



BIULETYN HISTORII SZTUKI I KULTURY

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



CZERWIEC 1949

WARSZAWA

ROK XI. Nr 1/2

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

CZERWIEC 1949

R. XI. Nr 1/2

SPIS RZECZY

ARTYKUŁY	str.
Ks. Szczesny Dettloff — Ze studiów nad sztuką Wita Stosza	1
Kazimierz Arlamowski — Zamek przemyski w XVI w.	43
Aleksander Król — Dwór w Bołminie	59
Zbigniew Rewski — U genezy rozplanowania placu Saskiego w Warszawie	65
Eugeniusz Szwankowski — Praga na tle najstarszego planu	71
Zygmunt Świechowski — Zabytki powiatu myśliborskiego	83
Franciszek Kotula — Z dziejów meblarstwa polskiego XVIII w.	
Agnieszka Dobrowolska — Dom pyrzycki	124
Tadeusz Makowiecki — Tylmanowskie projekty rozbudowy katedry warszaw- skiej (ok. 1690)	129
RECENZJE I SPRAWOZDANIA	133
Antyk w średniowieczu (refer. J. Białostocki); I. Borkowsky, O początkach prażského hradu a o najstarszym kostele v Praze, 1949 (A. Gieysztor); Tkaniny w Bayeux (ref. J. Białostocki); G. Meersmann, L'architecture dominicaine aux XIIIe s., 1947 (A. Gieysztor); Sovetskaja Archeologia IX, 1947 (J. Jodkowski); Kratkie soobscze- nija o dokładach i polevych issledovanijach Instituta Istorii Materialnoj Kultury XIX, XXIII (J. Jodkowski); M. Opalek, Drzeworyty w czasopismach polskich XIX stulecia 1949 (S. M. Sawicka).	
KRONIKA	160
Notatki naukowe: Biblioteka architekta Jana de Witte i jego syna Józefa (Zb. Rewski); Ślady rusztowań średniowiecznych Kościoła św. Anny w Warszawie (B. Gq.); Spro- stowanie w sprawie dekoracji stiukowej katedry lubelskiej (M. Morelowski).	
STRESZCZENIA FRANCUSKIE	166

KOMITET REDAKCYJNY: Przewodniczący — prof. dr Ksawery Piwocki, doc. dr
Stanisław Herbst, prof. Zdzisław Kępiński, dr Witold Kleszkowski, prof. dr
Stanisław Lorentz, prof. dr Michał Walicki, prof. dr inż. arch. Jan Zachwa-
wicz.

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

Cena tego zeszytu 400 zł.

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



CIII 1002

Ks. SZCZĘSNY DETTLOFF

ZE STUDIÓW NAD SZTUKĄ WITA STOSZA

Późnogotyckie krucyfiksy krakowskie

Mowa tu będzie jedynie o krucyfikсах, które stanowią twórczy temat ikonograficzny dla siebie, a więc nie zależnych od przedstawienia ich w obrębie jakiejś kompozycji np. reliefowej takiej, jak „Ukrzyżowanie“ na jednej z kwater wielkiego ołtarza mariackiego czy na tryptyku Jana Olbrachta w wawelskiej kaplicy Czartoryskich.

Trzy te krucyfiksy starano się połączyć mniej lub więcej ściśle z działalnością Wita Stosza na gruncie krakowskim. Są to 1) potężny Ukrzyżowany kamienny z południowej nawy bocznej kościoła N. P. Marii, 2) ogromny z tarczy nawy głównej tejże świątyni i 3) mały drewniany krucyfix z Muzeum Narodowego. Pisano o nich w literaturze fachowej stosunkowo nie wiele, a już najmniej i najpobieżniej o krucyfixie z tarczy, ponieważ wskutek wysokiego umieszczenia był dla badań mało dostępny. Cóż się temu dziwić, kiedy nawet wspaniały we formie Ukrzyżowany kamienny nie miał zbyt bogatej literatury mimo, że jednomyślnie uznawany był za pracę własnoręczną wielkiego rzeźbiarza krakowskiego.

A przecież warto zająć się tym tematem choćby już dlatego, ażeby uporządkować jakoś ten chaos hipotez i przypisywań, które nasze krucyfiksy wywołały u różnych autorów. Ponadto może dokładniejsza analiza formalna tych zabytków przyczynić się w poważnej mierze do właściwego wnिकnięcia w ducha twórczego mistrza Wita — w poważniejszej nawet poniekąd, aniżeli jego ołtarz mariacki. Wszakże tamten ikonograficznie zwarty temat zmuszał artystę do większej koncentracji zamierzeń twórczych, niż opowiadania epickie czy dramatyczne jego *c a p o l a v o r o*. Niemniej pożyteczną będzie rzeczą próba zorientowania się na podstawie dokładniejszego studium naszych krucyfixów w ich istotnym stosunku do Wita Stosza, a tym samym w ruchu artystycznym ostatnich lat twórczości krakowskiej mistrza i jego współpracowników czy otoczenia.

Zdaję sobie przy tym doskonale sprawę, że do bezwzględnego i ostatecznego usunięcia wszystkich z tymi kwestiami związanych trudności i moje rozwiązania nie doprowadzą. Mają one jedynie wnieść jakiś 'eższy powiew w zatęchłą już atmosferę często niczym nie uzasadnionych przypuszczeń, w których niebawem wyznać się nie będzie można. Ta moja rozprawka zatem będzie miała raczej charakter jakiegoś *b r e v i s c o n s p e c t u s t o t i u s r e i*, który przez krytyczne rozpatrzenie się w całej odnośnej literaturze prowadzić ma do wyraźniejszego postawienia szeregu zagadnień twórczych, związanych z charakterem czasu, w którym dzieła te powstały.

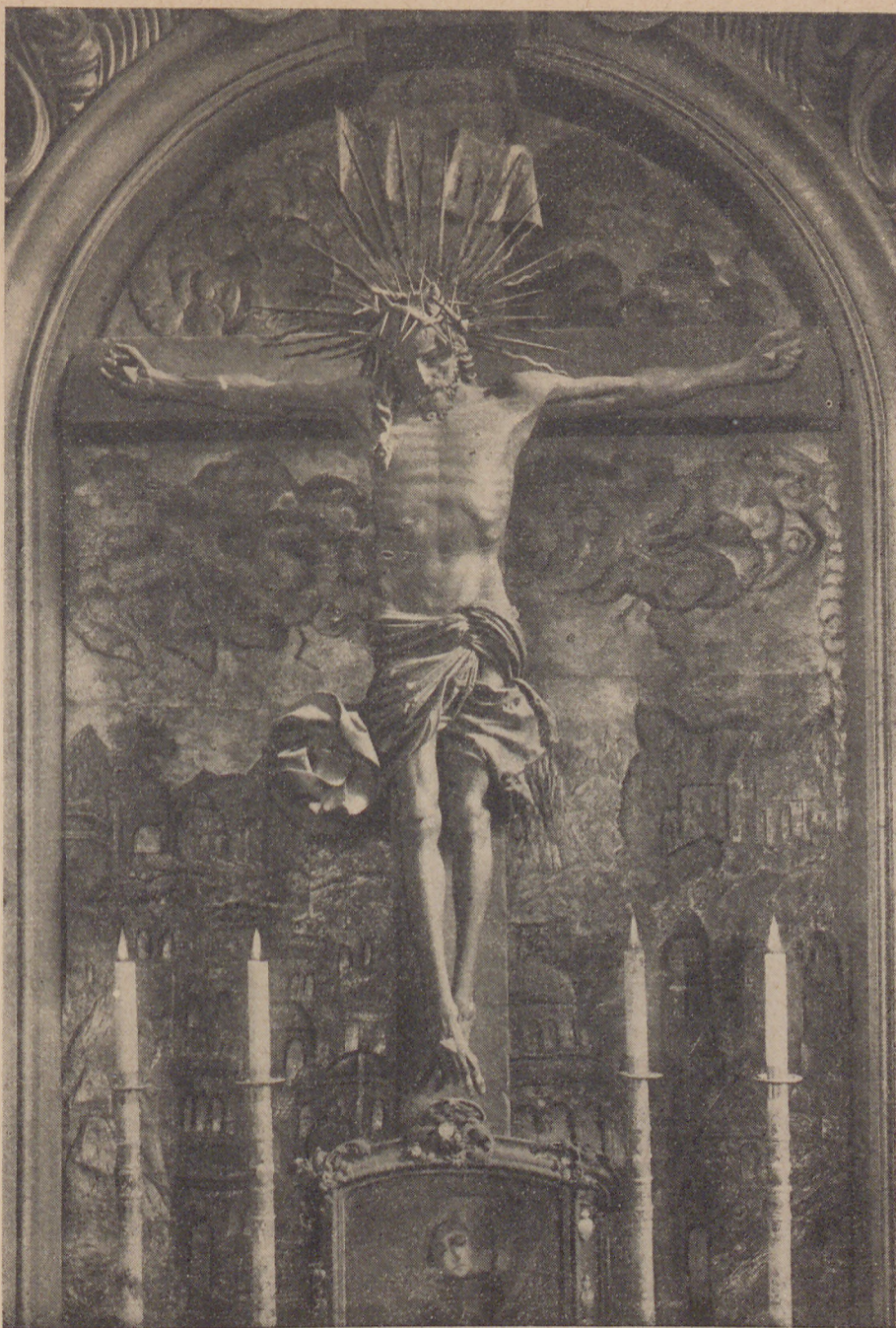
Zaczynam od kamiennego krucyfixu kościoła mariackiego (ryc. 1).



Jest niczym nie zachwiana *communis opinio* uczonych, że dzieło to wyszło bezsprzecznie spod dłuta Wita Stosza. Bliskie pokrewieństwo tej wspaniałej rzeźby o niesłychanej koncentracji emocjonalnej z trzema również pewnymi krucyfikсами norymberskimi Stosza (z kościoła św. Wawrzyńca ok. 1500 r. (ryc. 2), z Germanisches Museum pom. 1505 a 1509 r. (ryc. 3), Wickla u św. Sebalda z 1520 r. (ryc. 4), jest niechybnym dowodem własnoręczności. Rodowód swój bierze nasz Ukrzyżowany z krucyfiks Mikołaja z Lejdy¹⁾ w Baden-Baden (1467 r.) (ryc. 5). Lecz nie jest on bezduszną kopią tego mistrzowskiego dzieła wielkiego Niderlandczyka. Choć zbliża się do tamtego formalnie — szczególnie w ustosunkowaniu do siebie poszczególnych partii ciała, które u obu nie są tak silnie ze sobą skoordynowane, jak tego żądała współczesna sztuka włoska — odbiega Chrystus na krzyżu z kościoła N. P. Marii od badeńskiego dość daleko. Krucyfiks stoszowski, to wyraz nowych prądów, ale równocześnie wybitnej indywidualności, która potrafiła przejętą kompozycję przepoić własną odrębną charakterystyką i własną jednorazowością. Pewna spirytualistyczna jeszcze połyskliwość powierzchni rzeźbionego ciała, czy więcej nawet słodycz emocjonalna głowy Chrystusa badeńskiego, dziwnie jakoś daleka tu od założeń takich, jakie widzimy w sztuce franko-burgundzkiej (Slutera potężny Mojżesz w Dijon), przemienia się u Stosza we wręcz atakujący widza realizm o niemal groźnym napięciu wyrazu całości koncepcji, choć — i to wyrażnie podkreślić trzeba — nie zanikają z niej jeszcze znaczne pozostałości formy późnogotyckiej (tzw. dziś trafniej „wczesnego renesansu północy“), zaprawione dawnym idealizmem. Wystarczy przypatrzeć się do brze stosunkowi podobnych kończyn Ukrzyżowanego do tułowia²⁾, który przecież mimo dobrej organizacji formalnej w sobie, pozostaje w pewnej

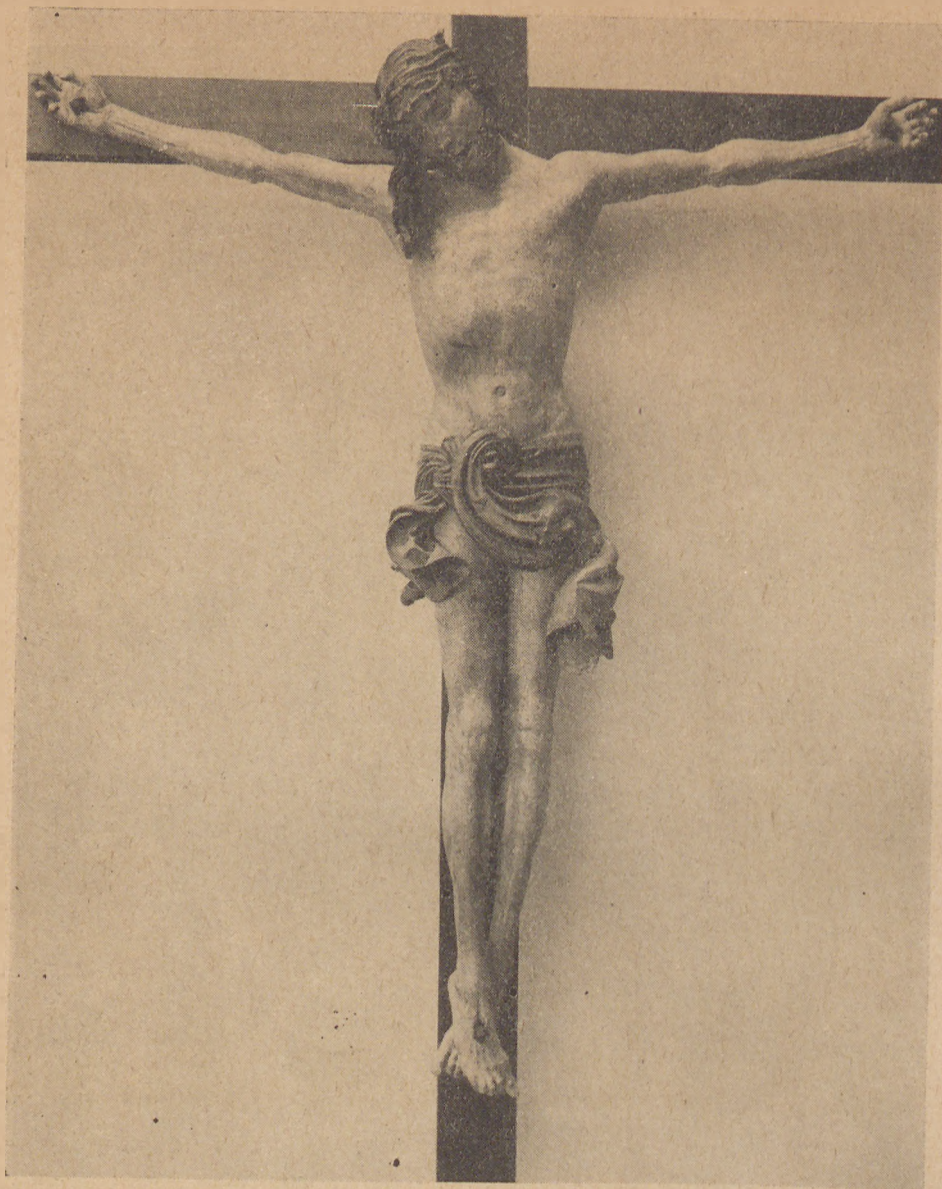
¹⁾ Dobre pojęcie o tych przemianach, jakie dokonują się w rzeźbie północnej Europy po Mikołaju z Lejdy ku tzw. „stylowi poruszonemu“ („Bewegungsstil“) daje krucyfiks na epitafium Strohhuta w mogunckim kościele św. Stefana, dzieło tzw. Albrechtmeister z 1435 r. Jest on w swej koncepcji dość bliski kamiennemu Stosza, szczególnie w potraktowaniu opaski biodrowej, czyli innymi słowy świadczy o powszechności owych tendencji ożywczych, jakie wnosi gotyk pomikołajowski do form zapoczątkowanych przez mistrza Mikołaja. Ów Albrechtmeister jest zależny od tzw. Hausbuchmeister, którego identyfikuje E. Graf zu SOLMS-LAUBACH — zdaje się trafnie — z Erhardem Reuwichem z Utrechtu, ilustratorem Breidenbacha „Perigri nationes in Sanctam terram...“, wydanych w r. 1486 („Der Hausbuchmeister“ w *Städte- del-Jahrbuch*, Frankfurt a. M. IX Bd. 1935/36 — ryc. 80). Podobne założenia formalne wykazuje drzeworyt „Ukrzyżowania“ według tegoż Reuwicha w *Missa- le Wratyslawiense*, drukowanym w tłoczni mogunckiej Piotra Schöffera w r. 1483 (tamże ryc. 125).

²⁾ Typ Ukrzyżowanego o wyprężonych nogach jest pochodzenia niderlandzkiego a sprowadzony do reszty Europy północnej przez Mikołaja z Lejdy i Mistrza E. S. (L. 31) — por. L. FISCHER, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944, s. 46 nn. Z jednym wyjątkiem krucyfiks na płaskorzeźbie „Ukrzyżowania“ ołtarza mariackiego stosuje Stosz w swych monumentalnych krucyfikсах ten właśnie typ do końca swej twórczości.



Fot. A. Pawlikowski — Kraków

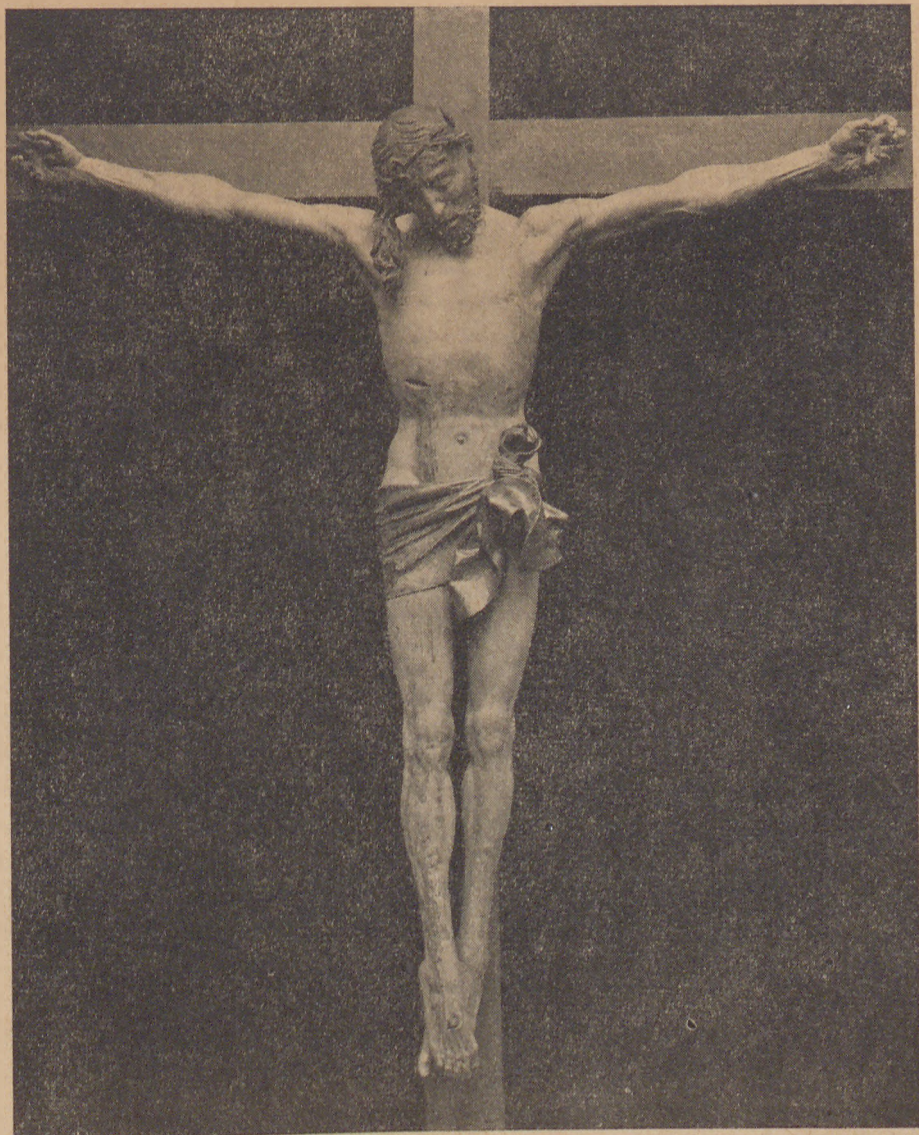
Ryc. 1. Wit Stosz. Krucyfiks kamienny. Kościół mariacki — Kraków.



Fot. Germ. Museum — Norymberga

Ryc. 2. Wit Stosz. Krucyfiks z kośc. św. Wawrzyńca — Norymberga.

mierze odrębną jednostką w całokształcie kompozycji choćby już dlatego, że reszta jest zbyt silnie zaakcentowana jako wyraz cierpienia, którego znów najdobitniejszym akcentem stała się głowa Zbawiciela. Porównanie naszego krucyfiksu z „Chłopem ukrzyżowanym“ z S. Croce Donatella czy nawet z Chrystusem Brunelleschiego z S. M. Novella we Florencji pouczy łatwo o zasadniczych różnicach pomiędzy postulatami renesansu włoskiego a „wczesnego renesansu północy“ Stosza.



Fot. Germ. Museum — Norymberga

Ryc. 3. Wit Stosz. Krucyfiks z kościoła św. Ducha (obecnie Germanisches Museum) Norymberga.

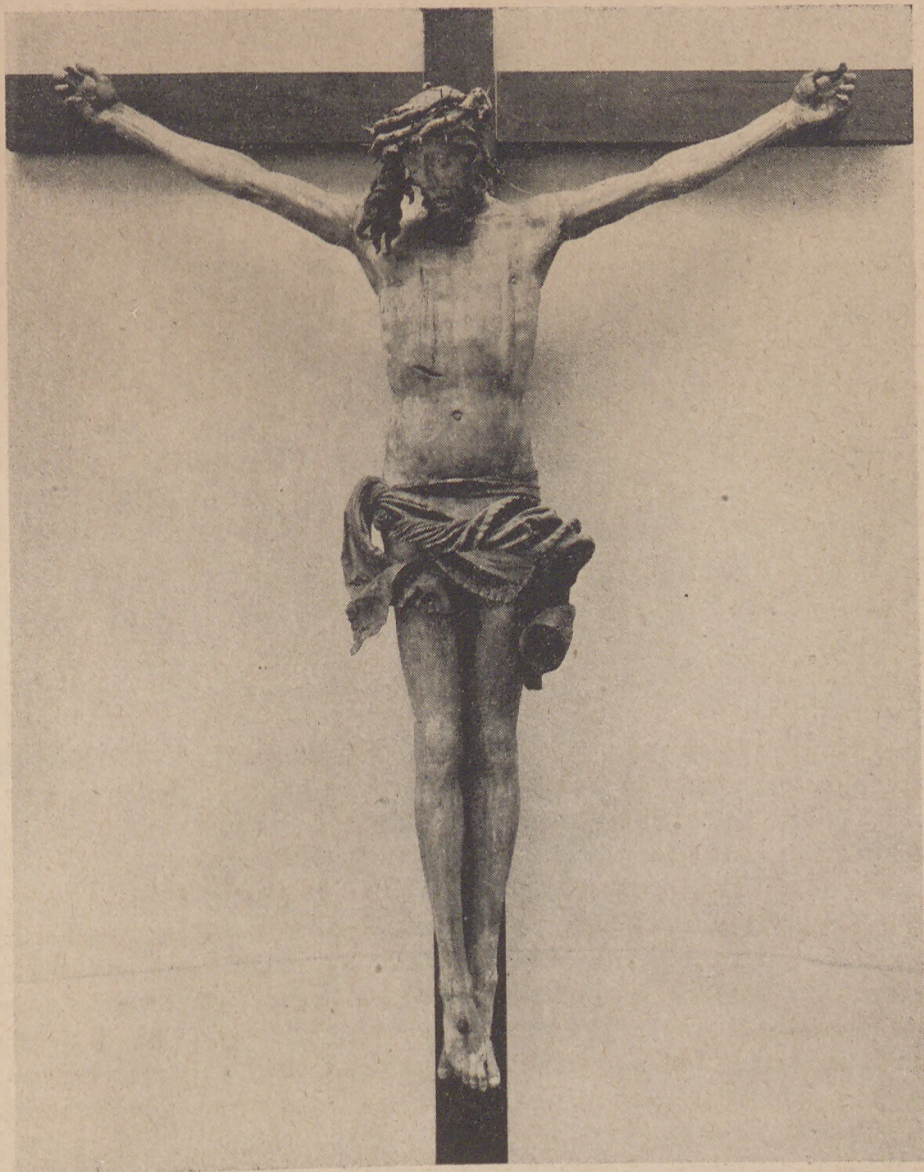
Mimo wszystko musimy sobie zdawać sprawę, że kamienny krucyfiks mariacki wyodrębnia jego twórcę z całej plejady współczesnych mu artystów Europy północnej, próbujących swych sił twórczych na tym szeroko rozpowszechnionym temacie. Już samo perizonium, niby to akcesorium tylko, a przecież w istocie swjej ważny czynnik organizacji całej koncepcji, nie ma w swym pełnym temperamencie — stłumionego szlachetnie we formie plastycznej — układzie kontrastowego poruszenia a równocześ-

nie zwarcia z konturem ciała niczego równego w ówczesnej sztuce. Nawet u Dürera później nie spotykamy się z tym motywem, tak świetnie formułowanym, jak to dzieje się u Stosza w Krakowie czy następnie w Norymberdze.

Więcej jeszcze świadczy o indywidualizmie naszego mistrza głowa Chrystusa z krucyfiksu kamiennego. Zbawiciel skłania ją ku przodowi, nia na bok tak, że ona przede wszystkim pociąga wzrok widza ku sobie, fascynuje go. Nie znaczy to wszakże, jakoby nasz krucyfix nie oddziaływał swą siłą koncepcji i formy jako zwarta całość, lecz tylko tyle, że mistrz Wit jest w tym całkowicie dzieckiem swego czasu i jego pojęć twórczych, które jednak potęguje swym indywidualnym ujęciem tragicznego tego tematu, który go — widać to na wszystkich jego wspomnianych krucyfixach — zawsze do głębi porusza. Tym wyznawcą ideałów późnogotyckich, przemienianych przeciw w miarę postępu ku „nowym czasom“ w sposób u mistrza zawsze interesujący, pozostanie Stosz aż do krucyfiksu Wickla z 1520 r., po którym po raz pierwszy wyrazistszym już dokumentem stanie się bezpośrednio ołtarz bamberski.

Najlepszym dowodem, jakie wrażenie wywierały w świecie artystycznym takie klasyczne dzieła na temat Ukrzyżowanego, jak krucyfix badeński Mikołaja z Lejdy, czy krucyfix Wita Stosza, to niezliczone naśladownictwa tego pierwszego nad górnym Renem i w Niemczech południowych, gdzie powtarzano go z mniejszym czy większym artyzmem, a w jakieś 40 lat później tamtych drugich stoszowskich, z których odbiciem spotkać się można do dnia dzisiejszego jeszcze w licznych zabytkach Frankonii i poza jej granicami. Dlaczego? Bo w jednym i drugim wypadku spostrzeżono w nich niezwykłą wagę twórczą o znaczeniu wyjątkowym, jednorazowym³⁾. W Polsce niestety nie spotykamy się z takim zalewem naśladownictw krucyfiksu mariackiego, może dlatego, że dużo tych rzeźb niszczało, ale prawdopodobniej stąd, że zabrakło później, kiedy mistrz Wit opuścił był Kraków, poważniejszych rzeźbiarzy, którzy by w wybitne wartości twórcze tego arcydzieła stoszowskiego mniej lub więcej głęboko wniknąć potrafili.

³⁾ Jeszcze w XVII w. naśladowano krucyfiksy Stosza. W Gracu znajduje się w kościele miłosiernych braci krucyfix z r. 1633, dzieło norymberczyka Jerzego Schweiggera, wzorowany całkowicie na stoszowskim krucyfixie fundacji Wickla z r. 1520 z kość. św. Sebalda w Norymberdze. Aż do ostatnich czasów uważano ten zabytek za oryginalną pracę Stosza (por. C. Th. MÜLLER, Veit Stoss. Zur Geltung seiner Werke im 17. Jahrhundert *Ztschr. d. dt. Ver. für Kunstwiss.* 1942 B. 9 H. 314 s. 191 nn). Müller podaje ciekawą dla nas a może i ważną notatkę z J. G. DOPPELMAYERA (*Historische Nachrichten von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern*, 1730, s. 246) o Schweiggerze: „Um 1652 verfertigte er aus Messing ein grosses Crucifix und darauf noch andere aus Holtz, die nach Köln, Prag, ja gar in P o l e n verschickt wurden“.

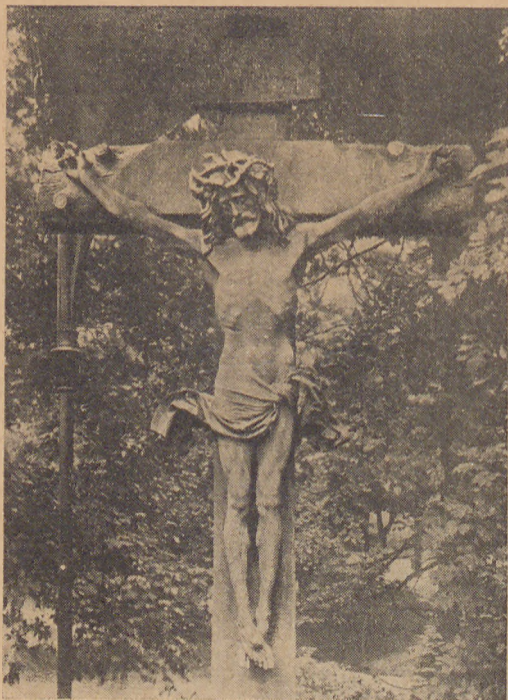


Fot. Germ. Museum — Norymberga

Ryc. 4. Wit Stosz. Krucyfiks N. Wickla z 1520 r. z kośc. św. Sebalda — Norymberga.

Nasz krucyfiks kamienny z kościoła mariackiego powstał, jak przed niedawnym czasem udowodnić próbowałem ¹⁾, w okresie po ukończeniu ołtarza mariackiego a przed rozpoczęciem prac nad mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka, a zatem pomiędzy 1489 a 1492 r., zapewne w r. 1491. Fun-

¹⁾ Ks. DETTLOFF, Kamienny Krucyfiks W. Stosza w krakowskim kościele mariackim — *D a w n a S z t u k a* 1939 r. II zesz. 1.



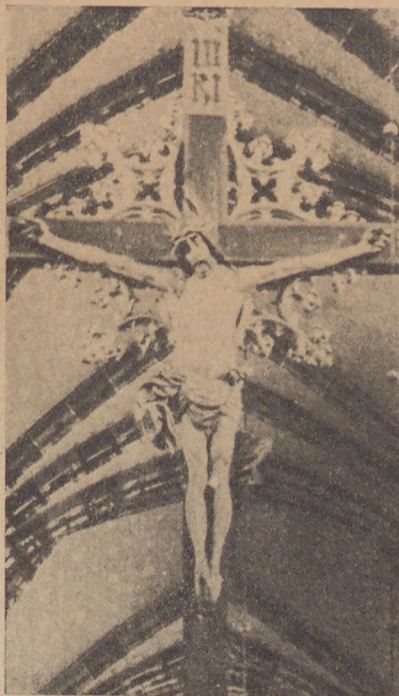
Ryc. 5. Mikołaj z Lejdy.
Krucyfiks w Baden-Baden z 1467 r.

datorem jego był mincerz królewski Henryk Slacker, wuj późniejszego kardynała Hozjusza. Postacie asystujące Matki Boskiej i św. Jana, o których wyraźnie mówi testament Slackera, zaginęły zapewne w baroku przy zmontowaniu dzisiejszego ołtarza.

Na podłożu tych krótkich ekspektoracji, które wiodą do stwierdzenia, że kamienny krucyfiks mariacki nie może być, choćby częściowo tylko pracą warsztatu czy pomocników Stosza, lecz jest własnoręcznym we wszystkich szczegółach dziełem mistrza samego⁵⁾, ocenić można dopiero właściwą wartość artystyczną drugiego krucyfiks mariackiego i jego stosunek do twórczości wielkiego mistrza — ogromnych rozmiarów krzyża triumfalnego z tęczą świątyni⁶⁾ (ryc. 6—9). Umieszczony na znacznej wysokości i wskutek tego prawie niedostępny dla szczegółowych badań, był on do tej pory przedmiotem krótkich jedynie wzmianek w literaturze polskich i niemieckich historyków sztuki, a równocześnie i rozbieżnych ich zdań co do jego mniejszej czy większej autentyczności jako dzieła Wita

⁵⁾ Współpraca szczególnie Jorga Hubera (C. Th. MÜLLER, Szydłowski) przy tym tak indywidualnym dziele, jakim jest krucyfiks kamienny, jest hipotezą „bez pokrycia“ (por. mój artykuł pt. Zur Jorg Huber-Frage, w *D a w n e j S z t u c e* 1938 roczn. I zesz. 4).

⁶⁾ Wysokość postaci Chrystusa od szczytu głowy do końca wielkiego palca u prawej nogi wynosi 3,35 m, rozpiętość ramion (ze zgiętymi palcami) 3,05 m. Wymiary te zdmął osobiście czuwający nad obecną restauracją polichromii kościoła mariackiego p. dyr. Wiesław Zarzycki z całą dokładnością.

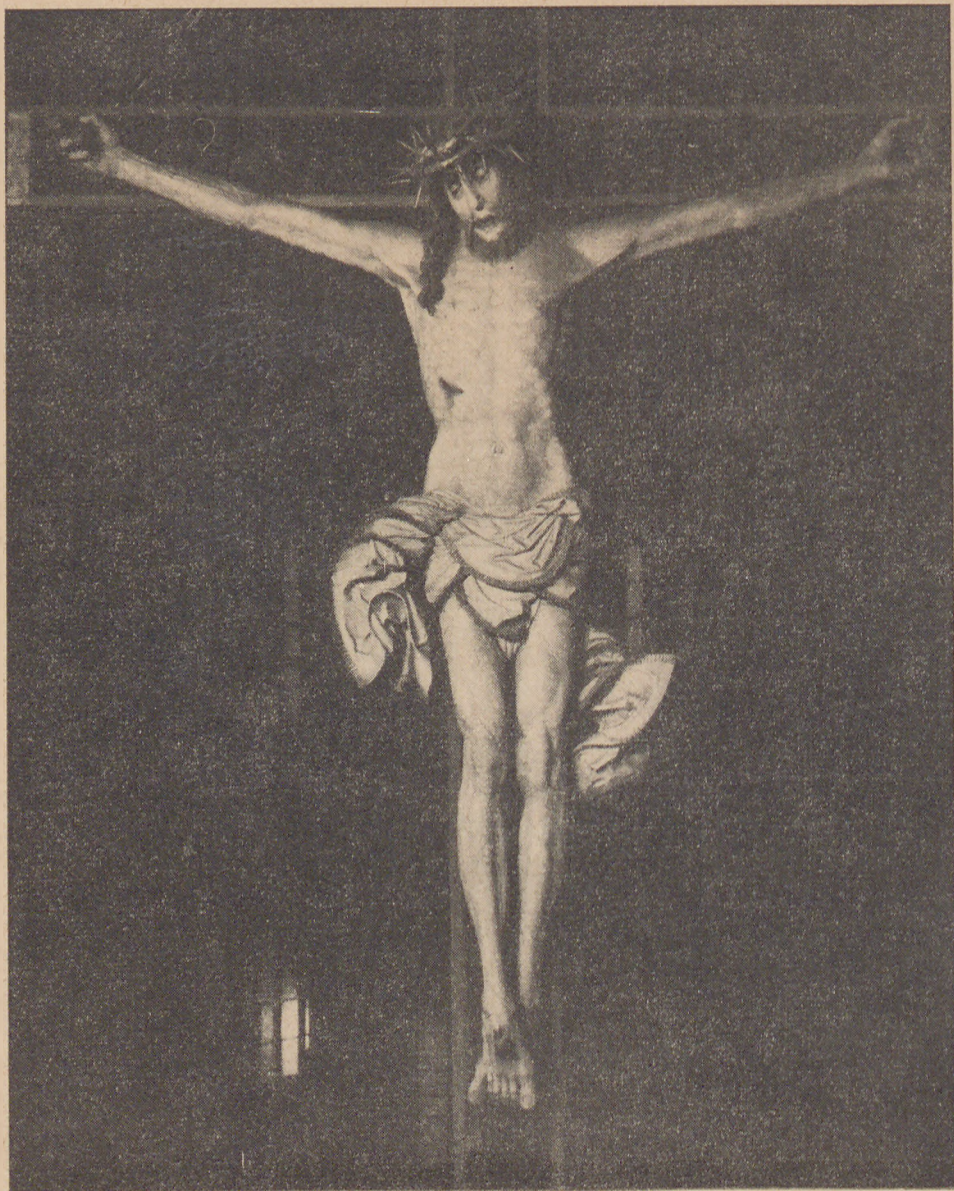


Ryc. 6. Krucyfiks z łuku triumfalnego
w kościele mariackim — Kraków

Stosza. Dopiero zdjęcie fotograficzne, wykonane przed niedawnym czasem z rusztowania — wzniesionego z okazji restauracji polichromii nawy głównej kościoła — z mego polecenia, umożliwiło dokładniejsze zbadanie wartości artystycznej tego zajmującego zabytku, tym pożyteczniejsze, że gipsowy odlew samej głowy Ukrzyżowanego przechowywany w krakowskim Muzeum Narodowym, jest pomocą bardzo problematyczną i całkiem nie wystarczającą do wyczerpującego porównania z innymi krucyfikszami czasu stoszowskiego. Krótki przegląd literatury zaś da nam wyobrażenie o zamęcie, jaki wprowadzono do tej kwestii.

Z wiadomości archiwalnej odnoszącej się rzekomo do naszej sprawy, nie wiemy nic więcej jak tylko tyle, że już z końcem 1477 r. niejaka Dorota Świeczniczka zapisuje na sprawienie jakiegoś nowego krzyża do kościoła N. P. Marii („c z u d e n n e w e n c r e w c e n c z u u n s i r l i e b e n f r a w e n“) srebrny pasek wartości 5 czy 10 fl.⁷⁾ Zapisu tego

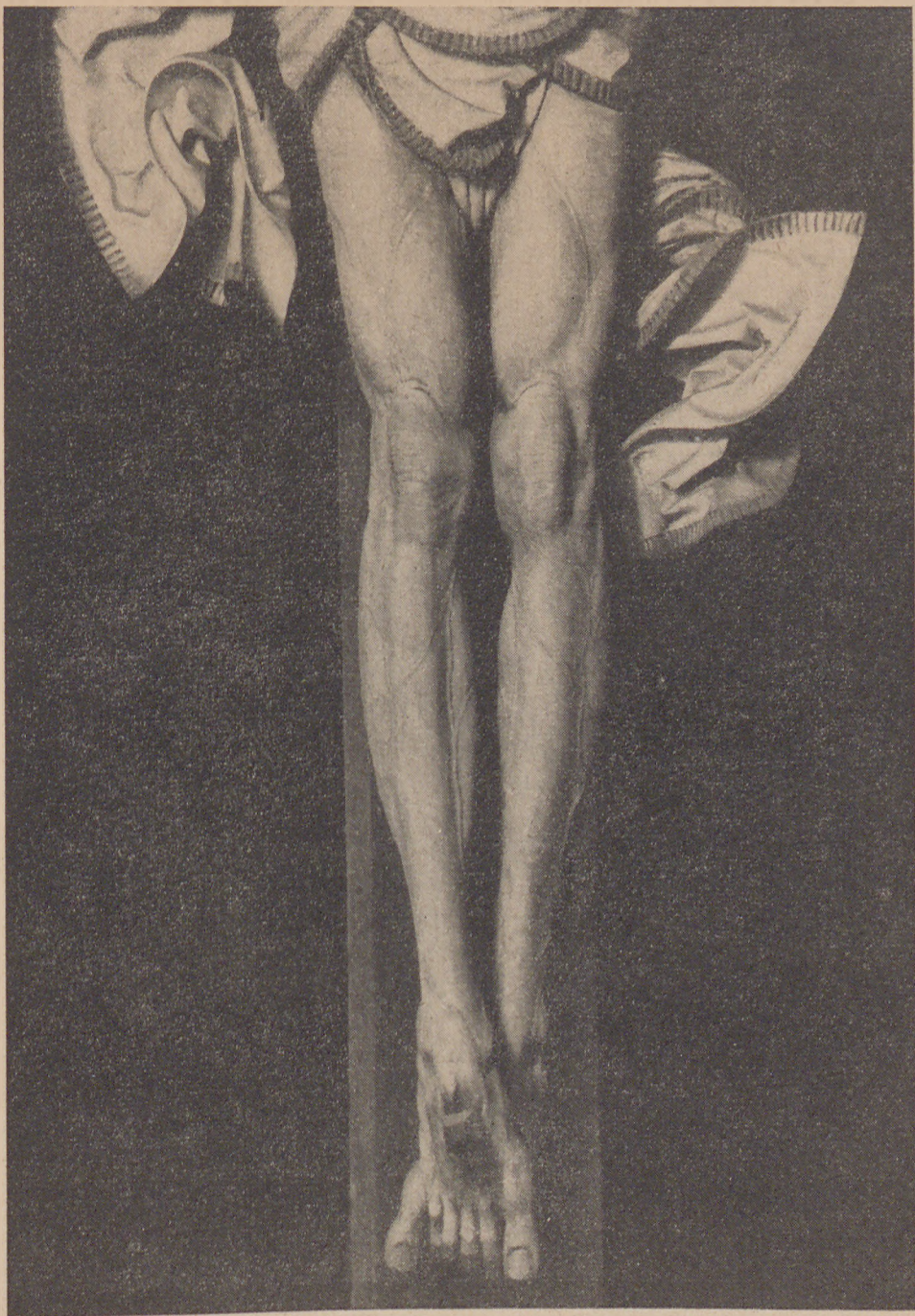
⁷⁾ Pierwszą kwotę podaje M. LOSSNITZER ze znakiem zapytania „Veit Stoss“, Leipzig 1912 s. XIV w przytoczonym tam *in extenso* po raz pierwszy dokumencie, drugą F. KOPERA, Wit Stwosz w Krakowie, Rocz. Krak., t. X. 1907, s. 68. W Crac. art. J. Ptaśnika tej zapiski archiwalnej brak całkiem. Dzięki uprzejmości p. dr M. Friedberga, dyrektora Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, otrzymałem wiadomość, że w dokumencie podanym przez Lossnitza „wątpliwości nasuwa jedynie cyfra V“ (co Lossnitzer zaznaczył); w tekście wygląda to na „X“ poprawione na „V“. Data „feria VI in vigilia Thome Apost. Anno 1477“ w oryginale brzmi „1476“. Można jednak przypuścić, że data „1477“ jest właściwsza, a pisarz się pomylił, ponieważ kilka notatek poprzedzających testament Doroty Świeczniczki nosi datę 1477.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 7. Krucyfiks z łuku triumfalnego w kościele mariackim — Kraków.

dokонуje owa Dorota w tym właśnie czasie, kiedy rozpoczął był Wit Stosz już swoją pracę nad ołtarzem mariackim, na który również przeznaczyła okazańszą tym razem sumę, bo 4 grzywny. Wyszuto więc stąd wniosek, że już wtenczas myślano o krzyżu na belkę w łuku tęcowym, choć następnie o wykonaniu tego zamiaru nic więcej nie słyhać. Sprawę tę rozpatrzę niżej szczegółowo.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 8. Nogi Ukrzyżowanego z łuku triumfalnego w kościele mariackim — Kraków.

Komu przypisywała nasza i obca literatura ten bądź jak bądź wartościowy krakowski zabytek rzeźby późnogotyckiej i na jaki czas wyznaczono jego powstanie?

Przeważnie zbywano te zagadnienia zrazu dość lakonicznymi wzmiankami. I tak pisze Lepszy w swej polskiej monografii Krakowa, że „1473 funduje mieszcza krakowska Dorota Schusterin krucyfiks umieszczony na tęczu kościoła mariackiego. Może i on pochodzi z warsztatu stoszowskiego“⁸⁾. Z wyżej przytoczonego źródła archiwalnego wynika, że i data jest fałszywa, bo przejęta nie z zapiski archiwalnej, lecz od A. Grabowskiego⁹⁾, który przeczytał czy zanotował mylnie i nazwisko fundatorki i w ogóle podał Dorotę jako jedyną donatorkę, gdy ona swym niezbyt bogatym zapisem mogła się chyba tylko częściowo przyczynić do późniejszego wykonania krucyfiks. W nieco później wydanej monografii niemieckiej¹⁰⁾ powtarza tenże autor tylko, że krucyfiks triumfalny wykazuje „wszystkie znamiona pracowni stoszowskiej“ — jakie, tego nie wyjaśnia.

Sokołowski oznacza w swych „Studiach“ z r. 1906 nasz zabytek w bardzo krótkiej notatce jako „prawdopodobnie“ pochodzący ze szkoły Stosza, idzie więc ostrożnie za Lepszym, nie poświęcając całej sprawie, którą uważa widocznie za dość błahą, większej uwagi¹¹⁾.

Pierwszy poświęca naszemu krucyfiksowi dość dużo miejsca F. Kopera w swej monografii o Stoszu¹²⁾. Zaznaczywszy, że wielka odległość od widza nie pozwala na dokładniejsze sprecyzowanie formy tej rzeźby, próbuje autor mimo to szczęścia z jej określeniem i ustosunkowaniem do formy krucyfiks kamienno-ego za pomocą wyżej wspomnianego odlewu gipsowego głowy Chrystusa, której typika wydaje mu się zbliżona do tej, jaką zaobserwował na tamtym, drugim krucyfiksie mariackim. Poza tym łączy nasz badacz kształt głowy z Ukrzyżowanym na reliefie ołtarza mariackiego (Ryc. 10), choć zauważa, że tu „artysta stworzył zupełnie inny typ; to znaczy, że dzieło nie jest naśladownictwem wspomnianej płaskorzeźby, ale oryginalnym utworem“. Czyim, tego wyraźnie nie mówi, bo krucyfiks „wykonał niewątpliwie ten sam warsztat, który pracował nad mariackim ołtarzem“. W gruncie więc nie dowiadujemy się, jak się autor zapatruje na sprawę twórcy tego zabytku: czy uważa tenże za własnoręczną pracę Stosza, czy też tylko za warsztatową. Również datę powstania naszego krucyfiks pozostawia Kopera domysłem czytelnika. Wspomniałszy bowiem, że zawalenie się sklepienia prezbiterium (w r. 1442!) zniszczyło dawny krzyż triumfalny, i że „Dorota Szewcowa“¹³⁾ zapisała w r. 1473 ów srebrny pas na sprawienie

⁸⁾ L. LEPSZY, Kraków. Kraków 1904, s. 169.

⁹⁾ A. GRABOWSKI, Skarbniczka naszej archeologii. Lipsk 1854, s. 159.

¹⁰⁾ L. LEPSZY, Krakau. w B e r. K u n s t s t. Leipzig 1906, s. 73.

¹¹⁾ M. SOKOŁOWSKI, Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku. Sprawa. Kom. Hist. Sz. t. VII, Kraków 1906 tam 175.

¹²⁾ KOPERA, o. c., s. 68 nn.

¹³⁾ „Szewcowa“, widocznie za „Schusterin“ Lepszego, mimo że cytuje tekst zapisu za Grabowskim, u którego figuruje wyraźnie „Dorota Swieczniczka“.

nowego krucyfiks, uważa nasz badacz, że rzeźba powstała równocześnie z wznoszeniem ołtarza mariackiego, tzn. pomiędzy 1477 a 1489 r. Z polskich autorów potrąca jeszcze w krótkiej notatce swego przewodnika po Krakowie o nasz krucyfiks K. Estreicher jako o „przypisywane” Stoszowi dzieło, przy czym podaje rok „ok. 1473” (w parentezie) jako datę jego powstania ¹⁴⁾.

Kopera swoimi wskazaniem zasłużył się tym, że zwrócił uwagę badaczy niemieckich na walory artystyczne mariackiego krucyfiks dębowego. W swej monumentalnej pracy o całokształcie twórczości Wita Stosza próbuje pierwszy Lossnitzer pogłębić zagadnienia, związane z tym naszym zabytkiem ¹⁵⁾. Opierając się w opisie i materiale porównawczym na Koperze, którego niektórym wywodom przywtarza, sprostował ten autor niemiecki nareszcie pokutującą wszędzie bez sprzeciwu datę 1473 jako termin zapisu mieszczki Doroty na r. 1477, powtarzając brzmienie jego za oryginałem krakowskim *L i b e r t e s t a m e n t o r u m*. Pokusił się też Lossnitzer o określenie czasu powstania krucyfiks i stosunku jego do Stosza. Sądzi on, że nasza rzeźba wykonana została dopiero ok. 1490 r., w czasie, kiedy rada miejska krakowska kończy ozdabianie prezbiterium ustawieniem przed r. 1495 u jego wejścia a zamówionym u mistrza Wita *a l t a r e l a i c o r u m*.

Zaznaczam tu zaraz, że ostatni argument Lossnitzera nie wytrzymuje krytyki, ponieważ ów ołtarz radziecki nie stał wcale u wejścia do prezbiterium, którego stalle były przecież przeznaczone wyłącznie dla duchowieństwa, nie zaś dla rajców miejskich. Zresztą dokument z r. 1495 mówi wyraźnie, że stanął on „*vor der herren schtul*” a nie za nimi. Stalle radzieckie stały jak dotąd po obu stronach u samego wejścia do nawy głównej, a więc i niewielki ten ołtarz ustawiony być musiał po środku tejże nawy przed stallami. Wynika to poza tym z dokumentu z r. 1521 ¹⁶⁾, według którego patrycjuszowi Janowi Bonerowi idzie rada miejska na rękę przy zmianie dotyczącej „*das new gestülle der ersamen herren des rotts*”, ponieważ jego „*öberdecke (baldachim)* ... *von wegen seiner breitten ungeschickten grossheit*” zasłaniała widok na kościół z kaplicy bonerowskiej. Ta zaś była pierwszą, od zachodu licząc, przy północnej nawie bocznej ¹⁷⁾.

¹⁴⁾ K. ESTREICHER, Przewodnik, Kraków 1931, s. 88.

¹⁵⁾ M. LOSSNITZER, o. c., s. 50 nn. Nadmienić tu wypada, że zanotował był nasz krucyfiks z tęczy już A. ESSENWEIN w swej pracy pt. *Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, s. 102, lecz z wszystkimi błędami Grabowskiego.

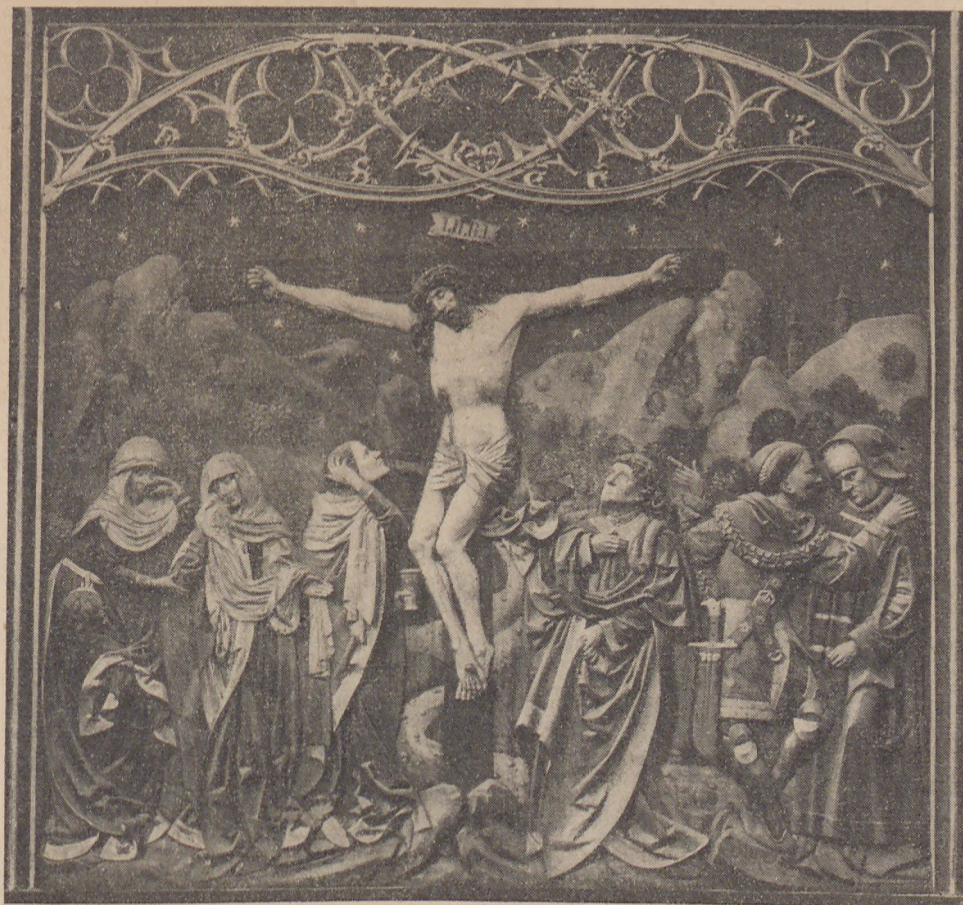
¹⁶⁾ PTAŚNIK — FRIEDBERG, Crac. art., t. V. zesz. I, nr 464.

¹⁷⁾ Jan Boner przejął tę kaplicę — pierwotnie pod wezwaniem św. Ducha — w r. 1513, zamieniając jej tytuł na kaplicę św. Jana Ewangelisty, nie Chrzcziciela, jak to, zdaje się mylnie, podaje Ptaśnik a za nim Estreicher. Do niej to bowiem sprawił Boner w 2 lata później tryptyk ze scenami z życia św. Jana Ewangelisty, widocznie swego patrona, pendzla Hansa Suessa z Kulmbachu (por. J. MUCZKOWSKI i ks. J. ZDANOWSKI, Hans Suess z Kulmbachu — *Roczn. Krak. T. XXI* 1927).



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 9. Popiersie krucyfiksu z łuku triumfalnego w kościele mariackim — Kraków.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 10. Wit Stosz. „Ukrzyżowanie“ z ołtarza mariackiego — Kraków.

Pomimo, że Lossnitzera uderza widoczna odmienność typu Chrystusa na krzyżu triumfalnym („das schmale, lange Gesicht“), widzi on — za Koperą — pewne podobieństwo z kamiennym krucyfiksem z kościoła N. P. Marii oraz z „dużo rubaszniejszym, nie całkiem własnoręcznym“ Chrystusem na „Ukrzyżowaniu“ ołtarza mariackiego (ryc. 10) — tu szczególnie w „luźno na prawe ramię spadających kosmykach włosów“. Na podstawie tych mało przekonujących rozważań dochodzi autor niemiecki do wniosku a raczej do wybiegu, że mamy w naszym krucyfiksie przed sobą „częściowo tylko własnoręczną pracę Wita Stosza“.

Daun w swych pracach o Stoszu nie umie jakoś co do krucyfiksów triumfalnych zająć zdecydowanego stanowiska. W pierwszej swej rozprawie z r. 1903 idąc za Sokołowskim, uważa ten autor nasz zabytek za własnoręczne dzieło mistrza. W oznaczeniu czasu, w którym mogło powstać, jest chwiejny, a raczej pozostawia tę kwestię domysłom czytelnika. Gdy

bowiem w przypisie (nr 67) cytuje ów feralny rok 1473 jako początek darowizny na rzecz „nowego krzyża“ („Dorothea Schusterin“ za Essenweinem), w tekście zbliża go do pokrewnych prac Stosza w Norymberdze. A zatem do woli: albo wczesny Stosz krakowski albo z lat ostatnich pobytu mistrza w Krakowie. W monografii z r. 1906 zaś, zestawiając krucyfiks z Madonną z Grybowa, jako „charakterystyczne dzieło mistrza“, sędzi Daun, że trzeba w obu tych wypadkach przyjąć „współpracę pomocników“¹⁸⁾. W ostatniej znów obszernej swej pracy monograficznej z r. 1916, wydanej już po źródłowej rozprawie Lossnitzera, w skromnej jedynie notatce wraca autor do pierwotnej swej koncepcji z 1903 r. — i to tym razem bez zastrzeżeń, — że w krucyfiksie drewnianym z kościoła mariackiego widać rękę samego Stosza¹⁹⁾. Poza tym nie podaje Daun niczego więcej, co określałoby bliżej jego zapatrywania w tej sprawie. Co do datowania rzeźby, oświadcza głośno: „Lossnitzers Datierung um 1490 ist willkürlich“. Dlaczego „dowolna“? Wszakże Lossnitzer uzasadniał swoją tezę.

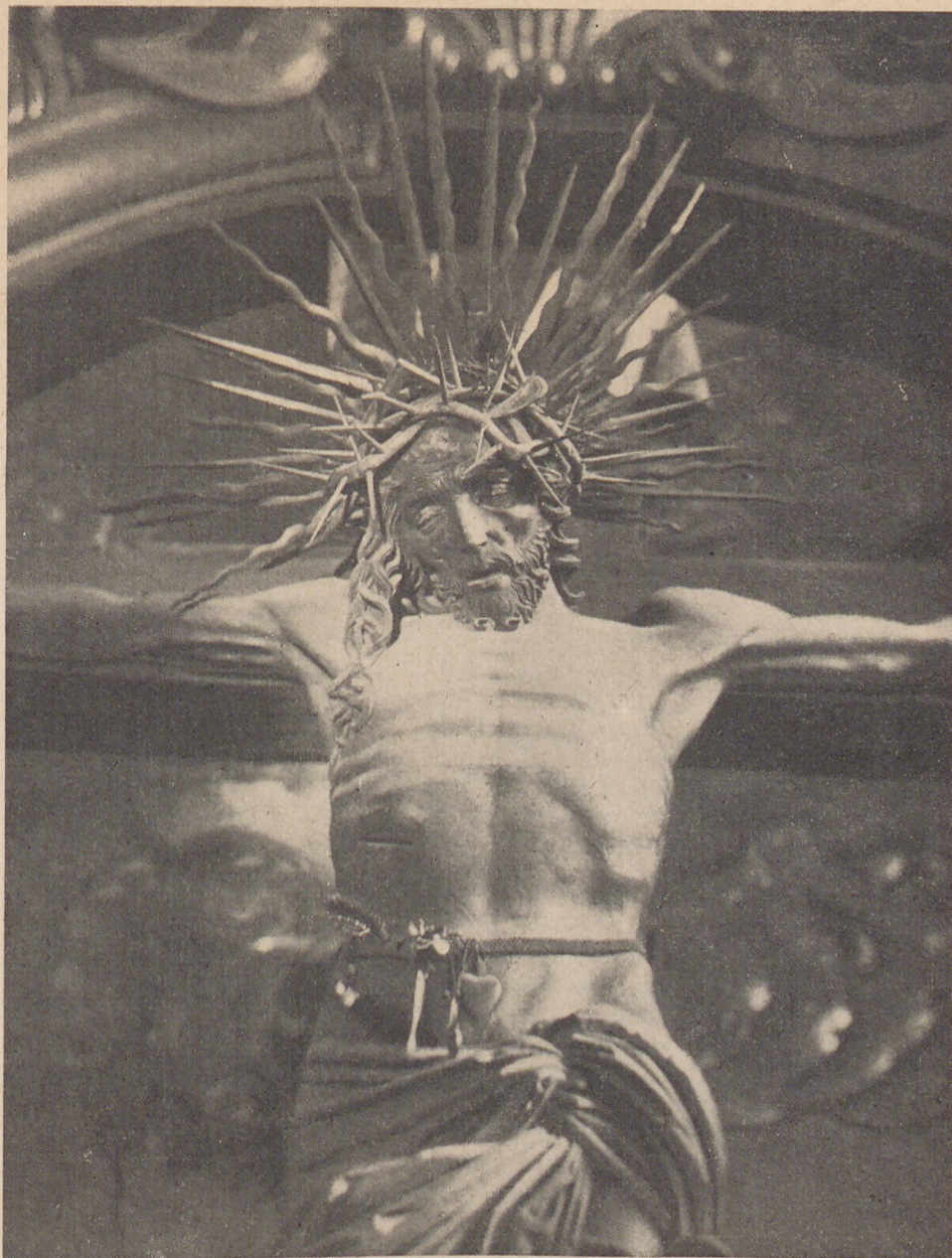
Ostatnio jeszcze wspomina o krucyfiksie triumfalnym Frey w swoim popularno-naukowym przeglądzie zabytków Krakowa, wydanym za czasów okupacji niemieckiej z zasiłku „gubernatora generalnego“ Franka²⁰⁾. Autor sądzi ostrożnie, że nasz krucyfiks, o ile nie jest własnoręcznym dziełem Stosza, to w każdym razie pochodzi z jego warsztatu. Daty jego powstania nie podaje. Po Freyu, o ile stwierdzić zdołałem, żaden uczony już naszym zabytkiem się nie zajmował.

Z powyższego zestawienia tytułu rozbieżnych zdań badaczy twórczości Wita Stosza, z których co do krucyfiksu triumfalnego z kościoła mariackiego jedni oświadczały się za całkowitą własnoręcznością (Lepszy, Kopera, Daun), inni za „częściową“ jego oryginalnością (Lossnitzer), jeszcze inni za pracą warsztatu stoszowskiego (Sokołowski, Frey — ten nawet warunkowo), wynika konieczność zajęcia jakiegoś sprecyzowanego stanowiska. Nie można pozostawiać kwestii w tym chaotycznym rozgardiaszu tak różnorodnych opinii choćby już dlatego, że nasz zabytek posiada bezspornie takie walory artystyczne, które domagają się bardziej zdecydowanego umieszczenia go w sztuce krakowskiej schyłkowego okresu gotyku. Co ważniejsza zaś, będzie on wcale ważnym czynnikiem rozpoznawczym w szeregu zagadnień, które nas zbliżyć mogą do jaśniejszego jeszcze niż dotychczas określenia istoty myśli twórczych mistrza Wita, tych szczególnie, które od samych początków jego pobytu w Krakowie znalazły wyraz w trwającym długie lata tworzeniu ołtarza mariackiego. Nadto, jeśli mieliby słuszność ci ba-

¹⁸⁾ B. DAUN, Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903 i Veit Stoss in Künstlermonographien LXXXI — Bielefeld u. Leipzig 1906, s. 29.

¹⁹⁾ B. DAUN, Veit Stoss und seine Schule. Leipzig 1916, s. 49.

²⁰⁾ D. FREY, Krakau. Berlin 1941, s. 22.



Ryc. 11. Wit Stosz.

Popiersie krucyfiksu kamiennego z kościoła mariackiego — Kraków.

dacze, co nasz krucyfix przypisują jedynie pracowni Stosza, pozwoli on zorientować się łatwiej w zasięgu współpracy z mistrzem jego pomocników warsztatowych i ich mniejszej czy większej samodzielności przy tworzeniu dzieł, oddanych mu do wykonania.



Choć trudno mi uwierzyć w skuteczność takich metod „à la Morelli“, jakich użył Szydlowski, by wysnuć swe karkołomne wnioski co do udziału w pracach nad ołtarzem mariackim Jorga Hubera czy rzeźbiarza z Książnic Wielkich ²¹⁾, to jednak nie ulega wątpliwości, że każdy głębszy wgląd w sprawę czynników postronnych, współdziałających z wielkim naszym mistrzem, przyczyni się niewątpliwie do wyrazistszego nakreślenia jego sylwety twórczej. Bo przecież nie może nam tylko na tym zależeć, by i tak już bogate i wielkie dzieło Stosza pomnożyć o jeszcze jedną czy drugą jego pracę, jak dotychczas zawsze wątpliwą, ale chodzić nam musi o stwierdzenie, jak wyraża się artysta w dziełach, które wyjść mogły jedynie spod jego dłuta.

Krucyfiks triumfalny z krakowskiego kościoła mariackiego nastrocza ku takiemu krytycznemu wysiłkowi sposobność nielada, zwłaszcza dziś, kiedy charakter formalny i szczegóły tego zajmującego zabytku łatwiej nam zbadać na podstawie nowego, a dobrego nareszcie, zdjęcia fotograficznego.

Nie może być dwóch zdań, że nasz krucyfiks nosi na sobie wyraźne cechy krucyfiksów stoszowskich, krakowskiego kamiennego czy późniejszych norymberskich, stwierdzonych bezapelacyjnie jako autentyczne dzieła mistrza ²²⁾. Wszystkie te rzeźby są typu tzw. „wypreżonego“, którego Stosz używa zawsze — za wyjątkiem Chrystusa na „Ukrzyżowaniu“ ołtarza mariackiego (ryc. 10) — na wzór Rogiera van der Weyden, Mikołaja z Lejdy, mistrza ołtarza z Nördlingen (pseudo — Lainbergera) czy Mistrza E. S. Miał więc Lossnitzer niewątpliwie słusność, jeżeli osądzał tegoż Ukrzyżowanego z płaskorzeźby jako pracę któregoś z pomocników mistrza Wita, wykonaną za jego aprobatą. Nie bardzo jednak można zrozumieć, dlaczego uważa ten autor — widocznie pod sugestią Kopery — nasz krucyfiks triumfalny za „własnoręczny częściowo“, a więc zapewne przede wszystkim jego głowę, którą oglądał w odlewie gipsowym, kiedy ta właśnie partia różni się diametralnie od innych krucyfiksów stoszowskich. Bo przecież nie wystarcza wskazywać jako na motyw pokrewny, że na obu wspomnianych krucyfiksach spadają kosmyki włosów luźno na prawe ramię. Jeżeli zaś porównać ze sobą — jak to czyni poza tym także Daun,

²¹⁾ T. SZYDLOWSKI, Ze studiów na Stwoszem i sztuką jego czasów. *Roczn. Krak. t. XXVI*. 1935.

²²⁾ Mówię „bezapelacyjnie“, bo dziś już oko nasze odróżnia wrażliwiej oryginalne dłuto Stosza od ręki uczniów czy naśladowców. Jeszcze w r. 1911 tak świetny znawca rzeźby gotyckiej, jak W. Vöge, mógł krucyfiks z Ognissanti we Florencji nazywać autentycznym dziełem Wita Stosza. Mimo wcale poważnej wartości tej rzeźby jednakże nie można sobie wyobrazić, ażeby mistrz był mógł tu powtórzyć w spoliczonej formie szczegóły z perizonium (fałdki) swego krucyfiksu z norymberskiego Szpitala Św. Ducha (ostatnio Germanisches Museum). Może to być najwyższej pracy warsztatowa, podobnie jak Ukrzyżowany z Hallein w salaburskim Carolino — Augusteum może być tylko pracą ucznia Stosza (por. H. VÖGE, *Zu Veit Stoss. Monatsch. f. Kunstw.* 1911 Jahrg. IV, s. 278).

powołując się przy tym jeszcze na „podobieństwo“ perizonium krucyfiksu z „unruhige Fältelung der Apostelfiguren“ ołtarza mariackiego — typy obu tych krucyfiksów i ich opracowanie techniczne z całym tym niesłychanie realistycznym oddaniem głów apostołów, a gładkim potraktowaniem powierzchni twarzy tych dwóch postaci Chrystusa — uważać! to trzeba, szczególnie przy dzisiejszym stanie znajomości ołtarza mariackiego za dowód całkiem chybiony.

Dla stwierdzenia zaś daleko idących różnic, jakie zachodzą pomiędzy krucyfiksem triumfalnym a pewnym jako dzieło Stosza kamiennym z kościoła mariackiego, wystarczy chyba już porównać ze sobą załączone tu reprodukcje głów obu postaci Chrystusa (ryc. 9 i 11) oraz Zbawiciela z „Ukrzyżowania“ (ryc. 12). Wystarczy też zdać sobie sprawę ze zgoła odmiennego nastawienia artysty do sprawy wrażenia, jakie wywierać miał kamienny Chrystus stoszowski na widza: mistrz Wit w swym krucyfigksie Slackera przechyła głowę Zbawiciela nie tyle na jego ramię, ile raczej ku przodowi, nadając tym ważnym czynnikiem kompozycyjnym, jak się już wyżej rzekło, swej kompozycji porywający główny akcent emocjonalny, co zresztą powtarza artysta w różnych odmianach i później w swych krucyfigksach norymberskich. Natomiast na krucyfigksie triumfalnym — poza innymi różnicami, jak np. w samym typie twarzy Chrystusowej o niezmiernie wydłużonych, pociągłych, a we formie jak na Stosza dość bezwyrazistych rysach²³⁾ — głowa Zbawiciela jest cofnięta między ramiona i nie zwraca na siebie więcej uwagi, jak reszta kompozycji, jest poprostu *p a r i n t e r p a r e s* jej poszczególnych części. Już z tego jednego momentu wynika, że jest to rzeźba, jakich na ten temat spotykamy w tym czasie wiele, praca niewątpliwie na dość wysokim poziomie, ale nie stoszowska, nie poczęta z głębi jego ducha twórczego.

Ażeby podeprzeć powyższe twierdzenia jeszcze innym porównaniem umożliwiającym jasny wgląd w nastawienie Stosza do tego ważnego w krucyfigksach jego czynnika kompozycyjnego, jakim jest głowa Zbawiciela, podaję tu w reprodukcji głowę Chrystusa Bolesciwego z norymberskiego kościoła św. Sebalda (ryc. 13), którą to rzeźbę wykonał mistrz dla Pawła

²³⁾ Ta twarz stałaby się jeszcze bardziej, prawie nie naturalnie pociągła, gdyby zdjąć z głowy koronę cierniową i odsłonić jej bardzo wysokie czoło, widoczne wyżej ponad spleciami korony. — Do tej samej kategorii twarzy bez wybitnego wyrazu należą typy Zbawiciela z kwater ołtarza mariackiego, takie jak np. Chrystusa na „Złożeniu do grobu“, „Opłakiwaniu“ (porównać go z niesamowicie silnym w swym realizmie typem z miedziorytu „Opłakiwania“ Stosza!) czy Chrystusa zmartwychwstałego, w przedpieklu i na „Noli me tangere“ — i znów zestawień te typy z wyrazistą w swym cichym cierpieniu twarzą Zbawiciela na „Pojmaniu“ — ta niewątpliwie własnoręczna, tamte dłuta pomocników. — Podkreślam jednak przy tej sposobności, że daleki jestem jeszcze wciąż od pójsia za Szydlowskim przy jego zabiegach o odróżnianie generalne ręki mistrza od dłuta pomocników, które na razie do niczego nie prowadzą, dopóki nie podejmie się ktoś z badaczy stoszowskich wnikliwszej pracy segregacyjnej. W odsłonięciu zaś tajemnicy nazwisk tych sił pomocniczych uwierzyć nie mogę.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 12. Wit Stosz. Popiersie Chrystusa z „Ukrzyżowania” ołtarza mariackiego Kraków.

Volckamera w trzy lata po przybyciu do Norymbergii (1499). Mimo jawnego uspokojenia dawnego realizmu krakowskiego, jaki przejawiał się z pewną nawet bezwzględnością w apostołach ołtarza mariackiego, i mimo jakby sklasycyzowania rysów, które w sposobie traktowania powierzchni są bardziej zbliżone do krucyfiksów triumfalnych niż do kamiennych krakowskich, nie może być mowy o jakiegokolwiek zależności od siebie formy obu tych rzeźb, norymberskiej i drewnianego krucyfiksów mariackiego.

Co zaś ma „niespokojny, błyskotliwy rzut fałdów postaci apostołów ołtarza mariackiego” — jak powiada Lossnitzer a za nim powtarza Daun — wspólnego we formie choćby tylko z kłębiącymi się zakończeniami opaski biodrowej naszego Ukrzyżowanego, trudno powiedzieć. Bo przecież już sama jej partia środkowa jest tak bez wyrazu w swym sfałdowaniu i tak płaska w swym ułożeniu, że wręcz uderza tym niedociągnięciem. Motyw zaś rozwichrzonego zakończenia perizonium po obu stronach postaci Chrystusa nie jest wyłączną cechą tego rodzaju koncepcji jedynie u Stosza, lecz pewnego rodzaju *signum temporis*, wypływające w okresie po 1470 r. z potrzeby poruszenia postaci i ich szat w całej sztuce europejskiej, nie wyłączając Włoch (Filippino Lippi, Botticelli), a trwające jeszcze poza I ćwierć XVI w. Nadto proszę spróbować rozwikłać bieg opaski na biodrach naszego krucyfiksów tak, jak to można z łatwością uczynić z perizo-



Fot. Germ. Mus. — Norymberga

Ryc. 13. Wit Stosz.
Głowa „Chrystusa Bole-
ściwego” Volckamera z
kości. św. Sebalda — No-
rymberga.

nium autentycznych krucyfiksów stoszowskich, a zdaje się, że na każdym prawie zawinięciu natrafimy na trudności a nawet niemożliwości rozwiązania tego zadania.

Kiedy powstał krucyfiks z tęczy kościoła mariackiego?

Odkąd wiemy, że data 1473 r., podana przez A. Grabowskiego poraz pierwszy, a niestety powtarzana bezkrytycznie jeszcze do czasów najnowszych, jest omyłką, ten wczesny termin nie wchodzi przy oznaczeniu powstania naszego krucyfiksu zupełnie w rachubę. Pierwsza a jedyna w dokumentach zanotowana ofiara na „nowy Krzyż dla kościoła N. P. Marii” wpłynęła dopiero w r. 1477, ofiarodawczynią zaś była mieszcanka Dorota Świeczniczka („Swesniczka”), której nazwisko w aktach krakowskich zachodzi jeszcze w r. 1519 jako „D o r o t h e a s z w y e c z n y c z k a d e i n s t i t u t i s c a n d e l a r u m”²⁴⁾. Nawet omyłkowa owa data była powinna autorów, którzy zajmowali się naszym krucyfiksem, skłonić do ostrożniejszego datowania, ze względów stylistycznych, ponieważ nie trud-

²⁴⁾ PTAŚNIK — FRIEDBERG, Crac. art. t. V, zesz. I, nr 398.

no było zauważyć wielką różnicę formalną pomiędzy tą rzeźbą a Ukrzyżowanym z ołtarza św. Trójcy na Wawelu (1467 r.), który jest świetnym wyrazem tendencji artystycznych tego okresu. Musiałby to być twórca o niesamowitym wprost przeczuciu czasów przyszłych, który byłby w naszym zabytku z tęczy stworzył koncepcję prześcigającą swoją postępowością formalną nawet stoszowski krucyfiks kamienny, jak to zaraz zobaczymy.

Doskonale wyczuwał nierealność zbyt wczesnego datowania Lossnitzer, kiedy przesunął czas powstania krucyfiksów triumfalnych na rok 1495, uważając tę datę jako „dość pewną”²⁵⁾. W każdym razie, mimo pewnej — zresztą dotąd zrozumiałej — bezradności, jaka przebiega się w jego traktowaniu stylistyki naszego zabytku i sprawy jego twórcy, którego chciałby niejako podzielić na dwie osobowości — samego Stosza i nieznanego pomocnika — przesunął termin zawieszenia krucyfiksów w tęczy dość daleko naprzód. Widocznie zaniepokoiły go pewne zjawiska formy, które zbliżyły to dzieło rzeźbiarskie więcej do krucyfiksów norymberskich aniżeli do kamiennego mariackiego. Nie mówi autor niemiecki wprawdzie o tym wyraźnie. Ale już fakt przesunięcia daty aż na sam koniec pobytu Stosza w Krakowie, któremu przecież przypisuje choć częściowo to dzieło, świadczy o chęci powiązania ze sobą pierwszych krucyfiksów norymberskich z naszym triumfalnym.

