

BIULETYN HISTORII SZTUKI I KULTURY

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



GRUDZIEŃ 1949

WARSZAWA

ROK XI. Nr 3/4

B I U L E T Y N

HISTORII SZTUKI I KULTURY

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

GRUDZIEŃ 1949

R. XI. Nr 3/4

SPIS RZECZY

ARTYKUŁY	str.
Jan Białostocki — Harfa Dawida i młot Tubalkaina	169
Szczęśny Dettloff — Czy Wit Stosz wykonał ołtarz dla Schwazu	179
Tadeusz Dobrzeński — Działalność artystyczna Stanisława Stosza w Kra- kowie	188
Aleksandra Świechowska — Wykopiska na zamku średniowiecznym w We- necji pod Żninem	213
Zygmunt Świechowski — Malowidła ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sule- chowskiego na tle problemu Mistrza z Gościszowic	233
Anna Szusterowa — Nieznany obraz Jana Massysa „Wenus“ w zbiorach Pu- słowskich w Krakowie	256
Stanisław Wiliński — Wielkopolski portret trumienny	262
Hanna Adamczewska — Studia Zakładu urbanistyki w małych miastach	295
Zbigniew Rewski — Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klienta	312
Stanisława M. Sawicka — Rysunki Józefa Walla w zbiorach Gabinetu Rycin Stanisława Augusta	325
Stanisław Wiliński — Sprawozdanie z inwentaryzacji zabytków sztuki po- wiatu świebodzińskiego	340
Zbigniew Hornung — Kościół drewniany w Komborni	358
RECENZJE I SPRAWOZDANIA	
CISTERCIENSIA (ref. A. Gieysztor); B. A. Rybakow, Remesło drewniej Rusi 1948 (S. Herbst); J. Carek, Romańska Praha, 1947 (Z. Świechowski) A. Tuulse, Die Burgen in Estland und Lettland, 1942 (S. Herbst); Moda na chińszczyznę w Polsce XVIII w. (ref. J. Tazbir)	368
KRONIKA	
Ruch Naukowy: Towarzystwa naukowe, wyższe uczelnie	398
NOTATKI NAUKOWE: Spuścizna Jana Jerzego Plerscha (E. Łopaciński) Gabi- net Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, lata 1939 — 1949 (S. M. Sawicka)	400
RÉSUMÉS	402
KOMITET REDAKCYJNY: Przewodniczący — prof. dr Ksawery Piwocki, doc. dr Stanisław Herbst, prof. Zdzisław Kępiński, dr Witold Kieszkowski, prof. dr Stanisław Lorentz, prof. dr inż. arch. Jan Zachwatowicz.	

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

Cena tego zeszytu — 600 zł. — miejsce kolportażu „Ruch“.

JAN BIAŁOSTOCKI

HARFA DAWIDA I MŁOT TUBALKAINA

MINIATURA BIBLI PŁOCKIEJ

Próba interpretacji

Znajdująca się w Bibliotece seminaryjnej w Płocku, pochodząca z drugiej ćwierci dwunastego wieku, Biblia roboty mozańskiej¹⁾ zawiera na fol. 211 v^o) miniaturę, która poprzedza rozpoczynający się od fol. 212 psalterz. Miniatura ta (ryc. 77) wykonana została na stronicy, którą początkowo pozostawiono pustą²⁾—przedstawia ona cztery postacie rozmieszczone po dwie—jedna nad drugą w dwóch podłużnych pionowych polach utworzonych na skutek podziału pola miniatury cienką kolumnienką i zamkniętych u góry łukami. Postacie występują na tle abstrakcyjnym, niezwiązane z sobą plastycznie, rozmieszczone w sposób jak by się zdawało przypadkowy: dwie z lewej wyżej, dwie z prawej niżej. Obie z lewej siedzą zwrócone w prawo, obie z prawej stoją zwrócone w lewo. Z lewej u góry król gra na harfie; identyfikacja z Dawidem narzuca się nieodparcie. Po prawej stronie dzielącej kolumnienki, nieco niżej od Dawida starszy mężczyzna wsparty na lasce gra przy pomocy młotka na ośmiu zawieszonych na pręcie dzwoneczkach, instrumencie zwanym *bombulum* lub *flagellum*³⁾. Postać siedząca z lewej na dole, w lewym ręku trzyma obcęgi, ujmujące kowadełko i uderza w niego młotkiem trzymany w prawej ręce. Ostatni aktor sceny, z prawej na dole trzyma w dłoniach przedmiot trudny do zidentyfikowania. Próbę rozwiązania tego ostatniego przedstawienia przeprowadzamy w dalszym ciągu naszych uwag.

Dotychczasowi interpretatorzy miniatury widzieli w niej „rodzajowe sceny zaczerpnięte z natury i życia dworskiego“⁴⁾. Kopera, zakładający miejscowe pochodzenie zabytku przypuszcza, że „w miniaturze, wyobra-

¹⁾ Ms. perg. No 2. Cf. St. SAWICKA, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibl. Nat. de Varsovie... et du Chapitre de Gniezno, *Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à peintures*, Paris 1933 (XIX année); tamże podana literatura dotycząca rękopisu: M. BERSOHN, Księgozbiór Katedry Płockiej, Warszawa 1899, s. 12—15, il. I—VII; W. PODLACHA, Historia Malarstwa Polskiego, Lwów br. 46—47; F. KOPERA, Dzieje Malarstwa Polskiego, tom I, Kraków 1925, s. 17—18; A. J. NOWOWIEJSKI, Płock 1930, s. 89, 473, i. 291—293, 16; M. MORELOWSKI, Pericopae lubińskie, ewangelarz płocki i drzwi gnieźnieńskie, *Prace Sekcji Historii Sztuki*, Wilno, Tow. Przyj. Nauk. II, 1935, s. 353; M. GĘBAROWICZ, Mogilno, Płock, Czerwińsk, *Prace Hist. pośw. Zakrzewskiego*, Lwów 1934, s. 123, nota 18 i passim. Rękopis został podczas okupacji wywieziony przez Niemców do Królewca. Do dziś nie odnaleziony; może uległ zniszczeniu?

²⁾ SAWICKA, op. cit. tabl. XXXVIa.

³⁾ SAWICKA, 239.

⁴⁾ KOPERA, op. cit., 18.

⁵⁾ KOPERA, loc. cit.



C-III 1002

L 75-1/61/CZ

60

zającej Dawida (artysta) sportretował Bolesława Kędzierzawego jako opiekuna sztuki, siedzącego na składanym tronie, grając na arfie i śpiewającego⁶. „U spodu tej sceny złotnik z towarzyszem pracuje nad uzupełnieniem czary, kując na małym kowadełku“⁷). Bersohn pisze: „U spodu miniatury widzimy jakichś rzemieślników w oryginalnych kostiumach zajętych pracą, prawdopodobnie złotniczą“⁸). Kopera domyśla się, że przedstawiona z lewej u dołu postać może być złotnikiem, który wykonał „Czarę włocławską“. Sawicka uważając kodeks za dzieło szkoły mozańskiej zarzuca identyfikację Dawida z portretem Kędzierzawego, natomiast postacie narysowane na dole interpretuje jako „une scène qui semble représenter un atelier d'un orfèvre“⁹).

Wydaje się jednak, że cała scena ma wspólny nurt ikonograficzny i że wszystkie występujące postacie są uczestnikami prymitywnego koncertu kameralnego, którego wyobrażenie stanowi typową i zazwyczaj stosowaną ilustrację rozpoczynającego się na następnej stronie psalterza. Utwór stoi na granicy symboliki i stanowi ciekawy przykład przenikania elementu obyczajowego w krąg przedstawień ściśle symbolicznych.

Skład ikonograficzny miniatury operuje dwiema postaciami ważniejszymi niejako, gdyż przedstawionymi w pozycji siedzącej — z lewej strony: Dawid grający na harfie i kowal uderzający w kowadło; oraz dwiema postaciami akompaniującymi — starzec grający na dzwonkach i postać posługująca się instrumentem trudnym do identyfikacji. Obie te postacie przedstawione są w pozycji stojącej.

