kościoła OO. Pijarów krakowskich z lat 1759—1761²¹⁾.

Poczynione powyżej spostrzeżenia, uprawniają nas w zupełności do wysunięcia hipotezy, iż autorem projektu zabudowań trynitar-skich konwentu św. Mikołaja we Lwowie był ten sam artysta, który dokładnie w tym samym czasie, tj. w roku 1739, sporządził plany kościoła wspomnianego Zakonu w Krakowie, a w kilka lat później, w r. 1742, rozpoczął

¹⁶⁾ J. S. ZUBRZYCKI, Zabytki miasta Lwowa, Lwów 1928, Rzut poziomy i przekrój poprzeczny, ryc. 47—48.

¹⁷⁾ F. KLEIN, op. cit. ryc. 63 i 66.

¹⁸⁾ F. KLEIN, op. cit. ryc. 70.

¹⁹⁾ T. MAŃKOWSKI, Lwowska rzeźba rokokowa. Lwów 1937, ryc. 14.

²⁰⁾ S. TOMKOWICZ, Powiat krakowski. Teka Grona Kons. Gal. Zach. T. II, Kraków 1906, s. 197—201.

²¹⁾ F. KLEIN, op. cit. ryc. 62.



Ryc. 101. Kościół w Podhorcach.

Fot. J. Jaworski

budowę okazałej świątyni w Teofilpolu, dokąd sprowadzeni zostali OO. Trynitarze ze Lwowa w r. 1738 przez ks. Jabłonowską. W rezultacie więc nie pomyliły się z pewnością przyjmując, iż osoba naszego architekta polecona została przez konwent krakowski władzom prowincjalskim we Lwowie, które zajmowały się właśnie w tym czasie sprawą budowy dwóch nowych klasztorów i świątyń zakonnych na wschodnich terenach Państwa.

Znalazłszy się w ten sposób na obszarze Ziemi Czerwieńskiej potrafił Francesco Placidi wyrobić sobie niebawem stosunki na miejscu, dowodem czego projekty dwóch dalszych budowli, które z pełną słusnością możemy jemu przydzielić. A mianowicie, będzie to przede wszystkim piękny kościół w Podhorcach, zbudowany w latach 1752—1766 kosztem hetmana Wacława Rzewuskiego (ryc. 101). Wedle tradycji, zanotowanej przez potomka tego magnata, Leona hr. Rzewuskiego²²⁾, oryginalny ten zabytek, który oddawna zwracał uwagę miłośników architektury, wystawiony został „podług własnych planów Hetmana, przez miejscowych majstrów z miejscowego kamienia“. Z wersją tą koliduje jednak wyraźnie podpis autora projektu, który do r. 1939 znajdował się w bibliotece zamkowej; później jednak zaginął w czasie licznych kwaterunków wojskowych. Otóż na jednym z tychże rysunków, obejmujących rzut poziomy, widok fasady i przekrój podłużny, obok klauzuli zatwierdzającej Wacława Rzewuskiego, znajdujemy sygnaturę architekta, który sporządził odnośne plany. Nie może zatem być mowy w tym wypadku o jakimkolwiek dowodzie twórczych uzdolnień Hetmana w zakresie architektury. Co najwyżej tylko należałoby przyjąć, że odnośny projekt wykonany został podług jego wskazówek i osobistych życzeń.

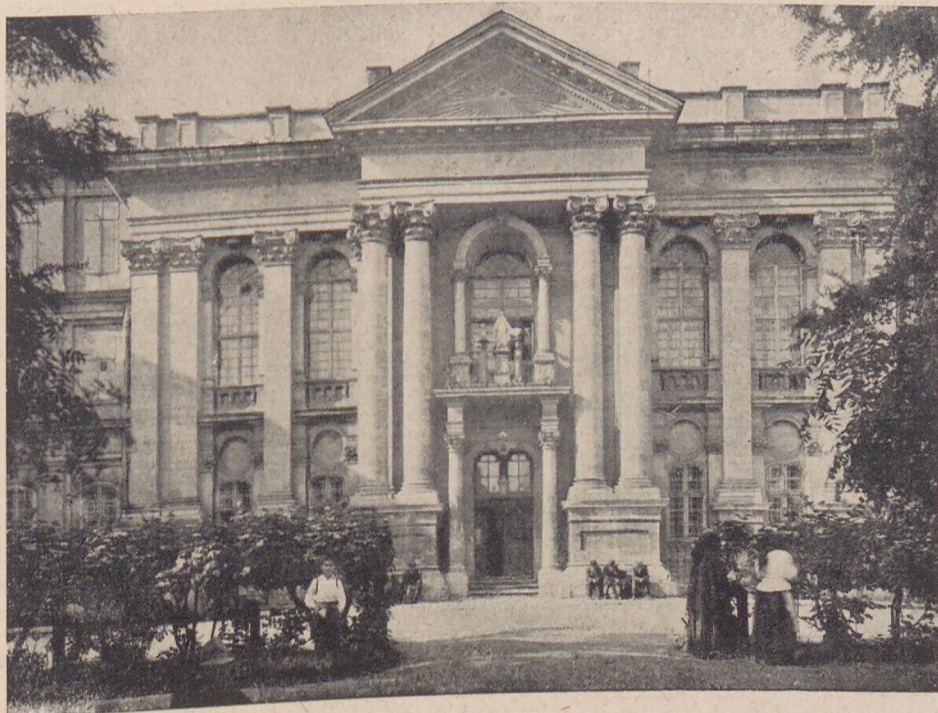
Wspomniana powyżej sygnatura odczytana została zrazu jako „C. Romanus“²³⁾. Po bardziej szczegółowym jednak zbadaniu tego podpisu przez kustosza R. Męckiego, który tuż przed drugą wojną światową opracował inwentarz zbiorów zamku w Podhorcach, okazało się, że podpis ten, znajdujący się na planszy, zawierającej rzut poziomy kaplicy i widok fasady, z prawej strony u dołu (Nr inw. 351, format 74 × 38,5 cm) brzmi w rzeczywistości: „P. Romanus delineavit. Ingenieur et Maître des Arts“. Mamy tu więc do czynienia z osobą jakiegoś rzymskiego twórcy, który skrył się pod inicjałem „P“.

Wśród architektów włoskich, czynnych w tym czasie w Polsce, znamy zaledwie dwóch, których nazwiska zaczynają się na literę P. A mianowicie, będzie to genueńczyk Antoni Paracca (Paracco) działający ok. r. 1755—1775 w Inflantach i na Litwie²⁴⁾, oraz Franciszek Placidi, rodem

²²⁾ L. RZEWUSKI, Kronika podhorecka, Lwów 1860, s. 33.

²³⁾ A. SZYSZKO-BOHUSZ, Podhorce. Sz t u k i P i ę k n e, I 1925, zes. 4, Kraków s. 160. Za nim B. JANUSZ w publikacji: A. CZOŁOWSKI — B. JANUSZ, Przeszłość i zabytki województwa tarnopolskiego, Tarnopol 1926, s. 151.

²⁴⁾ E. ŁOPACIŃSKI, Por. cytowane powyżej publikacje.



Ryc. 102. B. kolegium OO. Pijarów we Lwowie.

Fot. R. Huber

z Rzymu. Wobec takiego stanu rzeczy, nie ulega wątpliwości, że w tym wypadku może wchodzić w rachubę tylko artysta, który kierował bezpośrednio przed tym robotami przy budowie kościołów trynitarских we Lwowie i Teofilpolu. Ze sygnatura ta pozostaje w związku z osobą Placidiego nie daje wątplić analiza podpisu. A mianowicie, na projekcie dekoracji teatralnej, będącym w posiadaniu dra Dobrzyckiego stwierdził on, wyraźnie swoje rzymskie pochodzenie w słowach: „Franciscus Placidi — Arch^{us} Rom^{us}“. Występujące zaś w projekcie podhoreckim określenie francuskie: „Ingenieur et Maître des Arts“ ma swój odpowiednik w napisie, umieszczonym na rysunku fasady kościoła w Teofilpolu: „Fran. Placidi Lieutenant Ingenier (!) et Architect de S. M. Roy de Pologne“. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, aby w osobie tego tajemniczego C. względnie P. Romanusa, która intrygowała oddawna niejednego z historyków architektury polskiej XVIII w., dopatrzeć się dobrze nam znanego Francesca Placidiego, zwłaszcza, iż struktura artystyczna kościoła w Podhorcach przemawia również — jak to niebawem zobaczymy — za rzymskim pochodzeniem autora projektu.

Kościół parafialny w Podhorcach, reprezentuje typ nie spotykany w tym czasie w Polsce. Jest to mianowicie okrągła budowla o grubych murach, przykryta u góry półkulistą kopułą z latarnią u szczytu. Gładkie i skromne wnętrze, pozbawione jakiejkolwiek artykulacji pionowej, oży-

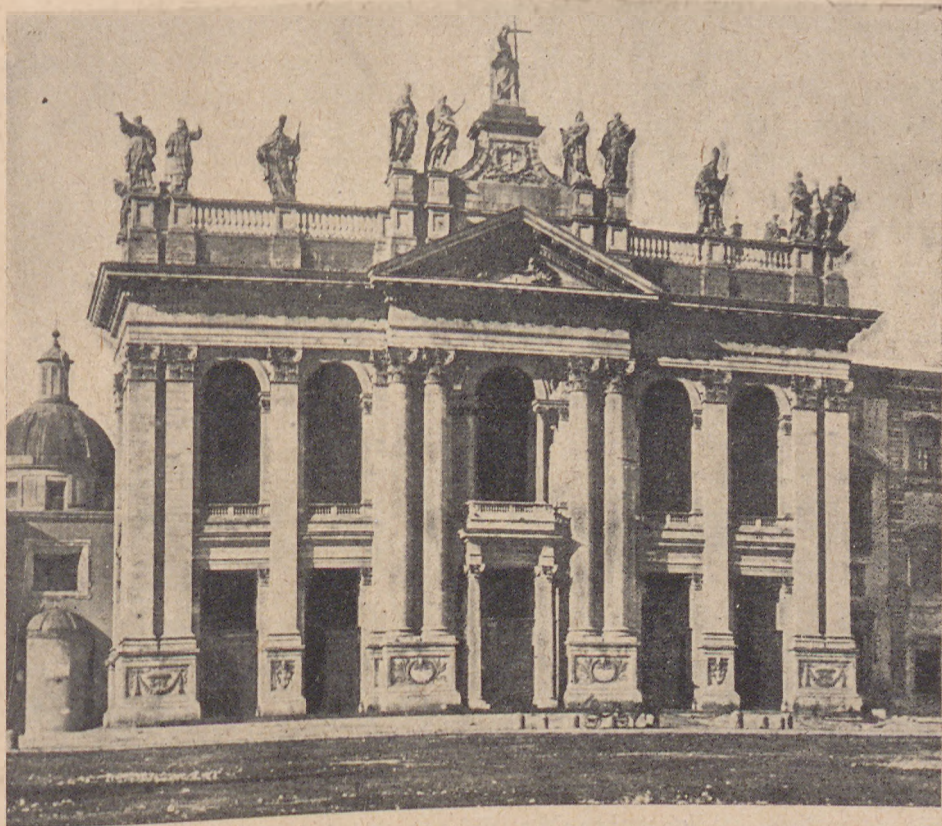
wia jedynie drewniany balkonik na wysokości I-go piętra. Na zewnątrz nieco bogatszy podział architektoniczny składa się z pilastrów, gzymsów i obramień okiennych oraz dekoracyjnie pomyślanego portalu. Główną jednak ozdobę tej centralnej budowli tworzy monumentalny na 14 korynckich kolumnach oparty portyk wejściowy, zwieńczony u góry trójkątnym tympanonem oraz niską attyką, na której znajdujemy 8 kamiennych posągów²⁵⁾.

W swojej konstrukcji artystycznej nawiązuje wyraźnie kościół podhorecki do słynnego Panteonu Meneniusza Agryppy w Rzymie. Jeżeli zaś idzie o genealogię artystyczną pomysłu Placidiego, to nie ulega wątpliwości, iż łączy się on bezpośrednio nie tyle Supergą Juwary pod Turynem, co z klasycystycznym nawrotem, który w latach 30-tych XVIII w. zapoczątkował w stolicy papieskiej Alessandro Gallilei, po powrocie z dłuższej podróży do Anglii, gdzie niepodzielnie panował dotąd surowy styl architektoniczny, oparty na zasadach sztuki Palladia. Poszukując bliższych analogii pomiędzy kreacją naszego mistrza, a utworami tego znakomitego klasycysty włoskiego z okresu późnego renesansu z łatwością skonstatować się daje, że pozostaje ona w genetycznym związku z projektem Palladia na kaplicę, którą w r. 1580 wystawił on dla patriarchy Aquilei Daniela Barbaro w miejscowości Mazera (Maser) nie daleko Asolo w Północnej Italii²⁶⁾. Możemy więc śmiało przyjąć, iż koncepcja artystyczna podhoreckiej świątyni powstała pod urokiem świeżo na gruncie rzymskim obudzonego zainteresowania do ideałów antycznych, których najwybitniejszym rzecznikiem był w czasach nowożytnych autor głośnego podręcznika pt. „I quattro libri dell' architettura“, który w okresie baroku stał się prawdziwą ewangelią dla klasycystów późniejszych. Do rozpowszechnienia się tego kultu ideałów antycznych, który w drugiej ćwierci XVIII stulecia wyparł dotychczasowy wpływ Borrominiego i Rainaldiego, przyczynił się zaś najbardziej Gallilei, twórca świetnych projektów na elewację frontową kościoła S. Giovanni dei Fiorentini z r. 1734 oraz bazyliki S. Giovanni in Laterano z r. 1735. Pod bezpośrednim wpływem tych dzieł ogarnia budownictwo włoskie ok. połowy XVIII w. wybitnie antikizująca tendencja, która za pośrednictwem francuskiego architekta Soufflota przeszczepiona została następnie do Paryża, gdzie dochodzi do głosu w tak doskonałej kreacji jak kościół S. Genowefy z lat 1764—1790, przekształcony później na Panteon Narodowy.

Na pochwałę Placidiego podnieść by wypadało, iż należał on do najwcześniejszych propagatorów tego kierunku, opartego na rezultatach ar-

²⁵⁾ A. SZYSZKO-BOHUSZ, op. cit. s. 164. Dwa rzuty, przekrój i fasada.

²⁶⁾ G. K. LOUKOMSKI, Andrea Palladio, Paris 1927. Les grands architectes. Tabl. LVI — LVII.



Ryc. 103. Bazylika S. Giovanni in Laterano w Rzymie. Fot. Alinari

cheologicznych dociekań Palladia, który na terenie Italii rozpowszechnił się dopiero pod koniec XVIII w., wydając tak charakterystyczne utwory jak np. katedry w Schio lub Valdango, zbudowane przez Giovanniego Miazzięgo, († 1797) oraz kościół Gran Madre de Dio w Turynie, wystawiony z pocz. XIX w. przez Ferdinanda Bonsignore²⁷⁾. Kościół zamkowy w Podhorcach zasługuje na szczególną uwagę polskich historyków sztuki jako jeden z wybitniejszych przykładów zastosowania norm klasycystycznych w architekturze sakralnej pod wpływem reformatorskiej działalności Palladia i Aleksandra Gallilei'ego, oraz najwcześniejszy na ziemiach polskich zabytek wzorowany na rzymskim Panteonie, który o lat kilkadziesiąt wyprzedza analogiczne pomysły architektów warszawskich, a to Szymona Bogumiła Zuga w ukształtowaniu ewangelickiego zboru z r. 1779 oraz Piotra Aignera w pierwotnym kościele św. Aleksandra z r. 1824.

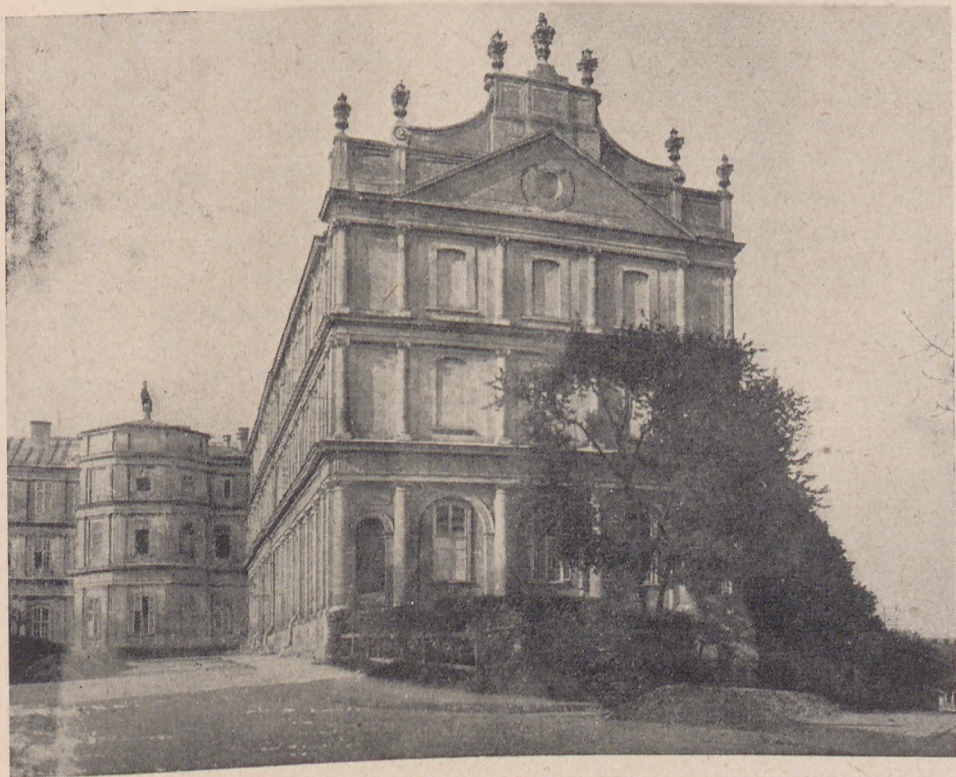
W bezpośrednim związku stylowym z kościołem w Podhorcach pozostaje okazały gmach b. kolegium OO. Pijarów we Lwowie, fundacji bi-

²⁷⁾ A. E. BRINCKMANN, Die Baukunst des 17 u. 18 Jahrh. in den romanischen Ländern. Wildpark-Potsdam, b. r. wyd. V, s. 125 oraz ryc. 145, 153 i 172.

skupa-sufragana lwowskiego ks. Samuela Głowińskiego, który po kasacie zakonu przez cesarza Józefa II zamieniony został na szpital państwowy (ryc. 102 i 104). Monumentalny ten budynek, założony w kształcie podkowy, z kaplicą na osi głównej, której ciosową fasadą, zdobi analogicznym portyk kolumnowy, jak w poprzednio omówionym zabytku, uszedł dotąd niemal zupełnie uwadze historyków sztuki. Smutne dzieje tej wychowawczej instytucji, której zawistny los nie pozwolił odegrać poważniejszej roli w dziejach oświaty na terenie Ziemi Czerwieńskiej, skreślił w ogólnych zarysach prof. Ludwik Finkel²⁰⁾. Od r. 1744, kiedy to ks. infułat Głowiński na kapitule prowincji OO. Pijarów w Złoczowie wyraził w obecności ks. Ignacego Konarskiego gotowość ufundowania we Lwowie konwiktuszlacheckiego na wzór „Collegium Nobilium“ w Warszawie, trwał przez lat blisko trzydzieści zawzięty spór z Jezuitami, którzy opierając się na przywilejach, przysługujących utrzymywanej przez siebie akademii, pod żadnym warunkiem nie chcieli dopuścić do utworzenia konkurencyjnego zakładu. Mimo pozwolenia papieża i króla na wejście w życie wspomnianej fundacji, wynajdywali oni niezliczone trudności prawne, znajdując gorliwych orędowników w osobach arcybiskupów Wyżyckiego i Sierakowskiego. Dopiero kasata Towarzystwa Jezusowego, ogłoszona w stolicy ziem czerwono-ruskich przez ks. Głowińskiego dnia 28 września 1773 r. położyła kres dalszemu sporom i umożliwiła Pijarom urzeczywistnienie tego zamysłu.

Kiedy sporządzony został projekt kolegium pijarskiego we Lwowie — milczą źródła archiwalne. Spodziewać jednak by się należało, iż stało się to ok. r. 1760. Dnia 19 maja tego roku położono bowiem, jak wiemy z notatki zamieszczonej na marginesie księgi chrztów katedry lwowskiej²⁰⁾, kamień węgielny pod budowę kaplicy, tworzącej główny ośrodek kompozycji architektonicznej. Do podjęcia jednak robót jeszcze w tym czasie nie doszło z powodu zakazu arcybiskupa Sierakowskiego, trzymającego stronę Jezuitów. Nie jest rzeczą wykluczoną, iż ten pierwotny projekt doznał w następnych latach pewnej modyfikacji. Ks. biskup Głowiński uzyskał bowiem niedługo po tym przywilej na dokupienie posesji miecznika płockiego Stanisława Zakrzewskiego, a w r. 1762 tzw. „palatium XX Wiśniowieckich“ wraz z juredyką od wnuczki króla Michała Korybuta, córki hetmana lit. Ogińskiego, które to nabytki posłużyć miały do powiększenia terenu pod budowę kolegium. Po ukończeniu tych przygotowań oraz dzięki dalszym usilnym staraniom powiodło się w końcu ks. Głowińskiemu doprowadzić do skutku swój zamiar. Dnia 18 czerwca 1764 r. odbyła się ceremonia powtórnego założenia kamienia węgielnego pod budowę projektowanego gmachu, dokonana przez arcybiskupa ormiańskiego Jakuba Augustynowicza. Obecnych w czasie tej uroczystości

²⁰⁾ L. FINKEL, Ks. Infułat Samuel Głowiński. *Gazeta Lwowska* 1923, nr. 233, 242, 243, 250, 273, 274.



Ryc. 104. B. kolegium OO. Pijarów we Lwowie.

Fot. J. Jaworski

podejmował ks. Sufragan w pobliskim pałacu wojewody czernihowskiego Piotra Miączyńskiego. Dwa lata później był już ten rozległy kompleks architektoniczny w swoich dolnych kondygnacjach w każdym razie wprowadzony ponad poziom terenu, skoro w ogólnym zarysie figuruje on już z wyjątkiem jednego, niezupełnie jeszcze ukończonego skrzydła, na planie miasta Lwowa, sporządzonym przez francuskiego geometrę Jean Ignace Defilles'a, który zachował się w archiwum miejskim. Rozpoczęte w ten sposób roboty postępowały jednak powoli z powodu zamieszek politycznych, które w tym czasie przeżywała Rzeczpospolita, a zwłaszcza okupacji rosyjskiej w r. 1767 i walk z konfederatami barskimi. Dzięki niezamordowanym zabiegom Fundatora powiodło się jednak z początkiem lat 70-tych XVIII w. doprowadzić znaczną część budynku do stanu używalności, tak, iż mogła rozpocząć się nauka.

Po przejściu Lwowa pod panowanie Austrii i uszczupleniu dochodów ks. biskupa Głowińskiego, zniewolony był on, z powodu braku potrzebnych funduszy na urzeczywistnienie swojej fundacji, zwrócić się do władz austriackich z prośbą o stosowny zasiłek na dokończenie rozpoczętej budowy. Rząd austriacki przychylił się do tej prośby w r. 1776 z zastrzeżeniem, iż program nauczania dostosowany będzie do wzorów, obowiązujących

cych w krajach habsburskich. Nie mając innego wyjścia, zgodził się ks. sufragan na ten warunek, jakkolwiek z ciężkim sercem. Nie tak bowiem wyobrażał on sobie projektowany przez siebie zakład wychowawczy, którego fundacja pochłoneła wszystkie jego dochody. Niedługo zresztą było mu danym cieszyć się swoją kreacją. Umarł bowiem dnia 14 września 1776 r. Po śmierci ks. Głowińskiego, który z podziwu godnym uporem walczył przez lat przeszło trzydzieści z piętrzącymi się trudnościami, aby tylko doprowadzić do skutku swój chwalebny zamiar, wykończył rząd austriacki ostatecznie wspomniany budynek, z wyjątkiem wysuniętej ku przodowi części lewego skrzydła, która dopiero pod koniec XIX w. dobudowana została ściśle na wzór przeciwległej partii, bogato pod względem architektonicznym wykształconej. Fundowany przez ks. Głowińskiego zakład wychowawczy nie miał długiego żywota. Uczelnia ta, znana pod nazwą Akademii Terezańskiej, przetrwała w formie konwiktów dla młodzieży szlacheckiej jedynie do r. 1784, po czym złączona została z nowopowstałym uniwersytetem³⁰⁾.

A teraz jeszcze kilka słów na temat autorstwa zabytku. W r. 1888 zamieścił Julian Kołaczkowski w swojej kompilacyjnej pracy o przemyśle artystycznym i sztuce w dawnej Polsce³¹⁾, nie wiadomo skąd zaczerpniętą wiadomość, że architekt warszawski Antoni Fontana, którego nazywa na równi z Merlinim i Kamzetterem twórcą Łazienek królewskich, „budował także klasztor Pijarów we Lwowie, obecnie główny szpital, i klasztor Sakramentek we Lwowie“. Bałamutna ta wersja nie znalazła jednak potwierdzenia w świetle nowszych badań. A mianowicie, okazało się przede wszystkim, że Antoni Fontana nie był wogóle architektem, za jakiego uważano go w starszej literaturze, lecz kupcem warszawskim, zmarłym 21 listopada 1758 r.³²⁾. Dalej, nie był on ożeniony z Marianną Olewicką, jak błędnie podał Kołaczkowski, ponieważ ta ostatnia była żoną Józefa Belottiego. Budowniczym natomiast, który współdziałał przy budowie Łazienek i zamku królewskiego w Warszawie za Stanisława Augusta był jego krewny, prawdopodobnie bratanek, Jakub Fontana, architekt Rzeczypospolitej, który w r. 1743 sporządził plany konwiktów OO. Pijarów w Warszawie przy ul. Miodowej. Nie ulega więc wątpliwości, że cytowany autor pomieszał nie tylko Antoniego Fontanę z Jakubem, ale nadto wiadomość o wykonaniu przez tego ostatniego projektu kolegium pijarskiego w Warszawie, odniósł mylnie do lwowskiej fundacji ks. Głowińskiego. Wobec takiego stanu rzeczy podane przez tego leksykografa

²⁹⁾ S. BARĄCZ, Pamiętnik dziejów polskich. Lwów 1855, s. 210.

³⁰⁾ A. KNOT, Spór o konwiktów Akademii Terezańskiej we Lwowie z r. 1781. *Studia Lwowskie*, Lwów 1932. Biblioteka Lwowska T. XXXI i XXXII.

³¹⁾ J. KOŁACZKOWSKI, Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce. Kraków 1888, s. 92.

³²⁾ REWSKI, op. cit. s. 269.

informacje nie mogą stanowić przeszkody do wysunięcia domysłu, że autorem projektu okazałego gmachu konwiktu OO. Pijarów we Lwowie był Francesco Placidi. Prawdopodobieństwo zaś tej atrybucji zwiększa okoliczność, iż dokładnie w tym samym czasie, w którym plany te zostały prawdopodobnie opracowane, tj. ok. r. 1760, kierował wspomniany architekt pracami przy budowie fasady kościoła pijarskiego w Krakowie, co — jak wiadomo — miało miejsce w latach 1759—1761.

Jeżeli idzie o argumenty, przemawiające za autorstwem Placidiego w powstaniu omawianego zabytku, to powołać by się należało na następujące analogie stylistycznej natury: 1° Kolumnowy portyk, zdobiący ścianę czołową dawnej kaplicy pijarskiej, którą wieńczyły niegdyś kamienne figury, jest tak uderzająco podobny w kompozycji szczegółów architektonicznych i ogólnych proporcjach do ciosowego portyku kościoła w Podhorcach, iż nie ulega kwestii, że tylko ten sam architekt mógł go zaprojektować. Wystarczy tylko wziąć pod uwagę sposób uformowania kolumn, profile gzymsów, architrawu i fryzu oraz charakterystyczny kształt trójkątnego tympanonu, który powtarza się dokładnie w obu powyższych zabytkach. Jeżeli więc w osobie Placidiego rozpoznaliśmy twórcę podhorceckiej rotundy, to w konsekwencji musimy to samo uczynić w odniesieniu do lwowskiego kolegium Pijarów, przy czym nie od rzeczy będzie tutaj nadmienić, iż ten klasyczny wątek kompozycyjny pojawia się nadto w zwieńczeniu kolumnowego portyku pałacu w Kozienicach, który Placidi wybudował dla Stanisława Augusta. 2° Gmach kolegium OO. Pijarów we Lwowie, a zwłaszcza piękna ciosowa fasada wspomnianej kaplicy, która zajmuje centralne miejsce w tym rozległym zespole, nosi wyraźne piętno architektury rzymskiej, Trafnie bowiem zauważył już dawniej ks. prof. Władysław Żyła, iż odnośna część budynku stanowi wierną, pomniejszoną kopię monumentalnej elewacji głównej bazyliki S. Giovanni in Laterano w Rzymie, której projekt sporządził w r. 1735 Alessandro Gallilei (Ryc. 103). Mamy tu więc do czynienia z jeszcze jedną reminiscencją, żywym zapożyczoną z architektury Wiecznego Miasta, która każe nam szukać autora tejże kreacji wśród budowniczych, pochodzących z Rzymu. Zdecydowanie rzymski charakter kompozycji architektonicznej kolegium pijarskiego we Lwowie stanowić będzie zatem dalszy argument, przemawiający za prawdziwością wyrażonego powyżej sądu.

Wysunięte przez nas atrybucje na rzecz Placidiego wymagają — rzecz oczywista — jeszcze dalszych dowodów, a w szczególności źródłowego potwierdzenia, aby mogły się stać pewnikami w sensie naukowym. Mimo warunkowej formy tych rezultatów, posiadają one jednak dostateczną siłę dowodową, aby w obecnej fazie badań nad działalnością tego architekta włączyć omówione zabytki w obręb jego spuścizny artystycznej. Wyniki analizy stylu doprowadziły bowiem do wysunięcia pewnych hipotez, które stawiają po raz pierwszy w konkretnym świetle problem autorstwa tych niezidentyfikowanych dotąd dzieł. Przypisanie Placidie-

mu kościoła św. Mikołaja i kolegium OO. Pijarów we Lwowie oraz kościoła parafialnego w Podhorcach, rozszerza w znacznym stopniu zakres posiadanych informacji o osobie tego włoskiego twórcy, który najpiękniejsze lata swego żywota oddał na usługi Rzeczypospolitej, oraz umożliwia wysunięcie pewnych ogólniejszych wniosków na temat jego twórczości, która wymykała się dotąd niemal zupełnie z pod kontroli nowoczesnych metod badawczych z uwagi na brak dostatecznie ścisłych danych o jego artystycznym dorobku.

Próbując na podstawie tego materiału, który złączyliśmy powyżej z osobą mistrza Francesca, pokusić się o sprecyzowanie naszego sądu na temat jego indywidualności twórczej, dojdziemy niewątpliwie do wniosku, że był to typowy eklektyk, pozbawiony głębszej inwencji artystycznej. Wszystkie ważniejsze budowle, które projektował on w Polsce, to przeważnie bezceremonialne powtórzenia znanych wzorów rzymskich. W tym oświeceniu okazuje się, iż znaczenie tego artysty w dziejach architektury polskiej XVIII w. zostało niesłusznie wyolbrzymione. Nie może bowiem być mowy o „problemie Placidiego“ w tym sensie, w jakim go ujął P. Bohdziewicz. W rzeczywistości była to nader przeciętna indywidualność, która żadną miarą nie może pretendować do miana głównej osobistości w dziejach polskiego budownictwa tego okresu. Mimo to, zasługuje osoba mistrza Francesca na baczną uwagę historyka sztuki. Był to bowiem najbardziej typowy przedstawiciel wpływów włoskich w architekturze polskiej w latach ok. 1735—1765, obok Jakuba Fontany, pochodzącego z rodziny od kilku pokoleń w Polsce osiadłej, którego działalność stanowi pośrednie ogniwo pomiędzy twórczością Pompea Ferrariego a Domenica Merliniego, głównego architekta królewskiego w czasach Stanisława Augusta.

W utworach jego odzwierciedla się szereg różnorodnych impulsów, które charakteryzować będą tę fazę rozwoju architektury zachodniej, a mianowicie: późny barok włoski Borrominiego i Berniniego w połączeniu z pewnymi sporadycznie zresztą występującymi naleciałościami saskiego rokoka, jako też wyraźny ślad przyswojenia sobie haseł klasycystycznej orientacji, które najwcześniej propagować począł Alessandro Gallilei. Z uwagi na wspomniane ostatnio elementy formalne uznać wypada Placidiego za najwcześniejszego na naszym gruncie klasycystę, który utorował drogę tak wybitnym przedstawicielom tego kierunku, jak Domenico Merlini, wykwintny kontynuator sztuki Filipa Juvary, Giuseppe Sacco i Carlo Spampani.



Ryc. 105. Wg. Teniersa: Zabawa.

MICHAŁ WALICKI

NOWOODNALEZIONE OBRAZY Z GALERII STANISŁAWA AUGUSTA

Seria pierwsza.

Materialna rekonstrukcja galerii Stanisława Augusta, w całej rozpiętości tego zbioru, jest dziś zamierzeniem zupełnie nieosiągalnym. Podstawowa publikacja Tadeusza Mańkowskiego ¹⁾ opracowana przy wystawowej pomocy ś. p. Zygmunta Batowskiego i ś. p. Kazimierza Brókla, zjawiała się w sam czas by podsyć zdawna już datujące się zainteresowania losami tej kolekcji: zbyt późno wszakże, by zaciekawiony jej dziejami muzeolog mógł rozpocząć poszukiwania na szerszą skalę w oparciu o należycie tym razem zweryfikowany jej inwentarz. Uczonemu edytorowi zawdzięczamy precyzyjne skolacjonowanie tekstów, na podstawie których, zdawałoby się, łatwo będzie można odtąd wysledzić dramatyczny przebieg rozproszenia galerii. A jednak te bezcennej wagi materiały źródłowe udostępnione nam zostały w chwili, gdy już w niepamięć odeszła tradycja kolekcjonerstwa warszawskiego XIX wieku, które umiało uchronić przed dalszą wędrówką fragmenty łazienkowskiej galerii, w chwili gdy resztki zbiorów polskich rozsiane po obszarach Ukrainy, Podola i Wołynia, niemniej obfitujące w pozycje Stanisławowskie, wyeliminowane zostały

¹⁾ T. MANKOWSKI, Galeria Stanisława Augusta, Lwów 1932.



Rys. 106. J. Victors: Błogosławieństwo Jakuba.

z polskich możliwości badawczych. Niemniej bogaty materiał dałby się odnaleźć w kolekcjach angielskich i niemieckich. W tych warunkach wydaje mi się być uzasadnioną każda wiadomość o nowoodnalezionym obrazie królewskiego zbioru. Podaję w kolejności numeracyjnej katalogu galerii.

Pod numerem 182 katalog wymienia „divertissement flamand“, według Teniersa. Obrazek ten, malowany na drzewie ($27,7 \times 37,2$ cm), opatrzony datą 1662 (na chorągiewce zwisającej z budynku), jest niewątpliwym, na dobrym poziomie dziełem *p r a c o w n i* Teniersa, powtarzającym zręcznie motywy znane z innych jego obrazów (ryc. 105). W roku 1942 obraz ten przeszedł z rąk prywatnych do zbiorów wilanowskich²⁾. Bardziej ważki jest numer 375, który bez trudu identyfikujemy z obrazem Victorsa „Błogosławieństwo Jakuba“ (olej. płótno, 136×190) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie³⁾ (ryc. 106). Obraz ten, czas jakiś będący własnością warszawskiej galerii Ossolińskiego, nie tylko w oczach króla, lecz i czas długi jeszcze potem uchodził za dzieło Jana Lievensa, co sprostował dopiero Scheider, wskazując na właściwego autora: Jana Victorsa⁴⁾.

Pod numerami 632 i 633 odnajdujemy dwa obrazy, będące niegdyś własnością ks. Janusza Radziwiłła, dziś znajdujące się w depozytach Muzeum Narodowego. Numer 632 to studium dziewczynki pędzla Pietro Rotari (płótno, olej. 72×62), prawdopodobnie pochodzące z okresu wy-

²⁾ W 1818 r. był w zamku warszawskim: nabył go Zacharkiewicz.

³⁾ Sprzedany jako Lievens Ossolińskiemu w 1810 roku Por. C. VILLANI: *Catalogue des tableaux de la Galerie du Comte Ossolinski à Varsovie*, 1817 nr 45.

⁴⁾ H. SCHNEIDER: *Jan Livens, Haarlem 1932*, s. 170.



Ryc. 107. P. Rotari: Studium dziewczynki.



Ryc. 108. J. Charpentier: Chłopiec z gniazdkiem.

konywania przez tegoż artystę głośnej serii główek dekoracyjnych dla pałacu w Gatchynie (ryc. 107). Nr następny to „Chłopiec karmiący pisklęta“, (płótno, olej 64 × 55), sygnowany u dołu po lewej „J. Charpentier 1764“: (ryc. 108), jest to jeden z najbardziej typowych utworów tego malarza, zna-



Ryc. 109. Chr. J. v. Lamen: Scena rodzajowa.



Ryc. 110. O. Elliger II: Hołd magów.

nego i bardzo lubianego w swoim czasie trawestatora w duchu małomieszczańskim płóciem Greuza ⁵⁾).

Stosukowo więcej trudności nastęczała identyfikacja obrazu Christoffela Jacobsza van der Lamena (1615?—1651) pochodzącego ze zbiorów radziwiłłowskich w Płocku. („Scena rodzajowa“ — olej, drzewo, 39,5 × 32). Rzadki ten obraz opatrzony nie podejrzaną sygnaturą u góry po środku ⁶⁾; wiązać należy, mimo zmycia królewskiego numeru, oraz odmiennego niż w katalogu wymiaru, z numerem 649 Galerii („Concert flamand sur bois“), o czym przekonywa identyczny z zapiskiem katalogu napis na odwrocie obrazu, mówiący o ofiarowaniu go w dniu 5 stycznia 1795 hrabinie Mniszech ⁷⁾ (ryc. 109).

⁵⁾ Ofiarowane przez króla pani Grabowskiej.

⁶⁾ W sprawie autora — por. COLLECTION SEMENOV: St. Petersburg, 1906, s. 107.

⁷⁾ Omyłki w wymiarach trafiają się naogół rzadko w katalogu.



Ryc. 111. A. Caracci (?): Madonna.

Pod numerem 812 wymienia katalog królewski obraz „Adoration des Mages, sur bois”. Jest to niewątpliwie opatrzone tą samą liczbą obraz z dawnej kolekcji warszawskiej Krzyżanowskiego, który przypisuję Ottmarowi Elliger II (1666—1732), hamburczykowi z pochodzenia, wykształconemu w szkole Musschera i Gerarda de Laresse⁸⁾. Malowidło to kształconemu w szkole Musschera i Gerarda de Laresse⁸⁾. Malowidło to pomiernej wartości intryguje elementami polskich strojów oddanymi w pomniejszonej interpretacji (ryc. 110). Nierównie wyższy akcent wnosi duży rozmiarów *Madonna* (plótno, olej, 89 × 74) w zbiorach muzeum miejskiego w Łodzi, w którym można, jak się zdaje, poznać pędzel Annibala Caracci⁹⁾ (ryc. 111). Natomiast lokalną wartość tylko reprezentują dwa obrazy pod numerami 1746 i 1756 (drzewo bukowe, 35,7 × 47,3) ze zbiorów Kwiecińskich, które katalog przypisuje niejakiemu Podwinskiemu: jest to za-

⁸⁾ Znajdował się w Kozienicach.

⁹⁾ J. w. Atrybucję moją potwierdził również prof. Giuseppe Fiocco.



Ryc. 112. Radziwiłłowski: Portret młodej żydówki.

pewne G. Podewin, mało znany malarz pejzażów górskich, znany między innymi z podpisanego obrazu muzeum barona Brukhenthala w Hermannstadt¹⁰⁾. Wartość tych skromnych utworów podnosi napis na ramie, mówiący o przeznaczeniu ich „do Gabinetu dolnego przy Sali Salomona“.

Na zakończenie wymienić należy wreszcie dwa polonica pomnażające w sposób godny uwagi naszą znajomość kolekcjonerskich zainteresowań Stanisława Augusta. W skonfiskowanych zbiorach Potockich znalazł się opatrzony numerem 1280 ciekawy portret młodej żydówki (płótno, olej, 76 × 57) z monistem na szyi¹¹⁾ (ryc. 112), nalepiona na odwrocie kartka zapisana pismem XVIII wieku mówi, że w „Roku 1781... z rozkazu Najjaśniejszego Pana Króla JMości zwiedzającego brzegi Dniestru w Żwańcu przedstawiona Chajka córka kupca Abramka Lwowskim zwanego, tym portretem odmalowana przez urodzonego Krzysztofa Radziwiłłowskiego“¹²⁾.

¹⁰⁾ Niegdyś u ks. Józefa: w 1816 r. sprzedany Błażowskiemu.

¹¹⁾ W katalogu przedstawione numery 1279 i 1280, ponadto zamiast Chajka zanotowano „Portrait de la juive Czayka“.

¹²⁾ Znajdował się w Kozienicach.

Otwarta pozostaje kwestia stosunku względnie identyczności tego malarza z Jerzym Radziwiłłowskim, znanym z prac wykonanych dla książąt Lubomirskich w Dubnie (1770—1771), dla katedry grecko-katolickiej we Lwowie oraz nie określonych bliżej płócien w Podhorcach¹³⁾.

Drugim polonicum, oznaczonym numerem Galerii 2180 jest portret Stefana Batorego pochodzący ze zbiorów Zamoyskich w Kozłówce¹⁴⁾ (drzewo, 42 × 25,6). Obraz ten publikuję na innym miejscu ograniczając się tutaj do stwierdzenia, że jest to portret oparty o sztych Jobsta Ammana, opatrzony datą 1577 i nie rozwiązany dotąd gmerkiem artysty.

¹³⁾ RASTAWIECKI, Słownik... II, i III sub voce; T. MAŃKOWSKI, Lwowskie kościoły barokowe, 1932, s. 117; Z. BATOWSKI w słowniku THIEME-BECKER a s. v.

¹⁴⁾ M. WALICKI, Nieznane portrety Batorego, *Prze gl. Hist.* XXXVII, (1947).

VALSOLDA I ARCHITEKCI Z NIEJ POCHODZĄCY W POLSCE

Artykuł niniejszy omawia wyniki dwóch trzydniowych wycieczek do Valsoldy, odbytych wiosną i latem 1947 roku. Celem ich było wyszukanie danych o życiu i początkowej działalności Dominika Merliniego, architekta Stanisława Augusta — w jego rodzinnych okolicach. Przy okazji odnalazły się materiały związane z życiem i twórczością w Polsce innych architektów pochodzących z Valsoldy. Zestawione i wstępnie skomentowane wyniki powinny się przyczynić do lepszego poznania zagadnienia architektów włoskich baroku i klasycyzmu przede wszystkim w Warszawie. Uzupełniają one częściowo cenny artykuł Z. Rewskiego dotyczący tego tematu ¹⁾.

Valsolda, dolina w Alpach Lombardzkich, biegnąca na północ od wschodniego ramienia jeziora Lugano — to jeden z najładniejszych zakątków słynnego „kraju trzech jezior“ (Lago Maggiore, Lago di Como, Lago di Lugano). Zachwyca on pięknem krajobrazu i czaruje grą światła w chmurach, oparach nadwodnych i na falach jeziora; uderza idealną ciszą w oddzieleniu od reszty świata. Jeden z najsłynniejszych poetów i powieściopisarzy włoskich, Antoni Fogazzaro, poświęcił dolinie Valsoldy tom poezyj i na jej terenie rozegrał akcję głośnej powieści „Piccolo mondo antico“.

Dwa ramiona rzeczki Soldo przecinają dolinę i od niej bierze ona swą nazwę (Valle di Soldo). Długa do 8 km, głęboka do 4, w środkowej części otwiera się szeroko ku jezioru (ryc. 113). Leży tuż przy granicy szwajcarskiej, biegnącej wzdłuż grzbietów gór zamykających ją od zachodu i północy. Administracyjnie należy do prowincji Como. Dostęp do niej wiedzie szosą, biegnącą wzdłuż północnego brzegu jeziora i prowadzącą od Porlezza do Lugano (ryc. 114).

Kilka osiedli Valsoldy rozłożyło się nad jeziorem i w głębi doliny. Niewielkie i ciche, liczące najwyżej po kilkuset mieszkańców, grupują się wokół skromnych zewnętrznie kościołów o charakterystycznych dzwonnicach (ryc. 115). Na wąskie, malownicze uliczki, biegnące w dół lub w górę, wychodzą fasady starych, dwu- lub trzypiętrowych domów. Po drugiej stronie, ich tarasy lub balkony otwierają się często ku jezioru.

Załączona panorama Valsoldy obejmuje wszystkie jej osiedla. Od prawej — tak, jak prowadzi dostęp do doliny od strony Porlezza — spotykamy kolejno nad jeziorem miejscowości Cima. Cressogno, San Mamete, Albogasio (Inferiore i Superiore) i leżącą tuż przy granicy szwajcarskiej Oria. Od San Mamete, obecnej siedziby zarządu gminnego i od Cressogno

¹⁾ Z. REWSKI, Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów, BHSK II (1934), s. 265—279.



Rys. 114. Mapa pogranicza włosko-szwajcarskiego między jeziorami Lugano i Como.

wiodą w górę drogi w głąb doliny, do osiedli Castello, Loggio, Puria, Dasio i Drano. Prawie każda z miejscowości ma swą parafię, a w połowie drogi między Cima a Cressogno wznosi się na pagórku, nad szosą nadbrzeżną, sanktuarium okolicy — kościół S. Maria della Caravina.

Valsolda stanowiła do epoki napoleońskiej własność biskupów mediolańskich. Była i jest krainą nadzwyczaj ubogą, gdzie skromne tereny uprawne i pastwiskowe wystarczały na utrzymanie małej tylko części szybko rozradzającej się ludności. To też emigracja była objawem powszechnym w tej okolicy i charakterystyczniejszym dla niej bardziej, niż dla sąsiednich rejonów tesyńskich (Ticino). I tu i tam emigracja ta, od wczesnego średniowiecza, miała charakter wędrówek artystycznych, bardziej intensywnych, niż w jakiegokolwiek innej okolicy prowincji Como i jej pogranicza. Z Valsoldy wyszły tysiące artystów i rzemieślników, którzy wraz z innymi komaskami rozleli się po Włoszech, Szwajcarii, po całej niemal Europie, od średniowiecza poprzez epoki renesansu, baroku do klasycyzmu. Jak i inni komaskowie — tak i Valsoldczycy potrafili być nie tylko dobrymi rzemieślnikami artystycznymi, ale czasem i bardzo wybitnymi twórcami. Takim był największy artysta, pochodzący z Valsoldy, rodem z Puria — Pellegrino Tibaldi.

W Archiwum Gminnym Valsoldy w San Mamete istnieje dokument, rzucający ciekawe światło na ową emigrację w jej późnym okresie, w pierwszej połowie XVIII w. Oto w zestawieniu ogólnym spisu ludności z dn. 6 listopada 1726 znajdujemy takie zdania:

...,Maschi che sono per il mondo dai 7 anni per profittarsi con le loro arti pel mantenimento delle famiglie stante non essere sufficiente le miserie della Valsolda — 323“.

A w obrębie tej ogólnej liczby:

...,Maschi che sono dispersi in Polonia, in Moscovia, in Hongaria e molti altri paesi lontani — 137“²⁾.

Nie było przypadkowe wysunięcie na pierwszy plan Polski przy podaniu liczby artystów Valsoldy, którzy poszli w dalekie kraje. W literaturze naukowej polskiej wzmiankuje się tu i ówdzie o pochodzeniu niektórych artystów włoskich z Valsoldy, ale wypadnie zdać sobie sprawę, że z tych kilku osiedli dolinnych wywodził się bardzo znaczny procent wszystkich wogóle artystów, których Włochy dały Polsce w latach 1650—1800. Z osiedli Valsoldy pochodziły znane u nas, a głównie w Warszawie, rody artystyczne: Affaitów, Fontanów, Ceronich, Belottich, Paracca'ów i Merlinich. Wśród kilkunastu architektów i budowniczych tych nazwisk, pracujących w Polsce, było kilku architektów królewskich, między nimi ludzie rzetelnego talentu.

W małych osiedlach Valsoldy mieszkało niewiele rodzin w w. XVII i w. XVIII, jak świadczą o tym choćby przejrane książki parafialne w Castello i San Mamete (które wypadnie w przyszłości uzupełnić przejrzeniem ksiąg innych parafii Valsoldy). Bodaż najobficiej spotyka się na ich kartach członków wyżej wymienionych rodzin. Nader często łączą się one ze sobą przez ożenki i zamążpójścia i tak wytwarza się wiele ściślejszych więzów. Poczucie tych więzów żyje i w mieszkańcach Valsoldy, którzy wywędrowali do Polski. Odczuwali mocno swe związki z rodzinną okolicą. Gdy tylko zyskali lepsze stanowiska, przy dworze królewskim czy magnackich, wyjednywali z pewnością dobre pozycje i dla swoich krewnych. Sprowadzali ich z Valsoldy. Nawet rozproszeni po Polsce, byli ze sobą w kontakcie; ci, co osiedlili się w jednym mieście, wielokrotnie pracowali wspólnie. O wielu podobnych faktach świadczą listy Pawła Fontany, o któ-

²⁾ Archivio antico di Valsolda w Urzędzie Gminnym w San Mamete, „Summazione di tutte le anime della Valsolda niune eccettuate fatta li 6 novembre 1726“. — Archiwum to, nieuporządkowane, z wielką szkodą dla badań, nie było mi dostępne. Cytaty zawdzięczaam księdzu Don Giuseppe Montegazza, proboszczowi parafii Cressogno, który swego czasu dokonał wypisów. Udzielił on uprzejmie i wielu innych informacji. W tłumaczeniu polskim zdania brzmią: „...Mężczyzn, którzy od lat 7 znajdują się na świecie, aby sztuką swą zarobić na utrzymanie rodzin, wobec niewystarczających nędznych warunków Valsoldy — 323... Mężczyzn, rozproszonych w Polsce, w kraju Moskwy, na Węgrzech i w wielu innych dalekich krajach — 137“.

rych będzie niżej mowa. Związki rodzinne i znajomości Valsoldczyków między sobą zdołają nam wytłumaczyć wiele spraw związanych ze zjawieniem się w Polsce wielu artystów włoskich w wiekach XVII i XVIII.

Możnaby przypuścić, że emigrację tę, która w mniejszym stopniu istnieć musiała i przedtym, zapewne od średniowiecza, rozdmuchała na dobre jakaś wpływowa osobistość pochodząca z Valsoldy, która osiedliwszy się w Polsce, mając wysokie protekcje i znajomości, postarała się odrazu o sprowadzenie kilku rodaków i wyjednanie im popłatnych zajęć. Mógłby to być ktoś z Fontanów lub prędeż Affaitów: z obu tych rodzin odrazu po kilka osób, zjawia się przede wszystkim w Warszawie—zaraz po roku 1650.

A f f a i t ó w w Polsce reprezentują zrazu: Karol, Izydor i Antoni. Karol był spowiednikiem i sekretarzem Marii Ludwiki oraz w latach 1660—90 kanonikiem warmińskim; pod koniec życia, schorowany, wrócił do Valsoldy i tam zmarł 31. XII. 1692³⁾. Izydor i Antoni przybyli do Polski ok. r. 1655. Obaj używali potem tytułu architektów królewskich. Pierwszy był bardziej wybitny. Był także kapitanem, inżynierem wojskowym, sekretarzem królewskim. Odznaczył się w bitwie pod Cudnowem (1660) i m. in. za to otrzymał indygenat w r. 1673; król obdarował go też dwiema cegielniami pod Warszawą. Udział jego w pracach budowlanych jest mało znany; wiemy, że pod kierunkiem i wedle planów Tylmana z Gamenren budował kościół w Czerniakowie pod Warszawą i że miał udział w budowie kościoła OO. Kapucynów, oficyn Pałacu Krasińskich i restauracjach Zamku Królewskiego w Warszawie. O pracach Antoniego brak nam wiadomości. Obaj osiedli w Warszawie. Rodzina ta występuje w Polsce przynajmniej po drugą połowę XVIII-go wieku⁴⁾.

W Valsoldzie Karola Affaitę upamiętniają po dziś dzień dwie tablice. Jedna, z r. 1886, w szpitalu w Albogasio Inferiore, wymieniając polskie godności, przypomina jego dobroczynność. Druga — to płyta nagrobkowa w kościele S. Maria della Caravina w Cressogno, umieszczona w posadzce kościoła i nosząca napis: CAROLVS AFFAITA | CANONICVS PRAELATVS VARMIENSIS | SACRAE REGINALIS MAIESTATIS | POLONIAE ET SVECIAE | LVDOVICAЕ MARIAE | CAPELLANVS SECRETARIVS | ET ELEMOSINARIVS | OBIIT PRIDIE CALEND. JANNVARY | MDCXCIII | ORATE PRO EO. — Tekst tego napisu podaje także historyk Valsoldy, Barrera. On też wymienia jako znajdujący się za jego czasów w Archiwum Valsoldy „kompromis“ kapitana Izydora Affaitati z r. 1666⁵⁾. Dokument ten dotyczy prawie napewno architekta

³⁾ EICHHORN, Die Prälaten des ermländischen Domcapitels, Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands, III, zes. 9, Brunsberga 1866, s. 630—632.

⁴⁾ S. ŁOZA, Słownik architektów i budowniczych Polaków, wyd. 2, W. 1930. — Polski Słownik Biograficzny, I, (1935) (aut. art. K. BUCZEK). — T. MAKOWIECKI, Kościół w Czerniakowie, BHSK VI (1938), s. 19—20.

⁵⁾ C. BARRERA, Storia della Valsolda, Pinerolo 1864, s. 307 i 305.



Ryc. 115. Typowa osada Valsoldy, Albogasio.

Izydora — z tym tytułem występuje on w księgach parafialnych S. Mamete. Pod datą 13. IV. 1698 jego córka Łucja jest zapisana jako matka chrzestna Antonii Lezzeni: „La Camadre — la Signora Lucia Affaitati fig. del. sig. Capitano Isidoro Nobile Polacco di Albogasio Inferiore“⁶⁾).

Ogólne określenie pochodzenia Affaitów — „z mediolańskiego“ — wypadnie więc sprecyzować na Valsoldę. Ich szlachecki ród, lombardzki, wywodzić się miał z Cremony i osiedlić się jedną gałęzią nad jez. Lugano, gdzie występuje już od XVI w. W Albogasio Superiore itsnieje okazały budynek („Villa Salve“, na ryc. 115 poniżej kościoła po lewej stronie), wznoszący się na skarpie, o charakterystycznej fasadzie z loggią w arkadach, bramowanej dwiema wieżyczkami na narożach. Nazywają go dziś „Casa degli Affaitati“. Wśród przechowywanych w nim portretów rodzinnych znajduje się portret Dominika Affaita, „fondatore di casa“, z r. 1601, trzymającego w ręku kartę z fasadą budynku. Na niej wieżyczki boczne są zwieńczone późnorenesansowymi hełmami, dziś już nieistniejącymi. Obecnie dom Affaitów jest w posiadaniu rodziny Allegri; przechowują oni część dawnych papierów rodzinnych. Nazwisko Affaitów jest pisane różnie. Przyjętą często⁷⁾ także i u nas pisownię Affati wypada odrzucić; sprawdzenia wymaga przyjęta przez część literatury włoskiej pisownia Affaita-

⁶⁾ Wypis ten zawdzięczam uprzejmości proboszcza parafii S. Mamete, Don Lodovico Giaffini, oraz łaskawemu pośrednictwu p. Alessandry Pedrazzi z Mediolanu zajmującej się bezinteresownie wyszukiwaniem w archiwach i bibliotekach włoskich materiałów, dotyczących stosunków artystycznych polsko-włoskich.

⁷⁾ F. F. DE DAUGNON, Gli Italiani in Polonia, vol. 1, Crema 1905.

ti⁸⁾). W ksiązkach parafialnych S. Mamete w w. XVI nazwisko jest pisane Faita, w w. XVII — Affaita, tak brzmi ono też na płycie nagrobkowej Karola, w tej pisowni — obok Affayta — występuje ono w księgach parafii św. Jana w Warszawie⁹⁾. Wydaje się więc pisownia ta najwłaściwszą.

F o n t a n o w i e występują w Polsce już od XVI w. we Lwowie, a na przełomie XVI i XVII w. budowniczy Albin Fontana działa w Kaliszu. Baltazar Fontana, rzeźbiarz i sztukator, rodem z Chiasso k. Como, czynny jest na przełomie XVII i XVIII w. w Krakowie i okolicy. Od powyższych Fontanów należy odróżnić grupę bardziej zwartą — głównie architektów i budowniczych, działających w Warszawie i tu występujących od lat sześćdziesiątych XVIII wieku. Z badań Z. Rewskiego wynikało, iż warszawska grupa Fontanów wywodziła się napewno z Valsoldy¹⁰⁾.

Najstarszy z architektów Fontanów warszawskich występuje równocześnie z Affaitami, co nasuwa przypuszczenie, że przybycie obu rodzin do Warszawy pozostaje ze sobą w związku. Architektem tym jest wydobyty przez Z. Rewskiego z zapomnienia Józef Fontana starszy, rodem z Valsoldy, działający w Polsce przez lat 24 do ok. 1665, zmarły po powrocie do Włoch ok. r. 1699. O działalności jego brak bliższych wiadomości¹¹⁾. Jego imiennik, a może i krewny, Józef Fontana młodszy, zmarły ok. r. 1740 — przez lat około czterdzieści działał głównie w Warszawie. Wedle Rewskiego i on pochodził z Valsoldy¹²⁾. Był on napewno twórcą lub współwykonawcą: kościołów OO. Pijarów przy ul. Długiej, OO. Bonifratrów (wraz z A. Solarim) w Warszawie, OO. Reformatów w Miedniewicach, oraz pałaców: Bielińskich przy ul. Królewskiej, przykonserwatoryjnego na Tamce, nieistniejącego pałacu „na Belwederze“ — wszystkich w Warszawie i pałacu w Obroszynie pod Lwowem¹³⁾. Jego synem był Jakub (1710—1773), urodzony już pewnie w Polsce i tu już od początku w każdym razie osiadły. Rodzina Fontanów rozgnieździła się szeroko w naszym kraju. Oddawna jest ona znana w wielu dzielnicach Włoch. Kilkoma gałęziami rozsiadła się nad jez. Lugano. Do tesyńskich grup tej rodziny, zestawionych przez biograficzno-historyczny leksykon szwajcarski¹⁴⁾ — grup Melide (skąd wy-

⁸⁾ C. BARRERA, o. c., 304—307.

⁹⁾ E. ŁOPACIŃSKI, „Warszawskie poszukiwania archiwalne do dziejów sztuki“, BHSK IX (1947) 146; obszerniejsze teksty przygotowywane do druku.

¹⁰⁾ Z. REWSKI, o. c., 266—267. Na końcu artykułu tego zacytowana jest literatura dotycząca Fontanów. Autorowi zawdzięczam szereg cennych spostrzeżeń przy opracowywaniu niniejszego szkicu.

¹¹⁾ REWSKI, o. c., 266—267.

¹²⁾ REWSKI, o. c., 267. — E. ŁOPACIŃSKI (Nieznane dane archiwalne i wiadomości źródłowe do historii sztuki Wilna, Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Hist. Sztuki Tow. Przyj. Nauk w Wilnie, III (1938—39), s. 68—70), przypuszcza, że ów Józef Fontana był urodzonym w Polsce synem Dominika, kapitana wojsk W. Ks. Lit. i Tekli z Pereświat Sołtanów. Zachodzi tu jakieś nieporozumienie, które należałoby wyjaśnić.

¹³⁾ REWSKI, o. c., 267—268.

¹⁴⁾ Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, III, Neuchâtel 1926, s. 138.

wodzą się znani architekci Giovanni (1540—1614) i Domenico (1543—1607), Muggio-Cabbio, Bruciate—skąd pochodzi architekt Carlo (1634—1714) — i Sagno, należy zbliżyć i pobliską grupę Valsoldy, występującą głównie w S. Mamete, Castello i Cressogno. Brak danych o imionach rodziców Fontanów warszawskich i dokładnych miejscach ich urodzenia nie pozwolił narazie określić dat ich narodzin¹⁵⁾. Na marginesie zanotować warto, że dzwonnica kościoła w Cressogno, o typie raczej w Valsoldzie niespotykanym (zwana tam „dzwonnica w stylu moskiewskim“), została wykonana ok. r. 1742 wedle rysunku architekta Józefa Fontany, syna Hieronima¹⁶⁾.