Są jednakże powody, dla których drewniany krucyfiks z kościoła N. P. Marii należy w czasie przesunąć jeszcze znacznie dalej, i to na okres późniejszy nawet od krakowskiego, na czasy działalności norymberskiej mistrza Wita. Powody te są następujące:

1) Forma plastyczna w anatomicznym traktowaniu ciała Chrystusa nie odpowiada ani formie krakowskiego krucyfiksów kamiennych ani Ukrzyżowanych z norymberskiego Szpitala św. Ducha (ok. 1500 r.) czy nawet późniejszego z kościoła św. Wawrzyńca (ok. 1505—1509 r.). Na wszystkich tych dziełach Stosza widzimy jeszcze gotyckie wcięcie ciała w pasie i wyraziste uwypuklenie kości barkowej lewego ramienia. Dopiero w postaci Zbawiciela na krzyżu z kościoła św. Sebalda, fundacji Niclasy Wickla z 1520 r., ustępuje to gotyckie rozczłonkowanie ciała miejsca ujednoliceniu formy po myśli założeń renesansu, któremu w tym czasie Stosz zaczyna jawnie czynić pewne koncesje (ołtarz bamberski 1520—1523 r.).

²⁵⁾ Datowanie Lossnitzera nie jest znów tak bardzo „samowolne”, jak to zarzucał mu antagonistą jego Daun. Istotnie w r. 1495 krząta się dozór kościoła N. P. Marii bardzo energicznie około ukończenia wystroju świątyni i podniesienia jej świetności. Poza wspomnianym ołtarzem dla rajców miejskich bowiem przystępuje się w grudniu 1495 r. do gruntownej naprawy organów zbudowanych już z końcem 1489 r., a więc tuż po wykończeniu ołtarza mariackiego, przez organmistrza a zarazem mansonarza katedry krakowskiej Jana Niedzielę, ale widocznie tak mało odpowiadających znakomitości tej reprezentacyjnej świątyni mieszczan krakowskich, że sprowadzili aż z Frankonii organmistrza Piotra Handlera z Kitzingen (w kontrakcie zawartym z nim 14 grudnia 1495 r. używa się zwrotu „opus novum organorum” — por. PTAŚNIK, Crac. art. t. IV, nr 1031 i 1235).

2) Podobnie jak na krucyfiksie Wickla, gdzie po raz pierwszy zamienia Stosz dotychczasową poziomość rozpostartych ramion wszystkich trzech poprzednich postaci Chrystusa na krzyżu na wyrazistsze zaakcentowanie zwisania ciała i podkreślenia jego ciężaru, Ukrzyżowany z mariackiego krucyfiksów triumfalnego rozpościera swe ramiona w kształcie trójkąta.

3) Nogi postaci naszego krucyfiksów nie są wprawdzie tak silnie wyprężone, jak na norymberskim z r. 1520. Ale wrażenie ich linii jakby załamanej wywołane zostało symetrycznym odsunięciem obu ud, które na innych koncepcjach stoszowskich są przysłonięte — przynajmniej jak na krucyfiksie Wickla, po jednej stronie — dość nisko opadającą opaską biodrową, która przeciągnięta została dalej pomiędzy nimi. W każdym razie owo wyprężenie nóg Chrystusowych ma w naszym wypadku bliższy odpowiednik na krucyfiksie ze św. Sebalda aniżeli na tamtych, poprzedzających tenże czasem drugich norymberskich, a nie wiąże się niczym z krakowskim kamiennym, na którym załamanie się biegu linii, dla podkreślenia wyczerpania Syna Człowieczego przebytą męką — podobnie jak linii kościstych, wychudzonych ramion — odbiega znacznie od dzieł norymberskich. Poza tym wielki palec u lewej stopy, przykrytej prawą, wysuwa się spod tej ostatniej sam jeden tylko, bez uwidocznienia dla patrzącego wprost innych palców tak samo, jak na krucyfiksie z kościoła św. Wawrzyńca, przede wszystkim zaś na wicklowskim.

4) Na pierwowzór stoszowski z r. 1520 wskazuje jeszcze jeden, pozornie drobny szczegół: perizonium naszego krucyfiksów jest obramowane czarnym plastycznym karbowaniem, z którym spotykamy się jedynie raz u Stosza właśnie na rzeźbie dla Wickla²⁶⁾. Nie mógł go mistrz Wit przecież wziąć od swego naśladowcy, lecz przeciwnie, ten od swego nauczyciela. Bowiem, że mamy tu do czynienia z rzeźbiarzem nie samodzielny, opierającym swą formę i technikę na twórczości Stosza, po tym, co się dotąd rzekło, wątpliwości już chyba ulegać nie będzie. Podobnie wzorował się na pomyśle twórczym mistrza Wita z jego późniejszej już działalności norymberskiej rzeźbiarz anonimowy, którego dziełem jest krucyfiks drewniany w Jengen koło Buchloc w południowej Bawarii (ryc. 14), a który najwidoczniej naśladował w swej kreacji — także z r. 1520 — stoszowską ze św. Sebalda, choć z pewnymi dość daleko idącymi odmianami w rzucie perizonium. C. Th. Müller²⁷⁾, który o tym dziele wspomina, nazywa twórcę jego uczniem Stosza z kręgu monachijskiego, co uzasadnia m. inn. tym, że ta rzeźba znajdowała się pierwotnie w kościele św. Piotra w Monachium.

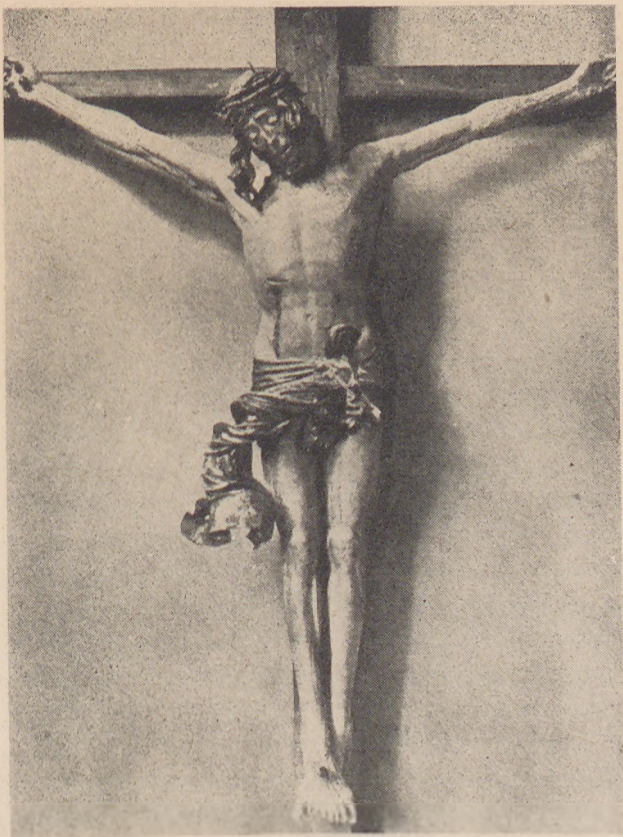
²⁶⁾ Według oryginalnego napisu na kartce przyklepionej do odwrocia postaci Ukrzyżowanego został ten krucyfiks ustawiony 27 lipca 1520 r. (por. LOSSNITZER, o. c., s. LX, nr 134).

²⁷⁾ S. Th. MÜLLER, Veit Stoss. Zur Geltung seiner Werke im 17 Jahrhundert. (jak wyżej przyp. 3), s. 202.

5) Co o krucyfiksie z Jengen mówi ten autor, że „er ist die älteste erhaltene adäquate Nachbildung des reifen Stossischen Kruzifixustypus, wobei das Körperliche — im Sinne altbayerischer Plastik — mächtiger und die ornamentale Bereicherung üppiger geworden ist“, odnieść można również do pewnych czynników koncepcji naszego krucyfiku triumfalnego. Monachijskiemu rzeźbiarzowi widocznie nie przypadło do gustu stoszowskie perizonium z krucyfiku Wickla, przywarte ściśle do konturu ciała, a może nie zrozumiał tej renesansowej myśli znakomitego pierwowzoru, więc wołał wrócić do dawniejszej gotyckiej — choć typu bawarskiego („korkociąg”) — formy szaty rozwichrzanej, używanej jeszcze długo w XVI w. w rzeźbie północnej Europy jako oddźwięk (z lat po 1470) „stylu poruszonego“, jak ją stosuje po mistrzowsku np. Claus Berg w swym ołtarzu w Odense ok. r. 1522 i później jeszcze²⁸⁾. Nic więc dziwnego, że twórca naszego krucyfiku

²⁸⁾ H. DECKERT, Die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts. *Marb. Jahrb. f. Kunstwiss.* Bd. 3 — 1927, t. I i III. Autor podkreśla, że Berg typ Ukrzyżowanego przejmując najwyraźniej od Stosza, przy czym wskazuje na linię rozwojową: Mikołaj z Lejdy, Mistrz ołtarza w Nördlingen, Stosz, Berg. Już Thorlacius-Ussing (Billerskaereren Claus Berg. Kopenhaga 1922) pierwszy zwrócił uwagę na zależności Berga od Stosza, wysyłając go na naukę u naszego mistrza do Norymbergi, u którego miał pracować aż do 1503 r., kiedy to po nieszczęsnym procesie z Jakubem Bonerem opustoszała pracownia Stosza. Deckert idzie dalej, stwierdzając słusznie, że Berg musiał znać krakowskie prace mistrza Wita. Dodaje jednak zaraz, że „er braucht darum nicht dagewesen zu sein“ (w Krakowie) — „Kenntnis von Zeichnungen genügt“. Równocześnie wszakże przyznaje, że u Berga nie widać nigdzie zależności od późniejszych, norymberskich prac Stosza. Jakże to? Więc mistrz pozwolił swemu młodemu uczniowi we własnej swej pracowni, w której przecież ucieleśniały się nowe zagadnienia twórcze, od krakowskich odmienne, posługiwać się jedynie przebrzmiałymi formami swoich zarzuconych już zamysłów artystycznych? Czy Claus Berg istotnie nie mógł być w Krakowie u Stosza krótko przed przeniesieniem się mistrza do Norymbergi (miał wtenczas około lat 20)?

Podobnie wygląda sprawa, którą w *Ztschr. d. dt. Ver. f. Kunstw.* 1935 Bd. II H. 7, s. 431 nn., w artykule pt. *Ein Schüler des Veit Stoss am Oberrhein*, omawia Gert v. d. OSTEN. Ten autor zestawia szereg prac rzeźbiarskich nieznanego mistrza, które znamionują go jako ucznia Stosza, ale Stosza krakowskich jeszcze form. Mimo to łączy v. d. Osten dzieło tego anonima, jak Deckert z Norymbergą, choć powołuje się na rozwichrzone szaty wzoru krakowskiego oraz na „obcość“ kędzierzawego Dzieciątka, w którego typie widzi wspomnienia dzieł miedziorytniczych „des Krakauer Stechers“. Obok tych znamion pochodzenia wyraźnie krakowskiego spostrzega ten badacz niemiecki inne, łącząc swego naśladowcę Stosza z tradycjami sztuki górno-reńskiej (Mikołaj z Lejdy, Schongauer). Natomiast obcy jest temu uczniowi mistrza Wita przełom ku renesansowości generacji Dürera (po r. 1500), choć z drugiej striny jawne przyswajanie przez niego cech rzeźby górno-reńskiej w jego dziele dokonuje on w sposób indywidualny tak, że ten, jak go autor nazywa, „heftige Problematiker“ przedstawia się nam jako pewnego rodzaju *outsider* pośród rzeźbiarzy alzackich. Jako termin urodzenia swego anonima oznacza v. d. Osten czas ok. 1480 r., bez



Ryc. 14. Mistrz bawarski z ok. 1520 r.
Krucyfik z Jengen.

szczegółowego uzasadnienia tej daty, po prostu tak tylko, ażeby go móc umieścić w Norymberdze u Stosza jeszcze przed owym rokiem 1500. I znów — co uprościłoby w znacznej mierze trafne zresztą ekspektoracje autora — czy nie możnaby przesunąć podanej daty urodzin o kilka lat wstecz i w ten sposób oprzeć naśladowczy charakter twórczości owego Alzatzczyka o krakowskiego Stosza bezpośrednio? Wszakże dokument o wykończeniu ołtarza mariackiego w Krakowie mówi o mistrzu Wicie, że jego „ingenium et labor per totum christianum circulum laudabatur“.

Są to, przyznaję, hipotezy tylko, na których na razie żadnych ścisłych faktów oprzeć się nie da co do współpracowników czy uczniów Stosza w Krakowie. Ale jeżeli v. d. Osten stwierdza wyraźnie, że jego rzeźbiarz, który stwarza w Alzacji „pierwsze swoje pełnowartościowe dzieło mistrzowskie dla antonitów w Isenheim“, jest „ein aus fremden Bezirk zugewanderter Künstler...“, dessen Heimat wir nicht kennen“ — czy nie mógł on nawet pochodzić z samego Krakowa? W każdym bądź razie tyle zdaje się być pewnym, że sława Stosza ściągać musiała rzeźbiarzy z obcych stron do stolicy Polski, jak to zresztą wykazałem w swoim czasie na płaskorzeźbie ze św. Janem Chrzc. z Cieszyna wielkopolskiego (por. *Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik in Schlesien. Ztschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss.* 1938 Bd. 5 H. 1, s. 16 nn.).

triumfalnego wraca w na pozór późnym okresie ²⁹⁾ do tego dawnego motywu Stosza z czasów jego krakowskich, który tu zresztą w swej oschłej i wymuszonej formie z naszym mistrzem sprzed r. 1496 nie wiele ma wspólnego, jak o tym poucza przede wszystkim kamienny krucyfiks mariacki.

6) W związku z tym tradycjonalistycznym motywem łatwo też wytłumaczyć pewien, zdawać by się mogło, w tym czasie dawno już przebrzmiały przejaw w anatomicznym traktowaniu torsa Chrystusa na naszej rzeźbie. Zespół żeber w klatce piersiowej jest ujęty w kształty jakby trójkąta, nie półokrągły. Jest to forma, która w późnogotyckiej rzeźbie niemieckiej sięga dość daleko wstecz, bo aż po rok mniej więcej 1480 (np. w wielkim ołtarzu kościoła św. Jakuba w Rothenburg o. d. T.) i zjawia się w tymże czasie także w ołtarzu pseudo-Lainbergera u św. Jerzego w Nordlingen ³⁰⁾, a więc u naśladowców Mikołaja z Lejdy, u którego samego widzimy ją na krucyfiksie w Baden-Baden z r. 1467 (ryc. 5) ³¹⁾. Stosz nie używa tej formy anatomicznej na żadnym ze swoich krucyfiksów monumentalnych. Spotykamy się z nią jedynie u Chrystusa w reliefie „Opłakiwania“ i na „Złożeniu do grobu“ ołtarza mariackiego, co świadczyć by mogło podobnie, jak to zauważyłem już wyżej przy omawianiu postaci Chrystusa na „Ukrzyżowaniu“, o wykonaniu tych figur reliefowych przez zdolnego pomocnika. Tak samo więc, jak w kształtach opaski biodrowej krucyfiksów triumfalnych nasz rzeźbiarz sięga do dawnego, krakowskiego jeszcze — choć używanego wciąż przez całą pierwszą ćwierć XVI w. — wzoru tego motywu, tak opiera się i w formie tej części klatki piersiowej również o wzory wcześniejsze i to nie tylko krakowskie, ale zachodnio-niemieckie, szczególnie górnoreńskie ³²⁾. Nie byłoby w tym nic dziwnego, kiedy jeszcze

²⁹⁾ Stosuje go Dürer jeszcze w r. 1516 na swym drzeworycie z Chrystusem Ukrzyżowanym B. 56.

Nie sposób, na tym miejscu przytaczać innych, dość licznych przykładów z początków XVI w., na których ich twórcy wracają do owej tradycjonalistycznej formy perizonium krakowskiego Stosza. Wskażę więc jedynie na 2 krucyfiksy styryjskie: w Grossreifligen (z r. 1518) Lienharda Astla oraz (z tegoż roku) doskonałego rzeźbiarza Andrzeja Lacknera w Admont (K. Garzarolli v. THURNLACKH, *Mittelalt. Plastik in Steiermark*. Graz 1941 ryc. 100 i 105), których twórczość początkową wiąże autor z działalnością Wita Stosza w Norymberdze.

³⁰⁾ Por. W. PINDER, *Die deutsche Plastik des XV Jahrhunderts*. Leipzig 1924 tb. 67 i 63. Rzecz ciekawa, że z „guzami“ jako podkreśleniem zakończenia poszczególnych żeber, jak to dzieje się na krakowskim krucyfiksie triumfalnym, spotykamy się już ok. 1449 r. u Donatella na jego brązowym krzyżu, dziś w ołtarzu padewskiego Santo, jeno że w kształcie łuku, nie trójkąta.

³¹⁾ Szczegół ten najlepiej widoczny na reprodukcji w *Pantheon* 1941 H. 9 przy artykule K. GARZAROLLI'EGO — THURNLACKH, *Zur Nachwirkung Nicolaus Gerhaerts von Leyden in der Ostmark*, s. 205 — nadto na rycinie następnej, wyobrażającej rzeźbę Chrystusa Boleściwego z kościoła N. P. Marii w Wiener Neustadt (ok. 1480) dłuta Tomasza Strayffa, ucznia Mikołaja z Lejdy.

³²⁾ W malarstwie zachodnio-niemieckim pocz. XVI w. spotykamy się z tą trójkątną formą konfiguracji żeberowej dość często, że wymienię tu tylko „Chrystusa na Krzyżu“ Hansa Schäufeleina z Nördlingen (1503 — por. C. GLASER, *Zwei Jahrhun-*

w XVII w. rzeźbiarz norymberski Georg Schweigger w swym krucyfiksie z Gracu wraca do wzoru stoszowskiego, co poczytywał sobie za zasługę i za czyn prawdziwie artystyczny.

Z wszystkich powyższych spostrzeżeń nie chciałbym wyciągnąć żadnych innych wniosków prócz tych, że twórcą naszego krucyfiks z tęczy kościoła mariackiego nie mógł być sam Wit Stosz, choć spóźniony w pewnych szczegółach swej formy artystycznej ten utwór rzeźbiarski bierze mimo niedociągnięć wyraźnie swój początek z „renesansowego“ już dorobku norymberskiego wielkiego mistrza — oraz, że powstał on dopiero około 1520 r.

Ustaliwszy datę powstania naszego krucyfiks, należałoby utartym a coraz częściej dziś zarzucanym zwyczajem³³⁾ pomozolić się nad odszukaniem nazwiska jego twórcy, a przede wszystkim popробować stwierdzić, czy ten zabytek powstał w Krakowie czy w Norymberdze, czy też gdzie indziej na zachodzie.

Przyznaję, że nie mam chęci, pomnażać liczne hipotezy, dotyczące tego „ciemnego okresu“ rzeźby krakowskiej — kiedy to oddawna zabrakło w grodzie podwawelskim Wita Stosza, a przeniósł się był ostatecznie w r. 1509 z niego, niewiedomo dokąd, nawet Jorg Huber — o jeszcze jedną, nie opartą o żadne pokrewne we formie prace rzeźbiarskie, czy choćby malarskie czy też graficzne.

Możnaby znów wysuwać w tej „pogoni za prawdą“ nieśmiertelne nazwisko Stanisława Stosza, który 1505—1528 pracuje w Krakowie, a o którym wiemy z zapiski archiwalnej, że tworzył także krucyfiksy, kiedy w spadku po nim znalazł się „*crucifixus parvus ligneus*“³⁴⁾. Lecz nawet mimo prac Pagaczewskiego i Szydlowskiego, usiłujących nakreślić sylwetę artystyczną tego syna mistrza Wia, jednakże opartych na zbyt słabych podstawach — a szczególnie wobec całkiem odmiennych form, jakie przejawiają się w całym domniemanym *oeuvre* Stanisława, jemu naszego krucyfiks przypisać niepodobna.

Cóż jednak począć z ową wyżej przytoczoną „fundacją“ Doroty Świeczniczki z r. 1477, która musiałaby czekać przeszło 40 lat na realizację swej pobożnej intencji?

Zaczynam podejrzywać, że dar mieszczy krakowskiej nie odnosi się wcale do krucyfiks tęczowego, lecz do jakiegoś innego, mniejszego dla

derte deutscher Malerei. München 1916 ryc. 180) czy „Ukrzyżowanie“ augsburczyka Ulricha Apta z r. 1517 (tamże ryc. 190).

³³⁾ Warto na ten temat przeczytać niezmiernie zajmujący i pouczający artykuł W. M. SCHMIDA, Nicolaus Gerhard in Passau, w *Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*. N. F. 1938/39. Bd. XIII, s. 18 nn. (uzupełniający i pogłębiający W. Pindera, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Leipzig 1928), w którym ten autor wykazuje na takich niczym nie uzasadnionych „chrztach“ szczególnie południowo-niemieckiej rzeźby (Ph. M. Halm i in.), jak się wszystkie tego rodzaju hipotezy w proch obracają.

³⁴⁾ PTASNIK — FRIEDBERG, *Crac. art. t. V*, z nr 668 z 20 stycznia 1530.

kościół mariackiego, jak na to zresztą wskazuje niewielka stosunkowo suma, na ten cel przez fundatorkę przeznaczona³⁵⁾. Jeżeli by to jednak miała być tylko jedna ze składek na sprawienie wielkich rozmiarów i niewątpliwie kosztownego krzyża triumfalnego, to wydaje mi się dziwnym, że o dalszych darach na ten cel później już nic nie słyhać, co zastanawia tym więcej, że krucyfiks miałby być oddany do wykonania nie byle komu, bo samemu Witowi Stoszowi, pracującemu w tym już czasie nad wielkim ołtarzem. Toteż śmiem sądzić, że zapis Doroty odnosił się do innego krucyfiksu, który może miał stać na ołtarzu św. Krzyża w kościele mariackim w tym samym miejscu, dla którego następnie ok. 1491 r. Henryk Slaciker ufundował stoszowski monumentalny krzyż kamienny.

Nadto trudno sobie wyobrazić, ażeby w aktach radzieckich o tym bądź jak bądź wybitnym dziele rzekomo mistrza Wita, które miało wejść do zespołu ozdób wnętrza kościelnego, było aż tak głucho w latach następnych, kiedy przecież rada miejska jako patron kościoła z urzędu mieszała się do wszystkich tego rodzaju prac w świątyni. Napewno zaś znalazłaby się była jakaś wzmianka w znanym dokumencie z r. 1484, w którym rada zwalnia Stosza od różnych podatków „um me seynir togunt und kunst wille, dy her denne an der grossen tofle czu unsir liben fruen beweist hot“³⁶⁾ — naturalnie, o ile nasz zabytek byłby już powstał przed tym czasem. Wszakże chodziło tu o znakomite dzieło świetnego twórcy wielkiego ołtarza, kóre byłoby uzupełniało w pewnej mierze ten jego najpoważniejszy wysiłek artystyczny i mogłoby być mistrzowi być poczytane za zasługę na równi z tamtym. Ale i biorąc pod uwagę przesunięcie daty na czas ok. 1495 r., jak chce Lossnitzer, który pragnął połączyć powstanie krucyfiksu z tęczy ze swoim *al-tare laicorum* dla rady miejskiej, nie można sobie wyobrazić, ażeby zabrakło w aktach radzieckich wzmianki o naszej rzeźbie, w rodzaju jakiegos zobowiązania co do spłaty ratalnej, jakie rajcy krakowscy biorą na siebie w odniesieniu do swego ołtarza, wykonanego przez Stosza, a za którą to pracę mają mistrzowi zapłacić 150 fl. „yn czwen yorin“³⁷⁾.

Nie sposób gubić się tu dalej w dociekaniach co do osoby, czy tym więcej, co do nazwiska twórcy mariackiego krucyfiksu triumfalnego. Tyle jedynie zdaje mi się być pewnym, że nie jest nim krakowski Wit Stosz, lecz jakiś anonimowy jego uczeń norymberski o dość poważnym zacięciu artystycznym, choć tradycjonalista, który znać musiał także rzeźbę górno-reńską epigonów Mikołaja z Lejdy. Ten rzeźbiarz wykonał to dzieło poza

³⁵⁾ O wartości finansowej takich mniejszych prac rzeźbiarskich daje niejaki pojęcie co dopiero przytoczony dokument, w którym podaje się wysokość zastawu owego „crucifixus ligneus“ ze spadku po Stanisławie Stoszu na 8 fl.

³⁶⁾ J. PTAŚNIK, Ze studiów nad W. Stwoszem i jego rodziną. *R o c z n. K r a k. t. XIII* 1910, s. 158, nr 13 (w Crac. art. dokument ten opuszczono) i LOSSNITZER, o. c., s. XVII, n. nr 21.

³⁷⁾ PTAŚNIK, Crac. art. t. IV, nr 1204 i LOSSNITZER, o. c., s. XXIII, nr 40.

pracownią swego mistrza. Trudno bowiem wyobrazić sobie, ażeby Stosz był wypuścił ze swego własnego warsztatu pracę tak mało odpowiadającą jego woli twórczej (głowa, perizonium). Nie jest wykluczone, że krucyfiks sprowadził do Krakowa Jan Boner, który pozostawał w ożywionych stosunkach z Norymbergą, a którego dokument z r. 1521 nazywa „n a m h a f f t i g e r w o l t h e t e r“ krakowskiego kościoła N. P. Marii ³⁸⁾ i ³⁹⁾.



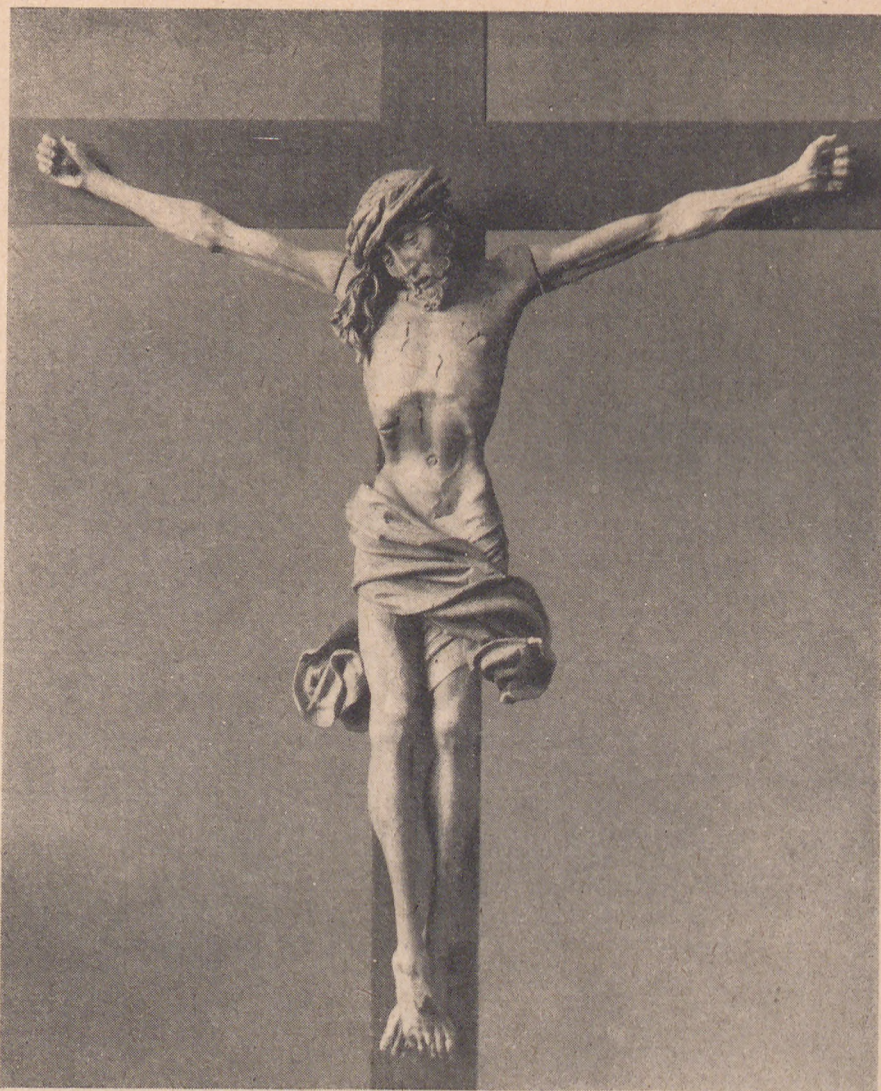
Trzecim tego rodzaju zabytkiem z okresu późnogotyckiego w Krakowie, który literatura stoszowska włączyła w orbitę rozważań jego stosunku do Wita Stosza, to małych rozmiarów krucyfiks drewniany z Muzeum Narodowego ⁴⁰⁾ (ryc. 15—18). Widocznie dlatego, że był dla badań łatwo dostępny, ma on nieco obszerniejszą literaturę fachową, i to już od dość dawna ⁴¹⁾. Za główną podstawę łączenia naszego krucyfiksu z krakowską twór-

³⁸⁾ PTASNIK — FRIEDBERG, Crac. art. t. V, zeszt. I, nr 464. — Warto tu jeszcze dodać, że o pochodzeniu naszego krucyfiksu z Norymbergi mogłoby świadczyć pewne jego podobieństwo w twarzy Chrystusa i poniekąd także w ruchu opaski biodrowej do krucyfiksu z Heroldsberg pod Norymbergą (por. W. VÖGE, o. c., s. 242, ryc. 3 na tb. 55).

³⁹⁾ Pewne wątpliwości nasunąć by mogła konieczność przewiezienia z dalekiego Zachodu naszego krucyfiksu o tak wielkich rozmiarach. Wiemy jednakże, iż transportowano w średniowieczu nawet całe wielkie ołtarze z miejsca ich tworzenia do miejsca przeznaczenia, często bardzo oddalonego. Niezmiennie charakterystycznym pod tym względem przykładem jest ołtarz Hansa Multschera dla Sterzingu (dziś Vipiteno), zakontraktowany z tym mistrzem w r. 1456 a ustawiony w pocz. 1459 r. Pracę prawie całą wykonano w Ulmie, w pracowni Multshera, gdzie figury zostały całkowicie wyrzeźbione i polichromowane, a skrzydła opatrzone w sceny malowane. Z Ulmu przewieziono prawie gotowe już dzieło na wozach przez Alpy do Sterzingu, gdzie twórca ołtarza osobiście ustawia go w chórze kościoła N. P. Marii przy pomocy zabranych ze sobą stolarzy i malarzy ulmeńskich. Rusztowanie wzniesiono kosztem Multshera. Zarząd kościoła zaś dostarcza jedynie kredy i płótna na gruntowanie pod złocenia. Umocnienia ołtarza w chórze wykonuje miejscowy kowal. (Por. K. GERSTENBERG, Hans Multscher. Leipzig 1928, s. 156 nn.). — Cała ta procedura archiwalnie stwierdzona, jest ważna także ze względu na podobną pracę Wita Stosza dla Schwaz w Tyrolu. Artyści późnogotyccy stosowali ten sposób, ażeby uniknąć poddawania się rygorystycznym niekiedy przepisom cechowym, oraz dla zachowania sobie w miejscu zamieszkania klienteli podczas trwających często lat kilka prac nad zamówionym tego rodzaju dziełem.

⁴⁰⁾ Rozmiary: 48 cm wysokości na 45 cm rozpiętości wszerz. Stan zachowania w przeciwieństwie do obu poprzednich omawianych krucyfiksów ucierpiał wskutek nowoczesnych uzupełnień, o czym wzmianka w niżej przytoczonym katalogu. — Reprodukcję zawdzięczam uprzejmości Dyrekcji Muz. Narodowego, za którą składam tu podziękę.

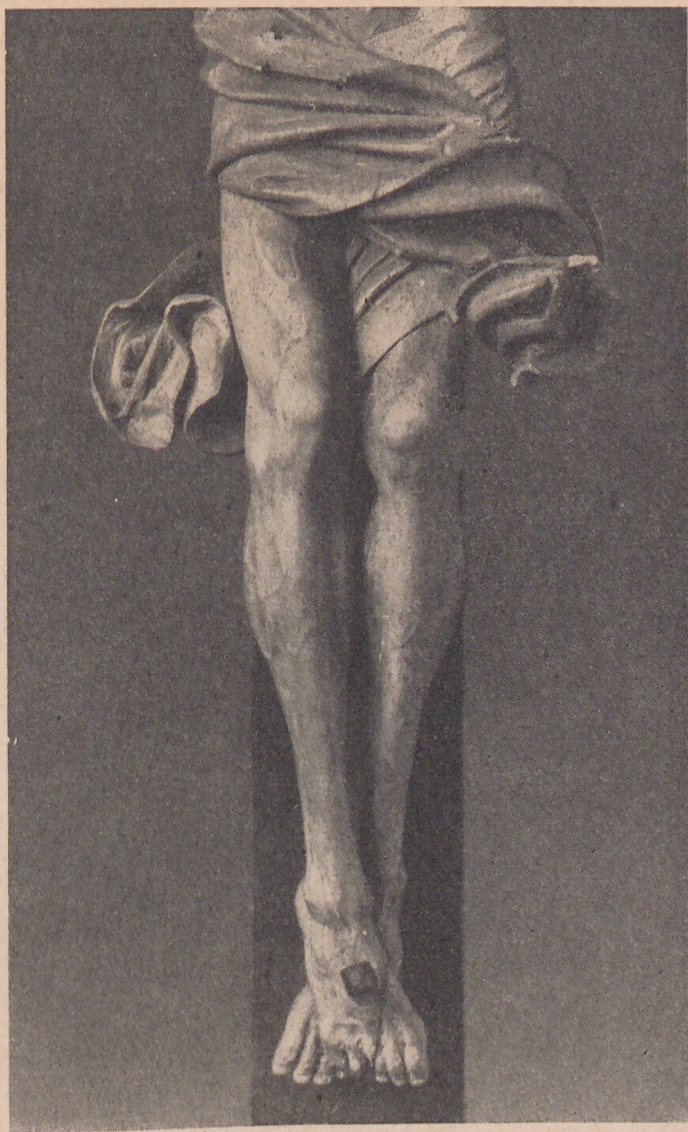
⁴¹⁾ Literatura zestawiona u F. KOPERY i J. KWIATKOWSKIEGO, Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie — Kraków 1931. Nadto krótka notatka krytyczna u ks. DETTLOFFA, Zur Jorg Huber — Frage. Daw. Sztuka, Lwów 1938 r. I zes. 4, nadbitki s. 13 n.



Ryc. 15. Krucyfiks z Muz. Narodowego — Kraków. Fot. St. Kolowca — Kraków

nością mistrza Wita posłużyła dość wyczerpująca ocena tego zabytku co do jego formy i wartości artystycznej, zamieszczona w monografii Kopery o pracach Stosza w Krakowie ¹³⁾, któremu nasz uczony mały krucyfiks przypisuje bez zastrzeżeń.

¹³⁾ KOPERA, o. c., s. 76 nn. Autor ma tę zasługę, że pierwszy — już poprzednio w tekście do „Pomników Krakowa“ 1904 — wydobył dla literatury stoszowskiej ten nie zauważony zabytek rzeźby późnogotyckiej na światło dzienne. Wywody monografii powtarzają się w nieco obszerniejszej redakcji następnie w wyżej wspomnianym katalogu na s. 14 nn. pod nr 17.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 16. Nogi Ukrzyżowanego z Muz. Narodowego — Kraków.

Kopera jest pełen podziwu dla formy i walorów małego zabytku. Podziwia w nim więc „znajomość anatomii, niezwykłą w tym czasie w północnej sztuce“, choć zauważa równocześnie, że „szyja jest nieco zlekceważona“. Zachwyca się „subtelnym traktowaniem ścięgien i żył, zmarszczek skóry na czole i stopach“ choć znów w modelowaniu żeber stwierdza, że artysta posługiwał się „modelem rachitycznym“ podobnie, jak się to stało jakoby także przy tworzeniu kamiennego krucyfiks z kościoła mariackiego, z którym autor łączy krucyfiks muzealny jak najściślej, widząc

w nim drewniany model do tamtego. Stwierdza w obu zabytkach „prawie identyczne“ niedociągnięcia takie, że nie widać „stereo-cleido-mastodeusa“ na ramionach Ukrzyżowanego. „Prawie“ identyczne są też u obu nogi i stopy, a łuki goleniowe „bardzo piękne“, włosy i zarost zaś podobne, tak samo „znaczny odstęp brzegu górnej wargi od nosa i również znaczny odstęp wyrostu wąsów od kanalika nosowego“. Jedyna różnica pomiędzy obu krucyfikсами polega według autora na odmiennym układzie ramion. Diametralnie różne potraktowanie perizonium przemilcza zupełnie.

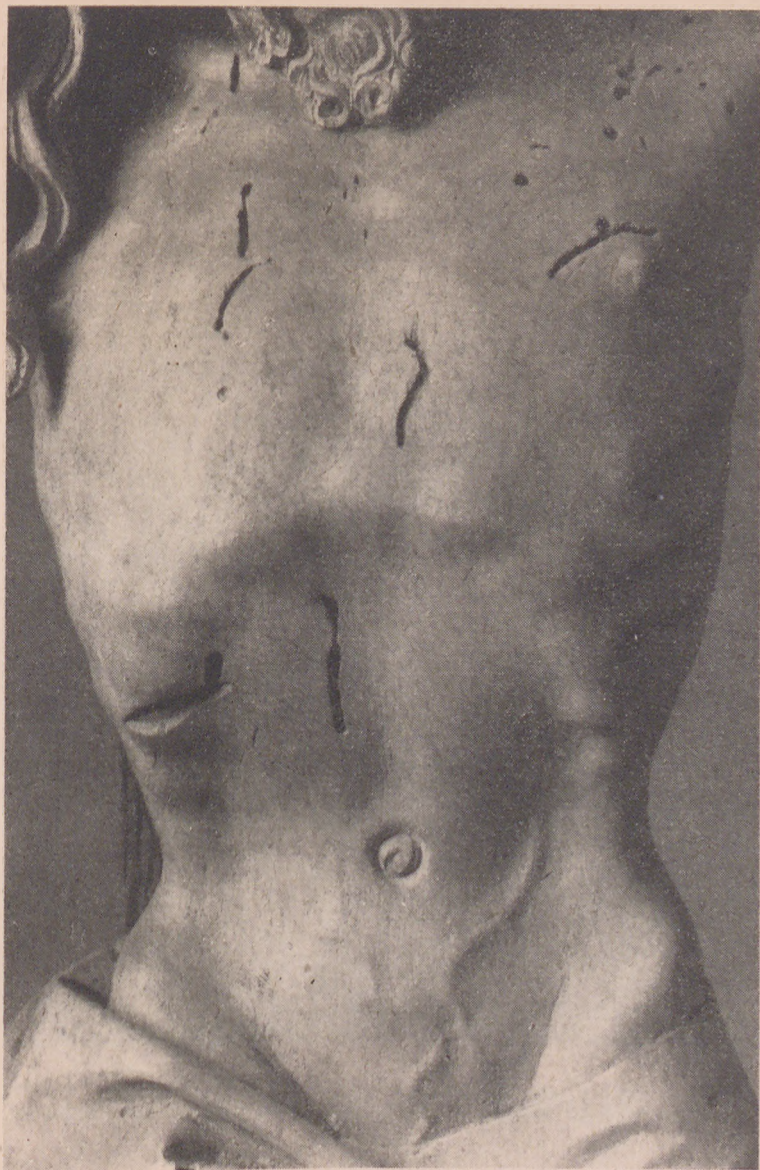
Nasz badacz był widocznie tak silnie przekonany o słuszności swoich pierwotnych spostrzeżeń, złożonych w monografii o Stoszu z r. 1907, że powtórzył je bez zmian jeszcze w katalogu z 1931 r., co tym bardziej zmusza do rewizji jego stanowiska. A przecież już w 1912 r. przeciwstawił się Lossnitzer z pewną słuszością wywodom Kopery, wskazując przede wszystkim na odmienne od kamiennego krucyfiku stoszowskiego pochylenie głowy Chrystusa, inne proporcje w udach i biodrach oraz inaczej założoną opaskę biodrową⁴³⁾.

Według notatki katalogu rzeźb nabył naszą rzeźbę W. Łuszczkiewicz do Muzeum Narodowego od snycerza Łapczyńskiego. „Zapewne więc pochodzi z jednego z naszych (czy krakowskich?) kościołów“. Stan zabytku był znacznie nadwątłony i fragmentaryczny, wskutek czego było trzeba dorobić lewą rękę i kawałek prawej oraz 3 palce u prawej stopy a 2 u lewej. Jeżeli krucyfix istotnie pochodzi z jakiegoś kościoła, mógł on tam niegdyś jedynie stanowić część nie zachowanego dziś ołtarza, co już samo podważałoby hipotezę o jego charakterze „modelowym“. Zresztą nie ma w średniowieczu ani w okresach późniejszych żadnego przykładu, który wskazywałby na to, iżby modelami drewnianymi posługiwano się kiedykolwiek do rzeźb w kamieniu⁴⁴⁾. Były one stosowane jedynie, gdy chodziło

⁴³⁾ LOSSNITZER, o. c., s. 52, 84 n. i 69.

⁴⁴⁾ Natomiast tworzyli snycerze dla pracowników swego warsztatu małe modele drewniane rozmaitego rodzaju tematów ikonograficznych, a więc i krucyfiksów, które pozostawały w pracowni jako wzory, a były powtarzane w drzewie przez czeladź rzeźbiarską na sprzedaż (por. F. KNAPP, Riemenschneider. Bielefeld u. Leipzig 1935, s. 27).

C. Th. MÜLLER, w pracy swej pt. Vom Wirkungskreis der oberschwäbischen Bildhauerwerkstatt der Spätgotik (M ü n c h n. J a h r. d. e. r. b. i. l. d. K u n s t. N. F. XIII 1938/39, s. 56), stwierdza jednak, że — mimo licznych dochodzeń archiwalnych z tego okresu — o technicznym podłożu stylistycznym do siebie podobnych utworów wiemy w gruncie nie wiele. Jako przykład podaje małą figurkę terakotową N. P. Marii z Dzieciątkiem, podobno augsburskiego pochodzenia, która dosłownie została powtórzona w wielkiej rzeźbie drewnianej w bawarskim Füssen. Owa terakota nie mogła być modelem, ponieważ jest polichromowana. Nadto — twierdzi autor — nie znajdzie się w okresie późnogotyckim żaden model w studio ówczesnych artystów, który mógłby uchodzić za samodzielne dzieło sztuki. Jeżeli zaś F. KIESLINGER (Pantheon VI 1930, s. 389 n.) zidentyfikował posążek drewniany, polichromowany (wys. 36,5 cm) Matki Boskiej z Dzieciątkiem z wiedeńskiego zbioru prywatnego, a pochodzący ze Stainz (środkowa Styria), jako oryginał, który został dosłownie skopiowany—



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 17. Szczegół ciała Ukrzyżowanego z Muzeum Narodowego Kraków.

nawet co do rozmiarów — w srebrnej Madonnie augsburskiego złotnika Henryka Huofnagla z r. 1482, nie świadczyłoby to o niczym innym, jak tylko o używaniu tego rodzaju modeli w sposób stosowany w odlewnictwie brązowniczym. Później ten model mógł zostać użyty do odpowiednich celów po wykończeniu go przez rzeźbiarza czy malarza, który go był zaprojektował czy do odlewu przygotował.

Dłaczego K. GARZAROLLI v. THURNLACKH, (o. c. ryc. 22) określa drewnianą Madonnę z Schöder (ok. 1345 r.) za F. Kieslingerem jako model (fragment) do znanej



Fot. St. Kolowen — Kraków

Ryc. 18. Głowa Ukrzyżowanego z Muzeum Narodowego — Kraków.

o odlewy w brązie, jak np. słynna drewniana „Madonna norymberska“ Pawła Vischera (1534 r.) czy św. Wacław Hansa Vischera z Germanisches Museum (pom. 1520 a 1530 r.), którego odlew brązowy znajduje się w ka-

„Dienstbotenmadonna“ w katedrze św. Stefana we Wiedniu, to już tajemnica obu tych badaczy. Wszakże prostszą byłoby rzeczą, nazwać ją raczej małą repliką słynnego kamiennego posągu wiedeńskiego, kiedy autor sam stwierdza wyraźnie że „die Abweichungen des Modellfragments von der Ausführung erklären sich aus dem Arbeitsvorgang“. Przecież te odchylenia od oryginału kamiennego, łatwiej przypisać snycerzowi-naśladowcy, szczególnie, gdy obie te rzeźby nie wiele czy nawet — prawie nic nie mają ze sobą wspólnego.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 19. Głowa Ukrzyżowanego z Muzeum Narodowego
Kraków.

tedrze praskiej ⁴⁵⁾. Natomiast na przeznaczenie krucyfiks do ołtarza wskazuje już jego polichromia, której oryginalne ślady zachowały się na rzeźbie ⁴⁶⁾.

⁴⁵⁾ S. MELLER, Peter Vischer der Ältere und seine Werksstatt. Leipzig 1925, s. 210 i 214. — Dalsze przykłady w bardzo pouczającej pracy H. HUTHA, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, s. 32.

⁴⁶⁾ Na chwilę nasunęła mi się myśl, czy nasz mały krucyfiks nie mógł być dziełem mistrzowskim jakiegoś młodego a zdolnego krakowskiego adepta sztuki rzeźbiarskiej. W Kodeksie Behama czytamy bowiem: „Czwm ersten: Wer do meister wil wer-

Wysunięta przez samego autora tej „modelowej“ hipotezy różnica w rozpięciu ramion postaci Chrystusa na małym krucyfiksie a Chrystusa na krucyfiksie kamiennym Stosza nie jest także bez znaczenia dla naszych rozważań. Ten bowiem sposób umieszczenia Ukrzyżowanego z Muzeum Narodowego spowodował niedociągnięcie kompozycyjne w ustosunkowaniu postaci do drzewa krzyża, polegające na zbyt niskim obniżeniu opuszczonej na pierś głowy Chrystusa, która wskutek tego nie ma swego tła, dopiero właściwie podkreślającego jej znaczenie w całokształcie kompozycji, jakim jest użycie w tym celu skrzyżowania się ramion drzewa krzyżowego. Rzadko spotykamy się u poważnych artystów tego czasu z wypadkiem, ażeby zaniedbywali ten jakby naturalny a tak ważny nakaz kompozycyjny w swoich tego tematu utworach⁴⁷⁾. Stosz przestrzega go we wszystkich swoich krucyfiksach bezwzględnie.

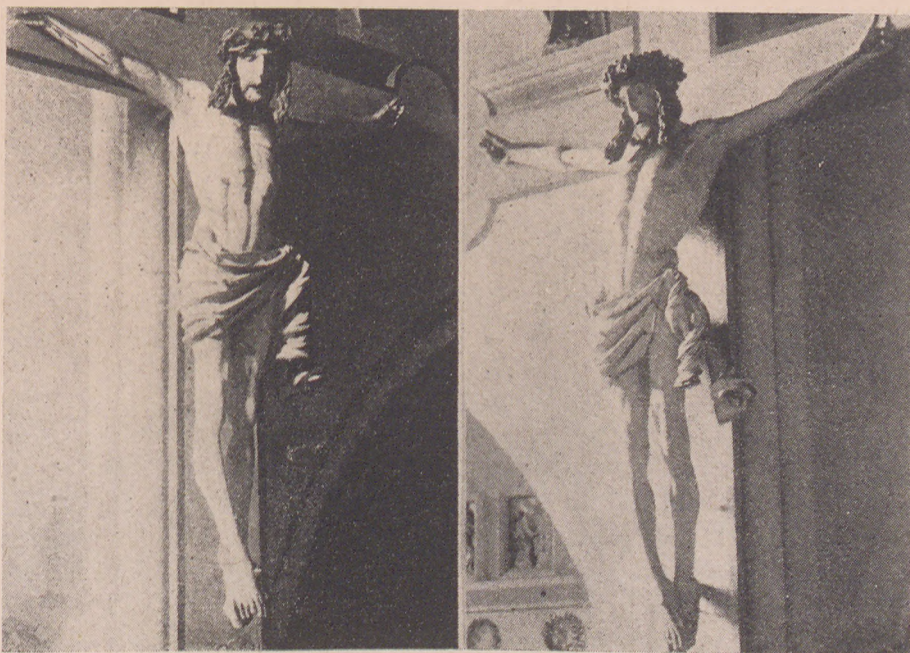
Toteż Lossnitzer, odrzucając zbyt śmiało a niczym nie przekonujące hipotezy Kopery, poszukał w Krakowie innego rzeźbiarza, mianowicie Jorga Hubera, któremu — jak mu się zdawało słusznie — przypisał mały krucyfiks krakowski, powołując się przy tym na podobno zbliżony do niego badeński Mikołaja z Lejdy a przede wszystkim na krucyfiks z kaplicy ogródcowej w krużgankach katedry pasawskiej (ryc. 20). Poza tym doprowadziło tego badacza na krakowskiego pomocnika Stosza rzekome podobieństwo głowy Chrystusa naszego zabytku do głowy Zbawiciela na głowicy z wyobrażeniem P i e t à na mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka⁴⁸⁾ (ryc. 20). Całe to dowodzenie ma swoje podłoże w tendencji, ażeby wyszukać za każdą cenę dalsze prace, które pozwoliłyby nakreślić wyraźniej sylwetę artystyczną tego jedyne go rzeźbiarza - współpracownika mistrza Wita przy kamiennych jego dziełach, który swe nazwisko uwiecznił na grobowcu króla Kazimierza. Do tego dołączyła się sugestia krakowskiego dokumentu z r. 1496, który nazywa tego rzeźbiarza „J o r g e H u b e r v o n P a s s a w“⁴⁹⁾, co znów wywołało u autora inne przy-

den Moler, Snitzer und Glazer, dy sullen meisterstuck machen, nemlich Ein marien bild mit einem kyndel, das ander Ein Crucifixio, das dritte Sant Jorgen auff dem rosse, welche dy meister beschawen sullen, ap her mite vorfaren magk off das meister hir weren... ydoch das man nicht hoch beschwere arme gesellen yn einem sülchen“. (B. BUCHNER, Die alten Zunft- und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau. Wien 1889, s. 57). Jednakże końcowe zastrzeżenie, by nie obciążać kosztami zbyt biednych czeladników, wskazuje na to, że musiały to być chyba maleńskich rozmiarów prace.

⁴⁷⁾ Wyjątek stanowi Chrystus ukrzyżowany na ołtarzu w Dettwang Riemen-schneidera z r. 1506, choć głowa Zbawiciela jest tu mniej obniżona aniżeli na naszym małym krucyfiksie krakowskim (por. F. KNAPP, o. c., ryc. 37). W innym jeszcze wypadku zauważyć można podobne wylamanie się tegoż rzeźbiarza z tej reguły na krucyfiksie w Steinach a. d. S. z 1516 r. Ale jest ono tym spowodowane bardzo stromym, jakby już barokowym wyciągnięciem ramion Chrystusa i wyrazistym podkreśleniem ciężaru zwisającego z krzyża ciała (KNAPP, o. c., ryc. 41).

⁴⁸⁾ LOSSNITZER, o. c., s. 84 n.

⁴⁹⁾ PTAŚNIK, Crac. art. t. IV, nr 1262.



Ryc. 20. Mistrz passawski: krucyfiks z krużganków katedry w Passawie.

puszczenie, a mianowicie, jakoby Huber w Pasawie przeszedł przez „szkołę” Mikołaja z Lejdy, który sam od r. 1468 aż do rychłej swej śmierci (prawdopodobnie już w r. 1473) miał tam rzekomo pracować nad tumbą dla ces. Fryderyka III. Odrazu tu jednak zaznaczyć wypada, że o jakiejś specjalnej „szkole” mistrza Mikołaja w Pasawie mowy być nie może, ponieważ, jak wykazały najnowsze badania, lejdeńczyk miał swój warsztat we Wiedniu, a w Pasawie nigdy nie pracował⁵⁰⁾.

Nie mógł Lossnitzer o tym wiedzieć, ponieważ w czasie, kiedy wydawał swą gruntowną pracę o Stoszu, literatura dotycząca Mikołaja z Lejdy była jeszcze w powijkach a nadto roiła się od błędów. Idzie więc tu bardzo śmiałym krokiem po poradę do krucyfiksu pasawskiego — który uważa za dzieło tamtejszej rzekomej „szkoły” mistrza niderlandzkiego — ażeby poprzez mikołajowski w Baden-Baden stworzyć pomost do formy małego krucyfiksu z krakowskiego Muzeum Narodowego. O ile jednakże zgodzimy się, że nasz zabytek nie mógł żadną miarą wyjść spod dłuta Stosza a tym mniej być pomyślany jako model do kamiennego krucyfiksu mariackiego, o tyle również nie może być tu mowy o pracy Hubera, ponieważ przytoczone przez Lossnitza rzekomo pokrewne pasawskiemu cechy stylistyczne

⁵⁰⁾ W. M. SCHMID, o. c., s. 18 nn. Natomiast stwierdza ten autor, że Pasawa miała niezależnie od Mikołaja z Lejdy, swą własną kwitnącą i oddziałującą poważnie na całą dolinę Innu i Salzachy rzeźbę, co potwierdza pewne moje spostrzeżenia, podane w pracy: *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa 1935.

nie łączą ich prawie niczym. Badacz niemiecki uległ widocznie jakiejś „pasawskiej“ hypnozie, która zaciemniła mu bystry skądinąd wzrok na odmienność form stylistycznych trzech wspomnianych tu późnogotyckich zabytków, które pragnął ze sobą powiązać.

I tak: żaden z tych krucyfiksów, ani pasawski ani mikołajowski ani też stoszowski z kościoła mariackiego nie wykazuje takiego „wtopienia“ w tułów (szyja prawie niewidoczna) głowy Chrystusa. Żaden też z nich nie ma tak wyraziście „kobiecego“ wcięcia w pasie; bo badeński podobnie, jak mariacki Stosza, podaje kontur ciała od nasady głowy aż po opaskę biodrową w linii delikatnie wygiętej, bez uderzających jej załamań. U rzeźbiarza w Pasawie zaś jest to wygięcie spowodowane zbyt szeroką strukturą klatki piersiowej Chrystusa. Mocno wychudzone golenie znów tego ostatniego rozchodzą się w swym biegu obustronnym w sposób nie stosowany na ani jednym z przytoczonych krucyfiksów. W ogóle zaś jest na zabytku pasawskim całe ciało niepomiarownie wydłużone, co nie zgadza się całkiem z krępyim ujęciem ciała Ukrzyżowanego z Muzeum Narodowego. Na domiar złego nie zauważył Lossnitzer jednej z najbardziej uderzających różnic pomiędzy naszym małym a pasawskim krucyfiksem: postać Chrystusa jest na tymże ostatnim przecięta na tułowiu wyrazistą linią pionową, przedzielającą go na dwie symetryczne części, czym uprościł sobie rzeźbiarz pasawski znacznie obserwację anatomiczną⁵¹⁾. Gdy ten więc komponuje niejako pionowo wzdłuż, nasz pseudo-Huber czyni to raczej poziomo wszerz.

Nie zapomina też Lossnitzer o perizonium małego krucyfigsu krakowskiego. W przeciwieństwie do Kopery, który pomija ten szczegół jako niewygodny dla jego „modelowej“ tezy całkowicie milczeniem, potrąca autor niemiecki przynajmniej w kilku słowach o niezmiernie charakterystyczną, bo jednorazową formę opaski biodrowej; łącząc ją z kształtem „korkociągowym“ perizonium pasawskiego. Skąd się u Lossnitzera wziął ten wyraźny błąd w obserwacji, trudno powiedzieć. Draperia naszego krucyfigsu bowiem nie kończy się nigdzie owym motywem „korkociągowym“, występującym na krucyfigsie pasawskim a używanym istotnie w rzeźbie bawarskiej jeszcze w 20 latach XVI w., szczególnie w kręgu monachijskim i landhuthskim⁵²⁾. Szata Chrystusa ukrzyżowanego na zabytku krakow-

⁵¹⁾ Z podobnym przejawem spotykamy się np. na krucyfigsie triumfalnym rodziny Schönbrunn z r. 1495, dziele nieznanego mistrza landshuckiego w kościele św. Marcina w bawarskim Landshut (por. G. LILL, Hans Leinberger. München 142, s. 23). Nic to dziwnego, ponieważ Pasawa, jak stwierdza Schmid, oddziaływała swą sztuką rodzimą bardzo silnie na cały okręg wschodnio-bawarski aż po Straubing, a nawet na Salzburg.

⁵²⁾ Por. wyżej wspomniany krucyfigs w Jengen oraz potężny w koncepcji Hansa Leinbergera w Erding (na północnym wschodzie od Monachium) u. G. LILLA, o. c., s. 208, a z lat 1511—1516 krucyfigs z naczółka wilekiego ołtarza kolegiaty w Moosburgu (Lill s. 73). Niepodobna tu rozpatrywać kwestii, czy krucyfigs pasawski datowany przez Lossnitzera na czas ok. 1480 r., nie pochodzi z czasu daleko późniejszego, co naturalnie podciąłoby już całkowicie zależność rzeźby pseudo-Hubera od pasawskiej.



Fot. St. Kolowca — Kraków

Ryc. 21. Wit Stosz. „Opłakiwanie“ z głowicy tumby
dla Kazimierza Jagiellończyka — Kraków.

skim jest w swym zakończeniu po obu stronach bioder najwyraźniej wzorowana na tego rodzaju motywach krakowskiego Stosza.

Nie sposób więc podtrzymać mozolnie skonstruowaną hipotezę Lossnitzera, jakoby twórca małego krucyfiks krakowskiego, a więc Jorg Huber, wziął swój wzór z owego Chrystusa na krzyżu z krużganku katedry pasawskiej, a przezeń pośrednio od samego Mikołaja z Lejdy⁵³⁾. Zresztą przecież nasz rzeźbiarz krakowski nie potrzebował wcale sięgać aż tak daleko, mając przed sobą wspaniałe wzory Wita Stosza, przede wszystkim zaś jego krucyfiks kamienny. Ten jednakże był w swej formie i założeniu emocjonalnym widocznie wzorem niedoścignionym dla drugorzędnego artysty, który bezwarunkowo nie umiał się wczuć w istotę tej wielkiej kreacji natchnionego mistrza. Bo przecież nie wolno zestawiać ze sobą jako „prawie“ identyczne takich cech, jak traktowanie włosów i zarostu na małym krucyfiksie z Muzeum Narodowego i na kamiennym z kościoła mariackiego, ażeby tymi szczegółami podeprzeć tak daleko idącą zależność od siebie, jaką widzi Kopera. Są to bowiem tylko podrzędne akcesoria, które podpatrzył snycerz w otoczeniu Stosza — ale nie na krucyfiksie mariackim, lecz na Ukrzyżowanym z reliefu ołtarza mariackiego, który dla mentalności tego w porównaniu z mistrzem Witem wcale nie wybitnego rzeźbiarza był łatwiej dostępny jako wzór od duchowo tak głęboko pojętego potężnego utworu wielkiego artysty.

Wyczuł to trafnie Lossnitzer, kiedy odwróciwszy się od koncepcji naszego badacza, szukał szczęścia u innych dzieł Stosza, szczególnie zaś na stoszowskim mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka, gdzie mógł się spotkać ze swym Huberem. I tam to znalazł na jednej z głowic ową *P i e t ą*, wykonaną bezsprzecznie według projektu mistrza Wita, na której głowa martwego Chrystusa wydała mu się blisko spokrewnioną z głową Ukrzyżowanego z Muzeum Narodowego. Jest to najjawniej znów cmyłka badacza niemieckiego. Ta mało pociągła i dość płaska twarz różni się we wszystkich niemal szczegółach od wydłużonej w swym kształcie, jakby trójkątnej twarzy Chrystusa naszego małego krucyfiks. Poza tym odbiega ujęcie tułowia postaci martwego Zbawiciela ze swą wprawdzie również krępą i w piersiach dość szeroką strukturą, znacznie od zabytku z Muzeum Narodowego — szczególnie w zbyt krótkiej partii górnej torsa i nader wyraziście podkreślonej muskulaturze prawej, zwisającej ręki Chrystusa⁵⁴⁾.

⁵³⁾ Że u nieznanego rzeźbiarza pasawskiego pokutuje jakby wspomnienie mikołajowskiego krucyfiks badeńskiego, tego mogłaby dowodzić wyprostowana, en face, nieznacznie tylko pochylona na bok głowa Chrystusa. Ale jest to przejaw, z którym spotykamy się na licznych innych krucyfiksach z zasięgu rzeźb połudn.-niemieckiej tego czasu.

⁵⁴⁾ DAUN, o. c., s. 50, przyp. 3 zbywa całą kwestię krucyfiks z Muzeum Narodowego krótką notatką, w której oświadcza nie wchodząc w meritum sprawy, gołosłownie, że uważa tęzę stoszowską Kopery i huberowską Lossnitzera za całkiem hipotetyczną.

Powstał nasz drewniany krucyfiks niewątpliwie w ostatnim dziesiątku XV w., ściślej niedługo po r. 1491, roku umieszczenia w kościele mariackim Ukrzyżowanego Wita Stosza. Mimo dość daleko idących rozbieżności bowiem pomiędzy jednym a drugim we formie i wyrazie to dzieło stoszowskie jedynie mogło oddziaływać na twórcę małego krucyfiks, w którym wprawdzie nie doścignął dogłębnej myśli twórczej mistrza Wita, w którym jednakże próbował dojść do jego nieubłaganego realizmu w ujęciu emocjonalnym i w szczegółach — ale tylko w szczegółach, nie w skoordynowaniu ze sobą części całości — wielkiej formy gotyckiej Stosza.

Niewątpliwie nie będziemy po dokładnej analizie walorów naszego zabytku chyba już skorzy do przyznania go samemu Witowi. Jeśliby trzeba koniecznie określić krótko wartość artystyczną tej rzeźby, możnaby ją nazwać za Lossnitzerem „s e h r t ü c h t i g“. W niektórych szczegółach takich, jak np. kształt i bieg opaski biodrowej, przerzuconej swobodnie poprzez ciało Chrystusa w sposób, z jakim się bodaj w tym czasie gdzieindziej nie spotykamy, świadczyć ona będzie niewątpliwie o znacznej samodzielności we władaniu formami artystycznymi późnego gotyku a równocześnie także o pewnej indywidualnej fantazji twórczej naszego snycerza⁵⁵⁾. Będzie nim ktoś z otoczenia mistrza Wita. Wątpić jednak należy, czy Jorg Huber, którego twórczość na terenie krakowskim pozostaje wciąż jeszcze nieuchwytną⁵⁶⁾. Ale przy ołtarzu mariackim współpracowali z Witem Stoszem liczni nieznani nam współpracownicy mistrza, pośród których znaleźć się mógł jeden czy drugi wrażliwszy na niezwykłą formę artystyczną dzieła wielkiego rzeźbiarza krakowskiego, a przy tym myślący do pewnego stopnia własnymi, odrębnymi kategoriami twórczymi. Poza tym ściągało szczególnie potężne dzieło wielkiego ołtarza mariackiego i sława jego twórcy, jak już wyżej wspomniałem, bez wątpienia rzeźbiarzy z poza Polski do Krakowa, którzy pragnęli w czasie swej obowiązkowej wędrówki czeładniczej przypatrzyć się bliżej tak odrębnym od wszystkiego innego owego czasu poczynaniom twórczym mistrza Wita.

⁵⁵⁾ Podobny motyw zarzuconego luźno perizonium spotykamy już u Mistrza E. S. (z rozwichrzeniem końców tylko na jedną stronę) na „Ukrzyżowanych“ L. 31 i 32 (por. M. GEISBERG, *Der Meister E. S. Meister der Graphik* Bd. X. II Aufl. Leipzig 1924 tb. 26 i 15). To późne oparcie się naszego rzeźbiarza o tak odległe wzory graficzne, kiedy miał przed sobą porywające nieledwie przykłady stoszowskiego „stylu poruszonego“, musi zastanawiać.

⁵⁶⁾ Jedyną pracą, którą z pełną słuszością oddać można Huberowi, to marmurowa płyta nagrobna dla Jana Olbrachta w katedrze krakowskiej. Przypisał ją temu rzeźbiarzowi po Ptaśniku pierwszy T. SZYDŁOWSKI w obszerniejszych wywodach (o. c., s. 48 nn.). Czysto „morelistyczne“ dowodzenia naszego uczonego jednak poparłem ja sam w swej rozprawie o Jorgu Huberze (o. c., s. 9 nn. odfitki z *D a w n e j S z t u k i*) wskazaniem na pochodzenie tego typu nagrobkowego z kręgu sztuki wschodu południowo-niemieckiego. Nie zgadza się z moimi wywodami D. FREY, *Die mittelalterlichen Königsgräber im Krakauer Dom* (Pantheon 1943 H. 2, s. 42). Dość lakoniczne jego twierdzenia przeciw autorstwu Hubera jednak przemawiają raczej za słuszością moich dowodów w tej kwestii.

Trudno więc będzie przyczepić jakąś etykietkę z domniemanym nazwiskiem twórcy do naszego drewnianego krucyfiks z Muzeum Narodowego. Pozostawszy zatem, nie siląc się na bezowocne dociekania w tym kierunku, i ten zabytek pośród dzieł krakowskich „mistrzów nieznanych“ z końca XV w. a z otoczenia Wita Stosza, dopóki jakieś szczęśliwe odkrycie dokumentarne nie pozwoli nam na konkretniejsze ujęcie sprawy, której dalsze badania stylistyczne nie prowadzą do żadnych zdecydowanych wyników⁵⁷⁾.

Nie chcę tym samym jednakże twierdzić, jakoby dalsze wysiłki naukowe ku wyświetleńiu istotnego stanu rzeźby krakowskiej z okresu zmierzchu gotyku stały się już zbędne. Przeciwnie: uważam je po swoich ekspektoracjach na temat owych krucyfiksów późnogotyckich za konieczne. Wszakże nie podałem w tym artykule żadnych dogmatów artystycznych, lecz jedynie substrat do dalszych badań, których niewątpliwie podejmą się młodzi moi koledzy. Stąd to też liczne przypisy, które mają służyć jako wskazówki i materiały dla rozwiązania w przyszłości szeregu związanych z tymi czy innymi pokrewnymi tematami zagadnień.

⁵⁷⁾ Doskonale charakteryzuje tę gonitwę za nazwiskami średniowiecznych artystów W. M. SCHMID (o. c., s. 27), jako „nieszczęsną manię“, zaciemniającą w poważnej mierze zgłębianie istoty rzeczy. Ukazanie się nowszych wiadomości archiwalnych, wydobywających z mroków zapomnienia licznych rzeźbiarzy z kręgu sztuki regionu nad Innem i Salzacą, uczyniły np. iluzorycznym przypisywanie przez Ph. M. HALMA (Studien zur Süddeutschen Plastik, Augsburg 1926/27), wielu prac, oddanych przez tego badacza rzeźbiarzom przypadkowo z nazwiska znanym takim, jak Haider, Eibenstock, Erhard, Valkenhauer itp., które to prace z tą samą słuszością przypisać by można nowo odkrytym artystom.



1. Przemyśl około r. 1600. Wg sztychu w zbiorach Pawlikowskich.

KAZIMIERZ ARLAMOWSKI

ZAMEK PRZEMYSKI W XVI WIEKU

W krajobrazie Przemyśla z XVI w. przekazany nam we współczesnych rycinach¹⁾, trzy punkty architektoniczne przykuwają naszą uwagę swoim masywem, w którym zamknięta została ich dostojność i znaczenie.

Te trzy punkty, to ratusz, katedra i zamek. To niejako trzy światy, symbole trzech wieży: miejskiej, kościelnej i państwowej. Wzniesione ręką ludzką, kierowaną myślą uzgodnienia funkcji życiowych z przyrodą stopniowo, były równocześnie symbolem układu trzech sił — grup społecznych na przestrzeni długich wieków.

Ratusz symbolizujący stan mieszczański, stanął nisko na dużym rynku w punkcie zbiegu i krzyżowania się dróg a zarazem i interesów. Katedra stanęła wyżej, prawie do zamku przylgnęła, zaznaczając w ten sposób swoje stanowisko wobec zgiełku i spraw rynku, ale też i wysokość władzy biskupiej, jak niemniej społeczną łączność stanu duchownego ze szlacheckim.

Zamek wysunęła przyroda na najwyższe miejsce. Wymagały tego względy obronne nie tylko samego miasta, ale i państwa. Niemniej przeto zaznaczyła się i tu hierarchia władz, stanów i interesów.

Dziś starego ratusza nie ma. Katedrze poświęcił swoją pracę ks. Teofil Łękawski²⁾. Ze starego zaś zamku pozostały tylko czcigodne ruiny.

¹⁾ Mam tu na myśli miedzioryt z dzieła Jerzego BRAUNA: *Orbis Terrarum* 1572. i sztych w zbiorach Pawlikowskich mający przedstawiać Przemyśl w XVII w.

²⁾ Katedra przemyska z kościołem filialnym Najśw. Serca P. Jezusa, Przemyśl 1906.

Ożywić owe resztki słowną rekonstrukcją dawnego wyglądu i dać pełen obraz zamku miłośnikom Przemyśla, a równocześnie sprostować błędne rozwiązanie poprzedników — to zadanie mojej pracy.

Pierwszym, który przed 90 jeszcze laty poświęcił zamkowi przemyskiemu rozprawkę, otwierającą sprawozdanie tut. gimnazjum za r. 1857/8, był profesor tego zakładu, Henryk Lewiński ³⁾.

Próbował w niej autor rozwiązać zagadkę powstania i położenia zamku przemyskiego, jak sam przyznaje — bezskutecznie. Podał też dwie krótkie notatki o zewnętrznym wyglądzie zamku, zaczerpnięte z inwentarzy czy też lustracji zamku z lat 1663 ⁴⁾ i 1763 ⁵⁾. Inwentarze te, a przynajmniej pierwszy z nich zawierały — stwierdza to sam autor — pełny opis zamku. Lewiński jednak nie tylko nie wyzyskał ich w pełni, ale co gorsza nie podał miejsca ich przechowania.

Nie dotarł już do nich Hauser, który w trzydzieści prawie lat później wydał swoją „Monografię“ ⁶⁾, a nawet zaopatrzył ją w plan Przemyśla, a w nim i zamku z połowy XVII w. Nie wdając się tutaj w krytyczną ocenę osiągnięć Hausera i przyjmując, że odtwarzają one w rzucie poziomym istotnie stan z XVII w., możemy stwierdzić, że pomijając nieuwzględnienie wewnętrznych zabudowań zamku, plan sporządzony przez Hausera nie jest zgodny z dawnym wyglądem zamku, jaki nam przyniosły dwa nieznane poprzednim autorom inwentarze starostwa przemyskiego, a w tym i zamku z lat 1553 ⁷⁾ i 1568 ⁸⁾.

Nawiasowo wspomnę tu, że w znanych mi dwóch wcześniejszych inwentarzach z lat 1497 ⁹⁾ i 1542 ¹⁰⁾ brak opisu zamku. Dlatego też opis znajdujący się w poprzednio wymienionym inwentarzu z r. 1553 jest zdaje się najstarszy i w próbach odtwarzania dawnego wyglądu zamku przemyskiego poza datą spisania tego inwentarza, na razie przynajmniej cofnąć się nie można. Równocześnie jednak stwierdzić należy, że obrazu, jaki uzyskamy w świetle opracowanych inwentarzy, nie można przenieść na czasy wcześniejsze. Z r. 1542 mamy wiadomości o zakrojonych na większą skalę pra-

³⁾ Jahresbericht des K. K. Obergymnasiums zu Przemyśl für das Schuljahr 1857/8. Przemyśl 1858.

⁴⁾ Op. c. s. 21 „Das Jahr 1663 bringt uns eine Nachricht über den Zustand des Schlosses: gegen die Stadt ist ein Vorbau in halbrunder Form, fast ganz verfallen: im Erdgeschoss vier Gemacher, worunter ein Gerichtsaal. Von den Stallungen geht eine neuhergestellte Mauer in die Höhe einer Lanze aus, die sich bis zum Rundturm gegen die Felder hinzieht. Vor dem Eingange in das Schloss ist eine Brücke, bei dem Tohre ein Gewölbe zur Aufbewahrung der Akten des Grodgerichtes: über demselben ein Gemach mit 2 Abteilungen, bei der Speisekammer eine hölzerne sehr verfallene Kapelle. Das Schloss ist aller Verteidigungsmittel bar und steht — ein kleines Feldgeschütz ausgenommen, ganz schutzlos da“.

⁵⁾ Ibidem, s. 22. „Das Schloss ist ganz gemauert, seit 1759. mit einer neuen Ringmauer umgeben; über dem Schlossgraben führt gleichfalls gemauerte Brücke. Recht vom Eingang ist die neue gegenüber die alte Residenz. Im ersten Stockwerke das Archiv der Akten des Grodgerichtes. Im Hofe ein Turm, ein zweiter gegen Sonnenaufgang ferner ein Turm, von Grund aus desolirt über diesen ein zweiter, nicht weniger verfallen. Daneben sind die 1761 restaurierten Gemächer, ein grosser Saal und die Kanzlei. Im Eck ein Rundturm gegen den Konwent der sog. Missionäre, — in allen jenen Teilen ganz neu ausgeführt; die ganze Stadt ist von einer Mauer umschlossen.“

⁶⁾ Monografia Miasta Przemyśla. Przemyśl 1883.

⁷⁾ Arch. Skarb. Dział L VI. Syg. P. I. Cz. I.

⁸⁾ Arch. Skarb. Dział L VI. Syg. P. I. Cz. II.

⁹⁾ Arch. Skarb. Dział L VI. Syg. P. I. Cz. I.

¹⁰⁾ Arch. Aktów Dawnych w. Przemyśla Rks. Nr 507.

cach, podjętych większym nakładem starań i kosztów przez starostę Kmitę¹¹⁾.

Położenie zamku oznaczają inwentarze mało mówiącym określeniem, że leży on po zachodniej stronie wzgórza, u stóp którego rozłożyło się miasto. Dokładniej pozwalają określić położenie zamku znane ilustracje Przemyśla, mniej więcej współczesne inwentarzom, stanowiącym podstawę niniejszego opracowania. Było ono na ogół zgodne z położeniem dzisiejszych ruin, choć niewątpliwie nie takie same.

Wędrówkę po zamku rozpoczynamy od stwierdzenia, że składał się on z dwóch części: murowanego zamku właściwego i drewnianego przygródka. Właściwy zamek, któremu mniej więcej odpowiadają dzisiejsze ruiny, leżał po południowej stronie wzgórza zamkowego, przygródek zaś zajmował jego część północną, zwróconą ku miastu i Sanowi. Dziś stanowi ona obszerny półkolisty plac przed ruinami. Kształtowi temu odpowiadał częściowo i kształt przygródka, z tym jednak, że południowo zachodnia część placu pozostawała już poza obrębem obwarowania i zajęta była na drogę dojazdową do bramy wjazdowej, znajdującej się po stronie zachodniej przygródka.

To położenie bramy stwierdzają zgodnie oba inwentarze. Podkreślam to, gdyż takie właśnie położenie w stosunku do dróg dojazdowych stwarzało (może celowo) znaczne trudności komunikacyjne. Dawna droga kołowa (a o taką tu idzie), prowadząca na Zamek, biegła prawdopodobnie od bramy grodzkiej wspinając się serpentyną dawnej ulicy Krętej (dziś P. Kmity) i Ptasiej, zboczem wzgórza zamkowego, wychodząc na nie od strony zachodniej. Praktyczniejsze wobec tego było wybudowanie bramy z tej właśnie strony.