W dwóch postaciach górnych i lewej dolnej nie trudno odnaleźć tradycyjne elementy związane z przedstawieniem muzyki jako jednej z *artes liberales*. Charakterystyczne jest to, że miniatura nasza wprowadza jako głównych aktorów koncertu nie personifikacje alegoryczne muzyki, jak dzieje się to zazwyczaj w ściśle symbolicznych przedstawieniach średniowiecznych, lecz wprowadza tu dwóch najsłynniejszych reprezentantów muzyki.

Jak wiadomo wyobrażenia sztuk i nauk miały dwojaki charakter¹⁰)—
1^o przedstawienia alegoryczne sztuk wyzwolonych jako postaci kobiecych

⁶) KOPERA, loc. cit.

⁷) M. BERSOHN, op. cit., 14.

⁸) SAWICKA, 239.

⁹) K. KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg 1928, I, 145 nn.; W. MOLSDORFF, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, 2 wyd. Lipsk 1926, 266; E. MÂLE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1922, 23, s. 76 nn.; R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, Haga 1931/2, I/II; J. J. M. TIMERS, *Symboliek en Ikonografie der Christelijke Kunst*, Roermond-Maaseik 1947, 733 nn.; VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française...*, vol. II, 1 nn.



Ryc. 77. Miniatura Biblii Płockiej.
fol. 211 v^o. Płock, Biblioteka seminaryjna.

dzierżących atrybuty — ikonografia tych alegorii oparta jest na Zaślubinach Merkurego z Filologią¹⁰⁾ zawartych w *Satyriconie* Martiana Capelli, i 2^o najsłynniejsi przedstawiciele poszczególnych artium, którzy pojawiają się u Izydora z Seville w *Etymologiae libri XX*¹¹⁾.

Jako personifikacja alegoryczna muzyki w źródłach występuje zazwyczaj postać kobieca grająca na instrumencie strunnym¹²⁾; pierwsze znane realizacje plastyczne przedstawiają kobietę grającą na dzwonkach — w rzeźbie prawych drzwi zachodniego portalu w Chartres (uderza młotkiem w 3 dzwonki, na kolanach jej leży ośmiostrunna harfa, po bokach wiszą wiole)¹³⁾, w rzeźbie lewego zachodniego okna w Laon¹⁴⁾ i na witrażu w Laon¹⁵⁾. W *Hortus Deliciarum* Herrady z Landsberg (ok. 1170) muzyka¹⁶⁾ gra na harfie (*cithara*), obok niej wiszą gęśle (*lira*) i lutnia z korbą (*organistrum*). Również niekiedy słowik jest alegorią muzyki¹⁷⁾; w późniejszej sztuce średniowiecznej atrybutem jej stają się organy.

Najdawniej uznanym wynalazcą i reprezentantem muzyki jest wymieniony w *Genesis* (4, 22) Tubalkain: „Sella też urodziła Tubalkaina, rzemieślnika wszelkiej roboty, od miedzi i od żelaza“. Tubal, pochodzący od Kaina, który wynalazł muzykę uderzając w dźwięczny metal dwoma młotami różnej wagi¹⁸⁾. Inni co prawda (Cassiodor) za wynalazcę muzyki

¹⁰⁾ Martianus CAPELLA, *Satyricon* IX, 909.

¹¹⁾ CLEMEN, *Jahrbuch d. K. h. S. d. a. K. H.*, Wien XVII, 13 nn. i XXIII, 327 nn.; Reprezentanci sztuk występujący obok personifikacji mają swą analogię w słynnych artystach, którzy towarzyszyli w starożytności muzom. Np. Euterpe, dzierżącej flet towarzyszył Stesichoros. Por. mozaikę w Trewirze (publ. STUEDEMUND, *Jahrbuch des Kais. Deutsch. Archäol. Inst.*, 1890, 1/5); cf. J. v. SCHLOSSER, *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters*, Wien 1891, s. 131.

¹²⁾ Martianus CAPELLA, j. w.; Alain de Lille († 1202), *Anticlaudianus*, Ks. III, rozdz. V; Cf. MÅLE 78. Witraż w Auxerre, świecznik XIII w. w Mediolanie.

¹³⁾ VIOLLET-LE-DUC, II, 2, repr. MÅLE 87, il. 44.

¹⁴⁾ VIOLLET-LE-DUC, 7, il. 15.

¹⁵⁾ MÅLE, 85, il. 43.

¹⁶⁾ H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Wildpark—Potsdam 1931, 92, il. 50.

¹⁷⁾ Romańska misa z brązu, cf. *Zeitschr. f. Christl. Kunst*. 1897, 239 nn.; MOLS DORFF, 226.

¹⁸⁾ Wincenty z BEAUVAIS, (przekazując wiadomość Petrusa COMESTORA), *Speculum doctrinale*, lib. XVI, cap. XXV; Cf. MÅLE, 86. Zapewne przeniesiono tu na Tubalkaina cechę przypisywaną przez Pismo Św. bratu jego Jubalowi: „A imię brata jego było Jubal, który był ojcem wszystkich grających na harfie i na muzyckim naczyniu“ (Gen. 4, 21). Cf. analogiczne przypuszczenie: L. STAUCH, *Ambos*, *Reallexicon z. deut. Kunstgeschichte*, I, 635. Kiedy indziej zawód kowala, wykonywany według Pisma przez Tubalkaina wiązano z Jubalem-muzykiem, cf. drzeworyt z FRANCHINO

uważali Pitagorasa. Tych więc dwóch przedstawicieli muzyki spotykamy najczęściej na kartach miniatur średniowiecznych, w rzeźbie czy fresku.

Hibernicus exul (Irlandczyk), w swych *t i t u l i*, uważanych za program ikonograficzny malowideł ściennych w pałacu, który opat Farulfus († 806) z St. Denis zbudował Karolowi Wielkiemu¹⁹⁾ tak pisze o muzyce²⁰⁾:

„Musica quid valeat, quid sit, quicumque requiris
Hanc intrato domum, quae tibi clara patet.
Hic nam repperies, quo constant cuncta tenore
Organa vel valeant artificare meos.
Haec constat primo Tubal auctore reperta,
Asserit ut Moyses ille dei famulus.
Pitagora et Lino²¹⁾ necnon Amphione²²⁾ Greci
Auctore inventam hanc etiam referunt...“.

Źródłem jest tu zapewne Izydor z Sewilli, który w swych *Etymologiae* pisze: „Moyses dicit repertorem Musicae artis fuisse Tubal... Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia... Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphiona in arte Musica primos claruisse ferunt“²³⁾. Amfion wraz z Arionem i Orfeuszem znajdują się też w orszaku muzyki w poemacie Martianusa Capelli. Charakterystyczna cecha Tubalkaina —

GAFORIS (GAFURIUS), „Theorica Musicae“, Mediolan 1492, repr. BESSELER, 44, il. 19. Tubalkain bywał też przedstawicielem sztuki obróbki metalu. Wyobrażany jest wtedy podobnie jak wówczas gdy pełni funkcję reprezentanta muzyki — uderzając młotem w kowadło. Cf. MOLSDORFF, 227, nr 1103. Występuje on w tej roli na północnym portalu w Chartres: TIMMERS, 738, nr 1704. Wyobrażenie Tubalkaina kującego wraz z Jubalem gwoździe stanowi w systemie typologicznym średniowiecza typ dla przybicia Chrystusa do krzyża. *S p e c. H u m. S a l v.*, Tabl. 45, wyd. LUTZ i PERDRIZET, Lipsk, 1907; Cf. MOLSDORFF, l. cit. Drzeworyt ze *S p e c u l u m* reprodukuje TIMMERS, op. cit., il. 19; Jubal i Tubalkain są tam określani: *I n v e n t o r e s a r t i s f e r r a r i e e t m e l o d i a r u m*.

¹⁹⁾ J. v. SCHLOSSER, Beiträge, 131.