Z Valsoldy pochodził inny architekt z rodziny Fontanów, Paweł. Nie był on wprowadzie nieznany literaturze naukowej polskiej, ale informacje o jego życiu i działalności były bardzo skąpe. Wiadomo było, iż budowy prowadził jako architekt nadworny Pawła ks. Sanguszki. Przypisywano mu przebudowę pałacu Sanguszków w Lubartowie, oraz budowę kościołów OO. Kapucynów w Lublinie, Lubartowie i Uściługu (Różampolu), dwóch ostatnich z klasztorami¹⁷⁾. W rodzinie tego architekta w Cressogno, noszącej do dziś dnia jego nazwisko, ocalały przechowywane z pietyzmem z pokolenia na pokolenie pamiątki po nim. Zostały one łaskawie udostępnione do publikacji i opracowania. Są to: portret artysty, malowany w Polsce, 31 listów pisanych przez niego z Polski do rodziny w Castello, testament i kilka innych dokumentów.

Paweł Fontana pochodził z Castello Valsolda i tu został ochrzczony 28 X 1696¹⁸⁾, jako syn Jakuba i Marty z Bellottich. Ok. r. 1725 przybył do Polski¹⁹⁾. Jako architekt Sanguszki działał na jego dworze w Lubartowie — tu chrzcił syna 31 VIII 1741 — i w Zasławiu, gdzie osiedla się ok. 1743 r.

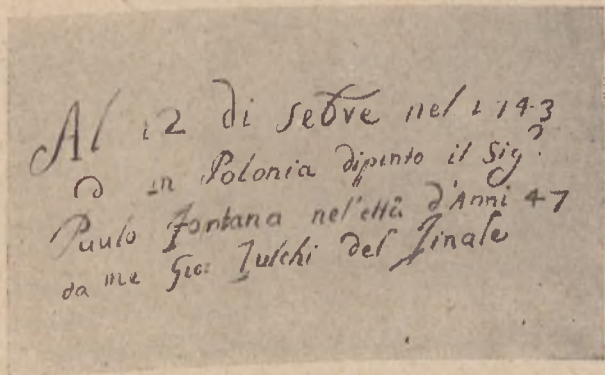
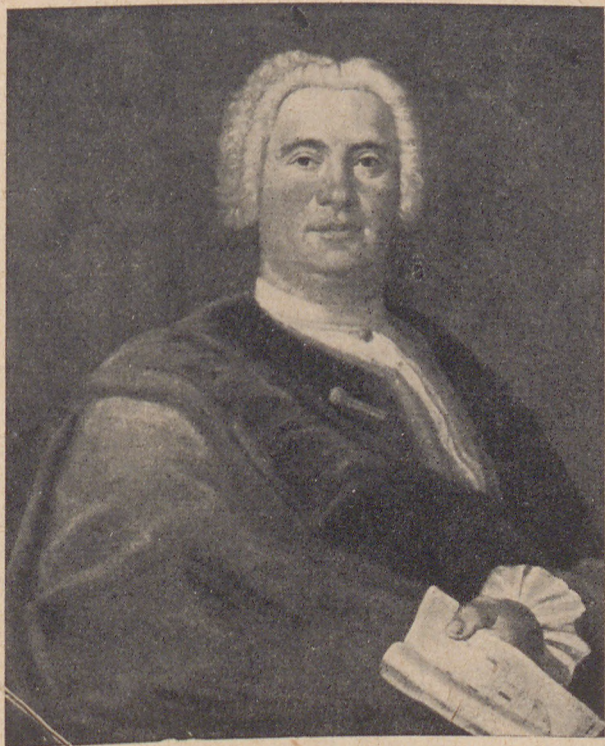
¹⁵⁾ O ileby Józef starszy pochodzić miał z parafii S. Mamete lub Castello, mógłby być identyczny tylko z Giuseppe Salvatore, synem Battisty i Cecilii, urodzonym 18. V. 1632, lub z Giuseppe, synem Giacomo i Giovanny, ur. 3. VI. 1640; Józef mł. zaś — tylko z Gioseffo Pantelino synem Francesca i Maddaleny, chrz. 12. II. 1657, z Mamete Gioseffo, synem Giacomo i Massilii, ur. 28. XII. 1660, lub z Giuseppe Antonio, synem Carla i Maddaleny, ur. 18. VIII. 1684 (Parrocchia S. Mamete (Valsolda), Liber bapt., confirm. etc., 1626—1679, pod 20 V. 1632, 3. VI. 1640, 12. II. 1657, i 1. I. 1661; Parrocchia Castello (Valsolda), Liber bapt., matr. etc. pod 19. VIII. 1684).

¹⁶⁾ Parrocchia di Cressogno (Valsolda), Libro delle Congregationi che si fanno per il... regimento... della Chiesa... della Madonna... di Caravina, k. 112.

¹⁷⁾ K. PIWOCKI, Pałac Sanguszków w Lubartowie, komunikat w Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości, BHSK II (1933) s. 81—82. — E. OŁDAKOWSKI, Uściługu zapomniany port Wołynia, *Z i e m i a*, Łuck 1936, nr 6. — Z. REWSKI, Przyczynek do dziejów architektury barokowej na Wołyniu, *Z i e m i a W o ł y ŋ s k a*, Łuck 1933, s. 9 i n., 25 i n.

¹⁸⁾ Parrocchia Castello (Valsolda), Liber bapt., j. w., pod 28. X. 1696.

¹⁹⁾ Jeden z dokumentów przechowywanych u pp. Fontanów w Cressogno, podaje jako datę przybycia 1723 lub 1733. Jeśli jedna z tych dat jest ścisłą, należałoby przyjąć raczej pierwszą, gdyż przed r. 1733 Paweł Fontana jest już prawie napewno w Polsce. Por.: Ks. F. KRUPIŃSKI, Pijarzy w Łukowie, *P a m i ę t n i k r e l - m o r.*, ser. II, t. IV, W. 1859, s. 528.



Rys. 116. Jan Fulchi: Portret arch. Pawła Fontany.
U dołu napis znajdujący się na odwrocie obrazu.

i umiera 17 III 1765. Listy i testament Fontany, interesujące dla wielu spraw różnej natury, wiążących się z działalnością włoskich architektów w Polsce w w. XVIII, zawierają nieliczne wzmianki o jego pracach budowlanych. Potwierdzają jego działalność w Uściługu (w liście z 5 III 1759 pisze, iż „in questo anno finisco la fabbrica dei padri Cappucini à Rusiampo“) i zawierają dane o jego pracach w Zaslawiu. Zrazu Fontana był niezadowolony z przeniesienia się na Wołyn i narzekał na brak zarobków. Później,

dzięki żywszym pracom budowlanym, sytuacja jego poprawiła się. W liściach z 27 I 1749 i 28 VII 1749 wspomina, że „O Meso in Coperto la chiesa e in questo anno lo ini[zi]ero a bianchiro“ i że „l'anno uenturo... si fara tutto il groso del Conuento e gia la chiesa e fata“. 10 VII 1752 pisze, że „mi a bruciato una fabricha et li era del Mio piu di 24 Mila Lire“. 16 VII 1753 wzmiankuje: „ò fato pregare la Prcipesa che mi dede la permissione e Mi rispose che... vi douena fienire la fabrica per linuerno...“. Wydaje się, że wzmiankę z r. 1749 wypadnie złączyć z budową kościoła św. Józefa (OO. Misjonarzy) w Zasławiu²⁰), wzmiankę zaś z r. 1756 z restauracją zasławskiego kościoła farnego, dokonywaną z fundacji wdowy po Pawle Sanguszcze, Barbarze z Duninów. Nie jest pewne, jakiej „fabryki“ dotyczy wzmianka z r. 1752.

Paweł Fontana był żonaty dwa razy: z Marianną Suffczyńską we Lwowie oraz z Teresą Romainoni w r. 1749 w Zasławiu. Z pierwszej żony miał dwóch synów: Jana i Józefa, którzy wrócili z czasem do rodzinnej Valsoldy, i dwie córki: Mariannę i Dominikę (zameżne za kupcami lwowskimi, jedna za Francuzem Jean Boisserant i druga za Ballarellą). Zachowany w Cressogno portret Pawła Fontany (ryc. 116), malował w r. 1743 Jan Fulchi. O tym mało znanym malarzu posiadamy dwie wzmianki źródłowe. Jedna z r. 1738 mówi o nim jako o malarzu Radziwiłłów²¹), druga wymienia go pod datą 1744 w Warszawie²²).

Bellottich, architektów czy budowniczych, znamy w Polsce trzech: Józefa Szymona (zm. 1708), jego bratanka Tomasza (I) (ur. ok. 1667, zm. 1712) i Tomasza (II) (ur. przed 1710, zm. 1783²³). Ponieważ Tomasz (I) pochodził z Valsoldy, jest prawie pewne, że i stamtąd wyszedł Józef Szymon, wywodzony — zbyt ogólnikowo — z prowincji mediolańskiej. Był on architektem nadwornym królów Michała Korybuta i Jana III. Dał plany i kierował budową kościoła św. Krzyża, był czynny zresztą raczej jako przedsiębiorca — pomijając jego pomniejsze prace — przy budowie kościoła OO. Paulinów i Pałacu Krasińskich w Warszawie. Tomasz (I) syn Dominika, pojawił się w Warszawie w ostatnim dziesiątku lat XVII-go wieku. Był autorem pięknego kościoła w Rokitnie. Tomasz (II) pracował wspólnie z Józefem Fontaną przy budowie kościoła w Miedniewiczach. O jego działalności brak dalszych wiadomości. Z listu Pawła Fontany

²⁰) Słownik Geograficzny, XIV, W. 1895, s. 443—444. — Ks. M. TOKARZEWSKI, Z kronik zakonnych kościoła i klasztoru OO. Bernardynów w Zasławiu na Wołyniu, W. 1913, tabl. po s. 16.

²¹) B. TAUROGIŃSKI, Dane archiwalne o artystach na dworze książąt Radziwiłłów XVI—XIX w., Prace i materiały sprawozd. Sekcji Hist. Sztuki T. P. N. w Wilnie, III (1938/39) s. 20.

²²) Materiały z ksiąg Stanu Cywilnego parafii św. Jana w Warszawie, wybrane przez E. ŁOPACIŃSKIEGO, w Państwowym Instytucie Historii Sztuki w Warszawie.

²³) Polski Słownik Biograficzny, I 1935 (artykuły J. STARZYŃSKIEGO i Z. REWSKIEGO, oraz dwa — Z. BATOWSKIEGO).

z dn. 27 I 1749 zdaje się wynikać, że za jego pośrednictwem przesyłał listy z Polski do Włoch.

Rodzina Bellottich jest jedną z najstarszych w Valsoldzie. Ujawniają ją tam już akty z XVI w. W księgach parafii S. Mamete występuje po ok. r. 1710 często w pisowni Beloto lub Belloto, od ok. r. 1690 coraz częstszymi są formy Beloti i Bellotti; ta ostatnia w końcu całkowicie przeważa. Jak i w wypadku Fontanów, tak i tu dotychczasowe dane o Bellottich polskich nie pozwoliły na dokładne oznaczenie ich dat urodzenia, przynajmniej w parafiach S. Mamete i Castello²⁴⁾. Przejrzenie ksiąg parafialnych w Albogasio, Cressogno lub innych miejscowościach Valsoldy dać może w przyszłości odpowiedź na to pytanie.

W aktach miejskich warszawskich w r. 1709 Józef Fontana, Valsoldczyk, występuje jako siostrzeniec Dominika i Jana Chrzciela C e r o n i c h. Pierwszy, zmarły zapewne w r. 1715, nieznany jest z samodzielnych robót. Brat jego, Jan Chrzciel, współpracował przy budowie kościoła OO. Franciszkanów w Warszawie. Więcej wiadomości mamy o Karolu, architekcie miejskim warszawskim za Jana III, w r. 1714 występującym z tytułem architekta królewskiego. Współpracował przy budowie kościoła OO. Kapucynów w Warszawie, stwierdzono budowę przezeń dwóch kościołów w Węgrowie w latach 1694—1711, przypisuje mu się udział w budowie pałacu w Otwocku²⁵⁾. Jeden z Ceronich był zapewne w r. 1702 budowniczym pałacyku Withoffów przy ul. Długiej 7 w Warszawie (późniejszego pałacu Raczynskich)²⁶⁾.

Zdaje się — ze względu na węzły pokrewieństwa łączące tych budowniczych z Józefem Fontaną — że mamy tu do czynienia z przedstawicielami rodziny, należącej do najbardziej znanych w Valsoldzie. Występuje ona głównie w Albogasio²⁷⁾ i w S. Mamete w w. XVII i XVIII, aż po połowę ostatniego wieku utrzymując starszą formę pisowni nazwiska Cerone obok biorącej górę Ceroni. W księgach parafialnych S. Mamete i Castello żaden Ceroni o imionach nas interesujących nie występuje.

Do Valsoldczyków może należałoby zaliczyć i architekta Antoniego P a r a c c a, choć dotychczas określany był jako architekt wenecki²⁸⁾ ew. jako Genuńczyk²⁹⁾. Budował w r. 1756 kościół w Krasławiu, ok. r. 1770 kościół i klasztor OO. Dominikanów w Drui. Wenecja lub Genua

²⁴⁾ Ani Józef Szymon, ani Tomasz, nie występują w księgach parafialnych S. Memete i Castello. W S. Mamete jedynie odnaleźć można: Giuseppe, syn Pietro i Prassede, ur. 13. XI. 1638, oraz Gioseffo, syn Francesco i Angeli, chrzczony 13. X. 1648. Ani jeden, ani drugi nie ma brata Dominika urodzonego w S. Memete. Żaden Tomasz nie występuje w tych księgach około r. 1667.

²⁵⁾ REWSKI, o. c. 267 i 272. — ŁOZA, o. c.

²⁶⁾ Z. REWSKI, Pałac Raczynskich, 2 wyd., W. 1936.

²⁷⁾ PELLEGRINI, La Valsolda e il suo santuario di N. S. Caravina, Monza 1909, s. 59.

²⁸⁾ Z. BATOWSKI, w słowniku THIEME-BECKER, XXVI, Leipzig 1932.

²⁹⁾ ŁOPACIŃSKI, Nieznane dane archiwalne, j. w., s. 79.

mogłyby być miejscami dłuższych jego pobytów przed przyjazdem do Polski. Przypuszczenie o valsoldskim pochodzeniu Antoniego Paracca — a w każdym razie jego rodziny — można oprzeć na tym, że po poł. XVIII w. występują w Polsce przedstawiciele tego rodu napewno pochodzący z Valsoldy. Paweł Fontana w liście z 26 V 1751 wspomina jednego z Paracca'ów w Warszawie, w listach zaś z 6 IV 1756 i 16 VII 1756 wymienia tegoż nazwiska Dominika, który wyjeżdżał w tym czasie do Włoch i powrócił do Polski. Słownik Thieme-Beckera, t. XXXVI, wylicza kilku artystów nazwiskiem Paracca pochodzących z Valsoldy. Rodzina należy do najpopularniejszych w osiedlach, o których mowa. Występuje obficie w S. Mamecie i Castello, związana licznymi węzłami pokrewieństwa z Bellottimi, Fontanami, Ceronimi i Merlinimi. Nazwisko bywa pisane w księgach parafialnych jako Paraca, Paracca, Paracha i Paraccha, nigdy Paracco.

Powyżej podane fakty wyjaśnić mogą wystarczająco tło pojawienia się w Polsce najbardziej znanego u nas ze wszystkich architektów Valsoldy — Dominika Merliniego (1730—1797). Przyjechał tu najpewniej za pośrednictwem swych bliskich znajomych lub krewnych. Ponieważ występuje jeszcze za panowania Augusta III ³⁰⁾ odrzucić należy myśl, że powołał go dopiero Stanisław August z Brescii ³¹⁾, skąd miałby zresztą pochodzić ³²⁾.

Dominik Merlini, pierwszy architekt Stanisława Augusta Poniatowskiego, działał w Polsce lat z górą trzydzieści, tu był nobilitowany w r. 1768, tu osiadł, ożenił się, tu głównie zostawił swe liczne potomstwo i tu zmarł 20 II 1797. Był najwybitniejszym przedstawicielem wczesnego klasycyzmu w Polsce. Do jego najważniejszych prac należą w Warszawie: kilka sal i innych wnętrz Zamku Królewskiego (1778—86), powiększenie Pałacu Łazienkowskiego (1784—93), wraz z budową w parku Le Grand Commun i teatru w Pomarańczarni, kościół OO. Bazylianów (1781—84), restauracje pałacu Krasińskich (po 1782) i Jabłonowskich, dalej budowa pałaców w Jabłonie (1775) i Królikarni (1786—89), restauracje: ratusza w Lublinie i Zamku Wawelskiego (1787) ³³⁾.

Merzario podaje, że Merlini przyjechał do Polski wraz ze swoim szwagrem, Pawłem Fontaną i oznacza datę jego narodzin na rok 1731 ³⁴⁾. Mylnie, jak często u tego autora, wiadomości, da się obecnie sprostować. Paweł Fontana, starszy od Merliniego o lat 34, pracował już w Polsce, gdy Merlini jeszcze się nie narodził lub był małym dzieckiem. Datę urodzenia pierwszego architekta Stanisława Augusta udało się ustalić ostatecznie na 22 lub 23 II 1730. Pod datą 23 II wpisany jest mianowicie

³⁰⁾ REWSKI, Działalność architektoniczna warszawskich Fontanów, j. w., s. 272.

³¹⁾ G. B. MARCHESI, Un mecenate del Settecento (Il cardinale Angelo Maria Durini). *Archivio Storico Lombardo*, r. XXXI, Milano 1904, s. 65.

³²⁾ ŁOZA, o. c.

³³⁾ Z. BATOWSKI, w słowniku THIEME-BECKER, XXIV, Leipzig 1930.

³⁴⁾ G. MERZARIO, I maestri comacini, t. 2, Milano 1893, s. 564.

w księgi parafialne Castello akt chrztu Dominika Marcina Merlini, syna Franciszka i Anny Marii Fontana, zamieszkałych w Castello, — „który narodził się nocy zeszłej“. Rodzicami chrzestnymi byli Franciszek Fontana i Maria Fontana³⁵⁾. Ostateczne ustalenie daty urodzin architekta nie było łatwe, gdyż w księgach parafialnych Castello i S. Mamete występuje pod pobliskimi datami jeszcze trzech Dominików Merlinich. Jeden z nich miał nawet braci o identycznych imionach jak bracia naszego architekta (Franciszek i Józef). Ojciec Dominika, Franciszek, przeniósł się na pewien czas do Rovato koło Brescii, tak, że jednych synów chrzczył w Castello, innych — w Rovato. Mieszkał zresztą głównie w Castello. Spis dusz tej parafii na dzień 20 VII 1756 wykazuje, że w domu Franciszka i Anny Marii Merlinich, syna Dominika już nie ma³⁶⁾. Zdaje się więc, że już przed tą datą opuścił na stałe dom rodziców.

Gdzie pracował i uczył się przed przyjazdem do Polski, nie udało się stwierdzić. Brak o tym wzmianek w literaturze naukowej włoskiej, nawet prowincjonalnej lombardzkiej. Nie dały wyniku i poszukiwania w Rzymie (Akademia św. Łukasza), w Mediolanie i w Brescii (Archiwa państwowe). Od potomków brata Merliniego wysnuł pewne drugorzędne wiadomości Carlo Fontana, publikując w r. 1882 książeczkę o Valsoldzie³⁷⁾. Podaje on, że brat Merliniego, Józef, był kanonikiem w Warszawie, a inny — Franciszek — został przez Stanisława Augusta mianowany chorążym. Brat architekta Franciszek, istotnie chorąży, występuje w drugiej połowie XVIII w. w Rovato koło Brescii³⁸⁾. Rodzina Merlinich, wywodząca się od niego, nie mieszka już w Valsoldzie. Żyje w Rovato i w Weronie. Zamieszkała obecnie w Castello rodzina Merlinich jest innego pochodzenia.

Ród Merlinich był jednym z najważniejszych w Valsoldzie. Podobnie jak pisownia nazwiska Bellottich, pisownia ich nazwiska ulegała zmianom. Do ok. 1720 r. występuje w książkach parafialnych Castello i S. Mamete pisownia Merlino, potem wyklarowuje się ostatecznie forma Merlini.

Nie mamy dotychczas wiadomości o pobycie w Polsce członków znanej rodziny artystycznej Valsoldy, która obok Merlinich i Fontanów była najstarszą w Castello: P a g a n i c h. Jeden z jej wybitnych przedstawicieli pozostawał jednak pewnie w stosunkach z naszym krajem. Był nim utalentowany malarz Paweł (1661—1716), ur. w Castello, autor pięknych fresków sklepiennych w kościele w swej miejscowości rodzinnej.

³⁵⁾ Parrocchia di Castello (Valsolda) Liber bapt., j. w. pod 23. II. 1730.

³⁶⁾ Parrocchia di Castello (Valsolda), Stati d'anime della parrocchia.

³⁷⁾ [C. FONTANA], Escursioni della Valsolda, Lugano 1882, s. 17.

³⁸⁾ Parrocchia di Rovato (prov. di Brescia) Registro dei matrimoni 1745—74 (29. VII. 1746), Registri dei battesimi, 1725—48 (20. XI. 1746) i 1748—74 (6. X. 1748, 20. III. 1751, 26. IX. 1752, 6. I. 1755, 22. I. 1757, 21. VII. 1759).

Przebywał on po r. 1692 na Morawach. W kościele św. Anny w Krakowie znajduje się jego obraz ołtarzowy, przedstawiający św. Sebastiana ³⁹⁾.

Członek jeszcze jednej znanej rodziny Valsoldy — Lezzenich, występuje w Polsce, choć nie jako artysta. Barrera wspomina o „un altro baron di Lezzeni, consigliere di Stato, che di Lemberg a di 10 giugno scriveva in Valsolda a un suo zio“ ⁴⁰⁾. Tu może będzie odpowiednie miejsce do dodania, że prócz Lezzenich także i Affaitowie używali tytułów arystokratycznych. Niektóre rodziny Valsolda, szlacheckie, nie należą naogół do tych prostych rodzin kamieniarskich, za jakie uważa się często wszystkich komasków.

Choć emigracja architektów włoskich do Europy Środkowej i Wschodniej trwała i po r. 1800, nic nie wiadomo dotychczas o tym, aby po Merlinim przybyli inni architekci Valsoldczycy do Polski. Jest on ostatnią wybitniejszą postacią w łańcuchu artystów, na którego początku stoją Affaitowie i Fontanowie. Szereg ten najsilniej zawadził o Warszawę, choć niektórzy artyści z Valsoldy znaleźli pracę i poza stolicą kraju.

Na szerszym tle — ze względu na swe pochodzenie — stoją architekci i budowniczowie Valsoldy najbliżej tych artystów kantonu tesyńskiego, którzy wywodzili się ze szwajcarskiego pobrzeża jeziora Lugano, z miejscowości, nieraz o kilka kilometrów tylko odległych od Valsoldy. Fontanowie warszawscy uważali się sami za potomków architektów Fontanów z Melide ⁴¹⁾, choć można tu będzie mówić raczej o dalszym pokrewieństwie. Z Melide pochodził także pracujący w Polsce architekt Mateusz Castelli ⁴²⁾.

Rejonów północno-włoskich i szwajcarsko-włoskich, z których częściej szli architekci i budowniczowie do Polski, było kilka. Zestawił je T. Mańkowski, i choć poruszał tylko zagadnienie budowniczych włoskich we Lwowie, jego ujęcie ma szersze znaczenie ⁴³⁾. Do wymienionych przezeń okolic dojdzie teraz Valsolda. W omawianym przez nas okresie czasu żaden z rejonów Włoch Północnych nie wysłał do Polski tyłu budowniczych-emigrantów, co ona.

Z ogólnych wiadomości o architektach Valsoldy, z przejrzenia ksiąg parafialnych jej osiedli — można wyciągnąć pewną przestrożę. Wobec

³⁹⁾ Z. BATOWSKI, w słowniku THIEME-BECKER, XXVI, Leipzig 1932. — J. PAGACZEWSKI, Baltazar Fontana w Krakowie, *Rocznik Krakowski*, XI (1909), s. 24 i tabl. VI. — Ks. J. BUKOWSKI, Kościół Akademicki św. Anny, Biblioteka Krakowska, z. 17, Kraków 1900, s. 38.

⁴⁰⁾ BARRERA, o. c., 304.

⁴¹⁾ REWSKI, o. c., 265 i 278 przyp. 5.

⁴²⁾ E. ŁOPACIŃSKI i M. MORELOWSKI, Matteo Castelli, *Prace i materiały sprawozd. Sekcji Hist. Sztuki T. P. N. w Wilnie*, III (1938/39) s. 108—110.

⁴³⁾ T. MAŃKOWSKI, Pochodzenie osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich, odb. z *Księgi Pamiątkowej ku czci Leona Pinińskiego*, Lwów 1936.

obfitego rozradzania się kilku rodzin, o których mówiliśmy, i wobec tradycyjnego zwyczaju wybierania na chrzcie jednego z małej liczby ulubionych imion, mogło się zdarzyć, że w Polsce, nawet w jednym czasie, występowali Valsoldczycy nie tylko o jednym nazwisku, ale noszący identyczne imię. Dla przykładu podajmy, że w pięć lat po śmierci kanonika warmińskiego Karola Affaity występuje we Fromborku inny duchowny tegoż imienia i nazwiska ⁴⁴⁾).

Valsoldczycy w różnym stopniu aklimatyzowali się w Polsce. Jedni z nich — jak Paweł Fontana — całe życie tęsknili do Włoch, do rodzinnej Valsoldy. Pobyt w Polsce — nawet jeśli trwał całe życie — uważali głównie za zarobkowy. Dawał on im owe „frutti delle fatiche“ ⁴⁵⁾ — owoce trudów — przesyłane rodzinom do Valsoldy. Inni, jak Affaitowie, jak Bellotti'owie, jak Józef Fontana mł. czy Dominik Merlini — związali się ściślej z Polską i weszli w polskie rodziny. Kraj nasz, który często obdarzał ich indygenatem, stawał się przybraną ojczyzną.

Listy Pawła Fontany orientują nas ogólnie w dobrych zarobkach, jakie miał w Polsce. Wedle nich możnaby sądzić i o sytuacji finansowej innych architektów włoskich u nas w pierwszej połowie XVIII w. Stała pensja Fontany wynosiła w r. 1749 — 3000 lir mediolańskich (prawdopodobnie rocznie — list z 27. I. tegoż roku; dla porównania — dożywocie, jakie zapisał z czasem swej żonie, wynosiło 500 lir). Miał poza tym duże zarobki przy „fabrykach“. W pożarze jednej z nich stracił, jak sam podaje (list z 10. VIII. 1752), 24 tysiące lir z własnych pieniędzy i nie wydaje się, by ta wielka strata zachwiała jego pozycję finansową. Z testamentu z r. 1765 wynika, że był zamożnym człowiekiem. Ponieważ z pewną tęsknotą wyraża się o żywym ruchu budowlanym w Warszawie (list z 27. I. 1749), można przypuszczać, że tam architektom włoskim powodziło się lepiej. A przecież Paweł Fontana nie uważał się chyba za jednego z tych najlepiej zarabiających, skoro w liście z 5. III. 1749 pisze, być może z przekąsem: „non si fa piu tanto in Polonia che o fatto solo li grandi architetti che ano in parto — ma quelli poveri che si sono aplichati di se non sono come quelli che ano studiati“.

Zdanie to prowadzi nas od zagadnień kulturalno-artystycznych, wiążących się z artystami Valsoldy w Polsce do spraw ściślej artystycznych. Co grupa architektów - Valsoldczyków, tak zwarta genetycznie, reprezentowała pod względem wykształcenia i tradycji artystycznych, wnoszonych do sztuki w Polsce, a szczególnie w Warszawie?

Odpowiedzi możnaby szukać dwojako. Raz, próbując ustalić, gdzie i w jaki sposób Valsoldczycy się kształcili, po drugie — o jakim guście architektonicznym, o jakim rodowodzie artystycznym form świadczą budowle przez nich wzniesione w Polsce.

⁴⁴⁾ Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands XVIII, 621, 703.

⁴⁵⁾ List Pawła Fontany z dn. 26. V. 1754.

Artykuł niniejszy nie rości sobie pretensyj do ostatecznego wyjaśnienia tych zagadnień. Na to w obu wypadkach badania są zbyt mało posunięte naprzód. Literatura naukowa włoska nie dostarcza w pierwszym wypadku prawie żadnych informacji. W drugim — literatura naukowa polska dostarcza ich niewiele. Zbyt mało budynków związane z nazwiskami architektów i budowniczych, a te, które złączono, nie zawsze mają na to dostateczną motywację. Dzieł wielu artystów valsoldzkich nie zna się prawie wcale. Poniższe uwagi będą więc miały charakter wstępny.

W rodzinnej Valsoldzie jej architekci i budowniczowie mogli się kształcić przed r. 1800 wyłącznie praktycznie. Szkołka artystyczna powstaje tu dopiero w w. XIX. Możliwości praktyki było zresztą mało. Biedna Valsolda ograniczała się głównie do restauracji i upiększania swych starych, skromnych, w trzonach średniowiecznych jeszcze kościółków, rzadko kiedy powstawał budynek świecki.

Na naukę, na praktykę, szli więc Valsoldczycy głównie poza dolinę. Zapewne bardziej powszechnie na praktykę („*queli poveri che si sono aplicati di se*”), niż na poważniejsze studia na uczelniach („*li grandi architetti che ano studiati*”). Tak, czy inaczej, z powodu biedy w domu, wychodzili wcześniej. Paweł Fontana w swych listach trzykrotnie podkreśla, że rozpoczął praktykę już jako chłopiec („*lui a 11 anni ha messo la sechia sulle spalle*”, list z 8. XII. 1749, „*di 10 anni mi hanno messo la sechia sulle spalle*” dn. 28. V. 1758 i „*io sono andato via di Casa a 10 anni e mi son guadagnato il vitto*”, dn. 25. I. 1763), a i Dominik Merlini wcześniej opuścił dom rodzinny.

Praktykowali napewno przede wszystkim w bliższych im okolicach Włoch, głównie w Lombardii oraz w krajach weneckich. Barrera, zestawiając pokrótce ważniejsze rodziny Valsoldy, które wyemigrowały z okolic rodzinnych, często wymienia Wenecję i Weronę, jako miejsca ich osiedlania się⁴⁶⁾. Także Józef Bellotti st.⁴⁷⁾ czy Paracca byli określani jako Wenecjanie. Rzadziej szli Valsoldczycy w dalsze prowincje Włoch. Nie jest wykluczone, że — pociągnięci wcześniej przez swych znajomych lub krewnych — mogli praktykować od razu w odległych od Valsoldy miejscach, np. wprost w Polsce, nie zatrzymując się w krajach naddunajskich i czesko-morawskich.

Ci, którzy szli na poważniejsze studia, kierowali się przed powstaniem akademii: mediolańskiej (1766) — zapewne na Rzym, do Akademii św. Łukasza, bądź do pracowni wybitnych architektów. Do Rzymu kieruje się w młodym wieku na naukę do Berniniego np. Carlo Fontana (1634—1714) z pobliskiego Valsoldzie Melide. A że stolica Włoch w drugiej połowie XVII w. i w XVIII w. była nadal celem udających się na studia

⁴⁶⁾ BARRERA, o. c., s. 298—99.

⁴⁷⁾ S. CIAMPI, *Notizie di Medici etc.*, Lucca 1830.

adeptów architektury z prowincji Como, o tym świadczy wysoki procent komasków wśród autorów rysunków wyróżnionych na konkursach Akademii św. Łukasza (Concorso Clementino i Concorso Balestra).

Szukanie odpowiedzi od drugiej strony — od strony zabytków, które Valsoldczycy pozostawili w Polsce, rzuci w przyszłości pewniejsze światło na tradycje artystyczne ich twórców. Narazie można przypuszczać, że i od tej strony nie spotkamy sprzeczności z uwagami zamieszczonymi powyżej i że grupa architektów i budowniczych pochodzących z Valsoldy nie okaże się pod tym względem grupą zwartą. Zauważyć się da napewno cały wachlarz gustów architektonicznych, pochodzących z różnych środowisk włoskich, wśród których Rzym odgrywać będzie znaczną rolę. Wstępna próba badań, przedsięwzięta przez Z. Rewskiego w stosunku do Józefa Fontany mł., potwierdziła np. istnienie w jego sztuce wielu elementów baroku rzymskiego⁴⁸⁾. Interesujące byłoby zagadnienie, czy — mimo małego ruchu budowlanego i braku szkół w samej Valsoldzie — artyści z niej pochodzący nie nawiązywali do tradycji miejscowych. Niejakie skojarzenia nasuwa wspomniany wyżej dom Affaitów w Albogasio (ryc. 115). W swym dawnym kształcie, jaki nam przekazywał portret Dominika Affaita, przypominał on typ późnorenesansowego pałacu polskiego. Wyciągnąć z tego faktu daleko idące wnioski byłoby jednak zbyt wcześnie. W świetle dotychczasowych wiadomości o Valsoldczykach większość tych pałaców, m. in. Ujazdów, już stała, gdy pierwsi Affaitowie przybyli do Polski. Wprawdzie nie brakło u nas i przedtem komasków, ale do określenia na ile typ takiego pałacu był popularny w prowincji Como na przełomie XVI i XVII w. i na ile mógł wpłynąć na architekturę pałacową w Polsce — potrzeba dalszych badań.

W każdym razie jedno maluje się wyraźnie już teraz, gdy spoglądamy na nieliczne pewnie przypisywane budowle Valsoldczyków w Polsce. Byli oni podatni na wpływ artystyczny środowiska, w którym się znaleźli i naogół łatwo przystosowywali się do niego. Zwrócił na to uwagę Rewski i z innymi jego uwagami na ten temat trzeba się będzie zgodzić⁴⁹⁾.

W sumie działalność Valsoldczyków oznaczała dalszy dopływ form włoskich w okresie, w którym do architektury polskiej zaczęły dochodzić coraz silniej inne wpływy, głównie francuskie i rozwinięte częściowo ich na podłożu saskie. Wiemy, że włoskie elementy, zadomowione od czasów Renesansu, stanowią jeden z najważniejszych elementów polskiej architektury nowożytnej. Nie osłabiają one cech jej swojszczyzny, dzięki ich adaptacji, mieszaniu z innymi elementami i naginaniu do miejscowego gustu architektonicznego. Powinno się okazać wyraźnie, że duży wysiłek w tym procesie spełnili w okresie baroku i klasycyzmu architekci i budowniczowie, pochodzący z Valsoldy.

⁴⁸⁾ REWSKI, o. c., 275.

⁴⁹⁾ REWSKI, o. c., 276—7.



Fot. Urzędu Konserwatorskiego w Wiedniu.
Ryc. 117. St. Florian, Austria, wnętrze kościoła klasztornego.

ZBIGNIEW REWSKI

ARCHITEKCI G. B. COLOMBO I D. MARTINELLI A JAN III SOBIESKI

Już po wydrukowaniu artykułu p. t.: „Rysunki architektoniczne z Polski w Mediolanie” (s. 138—143) udało się ustalić autorów najważniejszej części tych rysunków. Byli nimi architekci: Giovanni Battista Colombo (ur. 1638 i um. ok 1700 (?)) oraz Domenico Martinelli z Lukki (ur. 1650, um. 1718). Co do pierwszego, to interesujące nas wiadomości spoczywały od dziesiątków lat w drukowanych leksykonach artystów ¹⁾. Daw-

¹⁾ J. R. FÜSSL, Allgemeines Künstlerlexikon, Zürich 1779, cz. I, s. 163; Schweizerisches Künstler-Lexikon, Frauenfeld 1905; Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, Neuchâtel 1924; THIEME-BECKER Künstler-Lexikon VII. — A. BRONARSKI, Die polnisch-schweizerische Beziehungen — Polen und die Schweiz, Solothurn 1945 s. 12 (pomiął okoliczność, że dotyczy to czasów Sobieskiego). — D. FREY

niejszy z nich podał krótko, iż G. B. Colombo w starszym już wieku wstąpił na królewską służbę polską, na której zmarł w późnej starości. Nowsze leksykony podały dalsze szczegóły. Wiadomości te dotyczą nieznanego dotąd zamierzenia Jana III uświetnienia architektury kolegiaty warszawskiej, wzniesionej pod wezwaniem patrona króla. Do tego głównie celu oraz do rozbudowy królewskiej kaplicy grobowcowej u OO. Kapucynów miał być powołany przez króla w r. 1690 z zagranicy artysta niepośledniej miary, jakim był Colombo, urodzony w r. 1638, w szlacheckiej rodzinie, w Arogno²⁾ koło Lugano, w kantonie Ticino. Znany był później jako tegi malarz-dekorator, pracujący zarówno we fresku, jak i olejno, a jednocześnie jako wybitny sztukator i zdolny architekt. Do 52-go roku życia pracował on głównie w Górnej Austrii (Styria) i w Czechach. Do jego prac należą: stiuki i malowidła freskowe oraz olejne w klasztorze św. Floriana w Enns (ryc. 117), freski w Joanneum w Gracu, część plafonów w klasztorach Mariazelle i Maria Taferl, stiukowa dekoracja w klasztorze w Kremsmünster, projekt wspaniałego wielkiego ołtarza w kościele OO. Jezuitów w Lincu, a także freski w Pilzneńskiej kaplicy w Przbieram w Czechach (ryc. 126). Przypisuje się mu nadto sztukaterie w klasztorze Waldhausen, oraz projekt głównego ołtarza kościoła w Proleb koło Leoben. W kontrakcie na sztukaterie dla Maria Taferl nazwany został „Virtuos, Meller u. Stuccator“³⁾. Zmarł w podeszłym wieku i pochowany miał być w Warszawie. Portret jego rysował Schellenberg do książki H. R. Füssli „Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz“, Zürich 1770, IV s. 62. Colombo był protoplastą kilku wybitnych artystów. Z drugiej strony poszukiwania moje prowadzone w r. 1946 we Włoszech po śladach, znanego mi ze wzmianki w literaturze⁴⁾ projektu Martinellogo budowy jakiegoś wspaniałego kościoła dla Warszawy doprowadziły do odnalezienia w Mediolanie rysunków dotyczących Polski⁵⁾.

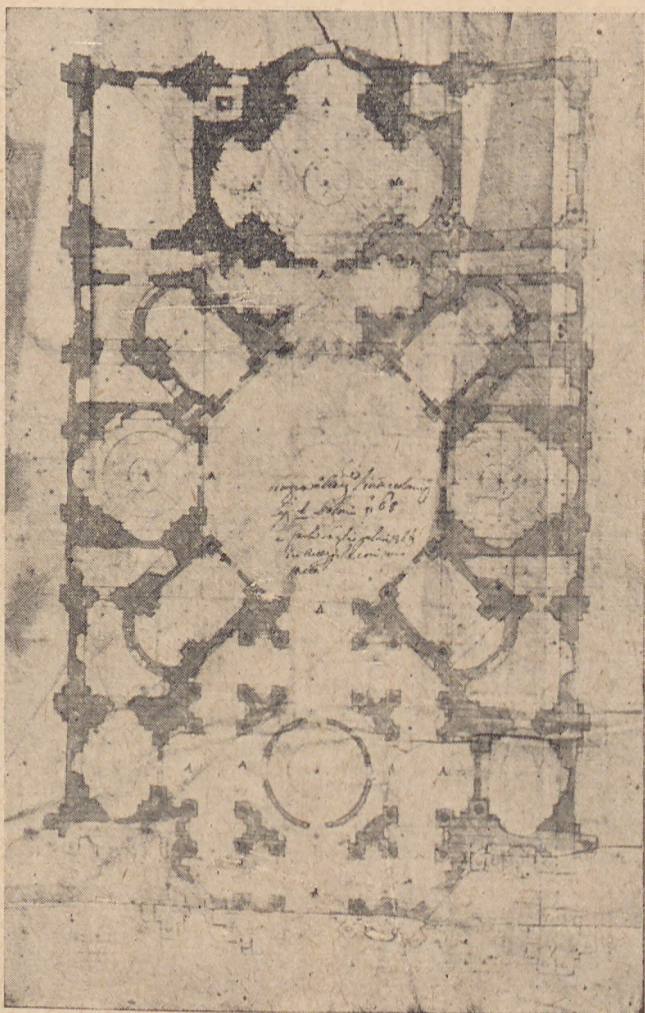
i K. GINHART, Die Kunstdenkmäler in Kärnten, Salzburg, Steiermark, Tirol u. Vorarlberg, Wien 1933. Topographie der historischen u. Kunst-Denkmäler im Königreiche Böhmen, XIII, Praga 1902 s. 133, ryc. 158. P. M. RIESENHUBER, Die kirchliche Barock-kunst in Österreich, Linz 1924, s. 426 datuje śmierć Colomba: 1690 w Warszawie.

²⁾ Miejscowość będąca ojczyzną wielu artystów już od średniowiecza: m. in. znany jest w XII w. architekt Adam d'Arogno, który wybudował łącznie z synami i wnukami architektami katedrę w Trydencie. Rodzina Colombo należała w Arogno do wybitniejszych (por. Dict. hist. et biogr. l. c.).

³⁾ Österreichische Kunsttopographie IV (1910).

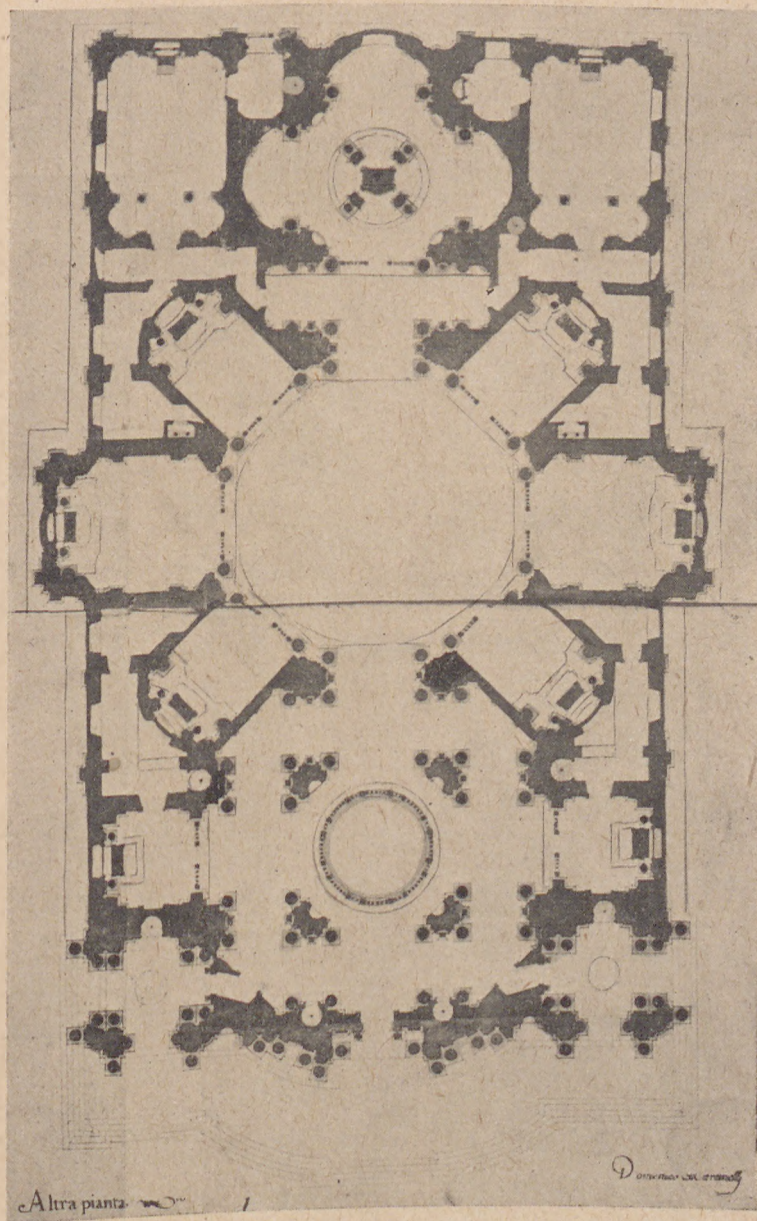
⁴⁾ H. TIETZE, Domenico Martinelli u. seine Tätigkeit in Österreich, Wien 1922 s. 7.

⁵⁾ Do reprodukowanego na s. 142 ryc. 74 rzutu poziomego pałacu mogę teraz podać wynotowane przez mgr St. Kozakiewicza napisy na tym rysunku: „Pianta del Palazzo di Varsavia“, „Facciata al Giardino verso la Vistola“, „Terazzo scoperto sotto Palazzo di Varsavia“, „Facciata al giardino dove ce un fonte naturale“, „Scala di braccia trenta“. Jest to zapewne przyziemie pałacu Koniecpolskich, dziś Rady Ministrów, przed przebudową XVIII i XIX w. Projekt nagrobka bp Tyszkiewicza (s. 141 ryc. 73) nie był wykonany, o ile można wnosić z zachowanych części.



Ryc. 118. D. Martinelli: Projekt przebudowy kolegiaty ś. Jana w Warszawie, rzut przyziemia. I wariant ze zbiorów Castello Sforzesco w Mediolanie.

Wśród tych rysunków znajduje się projekt przebudowy fasady kolegiaty ś-go Jana w Warszawie, opatrzony herbem „Janina“ Sobieskich (rys. 70 s. 139). Rysunek ten podpisany inicjałami „G. B. delineavit“ należy najpewniej do G. B. Colombo. W tychże zbiorach graficznych w Castello Sforzesco odnalazłem też rzut przyziemia barokowego kościoła centralnego (ryc. 118), który wykazuje ślady przekomponowywania z trójnawowego wnętrza kościoła gotyckiego. Porównanie z planem katedry Sw. Jana w Warszawie pozwala zidentyfikować rysunek z Mediolanu, jako rzut poziomy projektu przebudowy kolegiaty Jana z czasów Sobieskiego. Autor tego interesującego projektu przewidywał wyburzenie dwu



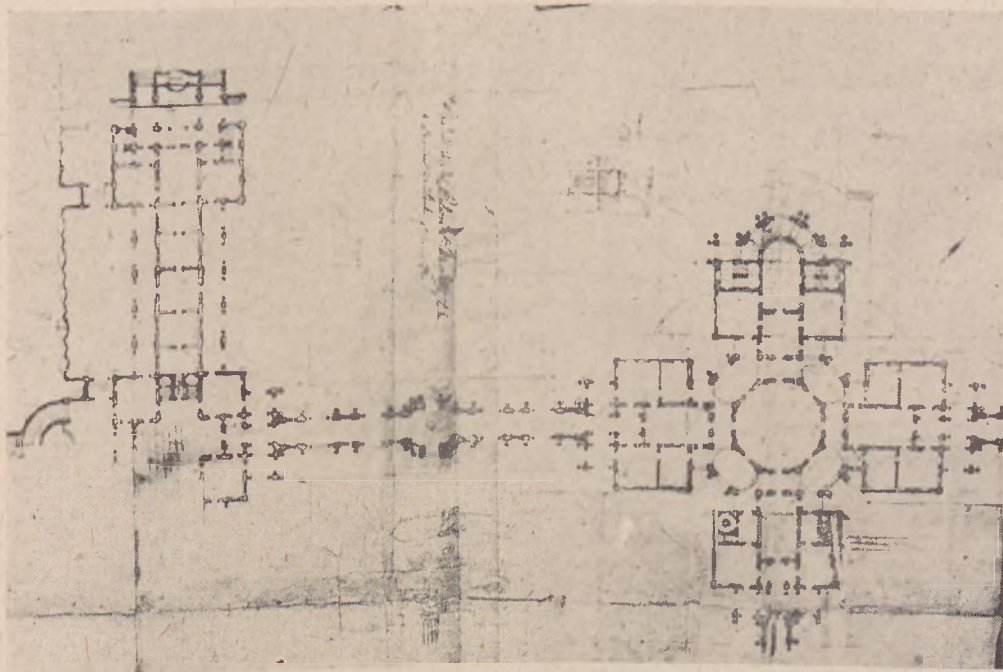
Ryc. 119. D. Martinelli: Projekt przebudowy kolegiaty ś. Jana w Warszawie, rzut przyziemia. II wariant ze zbiorów Castello Sforzesco w Mediolanie.

par środkowych filarów gotyckich i zakładał barokowe wnętrza na planie regularnego ośmioboku, przykryte kopułą.

Z prawa i lewa tego centrum lokował promieniście po 3 kaplice; dwie dalsze kaplice, na planie owalnym, umieszczał w bocznych nawach przy

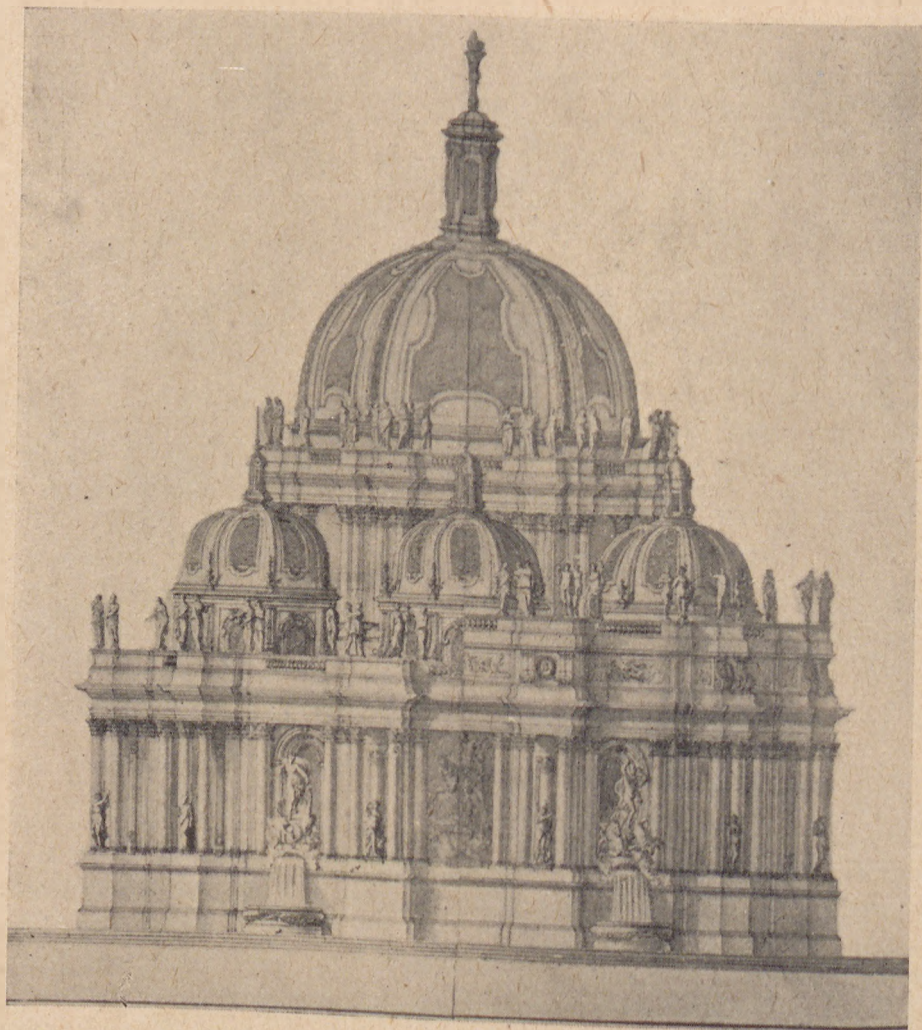


Ryc. 120. D. Martinelli. Rysunek szkicowy do projektu przebudowy kolegiaty ś. Jana w Warszawie. Ze zbiorów Castello Sforcesco w Mediolanie.



Ryc. 121. D. Martinelli. Szkic projektu dla Franiavilla. Ze zbiorów Castello Sforzesco w Mediolanie.

głównym wejściu. Prezbiterium miało otrzymać również plan centralny i kopułę. Od głównego wejścia projektodawca przewidywał trzeci kompartment wnętrza, znów na planie regularnego ośmiokątu, zwieńczony kopułą. Ryc. 120 przedstawia szkic przekroju do tegoż samego rzutu poziomego. Według poszukiwań, przeprowadzonych ostatnio na mą prośbę w Luce i Mediolanie przez mgra Stefana Kozakiewicza, w t. IX tej samej kolekcji rysunków znajduje się wariant (ryc. 119) tegoż samego rzutu przyziemia, lecz w bardziej skończonej formie. Rysunek ten ma u dołu napis ręką Martinellego: „Altra pianta“ i podpis: Domenico Martinelli. Autorstwo ciekawego planu byłoby chyba bezsporne, a tym samym i udział Martinellego w projektowanej przebudowie kolegiaty św. Jana za czasów Sobieskiego. Na odwrocie omówionego przed chwilą rzutu przyziemia znajduje się projekt jakiegoś ogromnego kompleksu budowli zaprojektowanych dla króla Polski (ryc. 121). Rysunek piórkiem, podkolorowany sepią (opatrzonej nr 60), na karcie złożonej z dwu sklejonnych razem, o wymiarach: większa $55,5 \times 71,5$ cm, mniejsza $38 \times 19,8$ cm, z prawej strony budowla centralna o charakterze jakby mieszanym świecko-sakralnym. Plan wywodzący się jakby jeszcze z renesansowych świątyń centralnych. Ramiona krzyża greckiego rozwijają się w prostokątne pawilony typu pałacowego za wyjątkiem jednego, który ma zamknięcie półokrągłe absydą i obejściem, jakby kościelnym. Gmach ten miał się łączyć długą galerią



Ryc. 122. D. Martinelli. Projekt mauzoleum, ze zbiorów Castello Sforcesco w Mediolanie.

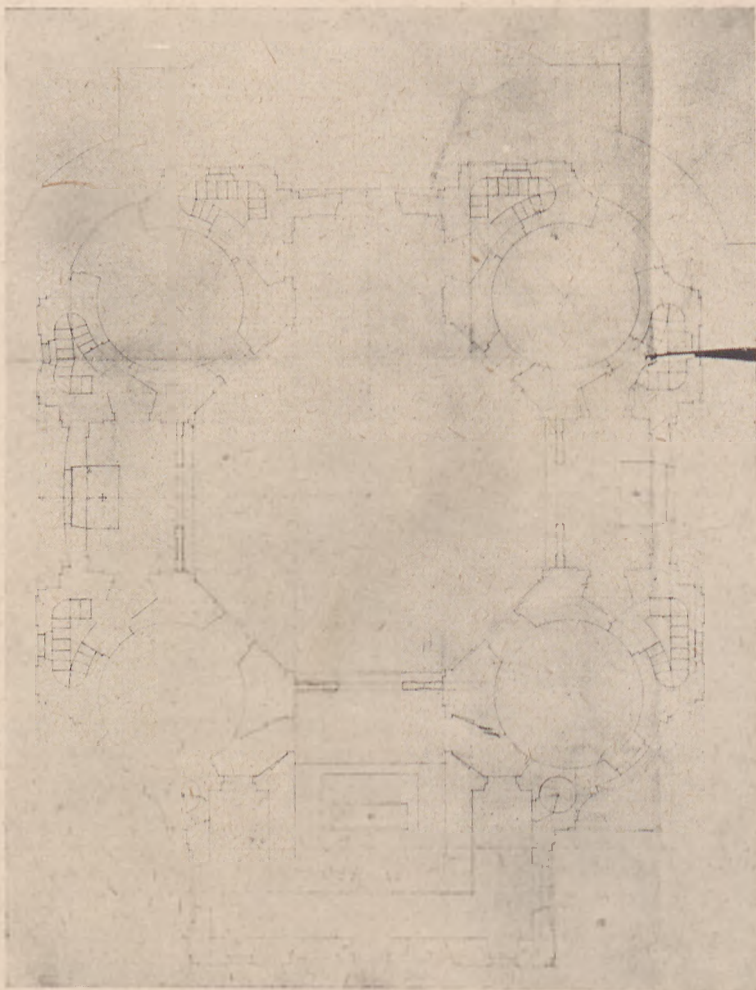
z budowlą o charakterze pałacowym, bogato rozczłonowaną, usytuowaną widocznie na zboczu, z barokowymi schodkami o 60-ciu stopniach przed fasadą frontową. Szkicowy rysunek fasady budowli centralnej czy też galerii układał je w rytmy arkad i nisz z posagami. Z prawej strony budowli na planie centralnym zaznaczony jest fragment analogicznej galerii, jak z lewej strony. Można by z tego wnosić, iż całość kompozycji obejmować miała symetryczny układ dwu gmachów pałacowych po bokach, z centralną, kopulastą budowlą, usytuowaną między nimi pośrodku. Całość byłaby kompleksem późnobarokowym, zakrojonym na wielką skalę. Na projekcie widnieją napisy, częściowo — niestety — nieczytelne z powodu uszkodzeń. Zasadniczy napis brzmi: „Uno delli schizzi del Pa-

lazzo d...lichi (?) in villa del Re di Polonia Gio: Subieschi Franiavilla (Francavilla!). Według trzech listów Martinellogo, odnalezionych przez mgra Kozakiewicza w Państwowej Bibliotece w Luce, miało to być projekt kościoła oraz klasztoru, a nie kaplicy grobowcowej-mauzoleum oraz pałacu, czy też klasztoru. Nie wiadomo, gdzieby mogła być owa Franiavilla.

Szkicowy ten projekt nie jest podpisany. Z faktu, iż na odwrocie jego znajduje się bezsprzeczny rysunek Martinellogo możnaby wnosić, iż i ten projekt jest z nim najściślej związany. Niewątpliwy rozmach kompozycyjny też przemawiałby za Martinellim, którego budowle i projekty zmierzały do monumentalizmu baroku rzymskiego. W tymże tomie rysunków udało się Kozakiewiczowi odnaleźć i ustalić, jako niewątpliwą pracę Martinellogo dla króla polskiego, rysunek oznaczony nr 3. Jest to projekt wielkiej budowli z kopułą, od przodu widoczne są 3 mniejsze kopułki; parter budowli posiada kolumnadę. Zwieńczony jest attyką z posągami i ozdobiony wieloma figurami. Na odwrocie napis: „Dom. Martinelli l'inventore, e questo è mal copiato da un suo Giovine fuorchè Le figure, e fu fatto per il Re di Polonia“. Wykonany piórką (sepia), lawowany rozwodn. tuszem $59,5 \times 72$ cm, może to wariant poprzednio opisanego projektu (ryc. 122) jakiegoś panteonu dla Sobieskiego lub kaplicy grobowcowej, o której była mowa w związku z powołaniem do Polski Colomba. Jeszcze w r. 1675 otrzymał król, zamówione przez jego włoskiego sekretarza „abate“ Cosimo Brunetti, rysunki pomiarowe i opisy najwspanialszych budowli florenckich: katedry Pittich, Ufficjów oraz kaplicy-mauzoleum Medyceusów, o które to ostatnie dopytywał się w pierwszym rzędzie⁶⁾. Nadto tamże pod n-rem 13 Kozakiewicz odnalazł jeszcze jeden rysunek, odnoszący się do Polski, mianowicie plan świątyni centralnej na regularnym ośmioboku z 4-ma symetrycznie założonymi kaplicami na rzucie koła. Między kaplicami mieścić się miały 3 wnęki ołtarzowe oraz wejście na osi głównego ołtarza. U dołu skala z napisem: „Scala di Piedj di Cracovia“. Plan to dobrze skomponowany i przypomina, (ryc. 123), późniejszą najpewniej od tego rysunku Frauenkirche w Dreźnie. Wśród kilkunastu rysunków Martinellogo w zbiorze inż. Michelotti w Luce Kozakiewicz napotkał rysunek do tego samego projektu świątyni. Na rysunku z Lukki przedstawiony jest przekrój i zewnętrzna, spokojna elewacja barokowa kościoła. U dołu napis za skalą: „La qui notata misura contiene Jg dj Vienna, e conforme d'accennatomi, vereble a ragguagliare appunto mezzo braccio dj Cracovia“. Wskazuje on na to, iż istniała w tej sprawie korespondencja między zamawiającym plan a Martinellim.

Wśród rysunków mediolańskich znajdują się też 2 drobne wycinki z planu Krakowa. Jeden może dotyczyć projektu regulacji otoczenia

⁶⁾ M. BRAHMER, Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych, Warszawa, 1939, Biblioteka Pamiętnika Literackiego T. 5, s. 81—102 — Sobieski a Włochy.