Prócz wejścia bramą wjazdową prowadziło do zamku (ściśle do przygródka) jeszcze drugie wejście przez furtkę w drewnianej baszcie północno-zachodniej, znajdującej się w r. 1552 na lewo od bramy pomiędzy nią a narożną murowaną basztą zamku. Szło tędy „kamiennym wchodem“, dostępne tylko dla pieszych, połączenie zamku z naprzeciwległą (obok katedry) furtą w murach miejskich.

Zaznajomiwszy się z położeniem i kształtem przygródka wejdźmy do środka. Wchodzimy przez bramę wjazdową. Była to duża drewniana brama-basza, zbudowana w r. 1522 za starościństwa P. Kmity. Wrota jej zamykano na skobel, wrzeciędz i kłódkę. Nad wrotami znajdował się spichlerzyk bez okien, a w nim przesieki do przechowywania mąki. Przy spisaniu inwentarza w r. 1553 znaleziono tu 6 kłód¹²⁾ różnego rodzaju mąki i trzy beczki. Na strychu bramy-wieży, na który wejście było bardzo trudne, było „schowanie“, a w nim 10 kóp gontów. Dach był w stanie oplakany.

Sam przygródek był to rozległy dziedziniec, obwarowany drewnianym oparkaniem z dwiema również drewnianymi basztami, a w jego obrębie znajdowało się kilka budynków. Ani inwentarze, ani ilustracje nie objaśniają rodzaju oparkania, jednakże nazwa „murów drewnianych“

¹¹⁾ Ibidem Str. 1. „Hoc castrum noviter restauratum est et restauratur in dies ita quod iam aliquot testudines fabricate impensis et sumptibus non exiguis D. Petri Kmita..., sunt etiam nonnulla cellaria et domicilia extructa et moenia circa hoc idem castrum et turres ex omnibus partibus pulcherrimae restauratae ... Est etiam aqua per canaliam induta. Ad hoc idem castrum indies materia preparatur hoc est lapides. cementum, lateres...

¹²⁾ Kłoda, miara objętości ciał sypkich: 311,45 litra — Stanisław HOSZOWSKI. Ceny we Lwowie w XVI i XVII w. Lwów 1928, s. 65.

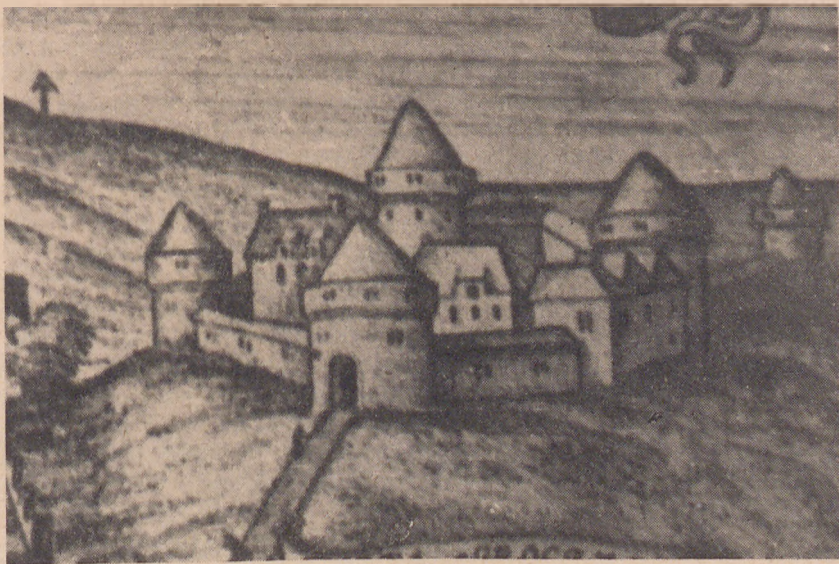
użyta na ich określenie w inwentarzu z r. 1553 i znajdujące się w nich baszty każą się domyślać, że miało ono charakter obronny, musiało więc być silne i odpowiednio wysokie. Oparkanie przykryte było dachem, tu i ówdzie zniszczonym.

Baszty przygródka służyły może raczej jako punkty obserwacyjne aniżeli do obrony. Pomimo że na ilustracjach zaopatrzyli je autorzy w strzelnice o ośmiu zdaje się parach okienek, nie znaleziono tu żadnej broni, natomiast w jednym z dwu parterowych pomieszczeń baszty, prawym w stosunku do bramy, urządzono karmnik dla wieprzy. Druga izba miała wprawdzie komin, lecz bardzo zniszczony. Złożono w niej 30 kamieni ciosanych, przeznaczonych na odrzwia — chyba w samym zamku. Widać coś tam jeszcze budowano, albo tylko przerabiano. Piętro tej baszty stanowiła komnata w znacznym stopniu zniszczona. Stożkowaty dach tej baszty znajdował się w stanie najgorszym. W drugiej baszcie, wznoszącej się po przeciwnej, tj. lewej stronie bramy, znajdowało się, jak już powiedziano, drugie wejście do zamku, zamykane furtą. Po obu stronach wejścia były jakieś dwa pomieszczenia, a nad tym komnatą zaopatrzona w komin murowany i dwa okna z szybami wprawionymi w ołów. W izbie mały stół i dwie ławy. Drzwi do tej izby zamykano na kłódkę. Przed izbą znajdował się ganeczek-balkon, „dla letniego siedzenia“ nad nią „podsiębicie“. Dach i tu był zniszczony.

Zabudowania mieszczące się wewnątrz przygródka nie stanowiły odrębnych, wolno stojących budynków, lecz związane były architektonicznie z drewnianymi murami. Od zewnątrz były one wskutek tego niewidoczne. Fakt, że zabudowania te były piętrowe, świadczy o wysokości murów. W większości były to budynki gospodarskie: szopy, komory, a przede wszystkim stajnie, w których mogło stanąć około 100 koni. Brak było natomiast obór dla krów. Sam zamek nie był wprawdzie ośrodkiem gospodarki rolnej, która koncentrowała się w sąsiednich Bakończycach, niemniej jednak potrzeby liczego personelu zamkowego usprawiedliwiałyby utrzymywanie pewnej ilości krów na zamku.

Zaczynając od południowej części przygródka znajdujemy w nim 4 komory piętrowe będące w użytku służby zamkowej. Obok przed murem zamkowym znajdowały się kurniki. Z częścią zachodnią murów, po lewej stronie bramy, związany był piętrowy budynek, mieszczący w sobie 9 komór, w dwu kondygnacjach, trzy parterowe i cztery na piętrze, które i tu zajmowała służba; pozostałe, pozbawione drzwi, stały pustką. Na strychu — „podsiębicie“ złożono 20 kop gontów, może dla naprawy dachu, który bardzo jej potrzebował. W dalszej części obwarowania, po prawej stronie bramy, znajdował się budynek dwupiętrowy mieszczący w sobie po 7 komór w każdej kondygnacji. Parterowe zniszczone przeznaczono na stajnie dla 28 koni. Komory pierwszego piętra zajmowała służba zamkowa, a komory drugiego piętra, bez pułapu, pokryte bezpośrednio dziurawym dachem, służyły jako magazyn sprzętu gospodarskiego.

Stronę południowo-zachodnią przygródka zajmował szereg budynków wolno stojących, nie związanych z obwarowaniem. Tuż obok wieży stała drewniana szopa, zajęta na warsztat kołodziejski, za nią piętrowy budynek, mieszczący w sobie na dole trzy stajnie, „w trojem zawarciu o trzech wierzchach“, każda na 26 koni, i szopę-wozownię dla wozów bojowych. Nad tym „piętra tarcicami położone“, podzielone na 5 komór. Jedną zajmowała służba, w pozostałych przechowywano paszę dla koni.



2. Zamek przemyski wg tego samego sztychu.

W środku przygródka stał budynek, w którym po jednej stronie sieni była łazienka o 2 oknach, w niej 2 wanny, piec biały z kotłem i „panwią, którą woda odpływała“, po drugiej stronie komora z murowanym kominiem. Na strychu tego budynku złożono pół kłody owsa i 2 kłody chmielu. Do łaźni przytykał mały budynek, w nim była izba o jednym oknie i sień, z której na prawo wchodziło się do izby o 3 oknach i zniszczonym piecu; stał w niej stół i 3 ławy. Po lewej stronie sieni znajdowały się kloaki.

Obeszliśmy przygródek dookoła i obejrzelśmy zarówno jego obwarowanie jak i wewnętrzne zabudowanie według stanu z roku 1553. Piętnaście lat, jakie dzieli tę datę od powtórnego spisania inwentarza po śmierci starosty Spytki, dokonało w nim znacznych zmian. Zniknęły przede wszystkim nie naprawiane (widać niepotrzebne) baszty drewniane, nie wspomina przynajmniej o nich inwentarz z r. 1568., drewniane obwarowanie uległo dalszemu zniszczeniu, brama wjazdowa pochyliła się i groziła zawaleniem.

Również i wewnątrz przygródka zaszły zmiany. Inwentarz z r. 1568 wymienia tu spośród dawniej istniejących budynków tylko stajnie po południowo-zach. stronie przygródka, (przy czym jedna z nich była już zniszczona) i łazienkę. Brak natomiast budynku przy łazience, kurnika przeniesionego na dziedziniec zamkowy, stajen, komór po obu stronach baszty i po południowej stronie przygródka. Na miejscu tych ostatnich stanął teraz duży drewniany budynek, zbudowany przez starostę Spytkę, mieszczący w sobie po prawej stronie sieni dużą izbę o wymiarach około 14×8 m, po drugiej stronie komnatę z izdebką. W komnacie, jak sama nazwa wskazuje, znajdował się komin, w dwóch pozostałych izbach piece malowane. W sieni były dwa kominy, jeden dla pieca w izbie wielkiej, drugi „do palenia ognia“. We wszystkich izbach były okna zaopatrzone w szklane szyby, oprawne w ołów, z zamkami i klamkami pobielanymi. Na znajdujące się tu umeblowanie składały się: w izbie wielkiej, ławy przy wszystkich

ścianach, w sieni stół pod oknem, w drugiej izbie szafa-almaria fladrowa. Budynek ten miał, z trzeciej izdebki znajdującej się na jego lewym końcu, połączenie z północną basztą murowaną. Przez żelazne drzwi wchodziło się do znajdującego się w baszcie sklepu, zaopatrzonego w okno z szybami szklanymi, osadzonymi w ołów i kraty. Przed sklepem znajdował się ganek „ochędożny“, z którego jest „chodzenie do zamku“.

Przystępując do opisu właściwego zamku, przypominamy relację inwentarza z r. 1542 o znacznych pracach, dokonanych tu przez starostę Kmitę. Była tam mowa o odrestaurowaniu baszt i murów, a także o wystawieniu pewnych budynków i kilku nowych baszt. Inwentarz stwierdza, że prace budowlane są jeszcze w toku, nie były więc ukończone, może nie tylko 1542, ale w chwili spisowania inwentarza w r. 1553. Gdyby tak było istotnie, mielibyśmy wyjaśniony fakt, że podczas gdy inwentarz z r. 1568 wymienia pięć baszt właściwego zamku (wraz z bramą), to inwentarz z r. 1553 tylko trzy. Przypuszczenie takie jest tym prawdopodobniejsze, że stan źródła wyklucza wprost domysł, by część inwentarza zawierająca opis południowo-zachodniej części zamku i pozostałych dwu baszt uległa zniszczeniu.

Właściwy zamek nazywa inwentarz z r. 1568 „samym w sobie dziełcinem murem otoczonym“. Wchodziło się doń przez bramę w baszcie znajdującej się w środku północnej części murów, przed tym jednak trzeba było przejść przez most. Był on potrzebny, gdyż zamek otoczony był fosą. Dowiedzieliśmy się o niej dopiero z cytowanego przez Lewińskiego fragmentu inwentarza z r. 1663, musiała ona jednak być przedtem, gdyż inaczej most byłby zbyteczny. We wspomnianej baszcie, nad bramą zaopatrzoną we „wrota których nigdy nie zamykają“, był sklep. Mieściło się w nim archiwum grodzkie. Żelazne drzwi do niego były w chwili spisowania inwentarza opieczętowane, zapewne z powodu wakansu na urzędzie starościńskim. Archiwum to miało połączenie z przylegającym do bramy z lewej strony budynkiem, w którym mieszkał podstarość. Nad archiwum znajdowała się izdebka murowana, w której pokój miewał starosta Spytek. Nie często musiał być tu gościem, skoro się jedną izbą zadowalał. Za całe urządzenie jego pokoju, zaopatrzonego w okno zabezpieczone drewnianą okiennicą i komin murowany, służyły ławy przy ścianach i stół.

Przestrzeń pomiędzy bramą a południową basztą narożną zajmował budynek murowany, połączony z basztą-bramą, mianowicie ze znajdującym się w niej archiwum. W budynku tym mieszkał podstarość. Mieszkanie jego składało się z drewnianej sieni i trzech izb. Pierwsza z nich była w r. 1553 (jedyna w całym zamku) malowana. Błony w niej były szklane, ale złe, piec „prosty“, komin murowany. Z sieni tego budynku było także zejście do znajdującego się pod nią sklepu „nie sklepionego“ o drewnianym pułapie, w którym złożono wóz kapusty, i do znajdującej się obok „kloaki“. Pod sklepem była jeszcze piwnica murowana, służąca za spiżarkę. W r. 1553 znaleziono tu półtora kłody maki, dziewięć garncy masła i drewniany gašior. Za starosty Spytki piwnica ta służyła do przechowywania piwa grodzkiego.

W murowanej baszcie narożnej, znajdującej się obok opisanego wyżej budynku, z nim jednak nie połączonej, znajdowały się w r. 1553 cztery pomieszczenia, w czterech kondygnacjach. W jednym z nich, drugim od dołu, znajdowały się dwie hakownice, inne stały pustką. W związku z wybudowaniem znanego nam już drewnianego budynku w przygródce wybito w sklepie pierwszego piętra połączenie zarówno z tym budynkiem jak

i z dziedzińcem zamkowym. I tu i tam prowadziły podwójne, żelazne i drewniane drzwi.

Od tej baszty północnej linia murów, przykrytych drewnianym dachem, biegła w kierunku południowo-wschodnim dochodząc do baszty wschodniej. Według opisu parter jej zajmowała izba o oknie zakratowanym i żelaznych drzwiach, a „wedle niej sklep albo wieża, w której „złoczyńce, którym o gardło idzie sadzają“, zaopatrzone w potrójne drzwi, z których trzecie były żelazem „okowane“. Podobnie i na piętrze była izba wielka, ochłodzona i wesoła, błony w niej szklane w ołowiu, chronione okiennicami, piec malowany i dwa kominy. Przed izbą komora drewniana, „ale nie dobra“; dach nad basztą zniszczony.

Przy baszcie wschodniej załamywała się powtórnie linia murów, które biegły ku południowemu-zachodowi do baszty południowej. W przeciwieństwie do poprzednich okrągłych, ta baszta była graniasta i nie podpiwniczona. Miejsce piwnicy zajmował sklep dolny, jeden z trzech leżących na sobie w trzech kondygnacjach. Zaopatrzone w żelazne drzwi, stał pustką. Dwa pozostałe sklepy zajęto na arsenał zamkowy. Na pierwszym piętrze przechowywano prochy, na drugim broń: hakownice, rusznice, oszczepy itd. Czwarta i ostatnia baszta dziedzińca zamkowego, połączona z poprzednią murem, stała w zachodnim jego rogu. Najskromniejsza ze wszystkich, mieściła w sobie tylko piwniczkę, w parterze sklep, a nad nim jakieś „schowanie“.

Wewnątrz tego obronnego dziedzińca zamkowego, pod ochroną jego murów, jeżących się pięcioma wraz z bramą basztami, rozsiadły się liczne, na ogół liche, drewniane budynki. A więc po prawej stronie bramy stał dom, chyba niewielki, gdyż o jednej tylko, choć dużej izbie, sieni i „zrębiściej“ komorze. W domu tym mianowicie w izbie sądzono roki grodzkie. Poznać ją po szybach wytłuczonych w ostatnie roki i stole wielkim. Zwraca uwagę brak tak powszechnych w ówczesnym urządzeniu, a koniecznych w sali rozpraw i w sieni — poczekalni, ław.

Po tej samej stronie obok domu sądowego stał na pewnej wyniosłości inny dom, do którego wchodziło się po schodach. Musiał to chyba być najwspanialszy budynek, skoro go przeznaczono na rezydencję dla przybyłych tu na dłuższy pobyt siostr Zygmunta Augusta, Anny i Katarzyny. Fakt ten, dla Przemyśla niewątpliwie ważny, zanotował pisarz miejski na okładce jednej z ksiąg podając, że królowny przybyły tu przy pięknej pogodzie po św. Michale w 1559 r. i pozostawały do Zielonych Świątek r. 1560, w którym to dniu wyjechały do Wilna¹³⁾. Niezbyt jednak królewskie było to pomieszczenie. Składało się z izby niewielkiej z piecem i kominem, komnatki nowo przybudowanej (pewnie na przyjazd dostojnych gości) i sieni. Jedyny luksus, jaki tu królowny znalazły, to drzwi nowe z zamkiem, antabą i kławką, pobielane, i komnatka-sypialnia z kratą drewnianą, pomalowaną, „kiedy królowny Ichmościanki legały“. Pod dachem tego domu był strych, zabezpieczony „zaczystym wchodem“, na którym przechowywano cebulę i suszono chmiel folwarczny.

Przy południowo-zachodniej części murów zamkowych, na prawo od zachodniej baszty, znajdował się dom z ganeczkiem, glina z obu stron wyplepiony, mieszczący w sobie w jednej izbie kancelarię grodzką, w drugiej, oddzielonej od pierwszej sienią, mieszkania pisarzy. Okna były tu zaopatrzone w kratę żelazną.

¹³⁾ Garniec = około 1.62 litra — HOSZOWSKI, op. c. s. 65.

¹⁴⁾ Arch. aktów dawnych m. Przemyśla. Rks. Nr 429.

Za kancelarią grodzką były dwie spiżarnie. Jedna „zrębista“ o pięciu przysiekach, przeznaczona do przechowywania mąki i owsa, druga ozdobiona ganeczkiem, w którym wisiało 11 wiader skórzanych, służyła do przechowywania mięsa, sadła i innych „żiwiołów“.

Południowa i wschodnia część dziedzińca zamkowego, to królestwo kucharek. Znajdowały się tu przy murze dwie kuchnie. Jedna, nowozbudowana po stronie południowej, „w której urzędnikom zamkowym czynią“, obok piekarnia dla pieczenia chleba. Niezbyt bogate uposażenie kuchni składało się z dwóch wilków i żelaznych drągów, pięciu kotłów miedzianych, 3 różnów, „durszlaka“, topora, trzynastu talerzy cynowych, czterech takichże mis, i tyluż półmisków, trzech mis miedzianych.

Druga kuchnia stara, stała przy murze wschodnim, przy niej „przybok“ i izba już rozwalona z dwoma piecami, kaflowym i drugim przy murze „cegłą zmurowanym dla tortów“. Nad kuchnią (nie wiadomo czy na piętrze, czy też obok) była jeszcze jedna izba z wybitymi szybami i komorą, w której „kury chowają“. Całość pokrywał stary dach.

Za kuchnią „była studnia głęboka, ale prawie tego dnia, kiedy pan nieboszczyk umarł, zawaliła się, iż tam tryb i dach wpadł tak, iż jej prawie nic nie widać, aby była“. Zamek jednak bez wody nie został, gdyż zaopatrzony był w wodociąg zbudowany za starościństwa Kmity. Wodę doprowadzano rurami z pola za sadem, pewnie od strony południowej i „drugim cugiem“ od jakiegoś kociołka. Przed kuchnią była skrzynia-rezerwuuar, w którym się woda zbierała.

Po tej również stronie, ale bliżej baszty północnej, były w r. 1568 jeszcze spiżarnie przy murze, „w których chowają mięsa beczkowe, a na górze skóry i inne potrzeby“. Spiżarnie te mieściły się prawdopodobnie w piętrowym budynku, w którym w 1553 r. mieścił się na parterze arsenał zamkowy, a w nim pięć dział spiżowych, dwa żelazne, jedno zaś do kamiennych kul, móżdziej stary, zły i hakownica. Piętro tego budynku obrócono na spichlerz.

Prócz tego inwentarz z r. 1553 wymienia po tej stronie, przed kuchnią, jeszcze inny budynek piętrowy, o jednej komorze na dole i jednej na górze, zajętych przez niejakiego p. Boratyńskiego, a za kuchnią pomieszczenie na żarna, w nim dwa koryta do wyrabiania ciasta i beczki do przechowywania mąki.

*

*

*

Trudno w świetle opisów inwentarzowych odnaleźć odpowiednik zamku w dochowanych ilustracjach Przemyśla, a w nim i zamku pomimo, że są prawie współczesne. Porównując obraz zamku, uzyskany na podstawie opisów inwentarzy, z ilustracjami, już na pierwszy rzut oka spostrzegamy duże różnice. Brak przede wszystkim wyraźnie zarysowanego przygródka, na podstawie samych ilustracji nie można go w ogóle stwierdzić, przynajmniej w tym miejscu, gdzie się on rzeczywiście znajdował. Natomiast coś w rodzaju przygródka umieścił artysta po południowo-zachodniej stronie zamku. Widać tu mianowicie jakiś dziedziniec o kształcie trójkąta otwartego od strony połudn.-wschodniej. Trudno to uzgodnić z dzisiejszą konfiguracją terenu, który i z tej strony obniża się tak, że brak miejsca na wyciągnięcie muru w tę stronę. Dalej, na ilustracji strzegą zamku właściwe 4 baszty, — (piąta znajduje się już poza jego obrębem),

a tymczasem inwentarz z r. 1568 mówi o sześciu basztach, z których jedna była graniasta. Brak również na ilustracjach bramy wjazdowej do przygródka, która według opisu znajdowała się w zachodniej części jego obwarowania. Na miejscu bramy widzimy na obu ilustracjach jakieś budynki, duży o trzykrotnie łamanym dachu, na ilustracji u Brauna i mały, w rodzaju jakiejś budki, na drugiej.

Nie uwidoczniło również na ilustracjach muru oddzielającego dziedziniec zamkowy od przygródka, brak także szeregu budynków. Poza tym należy zwrócić uwagę jeszcze i na to, że baszty przygródka w opisie drewniane, a na ilustracjach przedstawione są jako murowane. Świadczy o tym ich kształt dokładnie okrągły (jakiego przy konstrukcji drewnianej osiągnąć nie można), a co ważniejsze kamienne odrzwia furty przygródka.

Czemu przypisać te rozbieżności pomiędzy ilustracjami a opisem — trudno powiedzieć. Są one tym bardziej zastanawiające, że — jak powiedziano — jedna z tych ilustracji jest prawie współczesna opracowanym inwentarzom. Trudno przypuścić, by wygląd zamku zmieniał się tak często i tak zasadniczo, aby wszystkie wyzyskane źródła mogły istotnie przedstawić stan faktyczny. Dlatego skłonny jestem przyjąć, że wykazane różnice są wynikiem dowolności artystów, z jaką dzieła swoje wykonywali, i sądzę, że tego rodzaju źródłom, jak dawne ilustracje, nie można przyznać pełnej wartości naukowej.

* * *

Daleko od granic, zwłaszcza granicy wschodniej, odsunięty Przemysł mało na ogół był narażony na napady nieprzyjaciół i oblężenie. Pomimo to utrzymywano zamek przemyski w stałej gotowości obronnej. Świadczy o tym duży, zwłaszcza w porównaniu np. z kresową już Trembowlą, zapas broni przechowywanej na zamku. I tak podczas gdy zamek trembowelski miał w r. 1551¹⁵⁾, a więc w tym samym mniej więcej czasie, jedno działo, przemyski miał ich jedenaście. Pięć dział spiżowych na kołach „okowanych“ i jedno krótkie, „które babą zowią“, stało umieszczone na wieży „przygródka“. Z pięciu działek żelaznych dwa umieszczone na wieży „między strzelbą“, a więc w baszcie graniastej, jedno na tej wieży, „w której Pan mieszka“, tj. nad bramą wejściową na dziedziniec zamkowy, a dwa gdzieś „na dole“. Tu także wymienić trzeba trzy moździerze żelazne „do kul“. Lekkiej broni palnej miała Trembowla ogółem 56 sztuk, Przemysł dwa razy tyle. Wyliczono tu 76 hakownic, 4 półhakownice, 24 ciężkie rusznice, tzw. „harkabuzy“ i 3 śmigownice. Z broni białej wymienia inwentarz 64 oszczepy. Stosunkowo duży był też zapas amunicji, obejmujący 38 kamieni prochu do dział, 6 beczulek saletry i 1/2 kamienia siarki do wyrobu prochu, 84 knoty ogniste i 3 beczki kul do hakownic. Do uzbrojenia należały również 52 prochownice.

Znaczne zapasy żywności, znalezione w zamku przy sposobności spisywania inwentarza w r. 1568, służyły zapewne raczej bieżącym potrzebom, niemniej przeto obfitość ich, zwłaszcza mięsa i omasty, mogła stanowić pewien zapas także w nagłej potrzebie. Wspomniany inwentarz wymienia bowiem: mięsa słonego 30 beczek i 81 połci, 33 garnce masła, tyleż sadeł, łożu szmelcowanego 11 sztuk, 26 i pół kopy sera, 4 kadzie kiszanej

¹⁵⁾ Aleksander CZOŁOWSKI. Zamek Trembowelski w r. 1551. Lwów 1935.

kapusty, powideł „trochę w beczce“, mąki pszennej 1/2 kadzi, 2 i pół kadzi mąki żytniej chyba pytlowej, gdyż oprócz tego wymieniono „kupę“ mąki razowej, 3 beczki jagieł, 13 beczek krup tatarskich i jęczmiennych, grochu 11 beczek i 2 kadzie, śliwek suszonych 1 beczkę, 1/2 beczki soli, siemienia konopnego 2 półkufy¹⁶⁾ i 1 kadź lnianego, beczek „równych“ 2 i pół, wreszcie 1 i pół „zasieka“ owsa.

Z innych zapasów wymienia inwentarz: wosku 1 szt. świec 2 i pół kopy, kupę konopi i lnu; 7 wałów płótna zgrzebnego, niebielonego, 4 wozy żelaza i wielką linę konopną, a z inwentarza gospodarskiego 2 kopy szklenic, kopę garnców, jedenaście „szołdi“, trzy koryta wielkie pod piwo, dwa świdy i 16 sztuk „fliadru“.

*

*

*

Zamek otaczały ogrody warzywno-owocowe i łąki. „Przed zamkiem“, a więc prawdopodobnie na zboczu wzgórza zamkowego, choć to północna strona, znajdowała się winnica „w której jest wina trochę i śliw węgierskich niemało“. Może dla ochrony winnicy zbudowano tam wieżycę na kształt sali, „zrobioną na 4 węgly“, jako strażnicę dla stróża, który przez całe lato pilnował sadów zamkowych. Jeden z nich zwany „Goldińskim“ obsadzony był wszelkiego rodzaju drzewami owocowymi: jabłonią, gruszą, przede wszystkim jednak śliwami węgierskimi, których na potrzebę zamkową nasuszono w r. 1568 kilkadziesiąt cebrów. Roczny zbiór wszystkich owoców z tego sadu oceniono na około 5 kłód. Rosły w tym sadzie doskonałe trawy, a wartość zbioru siana z nich oszacowano na 2 zł.¹⁷⁾ Drugi sad pod zamkiem, obok domu zwanego „puszkarski“, dawał 3 kłody owoców. Tu także znajdował się chmielnik, dający rocznie 15 kłód chmielu, a obok niego ogród warzywny, przeznaczony pod uprawę jarzyn: marchwi, pietruszki, kapusty, rzepy itd. na potrzeby dworu. Część tego ogrodu oddał zamek do czasowego, bezpłatnego użytkowania aptekarzowi Aleksemu. Drugi ogród warzywny, długi na stajanie a szeroki na 33 zagony, leżał przy murze miejskim obok furty wiodącej do katedry. Oprócz wymienionych wyżej jarzyn uprawiano tu także chrzan albo raczej rzodkiew (łacińską nazwę tej rośliny podał inwentarz krótko: „raphanus“). Zbiory kapusty, zapewne już szatkowanej, z tego ogrodu podano na 8 beczek.

Z tyłu zamku, pod kamieniołomem, skąd kamień do budowy zamku brano, była dobra i dość duża łąka, na której zarówno konie zamkowe i służby pasano, ale też i koszone. Do kośby zaś sprowadzono poddanych starościńskich z odległej „krainy Strwiąskiej“.

Wspomnieć jeszcze trzeba o kilku sadzawkach, jednej obok domu puszkarskiego, w którym mieszkał kowal zamkowy i na Psarczach, po prawej stronie Sanu, i dwóch nowych założonych w r. 1541 po stronie zaśnieńskiej. Założenie ich, do czego zachętę stanowiły niewątpliwie liczne strumyki c stałym dopływem „żywej“ wody, świadczy o tak często przy przeglądaniu inwentarzy czy lustracji majątków zauważonym dążeniu ówczesnego społeczeństwa do gospodarczego wyzyskania wszystkich istniejących warunków przyrodzonych. Cóż, kiedy wykonanie powyższych zamiarów

¹⁶⁾ Kufa = 1 beczce — HOSZOWSKI, op. c. s. 65.

¹⁷⁾ 1 złoty = 30 gr. Wartość jednego grosza w srebrze wynosiła w roku 1553 0,77 grama. HOSZOWSKI, op. c., s. 155.



3. Ruiny zamku przemyskiego wg rysunku Kielisińskiego z r. 1837
w zbiorach Pawlikowskich.

zwyczajnie szwankowało. Jeśli o wspomniane sadzawki idzie, były one zapuszczone i słabo zarybione (hodowano w nich trochę „płaszczy”), toteż znaczenie ich w gospodarce zamkowej musiało być całkiem nikłe. Pomimo to zamek na brak ryb nie cierpiał. Dostarczał ich San, eksploatowany przez administrację zamkową po Dubiecko rękoma rybaków. Obowiązek połowu ryb dla zamku za strawę, zarówno w rzece jak i w sadzawkach zamkowych, dodano im do opłat, za wkup na połów ryb w Sanie. Wysockość tych opłat w myśl inwentarza, różna, może ze względu na ilość zakupionych połowów, a może ilość sieci do nich użytych, wynosiła w r. 1542 48 gr. rocznie, płatnych na św. Marcina. Do tego dochodziła jeszcze dziesięcina złowionych ryb dużych, a wiaderko małych po każdym połowie.

Prócz tych sposobów eksploatacji Sanu stosowała administracja zamkowa jeszcze inny sposób, mianowicie dzierżawę. Bliżej w inwentarzu nie określona, polegała ona zapewne na nieograniczonym prawie połowu. Świadczenia rybaków przy tym ostatnim sposobie eksploatacji, obejmującej odcinek Sanu od Przemyśla po Bachów, wynosiły (pewnie rocznie) 1 funt pieprzu i łut szafranu. Dla zamku korzystniejsza miała być dzierżawa a inwentaryzujący funkcjonariusz zamkowy uważał, że lepiej byłoby, gdyby całą eksploatację na tej zasadzie oparto. Rybacy jednak woleli formę wkupu: Widać to stąd, że dzierżawców było w r. 1542 tylko dwóch, a „wkupnych” rybaków dziewięciu. Jeśli idzie o liczbę rybaków, to — stwierdza inwentarz — nie jest ona stała, lecz z roku na rok zmniejsza się lub zwiększa.

Do zamku, jakkolwiek już poza jego obrębem, należało jeszcze kilka zakładów przemysłowych i domów służbowych. I tak u podnóża wzgórza nad Sanem znajdowała się łaźnia. Wydzierżawiona przedtem łaźiebnikowi Stanisławowi przynosiła 32 zł. rocznego czynszu. Zniszczona przez wylew Sanu, którego wezbrane wody zatopiły piece i zabrały ławy.

Znajdowały się tam też w dwóch odrębnych budynkach browar i słodownia. W słodowni był kocioł i inne „utensilia“, odnowione z dawnego zniszczenia przez starostę Kmitę. Przygotowywano tu słady i warzono piwo na potrzebę zamkową.

Na Psarczach, po stronie zasańskiej, była cegielnia zamkowa, a obok niej w ogrodzie dom, w którym mieszkał strycharz. Tu także, niedaleko cegielni, zbudował starosta Kmita nad Sanem młyn do mielenia prochów i duży spichrz zbożowy.

Domy służbowe były dwa. Jeden, zbudowany gdzieś przed 1542 r. obok murów miejskich, przy drodze do kościoła idącej, zajmowali zamkowy kowal i praczka. W domu tym znajdowała także przytułek chora służba zamkowa. Przy domu był ogródek z dwoma drzewami owocowymi, oddany w użytkowanie praczce, która za mieszkanie i używanie ogrodu obowiązana była prać obrusy, ręczniki i inną bieliznę dla zamku, a koszule „żakom pana“, których starosta pewnie utrzymywał.

W drugim domu, którego położenia nie można ustalić, mieszkał puszkarz (stąd zwano go puskarskim) i płatnerz zamkowy. Dom ten kupił Kmita dla chorej służby zamkowej i na mieszkanie dla rzemieślników. W czasie pobytu starosty w Przemyślu mieszkała w nim także jakaś służebna, może łaziebna, nazwana w inwentarzu „lotrix domini“.

Miało starostwo przemyskie jeszcze w r. 1542 i inne domy, te jednak „iure caduco“ przepadły. Dom Krajnikowki, w którym w r. 1542 mieszkał aptekarz, dostał się na podstawie donacji p. Sewerynowi Dobrostańskiemu, mieszczaninowi przemyskiemu, a dom zwany Michałowskim uprosił sobie pan lwowski, a następnie sprzedał go bratu Mikołajowi Herburtowi, podkomorzemu przemyskiemu. Wreszcie opodał domów żydowskich kupił starosta dom, w którym w r. 1542 mieszkał Żyd Isaak, nie płacąc czynszu komornego z tej racji, że kiedyś ten dom odrestaurował.

Administracja dużego bądź co bądź zamku wymagała, rzecz jasna, liczego personelu służbowego. Wiadomość o nim przynoszą nam źródła, jednak tylko ubocznie, toteż pełnego jego składu podać nie można. Zwłaszcza dotyczy to służby domowej.

Przy opisie zabudowań zamku słyszeliśmy o zamieszkujących niektóre z nich podstarościm i pisarzu. Oni to wraz z woźnym Żukiem, co w zagrodzie „Sosińskiej“ mieszkał, a może i „sekretnym“ ziemianinem p. Głową, co na Zasaniu starościńskim trzymał 1 i pół łanu roli, a na Psarczach dwa dwory na wykupionych od zamku zagrodach postawił, stanowili personel urzędu starościńskiego, choć agendy podstarościę obejmowały niewątpliwie także administrację zamku. I w tym charakterze musiał podstarości mieć jakąś służbę do pomocy. Że była, to pewne; liczne w zamku „komory“ były przecież zajęte przez dobytek służby-familii, jaka jednak była i ile jej było, nie wiadomo.

Już poprzednio wymieniono puszkarza i płatnerza, co arsenał zamkowy i kowala, co inwentarz gospodarski w swojej mieli pieczy. Poza tym mówią nam źródła jeszcze o „barwierz“ Michale, piekarzu Marcinie i Miśku strózu, wreszcie o jakimś słudze, co trzy zagrody starościńskie, zdaje się Sosińskie, trzymał, i o drugim starym Janie Malcu, co mieszkał w zagrodzie zamkowej na Psarczach, a pełnił funkcję „starszego nad zagrodnikami“. Osadzeni na Psarczach i zagrodzie „Sosińskiej“ zagrodnicy, płacąc czynsze w wysokości zależnej od wielkości zagrody, obowiązani byli do naprawy obwarowań i drewnianych budynków zamku, dostarczali straży, co w dzień i w nocy zamku pilnowała, ich siłami uprawiano ogrody, oni też

zapewne pełnili grubsze posługi w zamku. Jeden tylko winiarz, choć był zagrodnikiem, z racji, że „winnice uprawia“, wolny był od czynszu. Albo pracę jego więcej ceniono, albo więcej jej winnicy musiał poświęcić.

I rzemieślnicy przemyscy obowiązani byli do pewnych posług wobec zamku; rzeźnicy prócz daniny 13 kamieni i 10 funtów łożu, „powinni woły, jałowice i wieprze bić“, szewcy buty czeladzi folwarcznej taniej robić niż na targ i wraz z garbarzami skóry na potrzeby zamkowe swym kosztem wyprawiać, piekarze wreszcie, prócz opłaty gotówkowej, po 4 sztrucle po 12 gr. składali corocznie zamkowi.

Mówiąc o zamku i jego adtenencjach nie sposób pominąć przynależnych jurysdykcji starościńskiej dwóch przedmieść, objętych, pomimo że po dwóch różnych stronach miasta leżały, wspólną nazwą „Psarcze“. Jedno z nich leżało pod zamkiem, drugie po przeciwnej tj. wschodniej stronie miasta obok młyna miejskiego. Sama zaś nazwa pochodzi stąd, że poddani ci — psiarze — obowiązani byli do żywienia psiarni zamkowej (może jeszcze w czasach ruskich, jakby można sądzić z ruskiego brzmienia nazwy „psarcze“). W w. XV już się tym nie zajmowali. Część ich (w tym czasie w liczbie 22) oddała się pracy na swoich zagrodach (choć może nie wyłącznie) i otrzymała nazwę zagrodników, druga część w tej samej liczbie poświęciła się garbarstwu, zachowała jednak dawną nazwę „psiarze“.

Można by stąd wnosić, że zawód garbarski nie był dla nich czymś zupełnie nowym i już przedtem pozostawał w jakimś związku z zajęciem psiarzy. Nazwa „Psarcze“ zaginęła w topografii Przemyśla zupełnie, natomiast jedna z jego dzielnic, odpowiadająca położeniem wschodniej grupie zagród dawnych psiarzy, nosi do dziś nazwę Garbarzy. Niewątpliwy stąd wniosek, że w garbarstwie znaleźli nowe źródło utrzymania psiarze zamieszkujący tę właśnie wschodnią grupę zagród, która od nazwy zawodu jej mieszkańców nazwę swą otrzymała, natomiast rolnictwem zajęli się psiarze spod zamku.

Tym samym notujemy ciekawe zjawisko społeczne podziału jednolitej kiedyś pod względem zawodowym grupy zamieszkującej dwa różne obszary podmiejskie na dwie nowe grupy zawodowe, na zasadzie odrębności terytorialnej. Niemniej interesujący jest, dający się tu obserwować proces życia nazw topograficznych, — przede wszystkim samo ich powstanie. Źródłem nazwy wspomnianych przedmieść stały się tylko nazwy zawodów rzemieślniczych, natomiast nowe zajęcie rolnicze dawnych psiarzy podzamkowych niczym się w topografii Przemyśla nie zaznaczyło, nie doprowadziło do powstania jakiejś nowej nazwy. Widać stąd, jak bardzo rolniczy charakter w tym czasie miały przedmieścia przemyskie.

Poza tym warto zwrócić uwagę na fakt utrzymania się do dni dzisiejszych nazwy przedmieścia Garbarze, podczas kiedy po psiarzach poza zapisami urzędowymi ślad zaginął. Musieli chyba garbarze przez długi czas nadawać wyłączny ton swemu przedmieściu.

Zarówno zagrodnicy jak i garbarze posiadali kupne domy i zagrody. Były one różnej wielkości i jakości, stąd i czynsz od nich, na św. Marcina zamkowi płacony, był różny.

Właśnie na krótko przed 1542 r. dokonała administracja zamkowa pewnej zmiany w wysokości tego czynszu. Potrzebę nowego ustalenia czynszów uzasadnia inwentarz tym, że poprzedni wymiar nie był jakoby sprawiedliwy, gdyż posiadający mniejsze i gorsze zagrody mieli płacić więcej, lepsze i większe — mniej. W świetle jednak nowego wymiaru oczynszowania okazuje się, że szło tu nie o naprawienie krzywdy poddanych, lecz o podniesienie dochodów zamku. Na 44 poddanych zaledwo jednemu czynsz niżono, właściwie zupełnie od czynszu uwolniono, 37 zaś podniesiono czynsze w szeregu wypadków o 10, a nawet więcej procent. W konsekwencji dochód z tego tytułu wzrósł z 217 gr. na 341 gr. czyli okragło o 57 procent. Zmiana ta jednak nie utrzymała się długo, gdyż pomiędzy 1542 a 1565 r. dokonano z niewiadomych powodów dosyć znacznej obniżki czynszów, które jednak pomimo to były jeszcze wyższe aniżeli przed r. 1542. Prócz czynszów obowiązani byli zarówno zagrodnicy jak i garbarze do wykonywania wszelkich zleconych im prac pieszych na zamku. Inwentarz wymienia: sprzątanie mieszkań, komór, uprawę ogrodów, pielęgnowanie sadów, rąbanie drzewa, transport kamieni, cegieł i wapna i inne. Prócz tego garbarze mieli na potrzeby zamku wyprawiać skóry, „tak wielkie jak i małe“, z których następnie rymarze mieli sporządzać siodła, lejce i węgłowia dla starosty, zagrodnicy natomiast mieli kosić łąki i jeden dzień żąć w czasie żniw na folwarku bakończyckim. Tak określał pańszczyznę dawnych psiarzy inwentarz z r. 1542. Lustracja z r. 1565¹⁸⁾ natomiast oddawała całą ich pracę folwarkowi bakończyckiemu. Ta sama lustracja donosi, że niektórzy z omawianych poddanych, nie wiadomo jednak, czy zagrodnicy, czy garbarze, zmienili obowiązek odrabiania pańszczyzny na opłatę pieniężną. Jeden z nich odkupywał robotę kwotą 57 gr., u dwóch innych odpłata za robociznę wraz z czynszem z domu, albo z ogrodu, wynosiła 24 i 48 gr.

Robociznę odkupywali również mieszczenie przemyscy, co u poddanych starościńskich zagrody na Psarczach kupili (wszak były kupne). I tak p. Birecki, co plac Bogdanowski kupił, płacił za robotę wraz z czynszem 2 zł. a Dobrostański, w którego ręce przeszedł ogród Hawryłowski i p. Głowa, co nabył ogród u czapnika, płacili z tego samego tytułu po 2 zł. 3 gr.

Prócz zagród starościńskich mieli tu swoje zagrody jeszcze kanonicy, wikariusze, mansjonarze, władyka, mieszczenie, wreszcie p. Bolestraszycki, zagrody te jednak podlegały innym już jurysdykcjom, mianowicie kościelnej, miejskiej bądź szlacheckiej.

* *

*

Z dawnego zamku dochowały się do dziś, jak wiadomo, ruiny obejmujące duży dziedziniec, kształtu nieregularnego trapezoidu, bardzo jednak zbliżonego do kwadratu, zamknięty od strony północno-wschodniej i północno-zachodniej budynkami, a z pozostałych stron niewysokim dzisiaj murem.

Ruiny zorientowane są w terenie w ten sposób, że narożniki dziedzińca wskazują dokładnie wszystkie główne, a linie murów — pośrednie strony świata. Narożniki północny i wschodni uzbrojone są basztami. Zachowała się również brama wejściowa w części murów zwróconych ku

¹⁸⁾ Fontes Historiae Ukraino — Russiae, vol I^r, p. 73.

półn.-zachodowi, charakterystyczna tym, że jest dziełem dwóch epok i dwóch stylów. Część wewnętrzna bramy ma kształty wyraźnie gotyckie, zewnętrzna, późniejsza — barokowe. Drugą jej cechą charakterystyczną jest to, że zwrócona jest nie jak część murów ku półn. zach., lecz prawie dokładnie ku północy, a więc ku miastu. Z tego też powodu oś podłużna bramy przecina skośnie, a nie prostopadle, jej oś poprzeczną, a zarazem linię tej części murów. Zgadza się to z dawnym położeniem zamku, który — jak pamiętamy z opisu — zwrócony był częścią frontową ku północy.

W związku z tym mury zamku, posiadające prawdopodobnie i pierwotnie kształt czworoboku, usytuowane były nieco inaczej aniżeli dzisiejsze ruiny, mianowicie zgodnie z kierunkiem osi poprzecznej bramy zamkowej, a krawędzie czworoboku (a nie jego narożniki jak dzisiaj) zwrócone były ku wszystkim głównym stronom świata. Takie usytuowanie zamku nie zapewniało dostatecznego dostępu światła zwróconej ku północy części zamku, a fakt ten był prawdopodobnie powodem późniejszej zmiany, dokonanej może już za starosty Krasickiego, polegającej na zwróceniu zamku na godzinę „jedenastą“, tj. w ten sposób, by jego czoło miało pełne słońce w tej porze dnia, kiedy ono nie dobiega jeszcze południa¹⁹⁾.

Niewiele, jak z tego widać, pozostało w dzisiejszych ruinach z dawnego wyglądu zamku z XVI w. (choć może umiejętne prace konserwatorskie potrafiłyby odsłonić więcej śladów dawnej przeszłości). Nic dziwnego, bo zamek ten na skromniejszą początkowo budowany miarę, zabudowany wewnątrz licznymi drewnianymi, a więc łatwo niszczącymi się budynkami, często zmieniał swoje oblicze. Przede wszystkim rósł w miarę, jak rosły potrzeby naglącej, jak widzieliśmy, użyteczności, rzadziej zbytku.

W XVI w. zamek nasz nie był wielkopańską rezydencją, „co obronność z pięknem i wygodą łączyła“. Należał on do typu, który Łoziński nazywa zawartym, w którym obronność była głównym celem, a pomieszczenie, jako takie, miało drugorzędne znaczenie. Druga jego cecha, stwierdzona również przez Łozińskiego w budownictwie polskim, to odśrodkowość budowy. Jak dwór staropolski powstał i nasz zamek odśrodkowo, rozwijał się i uzupełniał od wnętrza na zewnątrz, a nie przeciwnie. Zmieniając często swoich włodarzy, z których każdy coś przeinaczał, to waląc, to budując jakiś fragment zamku, nie był nigdy od razu gotów i dlatego ani „z góry“ pomyślanej architektury, ani zamkniętej organicznej artykulacji nie miał²⁰⁾.

Posiadane źródła przynoszą nam wiadomości nie tyle o odnowieniach, ile o przebudowach zamku, dokonywanych, w świetle niewątpliwie niepełnych spisów inwentarskich, mniej więcej co 100 lat. O pracach starosty Kmity z pierwszej połowy XVI w. wspomniano już poprzednio. Prace te trwały za starościństwa Jana Tomasza Drohojowskiego, który wyrachowując się z należności skarbu z tytułu arendy starostwa przemyskiego podał, że na wystawienie jednej wieży przy zamku przemyskim wydał 180.— zł.²⁰⁾, w sto lat później podjął się podobnej, lecz już na większą skalę zakrojonej pracy starosta Marcin Krasicki, pan i twórca wspaniałego zamku krasickiego, którego Łoziński słusznie II Magnifico nazywa. Uczynił to zaś Krasicki, aby się wywiązać z przyjętego zobowiązania wobec Zygmunta III, który odwiedzając w r. 1608 Krasieczyn, zatrzymał się pewnie i w Przemyśle i przy tej sposobności stwierdził, że tutejszy zamek znajduje się w opłakanym stanie. Dlatego też nadając

¹⁹⁾ Władysław ŁOZIŃSKI — Życie polskie w dawnych wiekach, Lwów 1921, s. 40.

²⁰⁾ Dr Jan hr. DROHOJOWSKI, Kronika Drohojowskich Cz. I. Kraków 1904. s. 55.

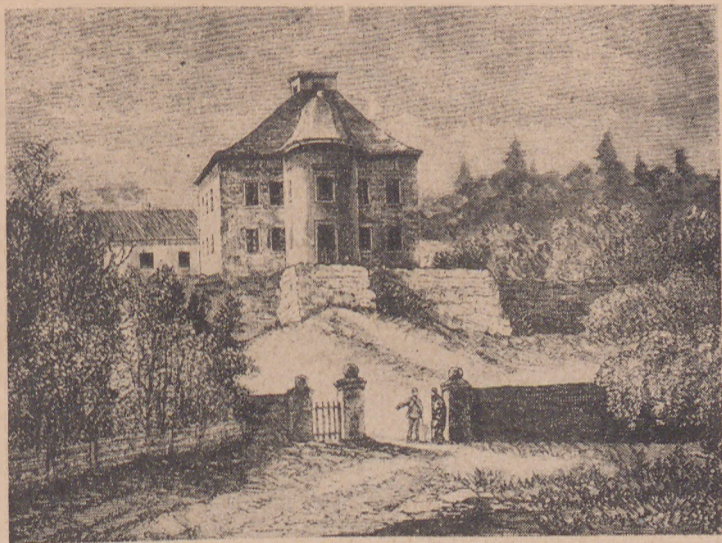
w r. 1612 starostwo przemyskie Krasickiemu polecił mu król zamek odrestaurować i zrobić zeń silną fortecę. Krasicki istotnie zabrał się do dzieła i, jak sam powiada, rozpoczął „z gruntu budowę zamkowi przemyskiemu“, zatrudniając przy niej tych samych architektów włoskich, (a wśród nich Galazzo Apianiego), których dziełem jest zamek krasiczyński. „Dzieła rozpoczętego nie skończył jednak, zakreśliwszy bowiem budowie zbyt wspaniałe rozmiary, już mu ani życia ani grosza do tego nie starczyło“²¹⁾.

Jak się do rozpoczętego tak wspaniałe dzieła odniósł Jan Mikołaj Daniłowicz, następca Krasickiego, nie wiadomo. Wiele mówi fakt, że lustratorowie, co w r. 1663 zamek opisywali, stwierdzili znowu jego opłakany stan. Zwłaszcza mury były bardzo zniszczone, a z bogatego jeszcze w XVI w. arsenału pozostało zaledwie jedno działko polowe.²²⁾ Zniszczeniu wojennemu przypisywać tego nie należy, gdyż zamek nie był oblegany. Ostatni raz był zamek przemyski odnawiany za starościństwa późniejszego króla St. Augusta. W r. 1759 opasano zamek nowymi murami, a w dwa lata później odnowiono budynki zamkowe.²³⁾ Skromną pozostałością tego odnowionego zamku są dzisiejsze ruiny.

²¹⁾ Władysław ŁOZIŃSKI, *Prawem i lewem*. Lwów 1904. T. I. s. 112. T. II, s. 231.

²²⁾ LEWIŃSKI, op. c., s. 21.

²³⁾ LEWIŃSKI, op. c., s. 22; por. też T. MAŃKOWSKI, *Plany dawnych zamków Halicza i Przemyśla*, BHSK II 291—2.



Ryc. 25. Dwór w Bolminie wg drzeworytu z drugiej poł. XIX w.
(Dzieje Polski, ilustr. III — A. Sokołowskiego).

ALEKSANDER KRÓL

DWÓR W BOLMINIE

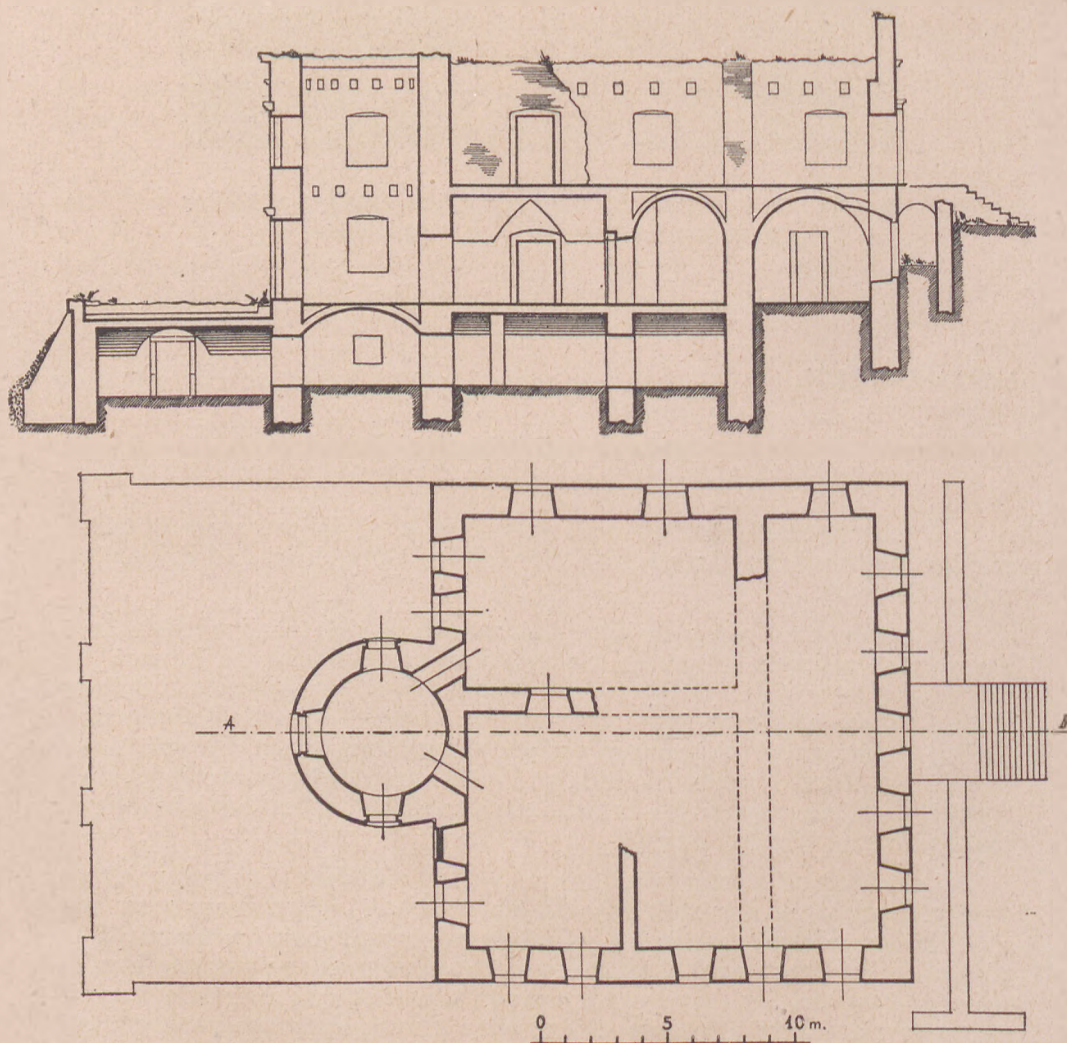
O milę na zachód od Chęcin, w malowniczej dolinie rzeki Łososiny, między Bolmińskimi Grzębami a Bocheńską Górą, leży u stóp wzgórza wioska Bolmin.

Na północ od szosy małogoskiej, wśród niskich chat, wiedzie środkiem wsi piaszczysta droga ku niewielkiemu wzniesieniu, na którym stoi murowany kościółek. Droga ta, skręca niebawem na prawo ku Bolmińskim Grąbom, gdzie w kępie starych lip i bzów — resztek dworskiego parku — stoi ruina piętrowego budynku zwrócona licem do wsi. Dwór bez dachu, okien i drzwi posiada w środku frontowej ściany wysunięty ryzalit-wieżę na obszernym tarasie, skąd roztacza się rozległy widok na piękną dolinę „Wiernej Rzeki“.

Dwór ten od strony południowej wznosi się około 7 m ponad drogę, a od północy wciska w stok wzgórza do wysokości okien pierwszego piętra; dlatego właśnie parter od południa ma oświetlenie normalne, a od północy tylko przez wąskie okna piwniczne. Budynek wystawiony z miejscowego kamienia, w części obrobionego i ułożonego na zaprawie wapiennej; natomiast przy otworach okiennych i drzwiowych spotykamy cegłę, oraz ułamki kamiennych węgarów okiennych i drzwiowych pochodzące niewątpliwie z renesansowej części dworu. Na zewnętrznych ścianach trzyma się jeszcze biały tynk, a wewnątrz widać resztki malowań, część pierwotnych otworów okiennych, gniazda belek stropowych oraz ślady

różnych przeróbek. Z koronującego gzymsu pozostały zaledwie resztki. Zewnętrzne ściany dworu jak też ryzalitu-wieży mają około 1 m grubości i pomimo przeszło trzy wiekowego istnienia zachowały się w dobrym stanie. Jedynie część sklepień nad wielką izbą parteru i nad tarasem uległa zniszczeniu z powodu działań atmosferycznych i uszkodzeń wojennych. Runął także wielki, centralnie założony komin, obsługujący wszystkie wnętrza.

Od zachodu do ściany dworu przylega budynek znajdujący się obecnie w ruinie, później wystawionych kuchni. Północna ściana jego jest równocześnie murem oporowym górnego dziedzińca. Niedaleko tarasu w południowo zachodnim narożniku znajdowała się, — dziś zasypana —



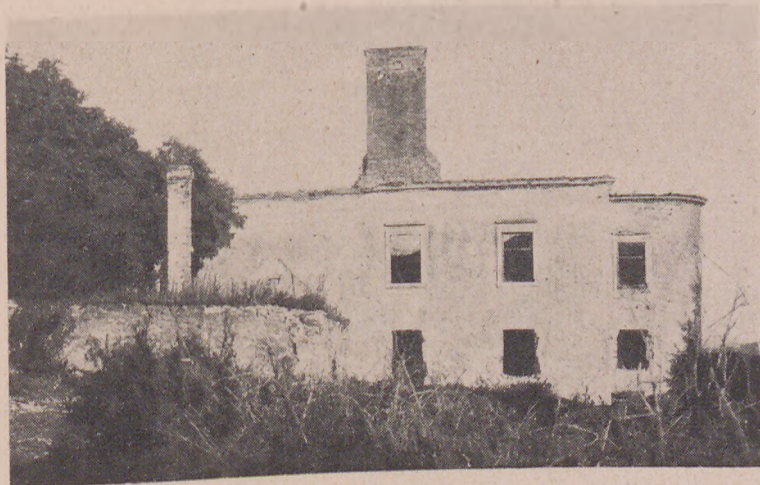
Ryc. 26. Dwór w Bolminie. Przekrój i rzut piętra.

Skala 1 : 300 wg pomiaru Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Architektury.

studnia, a po przeciwnej stronie ruina piwnic nieznanej budowli. Idąc kilkadziesiąt metrów w górę widzimy niewielką szkółkę wiejską i przy niej fragment kamiennego muru niewiadomego pochodzenia. Między budynkiem dawnej „ekonomii“ a dworem, na środku ornego pola, wznosi się niewielki wzgórek, na którym miała stać ongiś ariańska kaplica.

Zbudowany na planie kwadratu dwór bolmiński ($19,30 \times 18,75$ m) usytuowano wzdłuż południka; wysokość jego do gzymsu wynosi ponad 10 m od południa, od północy zaś tylko 6,5. Do wnętrza budynku dostajemy się przez drzwi umieszczone w ryzalicie-wieży. Pomieszczenia parteru zachowały dawny swój podział; trzy z nich znajdują się we wschodniej stronie dworu, wielka izba o wymiarach $11,5 \times 7$ m — od zachodu łączy się ona bezpośrednio z dawną sienią ($9 \times 3,50$), o sklepieniu krzyżowym i starym, pochodzącym z XVII w. oknie, — oraz z dwoma izbami: większą ($4,50 \times 6,50$ m) posiadającą kamienne odrzwia, zaciemnioną przez dobudowanie ryzalitu-wieży i małą ($3,50 \times 6,50$) również nakrytą sklepieniem beczkowym z lunetami, oświetloną od południa jednym oknem. Wielka izba łączy się od północy z trzema piwnicami parteru (w wykopie), które nakryto sklepieniem z lunetami. Oprócz tych piwniczek pod częścią zachodnią parteru, zachowały się jeszcze trzy inne również sklepione. Wszystkie sklepienia wykonano z płaskich kamieni, prawdopodobnie w okresie pierwszej budowy. Wysokość izb w kluczu sklepienia dochodzi do 4 m, a piwnic do 2,70 m. Dwa sklepienia podtarasowe oraz jedno nad dużą izbą parteru zawaliły się przed kilku laty. Obecny stan ruin bolmińskiego dworu pozwolił mi zbadać tylko cztery piwnice pod tarasem. Z tych samych powodów nie dał się zrekonstruować na piętrze rozkład pomieszczeń, z wyjątkiem ściany działowej w części zachodniej.

W pierwszej fazie budowy w okresie Odrodzenia dwór bolmiński był większy od dzisiejszego ($27 \times 19,30$) i nie miał ryzalitu ani tarasu. Po spaleniu dworu w końcu XVII w. został skrócony o powierzchnię obecnego tarasu, natomiast od północy powiększono go, przez wkopanie w zbocze wzgórza. Wówczas to dobudowano od południa wieżę-ryzalit, wy-



Ryc. 27. Widok zewnętrzny dworu po zniszczeniu.

sunięty o 5,70 m od ściany frontowej i w nim umieszczono klatkę schodową z głównym wejściem od tarasu.

Po rozebranej części frontowej budynku pozostały sklepienia piwnic, na których założono obszerny taras. Reprezentacyjna fasada południowa, mająca w przyziemiu 6 okien i drzwi w ryzalicie, a na piętrze 7 okien została przebudowana całkowicie. Nadpalone węgary okien usunięto, nadbudowując partie nadwątlonych ścian budynku cegłą ($2 \times 1,4$ m). Zostawiono tylko na piętrze kamienne gzymsy nadokiennne, bardzo zresztą zniszczone. Podobnie przerobiono elewację zachodnią i północną. Za twierdzeniem tym przemawiają identyczne grubości murów w ścianach fundamentów całego budynku (nie wyłączając tarasu) oraz sklepienie piwnice z kamiennymi oddrzewiami pod tarasem. Jest mało prawdopodobne, aby budując taras urządzano pod nim kosztowne piwnice, mogąc go wykonać z ubitej ziemi i umocnić murami oporowymi.

Z końcem wieku XVIII, a może w początkach XIX dwór bolmiński uległ nowej przebudowie. Wówczas to od północy zbudowano drugie wejście z wystawą na dwóch kolumnach z ośmiu schodami. Dawną barokową klatkę schodową w wieży-ryzalicie zamieniono na dwa okrągłe pokoje z niszami na piece.

Z nikłych resztek renesansowej architektury dworu najbardziej interesujące są kamienne fragmenty: 8 tablic, gzymsów nadokiennych, kamienia o segmentowym wycięciu, oraz oddrzewia na parterze, skromnie profilowane.

Odszukany w gruzie fragment gzymsu nadokiennego z kamienia pińczowskiego, składa się z czterech części; górna, 3 cm płytka wspiera 7 cm grubości kamień z kapnikiem, w dolnej płaszczyźnie podparty półwałkiem (3 cm) leżącym na płytce grubej 2 cm. Profil tego gzymsu, szlachetny w linii, mówi o dużym wyrobieniu miejscowego kamieniarza.

W koronującym gzymsie dworu tkwiły resztki kamiennych tablic nadokiennych, o przeciętnych wymiarach: $27 \times 8 \times 1,30$ cm, wykonanych starannie z kamienia pińczowskiego. Na płytach tych majuskułą renesansową wprawne dłuto wykuło łacińskie sentencje:

IUNIOR FUL...
VIDI JUSTU(M)...
EJUS QVERE(N)S...

...BEATO DIVES QUI JU...
...LA ET QUI POST AUR...
...RAVIT IN PECUNIA ET...

...ILE EST CARU(M) Q...
...IBI NEC PERCU...

...A LO(N)GA TIBI...
...QAE I(N)GREDIER...

NE DUBIT ES CU(M)MAGNA...
HIS ET ENIM REBUS COI...

...SIT QUAESITIS UTERE PARCE.
...T SERUES SE(M)PER TIBI DEESSSE
PUTATO.

...PETAS IMPE(N)DERE PARVA.
...IT GRATIA CARAS.

...SUP(RE)MA NOTATO.
...A LOQUATUR.

Wysokość liter waha się 5—6 cm, a głębokość wcięcia wynosi 8—9 mm. Ani jednej z tych tablic nie udało się skompletować. W okresie renesansu, w XVI a nawet w XVII w. zwyczaj ozdabiania nadproży okien i drzwi na zewnątrz budynków różnymi napisami po polsku i po łacinie spotykamy głównie w dawnej Małopolsce i w Kielecczyźnie. W odległej o kilka kilometrów Małogoszczy zachował się napis nad oknem plebanii;

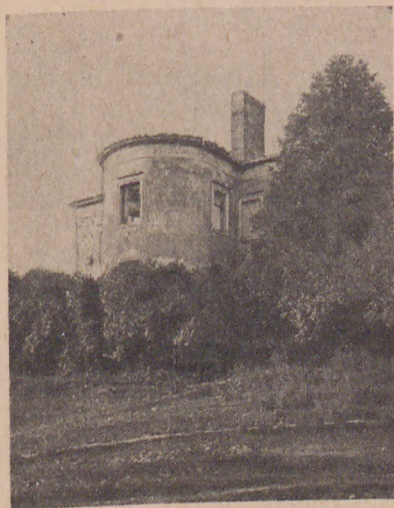
istnieją podobne tablice z sentencjami na budynkach z tego okresu w Szańcu, Pińczowie, Opocznie, Radziejowicach, a przede wszystkim w Krakowie.

Oglądając szczegółowiej mury dworu bolmińskiego, spotyka się wmurowane w wątek ścian części obramień okiennych i drzwiowych. Po odpadnięciu tynku na cokole ryzalitu-wieży ukazał się m. in. fragment kamiennego łuku okiennego pochodzący z renesansowej budowy. Kilka identycznych kamieni znalazłem w ścianach kaplicy Margrabskiej przy kościele parafialnym w Książu Wielkim, w murach otaczających ogród pałacowy w Mirowie, oraz w budynku drukarni ariańskiej w Pińczowie. Z pierwszej budowli dworu (z XVI w.), pochodzą również jedyne zachowane obramienia drzwiowe w jednej z izb przyziemnych; są one jednak poważnie uszkodzone pożarem.

Do drugiej przebudowy dworu, dokonanej w końcu XVII w. zaliczyć należy: dwa okna kamienne, na parterze w ścianie wschodniej. Ozdobniejsze okno oświetla dawną, niewielką sień przyziemia; ma ono zewnętrzne obramienia z kamienia szarego z obustronnym profilem, a w węgarze nadokiennym tzw. uszy. Okno zamknięte jest mocną, ręcznie kutą kratą żelazną. Od strony sieni ma dużą rozglifioną szeroko wnękę a w niej dwa kamienne siedzenia, takie, jakie często spotykamy w budowlach średniowiecznych. Drugie, również zakratowane okno, osadzone tuż obok, a oświetlające parterową piwniczkę wykonano znacznie skromniej. Jego zewnętrzne profilowanie jest prostsze i brak mu „uszu“. Gzyms podokienny pierwszego okna wykonano z cegły z drugiego kamienia i o grubym profilu.

Opisane powyżej fragmenty architektoniczne dworu bolmińskiego, pochodzące z okresów odrodzenia i baroku, rzucają trochę światła na zasobną siedzibę wiejską z końca XVI i pocz. XVII w. Nie wiele jest podstaw do określenia dokładnego czasu jej budowy, jak również osoby architekta czy nawet właściciela.

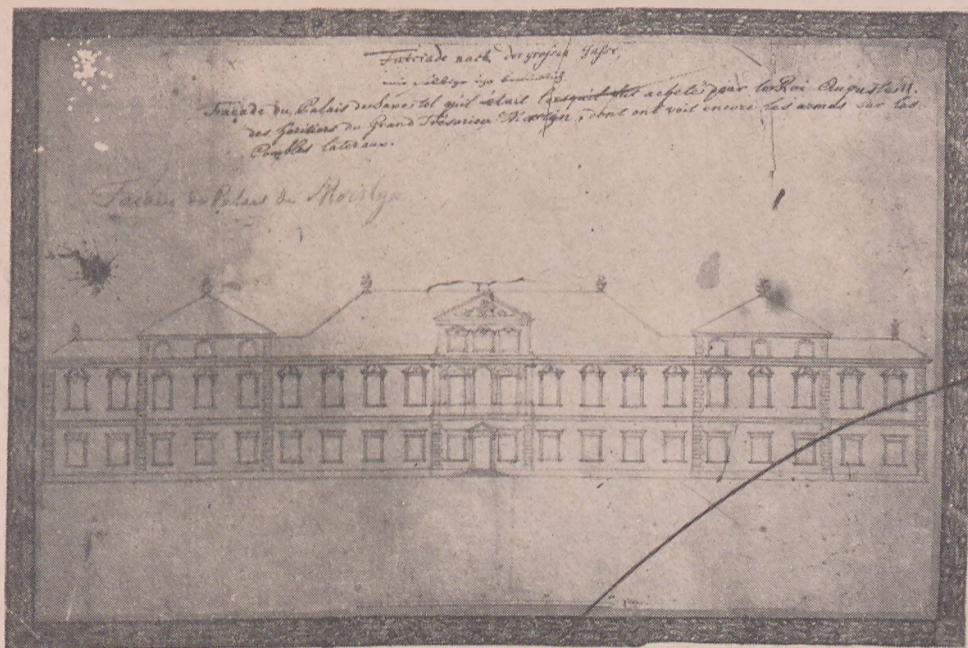
Symetryczny podział otworów okiennych fasad, duże wymiary okien przyziemia i piętra, fragmenty gzymsów nadokiennych i kamiennych tab-



Ryc. 28. Dwór w Bolminie po zniszczeniu.

lic z pięknie ciętymi napisami, reszty międzylunetowych wsporników sklepień w parterze dowodzą, że pierwszy budowniczy dworu bolmińskiego tworzył w duchu renesansu. Świadczy też o tym zwartość i przejrzystość planu, obok spokojnej kompozycji fasad. Toteż właściwym będzie wskazać na bliskie Bolmina artystyczne środowisko Chęcin, w którym w XVI i w początkach XVII w., żywą działalność budowlaną przejawia kilku muratorów Włochów, jak Kasper, Sebastian i Wojciech Fodigowie¹⁾ oraz ich uczeń Marcin Rydz. Im to, między innymi zawdzięczamy być może wzniesienie takich budowli jak: dwory w Podzamczu Chęcińskim, w Sobkowie, oraz pałace w Piękoszowie i Kielcach. Renesansowy dwór w Bolminie jest zapewne również przykładem działalności chęcińskich muratorów.

¹⁾ Polski Słownik Biograficzny VII.



Ryc. 29. Pałac Morsztyna, fasada od dziedzińca.
Pomiar zapewne z r. 1712 w Gabinetcie Rycin U. W.

Fot. Sz. Zajczyk

ZBIGNIEW REWSKI

U GENEZY ROZPLANOWANIA PLACU SASKIEGO W WARSZAWIE

W literaturze, dotyczącej genezy powstania placu Saskiego, kładzie się niemal wyłączny nacisk na inicjatywę Augusta II oraz jego dworskich architektów. Pisze się najczęściej, że w roku 1713 król nabył pałac Bielińskich oraz inne pomniejsze budowle i działki gruntu, po czym polecił zaprojektować królewski pałac. Powstać w ten sposób miała tzw. oś saska reprezentacyjnego założenia architektoniczno-urbanistycznego od Krakowskiego Przedmieścia do ul. Chłodnej. Twierdzi się jeszcze ostatnio, że całe to przedsięwzięcie pochodzi dopiero z początku XVIII w.¹⁾ Wspomina się co prawda czasem, że pałac Bielińskich należał przed tym do Morsztynów, lecz tym jego okresem bliżej się dotąd nie zajmowano. Nie zostało to należycie postawione również i w pracy prof. O. Sosnowskiego²⁾.

Pałac Morsztynów zatracił się szybko w niepamięci łącznie z tragicznym końcem jego fundatora oraz utonął w głośniejszej przebudowie na pałac Saski. Lecz nie cały zginął. Pozostały źródła historyczne, umożli-

¹⁾ „Architektura“ nr 8/9, Oś Saska.

²⁾ O. SOSNOWSKI, Powstanie, układ i cechy charakterystyczne sieci ulicznej na obszarze Wielkiej Warszawy. Zakład Archit. Polskiej, W-wa 1930, s. 33. Tabl. XI.

wiające umieszczenie go w czasie oraz poznanie jego formy artystycznej. Szczęśliwym trafem wśród archiwaliów, uratowanych przez konserwatora gdańskiego przed nielegalnym wywozem zagranicę, odnalazłem akt zezwolenia Jana Kazimierza z r. 1661 na zasypianie części fosy i rozrzuconie odcinka wału miejskiego w Warszawie ze względu na zamierzoną przez J. A. Morsztyna budowę „Dworu dla Residentiey swoiey“. Z tegoż dokumentu wynika, że i samą parcelę Morsztyn otrzymał na podstawie wcześniej wydanego przywileju Jana Kazimierza i starosty warszawskiego Jana Wielopolskiego, jako że grunt ten należał do starostwa warszawskiego. Zyskujemy w ten sposób nieznaną a dość wczesną datę a quo rozpoczęcia przygotowań do budowy pałacu przez referendarza kor., poetę Jana Andrzeja Morsztyna (ur. ok. 1620, zm. 1693 w Szampanii), późniejszego podskarbiego w. k. Trudniej jest określić dokładniejszą datę ukończenia pałacu. Bartoszewicz pisze dość ogólnikowo, że fundowany w pobliżu tego pałacu przez Tobiasza Morsztyna kościół i klasztor bonifratrów wykończył poeta w r. 1673 ³⁾.

Z listu uczonego i przedsiębiorcy menniczego T. L. Boratyniego, pisanego w r. 1677, dowiadujemy się, że „bellissimo palazzo“ J. A. Morsztyna był już w tym czasie ukończony ⁴⁾.

W r. 1683 po tragicznym opuszczeniu kraju przez Morsztyna i udaniu się do Francji ⁵⁾, warszawski jego pałac przeszedł na zięcia Kazimierza Ludwika Bielińskiego, późniejszego marsz. w. k. zm. 1713 r. On to w roku 1713 sprzedał pałac Augustowi II. Sascy architekci z królewskiego urzędu budowlanego sporządzili pomiary budowli przed przystąpieniem do projektowania nowej, a znów zasługą archiwistów było, że po ukończeniu przebudowy nie zniszczyli „niepotrzebnych“ już pomiarów. Zachowały się starannie wykonane pomiary obydwu fasad oraz rzuty poziome parteru i I-go piętra ⁶⁾. Fotografie fasad posiadało T. O. n. Z. P. w Warszawie. Podobne fotografie znajdują się obecnie w Archiwum Miejskim w Warszawie. Wariant pomiaru jednej z fasad posiadał też Gabinet Rycin B. U. W. (ryc. 29). Dawny pałac Morsztyna przestał do r. 1713 bez wyraźniejszych, jak się wydaje, zmian w architekturze.

August II-gi projektował zrazu gruntowną przebudowę pałacu; powstały liczne wspaniałe projekty. W rezultacie zrealizowano projekt stosunkowo skromny, wykonany przez jednego z mniej wybitnych saskich architektów, najpewniej Pöppelmann młodszy. Projekt ten pozostawił niemal w całości dawny pałac Morsztyna, dodając skrzydła boczne, zaprojektowane z wielkim rozmachem, które utworzyły rozległą cour d'honneur.

Na rysunku Zuga z 2-giej połowy XVIII-go w. widzimy niezmienną fasadę pałacu morsztynowskiego od strony parku ⁷⁾ (ryc. 30). W tym kształcie przetrwał on aż do I-ej połowy XIX w.