²⁰⁾ MIGNE, P. Lat. I, 409, Carm. XX; cit. SCHLOSSER, Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst, Wiedeń 1892, 376.

²¹⁾ Linos wedle mitologii greckiej uczył muzyki Heraklesa. Niewdzięczny uczeń zabił swego nauczyciela w napadzie gniewu. Wedle innej tradycji przyczyną śmierci Linosa był Apollo, oburzony na muzyka, który chciał z nim mierzyć się w swej sztuce. Pausan. IX, 29, 6; Cf. P. DEMARCHE, Mythologie de la Grèce Antique, Paris 1884, 511.

²²⁾ Zethos i Amphion, mąż Niobe, uchodzą wedle starej tradycji (odmiennej od tej, która mówi o Kadmosie) za założycieli Teb; Odyss. XI, 260 sq.; dzieci Zeusa i Antiope, budują oni mury dokoła miasta, przy czym Amfion gra na lirze, której dźwięki wprawiają kamienie w cudowny ruch, tak że głązy same układają się w warstwie muru; APOLL. RHOD. I, 740 et Schol.; HORAT., Epist. ad Pison., 394; Cf. P. DECHARME, 573/5.

²³⁾ SCHLOSSER, Schriftquellen 376; Cf. SCHLOSSER, Beiträge 131.

reprezentanta muzyki przedostała się do przedstawienia personifikacji tej sztuki; młotek, którym *m u s i c a* w Chartres, Laon i Freibergu uderza w dzwonki, zdradza swe niewątpliwe pochodzenie od kowalskiego rzemiosła bajecznego wynalazcy muzyki.

Tubalkain był niejednokrotnie przedstawiany w sztuce średniowiecznej ²⁴⁾ a cieszył się powodzeniem i w wieku XV na północy i południu ²⁵⁾.

Wydaje się, że jesteśmy uprawnieni do tego, by w kowalu przedstawionym na miniaturze płockiej upatrywać właśnie wyobrażenia związanego z tradycją Tubalkaina. Ale lewa część miniatury, oprócz tego reprezentanta muzyki zawiera również niewątpliwą podobiznę króla Dawida. A Dawid nie występuje na ogół w roli przedstawiciela muzyki. Osoba jego bywa centralną postacią na miniaturach zdobiących liczne rękopisy psalterza i pełni tu rolę dekoracyjno-ilustracyjną. Dawid bywa przedstawiany albo samotnie, albo w otoczeniu towarzyszących mu muzykantów ²⁶⁾. Ta druga wersja występuje już w pochodzącej z końca VIII wieku okładce z kości słoniowej znajdującej się w Luwrze ²⁷⁾. Król gra tu na harfie siedząc pomiędzy bębniścą (grającym na widlastych czynelach, uruchamianych również nogą) i drugim muzykantem grającym na gęślach. Podobne widlaste czynele widać w ręku dwóch muzykantów płasających wraz z tancerzami dokoła króla Dawida, grającego na instrumencie podobnym do drumli w Złotym Psalterzu z St. Gallen, pochodzącym z drugiej połowy IX wieku ²⁸⁾. Z tego samego okresu datuje się Biblia Karola Łysego w Paryskiej Bibliotece Narodowej ²⁹⁾, gdzie koncert królewski wykonywany na psalte-

²⁴⁾ Np. Katedra w Puy (Episcopium), XIII w. — towarzyszy personifikacji muzyki (z organami); MÅLE, II, 87; SCHLOSSER, Beiträge 140.

²⁵⁾ W malowidłach klasztoru premonstrantów w Brandenburgu (w Bibliotece) z pocz. XV w. (personifikacja z cytrą). Opisane przez H. SCHEDLA, Kodeks Misc. 418, Bibl. Monach., SCHLOSSER, Beiträge 147; SCHLOSSER, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wiedeń 1896, 325; SCHULTZ, *J a h r b u c h d. p r e u s s. K S l g n.* XVII, 96 nn. Wedle przekazu tegoż SCHEDLA również Tubal był przedstawicielem muzyki w niezachowanych freskach w *C a p e l l a d e g l i E r e m i t a n i* w Padwie; Cf. SCHULTZ, *JdPKS*, I, 35 nn. Tubal pojawia się jeszcze m. in. w rysunku szkoły padewskiej z pocz. XV w. (Gabinet rycin, Rzym), v. MARLE, II, 218, il. 244; w płaskorzeźbie Luca della Robbia na Campanilli Florenckiej; na fresku Andrea da Firenze w Capella degli Spagnuoli przy S. Maria Novella we Florencji (personifikacja z organami). Repr. m. in. v. MARLE, II, 216, il. 242.

²⁶⁾ W Topografii Chrześcijańskiej Cosmasa Indicopleustesa Dawid przedstawiony jest jako śpiewak królewski, otoczony przez tancerki i trzy chóry muzykantów ustawione jeden nad drugim. Cf. KÜNSTLE, op. cit., s. 292; o Cosmasie por. J. STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch*, Leipzig 1899.

²⁷⁾ A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen u. sächsischen Kaiser*, Berlin 1914, I, no 3.

²⁸⁾ BESSELER, 75, repr. tabl. V.

²⁹⁾ Repr. BESSELER, tabl. II.

rium odbywa się w asyście 2 żołnierzy oraz muzyków grających na rogu, perkusji, cytrze i długiej fujarce. Można zacytować liczne późniejsze (XI—XII w.) analogiczne przykłady³⁰). Przedstawienia te zbudowane są zawsze centralnie; Król Dawid bywa otoczony postaciami muzyków rozmieszczonymi w abstrakcyjnej przestrzeni, jak w psalterzu katalońskim z XI wieku³¹), lub w wymienionych już rękopisach Biblii Karola Łysego czy Złotego Psalterza z St. Gallen. Kiedy indziej dekoracyjna architektonika miniatury rozmieszcza muzykantów w oddzielnych, przeznaczonych dla nich komórkach: np. w angielskim psalterzu z St. Albans z początku XII wieku³²) lub w rękopisie *A r s M u s i c a* Arystotelesa Bedy z XIII wieku³³). W burgundzkiej Biblii Stefana Hardinga³⁴) z początku XII stulecia muzycy tworzą fryz poniżej postaci Dawida. Psalterz anglosaski z początku XI wieku³⁵) ukazuje dwóch grajków w „dolnym piętrze“ miniatury, w dwóch klatkach, inni dwaj towarzyszą z bliska Dawidowi, stojąc za jego tronem. Są to dwaj muzycy grający na lirach, do wtóru harfie królewskiej. Na dół odsunięto instrumenty dęte — róg i syringę, oraz widlaste czyniele — interesujący przykład systematyki w rozsadzeniu orkiestry³⁶). Ładny przykład zamkniętej, kolistej kompozycji przedstawiającej Dawida otoczonego czterema muzykami, którzy pozostają z nim w bliskim intymnym kontakcie, stanowi okładka z kości słoniowej *P s a l t e r i u m* królowej Melisendy³⁷). Wśród sporego materiału porównawczego nie widzi się jednak nigdzie wypadku, by król Dawid umieszczony był z boku kompozycji i potraktowany równorzędnie z innymi partnerami koncertu. Miniatura płocka jest w tym traktowaniu króla, jak się zdaje, odosobniona. Niewątpliwie udzielono mu miejsca głównego, lewego u góry, najlepszego ze wszystkich możliwych w dwudzielnym, a nie centralnym układzie miniatury. Czyż więc mielibyśmy traktować kompozycję jako wariant „Dawidowego Koncertu“?

Weźmy pod uwagę instrumenty składające się na grupę. Harfie króla odpowiada po prawej stronie nieco niżej umieszczony zespół dzwonków. Wspomnieliśmy już o tym instrumencie przy początkowym opisie miniatury. Owo wczesno-średniowieczne *b o m b u l u m*, rozbudowane w XII

³⁰) Pewną ich liczbę wymienia v. MARLE, I, 95/6.

³¹) Paryż, Bibl. Nar., Lat. 11550, repr. BESSELER, 76, il. 41.