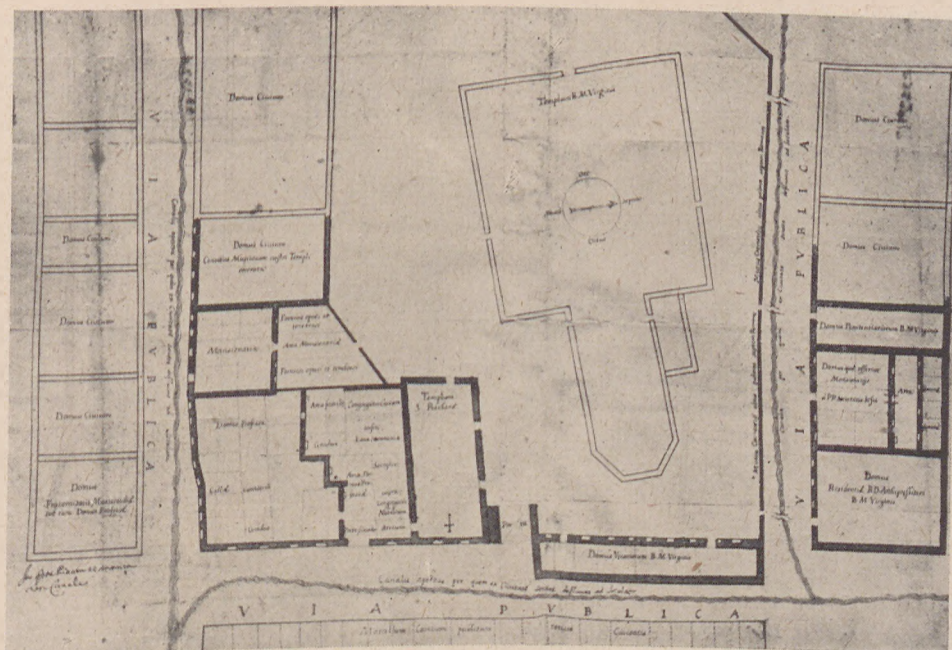


Ryc. 123. D. Martinelli. Projekt kościoła lub mauzoleum, rzut przyziemia. Ze zbiorów Castello Sforresco w Mediolanie.

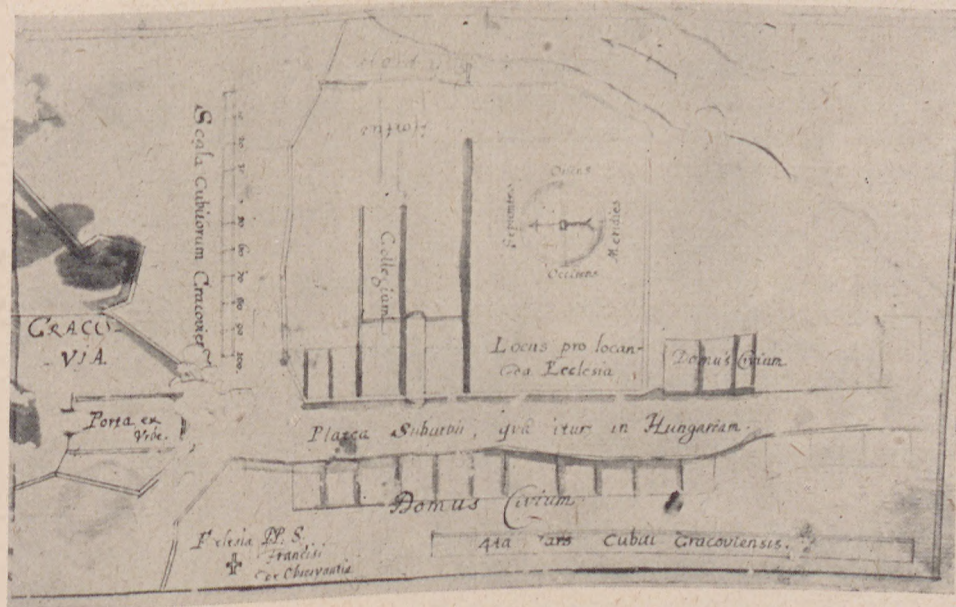
kościół Mariackiego (ryc. 124), drugi zaś jest sytuacją do zamierzonego projektu budowy kościoła z nazwy na planie nie wymienionego (ryc. 125).

Na pierwszym planie obok szczegółowej legendy po łacinie znajduje się z lewej strony włoski napis: „In questa pianta ci manca un canale“. Po stronie zewnętrznej planu jest napis, obecnie częściowo wprawiony w grzbiet tomu „R-mo D. O. C. ...errodecano Cracovien. Domus Venerando Domo Professe Sctis Jesu Cracoviae Planta“. Kozakiewicz nie wyklucza możliwości, iż charakter pisma należy do Martinello.

Na drugim planiku najciekawszy jest napis z usytuowaniem parceli, przewidzianej na wystawienie kościoła: „Locus pro locanda Ecclesia“. Było to za bramą miejską przy ulicy, wiodącej do traktu południowego, na Węgry. Na parceli tej stanął w początkach XVIII w. piękny kościół OO.



Ryc. 124. Kraków. Plan sytuacyjny kościoła P. M. Ze zbiorów Castello Sforcesco w Mediolanie.



Ryc 125. Kraków. Plan sytuacyjny kościoła OO. Misjonarzy. Ze zbiorów Castello Sforcesco w Mediolanie.

Misjonarzy, przypisywany Fr. Placidiemu. Niedaleko zaznaczono położenie: „Ecclesia PP. S. Francisci de Observantia“, czyli kościoła OO. Bernardynów⁷⁾). Trudno w tej chwili stwierdzić, w jakim związku pozostają te planiki do omawianych rysunków architektonicznych, wśród których jak na razie jeden z wieżą Wawelu dotyczy Krakowa. Dr Ch. Benziger⁸⁾ podaje do tego okresu czasu, iż „Jan III miał posłać w Szwajcarii Jana Antoniego Marcacci z Locarno (1678). Nieco wcześniej powołał do Polski artystów tessyńskich“.

Z powyższego zestawienia części odnalezionych materiałów rysunkowych w Mediolanie oraz Luce z wiadomościami, zaczerpniętymi z literatury, zdaje się wynikać bezsprzecznie, iż zarówno G. B. Colombo, jak i D. Martinelli pozostawali w stosunkach z królem Janem III i z Polską.

Nasuwa się natomiast wiele pytań, na które może jeszcze nie prędko znajdzie się odpowiedź: czy obydwa artyści byli w Polsce, jeżeli tak, to jak długo i gdzie? Czy istotnie coś wykonali, lub czy coś wykonano w Polsce według ich projektów przesłanych może z zagranicy, lub pod wpływem zapoznania się z nimi architektów miejscowych oraz samego króla? albo też we Włoszech dla króla lub ku jego czci?

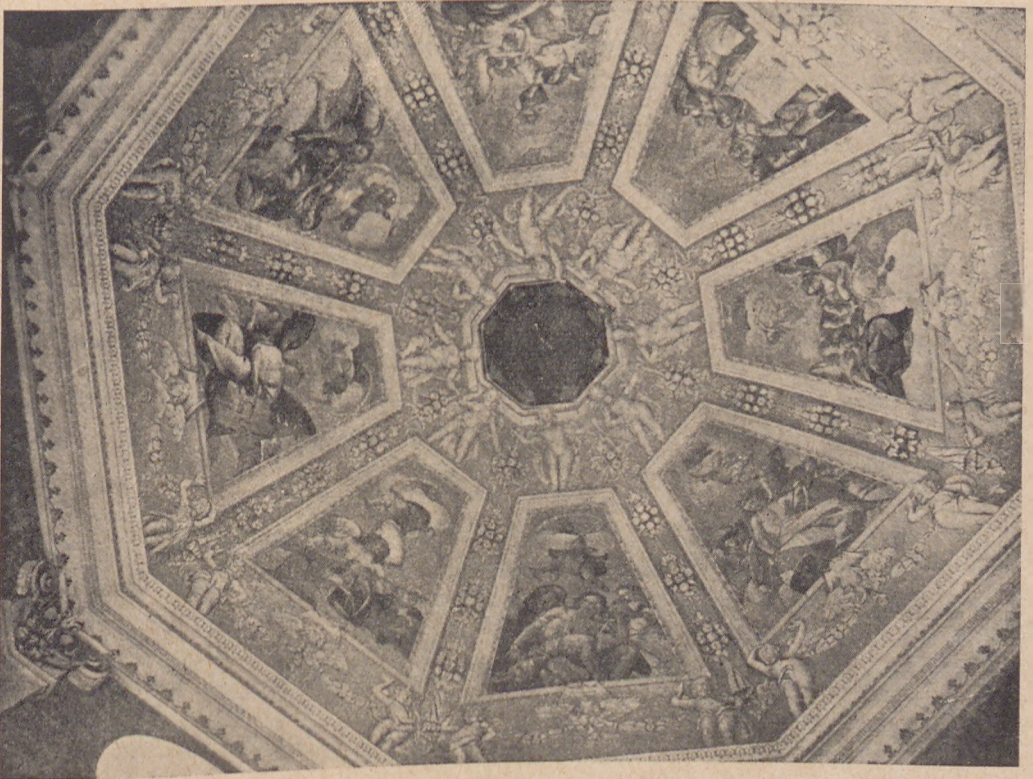
Dziwić może zupełny brak wiadomości w dotychczasowych publikacjach polskich, poświęconych działalności Jana III na polu sztuki, o pobycie w Polsce architektów Colombo i Martinello. Jeżeli się jednak zważy, że np. archiwa warszawskie zdążono tylko w bardzo skromnym stopniu wyzyskać dla historii sztuki, to raczej za zjawisko zupełnie normalne uważać trzeba możliwość wydobywania z pyłu zapomnienia wielu jeszcze nieznanych, pracujących u nas artystów. Najdowodniej świadczyć o tym mogą wyniki prac Euzebiusza Łopacińskiego. Jeżeli nawet okazałoby się z czasem, że leksykony artystów, powtarzające nieraz zgoła fantastyczne wieści, podały nieprawdę o powołaniu Colomba przez Sobieskiego, to pozostaną nam w zysku rysunki, odnoszące się do Polski, a wśród nich najzupełniej pewne projekty Martinello. O nim to, historyk sztuki, Placido Campetti⁹⁾, dyrektor muzeum w Luce, podał interesującą wiadomość, iż z polecenia ces. Leopolda I „udaje się do Warszawy, Pragi, na Morawy, dostarcza planów (wzorów) budowli hydraulicznych (związanych z wodą), wojskowych, świeckich i kościelnych, nadzoruje budowę“. Wiemy też¹⁰⁾, że Martinelli dwukrotnie udaje się z Rzymu do północnej Europy: raz w r. 1690 i drugi raz w latach 1700—1705. Ponieważ znamy jego rysunki dla Sobieskiego, więc chyba przyjechał do Warsza-

⁷⁾ Pomoc w ustaleniu topografii tych kościołów zawdzięczam uprzejmości prof. dr J. Szablowskiego.

⁸⁾ *Diction Historique et Biogr.* I. c. pod Pologne.

⁹⁾ *Enciclopedia Italiana* XXII (1934) s. 440.

¹⁰⁾ *THIEME-BECKER* XXIV 164.



Fot. z austriackiej inwentaryzacji zab.

Ryc. 126. Příbram, kopuła Pilznieńskie kaplicy.

wy za jego życia, t. zn. koło r. 1690. Nadto Martinelli mógł budować na Śląsku, gdzie miał przebywać w sprawach budowlanych w r. 1700.

Sądzę, że Colombo był w Polsce i mógł tu pozostawić po sobie dzieła zarówno w architekturze, jak i w zakresie dekoracji malarsko-sztukatorskiej, do której był specjalnie uzdolniony.

Colombo współpracował przy budowie wspaniałego klasztoru jezuitów w Świętej Górze (Svata Hora) koło Příbram, stanowiącego zbiorowe dzieło Włochów: arch. arch. Komaska — Carlo Lurago i Ursiniego, malarzy i sztukatorów: S. Cergheti, Colombo, Cometa, Ant. Cordati oraz artystów czeskich. Malarskie prace Colomba oraz pokrewnych mu sztukatorów przypadają na lata 1665—1677, a więc są znacznie wcześniejsze od czasu jego pobytu w Polsce. Inwentaryzacje zabytków Czech podają następujący opis jego malowideł: „Pilzeńska kaplica o bardzo pięknym sklepieniu, którego ornamentację sztukateryjną wykonał w r. 1665 Bartłomiej Cometa¹¹⁾, a malowidła Jan Chrzyciel Colombo. Na sklepieniu ko-

¹¹⁾ Ściślej Cometta, rodzina z tegoż Arogno co i Colombo, wydała w XVII—XIX w. kilku artystów (por. Dict. hist. et biogr. I. c. oraz THIEME-BECKER I. c.

puły znajduje się 8 fresków w ramach trapezoidalnych (ryc. 126). Jeden z nich przedstawia Św. Apostołów przy grobie P. Marii, inne grających i śpiewających aniołów. Ponad ramą obrazów stoi aniołek, z którego lewej ręki zwisa pionowo, między dwoma obrazami, wstęga, a na jej końcu feston z owoców. Dolne części ramy są podtrzymywane z każdej strony przez putto“.

Tego rodzaju dekoracje częste są i w naszych zabytkach. Freski w kopule kościołka Czerniakowskiego również przedstawiają chóry śpiewających i grających aniołów¹²⁾.

Zanim uda się nam zapoznać bliżej ze stylem jego prac, wykonanych poza Polską, możnaby się już dziś zastanowić nad możliwością doszukiwania się prac Colomba i Martinellogo w Polsce, a szczególnie w Warszawie lub jej okolicach. Możliwość tu brać pod uwagę część dekoracji kościoła w Czerniakowie oraz pałacu w Otwocku. Najbardziej kusząca byłaby możliwość pracy Colomba w Wilanowie lub współudział w tym, choćby najbardziej pośredni również i Martinellogo. Należałoby się zastanowić czy byłoby dziś słuszne stawianie w ten sposób sprawy¹³⁾. Prof. J. Starzyński sam to przesądza pisząc że „w obecnym stanie badań nie może być mowy o podobnie dokładnym określeniu dziejów tych późniejszych prac, jak mogliśmy to zrobić dla 1681 r.“. Zresztą już pojawiły się publikacje z dalszymi przyczynkami do dziejów dekoracji tej rezydencji Jana III¹⁴⁾.

O ile bowiem dzieje pierwszej i drugiej fazy budowy pałacyku staropolskiego: z lat 1677—81 oraz t. zw. „aukcji“ jego z lat 1681/2 zostały przez Starzyńskiego bodaj w pełni naświetlone, to dalszy okres robót właśnie z lat możliwego pobytu w Warszawie Colomba, oraz stosunków króla z Martinellim, wykazują nie jedną lukę. Dotyczy to w głównej mierze nadbudowy II. piętra nad środkową częścią pałacu, dobudowy skrzydeł, oraz autorstwa części dekoracji rzeźbiarskiej oraz sztukateryjno-malarskiej. Autor monografii o Wilanowie słusznie stwierdza, że „Nadbudowa II. piętra oraz odpowiednich części wież narożnych wyróżniają się od pozostałych części budowli, parteru i pierwszego piętra, dzięki zastosowaniu odmiennych elementów dekoracji architektonicznej, jak pilastry z kapitelami w kształcie masek lub obramienia okien z trójkątnymi szczytami“¹⁵⁾, to jednak genezy tej odmienności nie wyjaśnia, ani

¹²⁾ T. MAKOWIECKI, Kościół w Czerniakowie, BHSK 1938.

¹³⁾ J. STARZYŃSKI, Wilanów, Dzieje budowy pałacu za Jana III, W. 1933 s. 29; t e n ż e, Augustyn Locci, inżynier i artystyczny doradca Jana III. BHSK I, z. 3 (1933); t e n ż e, Dwór artystyczny Jana III, Życie Sztuki I, (1934); oraz J. WOJCIECHOWSKI, Pałac Wilanowski i jego obecna restauracja, W. 1928.

¹⁴⁾ T. MAŃKOWSKI, Nieznane rzeźby Andrzeja Schlütera, D a w n a S z t u k a 1939, oraz t e n ż e, Prace Schlütera w Wilanowie, P r a c e K o m i s j i H i s t. S z t. PAU VIII, zesz. II, (1946).

¹⁵⁾ STARZYŃSKI, Wilanów 34.

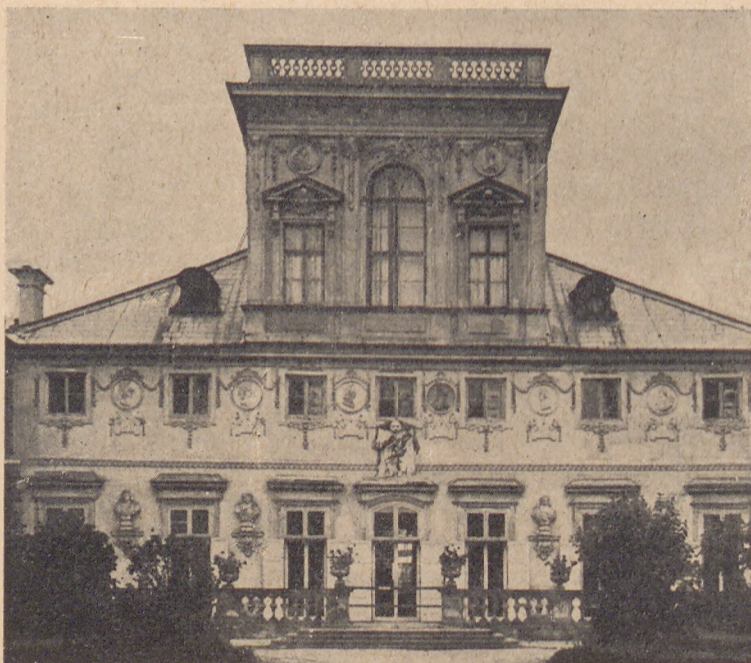
nie widzi tej odrębności w samej kompozycji architektonicznej nadbudowanej partii środkowej pałacu. Jedynie w stosunku do odmienności samej dekoracji architektonicznej gzymsu koronującego zajmuje stanowisko i tłumaczy to możliwością współpracy A. Schlütera. Nie wydaje to mi się wystarczające ze względu na zasadniczą odmienną samą kompozycji architektonicznej, a nie tylko „dekoracji architektonicznej“ nadbudowanych partii w stosunku do dolnych części pałacu z lat 1677—81. oraz 1681/2. Autor monografii Wilanowa pragnie i w tej nadbudowie II. piętra widzieć wyłączone dzieło Locciego, głównie na podstawie jego rzadkich z tego czasu listów. Stałoby to poniekąd w sprzeczności z wcześniejszym fragmentem tekstu monografii oraz treścią listu Locciego, który uważał architekturę pałacu za definitywnie skończoną i był z niej bardzo zadowolony¹⁶⁾.

Datowanie przez autora na r. 1692 zmiany attykowego zwieńczenia skarbców na podstawie interpretacji tekstu listu Locciego o pracy nad nowymi dachami skarbców jest dość wątpliwe. Mógłby temu przeczyć znany autorowi „Wilanowa“ portret Teresy Kunegundy Sobieskiej z widokiem w tle jednego z attykowych natenczas skarbców pałacu. Już J. Wojciechowski domyślał się, że portret ten powstał najpewniej z okazji zaślubin jej z Elektorem Bawarskim, które odbyły się w r. 1694. Chyba, że okaże się, iż portret powstał wcześniej, gdyż inaczej to na tę trudną i ważną pracę pozostałoby za życia króla niepełne 2 lata czasu. Może się też okazać, że piękne hełmy barokowe oraz pomysł dobudowy skrzydeł mamy do zawdzięczenia przyjazdowi do Warszawy obydwu artystów włoskich.

Słusznie monograf pałacu wilanowskiego definiuje, „że tę figurę... tak bardzo zbliżoną do willi Doria Pamphili, pałac wilanowski ostatecznie otrzymał... z chwilą nadbudowy II. piętra“¹⁷⁾. Nie powiem, by nadbudowa II. piętra pałacu była przeprowadzona harmonijnie i z należytych nawiązaniem się do dolnej partii pałacu. Przeciwnie, robi wrażenie pracy innego, ambitnego a zarazem wybitniejszego architekta, który nie bardzo liczył się z pracą poprzednika, lecz pragnął przede wszystkim zaimponować królowi wyższością poziomu swej pracy. Dlatego to partia środkowa II. piętra, szczególnie od strony parku, wydaje się doskonałą w samej sobie. Natomiast swą monumentalną bryłą, rozwiązana architektonicznie z polotem, przytłacza drobne proporcje zarówno bryły jak i otworów oraz dekoracji staropolskiego dołu pałacu. Tym bardziej to zastanawia, iż poprzednie fazy rozwojowe pałacu, należące bezsprzecznie do Locciego i króla, nawarstwiały się o wiele harmonijniej. Wprawdzie trudno było przerobić bez widocznych szwów i zgrzytów staropolski dwór, skończony w swej formie, czy pałacyk, jakim był

¹⁶⁾ ibidem 19.

¹⁷⁾ STARZYŃSKI, Wilanów 46.



Fot. C. B. I.

Ryc. 127. Wilanów, środkowa część pałacu od strony parku.

Wilanów jeszcze po „aukcji“ 1681/2 r., na królewską rezydencję pałacową w sensie zachodnio-europejskim. Jednak w zależności od architekta i zamawiającego można tego było dokonać mniej lub więcej harmonijnie. Elektycyzm Locciego i brak własnego stylu też mógł być tego powodem.

Dlatego to pałac wilanowski ma najlepszą sylwetę w niezbyt jasny wieczór księżycowy. Wówczas widzi się przede wszystkim, jak wieże skarbców i środkowa wybudowa pałacu przełamują zwycięsko przewagę wyciągniętej, sarmackiej bryły dawnego dworu ziemiańskiego. Sądzę, iż fazy rozwojowe Wilanowa zrazu stopniowo oddalały się, a w ostatecznej za króla nadbudowie gwałtownie zerwały z sarmatyzmem. A i sam król w stałej pracy nad sobą w żywych zawsze stosunkach z kulturą i sztuką zachodnią, europeizował się coraz bardziej w odczuwaniu piękna architektury i sztuk jej towarzyszących. Stosunki z artystami tej miary co Colombo, a szczególnie Martinelli mogą być tego przejawem, a najbardziej niewątpliwie monumentalna i europejska partia architektury Wilanowa — II. piętro — dobroczynnym skutkiem.

Tymczasem pragnę jedynie zwrócić uwagę na możliwość choćby najbardziej pośredniego współdziałania przy tej najważniejszej przebudowie pałacu innego jeszcze architekta, za życia jeszcze Locciego i Sobieskiego. Upatrywałbym tego architekta bądź w osobie Colombo, bądź też w Martinellim, lub obydwu razem. Schlüter nie wchodziłby tu w ra-

chubę, gdyż był głównie rzeźbiarzem, a jego prac architektonicznych dotąd z Polski nie znamy. Trudno mi bowiem w to uwierzyć, jeżeli bytność w Warszawie Colomba i Martinellogo przyjmie się za fakt, iż król Jan III nie zawiózłby ich do ulubionego Wilanowa i nie prowadził rozmów o architekturze pałacu, lub nie zasięgał rad co do toczących się wówczas i projektowanych robót. Również i oddziaływanie projektów nadsyłanych najprawdopodobniej przez Martinellogo oraz przypuszczalna z nim korespondencja mogły znaleźć choćby pośrednie odbicie w nadbudowie II. piętra pałacu, w dobudowie skrzydeł i w dekoracji wnętrza. Szczególniej, iż Martinelli znany jako swego rodzaju międzynarodowy biegły w sprawach architektury i inżynierii, powoływany był do konsultacji przez wiele dworów europejskich. Z przytoczonego na początku materiału wynikałoby, że Sobieski właśnie pod koniec życia, gdy plany polityczne i dynastyczne coraz bardziej go zawodziły, a prace w ulubionym Wilanowie dobiegały końca, przejawiał może najbardziej błyskotliwą w jego życiu, a na europejską skalę zakrojoną inicjatywę w dziedzinie sztuki. Ile było w niej ambitnej chęci upamiętnienia się w architekturze, a ile rozwijającej się w nim niewątpliwie dojrzałości smaku artystycznego, trudno na to dokładnie odpowiedzieć. Że był z natury bardzo ambitny, żądny władzy zaszczytów, oraz dość bezwzględny w dążeniu do celu, to zdaje się być pewne, wbrew pozorom. Że miał poczucie wielkości dokonanych czynów wojennych, to też zdaje się być niewątpliwe. Choćby tylko w Wilanowie są cykle płaskorzeźb Szwanera, upamiętniające zwycięstwa króla. Jeżeli się nadto uwzględni nieuniknione oddziaływanie nań barokowej pompy panegirycznej, która po Victorii Wiedeńskiej opłótła swym bogatym repertuarem rozgłosu imię Sobieskiego w Europie, a w szczególności we Włoszech¹⁸⁾, cesarstwie rz.-niem. Bał-

¹⁸⁾ M. BRAHMER, l. c., nadto z własnych notat przytaczam tu inne dowody popularności Sobieskiego:

a) Gianbattista Vico, filozof neapolit., pisał na cześć Jana III w „De rebus gestis Antonii Caraphaei”;

b) F. NICOLINI, historyk, artykuł o A. Carafie w „Irydionie”, Rzym, 1945;

c) Znany Sobieskiemu sławny kartograf O. Coronelli, wydaje w r. 1713, nie obojętną dla form naszego pałacu barokowego, inwentaryzację pałaców prowincji Brenta, dedykował ją przez pamięć o królu synowi jego „Giacomo di Subieski”;

d) F. LANCELOTTI, Secondo Centenario della Liberazione di Vienna, Roma, 1883;

e) W kościele OO. Kartuzów na Capri historyk tamtejszy Cerio stwierdził archiwalnie, iż fresk datowany r. 1699 przedstawia „Tryumf Sobieskiego pod Wiedniem”. Co prawda to Jan III wygląda na fresku raczej na Gustawa Adolfa. Jest to najpewniej wynikiem wpływu sztycharzy, którzy co do postaci, zdarzeń i miast z odległej i egzotycznej Europy wschodniej fantazjowali nie raz w sposób komiczny, zmieniając często tylko nazwiska pod jednym i tym samym portretem. W Castello Sforzesco w Mediolanie odszukałem b. podobny do fresku z Capri sztychowany portret, bez napisu, a oznaczony w zbiorach, jako Sobieski.

kanach, a nawet we wrogiej politycznie naówczas Francji¹⁹⁾ — to łatwo nam będzie zrozumieć to ostatnie przedsięwzięcie Jana III w dziedzinie architektury. Może też przez to pragnął wymierzyć sobie satysfakcję i we własnym kraju, a jakiej poskapili mu rodacy. Obrał do tego niezawodną w baroku drogę poprzez związanie swego imienia z monumentalną przebudową najważniejszej świątyni w stolicy państwa, wzniesionej do tego pod wezwaniem patrona Sobieskiego. Ponadto pragnął król w sposób praktykowany już nawet przez zamożniejszą szlachtę upamiętnić swój ród przez budowę kaplicy grobowcowej, połączonej może z fundacją kościoła i klasztoru. Domyślać się wolno, iż Sobieski znał tego rodzaju monumentalniejsze barokowe fundacje z Włoch²⁰⁾, jak i kryptę Habsburgów u OO. Kapucynów w Wiedniu. W tym to najpewniej celu ściągał król dane o architekturze i dekoracji wspomnianego już mauzoleum Medyceuszów we Florencji, odznaczającego się zresztą pretensjonalną brzydota wewnątrz.

Zachowane rysunki Martinellogo mogą też świadczyć o znanym w tych czasach rozdmuchiwaniu programów budowlanych przez ambitnych, a zdolnych architektów o usposobieniu dworaków. Przyczynili się oni niejednokrotnie do podniesienia kultury artystycznej, wpływając, inspirując i korygując prace i sady skromniejszych, lecz realniejszych architektów. Często też tego rodzaju architekci, o zacięciu teoretyków, dostarczali materiału do publikacji w rodzaju niemieckiej p. t. „Projekty architektury, która nigdy nie powstała“. Polskie projekty Martinellogo z nieznanых powodów do tego rodzaju częściowo należały. Nie przeszkadza to, iż zarówno jego choćby krótki pobyt w r. 1690, jak i projekty mogły być u nas bardzo instruujące. Martinelli był niezwykle utalentowanym architektem, a przy tym o wyrobionych stosunkach osobistych. Wywarł też on wielki wpływ na rozprzestrzenienie się rzymskiego późnego baroku w północnej Europie.

Z punktu widzenia zainteresowań historii sztuki w Polsce ciekawi też sam pomysł szukania artystów pod koniec życia króla za granicą i dokonania wyboru osobistości dość głośnych, podczas gdy dotąd Sobieski poprzestawał głównie na zadomowionych u nas i częściowo spolszczonych architektach i to nie najwybitniejszych. Nie był to zresztą pierwszy tego rodzaju wypadek, gdyż jak to wykazał prof. M. Brahmer, król Jan III próbował w r. 1693, a więc znów pod koniec życia, sprowadzić przez O. Vo-

¹⁹⁾ STARZYŃSKI, Ośrodek kultu Sobieskiego w XVII w. we Francji, K u r j. W a r s z. 1933, nr. 173.

²⁰⁾ Przykładowo wymienilibym tu centralną barokową budowlę sanktuarium M. B. oraz panteonu Karola Emanuela I Sabaudzkiego w Vicoforte k. Mondovi w Piemencie. Swój projekt świątyni na owalu, ujętej w prostokąt 4 dzwonniczek, wykonywał architekt Vittozzi, z Orvieto, od r. 1594 do śmierci w r. 1615. Kopułę sklepioną w XVIII w. Budowla ta mogła oddziaływać i być znaną nawet w stanie nieukończonym ze względu na rozmach monumentalnego założenia.

tę dwu malarzy bolońskich i to lepszej bodaj klasy, gdyż mówi się o ich wygórowanych żądaniach.

Już w r. 1684 sprowadzono do Wilanowa chyba wprost z Włoch dwu kamieniarzy: Francesco Cerisola i Santino Madernatti, z którymi została zawarta interesująca umowa, spisana w języku włoskim²¹⁾. Zwracam na to uwagę dla podkreślenia faktu stałego dopływu w ciągu trwania budowy pałacu nowych sił artystycznych i pomocniczych, a w szczególności w końcowej fazie budowy.

Byłoby też interesujące poznanie dróg, wiodących do nawiązania przez króla kontaktu właśnie z tymi dwoma artystami — szwajcarskim Włochem Colombo, pracującym na terenie cesarstwa rz.-niemieckiego i D. Martinellim z Lukki, wykształconym w Rzymie, lecz też wiele pracującym, a jeszcze więcej projektującym dla terenu cesarstwa rz.-niemieckiego. Czyżby zwrot polityczny Sobieskiego miał swą paralełę i w kontaktach artystycznych? Dziwnie brzmi dla naszego ucha cytowany zwrot, iż Martinelli z polecenia cesarza udał się do Warszawy, lecz istotnie mogło się to stać w drodze porozumienia między Leopoldem I, a Janem III. Nawiązanie tego rodzaju stosunków nie mogło sprawiać trudności. Miał król stale sekretarza Włocha, jako łącznika z terenem Włoch. Byli nimi: Cosimo Brunetti, Sante Bani i Conte Tommaso di Talento Talenti (1629—1693)²²⁾, pochodzący z Toskanii, a ten ostatni z Lukki, tak jak Martinelli. W Luccie też zachował się pałac Talentich wybudowany przez Martinellego. Nadto nie należy zapominać, iż Sobieski utrzymywał dobre stosunki ze Stolicą Apostolską i jej nuncjuszami²³⁾. Działał też na polu pośrednictwa artystycznego O. Vota oraz agencji królewscy²⁴⁾.

Do niedawna 6 posągów z kararyjskiego marmuru, związanych z osobą Sobieskiego zdobiło attykę willi Feliksa Talentiego, potomka wspomnianego sekretarza królewskiego, w Bozzano, odległego o kilkanaście km od Lukki. Po rozbiórce willi umieszczono je w Viareggio ku ozdobie ogrodzenia hotelu. Figury (wys. 1,30 m.), wcale dobrej klasy artystycznej, wykonane w końcu XVII w., przedstawiają: Jana III w polskim stroju, personifikację Wiary, zwyciężonego Turka, jakąś boginię w klasycznych szatach, króla Dawida (?) oraz Mojżesza. Postacie te trzy-

²¹⁾ Archiwum Główne w Warszawie, Księgi grodu warszawskiego, dziś przeważnie nie istniejące.

²²⁾ F. LANCELOTTI, Secondo centenario della liberazione di Vienna dall' Assedio dei Turchi, Roma, 1883, s. 56.

²³⁾ Inventario del Archivio di stato in Lucca, vol. V, Archivi Gentilici, In Pescia 1946, papiery Buonvisich — s. 205 — List Kard. Hieronima Buonvisi bpa Lukki 4 I 1673 do Franciszka Buonvisi, nuncjusza w Polsce — s. 223 — wiadomość o robotach wodnych nad rz. Ozzeri, wykonanych w/g studiów biegłego Martinellego.

W tymże archiwum są 34 listy Sobieskiego do kard. Fr. Buonvisi z lat 1673—1687. D. CORSI, Lettere di G. Sobieski, w „Bolletino Storico Lucchese (1940) nr 1.

²⁴⁾ J. STARZYŃSKI Dwór artystyczny Jana III, l. c. str. 153.

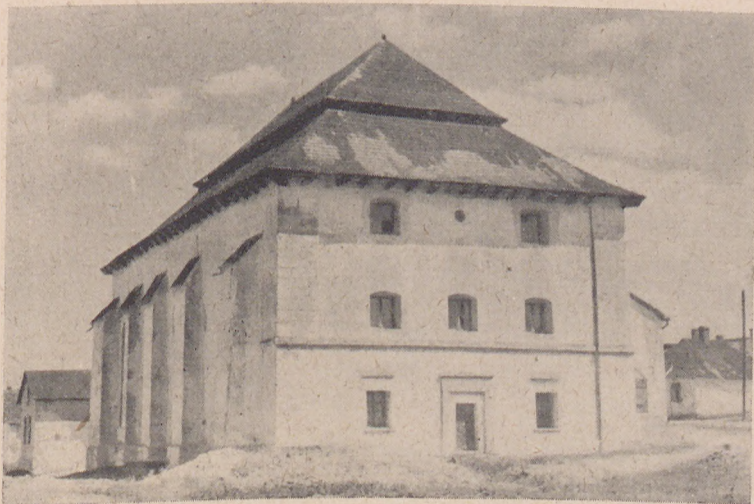
mają w rękach karty lub księgi z napisami, za wyjątkiem jednego trzymającego kartę, której nie zdołano widać opatrzyć tekstem. Jerzy Kieszkowski domyślał się²⁵⁾, że są to fragmenty pomnika uczczenia Jana III i odsieczy wiedeńskiej, niepokoił się jednak widocznym brakiem wyraźnego związku tematycznego pomiędzy posągami.

Nasuwa się przypuszczenie, czy nie stanowią one pozostałości rozpoczętego, a nie ukończonego z powodu śmierci Sobieskiego mauzoleum. Właśnie na omówionym projekcie Martinellogo widzieliśmy (ryc. 122) korowody posągów, ustawionych niewątpliwie według jednolicie prze-myślanej koncepcji historiozoficznej. Może zbadanie archiwum, żyjącej do niedawna w Lucce rodziny Talentich pozwoli kiedyś odpowiedzieć i na to pytanie? Jeżeli chodzi o związek z Lukką, to zarówno z rządami tej republiki, jak i Toskanii łączyły króla zdawna zażyłe stosunki, nie mówiąc już o związkach z Polską, datujących się jeszcze z dawniejszych wieków. Warto tu podkreślić ważność nawiązania stosunków w XVII w. przez litewskich Paców z tokańskim rodem Pazzich gwoili podtrzymywanej przez Paców legendy o pokrewieństwie tych rodów. Temu to najpewniej afektowi zawdzięcza historia sztuki w Polsce fakt, iż Krzysztof Pac, kanclerz w. ks. lit. miał na swym dworze architekta z Lukki, najpewniej Fredianiego. Wobec czego punktem wyjścia do badań nad fundowanym przez Paca wspaiałym klasztorem OO. Kamedułów w Pożajściu powinna była być Lukka i Toskania.

Bez względu na większe lub mniejsze prawdopodobieństwo współudziału Colomba i Martinellogo w Wilanowie, czy gdzieindziej, należałoby przede wszystkim kontynuować poszukiwania co do wyświetlenia całokształtu stosunków tych artystów z Polską.

Mediolańska kolekcja rysunków architektonicznych XVI—XVIII w. zawiera też bogaty materiał, dotyczący innych jeszcze krajów Europy Środkowej, a wśród nich Czechosłowacji (rysunki Martinellogo do pałacu ks. Lichtensteinów w Lanszkron).

²⁵⁾ Z wycieczki do Włoch. Spraw. KHS PAU, VIII s. CCCLXX.



Fot. T. Przypkowski

Ryc. 128. Wodzisław, zbór kalwiński, później bożnica.

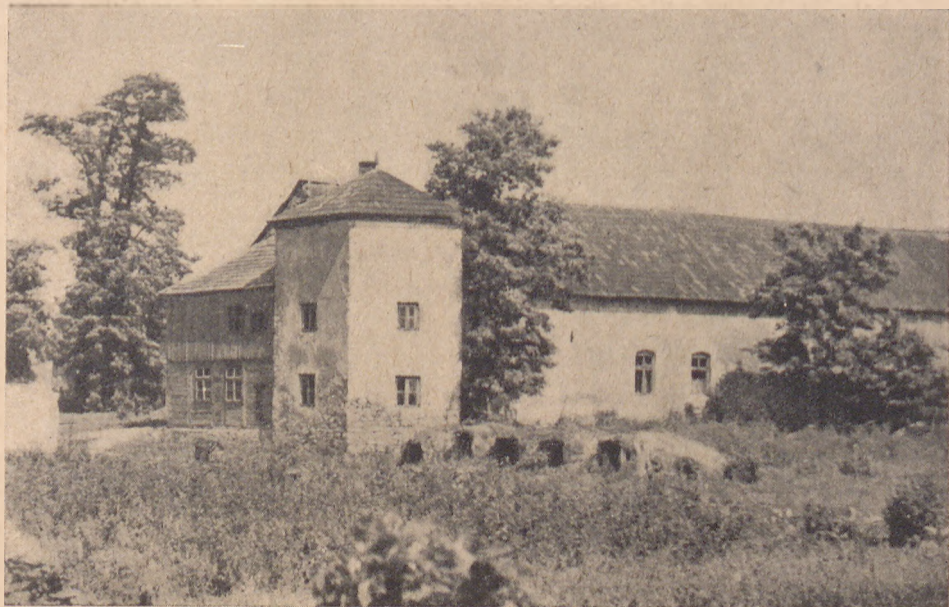
TADEUSZ PRZYPKOWSKI

SPRAWOZDANIE Z PRAC NAD INWENTARYZACJĄ ZABYTKÓW W POWIECIE JĘDRZEJOWSKIM WOJEWÓDZTWA KIELECKIEGO

Inwentaryzację zabytków powiatu jędrzejowskiego przeprowadzono w dwu sezonach letnich lat 1945 oraz 1946. O ile sprawozdanie poprzednie¹⁾ mogło obfitować w ciekawe i nawet niekiedy rewelacyjne szczegóły, gdyż obejmowało wyniki luźnych prac i podróży skierowanych do najciekawszych miejscowości powiatu, o tyle sprawozdanie niniejsze z konieczności musi być mniej barwne, gdyż obejmuje zabytki nie tyle ciekawe jakościowo, co systematycznie spisane z terenu całego powiatu.

W czasie pracy tej zwiedzono 371 miejscowości. Wprawdzie urzędowe wykazy miejscowości zawierają 494 pozycje, lecz bardzo wiele z nich to przysiółki, leśniczówki, czy popularnie zwane „dziadówki“, które nawet osobnych nazw nie mają i podciągają się na ogół pod nazwy owych 371 miejscowości, tak iż śmiało twierdzić można, że cały powiat został zwiedzony, spisano nawet luźne figury przydrożne, zdala od osiedli ludzkich, a w tych prastarych okolicach niejednokrotnie posiadające wybitne znaczenie zabytkowe. Z miejscowości owych tylko 46 posiada jakieś zespoły zabytkowe, których ilość wzrosła do 72 w porównaniu do wykazu zeszłorocznego, sporządzonego przecież na podstawie dość gruntownej znajomości terenu, a obejmującego 56 zespołów w 39 miejscowościach. Zdjęć fotograficznych wykonano w tym sezonie 893 co wraz ze zdjęciami zeszłorocznymi wykazuje liczbę 1063 fotografii z zabytków całego powiatu. Na pomiar architektoniczny zasługuje 41 obiektów. Z tego 5 posiadało

¹⁾ Pierwsze wyniki inwentaryzacji zabytków w powiatach kieleckim i jędrzejowskim BHSK VIII nr 1/2.



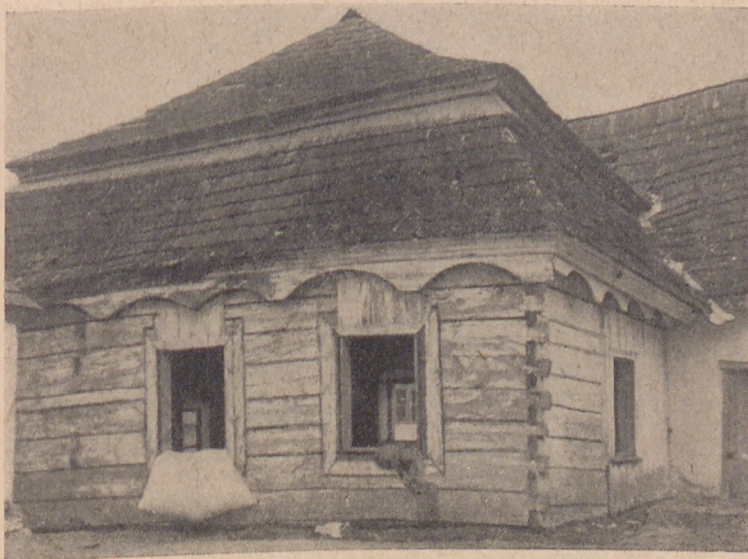
Ryc. 129. Sobków. Dwór.

Fot. T. Przyppkowski.

już dawniej miarodajnie wykonane pomiary, 15 obiektów pomierzyła grupa uczniów inż. arch. Bohdana Guerquin'a z Wydziału Architektury z Krakowa, pod jego kierunkiem i nadzorem, tak że pozostaje do pomierzenia w roku przyszłym 21 obiektów, z tym jednak, iż wszystkie większe i trudniejsze obiekty są już pomierzone.

Architektura. Bliższe zbadanie wspomnianych poprzednio ceramicznych gzymsów na okrągłej baszcie w kościółku cmentarnym w Małogoszczy wykazało, iż posiadają one charakter późno-renesansowy, a nie romański jak początkowo przypuszczano, i pochodzą zapewne z roku 1595, kiedy to przybudowano do baszty kościółek św. Stanisława. Sama baszta ma bardzo pierwotny charakter i szereg zamurowanych przejść i otworów, które mogłyby być lepiej zbadane, dopiero po dokonaniu szczegółowych zdjęć pomiarowych.

W kościele OO. Cystersów w Jędrzejowie, którego zasadnicze mury, mimo przepalenia w r. 1726 pochodzą z końca XII i początku XIII wieku, dopiero przy teraźniejszych badaniach zauważono nie spostrzeżone przez dotychczasowych badaczy, ścięcia narożników wnętrza przez stiukowe okładziny barokowe, pusto oddźwiękujące. Ścięcia te nie tłumaczące się koncepcją barokowej przebudowy mogą kryć kątowe kolumnienki romańskie z ozdobnymi kapitelami i bazami, podobne do kątowych kolumnienek w jednej z kaplic bliźnich o zachowanej architekturze romańskiej. Ponieważ jednak zasadnicze prace restauratorskie będą dopiero w roku przyszłym prowadzone, wtedy dopiero będzie można sprawę tę lepiej zbadać. Przy rozbiórce spalonych w r. 1939 nowych przybudówek klasztornych znaleziono, użyte jako materiał budowlany w XIX w., resztki tablicy fundacyjnej opata Mikołaja z Rembieszyc z herbem Odrowąż. Przebudowywał on klasztor i powiększył kaplicą kościół parafialny w Jędrzejowie, na którym podobna tablica ma datę: 1479.



Fot. T. Przykowski.

Ryc. 130. Sobków. Bóżnica (nieistniejąca).

Gotycki kościół w Węgleszynie fundowany przez Floriana Mokrskiego zachował mimo barokowych przeróbek i nowszych sklepień bogato profilowany portal gotycki o wysmukłym łuku ostrym oraz gotyckie cechy w dolnych częściach oskarpowanych ścian, z prostokątnie zakończonym prezbiterium i zakrystią, posiadającą profilowaną gotycką niszę i żelazne okute drzwi z dekoracyjnie wykutym z żelaza herbem Jelita Mokrskich, o pięknej, gotyckiej stylizacji.

Gotycki kościół w Mierzwinie, dotychczas zupełnie nie badany, z żebrowymi, gwiazdzystymi i siatkowymi sklepieniami jest zmniejszoną i uproszczoną kopją ceglanego kościoła w Krzęcicach z r. 1542, badanego i opisanego przez Szyszko-Bohusza. Sąsiedztwo z drugą częścią dóbr fundatora kościoła krzęcickiego Jerzego Niemsty oraz jego herb Jastrzębiec na zworniku, wykazywałyby, iż jest to także jego fundacja, a dzieło albo tego samego Alberta Muratora, albo też jednego z jego uczniów czy naśladowców. Późniejsze przeróbki dokonane w XVII w. przez Oraczewskich i wytynkowanie kościoła wraz ze zniesieniem, stwierdzonych archiwalnie, zębatach szczytów, odebrały mu ten czysto gotycki charakter, jaki zachował dotąd kościół krzęcicki.

Wyraźnie gotyckie tradycje posiadają w planie i konstrukcji kościoły w Ciernie i w Małogoszczy mimo, że — jak bliższe badanie wykazało — pochodzą one z końca wieku XVI-go. Pobliska zaś piętrowa plebania w Małogoszczy posiada już wyraźny charakter wczesno-barokowy. W sąsiednim Kozłowie, w prezbiterium, mamy ślady dawnej gotyckiej budowy z początku XVI w. Natomiast nawa i sklepienia pochodzą z czasów przebudowy w połowie XVII w. W stiukowych, akonstrukcyjnych żebrach sklepienia prezbiterium odzywają się jeszcze echa tradycji gotyckich żeber, mimo że z dawnego gotyckiego sklepienia nic się nie dochowało.

Gotyckie elementy w konstrukcji oskarpowanych murów wykazuje również dopiero teraz bliżej zbadana grupa zborów dyssydenckich z oka-



Fot. T. Przyppkowski.

Ryc. 131. Sobków. Pałac bp. Szaniawskiego.

załym zborem kalwińskim w Wodzisławiu na czele (ryc. 128), przez Jana Lanckorońskiego najprawdopodobniej około r. 1560 fundowanym, a nie w XVII w. jak poprzednio pisałem. Gotyckie oskarpowanie posiadają dwa na planie krzyża greckiego założone zbory: znany już z inwentaryzacji zeszłorocznej zbór Mikołaja Reja w Oksie z małą zakrystijką, oraz nieznany dotychczas zbór ariański w Sobkowie fundacji Stanisława Sobka z r. 1563. W jego wnętrzu przerobionym na kościół katolicki uderzają od razu dwa okna w ścianie szczytowej prezbiterium, między którymi gniecie się katolicki ołtarz zbędny w liturgii ariańskiej.

Z tego samego okresu najintensywniejszego budownictwa dyssydentckiego, pochodzi bardziej malowniczy niż architektonicznie ciekawy, zbór ariański w Ludyni, wystawiony przez Stanisława Szafranca, tuż przy dworze. Nie posiada on już remanentów gotyckich, ale raczej zadatki elementów barokowych. Na parterze ma jedną ciemną salkę, sklepioną beczkowo z lunetą wejściową, a na piętrze parę ubikacji mieszkalnych, później przerabianych.

Z nieznanych dotychczas budowli kościelnych barokowych, skromne lecz dość charakterystyczne formy posiadają kościoły murowane: w Korytnicy z r. 1645, w Złotnikach, parafii cysterskiej z r. 1666, fundacji opata jędrzejowskiego Aleksandra Denhofs i w Piotrkowicach z r. 1682, fundacji Jerzego Morskiego, kanonika wrocławskiego.

Z kościołów późno-barokowych na pierwszym miejscu wymienić należy ceglany kościół w Nawarżycach, parafii cysterskiej, budowany równo-



Fot. T. Przykowski.

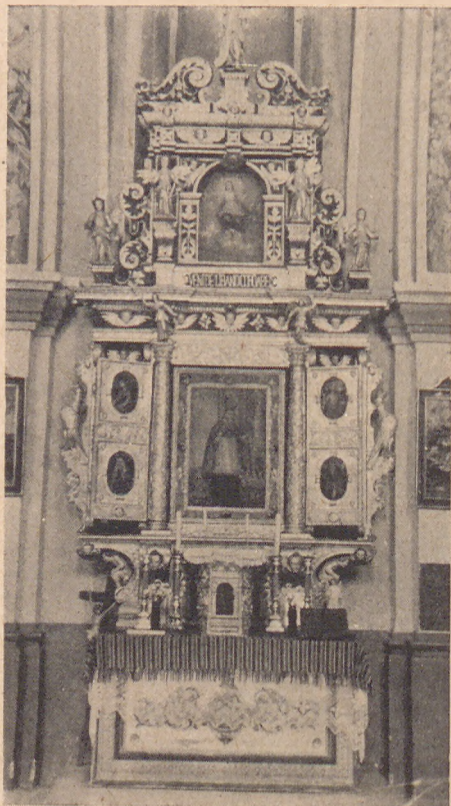
Ryc. 132. Sędowice. Figura ś. Jana Nepomucena.

częściej z odnową opactwa jędrzejowskiego w latach 1748—1753. Uderza on szlachetnością proporcji i starannością budowy, oraz wypracowaniem w specjalnie formowanej cegle bogato profilowanych późno-barokowych gzymsów, które to szczegóły z powodu nieotynkowania kościoła są doskonale widoczne. Na dalszym planie występują na tym terenie skromne drewniane kościoły XVIII w.: w Chomętowie, Rembieszycach z r. 1751 i Rakoszynie z r. 1780, nawiązujące swoją konstrukcją do kościoła w Mnichowie.

Wreszcie wyraźnie zapóźnienia stylistyczne barokowej architektury XVII w., wykazuje kościół zbudowany w latach 1801—1802 w miechowskiej parafii we Wrocieryżu, wystawiony przez „architekta“ Jana Zabiszewskiego z Jędrzejowa z fasadą Adama Rojewskiego, kamieniarza z Miechowa.

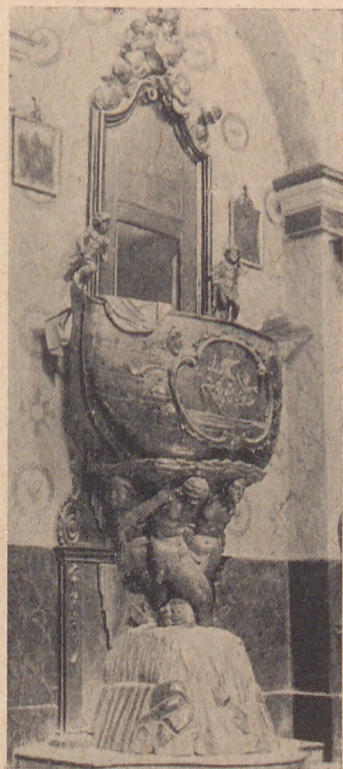
Z architektury świeckiej do zanotowania pozostaje tylko dwór w Ludyni z XVIII w., stojący obok zboru, z charakterystycznymi bocznymi pawilonami i rokokową snycerską dekoracją zdobiącą wewnętrzne jego drzwi, oraz walące się resztki typowych drewnianych dworków w Lipnicy i Zakrzowie z XVIII w. W Zakrzowie opodal dworku znajduje się prymitywny śpichlerz drewniany z datą: 1788.

Rzeźba. W zakresie średniowiecznej rzeźby figuralnej nie natrafiono na żadne nowe nieznane zabytki. Do dzieł rzeźby użytkowej gotyckiej należy zaliczyć parę prymitywnych kamiennych chrzcielnic (Rako-



Fot. T. Przypkowski.

Ryc. 133. Kozłów. Tryptyk.



Fot. T. Przypkowski.

Ryc. 134. Nawarzyce.
Kościół parafialny.
Ambona.

szyn, Złotniki), z których najbardziej dekoracyjną a rzadziej spotykaną postać posiada chrzcielnica z Mierzwina.

Sporą ilość, czasem nawet dość cennych, zabytków odkryto w przydrożnych figurach, stojących przeważnie zdala od osiedli przy starych, niekiedy zapomnianych, drogach. Wśród nich skala form jest bardzo różnorodna; od prymitywnych krzyżów pod Żernikami, z rozszerzeniami końców ramion, które nawiązują do kształtów wczesno-gotyckich, do rokokowych figur o ruchach i pozach prawie tanecznych, jak figura św. Jana Nepomucena z r. 1736 w Sędowicach (ryc. 132).

W zakresie rzeźby ołtarzowej kilkanaście zanotowanych barokowych ołtarzy nie przedstawia wybitniejszej wartości, prócz tryptyku w Kozłowie, który według tradycji pochodzi z pofranciszkańskiego klasztoru w Chęcinach. Cała bowiem jego dekoracja wskazuje na pochodzenie z połowy XVII w. (ryc. 133), podczas gdy zasada tryptyku średniowiecznego z zamykanymi skrzydłami, umieszczonymi na obracających się na osi trzonach barokowych kolumn, jest wiernie jeszcze zachowana.

Z całości wyposażenia rzeźbiarskiego zasługuje na wyróżnienie rokokowe urządzenie kościoła w Nawarzycach z oryginalną amboną w kształcie łodzi z wiosłem (ryc. 134), podtrzymywanej przez cztery syreny, ogonami wsparte o wodotrysk.

Rzeźbie nagrobkowej barokowej przybyło kilkadziesiąt nowych pozycji z ciekawymi niejednokrotnie napisami, które zawsze w całości zostały odnotowane, lecz o formach na ogół znanych i w niewielu tylko odmianach powtarzających się. Na specjalną wzmiankę zasługuje popiersie Antoniego Lanckorońskiego (um. w 1830 r.) dłuta Canovy, umieszczone w klasycystycznym nagrobku w Wodzisławiu.

Malarstwo. Malarstwo cechowe XVI w. występuje w kilku obrazach Madonn w Mierzwinie, Wrocieryżu i Sobkowie, niestety prawie nie do poznania przemalowanych. W lepszym stanie zachował się obraz wotywny z r. 1548 we Wrocieryżu oraz wielki obraz z końca XVI w. na desce i kredytowym podkładzie (198 × 375 cm), malowany w Małogoszczy z serią dobrych i złych uczynków, wśród których znajdujemy bardzo ciekawe sceny rodzajowe. Do dobrych przykładów malarstwa XVII w. należy Matka Boska Bolesna na drzewie malowana w kościele klasztorным w Jędrzejowie. Z tegoż czasu pochodzą dwa Ukrzyżowania, olejne na płótnie, w Sędziszowie i Mstyczowie, z mocno ku górze wyciągniętymi ramionami Chrystusa i pełnym tekstem tablicy INRI, co by wskazywało na protestanckie ich pochodzenie ze zborów okolicznych.

Malarstwo XVIII w. mimo kilkunastu niekiedy nawet datowanych i sygnowanych przykładów nie przedstawia dzieł o większej wartości artystycznej.

Złotnictwo. Podobnie jak w architekturze tak i tu mamy wybitnie czasowo spóźnione okazy stylu gotyckiego. Z pięciu spotkanych gotyckich monstrancji wszystkie wykazują, mimo niektórych elementów wyraźnie późniejszych, typową gotycką konstrukcję (Korytnica, Małogoszcz, Mierzwin, Sobków i Złotniki z r. 1616), chociaż pochodzą z XVII w. Bardziej wyraźny gotycki charakter posiada pacyfikał w Tarnawie.

Wśród piętnastu monstrancji barokowych, promienistych, zaznaczają się dwa typy: XVII i XVIII wieczny. Kielichy i puszki barokowe za-notowane w ilości siedemdziesięciu kilku sztuk, nie posiadają większego znaczenia i mogą interesować tylko badacza prowincjonalnego złotnictwa.

Z innych zabytków złotnictwa na wzmiankę zasługuje kadzielnica wczesno-barokowa w Małogoszczy, srebrna, zmontowana z medalików dewocjonalnych i z monet polskich w ten sposób, że medaliki tworzą jej przykrycie, monety zaś Zygmunta Starego pierwszy pod nimi rząd, następny z czasów Zygmunta Augusta, niżej monety Stefana Batorego, potem rząd trojaków z pierwszych lat panowania Zygmunta III i wreszcie dno stanowią monety Albrechta pruskiego. Kilka bardzo finezyjnych, wczesno-barokowych złotych brosz emaliowanych, wysadzanych szlachetnymi kamieniami, użytych zostało do przyozdobienia monstrancji i sto-py kielicha w Węgleszynie.

Ludwisarstwo. Zapas dzwonów zabytkowych, jaki powiat posiadał jeszcze w początku XX w., zmalał niesłychanie z powodu licznych rekwizycji przez władze okupacyjne w ciągu obu ostatnich wojen. Ocalało za-ledwie pięć dzwonów gotyckich: w Krzęcicach (niewątpliwie tego samego warsztatu ludwisarskiego co wspomniana poprzednio chrzcielnica w Jędrzejowie), Mieronicach, Mstyczowie, Rakoszyńce i Rembieszczach z r. 1500. Z pozostałych ośmiu barokowych dzwonów na wyróżnienie zasługuje francuski dzwon w Małogoszczy z r. 1655.

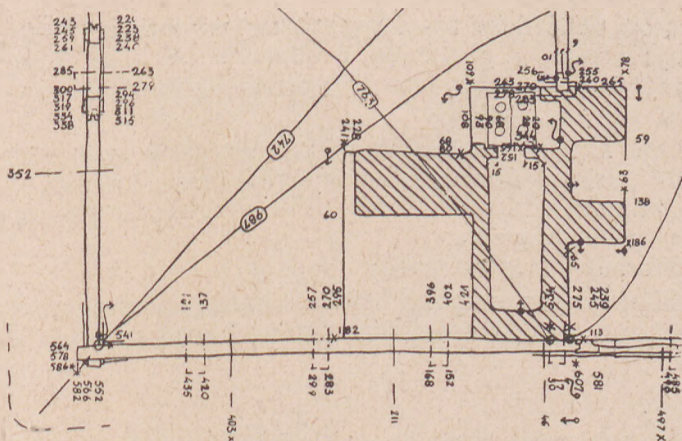
Wśród zrabowanych dzwonów, najciekawszym był niewątpliwie dzwon arianowski z Łukowej. Według notatki, przez księdza zrobionej, był to niewielki dzwon z napisem, świadczącym o jego pochodzeniu z dawnego,

nie istniejącego zboru w Łukowej: AD LAVDEM SOLIVS IEHOVAE REPARATA 1606 i literami oraz herbem Jelita Łukowskich, będących gałęzią Mokrskich i Węgleszyńskich. Jedyne ten w swoim rodzaju zabytek przepadł w ostatniej wojnie i może się jeszcze gdzie na terenie Niemiec odnajdzie.

Tkaniny. Wśród kilkuset zbadanych szat liturgicznych wynotowano ponad osiemdziesiąt zabytkowych. Z tego jednak hafty XVII w. i tkaniny XVIII w. nie przekraczają na ogół normalnie na naszej prowincji spotykanych wzorów i typów. Na wyróżnienie zasługują fragmenty typowego polskiego złotogłowiu z XVII w. w Tarnowie, Korytnicy i Sędziszowie oraz fragmenty pasów słuckich na ornacie w Rembieszycach, przy czym na jednym z fragmentów jest nawet widoczna sygnatura manufaktury Słuckiej.

Varia. Na murach wewnętrznych kościoła św. Stanisława w Małogoszczy i na kamiennym portalu w Krzcięcicach mamy wyskrobany cały szereg podpisów i herbów z XVII przeważnie wieku. Wśród nich na wyróżnienie zasługuje wyryty na portalu w Krzcięcicach herb Pilawa w kartuszu wczesno-barokowym z początku XVII w. (Krzcięcice znajdują się obok głównych osiedli pilawickich z najbliższym Krzcięcic Potokiem) ze skrzydłem w klejnocie. Jest to drugi przykład, poza pieczęcią Kamienieckiego, stwierdzający pierwotny wygląd tego herbu.

Przy przeglądaniu metryk kościelnych stwierdzono w Złotnikach, iż urodzony w Żarczycach Hieronim Franciszek Konarski, syn Jerzego Miecznika Włocławskiego i Heleny z Czermińskich, dziedziców dawnych Żarczyc, znany pod zakonnym imieniem Stanisława, słynny pijar i założyciel Collegium Nobilium w Warszawie, urodził się 18 X 1700 r., a nie jak podają jego biografie oraz tablica pamiątkowa wmurowana w kościele złotnickim: 30 września, którą to datę wzięto z poprzedniej metryki w tejże księdze metrykalnej i omyłkowo była dotychczas za datę urodzin Stanisława Konarskiego uważana.



Ryc. 135. Fragment notaty pomiarowej planu (połowa naturalnej wielkości).