Zapoznajmy się bliżej z architekturą pałacu J. A. Morsztyna. Założony został na rzucie wydłużonego prostokąta z zaakcentowaniem barokowej bryły przez pawilony narożnikowe, mniejsze od ogrodu i potężniejsze od dziedzińca. (ryc. 30). Od strony parku odznaczały się wielkim wdziękiem dwie wieżyczki po bokach głównego korpusu pałacu, a kry-

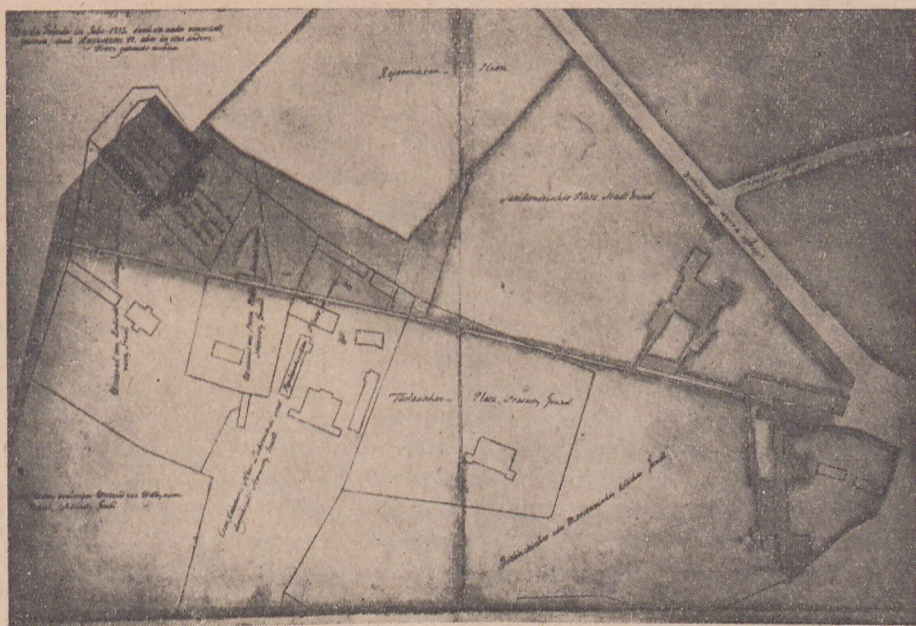
³⁾ J. BARTOSZEWICZ, Kościoły warszawskie, Warszawa 1858, s. 235.

⁴⁾ S. CIAMPI, Bibliografia Critica... t. II, Firenze 1839, s. 133.

⁵⁾ E. DEICHES, Koniec Morstina, Kraków 1894.

⁶⁾ Archiwum Główne w Dreźnie, „Polska szafa z rysunkami nr VIII“.

⁷⁾ Muzeum Narodowe w Warszawie, Gabinet Rycin.



Fot. ze zbiorów Zakł. Arch. Pol.

Ryc. 30. Układ gruntów wokół pałacu Morsztyna z r. 1712. wg planów drezdeńskich.

jące w sobie boczne, okrągłe klatki schodowe. Piękne barokowe hełmy typu zamkowego wieńczyły wieżyczki. Rozstawienie otworów równomierne, typu renesansowego, zdradzało tendencję barokowej dynamiki jedynie przez skupienie okien w ryzalitach środkowych. Poważna ta acz może nieco skromna architektura, jak na stołeczną rezydencję wielkopańską, zdradzała dobrze wyszkolonego mistrza, a zarazem przypominała bardzo żywo takie warszawskie pałace, jak znajdujący się w bezpośrednim sąsiedztwie Sanguszkowski (później Brühlowski), oraz Radziwiłłowski z ul. Miodowej 15. Obydwa te pałace wiążą się niewątpliwie z twórczością Tylmana z Gameren. Dr G. Ciołek odnalazł nie dawno w Archiwum Nieborowskim Zugowskie pomiary pałacu Radziwiłłowskiego sprzed jego przebudowy przez H. Marconiego. Pałace Morsztynowski, Sanguszkowski oraz Radziwiłłowski wykazują bliskie podobieństwo formy z bardziej przeciętnymi dziełami i projektami pałaców Tylmana z Gamerem⁶⁾, ustępując szczytowym jego dziełom, do których zaliczyłbym m. in. warszawski pałac Krasieńskich oraz pałac w Łubnicach (szczególnie pod względem dekoracji wnętrza).

Danych o stosunkach J. A. Morsztyna z Tylmanem dotąd nie znamy. Natomiast liczne interesy finansowe łączyły go ze współpracownikiem Tylmana architektem Affaitą, jak o tym świadczą częste wpisy w warszawskich księgach miejskich i grodzkich⁷⁾. Pośrednio mogłoby to potwierdzić możliwość autorstwa projektu Tylmana, gdyż Izydor Affaita,

⁶⁾ T. MAKOWIECKI, Archiwum planów Tylmana z Gameren, Warszawa 1938 tabl. III i IV.

⁷⁾ Na podstawie zaginionych notat z poszukiwań w Archiwum Głównym z r. 1933.

bywał wykonawcą jego projektów oraz przedsiębiorcą budowlanym¹⁰⁾. Ponadto zażyłe stosunki przyjaźni, łączące Morsztyna z tym samym Lubomirskim¹¹⁾, dla których wiele budował Tylman z Gameren, mogła stanowić jeden czynnik więcej do ułatwienia Morsztynowi zbliżenia z tym świetnym architektem. Choć ze względu na chronologię budowy pałaców jest możliwe, że pierwszeństwo w tym względzie oddać należy J. A. Morsztynowi. Nie w samej tylko architekturze tkwiły zarodki dalszej świetności tego pałacu. Największym jego walorem, zakrojonym na daleką przyszłość, to niewątpliwie świadomy wybór parceli pod budowę pałacu, rozwiązanie jego sytuacji oraz kto wie, czy nie przewidzenie i przygotowanie w stanie potencjalnym dalszych jego możliwości pod względem urbanistycznym.

Jest więcej niż prawdopodobne, że uwieńczone pomyślnym wynikiem zabiegi J. A. Morsztyna o przydział tej a nie innej parceli oraz o pozwolenie rozrzucenia wału i zasypania fosy miejskiej podyktowane były przez architekta. A okolica ta musiała już przedstawiać dużą wartość, skoro wiemy o pokonaniu przez Morsztynów przeszkód, stawianych przez starostę warszawskiego Jana Dobrogosta Krasińskiego¹²⁾.

Teren ten był dość ciasno zabudowany przez inne pałace i dwory, a J. A. Morsztynowi i jego architektowi chodziło niewątpliwie o zdobycie znacznej przestrzeni na urządzenie reprezentacyjnego podjazdu i ogrodu oraz o uzyskanie łączności z Krakowskim Przedmieściem, jako najświetniejszą arterią Warszawy. Zapewne odczuwano już wtenczas ważność ówczesnej arterii Wschód — Zachód, która dość wyraźnie zarysowywała się na osi pałacu Morsztyna. Usytuowanie gmachu na osi, która nadawała się raczej do komunikacji, stanowiło jej swoisty korek, podkreślający na modłę baroku potęgę możnowładcy, zdolnego nawet do odwrócenia właściwego stosunku arterii do zabudowy.

Pałac J. A. Morsztyna stanowił reprezentacyjne a nie komunikacyjne rozwiązanie urbanistyczne, wzorowane przez tego wybitnego frankofila najpewniej na Wersalu.

Poprawne rozwiązanie tego rodzaju trudnego, szczególnie w warszawskich warunkach zabudowy, dość typowego dla ówczesnej urbanistyki zagadnienia mogło powieść się jedynie architektowi dużej miary. Bywali oni naówczas zarazem urbanistami. Architektem, który w Warszawie w drugiej połowie XVII-go w. nie miał sobie i pod tym względem równych, był niewątpliwie Tylman. Wiemy o nim, że istotnie zajmowała go również i urbanistyka. On to był autorem niedochowanego planu Warszawy z r. 1693. Wśród jego rysunków w Bibliotece U. W. reprezentowany jest też dział o wyraźnym charakterze rozwiązań sytuacyjnych i urbanistycznych. Między innymi są tam projekty regulacji niektórych fragmentów planu m. Rzeszowa. A ostatnio kustosz Muzeum Ziemi Rzeszowskiej Kotula odnalazł nieznane materiały do prac Tylmana w Rzeszowie.

Nie znamy dotąd bliżej stosunku zdolnego poety J. A. Morsztyna do sztuk plastycznych. Wolno się jednak domyślać, że ten wychowany na

¹⁰⁾ J. T. BARANOWSKI, *Inwentarze pałacu Krasińskich...* Warszawa 1910 s. 67 i in.

¹¹⁾ E. DEICHES, l. c., s. 17 i in.

¹²⁾ J. BARTOSZEWICZ, l. c., s. 235.

francuskiej i włoskiej literaturze bywalec dworów całej niemal Europy, a szczególnie wielbiciel Francji, posiadał dobrze wyrobiony smak artystyczny. Do Francji od r. 1645 kilkakrotnie odbywał podróże i tam ostatnie dziesięć lat życia spędził. We Włoszech był w Rzymie¹³⁾, a później w r. 1678 podróżował z rodziną do Toskanii, gdzie miały go interesować obok miejsc świętych doświadczenia fizyczne i nauki matematyczne¹⁴⁾. Z tegoż czasu pochodzi też dedykowanie mu przez włoskiego autora książki o proporcjach w rzeźbie, co świadczyłoby o zainteresowaniach Morsztyna dla sztuki. Znał też Morsztyn Belgię, Niemcy i Szwecję. Jest on też autorem najkrótszego wierszowanego przewodnika po Warszawie, w którym pomimo przewagi literackości zachowana jest właściwa skala architektonicznej wartości budowli ówczesnej Warszawy¹⁵⁾. Biję on pod pod tym względem „Gościniec“ muzyka i budowniczego królewskiego Jazemskiego. Z wzmiankowanego już poprzednio listu T. L. Boratyniego dowiadujemy się ponadto, że przy warszawskim pałacu Morsztyna znajdował się już w roku 1677 ogród z rzadkimi roślinami, lecz brakowało wody. Boratyni wykonał model wiatraka do pompowania wody, a Morsztyn życzył sobie, by włoski konstruktor zbudował mu taki wiatrak we właściwej skali¹⁶⁾. Z opublikowanej korespondencji Loccego z Janem III-cim wiemy, że Morsztyn prosił w r. 1681 o pozwolenie wykonania kopii z „Corregiowego Cupida“¹⁷⁾. Pod koniec tegoż roku Morsztyn oglądał osobiście przebudowę pałacu Wilanowskiego, która miała mu się podobać z racji dobudowanych galerii¹⁸⁾. Wreszcie prócz rytowanych podobizn J. A. Morsztyna znany był w Krakowie świetny jego portret pędzla znakomitego artysty francuskiego H. Rigaud¹⁹⁾. Portret ten, stanowiący niezwykle trafne odzwierciedlenie bujnego żywota o tragicznym epilogu, zdaje się świadczyć, że nasz poeta nie kierował się w dziedzinie sztuki dworskim snobizmem lub modą, lecz rzetelną znajomością rzeczy. Z zebranych tu dość przygodnie wzmianek wynika, że J. A. Morsztyn, człowiek dużego talentu i kultury miał dość aktywną i samodzielną postawę w stosunku do sztuki. Opatrzony na wybitnych dziełach sztuki zagranicznej mógł poznać się z łatwością na zdolnościach Tylmana z Garmen i wyróżnić go z całej plejady szarej braci architektonicznej, pracującej wówczas w Warszawie. Tylman mógł się podobać Morsztynowi ze względu na zachodnią europejskość jego oryginalnej sztuki. Morsztyn wyobcował się ze społeczności polskiej może i dlatego, że kultura polskiego sarmatyzmu w niejednym razie wyrafinowanego artystę.

W rezultacie przypisuję projektodawcy pałacu J. A. Morsztyna, jak i współudziałowi poety, zasługę w tak znakomitym usytuowaniu pałacu, że w 40 lat później architekci sascy razem z Augustem II-gim mogli go obrać za istotny i najważniejszy człon do rozwinięcia w bardziej monumentalną kompozycję urbanistyczno-architektoniczną. Jakkolwiek repre-

¹³⁾ A. MAŁECKI, Andrzej Morsztyn... „Pismo Zbiorowe“ J. OHRYZKI, 1859, tom I, s. 284.

¹⁴⁾ S. CIAMPI, Bibliografia Critica, t. I, II. Firenze 1839, s. 133.

¹⁵⁾ J. A. MORSZTYN, Poezje, Warszawa 1909 r., s. 114—118. „Posyłając wiersze Imci Panu Marszałkowi W. Kor. Jerzemu Lubomirskiemu“.

¹⁶⁾ S. CIAMPI, l. c. I—III, s. 87.

¹⁷⁾ J. STARZYŃSKI, Wilanów, Warszawa 1933, s. 13 i 79.

¹⁸⁾ Tamże.

¹⁹⁾ Wystawa Jubileuszowa Jana III w Krakowie 1883, Kraków 1884. tabl. XIII.

zentacyjny charakter tej koncepcji Tylmano-Morsztynowskiej pozostał nadal niezmieniony.

Stanowi to słaby punkt tej koncepcji, utrudniający niewątpliwie jeszcze obecnie jej zamierzoną modernizację. Wkład architektów saskich był stosunkowo niewielki i mało oryginalny. Spolszczony architekt holenderski czasów Sobieskiego był autorem zasadniczego zrębu najwybitniejszego w tym czasie w Warszawie dzieła urbanistyki.

Polski zaś świetny poeta i mąż stanu bodaj pierwszy w Polsce poznał się na talencie Tylmana z Gameren, a kto wie, czy to nie Morsztyn, podczas swych częstych podróży nie skłonił Tylmana do przyjazdu do Polski olśniewszy go błyskotliwością swej kultury i błyszczącym złotem, dość skromnie przed tym pracującego architekta?

PRAGA NA TLE NAJSTARSZEGO SWEGO PLANU

Archiwa i zbiory prowincjonalne posiadają jeszcze wiele nieznanymi planów całej Warszawy lub jej części. Do nich należy odnaleziony w roku 1947 przez p. Adama Kotwickiego w zbiorach zamku łańcuckiego plan Pragi z roku 1765 ¹⁾. Tytuł jego umieszczony w prawym rogu u góry, w języku niemieckim, jest następujący: „Plan von denem in P r a g l i e g e n d e n Königl^m Fürstlich-Bischofflichen Geistlichen zum Capitel gehörigen und adelichen Gründen, Platzen und Feldern bis an die Grentze von Targowek“. Pod tym przydługim, zgodnie z ówczesnym zwyczajem, tytułem — krótka legenda objaśnia, że kolorem czerwonym oznaczono grunta książęce, a żółtym — biskupie. W prawym rogu u dołu znajduje się podziałka liniowa wyznaczona w łokciach i sznurach, nad nią umieszczona dość ozdobna „gwiazda“ kierunków geograficznych z polskimi napisami najeżonymi błędami ortograficznymi. Sam plan sytuowany jest mniej więcej na wschód zamiast na północ. W prawym rogu u dołu, już poza ramką, podpis: „Delineavit 1765 M(aciej) Deutsch Geometra Juratus“.

Autor planu „jeometra“ Deutsch nie jest nam obcy, choć nie figuruje w *Słowniku Biograficznym Akademii*. Wymierzył on i oznaczył w pierwszych latach panowania Stanisława Augusta przed 1770 r. kilkanaście nowych ulic, między innymi przecznice Marszałkowskiej od Wilczej do Siennej włącznie, oraz kilka ulic w zachodniej i południowej części miasta²⁾. Prócz tego dla Komisji Brukowej sporządził Deutsch w latach 1754—1773 wiele planów różnych dzielnic Warszawy, między nimi plany znacznej części Skaryszewa i Saskiej Kępy, będące jakby uzupełnieniem omawianego planu Pragi³⁾. Sporządzał też plany na zlecenie Brühla i marszałka Lubomirskiego. Był autorem wielu planów regulacyjnych, wykonanych, m. i. ulicy Aleksandrii (Kopernika). Zwykle na swych planach podpisywał się tak, jak na planie Pragi „Geometra Juratus“, na jednym tylko planie podpisał się „major“. Prof. Karczewski przypuszcza, że Deutsch miał pracownię, świadczyłaby o tym bardzo znaczna ilość planów, którą podpisał i bardzo wielka, której nie podpisywał, a których autorstwo nie nasuwa wątpliwości⁴⁾. Bowiem plany wykonane przez Deutscha odznaczają się pewną charakterystyczną niestarannością rysunku, kreska jego jest nierównej grubości, opisanie planu niestaranne i zawierające liczne błędy ortograficzne. Planom brak wykończenia, częste są opuszczenia. Mimo to treść ich jest przeważnie ścisła, a wielka ilość planów geometry świadczyła o jego wziętości oraz o dużej praktyce i doświadczeniu jako dobrego fachowca.

¹⁾ Kopia tego planu, wykonana przez p. M. Flisa, znajduje się w warszawskim Archiwum Miejskim, a odbitka światłocieniowa w Państwowym Instytucie Historii Sztuki.

²⁾ Ks. Fr. KUROWSKI: „Pamiętki historyczne Warszawy“, Archiwum Miejskie, rękopis 25, przypis 21 do rozdziału V.

^{*)} Wł. ROSTOCKI: „Inwentarz akt dawnych m. st. Warszawy przechowanych w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie“, Warszawa ekonomiczne i administracyjne, sygn. 29—33, Mapy i plany Starej Warszawy po Komisji Brukowej oraz niestracyjne, sygn. 29—33, Mapy i plany Starej Warszawy, oraz A. J. M. KARCZEWSKI: 854 Planty różne ulic i miast Starej i Nowej Warszawy, oraz A. J. M. KARCZEWSKI: 854 Planty różne ulic i miast Starej i Nowej Warszawy, oraz A. J. M. KARCZEWSKI: Plany Warszawy w wieku XVIII i pocz. XIX, s. 42—97. Patrz też K. BUCZEK: Prace Kartografów pruskich w Polsce, Prace Komisji Atlasu Hist. Polski, zesz. III, Kraków 1935.

¹⁾ KARCZEWSKI, s. 42—97.

Omawiany plan Deutscha posiada znaczne wymiary: $156 \times 95,5$ cm w ramce. — Wykonany jest na papierze tuszem, podkolorowany akwarelą wielu barwami, wśród których przeważają kilka odcieni zielonego, różowa i brunatna. Plan jest nieco podniszczony, w jednym miejscu ma nawet niewielki ubytek. Żadnych sygnatur nie posiada. Jak zawędrował do Łańcuta? W okresie kreślenia planu Praga należała do Czartoryskich, a następnie przeszła w ręce Lubomirskich, będących jednocześnie właścicielami Łańcuta. Zapewne po zniesieniu jurydyk plan zawędrował do Łańcuta, a skolei, wraz z całością zbiorów, odziedziczyli go Potoccy. Plan wykonany jest w dużej skali, co jeszcze podnosi jego wartość: po przeliczeniu łokci na metry otrzymano podziałkę około $1 : 1650$ ⁵⁾. Wartość i znaczenie planu w badaniach nad Pragą w początku II połowy XVIII w. są bardzo duże, można się nawet wyrazić, że rewelacyjne. Jest to nie tylko pierwszy, ale jedynie ścisły plan Pragi w ciągu XVIII w. Plan bowiem Pragi umieszczony na miedziorytniczym planie Warszawy Tirregaille'a z 1762 r. i ten sam plan powtórzony na mapie Warszawy Le Rouge'a z 1768 r. jest stosunkowo niewielki i, co ważniejsze, schematyczny i bardzo nieścisły. Nie objął Pragi rękopiśmienny plan Warszawy Tirregaille'a z 1762 r., nie uwzględnił jej również Hiż w swojej „Delineacji” z 1771 r. Dopiero na planie Hennequin'a z 1779 r. Praga jest zarysowana prawidłowo, lecz w małej skali. Wreszcie na mało znanym planie zatytułowanym „Plan von Warschau und Prag...” z około 1800 r. nieznany autor przedstawiał Pragę dość dokładnie, lecz nie podając poszczególnych posesji⁶⁾. Poza tym plan pruski jest około 35 lat późniejszy od Deutscha. Wreszcie dość dokładny obraz Pragi daje plan Bacha z 1809 r., ale przedstawia on Pragę już po wyburzeniach napoleońskich, gdy została z niej tylko połowa. Poza tym plan Bacha posiada skalę około $1 : 11500$, a więc znacznie mniejszą niż plan Deutscha.

Znaczenie dzieła Deutscha urasta o tyle, że wogóle stan naszych źródeł i co za tym idzie wiadomości dotyczących terytorium Pragi i jej wyglądu w wieku XVIII jest ubogi⁷⁾. Zestawienie posiadanych wiadomości o Pradze XVIII-wiecznej z naszym planem skoryguje wiele błędów, a jednocześnie da pewną całość, której tak brakuje.

Dla sporządzenia swej pracy musiał Deutsch dokonać znacznych pomiarów. Mierzył on np. szerokość każdej działki, których jest kilkaset. Zasięg planu jest bardzo duży, a ilość elementów przedstawionych obfita. Być może, że tę żmudną pracę wykonali jego pomocnicy ze wspomnianej pracowni.

⁵⁾ W relacji 1 łokieć staropolski = 595 mm.

⁶⁾ Plan ten znajdował się do 1944 r. w Archiwum Akt Dawnych sygn. 1692, LXXXVI 86 19. Fotografia jego znajduje się w Arch. Miejsk.

⁷⁾ Pierwszym historykiem, który się zajął Pragą i jej terytorium był Al. WEJNERT, ogłosił on „Jurydyki na przedmieściu Pradze” (Starożytności Warszawskie t. I 317—349), uzupełnione taryfą Pragi z 1792 r. W. MAŁCUŻYŃSKI w „Rozwoju terytorialnym m. W-wy”, zamieścił rozdział VI Praga, w aneksach zaś wydrukował opis posesji jurydyk praskich w/g taryf podymnego z r. 1775 oraz załączył niewielki planik Pragi z 1779 r., przerysowany ze wspomnianego planu Hennequin'a. Wł. KORYŃSKI („Jak i z czego powstała Wielka Warszawa” kalendarzyk polit.-hist. m. st. Warsz. na 1917 r., s. 582—586), omówił pokrótce dzieje jurydyk praskich, m. in. określając trafnie granicę między Pragą a Skaryszewem. Wreszcie Wł. SMOLEŃSKI w dodatku do „Mieszczanstwa Warszawskiego w końcu XVII w.”, s. 447—471, ogłosił przygotowane do druku przez St. EHRENKREUTZA „Opisanie sytuacji M. Pragi z jurydykjami 1790 r.”, bardzo ciekawy obraz zabudowy Pragi.

Plan Deutscha przedstawia nam jak wiemy Pragę z roku 1765, a więc właściwie Pragę z końca epoki saskiej, gdyż jeden rok panowania Stanisława Augusta nie mógł wywrzeć na nią żadnego wpływu, choć Poniatowski interesował się Pragą, będąc właścicielem znacznej części Gołędzinowa i Targówka⁸⁾ oraz posiadając, jak to wskazuje nam plan Deutscha, pewne obiekty na samej Pradze.

Przypatrzmy się bliżej planowi lat 65-tych XVIII stulecia. Przede wszystkim rozpatrzmy elementy fizjograficzne przedstawiane na nim: b r z e g W i s ł y, zarysy bagien i zasięg lasów. Bieg linii brzegowej wyraźnie zarysowuje wysunięty w rzekę półwysep lądu stanowiący przezwężenie Wisły i dogodne miejsce do przybijania i odbijania barek, łodzi i promów służących do przeprawy. Mostu jak wiemy jeszcze nie było, będzie zbudowany dopiero za 10 lat. Na wysuniętym cyplu tego półwyspu zaznaczony jest na planie pomost wchodzący w rzekę długości 35 m, służący zapewne do wyładowywania statków, a może przybijania promów. Podobny pomost wybudowany został w r. 1756 przy brzegu warszawskim, na rozkaz marszałka Bielińskiego, prost ulicy Bednarskiej⁹⁾. Może praski był jego rówieśnikiem i odpowiednikiem. Na brzegu praskim dochodziła do pomostu droga stanowiąca przedłużenie ulicy Brukowej. Mniej więcej w tym miejscu położył Poniatowski w r. 1775 wylot swego mostu.

Lasy pokrywały wtedy prawie cały Targówek i podchodziły od wschodu aż do granic Gołędzinowa i prawie do granic Pragi. Zasięg tych lasów przedstawiony na naszym planie pozwolił na określenie dokładne pola bitwy ze Szwedami w r. 1656¹⁰⁾. Brak natomiast na mapie Deutscha zaznaczenia innych wód oprócz Wisły. Natomiast we wschodniej części Gołędzinowa, w pobliżu granic Targówka, równoległe do nich, zaznaczono pas b a g i e n przecinający poprzecznie pola królewskie i starościńskie. Pas ten pokrywa się mniej więcej z zaznaczoną na planie Bacha doliną rzeczki Skurczy, płynącej z południa na północ. Drugi równoległy do pierwszego pas podmokły z zaroślami biegł po obu stronach drogi południkowej prowadzącej z Pragi na północ. Plan zaznacza również niskie i podmokłe części w pobliżu Wisły w samym centrum miasteczka Gołędzinów.

Z dużą dokładnością, o ile się zdaje, oznaczył „geometra przysięgły“ granice poszczególnych miasteczek, wsi i posiadłości, rozgraniczenie jurydyk praskich od Targówka, oraz rozgraniczenie między Pragą a Skaryszewem z południowej i Gołędzinowem z północnej strony. Tę pierwszą granicę kreślili już Małcurzyński i Korotyński, ale druga była dotychczas nieznana. Granice biegły przeważnie liniami zbliżonymi do prostych.

Bardzo dobitnie występują na planie o k o p y. Jak wiadomo wały otaczające Pragę powstały mniej więcej równocześnie z warszawskimi, a więc zapewne w listopadzie 1770 r.¹¹⁾ Skąd się zatem wzięły na planie o 5 lat wcześniej? Uważniejsze przypatrzenie się oryginałowi planu wykazało, że zarys wałów został wrysowany później i nie przez Deutscha, jak o tym świadczy inna technika rysunku, podkolorowania i inne farby. Linie okopów są zupełnie proste i jednakowej grubości w przeciwieństwie do lekko falistych i niejednakowo grubych, niedbałych kresek naszego geometry, tak charakterystycznych dla jego wszystkich planów.

⁸⁾ MAŁCUŻYŃSKI i KOROTYŃSKI, l. c.

⁹⁾ „Summaryusz Percepty i Expensy Łokciowego... od Roku 1743 do 1762“ oraz Eugeniusz SZWANKOWSKI „Dzieło Komisji Brukowej marszałka Bielińskiego, A. M. rękopisy nr 20.

¹⁰⁾ Przeprowadził je doc. St. HERBST.

¹¹⁾ Al. WEJNERT. Starożytności Warszawskie 1, s. 292.

Do najciekawszych i najlepiej odtworzonych należy sieć drożna i uliczna. W układzie drożnym Pragi dobitnie i wyraźnie występuje wrzeciono dróg handlowych osady Targowe Wielkie¹²). Stanowią go ulice: ramię wschodnie idące od północy — ulice Szeroka, Targowa i Wołowa, ramię zachodnie Senatorska zwana później Wspaniałą, — ulica ta zanikła w początku XIX w. Są to zapewne najstarsze ulice Pragi pochodzące z dawnych traktów. Trakty tworzące wrzeciono targowiska praskiego zbiegały się na północ od kościoła Bernardynów, co jest doskonale widoczne na planie. Południowy kraniec targu wypadał na terenie pól Kamiona i zaczynał się już zacierać w XVIII w., co nam wykazuje omawiany plan. Usypanie wałów, przecinających drogi tworzące południowy kraniec wrzeciona, zostawiły węzeł dróg poza terenem miasta i zniweczyło go do reszty.

Trzeci ważny węzeł dróg powstał w północnej stronie Gołędzinowa w pobliżu brzegu Wisły przy późniejszych rogatkach Gołędzinowskich, prawie dokładnie w tym miejscu, gdzie dziś kończy się ulica Jagiellońska pod wiaduktem obwodowej linii kolejowej. Czwarte skrzyżowanie traktów drożnych znajdowało się u zbiegu granic Pragi, Gołędzinowa i Targówka: droga idąca od przeprawy na wschód przecinała się z drogami wiodącymi od Skaryszewa na północ. W obrębie okopów największe rozdroże stanowiło przecięcie Targowej z Brukową i Ząbkowską, obecnie najruchliwsze skrzyżowanie ulic Pragi. Stąd biegł odwieczny trakt na Radzymin (Ząbkowska, Radzymińska) oraz droga przez Kamion i Grochów na południe (ul. Grochowska). Inny ważny zbieg dróg na Pradze znajdował się przy kościele Bernardynów. Jak stwierdziliśmy, było to centrum Pragi ówczesnej: składały się nań ulice handlowe wrzeciona, oraz drogi od żupy królewskiej i przeprawy schodziły się we wspomniany trakt północny nowodworski. Oprócz wyżej podanych, do ulic powstałych z dawnych dróg, należała jeszcze Sprzeczna (zwana też Sporną) w Skaryszewie-Kamionie, oraz ulica Brudzińska, wchłonięta przez tereny kolei petersburskiej (dworzec Wileński). To była jedna kategoria ulic niewątpliwie najstarszych. Bieg ich był w większości falisty, szerokość niejednakowa, kierunek przeważał południowy, równoległy do brzegu Wisły.

Druga kategoria ulic była znacznie młodszą: powstała ona w związku z akcją parcelacji ról na działki budowlane, z potrzeby uzyskania dostępu do nich. Wytknięte w terenie przez geometrów były proste i posiadały jednakową szerokość, przeważały wśród nich ulice równoleżnikowe, prostopadłe do Wisły, zgodne z kierunkiem ról. W Skaryszewie i części Pragi były one równoległe do siebie i dość rytmicznie rozmieszczone w jednakowych mniej więcej odległościach (co 100—120 lub 148 m), co wiązało się z pochodzeniem tych ulic jako dróg narolnych, podobnie jak w Warszawie. Po obu stronach ulic leżały działki budowlane. Idąc od północy biegły: Tylna, Wodna, Błotna, Przebieg, vel Przebież analogicznie jak w Warszawie, Nowa, Brukowa, Farna, Piaskowa, Krzyżowa, Łysa, Kępa i kilka o nieustalonych nazwach. Ulic tego typu wcale nie było w Gołędzinowie, gdzie wogóle regulacji ulic prawie nie przeprowadzono do r. 1765. Natomiast na niektórych ulicach pierwszej grupy, czyli na dawnych drogach, widać już wtedy prace regulacyjne: odcinki Szerokiej, Targowej, a po drugiej stronie wrzeciona — części Senatorskiej.

Przejdziemy teraz kolejno od południa wszystkie trzy, czy jak kto woli, cztery miasteczka praskie, zapoznając się z zasadniczymi układami

¹²) A. GIEYSZTOR, St. HERBST, E. SZWANKOWSKI, Kształty Warszawy. BHSK X 1947) z. 1/2, s. 157. Tamże wogóle o Pradze, s. 181.

ich sieci ulicznej. Zaczynamy więc od Skaryszewa. Posiadał on przeważnie ulice przecinające się pod kątem prostym i jak to już zaznaczyliśmy, w jednakowych mniej więcej odstępach, z rynkiem prawie kwadratowym pośrodku (wym. $124 \times 132 - 148$ m). Być może, że był to układ z końca XVI wieku, kiedy to Skaryszew został rozplanowany, układ wzorowany na średniowiecznym założeniu sieci ulic Starej Warszawy. Pozostałością rynku skaryszewskiego, zwanego słodowym, są do dziś obszerne place składowe, do XIX w. — targowe, przy ulicy Zamoyskiego w pobliżu Kępczej. Oprócz rynku Słodowego posiadał Skaryszew dość obszerny plac targowy położony przy skrzyżowaniu Targowej i Brukowej, po stronie południowo-zachodniej skrzyżowania, również o kształcie zbliżonym do kwadratu. Plac ten był nawet obszerniejszy od Rynku Słodowego (155×165 m). Przy placu, przy rogu Żąbkowskiej i Wołowej (ob. Targowej) stał ratusz skaryszewski, a przy skrzyżowaniu dróg — kapliczka. Kościół parafialny skaryszewski stał trochę na uboczu, zdala od gwaru obu targowisk, bliżej Wisły na narożnej obszernej działce położonej przy skrzyżowaniu ulic Brukowej i Senatorskiej, a więc pierwszorzędnym arterii. Kościół był stosunkowo niewielką budowlą — niespełna 30 m długości, posiadał oddzielnie stojącą dzwonnice, a w pobliżu obszerne probostwo, za nim duży ogród. Poza tymi budowlami Deutsch wrysował jeszcze na Skaryszewie tylko kilka domów, większość bloków pozostawiając pustą bez zaznaczenia podziału na parcele i bez budynków.

Przesunięcie układu sieci ulic Skaryszewa w skutek czego ulice Ładna i Łysa oraz część Skaryszewskiego rynku wypadają na planie współczesnym na miejscu obecnego portu praskiego, jest zapewne wynikiem zastosowania przez Deutscha nieco innej skali dla Skaryszewa lub pewnego przesunięcia na planie. Deutsch wogóle Skaryszew potraktował z mniejszą dokładnością niż resztę Pragi, jak o tym świadczy choćby wspomniany brak podziału na role i działki.

Zupełnie inaczej przedstawiają się trzy pozostałe miasteczka praskie, z dokładnie potraktowanym przez geometrę podziałem gruntów. Jeśli przypatrzeć się sieci drożnej Pragi i Gołędzinowa to zauważyć można, że układ ten stanowił całość obejmującą obie te miejscowości. Oprócz wspomnianych już dróg dość znaczną rolę odgrywała ulica biegnąca w pobliżu Wisły, równoległe do niej. Zaczynała się przy Bernardynkach i kierując się prawie ku północy, przechodziła w drogę, przecinała okopy i przechodząc obok cegielni królewskiej biegła na północ. Znaczna jej część zwana ulicą Dębową przetrwała w części do ósmego dziesiątka XIX wieku.

Praga nie posiadała rynku handlowego, jako targowisko służyła jej odwieczna, szeroka, rozległa ulica Targowa, a może i Senatorska. Te ulice i Szeroka były najgęściej zabudowane. Centrum Pragi stanowił niewielki nieregularny plac przy zbiegu Szerokiej i Senatorskiej, a więc przy starym zejściu się obu arterij Targowego Wielkiego. Z placu biegła też ulica ku Wiśle, ku składom nadrzecznym i przeprawie. Jest to znana nam Ratuszna, dziś cicha, boczna ulica Pragi. Przy pałacyku i Ratuszowej stał XVII-wieczny kościół Bernardynów, znany z obrazu Canaletta. Tuż przy ulicy, prawie na osi Senatorskiej, stała dzwonnica kościelna; kaplica Loretańska była nieco cofnięta, przytykając do potężnej bryły kościoła, od strony południowej, zasłaniającej klasztor dostawiony do kościoła od północy. Na cmentarz kościelny, otoczony murem, wiodły ku kościołowi dwa wejścia: od południa i wschodu. I tu kościół był izolowany od ruchliwej i handlowej ulicy Szerokiej. Na przeciwnym od kościoła narożu stał

ratusz obu jurydyk praskich ustawiony niemal centralnie, prawie w środku Pragi. Wspomnieliśmy już, że wzdłuż brzegu wznosiły się składy, najobszerniejszym była żupa solna. Układ sieci ulicznej był tu zależny od nieco wygiętej, linii brzegowej: ulice tej części Pragi pobliskiej rzece, posiadały przeważnie bieg łukowaty. Sieć ich była zagęszczona, również występuje tu zagęszczenie zabudowy. Północna część Pragi była podobnie jak sąsiedni Gołędzinów, podmokła i wilgotna. Świadczą o tym również nazwy ulic Wodnej i Błotnej.

Gołędzinów, najmniejsze z miasteczek prawego brzegu, było też najbardziej beładnie rozplanowany, o ile wogóle był rozplanowany. Ulice Gołędzinowa tworzyły trójkąt o podstawie ulicy Wodnej, stanowiącej granicę z Pragą. Ulice tworzące wierzchołek tego trójkąta zbiegały się w północnej części osady; usypane okopy przecięły je. Poza okopami trakt się rozdwajał: jedno ramię północne — to droga do Jabłonn, drugie północno-wschodnie — do Białoleki. Gołędzinów posiadał rynek w kształcie prostokąta o wymiarach 87×115 m. W południowo-wschodnim rogu rynku stała wielka karczma. Do rynku prowadziło kilka ulic i dróg, wśród nich Szeroka i Gołędzinowska. Ogólna powierzchnia ulic i dróg Gołędzinowa zajmowała nieproporcjonalnie dużo powierzchni w porównaniu do reszty gruntów.

Z kolei podamy kilka liczb dotyczących wymiarów ulic praskich uzyskanych z planu. Najdłuższymi były ulice Pragi, a wśród nich Senatorska licząca przeszło kilometr (1031 m), następnie Nowa, ulica prostopadła do Wisły; jej część w obrębie okopów liczyła co prawda tylko 635 m, ale łącznie z wytyczonym odcinkiem zaokopowym dochodzącym do granic Targówka, przebiegała 973 m; ówczesna Targowa miała 775 m, to znaczy około połowy obecnej. Najkrótszą ulicą Pragi był 240 metrowy Przebieg.

Ulice Skaryszewa oznaczały się zbliżoną mniej więcej długością. 7 z nich, na ogólną liczbę 9, posiadało długość od 500 do 620 m. Gołędzinów, z powodu swych niewielkich rozmiarów miał ulice krótkie, za wyjątkiem Dębowej, która biegła częściowo przez Pragę i przecinała cały Gołędzinów w kierunku południowym. Na planie Deutscha miała ona 940 m. Najkrótsza ulica gołędzinowska o nieustalonej nazwie miała tylko 82 m.

Jeśli chodzi o szerokość to uregulowane ulice posiadały przeważnie 10—11 m szerokości, rzadziej 16—17 m, a nieuregulowane oczywiście bardzo różnorodną. I tak najszerza Wałowa dochodziła do 49 m, Senatorska do 33 m pozostałe posiadały 15—20 m. Najwęższa, będąca wyjątkiem, uliczka Mizerna zgodnie z nazwą miała niespełna 7 m. Ogólnie ulice Pragi były szersze od swych siostr warszawskich. Z ulic praskich ani jedna nie była wówczas brukowaną. Komisja Brukowa Bielińskiego nie objęła swą działalnością Pragi, gdzie dopiero w czasach Stanisławowskich wybrukowano dwie ulice.

Co pozostało z ulic i dróg praskich do naszych czasów, co przetrwało zniszczenia, zniwelowania, prace fortyfikacyjne i kolejowe, lub co zostało zniszczone w niedalekiej stosunkowo przeszłości? Mimo wszystko więcej niż można by przypuszczać. Przede wszystkim ulice Targowa i Wałowa połączone około 1919 r. jedną nazwą. Tylko dziś Targowa na północy kończy się ślepo, a dawniej przechodziła w ulicę Szeroką. Ratuszna też przetrwała burze dziejowe; bez zmian pozostał ciąg Brukowa — Ząbkowska — Radzymińska. Na planie Deutscha odnajdujemy zarys obecnej ulicy Zamoyckiego, z pomniejszych ulic zachowała się Krowia i Kępna. Niektóre z ulic północnej Pragi (Dębowa i jej przecznice Błotna, Mizerna, Wodna, Dziwna,

Krzywa) przetrwały do końca 8-go dziesiątka zeszłego wieku¹³). Lepiej niż ulice zachowały się dawne trakty. I tak droga północna do Jabłonny w postaci części ulicy Jagiellońskiej i całej Modlińskiej (po dość znacznych zabiegach regulacyjnych). Ulica Białolecka będąca starym dojazdem do przeprawy zachowała się jeszcze w wieku XIX. Przedłużenie jej stanowiła droga biegnąca na wschód, widoczna jeszcze z zeszłowiecznych czasów przed budową kolei petersburskiej. O Radzywińskiej już wspominaliśmy, pozostał również południowy trakt — Grochowska.

A teraz trzeba omówić to, czego nie ma na planie z 1765 r., to znaczy *n a z w y u l i c z n e*, Deutsch bowiem nie umieścił nazw ulic za wyjątkiem jednej ulicy Nowej. Może właśnie Deutsch ją wyznaczył i dlatego zaopatrzył nazwą. Używane tu nazwy ulic wzięto z najstarszego drukowanego wspomnianego już spisu posesji z 1775 r. oraz z późniejszych dokumentów 1790 i 1792 r. Można przypuszczać, że istniały one już w okresie powstania planu. Dlaczego zatem Deutsch ich nie wypisał? Może czekał na ustalenia nazw, gdy nie były one stałe i zmieniały się podobnie jak w Warszawie do czasu uregulowania nazw warszawskich przez Komisję Boni Ordinis w 1770 r. I ta Komisja nie objęła swym dobrym porządkiem Pragi i nazwy się zapewne zmieniały¹⁴). Największa ulica Pragi nazywała się Senatorska, gdyż mieli przy niej grunta magnaci-senatorowie; zresztą Warszawa też miała swoją ulicę Senatorską, więc mogła się tak nazwać na wzór warszawskiej. Były jednak i ulice o nazwach trwałych i zapewne bardzo starych. Do nich zaliczyć trzeba Targową, Wałową, Ratuszną, Dębową, może i Szeroką. Nazwy ulic praskich były przeważnie topograficzne: Błotna, Wodna, Przebieg (ongis Przebież łączący dwa trakty), Mizerna w niskiej części Pragi, mała, wąska uliczka, Krzywa, Szeroka, Przeczna (potem Sprzeczna), Krzyżowa, Piaskowa, Gliniczna, Kępna, gdyż wiodła w stronę Kępy, Brudzińska (dawna, nie dzisiejsza) — w stronę Bródna. Przy Farnej stał kościół skaryszewski. Holendry skierowały się ku Kępie Olendry (Saskiej). Nazwa Dębowej wywodzi się od nazwiska Jana Dęba właściciela tamtejszych gruntów. Nazwy Targowa, Wołowa, Rynek Słodowy wiąże się z handlowym charakterem tych ulic.

Znaczna część tych nazw figurujących w taryfach, spisach i aktach wisiała w powietrzu, nie była umiejscowiona. Obecnie przeprowadziliśmy próbę powiązania ich z planem roku 1765. Posiłkując się ogłoszonymi taryfami i spisami oraz planem Bacha i innymi, identyfikując budynki zdołano ustalić większość nazw; tylko kilka ulic na ogólną liczbę około 30 zamieszczonych na planie Deutscha nie zostało zidentyfikowanych i nazwanych. Jest też kilka nazw wątpliwych. Być może, że innym historykom uda się i te pozostałe nazwy rozwiązać.

Po zapoznaniu się z siecią drożną przejdziemy skolei do układu gruntów praskich. Biegły one długimi wąskimi pasami prostopadłymi do Wisły analogicznie jak na lewym warszawskim brzegu. Długość ról praskich i gołędzinowskich od brzegu do granic Targówka wynosiła od 1000 do 1600 m. Granice między gruntami należącymi do poszczególnych miasteczek i wsi Targówek przebiegały liniami prostymi lub zbliżonymi do prostych. Jeśli chodzi o grunty właściwej Pragi to plan z 1765 r. wykazał, że Praga

¹³) Plan m. Warszawy Inżynierskiej Służby Miasta z 1879 r. Archiwum Miejskie, teka XIX-wieczne plany.

¹⁴) Dopiero po włączeniu Pragi do Warszawy w r. 1791 nazwy ulic na Pradze zostały ustalone, kilka z nich, np. Senatorska zostały wtedy zmienione, aby nie dublowały nazw warszawskich.

Biskupia i Książęca stanowiły jedną całość, że role ich były przemieszane, stanowiąc kilkanaście pasów z których jeden należał do biskupa, a następny do Czartoryskich, trzeci znów do biskupa, czwarty do książąt itd. Stwierdzenie tego jest bardzo ważne i stanowi novum w naszej znajomości Pragi. Dotychczas myślano, że grunta Pragi Biskupiej leżały na północy, Książęcej na południu, w dwóch oddzielnych zwartych kompleksach¹⁵⁾. Plan 1765 r. obalił to mniemanie. Nic więc dziwnego, że badacze rozwoju terytorialnego nie mogli ustalić granicy między gruntami obu jurydyk praskich granice te nie istniały, a właściwie było ich bardzo wiele. Scalenie gruntów jeszcze nie było wtedy stosowane. Szerokość poszczególnych ról była różna, najczęściej 60—70 m, posiadało ją 2/3 ról (10 na ogólną liczbę 15).

W roku 1765 parcelacja gruntów obu jurydyk była daleko posunięta: role leżące wzdłuż ulic i dróg były już podzielone na działki. Proces ten przebiegał nadal w ciągu całego panowania Stanisława Augusta zwiększając ilość parceli obu jurydyk praskich z 198 zaznaczonych na planie z 1765 roku do 288 posesyj podanych przez opisanie sytuacji miasta Pragi z 1790 roku¹⁶⁾, a zatem wzrost o około 50%. Natomiast w Golędzinowie parcelacja nic nie postąpiła, a nawet ilość parceli się zmniejszyła z 58 w 1765 r. do 46 w roku 1790. Dla Skaryszewa i Kamiona nie posiadamy niestety danych na planie Deutscha. W „Opisaniu” 1790 r. wykazano dla nich 206 posesyj. Łącznie zatem w końcu panowania St. Augusta było 540 posesyj. Stało na nich wtedy 595 budynków nie licząc zabudowań gospodarskich (stajen, obór, wozowni, stodoł, komórek itp.)¹⁷⁾.

Z planu Deutscha wynika, że znaczny procent działek powstawał z podziału ról na poprzeczne pasy; w ten sposób długość działek odpowiadała szerokości roli, wynosiła zatem najczęściej 60—70 m. Szerokość działki będąca jednocześnie frontem wzdłuż ulicy, wahała się od 21,5 do 24 m. lub była wielokrotnością tych liczb, częściej dwukrotnością, rzadziej — trzy. Zdarzały się jednak inne działki powstałe z podłużnego podziału ról. Wydaje się, iż poprzednia kategoria parceli była wynikiem późniejszej, młodszej parcelacji, a druga, „podłużnych” działek — starszej, dawniejszej. Parcele jej były długie (przeważnie 120—150 m, wyjątkowo dochodziły do 200 m długości) i wydawały się wąskie, choć szerokość ich była ta sama co poprzednich, to jest 30—40 łokci. Działki o 25—26 łokciach szerokości należały do wyjątków. Częściej natomiast w tej grupie działek długich występowały parcele podwójne. W sumie w obrębie okopów 3/4 powierzchni Pragi było rozparcelowane na działki budowlane, co dotyczy obu Prag — Biskupiej i Książęcej, resztę stanowiły pola. Natomiast poza okopami, aż do granic Targówka, ciągnęły się łąny pól uprawnych o różnej szerokości należących bądź do biskupa, bądź do Czartoryskich.

O g r o d ó w, sądząc z planu Deutscha, posiadała Praga stosunkowo niewiele i niewielkich. Do najobszerniejszych należały ogrody należące do klasztorów Bernardynów, Bernardynek praskich oraz Jezuitów warszawskich i probostwa skaryszewskiego. Największy z nich Bernardynów posiadał prawie hektar powierzchni. W Skaryszewie w sąsiedztwie kościoła wzdłuż ulicy Brukowej leżały obszerne ogrody należące prawdopodobnie do proboszcza Skaryszewskiego. Więcej ogrodów należało do mag-

¹⁵⁾ MAŁCUŻYŃSKI, KOROTYŃSKI, a za nimi historycy i badacze z autorem artykułu włącznie.

¹⁶⁾ SMOLEŃSKI, I. c.

¹⁷⁾ Wyliczone przez autora artykułu na podstawie „Opisania” drukowanego przy pracy Smoleńskiego.

natów i szlachty; np. między Targową a okopami rozciągały się trzy, w pobliżu brzegu Wisły posiadali niewielki ogród Ogińscy. W Skaryszewie przy Targowisku Wielkim, po stronie południowej, rozciągał się jeden. Wreszcie w Gołędzinowie rośło kilka, raczej niewielkich ogrodów, najobszerniejszy wypuścił król w arendę.

Przy omawianiu ogrodów zetknęliśmy się z nazwiskami. Deutsch umieszcza na każdej działce (prócz Skaryszewa) nazwisko właściciela, podaje przy tym szerokość działki wzdłuż roli w sznurach i łokciach. Znak $\int$ oznacza sznur, łokcie — w samych cyfrach. Z planu wynika, że głównymi posiadaczami gruntów prawobrzeżnych byli: biskup i Czartoryscy. W ich rękach skupiały się pola uprawne należące do obu Prag. Oprócz nich role praskie posiadali: Przeździecki, Dębowski i Dzierżyński. Również i parcele w samej Pradze należały w znacznej części do magnatów świeckich lub duchownych. Oprócz Czartoryskich i biskupa widzimy na planie nazwiska Radziwiłła, Branickiego, Moszyńskiego, Massalskiego, Krasińskiego, Tyszkiewicza, Ogińskiego, Poniatowskiego, Sapiehy. Dużo jest nazwisk szlacheckich, mniej mieszczańskich. Czasem, rzadko wpisano tylko imię (np. Aleksander lub zawód (kował, drwał, rzeźnik), czasem godność (np. „Xiążęcia Kanclerza Litewskiego“), placów niczych bez właściciela — niewiele. Do instytucyj kościelnych, przede wszystkim zakonów, wspomnianych już jako właścicieli ogrodów, należało dość dużo gruntów, jednak procentowo mniej niż w Warszawie, gdzie Korotyński oblicza własność gruntową kościelną na $\frac{1}{3}$, a Szymkiewicz na 32,5%¹⁸⁾. Dokładne pomiarzenie i zsumowanie własności szlacheckiej i mieszczańskiej nie wydaje się możliwym na podstawie planu, gdyż według brzmienia nazwiska nie zawsze można ustalić przynależności społeczne właściciela. Natomiast obliczenia dotyczące się własności magnackiej i kościelnej mogą być wykonane, wymaga to jednak czasu.

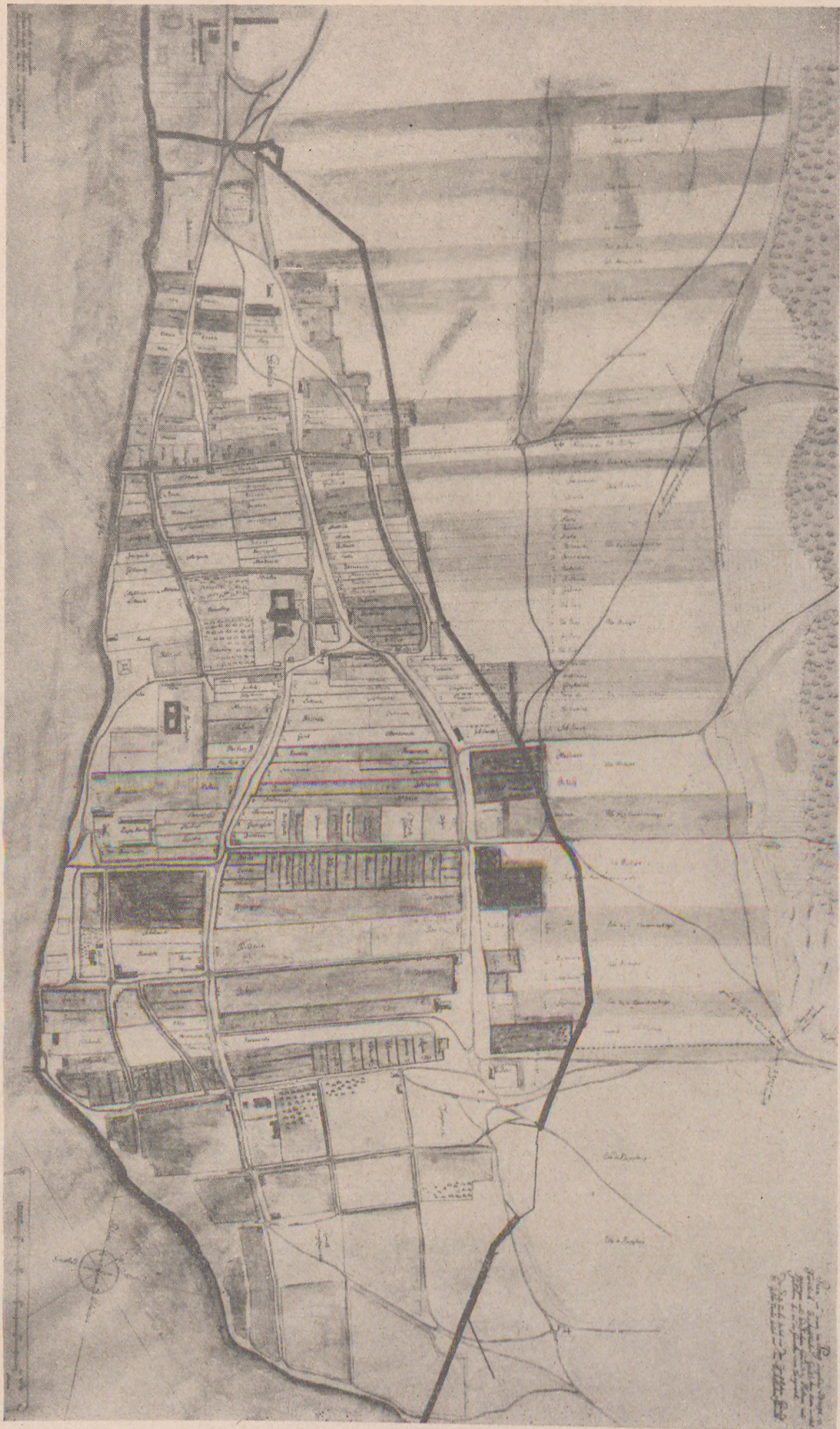
Inna struktura własności niż Praga charakteryzowała Gołędzinów. Pola gołędzinowskie należały bądź do króla, bądź do starosty. Działek budowlanych w tym miasteczku było mniej, co wiązało się z niskim, podmokłym położeniem części Gołędzinowa; parcele były mniejsze na ogół niż w Pradze. Wśród właścicieli nazwisk arystokratycznych nie spotyka się wcale, szlacheckich — bardzo niewiele; natomiast widnieją takie jak Michno, Mitkow, Piętnik, Koposzek, Jakób, Wojko itp. Wiele placów Gołędzinowa było pustych, bez właścicieli. Dość znaczną przestrzeń zajmował „Bestenhaus“, praski Dom Poprawy, o którego istnieniu wogóle nie wiadano dotychczas. Dom stał nad Wisłą, w północnej części Gołędzinowa, objęty został okopami. Natomiast poza okopami, również w pobliżu rzeki, stała duża cegielnia królewska.

W pisowni nazwisk właścicieli jest wiele błędów (pisał je cudzoziemiec), jednak prawie wszystkie nazwiska można poprawić (Przedzicki na Przeździecki, Rudnydski na Rudnicki). Tylko nieliczne nazwiska budzą wątpliwości: Cezir, Zakow, Oson, Koocy.

Omawiając sieć uliczną lub właścicieli wspomnieliśmy o niektórych b u d y n k a c h. Skolei trzeba by temu działowi poświęcić nieco uwagi. Już wspomniano, że Skaryszew nie ma na planie zaznaczonej prawie wcale zabudowy; wyjątek stanowią kościół z probostwem, ratusz i 8 domów, mieszkalnych zapewne, co napewno nie wyczerpuje całości zabudowy mia-

¹⁸⁾ Samuel SZYMKIEWICZ: Warszawa w świetle pomiarów, spisów i wykazów statystycznych w końcu XVIII i na początku XIX w. — rękopis.

Ryc. 31. M. Deutsch, Plan Pragi 1765. Skala reprodukcji ok. 1 : 10.000.



steczka, które przed stu laty (w r. 1661) liczyło 49 domów¹⁹⁾, a w 1790 r. — 215²⁰⁾. Zresztą na plaine Hennequin'a z 1779 r. „Zkaryczew“ jest zabudowany, może nawet intensywniej niż Praga.

Zabudowę Pragi Deutsch przedstawił staranniej niż Skarszewa, lecz i tu nie zaznaczył wszystkich budynków: naliczyliśmy ich w obu Pragach tylko 37; przypomnieć należy, że w latach 1659—1661 obie Pragi posiadały 99 domów²¹⁾, a w 1790 — 316 budynków²²⁾. Oczywiście, że należy uwzględnić intensywną zabudowę Pragi w czasach Stanisławowskich, jednak liczba starych dwórków praskich w r. 1790 wynosi 86²³⁾, starych, a więc takich które napewno istniały w roku 1765.

Na planie Deutscha najwięcej domów stało przy ulicy Targowej, sporo skupiało się w pobliżu Wisły przy ulicy Żupnej²⁴⁾. Z ważniejszych budowli praskich podaje plan: oba kościoły Bernardynów i Bernardynek z klasztorami, żupę królewską, ratusz i skład nad Wisłą. Kościół Bernardynów był największym gmachem w wszystkich czterech prawobrzeżnych miasteczkach praskich. Według planu Deutscha długość jego wynosiła przeszło 60 m (coprawda Bach podaje jego długość na niespełna 50 m), ale mimo to praski kościół Bernardynów przynosił wielkością warszawski i mógł być zaliczony do największych świątyń Warszawy w szerszym zakresie terytorialnym obejmującym i Pragę. Od strony północnej przytykał do kościoła klasztor tworząc kwadratowy dziedziniec. Do południowej ściany olbrzyma tuliła się znana nam kaplica Loretańska. Drugi pobliski kościół Bernardynek był niewielki, najmniejszy z praskich, otaczał go dookoła klasztor bardzo obszerny, większy od męskiego. Posiadał on dwa dziedzińce. W klasztorze mieściła się też szkoła prowadzona przez zakonnice²⁵⁾. Nader rozległym budynkiem, jak na Pragę owych czasów, była żupa królewska: ogólna długość jej zabudowań, sytuowanych w podkowę, wynosiła bezmała 100 m. Niebawem król pruski wzniósł na Pradze przy ulicy Zarwańskiej drugi skład soli²⁶⁾. O wielkości ratusza praskiego nic nie możemy powiedzieć, gdyż Deutsch zapomniał go narysować; może go nie wymierzył, więc tylko napisał na parceli „ratus“. Nad brzegiem Wisły, na północ od żupy stał obszerny skład, budowla na planie kwadratowym. Autor planu nie raczył go opisać. Również nad rzeką, na południe od żupy, stał wśród ogrodu obszerny i zapewne okazały, z tzw. pruskiego muru wzniesiony dwór — Ogińskich.

Z Gołędzinowskich budowli wyróżnił „geometra juratus“ wspomnianą już cegielnię królewską, ogromny zespół czterech budynków rozdzielonych drogą. Cegielnia została prawdopodobnie spalona podczas szturm Suworowa w 1794 r.; zostały po niej glinianki widoczne jeszcze na XIX-wiecznych planach. Pobliski, wspomniany już, Bestenhaus zamieniono zdaje się na szpital²⁷⁾. Zabudowania Domu Poprawy nie były rozległe: składały się z 4 niewielkich budynków stojących w dość dużym ogrodzie. Miejsce na Dom było obrane korzystnie nad Wisłą. Poza tym autor planu

¹⁹⁾ WEJNERT III, 48—49.

²⁰⁾ SMOLEŃSKI 447—471. Zsumowanie autora artykułu.

²¹⁾ WEJNERT III 48—49.

²²⁾ SMOLEŃSKI — tamże; podsumowanie wykonane przez autora artykułu.

²³⁾ SMOLEŃSKI.

²⁴⁾ Nazwę tej ulicy ustalono na podstawie notatek Kolberga znajdujących się w zbiorach Korotyńskich w Archiwum Miejskim.

²⁵⁾ KUROWSKI.

²⁶⁾ SMOLEŃSKI, 450.

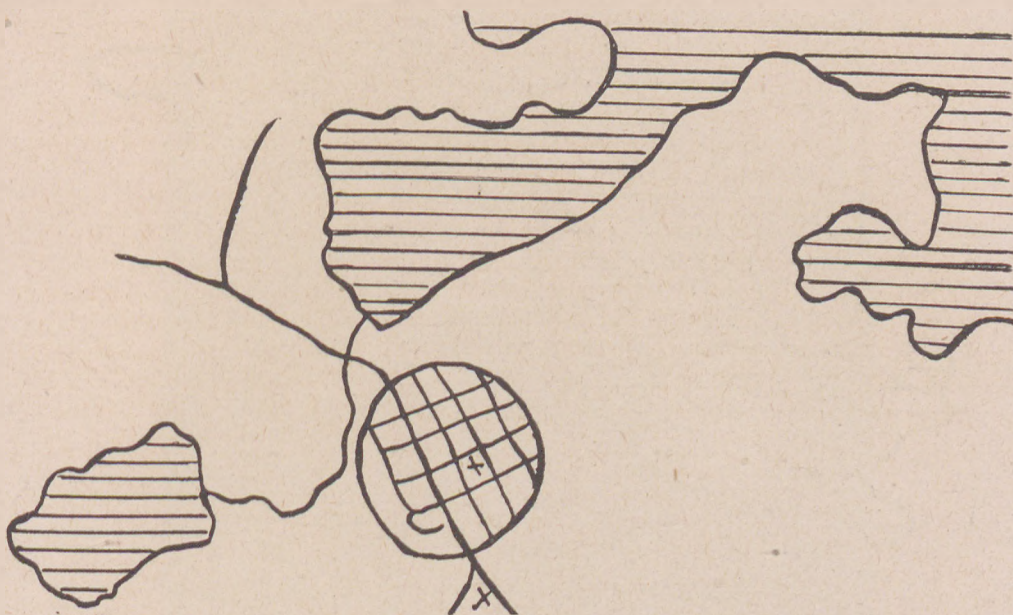
²⁷⁾ SMOLEŃSKI, 470.

zaznaczył w Gołędzinowie dwie obszerne karczmy oraz 43 domy, w tym kilka garbarni, którymi miasteczko słynęło ²⁸⁾). Liczba wyrysowanych budynków gołędzinowskich odpowiadała zgrubsza rzeczywistości.

Znalazła się też na planie jedna budowla pływająca: jest nim narysowany w widoku bocznym młyn wodny, zacumowany przy brzegu wprost ulicy Wodnej. Jest to jedna z ciekawostek planu Deutscha.

Przeprowadzona powyżej analiza planu Deutscha wykazuje różnorodność elementów przez niego przedstawionych i wielkość zagadnień, jakie ten plan rozstrzyga. Zapełnia on lukę w stanie naszych wiadomości o Pradze saskiej i wczesnych czasów stanisławowskich i stanowi podstawę badań nad Pragą drugiej połowy XVIII stulecia. Znaczenie planu Deutscha jest dla jurydyk praskich jeszcze większe jak planu Tirregaille'a dla zespołu miast warszawskich, Warszawa ma bowiem kilka planów XVIII-wiecznych, dla Pragi jest to j e d y n y szczegółowy plan z XVIII stulecia.

²⁸⁾ Tamże, 470 i 471.



Ryc. 32. Myślibórz. Sytuacja osiedla. Skala 1 : 100,000.

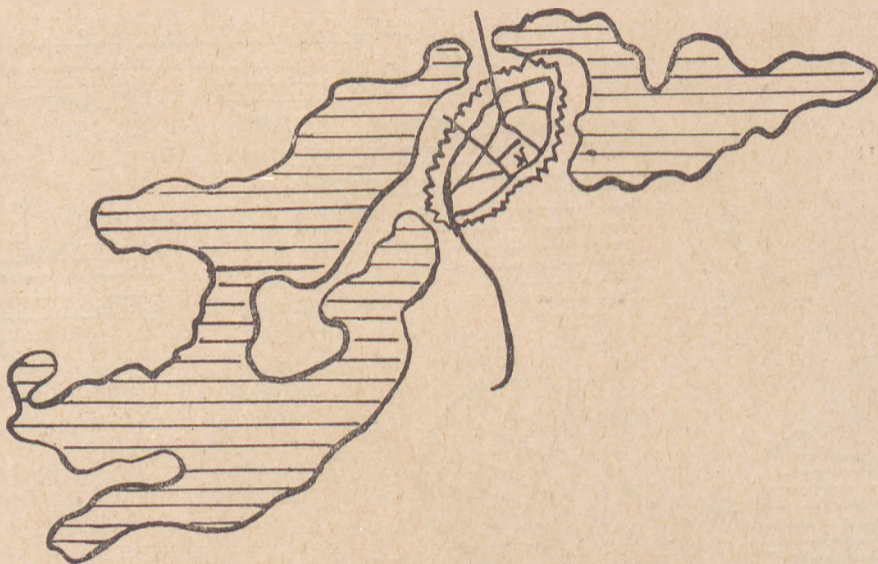
ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

ZABYTKI POWIATU MYŚLIBORSKIEGO¹⁾

Obszar powiatu myśliborskiego leży w dorzeczu Odry i Warty. Liczne jeziora grupujące się przeważnie w jego północnej części stanowią przedłużenie Pojezierza Pomorskiego. Łagodna rzeźba terenu rozłożona równomiernie, występuje w postaci kilkunastometrowych wzniesień. Pas jeziorny obfituje w głazy granitowe pochodzenia narzutowego — okoliczność ważna dla wczesnego budownictwa tych okolic. Gleby żyzniejsze na północy, w miarę zbliżania się do pszenicznej ziemi pyrzyckiej, są piaszczyste na południu. Czynniki ten odbił się na osadnictwie. Podczas gdy południe powiatu jest dotąd w większości pokryte lasem, jego część północna była zaludniona już w okresie prehistorycznym. Terytorium złączone więzami pokrewieństwa etnicznego z Pomorzem Szczecińskim, przez cały okres wczesno-średniowieczny stanowiło część integralną Księstwa Pomorskiego. Wiek XIII przyniósł przejściowe zwierzchnictwo Polski (1233—39), krótkie rządy Templariuszy i trwałą aneksję margrabiów brandenburskich (od 1262 r.). Położona w środku zdobyczy prawo-

¹⁾ W lipcu r. 1948 odbyłem z mgr H. Kasprzakową objazd powiatu myśliborskiego na zlecenie Państwowego Instytutu Historii Sztuki. Z powiatów woj. szczecińskiego, żadnego opracowania nie posiada Kamień-miasto. Powiaty myśliborski, choszczeński, stargardzki potraktowano niezmiernie ogólnikowo w inwentaryzacji R. BERGAU'a, Die Bau — u. Ksdkm. d. Pr. Brandenburg, Berlin 1885. Podobnie pobieżne jest ujęcie powiatów człuchowskiego, waleckiego i złotowskiego w inwentaryzacji HEISE'go, Ksdkm. d. Pr. Westpreussen, Kreis Schlochau, Kreis Flatow, Kreis Deutschkrone", Gdańsk 1884—1887.

Na temat ostatniej inwentaryzacji, przeprowadzonej z ramienia Instytutu Hist. Szt., ogłoszono sprawozdanie na zebraniu Pozn. Oddziału Z. H. S. 12 II 1949.



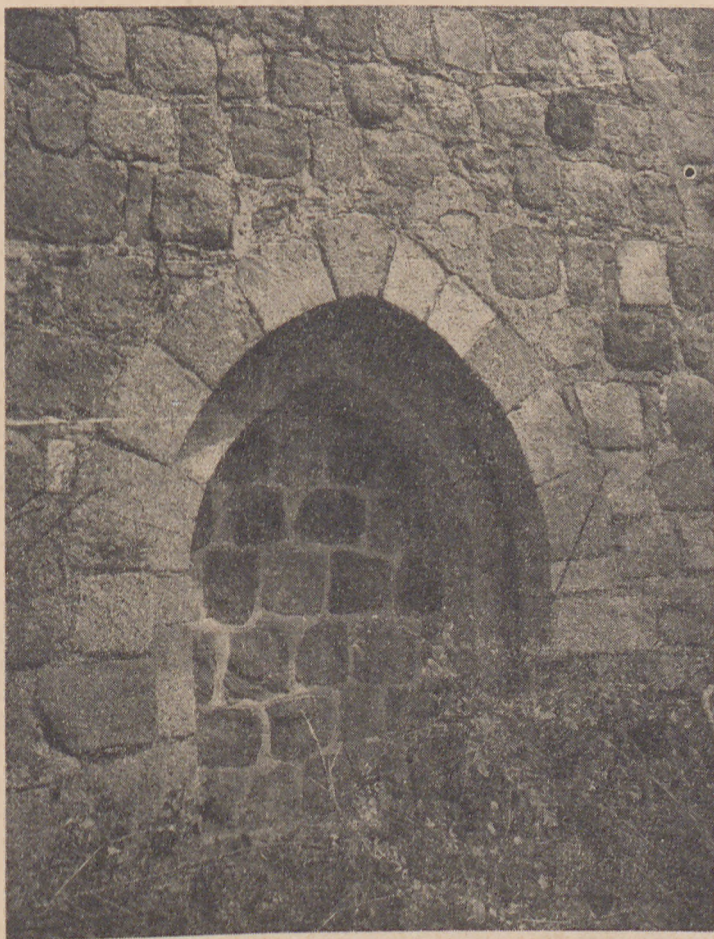
Ryc. 33. Lipiany. Sytuacja osiedla. Skala 1 : 100.000.

rzańskich stała się ziemia myśliborska rdzeniem stworzonej przez nich jednostki administracyjnej tzw. „Nowej Marchii“. Pod kategorycznym dyktandem Brandenburgii miały się kształtować odtąd nie tylko przejawy życia gospodarczego i społecznego, lecz także i wszelkie przejawy myśli plastycznej. Zabytków kultury artystycznej starszych niżeli zabór brandenburski dających się zbadać metodą inną aniżeli archeologiczną, brak na terenie powiatu. Uchwytny natomiast jest wkład ludności słowiańskiej w kształtowanie krajobrazu. Wszystkie większe miasta i część wsi — to dawne osiedla, sięgające niekiedy okresu prehistorycznego²⁾. Położenie Myśliborza, Lipian, Pełczyc, Barlinka uwarunkowały grodziska słowiańskie, których twórcy szukając sytuacji dogodnych do obrony, obierali z predylekcją przesmyki międzyjeziorne oraz rozlewiste brzegi strumieni. I tak Myśliborz (ryc. 32) założony jest na przesmyku pomiędzy dwoma jeziorami nad brzegiem łączącej je rzeczki, linia murów dawnego Barlinka styka się z jeziorem. Pełczyce zaś, rozbudowane są podobnie jak Myśliborz nad strumieniem przepływającym z tzw. jeziora klasztornego do drugiego leżącego opodal. Idealnie z punktu widzenia niedostępności są sytuowane Lipiany, otoczone z trzech stron wodami dwu jezior. (ryc. 33).

Wprzeciwieństwie jednakże do takich miast, jak np. Cedynia, gdzie układ ulic do dziś zachował charakter podgrodzia słowiańskiego, na większości organizmów miejskich powiatu myśliborskiego widać wyraźnie stempel brandenburskich założeń urbanistycznych. Przykładem klasycznym jest Myśliborz. W obrębie obwodu, który miał być otoczony murami, wytyczono ulice, przecinające się pod kątem prostym, tworząc regularne parcele, prawie kwadratowe. Rynek, oddzielony od głównej osi przejazdowej pasem parceli, reprezentuje znormalizowany typ założenia rynkowego, opierający się o rozwiązanie lubeckie³⁾. Zgodnie z tym wzo-

²⁾ n. p. Lipiany.

³⁾ H. MÜNCH, *Geneza rozplanowania miast Polskich XIII i XIV w.*, Kraków 1945, s. 177.



fot. Z. Świechowski

Ryc. 34. Derczewo. Portal południowy.

rem, połowę rynku zajmuje kościół, otoczony wieńcem zabudowań targowych (*Ecclesia forensis*). Staranność rozplanowania i stosunkowo duża jego skala tłumaczy się w Myśliborzu między innymi tym, że był on z góry przewidziany na stolicę Nowej Marchii; taki tytuł daje jeszcze miastu Merian w swojej „Topografii” z połowy XVII wieku. Układ ulic podobnie regularny wykazuje Barlinek, podczas gdy Lipiany jako miasto na prawie niemieckim zachowało plan dawnego osiedla słowiańskiego.

Najwcześniejszą grupę zabytków powiatu tworzą granitowe budowle sakralne. Zachowało się ich w różnym stanie dwanaście. Są to kościoły w Myśliborzu (partia chóru), w Barlinku (ciosy użyte do budowy kościoła gotyckiego), w Lipianach (ciosy użyte do budowy XIX-wiecznego kościoła), w Pełczycach (partia prezbiterium). Ponad to zachowane w obrębie pierwotnych murów kościoły w Derczewie, Chrapowie, Czarnikowie, Dalszem, Karsku, Mostkowie, Nowogrodzku Pomorskim i Rościnie. Wszystkie te kościoły reprezentują najbardziej elementarny typ prostokątnej

budowli salowej bez wyodrębnionego chóru i wieży zachodniej, najczęstszy na północno wschodnich terenach Marchii Brandenburskiej i Marchii Wkrzańskiej (Uckermark). Tam, gdzie mogły istnieć bogatsze rozwiązania, jak w czterech miasteczkach, podanych na początku wyliczenia, fragmentaryczny stan zachowania nie pozwala tego stwierdzić. Staranna faktura murów, składających się z poziomych warstw ciosów granitowych o powierzchni licowej, zbliżonej do kwadratu, pełne pietyzmu opracowanie ostrołukowych ościeży portalowych, dwukrotnie lub trzykrotnie schodkowanych, jak również dekoracja szczytów, są jedynymi elementami ożywiającymi ponadczasowy i ponadstylowy prymitywizm budowli. Biorąc je za punkt wyjściowy oraz wciągając w obręb rozumowania pokrewne budowle granitowe Nowej Marchii, można stwierdzić, że:

1) granitowe budowle powiatu myśliborskiego, pochodzą z drugiej połowy XIII i początku XIV wieku.

2) Budowle te reprezentują przejściową fazę stylową, która w kościołach granitowych o bardziej skomplikowanym rzucie, charakteryzuje się zachowaniem romańskiej organizacji przestrzeni przy jednoczesnym wprowadzeniu gotyckich form detalu architektonicznego. Najlepiej zachowanymi budowlami granitowymi są kościoły w Derczewie z pięknymi portalami schodkowanymi oraz w Rościnie, gdzie przetrwały w stanie nie naruszonym szczyty z początków XIV w., rozcłonkowane dekoracyjnie ślepymi oknami o zakończeniach ostrołukowych i trójlistnych. Na uwagę ponad to zasługuje nisza prostokątna, napotkana w ścianie wschodniej wewnątrz kościoła czarnikowskiego — jedyny znany mi, wśród pomorskich kościołów granitowych trzynastego wieku, przykład zachowania się pierwotnej formy tabernaculum. Współrzędnie z budową kościołów granitowych, będącą wynikiem zbiorowego wysiłku gmin miejskich czy też wiejskich, rozwijają działalność budowlaną zakony. Po kurii Templariuszy w Myśliborzu nie pozostało śladu ⁴⁾. Natomiast doszły naszych czasów, aczkolwiek w stanie bardzo odbiegającym od pierwotnego, pomniki działalności Dominikanów i Cystersów. Podczas, gdy Dominikanie ciągnący ku większemu środowiskom miejskim osiedlili się w Myśliborzu już w trzeciej ćwierci XIII w., mając na oku przyszły rozwój miasta, konwent Sióstr Reguły św. Bernarda, założył klasztor blisko nie wielkich Pełczyc, w ustronnym miejscu nad jeziorem. Protektorem Dominikanów był margrabia Albrecht III. Długotrwałe usiłowania jego i poprzedników, spowodowały włączenie konwentu myśliborskiego w obręb prowincji dominikańskiej „Teutonia“, czemu przez pewien czas przeciwstawiała się skutecznie archidiecezja gnieźnieńska ⁵⁾.