³²) Hildesheim, St. Godehard; repr. J. BAUM, *Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Italien*, Wildpark-Potsdam 1933, 226, il. 208.

³³) Paryż, Bibl. Nar., repr. N. DUFOURCQ, *La Musique, des Origines à nos jours*, Paris, Larousse 1946, s. 113.

³⁴) Dijon, Bibl. Miejska, Ms. 14; repr. BAUM, 216, il. 198.

³⁵) Cambridge, Univ. Library, Ff. I. 23, repr. BESSELER, 69, il. 35 wg F. GALPIN, *Old English Instruments of Music*.

³⁶) Ciekawe też rozłożenie w Psalt. St. Albans i w Psalterzu katalońskim, j. w.

³⁷) repr. KÜNSTLE, op. cit., il. 118, s. 294.

wieku — f l a g e l l u m było ulubionym instrumentem romańskiego świata ³⁸). Występował on w składzie orkiestr tego okresu o czym świadczą liczne miniatury ³⁹). Dopiero z gotykiem odchodzą dzwonki z muzyki artystycznej, by wrócić do niej w końcu XVIII wieku ⁴⁰).

Ten więc instrument wiąże się dobrze z harfą Dawida. Ale kowadło Tubalkaina jest tu wstrętem zupełnie nieuzasadnionym. Żadne ze znanych przedstawień nie ukazuje tego instrumentu w roli pozasymbolicznej. Grę na kowadle podziwiać możemy co prawda w cytowanej już *Theorica Musicae* Franchino Gaforisa ⁴¹), ale drzeworyt ilustrujący tę książkę przedstawia kowadło, w które bije sześciu kowali sześciu młotami (o wadze zróżnicowanej w stosunku 4 — 6 — 8 — 9 — 12 — 16).

Skromne dźwięki pojedynczego kowadła mogłyby co najwyżej pełnić rolę perkusji ⁴²). Ostatni uczestnik koncertu trzyma w ręku instrument najtrudniejszy do zidentyfikowania. Może to być źle zrozumiana przez prze rysowującego z wzoru iluminatora syringa (niemieckie *Panpfeiffe*), która wielokrotnie pojawia się w formach prostokątnych ⁴³), może jakiś instrument perkusyjny ⁴⁴).

Cały zespół ma charakter przypadkowy i bardzo nieprawdopodobny. Jak nam się wydaje miniatura płocka jest przedstawieniem wykonanym

³⁸) BESSELER, 77.

³⁹) Np. Psalterz z St. Albans; Bedy „Ars Musica“, j. w.; angielski rs z XII w. Cambridge, St. John's College, B. 18, repr. BESSELER, 74, il. 39.

⁴⁰) Nicolas Dalayrac, francuski kompozytor operowy wprowadza dzwonki do orkiestry w 1791. Inowację podjął w 1794 Cherubini w „Elizie“, później Meyerbeer w „Hugonotach“ i Rossini w „Wilhelmie Tellu“. We „Flecie zaczarowanym“ Mozarta (I Akt, finale) pojawia się solo na dzwonki klawiszowe. Cf. W. HEINITZ, *Instrumentenkunde*, Wildpark Potsdam, 1929, 91.

Niejasne jest znaczenie laski trzymanej przez starca grającego na dzwonekach, przypomina ona nieco atrybut św. Józefa — laskę, por. np. „La généalogie de Notre-Dame“ miniatura z *Poésies de Gautier de Coincy*, Bibl. de l'Arsenal, 3517, fol. 7; repr. H. MARTIN, *La miniature française du XIIIe au XIVe siècle*, Paris — Bruxelles 1923, tabl. XIX, lub Chorbuch für die Prim (Zwiefalten, Cod. hist. fol. 415), s. 82-v^o, repr. K. LÖFFLER, *Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit*, Augsburg 1928, tabl. 32.

⁴¹) Mediolan 1492, repr. drzew. BESSELER, 44, il. 19.

⁴²) W Biblii katalońskiej z ok. 1000 z Sant Pere de Roda (Paryż, Bibl. Nat., Lat 6) widać grajka posługującego się jednym dzwonkiem i młotkiem; repr. BESSELER, 73, il. 38.

⁴³) Np. w Biblii katalońskiej, j. w.; w rękopisie z Cambridge z XII w., p. nota 37; również w psalterzu katalońskim z XI w.; Paryż, BN, Lat. 11550; repr. BESSELER, 76, il. 41.

⁴⁴) Np. cytowane przez BESSELERA „Schlagplatten“ i „Klappern“ występujące w Biblii z XIII w. z Grande Chartreuse w Bibl. Grenoble, Ms. 41, repr. BESSELER, 90, il. 49.

z drugiej ręki, przez artystę pracującego w ośrodku peryferycznym, posługującego się zapewne wzorami miniatorstwa lub wyrobów z kości słoniowej.

Pragnąc zilustrować psalterz, romański artysta sięgnął do rozmaitych dostępnych mu wzorów przedstawień związanych z muzyką. Ze znalezionych ilustracji wybrał zapewne te, które mu odpowiadały i skomponował nową całość. Stąd dostał się tu Tubalkain — reprezentant symboliczny muzyki. Ale artysta pragnął nadać ilustracji charakter możliwie żywy, odmalować jeden z koncertów kameralnych, o jakich słyszał może, może pamiętał z wędrówek odbytych w młodości — nie znała ich zapewne miejscowość gdzie pracował — nie sięgałby wówczas do kompilowania wzorów, nie skomponowałby zespołu tak mało prawdopodobnego. Malarz kodeksu płockiego umiał jednak nadać całości przedstawienia jedność akcji i nastroju. Król Dawid, Tubalkain, grający na dzwonekach starzec i postać niejasna dla nas — na dole, przypadkowo zestawieni, rzućni na tło abstrakcyjne współgrają w jakimś nierealnym i nieprzestrzennym wymiarze.

Gdy przyjrzymy się harfie Dawida zaintryguje nas zakrzywiony pręt, przypominający sznur, trzymany przez króla w lewej ręce a ciągnący się ku ostremu kątowi w dole harfy. Tam podłużny ten kształt skręca ku nasadzie strun. Jedyna nasuwająca się interpretacja każe przypuścić, że miniaturzysta przerysowując wzór zmienił nieco formę owego przedmiotu, w którym chcielibyśmy widzieć długi klucz do strojenia harfy, podobny do tego, który widać na miniaturze kilkakrotnie już cytowanej psalterza katalońskiego z XI wieku⁴⁵). Gdy przyjmiemy tę hipotezę — miniatura płocka przedstawi się nam jako obraz strojenia instrumentów. Każdy z członków kwartetu uderzył swój ton: dzwonnik trzeci od dołu dzwonek⁴⁶), król trzecią od dołu strunę. Kowal uderzył młotem i zatrzymał go w powietrzu, podobnie ozwała się perkusja czy syringa ostatniego uczestnika. Muzycy pochyleni z lekka nad swymi instrumentami w uważnym skupieniu usiłują uchwycić różnicę brzmień. Oczy króla i dzwonnika nawiązały kontakt. Tylko kowal wpatrzony jest w kowadło. Wzrok ostatniego muzyka, pełen oczekiwania utkwiony jest w przestrzeni: za chwilę zabrzmia akordy pierwszego psalmu.

Przedstawiona chwila byłaby momentem brzmienia dźwięku, momentem „czystej muzyki“ i zawieszenia gestu. Chwilę taką namaluje kiedyś Giorgione w jednym z najmuzykalniejszych obrazów świata. W miniaturze płockiej ów kontakt postaci przebiegający w muzycznym wymiarze jest tym bardziej wzruszający, że irracjonalny; bo jakże tu stroić harfę króla psalmisty i kowadło starego kowala? Ten prymitywizm irracjonalnego

⁴⁵) BESSELER, 76, il. 41.

⁴⁶) W sprawie układu dzwonek pod względem wysokości tonu por. drzeworyt z książki GAFORISA, j. w.

zestawu, połączony z intensywnością kontaktu ustanowionego pomiędzy postaciami może, raz jeszcze, pozwala na przypuszczenie polskiej, w sensie miejsca powstania, genezy kodeksu.