KAZIMIERZ M. PIECHOTKA, CZESŁAW KRASSOWSKI

PRACE SEKCJI I ZAKŁADU ARCHITEKTURY POLSKIEJ

Sekcja I Budownictwa Ludowego Zakładu Architektury Polskiej zajmuje się następującymi zagadnieniami:

1. Osadnictwo (czynniki kształtujące osiedle; wieś — zagroda; małe miasteczko — sieć uliczna, plac targowy i rynek, blok i działka miejska);
2. budownictwo mieszkalne i inwentarskie wsi;
3. budownictwo dworskie mieszkalne i gospodarcze;
4. budownictwo małomiasteczkowe: mieszkalne i gospodarcze;
4. budownictwo małomiasteczkowe: mieszkalne i gospodarcze;
5. budownictwo użyteczności publicznej wiejskiej i małomiasteczkowej (karczmy, zajazdy, ratusze itp.);
6. prymitywne budownictwo przemysłowe wiejskie i małomiasteczkowe (wiatraki, młyny, tartaki, kuźnie itp.);
7. budownictwo sakralne (kaplice i krzyże przydrożne, drewniane kościoły, cerkwie, bóżnice).

Badania nad budownictwem ludowym Zakład prowadzi od początku swej działalności. Punktem wyjściowym było zbieranie materiałów do przyszłych prac naukowych. Jako podstawę przyjęto zmodyfikowany kwestionariusz Ministerstwa Sztuki i Kultury z 1919 r. (BHSK I nr 1). Zbieranie materiału oparto o prace ćwiczeniowe studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Obowiązani oni byli wykonać i opracować pomiar jednej, przez siebie wybranej wsi. Materiał ten oprawiano w album zawierający część opisową (odpowiedź na kwestionariusz) oraz rysunkową składającą się z:

- a) planu wsi — zwykle kopia planu katastralnego w skali oryginału lub szkicowy plan wykonany przez studenta;
- b) planów sytuacyjnych 2—3 zagród (najstarszej, typowej, najnowszej) w skali 1:400 lub 1:200;

- c) rzutów budynków znajdujących się w obrębie 2—3-ch zagród, (zwykle plan, 2 przekroje, 2 elewacje w skali 1:50, szczegóły konstrukcyjne, zdobnicze i wyposażenia wnętrza w skali 1:20, 1:10, 1:5, 1:2 i 1:1);
- d) rzutów kapliczek i krzyży przydrożnych w skali 1:50, 1:20, lub 1:10; czasem dworu, wiatraka, karczmy, kościoła lub cerkwi drewnianej w skali 1:50 lub 1:100, przeważnie jednak już w formie orientacyjnej;
- e) materiału fotograficznego.

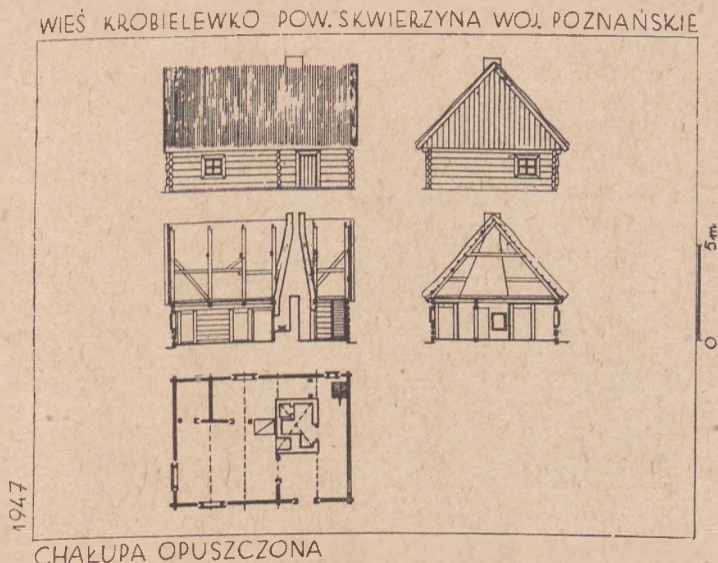
W wyniku otrzymano ponad 600 albumów odnoszących się do tyluż mniej więcej wsi. Charakterystyka powyższego systemu da się ująć następująco:

A. Z a l e t y:

- 1) znaczenie wychowawcze — student zamiast mechanicznie przerysować wzory uczy się przedmiotu przez zetknięcie z żywymi obiektami;
- 2) propaganda badań naukowych na uczelni — częstokroć pierwsze zetknięcie studenta z pracą badawczą, pozwala mu na zorientowanie się w swoich zainteresowaniach, ułatwia to werbunek przyszłych sił naukowych;
- 3) korzyść dla samej nauki w postaci zebranego materiału.

B. N i e d o g o d n o ś c i:

- 1) Trudność planowego ułożenia programu badań — zbieranie materiału zależy od przypadkowych możliwości wyjazdowych studenta, stąd nierównomierne rozmieszczenie wsi inwentaryzowanych — wyraźna przewaga województw centralnych i miejscowości letniskowych na niekorzyść terenów o warunkach trudniejszych komunikacyjnie, lub mieszkaniowo, ale częstokroć o ciekawszych formach budowlanych. Zakład przeciwdziałał temu przez wyłączenie z pod inwentaryzacji terenów już opracowanych oraz wyznaczenie obszarów, na które należy położyć szczególny nacisk;
 - 2) niekompletność materiału nawet w ramach jednej wsi — wynikająca z braku przygotowania studenta do samodzielnego wyboru obiektów (oparcie się o schemat: najstarsze, najczęstsze, najnowsze nie wyczerpują całości zagadnienia); w wyniku, tereny ponownie badane wykazują nowe, nieznane formy;
 - 3) trudności techniczne prowadzenia pomiaru przez 1 studenta, dla zarządzenia im, jedną wieś opracowywał zespół 2—3 osób; powoduje to zwiększenie ilości zmierzonych obiektów, ale ma te same cechy przypadkowości;
 - 4) trudność systematyzowania i reprodukowania materiału zeszytowego w sztywny album;
 - 5) duży nakład pracy studenta i katedry przy korektach indywidualnych. Wartość pomiarów nie mogła być każdorazowo sprawdzona w terenie, ograniczano się jedynie do wypadków budzących wątpliwości.
- Z powyższych względów badania nad wybranymi szczególnie ważnymi tematami prowadzono planowo pod kierunkiem wykwalifikowanych pracowników zakładu. Powodowało to znaczne zwiększenie kosztów, ale zato materiał uzyskany tą drogą przedstawiał o wiele większą wartość.



Ryc. 136. Opracowanie notaty schematycznej (połowa naturalnej wielkości).

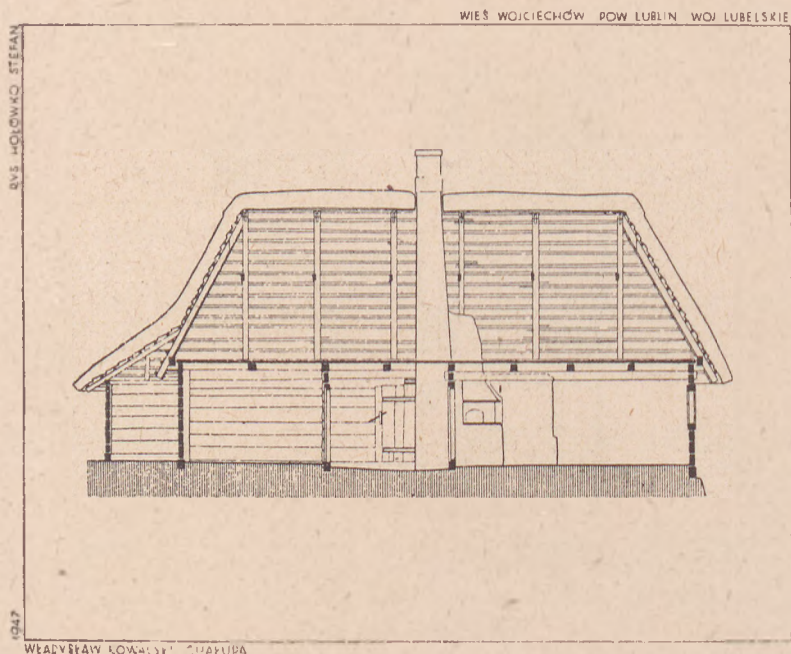
Na tej zasadzie opracowano następujące regiony:

- 1) b. Ks. Łowickie — istota i rozpowszechnienie typu budowlanego (Fr. Piaścik);
- 2) Tatry — szalaśnictwo — (J. Chmielewski);
- 3) Kurpie — rozwój osiedli wiejskich, typ budowlany i zdobnictwo ludowe (Fr. Piaścik);
- 4) Huculszczyzna — budownictwo dolinowe i wysokogórskie oraz budownictwo cerkiewne — (J. Zukowski);
- 5) Pomorze — chałupa podcieniona — (G. Ciołek).

Równocześnie nie chcąc rezygnować z zalet pracy studenckiej zaczęto stosować pomiary grupowe studenckie pod kierunkiem instruktorów, wyszkolonych przez Zakład. W ten sposób w ostatnich latach przed wojną osiągnięto duże wyniki ilościowe zebranego materiału, głównie z terenu Polesia, gdzie rozpoczął ten typ pracy inż. arch. Z. Dmochowski, st. asystent ZAP, a następnie pod kierunkiem instruktorów na terenie Wileńszczyzny, Nowogródzkiego, Białostockiego, Łemkowszczyzny, Podhala i Orawy (badania nad budownictwem mieszkalnym i inwentarskim ze szczególnym uwzględnieniem konstrukcji), Bojkowszczyzny (budownictwo cerkiewne) oraz Zakliczyna i Krościenka (budownictwo małomiasteczkowe). Osiągnięto znaczne rezultaty, zamykając się w chwili wybuchu wojny cyfrą ok. 6.500 notat pomiarowych.

Zebrany materiał stanowił podstawę do publikacji początkowo typu przyczynkarskiego w formie sprawozdań z badań, ogłaszanych w Biuletynie Historii Sztuki i Kultury¹⁾, w miarę zaś kompletowania, pozwolił na

¹⁾ Fr. PIĄSNIK, Typowe dzwonnice drewniane w Polsce oraz ich konstrukcja, BHSK I nr 3; O. SOSNOWSKI, Uwagi o gotyckim budownictwie drewnianym w Polsce, BHSK III nr 3; Z. DMOCHOWSKI, Sprawozdanie z pomiaru inwentaryzacyjnego na terenie pow. stolińskiego, BHSK II nr 2; J. ŻUKOWSKI, Huculszczyzna (Przyczynki do badań nad budownictwem ludowym), BHSK III nr 4; Z. DMOCHOWSKI, Sprawozdania ze studiów nad poleskim budownictwem drewnianym, BHSK II nr 4;



Ryc. 137. Fragment opracowania notat szczegółowych. Przekrój podłużny (0,28 naturalnej wielkości).

większe opracowania monograficzne, które miały się ukazywać w specjalnie w tym celu stworzonym wydawnictwie Zakładu p. t. „Rustica“²⁾ oraz „Materiałach do budownictwa ludowego“³⁾.

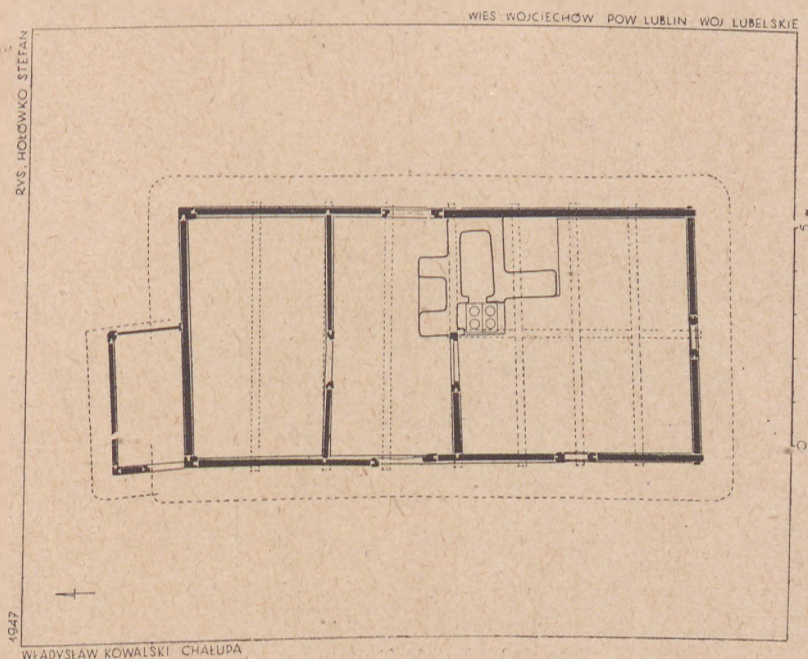
Trudności finansowe nie pozwoliły na ukończenie i opublikowanie wielu b. zaawansowanych prac, jak np. szalaśnictwo Tatr Wysokich, budownictwo b. Księstwa Łowickiego, studiów nad budownictwem Polesia, Orawy i t. d. Stanowi to tym większą stratę, że materiały te uległy całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu podczas wojny.

Okres wojny nie pozwolił na planowe prowadzenie badań terenowych, uzależniono je od indywidualnych możliwości studentów Tajnego Wydziału Architektury, tym niemniej nie zaniechano pracy, której wyniki okazały się dość pokaźne (zmierzono ok. 20 kościołów drewnianych z okolic Warszawy, kilkanaście wsi, zaczęto pomiary domów drewnianych w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą). Pomiary te uległy częściowemu zniszczeniu w okresie Powstania Warszawskiego.

J. ZUKOWSKI, Ze studiów nad huculskim budownictwem drzewnym, BHSK V nr 1; Zb. DMOCHOWSKI, Ze studiów nad poleskim budownictwem drzewnym, BHSK V nr 2; C. W. KRASSOWSKI, Budownictwo ludowe wsi Podbołocie, BHSK VI nr 4; W. KORZENIEWICZ i W. ŚWIĄTECKI, Młyn i tartak wodny na Łemkowszczyźnie, BHSK VII nr 2.

²⁾ T. I: Fr. PIĄSIK, Osadnictwo Puszczy Kurpiowskiej, W. 1939.

³⁾ „Materiały do budownictwa ludowego“ pomyślane były jako zeszyty zawierające jedynie pomiary budownictwa ludowego odnoszące się do określonego terenu lub tematu podane w możliwie ujednoliconej formie graficznej i skali. Wojna przeszkodziła realizacji tych planów.



Ryc. 138. Plan (por. ryc. 137).

W czasie wojny również wyciągano wnioski z dotychczasowej pracy, zarówno w formie opracowań naukowych⁴⁾ jak i rewizji programu i metod pracy⁵⁾.

Zniszczenia wojenne już w czasie okupacji zmusiły do zajęcia się zagadnieniami odbudowy, stąd konkursy architektoniczne organizowane przez ZAP. Oto tematy konkursów: 1) kapliczka przydrożna, 2) dom ludowy w małym miasteczku, 3) zagroda wiejska, 4) dom mieszkalny małomiasteczkowy⁶⁾.

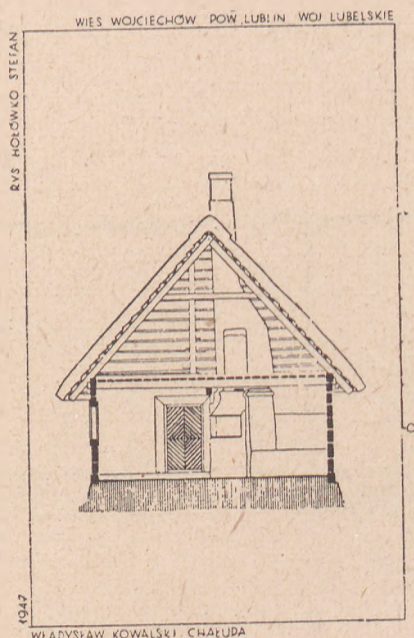
Z chwilą ukończenia wojny wystąpiły nowe czynniki: duża ilość studentów odrabiających ćwiczenia, przy równoczesnym braku wykwalifikowanego personelu, zniszczenie obiektów przez działania wojenne, — stąd konieczność szybkiego uchwycenia pozostałych resztek, konieczność dostarczenia danych terenowych czynnikom kierującym odbudową. Zmusiły one do planowego zorganizowania akcji inwentaryzacyjnej.

W tym celu nawiązano stosunki z Ministerstwem Odbudowy i Ministerstwem Kultury i Sztuki oraz przepracowano szczegółowo program

⁴⁾ G. CIOŁEK opierając się na zbiorach sekcji opracował „Regiony budownictwa wiejskiego w Polsce”. Fragmenty wydano w czasie wojny w formie odbitek ozalidowych. Praca K. WEJCHERTA „Miasteczka polskie jako zagadnienie urbanistyczne” (wydawnictwo Ministerstwa Odbudowy nr 8. Warszawa 1946), została opracowana w Zakładzie Architektury Polskiej i Zakładzie Urbanistyki Pol. Warsz.

⁵⁾ Zwrócono baczniejszą uwagę na słabiej zaawansowane badania nad budownictwem sakralnym, założono kartotekę kościołów drewnianych.

⁶⁾ Konkurs na dom mieszkalny małomiasteczkowy był 2-stopniowy — powszechny i ograniczony. Prace uzyskane tą drogą opublikował WEJCHERT o. c. (patrz przypis 4). Rezultaty pozostałych konkursów uległy zniszczeniu w czasie Powstania.



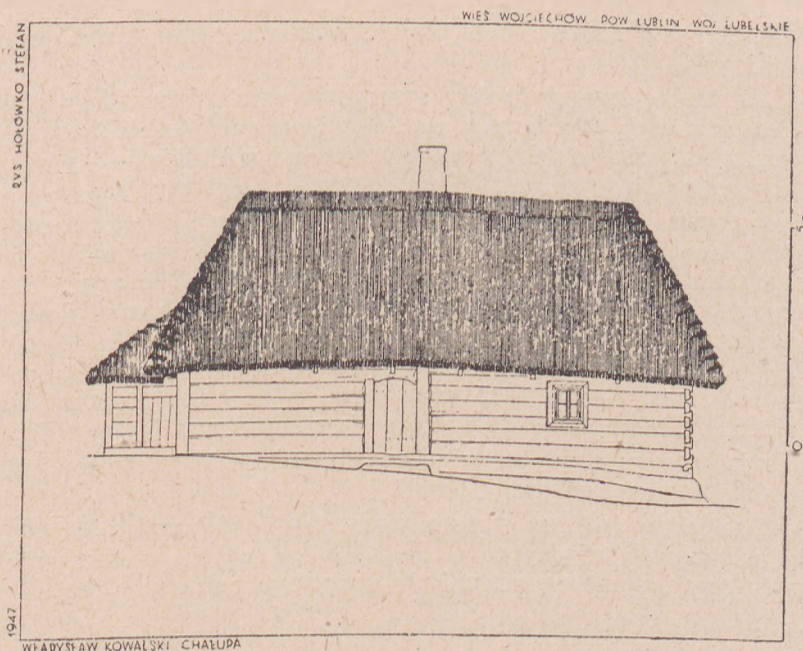
Ryc. 139. Przekrój poprzeczny
(por. ryc. 137).

i metody badań. W r. 1946 dążono do równomiernego objęcia badaniami Ziem Odzyskanych; miało to na celu zorientowanie się w budownictwie występującym na tych terenach i dostarczenie odpowiedzi na pytania Ministerstwa Odbudowy. Wynikiem tego są opracowania monograficzne budownictwa ludowego 5 powiatów Ziem Odzyskanych⁷⁾, inwentaryzacja kilku małych miasteczek Pomorza Zachodniego (Pyrzyce, Derłów, Kamień) oraz kościołów śląskich (m. in. Oleśno, Michałków, Strzelce, Woskowice Dolne, Pniów, Czarnowąsy, Bołnowice, Gręboszyce). Równocześnie prowadzono nadal badania niektórych regionów Polski Centralnej. Do nich należą: studia nad budownictwem mieszkalnym i inwentarskim Gór Świętokrzyskich, powiatu Myślenickiego, Konińskiego (również budownictwo sakralne) oraz Lubelskiego, studia nad budownictwem małomiasteczkowym (zespoły rynkowe: Zambrów, Góra Kalwaria, Czchów, Stary Sącz, budownictwo drewniane: Piaseczno, Bielsko, N. Słupia). Ogółem uzyskano 3750 notat pomiarowych.

W 1947 r. kontynuowano te badania rozszerzając je zwłaszcza na te obszary Ziem Odzyskanych, które określono jako szczególnie interesujące (Badania nad budownictwem mieszkalnym i inwentarskim oraz sakralnym Ziemi Lubuskiej i Mazurów, dworskim i przemysłowym powiatów Pyrzyce, Wrocław i Skwierzyna, nad konstrukcjami przysłupowymi powiatów Jelenia Góra i Kłodzko).

Poza tym badano budownictwo regionu Gór Świętokrzyskich (zaśięg typu budowlanego), budownictwo małych miasteczek (Ciężkowice,

⁷⁾ K. PIECHOTKA: „Monograficzne opracowanie budownictwa ludowego Ziem Odzyskanych w małych regionach: Szamotuły, Skwierzyna, Wrocław, Pyrzyce i Puszcza Jańsborska“. Pracę wykonano na zlecenie Biura Planowania wsi przy Głównym Urzędzie Planowania Przestrzennego.



Ryc. 140. Elewacja (por. ryc. 137).

Przedecz, Kazimierz Dolny, Łańcut, Krościenko n/Dunajcem), rozpoczęto badania kościołów drewnianych Diec. Tarnowskiej (Tylmanowa, Grywałd, Harkłowa, Skrzyszów, Góra św. Marcina i 2 kościoły Tarnowskie), budownictwa mieszkalnego i inwentarskiego okolic Rzeszowa i Łańcuta oraz szalaśnictwa tatrzańskiego. Ogółem uzyskano 3979 notatek pomiarowych⁸⁾.

⁸⁾ W lecie 1947 r. czynnych było:

39 grup pomiarowych wykonano 3979 notat pomiarowych pod kierunkiem instruktorów:

Woj. Olsztyńskie — Mazury
budownictwo mieszkalne i inwentarskie wsi i drewniane kościoły — notat 306
Instruktorzy: A. Muttowa — 2 grupy, A. Strachocki — 1 grupa.

Woj. Pomorze Zachodnie — Powiat Pyrzyce
budownictwo dworskie i przemysłowe wsi — notat 185
Instruktor: Z. Cwikliński — 2 grupy.

Woj. Poznańskie — Ziemia Lubuska
budownictwo mieszkalne i inwentarskie wsi, budownictwo przemysłowe, sakralne — notat. 1074

Instruktorzy: A. Jenz — 2 grupy, B. Szymańska-Jenszowa — 2 grupy, H. Krakówna — 2 grupy, W. Szymanowski — 1 grupa.

Woj. Dolno-Sląskie
Pow. Wrocław: budownictwo przemysłowe wsi, bud. drewniane — notat 259
Instruktor J. Pawłowski — 1 grupa.

Pow. Kłodzko i Jelenia Góra: Konstrukcje przysłupowe.
Indywidualnie wyznaczone obiekty — 1 grupa.

Woj. Bydgoskie
M. Przedecz — bud. małomiasteczkowe — notat 152
Instruktor: T. Mrówczyński — 1 grupa.

Woj. Warszawskie
Pow. Ostrów Mazowiecki: budow. mieszk. i inwent. wsi — notat 158
Indywidualnie wyznaczone obiekty — 2 grupy.

Prace 1947 r. prowadzono dzięki poparciu finansowemu Instytutu Badań Sztuki Ludowej.

Badania powyższe pozwoliły sprawdzić wartość praktyczną ustalonych metod pracy. U podstaw ujęcia zagadnienia leży metoda typologiczna, systematyzująca zjawiska z budownictwa i sztuki ludowej w postaci typów, rozumianych jako „przeciętne egzemplarze grupy“⁹⁾.

Stosunkowo duży konserwatyzm społeczny i ekonomiczny wsi, a w konsekwencji programu, materiału i techniki budowlanej, wpływał na wytwarzanie się i trwałość typów w budownictwie ludowym. Nie znaczy to żeby w następstwie obecnej działalności budowlanej, nawet kierowanej przez architektów, nie miały powstawać typy. Tam gdzie występuje wyraźne podobieństwo warunków życia, a w wyniku podobny program budowlany — typy powstają nie tylko jako projekty wzorcowe architektów, ale i przez naśladownictwo samego odbiorcy wiejskiego.

Metoda typologiczna jest dla badań nad budownictwem ludowym z następujących przyczyn przydatna:

1. Zastępuje jednym typem ogromną ilość przykładów, różniących się minimalnie między sobą. Pozwala na szybsze opanowanie terenu, — ustalony typ nie wymaga każdorazowego notowania, co upraszcza

Woj. Białostockie

Pow. Ełk: bud. mieszk. i inwent. wsi — notat 213
Indywidualnie wyznaczone obiekty — 1 grupa.

Woj. Lubelskie

M. Kazimierz n. W. — budownictwo małomiasteczkowe — notat 84
Indywidualnie wyznaczone obiekty — 1 grupa.

Woj. Kieleckie. Pow. Kielce, Opatów, Iłża

Zasięg typu budowlanego notatek 353
Instruktor: Fr. Sawa — 1 grupa, A. Wojciechowska — 1 grupa, W. Eytner — 1 grupa.

Woj. Krakowskie — notat 819

Ciężkowice — budownictwo małomiasteczkowe.
Instruktor: C. W. Krassowski — 1 grupa.

Krościenko — bud. małomiasteczkowe.

Instruktor: D. Sozyko — 2 grupy.

budownictwo sakralne

kościół: Tylmanowa, Harkłowa, 2 kość. Tarnowa, Skrzyszów, Zawada, Jakubowice, Łękawica, Grywałd.

Instruktorzy: D. Sozyko — 2 grupy, H. Żukowski — 2 grupy, W. Świątkowski — 2 grupy

budownictwo mieszkaniowe w Tylmanowej.

Instruktor: D. Sozyko — 1 grupa.

Szałasnictwo Tatr Wysokich — notat 273

Instruktor: W. Eytner — 3 grupy.

Woj. Rzeszowskie — notat 103

budownictwo mieszkaniowe i inwentarskie wsi

Instruktor: Wł. Jankowski — 1 grupa.

Razem pracowało 218 studentów, przepracowano 392 dni pracy instruktora i 3052 dni pracy studenta.

Wykonano pomiary szczegółowe: 21 planów wsi, 4 kopie planów małych miasteczek lub ich fragmentów uzupełnione własnym pomiarem szczegółowym, 210 sytuacji zagród, 314 budynków mieszkalnych, 47 budynków inwentarskich, 66 stodoł, 59 szałasów, 18 wiatraków, kuźni itp., 12 kapliczek przydrożnych, 12 kościołów drewnianych, 5 dzwonnicy drewnianych, 1 ratusz, 2 zajazdy, 10 dworów, 10 innych budynków lub urządzeń, 174 schematy budynków mieszkalnych i inwentarskich, oraz sporządzono kopie pomiarów dwu kościołów drewnianych. Ogółem zmierzono 726 obiektów.

⁹⁾ Wł. TATARKIEWICZ, O pojęciu typu w architekturze, Przegl. Hist. Sztuki i II (1931) z. 1, 2.

postępowanie na obszarze nowobadanym, gdzie wystarczy opisać formy nowostwierdzone, a dla typów ustalonych wyznaczyć tylko ich zasięg i ilościowe występowanie.

2. Pozwala na ujęcie wszelkich zmian, zachodzących w ciągu rozwoju typu, w postaci wariantów i form ewolucyjnych, istotne zwłaszcza ze względu na ciągłe, aczkolwiek częstokroć drobne, zmiany, występujące przez cały czas trwania typu. Daje to możliwość połączenia przyczynowego między nieraz pozornie bardzo odległymi od siebie obiektami.

3. Jest dostatecznie elastyczna, pozwala na stosowanie typów nadrzędnych (np. typ regionalny stanowią: zespół planu, materiału, konstrukcji, bryły i motywów zdobniczych, właściwe określone terytorium i epoce czasowej), lub odnoszących się jedynie do poszczególnych elementów (np. typ planu, więźby dachowej, stropu, urządzeń ogólnych i t. p.).

W badaniach nad budownictwem ludowym przy stosowaniu metody typologicznej należy dodatkowo przeprowadzić analizę ilościową obiektów. W odróżnieniu od zabytków należących do „wielkiej sztuki”¹⁰⁾, której typy obejmują zwykle kilka lub kilkanaście najwyżej kilkadziesiąt obiektów, dających się w większości opisać oddzielnie, w budownictwie ludowym sprawa komplikuje się przez ogromną ilość materiału.

Możliwe ściśle określenie liczby podobnych przykładów w stosunku do ogólnej ilości obiektów znajdujących się na badanym obszarze (przy tym granice pojęcia „podobny obiekt” muszą być dokładnie uprzednio ustalone) wraz z przybliżoną epoką powstania, pozwala na stwierdzenie występowania typu lub zaliczenie obiektu do przykładów wyjątkowych, a w granicach typu na określenie stadium rozwojowego. T. zw. wyjątki mogą się okazać bądź pozostałościami form uprzednio na tym terenie występujących, bądź mogą spełnić rolę „autorytetu” i zapoczątkować typ. Metoda ta eliminuje przypadkowości wynikające z oparcia się jedynie na przykładach, t. zw. „ładnych”.

Zakład stosuje w swych badaniach następujące etapy pracy:

I. Zbieranie materiału:

1. badania archiwalne,
2. „ bibliograficzne
3. wywiad terenu (wstępne zapoznanie się z terenem, przygotowanie prac pomiarowych, wstępna próba ustalenia typów),
4. praca pomiarowa,
5. opracowanie rysunkowe pomiarów w jednolitej formie graficznej i skali.

II. Opracowanie zagadnienia:

1. analiza badań terenowych,
2. „ danych archiwalnych bibliograficznych
3. wnioski ostateczne, ustalenie typów i wyjątków, próba wyjaśnienia genezy, ewolucji, zasięgu, oddziaływań i t. d.

Przy zbieraniu materiału zastosowano dla uniknięcia niepotrzebnego nakładu pracy i możliwie dokładnego uchwycenia form, pod kątem widzenia nie tylko aktualnie rozpatrywanego zagadnienia, ale i ewentualnych

¹⁰⁾ Określenie stosowane przez J. DUTKIEWICZA, O metodę badań historii sztuki polskiej, BHSK V (1937) nr 1.

przyszłych innych zainteresowań, ściśle metody wyrażające się w odpowiednich kwestionariuszach i instrukcjach ¹⁾).

¹⁾ Notaty pomiarowe stanowiące główną podstawę opracowań wykonywanych w Sekcji I ZAP dzielą się na opisowe i graficzne. Opisowe zawierają wszelkie informacje słowne o historii, obszarze, warunkach i częstotliwości występowania zjawisk budowlanych i osadniczych.

Notaty graficzne są schematyczne lub szczegółowe.

Notaty schematyczne są syntetycznymi rysunkami badanych zespołów znanych elementów, obejmują one szkice planów, przekrojów i elewacji poszczególnych obiektów budowlanych z zaznaczeniem przy pomocy znaków umownych użytych materiałów, konstrukcji ścian, stropów i dachów oraz urządzeń ogniowych. Zespoły budowlano-terenowe, np. działki miejskie; lub zagrody wiejskie są pokazywane z lotu ptaka z wyjaśnieniem orientacji słonecznej, wejść i wjazdów oraz terenów przyległych.

Notaty schematyczne są wykonywane odrębnie, w skali, z kontrolnym podaniem zasadniczych wymiarów. Wobec trudności objęcia pomiarem wszystkich obiektów badanego terenu, notowanie schematyczne ogranicza się, w zależności od programu prac, do określonych grup tematycznych: sytuacyjnej (np. zabudowa połaci rynku), programowej (np. budynki inwentarskie) lub czasowej (np. budynki powstałe przed 1918 r.).

Notata szczegółowa jest analitycznym rysunkiem wszystkich wstępujących w danym obiekcie konstrukcji z naniesionym pomiarem określającym wielkość i wzajemne położenie poszczególnych elementów. Notata szczegółowa składa się z notat planów, przekroi, oraz elewacji pozwalających na pełne odtworzenie obiektu.

Jako plan przyjęto rzut prostokątny przekroju łamanego poziomego przechodzącego przez otwory drzwiowe i okienne (z odrzuceniem skrzydeł drzwiowych i okiennych otwieranych) ponad płytą kuchenną lub nalepą, przez piec chlebowy lub ponad wszystkimi urządzeniami ogniowymi, z widokiem podłogi, podwaliny i związanego organicznie z budynkiem wyposażenia wnętrza, z pokazaniem rzutu belek stropowych, osi krokwi i okapu dachu. Na plany nanoszone są odczyty poziome wymiarów zanotowanych elementów.

Przekrój podłużny składa się z rzutu prostokątnego: a) pionowego przekroju łamanego prowadzonego równoległe do kalenicy przez otwory drzwiowe i okienne, (z odrzuceniem skrzydeł ruchomych) z widokiem na urządzenia ogniowe i dymowe; b) widoku przeciętej wzdłużnie przed kalenicą, a w kalenicy rozłożonej wieżby dachowej; c) przekroju szczytów lub połaci szczytowej dachu.

Przekrój, lub przekroje poprzeczne są złożone z rzutu prostokątnego: a) przekroju łamanego części budynku posiadającej główne urządzenia ogniowe bądź też sieni przejazdowej, prowadzonego jak poz. a) przekroju podłużnego; b) przekroju połaci wzdłużonych dachu; c) widoku połaci szczytowych lub szczytów dachu. Łamanie płaszczyzny krajających dokonywane jest w obrębie jednego pomieszczenia. W przekrojach notuje się napotkane przekroje i widoki pokazanego w planie wyposażenia wnętrza, oraz rzuty ścian; otwory drzwiowe i okienne w widokach są pokazane zawsze zamknięte. Złożone konstrukcje urządzeń ogniowych i dymowych, dachów i ścian szczegółowo zdobnicze oraz sposób zwęglowania wyjaśniają dodatkowe notaty detali.

Elewacje są rzutami prostokątnymi budynku na płaszczyzny pionowe równoległe albo prostopadłe do kalenicy.

Podstawowym przyrządem pomiarowym jest zwijana taśma parciana. W związku z tym odczyty wymiarów są dokonywane ciągle. Poszczególne odczyty zapisuje się pionowo, mniejszy nad większym z wyraźnym zaznaczeniem kierunku rozwijania taśmy oraz punktu, do którego odnosi się pierwszy i ostatni odczyt. Związanie poszczególnych grup odczytów dokonuje się przez pomiar obustronny każdej ściany, zarówno w planie jak i w przekroju, oraz, przez zmierzenie dodatkowe grubości ścian i stropów. Kąty i krzywizny określa się pomiarem przekątnych lub domiarem do linii prostej (ryc. 135).

Szczegółowo notuje się wybrane obiekty bezpośrednio datowane oraz przykłady, ilustrujące konstrukcje oznaczone w notatach schematycznych znakami umownymi.

Zasady notowania budynków o programie specjalnym, np. sakralnych lub przemysłowych, ustalane są indywidualnie dla każdego obiektu według wyżej podanych ogólnych wytycznych.

Opracowania kreślarskie notat pomiarowych są wykonywane tuszem na kalce w skali 1:400 (sytuacja) 1:200 schematy — ryc. 136), 1:50 (inwentaryzacja szczegółowa całości obiektu) (ryc. 137—140), 1:20, 1:10, 1:5, 1:2 (detale). Format opracowań — 185 × 277 mm lub wielokrotność tegoż, co umożliwia przechowywanie odbitek ozalidowych obrysów w segregatorach wymiaru normalnego A 8; tytuł arkusza sygnatury i skala są umieszczane na zewnątrz ramki.

Zagadnienia opracowywane przez Zakład można podzielić na 2 grupy. Do jednej należą studia określonego terenu, zwykle regionu. Badania w tym wypadku obejmują całokształt zagadnień formalnych i konstrukcyjnych budownictwa ludowego regionu względnie nawet i całego terytorium Polski. Druga grupa badań wydziela poszczególne zagadnienia konstrukcyjne i formalne, stara się znaleźć przyczyny powodujące powstanie i rozwój podobnych typów rozwiązań w różnych, nieraz bardzo odległych regionach.

Pierwsza grupa jest jakgdyby syntezą budownictwa danego regionu (typ regionalny), druga prowadzi analizę elementów, których różne zestawy dają formy regionalne, głównym jednak jej celem jest wyjaśnienie czynników „stanowiących o istocie procesów rozwojowych budownictwa wsi”¹²⁾.

¹²⁾ Zb. DMOCHOWSKI, „Ze studiów nad poleskim budownictwem drewnianym” BHSK V nr 2.

SYSTEM DZIEWIĘCIU SŁUPÓW W ZAKLICZYNIE NAD DUNAJCEM

Budownictwo małomiasteczkowe jest najmniej badaną gałęzią budownictwa drewnianego w Polsce. Spustoszenia uczynione przez dwie wojny z jednej strony, z drugiej — rozprzestrzenienie się budownictwa murowanego w pierwszych dziesiątkach XX w. doprowadziły do zupełnego niemal zniszczenia zespołów drewnianej architektury małomiasteczkowej. Ocalałe pojedyncze zabytki, znajdujące się w stanie nie rokującym im długiej egzystencji, umożliwiają nam jeszcze prowadzenie badań, które rzucają niejednokrotnie nowe światło na odrębności założeń i konstrukcji zabudowy małomiasteczkowej.

Do miasteczek, które utrzymały częściowo dawny charakter, należy Zakliczyn nad Dunajcem położony w powiecie brzeskim województwa krakowskiego. Lokowała je ok. r. 1520 rodzina Jordanów na gruntach wsi Opatkowice należącej przedtem do opactwa tynieckiego. Stał tu pierwotnie kościół drewniany p. w. Św. Idziego Opata ¹⁾.

W planie miasteczka można wyodrębnić dwie części rozdzielone kościołem: pierwsza — to jądro półowalnicowe z wydłużonym prostokątnym rynkiem, druga — to zabudowa po obu stronach drogi biegnącej na zachód. Przeciętna szerokość działek wynosi około 10 m. (w rynku dochodzi do 14 m). Większość z nich przechodzi wprost w pola uprawne. Domy oddzielone są od siebie miedzuchami o szerokości od 0,6 do 1,0 m.

I

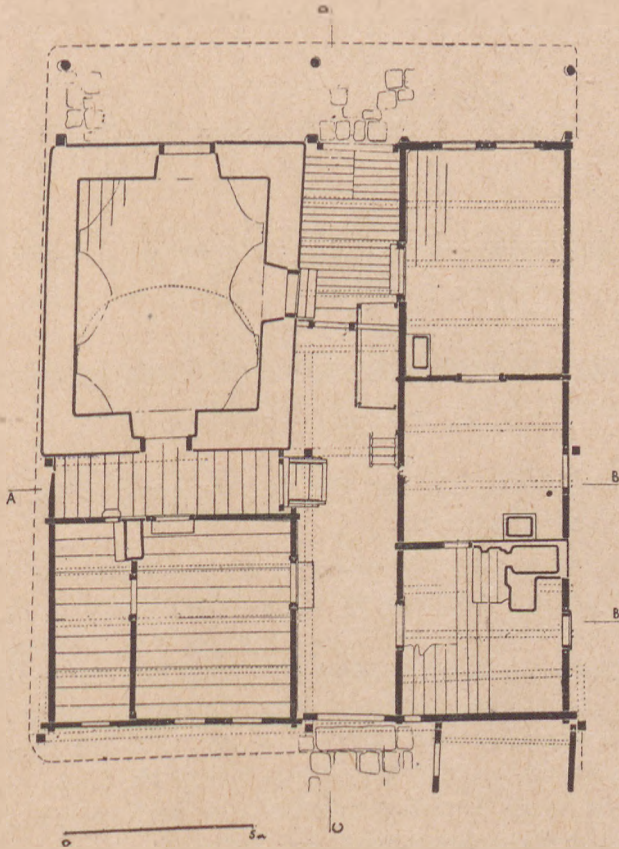
Opis systemu 9-słupowego. Znaczenie konstrukcyjne poszczególnych jego elementów. Przykłady pełne i częściowe. Podcienia i okapy.

Wśród zabudowy Zakliczyna daje się wyodrębnić grupa domów o ciekawych cechach konstrukcyjnych (ryc. 141—144 i 147 d). Domy te ustawione są szczytem do linii zabudowy. W skład ich planów wchodzi 2, lub więcej luźno stojące zespoły mieszkalno-gospodarskie przykryte wspólnym dachem. Zespoły te mogą być utworzone z paru izb i ewentualnie dostawionych drwalek, pomieszczeń na narzędzia lub żywy inwentarz. Ściany ich są wieńcowe, obficie uszczelnione gliną i przeważnie bielone.

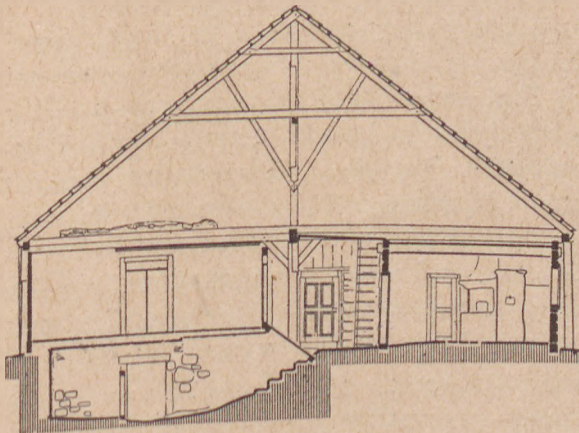
Konstrukcja dachu składa się z więzarów pośrednich i pełnych. Pośrednie — utworzone są z krokwi, jednej, lub dwóch jęt, pełne — mają dodany storczyk i zastrzały. Storczyki ²⁾ oparte o płatew stopową powiązane

¹⁾ „Konspekt fundacji... kościoła w Zakliczynie nad Dunajcem“ (znajduje się u miejscowego proboszcza).

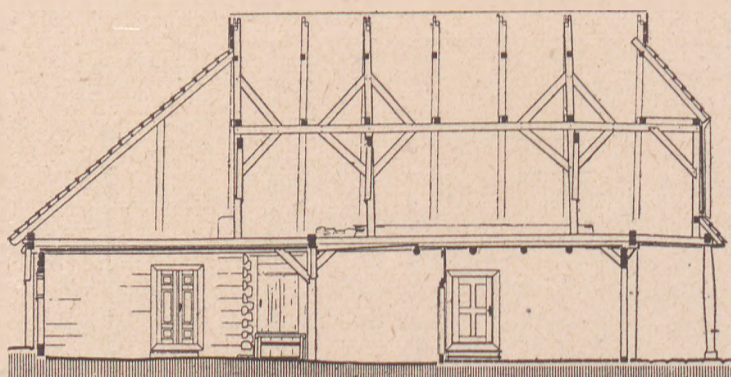
²⁾ Miejskowa nazwa storczyków: sztandary.



Ryc. 141. Dom nr 4 — plan (podział sieni i strop nad nią pochodzi z ostatnich lat).



Ryc. 142. Dom nr 4 — przekrój poprzeczny.



Ryc. 143. Dom nr 4 — przekrój podłużny.

są wzdłuż w kratownicę. Nie spotyka się poprzecznych bel, łączących końce krokwi w każdym więzarze.

Do przekazania sił przenoszonych przez elementy więźby dachowej służy pozioma rama płatwiowa, obiegająca budynek dookoła i przewiązana wzdłuż i w poprzek krzyżującymi się w środku tramami. Na ramie tej opierają się krokwie, płatew stopowa natomiast leży na wzdłużnym tramie i stanowi właściwie jego zdwojenie; tram poprzeczny spełnia tu rolę ściągacza. W tym zespole 3 wzdłużnych i 3 poprzecznych belek stwarza się 9 miejsc skrzyżowań, spoczywających na 9 słupach. Słupy nie są związane podwaliną, lecz każdy z nich stoi osobno na kamieniach. Połączenie ich z belkami wzmocniono mieczowaniem.

Powyższy opis pozwala na wyodrębnienie dwóch części składowych tej grupy domów: pierwsza — to luźno stojące zespoły ścian wieńcowych i stropów, druga — to dach, niezależny od ustawienia ścian, oparty na 9 słupach. Wewnętrzną przestrzeń wolną między budynkami, po ograniczeniu drzwiami od frontu i tyłu, wyodrębniono w sieni. Sienie nie posiadają stropów i stojąc w nich można oglądać konstrukcję dachową.

Słupy zewnętrzne (4 przy rogach, 4 na środku ścian) — to zwykle elementy konstrukcji przysłupowej; słup w środku natomiast jest czymś zupełnie nowym. Umieszczenie jego eliminuje zależność konstrukcji dachowej od ustawienia ścian budynku i stwarza oparcie do przejęcia znacznej części ciężaru dachu. Pozwala to na wielką swobodę w rozmieszczeniu ścian wewnętrznych. Można wymieniać elementy, dostawiać nowe pomieszczenia. Zwykle tak się nawet zdarza, że poszczególne części domu pochodzą z różnych okresów, ich ściany nie są jednakowej wysokości, a przeważnie nie sięgają nawet do poziomu ramy płatwiowej. Wytworzoną w ten sposób przestrzeń wolną zakłada się od zewnątrz deskami.

Należy zwrócić uwagę na rolę storczyka w więźbie dachowej. Nie jest on tu elementem przeznaczonym przede wszystkim do podwieszania poprzecznych bel, ściągających końce krokwi, ponieważ:

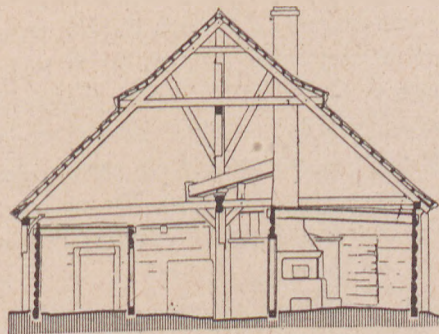
— bel tych nie spotyka się w żadnym, nawet pełnym więzarze

— przy mniejszych od 45° kątach nachylenia połaci dachowych storczyki przejmują siły ściekające.

Tak więc widzimy, że storczyk został ograniczony do roli ściskanego słupa w stolcu podtrzymującym jęty.

Zaliczamy do związanych z systemem 9-słupowym wszystkie domy posiadające słup, który podtrzymuje w środku konstrukcję dachu. Istnieją 4 domy, w których system ten zachował się w pełnej, rozwiniętej formie (ryc. 142, 145 a b) i szereg przykładów częściowych (dyc. 145 e, f, 147 c). Należą do nich domy, w których storczyki weźby nie dochodzą do kalenicy, tram wzdlużny jest zarazem płatwią stopową, lub rama płatwiowa wspiera się miejscami na zrębie. W tym ostatnim przypadku trudno jest dziś orzec, czy liczone na pomoc ściany w podtrzymywaniu płatwi o znacznej długości, albo gdzie w pierwotnym założeniu przewidziane były słupy. Zły stan, w którym się obecnie domy zakliczyńskie znajdują, wielokrotna wymiana i łatanie poszczególnych ich części, deformacja drzewa, wyklucza udzielenie odpowiedzi na powyższe pytania. Jako pewną odmianę systemu 9-ciu słupów należy również traktować występującą przy mniejszych głębokościach zabudowy ramę podpartą 7-oma słupami.

Zarówno wśród pełnych, jak i częściowych przykładów występują drugorzędne odmiany konstrukcji i formy dachu. Równolegle z dachem



Ryc. 144. Dom nr 107 — przekrój poprzeczny.

czterospadowym spotyka się typowy dla Zakliczyna dach z naczółkiem tylko od frontu. Jeden dom zachował czterospadowy dach polski. Formę tę otrzymano przez przedłużenie jęt poza krokwie i przybicie na ich końcu klacka i deseczki (ryc. 144). Wszystkie dachy posiadają przy kalenicy dymniki; wyprowadzanie kominów ponad dach należy do nowości.

Istnieje jeszcze jeden element związany z ramą płatwiową — mianowicie okap. Posiada on najrozmaitsze wysunięcia. Ryc. 146 pokazuje nam, jak bliska jest konstrukcja wysuniętego bardzo naprzód okapu do konstrukcji podcienia. Pozwala nam to zaliczyć dom Nr 4 (jedyne ocalałe podcieniowy dom w Zakliczynie) do typu 9-słupowego, mimo, że posiada on jeszcze 3 słupy podcienia.

II

Podział domów z punktu widzenia ich planów. Konstrukcje dachowe.

Blisko 1/4 istniejących w r. 1946 domów w Zakliczynie³⁾ zachowała konstrukcję przysłupową. W pozostałych domach drewnianych płatew dźwigająca krokwie leży na rysiach belek stropowych, lub wprost na zrębie.

Zwróćmy jednak uwagę na budynki posiadające konstrukcję przysłupową. Rozpatrując ich plany możemy wyodrębnić 2 zasadnicze grupy:

- 1) domy dwutraktowe o wąskiej sieni,
- 2) domy trzytraktowe o sieni przejazdowej.

Pierwsza grupa (ryc. 147) nawiązuje do typu dwuizbowej chałupy z dostawionymi komorami. Przy zastosowaniu konstrukcji przysłupowej izby te tworzą 2 niezależne zespoły mieszkalno-gospodarskie, a przestrzeń między nimi staje się sienią (ryc. 147a). Dom tego rodzaju i jego pochodne związany jest z gospodarką rolniczo-hodowlaną, będącą do dziś dnia przeważającym zajęciem ludności Zakliczyna⁴⁾. Na skutek rozwoju rolnictwa, rzemiosła i handlu następuje konieczność powiększenia użytecznej powierzchni domu. Rozrost może iść jedynie wгłęb, ze względu na ograniczenia spowodowane szerokością działki. Komora przekształca się w drugą izbę tylną (ryc. 147 b, c), izby się pogłębiają; z tego powodu obraca się o 90° kierunek przekrycia stropu. Również trudna sytuacja zagrody wtłoczonej na działkę o szerokości mniejszej od 10 m jest powodem przejścia przez dom nowych funkcji. Umieszcza się pod jednym dachem, albo dobudowuje do domu drwarki, składy, a nawet pomieszczenia na żywy inwentarz (ryc. 147 c, d). W ten sposób tworzą się skomplikowane plany, często trzy, — lub więcej traktowe (ryc. 147 d, e). Nie należy ich jednak mieszać z regularnymi pasmami trzytraktowymi drugiej grupy domów zakliczyńskich.

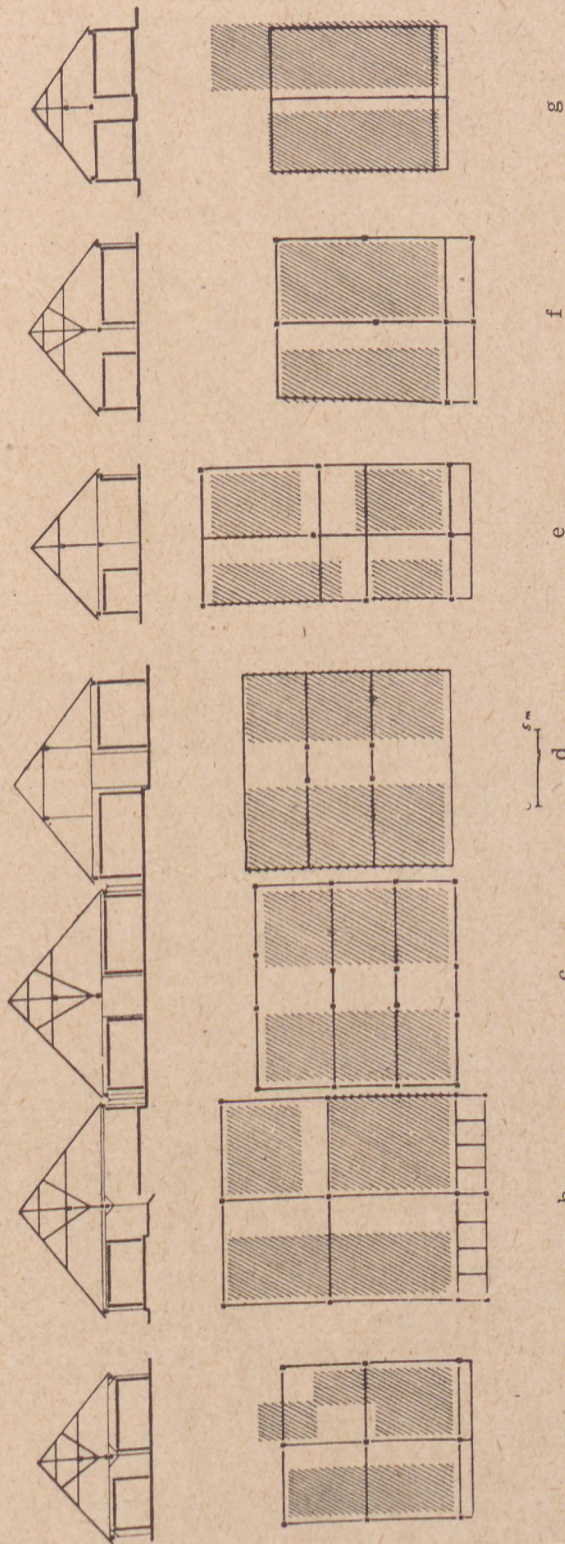
W początkowej fazie rozwoju dach jest czterospadowy o kalenicy równoległej do linii zabudowy (ryc. 147 a, b); krokwie wzmocnione jedną, lub dwiema jętami opierają się o płatew konstrukcji przysłupowej. Rozrastanie się domu wгłęb powoduje zwiększenie rozpiętości dachu i doprowadza do obrotu kalenicy o 90° (ryc. 147 c). Ustawienie szczytem zjawia się, zanim głębokość domu zrówna się z szerokością. Przy ustawieniu szczytem spo-

³⁾ Według danych z sierpnia 1946 r.:

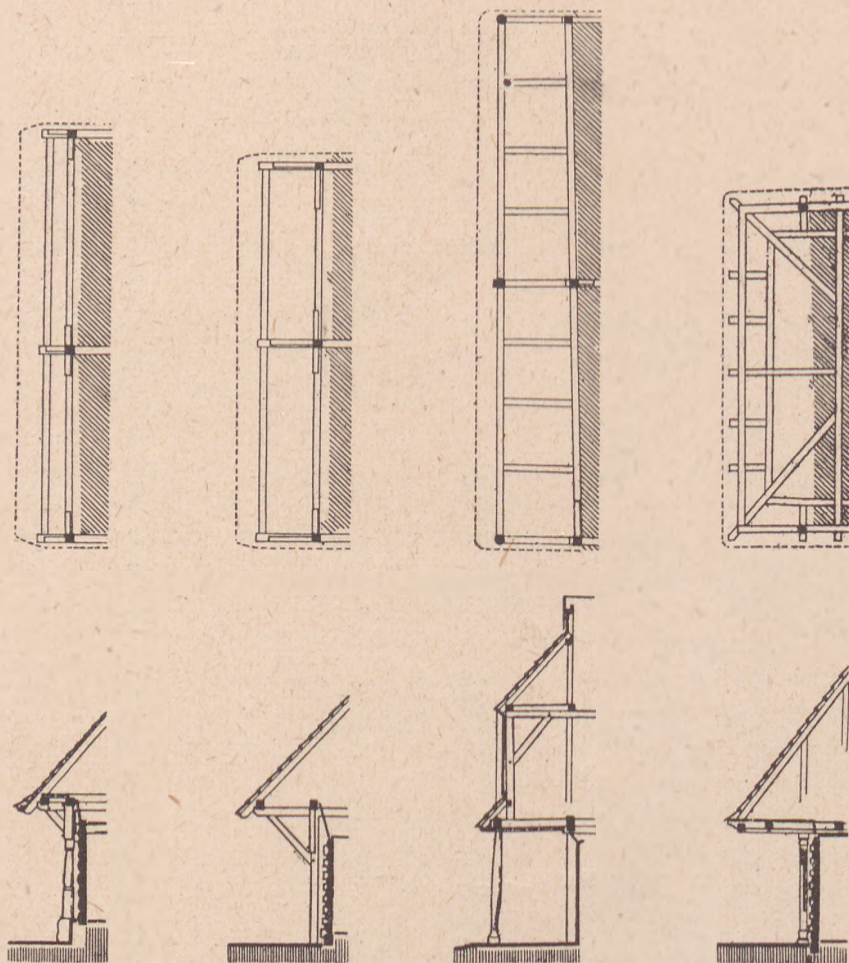
domów murowanych	—41	—29,6 ⁰ / ₀
„ drewnianych	—96	—70,4 ⁰ / ₀
w tym konstrukcję przysłupową posiada domów	—32	—23,2 ⁰ / ₀

⁴⁾ Statystyka warsztatów pracy w r. 1946:

gospodarstw rolnych	110
warsztatów rzemieślniczych	31
sklepów	11



Ryc 145. Schematy przekrojów poprzecznych i ram płatwiowych (b, c, d — domy w rynku stojące obok siebie).

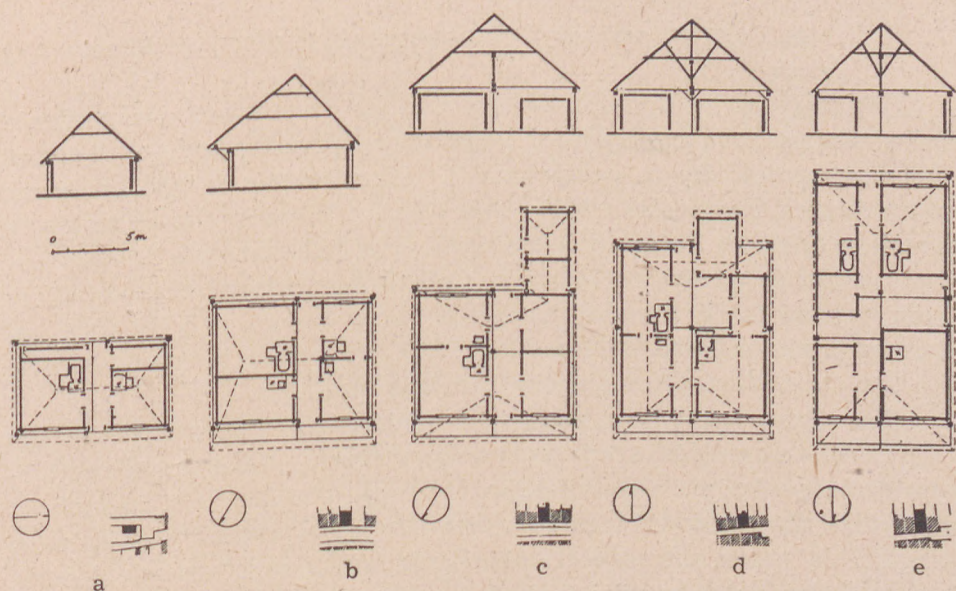


Ryc. 146. Okapy i podcienia.

tyka się często wiązanie storczykowe z systemem 9-u słupów, a w każdym razie jęty są już podparte stolcami. W tym stadium rozwoju poddasze przejmuje częściowo funkcje stodoły. Zjawia się dach naczółkowy.

Domów drugiej grupy (ryc. 141—3) zachowało się tak mało, że trudno wśród nich wprowadzać jakąkolwiek klasyfikację. Stoją one w rynku na szerszych działkach, posiadają plany trzytraktowe z przejazdową sienią w środku. Wśród pasm trzytraktowych w żadnym wypadku nie można się dopatrywać w środkowym trakcie sieni domu pierwszej grupy ustawionego prostopadle do linii zabudowy⁵⁾. Domy rynkowe miały niegdyś

⁵⁾ Zagadnienie genezy domów trzytraktowych jest wciąż kwestią otwartą. Wydaje się, że w Zakliczynie zjawily się one, jako układ już całkowicie wykształcony. Należy zwrócić uwagę na ciekawą ewolucję domu trzytraktowego na Spiszu — K. FUCHS, *Das deutsche Haus des Zipser Oberlandes*, *Mitteil. der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, XXIX, (1899), s. 1.



Ryc. 147. Schematy przekrojów poprzecznych domów pierwszej grupy (d—dom nr 107).

w większości podcienia; we frontowych izbach mieściły się sklepy i warsztaty.

Rozpiętość więzby dachowej w drugiej grupie wynosi ok. 13 m, a kąt nachylenia połaci waha się między 38° — 43° ; (można prześledzić statystycznie, że kąt ten maleje w miarę wzrostu rozpiętości). Zastosowane jest tu zwykle pełne wiązanie storczykowe, występuje również system 9-słupowy (ryc. 145 b, c, d).

III

Wnioski:

Reasumując nasze rozważania musimy stwierdzić następujące fakty:

- 1) Występowanie systemu 9-słupowego nie jest połączone ze ściśle określonym typem planu.
- 2) Rama płatwiowa podparta 9-oma słupami stanowi wyższą formę konstrukcji przysłupowej, której elementy zostały wprowadzone do wnętrza budynku (słup w środku i zespół krzyżujących się tramów).
- 3) Dach storczykowy nie jest organicznie związany z ramą płatwiową, tylko się na niej opiera. Nie znamy wypadku, by storczyki stały bezpośrednio nad środkowym słupem.
- 4) Dachy storczykowe różnią się od prototypów⁶⁾ zarówno w budowie, jak i w funkcji elementów, przyczem najmniejsze róż-

⁶⁾ Jerzy RACZYŃSKI, Przyczynki do historii ciesielskich konstrukcji dachowych w Polsce, *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, III, s. 23.

nice dają się zauważyć w wiązaniach dachowych domów 2-ej grupy.