Pozostałości kościoła i klasztoru zajmują parcelę położoną na południowym skraju miasta, przylegającą do murów miejskich. Kościół obrócony przez władze niemieckie na cele oświatowe w latach 1927—28, zatracił wewnątrz całkowicie, na zewnątrz w znacznej mierze, pierwotny charakter. Była to ceglana budowla salowa, ośmioprzęsłowa, zamknięta zapewne pięciu bokami ośmioboku, zasklepiona sklepieniem krzyżowo-żebrowym, spoczywającym na okrągłych słupkach z kapitelami kielichowymi. Zachowały się mury siedmiu przęseł, licząc od zachodu oraz por-

⁴⁾ Budowlą, pochodzącą z czasów templariuszy, jest, być może zachowana część pierwotnego, granitowego kościoła.

⁵⁾ Uchwała kapituły dominikańskiej z 1281 r., zarządza podporządkowanie konwentu myśliborskiego polskim władzom kościelnym, podając jako motyw: „cum... in provincia Poloniae esse dicatur“ — G. MÜLLER, Die Dominikanerklöster der ehemaligen Ordensnation „Mark Brandenburg“, Berlin 1914.



fot. Z. Świechowski

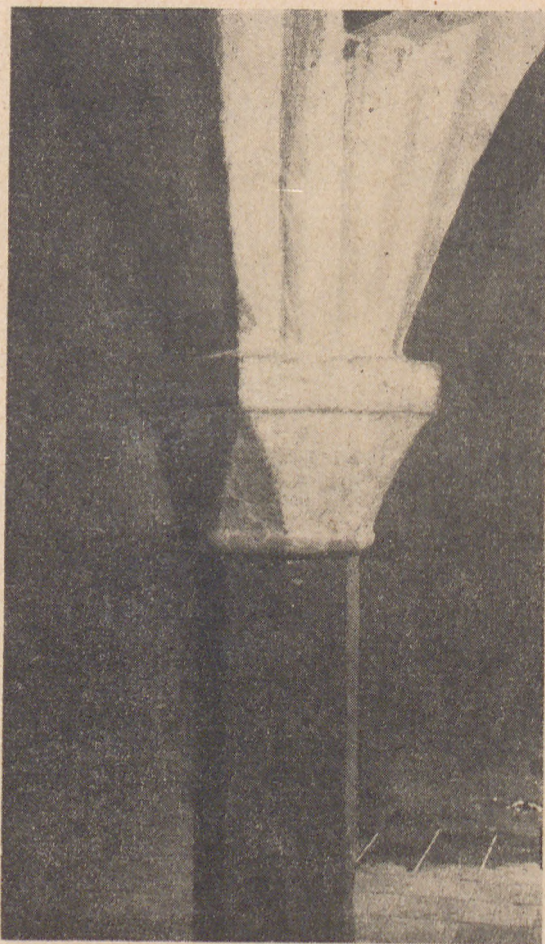
Ryc. 35. Myślibórz, ościerze portalu kościoła Dominikanów.

tel w ścianie północnej. W bogato profilowanych ościeżach, rolę organizującą spełniają wałki o przekroju naprzemian okrągłym i gruszkowym. Ościeża oddziela od podobnie ukształtowanej, nisko osadzonej archiwolty terrakotowy fryz kapitelowy o naturalistycznie potraktowanych motywach z lewej strony liści dębowych, z prawej winorośli z grodnami. Portal ten publikowany dotychczas raz tylko z postaci mało dokładnego rysunku i pomiaru z krótką wzmianką⁶⁾, jest obok portali Sandomierza, Poznania i Krakowa jednym z piękniejszych przykładów dominikańskich rozwiązań portalowych na naszych ziemiach. Elementy stylistyczne portalu, wiążące się ściśle z grupą brandenburskich dominikańskich portali z drugiej połowy XIII wieku, są obok faktury murów (układ wendyjski, wym. $27 \times 9,5 \times 13$) wymownym świadectwem, że budynek kościelny, pochodzi jeszcze z końca XIII wieku. Typologicznie łączy się kościół dominikański w Myśliborzu z jednoprzestrzennymi rozwiązaniami takich zakonów jak Augustianie i żeński odłam Cystersów⁷⁾.

Do zachodnich przęseł kościoła przylega od strony południowej jednopiętrowy budynek, założony na rzucie prostokątnym. Jest to fragment zabudowań klasztornych, które pierwotnie tworzyły czworobok. Jak wykazują ślady konsoli i żeber na ścianie zachodniej części klasztoru, dziedziniec obiegał krużganek, kryty sklepieniem krzyżowo-żebrowym. Mury o układzie takim samym jak mury kościoła i identycznym lub zbliżonym formacie cegieł pozwalają przypuszczać, że klasztor powstał równocześnie z nim, lub nie wiele później. Natomiast konstrukcja sklepień i forma detalu architektonicznego ubikacji przyziemia, posiadających jeszcze pierwotny charakter, zdradza cechy znacznie późniejsze. Profil żeber trójprzęsłowego przejścia do „claustrum” obustronnie wklęsły i o ostrej kra-

⁶⁾ G. MÜLLER, op. cit.

⁷⁾ n. p. kościół augustianów w Chojnie, kościoły cysterek w Marianowie, k. Stargardu i w Heiligengrabe (Ostprignitz).



fot. Z. Świechowski

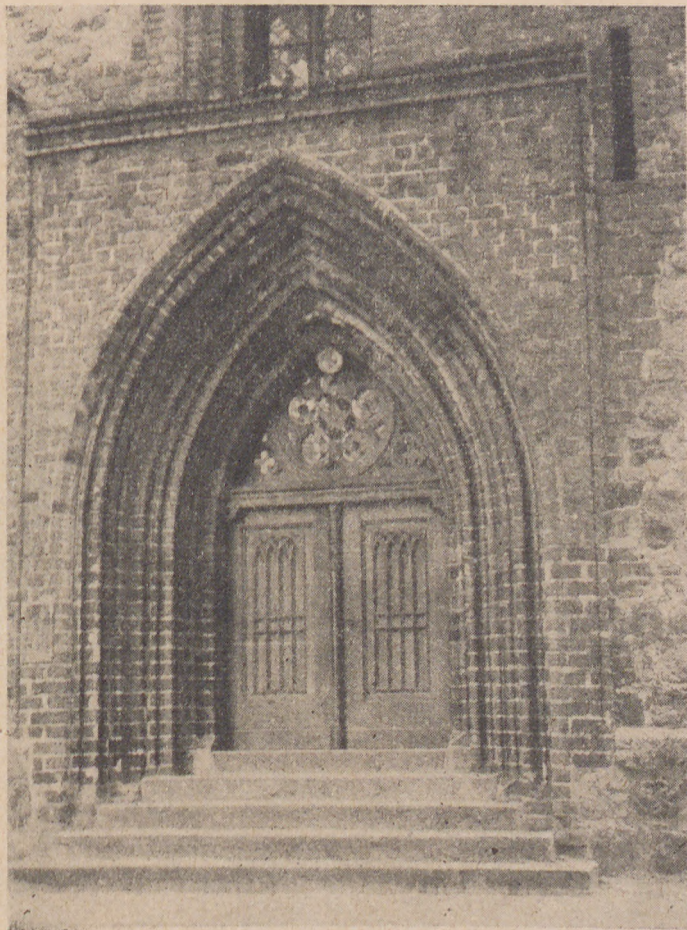
Ryc. 36. Pełczyce.
Kolumna z klasztoru Cystersek.

wędzi, sklepienia kryształowe jednego z pomieszczeń, jak również sposób w jaki żebra sklepień innej sali wtapiają się w trzon okrągłego filaru, stojącego po środku, wskazują na czas ok. poł. wieku XV, jako datę powstania. Istotnie, wiadomość o zniszczeniu klasztoru przez Husytów w roku 1433 ⁸⁾ i jego w ślad za tym idącej odbudowie, potwierdza wnioski, wynikające z analizy form. Ważną okolicznością dla ustalenia filiacji bardzo pięknych sklepień kryształowych jest fakt, że w okresie zniszczeń i odbudowy klasztoru, Myśliborz podlegał władzy Zakonu Krzyżackiego (1402—1455) ⁹⁾.

Parę dziesiątków lat po przybyciu Dominikanów do Myśliborza osiedlił się Konwent Cystersek w Pełczycach. Przekazy historyczne podają dokładną datę założenia klasztoru: 25 marca 1290 r. Fundatorem

⁸⁾ W. REINHOLD, Chronik der Stadt Soldin, Soldin 1846.

⁹⁾ W 1437 r. Wielki Mistrz Zakonu Krzyżackiego, Paweł Rusdorf, uprawnia przeora Dominikanów myśliborskich do kolekty w obrębie państwa zakonnego na odbudowę klasztoru. — H. PIEPER, Geschichte des Dominikanerklosters in Soldin, Das Heimatmuseum des Kreises Soldin, Frankfurt a. d. Oder 1928.



Fot. Z. Świechowski
 Ryc. 37. Barlinek.
 Kościół, portal
 zachodni

był margrabia Albrecht III. Popierali go arcybiskup Eryk magdeburski, biskup lubuski Konrad oraz biskup Jaromar z Kamienia, któremu klasztor podporządkowano¹⁰⁾. Zakonnice nie posiadały własnej kaplicy, używały natomiast i sprawowały patronat już istniejącego kościoła parafialnego. Zabudowania klasztorne znane były dotychczas jedynie z miedziorytu „topografii” Meriana. Poszukiwania wykazały że na północnym skraju miasta, nad brzegiem jeziora, zachował się dawny budynek klasztorny. Jest to budowla na rzucie wydłużonego prostokąta o ceglanym wątku muru (otynkowanie nie pozwoliło stwierdzić układu i wymiaru cegieł). W stanie prawie nie naruszonym zachowało się przyziemie, podczas, gdy całkowitej przebudowie uległy górne kondygnacje. Przylegający do południowej (dłuższej) ściany krużganek, zasklepiony jest sklepieniem krzyżowo-żebrowym. Komunikujące się z krużgankiem pomieszczenia, zasklepione są sześcioczęściowymi ćwiartkami sklepienia gwiaździstego. Sklepienia największej sali tworzą dwie półgwiazdy, których żebra opierają się na trapezowym kapitelu ośmiobocznej kolumny, stojącej po środku. Archaiczna forma trapezoidalna kapitelu świadczy o pochodzeniu tego

¹⁰⁾ RIEDEL, Cod. diplom. Brandenb., T. XVIII, § 6, 7, 8, 9.



Ryc. 38. Myślibórz. Kościół farny.

fot. Z. Świechowski

elementu jeszcze z XIII lub co najwyżej początku XIV w. Natomiast sklepienia, dające zresztą zawsze tylko „terminus post quem“ nie mogły powstać wcześniej aniżeli ok. połowy XIV stulecia. Zamierzony przez Zakład Architektury Polskiej Pol. Warsz. pomiar profilu żeber i wsporników przyściennych pozwoli na ustalenie ściślejszej chronologii poszczególnych członów konstrukcyjnych. Z przełomu XIV na XV wiek pochodzi kościół w Barlinku — ceglana, trójnawowa, czteroprzęsłowa hala z prezbiterium dwuprzęsłowym, zamkniętym poligonalnie. Zjawisko częste na tym terenie, do budowy kościoła użyto ciosów z dawniejszej, XIII-stowiecznej budowli granitowej. Kościół uległ w drugiej połowie XIX wieku restauracji, zmieniającej w znacznej mierze pierwotny charakter, przez nadanie detalowi mechanicznych form pseudo-gotyckich. Formę pierwotną posiada jedynie ceglany portal zachodni o bogato profilowanych ościeżach, w których powtarza się motyw okrągłego wałka. Doskonale proporcje i staranność technicznego wykonania, charakterystyczne są dla wysokiego poziomu budownictwa ceglanego tego czasu na tych terenach (ryc. 37).

Budowlą halową trójnawową jest także kościół farny w Myśliborzu, zbudowany w początku XV wieku. Jego prosto-zamknięte prezbiterium wykorzystało w znacznej mierze mury dawnego kościoła granitowego drugiej połowy XII wieku. Na zewnątrz charakteryzuje sylwetę stopniowanie mas, od najniższego dachu prezbiterium, aż ku czworobocznej, masywnej i przysadzistej wieży zachodniej, zakończonej bardzo wysokim



fot. Z. Świechowski

Ryc. 39. Chrapowo. Chrzcielnica.

stożkiem ceglanym. Tego rodzaju rozwiązanie zewnętrznej bryły budynku jest w XV wieku częste na terenach brandenbursko-pomorskich. W Myśliborzu także znajduje się inny zabytek późno średniowiecznej architektury ceglanej, jednoprzestrzenna, poligonalnie zamknięta kaplica św. Gertrudy, zasklepiona sklepieniem krzyżowo-żebrowym, opięta na zewnątrz skarpami. Interesującym momentem są tu efekty dekoracyjne takie, jak zygzakowate załamania zewnętrznego wałka w portalu i geometryczne ozdoby wsporników z umieszczonymi poniżej maszkaronami¹¹⁾. Do bardzo rzadkich należą wypadki zachowania się poszczególnych części średniowiecznego wyposażenia wewnątrz kościelnych. Jedyne pozostałości XIII-sto-wieczne, to resztki wapiennej chrzcielnicy w kościele farnym w Myśliborzu¹²⁾, ozdobionej architektonicznym motywem arkadowym oraz granitowa chrzcielnica w Chrapowie o prostej formie cylindrycznej u dołu zaokrąglonej. Z ok. połowy XV wieku pochodzi 6 polichromowych rzeźb (Madonna, św. Katarzyna i Czterej Apostołowie) wmontowanych w rensansowy ołtarz z Czarnikowa¹³⁾, łączący się stylistycznie z XV-sto-wieczną rzeźbą Niżu Nadbałtyckiego. Ponadto na strychu kościoła wsi Bolewice, odnaleziono pełnoplastyczną, drewnianą rzeźbę pozbawioną polichromii, z końca XV wieku, przedstawiającą św. Jana Ewangelistę.

Obraz architektury średniowiecznej powiatu myśliborskiego byłby niekompletny, gdyby nie uwzględnić założeń obronnych. Pokażne ich pozostałości istnieją w Myśliborzu, Lipianach i Barlinku. Są to obwarowania miejskie, powstałe przeważnie w ciągu XIV wieku. W Myśliborzu jak wskazuje na to plan z końca XVIII wieku oraz ryciny Meriana (ok. 1652 r.) i Petzolda (ok. 1710) mury posiadały prostokątne występy, umieszczone w odstępach 40—60 m, spełniające role baszt. W obrębie murów znajdowały się 3 okrągłe baszty, z tego dwie zakończone nieco szerszymi od podstawy gankami i zwieńczone ceglanymi stożkami, jedna zaś przechodziła

¹¹⁾ Terakotowe maszkarony u nasady żeber występują także w prezbiterium XIV-wiecznego kościoła NMP w Słupsku.

¹²⁾ Chrzcielnica myśliborska jest, być może, importem gotlandzkim. Jak wiadomo, Gotlandia XIII i XIV w. była ośrodkiem produkcji i eksportu wapiennych chrzcielnic, kapiteli, płyt nagrobnych okładzin itp.

¹³⁾ Obecnie znajduje się w Golanowie (ryc. 40).



fot. Z. Swiechowski

Ryc. 40. Golanów. Madonna ok. połowy XV w.

na wysokości korony murów w wysmukłą, także cylindryczną nadbudowę. Ponadto 3 czworoboczne wieże bramowe zabezpieczały dostęp do miasta. Zabezpieczenie to jak widać uważane było za niedostateczne, gdyż na wspomnianych rycinach otwór przejazdowy widocznej bramy młyńskiej jest zamurowany i zastąpiony umieszczonym obok przedbramiem, flankowanym dwoma cylindrycznymi basztami. Z tego rozległego systemu obronnego, zachowały się 2 czworoboczne wieże bramowe, jedna baszta okrągła, oraz parę fragmentów murów obwodowych. Wieże bramowe reprezentują odmianę graniastosłupową, na rzucie zbliżonym do kwadratu, zwieńczoną dwoma szczytami, z dekoracją ścian szczytowych powyżej ostrołukowego przejazdu za pomocą ślepych okien. W lepszym stanie aniżeli w Myśliborzu zachowały się dwie wieże bramowe Lipian. Jedną z nich (myśliborska) jest przykładem tego samego typu, co wieże Myśliborza,



fol. Z. Świechowski

Ryc. 41. Myślibórz. Brama miejska.

Ryc. 42. Lipiany. Brama miejska.

druga natomiast posiada odmienne spiętrzenie mas. Ponad graniastosłupem dolnej kondygnacji z ostrołukowym przejazdem, wznosi się na platformie otoczonej blankami ośmioboczna nadbudowa, zakończona ceglany stożkiem. Zarówno system murów z występami prostokątnymi jak i oba typy wież mają mnóstwo odpowiedników na ościennych terenach Ziemi Lubuskiej, Pomorza i Nowej Marchii ¹⁴⁾

Wiek XVI i XVII nie pozostawił śladów w działalności budowlanej za wyjątkiem przebudowy Fary myśliborskiej z końca XVI w. Niezbyt liczne są też przykłady wystrojów wnętrz kościelnych z tego czasu. Najstarszy z pośród nich to drewniany ołtarz czarnikowski z r. 1598 ¹⁵⁾. Pierwotnie był on ołtarzem ambonowym, charakter ten stracił po dostosowaniu go w ostatnich latach do potrzeb kultu katolickiego. Bogaty podział architektoniczny ołtarza, jego dosyć obfity repertuar ornamentacyjny, są cenną pomocą do określania czasu powstania nie datowanych dzieł snycerskich na tych terenach. Malowidła predelli i nasady, przedstawiające zgodnie

¹⁴⁾ Prostokątne występy murów, spełniające funkcję baszt, mają najbliższy odpowiednik w zachowanych do dziś fortyfikacjach Strzelec Krajeńskich na Ziemi Lubuskiej. Bliskie analogie dla obu typów wież bramowych i przedbramia istnieją czy istniały w Pyrzycach, Trzeńsku, Chojnie, Goleniowie, Trzebiatowie i w in. miejscowościach Pomorza Zach. i Marchii Brandenburskiej.

¹⁵⁾ Obecne w Golanowie.



fot. Z. Świechowski

Ryc. 43. Golanów. „Ostatnia Wieczerza“ malowidło w predelli ołtarza.

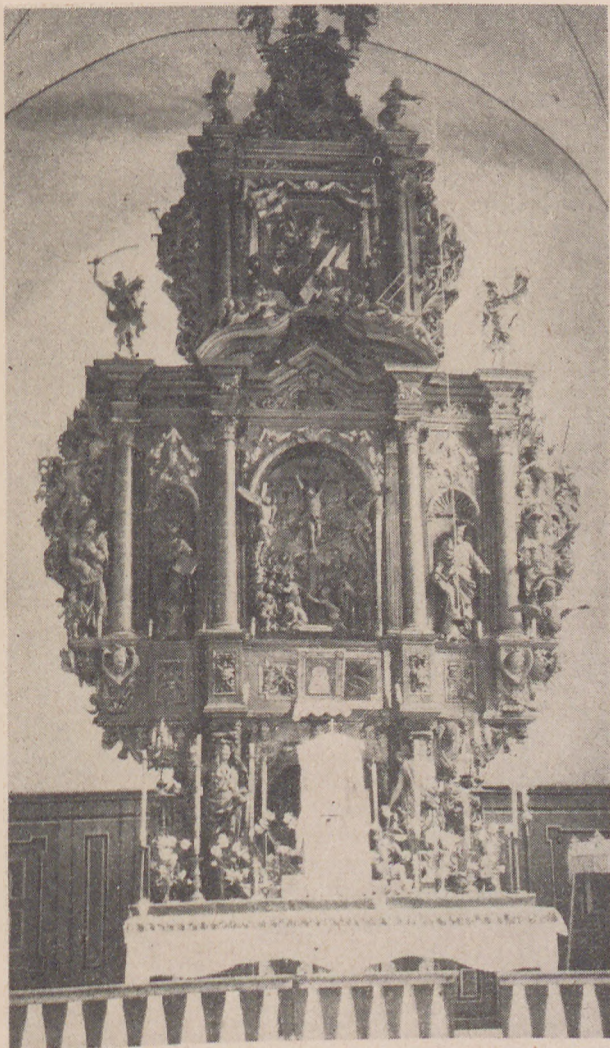
z ikonografią ołtarzy protestanckich „Ostatnią Wieczerzą“ i Chrystusa jako „Salvatora Mundi“, mimo czytelności cech stylistycznych współrzędnych do fazy stylowej dekoracji snycerskich ołtarza, stoją na pograniczu ludowości. Na ołtarzu ambonowym z Mielęcina (ostatnia ćwierć VII w.) obserwować można relikty renesansowe w postaci nieorganicznie pozałamanych wolut i ornamentu okuciowego obok rodzącego się motywu liści akantu. Triumfem rozwiniętych form akantowych jest ołtarz w Myśliborzu z r. 1697, niezwykle okazały przykład ołtarza protestanckiego, wzorującego się na katolickich rozwiązaniach ołtarzowych. Umiejętna kompozycja architektoniczna i wysoka jakość dekoracji rzeźbiarskich podnoszą ołtarz ten, znany dotychczas tylko z paru krótkich wzmianek¹⁶⁾ do rzędu najwybitniejszych w obrębie województwa szczecińskiego.

Wiek XVIII przyniósł znaczne natężenie budownictwa i to zarówno sakralnego jak i świeckiego. Kościoły z tego czasu są bez wyjątku budowlami salowymi. Jako jeden z punktów wyjściowych do ich usystematyzowania narzuca się technika wykonania. Na podstawie tego kryterium różniamy dwa zasadnicze rodzaje budowy:

1. Budowle murowane z cegły,
2. Budowle o konstrukcji ramowej, wypełnianej cegłą (fachwerk).

Grupa pierwsza posługuje się repertuarem form architektonicznych powszechnych w XVIII wieku, takich jak np.: boniowanie, pilastrowanie, ornament rocaille itp. (np. kościoły w Golanowie i Sulimierzu). Natomiast budownictwo kościołów o konstrukcji ramowej z natury rzeczy nie może stosować tego rodzaju detalu architektonicznego i pozostaje w ciasnym

¹⁶⁾ W. REINHOLD, op. cit.; R. BERGAU, op. cit.; G. DEHIO, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler II, Berlin 1940.



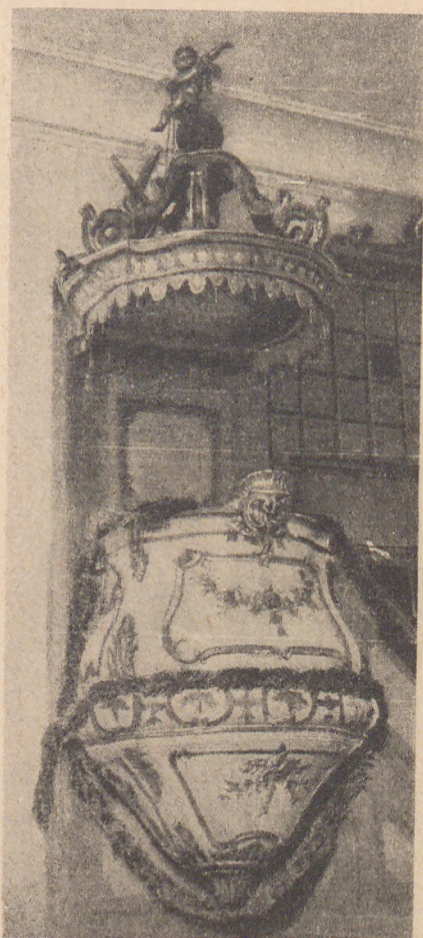
fol. Z. Świechowski

Ryc. 44. Myślibórz. Ołtarz główny kościoła farnego.

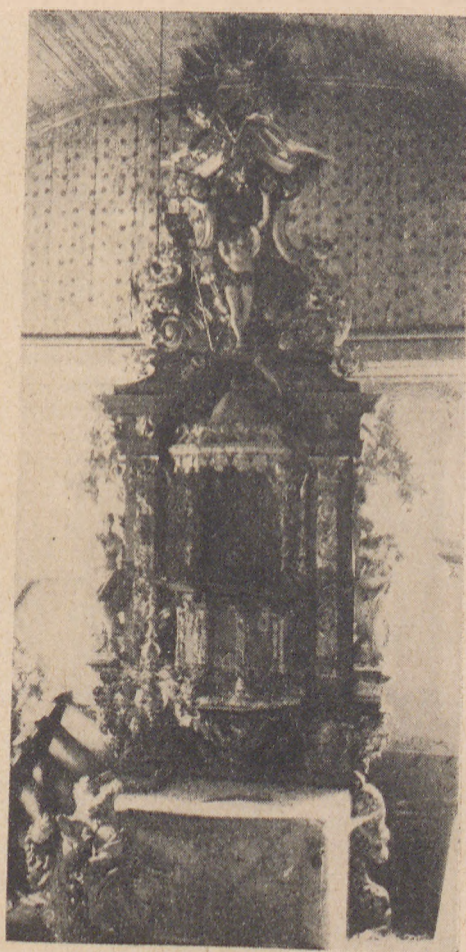
kregu swoich możliwości technicznych. Zaznaczyć przy tym wypada, że charakter tych budowli potwierdza zupełnie zastosowaną przez Krautheimera definicję protestanckich domów modlitwy — „otynkowane na biało stodoły”¹⁷⁾.

W obrębie kościołów o konstrukcji murowanej dają się wyodrębnić dwie dalsze odmiany, wynikające z ich rozmaitego przeznaczenia. Są to bowiem albo kościoły przy wielkopańskich rezydencjach wiejskich, spełniające funkcję prywatnych kaplic, z których korzysta właściciel i jego otoczenie, albo też budowle o których fundacji i użytkowaniu decyduje gmina wiejska czy też miejska. W wypadku pierwszym architektura przybiera charakter bardziej świecki, dostosowując się do innych budowli re-

¹⁷⁾ R. KRAUTHEIMER, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, 1925.



Ryc. 45. Golanów. Ambona.



Ryc. 46. Dziedzice. Ołtarz ambonowy.

fot. Z. Świechowski

zydencji. We wnętrzu główną rolę odgrywa obok ołtarza okazała rama architektoniczna empory kolatorskiej¹⁸⁾ Pięknym przykładem „dworskiej” odmiany jest kościół w Golanowie. W wypadku drugim moment reprezentacyjny ustępuje, na plan pierwszy zostaje wysunięte czysto użyteczne zagadnienie możliwie wygodnego rozmieszczenia jak największej ilości wiernych. Cel ten bywa osiągnięty przez wbudowanie we wnętrze empor — co z kolei powoduje konieczność wprowadzenia dwu szeregów okien, aby stworzyć w ten sposób dodatkowe źródła światła dla ławek umieszczonych pod emporami. Forma detalu architektonicznego wykazuje dążność do surowości wyrażającej się często w oschłość. (np. kościół w Sulimierzu).

Podobne zjawiska jak w architekturze, dają się zaobserwować w wystrojach wnętrz. Wystroje kościołów przy większych rezydencjach zdradzają pokrewieństwo z oficjalną sztuką pałacową nawiązując wyraźnie do późnego berlińskiego baroku i rokoka. W skromnych zaś wiejskich ko-

¹⁸⁾ Empora kolatorska mieści się zazwyczaj w osobnej przybudówce i komunikuje z wnętrzem za pośrednictwem wielkiego, oszklonego okna.



Ryc. 47. Niepolsko. Kościół.

fot. Z. Swiechowski

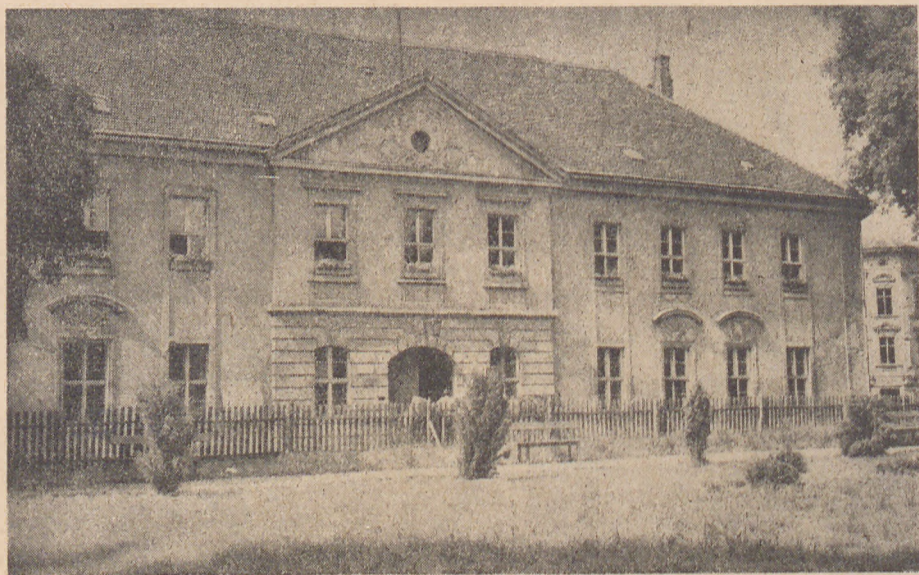
ściółkach napotyka się prymitywne, ludowe rozwiązania, deformujące nieudolnie tematy figuralne i wyżywające się w bogactwie motywów ornamentacyjnych. Przykładami najciekawszymi pierwszego kierunku są: ambona w Golanowie, ołtarz w Żydowie, i ołtarz w Dziedzicach z r. 1722 o niezwykle bogato rozwiniętych formach dekoracyjnych w duchu późnej regencji. Kierunek ludowy, do którego należy olbrzymia większość wystrojów kościelnych powiatu, reprezentuje najdobitniej kompletne urządzenie kościoła w Niepolsku z zawieszonym u stropu aniołem z konchą w ręku, nieodzownym w protestanckim wnętrzu sakralnym. Architektura świecka tego czasu, o charakterze bardziej monumentalnym, to przede wszystkim architektura miejskich budowli użyteczności publicznej i wiejskich rezydencji wielkopańskich. Przeciętny mieszczanin i wieśniak zadawała się domostwem o konstrukcji ramowej, wypełnionej cegłą. Pośród XVIII-wiecznych budowli publicznych, na pierwsze miejsce wysuwa się ratusz w Myśliborzu z r. 1771. Budowla ta ceglana, założona jest na rzucie prostokąta z wysuniętym nieco ku przodowi środkowym ryzalitem elewacji wschodniej, zwieńczonym trójkątnym szczytem. Układ fasady jak również dekoracja szczytu oraz nadokni rytmicznie rozmieszczonych otworów okiennych łączy się ściśle z budowlami berlińskimi.

Pośród rezydencji dworskich rozróżniamy dwa zasadnicze typy:

1. budowle parterowe o symetrycznym układzie wnętrza z rokokowym detalem architektonicznym, nawiązujące do rozwiązań w rodzaju Sans-Souci, np.: pałac w Golanowie,

2. budowle jedno-piętrowe, ożywione co najwyżej lekko wysuniętym ryzalitem środkowym, zwieńczonym trójkątnym szczytem. Widoczne są tu wpływy fryderycjańskich gmachów urzędowych. Przykładem charakterystycznym rezydencji tej grupy jest Karsko.

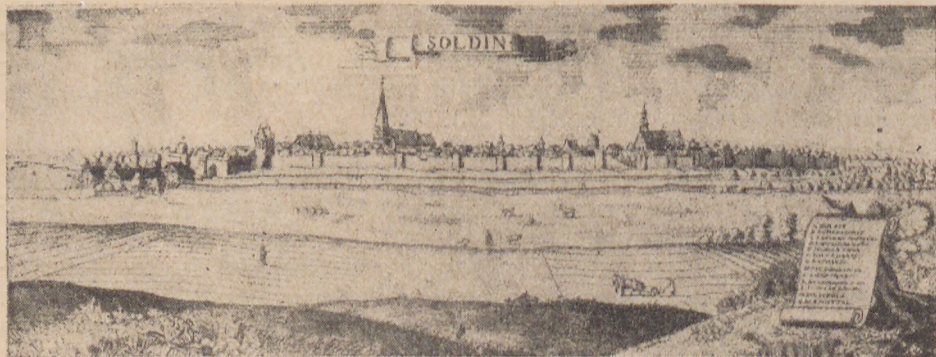
Jedynymi, bardziej zajmującymi przejawami działalności budowlanej XIX w. jest klasycystyczna przebudowa kościoła w Roście oraz roman-



fot. Z. Świechowski

Ryc. 48. Myślibórz. Ratusz.

tyczny neogotyck kościółka w Giżynie. Pozycje te stanowią ostatnie uchwytnie wcielenia żywej formy stylowej na tym terytorium. Zamykają one zarazem dość pokaźną liczbowo listę obiektów dających się podciągnąć pod pojęcie „zabytek sztuki”. W liście tej obok paru obiektów naprawdę wysokiej klasy, jak na nasze stosunki, dużo jest raczej miernych. I one jednak przedstawiają wartość większą może, niż gdzieindziej, ze względu na cenne możliwości precyzyjnego datowania faz stylistycznych, jakie stwarzają. Pragnąc dać najbardziej ogólną charakterystykę sztuki na obszarze powiatu myśliborskiego, wypada ją określić, jako sztukę na ziemiach polskich, lecz nie polską w swej treści wewnętrznej i w wyrazie formalnym. Obawiam się, że zagadnienie, o ile element etniczny słowiański mógł wpłynąć na te czynniki, nie będzie nigdy rozwiązane — zbyt dużo w nim inponderabiliów.



Ryc. 49. Myślibórz. Widok miasta. Rycina Petzolda z 1710 r.



fol. S. Bieda

Ryc. 50. Komoda kolbuszowska z h. Jastrzębiec
(Muzeum M. Rzeszowa).

FRANCISZEK KOTULA

Z DZIEJÓW MEBLARSTWA POLSKIEGO XVIII w.: SOKOŁÓW – KOLBUSZOWA

Dzieło Sienickiego: Meble kolbuszowskie (Warszawa 1936), wyjaśniło czym były owe legendarne już sprzęty, których tak w Kolbuszowej, jak i okolicy ze świecą nawet nie można znaleźć. Uderza w nim jednak pesymistyczne twierdzenie: „Niestety, pomimo wszechstronnych poszukiwań nie udało mi się znaleźć dokumentów, które by dowiodły, że w Kolbuszowej istniał w XVIII w. zorganizowany cech stolarzy, lub cech zbiorowy rzemieślników przemysłu drzewnego“ (s. 26), dalej zaś zanotowana a słyszana w samej Kolbuszowej wersja, że dokumenty cechowe istniały, ale zaginęły w r. 1914—15. Dlatego latem 1936 r. udałem się do Kolbuszowej i rzeczywiście stwierdziłem, że w miasteczku, wśród mieszczan zasiedziały z dziada pradziada, z tradycji kolbuszowskiego meblarstwa pozostało zaledwie słabe echo. Moje poszukiwania zabytków cechowych nie trwały jednak długo. U starego stolarza, ongiś cechmistrza, w zagraconej szopie, w zapomnianym kącie znalazła się blaszana „skrzynka“, a w niej wszystko, co się zwykle w cechowych „ladach“ czy „skarbach“ znachodzi: przywilej pergaminowy, księga, akta, znaki cechowe, tłok pieczętny i woreczek kasowy a w nim kilka austriackich halerzówek. W rozmowie wyjaśniło się, iż była niegdyś skrzynka drewniana, wspaniała, czystej „kolbuszowskiej roboty“, ale jeszcze przed pierwszą wojną światową spodobała się jakiemuś miejscowemu dygnitarzowi, który uzyskawszy zgodę „starszych braci“ dał zrobić ordynarny kuferek z cynkowej blachy, oryginalną zaś skrzynkę zabrał w świat.

W skrzynce znalazł się też odpis statutu cechu zbiorowego rzemieślników przemysłu drzewnego w Sokołowie¹⁾, miasteczku leżącym kilkanaście km na wschód od Kolbuszowej, znacznie od niej starszym, bo założonym w r. 1569²⁾ ongiś bardzo ożywionym i mającym liczne cechy.

Jeszcze tegoż roku pojechałem do Sokołowa i udałem się do stolarzy. Kiedy ówczesnemu cechmistrzowi wspomniałem o słynnych meblach kolbuszowskich, ten z miejsca począł się wyżalać, że owe słynne meble to wynalazek stolarzy sokołowskich, nie kolbuszowskich, że kolbuszowianie ich, Sokołowian, okradli ze sławy itd. Na poparcie swych słów pokazał mi archiwum sokołowskiego cechu stolarskiego.

Sokołów tradycję świetnej przeszłości może poprzeć wielu dokumentami swoich licznych i silnych cechów. Było ich w XVIII w. siedem³⁾. Najliczniejszy był cech szewców (założony 1585 r.), liczący wówczas 84 członków. Zachował on siedem pergaminowych przywilejów i księgi z wszelkimi wpisami od końca XVI do końca XIX w. Po szewcach, pod względem liczebności szli tkacze i dopiero cech stolarski, do którego należeli też bednarze i kołodzieje, a początkowo i garncarze, którzy w połowie XVII w. wyodrębnili się w osobny cech⁴⁾. W zbiorowym cechu połączeni byli krawcy z rymarzami, cech rzeźnicki, ściśle „wieprzowy“ przeradza się w XVIII w. w cech kupiecki. Byli jeszcze w miasteczku piekarze, węglarze, handlarze solą itd. W r. 1880 Sokołów liczył 454 domy, a więc jest bardzo duży. W r. 1853, kiedy galicyjskie cyrkuły dzielono na powiaty, został stolicą powiatu, jednak w r. 1867 starostwo przeniesiono do Kolbuszowej. Drugi powód żalu Sokołowian do kolbuszowskich sąsiadów.

Czy zraniona duma Sokołowian jest rzeczywiście usprawiedliwiona? Niewątpliwie z okolicznych miasteczek w XVII, a może i XVIII w. Sokołów był pierwszy. Jeśli nie był równy z Rzeszowem, to nie wiele mu ustępował.

Sokołowscy stolarze.

Zofia z Plemięt Kostczyńska, starościna Malborska, na Sokołowie, Tyczynie, Zalesiu i na Mroczy, Strzygach i inszych państwach Ruskich i Pruskich mianych pani i dziedziczka, w wigilię św. Jana Chrzciciela r. 1641 wydała dekret obszerny na pergaminie, w języku łacińskim, ustanawiając nim nowy cech złożony z bednarzy, stolarzy, kołodziej i garncarzy. Dla cechu nadaje ustawy, a są one tak wszechstronne i wyczerpująco napisane, że podziwiać można znajomość przedmiotu i dokładne opracowanie.

Po wstępie i postanowieniach ogólnych, ustanawia przywilej szczegółowe przepisy dla każdego z rzemiosł osobno. Oto przepisy dotyczące stolarzy⁵⁾:

Stolarz chcąc zostać mistrzem ma zrobić almaryą fladrową o czterech drzwiczkach oblistwowaną chędogo i skrzynię fladrową także oblistwowaną, pokoszczoną oboje, a to w sześci tygodniach zrobić będzie powinien, któryby zaś nie chciał albo iżby niemógł pokazać takowej sztuki, zapłaci do cechu złotych sześć i zosobna pod-

¹⁾ Niestety, akt ten w czasie wojny zaginął.

²⁾ Andrzej DAŃCZAK, Zarys dziejów Sokołowa, Sokołów 1946.

³⁾ DAŃCZAK, s. 14.

⁴⁾ Ks. Stefan KOZIARZ-SZYDELSKI, Cech garncarski w Sokołowie, Lwów 1899, s. 7.

⁵⁾ Archiwum m. Rzeszowa, dokument pergaminowy nr 95, łaciński oryginał oraz współczesne tłumaczenie polskie na karcie pergaminowej. Przytoczone ustępy wzięto z tłumaczenia polskiego.

wieczorek obfity i hojny sprawi. A ktoby sztuki rzemiosła swego dokazał, będzie ją powinien przy zgromadzeniu cechowym mistrzom pokazać, a do ogłędowin tej sztuki gdy się do cechu mistrzowie zeydą, wten czas dla nich śniadanie albo podwieczorek nagotuie. Po okazaniu zaś tej sztuki i po przyięciu misteryi każdy będzie powinien prawo mieyskie przyjąć, list urodzenia swego, zachowania i nauki mistrzom rzemiosła pomienionego pokazać a potem, do cechu cztery złote monety i liczby zwyczajny i trzy funty wosku dać obowiązany będzie...

Statut kandydatom na mistrzów stawia nie byle jakie wymagania. Wprawdzie przewiduje możność wykupienia się od sztuki pieniędzmi, jak to wówczas było powszechnie w zwyczaju, ale jest faktem, że w niewielu statutach znajdują się takie warunki. Nawet dając możność wyboru, stwierdza, że stolarze byli przygotowani do tego rodzaju prac. A że to okres baroku, stąd sute oblistwieniá almarii czyli szafy, robionej na pewno nie dla chłopą, czy małomieszczanina, ale dla zamożnego szlachcica.

Mało tego; sprzęty muszą być „fladowe” „pokoszczone”. Co to są fladry, powszechnie wiadomo; wydane i fantazyjne nieraz słoje, które mebel niesztychane zdobią. Właśnie z takich bogatych pod względem ułożenia drzew robi się forniery⁶⁾. „Fladowany czyli naklejany innym drzewem, delikatnie rżniętem, nieraz w desenie”⁷⁾. Nie jest tedy wykluczone, że sokołowski towarzysz stolarski, chcąc mistrzem zostać, musiał umieć wykonać meble fornierowane i to w pierwszej połowie XVII w. Fornierowanie w Sokołowie nie było więc tajemnicą zawodową, ale obowiązującą umiejętnością. Meble kolbuszowskie upowszechniły fornierowanie⁸⁾, ale wydaje się pewne, że samą umiejętność oraz stosowanie jej, kolbuszowianie przejęli od sąsiadów. Zasługą kolbuszowian było tylko uszlachetnienie fornierowania.

Co do fladowania można przyjąć jeszcze inną ewentualność, że było ono tylko stosowane w sprzętach z pełnego drzewa, naturalnie twardego, tam, gdzie można było użyć cieńszych deseczek. Od tego do właściwego fornierowania już tylko małeńki krok. Ale taka czy inna ewentualność zbija pogląd, że „pokoszczono tj. malowano pokostem”⁹⁾. Pojęcie to miałoby co najmniej dwa znaczenia. Przecież nie byłoby sensu malować pokostową farbą z trudem ułożone fladry. W sokołowskim znaczeniu meble pociągano najprawdopodobniej gorącym pokostem dla wydobywania z drzewa głębszych i żywszych odcieni, co się dziś uzyskuje politurą. Również być może, że tak „pokoszczone” meble następnie polerowano, jak to później robiono po napuszczeniu drzewa gorącym woskiem, aby otrzymać bodaj mdły połysk.

W tym samym przywileju kołodziejów dotyczy następujący ustęp:

Z kołodziejów ktokolwiek chcący zostać mistrzem i do cechu być przyiętym, będzie winien zrobić koło furmańskie wielkie do wozu ośmi koni i koło do rydwona subtelne i piękne, czego ieżliby niemógł do skutku przywieść a chciałby między mistrze być policzonym, podobnym sposobem wzwyż mianowanym wstępne zapłaci.

Czy na podstawie powyższego, kołodziejstwo kolbuszowskie nie może być uważane jako dalszy ciąg sokołowskiego?

Cytowany przywilej stwierdza, że cech powstaje na prośbę mistrzów, że w r. 1641 istnieją w Sokołowie rzemieślnicy wysokiej klasy, a wiadomo, że rzemiosła wysokiej klasy nie powstają nagle, trzeba na to czasu, trady-

⁶⁾ Teofil ŻEBRAWSKI, Słownik wyrazów technicznych, Kraków 1883.

⁷⁾ Ks. KOZIARZ-SZYDELSKI, *ibid.*

⁸⁾ SIENICKI, s. 68.

⁹⁾ SIENICKI, s. 83.

cji. Powstanie stolarstwa, i kołodziejstwa sokołowskiego należy więc cofnąć, może do początków XVII w.

Sienicki (s. 1) sądzi, że tzw. meble kolbuszowskie mogły być wykonywane już przy końcu XVII w. Hipoteza ta nasuwa inną: owe 17-towieczne meble to raczej tylko prototyp kolbuszowskich, których miejscem urodzin będzie nie Kolbuszowa ale Sokołów. To samo można odnieść i do kolasek.

Statut formułował normy, ale jak było w praktyce? O niej świadczą księgi cechowe — w naszym wypadku księga i kilka poszytów¹⁰⁾. Nie wiadomo czy jest to wszystko, czy obecna pierwsza karta była pierwszą pierwotnie.

A oto pierwszy zachowany wpis:

Anno Dni 1699 die 10 Mai.

Przyjęcie misteryiey Michała Lechowica, kunsztu stolarskiego. W domu pana Wojciecha Skowronkiewica, cechmistrzem na ten czas będącego. Przy bytności pana Jakuba Słoniny kunsztu kołodziejskiego, p. Jana Piękosia, p. Łukasza Piękosia, p. Iędrzeia Kwiatkowica, p. Mateusa Turskiego i innych p. Braci Starszych, Srednich i Młodszych. Który dał piwa beczkę i wódki garniec przywitania. Item piwa beczkę gratnią. Item na воск złot. 5. Item piwa za złoty. Item złoty na воск. Item beczkę piwa, za nią zł. 6. Item drugiego dnia piwa beczkę, za nią zł. 6. W święta chwalebne Narodzenia Pańskiego, którego ze wszystkim kwituię na wieczne czasy. Albowiem zadosyć uczynił p. Braci w domu p. Wojciecha Skowronkowica i przy bytności p. Jana Piękosia, p. Stanisława Pieszowica, p. Szymona Fuska i innych P. Braci Starszych, Srednich i Młodszych przytym będących, którego już kwituię na wieczne czasy pod znakiem Krzyża Świętego †.

Matthias Josephus Bosiński
M. propria

Jak widać data pierwszego wpisu nie pokrywa się z datą wystawienia przywileju. Wyjaśnia nam to wpis z dnia 2 V 1685 (s. 65) kiedy to: „Stała się zgoda wieczna a nieomelna między Bracią Cechową Rzemiosła Stolarskiego Synkowego...“, ściślej między Walentym Mroczką a Wojciechem Skowronkiewiczem, który pierwszemu po prostu zadał „naganę“ wyzwolenia, publicznie i głośno. Magister Walenty zaskarżył magistrą Wojciecha i spowodował osadzenie go w więzieniu, podał świadków, wśród których koronnym jest stara Piękośka, wdowa po Janie Piękosiu, a którego tak pełno jest na początku księgi. Zeznała pod przysięgą, że Walenty uczył się i wyzwał u jej nieboszczyka męża, ale że te wszystkie rejestry, w których to było zapisane „...przez Węgry zruynowane, raczey w spalenie poszły w kościele Sokołowskim Farnym. Oprócz praw, które z tey skrzynki wyjęli, a gdzie indziej zchowane“. Otóż Sokołów został zrabowany i spalony przez wojska Rakoczego w 1657 r. Naturalnie Skowronkiewicz sprawę przegrał, ale wiemy, że cech miał starszą księgę, aniżeli od r. 1663. Może nawet starszą od przywileju.

Najstarsza ze znanych nam ksiąg sokołowskiego cechu zbiorowego, to kwadrant dość dobrze zachowany, pisany wyłącznie w języku polskim, mający 186 stron bez karty tytułowej. Ponieważ pierwsza strona jest żółkła i bardzo zbrukana, wolno przypuszczać że stało się to przez dłuższe używanie i że jest ona pierwotną pierwszą stroną. Odległość czasowa między katastrofą pożaru a pierwszym wpisem jest niewielka, jeśli się zważy jaką klęską był pożar niemal całego miasteczka. Księga zawiera wpisy uczniów, wyzwolin, przemianków i misterii.

¹⁰⁾ Arch. m. Rzeszowa, rkp. nr 110 i 364.

Studiując księgi cechowe nie sposób nie zwrócić uwagi na stronę formalną wpisów, ich treść, sposób ujęcia, dokładność, nawet na szablonową formułę. To wszystko świadczy o samopoczuciu zbiorowości cechowej, o jakości nie tylko organizacji ale i samego rzemiosła. Oto kilka charakterystycznych wpisów dosłownie przytoczonych:

Anno Dni 1673 mense Decembris die 19 Novembris.

Wdanie chłopca Szymona Fuzzkowica do pana Mathyasa Piękosiewicza mieszczanina sokołowskiego, w rzemiosło stolarskie.

Przy bytności pana Tomasza Domatacznego, natenczas cechmistrza rzemiosła bednarskiego, pana Jana Piękosia rzemiosła stolarskiego, pana Wawrzeńca Paiańkowskiego rzemiosła bednarskiego y inszych panów Braciej wielu tak starszych y młodszych wielu przy tym będących. Osobą swoją jawnie i dobrowolnie zeznał, iż przyjął w naukę na rzemiosło stolarskie na lat cztery, którego ma spokojnie uczyć, aż do czasu tego napisanego, przy którym wdaniu ma dać wosku funt a przy zwoleniu drugi y piwa beczkę, co dla dalszey pamięci zapisano iest.

Wyzwolenie pana Mathusa syna pana Jana Piękosia, na rzemiosło stolarskie szynkowne primo die Februari Anno 1663.

Przed bytnością sławnego pana Jana Piękosia, cechmistrza na ten czas będącego rzemiosła stolarskiego szynkownego a po przemianku Żychowskiego, pana Woyciecha Kokoszke po przemianku Zielokuszeński rzemiosła bednarskiego pana Jana po przemianku Wiedononowskiego, pana Thomasza Wymozieńskiego po przemianku rzemiosła bednarskiego szynkownego, tudzież panów Braciej Starszych y młodszych przytym będący. Osobą swoją stanowszy sławny pan Jan Piękoś cechmistrz na ten czas będący przed Bracią zwys napisaną starszą y młodszą dobrowolnie zeznał, iż syna swego własnego wyzwolił y wolnym uczynił, czasy wiecznymi, który to syn za wszystkie lata dosic uczynił rodzicowi swemu, który iest spłodzony z rodziców uciwych, pana Jana Piękosia y Żony iego Agati Juzinowny według kościoła katolickiego ziętych, za którym to wyzwoleniem wolno iuż będzie panu Mathusowi Piękosiewiczowi wędrować od miasteczka do miasta, od krainy do krainy. A ieżeliby mu kto miał zadać, że nie iest wyzwolony, tedy powinien pójść po list wyzwolenia swego, to iest za iego kostem y nakładami, co dla lepszey pamięci zapisano iest Anno die ut Supra.

Przemianek p. Jana Piękosiewicza, miejskiego synka, rzemiosła stolarskiego szynkownego, czyniony w roku 1678 die 29 January.

Przed bytność sławetnego p. Jana Piękosia, alias po przemianku Żychowskiego, rzemiosła stolarskiego szynkownego, pana Jana Zaczkowicza, rzemiosła bednarskiego, p. Matheusza Piękosika alias po przemianku Górskiego, także rzemiosła stolarskiego, p. Balcera Domatacznego, po przemianku Kwiatkowicza, braciej starszey tudzież y inney braciej tak starszey y młodszej przy tym będącey. Za pozwoleniem braciej Starszey wszys pomienionych z pane cechmistrzem tudzież y braciej młodszej, zupełny otrzymał przemianek p. Jan Piękosiewicz po przemianku Jan Jaworowski. Krzesnego oycza miał po przemianku Górskiego, patka ¹⁾ po prawey ręce pana Jana Kwiatkowicza po przemianku, po lewey ręce patka p. Andrzeja Mazurkowicza, magistrów rzemiosła bednarskiego szynkownego. Któremu to wszys pomienionemu p. Janowi Jaworowskiemu wolno będzie wędrować od miasta do miasta, od krainy do krainy, y kędykolwiek się mu będzie podobało. Co dla dalszej pamięci zapisano iest w księgach cechowych na Actum Anno et die ut Supra.

Mniej więcej wszystkie wpisy w wymienionej księdze są podobne, choć pisane przez różnych pisarzy (w wyborze kierowałem się przede wszystkim stroną ortograficzną i stylistyczną). Niewątpliwie dobrze świadczą one o sokołowskim cechu i chociażby na ich podstawie trudno zgodzić się z poglądem ¹¹⁾, że w wieku XVII i XVIII, w bliższym i dalszym sąsiedztwie Kolbuszowej nie było godnego uwagi już nie ośrodka, nie cechu, ale

¹⁾ Z niemieckiego: der Pate — ojciec chrzestny.

¹¹⁾ SIENICKI, s. 24—26.

nawet rzemiosła stolarskiego. To jednak nie wszystko. Porównajmy Sokołów z innymi miejscowościami, nawet nie miasteczkami, ale miastami.

W Przemyślu, w stolicy „Ziemi“. „Nieliczni stolarze wyrabiali przedmioty skromnego w owym czasie urządzenia domowego... jako sztukę przepisu im statuta cechowe sporządzenie skrzyni o dwu dnach i stołu...“. Liczba stolarzy wynosi: w r. 1635 trzech, w r. 1651 jeden, w r. 1657 brak, w r. 1712 dwóch¹³⁾. Bogaty, handlowy Jarosław nie ma prawa przemiankowania, a kiedy w Rzeszowie, na cech zbiorowy, do którego należą i stolarze, składa się aż 15 rzemiosł, to w Sokołowie — od czasu zaprowadzenia księgi, a więc od 1663 r. do cechu należą tylko stolarze, bednarze i kołodzieje. Te dwa ostatnie rzemiosła odgrywają w cechu zdaje się tylko drugorzędną rolę, bo jeśli zachodzi potrzeba nadania cechowi zdecydowanej nazwy, wówczas nazywa się go tylko stolarskim. I tak: pod ugodą z 26 stycznia 1688 r. podpisuje się protokolant: „Stanisław Piesowic — pisarz Cechu tego stolarskiego“. Kiedy 2 kwietnia 1693 r. Jan Lichomski, mieszczanin sokołowski, ślusarz, widocznie pokłóciwszy się z cechem kowalskim wstępuje do naszego cechu, to bracia akcentują we wpisie: „...iako brata do praw naszych przyieliśmy y powinniśmy obserwować pomienionego pana Jana Lichomskiego, to sobie warując bracia Cechu Stolarskiego“ — albo: „Działo się w cechu stolarskim, Roku 1693 d. 9 miesiąca Marca“. A już w drugiej połowie XVIII i pierwszej połowie XIX w. nie pisze się inaczej jak tylko cech stolarski. Wreszcie podkreślić należy, że zasadniczo pisarzami cechowymi są sami bracia i właśnie stolarze.

Jak już wspomniano, pierwsza księga zaczyna się 1 stycznia 1663 r. wyzwoLINAMI Mathusa Piękosia. Następnie jest przerwa, aż do r. 1669 i wygląda na martwy okres w życiu cechu. Ale mógł to być wpis wsteczny, formalne stwierdzenie tego, co się dawniej faktycznie dokonało. I znów ostatni wpis pochodzi z r. 1725, oderwany od ciągłości czasowej, która kończy się na r. 1711. A następna księga zaczyna się od r. 1713. Wpis w r. 1725 jest przypadkowym tylko, po prostu skorzystano z wolnej strony wewnątrz księgi. Tak więc księga ilustruje 32 lat życia cechu i zobaczymy co się w tym czasie działo.

Do r. 1695, w którym zanotowano pierwszy obrzęd misterii, księga wykazuje 22 mistrzów, którzy uczniów przyjmują, lub ich wyzwalają. Jest to duża ilość na 26 lat, ale mogli być jeszcze i tacy, którzy w tym czasie uczniów nie mieli. Od r. 1695 do 1711 uroczystość misterii odprawia 8 członków cechu, czyli przybywa 8 nowych mistrzów. W tymże okresie do rzemiosła stolarskiego wpisuje się 40 uczniów, od r. 1672—1711 wyzwolono 34 czeladników. A trzeba mieć wciąż na pamięci, że jest to miasteczko leżące wśród dawnej puszczy Sandomierskiej, daleko od ówczesnych traktów handlowych.

Przy wpisie uczniów już pod koniec XVII w. i aż do r. 1711 uderza, że w 17 wypadkach pisarz zdecydowanie akcentuje mieszczańskie, ściśle sokołowskie pochodzenie chłopca, przez dodanie po nazwisku: „mieyskiego synka“, „syna rayce mieyskiego“ itp., zaś w 8 wypadkach zaznaczono inne miejsce pochodzenia ucznia, wszystko wioski z okolic Sokołowa. Przy jednym uczniu zaznaczono, że pochodzi z Przemyśla. Przy 14 uczniach nie określono miejsca pochodzenia, jednak po nazwiskach sądząc, część prawdopodobnie pochodzi z miasteczka, część z bliższej lub dalszej okolicy.

¹³⁾ Kazimierz ARŁAMOWSKI, Dzieje przemyskich cechów rzemieślniczych, Przemyśl 1931, s. 209.

Zaledwie w kilku wypadkach uczniowie ze wsi, po wyzwolinach, już jako czeladnicy przechodzą przemianek i pozostają w Sokołowie. Po wyzwolinach przeważnie znikają. Może wracają na wieś, bo wiadomo przecież, jak chętnie szlachta i kościół posługiwali się takimi właśnie rzemieślnikami, choć możliwe, że osiedlają się w innych miastach. Z drugiej strony są wypadki, że ludzie, którzy nie byli wpisani w cechu jako uczniowie, wyzwalają się w Sokołowie, przechodzą przemianek i misterie i pozostają w miasteczku. Są to może wędrowni towarzysze a może uczniowie wiejskich stolarzy, nie mających prawa wyzwalania. Dowodzi to atrakcyjności Sokołowa i takiej ilości pracy, że starczyło jej nie tylko dla miejscowych, ale i dla przybyszów. A w ilu wypadkach miasta i miasteczka broniły się przed imigracją nowych mistrzów?

Dalszy ciąg wpisów już nie jest tak starannie prowadzony, jak w pierwszej księdze. I nawet nie w księdze, ale arkuszach, złożonych w ćwiartki, które następnie zszyto w 3 poszyty. Na jednym z nich, na pierwszej stronie czytamy:

„Działo się roku 1723 dnia 28 grudnia
Postanowienie od tegosz dnia i miesiąca wysz
pomienionego ten porządek w cechu stolarskim
bednarskim kołodziejskim, za bytności pana
cechmistrza Jana Mrockowskiego, ażeby porządnie
były misterye zapisowane w te księgi“.

I znów luka kilkunastu lat. Zachowane w poszytach wpisy też nie zdają się być kompletne, wydaje się, że przed szczytem wiele arkuszy zaginęło. Wpisy osiągają datę 1834. Poszyty zachowały 39 wpisów wyzwołi i 28 misterii. I znów, obok „miejskich synków“ wyzwalają się i przechodzą misterie ludzie w mieście obcy, a więc z okolicy. Obrzęd przemiankowania dokonywany bywa też i po wyzwolinach. Od połowy XVIII w. koszta związane z misteriami są bardzo wysokie, często są spłacane nawet kilku ratami.

Co z powyższego wynika? Ze w polu trójkąta: Kraków — Warszawa — Lwów, w drugiej połowie XVII w. i pierwszej XVIII w. istniał cały ośrodek przemysłu stolarskiego z Sokołowem, jako punktem centralnym. Przecież taka ilość pracowników stolarskich mogła pracować tylko na dalsze okolice.

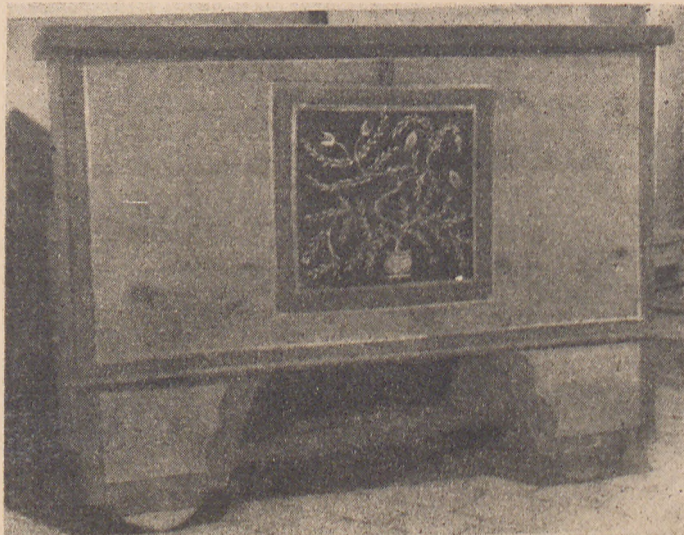
O wielkomiejskim poziomie naszego cechu, świadczy jeszcze posiadane przezeń prawo przemiankowania, chyba nie kwestionowane, skoro przetrwało aż do końca XVIII w. W samym Sokołowie żaden z cechów poza stolarskim tego przywileju nie posiada, nawet wielokrotnie liczniejszy cech szewski. O okolicznych miasteczkach nie ma co mówić, jeśli jarosławscy towarzysze po przemianek jadą aż do Lwowa¹³⁾.

W Przemysłu¹⁴⁾ „akt wyzwołi kończyła uroczystość „przemiankowania“. W cechu bednarzy i innych rzemieślników drzewnych przedstawiał wyzwalający mistrz towarzysza czeladzi, ażeby mu ta przemianek nadała, jeśli się jej będzie podobało... Po nadaniu przemianka, a może i w czasie tego podejmował wyzwolony towarzysz mistrzów a pewnie i towarzyszy kolacją“.

W Sokołowie było inaczej. Przemianek nie był częścią aktu wyzwołi, następującą bezpośrednio po nim, ale raczej obrzędem zupełnie nie-

¹³⁾ SIENICKI, s. 24.

¹⁴⁾ ARŁAMOWSKI, s. 33.



fot. S. Bieda

Ryc. 51. Skrzynia sokołowska. (z Muzeum M. Rzeszowa).

zależnym od wyzwolin, które są tylko aktem zawodowym, stwierdzeniem osiągnięcia pewnego stopnia sprawności. Że tak było świadczy fakt, iż na dokonanych w latach 1672—1711 34 aktów wyzwolin, przemianków zanotowano tylko 23. Np. 4 maja 1690 r. otrzymuje przemianek Jan Slacki, który do nauki nie był wpisany, ani nie był wyzwalany. Być może, przybył do miasteczka jako wędrowny towarzysz, bo nazwisko jest tu zupełnie nowe, osiedlił się w nim i już w r. 1692 przyjmuje ucznia do nauki. W tym i temu podobnych wypadkach przemianek jakby spełniał rolę późniejszej misterii, tj. przyjęcia towarzysza w poczet mistrzów.

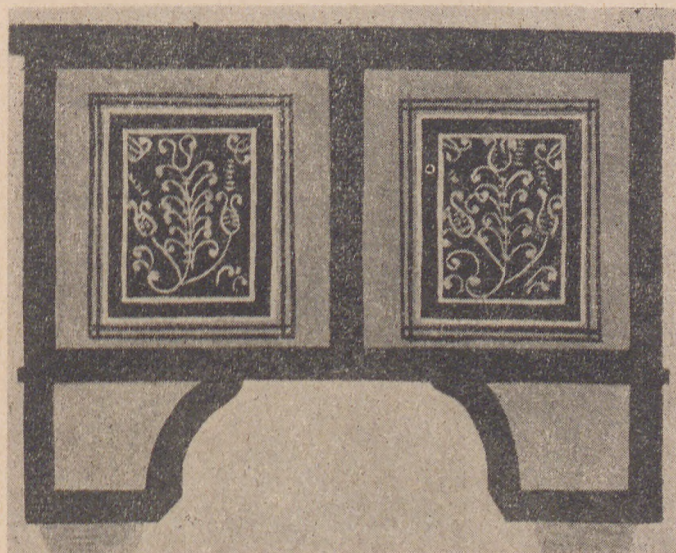
Zdarzają się wypadki, nawet dość częste, że przemianku dokonano w tym samym roku a nawet miesiącu co i wyzwolin. Ale to dotyczyło tylko „miejskich synków“, synów miejscowych stolarzy. Zdarza się nawet wdanie, wyzwoliny i przemianek w jednym dniu.

18 lutego 1688 r. Wawrzyniec Organista z Przemyśla wpisuje swego syna Jędrzeja (Organiścika) w rzemiosło stolarskie, wyzwolenie następuje już w następnym roku a w kilka miesięcy później przemianek, już jako „miejskiego synka“. Organiścik pozostaje w Sokołowie jako mistrz. Nie wrócił do wielkiego Przemyśla.

Ale — Jan Piękosiewicz syn Jana Piękosia, cechmistrza, wyzwolony w r. 1672, przechodzi przemianek dopiero 29 stycznia 1678 r. Tylko w jednym wypadku można stwierdzić bezsprzecznie przemianek wiejskiego chłopca, mianowicie Grzegorza Gielowicza z Niwisk, a to w r. 1687.

Przy końcu XVII w. wchodzi w użycie nowy obrzęd, misterie, tj. formalne nadanie stopnia mistrza. Mimo tego przemiankowanie pozostaje, jakby obrzęd wtajemniczenia, przyjęcia nowego członka w poczet wtajemniczonych.

We wszystkich niemal wpisach, aż do r. 1834 występuje nomenklatura „rzemiosło stolarskie szynkowe“. Z innych cechów sokołowskich tytułuje się tak tylko szewski. Jest to nomenklatura lokalna nie spotykana nigdzie indziej. Nie zna jej Linde, ale „szynk“ w dawnym pojęciu



Rys. K. Drupka

Ryc. 52. Skrzynia sokołowska.

znaczy — to samo co zabawa, przyjęcie po załatwieniu w cechu spraw urzędowych¹⁵⁾. Wiadomo, że w cechach były oficjalne przyjęcia, że cechy i bractwa czeladzi miały własne gospody, w których „szynki“ — przyjęcia odprawiano. Przymiotnik „szynkowny“ zdaje się stwierdzać, że cech stolarski i szewski, przynajmniej w okresie największego rozkwitu, w XVII w. posiadały własne, cechowe gospody, nie musiały się tulać po publicznych szynkach jak inne, słabsze i uboższe cechy. Tym przymiotnikiem akcentowały swoją wyższość w stosunku do cechów nie posiadających własnych szynków, a więc „nie szynkownych“. Świadczyłoby to jeszcze, że te usadowione w sandomierskiej puszczy cechy miały wysokie aspiracje, chciały być podobne może nawet i do stołecznych.

Do sokołowskiego cechu „stolarskiego“, jak już kilkakrotnie wspomniano, należeli jeszcze bednarze i kołodzieje, którzy, razem wzięci stanowili około $\frac{1}{3}$ członków cechu, musieli więc siłą faktu odgrywać drugorzędną rolę. Od połowy XVIII w. do tegoż cechu wstępują rzemieślnicy, którzy uprzednio należeli do innych cechów i z niewiadomych przyczyn wystąpili z nich. Nasz cech przygarnia ich, ale równocześnie akcentuje swoją wielkoduszość.

Sąsiedni Rzeszów w w. XVII „jest dużym miastem“¹⁶⁾ i ma 12 cechów. Pośród nich „cech bednarski, rymarski etc“¹⁷⁾ obejmuje aż 15 rzemiosł, przy czym w jego statucie na piątym miejscu wymienione jest stolarskie.

W przywileju cechu, w którym jednak o stolarzach mówi się rzadko, co do wszystkich czeladników znajduje się postanowienie: „Po tym wyzwoleniu za towarzysz zostawać powinien, które tu odprawić powinien,

¹⁵⁾ Klemens BAKOWSKI, Dawne cechy krakowskie, Kraków 1903.

¹⁶⁾ F. BUJAK, Z odległej i bliskiej przeszłości, Lwów 1924, s. 61.

¹⁷⁾ Jego przywilej z 30 IV 1694 r. jest oblatowany w t. XII ksiąg miejskich rzeszowskich 12 maja 1728 r. por. J. PECKOWSKI, Dzieje m. Rzeszowa, 1913, s. 215.



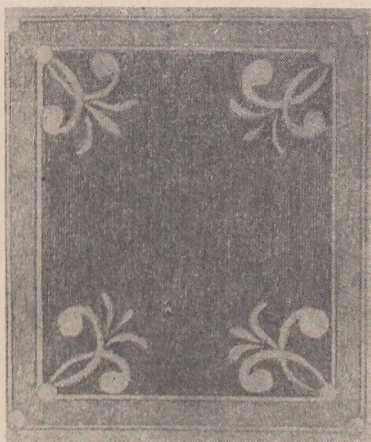
rys. Janina Ożóg

Ryc. 53. Malowidło ze skrzyni
sokołowskiej.

nie poniewierając się, ani wędrując po inszych miastach, a tak ma być ważne (praktyka) iakoby w Krakowie, Lwowie, Warszawie, Przemyśle przyjęte, ma kosztować ze wszystkim złotych dwadzieścia, któryby zaś ważył się postachować to towarzystwo, inszym obcym cechom czyniąc pożytek powinien być karany funtem złota do skarbu Dobrodzieia“.

W tymże samym czasie w Sokołowie, zasadniczo w każdym wpisie wyzwolin czytamy: „któremu to Panu wolno będzie wędrować od miasta do miasta, od krainy do krainy y kędykolwiek mu się będzie podobało“, a nie jest to bynajmniej czczym frazesem, bo wielu czeladników na zawsze znika z księgi. Widocznie skorzystali z przysługującego im prawa, powędrowali w świat i gdzieś się tam osiedlili. Na odmianę ukazują się mistrzowie, którzy nie byli notowani, ani jako uczniowie, ani jako czeladnicy, a więc przywędrowali ze świata, czyli więc, „wielki Rzeszów“ okazuje się partykularzem wobec Sokołowa, przestrzegającego najlepiej tradycji.

W tym samym rzeszowskim przywileju są zawarte surowe przepisy przeciwko Żydom, którzy trudniąc się handlem, na niekorzyść rzeszowskich rzemieślników sprowadzali towary z okolicy i sprowadzane wyroby sprzedawali rzeszowskim rzemieślnikom, którzy je podawali jako własne. Otóż przywilej, wysokimi opłatami za importowane wyroby, broni miejscowych rzemieślników. I tak: „Od stolarskiej roboty z miast, miasteczek i wsiów od sztuki powinien dać groszy sześć, a na zamek sztukę, która się będzie podobała“. Również po 6 groszy musieli płacić bednarze i tokarze, ale już powroźnicy, siedlarze i aftarze po groszy 12, rymarze nawet po 15. W dalszym ciągu jeszcze silniej obwarowuje się różne rzemiosła, ale o stolarzach już się więcej nie wspomina. Dowodzi to, że ich w mieście musiało być bardzo mało i przywóz wyrobów stolarskich był konieczny. Wreszcie przywilej stwierdza istnienie groźnych konkurentów po miasteczkach i wsiach, zwąc ich „partaczami“. Można odnieść to i do stola-



rys. Janina Ożóg

Ryc. 54. Malowidło ze skrzyni sokołowskiej.

rzy, i nie miniemy się też z prawdą, jeśli wskażemy na Sokołów i okoliczne wioski, jako na siedziby „partaczy-stolarzy“, w Sokołowie wyszkolonych, bo od Sokołowa do Rzeszowa jest tylko 24 km.

W drugim mieście sąsiednim, Głogowie (ówczesnym Głowowie) Hieronim Augustyn Lubomirski, przywilejem z 28 grudnia 1694 r. wznawia „cech różny — który podupadł i został zruinowany“. Do tego cechu należy 12 rzemiosł, wśród nich i stolarze. Ale dźwignięty z upadku cechu na pewno nie był ani zbyt czynny ani groźny dla Rzeszowa.

Wróćmy znów do Sokołowa i nawiążmy do pamięci starych ludzi. Ci zgodnie twierdzą, że przy końcu XIX w. w sokołowskim stolarstwie pracowało ponad 60 osób. Jak na potrzeby czterotysięcznego miasteczka o wiele za dużo. Równocześnie starzy ludzie z sąsiednich miasteczek, w których odbywały się ongiś jarmarki, opowiadają, że place targowe w dni jarmarczne zavalone były przeróżnymi sprzętami domowymi, malowanymi na jasno i w fantazyjne fladry. Meble te, które były swoistymi sokołowskimi wariantami panujących i minionych stylów, sprzedawali albo sami stolarze, albo handlarze Żydzi. Ci od wielu już lat opanowali znaczną część chałupniczego przemysłu mebli w Sokołowie. Wytwórcom dawali tylko zaliczki i zabierali całą produkcję, którą handlowali w okolicy, a przede wszystkim na największym targowisku tj. w Rzeszowie.

Te „jarmarczne“ meble sokołowskie przeznaczone były dla wsi, i miasteczek. Były też z różnych materiałów, w różnych gustach i pod względem jakości różnie wykonane. I mimo, jak już zaznaczono, że były echem panujących współcześnie i minionych oficjalnych stylów, różnymi ich wariantami, przecież miały specyficzny „sokołowski“ charakter, który rozpoznawało się na pierwszy rzut oka. Miały wszelkie cechy stylu „ludowego“ regionalnego. Stolarze spoza Sokołowa na nich się wzorowali.

Jeden dział produkcji stolarskiej w regionie rzeszowskim, który przetrwał niemal do ostatnich czasów, był wyłącznie monopolem Sokołowian. Był nim wyrób wyłącznie dla wsi przeznaczonych skrzyń malowanych, tzw. „wiannyh“. Wiadomo, że w Małopolsce było kilka ośrodków,

w których wytwarzano malowane skrzynie, czym zajmowali się przeważnie wiejscy stolarze. W środkowej Małopolsce żadna wieś, żadne miasteczko, poza Sokołowem, skrzyń malowanych nie produkowało. I znowu, nie wszyscy sokołowscy stolarze tym się zajmowali, ale co ciekawsze, niektóre rody, poza skrzyniami nic więcej nie wyrabiały. Skrzynie te miały wielki zbyt, masowo były kupowane i na jarmarkach w Kolbuszowej również. Jeszcze dziś w wielu wioskach, można je spotkać po kilka w chałupie, świadków wesel kilku generacji. Ongiś służyły one wyłącznie do przechowywania „chust“, a w specjalnych skrytkach pieniędzy i ludowej biżuterii, dzisiaj, na skutek wejścia w użycie szaf, w skrzyniach przechowuje się zboże. Poszły więc z honorowych miejsc w izbie do komór i na strychy, gdzie dość szybko niszczeją.

„Sokołowskie skrzynie“ nie tyle może w kształcie, ale w zdobieniu posiadają, swoisty charakter i dlatego można mówić o odrębnej grupie skrzyń malowanych (ryc. 55—58). Malowanie przypomina drzewo trześniowe, na ścianie frontowej, na bocznych i na wieku są niezbyt duże kwadraty, malowane innym kolorem, obramowane ciemnymi ramami. Na tle kwadratu skromne kwiaty, pojęte naturalistycznie, albo też i stylizowane, bardzo uproszczone, ubogie kolorystycznie. Do tego stopnia, że często mają raczej charakter intarsji, a nie malowidła. Może ryzykowną byłaby hipoteza, że między malowidłami na skrzyniach sokołowskich a intarsjami na kolbuszowskich meblach istnieje łączność, że intarsje wywodzą się z malowideł, jednak sam fakt istnienia jednych i drugich na tym samym terenie, nasuwa te skojarzenia. Tym więcej, że wiele skrzyń można odnieść do pierwszej połowy XIX w., a niektóre intarsje na kolbuszowskich meblach mają wybitnie ludowy charakter.