Ów romański „koncert kameralny“ nie jest to więc ściśle ani przedstawienie obyczajowe ani symboliczne, lecz jakaś nastrojowa i encyklopedyczna zarazem *summa musicae* — sztuki najwyżej chyba przez średniowiecze cenionej, jako że ona jedna jest wspólną dla wszystkich elementów świata zasadą. Jest to bowiem, wedle nauki późnego antyku przekazanej średniowieczu przez Boecjusza, harmonia rządząca światem, człowiekiem i sztuką — *musica mundana, humana et instrumentalis*.

CZY WIT STOSZ WYKONAŁ OŁTARZ DLA SCHWAZU?

Z nie małym zdumieniem przeczytałem artykuł St. Szymańskiego pt. „Ołtarz Wita Stosza w Schwazu“, zamieszczony w *Biuletynie Historii Sztuki i Kultury* (X. 245—256) — ze zdumieniem przede wszystkim dlatego, że autor przystępuje z tak zadziwiającą śmiałością do egzegezy dokumentu z r. 1503, której nie sprostął, ale i dlatego, że wykazuje całkowity brak orientacji w odnośnej literaturze, co spowodowało jego karkołomne wywody i wnioski.

Można by nad nimi przejść do porządku dziennego, gdyby nie to, że rozprawa Sz. ukazała się w poważnym piśmie fachowym, że więc mógłby któryś z naszych badaczy sztuki tego czasu, a nawet twórczości samego Stosza przy sposobności chcieć się oprzeć na wynikach tej pracy — wiadomo bowiem, że polska literatura stoszowska, z małymi wyjątkami, działalności norymberskiej mistrza Wita nie wiele poświęca uwagi, zatapiając się jedynie w ekspektoracjach pasjonujących nas zagadnień związanych z krakowskimi dziełami Stosza¹⁾. Gorsza zaś rzecz, że autor negując pracę mistrza dla Schwazu, skreśla z życia jego całe 3 lata twórczości, z których mamy tę jedynie wiadomość archiwalną, i to o dziele rozmiarami swymi zbliżonym, jak sądzi Sz., do krakowskiego ołtarza mariackiego. Wobec tak poważnych usterek merytorycznych z przykrością musiałem się zabrać do sprostowania przynajmniej najpoważniejszych z rozlicznych niedociągnięć i całkiem mylnych wniosków, jakie wysnuwa autor z wspomnianego dokumentu.

Sz. podaje tę zapiskę archiwalną w tłumaczeniu polskim. Ale, nie umiając sobie poradzić sam z tekstem i jego średniowiecznymi, stale w tej formie powtarzającymi się na podobnych dokumentach zwrotami (dlaczego nie zasięgnął rady jakiegoś germanisty, obytego z staroniemieckimi tekstami?), przekręca brzmienie dokumentu w sposób niemiłosierny, zaciemniający jeszcze bardziej podstawowe jego wiadomości, już i tak często trudne do zrozumienia w brzmieniu oryginału. Nie rozumiem zresztą, poco w ogóle to okaleczone tłumaczenie w piśmie naukowym. Dla fachowców przecież było by wystarczyło podanie dokumentu w brzmieniu oryginalnym, ewentualnie z komentarzem przy zawitych a ważnych zwrotach. Ale niestety stało się nieszczęście a tekst „przetłumaczony“ wziął autor za podstawę niefortunnnych wniosków artykułu. Stąd konieczność, by przypatrzyć się temu przekazowi historycznemu bliżej, a nawet, odstąpiwszy od zwyczajowej praktyki naukowej, przeciwstawić mu tłumaczenie poprawne a przynajmniej usuwające błędy rażące, których następstwem stało się całe to nieporozumienie autora.

Tłumaczenie poprawne brzmi, jak następuje²⁾ (w nawiasach oryginalne wyrazy i zwroty dokumentu oraz tłumaczenie Sz.):

¹⁾ Do tych wyjątków należą m. in. obchodzące nas tu artykuły, napisane z okazji norymberskiej wystawy stoszowskiej z r. 1933, a mianowicie: Wł. TERLECKI, Wit Stwosz w Norymberdze, *Sztuki Piękne* 1933 oraz Ks. DETTLOFF, Na marginesie wystawy dzieł Wita Stosza w Norymberdze 1933, *BHSK* III (1934) nr 1. W obu artykułach są wzmianki o ołtarzu w Schwazu, w moim krytyczne.

²⁾ Trudniejsze części dokumentu objaśnił mi łaskawie profesor germanistyki U. P., dr J. Berger. Tenże mój kolega stwierdził, że tekst jest charakteru wczesno-wysoko-niemieckiego.

„Ja, Wit Stosz, snycerz („Bildschnitzer“ — Sz. „rzeźbiarz“) obywatel w Norymberdze, zeznaje tym otwartym pismem dla siebie i dla wszystkich moich spadkobierców, że zaradny i mądry („fursichtig und weys“ — Sz. świadomy i pełnoprawny“) Linhart Steyrer, tegocześnie budowniczy domu bożego i kościoła N. P. Marii w Schwazu w imieniu („anstatt“ — Sz. „w obecności“) panów (= radców miejskich) i całej gminy (Sz. „gminu“) także w Schwazu, wyliczoną gotówką („bar und bereit“ — u Sz. brak) wyłożył („ausgericht“ — Sz. „oszacował“) i zapłacił mi umówione („Benentlichen“ — Sz. „następujące“) jedenaścieset i sześćdziesiąt sześć reńskich guldenów wszystko dobrej monety za dzieło ołtarzowe („werch und Tafel“ — Sz. „dzieło i obraz“), które na ołtarz w chórze N. P. Marii („auf unserer Frawen Kor altar“ — Sz. „na Naszej Pani ołtarz w prezbiterium“) w tymże kościele wykonałem i ustawiłem“.

Co następuje dalej, jest tak trudne do zrozumienia, że beztrudki przekład tej części tekstu dokumentarnego przez naszego autora poprostu rozbija. To też ażeby ten passus zrozumieć, musiałem jako laik, choć dość dobrze obyty ze średniowieczną niemieczyzną, zasięgnąć co do pewnych zwrotów porady rutynowanego germanisty. Są to bowiem zwroty prawnicze i to używane w dialekcie z pogranicza bawarsko-frankońskiego (a więc i tyrolskiego), które muszę tu podać w brzmieniu dokumentu, następnie w niemieczyźnie dzisiejszej a potem dopiero w tłumaczeniu: „...und waz darynn beruert, der mich dann darumb und für alle ansprach, so ich desshalben zu haben vermeint hab, ganz wol benugt, rueff mich der gewert, schon aussgericht und bezalt sein zu rechter zeit an alle meinen schaden und abgang“. W dzisiejszej niemieczyźnie: „...was sich darauf bezieht, der mich damals darum und für alle Ansprüche, welche ich deshalb zu haben vermeint habe, völlig befriedigt (hat), bekenne ich die Summe (brak w tekście) nach Gebühr empfangen zu haben zu rechter Zeit ohne allen meinen Schaden und Abgang (Abzug)“. W przekładzie polskim: „...i co się do tego odnosi, który (sc. Steyrer) mnie wówczas w tym względzie i co do wszystkich pretensji, które z tego powodu mieć mogłem, całkowicie zaspokoił, zaświadczam, że (tę sumę) według słuszności otrzymałem w oznaczonym czasie bez jakiegokolwiek mojej szkody i potrącenia“.

Co z tego ustępu zrobił Szymański, proszę porównać: „...i co wynika z tego i co również wynika dla mnie ze wszystkich rozmów i przemówień oznajmia uradzona mi wartość w zapłatę w odpowiednim czasie za moje wszystkie straty i odprawy“. Konia z rzędem, kto zrozumie. Ale wszakże na tym niezrozumiałym dla niego tekście głównie oparł autor swoje ekspektacje, a w wyniku tego naturalnie i końcowe swe błędne wnioski, uważając to notoryczne pokwitowanie za umowę tylko.