Wydaje się, że system 9-u słupów jest wynikiem wzmocnienia krokwi dachowych (opartych o konstrukcję przysłupową) za pomocą wzdłużnej kratownicy ze storczykami ⁷⁾. Wzmocnienie to było konieczne wobec dużych rozpiętości więźby (ok. 13 m). Wzdłużny tram podparty słupem w środku i związany z konstrukcją przysłupową nazewnątrz budynku, służy do dźwigania obciążonej storczykami płatwi stopowej. Przy braku odpowiednich tramów, łączących końce każdej pary krokwi jest to rozwiązanie najbardziej logiczne; istnieją również rozwiązania inne (ryc. 145 c). System ten ma cechy zjawiska lokalnego.

Nie dysponujemy dostatecznym materiałem porównawczym dla stwierdzenia słuszności powyższych przypuszczeń. Badania na miejscowym gruncie utrudnia nierównoległość rozwoju planów, form i konstrukcji, wynikająca z nawarstwienia najrozmaitszych wpływów ⁸⁾. Trudności potęgują się wobec niemożności określenia wieku zachowanych domów. Daty na belkach stropowych są miarodajne jedynie dla tych pomieszczeń, w których się znajdują ⁹⁾. Niemożliwe jest stwierdzenie wieku konstrukcji przysłupowej i dachu. Jeśli chodzi o interesujący nas system 9-u słupów, to można jedynie przypuszczać na podstawie różnic w wymiarach i obróbce, że poszczególne przykłady nie pochodzą z jednego okresu.

Do rozświetlenia omawianych zagadnień będą mogły doprowadzić systematyczne badania idące w następujących kierunkach:

- 1) Znalezienie zasięgu i poznanie form konstrukcji przysłupowej ¹⁰⁾.
- 2) Wyświetlenie stanowiska budownictwa drewnianego na wyższym poziomie (wpływy kościelnych konstrukcji dachowych na budownictwo świeckie; systemy oparcia dachów w bóżnicach, a konstrukcja przysłupowa itd).
- 3) Dokładna analiza urbanistyczna i architektoniczna miasteczek podkarpackich.

⁷⁾ Pierwowzorów zastosowanego tu wiązania storczykowego można się doszukiwać w konstrukcjach dachowych okolicznych kościołów drewnianych.

⁸⁾ Przykładem, jak często wpływy stają się tylko formalne są chociażby dachy storczyków bez zasadniczych elementów (ryc. 145 g), lub wyżej wspomniana konstrukcja dachu polskiego (ryc. 144).

⁹⁾ Np. w domu nr 4 data 1847 jest rokiem wybudowania, lub przeróbki południowej jego części; okres powstania murowanej izby można cofnąć nawet do pierwszej połowy XVIII w.; w domu nr 107 wschodnia izba frontowa pochodzi z r. 1793, zachodnie partie domu wybudowano mniej więcej 70 lat temu.

¹⁰⁾ Z niemieckich badaczy zajmował się tymi zagadnieniami Heinrich FRANKE. *Die ostgermanische Gerichtslaube*, Breslau 1938 i: *Die ostgermanische Holzbaukultur*, Breslau 1936.

URZĄDZENIA OGNIOWE I ICH WPŁYW NA ROZWÓJ PLANU CHAŁUPY WIEJSKIEJ

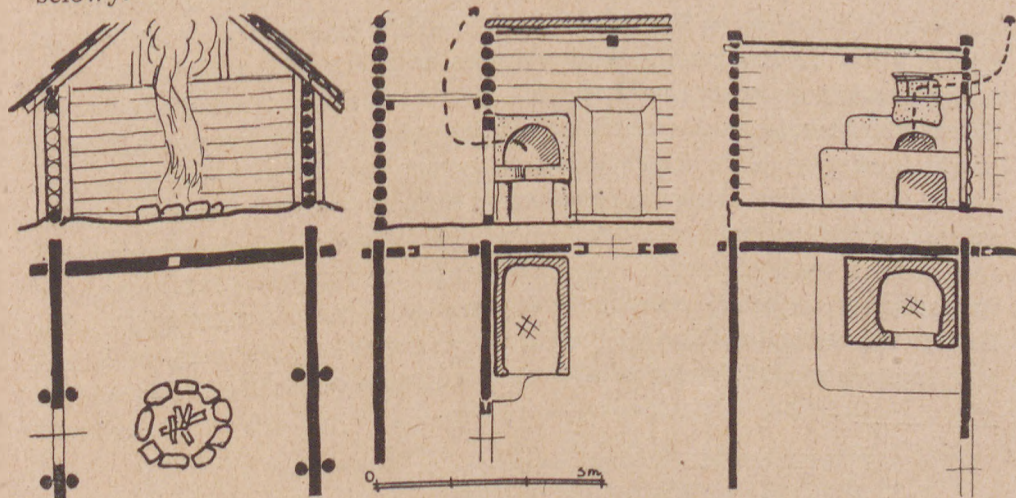
Artykuł niniejszy jest fragmentem obszernej pracy o regionach budownictwa wiejskiego w Polsce, wykonanej w latach wojny 1941—1943, w Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej. W oparciu o bogaty materiał pomiarowy, gromadzony w Zakładzie od przeszło dwudziestu lat, postawiono wstępną hipotezę, określającą typy i zasięgi terytorialne elementów przestrzennych i budowlanych wsi polskiej.

Praca ta ulega obecnie, wobec objęcia przez Polskę reszty Śląska i Wielkiego Pomorza, zasadniczej przebudowie, przez uwzględnienie tych terytoriów, które dla naszych badań były do niedawna niedostępne, a wobec których nauka niemiecka stosowała zbyt hojnie zasadę służenia aktualnym celom politycznym.

Wybrany fragment jest próbą hipotezy w zakresie rozwoju planu chałupy wiejskiej pod wpływem urządzeń ogniowych.

Urządzenia ogniowe, podobnie jak inne elementy chałupy, przedstawiają dużą różnorodność typów. Reprezentują one z jednej strony formy bardzo pierwotne i prymitywne, z drugiej zaś końcowe fazy rozwoju, łącznie z cechami obcymi, napływowymi.

W kolebach i szałasach pasterskich w górach spotykamy otwarte ogniska, w środku lub w rogu pomieszczenia, obramione conajwyżej wieńcem z kamieni (ryc. 148). Nad ogniskiem zawieszony bywa kocioł, a dym snuje się po wnętrzu, uchodząc szczelinami dachu i przez otwór wejściowy.



Ryc. 148. Ognisko otwarte w szałasie górskim.

Ryc. 149. Piec kurny w okolicach Rzeszowa.

Ryc. 150. Piec z okapem i czopuchem we Wschodnich Karpatach.

Pierwszy etap rozwoju urządzeń ogniowych, to ujęcie ogniska w zamkniętą przestrzeń, czyli zbudowanie pieca. Piec mieszkalny stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych cech chałupy w naszej strefie klimatycznej, a jego znamieny zasięg ku zachodowi, zgodny z zasięgiem dawnych Słowian i wreszcie dawność wyrazu *p i e ć*, pochodzącego z okresu prasłowiańskiego, skłania do nazwania go „cechą odwieczną Słowian“¹⁾. Powstał on przypuszczalnie przez zrost otwartego ogniska z piecem piekarnianym, przeniesionym do wnętrza mieszkania, celem wykorzystania go zarazem do ogrzewania domu²⁾. Piece piekarniane, stojące na wolnym powietrzu, znane są jeszcze dziś, w niektórych wioskach na Pomorzu (Karwia); służą one całej wsi, jako własność gromadzka.

Najprostszy piec jest t. zw. piec kurny, spotykany jeszcze dość licznie na ubogich i zapadłych wioskach Polesia, Podgórze rzeszowskiego, a do niedawna nawet na Pomorzu, w powiecie bytowskim i lęborskim³⁾. G. Bronisch, W. Ohle, H. Teichmuelle. Kreis Buetow. Szczecin 1938. Jest to zbudowana z gliny lub z cegły surówki komora, o planie prostokątnym, o półcyldrycznym przekroju poprzecznym, z obszernym otworem w węższej ścianie, przez który dołem wchodzi powietrze, a górą uchodzą spaliny. Naczynia do gotowania ustawia się w otworze lub wiesza się na ruchomym wsporniku ponad nim. Podniesienie pieca ponad podłogę izby (ok. 70 cm) ma na celu, obok ułatwienia obsługi, możliwość utrzymania dołem chłodniejszej warstwy powietrza, nad którą dopiero unosi się dym, biegnący od paleniska ku drzwiom i dalej przez sień, która jest bez pułapu, na poddasze (ryc. 149 i 158).

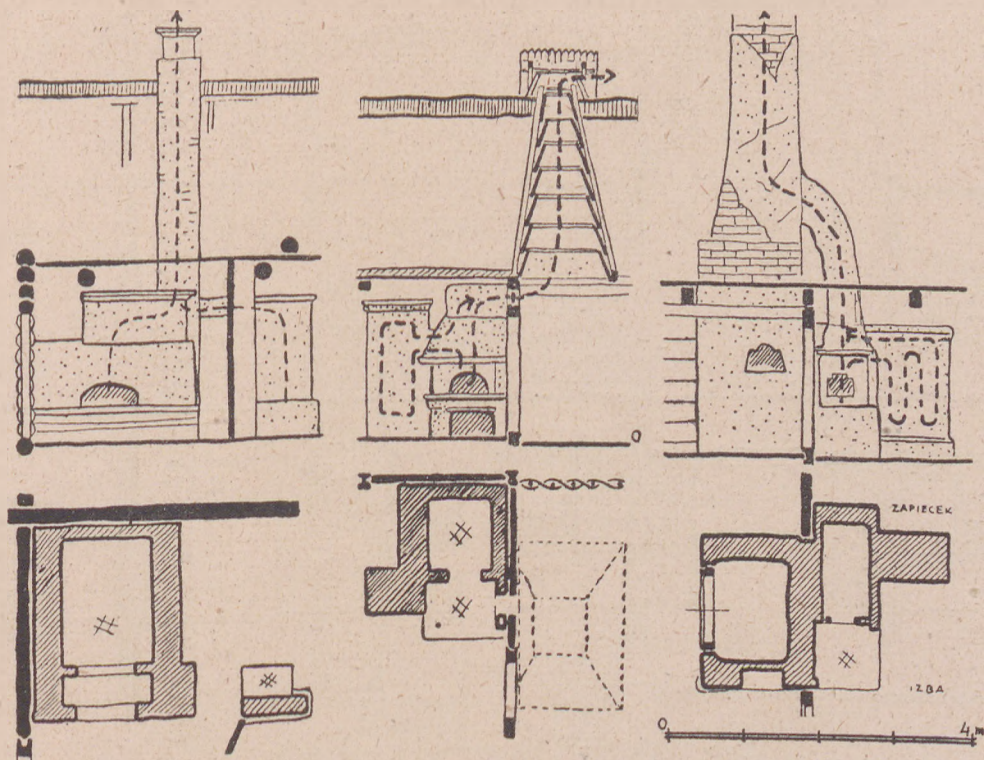
Dalszym etapem rozwoju pieca jest ujęcie dymu, wychodzącego z paleniska, w okap i wyprowadzenie go czopuchem, przez ścianę wprost do sieni, skąd dostaje się na poddasze (ryc. 150 i 159). Aby uchronić dach przed pożarem stosuje się na Pokuciu i Podolu rodzaj czaszy, z plecionki, polepianej gliną, umieszczonej ponad wylotem czopucha. Na tej czaszy gasną iskry i następuje ochłodzenie spalin. W górach dym, uchodzący na poddasze, konserwuje więźbę dachową i, przy pokryciu dranicowym lub gontowym, przyczynia się do szybszego zsuwania się śniegu z połaci dachowych, dzięki czemu dachy, o stosunkowo słabej konstrukcji, znoszą dobrze wielkie opady śnieżne. Ta okoliczność jest powodem niechętnego wprowadzania w tych okolicach kominów do chałup starych, gdyż musiałoby to pociągnąć za sobą konieczność wzmocnienia więźby dachowej⁴⁾. Na Białorusi i wschodniej części Podlasia, nad otworem pieca zamiast okapu znajduje się rodzaj przedsionka, o przewężonych otworach, który chwytą

¹⁾ J. KOSTRZEWSKI, *Kultura prapolska*. Poznań 1947. 137.

²⁾ K. MOSZYŃSKI, *Kultura ludowa Słowian*. Kraków 1929. I. 523—524.

³⁾ A. BOETICHER, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*;

⁴⁾ J. ŻUKOWSKI, *Huculszczyzna. Przyczyńki do badań nad budownictwem ludowym*. BHSK 1935.



Ryc. 151. Piec z przedsionkiem. Komin wbudowany w piec (Grodzieńskie).

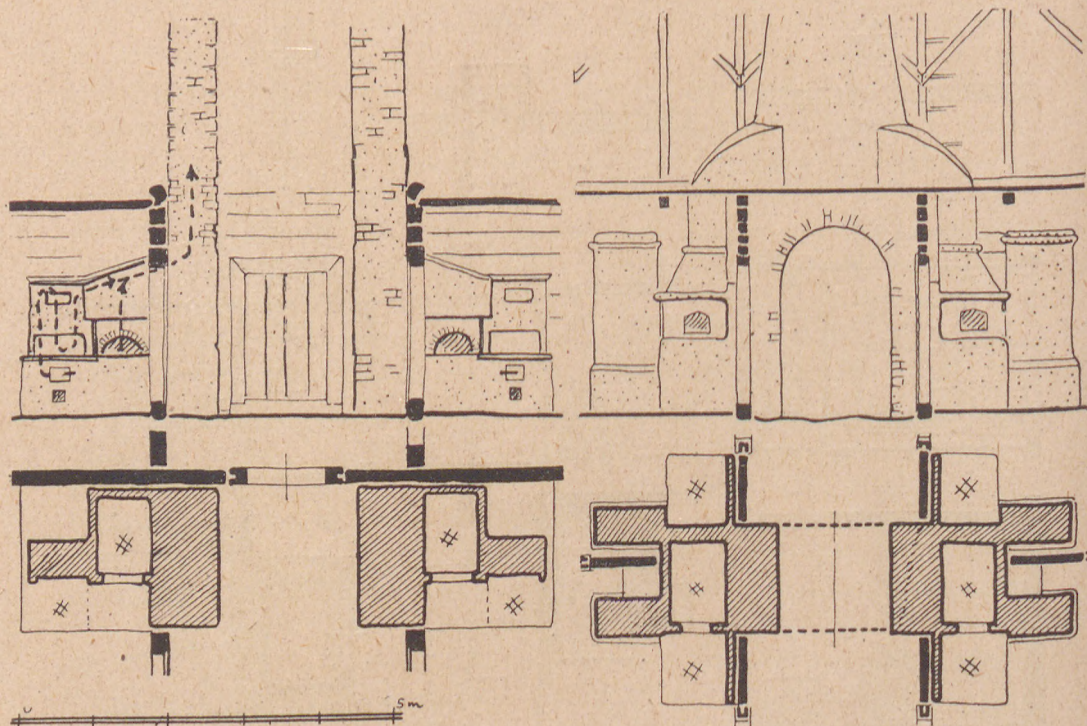
Ryc. 152. Piec z ogrzewaczem i okapem. Komin z desek (Pobuże).

Ryc. 153. Piec z ogrzewaczem i okapem w sieni, Komin murowany (Kurpie).

i odprowadza spaliny wprost do komina lub za pośrednictwem ogrzewacza (ryc. 151 i 160). W przedsionku tym odbywa się gotowanie.

Obserwując typy urządzeń ogniowych zauważamy, że obok niezmiennej w zasadzie części pieca chlebowego, ewolucja obejmuje palenisko do gotowania, ogrzewacz i komin. Gotowanie, jak wspomnieliśmy, w fazie pierwotnej odbywa się przez przystawienie naczyń do otworu pieca chlebowego lub przez zawieszenie ich ponad tym otworem. Inny rodzaj urządzenia spotykamy w starych chałupach kurpiowskich, w których na t. zw. nalepach naczynia ustawiane są na żelaznych trójnożnych rusztach (draj-fusek) ponad otwartym paleniskiem, a dym uchodzi przez szeroki okap do dużego murowanego komina⁵⁾. W drugiej połowie XIX w. rozpowszechnił się w wielu odmianach typ kuchni angielskiej, z paleniskiem wpuszczonym w nalepę na żeliwną płytę na ruszcie z popielnikiem. Opał wchodzi przez boczne drzwiczki lub z góry, przez otwór w płycie (przy węglu) (ryc. 161 i 163).

⁵⁾ Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. Zibory Sekcji I. Album Nr 249. Wieś Długie, pow. Ostrołęka.



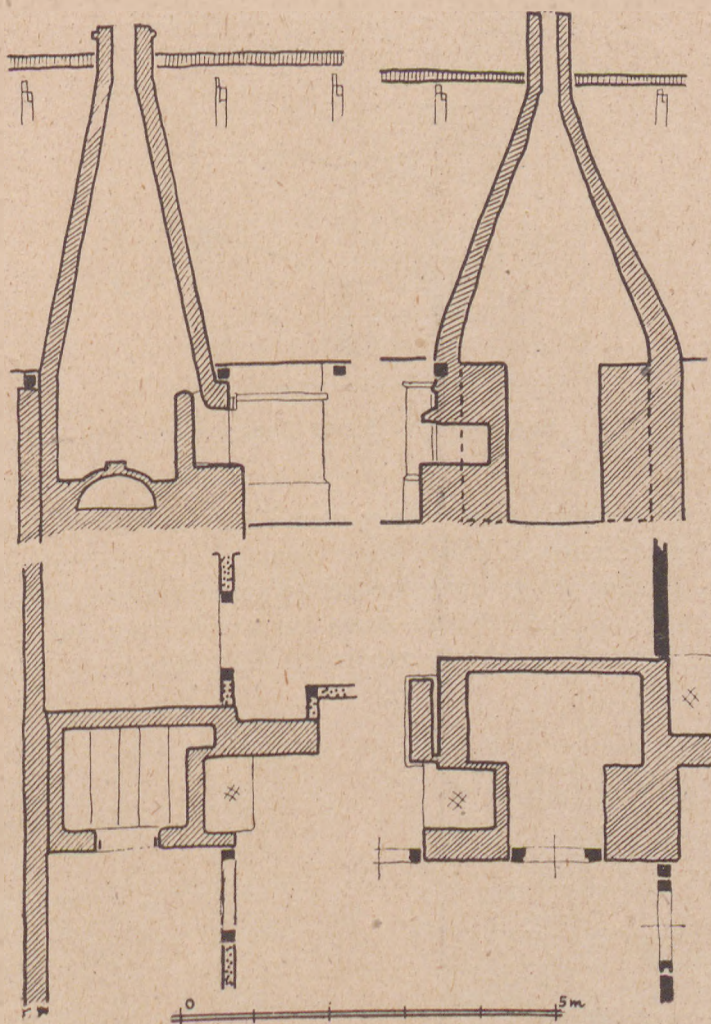
Ryc. 154. Komin kolumnowy (Cieszyńskie).

Ryc. 155. Komin arkadowy (Biłgorajskie).

Ogrzewanie izby przy piecach kurnych odbywa się głównie przez bezpośrednie promieniowanie ognia, częściowo zaś przez konwekcję od nagrzanego trzonu. Zimą obszerny i stale nagrany piec służy jako miejsce do spania dla starców i dzieci. Również przez promieniowanie odbywa się ogrzewanie mieszkań za pomocą otwartych kominów, spotykanych w starszych chałupach Wielkopolski (ryc. 162).

Dużą niewątpliwie zdobyczą było wprowadzenie ogrzewacza do zespołu urządzeń ogniowych. Murowany z cegły surówki lub palonej składa się on z szeregu połączonych ze sobą kanałów, posiadających z jednej strony powiązanie z paleniskiem, z drugiej zaś ujście do komina. Spaliny, przechodząc przez kanały, rozgrzewają ich ścianki, które skolei oddają ciepło nazewnątrz. Za pomocą odpowiednich zasuw, t. zw. szybrów, można ogrzewacz włączać lub wyłączać, co daje możliwość gotowania np. latem, bez obawy nagrzewania izby. Istnieją liczne odmiany ogrzewaczy (ryc. 151—157 i 160, 162, 163). Do najbardziej interesujących typów należą ogrzewacze kurpiowskie, ogrzewające parę naraz pomieszczeń (ryc. 168).

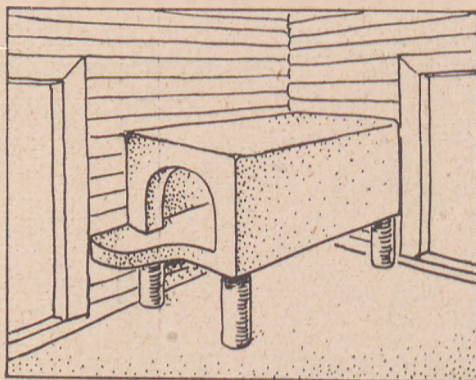
Ewolucja komina znajduje również swą ilustrację w rozlicznych typach, charakterystycznych dla pewnych regionów. Chałupy o piecach kurnych lub okapowych wyprowadzają dym przez otwarty pułap sieni na poddasze (ryc. 149 i 150). Nad górnym Bugiem, podobnie jak na Wołyniu, Podo-



Ryc. 156. Komin sztagowy z piekarnikiem (Kaszuby).

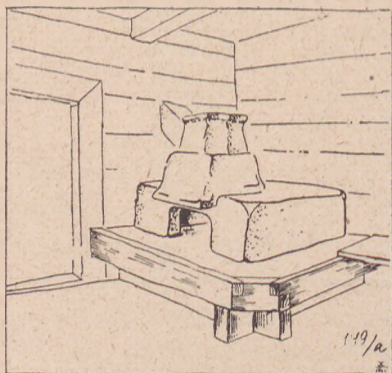
Ryc. 157. Komin sztagowy obsługujący dwa piece (Kaszuby).

lu i Pokuciu, komin uformowany jest, jako ścięta pimarida, nad sienią, wsparty na belkach stropowych, a wykonany z desek lub pleciony i polepiany. Część komina, wychodząca ponad dach, opatrzona jest dwupołaciowym daszkiem (ryc. 152). Regiony północno-wschodnie, podobnie jak Białoruś, charakteryzuje komin, wmurowany w narożnik ogromnego pieca. Znamiennej cechą dla tych terenów jest to, że komin zawsze znajduje się w obrębie izby, podczas gdy w regionach zachodnich, centralnych i południowych kominy budowane są tylko w sieni. Na Kurpiach, Mazowszu i zachodnim Podlasiu kominy tworzą w sieni czworoboczne pomieszczenie, różnej wielkości, przeważnie opatrzone u dołu małymi drzwiami. Pionowe ściany komina dopiero ponad pułapem formują trzon, zwężający się ku górze (ryc. 153).

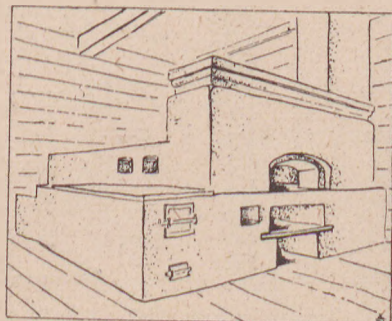


Ryc. 158. Piec kurny (Rzeszowskie).

Rozwiniętą formą tego typu odznaczają się kominy na terenach zachodnich i północno-zachodnich, gdzie zajmują one zazwyczaj całą szerokość sieni, tworząc jak gdyby samodzielne pomieszczenia, osiągające 10—16 m² powierzchni. Na Pomorzu noszą one nazwę kominów *s z t a g o w y c h*⁶⁾. Konstrukcja ich jest murowana lub z drzewa. W tym wypadku



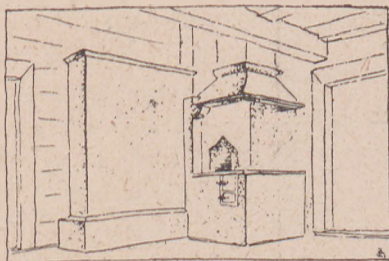
Ryc. 159. Piec zokapem i czopuchem (Huculszczyzna).



Ryc. 160. Piec z przedsionkiem i wbudowanym kominem (Grodzieńskie).

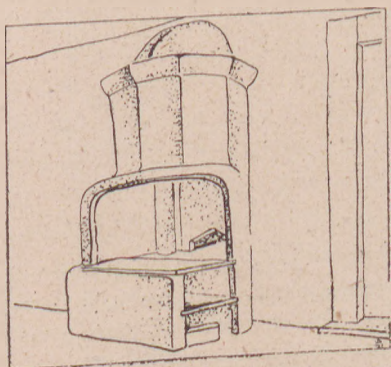
cztery słupy tworzą naroża piramidy ściętej, a powierzchnie boczne są ryglowane lub plecione i polepiane (ryc. 156 i 157). Piece i paleniska grupują się wokół komina, do którego nawiązane są wewnętrzne ściany działowe, a we wnętrzu jego znajduje się piekarnik lub kuchnisz i wtedy komin taki nosi nazwę *c z a r n e j k u c h n i*. Literatura niemiecka używa

⁶⁾ Z. GLOGER. Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce. W. 1907. I. 110 i nast.

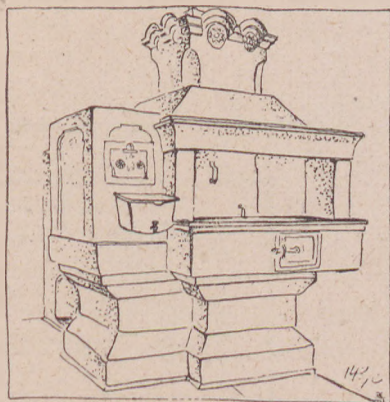


Ryc. 161. Piec z ogrzewaczem i okapem nad płytą (Podlasie).

miana die polnische Küche'), co łączy się z faktem występowania tego typu jedynie na ziemiach, które ongiś Niemcy kolonizowali, wypierając z nich Słowian. Na terenach rdzennie niemieckich komin sztagowy jest nieznany. Zasięg wschodni dochodzi do linii Niemna, skąd przez Brześć — Dęblin — Opoczno dochodzi do Pszczyny (ryc. 169). Ko-



Ryc. 162. Piec z kominkiem (Wielkopolska).

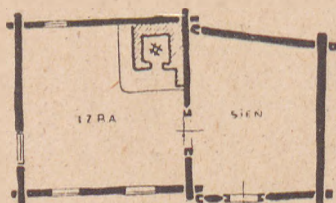


Ryc. 163. Piec z ogrzewaczem, okapem i płytą (Pokucie).

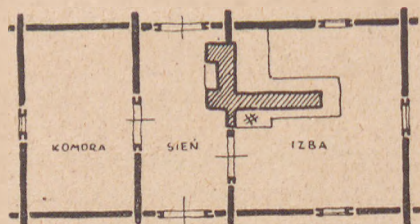
miny sztagowe spotykane są bardzo często we dworach oraz chałupach, pochodzących z okresu pańszczyźnianego, a więc w dwojakach i czworakach oraz w chałupach podcieniowych. Istnieją przypuszczenia, że ten typ ko-

⁷⁾ T. HEIDELCK, Das Kaschubische Giebellaubenhaus, J o m s b u r g 1939, 106:

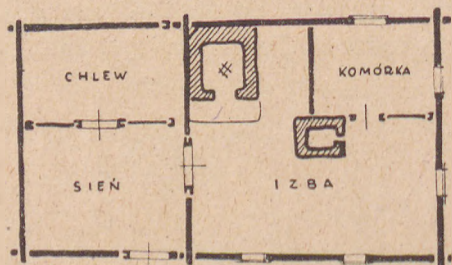
„So bedeutet das Wort „polnisch“ nichts mehr als dass die schwarze Küche eine Eigentümlichkeit des ostdeutschen Volksboden ist nichts ueber ihre Entstehung aber, gesagt ist“.



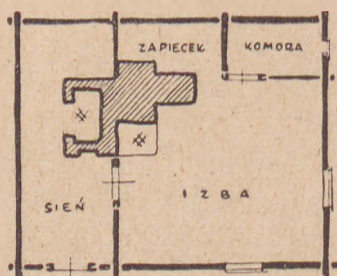
Ryc. 164. Piec przy ścianie zewnętrznej. Plan jednodzielny.



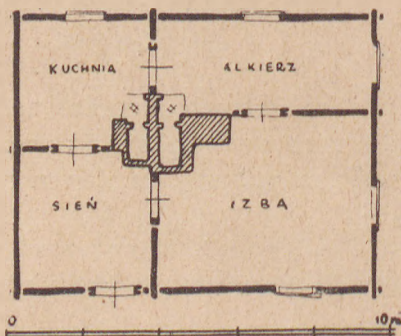
Ryc. 165. Piec odsunięty od ściany zewnętrznej tworzy zapiecek. Ogrzewacz dzieli izbę na dwie części. Plan jednodzielny.



Ryc. 166. Piec stary przy ścianie zewnętrznej. Piec nowy, odsunięty od ściany zewnętrznej daje asumpt do wyodrębnienia z izby komórki. Wstępna faza rozwoju planu dwudzielnego.



Ryc. 167. Piec odsunięty od ściany zewnętrznej; tworzy zapiecek; w narożniku izby komora. Wstępna faza rozwoju planu dwudzielnego.



Ryc. 168. Pełny plan dwudzielny w oparciu o piec odsunięty od ściany zewnętrznej.

mina, znany był w Polsce Zachodniej już w średniowieczu, w każdym razie spotykany jest on w lustracjach z pierwszej połowy XVII wieku ⁸⁾).

Nowszego pochodzenia wydaje się być typ komina arkadowego ⁹⁾, który w chałupach o planie symetrycznym dwuizbowym wzniesiony jest w sieni w oparciu o dwa niezależne kominy, które górą przesklepiają się w jeden trzon (ryc. 155). Na Podhalu i na Śląsku Cieszyńskim w chałupach dwuizbowych, przy dwóch piecach stoją w sieni dwa oddzielne kominy (ryc. 154).

Wśród licznych odmian planów chałupy zarysowują się dwie zasadnicze grupy. Jedna z nich to plany *j e d n o d z i e l n e*, (jednotraktowe), o tendencji rozbudowy wzdłużnej, przez dobudowę nowych elementów, druga grupa to plany *d w u d z i e l n e*, (dwutraktowe), powstałe przez podział wewnętrznych pomieszczeń. Dalsze różnice, dotyczące ilości i wzajemnego układu elementów planistycznych, stanowią w tym wypadku zjawisko wtórne ¹⁰⁾.

Fazą wyjściową dla obu tych grup jest przypuszczalnie najprostszy układ planu, a mianowicie *i z b a + sień*. Grupa jednodelna rozwijała się, utrzymując piec w narożniku izby, przy ścianie zewnętrznej (ryc. 164), grupa dwudzielna kształtowała się około pieca, umieszczonego w środku chałupy. W tym wypadku podział wewnętrzny następował w oparciu o urządzenie ogniowe, odsunięte od ściany zewnętrznej, mniej więcej o $\frac{1}{3}$ szerokości traktu (ryc. 165).

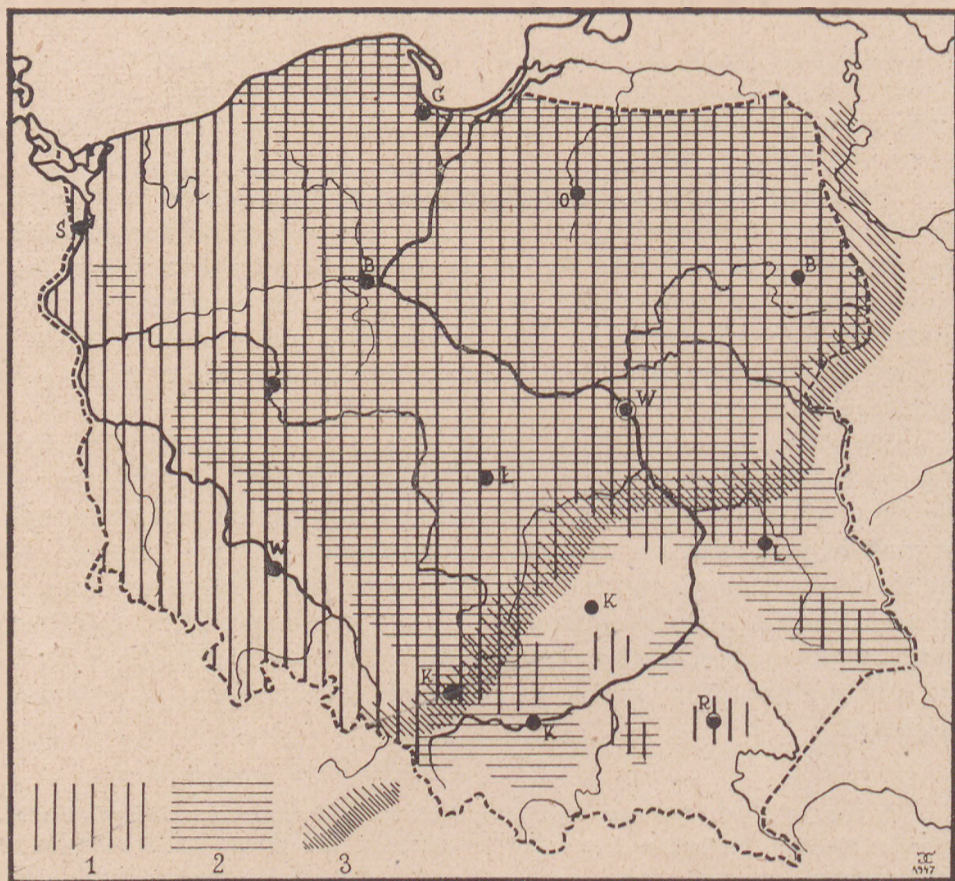
Na uwagę zasługuje klasyczny przykład takiego rozwoju planu, jaki stanowi chałupa w Płotnicy, pow. stolińskiego (ryc. 166), w której pojawienie się pieca na środku izby, niezależnie od istniejącego piekarnika dało asumpt do wydzielenia z izby ogrzewanej komórki. Etapy rozwoju planu chałupy kurpiowskiej przedstawiają rysunki 167 i 168. Pierwotny zapiecek i zimna komora przekształcają się w ogrzewany alkierz. Mogło to nastąpić tylko przy piecach z ogrzewaczami, podczas gdy urządzenia ogniowe, o typie pierwotnym, spotykane są jedynie w chałupach, o planie jednodelnym.

⁸⁾ B. SCHMIDT, Die Bau- und Kunstdenkmäler Pomesaniens. 3. Kreis Stuhm. Gdańsk 1909. Opis budynków folwarcznych w Rekhof pow. Sztum z 1636 roku (w języku polskim).

⁹⁾ Z. GLOGER, o. c. 111.

¹⁰⁾ Określenie „dwudzielny” w odniesieniu do planu chałupy użył F. PERSOWSKI, (Osady na prawie ruskim, polskim, niemieckim i wołoskim w ziemi lwowskiej. Studium z dziejów osadnictwa. Lwów 1927), ale w stosunku do osi, którą stanowi sień domu, a więc jest prostopadły do kalenicy dachu, podczas gdy proponowanemu sieni jest równoległy do kalenicy. Podobnie prof. PIAŚCIK wprowadził określenie „plan skupiony i wydłużony” (Budownictwo Puszczy Kurpiowskiej rkp. 1939). Wynikło to z zestawienia planów chałupy podhalańskiej i łowickiej (wydłużonej) z kurpiowską (skupioną). Wydaje mi się, że takie określenie nie wyczerpuje wszystkich zjawisk ewolucji planu. Dopiero kombinacja określeń: jednodelny skupiony lub wydłużony oraz dwudzielny skupiony i wydłużony wyczerpuje bez reszty klasyfikację zasadniczych typów planistycznych.

Interesujący wynik daje porównanie terytorialnego zasięgu chałupy o planie dwudzielnym z zasięgiem chałupy jednodzielnej, posiadającej piec, odsunięty od ściany zewnętrznej. Oba typy planów występują zwarcie, przy przewadze ilościowej typu dwudzielnego na zachodzie i przewadze typu jednodzielnego na południowym wschodzie. Ogólnie oba te zasięgi pokrywają się z linią wyznaczoną przez zasięg komina sztagowego, od której wyłamują się dwa półwyspy, krakowski i lubelski, stosując inne typy kominów, filarowy lub arkadowy (ryc. 169).



Ryc. 169. Mapa zasięgu chałupy o planie dwudzielnym (1); chałupy o planie jednodzielnym z piecem odsuniętym od ściany zewnętrznej (2) oraz kominów sztagowych (3).

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Pierre LAVEDAN. Histoire de l'art. II Moyen âge et temps modernes. Clio — Introduction aux études historiques. Paris 1944. Presses universitaires de France.

Jest to drugi tom uniwersyteckiego vademecum historii sztuki, tom pierwszy, poświęcony starożytności dotąd się nie ukazał. Całość podzielona jest na 8 rozdziałów: I. Jusqu' à l'art roman, II. L'art roman, III. La formation et le développement de l'art gothique. IV. L'art de la fin du Moyen Age. V. Le XVI siècle. VI. Le conflit du baroque. VII. Le néo-classicisme et le romantisme. VIII. La formation de l'art contemporain. Każdy rozdział, którego treść ujęta jest w przejrzyste paragrafy — rozpada się na dwie części. W pierwszej podaje autor w sposób niezmiernie krótki i zwięzły, ale zadziwiająco wyczerpujący dzieje każdego okresu, interesując się całą Europą i krajami kręgu Morza Śródziemnego. W drugiej podaje literaturę przedmiotu i zdaje z nadzwyczajną precyzją sprawę ze stanu badań i dyskusyj nad poszczególnymi zagadnieniami. Trzeba przeczytać krótkie charakterystyki Lavedana, by ocenić nieomylną trafność jego określeń, niezawodne wyczucie wagi danego zagadnienia i istotnych intencji dyskutujących.

Podręcznik L. jest cudownym przyjacielem w rękach nie tylko studenta, ale i wykładającego. Zaoszczędza każdemu niezmiernie wiele czasu i poszukiwań, zwraca uwagę na najważniejsze kwestie, podaje niezbędną bibliografię we wszystkich najważniejszych językach Europy. Sprawdzenie większej ilości tego vademecum mogłoby zapełnić luki powstałe w naszych bibliotekach zakładowych i uniwersyteckich; niespełna 600 stronnic jego starczy bowiem doprawdy za kilkadziesiąt dzieł.

Ksawery Pirocki.

Muzealnictwo. Praca zbiorowa pod redakcją **Stefana KOMORNICKIEGO i Tadeusza DOBROWOŁSKIEGO.** Wyd. Związku Muzeów w Polsce. Z zasiłku Ministerstwa Kultury i Sztuki. Kraków 1947, s. 344 i 24 tablic.

Z trudem nawiązuje nasze społeczeństwo do prac wydawniczych rozpoczętych przed najazdem hitlerowskim. Niemiecka „Ausrottungspolitik“ wytepiła lub rozproszyła inicjatorów i współpracowników, zniszczyła materiały już zebrane i drukarskie składy. A przecież wiele z tych inicjatyw było społecznie niezmiernie potrzebnych i pilnych. Należało do nich także, zamierzone jeszcze dawno przed wojną, wydawnictwo, projektowane przez Związek Muzeów w Polsce, mające być podręcznikiem dla każdego muzeologa. Służyć miało ono radą i pomocą wszystkim, tak licznyemu opiekunom muzeów regionalnych i nowo werbowanym adeptom muzeów większych. Dotąd każdy z nich musiał sam poprzez błędy i własne przemyślenia — uczyć się sztuki przechowywania i udostępniania zbiorów powie-

rzonych swej opiece. Wiele wysiłków szło tu na marne, jakże często wybijano z mozołem drzwi, gdzieindziej już dawno otwarte, i odkrywano łady w kraju i zagranicą już dawno odkryte. Było to tym bardziej zrozumiałe, że wobec niesłuchanie niskich budżetów niemal wszystkich instytucji muzealnych w Polsce przedwojennej, także dostęp do fachowej literatury obcej był mocno utrudniony.

Leżący przed nami spory tom „Muzealnictwa“ napawa prawdziwą otuchą. Nie wszystko więc zaginęło w zawierusze wojennej. Znalazły się drukarnie, które troskliwie przechowały przed okiem wroga polskie składy rozpoczętych wydawnictw, znaleźli się ludzie, którzy zaraz po wojnie zakrzętnęli się nad kontynuacją prac przedwojennych. mimo, że aż 6 współpracowników wydawnictwa z jego redaktorem Komornickim na czele zagarnęła złośliwa fala wojennej śmierci. Redakcję na zlecenie Związku Muzeów objął już w r. 1945 Dobrowolski i oto — po żmudnych obecnie a koniecznych, przeróbkach i uzupełnieniach — już w dwa lata po wojnie społeczeństwo otrzymało tak potrzebny podręcznik.

Część pierwszą, którą w całości napisał Tadeusz Dobrowolski, zaliczam do najciekawszych w omawianym wydawnictwie. Informuje ona bowiem o rzeczy bodaj najważniejszej — o celu muzeum, o sensie istotnym tworzenia zbiorów. Po zapoznaniu czytelnika krótko z historią zbieractwa i muzealnictwa — omawia autor obszernie i możliwie wyczerpująco społeczno-oświatową rolę muzeów, słusznie wysuwając ją na czoło zadań muzealnictwa. Pełnienie bowiem przez te instytucje drugiej ważnej służby, t.j. ochrony gromadzonych zbiorów przed niszczeniem i otwieranie stwarzanych przez się systematycznie uporządkowanych, kolekcji, uczonym ich badaczom — nie przedstawia tak wielkich trudności i posiada oddawna wypracowane schematy i nawyki wśród pracowników muzealnych. Natomiast praca społeczna muzeologa nie jest jeszcze dostatecznie przez wszystkich rozumiana — wszakże jeszcze przed wojną znałem poważnych dyrektorów dużych zbiorów publicznych, którzy byli zdecydowanymi wrogami masowej frekwencji, z uwagą na ...zanieczyszczenie posadzek i wnoszenie kurzu, a dydaktycznie przemyślane ekspozycje są wciąż jeszcze rzadkością, nie mówiąc o instytucji oprowadzaczy po zbiorach, tak koniecznej w każdym muzeum. Do wywodów autora niewiele można dodać. Pomiął on jedynie, mówiąc o wystawach zmiennych, możliwość organizacji wymiennych wystaw między muzeami, szczególnie centralnymi i lokalnymi. Pracę taką zapoczątkowało już po wojnie Muzeum Narodowe Warszawskie. Następna moja uwaga krytyczna będzie się przewijała, aż do znudzenia przy ocenie niemal wszystkich artykułów pomieszczonych w „Muzealnictwie“. Oto autor rozwijając przed czytelnikiem liczne sposoby oddziaływania oświatowo-społecznego w muzeum — w zbyt małym stopniu uwzględnia możliwości drobnych muzeów lokalnych czy regionalnych.

Podpisany był kiedyś przed wojną kustoszem muzeum, które posiadało budżet roczny w wysokości 254 zł. i zatrudniało prócz kustosa, jedną jedynie dozorczynię na trzy budynki, mieszczące — nieskatalogowane zbiory artystyczne, etnograficzne i przyrodnicze. Ostatnie zdanie artykułu: „Gdyby nawet personel muzealny składał się tylko z kierownika i woźnego, to kierownik ten część swego czasu będzie musiał poświęcić pracy oświatowej“ — jest niewystarczającą wskazówką dla takiego niešťczęśnika. Ponieważ „Muzealnictwo“ — jeśli dobrze rozumiem intencje Związku — jest przede wszystkim pomyślane jako pomoc dla pracowni-

trzebaby je osobno omówić. W dziale konserwacji na czoło wybija się świetna praca Fudakowskiego, traktująca o zbiorach przyrodniczych, inne artykuły są nieco zbyt szczupłe i pobieżne. Tak np. autorowie pracy o konserwacji tkanin, nie omawiają nawet wszystkich materiałów używanych w tkactwie (nie wspomniano bodaj ani razu bawełny ani lnu czy konopi), chociaż zabiegi konserwacyjne muszą się łączyć jak najściślej oczywiście i przede wszystkim z gatunkiem nici. Tak samo zbyt mało wiadomości znajdujemy w zakresie „pierwszej pomocy“ przy opisach konserwacji obrazów i rzeźb. Stan dzisiejszy tych zabytków jest potworny, a ilość konserwatorów tak niedostateczna, że muzeum prowincjonalne nie może w ciągu lat liczyć na pomoc pracowni państwowych, czy większych muzealnych. W tych warunkach nieraz bardzo cenne okazy mogą ulec zupełnemu zniszczeniu, o ile kustosz nie potrafi dać im „pierwszego opatrunku“. Jego zakres musi być szczegółowo określony, a potrzebne zabiegi podane jasno, niedwuznacznie i bardzo szczegółowo.

W zakończeniu umieszczono bardzo pożyteczny spis muzeów obecnie istniejących na ziemiach polskich.

Ksawery Piwocki

P. COREMANS. La Protection Scientifique des Oeuvres d'Art en temps de guerre. L'expérience européenne pendant les années 1939 à 1945. Bruxelles 1946. Laboratoire Central des Musées de Belgique s. 30, 1 nlb., tabl. 10.

Autor już w 1934 r. urządzając laboratorium fizyko-chemiczne w Muzeum „Du Cinquantenaire“ w Brukseli, zwrócił uwagę na znaczenie wentylacji i kontroli wilgotności w pomieszczeniach dzieł sztuki. Zajmując się zaś w okresie wojny kontrolą systemu zabezpieczeń pod względem fizyczno-chemicznym, miał możność zaraz po uwolnieniu Belgii poznać zdobycze na tym polu w Anglii, Francji, Holandii i Niemczech, a także wykorzystał (i przytoczył) wcale obszerną literaturę dotyczącą zabezpieczeń dzieł sztuki w czasie wojny.

Podkreślając wagę „przysposobienia“ powietrza w pomieszczeniach dla dzieł sztuki, podnosi konieczność zastosowanie odpowiedniej wentylacji, gdyż bez tego, nawet w najlepszym „przysposobieniu powietrznym“, z temperaturą i „wilgotnością względną“, zbliżonymi do optimum, mogą zajść wypadki pleśnienia na skutek absorpcji indywidualnej i lokalnej przez materiały szczególnie chłodne. Wypadki takie występowały w licznych schronach, mimo doskonałego stanu „wilgotności względnej“.

Wpływ wilgoci na dzieła sztuki, ma potrójne działanie: chemiczne, fizyczne i biologiczne. C. podaje więc tablice wahań wilgotności względnej dla klimatu Brukseli — ich dużych rozpiętości i wpływu jaki stan ten mogłyby mieć na konserwację dzieł sztuki, gdyby nie zastosowanie środków ochronnych. Jednym z ważniejszych jest nie tyle utrzymywanie temperatury i stopnia wilgotności ściśle określonego, a odmiennego dla różnorodnych dzieł sztuki — co zastosowanie atmosfery możliwie stałej, a indywidualnej dla każdego kraju w zależności od jego klimatu.

Warunki takie wytworzono w czasie ostatniej wojny w schronach dla dzieł sztuki w Anglii i Holandii, przy pomocy wszelkich środków technicznych.

Na pierwszym miejscu autor wymienia *H o l a n d i ę*, z jej potężnym wysiłkiem dla zabezpieczenia skarbów sztuki. Już we wrześniu 1939 powstał tam „Państwowy Inspektorat Zabezpieczenia Sztuki“ z kre-

dytem dwóch milionów guldenów na zabezpieczenie nieruchomości i ruchomych zabytków. Od razu też wzięto się do budowania schronów. Z chwilą wybuchu wojny, zbiory holenderskie były częścią złożone w podziemiach muzeów, częścią rozparcelowane po różnych tymczasowych pomieszczeniach na prowincji, w zamkach, kościołach, szkołach. Niestety już po rozpoczęciu działań wojennych na zachodzie, zbiory te często zmieniały miejsce schronienia, w zależności od wymagań okupanta. Nawet z trudem wykończone schrony z całym urządzeniem regulacyjnym należało nieraz opuścić. Z tych, które wykończono w czasie okupacji najlepszy był schron pod Maastricht w skałach wapiennych, na głębokości 35 m., opatrzone kompletnym urządzeniem regulacyjnym i drugi, nadziemny w lasach koło Paaslo. W obu tych schronach znalazły się najcenniejsze zbiory muzeów holenderskich.

W Wielkiej Brytanii, z początkiem r. 1939 przedstawiciele muzeów i bibliotek zajmowali się obmyślaniem środków ochronnych w przewidywaniu wojny. W lipcu t. r. „Cheltenham Conference“ postawiła na naczelnym miejscu obrad, sprawę zabezpieczenia zbiorów muzealnych i niebawem wydano „Air Raid Precautions in Museums Pictures, Galleries and Libraries“. Przyszła wojna i padły pierwsze bomby. Zbiory rozwieziono po prowincji, a najcenniejsze sprowadzono do schronów opatrzonych kompletnym wyposażeniem technicznym.

Jednym z najlepiej urządzonych był schron w starych kamieniołomach w Westwood na pld. wsch. od Bath, do którego prowadził tunel długości 400 m. Były tam wykute w skale sale o powierzchni 2.800 m². Ściany tego schronu powleczone masą izolacyjną. Było to pomieszczenie o idealnej temperaturze i wilgotności względnej, z oświetleniem, systemem alarmowym i urządzeniem owadobójczym. Tu znalazły się najcenniejsze eksponaty British Museum. Natomiast National Gallery przeniesiono do Walii, gdzie w Festiniog, w kopalni łupku, zbudowano szereg małych domków. Dokonano olbrzymiej pracy. Należało uprzętnąć zwały łupku by zrobić miejsce na budynki, ściany z cegły powlec masą izolacyjną, opatrzyć każdy domek w najdoskonalsze urządzenia regulujące powietrze, temperaturę i wilgotność, a to pod 70 m. skały chroniącej pomieszczenia i ociekającej wodą.

W Belgii natomiast skutkiem braku centralnego organu, który by ujął system ochronny w skoordynowane działanie, program zabezpieczenia zbiorów nie był na czas wykończony. Skończyło się na złożeniu zbiorów w podziemiach muzeów, kościołów i zamków. Jedyne Królewskie Muzeum Sztuki i Historii urządziło własny schron betonowy. Co zaś do zabezpieczenia skarbów architektury kościelnej, nic nie przygotowano. Wyjątkiem był proboszcz kościoła św. Jakuba w Antwerpii, który własną energią przeprowadził budowę zupełnie odpowiedniego schronu. Rezultatem takiego stanu rzeczy była strata archiwum w Tournai i relikwiarza św. Gertrudy w Nivelles.

W czerwcu 1940 r. powstał wreszcie Komisariat Odbudowy Kraju, w którym działał Wydział Ochrony Zabytków pod dyktando prof. Leursa z zastępcą arch. Windersem. Aczkolwiek kompetencja Wydziału ograniczała się do zburzonych dzieł sztuki i pomników, z czasem okazało się konieczne rozciągnięcie jej na całość dziedzictwa artystycznego.

Współpraca tego Wydziału z Generalnym Komisariatem Biernej Obrony Przeciwniejszej dała w niedługim czasie pozytywne rezultaty. Zabezpieczone na miejscu partie zabytkowych budowli i przedmiotów

sztuki, zdjęcia dokumentacyjne dokonano, zbiory wywiezione do pewniejszych pomieszczeń, z których kilka było opatrzonych regulatorami temperatury i wilgotności typu holenderskiego.

W lutym 1941 r. Niemcy nakazali skasowanie zbiorów Bruges i Antwerpii. Następnie w grudniu 1942 r. wróciły do Belgii obrazy (bez Mistycznego Baranka!), zdeponowane od 1940 r. w Pau, wreszcie w 1943 w czasie przygotowań niemieckich do zalania części wybrzeża morskiego, należało przeprowadzić repartycję poszczególnych zbiorów, złożonych tam i stworzyć nowe pomieszczenia. W ten sposób zbiory zachowane np. w zamku Lavaux Ste-Anne (malarstwo flamandzkie z Bruges, archiwalia Antwerpskie, rysunki z muzeum Plantin), przetrwały znakomicie, aż do chwili zagrożenia ich przez Niemców, udaremnionego na szczęście szybkim usunięciem ich w pewniejsze miejsce.

W lutym 1944 r. odpowiedzialność za zbiory przeszła na komisję wyłonioną przez Ministerstwo Oświaty, w której zasiadali specjaliści obu poprzednich organów. Prowadziła ona czynności swoje w najgorętszym czasie wzmocnionego bombardowania i braku materiałów, co stawiało przed nią trudności często nie do przewyciężenia.

F r a n c j a, choć nie wzięto tam pod uwagę fizyko-chemicznych środków zabezpieczenia, uczyniła duży wysiłek dla ogólnej ochrony. Kierownictwo wszelkich prac w tym zakresie przejęło Muzeum Louvre'u. Już w sierpniu 1939 r. największe rozmiarami i najcięższe albo drugorzędne eksponaty zabezpieczono na miejscu, inne starannie opakowane rozwieziono w różne miejsca. We wrześniu 1939 r. ukończono ewakuację muzeów państwowych, według skrupulatnie przygotowanych jeszcze w 1938 r. planów.

Wybierano na magazyny odległe od siebie zamki, głównie w dolinie Loary i w okręgu Lot. Muzea prowincjonalne również wywoziły swe najcenniejsze zbiory, pod kierownictwem i kontrolą muzeów państwowych. Dwa tylko muzea miały schrony podziemne. Muzeum „Człowieka“ w grotach Eyzies w Dordonach i Muzeum Ceramiczne w Sèvres, które znalazło schron w kamieniołomach płaskowzgórza Bellevue koło Sèvres. Miarą wysiłku muzeologów francuskich, daje chociażby liczba 11.000 skrzyń zbiorów, rozmieszczona w 55 miejscach zabezpieczenia.

Przy braku specjalnych urządzeń do przysposobienia powietrza w tych składach, w niektórych zamkach wilgotność względna została regulowana za pomocą hygrometrów, których odczyt regulował funkcję ogrzewania. Podziemne pomieszczenia wyróżniające się stałą wilgotnością względną i temperaturą, również nie miały urządzeń do warunkowania powietrza, toteż gdy np. w Eyzies warunki konserwacji były idealne (atmosfera względna sucha), to w schronie muzeum Sèvres zbyt wilgoć powodowała występowanie pleśni.

Z. S. R. R. — wydał w 1943 r. „Instrukcję konserwacji dzieł sztuki w muzeach w czasie wojny“, podzieloną na trzy działy. Pierwszy, ogólny, dotyczy pomieszczeń i sposobu zabezpieczenia, a także uszkodzeń typu mechanicznego, świetlnego i skutków zanieczyszczenia powietrza, wreszcie zawiera przepisy użytkowania psychrometru z tablicami obliczeń i diagramami. Drugi omawia środki konserwacji różnych typów dawnych materiałów (papieru, materii, drzewa, kamieni itp.). Trzeci traktuje o środkach przeciwpożarowych, o biernej obronie przeciwlotniczej, inwentaryzacji, opakowania i transporcie dzieł cennych. Po dwóch latach doświadczeń przeszła Rosja zapewne od dyrektyw do bezpośredniego programu ochrony.

W l o c h y, „Administracja Starożytności i Dzieł Sztuki, scentralizowała akcję ochronną, ustaliła ogólne środki, ustaliła metody wg. wybierania miejsc przechowania zbiorów i wyposażała je w urządzenia regulacyjne. Zbiory włoskie, z wybuchem wojny były rozwieszone po kraju w różne miejsca zdala od punktów strategicznych, inne większe lub mniej cenne zabezpieczano na miejscu. I tu nie stosowano schronów podziemnych, tylko wybierano wille, zamki, klasztory. I choć w tych wypadkach starano się nie dopuścić podniesienia się temperatury powyżej 28° i unikano zwyczajki wilgotności względnej, nigdzie nie zrealizowano przysposobienia powietrza, skutkiem czego wiele dzieł sztuki na tym ucierpiało.

Okres po zawieszeniu broni, był najcięższym dla włoskich zbiorów. Przenoszone z miejsca na miejsce w pośpiechu, często przez niedoświadczonych rąk żołnierzy włoskich, po tym niemieckich, w końcu alianckich, ulegały zniszczeniu nie do powetowania. Gdyby Włochy w roku 1943 przejawiały inicjatywę równą tej, jaką wykazywały na początku wojny, nie byłoby może takich strat.

N i e m c y. Początkowo również ograniczały się do rozesłania zbiorów do zamków i prywatnych posiadłości na prowincji. Dopiero wzmożone bombardowanie zmusiło ich do tworzenia podziemnych schronów dla własnych i zrabowanych dzieł sztuki.

Schrony te urządzano przeważnie w górach, najcenniejsze kolekcje umieszczano w nieczynnych kopalniach (Alt-Aussee, Heilbronn, Siegen). W miarę zajmowania tych terenów przez aliantów, schrony te położone w większości w strefie amerykańskiej, przeszły pod zarządek „Monuments, Fine Arts and Archives Section“ z Economic Branch SHAEF. Grupa „Arts Officers“ pod kierownictwem majora Bancel La Farge, sporządziła najpierw kompletny inwentarz wszystkich schronów, następnie stwierdziła obecność lub brak tysięcy dzieł sztuki, reklamowanych przez kraje uwolnione od nieprzyjaciela, w końcu gromadziła je w „Arts Collecting Points“ (Monachium, Wiesbaden, Marburg, Heidelberg). Tam zjeżdżali „Arts Officers“ różnych krajów, aby wraz z władzami amerykańskimi ustalić procedurę rewindykacji zrabowanych kolekcji.

W końcowych rozdziałach referatu autor opisuje działanie krzemionki, która w formie ziarenek szklistych i twardych podobnych do szronu (gel de silice), zastępuje wszelkie inne preparaty chłone wilgoć. Dostępną tego środka polega m. in. na tym, że jest mechanicznie chłonnym, nie działa szkodliwie bo nie ulega rozkładowi, jak inne dotychczas stosowane środki. Dalszą dodatnią jego stroną jest, możliwość stałego używania co najwyżej wymaga „odnowienia“ przez osuszanie, gdy już jest zbyt nasycony wilgocią. Istnieją obecnie instalacje mniej lub więcej złożone mające za podstawę ten preparat; zwłaszcza Holandia użytkowała tego typu aparat własnej konstrukcji dla przysposobienia powietrza w swoich magazynach dzieł sztuki. Choć daleko jej było do możliwości zastosowania „pełnego przysposobienia“ wskutek trudności wynikłych z okupacji.

Zastosowanie aparatury ze „szronem krzemionkowym“ może mieć zastosowanie jedynie wtedy, gdy nie ma nadmiernej wilgoci. W Anglii musiano rozwiązać tę kwestię „pełnego przysposobienia“ przez wprowadzenie całego zespołu urządzeń technicznych. Więc National Gallery w swej kopalni o 5.700 m³ przestrzeni, zbudowała małe domki, zmniejszając w ten sposób kubaturę, ale stosując równocześnie indywidualną dla każdego z nich aparaturę regulacyjną w zależności od wymagań obiektów

złożonych w nich. British Museum natomiast, pomimo różnych zastosowanych środków izolacyjnych, miało do zwalczenia przesiąkanie wody w skałach, dochodzące do 1 tonny w ciągu 24 godzin. Wprowadzono zatem dla uzyskania „pełnego przysposobienia“ (pull conditioning) bardzo kosztowny i skomplikowany zespół urządzeń, pod kierownictwem specjalnego inżyniera. „It was a question of perfection or nothing — pisał dr H. J. Plenderleith“... Autor referatu zdumiony jest brakiem wszelkich urządzeń ochronnych w schronach niemieckich. Dowiedziono, że 7000 płócien wywiezionych z okupowanych krajów zostało złożonych w kopalni soli w Alt Aussee, m. in. poliptyk „Mistyczny Baranek“, cztery boczne skrzydła ołtarza Th. Boutsy, statua Michała Anioła, 11 płócien zrabowanych w Bruges, Vermeer z kolekcji Czernina itd.

Ze w tych warunkach emanowania chlorku sodu (sól kuchenna) — wszystko to nie uległo zniszczeniu — zawdzięczać należy tylko nadzwyczajnej „stałości“ powietrza, temperatury i wilgotności względnej. Pomimo tego „Manna“ i „Pascha“ Boutsy, oraz dziesiątki innych obrazów wyszło pokrytych pleśnią z kopalni w Siegen.

W zakończeniu referatu podaje autor swe wnioski, wynikające z konieczności obmyślania zawczasu całego systemu ochrony zabytków. Przede wszystkim więc należy ustalać spis najcenniejszych zabytków i dzieł sztuki o charakterze unikatów, łatwych do transportu. Dzieła szukać powinny mieć zawczasu przygotowane schrony z urządzeniem do „przysposobienia“ atmosfery. Wskazana jest przy tym raczej ich ilość niż wielkość, ze względu na łatwiejszy przewóz i mniejsze ryzyko strat. Charakter ich należałoby określić na podstawie doświadczeń ostatniej wojny, z uwzględnieniem dalszego postępu wojennych środków walki. Schrony winny być podziemne, solidne, z instalacją regulacyjną, przy tym należałoby położyć nacisk nie tyle na „full conditioning“ jak to zrobiono w Anglii, ile na aparaturę odwilżającą typu holenderskiego z własną energią elektryczną i wentylacją.