K o l b u s z o w a .

Po przeczytaniu historycznej części książki Sienickiego doznaje się wrażenia, że meblarstwo kolbuszowskie wykwitło nagle w Sandomierskiej puszczy. Zebrane przez Sienickiego dowody źródłowe mają przekonać czytelnika, że Kolbuszowa, w myśl tradycji rzeczywiście była miastem, „które zgromadziło rzemieślników zajętych produkcją wyrobów z drzewa na szeroką skalę, zdobyło sobie w wieku XVIII rozgłos i znaczenie nieproporcjonalnie duże, w stosunku do wielkości i ilości mieszkańców“ (s. 77).

Podkreślić przede wszystkim wypada, że istnieje nie jedna Kolbuszowa, ale trzy miejscowości tej samej nazwy: Kolbuszowa-miasto, Kolbuszowa Dolna od miasta na południowy wschód i Kolbuszowa Górna, na północny zachód. Jeszcze w XVII w. była to najprawdopodobniej jedna, bardzo długa wieś, z której tylko środkową część przekształcono na miasto. Stało się to z pewnością dlatego, że obok powstał obronny zamek i pałac, siedziba magnackiego rodu. Zamek potrzebował przeróżnych rzemieślników i handlarzy, którzy osiedlali się w pobliżu zamku i prawdopodobnie środkowa część osady dawniej już miała charakter miasteczka. Zawsze miasto podnosiło znaczenie zamku i splendor jego właścicieli. To też Józef Karol Lubomirski w przywileju z r. 1700 nadającym osadzie prawo miejskie, pozwala na zakładanie cechów a rzemieślnikom daje przywilej mieć swoje porządki. Ale, jak się poniżej wykaże, w chwili zakładania miasta rzemieślnicy z wyjątkiem może szewców nie byli jeszcze

zorganizowani¹⁸⁾. W końcu XVIII w. w Kolbuszowej były tylko dwa cechy, szewski i zbiorowy, więcej nigdy nie było. Nawet Głogów, mniej od Sokołowa znaczny, w tym czasie miał siedem cechów.

Kiedy w Kolbuszowej powstał cech szewski, trudno powiedzieć; zaś zbiorowy, do którego należą stolarze, dopiero równo w ćwierć wieku od założenia miasteczka. A że zachował się oryginalny przywilej¹⁹⁾, który wiele spraw wyjaśni, przytaczam go w całości:

Paweł Karol Lubartowicz na Białym Kowlu, Smolanach y Rakowie y Marya Anna z Lubomirskich, na Ostrogu y Zasławiu Xsiażenta Sanguszkowie, Hrabiowie na Wiśniczcu, Jarosławiu y Tarnowie, Marszałkowie Nadworni W. X. Lit.

Wszem wobec y każdemu z osobna komu o tym wiedzieć należy, osobiłwie ichmościom panom ekonomom, gubernatorom, administratorom, sługom y inszym namiestnikom naszym na Kolbuszowej, iako też magistratowi y wszystkiemu pospólstwu miasta naszego Kolbuszowej wiadomo czynimy. Iż pokorną wnieśli suplikę do nas magistrowie rzemiosła stolarskiego, tokarskiego, stelmaskiego, kołodziejskiego, kowalskiego y slosarskiego, mianowicie: Franciszek i Jakub Koliszowie, magistrowie rzemiosła stolarskiego y Jerzy Burkowicz, maister rzemiosła kowalskiego, burmistrz kolbuszewski; Imieniem wszystkich braci i magistrów w rzemiosłach wyżej wspomnianych o nadanie praw y artykułów takowych, iakiemi się cechy w inszych naszych miastach od Antecessorów naszych y od nas samych nadanemi szaszczycają. Przeto prośbę pomienionych rzemieślników uznawszy za słuszną y potrzebną dla konserwacji należytego porządku zezwalamy ninieyszym przywilejem naszym, aby się podług niżej opisanych artykułów sprawowali y one in omnibus punktis et Aavsulio zachowywali. Z tą iednak prekustodycją, aby się strzegli wszelkich Exstorsij y uciemienienia braci cechowych pod utratą przywileju tego, gdyż wszystek ten porządek powinien się ściągać do utrzymania y zachęcenia przybywających do miasta ludzi, a nie odstręczenia wymyślnemi Exakcyami. A naprzód pozwalamy, który brat rzemiosła tegoż chce się do cechu tego pobierać y do niego wpisanym być, powinien Miejskie w tym mieście przysiąć y przysięgę posłuszeństwa panu swojemu dziedzicznemu, albo namiestnikowi iego na ratuszu uczynić. Jako też obojemu urzędowi, potym dopiero wstępnego prosić do cechu, tego zaś wstępnego ma dać złotych dwa do skarbu braterskiego y piwa achteł; tamże ma pokazać listy dobrego swego urodzenia y nauki, iako iest z podściwych rodziców zrodzony, y rzemiosła się nie u partaczów uczył, do roku y niedziel sześciu. Które gdy będzie pokazywał ma ie achtelem piwa oblać y konsolacyą wszystkim Braci sprawić powinien, albo za konsolacyą pieniędzy do skarbu braterskiego na messaria kościelne y cechu oddać złotych 24, item ma płacić za sztukę wosku funtów 12 y pieniędzy sztucznych złotych 12. Do tego muszkiet, pułwersak, prochu funt dobrego, to iest na processię podczas Bożego Ciała na chwałę Boską do cechu oddać powinien będzie. A ieżeliby mistrzowiczek cech przyjmował albo mistrzowiczownę miał, takowy brat ma tylko połowę Cechu płacić, item służbę kościelną odprawować powinien; któremu gdy bracia z kluczykami świec do szafki oddadzą, aby ie na ołtarzu świecił y wszystkim bratom y siostram cechu tego na processiach rozdawał y one nazad zupełnie odbierał. Ten brat, który kościelną służbę służy, gdy cechmistrze rozkażą, powinien bez omieszkania wszystkich obchodzić braci względem cechowych potrzeb, któremu rozkazaniu gdyby zadość nie uczynił, ma być karany dwiema funtami wosku. Jeżeliby zaś świc nie palił ten brat, iako to na iutrzniach, maturach, wielkich mszach, nieszpórach, kompletach, processiach, albo ieżeliby świc na processiach nie rozdawał, tedy takowy ma dać dwa funty wosku za winę do skarbu braterskiego. Jednak ieżeliby zaś był zatrudniony ten brat do tego palenia albo gaszenia y rozdawania świc, wolno mu będzie, którego brata za uproszeniem do tej funkcij zażyć, na swoje miejsce, to zaś palenie y gaszenie, także i rozdawanie świc powinno być w kościele farnym Kolbuszowskim, w święta wszystkie uroczyste, niedziele, święta Panny Przenajświętszej, święta Apostolskie, których świąt uroczystość za znak sobie ma mieć, gdy dzwoniąc we dzwony, duplikują. Msza święta bracka suchedniowa gdy przypadnie za dusze zmarłe co kwartał, powinien będzie za rozkaza-

¹⁸⁾ „Ogłoszenie do miasta Kolbuszowej z dn. 17 lutego 1784“ (cyt. SIENICKI, s. 26), stanowi zwyczajny cyrkularz wydany przez cyrkuł tarnowski, do którego Kolbuszowa należała, odnoszący się bodaj czy nie do całej Galicji..

¹⁹⁾ Arch. m. Rzeszowa — Dok. nr 73 (oryg. perg.).

niem cechmistrzów braci obchodzić; primario kapłana z nagrodą ze skarbu braterskiego obstałować, mary z nakryciem zwyczajnym ubrać y na ołtarz świec wystawić, na którą mszą...¹⁾ aby się do cechu schadzali, y któryby... nie był, takowy powinien oddać do skarbu braterskiego groszy trzy... na processij któryby nie był, groszy trzy. Co się tyczy wykonania powinności cechowych względem wstępu albo przyjęcia, albo bractwa tego, tedy to wszystko iako wyżej opisano, do roku i niedziel sześciu wykonać ma. A jeśli by zadość nie uczynił według zapisu swego y praw J. O. Xiążąt Ichmościów panów i dobrodziejów, takiemu ma być rzemiosło zabronione. Albowiem od każdego cechu wstęp y osiadłość y wniesienie zamyka powinności braci wszystkich cechu tego. Za obesianiem młodszego wszyscy bracia schodzić się do cechu mają na obradę interesów cechowych. A któryby brat z niedbalstwa albo nie mając słuszney przyczyny albo trudności dla której by nie mógł stanąć, takowy ma dać do skarbu braterskiego funt wosku w kościele farnym na wielkiej mszy y processiach podczas Bożego Narodzenia, Wielkiej Nocy, Świątek y processiach, gdy się już Expozycję venerabilissimi Sacramenti odprawują, mają być z wachlami pod winą groszy trzech. Na każde suchedni przy schadce wszyscy bracia (iako y w innych cechach zwyczaj niesie) powinni dawać go groszy cztery y szelągu iednym, od tego cechmistrze przy Expiracji cechmistrzostwa na ten czas zostający, mają być wolni. Ciż sami cechmistrze przy Expiracji cechmistrzostwa swego braci wszystkiej z skarbu braterskiego Perceptorum y Expens powinni uczynić kalkulacją, zgoła ze wszystkich prowentów cechowych, przywileje cechowe, registra, kwity, inskrypcję zupełnie nastempcom swoim oddać mają,

To prawo in omnibus Punktis aprobuje. — Datt w Kolbuszowej die 3 Julij 1752.

Janusz Ks. Sanguszko

To prawo mocą dziedzica in toto aprobuje non preiudicando prawom danym odemnie; die 18 Juni 1766 w Kolbuszowie.

Jerzy Lubomirski

A więc w pierwszej ćwierci XVIII w. w Kolbuszowej są rzemieślnicy, bo proszą o pozwolenie założenia cechu, ale muszą być jeszcze nie-liczni. Wiadomo, jakie reprezentują rzemiosła i że na czele kroczą stolarze. Równocześnie przywilej akcentuje, że głównym jego celem jest dopiero ściągać do miasteczka dalszych rzemieślników, ale ci w pierwszym rzędzie mają być poddani właściciela miasteczka, a dopiero w drugim członkami cechu. To znów dowodzi, że miasteczko nie miało jeszcze tradycji z lepszych dla rzemiosła czasów. Wreszcie, przy końcu przywileju jest wyrażona nadzieja w formie warunkowej, że po odpowiednim przyroście magistrów cech zostanie podzielony. Nie stało się to jednak ani do r. 1752 ani też do 1766 r., kiedy to nowi dziedzice aprobuja pierwotny przywilej w całej jego rozciągłości; nie stało się to zresztą nigdy.

Ponadto z dokumentu wynika, że kolbuszowski cech zbiorowy ma raczej charakter bractwa religijnego, aniżeli właściwego cechu. Zdradza to ogromna większość przepisów. Przywilej mówi wprawdzie o przyjmowaniu do cechu nowych mistrzów, ale raczej z zewnątrz przybyłych, aniżeli wyszkolonych na miejscu, widocznie nie było na to widoków. Bardzo niewiele wzmianek o przyjmowaniu uczniów, o wyzwolinach, o sztuce czeladniczej, czy mistrzowskiej, o wyborze władz cechowych, o etyce zawodowej.

Wobec braku ksiąg cechowych z XVIII w., trzeba wykorzystać inne źródła dotyczące życia cechu. Takim jest akt pochodzący z archiwum cechu stolarskiego²⁰⁾, w całości tu przytoczony:

¹⁾ Na zgięciach pergamin został tak wytarty, że pismo stało się nieczytelne. Kropkowane przerwy oznaczają te nieczytelne miejsca, w sumie zaledwie kilka wyrazów.

²⁰⁾ Arch. m. Rzeszowa — rkp. nr 63. Jest to koncept, a może kopia na austriackim papierze stemplowym. Nie datowana, jednak papier i charakter pisma wskazują na koniec XVIII w.

Wielmożna Dominikalna Jurysdykcyja.

Na żądanie suplikujących rzemieślników cmolaskich wypadła z Wiel. Dominikalney Jurysdykcyj rezolucyja — że Exekucyja względem cechowego podatku 4-te generis Hominum postanowiona była w mieście Kolbuszowy, y ta rozciągać się na wsi nie powinna, z tą chyba okolicznością: Iż by wszyscy rzemieślnicy przyieli podatki zapisując się do cechu — y nam cechmistrzom wybrane pieniądze Suplikan z Exekucyją nietylko powrócić ale za przesłaną Exekucyją na Suplikan ugodzić się z temiż Wiel. Jurysdykcyja Dominikalna rozkazała.

My tedy cechmistrzowie niżej podpisani, imieniem zupełnych cechów na fundamencie praw nam od Jaśnie Oświeconych Xiążąt Dziedziców naszych kolbuszowskiego klucza nadanych, ażeby wszyscy rzemieślnicy o mil dwie odlegli do naszych należeli cechów y podatki zwyczajne publiczne y prywatne do nas wypłacali — Uciekamy się do Wiell. Dominikalney Jurysdykcyi po protekcyą — y nayspokorniey dopraszamy się — aby prawa nam nadane od Jaśnie Oświeconych Dziedziców w swoim utrzymaniu zostały zachowaniu.

Zważyć tedy Wiell. Dominikalna Jurysdykcyja raczy — żeśmy najmniejszego nie popełnili przestępstwa przesłaniem Exekucyi y wybraniem na podatek cechowy do skarbu publicznego z maystrów cmolaskich pieniędzy — Bowiem jeżeli Exekucyja cesars. względem podatku cechowego do miasta Kolbuszowy zesłana była, co prawda nie na wsie, ale na rzemieślników na wsiach mieszkających rozciągać się powinna była — a zatem nasze postępowania gdy z prawem zgadzała się — czyliż możemy przestępstwa iakoby iakowegoś podpadać ukaraniom — do łaskawego Wielmożney Dominikalney Jurysdykcyi oddaemy roztrząśnienia. — Na ostatek, jeżeli rzemieślnicy cmolascy prawem nam od JOych Dziedziców nadane późniejszym cechowym osobnym prawem (swoim) zbijać będą mogli — niechżeby podług swego szczególnego prawa ustanowiony podatek cechowy wypłacali — podobno y tak nie mała dla nas byłaby folga — gdyż do naszych cechowych podatków łączyć by swoje musieli — Co poruciwszy rozsądzeniu Wielmożney Jurysdykcyi Dominikalney, oczekiwamy protekcyonalnych względów iako

Wierni Jaśnie Oświeconych Xiążąt Dziedziców naszych
Poddani.

Powyższe źródło stwierdza, że w Cmolasie, wsi leżącej 6 km na zachód od Kolbuszowej, istniał na wzór miejski zorganizowany cech rzemieślniczy zapewne zbiorowy i to na podstawie nadanego im przez właściciela przywileju. Księgi metrykalne cmolaskie, już z końca XVIII w., ale przede wszystkim z początku w. XIX wykazują obok rolników, licznych rzemieślników, jak kołodziei, bednarzy, tkaczy, kowali, a także i stolarzy. Widocznie rzemiosło było nie ubocznym, lecz głównym zajęciem wielu ludzi. Musiała to być nielada koniunktura tak dla właściciela wsi, jak i dla poddanych. Z jej zanikiem cech cmolaski tak gruntownie upadł, jak upadło kolbuszowskie stolarstwo. Dziś w Cmolasie próżno szukać u najstarszych nawet ludzi, już nie tradycji cechu, ale nawet jej echa.

Przytoczony powyżej akt, wyraźnie mówi nie o jednej tylko wsi, ale o wsiach, w których mieszkają rzemieślnicy, robiący kolbuszowianom konkurencję, a nie ponoszący różnych ciężarów. Potwierdzenie tego znajdziemy później w innych jeszcze źródłach. Przypuszczać należy, że obie Kolbuszowy — wsie będą siedzibą tak stolarzy, jak i innych rzemieślników, bowiem w XVIII w. łączność osiedli musiała być bardzo żywa, łączyły je różnego rodzaju węzły, chociażby osoba właściciela. I trudno przypuścić, aby ludzie mieszkający o miedzę, nie skorzystali z meblowej koniunktury. To samo można przypuszczać i o innych wsiach, tradycja wskazuje na Niwiska, poniekąd i na Dzikowiec.

Po włączeniu Galicji do Austrii, właściciele dominiów, zamiast utrzymywać justycjariuszy niemal z zasady przekazywali za pewną opłatą swoje prawa sądownicze magistratom najbliższych miast i miasteczek. Wprawdzie księgi kolbuszowskie wójtowsko-ławnicze, które by mogły

bezpośrednio stwierdzić, że magistrat kolbuszowski spełniał rolę sądu dominialnego, nie tylko dla dominium Kolbuszowa, ale i dla innych, nie zachowały się, są jednak dowody, że tak było. Otóż w księdze wójtowsko-ławniczej Głogowa²¹⁾, są oblatowane trzy dokumenty, z lat 1770, 1771 i 1786, sporządzone w urzędzie miejskim kolbuszowskim, z podpisami burmistrzów oraz ławników. Wiadomo, że w ówczesnych czasach do magistratów wybierano co najznacniejszych mieszczan. Należałoby się spodziewać, że jeśli już wówczas Kolbuszowa słynęła ze swoich licznych i dobrych stolarzy, to oni winni stanowić patrycjat miejski i w magistracie oni przede wszystkim winni figurować.

Drugim niezaprzeczonym faktem jest, że pewne rodziny dziedzicznie uprawiają to samo rzemiosło. Przykładem może być tylekroć wspomniany Sokołów, w którym wiele rodów nieprzerwanie od XVII w., aż do dnia dzisiejszego to stolarze, szewcy, lub rzeźnicy. Podobnie jest i w innych miasteczkach. Tak powinno być i w Kolbuszowej.

Nie znam nazwisk kolbuszowskich stolarzy z XVIII w. ale znane są nazwiska wszystkich rzemieślników, zjednoczonych we wspólnym cechu w Kolbuszowej z lat dwudziestych i trzydziestych XIX w. Z tych wielu napewno należało do cechu jeszcze w XVIII w. Jeśli porównamy z tymi kilkudziesięciu nazwiskami nazwiska owych 11 członków magistratu z XVIII w., stwierdzimy, że nie ma wśród nich ani jednego nazwiska stolarskiego, natomiast 4 nazwiska członków magistratu znajdujemy wśród nazwisk kolbuszowskich tokarzy z wymienionych wyżej lat.

Jeszcze ciekawsze światło na Kolbuszowę z końca XVIII w. rzuca inny wpis, znajdujący się w księdze głogowskiej²²⁾, w sprawie fałszerstwa testamentu Bartłomieja Marka z Kupna k. Kolbuszowej, zmarłego w roku 1770, testamentu sporządzonego w obecności kolbuszowskiego magistratu. Testament sfalszował syn zmarłego Maciej na niekorzyść brata swego Walentego, którego wyzuł z należnej mu części ojcowizny. Walenty Marek fałszerstwo wykrywa dopiero w r. 1786 i sprawę oddaje do przeprowadzenia magistratowi głogowskiemu, prawdopodobnie z tej przyczyny, aby nie posądzono magistratu kolbuszowskiego o stronnictwo. Bo w procesie, w którym oskarżony Wojciech stałe jest wymieniany jako „poddany“, jego brat Walenty jest już „sławetnym“ i w dodatku kolbuszowskim wójtem. Z przewodu okazuje się, że Walenty nie był obecny przy sporządzaniu testamentu, bo nie było go we wsi, przypuszczać należy, że już wówczas był w Kolbuszowej, być może uczniem lub czeladnikiem. Otóż w tym wypadku musi zastanowić fakt, że nowicjusz w mieście, którego brat jest jeszcze „poddanym“ został nie byle kim, bo wójtem. Jeśli się zważy dumę małomiasteczkowych patrycjuszów, ich monopol na władzę w mieście, poczucie wyższości w stosunku do chłopów, to przy końcu XVIII w. kiepsko musiało być z mieszczaństwem w Kolbuszowej, kiedy wójtem zostaje bezpośredni przybysz ze wsi.

Stwierdziwszy, że wersja o spaleniu archiwum cechowego jest bajeczką, przypuścić należy, że skonstruowali ją zażenowani Bracia, by się pozbyć nieprzyjemnych pytań w sprawie skrzynki, być może że właśnie Sienickiego. Z wymienionej uprzednio zawartości omówiliśmy przywilej erekcyjny oraz kopię czy concept odpowiedzi na skargę rzemieślników emolaskich. Porównując statuty sokołowski z kolbuszowskim, musimy

²¹⁾ Księga wójt.-ławnicza m. Głogowa. — Arch. m. Rzeszowa — rkp. nr 7—8.

²²⁾ tamże s. 231.

stwierdzić, że Kolbuszowa od swego sąsiada prawie nic nie wzięła. Tłok pieczętny, jako bardzo późny, bo z r. 1875 nie wchodzi tutaj w rachubę, znakami cechowymi zajmujemy się na samym końcu.

Zajmijmy się teraz najcenniejszym, chociaż najmłodszym źródłem: jedyną księgą, jaką cech pozostawił. Pomijając „emolaski“ akt, w życiu cechu mamy ogromną lukę, bo faktycznie od 1724 r. Opierając się na przykładzie innych cechów, przed r. 1837, powinna być starsza księga, czy nawet kilka. Analiza tej jedynej księgi rzuci nam na to światło. Małe folio²³⁾, starannie w półskórek oprawne, na wierzchniej okładce ma naklejony ładnie wycięty płatek papieru, a na nim napis: „Protokół cechowy dla wpisów różnego konsztu zrobiony. 1837“. Wewnątrz na pierwszej stronie mozolnie i ozdobnie wypisano: „Protokół czyli książka Dla Wpisów różnego konsztu Chłopców Wyzwoleńców i Majstrów, Przychód i Wychód do Skrzyni Cechowej Jako to konszta: 1. Stolarzów 2. Slusarzów 3. Kowalów 4. Stelmachów 5. Siedlarzów 6. Tokarzów 7. Cieślów 8. Bednarzów. Z których to konsztów Zkłada się w ieden C E C H — Od Roku zrobienia tey książki 1837 kosztuje 20 Cen. Miasto Kolbuszowa — Vidi Avigillio Domati approbati Kolbu 13 Martii 837“ — i wreszcie ślad, że była pieczęć lakowa, która z czasem połupała się, nadwątlony papier został wyszarpany, na miejscu pieczęci pozostała dziura. Z pozostałych ułamków laku można wnioskować, że była to pieczęć miejska. Dowód zależności cechu od magistratu w XIX w.

W księdze, według pierwotnej numeracji było stron 175, ilość nieparzysta, ponieważ nie wliczono strony tytułowej. Do dziś dochowało się stron 164, łącznie ze stroną tytułową, wydarto więc z książki 6 kart i tak: 2, 3, 17, 86 i 87. Karty 17, 86 i 87 zdaje się zostały wydarte jeszcze czyste. A jeśli nawet po zapisaniu, co jest jednak mało prawdopodobne, to nie byłoby to zbyt wielką stratą, bo zawierałyby, sądząc z otoczenia, zapiski wcale późne. Istotną stratą jest brak kart 2 i 3.

Opierając się na zapowiedzi karty tytułowej, na początku powinny być wpisy uczniów. Siegają one według starej paginacji do str. 27. Musiały się zaczynać dopiero na str. 2, bo na str. 1 są różne notatki z lat 1843, 1856, 1858 i 1861. Na zachowanej pierwszej stronie wpisu uczniów, tj. na str. 6 dawnej paginacji, wpis ucznia z dnia 1 stycznia 1838 r. ma już numer porządkowy 22.

Wyzwoleńców zaczęto wpisywać od str. 66, pierwszy wpis pochodzi z 1 stycznia 1836 r.(!) Ostatni wpis nosi datę 3 stycznia 1870.

Wpisy majstrów zaczynają się na str. 106, pierwszy został zrobiony pod datą 4 listopada 1827 r. (!), następne 1831, 1832, 1834, pięć wpisów 1835, cztery wpisy 1836, dopiero czternasty wpis, a więc pod datą 1 stycznia 1838 r. można uznać za normalny w księdze, sprawionej w r. 1837.

Te wsteczne wpisy są zastanawiające. Obejmują 3 czeladników, 1 ucznia, aż 13 majstrów. Jeśli zaś dwudziesty drugi wpis nosi datę 1 stycznia 1838 r., wstecznych mogło być przynajmniej kilkanaście. Kolbuszowski cech zbiorowy nie miał więc książki wpisów co najmniej 10 lat. Podejrzenie, czy wogóle cech, który przez 10 lat nie odczuwał potrzeby posiadania książki, posiadał jakąkolwiek przed rokiem 1837? I wątpliwości rodzą inne: może dopiero w r. 1837 samopoczucie kolbuszowskich rzemieślników, zorganizowanych w bractwie religijnych doszło do takiego stadium, że wyraziło potrzebę założenia książki?

²³⁾ Arch. m. Rzeszowa, rkp. nr 118, zawiera wpisy od 1837 do 1874 r.

Nie wydaje się; boć na pierwszej stronie wyraźnie napisano: „...z których to kunsztów składa się w jeden Cech — od roku zrobienia tej książki 1837...“, a więc dopiero w tym roku rzemieślnicy kolbuszowscy, mimo posiadania przywileju z r. 1724, zdecydowali się na założenie cechu.

Przy końcu książki jest jeszcze inny rozdział zapisków, zajmujący str. 161—165, a mianowicie: „Regiestr Czyli Składka Braci cechowych suchedniowy“. W rozdziale tym spisano rzemiosłami wszystkich członków cechu, zapewne w r. 1837 i spis ten bez zastrzeżeń możemy uznać jako urzędowy i pełny spis wszystkich poza szewcami rzemieślników w Kolbuszowej. Było więc: stolarzy 12, kowali 2, ślusarzy 9, siedlarzy 2, stelmachów 5, tokarzy 33, razem 63. Jak widzimy, stolarze wcale nie byli najliczniejsi. Charakter miastu nadawali raczej tokarze i rzeczywiście, aż do XX w. Kolbuszowa szeroko słynęła właśnie z wyrobów tokarskich, którymi zasypywała wszystkie jarmarki, odpusty a nawet targi.

Spis notuje jeszcze dwóch „przypisanych braci“. Zdaje się, że są to rzemieślnicy z którejś z sąsiednich wiosek, może z Kolbuszowej Górnej lub Dolnej, przyjęci do cechu miejskiego.

Obok każdego nazwiska jest 6 rubryk na notowanie wpłaconych składek i — znów wstecznie bo od r. 1836—1841. A więc wykaz rzemieślników jest za rok 1836. Obserwując rubryki składkowe w oczy rzuca się ciekawe zjawisko; za rok 1836 składkę roczną wpłacają niemal wszyscy członkowie cechu. Za r. 1837 już znacznie mniej, zaś za r. 1838 zapłaciło tylko pięciu. Świadczy to o braku dyscypliny, a ta w dużej mierze jest wynikiem braku tradycji. Cech kolbuszowski nie miał jej, bo był cechem nowym. W r. 1837 był w mieście pewnego rodzaju atrakcją, ową atrakcyjność stracił już w r. 1838, kiedy to bracia uchylają się od ciężarów; w latach następnych, skrupulatnymi płatnikami są tylko „przypisani bracia“.

Dlaczego rzemieślnicy kolbuszowscy nie zorganizowali cechu w ścisłym tego słowa znaczeniu? Zdaje się dlatego, że nie był potrzebny. Stolarstwo kolbuszowskie, ślusarstwo i tokarstwo były bezkonkurencyjne, nie było niebezpieczeństwa, nie było potrzeby obrony. „Konszty“ kolbuszowskie miały raczej charakter artystycznego przemysłu chałupniczego, aniżeli rzemiosła. Każdy mistrz był sobie panem, długo, aż do trzydziestych lat XIX w. W tym to czasie stosunki poczęły się psuć gwałtownie, rozpoczęło się poszukiwanie środków zaradczych. Jednym z nich miała być organizacja cechowa, bez której tak się dobrze dotychczas obywano. Miała być lekarstwem, ale ostatecznie okazało się, że bezskutecznym. Kryzys pogłębiał się, odwrócono się rychło i od cechu.

Ściśle zawodowe wpisy normalnie dokonywane są jeszcze do r. 1844. W tym czasie książka wykazuje 14 mistrzów stolarskich — a więc więcej jak w r. 1836 — ci mają razem 8 czeladników i 6 uczniów. Sześciu mistrzów nie ma ani ucznia, ani czeladnika, pracują sami. W każdym razie w Kolbuszowej pracuje ponad 20 fachowych stolarzy, jest to wcale pokaźna liczba, jeśli się porówna z innymi nawet dużymi miastami, chociażby nawet z Warszawą, która będąc stolicą państwa, w r. 1761 miała ich tylko 28²⁴⁾.

Dla uzupełnienia obrazu kilka szablonowych wpisów i jedna, bardzo charakterystyczna notatka:

²⁴⁾ SIENICKI, s. 23.



fot. S. Bieda

Ryc. 55. „Cecha“ cechu stolarskiego w Sokółowie z r. 1822. A. i R.
(z Muzeum M. Rzeszowa).

Dnia 2 stycznia 839

Zapisuje Michał Dulski chłopca imieniem Michała Antosa do konsztu stolarskiego na lat 4 słowem lat ctyry, któren to maister zapis i zwoliny odpłaca przez te lata, okrycie wszelkie należec ma, do zwolin osobliwie ma być przytomny oiciec tego syna, w trzech cwangygierach dodatkiem maistrowi. W przytomności oiców się ten zapis robił, za którego zaręcza Tomas Antos y żona — od zapisu dał zł. 1.

Dnia 1 stycznia 836

Zwoli Tomasz Goleński syna swego Stanisława, konsztu stolarskiego, któren do dał do skarbu winny iest konsulacyie wypełnił — (dopisano później) zakończył i żaden prętesy nima.

Wpis maistrów różnego konsztu

Dnia 2 maia 835

Zakłada misteryie Michał Dulski konsztu stolarskiego, któren dał do skarbu ryn. pięć monecie, konsulacyie wypełnił y z młodseństwem zakończył.

Notatka na s. 65 (1847 albo 1848 r.).

„Zwoli Wojciech Leśniowski, syna swego Wincetego, kunsztu stolarskiego, któren to ojec za jego urzędowania, to iest cechmistrza i wójta, a to samo, że nasz cech podniósł do góry, bo bardzo był upadły, przeto te zasługi jego. Za konselacją pre..... zakończył“.

Ostatnia notatka w pełni potwierdza tezę Sienickiego, że upadek stolarstwa kolbuszowskiego na dobre rozpoczął się po 1840 r. Świadczy ona jeszcze, że były jakieś próby dźwignięcia go, przywrócenia mu dawnej świetności — nie powiodły się.

W Muzeum Miasta Rzeszowa znajduje się kilkadziesiąt „cech“ tj. znaków cechowych, zebranych w okolicznych miasteczkach. Wśród nich dwie, wyjęte ze skrzynki cechu zbiorowego w Kolbuszowej. Obydwie różnią się od wszystkich innych tym, że przeznaczone są do stawiania,



fol. S. Bieda

Ryc. 56. „Cecha“ cechu zbiorowego w Kolbuszowej. A.
(Z Muzeum M. Rzeszowa).



fol. S. Bieda

Ryc. 57. „Cecha“ cechu zbiorowego w Kolbuszowej. R.
(Z Muzeum M. Rzeszowa).

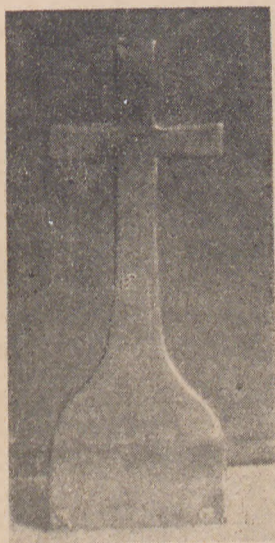
a nie do wieszania. Kiedy tamte mają kolucha do zawieszania ich na gwoździu, kolbuszowskie mają stopy do stawiania ich na płaszczyźnie.

„Cechy“ służyły do oznajmiania zebrań, tak o charakterze zawodowym, jak i religijnym. Kolbuszowska cecha „zawodowa“ (ryc. 56, 57 *) zrobiona jest z drewna zdaje się jaworowego (w naturalnym kolorze) i ma charakter jakby feretronu czy dwustronnego kartusza, połączonego profilowaną szyjką ze stopą, 7×4 cm. Łączna wysokość cechy wynosi 17,6 cm, szerokość 10,3 cm. Na szczycie ślad odłamania, prawdopodobnie krzyżyka. Sama tarcza owalna, o osiach $8 \times 6,3$ cm na A. posiada wypukło rzeźbione narzędzia rzemieślnicze, na R. inicjał, złożony z liter „I S“. Będą to przypuszczalnie pierwsze litery imienia i nazwiska cechmistrza, za którego czasów cechę wykonano. Sądząc z charakteru obramienia kartusza, typowo rokokowego, cecha może pochodzić nawet z pierwszej połowy XVIII w. Ozdoby są wykonane wprawnie dłutem rzeźbiarskim, widać, że i snycerska robota nie była kolbuszowianom obcą.

Cecha w górnej części jest przepiłowana do głębokości 3,5 cm prawdopodobnie w nowszych czasach, celem zakładania w szparę karteczki z rozporządzeniem, kiedy bracia umieli już czytać.

Krzyżyk, (ryc. 58) wysoki 14,3 cm o podstawie $5,4 \times 3,2$ cm i rozpiętości ramion 5,2 cm składa się ze zlutowanych dwu blaszek mosiężnych, między które, dla uzyskania większej grubości wstawiono dwie blaszki żelazne. U dołu blaszki wygięto, z boków wstawiono ścianki, uzyskując przez to podstawę. Krzyżyk nie posiada żadnych znaków. Górne ramie jego rozszczepiono, też zdaje się później, celem zakładania w rozszczepienie karteczki.

*) Muzeum M. Rzeszowa — Nr inw. 798.



fol. S. Bieda

Ryc. 58. „Cecha“ cechu zbiorowego
w Kolbuszowej.
(Z Muzeum M. Rzeszowa).

Rozważania i wnioski końcowe

Tematem niniejszych rozważań nie jest ani strona techniczna, ani artystyczna mebli kolbuszowskich, bowiem do pracy Sienickiego pod tymi względami nie wiele jest do dodania. Tu chodzi raczej o genezę, o środowisko, o rys historyczny. A więc także o ustalenie momentu, w którym ze względu na popularność i sławę mebli, temu rzemiosłu oddaje się najwięcej ludzi.

Powszechnie uznaje się, że szczytowym punktem meblarstwa kolbuszowskiego było czwarte ćwierćwiecze XVIII w., że w tym okresie²⁶⁾ miasto miało najwięcej stolarzów. Ale jak było w rzeczywistości.

Jak stwierdziliśmy wyżej, w r. 1836 było w Kolbuszowej 12 mistrzów stolarzy, gdy tokarzy było blisko trzy razy więcej. Jaki ten stosunek był dawniej, chociażby przy końcu XVIII w.? I należy zastanowić się, czy ówczesni obserwatorzy nie upraszczali zagadnienia, zaliczając wszystkich rzemieślników drzewnych w Kolbuszowej do stolarzy? Boć między nimi była pewna współpraca. Stolarze, jak świadczy wiele mebli, potrzebowali tokarzy, podobnie jak i ślusarzy.

Zagadnienie to, na podstawie dostępnych źródeł, ostatecznie trudno rozstrzygnąć. Nawet metryki kościelne z tego czasu, chociaż już notują często zatrudnienie mieszkańców, nie są pewnym źródłem. Bo nie przy wszystkich nazwiskach uwzględniają zawód, zaś określenia „faber ligni“, „ligni faber“ odnoszą się nie tylko do stolarzy, ale i do innych rzemieślników drzewnych. Popróbujmy więc dojść do rozwiązania zagadnienia innymi, pośrednimi drogami.

²⁶⁾ SIENICKI, s. 80—81.

Zacznijmy od analogii; znanym jest zjawisko, że koniunktura wywołuje pewnego rodzaju owczy pęd, pewnemu zatrudnieniu, dziś popłatnemu poświęca się znaczna ilość ludzi. To też kiedy dla danego zawodu następuje kryzys, masowość nim dotkniętych pogłębia się jeszcze bardziej. Jeśli przyjmujemy, że szczytem koniunktury stolarskiej dla Kolbuszowej był przełom z XVIII na XIX w., liczba stolarzy nie będzie największa w tym samym okresie, ale właśnie po nim. W okresie koniunktury jest największy napływ uczniów, którzy do majsterstwa dochodzą znacznie później. W czasach kryzysu jeszcze czeladnicy rzucają się do innego zawodu, majstrowie nie, w nadziei, że po latach chudych znów przyjdą tłuste. Przypuszczamy więc, że liczba stolarzy w Kolbuszowej na początku XIX w. mogła być nawet mniejsza, aniżeli w r. 1836 i łącznie z czeladnikami mogła wynosić około 20.

Przywilej z r. 1724 zalecał tworzenie odrębnych cechów w miarę wzrostu liczby magistrów. Jerzy Lubomirski w r. 1766 pierwotny przywilej potwierdził w całej rozciągłości. Aż do r. 1837 nie tylko, że żadne z rzemiosł nie założyło własnego, chociażby najliczniejsi tokarze, ale cały zespół dopiero wówczas zdecydował się na stworzenie formalnego cechu. Ta okoliczność w naszych rozważaniach jest bardzo ważna.

Na początku XX w. w samej Kolbuszowie o kolbuszowskiej robocie słuch zaginął niemal gruntownie. Coś niecoś wiedziało o niej nie wiele jednostek, ale nie bezpośrednio, z tradycji, raczej pośrednio. Nie znaczy to, aby w mieście nie było stolarzy, nawet dobrych i to potomków sławnych przodków. W r. 1901 Kolbuszowa miała 12 stolarzy, z tego połowę budowlanych, połowę meblowych. Kolbuszowa bowiem od r. 1867 jest miastem powiatowym, siedzibą wielu urzędów, ma skromny przemysł i handel, rozbudowuje się, stolarze pracują wyłącznie na potrzeby miejscowe. W Kolbuszowej i okolicy można napotkać jeszcze sporo mebli roboty kolbuszowskiej z drugiej połowy XIX w. Meble te są dalej fornierowane grubym, ręcznie rżniętym fornierem, ale już bez cech dawnego stolarstwa, tj. bez intarsji.

„Ostatnim“ świadomym, chociaż już o wtórnej świadomości stolarzem kolbuszowskim, żyjącym w r. 1949 jest Wiktor Mazurkiewicz, ur. w r. 1888 syn i wnuk stolarzy, choć ojciec jego był już stolarzem budowlanym. Tajemnic stolarstwa meblowego nabył u swego stryja Aleksandra († 1901 r.) zakochanego w swym zawodzie i który starym sposobem rżnął fornieri „klubzegą“, do której to pracy wypożyczał sobie bratanka Wiktora. Oto jego opowiadanie:

Przełom XIX na XX w. to zupełny upadek kolbuszowskich stolarzy. Wyjeżdżają więc do Ameryki; potrzeby okolicznych wsi, a często i samej Kolbuszowej zaspakajają stolarze sokołowscy, którzy zasypują jarmarki „jarmarcznymi gratami“. Resztki Kolbuszowiaków w ciągu lata wyjeżdżały w okolice do różnych prac, w zimie robiono najprymitywniejsze sprzęty dla handlarzy — Żydów, którzy za wyroby płacili marne ceny, rozwozili je następnie po okolicy.

Wiktor Mazurkiewicz też miał wyjechać do Ameryki, ale powstrzymał go Tyszkiewicz, właściciel majątku Werynia, w którego dworze znajdowało się sporo kolbuszowskich mebli z lat 1820—1830²⁸⁾. Niektóre z nich tak już były zniszczone, że się niemal rozsypywały, inne miały liczne uszkodzenia. Tyszkiewicz wiedząc, że W. Mazurkiewicz zna dawną stolarkę,

²⁸⁾ SIENICKI, ibidem.

zaangażował go na wiele lat do konserwacji swych mebli. W czasie pracy okazało się, że niektórych okazów już się nie da naprawić, Tyszkiewicz zlecił więc zrekonstruować je. Dopiero przy tym Mazurkiewicz nabył pełnej wiedzy technicznej o meblach kolbuszowskich i śmiało można powiedzieć, że zna on „kolbuszowską robotę“ jej tajniki i trud wykonywania.

W Muzeum Miasta Rzeszowa znajdują się dwa okazy mebli kolbuszowskich, a mianowicie praska, reprodukowana u Sienickiego (fot. 39) i nieznana mu komoda o wygiętych szufladach, z tak charakterystycznym dla Kolbuszowej intarsjowanym herbem (Jastrzębiec) na wierzchu (ryc. 40). Oba okazy są bogato intarsjowane, zwłaszcza pierwszy. Poprosiłem mistrza Mazurkiewicza, aby ocenił, ile czasu trzeba by na wykonanie tak jednego, jak i drugiego sprzętu, naturalnie przy zastosowaniu dawnych metod pracy i z tym, że przy pracy zajęci byłiby: majster, czeladnik i ewentualnie uczeń. Mazurkiewicz długo mierzył, oglądał, dumał, liczył paski, kawałeczki, listki.... od czasu do czasu głośno wyrażając różne uwagi — ile to setek kawałeczków różnego drzewa składa się na obraz, że chcąc ugiąć dawne grube fornieriery, musiało się je moczyć w gorącej klejowej wodzie, jaką to żmudną pracą było układanie intarsji, płytki fornierów oprócz klejenia przybijać cieniułkami kołeczkami... po długiej rozprawie wydał wyrok: komodę trzeba by robić około 8, zaś biuro-praskę nawet do 12 miesięcy.

Wyrok zastanowił mnie i zaintrygował. Zaprosiłem następnie, każdego z osobna, dwu starszych, znakomitych rzeszowskich stolarzy meblowych Władysława Kozłowskiego i Teofila Radwańskiego. Obaj znali ręczny sposób rznięcia fornierów. Kozłowski w osądzie co do czasu był bardzo bliski Mazurkiewicza, Radwański godził się wykonać biuro-praskę w przeciągu pół roku, ale przy zastosowaniu nowoczesnych sposobów i narzędzi, z tym, że nie bardzo podjąłby się wykonania praski za pół miliona złotych.

Kolbuszowskie praski-kredensy i praski-szafy wspaniałością form i zdobin znacznie przewyższają, co najmniej o 100% praski-biurka i komody. Ileż czasu było potrzeba na ich wytworzenie?

Sienicki przytacza wiele źródłowych wiadomości, że w XVIII i XIX w. meble kolbuszowskie były przedmiotem szerokiego handlu. Musi się wykłuzić, aby meblami handlowali, tj. aby je rozwozili w odległe strony sami majstrowie, lub aby posyłał z nimi swoje żony, jak się to działo i dzieje na sąsiednich jarmarkach. Ktoby robił meble, gdyby majster wyjeżdżał na całe tygodnie lub miesiące. Musiało się więc dziać tak, jak niedawno, że handlarze, najprawdopodobniej ruchliwi Żydzi, odbierali od wytwórców gotowe meble, ładowali je na kupieckie bryki i jechali z nimi w świat. Np. Żydzi głogowscy²⁷⁾, jak się to okazuje z różnych procesów, jeżdżą w sprawach handlowych do Lipska, Frankfurtu, Połocka, Witebska, handlują z Moskwą.

Do dziś zachowało się stosunkowo dużo mebli kolbuszowskiej roboty. A ile ich przepadło w ciągu wieków, ile niszczało? W taksacji rzeczy po Wojciechu Bienkowskim z Rzeszowa²⁸⁾ w r. 1767 wymieniony jest „Pultyniek kolbuszowskiej roboty z szufladami, popsuty... zł. pol. 8“. Już w tym czasie zniszczony!

Kolbuszowa była małym miasteczkiem, w r. 1849 liczyła tylko 930 chrześcijan²⁹⁾, dawniej musiała mieć jeszcze mniej, a na początku XIX w. nie pracowało zapewne więcej jak 20 stolarzy. Taka ilość stolarzy

²⁷⁾ Księga wójt.-ławn. m. Głogowa. Arch. m. Rzeszowa, rkp. 7—8.

²⁸⁾ Księga miejska Rzesz., t. 13, s. 378.

²⁹⁾ Schematyzm diecezji tarnowskiej, na r. 1849, s. 83.

małeńkiej osadzie musiała nadawać pewien charakter. A teraz zestawmy ilość stolarzy — z których każdy w dużej mierze oddawał się równocześnie rolnictwu, będącemu znaczną częścią podstawy życiowej — z czasem, jaki musiał być użyty na wyprodukowanie ozdobnych mebli i z ilością tychże. Rozwożono je po całej Polsce, wywożono za granicę... czy mogła to wyprodukować sama tylko Kolbuszowa?

Wykazałem powyżej, że w pobliżu słynnej później Kolbuszowej, może już od początku XVII w. istniał duży i silny ośrodek stolarski z Sokołowem, jako punktem centralnym; że w Cmolasie, miejscowości znacznie większej od Kolbuszowej był liczny cech zbiorowy, że obok Kolbuszowej miasta były i są dwie wsi, też o nazwie Kolbuszowa; że tradycja wskazuje na inne jeszcze wsi, jako na miejscowości, w których żyli stolarze, np. na Lipnicę, Dzikowiec, Niwiska (z Niwisk chłopcy terminują w Sokołowie), zapewne więc na południowych krańcach puszczy Sandomierskiej od XVII—XIX w., znajdował się cały region stolarski.

Wykazałem też uprzednio, że rzemieślnicy rzeszowscy za pośrednictwem handlarzy Żydów kupowali wyroby od okolicznych „partaczy” i sprzedawali je jako swoje wyroby. W Sokołowie w r. 1696 cech garncarski więzi i wytacza sprawę jednemu ze swych braci, za to, że sprowadza garnki zza Wisły i sprzedaje w Sokołowie³⁰⁾.

W Głogowie na początku XIX w. cech różny w poczet magistrów przyjął czterech nie-rzemieślników. W dwu wypadkach wyraźnie zaznaczono, że są to handlarze, jeden wyrobami stolarskimi, drugi tokarskimi. Pozostali dwaj to też prawdopodobnie kupcy wyrobów rzemieślniczych.

Dziś też zdarza się, iż uznani rzemieślnicy, sami nie mogąc podołać zamówieniom, oddają je mniej znanym, na czym wcale dobrze zarabiają. Mogli to w XVIII i XIX w. praktykować i stolarze kolbuszowscy? Prawdopodobnie, każdy z mistrzów miał „swoich” w okolicznych wioskach i oddawał im do wykonania pewne zamówienia, zależnie od zdolności, łącznie ze swoimi wskazówkami. Zamawiający odbierał wykonaną robotę w Kolbuszowej, od kolbuszowskiego mistrza. To mu wystarczyło. Tylko tym można tłumaczyć taką ilość mebli kolbuszowskich przy niezbyt wielkich ilościach mistrzów. W każdym razie dobrze to świadczy, tak o mistrzach jak i o uczniach, rozrzuconych kędyś po zapadłych wioskach. Nie jest też wykluczowe, że i Sokołów brał udział w tej masowej produkcji³¹⁾, a może nawet i Głogów³²⁾.

Udział Kolbuszowej w owym zjawisku, które nazwano „kolbuszowską robotą” był na pewno bardzo duży, ale nie całkowity.

³⁰⁾ Ks. KOZIARZ-SZYDELSKI, s. 19.

³¹⁾ Już po zupełnym wykończeniu pracy niniejszej zapoznałem się z rozprawą dr Kazimierza Skowrońskiego profesora kolbuszowskiego gimnazjum, pt. „Dzieło chłopów i mieszczan — meble kolbuszowskie czyli polskie”, zamieszczoną w „P i a ś c i e” w dziewięciu odcinkach, poczynawszy od 3. 10. 1948 r., — polemizująca z moimi poglądami na rolę Sokołowa, poznanymi niedokładnie w prywatnej rozmowie. Autor wysuwa tezę, iż „wieś, jej sztuka ludowa wywarły wielki wpływ na kolbuszowskie meblarstwo... kunszt kolbuszowski wywiódł się z chłopskiej ciesiołki i robót stolarskich przy wiejskich drewnianych kościołach”.

³²⁾ „Cech różny” w Głogowie po upadku w w. XVII nie tylko podniósł się, ale i rozwinął wybitnie, bo „Regestr braci cechu różnego głogowskiego” sporządzony w r. 1795 i umieszczony na samym początku II księgi i misteriów, wykazuje imiennie 56 mistrzów, w tym aż 10 stolarzy i 4 ślusarzy. Jest to ilość nieproporcjonalnie duża na reprezentowanych w cechu 17 rzemieślników. (Arch. m. Rzeszowa, rękop. 21, II księga cechu różnego w Głogowie z lat 1795—1914). Cyfry te nie obejmują czeladników i uczniów. Po r. 1795 misterie stolarzy są b. częste. Może to wynik „kolbuszowskiej koniunktury”.

Jak się to stało, że Kolbuszowa wysunęła się na czoło, że zaćmiła starsze ośrodki, a raczej zepchnęła na szary koniec? Wracam do mistrza Mazurkiewicza. Powtórzył mi tradycję od swoich przodków słyszaną, że złoty wiek Kolbuszowej był za jakiejś księżnej Lubomirskiej czy innej. Z drugiej strony powtarza się hipotezę, że meblarstwo kolbuszowskie powstało jakoby z potrzeby i za inspiracją kogoś z właścicieli Kolbuszowej, potrzebującego urządzenia zamkowego mebli. Przeczy temu stanowczo Sokołów, który należy uważać za źródło kolbuszowskiej roboty. Właściciel zamku skorzystał tylko z wysokich umiejętności swych poddanych czy sąsiadów, by miejscowymi siłami urządzić wnętrze swej siedziby. A że wyrażał pewne życzenia, poddawał wzory, to rzecz drugorzędna. Mógł mieć wpływ na styl, nie na umiejętność.

Znaną jest rzeczą, że ludzie bogaci i wpływowi lubią się zabawić w mecenasów. W zamku kolbuszowskim Sanguszków, a następnie Lubomirskich, na pewno bywało mnóstwo gości, którym urządzenie zamku mogło się podobać. Meble widziane w Kolbuszowej i na miejscu zrobione były dla nich meblami kolbuszowskimi. Właścicielom dogadzało to, że ich poddani są wysokiej klasy artystami, stali się więc do pewnego stopnia „agentami” kolbuszowskiej roboty, prawdopodobnie we własnym interesie. Równie dobrze owe meble mogły uzyskać nazwę sokołowskich, gdyby Sokołów miał takie warunki jak Kolbuszowa — gdyby był rezydencją magnacką.

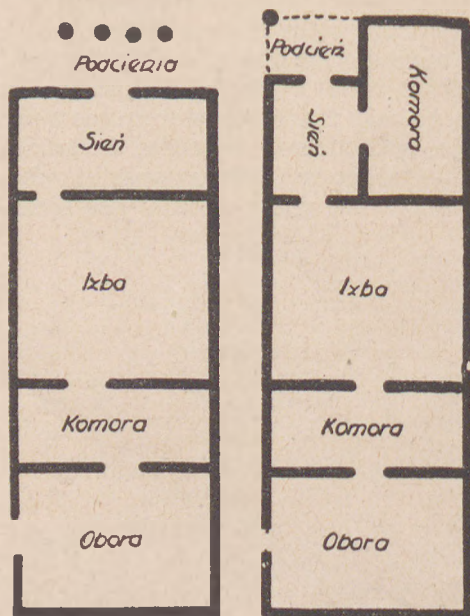
Wśród licznych zagadnień, na jedno należy jeszcze zwrócić uwagę: jakże różnie zachowały się wobec tych samych przeciwności dwa środowiska stolarskie tego samego regionu. Kolbuszowa po widocznych próbach ratunku, poddała się i zapomniała o świetnej przeszłości. Sokołów, jak się zdaje, przystosował się do zmienionych warunków. Nie mogąc konkurować z fabrycznym importem, przerzucił się na wyrób sprzętów dla wsi i chłopów, pozyskał nową, liczną warstwę odbiorców. Słusznie wskazuje Sienicki, że przyczyną upadku meblarstwa kolbuszowskiego był los Galicji i to, że meble te będąc dziełami sztuki, były bardzo drogie. Zubożenie Galicji i odcięcie jej kordonami od innych dzielnic Polski, konkurencja wyrobów mechanicznych skazały meblarstwo kolbuszowskie na śmierć.

O genezie mebli kolbuszowskich można snuć różne przypuszczenia. Ale dlatego, że powstały daleko od wielkich miast i dróg, w małych miasteczkowych domkach i wiejskich chałupach, że były często wytworem nie tylko rzemieślników, ale i chałupników. Że pochodzenie ludności Sokołowa i Kolbuszowej było wybitnie ludowe, — dlatego w „kolbuszowskiej robotce” musi być i pierwiastek ludowy. Ludowość wielu zdobin jest niezaprzeczalna.

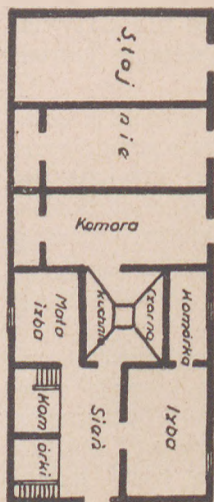
DOM PYRZYCKI

Dom pyrzycki nie przedstawia na pozór nic ciekawego. Zbudowany bowiem z ryglówki lub muru pruskiego i obrócony ścianą szczytową wraz z wejściem do ulicy, sugeruje z zewnątrz podobieństwo do domu saskiego. O jego wymiarach poucza fakt, że ściana szczytowa posiada 10—12 m długości. Tymczasem przy bliższym zbadaniu, okazuje się, że z domem saskim nie ma on poza wymienionymi cechami nic wspólnego. Jak bowiem wiadomo, dom saski cechuje przechodzące przez środek ogromne klepisko, dzielące cały, lub $3/4$ domu na dwie części. Boczne ubikacje przednie zajęte są przez bydło, tylko ubikacja tylna, często przez całą szerokość domu, zamieszkiwana jest przez ludzi. „Bazylikowy” układ tego domu, z którego Niemcy są tak dumni, w niczym nie przypomina domu pyrzyckiego.

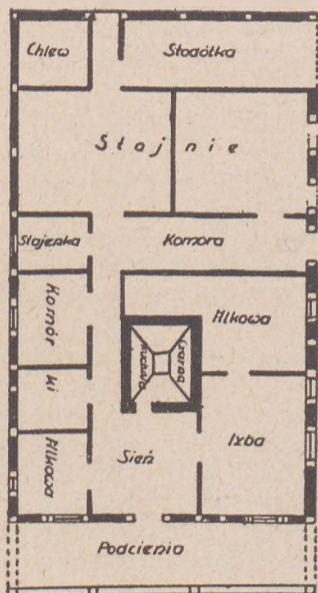
Dom pyrzycki należy bowiem w zasadzie do typu domu wąskofrontowego, trójwewnętrznego, z tym jednakże, że został z biegiem czasu rozbudowany zewnętrznie przez dodanie czwartej ubikacji tylnej dla bydła oraz wewnętrznie przez szereg późniejszych podziałów dwu i trzy traktowych. Chaty takie dwu- i trójwewnętrzne były typowe, jak podaje K. Moszyński dla Pomorza, Mazurów, Kujaw, Poznańskiego, Łowickiego, Lubelskiego, Radomskiego. Natomiast chaty trójwewnętrzne z dobudowaną czwartą ubikacją dla bydła, a więc czwórwnętrzne z podcieniami, typowe były dla Pomorza Zachodniego (ryc. 59, 60) łącznie z Lęborskiem i Bytowskiem oraz dla pewnych okolic Poznańskiego, jak to podaje Meitzen, a za nim Henning i Puszet. Już bowiem na Kujawach i dalej obory stały osobno. Obydwa te typy chat złączono w jedną grupę, tzw. kujawsko-pomorską (Puszet), której zasięg rozchodził się zresztą o wiele bardziej na południe, jak powyżej podano.



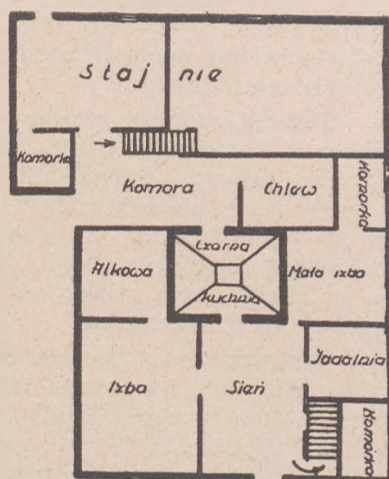
Rys. 59, 60. Domy drewniane zachodnio pomorskie (schemat wg Puszet).



Rys. 61.
Letnin.



Rys. 62.
Ryszewo



Rys. 63.
Stróżewo

Dom pyrzycki mimo dość skomplikowanej wewnętrznej rozbudowy, ma zasadniczy podział poprzeczny (ryc. 61, jak na ryc. 60). Miał też niegdyś powszechnie występujące podcienia (rys. 62), które przez zabudowanie zostały włączone do sieni¹⁾. Sień pyrzycka ma podział trójpłowy, na właściwą sień-wejście, z jednego boku izbę, z drugiej pomniejszą komórkę. Przestrzeń właściwej izby jest o wiele węższa jak normalnie, a to z uwagi na ubikacje mieszkalne, pomieszczone już w sieni. Przestrzeń ta jest też podzielona na trzy części, której część centralną stanowi tzw. czarna kuchnia, o której będzie poniżej mowa, mniejsza izba lub komórka i alkowa. Ubikację trzecią stanowi komora, tzw. Achterhaus, czyli dom tylny, przeznaczony dla starców, do którego przytyka chlew lub stajenka. Czwartą częścią domu jest stajnia lub obora, też podzielona zazwyczaj na dwie partie (rys. 63). Podwórze nieoparkanione, bywa ograniczone poszczególnymi budynkami, tj. spichrzem, postawionym równolegle do domu przy ulicy, w którym mieszka też robotnik do pomocy, oraz stodołą zamykającą z tyłu czworobok zabudowań.

Najciekawszą częścią domu jest czarna kuchnia, nazwana też przez Niemców (T. H e i d e l c k i in.) „polską kuchnią“. Kuchnia ta jest bowiem ubikacją wielkości 16 m², położoną zawsze w środku domu w obrębie właściwej izby, z dojściem do sieni. Jest bezokienna i bezpułapowa, a ściany jej zwężają się ku górze piramidalnie przechodząc środkiem w komin. Jest ona murowana lub z drzewa, o ścianie ryglowej lub polepianej czy plecionej, wspartej na czterech narożnych słupach. Wewnątrz kuchni znajduje się piekarnik i kuchnisko. Kuchnia ta występuje jedynie na dawnych ziemiach słowiańskich, skolonizowanych przez Niemców, tj. przede

¹⁾ Badacze niemieccy, jak F. ADLER sugerują zasadniczy podział wzdłużny (nie poprzeczny), żeby poprzeć tezę o zależności domu pyrzyckiego od saskiego.

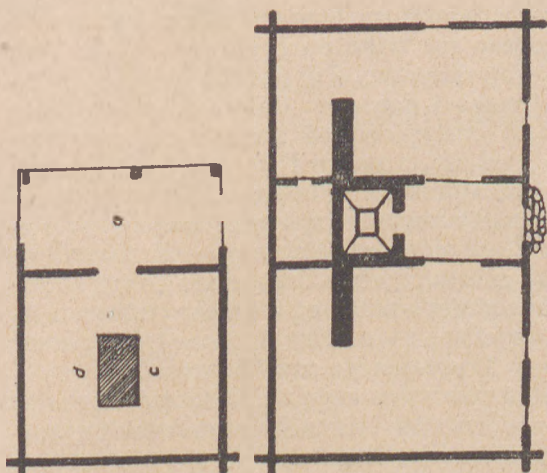
wszystkim na Pomorzu; na zachodzie za Odrą podobno się nie pojawia. Zyskała miano kuchni „polskiej“, czyli że najczęściej występuje jednak na terenach polskich.

Czarna kuchnia ogromnie przypomina rozbudowany i szeroki komin, zwany na Pomorzu, jak to już podaje Z. G l o g e r, kominem sztagowym. Pionowe ściany takiego komina dopiero ponad pułapem zwężają się w trzon, przechodzący górą w komin. Zasięg komina sztagowego dochodzi na wschodzie do linii Niemna, skąd przez Brześć, Dęblin, Opoczno dochodzi do Pszczyny, jak to podał łącznie z interesującą mapką G. C i o ł e k (Urządzenia ogniowe i ich wpływ na rozwój planu chałupy wiejskiej, B. H. S. K., 1947).

Wymieniony autor identyfikuje czarną kuchnię z kominem sztagowym, twierdząc, iż czarna kuchnia jest rozwiniętą formą komina sztagowego, tworzącego jak gdyby samodzielne pomieszczenie. Tymczasem zachodzi pytanie, czy takie rozumowanie można przyjąć bez reszty? Wątpliwości bowiem nasunął fakt znalezienia bardzo prymitywnej chaty jednoizbowej z sienią podcieniową, która stanowi niejako rozszerzoną czarną kuchnię. Jest to bowiem drewniana chata bezokienna i bezpułapowa, przechodząca górą w otwór, znajdujący się dokładnie nad umieszczonym w środku ogniskiem. Komin zasuwany w razie niepogody jedynie kwadratową ramę obciągniętą przeźroczystym pęcherzem, stanowi jedyne źródło światła dziennego w chałupie. — Interesującą tę chałupę (rys. 64) odnalezioną w południowej Norwegii, a powstałą zapewne z szałasu, reprodukuje według E. S u n d t a, H e n n i n g (fig. 36). Ten typ chaty bardzo rozpowszechniony jeszcze do niedawna w budownictwie północnym, był podstawą rozwoju wielu form pochodnych.

Nasuwa się więc przypuszczenie, że czarna kuchnia może być reliktem chałupy tego typu, czyli po prostu tej redukcją, wmontowaną w środek domu i obudowaną z biegiem czasu ubikacjami, składającymi się na dom trój- czy czwórwnętrzny, o wejściu w ścianie szczytowej, lub wzdłużnej jak w norweskim prototypie. Miejsce bowiem przeznaczone na właściwą izbę, jest dostosowane zawsze do szerokości kuchni, tworząc dość wąskie pomieszczenie. Pogląd, jakoby czarna kuchnia była rozwiniętą formą komina sztagowego i to o 16 m² powierzchni wydaje się być za pośpieszny. Umieszczanie bowiem kuchni w kominie, jest niewątpliwie formą rozwiniętą i „awansem“ dla komina, natomiast formą wybitnie wsteczną i niezrozumiałą w mechanizmie powstawania pomieszczeń. Należałoby więc może zagadnienie postawić odwrotnie, mianowicie, że komin sztagowy może być szczątkiem czarnej kuchni. Nie można jednak pójść tu za daleko, gdyż komin sztagowy mógł powstać też całkiem niezależnie od czarnej kuchni. Jako jej relikty byłyby prawdopodobnie zachował centralne położenie w domu, a tymczasem „wędruje“ on, rzecz jasna, za kuchnią i odsuwa się często od środka domu zgodnie z przesuwaniem się kuchni.

Czarną kuchnię widuje się nie tylko w domach dwutraktowych, ale również w węgłowych domach jednoraktowych na Kaszubszczyźnie, jak np. w Bytowskiem (rys. 65) i gdzie indziej. Domy te mogą stanowić pewne ogniwo pośrednie w przemianie dwuwewnętrznej chaty norweskiej w trójwewnętrzna chatę pomorską, gdzie centralnie położona czarna kuchnia wraz z sienią oddziela izbę prawą od lewej, z wejściem w ścianie wzdłużnej. Piec piekarniany stoi tam osobno, co wskazywałoby też na szczątkowy charakter czarnej kuchni. Powyższy przykład wyjaśnia, dlaczego trudno jest przyjąć bez zastrzeżeń tezę Ciołka, jakoby typ chaty dwutraktowej



Rys. 64. Chata norweska.

Rys. 65. Dom z Osławy-Dąbrowy w Bytowskim.

rozwinął się z chaty jednoraktowej, zależnie od przesunięcia urządzeń ogniowych od ściany zewnętrznej ku środkowi.

Rozwój tego typu bowiem, jeżeli już się odbywał, to raczej na skutek wzmocnienia potrzeb i wymagań gospodarczych na wyższym szczeblu kultury, które to wymagania były zasadniczym powodem bardziej złożonej rozbudowy wnętrza domu. Przesunięcie urządzeń ogniowych ku środkowi było natomiast zjawiskiem wtórnym, dostosowanym do wewnętrznych podziałów, celem ogrzania jak największej ilości ubikacyj. Dlatego oba te typy domu rozwijały się całkiem niezależnie od usytuowania ogniska, a zależnie od potrzeb cywilizacyjnych, że wymienimy dla przykładu chatę dwutraktową, jaką jest po prostu dom starosaski. Trakt wzdłuż kalenicy, jakim jest klepisko w domu starosaskim, miał jeszcze do niedawna bardzo prymitywne, wgłębione w ziemi ognisko, umieszczone na końcu klepiska, a więc przy ścianie zewnętrznej, w obrębie pomieszczeń mieszkalnych. Dym uchodził wówczas drzwiami i dymnikiem. Z biegiem czasu, gdy ubikacje mieszkalne zajęły $\frac{1}{4}$ domu, wzdłuż jego całej szerokości, ognisko z wiszącym nad nim kotłem, znalazło się w kuchni i zamieniło się z czasem w piec kuchenny.

Urządzenia ogniowe natomiast, o czym mówi Ciołek, mogły przybrać z biegiem lat, zależnie od potrzeb praktycznych, analogicznie wykształcone formy tu i tam, nie związane specjalnie z typem domostwa, jak świadczy o tym choćby czarna kuchnia. Dlatego też twierdzenie, że urządzenia ogniowe o typie pierwotnym spotykane są jedynie w chałupach jednoraktowych, jest być może słuszne w odniesieniu do pewnych polskich terenów, bo np. dom starosaski wskazuje na całkowite odchylenie od tej normy, świadcząc, iż w pewnych wypadkach rozwój domu odbywał się na zupełnie innych zasadach.

Czarna kuchnia jest obok kurnicy typowym zjawiskiem dla budownictwa Pomorza Zachodniego. Najstarszy dom z Letnina pyrzyckiego pochodzi z r. 1650, ze Stróżewa z 1695, dom podcieniowy z Ryszewa z 1790. Inne domy powtarzają podobny schemat. Dachy ich bywały kryte słomą, zdobne pazdurami i śparogami.

Specjalną epokę w dziejach budownictwa pomorskiego stanowi okres panowania Fryderyka II (K. B o r c h e r s, Die Regierungszeit Fr. Wilhelms I u. Friedrichs II in ihrer Bedeutung für die pommersche Volks-

kunst, Greifswald 1939). W 1752 r. wydał on bowiem zakaz budowania drewnianych chat węglowych, godząc się tylko na ryglówkę. W r. 1770 zakazano budowy i drewnianych szop na paszę, a w r. 1708 był już wydany zakaz krycia dachów słomą, trzciną i gontem. Celem zaoszczędzenia drzewa i z obawy przed pożarami odstąpiono od starego budownictwa drewnianego. Znikła też czarna kuchnia, a pojawił się saski dom-chlew. Typem nowo powstałych wsi kolonizatorskich stała się ulicówka w przeciwieństwie do dawnej owalnicy, zdecydowanie przeważającej np. w Poryckiem, gdzie nawet odnalazła się i okolnica (Rekowo). W Koszalinie dopiero w czasie pożaru w r. 1889 znikły ostatnie drewniane domy i kurnice. Kwestia budownictwa zachodniopomorskiego należy wbrew pozorom do jednej z ciekawszych; przyczynek niniejszy dorzuca tylko pewne dane do zagadnienia wymagającego gruntownego przebadania.

Na zakończenie należałoby też zwrócić uwagę na fakt, iż jakkolwiek czarna kuchnia nie pojawia się podobno na terenach zaodrzańskich, niemniej spotyka się tam jeszcze sporadycznie kurnicę. Występuje ona nie tylko na Uznamiu ale i na Rugii oraz w Meklemburgii. Chociaż dom saski wyparł zaodrzańskie budownictwo miejscowe, to jednak pozostało założenie wsi charakterystyczne dla grup słowiańskich, a mianowicie wsie okolnice lub podkownice z jednym tylko dojściem, jak i owalnice. Okolnice czy podkownice zaczynają się we wschodnim Holsztynie, przekraczają Łabę, w hanowerskim Wendlandzie rozwijają się wspaniale, tak samo w Starej Marchii, by przez Brunświk i Saksonię dotrzeć do Solawy. W Turynii sięgają aż po Gothę, tak samo widzi się je we Frankonii. Masowo pokazują się w Altenburskiem jak i na Łużycach, gdzie zachowało się też piękne budownictwo drewniane. Za planem wsi idą słowiańskie nazwy miejscowe, a główna izba w domu saskim nazywa się Dönze, której nazwę wyprowadza Brückner od dwornicy. Natomiast okapy, dymniki i śparogi w formie łbów końskich, pojawiają się masowo w domu saskim, podobnie jak zresztą w Alpach i w Norwegii. Budownictwo niemieckie ma niewątpliwie dużo słowiańskich reliktyw, które pokrywają dość dokładnie dawne zasięgi plemienne zachodniej Słowiańszczyzny. Obszerna literatura niemiecka na ten temat (por. bibliografię, którą podaje Pessler: Dom starosaski, oraz R. André) przynosi bardzo ciekawy i obfity materiał, godny przestudiowania i opracowania.

TYLMANOWSKIE PLANY ROZBUDOWY KATEDRY WARSZAWSKIEJ

Archiwum architektoniczne Tylmana — mimo, że lat 10 zgórą już upłynęło od daty jego odnalezienia — wciąż jest źródłem zamała wyzyskiwanym przez badaczy dziejów naszego budownictwa. Nawet dziś gdy zaginęła prawie połowa zbioru, zawierająca bodajże najciekawsze plany (m. i. pałaców w Białymstoku, Lubartowie, Nieborowie, Przecławiu, Baranowie i i.) — wiele ciekawych pozycji kryje się wśród nieoznaczonych dotąd obiektów. Należą do nich m. i. rysunki nr nr 744, 745. Pierwszy z nich, rysunek ołówkiem częściowo wyciągnięty piórkiem, przedstawia projekt elewacji barokowego kościoła z wieżą, drugi, szkic ołówkowy, ukazuje część środkową tej samej elewacji, powiększoną w skali, bez wieży, z niewielkimi odmianami raczej dekoracyjnej niż strukturalnej natury.

Ponieważ reprodukcja rysunków uwalnia mnie od obowiązku szczegółowego ich opisu, ograniczę się przeto do wymienienia tylko tych momentów, które pomogą ustalić przynależność szkiców do istniejącej historycznej budowli.

Szerokość projektowanej fasady — 50 łokci bez wież, a z wieżami 70 — świadczy o wielkości budynku; bardzo rozległy kościół Św. Anny w Krakowie, budowany też przez Tylmana, liczy 50 łokci razem z wieżami.

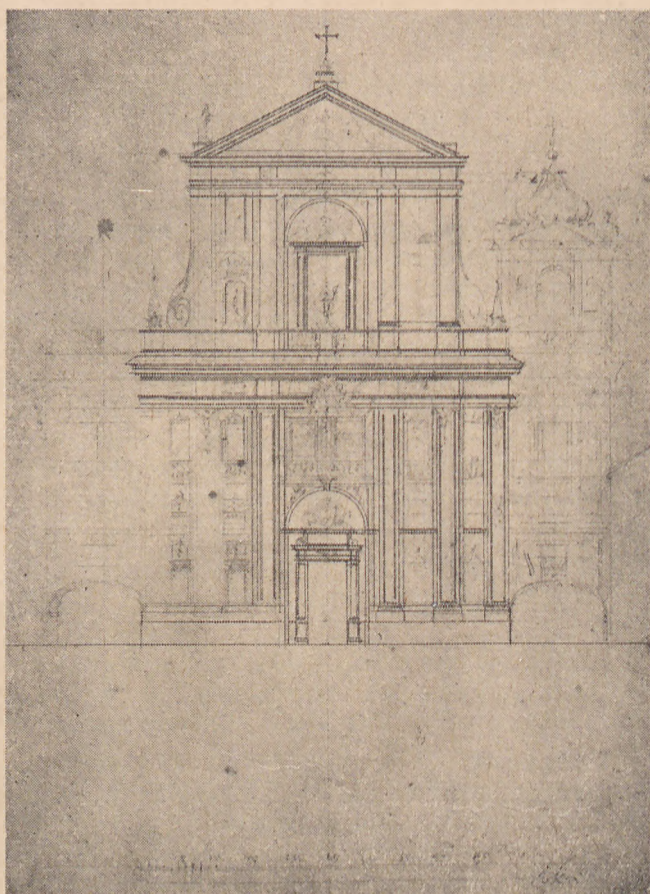
Niemniej o rozmiarach planowanej świątyni świadczy jej wysokość — 70 łokci — gdy wzmiankowany już wielki kościół św. Anny ma wszystkich 45 łokci „wzrostu”. Stosunek zaś szerokości do wysokości kościoła raczej przemawia za gotykiem niż barokiem. O tym samym świadczy również bardzo spadzysta linia dachu widoczna na obu rysunkach Tylmana. Zupełnie wyrażnie projektowana fasada ma charakter „parawanowy”; miała ona najpewniej na celu zakryć nieozdobną czy niewykończoną fasadę dawnego kościoła gotyckiego, co zresztą było częste w epoce baroku, tak wybitnie żywiącego ambicje wobec widoków frontalnych.

Potwierdza również charakter przybudowy bardzo szkicowy rzut poziomy na rysunku ołówkiem. Widać tam silnie wysunięte naprzód obie części boczne fasady, gdy tymczasem portal został przybudowany niemal wprost do dawnej ściany frontowej zakrywanego kościoła; dzięki temu część fasady pod łukiem została jakby wgłębiona.

Wydaje się, że również w górnej części elewacji pod łukiem powtórza się analogiczny efekt; balustrada z figurą świętego może świadczyć o charakterze loggii. Przy takiej interpretacji wielkie okno mieściłoby się w płaszczyźnie dawnego gotyckiego muru.

Zarówno rozmiary jak charakter fasady świadczą, że została ona zaprojektowana do kościoła okazałego na najwyższą wielkomiejską miarę. A takich zabytków gotyku w Polsce nie było wiele.