Dalszy ciąg dla tłumacza nie powinien już sprawiać żadnych poważniejszych, zdawać by się mogło, trudności. Mimo to nie przepuścił i jemu nasz autor, wtrącając do tekstu po swojemu wręcz z fantazji poczęte własne zwroty. A więc w brzmieniu właściwym: „Ja, wyżej wymieniony Wit Stosz i na to kwituję całkowicie („sag... ganz quit frey und ledig und los“ — często powtarzający się zwrot prawniczy — Sz. „zostawiając sprawę wolną i rozwiązana w całej naszej opłacie“(!)) dla siebie i wszystkich moich spadkobierców wspomnianemu Linhartowi Steyrerowi jako budowniczemu

³⁾ Kościół parafialny w Schwazu, znany mi z autopsji, ma 2 „prezbiteria“ (inaczej chóry) po stronie wschodniej obok siebie (por. B. RIEHL, Die Kunst an der Brennerstrasse, Leipzig 1908, gdzie rzut poziomy ryc. 10).

w imieniu (u Sz. brak) panów oraz zarządu kościelnego („Kirchenpräst“) przytoczonego kościoła N. P. Marii i całej gminy w Schwazu lub, ktoby takiego pokwitowania potrzebował oraz dla wszystkich ich spadkobierców i potomków („nachkommen“ — Sz. „następców“) z wyżej (u Sz. brak, co zmienia sens) zapisanej sumy pieniężnej jako całej zapłaty za wymieniony ołtarz („werch und Tafel“ — Sz. znów „pracę i obraz“) nie wyłączając żadnych odnoszących się do niego żądań („aller anvordrung waz darynn berürt nich ausgenommen“ — Sz. „nie wyjąwszy żadnych przynależności, które w związku z nim pozostają“), jemu też za tę zapłatę szczególną składam podziękę (u Sz. całe to ważne zdanie opuszczone); wszystko wiernie podane (u Sz. również brak). Dla dokumentarnego potwierdzenia („Des zu warer urkundt“) poprosiłem („habe ich... erbeten“ — Sz. „chcę prosić“) usilnie zaradnego i mądrego Hansa Vischhausera w Schwazu, ażeby swą pieczęć („ynsigl“ — u Sz. „właściwe sygnum“) na końcu tego pisma przy niniejszym kwicie poniżej kazał wycisnąć, jednakże bez szkody dla niego i jego spadkobierców („doch im und sein erben an (= ohne) schaden“ — u Sz. „by jego i jego potomstwo tym sposobem zobowiązać“ — a więc coś całkiem przeciwnego). Świadcami mojej prośby o pieczęć („meiner pete umb das jnsigel“ — u Sz. „mojej prośby i całego pisma z pieczęcią“) są: godni Michel Enndlich, Friedrich Kaser, Linhart Talhaymer i Hanns Schmidt tamże. Działo się w piątek po dniu N. P. Marii assumptionis anno domini etc. trzeciego roku“ (19 sierpnia 1503).

O ile wolno mi wyrazić swoje przypuszczenie na podstawie znajomości podobnych dokumentów norymberskich, tekst podyktował sam Wit Stosz a napisał go zapewne pisarz miejski. U Sz. powstał jednak, jak mu się zdawało, ważniejszy dylemat: czy dokument był pisany w Schwazu czy też w Norymberdze. Chociaż skłania się do przyjęcia tej pierwszej ewentualności, wyznaje on we formie rozbrajającej: „Brak autorytatywnego potwierdzenia nie pozwala jednak przypuszczenia postawić w formie bardziej twierdzącej“ (sic!). Owszem, pozwala. Było bowiem na oryginalne takie „autorytatywne potwierdzenie“ w formie pieczęci (Sz. nazywa ją „sygnum“) Hansa Vischhausera, obywatela Schwazu i powiernika Stosza, roburującej dokument. Przecież Vischhauser do Norymbergi z nią nie jeździł. Zresztą jest to kwestia całkiem podrzędnego znaczenia, jak również obojętne są dla naszej sprawy stosunki, w jakich pozostawał ów Vischhauser z mistrzem Witem. Występuje on na dokumencie razem z trzema innymi obywatelami schwazkimi — zapewne z ramienia rady miejskiej i jako jej wysłannik do dozorowania postępu i wykończania prac około zamówionego ołtarza — po prostu w charakterze świadka, że suma 1166 zł. reń. została Stoszowi wypłacona *).

Ważniejszą było by rzeczą dowiedzieć się, czy Stosz wykonał ołtarz dla Schwazu w Norymberdze czy też tam na miejscu. Dokument z r. 1503 nie o tym nie wspomina — z natury rzeczy, ponieważ jest tylko pokwitowaniem zapłaty za pracę już wykonaną. Kontraktu zaś w tej sprawie, który niewątpliwie był uprzednio zawarty, nie posiadamy. Lossnitzer wprawdzie skonstruował kilkoletni pobyt Stosza w Schwazu, ale bez dowodów, gdy znów autor katalogu stoszowskiej wystawy norymberskiej, o którym niżej będzie mowa, sądzi, że ołtarz schwazki „wird wohl grössten-

*) Podobną funkcję pełnił np. Jan Turzo „als eyn Vorwesir der grossen taffil“ tzn. rzeźbionego całkiem ołtarza Stosza dla krakowskiego kościoła mariackiego (por. J. PTASNIK, Crac. artif. m. i. nr 917).

teils in Nürnberg gearbeitet sein“. Ja sam przyjąłem jako miejsce wykonania raczej owo miasto tyrolskie z powodów, których tu powtarzać nie mam potrzeby⁵⁾.

O braku orientacji w późnogotyckiej nomenklaturze artystycznej świadczy dalej następujące zdanie Sz.: „Nie wiemy także, co oznaczają słowa odnoszące się do obrazu, który mistrz obok głównego dzieła ołtarza miał wykonać“. Właśnie, że wiemy, mianowicie to, iż Stosz w ogóle żadnego obrazu dla Schwazu malować nie miał. „Tafel“, który to wyraz uważa za równoznaczny z obrazem, bowiem oznaczał w średniowiecznej niemieczyźnie każdy ołtarz, rzeźbiony czy ozdobiony malowanymi częściami. Zwrot zaś „daz werch und Tafel“ jest powtarzającym się często w tego rodzaju dokumentach umownych czy kwitowych hendiadioin, oznaczającym po prostu „ołtarz“. Zastanawia, że Sz. mówi tylko tu o obrazie, kiedy wyraz „Tafel“ zachodzi również na tzw. „kopercie“ Vischhausera do naszego dokumentu, który jest dziś zawinięty w odrębne pismo obywatela schwazkiego zaświadczaające, iż mistrz Wit oddał mu ten kwit do rąk wiernych na pewien czas do przechowania. Tam to znajdujemy również ową „Tafel“ („tafl“) samą, które to słowo jednakże, ponieważ Stosz ma za nią dostać pokaźną sumę 1166 fl. reń., autor tłumaczy chytrze jako „prace“. A może tylko nie spostrzegł własnej swej gaffy?

Ten drugi dokument z r. 1503 ma w przekładzie brzmienie następujące: „Oto jest kwit mistrza Wita Stosza snycerza z Norymbergi na 1166 fl. reń. za ołtarz w kościele N. P. Marii w Schwazu; tenże kwit oddał mi wspomniany mistrz Wit na przechowanie tak długo, aż mi nie napisze, że wypłacono mu powyższą sumę, wtedy mam ten kwit wręczyć budowniczemu kościoła N. P. Marii“.