Nie znając jeszcze dokładnie natury bomb atomowych, nie można przewidzieć skutków rozkładu atomów. Należy jednakże z góry już przygotować jakieś środki ochronne przeciw „chmurze radioaktywnej“, przed którą dotychczasowe formy opakowań mogą być niewystarczające. Autor dodaje, że nie chce być pesymistą, ale uważa za konieczne, przedsięwzięcie wszelkich środków ostrożności, by uchronić od zagłady dziedzictwo, które ocalało z poprzednich burz wojennych.

Stanisław Łoza

N. M. TOKARSKIJ, Architektura drevnej Armenii, Erevan 1946 Izd. Akademii Nauk Armjanskoj SSR.

Bodaj, że po raz pierwszy mamy przed sobą podjętą na większą skalę próbę ujęcia całokształtu dziejów architektury ormiańskiej. Po wielu obfitych w rezultaty monograficznych pracach, po przeprowadzonych zdjęciach i pomiarach najcenniejszych zabytków, zachowanych tylko w zarysach fundamentów a znikłych z powierzchni ziemi, nastąpiła pora objęcia i zdania sobie sprawy z tego, w czym architektura ormiańska była istotnie oryginalna, czym różniła się od sąsiednich, bizantyńskiej równie jak gruzińskiej, najbliższych jej, a jednak różnych od niej.

Dzieje architektury ormiańskiej, kończą się właściwie w wieku XIV i po te czasy sięga też książka N. M. Tokarskiego. Po w. XIV twórczość ormiańska wyczerpuje się, oryginalność jej słabnie, pozostaje interesująca może szczególnie polskiego historyka sztuki, architektura kolonii ormiańskich poza samą Armenią, zawierająca w sobie elementy dawniejsze, powtarzająca formy wyniesione z ojczyzny przez ormiańskich emigrantów, przywiązanych do dawnych tradycji i trzymających się ich mniej lub więcej wiernie, lecz dzieje architektury w rdzennej Armenii mało już mają do powiedzenia. Do zabytków architektury terytorium Wielkiej Armenii, ogranicza się też książka Tokarskiego, obejmuje ich jednak o wiele więcej aniżeli najbardziej znane na zachodzie dawniejsze prace mówiące o tym, jak np. dzieło Strzygowskiego. Od r. 1918, w którym ono ukazało się, studia nad architekturą ormiańską przyniosły wiele nowego, zakres badań rozszerzył się, ukazały się w druku prace autorów takich jak Marr, Czubinaszwili, Orbeli, Romanow, Baltrusajtis, Der Nersenian i innych. Nauka wyszła poza punkt widzenia dziejów ormiańskiej sztuki przez Strzygowskiego. Rezultaty badań wymienionych wyżej autorów wciągnął Tokarski w zakres swego studium, dodając do nich swe własne, polemizując niekiedy z poglądami innych badaczy, zwłaszcza Toramaniana, przeprowadzając rekonstrukcję niektórych zabytków w sposób od niego odmienny.

Książka T. nawiązuje do dziejów architektury przedchrześcijańskiej na terytorium Armenii, do zabytków epoki hellenistycznej, by przejść do dziejów właściwej ormiańskiej architektury wieków od V do XIV, obronnej, cywilnej i kościelnej, zawartej w trzech obszernych rozdziałach. Analiza elementów historycznej architektury ormiańskiej i jej krótka charakterystyka wraz z kartami topograficznymi ukazującymi rozmieszczenie terytorialne najważniejszych zabytków, przeglądem literatury i indeksami dopełniając reszty dzieła. Do ważniejszych zagadnień, przedstawionych przez T. w ich historycznym rozwoju, należy ewolucja form kamiennego kościoła ormiańskiego, założonego centralnie na planie krzyża, nakrytego kopułą, później najczęściej z trzema absydami. Wiemy z licznych zachowanych, a częściej jeszcze odtworzonych tylko w planach zdjętych z ruin zabytków, do jak wysokiego poziomu doprowadzili ormiańscy architekci swój kunszt i jak wspaniałe świątynie fundowali ormiańscy królowie i wielmoże. Dzieje ormiańskiej architektury szły własnymi drogami. Działy na nią w ciągu wieków wpływy sąsiednie, Azji Mniejszej i Bizancjum. Wpływy te jednak nigdy nie były przez Armenię przejmowane mechanicznie, wzory obce zawsze były oryginalnie przetwarzane i przyswajane, a po klęskach wojennych nawiązywana nie tradycji rodzimej twórczości, snutej od wieków. Z zakresu zagadnień związanych z kwestią wpływów interesujące jest też przyjęcie w XII—XIV w. elementów sztuki islamicznej, Seldżuków i nawzajem wpływ architektury ormiańskiej na sztukę seldżucką Azji Mniejszej.

Nie są te zagadnienia obce także polskiej historii sztuki. Echa ich odbijały się na południowo-wschodnich kresach dawnej Rzeczypospolitej, zwłaszcza w architekturze kościelnej, ormiańskiej kolonii Kamieńca Podolskiego, Jazłowca, Lwowa, tego ostatniego najdobitniej w lwowskiej katedrze ormiańskiej z w. XIV. Problemy architektury ormiańskich kolonii są bardziej złożone. Komplikuje je fakt pochodzenia głównej fali ormiańskich kolonistów na ziemiach polskich z Krymu, gdzie wpływy architektury bizantyńskiej dołączały się do tradycyjnych form przywiezionych z rodzimej Armenii. Tych zagadnień książka Tokarskiego nie do-

tyka. Poziomu wydawnictwa naukowego Akademii Nauk Ormiańskiej Republiki, nie sięga strona ilustracyjna książki. Nie mam na myśli przy tym liczby i doboru ilustracji, odpowiadającego zupełnie przedstawieniu dziejów architektury ormiańskiej przez autora, lecz techniczne ich wykonanie na nieodpowiednim papierze.

Tadeusz Mańkowski

Alzbeta GÜNTHEROWA-MAYEROVA, *Dejiny a súpis vytvarných pamiatok Oravy — Beiträge zur Geschichte der Kunst im Orawagebiet, Turciansky Sv. Martin 1944.*

Wydana pod koniec wojny praca dr Güntherovej-Mayerovej, nosząca jako główny tytuł: „Dzieje i wykaz pamiątek artystycznych Orawy“, jako podtytuł niemiecki: „Przyczynki do dziejów sztuki na Orawie“, a jako podtytuł słowacki na karcie tytułowej „Szkice i przyczynki“ jest próbą zestawienia wszystkich zabytków sztuki na terenie wyraźnie geograficznie określonego obszaru dorzecza rzeki Orawy, tworzącego ongiś jednostkę administracyjną (komitet orawski, Arva-megye), do którego to obszaru autorka włącza i polską Orawę, która w latach wydania tej książki na mocy dyspozycji Hitlera oddana była pod okupację słowacką. Całość zabytków słowackich próbował dotąd raz tylko ująć znany węgierski historyk sztuki K. Divald w artykule „Arvamegye kutatások“ w czasop. „Muzeumi és könyvtári értesítő“, r. I (1907), opierając się na starszych pracach węgierskich Romera, Myskovszkiego i Gerecze, ale ten szkic był zupełnie pobieżny i obejmował tylko kilkanaście najciekawszych obiektów.

Praca G. M. dzieli się na dwie części. Część pierwsza obejmuje dzieje artystyczne Orawy. Dzieje te autorka rzuca na tło dziejów samej Orawy, przede wszystkim społecznych (osadnictwo), a następnie politycznych i religijnych (walki polityczne na Węgrzech w XVI—XVIII w., reformacja i kontrreformacja). W oparciu o te dzieje G. M. daje przegląd poszczególnych fal ocierających się o Orawę, poczynając od epoki przedhistorycznej aż po najnowsze wpływy w XIX i XX wieku. Przy opisie faz kolonizacji Orawy nie zostały dostatecznie uwidocznione momenty narodowościowe; omawiając kolonizację przedsięwziętą przez Thurzonów w XVI w. na Górnej Orawie, autorka pisze, że była ona kolonizowana „przy pomocy Wołochów z sąsiedniej Polski“ — chociaż wiadomo, że Wołosi nie byli wtedy żadną narodowością i t. zw. osadnictwo wołoskie pod względem narodowościowym było nadzwyczaj mieszanym w swym składzie; jeśli chodzi o Orawę, to tu to osadnictwo było przede wszystkim osadnictwem polskim, co jasno wynika choćby z niecytowanego nigdzie — a szkoda — zestawienia wsi orawskich razem z ich dziejami osiedlenia, sporządzonego w XIX wieku przez węgierskiego historyka Pestyego, a wydanego w XX w. przez rosyjskiego historyka Petrowa. Zresztą przyznają to bezpośrednio i słowaccy historycy (Kavulják).

Na zakończenie tej części autorka daje krótki przegląd form osadniczych i kształtów wsi na Orawie, zaznaczając, że typ łańcuchówki z regularnym, równoległym rozdzieleniem długich ról, idących od ulicy aż po granice wsi przypisuje wpływowi kolonizacji niemieckiej niemieckiego historyka B. Schier w pracy „Die deutsche Herkunft des goralisch-valachischen Reidendorfes“ („Karpatenland“, r. XIII), oraz przegląd literatury poświęconej osadnictwu i dziejom Orawy.

Druga część pracy zawiera ułożony alfabetycznie, według nazw miejscowości, wykaz zabytków sztuki na Orawie. Wykaz sporządzony jest pobieżnie, bez dokładniejszych opisów i bez pomiarów, np.: „LIPNICA DOLNA. Kościół rzymsko-katolicki parafialny, zbudowany w latach 1763—69 w stylu barokowym. Ze wsi wyszło wielu murarzy, zwłaszcza w XIX wieku. (Już w roku 1627 był tu kościół drewniany, który sprzedany został Chyżnemu w r. 1770)“. Do każdego opisu dołączona jest literatura, skąd zaczerpnięte zostały powyższe dane, drukowana bądź rękopiśmienna. Nieco obszerniej omówiono tylko parę zabytków: zamek orawski, kościółki drewniane w Zabrzeziu i Twardoszynie oraz kościół w Orawce, któremu autorka poświęciła specjalną uwagę. Malowidła w tym kościele wiąże ona z freskami Ghirlandaja w kościele Santa Maria Novella we Florencji.

Poza większymi zabytkami autorka uwzględnia i kapliczki przydrożne, nagrobki, ale uwzględnienie to jest dość przypadkowe. Pominęte są wszystkie zabytki noszące na sobie wyraz polskość Górnej Orawy i tak np. przy Podwilku wspomniano tylko, że w kościele znajduje się obraz N. M. Panny z 1689, nie mówiąc o tym, że jest to obraz N. M. Panny Częstochowskiej z polskim napisem. Tu i ówdzie autorka uwzględnia pewne zabytki budownictwa ludowego, zwraca uwagę na charakterystyczne kształty wsi, ale uwagi te są raczej sporadyczne.

Z literatury przedmiotu autorka zna Szydłowskiego, Semkowicza dokumenty orawskie, Bukowskiego pracę o kościele orawczańskim, z którą polemizuje. Brak jest rozprawy ś. p. B. Tretera o dworku Moniaków w Zubrzycy w XVI tomie „Wierchów“ (1938). Czasem dane nie zgadzają się podanymi w polskich wydawnictwach, np. data wystawienia kościoła w Bukowinie-Podszklu u Güntherovej jest 1797, u Szydłowskiego 1787.

Do pracy autorka załączyła ilustracje, zawierające najciekawsze przedmioty, głównie freski i obrazy, przy czym dla porównania obok malowideł kościoła w Orawce dała i zdjęcie fresków Ghirlandaja w kaplicy Ricci w kościele N. M. Panny we Florencji.

Pominięcie roli elementu polskiego przy przeglądzie dziejów osadniczych Orawy (należy dla sprawiedliwości dodać, że nie jest pominięta rola Polski w kontrreformacji na Orawie), unikanie opisywania związanych z polskością przedmiotów sztuki na Orawie, wreszcie cytowanie tak wykorzystywanej przez Niemców w okresie wojny i „gorallenvolku“ tendencyjnej pracy Schiera o niemieckim pochodzeniu ulicówek podhalańskich — wszystko to wskazuje na atmosferę polityczną w której powstała ta książka, czego zewnętrznym wyrazem jest podtytuł niemiecki i streszczenie w języku niemieckim. Szkoda jednak, że tego rodzaju momenty dostają się do pracy naukowej, skądinąd starannej i ciekawej.

Jan Reyman

Tadeusz MAŃKOWSKI, Genealogia sarmatyzmu, Warszawa 1946, „Łuk“ s. 170.

Studium T. Mańkowskiego zasługuje na znacznie obszerniejsze i wszechstronniejsze omówienie od mojego szkicu, którego zadaniem jest nie tyle krytyczna analiza, ile po prostu zwrócenie uwagi na cenną i interesującą książkę. Chodzi bowiem o kapitalne zagadnienie sarmatyzmu, o treść pojęcia, którym określa się co najmniej dwa wieki naszej kultury (XVII i XVIII) z tym, że pojęcie to można odnieść także do pewnych zja-

wisk wieku XVI i XIX-go. Kto wie nawet, czy byłoby błędem związanie go z pewnymi faktami kulturalnymi wieku XV, jak również z pewnymi schyłkowymi i już wybitnie degeneratywnymi cechami współczesności.

Książka M. jest pierwszą w naszej literaturze naukowej próbą systematycznego przedstawienia „sarmatyzmu“. Jej zadaniem jest podług słów autora „wywołanie dyskusji, która uzupełniłaby i sprostowała nie jedno, a tym samym zagadnienie sarmatyzmu wywiodła na szersze tory naukowych badań“. Studium Mańkowskiego składa się z sześciu rozdziałów, których tytuły pouczają o kierunku badań autora.

W rozdz. I, zatytułowanym „Fikcja historyczna“ zajmuje się autor genezą bajecznych dziejów narodu, w związku z czym omawia rolę biblii, mitów ludowych i literatury antycznej, z kolei rolę kronik średniowiecznych i „historii“ XVI w., np. Macieja Miechowitya także historyków XVII i XVIII wieku.

W rozdz. II p. t. „Ideje i typy“ przedstawia proces wytworzenia się wiary w sarmackie pochodzenie Polaków ¹⁾, omawia cechy rycerza-sarmaty i ideał ziemiański, różniczkowanie się typów kulturalnych w obrębie stanu szlacheckiego oraz wpływy obce, wreszcie supremację możnowładztwa.

W rozdziale p. t. „Elementy sarmatyzmu“ analizuje rolę religii, wychowania, wzorów rzymskich, prawa, literatury, obyczaju i sztuki. Charakteryzuje pojęcia moralne i bada ruch artystyczny zwłaszcza w epoce baroku; bierze pod uwagę wpływu Zachodu i Wschodu zarówno chrześcijańskiego, jak mahometańskiego.

W rozdz. IV p. t. „Triumf i upadek“ przedstawia obraz kultury sarmatyzmu w. XVII, której punkt szczytowy przypada na czasy Jana III oraz na epokę saską.

W rozdz. V p. t. „Życie i świat uczuć sarmackiego społeczeństwa w pierwszej połowie w. XVIII“ charakteryzuje epokę saską, właściwy jej zmysł ceremonii i reprezentacji, skłonność do retoryki, stosowania alegorii i dysput publicznych. Omawia kult konceptu, religijność i sentymentalizm społeczeństwa szlacheckiego, panegiryzm, spory ideowe, życie towarzyskie i rolę sztuki.

Rozdz. VI i ostatni poświęca „krytyce sarmatyzmu w dobie Stanisławowskiej“, rozpatrując sarmatyzm pod kątem jego znaczenia społecznego i politycznego, z kolei zaś rolę Oświecenia, przeciwnego sarmatyzmowi oraz stosunek ówczesnej literatury do tego zjawiska. Stwierdza też nawrót sarmatyzmu w czasach rozbiorów i przypomina apoteozę sarmatyzmu XIX w., w końcu zaś zastanawia się nad istotą sarmatyzmu i próbuje sformułować jego definicję.

W związku z tym stawia sobie pytania tego rodzaju: czy sarmatyzm był pełnym patriotycznej myśli dążeniem do „samoistności i oryginalności kulturalnej, nie pozbawionym poczucia pewnej wyższości nad zachodem“, czy prostą tylko opornością przeciw zachodniej kulturze? Odpowiada na nie stwierdzeniem, że było „to dążenie do przewagi kultury rodzimej nad wpływami obcymi, jeśli nie do bezwzględnego usunięcia tych ostatnich, to w każdym razie do ich ograniczenia i przytłumienia na korzyść swojszczyzny w samym stylu życia, w pojęciach moralnych, w ustroju

¹⁾ Ludy sarmacko-scytyjskie należące do grupy uralско-алтájskiej zajmowały obszary dzisiejszej południowej Rosji, na północ od Morza Czarnego. Ekspansja scytyjska miała miejsce około 500 r. przed Chr.

państwowym". Celem uniknięcia nieporozumienia dodaje jednak, że bezwzględna przewaga w kulturze polskiej elementów zachodnich mówi o wspólności ideałów kulturalnych Polski z zachodem Europy.

Na ostatniej stronie swej pracy formułuje autor ostatnie pytanie „czym jest — fenomen sarmatyzmu? — Czy był on panującym w umysłach współczesnych pewnego rodzaju światopoglądem? — Czy raczej stylem życia? — Czy też można zastosować doń miano odrębnej kultury”? Na pytania te nie odpowiada, bo „może za wcześnie dziś na odpowiedź defini tywną na pytanie, czy można mówić o odrębnej kulturze sarmatyzmu. Wystarczać na razie winno stwierdzenie genezy historycznej, przedstawienie przemian ideowych, jakim to pojęcie ulegało“.

Autor ma zapewne rację, bo istotnie studia, dokonane nad kulturą tzw. epoki sarmatyzmu są jeszcze niedostateczne. Odnosi się to także do sztuki XVII w. i pierwszej połowy XVIII w. Podług autora, sarmatyzm tylko w nikłej mierze ujawniał się w sztukach plastycznych. Sądzę, że tę sprawę będzie można rozstrzygnąć dopiero po dokładniejszym zbadaniu sztuki tych czasów, np. prowincjonalnego budownictwa dworskiego, naszego prowincjonalnego portretu dworskiego, rzeźby nagrobkowej i malarstwa epitafijnego. Przypuszczam, że uda się wówczas połączyć termin sarmatyzmu np. z naszym malarstwem lokalnym (nieimportowanym) przy pomocy takich np. pojęć, jak: odkształcenie wzorów zachodnich w duchu miejscowym, deformacja w kierunku dekoracyjności i prostoty, naloty ludowe, hieratyzm, to znowu rubaszny lub naiwny realizm. Trudność wiązania prądów światopoglądowych ze sztuką plastyczną polega głównie na braku porównalnych terminów. Często bowiem odczuwa się „swojskość“ jakiejś sztuki w porównaniu z obcą, a jednak trudno tę swojskość przetłumaczyć na ścisłe i jednoznaczne terminy, z czego jednak nie wynika, że odrębności nie istnieją.

Przypuszczam też, że można uchwycić wzajemne związki między sarmatyzmem jako zjawiskiem ogólnokulturalnym, a literaturą staropolską (nie tylko ziemiańską w rodzaju Reja, lecz także jarmarczno-mieszcząską i religijną) z jednej strony, oraz sztukami plastycznymi z drugiej. Atmosfera wielu utworów piśmiennictwa i plastyki wydaje się bowiem często niemal wspólna.

Wartoby też ustalić, kiedy pojawia się pojęcie sarmatyzmu jako pojęcie całościowe, obejmujące pewien zespół zjawisk o właściwościach podobnych? Nie chodzi tu więc o tradycyjne wyrazy Sarmacja i Sarmaci, lecz o sarmatyzm. Zdaje się, że pojęcie to krzepnie w czasach stanisławowskich (np. Zabłockiego „Sarmatyzm“), a mocnych barw nabiera dopiero w epoce romantyzmu, kojarząc się z tęsknotą za minioną przeszłością i niepodległością polityczną. To też słusznie przypominał M. „Listopad“ (1840) Rzewuskiego, który pod wpływem romantyzmu uważał sarmatyzm za specyficznie polski „ton odrębny w dyapazonie rodu ludzkiego“ i „odrębną cywilizację z wyobrażeń chrześcijańskich rozwiniętą“. Nuta sarmatyzmu dochodzi ze znaczną siłą do głosu np. w „Beniowskim“ i dramatach Słowackiego, w „Panu Tadeuszu“ itd. Romantyzm a sarmatyzm to temat, rokujący pozytywne wyniki naukowe.

I jeszcze kilka słów w przedmiocie istoty sarmatyzmu. Jak wynika z analizy autora, chodzi tutaj o m i t g r u p o w y, (w tym przypadku grupy szlacheckiej), który w taki czy inny sposób kształtuje się u różnych narodów europejskich i pozaeuropejskich. Na micie „sarmackim“ narastają z czasem rozmaite fakty i zjawiska społeczno-kulturalne, które na-

sycają go konkretnymi, historycznymi treściami. Z kolei koncepcję opartą u swoich podstaw na micie, identyfikuje się z odrębnością etniczną i swojszczyzną, celem przeciwstawienia jej wpływowi obcym. W okolicznościach sprzyjających dochodzi z czasem do apoteozy mitu, w okolicznościach mu wrogich — do jego upadku.

Starannie przemyślane i wszechstronne studium M. uwzględnia wiele stron zagadnienia sarmatyzmu, dzięki czemu wnioski ogólne zyskują na wartości naukowej. Dlatego omówiona zbyt pobieżnie praca zasługuje na baczność uwagi i bardziej wyczerpującą od niniejszej recenzję. Przy sposobności trzeba podkreślić piękną szatę graficzną książki, złożonej ręcznie antykwą polską A. Połtawskiego, a debiut Towarzystwa Wydawniczego „Łuk“, które tę książkę wypuściło na rynek, uznać za wybitnie udany.

Tadeusz Dobrowolski

Piero BIANCONI, Tessiner Kapellen, Basel, 1944, Urs Graf Verlag, przekład z włoskiego: „Capelle del Ticino“, Bazylea, 1944, s. 71, 61 ilustr.

Gdym z niewoli niemieckiej zamawiał tę książkę (stanowiącą przekład jednocześnie wydanego tekstu włoskiego) za pośrednictwem zasłużonej Polskiej Samopomocy Naukowej w szwajcarskim Fryburgu, to wnosilem z tytułu, iż książka ta dotyczy kaplic, a nie kapliczek przydrożnych. Okazało się, że nie mniej przez to zasługiwała na przeczytanie. Już samo przejrzenie licznych jej ilustracji narzuca bliskie skojarzenia z naszymi kapliczkami przydrożnymi. Nawet nasze murowane kapliczki, a nie tylko drewniane, tak mocno wrosły w polski krajobraz, że nie mogą dziś być inaczej odczuwane, jak na wskroś rodzime. Nic dziwnego, że Niemcy z taką pasją pastwili się w Polsce i nad przydrożnymi kapliczkami.

Rozwój formy kapliczek nie został bodaj dotąd dokładniej ustalony. Bianconi zajmuje się głównie historią kapliczek z doby baroku, gdyż był to, podobnie jak u nas, okres najbujniejszego ich rozwoju. Zasadniczą jej formą, znaną już wcześniej, jest *a e d i c u l a* na rzucie prostokąta, rzadziej sześcioboku lub koła. Nakrywa ją niezbyt stromy daszek z łupku lub dachówki. Od czoła pociągała wzrok mniej lub więcej ocieniona nisza, bogato zdobiona w Tessynie malarską dekoracją, choć nie brak tam i drewnianych figurek. Rozpowszechniony jest tam również kolumnowy typ kapliczki z latarnią do umieszczenia figurki. Identyczne typy kapliczek znamy z rozmaitych stron Polski, zarówno z Mazowsza, Kieleckiego, czy Śpisza¹⁾.

Kolumnowa kapliczka z Carony, jakże jest bliska do jednej z dwu kapliczek we wsi Moczydłów pod Górą Kalwarią. Wydaje się, że przeciętny typ tessyńskiej kapliczki odpowiada naszemu wyobrażeniu o dawnej polskiej kapliczce przydrożnej. Znaczny udział w naszej sztuce renesansu i baroku artystów z kantonów: południowo-wschodniej Szwajcarii: Tessynu i Gryzonii (Graubünden) oraz północno-zachodniej Lombardii mógł ułatwić przyjęcie się tej formy, jako z czasem zupełnie swojskiej. Różnica polega na południowym bogactwie dekoracji malarskiej w Tessynie, podczas gdy u nas, bardziej na północy, odpowiedniejszą była rzeźba ludowa, leżąca przy tym bardziej od malarstwa w uzdolnieniu naszego ludu.

¹⁾ Jan WIKTOR, Kapliczki i krzyże przydrożne, Kraków, 1922.

Książka B. omawia i przynosi ilustracje do znanego już polskiej literaturze naukowej polonicum, mianowicie kapliczki z Melide²⁾), wsi rodzinnej wielkiego Borrominiego i papieskich architektów Fontanów. Przydrożną tę kapliczkę fundował w r. 1626, dla upamiętnienia widzenia, jakie miał tu w r. 1568 będąc chłopcem, późniejszy architekt króla polskiego Zygmunta III Matteo Castelli.

Z tekstu tablicy wynika, że urodzić się musiał koło r. 1558; w r. 1614 notowany jest on na dworze króla polskiego. Pod starość wrócił on koło r. 1626 do swej tessyńskiej ojczyzny, gdzie upamiętnił się zaszczytnym najwidoczniej dla siebie tytułem: *architetto del Re di Polonia*³⁾. Zmarł on w r. 1632. Szwajcarska literatura biograficzna⁴⁾) przynosi o nim nieznaną dotąd u nas wiadomość, iż jako architekt nadworny Zygmunta III przebywał w Warszawie, gdzie pracował przy rozbudowie i zdobieniu zamku królewskiego oraz innych pałaców. Wiadomość ta jest tym wiarygodniejsza, że o ile mię pamięć nie zawodzi, to przed wojną spotkałem się z tym nazwiskiem architekta Castelli w rachunkach, dotyczących remontów i przebudów zamku warszawskiego w Archiwum Skarbowym. Były to krótkie wzmianki o pobraniu wypłaty, z których nie można było wyrobić sobie zdania co do charakteru pracy Castellego.

Nazwisko Castelli vel Castello jest dość dobrze znane i często spotykane w dziejach sztuki w Polsce, gdyż kilku tego nazwiska artystów w okresie XVI—XVIII w. przebywało w Polsce. Szwajcarski Słownik Biograficzny pisze wprost, iż w XVII w. jedna gałąź tej tessyńskiej rodziny szlacheckiej przesiedliła się do Polski. W herbie mieli zamek, zwieńczony orłem. Znani są u nas architekci Andrzej i Antoni Castellowie, którzy budowali i zdobili w Krakowie kaplicę ks. Zbaraskich w kościele OO. Dominikanów. Architekt wojskowy Tomasz Castelli, krewny architekta królewskiego Giovanni Trevano⁵⁾), pracował dla ks. Ostrogskich, którzy wznosili m. i. wspaniałe budowle fortyfikacyjne w końcu XVI i w początkach XVII w. Zachariasz Castelli z Lugano znany jest w końcu XVI w., jako budowniczy we Lwowie. W XVII w. żyją tam dwaj mieszczanie Jan i Stanisław Castellowie.

Pod r. 1635 występuje w Lublinie lekarz włoski Łukasz Castelli⁶⁾.

Znany też jest architekt Castelli Antoni, który w r. 1739 zawarł umowę wspólnie z Capponim na budowę kaplicy w kościele OO. Dominikanów w Podkamieniu⁷⁾). Zapewne tenże Castelli, występujący w innych źródłach bez imienia, był nadwornym architektem Jakuba Sobieskiego, a później Radziwiłłów, dla których przebudowywał zamek w Żółkwi⁸⁾). Castellowie znani są też od XVI—XVIII w. w Wilnie⁹⁾). Taryfa domów m. st. Warszawy z r. 1797 podaje wśród właścicieli nieruchomości rów-

²⁾ E. ŁOPACIŃSKI i M. MORELOWSKI, Matteo Castelli, Prace i Materiały Sprawozd. Sekcji Hist. Sztuki Tow. Przyj. Nauk w Wilnie, III, (1938/9), s. 108.

³⁾ Schweizerisches Künstler-Lexikon, I. Frauenfeld 1905; Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, Neuchâtel 1924, s. 438.

⁴⁾ T. MAŃKOWSKI, Pochodzenie osiadłych we Lwowie budowniczych włoskich, Księga pamiątkowa ku czci L. Pinińskiego, II, Lwów 1936, s. 142.

⁵⁾ R. SZEWCZYK, Ludność Lublina w latach 1583—1650. Lublin 1947.

⁶⁾ S. BARĄCZ, Wiadomość o klasztorze OO. Dominikanów w Podkamieniu, Lwów 1887.

⁷⁾ M. OSIŃSKI, Zamek w Żółkwi, Lwów 1933, s. 104.

⁸⁾ E. ŁOPACIŃSKI, Archiwalia do historii sztuki Wilna, I. c. 71.

niez jakiegoś Castellego przy ul. Ogrodowej nr 823⁹⁾). Jest to widać jedna z tych rodzin tessyńskich, która na stałe związała się z Polską.

Z tejże książki B. dowiadujemy się też o współczesnym polonicum w Tessynie — kapliczce przydrożnej, wystawionej przez żołnierzy internowanej tam 2 Dywizji Strzelców, w Ruis. Projektował ją Jacek Stryjeński. Zbudowana z kamienia, nakryta daszkiem zakopiańskim, z obrazem M. B. Częstochowskiej, uznana została przez autora za egzotyczną na tle kapliczek Tessynu.

Publikacja „Polen und die Schweiz“, Solothurn 1945, podaje (cz. II) ilustracje dwu innych kapliczek przydrożnych, wykonanych według projektu architektów: Zbigniewa Bema i Zdzisława Pręgowskiego oraz przebudowanej kaplicy polskiej w Zuckwil pod Solurą, według projektu arch. Jana Lewińskiego. Wybitnie piękne ukształtowanie oraz wyposażenie nowoczesnego wnętrza wykonane zostało według projektów architektów: J. Lewińskiego, Fr. Rutkowskiego i Tad. Fussa.

Zbigniew Rewski

Mieczysław TRETER, Matejko; osobowość artysty, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, Książnica-Atlas, s. 686, 385 rycin w tekście i 40 tablic oraz 2 tablice synchronistyczne.

Twórczość Jana Matejki doczekała się godnej siebie monografii. W roku wybuchu ostatniej wojny światowej wyszedł spod prasy wymieniony w tytule ogromny tom formatu 4^o, z tekstem odbitym na dobrym papierze ilustracyjnym oraz z tablicami na kredzie. Sto egzemplarzy numerowanych wytłoczono przy tym w całości na papierze kredowym.

O ujęciu tematu Matejki przez autora informuje już cytowany wyżej podtytuł, powtórzony w części przez następujące tytuły rozdziałów: 1. O malarstwie historycznym, 2. Osobowość Jana Matejki i jego środowisko, 3. Twórczość, 4. Forma i styl. Rozdziały te poprzedza „Przedmowa“, a kończy „Dodatek“ złożony z następujących części: Ważniejsze daty i fakty z życia Matejki, Uczniowie J. Matejki, Literatura, Tablice synchronistyczne (a. Matejko i niektórzy współcześni mu malarze polscy, b. Matejko i współcześni mu malarze obcy), Przypisy, Spis reprodukcji, Skorowidz prac Matejki, Indeks osób i miejscowości oraz *R é s u m é* w języku francuskim. Wielką wartość posiadają „Przypisy“ na przeszło 50 stronach, które świadczą o gruntowności przeprowadzonych przez autora badań i o jego wielkiej erudycji, odnoszącej się zarówno do sztuki dawnej jak współczesnej. W związku z tymi „Przypisami“ od razu warto zwrócić uwagę na starannie wybrane cytaty z dzieł różnych teoretyków malarstwa, poczynsży od Teofila (XII w.) i Cennini'ego (XIV–XV) po Dolce'go i Bellori'ego (XVII w.), odnoszące się do znaczenia tematu w sztuce, a uzasadnione w książce tematowością obrazów Matejki.

Jak wynika z opisu pracy M. Tretera (w dalszym ciągu będę używał skrótu T.), wchodzi tu w grę dzieło obszerne, opatrzone całym aparatem przypisów, tablic, indeksów itp. — wyczerpujące kompendium o życiu i sztuce Matejki, gruntowna próba odpowiedzi na wszystkie pytania, związane z wciąż spornym zagadnieniem Matejki. Na plan pierwszy wysuwa się zgodnie z charakterem książki z dziedziny historii sztuki, sprawa artystycznej twórczości Matejki; fakty biograficzne przesunięto zaś do „Do-

⁹⁾ Wł. SMOLEŃSKI, Mieszczanństwo warszawskie w końcu XVIII-go w., W. 1917, s. 392.

datku", dzięki czemu książka zyskała na kompozycyjnej zwartości. Z punktu widzenia metody i konstrukcji dzieła budzi pewne wątpliwości pierwszy jej rozdział, omawiający malarstwo historyczne Europy (od końca renesansu), celem nakreślenia tła pod przedstawienie historycznego malarstwa Matejki. Na 75 stronach przeprowadza autor dowód, że wśród malarzy historycznych XIX wieku należał Matejko do gwiazd pierwszej wielkości; w tym celu omawia twórczość także drugorzędnych malarzy francuskich, belgijskich, niemieckich, węgierskich i rosyjskich, od których odbija korzystnie sztuka Matejki. Wydaje się to niepotrzebne, przynajmniej w tak rozległych wymiarach, bo sprawa ta już od dawna nie budzi żadnych wątpliwości.

T. uważa Matejkę za wielkiego artystę, przy czym wyczuwa się, że przekonanie to posiada jak gdyby aprioryczny charakter. Jest to zresztą zrozumiałe, bo jeśli chodzi o jakościową ocenę dzieła, to w praktyce psychologicznej istotnie tak bywa, że ocena ta w kontakcie z dziełem następuje zazwyczaj z wielką szybkością, niemal odruchowo, po czym dopiero rozpoczyna się uzasadnianie sądu, dokonywane choćby wobec samego siebie. Analiza modyfikuje niekiedy ów pierwszy, jak gdyby intuicyjny sąd o dziele, ale rzadko zmienia go w sposób decydujący.

Przyznać należy, iż T. dokonał dużego wysiłku, zmierzającego do obiektywnej oceny Matejki. Niekiedy nawet osądza tak surowo niektóre obrazy mistrza (np. „Śmierć Zygmunta Augusta“ lub „Św. Stanisław karzący Bolesława Śmiałego“ i „Dzieje cywilizacji“), że budzi odruch sprzeciwu tym więcej, że karci go często w nawiązaniu do estetyki tradycyjnej, z powodu wadliwego wyreżyserowania sceny, jej fałszywej ekspresji, jej słabego ładunku psychicznego itp., co dzisiaj nie przejmuje nas w tym stopniu, jak usterki formy łącznie z kolorem. Z drugiej strony zdaje się autor przeceniać niektóre dzieła Matejki, jak np., polichromię Mariacką. Co prawda należałoby jeszcze silniej podkreślić historyczne znaczenie tej polichromii, swoją „linijnością“ stanowiącej zapowiedź „Secesji polskiej“. Powstała w latach 1889—1891 wytyczyła ona niewątpliwie kierunek przyszłym „freskantom“ polskim wraz z Wyspiańskim na czele, którzy, zwłaszcza już w naszym stuleciu, pokrywali licznymi malowidłami zarówno kościoły Krakowa, jak prowincji. Natomiast, jeśli chodzi o wartość artystyczną polichromii Matejki, to nie należy zapominać o tym, że posiada ona wiele miejsc artystycznie obojętnych, aczkolwiek w całości odpowiada swemu dekoracyjnemu zadaniu. Nie chodzi jednak w tym miejscu o omówienie polichromii, lecz o książkę Tretera.

Jego dążenie do obiektywności naukowej podkreślają liczne ustępy książki, odnoszące się do kolorytu Matejki. T. cytuje obficie wypowiedzi na ten temat krytyki francuskiej, zazwyczaj wybitnie negatywne, ale również i od siebie dodaje sporo krytycznych uwag, odnoszących się do tej sprawy. Inna rzecz, że godząc się na ujemny osąd kolorytu Matejki, można by go uzasadniać inaczej od T. Kilkakrotnie wytyka np. Matejce jako błąd zestawianie kolorów do siebie podobnych, zwłaszcza czerwonych. Sprawę tę jednak należałoby pogłębić. Błąd Matejki nie leży bowiem w kładzeniu barwy czerwonej obok czerwonej, lecz w tym, że te czerwienie ze sobą nie grają. Impresjoniści malowali np. pejzaże, utrzymane w gamie niebieskawo-zielonej tak, jak Holendrzy malowali krajobrazy w tonacji brunatnej. Pomimo to, a nawet dzięki temu, kolor tych obrazów nie budzi sprzeciwów, ponieważ użyte w nich barwy, do siebie zbliżone, odpowiadają naszemu poczuciu harmonii. W związku z Matejką

należało więc położyć nacisk nie tyle na fakcie stosowania barw jednego rzędu, ile na fakcie zaniedbania ich harmonicznego zestroju, i to zarówno, kiedy chodzi o poszczególne części malowidła, jak również, kiedy chodzi o całość. Do zagadnienia kolorytu Matejki powrócę jeszcze na stronach końcowych recenzji.

Wracając zaś do pracy T., trzeba jednak stwierdzić, że w wyniku obiektywnego w zasadzie stosunku badacza do przedmiotu, w wyniku jego rozległej wiedzy i doświadczenia, zyskanego dzięki ustawicznemu obcowaniu z malarstwem, ustalone przezeń poglądy na Matejkę nadają się na ogół do przyjęcia, z nieznacznym tylko zastrzeżeniem.

Omówmy więc z kolei pewne punkty sporne, czy niezupełnie wyjaśnione, zarówno w odniesieniu do węższego tematu książki, tj. twórczości Matejki, jak również w odniesieniu do zagadnień ogólnie-teoretycznych, poruszanych niekiedy przez T. Dopiero po omówieniu odnośnych kwestyj, spróbuje się sformułowania pewnej syntezy, czy ogólnego sądu o dziele Matejki w oparciu o książkę T. oraz o własne obserwacje nad formą mistrza. Sąd ten będzie miał zapewne znaczenie prowizoryczne wobec zasadniczej fluktuacji poglądów, właściwych ludziom i czasom. Fluktuacja sądów będzie przy tym zawsze aktualna w stosunku do twórczości Matejki, dlatego, że jego dzieło odznacza się znaczną siłą ekspresji, — a równocześnie poważnymi usterkami formy, jakich nie dostrzega się w utworach tzw. klasyków malarstwa. Ekspresja obrazów Matejki jest funkcją dynamicznej, „barokowej“ formy i rozległej skali typów postaciowych, demonstrujących silne, żywiołowe namiętności, w każdym zaś razie intensywne życie psychiczne. Niedostatki zaś jego formy przejawiają się głównie w dziedzinie koloru, wobec czego obrazy Matejki będą zawsze natrafiały na opory w estetycznej percepcji osobników, szczególnie uczulonych na barwy.

Książka T., jak każda prawidłowa praca z dziedziny wiedzy o sztuce zmierza do wyjaśnienia zagadnienia stylu malarskiego Matejki. Ale teoretyczne wyjaśnienie istoty stylu w ogóle, dokonane przez T., tj. jego definicja stylu nie wydaje się całkowicie jasna. Ma rację autor, kiedy pisze, że „indywidualny styl jakiegoś artysty, to ogół specyficznych właściwości techniki i formy, nadający tworom jego odrębny charakter“. — W tym miejscu lepiej było jednak nie rozróżniać między techniką i formą, bo technika (np. sposób prowadzenia pędzla lub ołówka) warunkuje w pewnej mierze formę i z nią organicznie się łączy; jednakże to jasne bądź co bądź zdanie osłabia T. przez zdanie następne (str. 535): „Styl polega na określonym stosunku zależności między jednością i całością formy, a wielkością części, tj. jej elementów składowych“.

Na to trudno się zgodzić bez zastrzeżeń. Naprzód całość czy jedność formy jest funkcją harmonijnego, w każdym zaś razie celowego układu elementów. Jeśli więc części są zorganizowane nieprawidłowo, to nie ma jedności formy, ani stosunku zależności między jednością formy a jej elementami (skoro brak tej jedności). Następnie wchodzi tu w grę pojęcie, które nie tyle mogą służyć do oznaczenia stylu, ile wartości. Jeśli bowiem brak malowidłu jakiegoś piętna jedności, to malowidło to nie jest dziełem sztuki, jest po prostu malowidłem złym. A zatem stosunek między całością a wielkością części decyduje nie tyle o stylu, ile w ogóle o istnieniu dzieła. Plastyczny wyraz tego stosunku może być wreszcie jedną z cech stylu właściwego dziełu, ale sam nie jest stylem. Proporcje Polykleta lub Berniniego są wyrazem stosunku członów do całości postaci, jak również

są jedną z cech stylu tych rzeźbiarzy, ale same przez się nie są jeszcze stylem.

T. stwierdza (str. 535), że „styl Matejki jest niezmiernie trudny do określenia, gdyż brak mu zwartej, architektonicznej jednolitości. Ów brak jednolitości jest wpływem tego, że sama postawa twórcza artysty wspiera się na szeregu antynomij, tj. zasad ze sobą sprzecznych“. Gdyby tak było, to, ni mniej ni więcej, trzebaby odmówić Matejce tytułu artysty. Nieporozumienie zasadza się na tym, że T. nie zawsze rozróżnia wyraźnie między jakościami estetycznymi (formalnymi); a warstwą przedstawionych przedmiotów oraz tematu literackiego, że posłużyć się przydatną w tym miejscu terminologią R. Ingardena. Jedną ze wspomnianych antynomij polegała zdaniem T. na tym, że pomimo używanych przez siebie realistycznych środków wyrazu, Matejko w swej intencji twórczej był idealistą, bo dążył do przedstawienia idei. Podaje jeszcze na str. 536 przy użyciu może zbyt tradycyjnej terminologii: „tworzy w imię ducha, a zabija tego ducha grubą materią. Chce się niejednokrotnie wznieść w sferę nieba, ponad świat doczesny i rzeczywisty, a jest bardzo świecki i nader silnie związany z ziemią“.

Inna antynomia tkwiła w fakcie, że Matejko upatrywał istotny cel swej sztuki „w wyrazie całości kompozycji, a sam niweczył jej całość przez nadmierną indywidualizację każdego kształtu, przez rozbicie obrazu na drobne, świetnie namalowane szczegóły“.

Autor dowodzi dalej: „Chce (Matejko) oddziaływać na widza plastycznym wyrazem dzieła, który by sam bezpośrednio za siebie przemawiał, a daje nieraz moralnie opracowaną ilustrację pewnej teorii czy historyczoficznej tezy“.

„W niejednej ze swych kompozycji chciał dać malarski wyraz tragedii, dawał jak gdyby teatralny żywy obraz. Chciał przedstawić tragizm dziejowy momentu,... a stawiał widzowi przed oczy wiele luźnie ze sobą związanych epizodów o tak świetnej wystawie, że zamierzony przez niego tragizm musiał usunąć się na plan ostatni“.

„Chciał olśniewać bogactwem i siłą barw, ...ale przez brak kolorystycznej harmonii zabijał efekt całości obrazu i niejednej świetnej w nim barwy“.

Jeśli jednak zapomni się o tym, czego Matejko chciał, a co sam wyrażał nie zawsze precyzyjnym językiem, — jeśli poprzestanie się na analizie jego obrazów (a to jest dla nas najważniejsze), to wspomniane przez T. antynomie zaczną wyraźnie się kurczyć, zwłaszcza, kiedy będzie się odróżniało jakości formalne od przedstawionych przedmiotów. Celem uniknięcia dalszych nieporozumień uściśli się jeszcze pojęcie idealizmu. Pojęcie tego można bowiem używać w dwojakim znaczeniu, mianowicie w odniesieniu do formy (recenzent używa go zwykle w takim znaczeniu) oraz w odniesieniu do przedmiotów. Jakości formalne posiadają idealistyczny charakter wówczas, kiedy różnią się od formy realnych przedmiotów, — idealistyczny więc w tym sensie, że źródłem ich jest nie natura, lecz żywioł psychiczny, czy wola formy samego artysty. Do wartości takich należy więc linia i płaszczyzna, gdyż tych świat fizyczny nie zna; bo świat jest przestrzenny i brylowaty. Do jakości idealistycznych należy geometryczna kompozycja (np. trójkąt Leonarda), materia malarska szorstka lub gładka, np. emaliowa powierzchnia płótna, a także szczególnie zorganizowany zestrój barwny, który może stanowić w obrazie wartość auto-

nomiczną, aczkolwiek pozostaje w jakimś stosunku do rzeczywistego świata.

W odniesieniu do przedmiotu może być mowa o idealizowanym człowieku, np. wieśniaku, królu czy pejzażu, przy czym można takiego człowieka przedstawić jak np. Millet środkami raczej realistycznymi przy uwzględnieniu iluzji przestrzennej, bryły i światłocienia, albo idealistycznymi przy użyciu płaszczyzny i specyficznej kaligrafii, jak Wyspiański.

Matejkę należy uznać w świetle jego obrazów za zdecydowanego realistę, bo posługiwał się bryłą, często wręcz panoramiczną, i światłocieniem, a przedstawiał dosadnie scharakteryzowane indywidua. Nie jest bowiem rzeczą istotną, że w pewnym sensie idealizował twarz Zygmunta I lub Batorego; istotną rzeczą natomiast jest to, że zarówno jeden jak drugi sprawiają wrażenie prawdziwych, realnych ludzi. Nie mogą zatem dojrzeć antynomii na tym odcinku twórczości Matejki. — Jeśli zaś, na co T. nie zwrócił może dostatecznej uwagi, pojawia się w jego obrazach linia (nie wrysowana wprost, jak u Wyspiańskiego, lecz jako funkcja jego konkretnego, nadmiernie wyraźnego konturu) i to pełna swoistej, jak gdyby barokowej vibracji, to jest ona jednym z atrybutów realistycznej formy, zawsze przecież na przestrzeni całego malarstwa wchodzącej w specyficzne związki z idealizmem, bez którego żadna sztuka, a więc i realistyczna całkowicie nie może się obejść.

Zamierzona tragedia — a żywy obraz to także nie antynomia, lecz wynik znuzenia, a nawet wyjałowienia twórczego, zjawisko normalne zwłaszcza w Polsce.

Luźnie powiązane przedmioty i świetność ich wyglądu, tłumiąca tragizm widowiska, to po prostu konsekwencje zasadniczego dla Matejki temperamentu realistycznego, mniejsza z tym, że nie uświadomionego sobie z taką jasnością, jak np. w wypadku Gierymskich i dlatego może spowodującego mistrza raz po raz na manowce. Ludzie i przedmioty w obrazach Matejki odpowiadają wölfflinowskim pojęciom wielości i izolacji, to znaczy, że na ogół nie są podporządkowane jedno drugiemu, mniej ważniejszemu; w związku z tym, chociaż na ogół są częścią tłumu figur, bywają izolowane od siebie, określone, jak gdyby same dla siebie. Klasycznego przykładu wielości i izolacji dostarczają np. „Raclawice“. Nasuwa się tu bardzo pouczające z przyczyny kontrastu zestawienie Matejki z programowym realistą Aleksandrem Gierymskim, ponieważ pasja wierności i ścisłości tego drugiego idzie tak daleko, że indywidualizuje on np. rysy twarzy drobnych postaci żydów w małym „Święcie Trąbek“ (w krakowskim Muzeum Narodowym). A mimo to wielość zastępuje tu jedność, bo wszystko jest poddane jednoczącej zasadzie tonu, barwy i masy.

Również idealizowanie tematu literackiego nie stanowi zaprzeczenia matejkowskiego realizmu. Kompozycję historycznej sceny dyktuje artyście wyobraźnia, posiłkująca się ikonografią i modelem. Artysta posuwa swą swobodę w traktowaniu tematu historycznego tak daleko, że przedstawia w scenie historycznej ludzi, którzy w odnośnym zdarzeniu udziału nie brali, — jeśli mu to jest potrzebne do celów historiozoficznych. Ponieważ jednak wyimaginowane postacie, łączone (z punktu widzenia prawdy historycznej) w dowolne grupy, przedstawia Matejko w sposób realistyczny, często wręcz dotykalny — sam obraz staje się manifestacją iluzjonizmu, złudzeniem realnej rzeczywistości.

Na str. 334 dowodzi T., że „Matejko był twórcą-wizjonerem, był ekspresjonistą, a nie naturalistą, posługiwał się zaś realnymi kształtami

osób i rzeczy tylko po to, ażeby móc dać widzowi pełną iluzję historycznej konkretnej rzeczywistości"; przy sposobności wyjaśnia też autor, że tym się tłumaczą liczne „błędy, ...które tak raziły i rażą po dziś dzień niejednego widza”. Chodziło więc Matejce nie o poprawność, lecz ekspresję. Jeśli pod wyrazem naturalizm rozumieć to samo co realizm, to wbrew T. będziemy jednak uważali Matejkę za naturalistę lub realistę, co mu bynajmniej nie przynosi ujmy.

Natomiast wydaje mi się, że nie trzeba w związku z Matejką nadużywać terminu ekspresjonizm, który w sztuce XX wieku oznacza pewien skrajny, psychologistyczny kierunek sztuki, stosujący silną deformację. Poprawniej więc używać w odniesieniu do Matejki pojęcia ekspresji czy ekspresyjności, co nie jest równoznaczne z ekspresjonizmem. Ekspresjonizm wyklucza realizm, kiedy ekspresyjność bynajmniej nie niweczy realizmu, a nawet odwrotnie, potęguje złudzenie realnego życia, właśnie jak u Matejki. Co zaś do błędów Matejki (T. wspomina np. o błędnym rysunku konia Witoldowego w „Grunwaldzie”), to są one istotnie błędami z punktu widzenia werystycznego naturalizmu, ale nie są błędami z punktu widzenia „formalnego” w związku z zachowaniem przez Matejkę konsekwencji stylistycznej, dzięki czemu przynajmniej dzisiaj nie rażą nas tak, jak raziły np. Stanisława Witkiewicza. Przy tym, jak mi się zdaje, prawda stylistyczna w dziele jest ważniejsza od prawdy czysto przedmiotowej, jeśli się przyjmie, że nawet tzw. utwory naturalistyczne nie mogą się obejść bez pewnych uogólnień, czy uproszczeń, a więc jednak deformacji przedmiotu. Wynika to już z podstawowego faktu, że dzieło sztuki jest czymś innym od obiektywnej rzeczywistości.

Tak samo trudno się zgodzić na koncepcję surrealizmu Matejki, popartą „surrealistyczną wizją” w obrazie „Kopernik” w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego (str. 302). Można co prawda użyć i takiego terminu w stosunku do sztuki Matejki, ale tylko w znaczeniu literacko-metaforycznym.

Wątpliwość budzi też przeświadczenie T. o niedbałej budowie obrazów mistrza. W związku z „Kazaniem Skargi” snuje T. następujące rozważania: „Już to wczesne arcydzieło... dowodzi, jak artyście mało wtedy zależało na budowie obrazu, tj. na prawidłowym ułożeniu grup i na powiązaniu ich w harmonijną i przejrzyste skonstruowaną całość, a jak bardzo mu zależało na osiągnięciu tego, co sam nazywał „wyrazem”. Po czym dodaje: „I w „Skardze” można by ...wyróżnić pewne grupy i usiłować dowieść, z ilu części zbudowana jest ta kompozycja... Można by — ale po co? ...gdyż ...środki jego dynamicznej ekspresji zasadzają się tu ...na niezwykle bogactwie gry wyrazu twarzy... i kolorystyce... podkreślającym uroczystość momentu...”.

T. słusznie kładzie nacisk na ekspresję fizjonomiczną postaci Matejki, ale z faktu tej ekspresji wyciąga nie zawsze prawidłowe wnioski, tłumacząc nią między innymi, rzekomo niedbałą budowę jego obrazów, pomimo, że gra ona zawsze wielką rolę w organizowaniu całości płótna. Budowę kompozycji Matejki można uznać niekiedy za schematyczną, nawet chaotyczną, zwłaszcza w późniejszej fazie jego twórczości, ale rzadko za niedbałą. Właśnie wspomniane „Kazanie Skargi” odznacza się wyraźną i przejrzystą konstrukcją elementów postaciowych. W obrazie tym jest zaznaczona ostro środkowa oś kompozycji (postać Zebrzydowskiego), po obu stronach której rozmieszczono dość symetryczne grupy, co powtarza się w „Unii Lubelskiej”, a zwłaszcza w „Batorym pod Pskowem”, jak również w „Wernyhorze”. Przewagę poziomych i pionowych rytmów tych

symetrycznych, chociaż nie schematycznych kompozycji, opartych więc na tradycji klasycznej, rekompensują inne, raczej „otwarte“ układy obrazowe Matejki, pełne skośnych linii kierunkowych i chaotycznej na pozór dynamiki, kojarzącej się z pojęciem romantyzmu.

Natomiast ma rację autor, kiedy mówi o stłoczeniu wielu kompozycji mistrza, o ustawicznym dopełnianiu miejsc pustych, o jego obawie przed pustką (*h o r r o r v a c u i*), która w trakcie pracy malarskiej skłania go do odstępstw od pierwotnego, szkicowego projektu malowidła, z reguły bardziej przejrzystego od gotowego obrazu. Sprawa ta zbliża nas do zagadnienia „baroku“ Matejki. T., moim zdaniem słusznie, nie godzi się z poglądem M. Sobeskiego, który upatrywał w Matejce klasyka (str. 513), pisząc, że „niezawodnie walczył w nim (tj. w Matejce) romantyk z klasykiem, ale zwycięstwo przypadło temu ostatniemu“ oraz, że np. „Batory pod Pskowem“ ...skomponowany jest zasadniczo według reguł klasycznych“. T. tylko przelotnie zajmuje się barokiem Matejki i barok ten uważa za nieistotny dla twórczości mistrza, podobnie jak klasycyzm.

Wydaje mi się w ślad za T., że Sobeski nie ma racji, bo rytmiczno-statyczny układ niektórych malowideł Matejki, przeprowadzony wzdłuż linii poziomych i pionowych, zbliżony zatem do prawidłowości klasycznej, jako jeden z licznych elementów sztuki, sam przez się nie może rozstrzygnąć sprawy. Silniej od samego układu narzucają obrazy Matejki wizję skłębienia i splątania formy, wrażenie bujności, wibracji i niepokoju, co zbliża je do sztuki epoki baroku — i romantyzmu. Chodzi też tutaj o ten gatunek dynamizmu, który T. wyjaśnia wpływem Stwosza na Matejkę, przy czym nie trzeba zapominać o tym, że sztuka Stwosza należy już do gotyku schyłkowego, inaczej do baroku gotyckiego.

Jedną z najbardziej trafnych i głębokich konkluzyj Wölfflina w odniesieniu do klasycyzmu i baroku (cytowaną zresztą przez T. na str. 513—14) jest ta, że „ostatecznie — nie idzie o linie pionowe i poziome [są to bowiem zjawiska, występujące na samej powierzchni dzieła; uwaga moja], o front czy profil, o tektonikę czy jej brak, raczej o to, czy figura albo całość kompozycji obrazu staje przed naszymi oczyma jako świadomie stworzony obraz fragmentu świata niezależnego od widza, czy też nie. W epoce baroku przejawia się wyraźna skłonność do przedstawienia obrazu jako przelotnego momentu jakiegoś widowiska, a nie jako fragmentu świata, który istnieje sam dla siebie, w oderwaniu niejako od przygodnego widza, co stanowi cechę malarstwa klasycznego“.

Rozważana pod tym kątem twórczość Matejki należy do baroku, nie do klasycyzmu. Wchodzi tu bowiem w grę nie tyle świat istniejący sam w sobie, trwający w oderwaniu od widza, jak gdyby poza nim, jak miało to miejsce w antycznej rzeźbie klasycznej, czy w malarstwie renesansu; wchodzi tu w grę nie tyle moment trwania, ile działania, stawiania się, moment ruchu, który w „Grunwaldzie“ zamienia się na orgię ruchu, na rozpasanie się energii i furii. Nawet wówczas, kiedy postacie Matejki są przedstawiane w pozach spokojnych, statycznych, jak w licznych portretach, czy np. w „Hołdzie Pruskim“, kontur tych postaci i ich wewnętrzne podziały są określone ruchliwą, ustawicznie giętą i łamaną linią, kojarzącą się z pojęciem baroku — lub romantycznego niepokoju. — Rzecz oczywista, mamy tu na myśli nie początki twórczości mistrza, lecz jej fazę dojrzałą, w której indywidualność Matejki ujawniła się w całej pełni.

Zdaje się więc nie ulegać wątpliwości, że „klimat“ twórczości Matejki, bliższy jest Michała Anioła niż Rafaela [nie ma to nic wspólnego z kwestią wartości artystycznej], bliższy jest Delacroix, niż cenionego przez Matejkę Delaroche'a. Silnie różniczkowany rysunek Matejki różni się całkowicie od ciągłej i syntetycznej linii Davida czy Ingesa, podkreślając barokowość jego formy.

Ma rację T., że istnieje też powinowactwo między sztuką Matejki a sztuką Stwosza (str. 140). Wątpię jednak, czy można w związku z tym akcentować wpływ Stwosza na Matejkę. Najwyższy stopień wrażliwości cechuje bowiem wiek młodzieńczy. Ołtarz Mariacki znał Matejko od lat najmłodszych, a pomimo to nie można wysledzić jego wpływu ani na twórczość młodzieńczą mistrza, ani na twórczość wczesnej fazy jego lat męskich. Dynamizm godny zestawienia ze Stwoszem rozstrzyga dopiero o malarstwie środkowego okresu działalności Matejki, w którym jego cechy indywidualne wystąpiły najostrzej. Stąd, nie negując w sposób bezwzględny oddziaływań Stwosza na Matejkę, dopatrywałbym się przyczyn zbieżności między nimi w pewnym ich powinowactwie psychofizycznym, tym więcej, że gdyby nawet stwierdziło się wpływ ołtarza Mariackiego na Matejkę (na co brak wyraźnych dowodów), to równocześnie trzeba by uwzględnić gotowość odpowiedniej reakcji u perceptorów.

Wiele ujemnych stron malarstwa Matejki tłumaczy T. w ślad za innymi monografistami mistrza tą okolicznością, że artysta pojmował swą sztukę przede wszystkim jako służbę narodową, jako sztukę wyraźnie zatem tendencyjną, która dążyła do celów heterogenicznych, nie mających nic wspólnego z malarstwem czystym. To ujęcie zagadnienia Matejki wydaje się uzasadnione, ale i w tym przypadku nie należy sprawy upraszczać. Sam T. podaje sporo takich wiadomości o Matejce, które powinny były nieco zmodyfikować jego pogląd na przyczyny błędów malarskich artysty.

Pomimo właściwego mu autyzmu i związanej z tym niechęci do korzystania ze wzorów, był jednak wrażliwy na krytykę i wyciągał z niej pewne wnioski, i to właśnie w dziedzinie czysto malarskiej. Po wystawieniu „Kazania Skargi“ w Paryżu i ostrej krytyce francuskiej, wytykającej mu między innymi przesadę w użyciu fioletów i czerni, rozjaśnił swą paletę i wzmocnił polifoniczność obrazów następnych, poczynając od „Rejtana“. Wiadomo też, że studiował kwiaty z punktu widzenia ich barwy i ujawniał skłonność do ciemnego aksamitnego fioletu bratków. Jego wynurzenia dostarczają często dowodów na to, że interesował się kwestią koloru i pragnął szczerze pogłębiania chromatycznej gamy swych utworów, orientując się trafnie, że nie zaszkodziłoby to ekspresji i historyzoficznej wymowie obrazów. Jak się więc zdaje, niedostatki kolorytu Matejki nie były wynikiem uporu, ani świadomego bagatelizowania tej sprawy w imię celów szczytniejszych, lecz jakiegoś organicznego wprost braku. Do tej sprawy wrócimy jeszcze na chwilę, w końcowym ustępie recenzji.