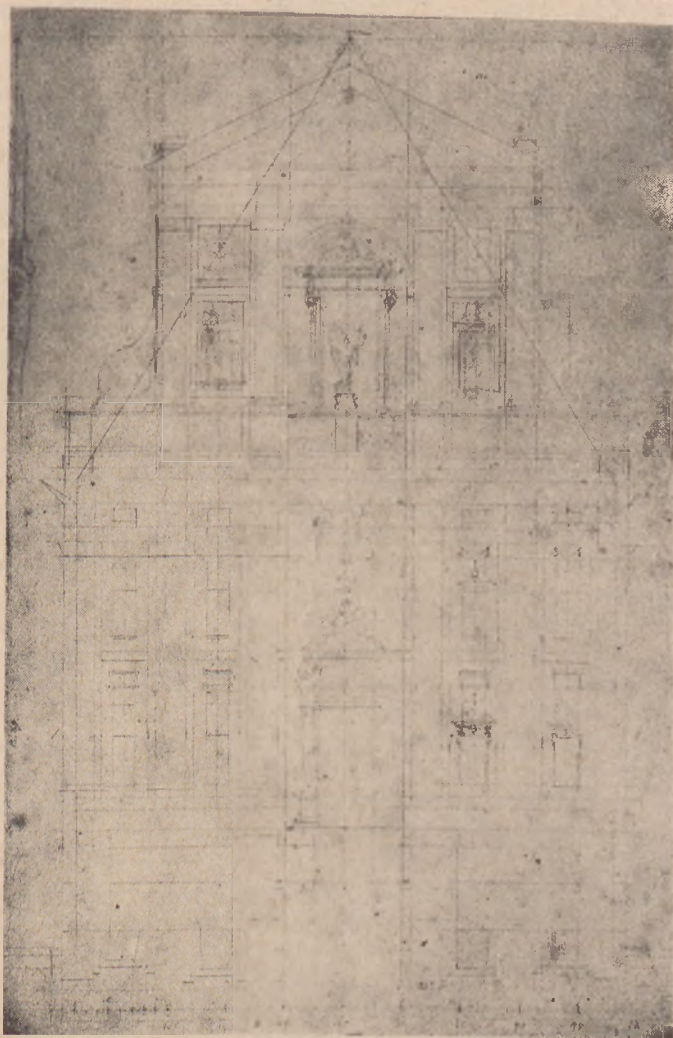
Następny szczegół: kartusz z Janiną Sobieskich umieszczony nad głównym wejściem jeszcze bardziej zwęża zakres możliwych poszukiwań. Fundacja królewska — poza rodową Żółkwią czy Podhorcami (a tam niema gotyckich świątyń) — mogła powstać tylko w miastach stołecznych, bądź grodach z innego względu znakomitych, np. w Częstochowie.



Ryc. 66. Tylman z Gameraen. Projekt przebudowy Kolegiaty św. Jana w Warszawie, Gab. Rycin Biblioteki Uniwersytetu w Warszawie.

Dalszy szczegół pozwala już ściśle wskazać budowlę. Oto wykonczona wieża przy fasadzie z prawej strony od widza (analogiczna z lewej strony jest jedynie naszkicowana do połowy wysokości) oparta została na arkadowym łuku. Jeśli zważymy, że wieża jest bardzo wysoka, a zatem i ciężka — wprowadzenie otwartej arkady u podstawy przemawia za koniecznościami natury komunikacyjnej, które zmusiły architekta do takiego pomysłu. Wiemy zaś, że przy Katedrze Warszawskiej właśnie, od tej strony mieści się wylot Kanonii na ul. Świętojańską, przykryty arkadą, która dawała przejście nad uliczką z zamku królewskiego do wnętrza kościoła. Wśród dziesiątków planów Tylmana tylko wieża na tym rysunku ma tak zaprojektowane przejście. (Pewną analogią jest jedynie wejście główne przez wieżę pałacu w Lubartowie, datowanego 1691 r.).

Na projekcie swym Tylman wieży nie wy dobył tuszem. Albo więc artysta nie traktował tej formy jako ostatecznej, albo — projektując ją nie na płaszczyźnie fasady, lecz nieco w głębi — zostawił ją w wersji ołówkowej, bardziej przymglonej, aby swymi niemal rokokowymi profi-



Ryc. 67. Tylman z Gameren. Projekt przebudowy Kolegiaty św. Jana w Warszawie, Gab. Rycin Biblioteki Uniwersytetu w Warszawie.

lami hełmu i otwartej galerii nie kłóciła się z raczej klasycyzującymi liniami fasady. Wydaje się jakby artysta wprowadził tę wieżę zmuszony warunkami.

Argumentem równorzędnej wagi jest naszkicowana figura, widoczna zwłaszcza dobrze na ołówkowym projekcie. Przedstawia ona stojącą postać opartą lewym ramieniem o krzyż; mógłby to być Salvator, Chrystus zmartwychwstający bądź św. Jan. Zarys drobnej kulistej niemal formy u prawej nogi postaci, gdzie zazwyczaj przy św. Janie stoi baranek, rozstrzyga wątpliwości na rzecz tego świętego. Wielki kościół gotycki stojący w mieście stołecznym, a będący pod wezwaniem św. Jana Chrzciciela

był w Polsce tylko jeden: — w Warszawie. W kościele pod wezwaniem takiego patrona tarcza z herbem Jana III jest zupełnie zrozumiała.

Gdy wszystkie powyższe argumenty za hipotezą o katedrze Warszawskiej wyczytać można z samego szkicu Tylmana — światło z zewnątrz rzucają oba studia Z. Rewskiego, umieszczone w zeszytach nr 1—4 „Biuletynu Historii Sztuki i Kultury“ z roku 1947. Ustalił on ostatecznie nieznane w nauce polskiej fakty wielkich projektów budowlanych Sobieskiego. Między innymi pisał o planach przebudowy i rozbudowy właśnie katedry warszawskiej po r. 1690, reprodukując plan Colomba pt. „Facciata con la torre della chiesa di S. Giovanni in Varsavia“. (Ciekawe, że przejście przez wieżę dobudowaną do środka elewacji frontowej pałacu w Lubartowie pojawia się u Tylmana w r. 1691 jakby pod wpływem szkicu Colomba, bądź — co prawdopodobniejsze — pod wpływem tradycji dawnej wieży przed katedrą warszawską może w związku właśnie z projektami jej rozbudowy w tych latach).

Jest rzeczą oczywistą, że wielkie pomysły króla, który zamawiał plany dla siebie zagranicą, nie mogły być zupełną tajemnicą w Warszawie. A gdy zważymy, że Tylman wzniósł przecież w Warszawie mauzoleum Sobieskich, kościół PP. Sakramentek — nie zdziwi nas obecność także szkiców katedry w jego tece studiów. Gdy Tylman wykonał później bardziej szczegółowy plan rozbudowy i przedstawił go królowi, uczestnicząc jakby w zamkniętym konkursie, czy też był to — bez zamówienia zgóry — tylko osobisty szkic, wyraz twórczej fantazji artysty, podnieconego królewskimi marzeniami — nie wiadomo. Może król nie był w pełni zadowolony ze świątyni PP. Sakramentek (skoro kazał się pochować u Kapucynów), może Marszałek St. Lubomirski właściwy „bauherr“ Tylmana, stale intrygujący przeciwko królowi, robił wstręty w wypożyczeniu monarsze swego nadwornego architekta, może po prostu królowi nie starczyło funduszy i energii w ostatnich tak ciężkich latach jego życia — znowu nie wiadomo.

W każdym razie oba szkice ukazują jeszcze raz nieprzeciętną indywidualność twórczą największego architekta pracującego w Polsce barokowej. Dodają one też rysy nowe do wielkiej zamało wciąż znanej (pomimo podstawowej monografii Starzyńskiego) — działalności mecenasowsko-artystycznej króla Jana III. Wreszcie dodają pozycje ikonograficzne do słabo opracowanych dziejów Katedry Warszawskiej, której odbudowa i rozbudowa dziś odbywać się może w świetle wielkich zamierzeń z przed lat prawie 300.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

ANTYK W ŚREDNIOWIECZU

KSIAŻKA ADHÉMARA I ZAGADNIENIA Z NIĄ ZWIĄZANE

1.

Zagadnienie związków jednej epoki historii kultury z drugą, szczególnie antyku i średniowiecza, będące wielokrotnie przedmiotem studiów, wiąże się przede wszystkim z ustaleniem licznych terminów i nakazuje wstępne rozważania natury metodologicznej. Trudno wchodzić tu w rozpatrywanie sensu pojęcia „wpływ“, wydaje się jednak, że przy intuicyjnym użyciu tego terminu nie podobna ująć wyczerpująco przy jego pomocy kompleksu zagadnień wiążących się ze stosunkiem kultury średniowiecznej do starożytnej. A tak właśnie postawiona została sprawa w tytule pracy Adhémara, którą referujemy¹⁾.

Antyk żyje w średniowieczu życiem podwójnym: jest to przede wszystkim organiczne życie kultury rozwijającej się z pnia starożytnego, deformowanej przez dopływające soki, są to następnie zastrzyki przypadkowe lub świadome objawiające się w „renesansach“ antyku „prawdziwego“. Ale znów jakiego antyku? Jaki wyraz starożytności klasycznej uznać za miarę tego, co będziemy uważać za miarodajny „antyk“?

Może raczej należało by mówić o dziejach strumienia kultury antycznej w złożonej rzece średniowiecznego życia umysłowego, gdzie płynie on obok niemniej żywego i rozmaitego potoku orientalnego, o barwach Babilonu, Persji, Bizancjum i Arabii, obok starych źródeł celtyckich i strumieni germańskich. Antyk, podobnie jak „occidens“ i „oriens“ jest jednym ze stałych komponentów kultury średniowiecznej²⁾. Każdy z tych elementów ma swój stały, podskórny bieg i ma chwile szczególnego ocknienia. Średniowieczu obca była postawa historyczna, nie widziało ono w antyku odrębnego „kosmosu kulturalnego“³⁾, aczkolwiek odróżniało wyraźnie starożytność jako epokę ciemności poprzedzającej epokę światła chrześcijańskiego⁴⁾. Poczucie związania wieków średnich ze światem starożytnym, poczucie ciągłości tradycji od starożytności daje się zauważyć w rozmaitych zakresach: w przekonaniu o tym, że cesarz rzymski narodu niemieckiego jest bezpośrednim następcą Cezara i Augusta, w świadomości jaką żywili retorycy średniowieczni, że Cicero i Donatus byli ich poprzednikami, a matematycy, że są kontynuatorami Euklidesa⁵⁾. Instytucję rycerstwa wy-

¹⁾ Jean ADHÉMAR, *Les influences antiques dans l'art du Moyen-Age français*, Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. London, The Warburg Institute, 1939.

²⁾ Cf. H. FOCILLON, *Art d'Occident*, Paris 1947, s. 4, o średniowieczu: „matéria historyczna tworząca jego sztukę jest kompleksem o wielkim bogactwie, gdyż w głębi swej łączy ona ślady kultur barbarzyńskich i przyczynki wschodnie z pozostałościami cywilizacji starożytnej“.

³⁾ E. PANOFSKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies, IV, 1933, II, 274—5; E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New Y. 1939, 27.

⁴⁾ PETRARCA, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, ed. M. Capelli, Paris 1906, 45: „...paucis enim ante Cristi ortum obierat oculosque clauserat (o Ciceronie) heu! quibus e proximo noctis erratice ac tenebrarum finis et ueritatis initium, uereque lictis aurora et iustite solinstabat“. Cyt. przez Th. MOMMSEN, *Petrarch's Conception of the „Dark Ages“*, *Speculum*, XVII, 2 (1942), 227.

⁵⁾ E. PANOFSKY, *Studies*, op. cit. 27.

wodzi się ze starożytności: Burgundzki kronikarz powiada o królu angielskim Henryku V, że „podobnie, jak dawniej Rzymianie, utrzymywał rycerski porządek“. Król René d'Anjou umieszcza w swej fantazji herby Cezara, Heraklesa i Troilusa obok herbów Artura i Lancelota⁶⁾. Autorytatywny duch średniowiecza skłaniał do uznania wagi również i starożytnych autorytetów⁷⁾.

Dante traktuje już jednak odrębny świat antyczny jako paralelę chrześcijańskiego, nie stawiając ich jeszcze na równi⁸⁾. Przejście późnego antyku do wczesnego średniowiecza odbywa się drogą ciągłości⁹⁾, kontynuacji języka, instytucji, zespołu wiadomości tworzących wiedzę praktyczną i teoretyczną, prawa, medycyny — całego właściwie obrazu świata, człowieka i przyrody¹⁰⁾, który, przejęty przez wieki średnie został przekształcony w sensie uzgodnienia go z nauką moralną i teologiczną chrześcijaństwa. Nie tylko w zakresie kultury, ale również i historii gospodarczej ciągłość rozwoju, jedność organiczna antyku i wczesnego średniowiecza są dziś stwierdzone¹¹⁾. Zdaniem Pirenna dopiero wejście na arenę historyczną Islamu było czynnikiem, który zburzył starożytną jedność śródziemnomorską zachodu i wschodu¹²⁾. Zdaniem Pevsnera początkiem „prawdziwego“ średniowiecza było dopiero cesarstwo Ottonów¹³⁾. Niemniej jednak

⁶⁾ J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages*, London, 1937, 59.

⁷⁾ E. LÜTHGEN, *Antike und Mittelalter*, *Festschrift Clemen*, Bonn, 1926, 220; PANOFSKY, *Studies*, op. cit. 27.

⁸⁾ J. BURCKHARDT, *Kultur der Renaissance in Italien*, III, 4; Cf. MOMMSEN, op. cit. 286. W Karolińskich malowidłach pałacu w Ingelsheim opisanych przez ERMOLDUSA NIGELLUSA (*De laude Hludovici IV*, 244—284) występują równoległe; odpowiadające sobie cykle przedstawień czynów władców antycznych i chrześcijańskich. Patrz: J. v. SCHLOSSER, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1092, nr 1007, s. 364, 5.

⁹⁾ Por. ostatnio popularne przedstawienie tego procesu w lit. polskiej: K. TYMIENIECKI, *Starożytność w kulturze wczesnego średniowiecza*, (Katowice) 1947, (Wiedza Powszechna, bez nru).

¹⁰⁾ E. LÜTHGEN, op. cit. 219—220.

¹¹⁾ A. DOPSCH, *Wirtschaftliche und soziale Grundlagen der europäischen Kulturentwicklung aus der Zeit von Caesar bis auf Karl den Grossen*, 2 wyd. Wiedeń 1923—4, 2 vol., stwierdził brak „cezury“ w historii ekonomicznej pomiędzy okresem poprzedzającym usadowienie się Germanów w obrębie cesarstwa, i okresem, który nastąpił później. Por. H. PIRENNE, *Le mouvement économique et social w La Civilisation Occidentale au Moyen Age du XIe au milieu du XVe siècle*, *Histoire du Moyen Age*, Tome VIII, Paris 1941, 7.

¹²⁾ H. PIRENNE, *Un contraste économique: Mérovingiens et Carolingiens*, *Revue Belge de Philosophie et d'Histoire*, v. I (1922) i II (1923); tenże autor: *Mahomet et Charlemagne*, Paris 1937. Obiekcje na ten temat: H. LAURENT, *Byzantion*, VII, 1932, 495 nn.; Cf. PIRENNE, *Le Mouvement économique*, op. cit. 8.

¹³⁾ Sprawa początków średniowiecza jest sporna. PEVSNER, *The Term „Architect“ in the Middle Ages*, *Speculum* XVII, 1942, 552, pisze: „Rozwój prawdziwy średniowiecza nastąpił nie wcześniej niż przy końcu IX, na początku X wieku. Zakończyło się wówczas sztuczne cesarstwo Karola Wielkiego; nastąpiły zawzięte walki na całym terytorium pomiędzy prowincjonalnymi książętami i dowódcami. Poprzedzały one ustanowienie bardziej już średniowiecznego cesarstwa Ottona. Narodził się i począł się rozwijać feudalizm, kluniacka reforma wprowadziła nowy typ zachodniego życia zakonnego; w architekturze panował wówczas „ciemny wiek“, który miał utorować drogę nowej, zachodniej koncepcji stylu romańskiego“. F. OELMANN, mówi o późnym antyku karolińskim: *Zur Kenntnis der Karolingischen und Omajjadischen Spätantike*, *Mitt. d. Deutsch. Arch. Inst. Rom*, 1923—4. Porównaj także występujące w XVII wieku rozróżnienie: „media et infima latinitas“ oddzielające wieki „średnie“ do Karola Wielkiego i „najniższe“ do początków renesansu. Cf. A. GIEYSZTOR, *Zarys nauk pomocn. historii*. Warszawa 1948 (3 wyd. skrypt). II, 252. H. FOCILLON, *Du Moyen Age germanique au Moyen Age occidental*, w: *Moyen Age, Survivances et Reveils*, Montréal 1945, 31 różniąc się od Pirenna upatruje w kul-

kultura średniowieczna, taka, jak widzimy ją w odbiciu zabytków epoki jej rozkwitu — okres XI/XV wieku na zachodzie Europy stanowi całość indywidualną, autonomiczną, a humanizm średniowieczny, świadomie wybierający niektóre elementy z antycznej tradycji kulturalnej jest humanizmem innym od renesansowego, który nawiąże bardziej integralnie do starożytności¹⁴). Jest więc uzasadnione przeciwstawianie sobie i porównywanie sztuki średniowiecza XI/XV wieku sztuce starożytnej.

Jak rozumieć tę ostatnią w sensie czasowym i przestrzennym? Lüthgen¹⁵) bierze tu pod uwagę późny antyk, z całym jego bogactwem elementów kulturowych śródziemnomorskich i przednioazjatyckich, również z tymi, których rodowód jest wyłącznie orientalny. Udział Wschodu podnoszony przez Strzygowskiego i udział Grecji są przekształcane przez twórcze pośrednictwo Rzymu. Niemniej również w późniejszym oddziaływaniu kultury antycznej na średniowiecze, a także na XV-wieczny renesans dwa te prądy współtworzące późną starożytność występują nieustannie obok siebie. Jest to antyk klasyczny, apoliński epoki rozkwitu sztuki helleńskiej i antyk patetyczny, dionizyjski, orientalny, antyk demonów przybyłych z Małej Azji, antyk astrologii babilońskiej¹⁶). Trzeba dobrze o tym pamiętać patrząc na proces odnawiania się średniowiecznej kultury, która sięgając wstecz niemniej często czerpie z magicznej wiedzy wschodnio-antycznej, niż ze skarbnicy klasycznej mądrości Hellady. XIII-wieczna inwazja astrologiczna na Europę zachodnią, drogą poprzez Hiszpanię (Toledo) i Sycylię (w twórczości Michała Scota)¹⁷) przynosi z sobą przedstawienia bóstw (planet) znanych z mitologii antycznej, lecz w formach nawskroś zorientalizowanych¹⁸. Bardziej to babilońskie niż antyczne wyobrażenia¹⁹. Starożytność spleciona jest w fantazji człowieka średniowiecznego ze światem orientalnym. Alexander i Wergiliusz stają się wschodnimi magami²⁰), „Uranus wnukiem Nemroda, Wenus królową cypryjską,

turze karolińskiej nowej, średniowiecznej epoki, rozróżnia średniowiecze germańskie (od inwazji do imperium karolińskiego włącznie) i zachodnie (kryzys świadomości zachodu i reakcja na germanizm). Por. też Ch. STERLING, *Dix Siècles de Civilisation* vus par H. Focillon, *Renaisance*, N. York 1944—5, 408—411.

Pojęcie stanowczej cezury pomiędzy końcem starożytności i „mrokiem średniowiecza“ wytwarza się na terenie walki między kościołem i reformacją (np. „*Epistulae Obscurorum Virorum*“), Cf. A. GIEYSZTOR, l. cit. 253.

¹⁴) Cf. na ten temat ostatnio: *Quelques aspects de l'humanisme médiéval*, Paris 1943, szczególnie artykuł P. JOURDA, *L'Humanisme français au XVIe siècle*. Dawniej H. FOCILLON, *Art d'Occident*, Paris, 1947 (2 wyd.), 5.

¹⁵) op. cit. 2, 18.

¹⁶) F. SAXL, *Rinascimento dell. Antiquità*, *Repert. f. Kunstwiss.* 1922, 230—7 i passim. E. PANOFKY, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhdt.*, *Florenz* 1924, 3, pisze, że źródłem sztuki średniowiecza jest zhellenizowany „Orient“, lub zorientalizowany „Occidens“.

¹⁷) Fr. BOLL, *Sternglaube und Sterndeutung*, 2 wyd. Leipzig, 1919, 43.

¹⁸) E. PANOFKY, F. SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, op. cit. 239 nn.

¹⁹) J. BALTRUSAITIS, *Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age*, *Gazette d. B. Arts* 1939, I, 71—2; Cf. SAXL, *Rinascimento*, op. cit., 231: „był bodajże moment, gdy to co obce, nie greckie, było tak silne, a fakt przyniesienia „mądrości“ przez Arabów tak mocno odczuwany, że wydawało się, iż zaginie wspomnienie o Hellenizmie, który miał dość sił by te rozmaite elementy ująć w ramy jednego systemu... Lecz kształtująca siła myśli greckiej miała taką moc, że i tu odniosła zwycięstwo, że niegreckie bóstwa gwiazd otrzymały grecko-rzymskie imiona a formy ich objawień zapożyczono z późnego okresu filozofii greckiej“. Cf. także BOLL, op. cit., 42—3.

²⁰) E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, N. York 1939, 27.

którą po śmierci obwołano boginią²¹⁾, grobowiec rzymski na rysunku Villarda z Honnecourt (XIII wiek) otrzymuje nazwę „li sepulture d'un Sarrazin“²²⁾. Nawet wówczas gdy w wieku XV Cyriak z Ankony, pierwszy archeolog, który szkicuje już idealną rekonstrukcję starożytnego Rzymu²³⁾, jedzie do Grecji, rysunek Merkurego, przywieziony przez niego, wykonany z oryginalnego reliefu przedstawia Hermesa brodatego („Hermes Sphenopogon“), typ starożytny, ale właśnie nie klasyczny. Fantastyczność i egzotyczność jego zgotowała mu wielki sukces w grafice północnej i w kartach tarokowych²⁴⁾, a także w malarstwie włoskich „Cassoni“ i u Albrechta Dürera²⁵⁾. Dopiero renesans włoski i północny restytuują formy klasyczne zgotycyzowanym lub zorientalizowanym motywom²⁶⁾.

Obok zagadnienia zakresu pojęć powstaje sprawa metody. Tradycja antyczna czy też „wpływ“ jak chce Adhémar przejawiać się może w rozmaity sposób i w rozmaitych zakresach. Należało by tu oddzielnie traktować sprawy techniczno-strukturalne, gdzie spuścizna antyku przekazana została, częściowo drogą przez Bizancjum²⁷⁾, prawie bez większych strat²⁸⁾.

²¹⁾ E. PORĘBOWICZ, *Literatura łacińska wieków średnich*, Warszawa 1933, I, za P. Monnierem.

²²⁾ H. HAHNLOSER, Villard de Honnecourt, Wien 1935, 27, (tabl. 11): „Sarrazin“, określenie na wszystko wogóle orientalne i pogańskie, w okresie krucjat odnośzono powszechnie do zabytków rzymskich (opus saracenum). Dziś jeszcze wieże rzymskie w Antibes noszą nazwę „tours sarrazines“. ADHÉMAR, op. cit. datuje pojawienie się tego użytku nazwy „sarrazin“ na 1245.

²³⁾ HÜLSEN, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Roma 1907, cyt. przez R. SCHNEIDER, *La Formation du Génie moderne dans l'Art d'Occident*, Paris 1936, 173.

²⁴⁾ E. PANOFKY i F. SAXL, *Classical Mythology in mediaeval Art*, op. cit. 258—9.

²⁵⁾ F. SAXL, *Rinascimento*, op. cit. 272, nota 57.

²⁶⁾ Dürer opiera się w swej mapie nieba na XV-wiecznym rękopisie, który skolei wzorował się na arabskim pierwowzorze. Pod ręką Dürera zorientalizowane kształty mitologicznych postaci powracają do swych form antycznych. Cf. E. PANOFKY, F. SAXL, op. cit., 240 i il. s. 246—7.

Nawet sztuka pełnego renesansu nie miała zrozumienia dla zabytków okresu klasycznego plastyki i architektury greckiej. „To co renesans rozumiał przez antyk jest... stosunkowo krótkim okresem czasu, końcem długiego historycznego procesu, zachodem, schyłkiem: jest to sztuka zwana hellenistyczna, sztuka okresu poaleksandryjskiego i czasów rzymskiego cesarstwa“. „Ta późna sztuka grecko-rzymska stała się źródłem, kopalnią dla Renesansu; w niej wcieliło się dlań to co „starożytni“ stworzyli największego w sztuce“. Arnold von SALIS, *Antike und Renaissance, Über Nachleben und Weiterwirken der alten in der neueren Kunst*, Zürich 1947, s. 15—16.

²⁷⁾ Nie tylko zresztą w tym zakresie doniosłe było znaczenie Bizancjum, jako stacji przekątnikowej. Wielkie znaczenie „bizantyjskiej formy“ wyrobów z kości słoniowej, złotnictwa i miniatur dla zbliżenia średniowiecznego artysty do sztuki starożytnej podnosi Ph. SCHWEINFURTH, *Die Byzantinische Form*, Berlin 1943, 123.

²⁸⁾ Tradycja techniczna sztuki wyraża się ciągłym następstwem traktatów od „Papirusu Lejdejskiego“ (II/IV w.) przez „Manuskrypt Lukkezański“ (VIII/IX w. reprodukcją opisy Dioskoridesa, Pliniusza, Izydora, alchemików greckich oraz wiadomości z Papirusu Lejdejskiego), „Mappae Clavicula“ (IX/X w., w części XII w., — związany z grecko-egipskim traktatem Pseudo-Mojżesza), do traktatu Heracliusa „De artibus et coloribus Romanorum“ (X/XI w.), który już samym tytułem nawiązuje do tradycji antycznej i do najważniejszego pisma technicznego średniowiecza: „Schedula diversarum artium“ Teofila (X lub XI/XII w.). Cf. na ten temat: w zakresie malarstwa: W. BERGER, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, München 1897; G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Paris 1920 i 1946; O tradycji w zakresie techniki przemysłu artystycznego, por. W. THEOBALD, *Technik des Kunsthandwerks im Zehnten Jahrhundert*, krytyczne i komentowane wydanie II i III księgi Teofila, Berlin 1933.

Tradycje tematów i motywów antycznych szły oddzielnymi szlakami w średniowieczu. Teksty i przedstawienia plastyczne, raz oderwane od siebie łączą się dopiero w okresie renesansu włoskiego. Podczas tysiąca lat poprzedzających Odrodzenie tematy antyczne przedstawiane są przy pomocy form średniowiecznych, a skolei średniowieczne treści przybierają niekiedy formy przekazane przez antyk²⁹⁾. Dzieje tematów antycznych w średniowieczu — to dzieje tradycji fabularnej i dzieje pośmiertne literatury antycznej. Ogromna pomiędzy nimi różnica. Teksty czytane po łacinie przez klerków, w tradycji popularnej stają się nowymi, egzotycznymi mitami³⁰⁾.

Jeśli chodzi o tę historię życia pośmiertnego (*Survivances*, *Nachleben*) starożytności w kulturze umysłowej średniowiecza, była ona już wielokrotnie przedmiotem badań filologów. Powołane przez Otto Crusiusa do życia, a prowadzone przez Immischa i Zielińskiego wydawnictwo seryjne „*Das Erbe der Alten*“, miało za zadanie śledzenie życia tematów i autorów starożytnych w okresach późniejszych. Odpowiednie rozdziały ze znakomitych książek Nordena i Borinskiego zawierają bogate dane informacyjne o roli antyku w kulturze „*medii aevi*“, podobnie jak monumentalne dzieje literatury średniowiecznej Manitiusa³¹⁾ oraz prace Taylora, Haskinsa czy Burdacha³²⁾. Również liczne artykuły i książki publikowane przez Bibliotekę Warburga (w Hamburgu a później w Londynie) podejmują to samo zagadnienie koncentrując już swe zainteresowania bezpośrednio na sprawach związanych z historią sztuki, która nie znajdowała uwzględnienia w pra-

W zakresie tradycji architektonicznej wiedza zawarta w pismach Witruwiusza jest przekazywana średniowieczu; osobistemu zainteresowaniu Karola Wielkiego tym traktatem przypisuje jego zachowanie F. BURGER, *Vitruv und die Renaissance*, *Reperth. f. Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, 201. Einhart zna Witruwiusza, skoro w liście do swego syna (?) Vussina, ucznia Hrabana Maura prosi: „...et propter illud, quod Vitruvius nominat scenographia, interroga, quid sit...“ (r. 840, epist. Einharti, 56, J. v. SCHLOSSER *Schriftquellen*, nr 16, s. 6—7, oraz z tegoż listu: „Misi igitur tibi verba et nomina obscura ex libris Vitruvii quae ad praesens occurrere poterant...“). J. v. SCHLOSSER, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, Wien 1891, 36, gdzie dalsze informacje na temat tradycji antycznej w architekturze średniowiecznej). Partie architektoniczne „*Mappae clavicula*“ oparte są o Witruwiusza. Najwcześniejszy średniowieczny tekst tego traktatu przepisany został w 850 r. w Kolonii. Cf. L. W. JONES, *Speculum*, XII, 1937, cyt. przez N. PEVSNERA, *The Term „Architect“ in the Middle Ages*, *Speculum*, XVII, 1942, 552.

²⁹⁾ E. PANOFKY, F. SAXL, op. cit., 230; E. PANOFKY, *Studies in Iconology*, 18—19; C. MEYER, *Der griechische Mythos in den Kunstwerken des Mittelalters*, *Reperth. f. Kunstwiss.* XII, 1889, 159 nn.

³⁰⁾ POREBOWICZ, op. cit., 13. Cytuje on za A. GRAFEM, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Torino 1925, 180, mniemania średniowieczne o Platonie: „Platon, którego nazwisko znaczy dopełniony (completos), lubił miejsca odludne, a kiedy płakał, to głos jego było słyhać o dwie mile. Był jednym z ośmiu największych lekarzy starożytności; umarł nie umiejąc rozwiązać pewnej zagadki“.

³¹⁾ E. NORDEN, *Die Antike Kunstprosa vom VI. Jhdt vor Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig 1923 (4 wyd.), tom II, 657—731; E. NORDEN, *Römische Literatur*, Leipzig 1933 (3 wyd.), 90—100; G. WISSOWA, *Bestehen und Vergehen in der römischen Literatur*, Halle 1908; M. MANITIUS, *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, I—III, 1911—1931; M. MANITIUS, *Handschriften antiken Autoren in mittelalterlichen Bibliothekskatalogen*, *Zentralblatt f. Bibliothekswesen* LXVII, suppl.; K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, t. I., Leipzig 1914, 1—99. Cf. także dla bibliogr. K. STRECKER, *Introduction à l'étude du Latin médiéval*, 3 wyd. uzup. Lille 1923.

³²⁾ Por. R. KRAUTHEIMER, recenzja z omaw. książki Adhémara, *Art Bull.* 1940, 280.

cach filologów³³). Tu studiuje się dzieje tematów i motywów antycznych w ich wzajemnych zależnościach w wiekach średnich.

Jedną z książek wydanych przez Instytut Warburga w Londynie, jeszcze zresztą przed wojną, jest właśnie praca Jean Adhémara, która stała się przyczyną niniejszych uwag. Dzieło wybitnego francuskiego uczonego (obecnie kustosa Gabinetu Rycin Bibliothèque Nationale w Paryżu) po raz pierwszy podejmuje próbę nakreślenia kompletnego obrazu, nie syntetycznego co prawda, zależności sztuki średniowiecza (tylko francuskiego), od antyku. Praca odznacza się ogromną erudycją, podaje wielką ilość materiału i stanowi zasadniczą pozycję dla rozwoju studiów nad życiem antyku w sztuce średniowiecznej. Warto więc zatrzymać się dłużej nad jej bogatą treścią.

2.

Jak to podnieśliśmy już na wstępie, książce tej można by postawić zarzut co do tytułowego sformułowania zależności antyczno-średniowiecznych terminem „wpływu“, który nie jest tu wystarczający. Ale Adhémara zajmuje się tymi właśnie namacalnie dającymi się wykryć zależnościami sztuki francuskiej od dostępnych artystom zabytków starożytnych, co skolei wyznacza dość dokładnie zakres tego, co jest rozumiane przez autora jako „antyk“. Jak zobaczymy z przeglądu treści przeważać tu będą zabytki sztuki gallo-rzymskiej, choć i inne obiekty, importowane wchodzą w rachubę. Praca przeprowadzona jest z wielką systematycznością, w ramach zakreślonych sobie rejestruje wyniki badań dotychczas dokonanych, które pomnaża jeszcze indywidualnym wkładem analitycznym autora.

Dwie pierwsze części książki stanowią przegląd źródeł wpływu antycznego: jedna pisanych, druga monumentalnych. W pierwszej z nich autor kreśli historię studiów klasycznych i humanizmu średniowiecznego, podkreślając szczególnie fakt przetrwania klasztorów i ich zasobów bibliotecznych po przejściu fali najazdów barbarzyńskich. Zarysowuje dzieje renesansu karolińskiego, rolę Alkuina i Teodulfa. Zestawia nadto repertorium autorów klasycznych, którzy reprezentowani byli w bibliotekach klasztornych ósmego stulecia (Wergiliusz na pierwszym miejscu, Terencjusz, Horacy, Juwenalis, Marcjalis, Fulgentius, Psychomachia Prudencjusza). Po schyłku wieku IX, stulecia XI i XII, widzą nowy rozkwit zainteresowania klasykami (Owidiusz, Stacjusz, bajkopisarze i historycy starożytni wysuwają się teraz na czoło). Zainteresowanie to spotyka się z gwałtowną negatywną reakcją teologów, — św. Bernarda i szkoły St. Victor. W XII stuleciu rozpowszechnia się popularna literatura legendarna, wywodząca się z antyku (powieści o Tebach, o Troi, o Eneasz) ³⁴). Rozkwit teologii w XIII

³³) Zagadnienie pośmiertnego życia sztuk plastycznych antyku pominięte jest zupełnie w syntetycznym esejku Otto IMMISCHA, *Das Nachleben der Antike*, 2 wyd. Leipzig 1933, który [na stronach poświęconych sztuce (43—51)] ogranicza się wyłącznie do poezji.

Instytut Warburga wydał w Hamburgu w 1933 r. tom bibliografii „*Nachleben der Antike*“, a od 1934 wydaje w Londynie: *A Bibliography of the Survival of the Classics*.

³⁴) Karol Śmiały przed udaniem się na spoczynek słuchał godzinę lub dwie lektury wzniosłych „opowieści rzymskich“. „Szczególnie podziwiał Cezara, Hannibala i Alexandra“. — J. HUIZINGA o. c., 60.

wieku powoduje zanik studiów gramatyczno-filologicznych, zainteresowanie antykiem maleje, mitologia zostaje zmoralizowana³⁵⁾ i miesza się z fantastycznymi krainami legend średniowiecznych. W końcu XIV wieku pewne humanistyczne tendencje odnawiają się we Francji pod wpływem Petrarki (wokół Mikołaja z Clamanges), być może w oparciu o księcia Jana de Berry. W drugiej połowie XV wieku wkracza do Francji humanizm włoski.

Druga część książki omawia zabytki sztuki starożytnej zachowane w średniowieczu i stosunek do nich francuskiego społeczeństwa tego okresu. Interesujące są uwagi autora o stosunkowo dobrym stanie zabytków w okresie, który nastąpił po zniszczeniach III—VII wieku. Od XIII wieku monumenty antyczne stają się kamieniołomem, ale, co ciekawe, największe dewastacje datują się od czasu XVII-wiecznego urbanizmu (zniszczenie w 1689 r. Palais Tutelle w Bordeaux). Adhémar dokonuje przeglądu zabytków architektury rzymskiej, (świątynie, amfiteatry, akwedukty, mury, drogi), rzeźb gallo-rzymskich (stele i ołtarzyki grobowe, sarkofagi — często używane w kościołach chrześcijańskich dla celów kultu, posągi, znacznie rzadziej użytkowane w ten sposób), zabytków przemysłu artystycznego, zachowanych w rodzinach gallo-rzymskich, od VIII wieku gromadzonych w kościołach (wazy złote, srebrne i szklane, wyroby złotnictwa, gemmy, monety).

Autor podnosi dalej znajomość znajdujących się poza Francją zabytków; poznaniu ich sprzyjały częste podróże opatów do Rzymu. Pomniki antyczne otaczano uwagą (w XII w. wiele budowli rzymskich stało jeszcze; w 1162 r. senat zabronił zburzenia kolumny Trajana); przewodnik „*Mirabilia Urbis Romae*“ kanonika Benedykta z 1155 r. wymienia zabytki godne widzenia. Podróżni przywozili z sobą kamienie, statuetki (posąжки Marka Aureliusza, uważane za wizerunek Konstantyna ugruntowały popularność tego motywu w rzeźbie średniowiecznej³⁶⁾). Od dawna sprowadza się do Europy północno-zachodniej elementy architektoniczne budowli antycznych, aby zużytkować je przy wznoszeniu nowych budynków (Karol Wielki z Rzymu do Akwizgranu; Henri de Blois z Ostii do Anglii, na jego nagrobku: „*hic portat lapides quas portavit ab urbe*“; Sugeriusz projektował przewiezenie do St. Denis marmurów z term Dioklecjana).

Szczególnie ciekawe są wywody autora charakteryzujące żywe zainteresowanie, jakim otaczano sztukę antyczną w średniowiecznej Francji (do końca XII wieku). Adhémar dowodzi, że dzięki humanistycznej i klasycznej kulturze w okresie od VII do XII wieku istniała świadomość antyczności zabytków rzymskich. Architekturę ceniono, bo budowle te były „*honorabiles et insignes*“. Podziwiano ich doskonałość konstrukcyjną: gigantyczne „*opus quadratum*“, wytrzymałość murów. Była też, jak twierdzi autor, świadomość potrzeby ratowania figur antycznych — ściągano nawet z dala rzeźby i kapitele, aby ozdobić nimi kościoły. Z Nîmes przywożono kolumny i kapitele do Moissac. Wykopaliska, rzecz ciekawa, trwały już w wieku XI—XII, budziły żywe zainteresowanie klerków: we Francji, Niemczech, Italii, Anglii (Verulamium).

³⁵⁾ Ovide moralisé; Albricus, sive libellus de imaginibus deorum, Petrus Berchorius; PANOFKY, SAXL 256—7.

³⁶⁾ R. KRAUTHEIMER, l. cit. 281 kwestionuje ten wywód, twierdząc, że nie wyjaśnia on dostatecznie rozpowszechnienia motywu Konstantyna.

Wielkie opactwa i, nawet prowincjonalni kapłani posiadali gabinety starożytności i kolekcje gemm. Kamienie antyczne używane są jako pieczęcie, ozdoby aparatów kościelnych. Figuralne przedstawienia ryte na nich znajdują nową, zgodną z nauką Kościoła interpretację.

O d XIII w i e k u, równolegle z upadkiem kultury klasycznej w wykształceniu następuje też o d w r ó t o d z a i n t e r e s o w a ń s z t u k ą i k u l t u r ą a n t y c z n ą. Ruiny starożytne stają się dekoracją legendy średniowiecznej (cmentarz rzymski Les Aliscamps w Arles w „Chronique de Turpin“ jest miejscem odpoczynku Rolanda i towarzyszy; powstanie wszelkich starych ruin przypisuje się na ogół działalności Karola Wielkiego). Ignorancja wiąże się z wandalizmem, rozwój miast sprawia, że przekraczają one mury rzymskie niszcząc je, czerpią budulec z amfiteatrów i świątyń. Urok antycznych dzieł sztuki zbladł, podziw zwrócił się ku wspaniałym dziełom gotyku, bardziej godnym zachwytu niż rozsypujące się w miarę upływu dziesięcioleci monumenty antyczne. Zdobycie Konstantynopola przez krzyżowców dało jedynie okazję do ogromnych zniszczeń (przetapiano posągi na monety; zniszczenia opisuje m. in. Niketas: „De Statuis antiquis quas Franci destruxerunt“), choć równocześnie wiele obiektów przemysłu artystycznego napłynęło do Francji³⁷). Przedstawienia antyczne przerabia się i zmienia ich znaczenie (dysputa Ateny i Posejdona przeretuszowana staje się Adamem i Ewą). Wpływ Italii istotnie zaznacza się pod koniec XIV wieku — widać go w kolekcjonerskiej działalności (medale antyczne — à l'antique, kamee, pieczęcie) Jana de Berry. W połowie XV wieku inwazja antyku włoskiego: w 1495 roku łupy wyprawy na Italię Odrodzenia przybywają do Amboise: 43000 kg obrazów, marmurów, tkanin i manuskryptów. Osobne transporty zawierały prywatne zdobycze wodzów i oficerów.

Trzecia część książki Adhémara, po omówieniu jakie zabytki sztuki antycznej, znane były we Francji średniowiecznej — podejmuje z a g a d n i e n i e „w p ł y w ó w“. W epoce merowińskiej, po za wielkim aparatem antycznym w Cahors (VII w.) brak związków ze starożytnością. Czasy karolińskie zdradzają silne przejęcie się rzymskimi zasadami strukturalnymi w architekturze: kolumny kanelowane, spiralne, dekoracje ornamentalne roślinne wzorowane na późno-rzymskim „baroku“. Pojawiają się kapitele jońskie i korynckie. Kamień trudny jest jeszcze w tym czasie do obróbki rzeźbiarskiej, więc raczej prace wykonane w stiuku, metalu, kości słoniowej odbijają antyczne pierwowzory (pierwsza pracownia rzeźby w kości słoniowej przybyła w V wieku do Marsylii z Italii). Wpływy formalne: płaski relief i ikonograficzne: elementy antyczne w przedstawieniach chrześcijańskich (Terra, Sol etc.) i przedstawienia mitologiczne. W malarstwie ściennym (zabytki znane z przekazów pisanych) oraz w miniaturach (szkoła Reimska) wpływy motywów ikonograficznych i stylu. Autor podnosi rolę biskupa reimskiego Ebona, który osobistymi związkami łączył najważniejsze ośrodki: Reims, Arras, Fulde, St. Benoît-sur-Loire, Lisieux, Hildesheim. Z Reims wpływy na St. Gallen i Anglię. Adhémar charakteryzuje styl psalterza utrechckiego podnosząc związek jego ze starożytnymi ilustracjami i ogromny wpływ na współczesne i późniejsze miniatorstwo. Żywość i realizm wywodzi się z ilustracji manuskryptów scenicznych. Rękopisy Terencjusza i Prudencjusza prze-

³⁷) Cf. J. EBERSOLT, *Orient et Occident.*, II t. Paris, 1929, *passim*.

noszą wpływy w czasy romańskie. Aż do XII w. ewangelieści przedstawiani są w togach, ogoleni, podobni do antycznych retorów³⁸).

Wpływy antyczne na sztukę epoki romańskiej Adhémar rozpatruje pod kątem przekazywania: a) form, b) inspiracji tematycznej. Główny czynnik odrodzenia rzeźby w okresie romańskim widzi on we wpływie licznie zachowanych okazów rzeźby antycznej³⁹), głównie sarkofagów gallo-rzymskich⁴⁰), widząc w tym procesie analogię do oddziaływania antycznych sarkofagów zachowanych w Pizie na twórczość Nicola Pisano, czy związku starożytnych rzeźb w Cortonie z rzeźbą Donatella i Brunelleschiego. Wpływ sarkofagów (głównie szkoły arlejańskiej) przejawia się w sformułowaniach „gramatyki dekoracyjnej” — łuskowatym ukształtowaniu powierzchni, stosowaniu masek narożnikowych, w przejęciu niektórych motywów: gryfów stojących naprzeciw siebie (flankujących wazę czy głowę dekoracyjną), bitwy kogutów, scen pastoralnych (w zwiastowaniu pasterzom), polowań (np. tympanon St. Ursin w Bourges), figur w medalionach, w stosowaniu postaci ujętych w ramę arkady (np. apostołowie w Moissac, Notre Dame la Grande w Poitiers). Kapitel romański przekształca formę dawnego kapitelu korynckiego (Vézelay, Daurade w Tuluzie). Płaskorzeźby i rzeźby rzymskie przekazują pewne motywy antyczne: Romulus i Remus, bóg Succellus, wyobrażenia pogańskich ofiar starożytnych, centaur, syrena (ptak i ryba), satyry i syleny, atlanty i kariatydy odnajdują się w rzeźbie romańskiej. Motyw brązów i terrakot — „spinario”, wyciągający cierni, częsty jest w plastyce XI—XII wieku, pojawia się też w miniaturze⁴¹). Rękopisy astronomiczne przekazujące tradycję przedstawień późnoantycznych przynoszą znaki zodiaku, wyobrażenia wiatrów, pór roku, ziemi⁴²). Motywy te żyją autonomicznie, odrywają się od swych starożytnych znaczeń, zyskując nowy sens

³⁸) Na temat antycznej genezy postaci ewangelistów w Ewangeliarzu Ottona III; cf.: TOLNAY, B u r l. M a g. 1936, 257 nn.; WEISBACH, G a z. d. B. A r t s 1930; idem The Warburg Inst. 1939; SAXL, I m p r i m a t u r, IV, 1933, 44—55; PANOFSKY, Studies etc. 20—21.

³⁹) Inaczej niż ci badacze, którzy „renesans” rzeźby w okresie romańskim wywodzą z wpływu miniatur: E. MALE, L'Art religieux du XIIe siècle en France, Paris 1922 (szczególnie rękopisy mozarabskie Beatusa); wyrobów z kości słoniowej, złotnictwa czy tkanin: P. DESCHAMPS, recenzja z E. Mâle, op. cit. Bulletin Monumental 1923, 492—7 oraz: Etude sur la Renaissance de la sculpture en France a l'époque romane, B u l l. M o n u m. 1925; Ch. MOREY, The Sources of Romanesque (French) Sculpture, Art Bulletin, 1919 16; The Source of Mediaeval Style, Art Bulletin 1925, 35—50. A. KINGSLEY PORTER, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, Boston 1923, 10 vol.

G. GAILLARD, Débuts de la sculpture romane espagnole, 1938, XXIII, przeciwstawia się możliwości wpływu „ivoirów”, podkreślając zupełną różnicę ich tematyki od tej, którą spotyka się w rzeźbie. Rolę predelli ołtarzowych podnosi FOLCH I TORRES, Catalogne a l'époque romane, Paris 1931, 143; Gazette d. B. Arts 1930, I; a figur relikwiarzowych: E. BREHIER, Les origines de la sculpture romane, Revue des deux mondes 1912. Poglądy na zagadnienie genezy stylu rzeźby romańskiej przedstawia P. LAVEDAN, Histoire de l'Art, II, 1944, 150.

⁴⁰) Zagadnienie to porusza współcześnie z Adhémarem pani DURAND-LE-FEBVRE, L'Art gallo-romain et sculpture romane, 1937.

⁴¹) O życiu „spinaria” w sztuce renesansu por. Arnold von SALIS, Antike und Renaissance, Zürich 1947, 124—134.

⁴²) O życiu tych starożytnych symbolicznych wyobrażeń w sztuce średniowiecznej informuje ostatnio J. BALTRUSAITIS: Quelques survivances des symboles solaires dans l'Art du Moyen-Age, G a z. d. B. A r t s 1937, 75—82; Roses des vents et roses des personnages à l'époque romane; G. d. B. A. 1938; Le monde céleste dans l'Art du Xe au XIIIe siècle, G. d. B. A. 1936; Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age, G. d. B. A. 1939.

zgodny z nauką chrześcijańską (postać ziemi — kobiety karmiącej staje się personifikacją „luxurii“). Rękopisy ilustrowane klasycznych autorów mają ogromny wpływ na rzeźbę — szczególnie sceniczne rękopisy Terencjusza (od IX do XII wieku znamy 10 kopii oryginału pochodzącego z II wieku). Taneczność teatralna ruchu w rzeźbie Souillac i Moissac, grymaszące maski, skrzyżowane nogi, forma draperii wysoko podniesionej (np. w Vézelay), pochodzą z oddziaływania ilustracji rękopisów Terencjusza. Psychomachia Prudencjusza zapładnia ikonografię. Rękopisy starożytne inspirują wydate fałdy: „pli soufflé“, unoszone jakby tchem idącym od ziemi, dającym ruch i życie rzeźbie i miniaturze romańskiej.

Wpływy architektury rzymskiej w przeciwieństwie do miniatur były nikłe. Z rzeźby wielką karierę zrobił Marek Aureliusz-Konstantyn.

Tematy antyczne przedstawiano bardzo rzadko dla nich samych, zyskiwały znaczenie alegoryczne (już jako tematy a nie motywy plastyczne jak wyżej), np. w ilustracjach do zaślubin Merkurego z Filologią Marcjanusa Capelli, lub moralne (Sybille, Herakles i Samson, Ganimedes, Bajki antyczne). Na ogół interpretacje obrazów świata antycznego szły w dwóch kierunkach: a) przedstawianie zgodne z najlepszą wiedzą o świecie starożytnym (często bardzo odległą od prawdy), b) od 1160 modernizujące adaptacje⁴³.

Adhémar podkreśla różnice w recepcji antyku pomiędzy pozbawioną humanistycznej kultury Prowansją, która kopiuje dosłownie a Burgundią, gdzie ośrodki artystyczne są jednocześnie intelektualnymi i literackimi — Cluny, Dijon, Vézelay. Wpływ na Burgundię nie ogranicza się przeto do rzeźby, łączy się z oddziaływaniem rękopisów, ma podbudowę intelektualną, budzi dalsze reperkusje i konsekwencje.

Technikę mozaiki, odziedziczoną po starożytności stosuje średniowiecze do wykonywania m. in. „labiryntów“ na posadzkach katedralnych; interpretowano ten motyw antyczny w sensie moralnym: niebezpieczna droga „świata“. Na malarstwo ścienne wpłynęły raczej wzory starochrześcijańskie (Tavant⁴⁴), ale St. Savin zdradza odbicie rękopisów Wergiliusza i Terencjusza⁴⁵. Bezpośrednie wpływy antyczne na miniaturę romańską są raczej skromne, mimo niejakich przejęć (Biblia z Souvigny, Hortus Deliciarum).

Fala wpływów antycznych, ostatnia przed zastojem gotyckim, pojawia się za rządów artystycznych Sugeriusza w St. Denis w dobie najwcześniejszego gotyku. Przejawy jej są formalne (atlanci, medaliony, przedstawienia aktów, Madonna z Corbie — jakieś wspomnienie Fidiasza?) w przeciwieństwie do szkolarskiego — tematycznego charakteru równoczesnych antycznych filiacji w Chartres. Związane to z chartrejską szkołą filozoficzną i działalnością Jana z Salisbury.

E p o k a g o t y c k a, okres zapomnienia antyku na skutek rozwoju systemu myśli średniowiecznej, opartego na teologii, warunkującego sztukę — ma dwa ośrodki reakcji nawiązującej do antyku: Reims i Auxer-

⁴³) Fala „autentyzmu“ pojawia się ok. 1430: miniatury nawiązują do wzorów karolińskich uważanych za antyczne. Cf. E. PANOFISKY i F. SAXL, 247—258.

⁴⁴) Por. na ten temat: H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, 1933, oraz publikacje: wyniki najnowszych odkryć studium P. DUPRAT, *Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane*, *Bulletin Monuments et Mémoires* 1943, 192—225; oraz 1944. 1 nn. O Tavant: MELVILLE-WEBBER, *The Frescoes of Tavant*, *Art Studies* 1925; H. MOYRAND, *Les Fresques de l'Eglise de Tavant*, Tours 1938.

⁴⁵) O St. Savin ostatnio I. YOSHIKAWA, *L'Apocalypse de St. Savin*, 1939.

re. Tajemnicę „Mistrza Nawiedzenia“ katedry w Reims (Maître des Figures Antiques; rzeźby te długo uważano za dzieło XVI wieku). Adhémar wyjaśnia inaczej niż Mâle⁴⁶⁾, wiążąc genezę jego stylu antycznego z wpływem antyków zachowanych w samym Reims⁴⁷⁾. Zabytki te oddziaływały już w IX wieku na miniatury Ewangeliarza Ebona. Adhémar uważa Villarda z Honnecourt za ucznia „mistrza Nawiedzenia“ i sądzi, że rysunki z „Livre de Pourtraiture“ oparte są na kanonach Witruwiusza⁴⁸⁾.

Niejakie inspiracje antyczne pojawiają się w medalionach płasko-rzeźbionych katedry w Auxerre ok. 1280 r. Brak podbudowy kultury klasycznej utrudnił utwierdzenie się tym antycznym wpływom, które giną w coraz silniejszej fali gotyku^{48a)}. Niektóre motywy istnieją jednak dalej (jak głowy w otoczeniu liści, centaury, syreny, przedstawienia zaczerpnięte z bajek itd.).

Powieści starożytne zmediewizowane odbarwiają zupełnie obraz antyku z wszelkiego autentyzmu i nawet opóźniają nawrót jego zrozumienia. Negatywna postawa gotyku wobec kultury starożytnej wyraża się w szczególnej modzie, jaką cieszyły się tematy ośmieszające starożytnych filozofów: Wergiliusz w koszu, Arystoteles i Phyllis.

I owy humanizm, który poprzedzony jest we Francji epizodyczną akcją zbieracza — księcia de Berry, jest już humanizmem włoskim, sztuka francuskiego renesansu czerpie natchnienia nie tyle z antyku ile z jego przetworzenia, jakiego doznał on pod ręką włoskich artystów.

Nawet przedstawiona w najsilniejszym skrócie praca Adhémara ukazuje bogactwo treści, rozsiane zresztą w licznych notach i twórczych sugestjach. Jest tam olbrzymia ilość wiedzy o faktach, po raz pierwszy zebrana w jednej książce. Jest to jednak niewątpliwie praca materiałowa, pozbawiona sformułowań syntetycznych, praca gromadząca możliwie jak najwięcej dochodzeń analitycznych wedle ściśle przestrzeganego schematu budowy.

3.

Może za wcześniej jeszcze na syntetyczne spojrzenie, które ujęło by w ogólne spostrzeżenia, może nawet w prawa zagadnienie stosunku sztuki średniowiecza do sztuki świata starożytnego. Są jednak próby tego rodzaju. W dawniejszej pracy Lüthgena znajdujemy wiele sformułowań, które zachęcają do dalszego myślenia na ten temat⁴⁹⁾.

Lüthgen mówi wprawdzie nie tyle, a raczej nie tylko o zależnościach jednej epoki od drugiej, lecz o równoległości i różnicy postaw tych całości kulturowych wobec świata i sztuki. Dyspozycją, która zdaniem Lüthgena

⁴⁶⁾ E. MALE, wiąże powstanie rzeźb reimskich z dużym udziałem mieszkańców Szampanii w czwartej krucjacie i ich pobytem na wschodzie oraz w Grecji. Por. na ten temat: LAVEDAN, op. cit., 212.

⁴⁷⁾ Podobnie już przed tym E. PANOFSKY, Über die Reihenfolge der Vier Meister von Reims, *Jahrbuch f. Kunstwiss.* 1927, 70, nota 2, oraz il. 5 i 6.

⁴⁸⁾ Niezależność ich od antyku została jednak wykazana już przez E. PANOF-SKIEGO, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, *Monatshefte f. Kunstwiss.* 1921—2, 207; Cf. też J. GIESEN, Dürers Proportionenstudien etc. Bonn, 1929; LAVEDAN, op. cit., 211.

^{48a)} Inaczej ujmując rolę plastyczną gotyku E. PANOFSKY, (Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jhdts, Florenz 1924, passim a szczególnie s. 55), który uważa że gotyk dopiero doprowadza do pełnej asymilacji antyku przez sztukę średniowieczną.

⁴⁹⁾ E. LÜTHGEN, Antike und Mittelalter, *Festschrift Clemm*, Bonn 1926.

warunkuje dużą ilość zapożyczeń średniowiecznych ze starożytności, jest wybitny zmysł wieków średnich dla elementów dekoracyjno-reprezentacyjnych⁵⁰⁾, szczególne upodobanie średniowiecza w „venustas“⁵¹⁾. Stosunek człowieka średniowiecznego do świata różni się od postawy antyku tym, że w sposób zupełnie nie antyczny ujmuje on „wyczuwalną i możliwą do pomyślenia realność rzeczy nierzeczywistych i ponadmysłowych, realność istoty boskiej-absolutu“⁵²⁾. Treść tedy owych przejmowanych dekoracyjnych form nie jest na ogół przez średniowiecze uznawana. Z pośród treści wybiera ono to, co fantastyczne, bajeczne, bohaterskie, oraz elementy wiedzy i doświadczenia praktycznego.

Postawą przejawiającą się w tych dwóch rozważanych epokach jest, zdaniem Lüthgena, sposób przedstawiania sobie świata przy pomocy takich środków, które zwracają się w przeważającej mierze do logiczno-przyczynowego myślenia, środków zrozumiałych przy pomocy intelektu, a nie uczuciowego rezonansu odbiorcy. Wyraża się to w dużym udziale elementów znakowych (imionach, banderolach z napisami, atrybutach, personifikacjach) wspólnych, jeśli chodzi o ich rolę w budowie przedstawień plastycznych, średniowieczu podobnie jak i starożytności. W zakresie myślenia plastyczno-alegorycznego i jedna i druga epoka tworzy przedstawienia podobnie posilując się zasadą antytezy lub paraleli. Izokefalizm jest również taką cechą wspólną obu tym sztukom. Podkreślanie, przesadzanie wielkości i ruchu ręki dla celów ekspresyjnych występuje w miniaturach ottońskich podobnie jak u Zeuxisa⁵³⁾. Zbliżone cechy psychiczne wypowiadają się w niektórych sposobach przedstawiania: w manierze opowiadającej, w dramatycznym napięciu przedstawianej akcji.

Są to pokrewieństwa, lecz nie wpływy i nie zależności. Analogiczne są zasadnicze filozoficzne podstawy obu sztuk: antycznej i średniowiecznej, mimo wszystko co je różni. Obie oparte są zasadniczo na religii — przedstawiają świat boski. Różnica w tym, że średniowiecze „widzi jako coś rzeczywistego i obdarzonego bytem istotnym tylko to, co jest wieczne“, gdy antyk odział swych bogów najlepszym co znał — ciałami najpiękniejszych ludzi. W średniowieczu ciało jest tylko znakiem rzeczy bezcielesnych⁵⁴⁾.

Dwa były typy starożytnego widzenia form: klasyczny — ujmowanie zamkniętych w sobie form cielesnych i hellenistyczno-orientalny — widzenie w realnych kształtach znaków rzeczy duchowych i psychicznych. Ten drugi sposób pozwalający widzieć nieskończoność w płaszczyźnie i przestrzeni znalazł żywy oddźwięk w średniowiecznym myśleniu plastycznym⁵⁵⁾, choć obie te postawy mają następstwa w okresie wieków średnich. Profilowa zasada kompozycji antycznej — klasycznej, łączy się w sztuce średniowiecza z frontálną kompozycją pochodzenia orientalnego; statyka tej drugiej z dynamiką pierwszej.

Tymi ogólnymi, często może zbyt subiektywnymi rozważaniami, zaczerpniętymi z Lüthgena, zamykając uwagi o książce Adhémara, zgodzimy się chyba z ostatnio referowanym autorem, który sądzi, że „ważniejsze

⁵⁰⁾ LÜTHGEN, 221.

⁵¹⁾ O średniowiecznym upodobaniu w „venustas“ por. Lionello VENTURI, *Storia della Critica d'Arte*, Roma 1945, 105.

⁵²⁾ LÜTHGEN, 222.

⁵³⁾ LÜTHGEN, 228.

⁵⁴⁾ LÜTHGEN, 231.

⁵⁵⁾ LÜTHGEN, 235.

niż zgodność form i motywów jest współbrzmienie zasadniczych cech kompozycyjnych w umysłowości starożytnej i średniowiecznej⁵⁶⁾. Tam gdzie istotnie da się ono stwierdzić, gdzie współbrzmienie to narzuca się nam nieprzyparcie, a nie jest przypadkowo zaobserwowanym zbiegiem form.

Zgodność form i motywów jest bowiem tylko wyrazem, jest „symboliczną formą” zgodności postaw, zgodności głębszej niż powierzchowne pokrewieństwo. Po współbrzmieniu, odbitym w portalach St. Gilles i Arles, w antycznym rodowodzie form rysunkowych miniatury karolińskiej, w starożytnej „gravitas” reńskiego Nawiedzenia rozpoznać możemy te epizody czasowe i przestrzenne wieków średnich, które były instrumentem szczególnie czułym na kadencje starej melodii antycznej.

Jan Białostocki

Ivan BORKOVSKY, O počatcích pražského hradu a o nejstarsím kostele v Praze. Praha, Matice Česká — Orbis 1949, *N a s z e M i n u l o s t* t. 5, s. 94, tabl. 12.

Rozprawa zajmuje się problemem lokalizacji kościoła Panny Marii, założonego 880—891 r. przez Borzywoja na grodzie praskim, w drugiej kolejności po pierwszej świątyni chrześcijańskiej w Czechach, na Levym Hradcu, pod wezwaniem św. Klemensa, erygowanej przy chrzcie Borzywojowym ok. r. 880. Po krytycznym przeglądzie ośmiu dotychczasowych prób umiejscowienia kościoła P. Marii, szukających dlań gruntu od okolic Białej Wieży i bramy zachodniej wiodącej w obręb murów sobiesławowskich, aż po okolice klasztoru św. Jerzego, autor omawia wyniki wykopalsk z r. 1930 i 1946, które go uprawniały do postawienia własnej tezy lokalizacyjnej, a także do sformułowania nowego poglądu na genezę Hradczynu.

Praca B. stanowi interesujący metodycznie przykład współpracy historii, prehistorii i historii sztuki, uzupełniających się wzajemnie przy rozwiązywaniu trudnego zagadnienia. Przekazy kronikarskie, hagiograficzne i liturgiczne wskazują na istnienie aż do czasów Karola IV kościoła P. Marii o poczesnym miejscu pośród innych kościołów grodu praskiego (św. Wit, św. Jerzy, św. Maurycy, św. Bartłomiej). Kosmas opisuje przywitanie Brzetysława II *in porta civitatis ante templum sanctae Mariae*, Dalimil umieszcza ten kościół *ot v é l i k ý c h v r a t i n h e d n a d r á z e*, co jednak wobec rozrostu Hradczynu w dobie książęcej i królewskiej, a także przy funkcjonowaniu w różnych okresach kilku bram grodu, nie ułatwiało historykom wskazania właściwego miejsca dla najstarszego kościoła praskiego. Stąd rozbieżność poglądów pogłębiona jeszcze wypowiedzią komisji z r. 1925 w sprawie znalezionych wówczas fragmentów romańskich w III podwórzu Hradczynu, które przypisano podówczas owemu zaginionemu kościołowi P. Marii. Autor, za Fiałą, określa je jako szczątki kościoła św. Bartłomieja, fundacji Brzetysława I na pamiątkę 24 sierpnia 1039 r., dnia przeniesienia z Gniezna relikwii św. Wojciecha, Pięciu Braci oraz ciała Radzima-Gudentego.

⁵⁶⁾ LÜTHGEN, 239. „Zachód” wciąż na nowo i wciąż w innym, nowym sensie korzystał z „wpływów” greckiego wschodu, to znaczy: odnajdywał w nim podstawy dla urzeczywistnienia swych zmieniających się, wciąż nowych celów. Cf. E. PANOF-SKY, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jhdts*, Florenz, 1924, s. 3. A więc — średniowiecze odnajdywało wciąż w antyku postawy analogiczne do aktualnych własnych.

Autor zwraca uwagę na inne odkrycie, na dziedzińcu zw. Na baszcie u wjazdu zachodniego na Hradczyn.

Znaleziono tam mianowicie romańską ciosową podmurówkę wieży o rzucie kwadratowym, (o boku 5,20 m, dzwonicy drewnianej — jak interpretuje autor), ślady muru obwodowego o wątku romańskim, posadzkę kamienną jakiegoś wnętrza, zapewne kościelnego, skoro pod nią i obok niej odkryto groby z dwu okresów. Starsze są datowane przez kabłączki skroniowe z końca IX i pocz. X w., m. in. przez porównanie z podobnymi znaleziskami przy rotundzie św. Wita, i należą do pierwotnego kościoła drewnianego o konstrukcji najprawdopodobniej łątkowej. Młodsze groby, z XI w., umieszczono pod płytami następnego w tym samym miejscu kościoła drewnianego na podmurówce. Bardzo ciężkie warunki dostępu na terenie zabudowanym uniemożliwiły autorowi zdanie sprawy nawet z hipotetycznego rzutu obu tych budowli, poznanych z minimalnego fragmentu (ok. 5×3 m). Widzi on w tych reliktach ślady kościoła P. Marii, wyjaśniając skrajne jego położenie, dziś pod najbardziej na zachód wysuniętymi budynkami Hradczynu, dłuższym wywodem o początkach grodu praskiego.

Opierając się na przekazie (co prawda bardzo niepewnej daty, raczej interpolacji) Krystianowego żywota św. Wacława o reakcji pogańskiej pod przywództwem Strojmira przeciw Borzywojowi, snuje autor następujący obraz narastania form osadniczych w Pradze. Oba brzegi Wełtawy wykazują ślady gęstego osadnictwa wczesnodziejowego, zwłaszcza zaś Mała Strana. Na późniejszym Hradczynie metrykę przedprzemysłidzką miałby tylko kopiec Zizi wzmiankowany przez Kosmosa z racji pobytu Chrobrego, położony niegdyś na zachód od rotundy św. Wita. Groby przedchrześcijańskie znalezione w zach. części Hradczynu wskazywałyby także na tę połąć jako na pierwotny ośrodek kultowy, skąd by wyszedł bunt Strojmira i gdzie po stłumieniu pogaństwa Borzywój wzniósł kościół P. Marii. Dopiero w początkach X w. za sprawą Przemysłidów dotąd przebywających na Levym Hradcu powstaje gród praski bardziej na wschód na tym samym wzniesieniu, oddzielony od P. Marii wałem, a potem za Sobiesława murem i fosami. Do bramy zachodniej tego założenia obronnego droga wiodła opodal starego kościoła. Dotrwał on aż do okresu ożywionej działalności budowlanej w XIV w.; wówczas został rozebrany, jego teren zabudowy, a tytuł przeniesiono do kaplicy pałacowej.

Ponowna konfrontacja tekstów, zwłaszcza rubrycel z mszałów katedry św. Wita z XIV i XV w., zawierających przebieg procesyj na grodzie, przekonywa w sposób dostateczny czytelnika o tym, że hipoteza B. jest lepsza od dotychczasowych, godzi brzmienie źródeł pisanych z ukształtowaniem przyrodzonym i architektonicznym terenu, ma także zaczepienie w postaci odkrytych fragmentów romańskich. Jednakowoż trzeba dorzucić, że jak się wydaje, materiał archeologiczny z Hradczynu pochodzi z tak przypadkowych odkryć, głównie przy bieżących pracach budowlanych, iż trudno nie rezerwować możliwości zmiany poglądu choćby w wyniku całkowitego zbadania fortyfikacji Sobiesława. Poznano je dotąd dosyć powierzchownie na odcinkach widocznych w piwnicach jego palatium, nie docierając nigdzie do ich posadowienia. W obecnym stanie rzeczy praca B. może uchodzić za tymczasową, dobrą hipotezę roboczą. Wątpliwości też budzi oparcie poglądu na genezę Hradczyna o podejrzanym przekazie dotyczącym buntu Strojmirowego, co zresztą nie wydaje się niezbędnym dla samej tezy. Brak natomiast obrazu sieci drożnej i choćby pro-

wizorycznej mapy osadnictwa wczesnodziejowego najbliższej okolicy Pra-gi, co mogłoby wyjaśnić decyzję przeniesienia grodu książęcego na Hrad-czyn. Przydałby się także szkic geologiczny obszaru grodu praskiego, który łącznie z jego rzeźbą terenu, mógłby unaocznić miejsca najstarsze-go osadnictwa przed powstaniem grodu.

Warto podnieść znaczenie tej rozprawy dla podobnych przedsięwzięć polskich. Szczególnie interesujące wydaje się zwrócenie przez B. uwagi na przebieg dróg i ulic wewnątrz grodu, oraz w najbliższej jego okolicy jako na podstawę oceny roli poszczególnych części Hradczynu. Wreszcie, gdy czyta się cenne wnioski autora oparte np. o zabytki grzebalne sta-rannie wydobyte spod budowli kościelnych na grodzie praskim z żalem wypadnie stwierdzić, że bezpowrotnie zaginęła dla nas podobna metryka archeologiczna obiektów takiej wagi jak rotunda św. Feliksa i Adaukta z X w. (pierwotnie także Panny Marii!) lub katedry Chrobrego na Wawelu.

Aleksander Gieysztor

Sovetskaja Archeologia. IX, Moskwa — Leningrad 1947. Wyd. Aka-demii Nauk ZSRR, Instytutu Historii Kultury Materialnej im. M. Marra.

Każdy tom tego cennego wydawnictwa, przeznaczonego raczej dla badaczy naukowych i większych bibliotek (nakład wynosi zaledwie 3.000 egz.), zawiera głównie zwięzłe sprawozdania z terenowych badań archeo-logicznych a poniekąd i historii sztuki w Rosji. Często są umieszczane w nim prace przedwojenne, co wskazuje na ogrom materiałów naukowych, jakimi rozporządza Instytut Historii Kultury Materialnej im. M. Marra, znakomitego badacza zabytków Zakaukazia. Zwrócona jest uwaga głów-nie na publikowanie materiałów dokumentarnych, a raczej nawet na ich wykazy, często w lakonicznej formie podane.

Jedną z najobszerniejszych i zasługujących na bliższą uwagę jest praca M. Kargera: Osnovnyje itogi archeologiczeskogo izuczenia Welikogo Novgoroda. Znajdujemy w niej krótką ocenę wyników badań, dokonanych w Nowgorodzie W. w latach 1932—1940, nie tylko przez autora, lecz i in-nych archeologów rosyjskich, jak prof. B. Rybakowa, prof. W. Ravdonikasa, prof. A. Arcichowskiego i in. Celem badań było ustalenie topografii naj-starszego grodu, jak również poznanie budownictwa średniowiecznego w świetle zachowanych śladów i ruin.

Na Sławnie odnaleziono ruiny murów „ostrogu“ z 1335 r., wzniesio-nego z wapienia łupanego na płytkim fundamencie z kamienia polnego. W sąsiedztwie i pod murem znaleziono zręby budynków drewnianych, po-chodzących z XII w. Jedna z izb bogato wyposażona w skórę była pra-cownią szewca. Obok znajdowała się garbarnia, a w pobliżu — maślarnia z „żomami“ do bicia masła i olejarnia. Znalaziono mnóstwo ułamków ce-ramiki oraz znaczną ilość bransolet szklanych, jak również szklanych pier-ścionków i paciorków. Pochodzą one tylko z warstw, sięgających XII—XIII wieku. Z przedmiotów metalowych — topór z X—XI w. i kilka grotów że-laznych. Monety pochodzą głównie z XV w., natomiast starsze są pieczęcie ołowiane, których jednak szczegółowego opisu i rysunków brak. Obok pracowni szewca znaleziono 8 glinianych zabawek dziecinnych w kształcie ptaków jednobarwnych (zielone, żółte i wiśniowe). Z wyrobów z kości zasługuje na wzmiankę grzebień z ornamentem rytym z kółek, laseczka z wyobrażeniem koguta i płytka z głową zwierzęcą.

Brak śladów dawnego Holmgardru normańskiego spowodował rozpoczęcie w latach 1934—1935 badań na Horodyszczu „Rurika“, gdzie już w 1910 r. M. Roerich i M. Makarenko bezowocnie czynili poszukiwania grodu normańskiego.

Próbne wykopy dostarczyły badaczom znacznej ilości bransolet szklanych, przęślików z łupku, ciężarków (do sieci i krosen) glinianych oraz kilka pieczęci z XII—XIII w. W warstwach dolnych znaleziono fragmenty budynków drewnianych i ceramikę, pochodzącą z IX—X w. W innym miejscu natrafiono na fragment murów cerkwi Zwiastowania z 1103 r., lecz badania przerwano.

W 1932 r. rozpoczęte były badania nad brzegiem rz. Wołchowa u początku ul. Dekabrystów, gdzie natrafiono na ślady jednej z najstarszych ulic Nowgorodu. Ustalono 18 warstw drewnianej jezdni, pochodzących z XI—XVII w. Zbadano tu trasę na długości 12 m, którą przykrywały warstwy ziemi narzutowej wysokości 6 m. Pod najstarszą jezdnią było 0,5 m gnoju, a niżej ślady wielkiego pożaru. Jezdnia była ułożona z rozłupywanego drewna, płaską powierzchnią do góry, o dość szczelnie dopasowanych brzegach, na trzech w poprzek leżących legarach z okrągłaków. „Płachy“ czyli drewno górne stanowiła głównie sosna. Szerokość jezdni wynosiła około 3,5 m. Po obu jej stronach odnaleziono resztki spalonych budynków drewnianych.

W 1937 r. zostały rozpoczęte badania na „Dworzyszczu“ Jarosława, kontynuowane w latach 1938—1939. Tam również natrafiono na 5 jezdni drewnianych, leżących jedna nad drugą. W 1938 r. natrafiono na fragmenty drewnianych rur wodociągowych, w miejscach styku uszczelnionych korą brzoową. Pochodzeniem mają sięgać XI w. Na innym odcinku odnaleziono studnię, połączoną z drewnianymi rurami, które miały bezsporny związek z poprzednio odkrytymi fragmentami rur. W 1940 r. natrafiono na drugą studnię z rurą drewnianą, jednak już nie należącą do sieci poprzednio ustalonej.

W 1938 r. wznowiono badania na „Dziecińcu“, gdzie już w 1910 r. M. Makarenko i M. Roerich natrafili na zagadkowe budowle, lecz rezultaty ich badań dziś trudne są do ustalenia. Dopiero w 1938 r. natrafiono (na głębokości 1,90 m) na drewnianą jezdnię, a pod nią okazało się jeszcze czternaście — jedna nad drugą położonych. Najstarsza sięga X w. Tu „płachy“ były sosnowe, dębowe, świerkowe i brzożowe.

Po obu stronach jezdni znaleziono np. resztki ogrodzenia, składającego się ze słupów ze żłobami (o średn. 22 cm), w których leżały okrągłaki z zastrzonymi końcami (15 cm). Zachowane fragmenty sięgały 40 cm wysokości. Szerokość jezdni w górnych warstwach dochodziła do 4 m, a w dolnych do 2,5 m. Połówki bierwion miały płaską powierzchnię ociosaną i brzegi o trzech bruzdach celem dokładniejszego uszczelnienia nawierzchni. Wpoprzek pod nimi, czyli wzdłuż jezdni, kładziono po 3 legary — okrągłaki, których grzbietom odpowiadały wycięcia, porobione w „płachach“. Była to dawna ulica „Piskupła“ (Biskupia), wymieniona w kronice nowgorodzkiej już w 1049 r.

Z poszczególnych znalezisk zasługuje na wzmiankę torebka skórzana z ciekawą zawartością: dwiema miseczkami od małej wagi, arabska moneta miedziana z X w. z uszkiem, ułamek igły brązowej, sprzączka brązowa, paciorek, pierścień brązowy i 12 brązowych odważników (waga tych ciężarków nie podana).

W różnych warstwach okazały się resztki budynków drewnianych. Głębokość wykopów sięgała 5 m.

W 1939 r. prace wykopaliskowe były kontynuowane i odsłonięto resztki szeregu budynków drewnianych. Znalezione pieczęcie, których nawet opisu brak. Na ogół wykopaliska sięgają X w.

W 1940 r. odnaleziono ruiny cerkwi Borysa i Hleba, wzniesionej w 1167 r., a zburzonej w drugiej połowie XVII w. Natrafiono na groby, wydrążone w kłodach dębowych, owinięte w korę brzoźową, i sarkofag, wyciosany w kamieniu (wapień) z jednej bryły, zwężający się w końcach i z wybrzuszeniem w szerokość w środku. W sarkofagu znaleziono fragmenty tkaniny. Zaprawa wapienna w fundamentach świątyni z tłuczoną cegłą. Fundamenty z kamienia polnego, a poniżej odnaleziono miejscami ułożone „uzbrojenie“ drewniane, składające się z trzech bierwion dębowych, obficie zalanych zaprawą wapienną z domieszką cegły tłuczonej. Bardziej skomplikowaną konstrukcję odkryto dotychczas w fundamentach cerkwi „Dziesięcinnej“ w Kijowie.