Sz. wnosi z tego tekstu, że Wit Stosz nie dostał ani grosza i że ołtarza w ogóle nie wykonał, ponieważ w piśmie Vischhausera jest mowa o tym, że nie prędzej ma oddać kwit mistrza budowniczemu Steyrerowi, aż nie dostanie powyższej sumy („das Er zalt ist obemelter summa“). Jakże to? Więc Stosz kwituje najwyraźniej odbiór pieniędzy w r. 1503 za pracę, której wcale do tego czasu był nie rozpoczął? Nie prostszą będzie rzeczą przypuścić, że do pełnej sumy nie dostawało jakiejś kwoty, która do owego terminu nie była jeszcze wpłynęła, mianowicie, że — jak to się działo z krakowskim ołtarzem mariackim — tego rodzaju prace kościelne wykonywały się ze składek zazwyczaj i ofiar wiernych? Ten właśnie niedobór miał ściągnąć niewątpliwie powiernik Stosza, ażeby następnie oddać pełny już kwit kierownikowi budowy kościoła.

Cóż jednak, kiedy dla naszego autora nie ma śladu po szwazkim ołtarzu stoszowskim, wskutek czego tłumaczy on ów kwit — wyraźnie kwit („Das ist ain quitung von maister Veytten Stoss“ w piśmie Vischhausera — „Ich... Veyt Stoss sag... ganc quit frey und ledig und los“ w dokumencie właściwym) — jako umowę czy kontrakt, który nigdy nie został zrealizowany. Ładna sprawa! Vischhauser ma w rękach pokwitowanie z pieczęcią własną, zatwierdzone przez 4 świadków, na bardzo poważną kwotę, w którym mowa o zapłacie za wykonane już przez mistrza Wita dzieło ołtarzowe, a ten poprzednio nie był palcem ruszył, by w ogóle pracę rozpocząć. A w związku z tym, skąd wziął się ów dokument w innsbruckim Ferdinandeum? Chyba nie z jakichś pozostałych papierów po samym Vischhauserze-

⁵⁾ Ks. DETTLOFF o. c. s. 29 n.

rze, jeno razem z innymi urzędowymi zapiskami archiwalnymi miasta Schwazu, jak tego dowodzi nieco późniejszy dopisek „N. 13 d“ oraz „N. 1503“ na piśmie Vischhausera.

Na potwierdzenie swojej tezy przytacza Sz. następnie fakt, że nie posiadamy wiadomości, iż Stosz napisał rzeczywiście ów zapowiadany list do swego pośrednika w Schwazu z zaświadczeniem całkowitego odbioru należnej mu sumy — tak, jakby wszystkie dokumenty średniowieczne musiały się koniecznie zachować aż do dni naszych. Zresztą byłby to przecież list całkiem prywatny, dotyczący jedynie adresata, który go niewątpliwie otrzymał, kiedy swoje własne pismo dołączył do kwitu, widocznie jako już załatwione. Niemniej jest to dla Sz. pierwszy poważny argument, ażeby Stoszowi odebrać twórczość dla Schwazu.

Drugim zaś argumentem, przemawiającym za jego twierdzeniem, jest zdaniem autora fakt, że kościół parafialny w tym czasie był w trakcie przebudowy, która ciągnęła się aż do r. 1535, co nie pozwalało na wznieście w nim wystawnego ołtarza. Niestety zapomina Sz., że ponowne poświęcenie świątyni przypadło już na r. 1502, że więc widocznie najpóźniej w tym czasie została ona oddana do użytku parafii. Najlepszym dowodem, że przynajmniej główne części kościoła były w użyciu a nawet ozdabiane, jest fakt, iż właśnie z czasu po r. 1491 zachowały się tam nagrobki wcale dobrego dłuta⁶⁾. Obie apsydy prezbiterium zaś, z których w jednej stanąć miał ołtarz stoszowski, niewątpliwie od dawna już służyć musiały nabożeństwu, jak to w podobnych wypadkach w średniowieczu działo się bardzo często. Najdowodniej jednak świadczy o daleko już w tym czasie posuniętych pracach budowlanych ta okoliczność, że cesarz Maksymilian wystawia w r. 1496 glejt do Schwazu na 2 lata Erazmowi Grasserowi z Monachium, by zakończył przebudowę kościoła⁷⁾.

Jako trzeci argument wysuwa Sz. fakt, że 1620 r. na wniosek tyrolskiej Rady Dworu arcyks. Leopold V każe wystawić w Schwazu, nowy „wspanialszy“ ołtarz właśnie w tym miejscu, na którym dotychczas rzekomo stał ołtarz Stosza. Nie mam pod ręką tekstu „Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses“ (t. XVII) — na który się autor powołuje — ażeby móc stwierdzić, czy znów nie wyczytał on tam czegoś nie właściwego. Ale to mniejsza. Ważniejszą jest rzeczą, że Sz. mówi o „przebudowie“ ołtarza stoszowskiego. Znaczyłoby to bowiem, że nie zbudowano wtenczas całkiem nowego, lecz użyto do niego części dawnego — a tych zdaniem autora nie ma. Istotnie dość liczne bywały wypadki, że do nowych ołtarzy barokowych wstawiano dawne gotyckie figury, jak to stało się również w kościele schwazkim, gdzie do dziś oglądać można w późnobarokowym ołtarzu po stronie wschodniej zewnętrznej nawy południowej zespół taki z św. Anną Samotrzeć i dwiema świętymi niewiastami z pocz. XVI w., przypisywany swego czasu przez lokalnego badacza dziejów Schwazu, C. Fischhalera, Stoszowi, choć z naszym mistrzem nie wspólnego nie mają⁸⁾.

Sz. rozwodząc się niepotrzebnie nad tą sprawą, dawno już załatwioną kategorycznie przez Dauna i Lossnitzerera, używa jej jednak jako dowodu dla swojej tezy, rozumując w ten sposób: jeżeli zachowały się niższe swą wartością artystyczną owe figury dłuta jakiegoś nieznanego rzeźbiarza, jakże się to stać mogło, że nie ma śladu po świetnym ołtarzu znakomitego

⁶⁾ B. RIEHL o. c. s. 30.

⁷⁾ B. RIEHL o. c. s. 27.

⁸⁾ Cały ten ołtarz barokowy reprodukuje RIEHL ryc. 15.

mistrza Wita? Odpowiedź prosta dla autora: bo takiego ołtarza w Schwazu nigdy nie było. Jakże byłby mógł bowiem Leopold V, wybitny znawca sztuki i mecenas, zgodzić się na takie barbarzyńskie zniszczenie wielkiego dzieła znanego w świecie chrześcijańskim ze swego krakowskiego ołtarza Mariackiego artysty, jakim był Stosz, szczególnie, jeśli się zważy „cenę jego (ołtarza) i autorytet twórcy“. Znać z tego, że nasz autor nie słyszał nigdy, jak to bez skrupułów usuwano w XVII i następnych jeszcze wiekach poważne dzieła doskonałych artystów późnogotyckich, by zastąpić je sztuką nową, ponieważ nie przemawiały już niczym do jej zapalonych wyznawców. Zapomina też Sz., że Schwaz leży nad drogą z Włoch przez Brenner do Niemiec południowych, gdzie wpływy włoskie, a więc i baroku włoskiego były zawsze bardzo silne i bezpośrednie. A czy autor nie wie, że i nasz ołtarz Mariacki w 2 poł. XVIII w. zagrożony był tym samym losem, kiedy to archiprezbiter kościoła N. P. Marii, ks. Łopacki kazał już był Włochowi Fontanienemu sporządzić projekt nowego i także „wspanialszego“ ołtarza, który miał stoszowski zastąpić, czemu przeszkodziła tylko śmierć niefortunnego inicjatora, a następnie ciężkie czasy rozbiorowe⁹⁾. Wtenczas to — a nawet później jeszcze, bo po połowę XIX w. nie wiedziało nic o jego mistrzu ani nie zdawano sobie sprawy z „ceny i autorytetu twórcy“, choć dzieło było daleko większe od schwazkiego. I nie wiadomo, co byłoby się dalej stało z krakowskim *chef-d'oeuvre* mistrza Wita, gdyby nie wizyta Thorvaldsena w Krakowie, który wpadł w zachwyt na widok wspaniałego dzieła rzeźby późnogotyckiej.