Zanim spróbuje się sformułowania konkluzji ogólnych na temat malarstwa Matejki, wypadnie zatrzymać się na chwilę przy kwestii podziału jego twórczości na okresy. Podział taki jest wprawdzie sprawą drugorzędną i czysto konwencjonalną (bo życie płynie nieprzerwanym nurtem), ale jak każda klasyfikacja, ułatwia opanowanie zjawiska. — Chodzi o to, że T. odrzuca zarówno podział twórczości mistrza, dokonany przez St. Tarnowskiego z punktu widzenia tematu, jak również podział S. Zahor-

skiej z punktu widzenia formalnych momentów jego malarstwa. Kryteria Tarnowskiego istotnie są nie do przyjęcia; natomiast osobiście odpowiada mi schemat Zahorskiej, która dokonuje podziału z uwagi na rodzaj i charakter kompozycji, zamykając latami 1862—1871 okres I o przewadze elementów statycznych, latami 1871—1881 okres II zdecydowanie dynamiczny, — zaś latami 1881—1893 okres końcowy, nacechowany pewnym brakiem decyzji, czy to w jednym, czy drugim kierunku, a więc jak gdyby mieszany. Pominę tutaj argumenty, jakimi T. zwalcza Zahorską, bo zabrałoby to zbyt wiele miejsca, poprzestając tylko na stwierdzeniu, że nie wydają mi się przekonywujące (str. 156 seg.). Zapewne, że pewna kapryśność twórczości Matejki podważa klasyfikację Zahorskiej, ale jej nie obala. Przy tym kryterium kompozycji i formy statycznej i dynamicznej jest jeszcze obiektywnie sprawdzalne, kiedy przyjęte przez T. jako podstawa nowego podziału, kryterium „ekspresji” posiada zbyt subiektywny charakter. Tego rodzaju podział dokonany na podstawie stwierdzenia, że dzieła artysty w pewnych okresach posiadają więcej, w innych zaś mniej ekspresji, wydaje mi się większą dowolnością od operacji, przeprowadzonej na Matejce przez S. Zahorską.

Na tym wypadnie chyba zakończyć dyskusję z bardziej wątpliwymi tezami książki, żeby raz jeszcze, tym razem w formie jak najbardziej zwięzłej, spróbować zdefiniowania matejkowskiej sztuki oraz odpowiedzieć na pytanie, dlaczego posiada ona gorących zwolenników, budząc równocześnie jak najsilniejsze sprzeciwy? Jeśli chodzi o oponentów tej sztuki, którzy posuwają się nawet do odmawiania Matejce jakiegokolwiek artyzmu, to stwierdzić wypadnie, że rekrutują się oni głównie spośród współczesnych malarzy, uprawiających jednostronny kult koloru, zarazem tzw. „doznaniowców” czy „wrażeniowców” o tyle osobliwych, że ich wrażliwość nie łączy się ze zrozumieniem wagi humanistycznych stron dzieła. Podług ich poglądów wrażliwość na kolor i umiejętność tworzenia harmonij barwnych wyczerpuje niemal zadanie malarstwa.

Tymczasem malarski świat Matejki jest przede wszystkim światem wielkiego teatru historii, światem wyobraźni, nadbudowanym na faktach dziejowych, światem heroicznym, zamieszkałym przez rasę niezwykłych ludzi, którzy sugerują użycie terminu „nadrealizm” z tym oczywiście, że termin ten nie ma nic wspólnego z współczesnym „surrealistycznym” kierunkiem malarskim i posiada znaczenie metaforyczne.

Matejko był twórcą fascynujących indywidualności, przykuwających uwagę widza i narzucających się jego pamięci. Utrudnia to nawet sytuację polskiego historyka sztuki, który wzrastał w atmosferze dzieła Matejki i z którym dzieło to jest w pewien sposób zrośnięte tak, że trudno się od niego oderwać. Chociaż wiadomo nam np., że różne zdarzenia dziejowe musiały wyglądać inaczej, niż na obrazach Matejki, przecież wciąż na nie patrzymy jego oczyma. Chociaż na podstawie materiałów ikonograficznych domyślamy się, że wiele kreowanych przez artystę postaci historycznych musiało wyglądać inaczej, przecież i pod tym względem ulegamy matejkowskiej wizji, że wspomnę choćby o poczcie królów i książąt polskich. Tak przekonywująca jest wymowa dzieł Matejki, poznawanych od lat najmłodszych dzięki wydawnictwom albumowym i luźnym reprodukcjom.

Z drugiej strony jednak, żeby tym dziełom ulegać, trzeba być albo wyzbytym z poczucia kolorystycznego, albo przynajmniej mało wrażliwym

na kolor. — W tym miejscu muszę przejść do osobistych wypowiedzi, bo trudno mi mówić za drugich. Otóż przyznać się muszę, że wspaniałe „głowy“ Matejki wywierają na mnie silne wrażenie, oglądane w czarno-białej reprodukcji. Natomiast obcowanie z większością jego oryginałów utrudnia mi ich koloryt. W krakowskim Muzeum Narodowym oglądałem często trzy jego znane płótna: „Hołd Pruski“, „Racławice“ i „Wernyhorę“. Przyznać się muszę z przykrością, że rzadko i raczej niechętnie zatrzymuję się przed tymi obrazami, bo odrzucają mnie od siebie swym dysharmonijnym lub surowym kolorem.

W „Wernyhorze“ farbkowata czerwień postaci głównej, skojarzona z ciemno-trawiastą zielenią i „bengalskim“ niebem utrudnia patrzenie na obraz. Podobnie jest z nieco jadowitą czerwiecią „Hołdu Pruskiego“, z jego zestawieniami przykrej żółci obok silnych fioletów; mniej przykre pod tym względem są „Racławice“, bo malowidło pod względem kolorystycznym jest przynajmniej dość obojętne, choć nie pozbawione dysonansów. Pamiętam dość dobrze wyjątkowo niemiłe wrażenie, jakie wywarł na mnie „Sobieski pod Wiedniem“ w Watykanie. Oglądany po wyjściu ze Stanz z freskami Rafaela wydał mi się rażąco brutalny z powodu swoich czerwieni i czerni. Podobnie reagowałem na „Śmierć Przemysławą“ w Muzeum zagrzebskim, utrzymaną w barwach sino-fioletowych, skłóconych z jaskrawą żółcią. Najgorzej jest z kolorem Matejki tam, gdzie ten kolor uderza, gdzie Matejko chciał być kolorystą i stosować polifonię. Najlepiej zaś przedstawia się strona kolorystyczna w jego olejnych szkicach, gdzie wielobarwność zastępuje nieraz wspólny mianownik tonu. Ton ten zgodnie z tradycją wyraża się zestrojem brunatno-złocistym, nieraz wcale głębokim.

Również „Batory pod Pskowem“ jest pozbawiony kolorystycznych zgrzytów i posiada wcale łagodną, złotawą tonację, współgrającą z bardziej nasyconymi plamami np. czerwieni. Znajdą się i inne jeszcze obrazy artysty, kolorystycznie lepsze od opisanych. Jednakże wyjątki nie zmieniają reguły, a reguła przedstawia się nie dobrze. — Przy sposobności warto dodać, że tak chętnie stosowana przez Matejkę czerwień była modna w malarstwie szczególnie od epoki romantyzmu. Używał jej Delacroix (np. „Śmierć Sardanapala“), u nas zaś Piotr Michałowski, ten drugi w sposób niezmiernie dyskretny i w małych ilościach, a także Rodakowski i Kotsis z tym jednak, że była to zazwyczaj czerwień stłumiona, dźwięcząca trochę głucho, lecz szlachetnie.

Ujemne strony kolorytu Matejki potęguje zestawienie go z malarzami innymi. Nie daleko „Hołdu Pruskiego“ w Sukiennicach wisi H. Rodakowskiego „Portret Dembińskiego“, w którym również występują czerwień, o ileż piękniejsza niż w obrazie Matejki. Złamana, choć bynajmniej nie szara czerwień w „Portrecie Dembińskiego“, współgra z zielenią jego mundur. Wchodzi tu więc w grę analogiczne zestawienie barwne jak w „Wernyhorze“. Ale cóż za ogromna różnica efektu z połączenia tych dwóch „barw dopełniających“ (zgodnego zatem z teorią malarską) w jednym i drugim obrazie. U Rodakowskiego przychodzi do głosu skończona harmonia, u Matejki niezamierzony i nieusprawiedliwiony artystycznie dysonans.

A jednak, jak wspomniano już o tym uprzednio, kolor nie był Matejce obojętny. Lubił niektóre barwy, a więc miał do nich emocjonalny stosunek, porywały go zwłaszcza barwy intensywne i nasycone, piękne same w sobie, co skłoniło St. Witkiewicza do stosowania w odniesieniu

do kolorytu Matejki terminu „światności“. Tylko, że w obrazie rozstrzygają o światności koloru wzajemne stosunki plam barwnych, akordy barwne. Akordy te w obrazach Matejki zmieniały się często w dźwięki prawie kakofoniczne, dobrze — jeśli obojętne, prawie nigdy zaś interesujące i nowe, wyjątkowo zaś harmonijne, i to w obrazach traktowanych tonalnie.

Ponieważ zaś harmonia barwna, podobnie jak harmonia muzyczna wymaga specjalnego uwrażliwienia, wzajemne porozumienie się w przedmiocie sztuki Matejki jest bardzo trudne. Trafiają się bowiem nawet pośród specjalistów ludzie niezbyt uczuleni na barwy, którzy spraw związanych z kolorem nie mogą pojąć. Tego rodzaju badacze nie będą mieli zastrzeżeń w stosunku do Matejki, gdyż to, co w jego dziele jest najgorsze, po prostu nie dociera do ich świadomości. Przekonać ich zaś nie można, skoro zazwyczaj nie są świadomi swego braku, — a ponieważ pewien stosunek do koloru mają (bo taki czy inny stosunek mieć muszą), są oczywiście mniemania, że ich percepcja koloru jest poprawna, a nawet jedynie właściwa. Sprawa ta jest jednym z najbardziej klasycznych dowodów braku obiektywnych kryteriów oceny artystycznej, czy raczej intersubiektywnych kryteriów. Kryteria wspólne pojawiają się tylko w obrębie węższego gatunku perceptorów do siebie podobnych:

Dygresja ta była potrzebna, celem wyjaśnienia, dlaczego ustalenie jednolitego sądu o Matejce jest tak trudne, bez porównania trudniejsze od oceny tzw. klasyków malarstwa, — których sztuka nie nasuwa wątpliwości takich, jak sztuka polskiego artysty. Bo jeśli nawet treści humanistyczne, np. zjawiska psychiczne nie ujawniają się u nich z taką siłą, jak u Matejki, to „powierzchnia“ ich dzieła spełnia zazwyczaj bez reszty warunek harmonijnej struktury. Dlatego dzisiaj wszyscy uznają wielkość Rafaela, Leonarda, Tycjana, Velasqueza, Rembrandta, Goyi itd. Natomiast wątpić należy, czy uzyska takie znamię powszechności sąd o geniuszu Matejki. Będą tutaj bowiem działały zawsze hamulce różnego rodzaju.

Jeśli chodzi o zagranicę, to oprócz usterek malarskich, właściwych Matejce, hamulcem takim będzie tematyka jego obrazów, równie obca innym narodom, jak tematyka naszych wieszczów. Przeciwnie, jeśli chodzi o Polskę. To, co stanowi przeszkodę dla obcych, uderza bezpośrednio w strunę naszych uczuć i zbliża nam dzieło Matejki. Współczynnik heroizmu i patriotyczny ładunek jego obrazów kompensuje często w świadomości Polaków wady malarskie tych płócien, ale ów czynnik kompensacyjny odpada w stosunku do obcych. Obcych interesuje nie tyle dramat historyczny, ile „malarstwo“ Matejki, a malarstwo to posiada, jak wiemy, poważne braki.

Jednym z nich wydaje się także to, co zazwyczaj uważa się za zaletę mistrza, a mianowicie plastyczność jego przedstawień; od razu dodać trzeba, nadmierna plastyczność malowanych przez niego ludzi i rzeczy. Wypukłość przedstawionych przedmiotów, niemal stereoskopowa, niweluje płaszczyznę obrazu, która do pewnych granic obowiązuje w malarstwie, wynikając z naturalnej struktury malowidła, jako specyficznego przedmiotu. — Rzecz oczywista, stopień przestrzenności, a więc i brylowości wyobrażonych w obrazie przedmiotów jest bardzo rozległy, boć wyznacza go z jednej strony zupełna płaszczyzna np. kaligrafii gotyckiej — z drugiej barokowy iluzjonizm, kontynuowany przez romantyzm i naturalizm XIX wieku. Jednakże nadmiar werystycznych, złudzeniowych efektów przeciwstawia się istocie sztuki, która jest czymś innym od fizycznego świata i pomimo ścisłych z nim związków, posiada jeszcze własną,

odrębną rzeczywistość i własny konwencjonalizm. W ramach tej swoistej rzeczywistości malarskiej mieści się sprawa płaszczyzny czy powierzchni malarskiej, jaką pozwala wyczuć nawet iluzjonistyczne malarstwo barokowe czy naturalistyczne (np. Courbeta).

W obrazach Matejki iluzyjna wypukłość przedstawionych przedmiotów łączy się jeszcze z jednostajnością środków przedstawienia. Wypukłych, wyraźnie określonych i dlatego jakby izolowanych od siebie przedmiotów Matejko ani nie wtapia w cień, ani nie naświetla ostrzejszym światłem, nie oddziela ich od siebie interwałami mroku i światła, jak to czynili wybitniejsi artyści epoki baroku, poczynając od Tycjana i Tintoretta. U Matejki przeważa panoramiczne przedstawienie wszystkich składników sceny, oświetlanych na ogół jednakowo, niezależnie nawet od tego, czy znajdują się na pierwszym czy ostatnim planie, — który zresztą znajduje się zazwyczaj nie daleko pierwszego. Bo Matejko posługuje się dość płytką przestrzenią i najchętniej skupia swe postacie jak gdyby przy rampie scenicznej. W matejkowskiej „przestrzeni“ powietrze gra rolę niewielką i to nie tylko w odniesieniu do zamkniętych wnętrz, ale i do *p l e i n - a i r' u*. Między postaciami bliższymi i dalszymi nie odczuwa się na ogół oddzielającej je warstwy powietrza. Malarstwo Matejki można więc przyrównać do wypukłego reliefu (Batory, Hołd Pruski, Rejtan, zwłaszcza Grunwald itd.).

Ze sprawą przestrzenności obrazów Matejki łączy się jeszcze zagadnienie jego perspektywy. Na tym miejscu poprzestaniemy tylko na jednym spostrzeżeniu. Artysta lubi gwałtowne i „trudne“ skróty, które z natury rzeczy podkreślają wymiar głębokości. Obserwuje się to często zwłaszcza w rysunku dłoni jego postaci (np. u Stańczyka w „Hołdzie Pruskim“, lub u Possewina w „Batorym“). Wydaje się nawet niekiedy, że rysunek ten nie zawsze jest uzasadniony sytuacyjnie i artystycznie, a służy do okazania sprawności ręki.

U Matejki, który, przyznać to należy, jest w pewnym znaczeniu słowem znakomitym wprost majstrem-technikim, zachodzi to zjawisko, że właściwa artyście umiejętność osiągania efektu złudy, przeszkadza mu w utrzymaniu miary, tak ważnej w każdej sztuce. Wystarczy tu przypomnieć jeszcze oprócz bryłowatych przedmiotów: ludzi i elementów martwej natury (że wskażę choćby na przewrócone krzesło w „Rejtanie“, chleb w „Batorym“ itp.), jeszcze jego draperie, absolutnie aksamitne, jedwabne, atlasowe itd. Nie chciałbym być źle zrozumiany. Iluzjonizmu wcale nie uważam za wadę w przypadku, kiedy nie rozsadza on konstrukcji obrazowej. W dziełach klasyków malarstwa: Rubensa, Goyi, Rembrandta, Vermeera z Delfu moment iluzjonizmu występuje bardzo silnie, posunięty aż do imitacji materiałów, ale w wyniku prawie magicznych umiejętności tych malarzy i ich artystycznego instynktu bywa podporządkowany jakościom estetycznie ważnym.

W malarstwie Matejki często bywa inaczej. Czyżby więc wynikało z tego, że Matejko jest złym malarzem, albo, że nie jest artystą? Sądzę, że z wyżej rozwiniętych uwag nie wolno wyciągać pochopnych i wulgarnych wniosków. Należy bowiem pamiętać o tym, że obraz to przecież nie tylko kolor, jak zdają się mniemać niektórzy współcześni malarze; że obraz, to jeszcze kompozycja, rysunek i modelunek przedstawionych przedmiotów, jako jedna z wartości przestrzennych, a także ekspresja fragmentów i całości.. Gdyby oceniać np. Michała Anioła tylko ze względu na cechujące jego malarstwo jakości barwne, to sąd o nim nie mógłby wypaść

w sposób zbyt pochlebny, ponieważ artysta ten nie był olśniewającym kolorystą, aczkolwiek posiadał niewątpliwie poczucie tonu. Tam jednak, gdzie chciał stosować gamę polifoniczną i intensywną („M a d o n n a D o n i”), wyniki były raczej ujemne. O jego wielkości decydowały więc inne jakości, które z nawiązką okupywały dość obojętne wartości barwne.

Podobnie, choć nie identycznie przedstawia się sprawa z Matejką. Dlatego, pomimo wszystkich zastrzeżeń, wydaje mi się trafny instynkt tych ludzi, którzy Matejkę kreowali na geniusza. Również i ja odczuwam osobowość Matejki jako genialną, zgodnie z definicją Kretschmera („Ludzie genialni”). Trudno na tym miejscu przytaczać wyniki badań Kretschmera nad osobnikami genialnymi, bo ta i tak za długa recenzja musiałaby się zamienić w rozprawę; wystarczy wspomnieć, że cechy uznane przez wymienionego uczonego za typowe dla geniusza, występują u Matejki z dużą wyrazistością. W związku z tym należy podkreślić właściwy mu autyzm, a więc uporczywe sprowadzanie wielości świata do mianownika własnej osobowości, dumną świadomość swej wartości, absolutną niechęć do ulegania wpływom, zdolność do olbrzymich wysiłków fizycznych przy słabej, astenicznej budowie, żarliwość usposobienia, a przede wszystkim płonący w nim ogień i opętanie ideą: odpowiednik sokratesowskiego *d a i m o n i o n a*. Jego przejawem w obrazach jest ich dynamiczna, niespokojnie pulsująca powierzchnia, przede wszystkim zaś tylekroć podkreślana „ekspresja” postaci.

Wady jego sztuki były równie wielkie jak jej zalety. — Podobnie jak np. u Balzaca. Dodać tu warto, że pisarza tego nikt nie odsądza od czci i wiary za jego brak smaku i rażące błędy jego utworów. Co do Matejki, to wielu współczesnych malarzy chciałoby go nawet wycofać z muzeów. Oczywiście, wchodzi tu w grę typowa cecha Polaków: brak umiaru w połączeniu z nieprzemyślanym, czysto emocjonalnym odruchem, a także historyczny hiperkrytycyzm wobec własnego kraju — wreszcie fideistyczny stosunek do własnej, jakże ubogiej prawdy, która rozległy świat sztuki próbuje sprowadzić do aptekarskiego odważania kolorów.

Jakaż więc ostateczna konkluzja w przedmiocie twórczości Matejki? Geniusz, pomimo wielkich błędów, istniejących w dziele? Sądzę, że tak! — Bo błędy bynajmniej nie wykluczają genialności, a często nawet ją potwierdzają. Dowodem wielkości mistrza jest powołanie do życia własnego odrębnego świata, w pewnym sensie nadrealnego — i umiejętność narzucenia ludziom jego prawdy (pomimo niewybrednych często środków wyrazu). Dowodem jego talentu jest umiejętność spontanicznego tworzenia i swobodnego operowania tłumami postaci, bardzo sprawny i pełen energii rysunek oraz jego mistrzostwo techniczne, niezależnie od tego, że mistrzostwo to sprowadza go nieraz na manowce. Tragizm zaś jego sztuki tkwi w tej okoliczności, że celowo i przekonywująco zorganizowanym w dziele jakościom humanistycznym — nie zawsze odpowiadają jakości malarskie. Nie stanowią bowiem systemu tak skończonego i harmonijnego, jak jakości związane z psychiczną ekspresją i „prawdą” protagonistów wielkiego teatru Matejki.

Tadeusz Dobrowolski

ARS POLONICA. Cz. I. Polska Grafika Nowoczesna. Opracował Aleksander Wojciechowski. Fryburg 1946. Wydawnictwo „Horyzonty”. S. 83, tabl. 29.

Ze szczerym zainteresowaniem bierze się do ręki ładnie wydana, obficie ilustrowaną książeczkę pt. „Ars Polonica” wydaną przez polską firmę wydawniczą „Horyzonty”, publikującą pod tym samym tytułem miesięcznik literacko-artystyczny.

Zamierzeniem wydawcy przy ogłoszeniu t. I-go serii „Ars Polonica” było niewątpliwie wypełnienie luki w zakresie opracowań sztuki polskiej, dostępnych dla cudzoziemców, a zarazem mogących informować w tej dziedzinie i czytelnika polskiego. Jak wiadomo, brak takich popularnych wydawnictw dotkliwie odczuć się daje.

Tekst w 3 językach: francuskich, niemieckim i polskim na „zapoznać czytelnika z ogólnym charakterem grafiki polskiej” — zgodnie z zapowiedzią krótkiego wstępu. Czy spełnia on zamierzone zadanie?

Tekst wydawnictwa, ujęty w 6 krótkich rozdziałów, zajmuje w brzmieniu polskim ok. 13 stron druku formatu 8°. W tak szczupłych ramach trudno zmieścić omówienie, nawet pobieżne, całokształtu twórczości grafików polskich w ostatnim półwieczu. Niemniej zamierzeniem autora było poruszenie tematu z różnych stron, jakkolwiek sam się zastrzega, że z konieczności czyni to b. pobieżnie.

Kilka słów tylko poświęcono historii grafiki polskiej, dalej autor analizuje „podstawowe elementy nowoczesnej grafiki polskiej”, po czym współczesną twórczość graficzną dzieli na grupy według technik, usiłując je scharakteryzować każdą w swoim zakresie. Na zakończenie dość dziwnie brzmiący tytuł „Granice grafiki polskiej”. Zamieszczone przed rozdziałami cytaty z Norwida, z Witkiewicza i in. mają wprowadzać w tok myśli autora.

Niestety książeczka nie osiąga zamierzonego celu — zamiast pożądanego w tego typu popularnym wydawnictwie jasnego wykładu — jest to właściwie chaotyczne podanie trochę wiadomości, o niektórych grafikach polskich, o technikach graficznych, o uprawianych tematach, z dodaniem ogólnikowych frazesów, nie dających ani syntetycznej charakterystyki twórczości artystów, ani produkcji artystycznej w dziedzinie grafiki, z tego okresu. — Twórczość poszczególnych artystów grupuje autor według uprawianych przez nich technik, za zarzut poczytując jednemu z grafików, że pracuje w różnych technikach i przeto wymyka mu się z przyjętej klasyfikacji (Tyrowicz!) „Sami artyści nie uznają tego rozgraniczenia i pracują równocześnie na wielu polach”.

Niestety i ten krótki tekst, mający informować o wybitniejszych artystach, o kierunkach twórczości i o drogach rozwoju grafiki polskiej — jest mocno niedociągnięty do widocznie projektowanego poziomu. Właśnie dlatego, że jest to wydawnictwo popularne i powinno być lekturą informującą dla najszerszych sfer — nie może zawierać rażących błędów i niejasności, jeśli już nie pogmatwania pojęć. Słusznie autor doszukuje się źródeł natchnienia wielu artystów w symbolice sztuki średniowiecznej, w surowych nieraz formach sztuki ludowej — ale dlaczego za czołowego przedstawiciela tego kierunku uważa Chrostowskiego?

Zapewne przy braku na obczyźnie odnośnej literatury i oryginalnych prac wzmiankowanych w wydawnictwie artystów — nieuniknione były pewne usterki, nie tylko w doborze materiału omawianego, ale i w opracowaniu tekstu, niemniej przy najpobieżniejszym nawet przeglądzie grafi-

ki w. XIX, nie można wśród artystów, uprawiających litografię, pominąć J. F. Piwarskiego. Nie wiemy na jakiej podstawie autor twierdzi, iż Płoński zostawił mało dzieł oryginalnych, a przeważnie robił reprodukcje dzieł malarskich. Znanе oeuvre graficzne Płońskiego to właśnie prawie wyłącznie akwaforty z własnych rysunków artysty. Rodowód zaś jego twórczości to: Rembrandt, Norblin. — Nieporozumienie idzie dalej — za następcę jego uważa St. F. Jasińskiego, którego nie tylko tak wielki odstęp czasu, ale przede wszystkim tak odmienny temperament artystyczny i zupełnie innymi drogami rozwijająca się twórczość — zasadniczo różni od Płońskiego. Płoński właśnie jest swobodnym rysownikiem swych własnych rycin, podczas gdy Jasiński do szczytów kunsztu doprowadza grafikę reprodukcyjną, interpretacyjną, natchnienia szukając głównie u wielkich mistrzów renesansu włoskiego i pokrewnych im pre-rafaelitów.

Wśród współczesnych Jasińskiemu grafików nie można pominąć tak charakterystycznego dla swej epoki Antoniego Kamińskiego. Z późniejszych brak m. in. J. Konarskiej. Chyba przez pomyłkę Hoppen jest nazwany ekspresjonistą, Pankiewicz — twórcą polskiej litografii nowoczesnej.

Szkoda, że korekta wiele pozostawia do życzenia. Dzięki jej usterkom Chrostowski w tekście niemieckim nazywa się Chrostowicz, W. Podolskiego przechrzczono wszędzie na Podewskiego, w niemieckim : Jean Pierre Norblin-Gourduine, w polskim: Jean Pierre Norblin la Gourduine. Jak wiadomo, nazwisko artysty brzmiało: Jean Pierre Norblin de la Gourdain.

W wydawnictwie podano źródła, skąd zaczerpnięte zostały ilustracje. Ale kto się domyśli, że „La France et la Pologne“ Paris 1938 — ma oznaczać kwartalnik, wydawany od r. 1938 przez Bibliotekę Polską w Paryżu pt. „La France et la Pologne dans leurs relations artistiques“? Nie podano też ani nru czasopisma, ani autora i tytułu pracy, zamieszczonej w kwartalniku, z której pochodzi m. in. reprodukcja na karcie tytułowej, omawianego wydawnictwa.

Zapewne w trudnych dla braku materiału warunkach na obczyźnie publikowanie trójjęzycznego wydawnictwa jest niełatwym zadaniem, ale przy tak szczęśliwej inicjatywie, zrealizowanej w tak estetycznej formie — czy nie należało jednak ostrożniej podejść do tekstu, by uniknąć choć najbardziej rażących błędów? Niewątpliwie polska firma wydawnicza we Fryburgu szwajcarskim większą miałaby wtedy zasługę.

St. M. Sawicka

KRONIKA KRAJOWA

KRAKÓW

W dotychczasowych zeszytach powojennych „Biuletynu“ podano kronikę Komisji Historii Sztuki P. A. U. za lata 1945 i 1946 oraz kronikę Zakładu Historii Sztuki i Zakładu Archeologii Przedhistorycznej U. J. za rok 1945. Obecnie uzupełniamy tę kronikę wydarzeniami do końca r. 1947 oraz dodajemy kronikę innych instytucji krakowskich za czas od ustania okupacji niemieckiej po koniec roku 1947 — o tyle, o ile od dyrekcji lub zarządów poszczególnych instytucji udało się nam uzyskać dane. Istniejące jeszcze luki postaramy się uzupełnić w zeszytach następnych.

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI

KOMISJA HISTORII SZTUKI P. A. U. odbyła w r. 1947 dziesięć posiedzeń naukowych, na których przedstawiono następujące rozprawy i komunikaty:

30 I — Tadeusz Mańkowski: André Le Brun, rzeźbiarz Stanisława Augusta.

13 II — Lech Niemcewski: Fundamenta teorii architektury.

27 III — Stefan Świszczowski: Zameczek w Dębnie w świetle nowych odkryć.

24 IV — Maria Gąsiorowska: Stan badań nad historią oprawy artystycznej w Polsce.

22 V — Adam Bochnek: Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem.

Ks. Tadeusz Kruszyński: Działalność artystyczno-kulturalna kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego dary dla katedry wawelskiej.

26. VI — Witold Dąlbór: Grupa budowli późnobarokowych w Wielkopolsce i ich budowniczy Karol Marcin Frantz.

Ks. Bolesław Przybyszewski: Wiadomości do historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie.

ks. Bolesław Przybyszewski: Architekt Franciszek Placidi donatariuszem biskupstwa krakowskiego.

Józef Lepiarczyk: Kilka uwag o działalności Franciszka Placidiego w Krakowie.

25 IX — Tadeusz Mańkowski: O pochodzeniu architekta Bernarda Meretyna.

Ks. Tadeusz Kruszyński: Pierwsze prace witrażowe Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera w kościele Mariackim w Krakowie.

30 X — Józef Dutkiewicz: Małopolska rzeźba średniowieczna — Plastyka ruchoma do połowy XV wieku.

27 XI — Ks. Tadeusz Kruszyński: Szkicownik Józefa Mehoffera i jego pierwsze witrażyki w kościele Mariackim w Krakowie.

Tadeusz Dobrowolski: Ze studiów nad portretem polskim w epoce sarmatyzmu. — Próba analizy stylu, historia i tło społeczne malarstwa.

11 XII — Stefan Świszczowski: Brama na Gródku i mury miejskie między Gródkiem a Wawelem.

Nadto na posiedzeniach WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO P. A. U. przedstawiono w r. 1947 następujące prace:

13 I — Wojśław Molé: Założenia i zagadnienia historii sztuki Słowian.

14 IV — Adam Bochniak: Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano.

Streszczenia powyższych prac ukazały się w „Sprawozdaniach z Czynności i Posiedzeń P. A. U.“, a także w szerszej redakcji w IX tomie „Prac Komisji Historii Sztuki“, obejmującym następujące rozprawy:

Adam Bochniak: Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem.

Jerzy Szabłowski: Ze studiów nad związkami artystycznymi polskimi w epoce renesansu i renesansem zachodniosłowiańskim.

Krystyna Sinko-Popielowa: Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie.

Adam Bochniak: Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano.

Tadeusz Mańkowski: Mecenat Jana III w Żółkwi.

Zygmunt Bątkowski: Z dziejów twórczości Gregoria Guglielmiego.

Tom (s. VIII, 333) zamykają sprawozdania z posiedzeń Komisji za lata 1946 i 1947 i indeks do całego tomu.

Postąpił również druk trzeciego zeszytu V t. „Źródeł do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce“, obejmujący *Cracovia artificum 1501—1550* Jana Ptaśnika w opracowaniu Mariana Friedberga. Zwłoka w postępie druku była spowodowana zaginięciem w czasie wojny części rękopisu. Lukę tę uzupełnił M. Friedberg na podstawie archiwaliów z Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa, tak że ukończono już druk części źródłowej w zupełności. W przygotowaniu jest wstęp krytyczny M. Friedberga do całego tomu oraz indeks.

Przewodniczącym Komisji w okresie sprawozdawczym był nadal Feliks Kopera, zastępcą przewodniczącego Tadeusz Mańkowski, sekretarzem i redaktorem „Prac“ Adam Bochnak.

Współpracownikiem Komisji Historii Sztuki został wybrany prof. Lech Niemojewski, zaś członkiem czynnym Polskiej Akademii Umiejętności spośród historyków sztuki prof. Wojśław Molé, od r. 1933 jej członek korespondent.

Gabinet Rycin P. A. U., odnaleziony w r. 1945 w skrzyniach złożonych przez Niemców w schronach pod zamkiem wawelskim, nie został dotychczas udostępniony z powodu braku lokalu. Przedwojenny lokal Gabinetu przy ul. Straszewskiego 27, wynajęty w styczniu 1945 przez Polską Akademię Umiejętności Uniwersytetowi Jagiellońskiemu na pomieszczenie seminariów Wydziału Prawa, nie został, mimo usilnych starań, odzyskany, a seminaria prawnicze wzbraniają się go oddać, motywując to tym, że w takim razie musiałyby z powodu braku pomieszczenia zawiesić swą działalność. W r. 1947 otrzymał Gabinet Rycin niezwykle cenny dar z zapisu ś. p. prof. Józefa Markowskiego w postaci 30 sztuk wyjątkowo pięknych mebli zabytkowych z drugiej połowy w. XVIII i początku XIX. Meble te bardzo wzbogacą przyszłe wnętrza wystawowe Gabinetu.

Polska Akademia Umiejętności zakupiła w r. 1947 za kwotę 800.000 zł. bibliotekę z zakresu historii sztuki po ś. p. Stefanie Komornickim. Biblioteka ta będzie udostępniona wraz z Gabinetem Rycin po uzyskaniu lokalu.

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

ZAKŁAD HISTORII SZTUKI

Pracownicy zakładu: kierownik: zast. prof. dr Adam Bochnak, adiunkt doc. dr Jerzy Szablowski, st. as. dr Anna Bocheńska, mł. as. dr Bożena Daszyńska, as. wolontariusz Lech Kalinowski.

Sprawa obsadzenia katedry historii sztuki po ś. p. prof. Tadeuszu Szydłowskim, wdrożona jeszcze na wiosnę 1945 r. przez zaproponowanie Ministertwu Oświaty nominacji doc. Bochnaka na tę katedrę, nie została jeszcze definitywnie załatwiona. Dr Bochnak wykłada nadal i prowadzi seminaria w charakterze zastępcy profesora względnie profesora kontraktowego.

Habilitacje: Zatwierdzenie Ministerstwa Oświaty uzyskała habilitacja dra Jerzego Szablowskiego, przeprowadzona w roku akademickim 1945/46 na podstawie rozprawy pt. „Ze studiów nad związkami artystycznymi polsko-czeskimi w epoce renesansu i renesansem zachodniosłowiańskim“ oraz całej dotychczasowej działalności naukowej. Natomiast habilitacja dra Karola Estreichera na podstawie rozprawy pt. „Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wewelu“ i całej działalności naukowej oraz dra Tadeusza Mańkowskiego na podstawie rozprawy pt. „Prace Schlütera w Wilanowie“ i całej działalności naukowej, przeprowadzone w roku akademickim 1946/47, czekają do chwili obecnej na zatwierdzenie.

Stopień doktora filozofii otrzymali mgr Bożena Daszyńska na podstawie rozprawy pt. „Stalle kościoła N. P. Marii w Krakowie“, mgr Romana Rodowiczowa na podstawie rozprawy pt. „Rozwój groteski w malarstwie i rzeźbie w. XV i XVI we Włoszech“ oraz mgr Jerzy Langman na podstawie rozprawy pt. „Nieistniejący kościół św. Michała i Józefa w Krakowie“. Nadto odbyły się rygoroza z historii sztuki jako przedmiotu pobocznego mgra Karola Lewickiego, mgra Janiny Bieniarzówny, mgra Tadeusza Słowikowskiego, mgra Haliny Brablecovej i mgra Janiny Wójcickiej, których głównym przedmiotem studiów była historia, oraz mgra Mieczysława Gładysza przy etnografii jako głównym przedmiocie studiów.

Magisteria. Stopień magistra filozofii z historii sztuki otrzymali: Mieczysława Świerczkowa na podstawie rozprawy pt. „Cyboria krakowskie“, Krystyna Dobrowolska: „Dwór króla Stanisława Augusta w miniaturach Muzeum Ks. Czartoryskich“ oraz Bronisław Mieszkowski: „W sprawie usystematyzowania średniowiecznych Madonn na lwie“. Nadto przedłożyli rozprawy magisterskie: Izabela Dubikówna pt.: „Obrazy Szymona Czechowicza w Krakowie“, Lech Kalinowski pt.: „Typy renesansowych nagrobków krakowskich“ oraz Maria Kosińska pt.: „IkonoGRAFIA św. Stanisława do połowy w. XVI“.

Frekwencja studentów. Na seminaria i proseminaria prof. Bochnaka uczęszczało w r. 1945/46 ponad 100 studentów, w r. 1946/7 — 274 studentów, w r. 1947/48 zapisanych jest 226 studentów. W związku z tym w r. 1946/47 obok seminarium prowadzone było proseminarium w trzech równoległych oddziałach, w roku zaś 1947/48 wprowadzono podział na seminarium dla starszych, seminarium dla młodszych i dwuoddziałowe proseminarium oraz ćwiczenia inwentaryzacyjne (doc. Szablowski).

Ćwiczenia muzeologiczne połączone z wykładami prowadził docent etatowy dr Tadeusz Dobrowolski niezależnie od innych swych wykładów z zakresu historii sztuki.

Praca wewnętrzna w Zakładzie skupiała się głównie około uporządkowania i skatalogowania biblioteki oraz zbioru fotografii. Ukończono inwentarz biblioteki na pozycji 6498, wcagając do niego zarówno książki nabyte w czasie wojny

przez Institut für ostdeutsche Arbeit, który zagrabił bibliotekę Zakładu, jak i dary powojenne. W ten sposób Biblioteka Zakładu, złożona: a) z części pozostawionej przez Niemców w Bibliotece Jagiellońskiej, 2) z części wywiezionej przez Institut für ostdeutsche Arbeit i odzyskanej przez dra Karola Estreichera dzięki przychwytceniu owego Instytutu, c) z książek nabytych przez Institut für ostdeutsche Arbeit i d) z darów powojennych, została uporządkowana i zinwentaryzowana. W chwili wybuchu wojny w r. 1939 najwyższą pozycją inwentarza był numer 5321, w chwili obecnej 6498. Przyrost wyraża się więc liczbą 1177 pozycji (nieraz wielomotowych). Jednakowoż od tego względnego przyrostu należy odliczyć stratę około 350 pozycji (głównie poloników), które zginęły w czasie wojny, tak że bezwzględny przyrost od r. 1939 wynosi około 820 pozycji. Strata poloników jest dotkliwa, to też kierownictwo Zakładu dokłada wszelkich starań, by stracone egzemplarze zastąpić nowymi. Sprawę utrudniają minimalne fundusze Zakładu.

W toku są następujące prace: kompletowanie katalogu alfabetycznego i rzeczowego biblioteki, porządkowanie i katalogowanie zbioru fotografii i przezrocz.

MUZEUM UNIwersYTETU Jagiellońskiego

Na podstawie uchwały Senatu Akademickiego z 20 czerwca 1947 wznowiono organizację Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (istniejącego pod różnymi nazwami od r. 1868). Muzeum podjęło działalność z dniem 1 września 1947 jako instytucja ogólnouniwersytecka, podległa Senatowi Uniwersyteckiemu. Na pomieszczenie Muzeum przeznaczył Senat część Collegii Maioris po jego odnowieniu. Zawiązek istniejącego przed wojną Muzeum Historyczno-Przyrodniczego przechodzi jako część składowa do Muzeum U. J. Dyrektorem Muzeum U. J. został prof. dr Adam Bochnak, zastępcą dyrektora (na etacie adiunkta U. J.) dr Karol Estreicher, kustoszem-wolontariuszem dr Janina Dobrzyniecka.

W chwili obecnej zbiory nie są dostępne dla publiczności, ponieważ gmach przed gruntownym remontem nie nadaje się na ich wystawienie. Na razie są zamagazynowane w kilku pomieszczeniach w Kolegium Nowodworskiego w bezpośrednim sąsiedztwie Zakładu Historii Sztuki. W okresie sprawozdawczym odnaleziono dzięki akcji rewindykacyjnej dra Estreichera w Niemczech szereg cennych zabytków należących do Muzeum, zaś w Krakowie, oprócz przedmiotów odnalezionych w r. 1945, zbiór monet i medali (z górą 7000 sztuk), który Niemcy zawlekli do składów Muzeum Narodowego.

Dzięki subwencji Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, wypłaconej za pośrednictwem Związku Muzeów w Polsce (którego członkiem jest Muzeum U. J.), wynoszącej do chwili obecnej 150.000 zł., zakonserwowano szereg portretów, wśród nich wielki portret Jana III przez Trycjusza, portrety Brodowicza i ks. Schindlera przez J. N. Głowackiego itd. Dalsze subwencje umożliwiłyby kontynuowanie tych koniecznych i w chwili obecnej najważniejszych prac przygotowawczych do otwarcia Muzeum. Studia wstępne nad zagadnieniem konserwacji i częściowo odbudowy Collegii Maioris, gdzie znajdują pomieszczenie zbiory Muzeum U. J., prowadzi architekt U. J. inż. Stefan Piwowarczyk w porozumieniu z wojewódzkim Urzędem Konserwatorskim w Krakowie.

Wicedyrektor Muzeum U. J. dr Estreicher został w r. 1947 odznaczony krzyżem oficerskim orderu Polonia Restituta za zasługi na polu rewindykacji zabytków wywiezionych przez Niemców.

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY PRZY AKADEMII
GÓRNICZEJ

Zakład Historii Architektury Polskiej rozpoczął działalność 1 XII 1945. Kierownikiem Zakładu był do 1 IX 1946 inż. arch. Bohdan Guerquin, odtąd — dr Witold Dalbor. Prace naukowe Zakładu polegały na sporządzaniu pomiarów zabytkowych pow. jędrzejowskiego na potrzeby Centralnego Biura Inwentaryzacji Zabytków. Na potrzeby Regionalnej Dyrekcji Planowania Przestrzennego oraz Konserwatora Wojewódzkiego Krakowskiego wykonano szczegółowe pomiary wsi (Tyniec) i zabytków monumentalnych. Szczególną uwagę poświęcono budownictwu małomiasteczkowemu (Zakliczyn, Czeladź, Cieżkowice).

PAŃSTWOWE ZBIORY SZTUKI NA WAWELU

Gdy wczesnym rankiem dnia 1 września 1939 padły pierwsze niemieckie bomby lotnicze na Kraków, postanowiono usunąć z Wawelu co najcenniejsze ruchomości, więc przede wszystkim arasy Zygmunta Augusta, tzw. Szczerbiec i inne przedmioty składające się na skarbiec, dalej pewne pamiątki po królach polskich, kilka najbardziej wartościowych, a rozmiarami niezbyt wielkich obrazów, polskie ko-bierce i drocę drobnych przedmiotów z działu przemysłu artystycznego. Wszystko to, zapakowane w skrzynie, popłynęło Wisłą do Sandomierza pod opieką kustosa zbiorów dra Stanisława Świerza-Zaleskiego i urzędnika Kierownictwa Odnowienia Zamku na Wawelu inż. Polkowskiego oraz kilku zaufanych woźnych. W Sandomierzu przeładowano skrzynie na samochody wojskowe, celem dalszego przewiezienia ich w bezpieczne miejsce. Myślano zrazu o województwie lubelskim, wnet jednak, gdy postępy ofensywy niemieckiej okazały się nadspodziewanie szybkimi i wielkimi, zwrócono się przez Lwów na południowo-wschodnie kresy ówczesnej Rzeczypospolitej, a wobec oczywistej już katastrofy militarnej zdecydowano przekroczyć granicę rumuńską. Rumunia jednak nie wydawała się być wtedy dostatecznie pewnym miejscem schronienia — późniejsze wypadki polityczne w całej pełni potwierdziły ówczesne pod tym względem obawy, — to też dr Świerz-Zaleski postanowił szukać azylu na Zachodzie. Wynajęto więc w Konstancy okręt, który skarby wawelskie przewiózł do Marsylii, skąd nastąpiła dalsza wędrówka do Paryża. W czasie wiosennej ofensywy niemieckiej we Francji pamiętnego roku 1940 powędrowały nasze skrzynie do Bordeaux, gdzie już pod ostrzałem załadowano je na okręt, celem przewiezienia ich do Anglii. Ale i Anglia okazała się w czasie wielkiej bitwy powietrznej w lecie 1940 r. niepewnym miejscem przechowania, wobec czego zabytki wawelskie pod opieką dra Świerza-Zaleskiego i inż. Polkowskiego powędrowały za Atlantyk, do Ameryki Północnej, i tam, w Kanadzie, zostały rozmieszczone w Ottawie i okolicy, przeważnie po klasztorach. Rząd Rzeczypospolitej i Ambasada Polska w Waszyngtonie prowadzą obecnie pertraktacje o powrót wywiezionych dzieł sztuki na Wawel.

Na Wawelu pozostało jednak w chwili wkroczenia Niemców do Krakowa w dniu 6 września 1939 dużo dzieł sztuki, przede wszystkim mebli i obrazów, których z powodu dużych rozmiarów nie dało się wywieźć. One to, wraz z pościąganyymi z różnych publicznych i prywatnych zbiorów polskich dziełami sztuki, z dodaniem później zabytków zrabowanych w różnych innych krajach zajętych przez Niemców i zupełnie nowych mebli, zamówionych wedle smaku niemieckiego, złożyły się na cudaczne urządzenie, wśród którego rezydował generalny gubernator Frank aż do swej ucieczki w połowie stycznia 1945.

W czasie okupacji stworzyli Niemcy „Amt für die Pflege der alten Kunst“, którego głównym zadaniem było — pod pozorem zabezpieczenia — rabowanie co

najcenniejszych dzieł sztuki w Polsce. Z charakterystyczną dla Niemców pedanterią podzielono „zabezpieczone“ dzieła sztuki na kilka kategorii wedle ich wartości, przy czym najcenniejsze skatalogowano i wydano w luksusowej publikacji pt.: *Sichergestellt Kunstwerke im Generalgouvernement* (por. BHSK VIII 209). Wydawnictwo to stało się z czasem źródłem pomocniczym dla polskich prac rewindykacyjnych.

Wawel stał się składnicą „zabezpieczonych“ dzieł sztuki. Tu je przechowywano, stąd je też w miarę niepowodzeń na frontach wywożono do Rzeszy, przestrzegając ustalonej kolejności. Wypadki wojenne potoczyły się jednak tak szybko, że po ucieczce Niemców znaleziono w schronach pod zamkiem wawelskim całe składy bardzo cennych dzieł pozwlekanych z różnych zbiorów i skarbców kościelnych. Pierwszą troską nowoutworzonej dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu było uchwycenie stanu faktycznego przez zinwentaryzowanie tego wszystko, co po Niemcach pozostało na Wawelu, a następnie zidentyfikowanie poszczególnych przedmiotów dla ustalenia ich prawowitych właścicieli oraz zwrot dzieł sztuki właścicielom. Pod tym względem dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu pozostawała w stałym kontakcie ze swą władzą zwierzchnią, tj. z Naczelną Dyrekcją Muzeów i Ochrony Zabytków.

Oprócz tych prac inwentaryzacyjnych przeprowadzono w pierwszej już połowie r. 1945 „odniemczenie“ urządzenia wewnątrz wawelskich przez usunięcie z nich wszystkiego, co nie licowało z powagą pomnika narodowego polskiego. W lecie 1945 można było już dopuścić publiczność do zwiedzania zamku. Z czasem, dzięki bardzo przychylnemu stanowisku Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, przybyły na Wawel nowe zabytki, wśród których wymienić należy bardzo cenny portret Stanisława Tenczyńskiego ze zbiorów Potockich w Krzeszowicach, trzy olbrzymie portrety konne Wazów, które pochodzą z zamku w Suchej, przekazane na Wawel przez Naczelną Dyrekcję, oraz bardzo interesujący pod względem historycznym i cenny pod artystycznym obraz prawdopodobnie wenecki, przedstawiający elekcję Augusta II, zakupiony w handlu antykarskim w Krakowie, a pochodzący ze zbiorów Franciszka Potockiego. Przez zawieszenie tych obrazów zyskały komnaty wawelskie na swoistym, polskim charakterze, który okupant niemiecki starał się za wszelką cenę zatrzeć.

Druga połowa r. 1945 upłynęła pod znakiem przyjmowania w czasowe przechowanie przelicznych transportów dzieł sztuki wywiezionych z Polski i porzuconych przez Niemców na obszarze Śląska. W pracach tych brali udział pracownicy Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków oraz dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. Dnia 30 IV 1946 nadszedł do Krakowa największy i chyba najcenniejszy z transportów rewindykacyjnych, tym razem z Bawarii, zawierający w dwudziestu kilku wagonach kolejowych ołtarz Mariacki Wita Stwosza, zbiory artystyczne U. J., kilka najcenniejszych dzieł sztuki z Muzeum Ks. Czartoryskich z portretem Cecylii Gallerani Leonarda da Vinci i słynnym krajobrazem Rembrandta na czele, dalej srebra kościelne zrabowane z archidiecezjach gnieźnieńskiej i poznańskiej, nie mówiąc już o poszczególnych innych dziełach sztuki oraz książkach Zakładu Historii Sztuki i innych zakładów U. J., wywiezionych w r. 1944 przez „Institut für ostdeutsche Arbeit“. Pracownicy dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu prowadzili odbiór i inwentaryzację tego transportu, podobnie jak i dalszych transportów rewindykacyjnych, nadchodzących z Bawarii w ciągu roku 1946 i 1947. Ołtarz Stwosza umieszczono w Państwowej Pracowni Konserwatorskiej na Wawelu, gdzie poddawany jest fachowym zabiegom, zanim będzie mógł wrócić na dawne miejsce w kościele Mariackim. Inne dzieła sztuki i w ogóle przedmioty odzyskane z Niemiec przeważnie już zwrócono prawowitym właścicielom.

Oprócz wspomnianej już Państwowej Pracowni Konserwatorskiej na Wawelu, mającej szerszy zasięg działania, a będącej filią Państwowej Pracowni Konserwa-

torskiej w Warszawie, działają na Wawelu pracownie konserwacji dzieł sztuki, obsługujące zbiory wawelskie. Są to pracownie konserwacji obrazów, rzeźb, przedmiotów metalowych i zabytków ceramiki, tkanin ze szczególnym uwzględnieniem gobelinów, stolarska i ramiarsko-pozłotnicza.

Co do zamierzeń na przyszłość, to poza bieżącymi sprawami pragnie dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu opracować i ogłosić drukiem naukowy katalog dzieł sztuki powierzonych jej opiece, w związku z czym przystąpiono do fotografowania na razie wszystkich obrazów wawelskich. Wykonano dotąd około 300 zdjęć w formacie 13 × 18 cm. Z opracowaniem i ogłoszeniem drukiem przewodnika dla zwiedzających należy raczej poczekać do chwili — miejmy nadzieję już niedalekiej — powrotu arasów i innych dzieł sztuki z Kanady.

Poza tym prowadzone są studia nad ulepszeniem centralnego ogrzewania w zamku, obecne bowiem jest wadliwe i w zimie 1946/47 było powodem pewnych, na szczęście w porę zauważonych szkód w wystawionych dziełach sztuki, zwłaszcza w obrazach malowanych na drzewie i fornirowanych meblach. Z prośbą o zaproponowanie ulepszeń zwrócono się do wybitnego specjalisty spraw centralnego ogrzewania, profesora Politechniki Śląskiej dra Eliasza Zielskiego.

Parę jeszcze uwag poświęcić należy projektowi urządzenia Muzeum Historycznego Wawelu, którego zadaniem będzie zebranie wszelkiego rodzaju materiałów ikonograficznych dotyczących zabytków nieruchomych wzgórza wawelskiego, jak i zabytków ruchomych związanych z Wawelem, a nie należących do zakresu urządzenia wnętrza zamku czy katedry, więc przede wszystkim wykopalisk przedhistorycznych i historycznych oraz fragmentów architektonicznych, a także udostępnienie tych materiałów do celów naukowych, opieki nad wzgórzem wawelskim i jego pomnikami nad historyczno-artystycznymi oraz popularyzatorsko-dydaktycznych. Wstępne prace nad zorganizowaniem Muzeum Historycznego Wawelu są już w toku.

Wawel, będący sercem Krakowa, a zarazem Polski całej, jest też pierwszorzędny obiektem turystyki. Wyraziło się to w r. 1947 liczbą około 120.000 zwiedzających. Najwyższe nasilenie wycieczek przypada na miesiąc czerwiec, w którym przewinęło się przez komnaty wawelskie z górą 36.000 osób.

M U Z E U M N A R O D O W E

Po ustąpieniu Niemców w styczniu 1945 r. stan Muzeum Narodowego był następujący:

Z budynków Muzeum pozostały do dyspozycji Instytucji jedynie Muzeum Czapskich i Dom Matejki, ponadto magazyny przy pl. św. Ducha, ul. Karmelickiej i pl. Jabłonowskich oraz w Muzeum Przemysłowym, gdzie pomieszczono zbiory usunięte przez Niemców z Galerii w Sukiennicach, z domu Szołayskich (Oddział im. F. Jasińskiego), Wieży Ratuszowej, Muzeum Barącza, z magazynów na Wawelu i z dawnym Magistracie podgórskim.

Zajmowane przez siebie gmachy muzealne pozostawili Niemcy w stanie opłakanym. I tak świetlnia Galerii w Sukiennicach pozbawiona była szyb, w salach wybito boczne okna, centralne ogrzewanie, instalacja elektryczna i wentylacyjna niezdatne były do użytku. Dom, gdzie mieścili się zbiory Barącza, zamieniony przez Niemców na bunkier, uległ uszkodzeniu wskutek zbombardowania sąsiedniego budynku. Dom z fundacji Szołayskich, przerobiony dla celów partii hitlerowskiej, stracił zupełnie charakter oddziału muzealnego. Wieża Ratuszowa, w której Niemcy zrobili stację radiową, zamieniona była w śmietnik starych przyrządów i urządzeń radiowych. Nowy gmach przekształcili Niemcy na kasyno Generalnego Gubernatorstwa. Wszystkie najnowocześniejsze urządzenia muzealne do gruntu zniszczono, jak również instalację elektryczną i częściowo ciepłą, przystosowaną przez Niem-

ców do systemu kotłów kuchennych. Zmieniono sale wystawowe, wypruwając ściany izolacyjne i działowe, oszpecono fasadę wybijając dwa okna w ryzalitach oraz zmieniając wysokość okien, rozmieszczonych wedle wymagań muzealnych.

Co się tyczy zbiorów — to Dyrekcja chcąc je ocalić przed grabieżą Niemców, zabezpieczyła wszystkie najcenniejsze zabytki w skrzyniach. Z powodu utraty kilku budynków pozostałe Oddziały stały się magazynami.

Od chwili opuszczenia Krakowa przez Niemców działalność Muzeum szła w następujących kierunkach: 1) — a) odzyskania budynków, b) doprowadzenia ich do stanu wystawowego, c) urządzenia w nich ekspozycji; 2) — odzyskania zabytków.

1) Po objęciu Sukiennic, w ciągu dwuletniej pracy udało się stopniowo Galerię odrestaurować i z powrotem urządzić w niej wystawę dzieł malarstwa i rzeźby polskiej. Z konieczności dwie ostatnie sale musiały jeszcze służyć za magazyny — obecnie jedną z nich przygotowuje się na pomieszczenie wystaw zmiennych z zasobów Muzeum Narodowego. Otwarcie Galerii z odnowionym (podobnie jak i inne dzieła) „Hołdem pruskim“ Matejki miało charakter święta dla społeczeństwa krakowskiego. W dniu 24 marca 1946 została otwarta „Wystawa historyczna Tadeusz Kościuszko 1746—1817“, która była jedną z głównych imprez Roku Kościuszkowskiego w Krakowie. Wystawa odnosiła się wyłącznie do osoby Kościuszki, a zestawiona chronologicznie, prowadziła zwiedzających przez całe życie Naczelnika. Obejmowała ona dokumenty, druki, obrazy, rysunki, ryciny, militaria i pamiątki. W Sukiennicach również odbyła się w związku z przewiezieniem do Krakowa uroczystość przekazania ołtarza Wita Stwosza władzom kościelnym w obecności przedstawicieli Rządu, Zarządu Miejskiego i Społeczeństwa.

Dom Szołayskich bezpośrednio po ustąpieniu Niemców zajęła P. P. S., która jednak po roku z gmachu ustąpiła, po czym Zarząd Miejski w porozumieniu z Dyrekcją Muzeum przeprowadził gruntowny remont budynku. W odnowionych salach Muzeum urządziło w roku 1947 wystawę sztuki cechowej polskiej oraz zmienne wystawy, m. in. witraży z kościoła Mariackiego oraz „Wystawę 800-lecia miasta Moskwy“.

Wieżę Ratuszową odrestaurowano i po uzupełnieniu i renowacji znajdujących się tam obiektów rzeźby kamiennej średniowiecznej i renesansowej w oryginałach i odlewach gipsowych otwarto dla publiczności w lipcu 1946 r.

Dom Matejki, zamieniony w czasie wojny na magazyn — zwolniono od przechowywanych tam zabytków w przygotowaniu do gruntownego remontu, którego plan jest już ustalony.

W roku 1946 przystąpiło Miasto do odbudowy zniszczonych wnętrz i urządzeń nowego gmachu Muzeum Narodowego. W związku z wypożyczeniem głównej sali przez Najwyższy Trybunał Narodowy na proces załogi Oświęcimia przeprowadzono rekonstrukcję ogrzewania centralnego wielkiej sali i holu, co umożliwi urządzenie tam wystawy zabytków muzealnych zaraz po ukończeniu procesu. Równocześnie Budownictwo Miejskie przygotowało do użytku jedną salę na półpiętrze, gdzie znalazła już pomieszczenie wystawa kilimów i gobelinów Gałkowskich, w najbliższym zaś czasie odbędzie się wystawa Muzeum Oświęcimskiego. Poza tym rozpoczęto prace nad stworzeniem centrum magazynowego na niskim parterze, dokąd przeniesie się magazyny z Muzeum Czapskich i innych lokali składowych.

2) Prace nad rewindykacją zabytków zarekwirowanych przez Niemców, „wypożyczanych“ przez nich, zagrabionych i porzuconych w czasie ucieczki prowadzone były od chwili uwolnienia Krakowa na terenie miasta, a następnie na terenie województwa krakowskiego i śląskiego. W rezultacie — przy wydatnej pomocy ze strony społeczeństwa, gdyż wiele osób zgłaszało ocalone od zatury dzieła sztuki, — Muzeum zdołało odzyskać znaczną część własnych przedmiotów i innych instytucji (np.

Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Muzeum Przemysłowego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Polskiej Akademii Umiejętności, Akademii Sztuk Pięknych, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska, Zamku Królewskiego w Warszawie i in.).

Poza tym Muzeum Narodowe uczestniczyło w wystawach urządzanych przez inne instytucje, obsyłając swymi eksponatami wystawę twórczości Olgi Boznańskiej, Józefa Pankiewicza, Stanisława Wyspiańskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i wystawie objazdowej Cypriana Norwida w 125 rocznicę urodzin, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe w Warszawie.

W roku 1946 wznowiło swą działalność Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Narodowego w Krakowie, które w salach Sukiennic urządziło szereg wykładów z dziedziny historii sztuki.

M U Z E U M K S. C Z A R T O R Y S K I C H

Zbiory Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie poniosły w czasie wojny olbrzymie straty nie tyle ilościowo, co jakościowo, i to znacznie większe w dziale zabytków sztuki, niż w dziale biblioteczo-archiwalnym. Najlepszym dowodem, a jednocześnie wyrazem tego, iż specjaliści niemieccy zdawali sobie sprawę z jakości tej wyborowej kolekcji, najstarszej w Polsce, a znanej wszędzie, jest fakt, iż pod względem ilości zabytków opublikowanych w wielkim wydawnictwie *S i c h e r g e s t e l l t e K u n s t w e r k e i m G e n e r a l g o u v e r n e m e n t*, zawierającym tylko tzw. pierwszy wybór („erste Wahl“), czyli najcenniejsze dzieła sztuki z całego „Generalgouvernement“, stoi Muzeum Ks. Czartoryskich na pierwszym miejscu, z kolei drugie miejsce zajmuje ilościowo Muzeum Narodowe w Warszawie, trzecie — Wilanów.

Okupant „zabezpieczył“ (czyli skonfiskował w praktyce): 15 obrazów, 11 miniatur portretowych, 12 tkanin, 104 przedmioty nowszego (od renesansu) złotnictwa, 156 przedmiotów złotnictwa starożytnego, 64 przedmioty pamiątkowe po królach polskich od Jagiellonów do Stanisława Augusta, 12 sztuk broni zabytkowej i uzbrojenia, 4 rzeźby, 4 przedmioty szkła i ceramiki, 9 drzeworytów z w. XV, 6 miniatur wschodnich (perskich i indyjskich), 375 złotych numizmatów, 33 rękopisy iluminowane, 7 rękopisów zwykłych, jako też dodatkowo zabranych w r. 1942 31 rękopisów zwykłych. Razem Muzeum utraciło 843 zabytki. Wyłączając rękopisy, straty wyniosły wtedy mniej więcej 1/10 stanu posiadania zabytkowego.

Akcja rewindykacyjna wydała rezultaty świetne i skromne. Świetne, bo spośród 15 utraconych obrazów powróciło 10, w tym obrazy Leonarda da Vinci, Rembrandta (jeden z kilku istniejących w ogóle jego krajobrazów, prawdopodobnie najlepszy z nich), Dirck Bouts'a (dwa), Corneille de Lyon i inne. Wróciły także dwa gobeliny flamandzkie, kilkanaście przedmiotów przemysłu artystycznego, w tym misa i relikwiarz Limoges z w. XIII oraz grzebień liturgiczny Limoges i pastorał z w. XIII, kilka czar i pucharów z w. XVII, jako też hełm „Morion“ z w. XVI i drugi hełm z w. XVI, jedna buława i trzy tarcze, w tym tarcza „wroźebna“ Sobieskiego, dwie majoliki włoskie, dwie miniatury wschodnie i niewiele innych zabytków tej kategorii. Przede wszystkim — oprócz obrazów — wymienić jednak należy powrót 29 kodeksów luminowanych, tak że w tej chwili brak jest jeszcze tylko czterech. Rękopisy te, choć zatechły, nie uległy innym uszkodzeniom.