Z wykopalisk zasługują na wzmiankę 4 diademy. Prace nie zostały ukończone, ponieważ pozostała niezbadana znaczna część ruin tej świątyni.

W latach 1933—1935 czyniono badania na terenie klasztoru św. Jerzego (Jurjev monastyr), gdzie bodaj największą atrakcją były kamienne sarkofagi, jak również kłody wydrążone, owinięte w korę brzoźową, a sięgające XII w.

Należy oczekiwać ukazania się szeregu bardziej wyczerpujących prac o tych rewelacyjnych odkryciach w Nowgorodzie W., które niezawodnie zainteresują i naszych badaczy przeszłości.

Z rozpraw godna jest uwagi — N. Bałchanowa: Gerich. Geometricheskij ornament Srednej Azji. i metody jego postrojenija. Jest to próba metodologii w zakresie analizy budowy ornamentu, stosowanego w budownictwie Azji Środkowej — głównie w średniowieczu. Praca ciekawa i wyjątkowo dość obficie ilustrowana. Mur miejscami koronkowy, wykonany z cegły, świadczy o bogactwie pomysłów w projektowaniu wzorów, a jednocześnie o umiłowaniu bujnego zdobnictwa nawet w ceglanej architekturze. Autor przypisuje powstanie zdobienia murów za pomocą „koronki“ mistrzom arabskim w IX—X w. i dochodzi do wniosku, że ornament w Iranie, Arabii i Indiach również posiada swoją logikę budowy, opartą na ustalonych przez tradycję zasadach — nawet formułkach. Europejczyka może razić asymetria, która na Wschodzie jest niemal zasadą budowy każdego ornamentu. Tam artystę interesuje tylko element (motyw) zasadniczy. Nadmienić przy tym należy, iż do zdobnienia murów używa się cegły o barwnej glazurze (ciemnoniebieskiej i seledynowej — jako podstawowej).

A. Jakobson w pracy pt. Iz istorii armjanskoj srednievekoj architektury. III. Tatievskij monastyr, — podaje zwięzły opis klasztoru w Tatiewie, którego początki sięgają V w. Klasztor ten został zrujnowany w czasie trzęsienia ziemi w 1931 r. Ruiny budowli sięgają IX w. Poza ciekawymi szczegółami dekoracji murów (z kamienia) zasługują na uwagę odkryte w sklepieniach (u bębna) naczynia gliniane, obrócone dnami do góry, zwane w Armenii „karasami“, a które poniekąd odpowiadają naszym „głośnikom“ czyli garnkom „akustycznym“. Armeńskie są znacznie większe i służą wyłącznie dla celów konstrukcyjnych — zmniejszenia obciążenia sklepień. Takie „karasy“ zostały ustalone również w paru innych świątyniach Armenii, a mianowicie w Karmir-Wance, Sisianie i Andberdzie. Pochodzą one z X—XI w.

Jedną z osobliwości Tetiewa jest łaźnia murowana, analogicznie urządzona, jak w rezydencji bagratydzkiej w Ani z XI—XII w., znana z badań M. Marra, oraz w Chersoniezie z IX—X w. W danym wypadku zasługuje na uwagę fakt, że wpływy kulturalne pomiędzy Armenią i Chersoniezem były mocne we wczesnym średniowieczu, a przestrzeń nie odgrywała roli w wymianie zdobyczy w zakresie kultury i sztuki.

Z pośród kilku prac z zakresu prehistorii i archeologii klasycznej zasługuje na wzmiankę S. Strzeleckiego: *Raskopki w Inkermanie* w 1940 r. Po zbadaniu wielu grobów i grobowców autor dochodzi do wniosku, że dziś trudno pogodzić się z przekonaniem o istnieniu zwierzchniej kultury gockiej na Krymie. Goci tam wprawdzie rządy sprawowali, tworząc cienką warstwę elementu uprzywilejowanego, natomiast wybrzeże wschodnie było zamieszkiwane przez Sarmatów, a zachodnie przez Tauro-Scytów, gdzie istniała odwieczna kultura grecko-rzymska.

Józef Jodkowski

Kratkije soobsczenija o dokładach i polevych issledovanijach Instituta Istorii Materialnoj Kultury XIX, XX i XXII. Moskwa — Leningrad 1948. Wyd. Akademii Nauk ZSRR.

Oprócz czasopisma „*Sovetskaja Archeologija*” Instytut Kultury Materialnej im. M. Marra ogłasza drukiem krótkie rozprawy naukowe z dziedziny archeologii przedhistorycznej i historycznej oraz przyczynki do dziejów sztuki i kultury w Rosji w periodycznie ukazujących się zeszytach pt. „*Kratkija soobsczenija*”.

W z. XIX zasługuje na uwagę komunikat M. Iwaszczenki: *Nachodka wisantijskiego eksagija w Gruzji*. W 1940 r. w pobliżu dawnej stolicy Gruzji — Mechety zostały znalezione małe wagi i 5 odważników brązowych, pochodzących z V—VI w. Ciężarek większy (13,2 g) odpowiada trzem bizantyjskim solidom złotym, chociaż ich waga nominalna powinna wynosić około (4,5 g $\times$ 3) 13,5 g. (Znany eksag czyli także odważnik z Chersoniezu waży 13,3 g). Ciężarek ten (największy) kwadratowy, dość ozdobny, z wyobrażeniem krzyżyka greckiego i pod nim literami NI — w wianuszkach, w narożnikach po trzy kółeczka, a dokoła obwódka (rameczka) liniowa. Dwa mniejsze odważniki (z obwódką z punkcików) okrągłe, a najmniejsze 2 kwadratowe (gładkie).

W z. XX A. Jakobson w artykule pt. *Iz istorii armianskogo srednievekovogo zodiaczestwa — Cerkov' w Voskeparie* — podaje opis ruin b. ciekawej cerkwi w Voskeparze Dolnym (Armenia Półn.) o centralnym założeniu w formie krzyża greckiego z 2 przybudówkami w części ołtarzowej (na wzór cerkwi syryjskich), pochodzącej z VI w.

Z pracy S. Tarakanowej: *Staryj Izborsk*. — wynika, że w 1946 r. rozpoczęto badania na jednym z najstarszych grodzisk słowiańskich w Rosji północnej, znanego z kronik już w 862 r. Sporządzono zdjęcia pomiarowe (są reprodukowane), a skromne na razie wyniki badań w formie wykopalisk jednak potwierdzają istnienie grodu słowiańskiego już w VIII—IX w.

Z. XXII poświęcony jest pamięci jednego z najwybitniejszych badaczy zabytków kultury antycznej na wybrzeżu czarnomorskim — B. Farnakowskiego, którego dorobkiem są m. in. 83 prace, wyszczególnione w tym zeszycie.

A. Karasev w pracy pt. *Oboronitelnyje sooruzhenija Olvii* omawia wyniki badań obwarowań Olbii, która jest olbrzymią kopalnią zabytków sztuki i kultury świata starożytnego. B. Grekov: *Litejnoje i kuznecnoje remesło u Skifov* — to przegląd licznych wykopalisk scytyjskich, które dają możliwość stwierdzenia, że Scytia była istotnie dla starożytnej Grecji „matką żelaza“, jak utrzymuje autor, a rozwinięty przemysł żelazny ułatwiał w zdobywaniu wyrobów produkcji greckiej: amfor, szkła, ceramiki i wyrobów jubilerskich.

I. Zeest w artykule pt. *O tipach geraklejskich amfor* — podaje charakterystykę (ilustrowaną) amfor heraklejskich w ujęciu typologicznym. N. Britova omawia „*Obraz vsadnika (— jeźdźca) na reliefach Frakii i Bosfora*“, a N. Łoseva: *Fragment krasnofigurnego kilika iz Fanagorii*, — znalezione w 1938 r. (Kilik — greckie naczynie malowane). Pochodzi z V w. przed Chr. N. Pogrebova w artykule pt. *Frofon v iskusstwie severnogo Priczernomorja v epochu archaiki* — stwierdza, że wyobrażenie gryfów z głową orła lub lwa było powszechne w sztuce wybrzeża czarnomorskiego, szczególnie na Bosforze, w IV—III w. przed Chr. Poszczególne zabytki jednak sięgają VI w. przed Chr. Zasadniczo znane są trzy typy gryfów: 1) orientalistyczny, przednioazjatycki, 2) grecki i 3) scytyjski (zwierzęcy). A. Mancewicz omawia „*Szejnyje ubory skifskogo perioda*“ (Ozdoby szyi w okresie scytyjskim). N. Merpert w rozprawie pt. *Akiniak z kogtevidnym naverszijem* — podaje opis krótkiego miecza scytyjskiego (całość z rękojeścią — 51,5 cm) czyli akinaku, pochodzącego z IV—V w. przed Chr.

W omawianych zeszytach zupełny jest brak wiadomości z terenów, graniczących z Polską. Wyjątkiem poniekąd są dwa artykuły, umieszczone w jednym z poprzednich zeszytów (XI), a mianowicie W. i H. Hołubowiczów: *Krivoj gorod — Vilno i: Sławiańskie poselenija pravobereżnoj Disny v Vilejskom okrugie BSSR*.

W jednym też z poprzednich zeszytów (XVIII) znajdujemy pracę z zakresu konserwacji ceramiki, a mianowicie: A. Kirjanov. *O klee dla restavracji drevnej keramiki*.

Józef Jodkowski

Eric MacLAGAN, The Bayeux Tapestry, The King Penguin Books, London and New York, I wyd. 1943, II wyd. zrewidowane 1945.

Jean VERRIER, La Broderie de Bayeux, dite Tapisserie de la Reine Mathilde; reproduction intégrale au cinquieme de l'original, acc. de huit planches en couleurs. Editions „Tel“, 1946.

Wyszywana opona z katedry w Bayeux (będziemy ją nazywać tradycyjnie choć błędnie — tkaniną) związana jest raz na zawsze z polityką. Powstała w okresie 1070—1090 jako dokument mający, m. i. służyć apologii normandzkich najeźdźców po podboju Anglii, a wypływa na widownię zazwyczaj w okresie zasadniczych wydarzeń natury politycznej. W 1803 r. Napoleon sprowadza ją do Paryża zainteresowany treścią utworu w związku zapewne z projektowaną inwazją Wielkiej Brytanii.

Spadkobiercy idei cesarza — Niemcy w latach ostatniej wojny wielokrotnie interesowali się tym „filmem propagandowym“; tkaninę nawiniętą na bęben i ukrytą w lochu — początkowo w Bayeux, a następnie w Le Mans i wreszcie w Paryżu, — każą sobie pokazywać uczeni i oficerowie niemieccy, dokonują też wielu fotografii. W dramatycznych dla Paryża dniach sierpniowych 1944 r. dzięki dyplomatycznym manewrom

konserwatorów udało się uniknąć projektowanej przez okupantów ewakuacji tkaniny na wschód. Przetrwała koniec wojny w piwnicach Luwru i ukazana została Francuzom nazajutrz po wyzwoleniu, w listopadzie 1944.

W związku z wystawą i powstałymi problemami konserwacyjnymi wzrosło zainteresowanie obiektem, czego wyrazem są dwie omawiane publikacje — francuska i angielska. W ostatnich latach wykonano nowy komplet fotografii, który posłużył za materiał ilustracyjny dla albumu Verriera. Reprodukcje w książeczce MacLagana — zawiera ona, podobnie jak publikacja francuska ilustrację całości tkaniny — oparte są niestety na zdjęciach bardzo starych, pochodzących z r. 1871, gdy sporządzono je w ratuszu miasta Bayeux w trudnych warunkach, na specjalne zamówienie rządu brytyjskiego. Nic dziwnego, że jakość tych zdjęć nie jest zadowalająca, szczególnie w zestawieniu z doskonałymi, nowymi fotografiami. Publikacja „Penguina” daje zupełnie błędne pojęcie o kolorystycznych cechach tkaniny, co uderza wyraźnie, gdy porównuje się te „ręcznie kolorowane” powiększenia zdjęć z barwnymi reprodukcjami wydawnictwa „Tel”. We francuskiej publikacji duży format stronic pozwolił na ilustracje o wielkości równej 1/5 oryginału. Album ten, zgodnie z nadzieją wydawcy, zastępuje w wielu wypadkach badanie samej tkaniny. Angielska publikacja nie może, z tytułu chociażby drobnego formatu i wspomnianych mankamentów reprodukcyjnych spełniać podobnego zadania. Jest natomiast znacznie dostępniejsza, zwłaszcza w Polsce i zawiera doskonały wstęp, jak wszystkie książki znakomitej, redagowanej przez Nicolausa Pevsnera serii „The King Penguin Books”.

Wstęp Jeana Verrier stanowi tylko bardzo ogólne wprowadzenie w sprawę „Tkaniny” i w części rzeczowej opiera się w dużej mierze na wstępie Jacques Duponta do katalogu paryskiego pokazu tkaniny z r. 1944, — natomiast studium znanego nam z odwiedzin w Warszawie Eryka MacLagana (dawnego dyrektora Victoria and Albert Museum w Londynie) jest świetnym i krytycznym przeglądem zagadnień i poglądów swych poprzedników.

Mimo braku jakichkolwiek akcentów nacjonalistycznych zarówno jeden jak i drugi autor skłonni są widzieć genezę tkaniny we własnej ojczyźnie. Verrier czyni to posługując się ogólnikowym i nieobowiązującym porównaniem stylu tkaniny z freskami romańskimi, szczególnie ze sklepieniem St. Savin-sur-Gartempe. Zdaniem jego w cechach stylistycznych tych malowideł należy upatrywać pokrewieństw z tkaniną: w ich ekspresji, uproszczeniach, dekoratywności, w ruchu pozbawionym gestu (?): „Dzięki tym znamionom tkanina z Bayeux zbliża się do słynnych, i to jak najśluszej, tworców plastycznych sztuki romańskiej w naszym kraju”.

Argumentacja MacLagana jest bardziej rozbudowana i przekonująca, wiąże się zresztą z poglądami wielu francuskich „archeologów” jak Enlart czy Msgr Batiffol. Nie kwestionując przeznaczenia opony dla poświęconej w 1077 r. nowej katedry biskupa Odon w Bayeux, sądzi on jednak, że zabytek wykonany został w Anglii. Odon, brat przyrodni Wilhelma Zdobywcy odegrał dość ważną rolę w podboju Anglii i otrzymał tam hrabstwo Kentu, a podczas nieobecności Wilhelma sprawował nawet funkcje regenta. Konspirując w celu zdobycia tiary papieskiej popadł w niełaskę króla, w 1083 aresztowany po raz pierwszy, w 1088 wygnany, zmarł w 1097 w Palermo w drodze na pierwszą krucjatę. Znaczna rola jaka przypada Odonowi w opowieści „Tkaniny” pozwala na przyjęcie domysłu, że on właśnie był jej fundatorem. Wykonał ją dlań zapewne war-

sztat południowo-angielski (może w hrabstwie Odon — Kent) przed pierwszym upadkiem biskupa — 1083, wszelako już w jakiś czas po podboju. Konsekracja katedry w Bayeux (1077), dla której przeznaczony był zabytek daje inną datę orientacyjną. W każdym razie należy uwzględnić czas wykonania, który przy 70-metrowej wyszywance (zawierającej m. in. wyobrażenia 626 postaci ludzkich, 190 koni i mułów, 541 innych zwierząt, 37 okrętów, 33 budowli) musiał być dość znaczny.

Cechy tkaniny wiążące ją z Anglią są rozmaite. Sama technika wyszywania haftu uprawiana była szczególnie przez artystów angielskich (już w początku X w. wykonano w ten sposób słynną stułę i manipularz z Durham; analogiczna do tkaniny z Bayeux opona, zapewne również wyszywana, pokrywała mury katedry w Ely i przedstawiała czyny wojenne Byrthnotha, który zginął w bitwie pod Maldon (991), — Odo mógł ją widzieć w 1080 w Ely; itd.); błędy językowe w łacińskim tekście, niektóre słowa i znaki pozwalają przypuścić, że tekst ułożył i wykonał angielski pisarz. Wreszcie styl tkaniny pozostaje w bardzo ścisłym związku ze stylem współczesnej, lub nieco wcześniejszej angielskiej miniatury, która zresztą odbierała częste lekcje spoza kanału, przejmując, chociażby styl rysunkowy psalterza Utrechckiego. Lecz wyraźnie, właśnie angielskie, a nie inne wzory miniatorskie wiążą się ściśle z formami plastycznymi tkaniny. (MacLagan, s. 19). Plecionkowo traktowane drzewa przywodzą na myśl ornamentykę iryjskich rękopisów. Tekst MacLagana przedstawia w skrócie dzieje tkaniny (szeroko omówił je, do 1919 — A. L e v é, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris 1919), dokładnie referuje i komentuje treść, charakteryzuje zagadnienia techniczne wykonania i dawnych restauracji, bada związki z analogicznymi zabytkami, analizuje styl, podnosząc ogólny charakter drobiazgowej, realistycznej obserwacji i detale szczególnie ekspresyjne. Przedstawia wreszcie doniosłość ikonograficzną tkaniny i jej nieocenioną przydatność dla studiów nad realiami historycznymi, okrętami, bronią itd. Rozważania nad umiejscowieniem i datowaniem genezy zabytku, omówione powyżej, dopełniają całości tekstu, który uzupełniono jeszcze przedrukiem łacińskim inskrypcji tkaniny.

W r. 1945 opona powróciła do Bayeux, gdzie dla jak najkorzystniejszego zainstalowania jej dokonano skomplikowanej operacji konserwatorskiej, (por. J a c q u e s D u p o n t, *Nouvelle présentation de la Tapisserie de la Reine Mathilde*, *Arts*, 1948, nr 175). Jedynie połączenie dwóch, rozdzielonych zabytkowymi schodami z XVIII wieku sal pałacu biskupiego mogło pozwolić na przedstawienie tkaniny w jednym ciągu. Ażeby uzyskać jedną wielką salę, długości 32 m, zdecydowano się na przeniesienie schodów do innej klatki schodowej, z tyłu pałacu, łącząc sufitem i podłogą dwie rozdzielone dotychczas części budynku. Zabytkowy charakter dachu nie pozwolił niestety, bez zmiany sylwetki, na zainstalowanie świetlika. W związku z tym urządzono światło sztuczne („luminescence”), pośrednie — odbicie o biały sufit niweluje w ten sposób przewagę tonów niebieskich, jaka zazwyczaj zmienia kolor obrazów przy takim oświetleniu. Tkaninę umieszczono w specjalnie skonstruowanej gablocie, której szkło nie daje refleksów, a miejsca połączeń poszczególnych tafli są prawie niewidoczne.

Tym, którzy nie mogą obejrzeć zabytku przedstawionego w sposób nowoczesny i doskonały, wielkie usługi oddać mogą dwie omówione publikacje.

Jan Białostocki

G. MEERSSEMANN O. P., *L'architecture dominicaine au XIII-e siècle. Législation et pratique. Archivum Fratrum Praedicatorum*, Roma XVI 1946, p. 136—190.

Zagadnienie swoistych cech architektury zakonów żebraczych ma znaczne analogie do zagadnienia budownictwa cysterskiego. Podobnie jak cystersi w stuleciu poprzednim, dominikanie i franciszkanie w w. XIII sformułowali nowy program ideowy i równie energicznie przystąpili do jego wykonania. Po sześćdziesięciu latach istnienia, w 1277 r. zakon kaznodziejski liczył 404 konwenty, co daje liczbę prawie 7 fundacji rocznie; w 1303 r. istniały już 582 domy zakonne, w 1358—642, franciszkanie zaś byli liczniejsi co najmniej trzykrotnie. Gdy będziemy przy tym pamiętać o długim wówczas trwaniu budowy, można stwierdzić, że w XIII w. setki kościołów i klasztorów bliskiej reguły, rozsiane po całej Europie, stanowiły pole żywej działalności architektonicznej. Wyróżnić w niej można doktrynę i wykonanie. Ale, podobnie jak u cystersów, ustawodawstwo dominikańskie w tym zakresie wypowiada się prawie wyłącznie w przepisach negatywnych — zakazach, wynikających z postulatu ubóstwa. Zarówno w statutach kapituły generalnej Citeaux, jak w postanowieniach kapituły dominikańskiej na próżno by szukać gotowych programów budowlanych. Odczytać je można z osiągniętych wyników, ze stosunku kapituły do bieżących spraw, w które należało ingerować, wreszcie ze zmian w działalności duszpasterskiej.

Autor określił sobie jako zadanie studium działalności architektonicznej swego zakonu na tle rozwoju ustawodawstwa dominikańskiego XIII i XIV w. Temat okazał się zbyt obszerny i niedostatecznie przygotowany w monografiach tak, że otrzymaliśmy raczej ramy o charakterze prawniczym, którym nie zawsze odpowiada równie wnikliwa interpretacja materiału zabytkowego. Brak też porównań z architekturą braci mniejszych, blisko spokrewnioną i równie interesującą. Rozprawa zasługuje jednak na sprawozdanie ze względu na znaczną jej przydatność również dla spraw polskich. W zakresie pomników ustawodawczych autor nie uwzględnił kodyfikacji późniejszych, zwłaszcza Cajetana, generała zakonu 1513—18, śledząc narastanie, norm prawnych z rozwojem sieci konwentów dominikańskich. Rozważanie przemian doktrynalnych zakonu w ciągu XIII w. uprawnia go do postawienia następującej periodyzacji dziejów architektury kaznodziejskiej: I — narodziny 1216—1240, II — dzieciństwo 1240—1263 i III — młodość 1266—1300.

Nad pierwszym okresem ciąży tradycja innych zakonów, które jak cystersi czy premonstratensi, stworzyli znakomite rozwiązania planu swoich klasztorów. Różnica zasadnicza między nimi a regułą św. Dominika polegała na tym, że jego synowie mieli osiadać w miastach, lub na przedmieściach, co powodowało ograniczenie założeń konwentualnych rozmiarami działki budowlanej. Drugą cechą odróżniającą było i to, że św. Dominik przy fundacji swego zakonu posłużył się wzorem kanoników regularnych, stawiając sobie i swoim program współżycia w klasztorze dla obsługi kościoła dostępnego w zasadzie dla wiernych, podczas gdy kościoły konwentualne poprzednich zakonów otwierały dla nich swe podwoje dość wyjątkowo. Założyciel dominikanów przy każdej swej fundacji zastawał kościół już uprzednio istniejący oraz budynki, które należało tylko adaptować. Tak było w Tuluzie, gdzie po rezygnacji z dwu wystawnych kamienic, *sublimés et nobiles*, osiadł wraz z 16 towarzyszami w lipcu 1216 przy kaplicy św. Romana, oddanej mu przez kapitułę kate-

drałną. W przyległym klasztorze urządzono cele nie tylko do spania, jak w innych zakonach, ale również do pracy umysłowej, a więc większe. Budowa konwentu bolońskiego nasunęła już jednak św. Dominikowi wątpliwości, które skłoniły go do wydania nakazu przerwania tych prac, uznanych przezeń za zbyt kosztowne. Z jego natchnienia pochodzą pierwsze ustawy zakonne, wydane już po jego zgonie, z r. 1228, gdzie (I c. 35) zawarto cztery przepisy budowlane dużej doniosłości: 1. *mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*, 2. wysokość murów klasztoru nie może przekroczyć w przeliczeniu 4,56 m (12 stóp), a z dormitorium pod dachem 7,60 m (20 stóp); wysokość kościoła: najwyżej 30 stóp (11,40 m), 3. zasklepienie mogą być tylko chór kapłański i zakrystia¹⁾, 4. przekroczenie tych przepisów stanowi *culpa gravior* zastrzeżoną kapitule w myśl I c. 23 tychże postanowień. W latach 1228—36 do II c. 35 dorzucono przepis, aby bez rady 3 braci nie podejmowano budowy, może nie wszędzie stosowany²⁾.

Zbadane przez autora zabytki wykazują obserwowanie zakazu sklepień i przepisu o wysokości maksymalnej murów. Materiał ten doszedł w przebudowach i przekształceniach; partii z przed 1240 r. autor na zachodzie Europy w stanie oryginalnym nie znalazł, a o naszym św. Jakubie w Sandomierzu zdaje się nic nie wiedzieć. Nie bez znaczenia będzie tu cytata o niezachowanej elewacji San Eustargo w Mediolanie, o którym w 1222 r. czytamy, że dominikanie *fecerunt faciem ecclesiae cum porta pulcra valde* (s. 142).

W pierwszym okresie nowy zakon uprawiał działalność kaznodziejską także w innych kościołach, mało korzystając z własnych, szukając raczej ludu, niż ściągając go do siebie. Ok. 1240 r. życzliwość kleru świeckiego skończyła się z chwilą, gdy jałmużny i darowizny popłynęły szeroką falą ku dominikanom. Mimo bull protekcyjnych Stolicy Apostolskiej zamknięto im wstęp do katedr, kolegiat i kościołów parafialnych. Jedyne możliwe rozwiązanie nie zostało przewidziane przez założyciela zakonu: należało jak najszybciej podjąć budowę własnych kościołów konwentualnych tak obszernych, aby mogły służyć również tłumom wiernych przybywających na kazania, *ad capiendos homines in praedicationibus*, jak to określił prowincjał niemiecki zakonu w 1243 r. Taki program musiał napotkać na poważne przeszkody zarówno w regule zakonnej, jak i dotychczasowej tradycji budowlanej. Przewzięto je ze zdyscyplinowaną energią, głównie za rządów Humberta z Romans 1254—1263, podejmując przekształcenie czynnych już kościołów do nowych potrzeb i rozpoczynając wielkie nowe przedsięwzięcia budowlane.

Charakter konwentualny nowej postaci kościołów miały ratować intermedia, jak statuty nazywają lektorium zamykające chór zakonny od nawy głównej. Od r. 1249 obowiązuje nakaz kapituły, aby tak urządzać kościoły, żeby bracia pozostawali w nim niewidoczni dla rzeszy wiernych. Jednocześnie z rozmiarami nawy rosną i wymiary chóru wobec powiększania się konwentów, szczególnie w żywych ośrodkach życia miejskiego. Architekci nie mogą podołać tym wymaganiom technicznym w gra-

¹⁾ Podobnie franciszkanie, którzy z zakazu tego nie wyłączały zakrystii, a w chórze zezwalali zasklepić tylko *capella maior* (apsydę); statuty 1260 r., Arch. Francisc. Hist. 34, p. 47 n. 17.

²⁾ ed. H. DENIFLE, Arch. f. Litt. u. Kirchengesch. des Mittelalters I 1885, 193—227.

nicach wysokości maksymalnej 11,40 m, i mimo, że temu i owemu z dominikanów groził czyścić za okazane *ardor nimius et dilectio... pro aedificiis novorum locorum*³⁾ technika zwycięża, a raczej kapituła śmiało rezygnuje z przepisów powstałych w innych warunkach. Nadal występuje przeciw *superfluitates notabiles* albo *curiositates*, nie mniej potrzeby apostolatu i kultu świętych muszą być zaspokojone w obrębie własnych kościołów bez uciekania się do poglądowych kronik rzeźbiarskich i witrażów wielkich katedr.

Analiza architektury dominikanów włoskich, francuskich i niemieckich pozwala stwierdzić powszechne dążenie do powiększania kościołów w dwu jednocześnie kierunkach: dla pracy kaznodziejskiej i dla modłów konwentu, co się osiąga przez głęboką apsydę lub wydłużenie chóru. Powstaje w ten sposób kościół wewnętrzny, tylko dla zakonników, zasklepiony, czasem z różnicą poziomu w porównaniu z przytykającym kościołem zewnętrznym, dla wiernych, niesklepionym. Pojawiają się pierwsze przykłady kościołów dwunawowych.

Nowy okres rozwoju stosunku dominikanów do sztuki otworzył następny magister, Jan z Vercello, zlecając w 1267 r. Nicolo da Pisa wykonanie nowego grobowca dla św. Dominika. Przełom, dokonany już wcześniej, stoi teraz pod znakiem pomyślności finansowej zakonu, który z kwęsty czerpie środki zupełnie wystarczające dla afirmacji swego nowego ustosunkowania się estetycznego. Do dzieł zamawianych u rzemieślników dołączyła się rychło twórczość braci, zwłaszcza konwersów, która już w poł. XIII w. stała się np. źródłem rozmiłowania w sztuce dominikanów florenckich Cimabuego. Wiemy też o zasługach dekoracyjnych Alberta Wielkiego dla klasztoru i konwentu w Kolonii. Pośród tych konwersów znajdujemy we Włoszech tego czasu witrażystę Andrzeja z Polski, twórcę wielkiego okna, dziś nie istniejącego, w Pizie. Być może był on pochodzenia śląskiego i do niego także ściągają się wzmianki o dwu *conversis theotonicis*, którzy ok. 1300 r. wykonali witraże San Eustargo w Mediolanie⁴⁾.

W kontraście z opanowaniem kościołów dominikańskich przez rozwiniętą sztukę gotycką pozostaje urządzenie celi nadal prymitywne i ascetyczne. Podziały wewnętrzne budynku klasztornego zapewniał zwykle murus de gypso. Zakonnicy sypiali na sienniku, na wzniesieniu (*cadilectu*), głowami do korytarza. Cele nie miały drzwi, tylko nie wysokie przepierzenie oddzielało je od korytarza. Przez cały wiek XIII kapituły generalne i prowincjonalne opierały się tu wszelkim zmianom. Jedynie profesorom przysługiwała *camera*, cela obszerniejsza i zamknięta. Napiływ studentów powodował chroniczny w wielu konwentach kryzys mieszkaniowy, któremu nie sposób było zaradzić na szczupłych terenach śródmiejskich.

Okres ten znamionuje wykształcenie typów kościoła zakonnego i konwentu wzorowego dla większych lub mniejszych ośrodków. Decydują tu możliwości finansowe, czasem skromne, a czasem takie, które Fra Sisto i Fra Ristoro pozwalają stworzyć w Santa Maria Novella (1279) formułę doskonale godzącą potrzeby kultu zakonnego z kaznodziejstwem.

³⁾ Monum. Ord. Praed. Hist. I 281—2.

⁴⁾ o nim — BONAINI F., Cronaca del convento di S. Caterina in Pisa, p. 405. Por. także THIEME-BECKER s. v.

W ten sposób przedstawił nam autor zarys poglądu na budownictwo dominikańskie, dosyć ogólny i mało wystarczający, lecz w swych wielkich liniach do przestudiowania szczegółowego: geneza koncepcji architektonicznej, podobnie, jak i obserwancji, we wzorach kanoników regularnych i cystersów; rychły dualizm celów zakonu i jego architektury; odwrót od ikonofobii cysterskiej; dostosowanie klasztoru do wymagań nie tylko ascezy, ale i swoiście rozumianej służby społecznej.

Aleksander Gieysztor

Mieczysław OPAŁEK — Drzeworyty w czasopiśmie polskich XIX stulecia. Wrocław 1949. Zakł. Narod. im. Ossolińskich, s. 69, tabl. 20.

Ze szczerym zainteresowaniem bierzemy do ręki nowe wydawnictwo, które ma za temat wyraźnie zapomnianą dotąd dziedzinę sztuki — XIX-towieczny drzeworyt reprodukcyjny. W historii drzeworytnictwa okres ten ma swoją odrębną kartę. W twórczości Wincentego Smokowskiego (1797—1876) na nowo dochodzi do głosu technika drzeworytnicza, oddana niemal całkowicie na usługi zdobnictwa książkowego, w naiwnej niemo, uproszczonej formie wkraczając w wolne od tekstu miejsca drukowanej kolumny.

Drzeworyt ten ma swój okres nasilenia, później szczytowego rozwoju — i wreszcie upadku, gdy zdecydowanie wypiera go reprodukcja fotomechaniczna.

M. Opałek w swym studium o drzeworycie ilustracyjnym zacieśnia temat do terenu tylko czasopism, osiągając w ten sposób większą ciągłość w przebiegu rozwoju i upadku tej techniki przez żywsze związanie jej z kulturą współczesną, której czasopisma są zazwyczaj ważnym wykładnikiem. Czołowe miejsce należy się tu oczywiście „Tygodnikowi Ilustrowanemu“, który od r. 1859 do końca XIX stulecia prym dzierżył w dziedzinie ilustrowania życia współczesnego. W ciągu ćwierćwiecza — od 1865 — 1890 dotrzymywały mu kroku „Kłosa“, które jednak nieco inny miały charakter i węższe zainteresowania.

Drzeworyt ten, słusznie zwany przez autora książki „odtwórczym“, odegrał dużą rolę nie tylko w sensie rozpowszechniania ilustratorstwa, ale może głównie dla spopularyzowania dzieł malarstwa i rysunków — tak epok minionych, jak i współczesnej. W stylu i nawet technice drzeworytu rozróżnia autor dwa kierunki: francuski, operujący plamą, światłocieniem — i niemiecki — raczej ostrym konturem, plastyką, wydobytą za pomocą rysunku.

Francuski sposób podania drzeworytu ocenić się dawał w szczególności na próbnym odbitkach drzeworytowych, odbijanych z reguły na chińskim papierze. Wspaniałe czernie, delikatne niuanse tonów szarych i białych światła wychodziły na tych odbitkach z przedziwną subtelnością.

Długi szereg zdolnych drzeworytników wymienia autor studium, słusznie rozróżniając rysowników, na klocku drzewnym rzucających zarysy obrazu — i rytowników, którzy cięli klocek najczęściej bukszpanowy, na powierzchni jego poprzecznej — osiągając tym sposobem znacznie większą gamę kresek, siatek, cieni i światła. Współpracując ze sobą w poszczególnych zakładach drzeworytniczych stwarzali oni pewien styl, który charakteryzował daną drzeworytnię, często w zależności od artysty nią kierującego, który niewątpliwie pewne wymagania całemu zespołowi narzucał. Wydobyć tych cech charakterystycznych dla danej pracowni, wysunąć indywidualności rytowników tam pracujących, prześledzić historię rozwoju poszczególnych drzeworytni, które przez kilka dziesiąt-

ków lat funkcjonowały głównie w Warszawie — jest bezsprzeczną zasługą autora, który jak sam zaznacza, świadom jest usterek swej pracy, pisanej na partykularzu w warunkach uniemożliwiających rozszerzenie i skontrolowanie materiału.

Nie była znana niestety autorowi piękna kolekcja próbnych odbitek drzeworytowych, odbitych na chińskim papierze, zebrana przez Dominika Witke-Jeżewskiego i darowana Muzeum Narodowemu w Warszawie. Niestety wojna ostatnia i z tym zbiorem fatalnie się obeszła — z kolekcji starannie i nie bez trudu zebranej pozostały tylko resztki, głównie prace Wł. Kleina i jego uczniów, a więc z okresu już późniejszego (w każdym razie po r. 1885). Niemniej dziś jeszcze dostarcza ona cennych dokumentów do historii drzeworytnictwa ilustracyjnego tego okresu.

Ważniejszym jest jednak okres rozkwitu, trwający do r. 1880. Początkowo do drzeworytni „Tygodnika Ilustrowanego“ sprowadzono kilku cudzoziemców, niektórzy z nich po kilkuletnim pobycie w Polsce spolonizowali nawet pisownię swych nazwisk; wcześniej jeszcze Münchheimer, zakładając własną pracownię, sprowadził z Belgii fachowca dla zorganizowania w niej działu drzeworytniczego. Tam właśnie kształcił się tak znany i płodny rytownik, jak Jan Styfi.

Słusznie podkreślił Opalek rolę, jaką odgrywał kierownik działu artystycznego drzeworytni „Tyg. Ilustr.“, którą to funkcję pełnili m. in. Jan Feliks Piwarski, Jan Lewicki, Juliusz Kossak, Franciszek Tegazzo i in. Niezależnie od niego nad całością prac w drzeworytni czuwał kierownik fachowy, którym był początkowo w „Tyg. Ilustr.“ J. Styfi, później Czech z pochodzenia J. Pokorny, wreszcie A. Regulski.

Omówiwszy pokrótce dzieje i rolę, jaką odegrały poszczególne drzeworytnie warszawskie, Opalek z kolei omawia technikę pracy drzeworytnika „odtwórczego“, podkreślając stopniowe doskonalenie się tej techniki, która w efektach interpretacji malarskiej istotnie rywalizować zaczęła z rylcem miedziorytnika. Wreszcie analizując rolę, jaką drzeworyt odtwórczy odegrał we współczesnym czytelnictwie trafnie ujmuje wagę tematyki rycin i niejednokrotnie niewłaściwe potraktowanie pracy drzeworytnika-odtwórcy. Rola drzeworytnictwa w zakresie ilustratorstwa, zwłaszcza w okresie do r. 1880, polegała przede wszystkim na spopularyzowaniu twórczości malarzy polskich. W okresie późniejszym zakres tematów znacznie się rozszerzył, a tym samym popularyzacja sztuki współczesnej polskiej zesłała na plan drugi.

Osobną wzmiankę poświęca autor kilku wydawnictwom albumowym, które ukazały się w tym okresie w związku lub z inicjatywy redakcji czasopism — i wreszcie winietom tytułowym czasopism polskich z tego okresu, tak bardzo charakterystycznym dla smaku, zainteresowań oraz „obrazkowego“ tłumaczenia nazwy, treści czy programu wydawnictwa.

Studium to uzupełnia słowniczek drzeworytników (28 str. druku), gdzie poza krótkimi danymi biograficznymi — o ile były wiadome — podano najważniejsze prace rytownika. Można by doń dorzucić kilka nazwisk, choćby z prac przechowanych w Muzeum Narodowym Warszawskim, a mianowicie:

B o r u c k i H., pracuje w „Tyg. Ilustr.“ — uczeń Kleina.

M a j A l[eksander]?

M i k o ł a j c z y k C., uczeń Kleina, wykonywał dla „Tyg. Ilustr.“ pejzaże i portrety, b. miękkie i malarskie.

P o p o w s k i W., wykonywał dla „Kłosów“ drzeworyty wedł. rys. Kostrzewskiego (r. 1866).

W i n i a r s k a E., uczennica Kleina. W zbiorach Muz. Narod. w Warsz. jest b. ładny jej drzeworyt, przedstawiający mury Starego Miasta.

Z y m a n H., uczeń Kleina, rytował wedł. obrazów S. Masłowskiego, W. Weycherta, T. Wywiórskiego.

Dodać należy, że 20 tablic z reprodukcjami drzeworytów uzupełnia wydawnictwo. Wybór materiału ilustracyjnego jest bardzo trafny; daje on przegląd zarówno różnych odcieni techniki drzeworytniczej, jak i dużej skali tematowej, narzucającej siłą rzeczy odmienne traktowanie techniczne. Uwzględniono w nich niemal wszystkich wybitniejszych malarzy polskich drugiej poł. XIX w. w drzeworytach najcelniejszych drzeworytników współczesnych. W charakterze winietek tytułowych utrzymana okładka wprowadza od razu czytelnika w nastrój drzeworytniczej dekoracji poczytnych wówczas czasopism.

Szkoda, że warunki nie pozwoliły autorowi pogłębić bardziej tematu, wnikliwiej potraktować twórczości przynajmniej wybitniejszych artystów, których sam broni od nazywania ich rzemieślnikami. Duży materiał przejrany, mnóstwo nazwisk wydobytych z niepamięci dodatnio kwalifikują tę pracę, kontynuując tradycje zainteresowań grafiką w środowisku lwowskim (prace: A. Betterówny o drzeworycie polskim z XVI w., K. Piwockiego o polskim drzeworycie ludowym, O. Reichenstein-Mehlerowej o W. Smokowskim, Święcickiego o grafice ukraińskiej, w rękopisie pozostała praca I. Szayna-Dankowej o początkach litografii w Polsce).

Możnaby mieć pewne zastrzeżenia co do kolejności rozdziałów, które omawiają pokrótce historię drzeworytu, jego renesans w XIX w., wiadomości z zakresu techniki, dzieje drzeworytni warszawskich w XIX w., opis techniki stosowanej w tych drzeworytniach, ogólną charakterystykę tego drzeworytu — i znowu powrót do historii zakładów drzeworytniczych. Umieszczenie na końcu charakterystyki — słusznej zresztą — winiet tytułowych, jest właściwie tylko formalnym zamknięciem studium, należało raczej tutaj dać ogólną charakterystykę i omówić współzależność drzeworytnictwa odtwórczego od innych przejawów sztuk plastycznych i ogólnego smaku artystycznego w tej epoce.

Książeczka jest zresztą pożyteczna, wypełnia pewną lukę i jest niewątpliwie interesującym przyczynkiem do historii kultury tego okresu.

St. M. Sarwicka

NOTATKI NAUKOWE

BIBLIOTEKA ARCHITEKTA JANA DE WITTE ORAZ SYNA JEGO JÓZEFA

O tym, że Jan de Witte był bibliofilem i zbieraczem książek wiedziano od dość dawna¹⁾. Badacze jego twórczości artystycznej Z. Hornung i T. Mańkowski, bądź o tym wspomnieli w swych pracach, bądź znali z autopsji w bibliotekach publicznych książki, należące ongiś do niego. Małą jednak przywiązywano wagę do tego faktu, dość odległego od zagadnienia twórczości tego artysty.

Przypadkiem przeglądając starodruki biblioteki łańcuckiej Potockich natrafiłem w nich na liczne, odręczne ekslibrysy Jana de Witte oraz syna jego Józefa. Sądząc, że możliwie wierne odtworzenie warsztatu pracy artysty, poznanie jego kultury oraz sfery zainteresowań, nie jest obojętne w dążeniu do zaznajomienia się z procesem twórczości, sporządziłem katalog książek obydwu de Wittów celem opublikowania z krótkim komentarzem.

Sporo już napisano tomów o stosunku człowieka do książki, od traktowania jej jako narzędzia pracy aż do snobistyczno-bibliofilskiej ambicji zachowania rzadkiej książki niemal w stanie nietykalności. Faktem jest, że księgozbiór gromadzony przez długie lata z pewną stałą pasją, lub świadomym planem, stoi w dość wyraźnym stosunku do właściciela biblioteki. Architekci często miewali biblioteki, a przynajmniej biblioteczki, lub zbiory dzieł ilustrowanych i rycin, dotyczących architektury i wogóle sztuki. Miał je w Dreźnie zarówno Knöffel jak i Longuelune, choć ten ostatni w mniejszym stopniu. Spośród naszych architektów posiadał poważną bibliotekę, której całość spłonęła dopiero w Warszawskim Powstaniu, Tylman z Garmen.

Na początku słów parę wyjaśnienia wędrówki książek Wittego do Łańcuta. Kto pamięta biografię Wittego ten łatwo się domysli, że przez Potockich nie daleką była droga do Łańcuta, choć książki te musiały przejść z jednej ich linii do drugiej. Dość znaną, acz najpewniej dotąd niepoznaną dokładnie, była romantyczna czy może bardziej cyniczna historia odstąpienia w r. 1796 za kilka ponoć milionów złotych przez gen. Józefa de Witte Szczęsnemu Potockiemu, słynnej z urody Greczynki Zofii z domu Clavone Celice, spopularyzowanej przez portret P. Battoniego i liczne jego kopie²⁾.

Sądząc z ekslibrysów, pieczętek na książkach, z odręcznych ekslibrysów obydwu de Wittów oraz zebranych w Łańcucie informacji — książki te trafiły początkowo do Tulczyna, a stamtąd zostały wywiezione do Paryża, gdzie pozostawały do śmierci Mikołaja Potockiego w r. 1923. Po tym czasie wróciły do kraju, do Łańcuta. Nie zaznały i tu dłuższego spokoju, gdyż po drugiej wojnie światowej najcenniejsza część biblioteki Łańcuckiej, łącznie z dawną Tulczyńską, a starodruki w szczególności, znów powędrowała zagranicę, tym razem bodaj że do Szwajcarii. Jest więc nieprawdopodobne, że wśród starodruków były i najokazalsze książki z biblioteki Jana de Witte. A zbierał on druki nie tylko sobie współczesne, lecz wiele miał książek z XVI i XVII w., a trafiają się druki i z końca XV w.

Fakt rozproszenia książek de Wittów pozwoli na odtworzenie zaledwie części jego księgozbioru, nie wiadomo w jakim stosunku ilościowym i jakościowym stojącej do reszty tegoż księgozbioru. Jednakowoż zapoznanie się choćby tylko od strony karty tytułowej i ekslibrysów z książkami de Wittów rzuci pewne nowe światło na tę wybitną postać naszego baroku.

¹⁾ SIEKIERKA, Zabiegi numizmatyka polskiego w XVIII w. Rocznik dla archeologów 1871.

²⁾ AL. KRAUSHAR, Obrazy i wizerunki historyczne. Trzy żony Szczęsnego Potockiego. Warszawa 1906, s. 235.

*Ex Cathalogo Librorum
Joannis de Witte Generalis Majoris Exercituum
Ord. S. Stanislai Equitis, Artill. Regni Colonellis
Frlis Commendantis Camenec Podolia.
1772*

Ryc. 68.

fot. B. Marconi

Zasadniczą cechą rozpoznawczą książek Jana de Witte stanowi jego odręczny ekslibrys, który przeważnie występuje w ustalonej i pełnej formie: *Ex Cathalogo Librorum Joannis de Witte Equitis Ord. S. Stanislai Colonellis Art. Regni Comendantis Camenecensis*. Rzadziej spotyka się i skróconą formę: „*Ex Cathalogo Librorum Joannis de Witte*“, która nie raz występuje w tej samej książce, zaopatrzonej ponadto w pełne brzmienie tegoż ekslibrysu. Ekslibrysy różnią się też od siebie tytułami Jana de Witte, które w miarę jego awansów zmieniały się od kapitana do generała. Często też występują daty roczne wpisu ekslibrysu, co ustala dokładniej chronologię przebiegu jego służby wojskowej. Jeszcze rzadziej zaznaczał J. de Witte w zakończeniu ekslibrysu miejsce i rok nabycia książki oraz cenę. Jako miejsce zakupu występuje najczęściej Warszawa oraz dwukrotnie Drezno. Raz jeden zaznaczono, że książkę nabyto na licytacji. Skądinąd było wiadomo, że Jan de Witte pozostawał w kontakcie z księgarzem warszawskim Gröllem. Najstarszy datowany ekslibrys pochodzi z r. 1736, a najpóźniejszy z r. 1776. Zatem co najmniej przez 40 lat życia Jan de Witte gromadził księgozbiór. Pierwszą tą datowaną książką była astrologia. Syn Jana de Witte, również późniejszy generał Józef de Witte zrazu krótko podpisywał swe książki: „*J. o. s. de Witte*“ lub „*J. de Witte*“. Jako najwcześniejsza data wpisu ekslibrysu występuje rok 1771 obok tytułu kapitana. Ta ostatnia forma *J. de Witte*, mogłaby odnosić się i do Jana, lecz świadomie odstepujemy ją jego synowi, by opierać się wyłącznie na książkach, należących z całą pewnością do Jana de Witte. Hrabowski tytuł jego syna oraz stopień generalski, jako uzyskane później od nabycia książki, dopisano później innym atramentem, do podanej krótkiej formy ekslibrysu. Skolei pod koniec XVIII w. a może i na początku XIX w., przybywał na książkach z ekslibrysami de Wittów — ekslibrys odręczny Greczynki Zofii Potockiej — *Sophie Potocka*. Wiedzona widać niechęcią do pamięci jej pierwszego męża a czasami i jej teścia, bardzo często skreślała nazwisko de Wittów i umieszczała obok swe nowe. Jednocześnie z jej ekslibrysem lub nieco później zjawiała się pieczętka: *Biblioteka Tulczyńska*. Prócz wymienionych ekslibrysów występują często inne polskie i obce ekslibrysy odręczne, świadczące o dalekich nieraz wędrówkach ówczesnej książki. Do ciekawszych polskich ekslibrysów należą niewątpliwie książki z pieczętką *J. A. Załuski*. Nie wiadomo, czy Załuski bywał w stosunkach bibliofilskich z Wittem i wymieniał bądź odstępował książki, czy też książki te zdobył de Witte już po rozpadnięciu się Biblioteki Załuskich. Raz jeden występuje data ekslibrysu Jana de Witte na książce z pieczętką Załuskiego, mianowicie r. 1772. Do ciekawszych też należy ekslibrys na trzech książkach astronoma Stanisława Niewieskiego, prof. Akademii Zamoyskiej.



Ryc. 69 i 70.

fol. B. Marconi

Wśród Łańcuckich książek Jana de Witte zwraca uwagę stosunkowo duża ilość książek z dziedziny biblistyki, języków wschodu biblijnego w zastosowaniu do tekstu Pisma Świętego, teologii i historii kościoła. Z przewagi książek autorów jezuickich możnaby wnosić, że Jan de Witte był katolikiem i to może już przed przybyciem do Polski. Drugim działem nie mniej licznym jest historia, reprezentowana przez dzieła encyklopedyczne oraz monografie historyczne poszczególnych krajów. Zainteresowanie Jana de Witte zdradzają książki, dotyczące Belgii i Niderlandów, co stoi niewątpliwie w związku z holenderskim, a dotąd bliżej nie sprecyzowanym jego pochodzeniem. Wiele rodzin holenderskich tego nazwiska wydało w XVI i XVII w. znaczną ilość wybitnych osobistości: mężów stanu, wodzów, admirałów, teologów. Świadczy o tym holenderski słownik biograficzny oraz liczne rytowane portrety Wittów w naszych zbiorach. Jest wśród nich również i Inflanteryk Henning Witte, prof. historii. Podał już T. Mańkowski, że Jan de Witte mógł przybyć do Polski poprzez Prusy brandenburskie. Droga przenikania holenderszczyzny do Polski w i a Królewiec wydaje się być bardziej naturalną niż się o tym dotąd pisało. W rozwikłaniu kwestii pochodzenia Jana de Witte byłaby nieodzowną pomoc nauki holenderskiej, która zdawna interesuje się losami swych artystów zagranicą.

Z tytułu swego stanowiska interesuje się Jan de Witte również Rosją i Turcją. Historyków sztuki zainteresują przede wszystkim książki, dotyczące zawodowych specjalności Jana de Witte — architektury i fortyfikacji. Zbiór Łańcucki daje pod tym względem tylko częściową satysfakcję. Książek tego rodzaju, należących bezspornie do Jana de Witte, jest stosunkowo niewiele. Należy tu niemieckie wydanie Palladia, znany traktat fortyfikacji Samuela Marolois oraz dzieło niemieckiego teoretyka, a wręcz holenderskiego, A. Metiusa. Jest tu młernictwo wspomnianego S. Marolois oraz J. Fr. Penthera. Inwentarz posągów antycznych i współczesnych



Ryc. 71 i 72.

fot. B. Marconi

Rossiego oraz zbiór tekstów epitafiów z XVII w. Cztery dzieła należą do astronomii, m. in. Tycho de Brahe po Niewieskim. Sporo też jest książek matematyczno-przyrodniczych. Jezykowo przeważają, rzecz prosta, druki łacińskie autorów najrozmaitszego pochodzenia. Nie brak jednak książek niemieckich, holenderskich, hiszpańskich, angielskich, polskich oraz autorów polskich, piszących po łacinie. Z ogólnego charakteru nawet tego fragmentu biblioteki Jana de Witte, liczącego koło 70 druków, przebiega szeroki zakres jego zainteresowań naukowych oraz praktycznych. Już A. Bochnak³⁾ ustalił zapożyczenie się rzeźbiarza w tematyce ich na podstawie druku. Kto wie, czy inspiratorem, a może i dostawcą tego dzieła nie był Jan de Witte, autor projektu kościoła dominikanów.

O połowę mniej jest książek, oznaczonych ekslibrysem Józefa de Witte. Charakter ogólny jest podobny do księgozbioru ojca m. in. ze względu na znaczną liczbę dzieł historycznych i teologicznych. Mała ilość książek dotyczy architektury. Najstarszy datowany ekslibrys pochodzi z r. 1771, najpóźniejszy z r. 1790, w którym Józef de Witte posiada już tytuł hrabiowski i jest generałem rosyjskim.

Z dzieł architektonicznych jest tu włoskie wydanie Palladia z r. 1570 oraz podręcznik architektonicznej perspektywy barokowej Jana Jakuba Schüblera, wydany w r. 1749. Warto tu wspomnieć słów kilka o autorze tego ostatniego dzieła. Był on matematykiem a zarazem teoretykiem architektury i autorem licznych ilustrowanych przez siebie wydawnictw, popularyzujących w wielu norymberskich wydaniach ar-

³⁾ Ad. BOCHNAK, Ze studjów nad rzeźbą lwowską w epoce rokoka, Kraków 1931, s. 5. Philippo Bonanni Ordinum Religiosorum Catalogus, Rzym 1706 i tenże Ordinum Equestrium catalogus, Norymberga 1722.



Ryc. 73 i 74.

fot. B. Marconi

chitekturę i sztukę baroku. Był on obdarzony niezwykłą fantazją, jakkolwiek prace jego wykazały również znajomość projektów Beraina oraz teoretyków włoskich. Rodem był z Norymbergi, gdzie zmarł w r. 1741.

Wspominam o nim szerzej, gdyż prace jego mogły być znane i architektowi Janowi de Witte, jakkolwiek jedno z dzieł Schöblera o perspektywie architektonicznej nosi ekslibrys Józefa, który zresztą odziedziczył wiele książek po ojcu, o czym świadczą wspólne ich ekslibrysy na niektórych książkach. Przejrzenie samego dzieła, a w szczególności jego rycin, skłania do potwierdzenia tej możliwości. Raz, że rozpatruje się tam zagadnienie konstrukcji kopuły barokowej, które niewątpliwie zajmowało Jana, a po drugie, że jeden z projektów portali bardzo przypomina portal jego kościoła dominikanów (ryc. 74).

Trzeba przy okazji podkreślić, że w studiach nad barokiem w Polsce nie należy zapominać, o żywej bardzo w XVII i XVIII w. pośredniczącej działalności architektów, rysowników, sztycharzy i wydawców wzorników projektowania artystycznego w Norymberdze i Augsburgu. Skądinąd mam dowody, że tamtejsze tego rodzaju ryciny docierały do nas, często nawet na głęboką prowincję, i służyły za podstawę do projektowania oraz do porozumienia się architekta z polskim klientem.

Przynajmniej część książek z ekslibrysem Józefa de Witte pochodziła od Jana, sądząc np. po tym, że i wśród jego książek występuje pieczętka Załuskiego. Również część wśród książek zaopatrzonych wyłącznie niemal ekslibrysem Zofii Potockiej Greczynki — ze względu na specjalny charakter treści — należałoby przypisać zbioractwu Jana de Witte. Jest tam i architektura militarna znanego teoretyka Dögena, książki dotyczące Skandynawii, którą interesował się Jan de Witte, oraz książka

w języku holenderskim, a skądinąd wiadomo na podstawie książek Zofii Potockiej, iż interesowała się ona raczej literaturą piękną oraz Grecją.

Możnaby więc przyjąć, że księgozbiór Jana de Witte był liczniejszy, niż wskazywałyby na to wyłącznie jego ekslibrysy. Być może, że odnajdzie się jeszcze kiedyś katalog jego biblioteki, lub pojawiają się publikacje, dotyczące innych części jego cennego księgozbioru, dając bardziej wyczerpującą odpowiedź kim był architekt i generał Jan de Witte, widziany od strony jego książek.

Zbigniew Rewski

ŚLADY RUSZTOWAŃ ŚREDNIOWIECZNYCH KOŚCIOŁA ŚW. ANNY W WARSZAWIE (ryc. 75 — str. 163).

Podczas prac konserwatorskich w r. 1938, przeprowadzanych około gotyckiego prezbiterium kościoła św. Anny (po-bernardyńskiego) w Warszawie po usunięciu warstwy ziemi ok. 1.5 metra, zostały odsłonięte ślady pali wbitych w ziemię, w równych niemal odległościach do ścian kościoła. Ówczesny kierownik tych prac, nieżyjący już dziś inż. arch. Jan Łukasik określił je jako pozostałości rusztowań, pochodzących z drugiej połowy XV wieku, a więc z okresu budowy kościoła. Zestawienie tego układu słupów do otworów maculcowych, znalezionych w ścianie po odbiciu tynków, pozwoliło Łukasikowi na próbę odtworzenia systemu rusztowań. Jak się okazało, system ten nie wiele różnił się od sposobu ustawiania rusztowań, spotykanego do niedawna w Warszawie. W odległości około 1,15 m od ścian, a więc około dwóch ówczesnych łokci warszawskich, zostały wkopane w ziemię słupy pionowe, tzw. „sztandary”, do których były umocowane poziome „rygy”, na których skolei spoczywały maculce, umieszczone jednym końcem w otworach maculcowych ścian. Na nich były układane właściwe pomosty z desek. Ze względu na nierówne odcinki ścian pomiędzy skarpami, jak również na narożne skarpy, odległości pomiędzy poszczególnymi sztandarami były nie jednakowe. Otwory maculcowe, widoczne na całej wysokości ścian prezbiterium pozwalają również na odtworzenie ilości w układzie pionowym. Tak więc wnikliwie i sumiennie zbadanie zabytku przez Jana Łukasika umożliwiło mu napisanie interesującego artykułu o swych spostrzeżeniach. Niestety, w jesieni 1939 r. spalił się cały nakład zeszytu 3 Biuletynu Historii Sztuki i Kultury, w którym miał się drukować. Taki sam los spotkał i rękopis. Ocalał tylko rysunek, obecnie publikowany, przedstawiający plan prezbiterium z zaznaczeniem odtworzonych rusztowań. W r. 1942 zginął również i autor artykułu inż. arch. Jan Łukasik. Niech ta drobna wzmianka będzie przypomnieniem jego prac konserwatorskich.

B. Gq.

SPROSTOWANIE W SPRAWIE DEKORACJI STUKOWYCH KATEDRY LUBELSKIEJ

Konserwator Rewski w artykule: „Konieczność poznania dawnej sztuki Szwajcarii (BHSK X 53) czyni słuszną uwagę, że wysoce nieprawdopodobne jest przypuszczenie, iż ozdoby stiukowe na fasadzie katedry lubelskiej z czasu jej ukończenia w XVII w. były dziełem G. B. Falconiego. Przypuszczenie to jest przypisane mnie na podstawie wzmianki w dziele ks. kanonika L. Zalewskiego: „Katedra lubelska” (1947). W porozumieniu z sędziwym i zasłużonym autorem wyjaśniam, że zaszło tu fatalne nieporozumienie. W marcu 1945 r. oglądając po raz pierwszy katedrę oprowadzany łaskawie przez kr. kan. Zalewskiego, powiedziałem jedynie, w czasie, gdy patrzyliśmy razem na piękne i bogate stiuki w wysoko położonej kopule kaplicy przy końcu lewej nawy katedry, że wartoby, aby ks. kanonik przygotowujący właśnie jej monografię historyczną zapoznał się z rozprawą dr Bachnaka: „G. B. Falconi” z licznymi reprodukcjami, bo widzę z daleka pewne pokrewieństwo z jego dekoracjami stiukowymi. Są one zresztą z drugiej ćwierci XVII w. Przeniesienie mej myśli odnoszącej się do wnętrza kopuły na skromne ozdoby stiukowe fasady katedry, które są z pierwszej ćwierci XVII w. najpóźniej, jest czystym przeoczeniem w tekście zredagowanym ex post przez autora. Raczyl mi on po wydrukowaniu artykułu kons. Rewskiego, wyrazić bardzo lojalnie swe ubolewanie. Ani tymi, ani innymi stiukami katedry dotąd bliżej się nie zajmowałem, natomiast przed wydrukowaniem artykułu Z. Rewskiego omawiałem pożytek opracowania ich naukowego z inż. H. Gawareckim w Lublinie, który istotnie przygotowuje na ten temat pracę jako historyk sztuki. On dopiero wyjaśniać będzie w jakim stopniu stiuki rzeczony kopuły kaplicznej pozostawać mogą w związku z twórczością G. B. Falconiego, czy też tylko w ogólnym pokrewieństwie na tle wspólnych źródeł i gustu u nas w drugiej ćwierci XVII w. tj. z czasu powstania ozdób owej kopuły.

Prof. Marian Morelowski

R É S U M É S

SZCZESNY DETLOFF: ÉTUDES SUR L'ART DE GUY STOSZ — TROIS CRUCIFIX DE LA FIN DU MOYEN-ÂGE À CRACOVIE

Il s'agit ici de trois crucifix cracoviens: 1) du crucifix en pierre dans la nef méridionale de l'église de la Vierge Marie à Cracovie (il. 1, 11), 2) du crucifix sur l'arc triomphal de la grande nef de cette église (il. 8, 9), 3) du petit crucifix en bois, gardé dans le Musée National de Cracovie (il. 15, 16). L'auteur, en analysant les valeurs plastiques des trois crucifix, se propose de: 1) fixer leur rapport avec l'activité de Guy Stosz et de ses collaborateurs à Cracovie, 2) arranger d'une manière critique les opinions divergentes que ces sculptures ont suscité au cours des recherches précédentes.

Le crucifix en pierre est indubitablement de Guy Stosz, comme en témoigne son affinité émotive et stylistique avec les trois crucifix postérieurs du même maître à Nuremberg, dont l'un — de 1500 — se trouve dans l'église de St. Laurent (il. 2), l'autre — de 1505 — à Germanisches Museum (il. 3), le troisième — de 1520 — orne l'église de St. Sébald (il. 4). La sculpture cracovienne semble avoir eu pour modèle le crucifix en pierre de Nicolas de Leyde (Baden-Baden 1467) (il. 5). Pourtant Stosz — grand artiste lui-même — n'a pas subi cette inspiration sans l'interpréter à sa manière individuelle. Malgré un réalisme distinct dans la composition de la figure du Crucifié, plusieurs traits portent l'empreinte des formes traditionnelles, que caractérise l'ancien idéalisme. On peut conclure, d'après les matériaux archivaux cracoviens, que Stosz a exécuté son ouvrage entre 1439 et 1493 (probablement en 1491).

Le testament du monnayeur royal Henri Slacker, fondateur du crucifix, mentionne aussi deux figures assistantes, celles de la Vierge et de Saint Jean. Elles ont disparu, probablement au cours d'une modernisation de l'autel au temps du baroque.

Une reproduction en plâtre de la tête du Crucifié a constitué la base des recherches antérieures concernant le crucifix situé sur l'arc triomphal de l'église de la Vierge Marie à Cracovie (il. 7—9). La restauration de cette église, effectuée en 1898, a rendu possible la prise des vues et un examen détaillé des valeurs plastiques de la sculpture.

La paternité du crucifix n'est pas encore définitivement fixée. On l'attribuait à Guy Stosz lui-même à Guy Stosz aidé de ses collaborateurs cracoviens; d'autres niaient toute participation du maître à la création de cette sculpture. Quant à l'époque de l'exécution du crucifix, on se référait au document de 1477, ou il s'agit de l'offrande déposée par une bourgeoise de Cracovie, nommée Dorothee, pour „la nouvelle croix destinée à l'église de la Vierge Marie“. Lossnitzer proposa la date de 1490. Il faudrait pourtant en admettre une qui soit encore postérieure, celle de l'activité de Guy Stosz à Nuremberg (ca. 1520). Une telle hypothèse serait confirmée par l'anatomie du corps du Christ, la disposition des bras et des jambes. Ces caractères sont ceux des sculptures contemporaines de Stosz et, au contraire, n'ont rien de commun avec ses conceptions précédentes du crucifix. Il en résulte que la fondation de 1477, mentionnée plus haut, correspond à un crucifix antérieur, plus petit.

On ne peut pas attribuer le crucifix triomphal de Cracovie à Guy Stosz. La tête du Christ possède un caractère émotif qui ne se rencontre guère dans les sculptures contemporaines, cracoviennes ou nurembergeoises. Quoique l'auteur du crucifix imite de toute évidence les œuvres du maître, il n'ignore point les élaborations antérieures du même sujet, surtout celles qui tirent leur origine de la Rhénanie (le Haut Rhin). Nour en avons une preuve dans la forme de la poitrine. — Le fils aîné de Stosz, Stanislas, fut actif à Cracovie vers 1520. Mais nous ne possédons aucunes données objectives, qui nous permettent de lui attribuer la paternité du crucifix triomphal. L'auteur en serait plutôt un élève anonyme de Guy Stosz, qui avait volontiers recours aux formes traditionnelles et qui connaissait les travaux des épigones haut-rhéniens de Nicolas de Leyde. Jean Boner a pu apporter à Cracovie son ouvrage exécuté à Nuremberg (en dehors, pourtant, de l'atelier du maître Stosz).

Le petit crucifix du Musée National (il. 15—19), exécuté par un des collaborateurs cracoviens de Guy Stosz, date de 1491. Il se peut que le sculpteur en cause était Jorg Huber, mais son activité artistique à Cracovie est peu connue. En tout cas l'auteur de ce crucifix devait être sensible à la forme plastique des œuvres de son maître, et surtout connaître le crucifix en pierre de Stosz. Pourtant il n'a pas réussi à atteindre son réalisme, ni dans l'arrangement émotif des détails, ni dans la création d'un ensemble solide et harmonieux.

ZBIGNIEW REWSKI: LA GENESE DU PLAN DE LA PLACE DE SAXE A VARSOVIE

La construction du palais de Jean André Morstin à Varsovie fut commencée en 1661, terminée avant 1677 (il. 31). Ce palais est passé plus tard aux mains des Bie-liński, qui l'ont vendu, en 1713, au roi Auguste II. Il fut alors reconstruit et transformé en résidence royale, élément principal d'une composition monumentale dite „l'axe saxon“. La reconstruction étant d'ailleurs relativement peu importante, l'aspect primitif du bâtiment est resté à peu près inaltéré.

Le palais de Morsztyn révèle une grande ressemblance avec les oeuvres de l'architecte hollandais polonisé Tylman van Gameren, comme par exemple avec le palais de Sanguszko (plus tard „de Brühl“) et de Radziwiłł (rue Miodowa 15). Il se peut que le même architecte eût aussi exécuté le projet du palais de Morsztyn. Probablement la situation excellente du palais, qui était en ce temps le chef — d'oeuvre de l'urbanisme à Varsovie, est due autant à Tylman qu'à Morsztyn. Le palais constituait une solution urbanistique représentative imitée sans doute de Versailles.

FRANCISZEK KOTULA: CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DU MEUBLE POLONAIS DU XVIII s. (SOKOŁÓW—KOLBUSZOWA)

Les meubles de Kolbuszowa (ville de la voïevodie de Rzeszów) étaient fabriqués par les membres de corporations de menuisiers et par l'artisanat populaire à l'époque du baroque tardif, du rococo et du style néoclassique. Ces meubles furent exécutés pour la plupart en bois de pin, au placage servait de plus souvent le bois du noyer clair avec différente incrustation comme prunier, noyer foncé, platane, noyer teint en vert, if avec nervures, chêne noire, frêne, poirier, merisier, cerisier.

Outre l'incrustation caractéristique en général pour les meubles de cette époque, l'incrustation des ébénistes de Kolbuszowa apporte comme ornement le motif d'une étoile, de cercles ou d'une rosace entourée de rayons, reminiscence du motif populaire du soleil, en outre elle aime la fleur de la tulipe et l'étoile composée de feuilles.

Se basant sur les sources archivales l'auteur complète l'ouvrage de S. Sienicki intitulé „Le mobilier de Kolbuszowa“ (Varsovie 1936) dont la production tombe sur la moitié du XVIII s. jusqu'à la moitié du XIX s. Il établit que Kolbuszowa élevée en 1700 au rang de ville, obtint en 1724 et puis en 1766 le privilège d'organiser une corporation unissant tous les artisans à mesure que leur nombre s'y augmenterait, mais cette corporation ne fut fondée ni alors ni plus tard, à peine en 1837 organisa-t-on une confrérie religieuse soit une corporation.

Cependant dès le commencement du XVIII s. une puissante corporation menuisnière existe à Sokołów (fondé en 1569) à 20 km. de Kolbuszowa. Les registres se sont conservés depuis 1646 même jusqu'au XIX s. D'après l'auteur c'est justement la corporation de Sokołów qui prépara les conditions pour l'époque d'épanouissement éblouissant de „Kolbuszowa“. Ce n'était pas à Kolbuszowa que prit son essor et se perfectionna ce métier d'un si haut rang, mais Kolbuszowa était en meilleures conditions locales que les autres centres d'artisanat de la région boisée de Sandomierz, car c'était ici que se trouvait la résidence des grands magnats princes Sanguszko et plus tard des princes Lubomirski. Ils ont orné leur résidence des meubles de la production locale. Ces meubles furent très appréciés, bientôt renommés dans le pays entier et même recherchés au delà des frontières de la Pologne. Ils étaient connus comme meubles de Kolbuszowa, quoique, selon l'auteur, vu la quantité toujours médiocre des maîtres ébénistes à Kolbuszowa même, ils étaient aussi produits par les menuisiers d'autres bourgs et villages de la partie méridionale des grandes forêts de Sandomierz, avec Sokołów comme centre de la région menuisnière.

La séparation de Kolbuszowa d'autres parties de la Pologne par des frontières de douane et la décadence économique de la Galicie sous le gouvernement autrichien ont diminué la demande pour ces meubles très précieux qui ne purent résister à la concurrence des fabriques. La menuiserie de Kolbuszowa tomba complètement en décadence. L'organisation de la corporation en 1837 fut le dernier essai de salut. — Quant à Sokołów, il passa à la production des meubles populaires bon marché.

AGNIESZKA DOBROWOLSKA: UNE MAISON A PYRZYCE

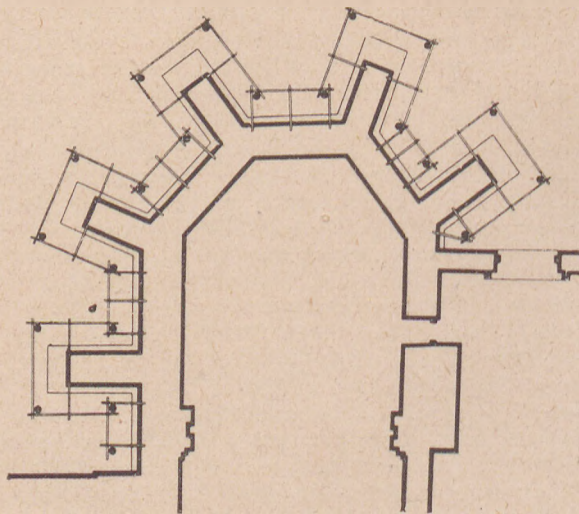
Sous la pression des lois établies en 1708 et 1770 par les rois de Prusse concernant l'architecture, dans le district Pyrzyce (voïevodie Szczecin) l'architecture originelle slave a dû céder place au type saxon.

Les maisons anciennes conservées jusqu'à nos jours peuvent servir de base pour caractériser leur type: elles ont le fronton étroit, trois intérieurs primitivement destinés comme logis seulement pour les habitants. Avec le temps on ajoute dans l'arrière de la maison une quatrième pièce pour le bétail. Par là même la division transversale comme fondamentale caractérise ce type en contraste avec la division oblongue de la maison saxonne.

La partie centrale d'une habitation de Pyrzyce est la cuisine noire, „cuisine polonaise“, comme disent les allemands, sans fenêtre, sans plafond, avec des murs qui, se rétrécissant, forment en haut une cheminée.

Au sud de la Norvège on a découvert une habitation primitive sans fenêtre, sans plafond d'une seule pièce, qui fait supposer, que notre cuisine noire peut être un reliquat de l'habitation de ce type qui devint avec le temps entourée de pièces.

Après avoir abandonné le type de ce bâtiment construit maintenant avec d'autres matériaux (mur prussien), la population pose encore longtemps ses villages suivant la projection du cercle, du fer à cheval ou en ovale, ce qui est caractéristique pour les habitations slaves, tout en gardant les gouttières, les fumivores et des motifs ornementaux (en forme d'une tête de cheval) — des reliquats slaves dans l'architecture au caractère allemand.



Ryc. 75. Prezbiterium kościoła Św. Anny w Warszawie z odtworzeniem układu średniowiecznych rusztowań.

Ryc. 76. na okładce: Dwór polski z XVII w. według rysunku w książce z biblioteki Wittów



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

JUIN 1949

Vol. XI. No 1/2

SOMMAIRE

ARTICLES	PAGE
Szczęśny Dettloff — Études sur l'art de Guy Stosz	1
Kazimierz Arlamowski — Château de Przemyśl au XVI s.	43
Aleksander Król — Mémoire de Bolmin de la fin du XVI ^e s.	59
Zbigniew Rewski — La genèse de premiers projets urbanistes de la place de Saxe à Varsovie	65
Eugeniusz Szwankowski — Le faubourg de Praga (à Varsovie) d'après son plan le plus ancien (1765)	71
Zygmunt Świechowski — Monuments d'art du district de Myśliborz	83
Franciszek Kotula — Contributions à l'histoire du meuble polonais du XVIII ^e s. Sokołów — Kolbuszowa	124
Agnieszka Dobrowolska — Maison de Pyrzyce	129
Tadeusz Makowiecki — Projets de Tyłman de Gameraen d'agrandissements de la Cathédrale de Varsovie (1690)	133
COMPTE-RENDUS ET CRITIQUES	160
L'antique au moyen-âge (J. Białostocki); I. Borkovsky, Sur les origines du bourg de Prague et de sa première église, 1949 (A. Gieysztor); La tapisserie de Bayeux (J. Białostocki); G. Meersmann, L'architecture dominicaine au XIII ^e s. 1947 (A. Gieysztor); Sovetskaja Archeologia IX, 1947 (J. Jodkowski); Kratkie Soobszczenija o dokładach i polewych issledowaniach Instituta Istorii Materialnoj Kultury XIX, XX, XXIII (J. Jodkowski); M. Opalek Gravure sur bois dans les périodiques polonais du XIX ^e siècles (S. M. Sawicka).	
CHRONIQUE	166
Notices: Bibliothèque de l'architecte Jean de Witte et de son fils Joseph (Z. Rewski); Traces d'échafaudage médiéval à l'église Ste Anne à Varsovie (B. Gg); Note con- cernant la décoration en stuc de la cathédrale de Lublin (M. Morelowski)	
RÉSUMÉ FRANÇAIS	

COMITÉ DE REDACTION: Président — prof. Ksawery Piwocki, dr. Stanisław Herbst,
prof. Zdzisław Kępiński, dr. Witold Kieszkowski, prof. Stanisław Lorentz, prof.
Michał Walicki, prof. Jan Zachwatowicz.

Prix de ce numéro — 400 zł.

MATERIAŁY DO DZIEJÓW SZTUKI I KULTURY**Wydawane przez Państwowy Instytut Historii
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.
- Nr 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.
- Nr 7 Wł. Knapieński. Materiały archiwalne do zabytków warszawskich, 1949, powielono w 80 egz.
- Nr 8 Olga Boznańska. Materiały do monografii zebrała H. Blumówna, 1949.
- Nr 9 Fr. Kurowski, Pamiątki m. Warszawy, wydał E. Szwankowski (w 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 Bulas: Zbiór naczyń greckich w Gołuchowie. 1948.

To samo w języku angielskim i francuskim

- Nr 6 Cezary Berezowski: Ochrona prawnomiędzynarodowa zabytków, dzieł sztuki w czasie wojny. 1948.
- Nr 7 Straty kulturalne Warszawy. Praca zbiorowa pod red. Władysława Tomkiewicza. 1948.
- Nr 8 Katalog obrazów wywiezionych z Polski przez okupantów niemieckich w latach 1939—1945. I. Malarstwo obce zestawiał W. Tomkiewicz, 1949.