Z drugiej strony, nie udało się dotychczas odzyskać bardzo wartościowych zabytków: nie został odnaleziony obraz Rafaela, ani też wspaniałe dywany perskie, zabrane przez gubernatora Wächtera wprost z Muzeum, a wśród nich znakomity dywan z w. XVI z kwiatami i zwierzętami. Brak, jak wspomniano, czterech rękopisów iluminowanych. Za bezpowrotnie stracone uważać należy numizmaty złote, zabrane

przez oddział wojska niemieckiego, a nie skonfiskowane urzędowo za pokwitowaniem, jak inne zabytki.

Wśród numizmatów były rzeczy wyjątkowe i unikaty. Do ciekawszych należał medal Uniwersytetu Wileńskiego z r. 1828 (jak Czapski 3620, ale w złocie). Waga utraconych numizmatów przekracza 3 kg. Nie odnaleziono także sławnej skrzynki sassanidzkiej, podobnie jak ani jednego przedmiotu złotnictwa starożytnego, gdzie było wiele bardzo cennych naukowo okazów, nie ma także drzeworytów z w. XV (w tym dwa niello i dwa śrutowe) i nie odnaleziono oczywiście ani jednej spośród pamiątek po królach, również zrabowanych przez wspomniany oddział niemiecki.

Z rękopisów zwykłych, które powinny się znaleźć, ale których dotąd nie ma, wymienić trzeba dwie grupy: rękopisów olkuskich i sieradzkich.

Ogólnie biorąc, stan akcji rewindykacyjnej nie jest więc zadowalający, mimo wspaniałych wyników co do pewnych przedmiotów, co tłumaczyć należy bez wątpienia także dorywczością i przypadkowością tych poszukiwań. Systematyczne poszukiwania może by dały większe rezultaty, gdyby można je było zorganizować w trudnych warunkach rewindykacji na terenie Niemiec i jeszcze trudniejszych w Austrii.

Dni styczniowe 1945 przetrwało Muzeum jako gmachy bez poważniejszych uszkodzeń, ale w stanie wymagającym szybkiego remontu. Remonty te, szczególnie pokrycie większości dachów, zostały przeprowadzone w r. 1945 dzięki intensywnej pomocy finansowej Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Ochrony Zabytków, tak że niewiele w tym zakresie pozostaje do zrobienia. Prócz tego udało się dokonać szeregu innych remontów włącznie z adaptacją nowego magazynu, gwałtownie potrzebnego wobec ciągłego braku miejsca, remontów niektórych sal wystawowych i częściowego wprowadzenia światła elektrycznego.

Co zaś do strony organizacyjnej, to już w jesieni 1945 r. były dostępne dla pracujących naukowo i innych wszystkie książki i całe archiwum, jak również urządzono stałą wystawę obrazów włoskich i stałą galerię portretów polskich, przywracając prawie całkowicie stan rzeczy przedwojenny w salach historycznych I piętra. Poza tym urządzono salę zabytków egipskich, ważną szczególnie dla licznych wycieczek szkolnych oraz salę ceramiki greckiej i salę porcelany, co ma również znaczenie pedagogiczne, a nie tylko artystyczno-naukowe.

Muzeum zwiedziło w r. 1946 prawie 9000 osób, w r. 1947 ponad 18000 osób; w czytelni Biblioteki pracowało w r. 1946 około 900 osób, w r. 1947 około 1600 osób. Przeprowadzono szereg kwerend naukowych, czasami bardzo żmudnych, chcąc możliwie iść na rękę ludziom, którzy nie mogą sobie pozwolić na dłuższy pobyt w Krakowie lub w ogóle na przyjazd, i to tak dla zagranicy, jak i dla kraju, szczególnie dla Warszawy.

Wobec wielu przykrych doświadczeń, wypożycza się rękopisy i książki tylko zupełnie wyjątkowo i tylko do poważnych bibliotek. Przesyłało także wielokrotnie zdjęcia fotograficzne zabytków tak dla zagranicznych, jak i dla krajowych uczonych. Muzeum jest otwarte i dostępne codziennie, łącznie z czytelnią naukową, przy czym wstęp do niego jest nadal bezpłatny.

Personel naukowy Muzeum wykonał różne wewnętrzne prace poza ciągłym urządzaniem i nadzorem urządzenia. Gotowe do druku są trzy nowe katalogi: miniatur portretowych w. XVIII/XIX, złotnictwa starożytnego oraz gemm i kamei. Z inwentarzy działowych powstaje nowy katalog generalny, doprowadzony dotychczas do numeru 3670. Ponadto wykonano różne drobniejsze prace i charakterze inwentaryzacyjno-katalogowym, jak nowy katalog zbrojowni. Prowadzi się ciągle prace nad uporządkowaniem biblioteki.

Pośród projektów najbliższych prac, oprócz wspomnianych, będących w toku, wymienić należy urządzanie wystaw zmiennych oraz opracowanie i wydanie nowego przewodnika.

MUZEUM HISTORYCZNE M. KRAKOWA

Początkami swymi sięga roku 1890, kiedy to poczęto gromadzić przy Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa pierwsze muzealia, głównie wykopaliska, pamiątki miejskie, tłoki i odciski pieczęci. Dzięki staraniom powstałego w r. 1897 Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa Rada Miejska 31 V 1899 uchwaliła utworzenie Muzeum Historycznego przy Archiwum A. D. m. Krakowa. W ciągu następnych lat zbiory Muzeum powiększały się powoli, lecz stale, gromadzone w lokalach parterowych budynku Archiwum przy ul. Siennej 16. Objęły one bogaty zbiór fotografii i rysunków, dawne widoki miasta, tłoki pieczętnicze, medale, zabytki przemysłu artystycznego, różne wykopaliska i znaleziska, pamiątki miejskie itp., nadto weszły do zbiorów w charakterze depozytu zabytki dawnych cechów krakowskich; beria, puchary, ludy, chorągwie itp., jak również obrzędowe rekwizyty obchodu lajkonika łącznie z strojami sprawionymi wedle projektów Stan. Wyspiańskiego przez Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1903—4. Zbiory te jednakowoż nie były dostępne dla zwiedzających, z braku odpowiedniego lokalu i personelu, ani też nie mogły podlegać właściwej konserwacji. Kierując się zamiarem uchronienia Muzeum jako czynnej placówki kulturalnej Rada Miejska powzięła 20 IV 1936 uchwałę, przyznającą na pomieszczenie Muzeum zabytkową realność przy ul. Szpitalnej 121 czyli tzw. dom „Pod Krzyżem”. Realność ta, wartościowa jako obiekt zabytkowy, zbudowana w r. 1466 i należąca pierwotnie do rozległego kompleksu zabudowań średniowiecznego szpitala św. Ducha, uległa w ciągu wieków licznym przebudowom. Gmina m. Krakowa postanowiła ten budynek starannie odnowić i wydobyc wszystkie gotyckie i renesansowe szczegóły architektury. Po opróżnieniu budynku z lokatorów i sklepów Zarząd Miejski miał przystąpić do remontu, przeszkodził temu jednakowoż wybuch wojny w r. 1939. W czasie wojny wynajęto z powrotem sklepy, wewnątrz zaś budynku przeznaczono na czasowe pomieszczenie magazynów Muzeum Narodowego. Same zbiory tymczasem przetrwały w stanie na ogół nienaruszonym w magazynach Archiwum.

Ten stan rzeczy trwał bez zmian aż do r. 1945, w którym Miejska Rada Narodowa jednomyślną uchwałę 18 XII 1945, uznała za rzecz pilną otwarcie Muzeum Historycznego m. Krakowa jako samodzielnej placówki, przyjmując zarazem statut nowej instytucji. W wyniku konkursu stanowisko dyrektora Muzeum powierzono dr Jerzemu Dobrzyckiemu z dniem 1 VI 1946.

Stosownie do par. 3 statutu Muzeum Historyczne ma na celu gromadzić, konserwować i porządkować wszelkie przedmioty, pamiątki, zabytki i materiały muzealne, dotyczące historii i wszelkich dziedzin kultury Krakowa w czasach dawnych i nowszych z uwzględnieniem okresu okupacji niemieckiej i martyrologii ludności 1939—1945. Nadto ma być zakładem naukowo-badawczym w zakresie przeszłości Krakowa, ośrodkiem opiniotwórczym w sprawach dotyczących historii, postaci, charakteru i estetyki Krakowa, rozstrząsać opiekę nad zachowaniem i czystością miejscowych tradycji, obrzędów i zwyczajów, organizować wystawy historyczne, budzić wreszcie i pogłębiać zainteresowanie dla przeszłości Krakowa i jego zabytków wśród społeczeństwa a zwłaszcza młodzieży.

Wobec niemożności doraźnego zużytkowania na cele Muzeum domu „Pod Krzyżem”, postanowiono przeznaczyć na pomieszczenie Muzeum zabytkowy dom przy ul. św. Jana 12, stanowiący własność Tow. Miłośników Historii i Zabytków, a zapisany temuż Towarzystwu testamentem w r. 1938 przez ś. p. dra Klemensa Bąkowskiego, wybitnego historyka i badacza Krakowa. Dom ten był samowolnie zajęty po wojnie przez różne instytucje, tak że dopiero po żmudnych zabiegach 1 V 1947 Muzeum uzyskało lokal, na I i II piętrze budynku, złożony z sześciu sal i paru mniejszych pomieszczeń. Przystąpiono natychmiast do remontu i dostosowania wnętrza na cele

muzealne, przy czym dokonano 10 maja odkrycia nader cennych stropów belkowych, częściowo pokrytych bogatą polichromią renesansową. Stropy te wzbogaciły liczne gotyckie i renesansowe szczegóły tej starodawnej kamienicy, należącej w w. XVI do weneckiego rodu Alantsów, a przebudowanej w r. 1611 pod kierunkiem Giov. Trevano.

Dalszy remont przerwano w czerwcu, Muzeum bowiem zorganizowało i otworło 25 VI wystawę „Kraków dawny i wczorajszy“, na której zebrano interesujące prace grupy artystów malarzy krakowskich, zajmujących się przy współpracy historków rekonstrukcjami pierwotnego wyglądu Krakowa w dawniejszych epokach. W związku z wystawą tą zmontowano w jednej z sal na stałe wielką panoramę z rekonstrukcją widoku Krakowa w w. XVII, wykonaną przez art. mal. Zygmunta Wierciaka i oświetlaną sztucznie. Nadto wystawiono dar Głównego Komitetu Kościuszkowskiego, ufundowany dla Muzeum 200-ą rocznicę urodzin Kościuszki, w postaci wielkiej gabloty z kompletem 20 lalek w mundurach wojsk kościuszkowskich, odtworzonych z wielką ścisłością pod kierunkiem historyka wojskowości doc. U. J. dra Jana Pachonńskiego. Wystawa ta trwała cztery miesiące i cieszyła się niezwykle powodzeniem u zwiedzających zwłaszcza młodzieży szkolnej.

Równolegle z tymi czynnościami Muzeum zakupiło urządzenie biurowe, pomnożyło zbiory w drodze zakupów szeregu wartościowych przedmiotów, pozyskało pewną ilość darów, zwłaszcza rysunków, fotografii oraz pamiątek z doby okupacji, stworzyło zaczątek biblioteki podręcznej, która liczy obecnie ok. 300 tomów. Poza tym Muzeum podjęło inicjatywę stworzenia wielkiej panoramy plastycznej Krakowa wedle stanu z pierwszej połowy w. XVIII, w skali 1 : 200. Realizacja tej panoramy przewidziana jest na okres kilk. ulat. Prace nad jej wykonaniem już podjęto przez powierzenie wykonania modeli dawnych warowni z bramą Floriańską i barbakaniem oraz zburzonego ratusza artyście modelarzowi Feliksowi Dańczakowi, jednemu z głównych wykonawców panoramy plastycznej dawnego Lwowa (ś. p. J. Witwickiego). Panorama Krakowa po zrealizowaniu osiągnie rozmiary 14 m. długości i stanowić będzie dzięki ścisłemu oparciu się na materiałach historycznych eksponat o dużym znaczeniu naukowym i pedagogicznym. Zasadniczego jednakowoż zrębu swych zbiorów Muzeum dotychczas nie przejęło, pozostają one jeszcze nadal pod opieką Archiwum A .D. m. Krakowa. Jest to spowodowane koniecznością całkowitego odremontowania i przystosowania domu przy ul. św. Jana 12 na cele muzealne, sprawienia całości urządzenia muzealnego (szaf i gablot), przede wszystkim zaś pozyskania drugiego budynku, wspomnianego domu „Pod Krzyżem“. Dom ten po remoncie przeznaczony będzie na biura, pracownie, magazyny i wystawy przejściowe. Tam też muszą być najpierw przeniesione zbiory Muzeum z magazynów Archiwum, i tam przeprowadzone być muszą czynności inwentaryzacyjne i konserwatorskie, po czym dopiero zbiory przenoszone będą do sal w domu przy ul. św. Jana 12. Część tych czynności pragnie Muzeum przeprowadzić do czerwca 1948, aby móc w tym czasie udostępnić niektóre działy (zabytków cechowych, okupacji i martyrologii z doby ostatniej wojny oraz działu zwyczajów i tradycji krakowskich).

Dotychczasowe prace przeprowadził personel składający się zaledwie z 7 pracowników (2 naukowych, 2 biurowych i 3 woźnych). Powodowało to konieczność niezwykłego i prawdziwie ofiarnego wysiłku pracowników, zatrudnionych wielokrotnie w godzinach popołudniowych i nocnych. Nowy projekt etatów pracowników Gminy m. Krakowa przewiduje dla Muzeum Historycznego m. Krakowa 18 pracowników, w tym 7 naukowych z wyższymi studiami fachowymi. Całość kosztów utrzymania Muzeum dotychczas pokrywała wyłącznie Gmina m. Krakowa. Budżet Muzeum na r. 1947 wniósł zł. 1.816.200.—, zużytych głównie na remonty, organizację wystawy, wydatki personalne, jak również na zakupy muzealiów i książek oraz sprawienie sprzętów i urządzeń biurowych.

Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków było jednym z pierwszych towarzystw kulturalnych, które podjęły działalność po ustaniu okupacji niemieckiej, już bowiem 29 I 1945 ukonstytuował się jego powojenny Wydział. W czasie wojny poniosło Towarzystwo wielką stratę przez zniszczenie przez Niemców wszystkich klisz cynkowych z przedwojennych wydawnictw, tj. z „Rocznika Krakowskiego“ i „Biblioteki Krakowskiej“.

Pierwszy apel Towarzystwa do społeczeństwa dotyczył zbierania i dostarczania materiałów oraz zdjęć z doby okupacji. Wpłynęła m.in. pewna ilość ciekawych zdjęć zniszczonych w czasie wojny zabytków obok materiałów o znaczeniu historycznym.

W przygotowywanym do druku XXXI tomie „Rocznika Krakowskiego“, poświęconego dziejom Krakowa w czasie wojny, uwzględnione będą obszernie losy zabytków krakowskich w czasie wojny. Pierwsze szkicowe opracowanie na ten temat, pióra Feliksa Kopery i Kazimierza Buczkowskiego, ukazało się w 104 tomie „Biblioteki Krakowskiej“, wydanym w r. 1946 pt. „Kraków pod rządami wroga“, jako praca zbiorowa. Publikację tę w streszczeniu angielskim pt. „Cracow under enemy rule“, Ministerstwo Kultury i Sztuki rozesłało do wielu zagranicznych bibliotek i placówek.

Nie bez trudu odzyskało Towarzystwo po wojnie swą zabytkową, z w. XVII pochodzącą kamienicę przy ul. św. Jana 12. Powstała w niej ważna placówka muzealna, a mianowicie Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, zajmujące w tej chwili prawie całą kamienicę (zob. wyżej).

W cyklu wykładów dla szerszej publiczności, prowadzonym po wojnie już dwukrotnie (1945/46 i 1946/47), z ramienia Towarzystwa przez dra Jerzego Dobrzyckiego, prelegenci omówili m. i. sprawy konserwatorskie Krakowa, jak zagadnienie odnowienia ołtarza Stwosza w kościele Mariackim, polichromii Matejki tamże, sprawy muzeów krakowskich, zagadnienia urbanistyczne itp., nawiązując żywy kontakt z szerokimi kołami społeczeństwa, czego wyrazem były obszerne dyskusje na powyższe tematy. Popularyzacji wiedzy o Krakowie dotyczą też kursy dla przewodników, „urządzane wspólnie przez Towarzystwo i pokrewne zrzeszenia.

Towarzystwo interweniowało kilkakrotnie w sprawach ratowania i konserwacji zabytków sztuki Krakowa, współpracuje z dyrekcjami wszystkich krakowskich muzeów i z wojewódzkim urzędem konserwatorskim.

Wydawnictwa Towarzystwa idą na razie po linii zagadnień historycznych dotyczących Krakowa, co jest spowodowane potrzebą chwili. Skreślenie dziejów Krakowa w czasie okupacji, zarówno w zakresie strat kulturalnych jak i pozytywnej pracy społeczeństwa w tym okresie, jest najpilniejszym zadaniem Towarzystwa, gdyż materiały dotyczące tych kwestii rozpraszają się i giną. Poza tym zamierzone są wydawnictwa w związku z udziałem Krakowa w ruchu rewolucyjnym roku 1848, w nawiązaniu do stulecia tych wydarzeń. Nie zaniedbuje się jednak i innych zagadnień, wśród nich z zakresu dawnej sztuki krakowskiej, której dotyczyć będą niektóre rozprawy będącego już w przygotowaniu XXXII tomu „Rocznika Krakowskiego“.

PAŃSTWOWE MUZEUM ETNOGRAFICZNE

Muzeum Etnograficzne im. S. Udzieli, zajmujące przed wojną budynek nr 7 na Wawelu oraz pałac Wołodkowiczów przy ul. Lubicz 4, zostało przez Niemców usunięte z zajmowanych lokali, a zbiory spakowane w około 600 skrzyniach. Pospiesznie rozwijające się wypadki wojenne spowodowały, że okupant nie zdołał wywieźć z Krakowa tych zbiorów, celem dalszego ich „zabezpieczenia“. Z chwilą odzyskania niepodległości inwentarz Muzeum Etnograficznego znajdował się głównie w dwóch miejscach: sprzęty w Miejskim Muzeum Przemysłu artystycznego, a paki ze zbiorami — w Muzeum Archeologicznym Polskiej Akademii Umiejętności. Oba te muzea, zawałone zdeponowanym w nich dobytkiem Muzeum Etnograficznego, nie

mogły rozpocząć swych czynności i raz po raz wzywały Zarząd Muzeum do zabrania swoich zbiorów. Muzeum Etnograficzne, któremu nie dano wrócić do dawnych pomieszczeń, gdyż jedno zajęte zostało przez Urząd Pocztowy, a drugie przez stołówkę, było jedyną w mieście instytucją, pozbawioną prawa powrotu do lokali zajmowanych przed wojną.

Wprawdzie spotykało się onno z życzliwością władz, ale niemniej upływały miesiące, a zbiory etnograficzne przechowywane były nadal w lokalu piwnicznym P. A. U. Komisja rzeczoznawców stwierdziła protokularnie, że wełniane okazy w skrzyniach niszczone są przez mole, drewniane przez anthrenusa i inne owady, które zagnieździły się w zbiorach nie konserwowanych od lat kilku. Polska Akademia Umiejętności w trosce o ten zagrożony majątek narodowy alarmowała opinię publiczną żądaniem, aby pozostawione przez Niemców sterty skrzyń z zabytkami etnograficznymi co rychlej zabrane były z nieodpowiednich pomieszczeń magazynowych przy ul. Sławkowskiej 17.

Wydawało się, że największą przeszkodą w uzyskaniu odpowiedniego lokalu od władz jest niewyjaśniony stan prawny Muzeum, które przed wojną utrzymywało się z zasiłków Ministerstwa W. R. i O. P., ale jego osobą prawną było Towarzystwo Muzeum Etnograficznego. Kiedy zaś po wojnie okazało się, że krakowskie Muzeum Etnograficzne, po spaleniu się Muzeum Etnograficznego w Warszawie, Poznaniu i większości zbiorów etnograficznych Muzeum Śląskiego, jest jedynym poważnym, ogólno-polskim muzeum, obrazującym kulturę ludową Polski i Jej sąsiadów — Towarzystwo Muzeum Etnograficznego na Walnym Zebraniu 27 IV 1945 uchwaliło oddać majątek swój i zbiory na rzecz państwa. Dnia 15 IX 1945 odbyło się formalne przejęcie tegoż majątku przez Urząd Wojewódzki, a z kolei sprawy wyjaśnienia stanu prawnego Muzeum. Do dziś bowiem nie został wydany dekret o upaństwowieniu tegoż Muzeum, ani też do dziś pracownicy Muzeum nie zostali mianowani przez Państwo.

Przekazanie majątku i zbiorów Muzeum państwu nie przyspieszyło też sprawy pomieszczenia tej instytucji. Zarządowi Muzeum przyrzeczono wprawdzie na ten cel budynek przy ul. Starowiślniej 48, ale lokal ten zajmowało Gimnazjum i Liceum, które innego pomieszczenia nie miało. Wojewódzki Oddział Zabezpieczenia Mienia Państwowego przydzielił dla Muzeum budynek przy ul. Basztowej 9, ale Państw. Urząd Kontroli Ubezpieczeń, podległy Ministerstwu Sarbu, budynek ten zarezerwował na cele inne. Wtedy Dyrekcja Muzeum zabiegała w Tymcz. Zarządzie Mienia Państwowego o przydzielenie jej bloku trzech budynków przy ul. Wybickiego nr 96 b, c, d, o łącznej powierzchni 1500 m² — budynki te zostały jednak przyznane komu innemu. Sprawa bezdomnego Muzeum wpłynęła na forum Krajowej Rady Narodowej 28 XII 1945 w interpelacji posłów S. L., zaczynającej się od słów: „ze względu na olbrzymią wartość kulturalną i naukową jedynego w Polsce Muzeum Etnograficznego nie możemy dopuścić, aby zbiory, które szczęśliwie przetrwały czasy okupacji, zostały zniszczone skutkiem obojętności czynników powołanych do opiekowania się mieniem państwowym“.

W ślad za tym Wojewódzka Rada Narodowa w styczniu 1946 uchwaliła jednomyślnie wniosek, by zbiory Muzeum Etnograficznego „znalazły się niezwłocznie w nowych budynkach na Wawelu i udostępnione zostały po ich konserwacji dla badań naukowych, dydaktycznych i dla publiczności“. Do tego wniosku przychylił się Minister Kultury i Sztuki Wł. Kowalski pismem z 2 V 1946, a Wiceminister Kultury i Sztuki L. Kruczkowski pismem z 20 VIII 1946 zlecił, „że w dniu 1 VIII br. ma się odbyć przekazanie części budynku nr 5 na Zamku Królewskim na Wawelu, zajmowanego dotychczas przez Wydział Architektury, na potrzeby Państwowego Muzeum Etnograficznego“.

Przekazanie jednak tego budynku nie dokonało się z powodu oporu stawianego przez dziekana Wydziału Architektury.

Sprawą pomieszczenia Muzeum Etnograficznego interesował się również marszałek Michał Żymierski, który podczas uroczystości kościuszkowskich w Krakowie wypowiedział pogląd, że jedyne ogólnopolskie Muzeum Etnograficzne może znaleźć lokal w jednym z budynków koszarowych, które opróżnione będą w najbliższych miesiącach przez jednostki W. P. Ponieważ nieco później Kancelaria Cywilna Prezydenta Rzeczypospolitej zadecydowała, że ani Wydział Architektury, ani Muzeum Etnograficzne nie mogą się mieścić na Wawelu, jako instytucje nie harmonizujące z przeznaczeniem polskiego Akropolu, przeto dalszy los Muzeum zawisł jedynie od czynników wojskowych. Chodziło przede wszystkim nie o lokal z salami wystawowymi, ale o magazyn, w którym można by przeprowadzić konserwację okazów i zarejestrowanie zbiorów ocalałych. Magazyn taki otrzymało Muzeum w opróżnionych koszarach pułku kołobrzeskiego przy ul. Warszawskiej, przekazanych przez władze wojskowe Wydziałom Politechnicznym przy Akademii Górniczej w Krakowie. Dzięki życzliwemu stanowisku prorektora inż. Stella-Sawickiego otrzymało Muzeum na przeciąg dwóch lat 11 ubikacji, w których pomieściło skrzynie ze zbiorami (wszystkie sprzęty Muzeum pozostały nadal w M. Muzeum Przemysłu Artystycznego). Lokal ten, odremontowany kosztem Muzeum — wypełniony skrzyniami w dwóch i trzech kondygnacjach, nie daje możliwości rychłego przeprowadzenia konserwacji, restauracji i inwentaryzacji zbiorów. To prowizoryczne pomieszczenie Muzeum Etnograficznego, zwizytowane zostało przez Ministra Kultury i Sztuki Stefana Dybowskiego podczas jego obecności na dwudniowej konferencji, poświęconej sprawom kultury Krakowa i uznane naówczas za nieodpowiednie do celów racjonalnego magazynowania zbiorów wedle współczesnych wymagań naukowych. W referacie o potrzebach muzeów krakowskich wygłoszonym przez prof. Stanisława Gąsiorowskiego na tejże konferencji sprawa Muzeum Etnograficznego została wysunięta na czoło wszystkich lokalnych zagadnień muzealnych.

Mimo to problem pomieszczenia Muzeum Etnograficznego jeszcze długo istniałaby w sferze postulatów oraz słusznych, choć bezpłodnych żądań, gdyby nie inicjatywa prezydenta m. Krakowa, Henryka Dobrowolskiego, który zaproponował pomieszczenie Muzeum w zabytkowym ratuszu kazimierskim na Wolnicy, budynku przestronnym i dającym możliwość nie prowizorycznego, ale stałego rozwiązania sprawy pomieszczenia Muzeum Etnograficznego. Plan przystosowania tego gmachu do celów muzealnych, jako też restauracji innych budynków, do których przeniesione będą urzędy i instytucje mieszczące się w ratuszu na Wolnicy, wciągnął prezydent Dobrowolski wraz z całym prezydium Zarządu m. Krakowa do miejskiego programu prac budowlanych jeszcze bieżącego roku.

M U Z E U M P R Z E M Y S Ł U A R T Y S T Y C Z N E G O

(18 I 1945 — 31 XII 1947)

Po ustąpieniu okupanta z Krakowa 18 I 1945 budynek Muzeum, który na skutek działań wojennych niewiele ucierpiał, poza stratą wielu szyb w oknach, został zajęty przez Zarząd Miejski i Prezydium Miasta na biura, przez 21 dni. Z chwilą przeniesienia się Zarządu Miejskiego do własnego gmachu przystąpiono w Muzeum do pracy, przeprowadzając przede wszystkim naprawę uszkodzonego dachu oraz oszklenie budynku, jako też porządkowanie biur i korytarzy. Po usunięciu powyższych przeszkód podjęto w Muzeum prace w bibliotece, zbiorach, gabinecie rycin oraz prace ogólne.

Z B I O R Y: stanowiące istotną treść Muzeum, znalazły się w tej sytuacji, że o urządzeniu sal wystawowych wzorem lat przedwojennych na razie nie było

mowy, albowiem większość sal zajęto w czasie okupacji na pomieszczenie przedmiotów zdeponowanych przez Muzeum Narodowe, Muzeum Etnograficzne, Akademii Sztuk Pięknych, Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, Bractwo Kurkowe, Towarzystwo Krajoznawcze, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, gimnazja krakowskie itp. Z tej też przyczyny dopiero w początkach października 1945, i to z wielkim trudem, udało się otworzyć dział ceramiki i wyrobów metalowych w salach frontowych budynku, ścieśniając przy tym cały obcy dobytek do sal sąsiednich i magazynów Muzeum. Częściowe usunięcie zdeponowanych przedmiotów w ciągu r. 1946 pozwoliło Muzeum na prowadzenie prac nad wypakowywaniem, oczyszczaniem i konserwacją zbiorów, dokonywanych przy wydatnej pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki. Przeprowadzono następnie prace nad przygotowaniem następnej sali do urządzenia wystawy zbiorów ceramiki ludowej. Dzięki subwencji Ministerstwa Oświaty przystąpiono do konserwacji zabytkowych płyt drzeworytniczych, stanowiących własność Uniwersytetu Jagiellońskiego, które w czasie wojny znalazły się w Muzeum Przemysłu Artystycznego. W czerwcu 1946 otwarto następną salę z wystawą ceramiki ludowej i kontynuowano prace konserwatorskie, po czym przystąpiono do przygotowań prac ś. p. Józefa Ratzki z zakresu grafiki drukarskiej, którą otwarto uroczystie w dniu 10 listopada 1946. Wystawa ta trwała do dnia 1 grudnia 1946, przy czym wydano prospekt tej wystawy.

W miesiącach zimowych rozpoczęto prace przygotowawcze do urządzenia w ramach „Dni Krakowa“ wielkiej wystawy Sztuki Ludowej. Prace te wymagały wielkiego wysiłku, gdyż sale zbiorów, używane przez cały okres wojny na skład różnych przedmiotów zdeponowanych przez instytucje kulturalne, były ogromnie zniszczone, zaś eksponaty muzealne magazynowane w skrzyniach należało pieczołowicie czyścić i konserwować. W dniu 8 czerwca 1947 otwarto wystawę Sztuki Ludowej, która cieszy się wielkim zainteresowaniem społeczeństwa. We wrześniu 1947 urządzono dodatkowo wystawę rzeźby ludowej ze zbiorów prof. Horbackiego. Frekwencja w okresie sprawozdawczym wynosiła około 12.000 osób.

BIBLIOTEKA Muzeum, licząca około 50.000 tomów z zakresu sztuki i rzemiosła, przemysłu artystycznego i techniki, uruchomiona została dla publiczności w pierwszych tygodniach 1945. Personel biblioteki przeprowadza prace nad kontrolą księgozbioru, skatalogowaniem książek dawniejszych, poza tem opracowano nowe nabytki, katalog czasopism oraz sporządzono spis dubletów. W związku z wystawą Sztuki Ludowej urządził personel biblioteki wystawę wydawnictw z zakresu sztuki ludowej. Frekwencja wynosiła w okresie sprawozdawczym około 9.500 osób.

GABINET RYCIŃ, zawierający cenne zbiory graficzne, jak sztychy, rysunki, fotografie, ilustracje itp. z zakresu sztuki, przemysłu artystycznego, etnografii i rękodziela, następnie niezwykle wartościowy dział albumów (z daru Heleny Dąbcańskiej) oraz zbiór klisz Kriegera, przeprowadził w okresie sprawozdawczym kontrolę inwentarza i uzupełnienie katalogów. Z wymienionych materiałów z różnych działów Gabinetu Rycin korzystało w okresie sprawozdawczym wiele osób ze sfer naukowych, artystycznych, teatralnych i szkolnych. Na podstawie posiadanych przez Gabinet Rycin materiałów odbywały się lekcje pokazowe kursu Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.

DZIAŁALNOŚĆ OGÓLNA:

Do działalności Muzeum Przemysłu Artystycznego należało także urządzenie wystaw i tak — w czasie od 10 listopada do 1 grudnia 1946 urządzono w salach bibliotecznych wystawę ś. p. Józefa Ratzki z zakresu grafiki drukarskiej, w czasie od 29 grudnia 1946 do 12 stycznia 1947 wystawę jubileuszową Towarzystwa Miłośników Książki w 25-lecie działalności bibliofilów krakowskich. Wystawa ta obejmowała wszystkie publikacje

Towarzystwa oraz zbiór druków okolicznościowych. W czasie od 30 stycznia do 6 lutego 1946 odbyła się w 2 pokojach biurowych Muzeum określona wystawa wewnątrz świetlicowych, od 5 do 10 sierpnia 1946 urządzono w Muzeum wystawę buzdygantów, od 9 do 28 września 1946 wystawę prac uczniów w Liceum Sztuk Plastycznych. W 1947, w czasie od 27 kwietnia do 11 maja, urządzono wystawę prac typograficznych ś. p. Jana Bukowskiego wybitnego artysty malarza i znakomitego grafika. Z inicjatywy i staraniem Dyrekcji Muzeum urządzono i uroczystie otwarto dnia 8 czerwca 1947 wielką Wystawę Sztuki Ludowej, która stała się, jak to podniosła prasa, „rewelacją“ Dni Krakowa.

W Muzeum Przemysłu Artystycznego odbywają się: Kurs świetlicowy Wydziału Oświaty Ministerstwa Rolnictwa (w czasie od 30 stycznia do 6 lutego 1946), odczyty Towarzystwa Miłośników Książki, Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa i i. Personel zbiorów i Gabinetu Rycin przygotował w grudniu 1945 wystawienie wznowionej ludowej „Szopki krakowskiej“.

Współpracowano z Instytutem Rzemieślniczo-Przemysłowym w wykonaniu projektów sztandarów dla Cechu Introligatorów, Cechu Krawców, Cechu Ślusarzy Samochodowych, następnie wykonano projekt grobowca dla ś. p. Witolda Rutkowskiego, opracowano tekst dokumentu dla Cechu Brązowników oraz ogłoszono wspólnie z Powiatowym Związkiem Cechów konkurs na buzdygant dla Księcia Metropolity Kardynała Sapiehy, po czym urządzono wystawę projektów na ten buzdygant (22 projekty).

Współpracowano z Izbą Rzemieślniczą, Cechami oraz Związkami artystycznymi w zakresie porad artystycznych, projektowania zaproszeń, afiszów i wszelkich prac związanych z rzemiosłem i sztuką stosowaną.

RÉSUMÉS

Jan BIAŁOSTOCKI: A la recherche d'un schéma.

L'histoire de l'art cherche depuis Winckelmann à trouver des notions de style qui pourraient correspondre aux diverses formes d'expression artistique, qui se sont manifestées dans le développement de l'art à travers les siècles. Ces notions formulées, on a essayé de les grouper selon les qualités qui se répètent, en construisant ainsi des systèmes périodiques de styles. Ce procès de construction des schémas typologiques des styles s'est accompli de différentes façons. On a essayé de transplanter les notions des styles historiques dans d'autres époques, comme par ex. le rococo et le baroque aux temps gothiques. D'autre part, on a voulu appliquer au développement de l'art les notions empruntées aux procès biologiques. D'autres écrivains construisent leurs systèmes en les basant sur les tendances spécifiques: formelles, expressives ou philosophiques, générales, ou liés étroitement avec certains territoires ou groupes culturels. L'auteur de cette étude caractérise les systèmes les plus importants, en terminant par le dernier d'avant guerre, crée par Jirmunski.

Ensuite il passe à la critique du volume II 1946 du périodique „Recherche“ contenant les travaux de Déonna, Fierens, Cassou, Hauteceur et autres sur le thème „Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art“. L'auteur cherche à démontrer que les résultats de ces travaux ne conduisent à aucun dénouement. Après avoir remarqué que les recherches du caractère sémantique ne peuvent être entreprises que pour chaque langue séparément, l'auteur reproche aux études de „Recherche“ de ne pas avoir su distinguer les deux problèmes: celui de l'art primitif comme tel, et celui de la typologie des styles. En acceptant la notion du primitif comme une des notions premières, on n'est pas arrivé à créer un système clair et précis. M. Déonna en sa qualité d'archéologue classique a accentué d'une façon trop rigoureuse le rôle de l'art classique, en méconnaissant les vastes domaines de l'art baroque ou de la peinture néerlandaise qui ne se prêtent à un groupement de l'art primitif ou classique. M. Hauteceur, qui a relevé les défauts de la théorie Déonna, et M. Cassou, qui n'a pas tardé à manifester son scepticisme, ne sont pas arrivés, l'un et l'autre, à résoudre ces problèmes. M. Hauteceur propose un système de trois éléments, de l'art classique oscillant, comme un pendule, entre le primitif et le baroque. On doit reconnaître toutefois que ce n'est pas en éventail seulement que se groupent les possibilités, mais on les retrouve aussi simultanément. D'autre part, ces mêmes notions sont-elles toujours indispensables? Quel est d'ailleurs leur sens et leur valeur scientifique? Ces systèmes, contribuent-ils à une meilleure connaissance de l'histoire de l'art, y font-ils régner un ordre véritable? Si un système a la chance de subsister, il ne peut être basé que sur des notions déduites de la nature même de l'oeuvre d'art, de sa structure essentielle. On ne doit pas oublier que c'est dans une typologie des attitudes et des tendances qu'on doit trouver le point de départ de la classification des oeuvres d'art et de styles. On doit se défendre contre les suggestions des formations stylistiques compactes que l'histoire de l'art devrait reconnaître. Il est clair que les éléments de la classification qui permettraient d'exprimer tous les traits essentiels d'une oeuvre d'art, peuvent être nombreux. Il est clair

d'autre part qu'il n'y ait pas d'oeuvres d'art qui se soient épuisées totalement par ces notions. L'élaboration d'un système qu'on peut caractériser comme une exigence minime, est une chose importante, bien que difficile. C'est une oeuvre à achever à l'avenir.

Tadeusz MAŃKOWSKI: Histoire des manufactures de céramique de Glińsk et de Żółkiew.

Le rayonnement de la céramique hollandaise du XVII^e siècle embrasse toute l'Europe; les Pays-Bas fournissent aussi à la Pologne ses fabrications. Toutefois, après avoir pris en considération les plus anciens objets en céramique polonais ainsi que les descriptions (d'après les anciens inventaires de châteaux) de plaques de faïence pour le revêtement des murs, modelées sur celles de Delf, de même que des cheminées entières et des poêles en faïence, l'auteur conclut que la plupart ont été exécutés sur place. Sur la recommandation du roi Jean III Sobieski deux ouvriers des ateliers de céramique de Żółkiew et de Glińsk — ateliers qui gardaient d'ailleurs une tradition ancienne du métier — sont envoyés faire des études à Solec près de Varsovie, où existait, il n'y a pas de doute, une manufacture royale de faïence déjà à l'époque du roi Jean Casimir. Żółkiew et Glińsk passent en 1743 aux mains des Radziwiłł. Il s'ensuit une nouvelle ère de prospérité pour ces manufactures. Elles se signalent alors par les influences et l'échange d'expériences venant d'autres manufactures de céramique appartenant aux Radziwiłł parmi lesquelles, celles de Swierzeń et de Biała Podlaska qui subissaient alors l'influence de la manufacture royale de Meissen. A défaut de terre glaise convenable, on continua à produire des faïences: ils affectaient toutefois les modèles, le style et la destination des objets de la porcelaine de Saxe. La dernière phase du développement de Glińsk se rattache, d'après l'auteur, à l'époque où Paul Nikorowicz et Frédéric Wolf en prirent la direction à la fin du XVIII^e et au commencement du XIX^e siècle. Le nom de ce dernier est lié à la manufacture Wolf et Bernardi à Varsovie, une entreprise qui faisait concurrence à l'époque de Stanislas-Auguste avec sa manufacture de faïence à Belweder. Il est probable que le directeur des ateliers de Żółkiew était le fils du dit Wolf de Varsovie. Cette époque se distingue, à part la continuation des productions d'après les anciens motifs saxes, par l'introduction de motifs Wedgwood. L'auteur constate à la fin les influences de ces manufactures sur la production populaire d'alentour. Les environs de Żółkiew possédant en abondance de la terre glaise développaient largement l'industrie de la céramique produisant des ustensiles décorés de motifs populaires. Cette industrie se met après à produire des plaques et même des poêles entiers se servant d'anciens motifs hollandais, imités d'après les productions des ateliers voisins de Żółkiew et de Glińsk. Mais tout en conservant les traits caractéristiques de ces motifs, cette production y mêle des traits populaires du folklore.

Piotr BOHDZIEWICZ: Eglise baroque de Karczew.

Après la description architectonique détaillée de l'église actuelle, l'auteur nous fait savoir qu'elle s'élève à la place de l'ancienne église construite en 1541 par les propriétaires de Karczew, la famille Karczewski. La nouvelle église a été élevée par le propriétaire de la localité voisine d'Otwock, le maréchal Franciszek Bieliński, en 1737 (fig. 95; agrandie en 1907, fig. 89). En cherchant des analogies et des modèles pour cette église, l'auteur constate un rapport entre celle-ci et l'intérieur de l'église de Santa Maria in Campitelli à Rome, surtout dans les formes décoratives du baroque antiquisant. L'extérieur de l'église de Karczew, rappelle plutôt l'architecture baroque italienne de province. S'appuyant sur la ressemblance à d'autres travaux de l'architecte Jakub Fontana de Varsovie, l'auteur lui attribue l'église de Karczew.

Zbigniew HORNING: Nouvelles contributions à l'activité de Placidi.

Dans l'ancien Cabinet Royal d'Estampes à Dresde se trouvait avant la guerre le cahier de croquis d'un architecte italien qui travaillait en Pologne vers 1734. Ce cahier renfermait des dessins variés d'églises, de palais, de manoirs, de portails, de cheminées, de tombeaux et d'autres détails architectoniques et était communément lié à la personne de Gaetano Chiaveri. On doit attribuer plutôt ces dessins à un autre architecte, Francesco Placidi, qui, en 1738, est le premier aide de Chiaveri à la construction de l'église catholique de la Cour Royale dans la capitale saxonne. Ce qui confirme le fait, c'est non seulement le séjour documenté de Placidi en Pologne déjà en 1732 — tandis que Chiaveri ne fit qu'un court séjour à Varsovie vers 1740 — mais aussi la présence dans le cahier de croquis de dessins de plaques tombales pour la chapelle de la dynastie de Saxe à la cathédrale de Cracovie, dont le projet signé par Placidi était conservé à Dresde.

Après avoir rassemblé les informations que nous possédons de cet artiste ainsi que de son activité en Pologne pendant les années 1730—1780, l'auteur ajoute aux oeuvres connues de Placidi trois autres monuments qui se trouvent sur le territoire sud-est de l'ancien Royaume de Pologne. C'est tout d'abord la modeste église avec le cloître des P. P. de l'ordre de la Trinité sous le vocable de St. Nicolas, à Léopol (1739—1751) qui montre des analogies avec les églises de Placidi à Cracovie et à Morawica. Plus importante est l'église du château de Podhorce, édifée entre 1752—1766 aux frais de l'hetman Wacław Rzewuski; elle a la forme d'une rotonde avec un portique sur colonnes à la façade. Le projet de cette église existait jusqu'à 1939 à la bibliothèque du château et portait la signature de l'auteur qui fut d'abord déchiffrée comme „C. Romanus“. Cependant un examen plus minutieux de cette signature par M. Mękicky qui avait élaboré un inventaire des collections du château de Podhorce avant la dernière guerre, a démontré que nous avons à faire dans ce cas au monogramme „P“. Puisqu'à cette époque Placidi fut l'unique architecte italien originaire de Rome qui travaillait en Pologne, il n'y a pas de doute que cette oeuvre lui appartient d'autant plus que l'analyse de la structure artistique de l'église de Podhorce montre une étroite liaison avec la réaction classique qu'Alessandro Gallilei initia dans la capitale papale vers 1730 sous l'influence palladienne. Si nous reconnaissons que l'église du château de Podhorce est l'oeuvre de Placidi, nous devons en faire autant pour le collège de P. P. Piaristes à Léopol qui a été construit par les soins de l'évêque Samuel Głowiński après 1760. Il y a là des analogies évidentes qui nous empêchent de douter sur l'identité de l'auteur de ces oeuvres. Ces analogies existent entre la façade de l'église de Podhorce et la partie centrale du collège de Léopol, qui enfermait autrefois la chapelle et qui est l'image fidèle, quoique rapetissée, de la façade de la Basilique S. Giovanni in Laterano à Rome, édifée selon les projets de Gallilei en 1735.

Michał WALICKI: Tableaux retrouvés de la Galerie de Stanislas-Auguste.

Comme supplément à l'oeuvre capitale de T. Mańkowski „Galerie de Stanislas-Auguste“, l'auteur nous donne une liste des tableaux nouvellement identifiés se trouvant les nouvelles acquisitions ou legs au Musée National de Varsovie. Les voici: (numération du catalogue publié par Mańkowski): No 182 „Divertissement flamand“ 1662, est sans doute une oeuvre de l'école de Teniers; il faisait partie des collections de Wilanów; No 375 est reconnu par l'auteur comme „La bénédiction de Jacob“ de Jan

Victors. Ce tableau a passé longtemps pour l'oeuvre de Jan Lievens; Schneider a rectifié cette erreur. No 632 et 633. Le premier est une étude de jeune fille, oeuvre de Pietro Rotari, l'autre représentant un „Garçon donnant à manger à des poussins“, signé „J. Charpentier 1764“ est une des oeuvres les plus caractéristiques de l'artiste. No 649. „Concert flamand“ de Christoffel Jakobsz van der Lamén (1615?—1651). No 812 „Adoration des Mages“ que l'auteur attribue à Ottmar Ellinger II. Une valeur plus grande représente une Madonne, de grandes dimensions, actuellement au Musée Municipal de Łódź, attribuée à Annibale Caracci (No 111). Deux tableaux sont d'une valeur plutôt locale: No 1746 et 1750 que le catalogue attribue à un certain Podwinski et qui sont probablement les oeuvres de G. Podewin, peintre peu connu de paysages montagneux. Enfin l'auteur mentionne deux polonica qui font mieux connaître le goût de Stanislas-Auguste. Dans les collections des Potocki, provenant de Krzeszowice, on trouve le portrait d'une jeune juive par Krzysztof Radziwiłłowski, peintre polonais de 1781 (No 1280) et le portrait du roi Etienne Batory (No 2180) fait d'après la gravure de Jost Amman, daté 1577 et avec le signe du peintre inconnu.

Stefan KOZAKIEWICZ: Valsolda et ses architectes en Pologne.

Valsolda, petite vallée sur le lac de Lugano, dans la province de Côme, a joué un rôle considérable dans les relations artistiques entre l'Italie et la Pologne au cours du XVII^e et du XVIII^e siècles. Nous nous trouvons en face d'un phénomène curieux: plusieurs architectes ayant travaillé à cette époque en Pologne, principalement à Varsovie, tirent leur origine de quelques hameaux de cette petite vallée. Après 1650, deux familles d'architectes de Valsolda s'introduisent en Pologne. Ce sont: celle des Affaita, dont Isidoro, architecte du Roi, actif jusqu'à la fin du siècle à Cracovie et à Varsovie, est le plus connu, et celle des Fontana. Cette dernière est représentée d'abord par Giuseppe I (actif en Pologne depuis 1665, mort à Valsolda vers 1699), puis par Giuseppe II (m. vers 1740), par son fils Jacopo (1710—1773, architecte du Roi, déjà entièrement polonisé) et par Paolo (1696—1765), architecte de la Cour du prince Paul Sanguszko et qui travaillait principalement dans les environs de Lublin et à Zaslav en Ukraine. Le portrait et les papiers de famille de Paolo, conservés à Valsolda, ajoutent des contributions nouvelles à sa vie et à son activité et fournissent des détails intéressants concernant le travail, les gains et les profits d'un architecte étranger en Pologne. Proviennent aussi de Valsolda les familles de Belotti, dont nous connaissons Giuseppe Simone (m. 1708), son neveu Tomasso I (né vers 1667, m. en 1712) et Tomasso II (né avant 1710, m. 1783) et de Ceroni, représentée par Domenico (m. probablement en 1715) son frère Gianbattista et Carlo (fin du XVII^e — commencement du XVIII^e s.). De même l'architecte Antonio Parracca, actif dans la seconde moitié du XVIII^e s. dans le palatinat de Wilno semble être originaire de la vallée. De Castello, petit hameau de Valsolda, provient aussi Domenico Merlini (1730—1797), le plus connu de ces artistes, premier architecte du roi Stanislas-Auguste et le principal représentant de la première phase du néo-classicisme en Pologne. L'auteur a trouvé la date de sa naissance: 22 ou 23 février 1730. Merlini ferme la chaîne des architectes de Valsolda en Pologne.

Ces architectes appartiennent à la grande famille d'artistes et d'artisans que l'Italie du Nord et tout spécialement la province de Côme ainsi que le canton limitrophe suisse du Tessin ont fourni à toute l'Europe, depuis le moyen-âge. Les Valsoldais forment un groupe à part dans cette migration, à l'époque du baroque. Attirés sûrement les uns par les autres, ils venaient souvent directement en Pologne, sans s'arrêter en route. Quelle était la provenance précise des formes de leur architecture, provenance purement italienne d'ailleurs, il est difficile de préciser vu le manque

des recherches à ce sujet de même en Italie qu'en Pologne. Beaucoup d'entre eux apprenaient l'architecture à Rome. Venus en Pologne, ils s'adaptèrent souvent au goût de la clientèle polonaise et les formes de leur architecture subissaient une influence parfois considérable du milieu. Bons artisans, parfois artistes de talent, ils apportaient toutefois un tribut continu du baroque italien à l'époque où l'influence française sur l'art polonais a commencé à s'accroître.

Zbigniew REWSKI: Les architectes G. B. Colombo et D. Martinelli et le roi Jean III Sobieski

Giovanni Battista Colombo, architecte, peintre, stucateur tout à la fois, est né en 1638 à Arogno en Suisse; il travailla en Haute-Autriche et en Bohême à la construction des églises d'Enns, de Graz, de Kremsmünster, de Pribram et d'ailleurs.

En 1690, il est appelé en Pologne (Thieme-Becker) par le roi Jean III Sobieski, pour la reconstruction de la cathédrale et de la chapelle sépulcrale à l'église des PP. Capucins à Varsovie. Ces travaux n'ont pas eu lieu. Toutefois, Colombo a dû travailler longtemps à Varsovie où il fut aussi enterré. Jusqu'à présent les œuvres qu'il a exécutées en Pologne sont restées inconnues. Il faut les rechercher parmi les décorations peintes et en stuc, en partie anonymes, dans les églises et les palais de Varsovie et de ses alentours (Czerniaków, Otwock, Wilanów).

Domenico Martinelli, architecte connu, est né à Lucques en 1650 et y est mort en 1718. On trouve quelques renseignements sur ses relations avec la Pologne. Tietze nous apprend l'existence d'un projet d'une église magnifique pour Varsovie; d'après Campetti, il s'est rendu, sur la recommandation de l'empereur Leopold I-er à Varsovie, à Prague, en Moravie; il fournissait des projets de constructions hydrauliques, militaires, civiles et ecclésiastiques. La date de voyage en Pologne n'est pas indiquée; on peut supposer qu'il a eu lieu vers 1690, à l'époque où vivait Jean III, pour lequel Martinelli a travaillé. L'architecte fit aussi un autre voyage vers le Nord entre 1700—1705, déjà après la mort du roi.

On garde à Milan (Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe) une riche collection de plusieurs centaines de dessins architectoniques du XVI-e au XVIII-e siècles, acquise tout récemment et qui faisait partie des collections privées d'un certain „G. S.". Ces dessins sont reliés en 9 tomes. Ils se rapportent principalement à l'Italie (Rome), à l'Autriche, à la Hongrie.

Outre les dessins de Bibiena, de Colonna, de Mitelli, du sculpteur sur bois et architecte G. B. Montano (m. en 1691), on y trouve de nombreux dessins et projets de D. Martinelli. Cette précieuse collection de dessins n'a pas encore été exploitée par les historiens d'art.

Parmi quelques dessins se rapportant à la Pologne citons principalement les projets de Martinelli pour un magnifique mausolée et un couvent, ainsi que des projets de reconstruction de la cathédrale à Varsovie. Il y a aussi des œuvres d'artistes qui ne sont pas signées et un projet de façade de la cathédrale à Varsovie, signé G. B., que l'auteur de l'article attribue à G. B. Colombo. Un autre dessin de Martinelli se rapportant à la Pologne, fait partie de la collection de l'ingénieur Michelotti à Lucques.

Les constructions de Martinelli en Pologne ne sont pas connues jusqu'à présent. On peut supposer qu'il a exercé une influence indirecte par l'intermédiaire du roi Jean III et de son architecte A. Locci dans la phase finale de la construction du palais royal à Wilanów. Il a dû aussi construire pour l'aristocratie en Silésie car il y a séjourné pour des affaires de construction en 1700.

Ces nouveaux matériaux contribueront certainement à mieux connaître l'histoire de l'expansion du baroque italien en Europe Centrale, et particulièrement de son type romain représenté par Martinelli.

Travaux de la Section I de l'architecture populaire de l'Institut d'Architecture Polonaise à l'Ecole Polytechnique de Varsovie. Cette section s'occupe des problèmes suivants: colonisation (villages, petites villes), architecture du village, de la petite ville et de la ferme (logement et dépendances); architecture du village et de la petite ville (constructions d'utilité publique, constructions de la petite industrie); architecture du culte (croix et chapelles au bord de la route, églises et synagogues. Le but de ces recherches consiste à déterminer les causes qui ont contribué à la formation, au développement et au déperissement des formes et des constructions dans l'architecture populaire, ainsi que dans la description des phases de ces changements en liaison avec la contrée et l'époque. Dans ces recherches, la section emploie la méthode typologique en tenant compte des données biographiques. Cependant, elle s'appuie principalement sur les matériaux qui ont été recueillis sur place (description et arpentage des bâtiments). A cet effet on a adopté un système spécial du travail (questionnaires, instructions, normalisation de la manière d'exécuter les arpentages et leur élaboration plastique). Pour compléter ces matériaux, on s'est servi des travaux pratiques des étudiants de la Faculté d'Architecture de l'Ecole Polytechnique de Varsovie. Les résultats des recherches paraissent dans le „Bulletin de l'Histoire de l'Art et de Culture“, dans une édition spéciale de l'Institut „Rustica“ et autre part.

Jerzy Adam MIŁOBĘDZKI: Système des neuf piliers à Zakliczyn sur le Dunajec.

Zakliczyn, sur le Dunajec (voiv. de Cracovie) est une de ces petites villes qui ont conservé en partie leur ancien caractère architectonique. Quelques maisons de Zakliczyn se distinguent par une disposition et une construction curieuse. Les charpentes du toit de ces maisons, à la construction compliquée, sont complètement indépendantes de la répartition des locaux qu'ils abritent et s'appuient sur 9 piliers dont 8 à l'extérieur du bâtiment et 1 à l'intérieur. Ce système facilite de disposer les murs intérieurs librement et de tracer le plan répondant mieux à la fonction de l'édifice. On le rencontre aussi bien dans le groupe de maisons à deux rangées de chambres qui dérive de la chaumière que parmi les maisons à trois rangées de chambres caractérisant les constructions servant à l'artisanat et au commerce sur la place du marché. L'auteur nous explique la genèse du système à 9 piliers qui est le résultat des procédés de construction d'architecture d'églises en bois et de celle de maisons de campagne.

Gerard CIOŁEK: Les installations de chauffage et leurs influences sur le développement du plan des chaumières.

Cet article est le fragment d'une étude étendue sur les régions de la construction rurale en Pologne. Elle nous présente l'hypothèse du développement du plan des chaumières dépendant de l'installation du chauffage. Le poêle d'habitation constitue un des traits les plus caractéristique des chaumières dans notre zone cli-

matique et que l'on rencontre jusqu'à la limite des anciens terrains slaves à l'Ouest. La revue des types d'installations de chauffage indique une grande différence relativement à la construction du foyer proprement dit et de la manière d'éliminer les combustions. Dans quelques contrées de la Pologne, il existe, encore aujourd'hui, des installations de chauffage de formes archaïques; p. ex. le poêle sans cheminée dont la fumée sort par la porte d'entrée de l'habitation. Il y a deux manières de placer le poêle dans la pièce: contre le mur extérieur ou à une certaine distance de ce mur. L'analyse de ce phénomène nous permet d'émettre l'hypothèse que cette dernière manière a dû être la base du développement du plan de la chaumière divisée en deux rangées de chambres tandis que le poêle placé près du mur extérieur se rattache exclusivement au plan de chaumières se composant d'une seule rangée de chambres.



BULLETIN

D'HISTOIRE DE L'ART ET DE CULTURE

REVUE TRIMESTRIELLE PUBLIÉE PAR L'INSTITUT NATIONAL DE L'HISTOIRE
DE L'ART ET PAR L'INSTITUT DE L'ARCHITECTURE POLONAISE ET DE L'HISTOIRE
DE L'ART DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE À VARSOVIE

DÉCEMBER 1947

Vol. IX. No 3-4

SOMMAIRE

ARTICLES	PAGE
Jan Białostocki — A la recherche d'un schéma	223
Tadeusz Mańkowski — Histoire des manufactures de céramique de Glińsk et de Żółkiew	240
Piotr Bohdziewicz — Eglise baroque de Karczew	265
Zbigniew Hornung — Nouvelles contributions à l'activité de Placidi	281
Michał Walicki — Tableaux retrouvés de la Galerie de Stanislas-Auguste	299
Stefan Kozakiewicz — Valsolda et ses architectes en Pologne	306
Zbigniew Rewski — Les architectes G. B. Colombo et D. Martinelli et le roi Jean III Sobieski	322
Tadeusz Przypkowski — Les Travaux d'inventaires des monuments dans l'arron- dissement de Jędrzejów	341
K. Piechołka et Cz. Krassowski — Travaux de la Section I de l'architecture populaire de l'Institut d'Architecture Po- lonaise de l'Ecole Polytechnique à Varsovie	349
Jerzy Adam Miłobędzki — Système des neuf piliers à Zakliczyn sur le Dunajec	360
Gerard Ciolek — Les installations de chauffage et leurs influences sur le dé- veloppement du plan des chaumières	369
COMPTES RENDUS	379

P. Levadan, Histoire de l'art II, 1944 (Ks. Piwocki; Muséologie. Ouvrage collectif.
Red. S. Komornicki et T. Dobrowolski (Ks. Piwocki); P. Coremans, La protection
scientifique des oeuvres d'art en temps de guerre (S. Łoza); N. M. Tokarskij,
Architektura drevney Armenii, 1946 (T. Mańkowski); A. Güntherova-Mayerova,
Dejiny a supis výtvarnych pamatok Oravy, 1944 (J. Reychman); T. Mańkowski,
Genealogia sarmatyzmu, 1846 (T. Dobrowolski); P. Bianconi, Tessiner Kapellen,
1944 (Z. Rewski); M. Treter, Matejko, 1939 (T. Dobrowolski); Ars polonica, cz. 1,
Polska grafika współczesna, 1946 (S. M. Sawicka)

CHRONIQUE 409

RÉSUMÉ FRANÇAIS 426

COMITÉ DE REDACTION: Président — prof. Ksawery Piwocki, Stanisław Herbst,
Zbigniew Hornung, prof. Stanisław Lorentz, prof. Michał Walicki, prof. Jan
Zachwatowicz.

Prix de ce numéro — 400 zł.

MATERIAŁY DO DZIEJÓW SZTUKWydawane przez Państwowy Instytut
Sztuki i Inwentaryzacji Zabytków

- Nr 1 Zapisy uczniów na oddział malarstwa Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie 1844—1853 wybrał Stefan Kozakiewicz. 1945, odbito w 60 egz. Wyczerpane.
- Nr 2 Akta Zarządu Pałaców Cesarskich w Warszawie 1796—1923, referat archiwalny opr. Kazimierz Konarski. 1945, odbito w 100 egz.
- Nr 3 Akta Nadzoru Budowlanego w Galicji 1772—1913, Akta szkół artystycznych krakowskich 1818—1900, referaty archiwalne opr. Zygmunt Wdowiszewski. 1946, odbito w 75 egz.
- Ur 4 Muratorzy poznańscy XVII w., opr. Kazimierz Malinowski. 1946, odbito w 250 egz.
- Nr 5 Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim (XV—XIX w.), zebrał Euzebiusz Łopaciński. 1946, odbito w 250 egz.
- Nr 6 Źródła wschodnie w Archiwum Koronnym do dziejów orientalizacji smaku artystycznego w Polsce XVII—XVIII w., przedstawił Bohdan Baranowski, 1946.

Zabytki Sztuki w Polsce. Inwentarz Topograficzny.

- Tom I Powiat nowotarski (wg pierwotnego podziału cz. III, tom I, zesz. 1) opr. Tadeusz Szydłowski, 1938, Wyczerpany.
- Tom II Powiat rawsko-mazowiecki (wg pierwotnego podziału cz. VI, tom I, zesz. 1) opr. Witold Kieszkowski, 1939. Wyczerpany.
- Tom III Powiat żywiecki, opr. Jerzy Szablowski, 1948. Cena zł. 1.500.
- Tom IV Powiat jędrzejowski, opr. Tadeusz Przypkowski. Przygotowany do druku.

**Prace i materiały Wydziału Rewindykacji i Odszkodowań
Ministerstwa Kultury i Sztuki**

- Nr 1 Witold Suchodolski: Zagadnienie prymatu strat kulturalnych w ogólnym programie odszkodowań. 1945.
- Nr 2 Wacław Borowy: Tezy ogólne w sprawie rewindykacji i odszkodowań z zakresu kultury i sztuki. 1945.
- Nr 3 Władysław Tatarkiewicz: Etyczne podstawy rewindykacji i odszkodowań. 1945.
- Nr 4 Stanisław Lorentz: Zburzenie Zamku Królewskiego w Warszawie. 1946.
- Nr 5 Kazimierz Bulaś: Zbiór naczyń greckich w Gołuchowie. 1948.
- Nr 6 Cezary Berezowski: Ochrona prawno-międzynarodowa zabytków, dzieł sztuki w czasie wojny. 1948.
- Nr 7 Straty kulturalne Warszawy. Praca zbiorowa pod red. Władysława Tomkiewicza. 1948.