Nie bardzo też, zdaje się, orientuje się Sz. w istotnej roli, jaką odegrali habsburscy władcy Tyrolu od Maksymiliana po Leopolda V w stosunku do Schwazu jako rzekomi mecenas sztuki. Owi arcyksiężęta tyrolscy, którzy wszystkie swe zamysły artystyczne kierowali *ad maiorem domus suae gloriam*, a którzy wskutek często na olbrzymią skalę zakrojonych swych projektów (mauzoleum dla Maksymiliana) w nieustannych byli kłopotach finansowych, pochłonięci własnymi swymi zamierzeniami ani nie myśleli zajmować się osobiście jakimś tam ołtarzem, wznoszonym w małym miasteczku tyrolskim. Jako patronowie schwazkiego kościoła parafialnego interesowali się oni nim chyba tylko o tyle, o ile ten patronat nakładał na nich pewne obowiązki prawne lub — jak to było z Maksymilianem, który przez pewien czas nosił się podobno z zamiarem wystawienia tam swego monumentalnego grobowca — brali kościół pod uwagę przy wyborze miejsca wiecznego spoczynku, a równocześnie naturalnie i chwały pośmiertnej, wyrażającej się w tego rodzaju zamysłach, jak mauzoleum innsbruckie. Jeżeli zaś Rada Dworu za Leopolda V decyduje o zniesieniu w Schwazu ołtarzy gotyckich, miała to być raczej wskazówka tylko dla bogatych mieszczan tamtejszych, by usunęli, rażący zitalianizowany gust ówczesny, gotycki wystrój wnętrza kościelnego. Ażeby sam arcyksiążę zapłacił wszystkie koszty nowego wystroju, bardzo wątpić należy.

Tego rodzaju sprawy bowiem finansowało samo mieszczaństwo jak to wynika w naszym wypadku m. in. z brzmienia dokumentu z r. 1503, w którym Stosz kwituje parafii, nie zaś cesarzowi, ponieważ widocznie sami mieszczanie łożyli na wystawienie ołtarza. Że w ten sposób Maksymilian mógł się czegoś więcej dowiedzieć o twórcy dzieła, z którym później

⁹⁾ T. SZYDŁOWSKI, O Wita Stosza ołtarzu mariackim, *Prace Kom. Hist. Szt. P. A. U. II* (1922) s. 8 n.

wchodzi w bliższy kontakt, kiedy nieszczęsne wypadki norymberskie grożą naszemu mistrzowi wytrąceniem dłuta z ręki i sparaliżowaniem jego całej twórczości, to nie ulega wątpliwości. Miał cesarz zapewne dawniejsze już wiadomości o Wicie Stoszu od swej krewnej, polskiej królowej Elżbiety habsburżanki, z której polecenia stworzył mistrz w Krakowie bogate mauzoleum dla jej męża Kazimierza Jagiellończyka.

Już wobec tych faktów niezrozumiałą jest pewność Sz., że „późniejszy projekt figur (sc. brązowych) do grobowca cesarza Maksymiliana... w tzw. Hofkirche w Innsbrucku nie był nigdy przez Stosza poważnie traktowany“. Jak sobie autor wyobraża takie postępowanie mistrza? Czy norymberski Stosz, ów napiętnowany i ścigany przez tamtejszą radę miejską „unruhiger, heilloser Bürger“ (1506), a przy tym zwykły w zrozumieniu czasu rzemieślnik był aż tak już porośnięty piórą, że wolno mu było zadrwić sobie z monarchy, któremu przecież nadto zawdzięczał swą rehabilitację, a który w r. 1514 daje mu tak intratne i zaszczytne zlecenie na wykonanie kilku wielkich figur z brązu dla swego wystawnego mauzoleum podobnie, jak je otrzymał rok poprzednio Piotr Vischer st.? Potrzeba było zajrzeć tylko do Lossnitzera, gdzie pod tymże rokiem 1514 znalazł by Sz. odnośne dokumenty, które świadczą o tym, jak bardzo Stoszowi zależało na wykonaniu tak ponętnego dla niego zlecenia cesarskiego, jak walczy o prawo do przełamania surowych norymberskich przepisów cechowych, które pozwalały na odlewy w brązie jedynie rotgisarzom — jak ostatecznie dostaje to pozwolenie od rady miejskiej, „sunst würd es bei kais. Maj. grosse ungnad gepern“. Inna rzecz, że Stosz wskutek intryg rotgisarzy żadnej ze zleconych mu figur nie wykonał¹⁰⁾.

Na koniec jeszcze jeden argument, który przytacza Sz. jako dowód, że Stosz zaniechał całkiem wykonania ołtarza dla Schwazu. Mianowicie uważa autor termin 3-letni na wystawienie dzieła, dorównującego rozmiarami „prawie ołtarzowi Mariackiemu w Krakowie“, za zbyt krótki. Nie byłby więc nasz mistrz podołał tej pracy w 3 latach, kiedy na wykonanie ołtarza krakowskiego potrzeba mu było według autora aż lat 11 (recte 12). Na innym miejscu niebawem rozpatrywać mam kwestię trwania prac nad ołtarzem mariackim, które to prace właściwie stanowczo nie trwały tak długo, jak się zazwyczaj przypuszcza. Tu tylko stwierdzę, że ołtarz w Schwazu mógł być wykonany przez naszego mistrza w 3 latach, ponieważ był on niemal 2,5 razy mniejszy od krakowskiego, jak to łatwo obliczyć na podstawie zapłaty, którą Stosz otrzymał za jeden i za drugi. Gdy bowiem Kraków zapłacił mu 2808 fl. reń., w Schwazu otrzymał on tylko 1166 fl. reń. Poza tym dłuższe czy krótsze trwanie tego rodzaju prac w czasach późnogotyckich zależne było zawsze od umowy, która albo żądała własnoręcznej dla przeważającej części ołtarza pracy samego mistrza albo też dopuszczała daleko idącą współpracę pomocników. Jak było w Schwazu, tego nie wiemy, ponieważ nie zachował się kontrakt ze Stoszem, który niewątpliwie określał dokładnie te i inne szczegóły pracy¹¹⁾.

¹⁰⁾ Przypisywanie Stoszowi figury św. Leopolda (LOSSNITZER o. c. s. 129), czy Marii burgundzkiej (B. DAUN, Veit Stoss und seine Schule, Leipzig 1916 s. 146) okazały się dokumentarnie pracami innych artystów.

¹¹⁾ Słynne „Sakramentshäuschen“ Adama Kraffta według zachowanej do dziś umowy stanąć miało w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze gotowe w 3 latach (Krafft wykonał je w 2²/₃ latach), przy czym fundator zastrzegł sobie, że mistrz wykona je własnoręcznie, jedynie przy pomocy 4 a co najmniej 3 współpracowników (B. DAUN, Peter Vischer und Adam Krafft, Bielefeld 1905 s. 104). Jako przykład

Powyższe sprostowanie nie wyczerpuje bynajmniej wszystkich mylnych wniosków, którymi naszpikowany jest artykuł Sz. Poddałem krytyce tylko kilka wykolejeń autora, mianowicie takich, które najbardziej mogły by dezorientować w sprawach, związanych z ołtarzem stoszowskim dla Schwazu. Najsilniejszy cios zostawiłem na zakończenie — cios, który ostatecznie i z gruntu podcina mozolnie skonstruowaną tezę autora, jakoby to dzieło, najpoważniejsze rozmiarami a zapewne i założeniem formalnym z czasów norymberskich naszego mistrza, w ogóle nigdy nie istniało.

Otóż w Innsbrucku znajduje się znany zbiór A. Colli'ego, w którym przechowywane są 2 figury późnogotyckie, przedstawiające Matkę Boską i św. Jana spod krzyża. Obie postacie, jednometrowej wysokości zdradzają najwyraźniej styl stoszowski, zbliżony do form jego krakowskich. Obie pochodzą ze Schwazu, gdzie ów zbieracz innsbrucki znalazł je w jakiejś kapliczce. Były one pokazane z okazji 400-lecia śmierci Wita Stosza na wystawie dzieł jego w norymberskim Germanisches Museum, gdzie je oglądałem, i są wymienione w katalogu tejże ekspozycji¹²⁾. Krótką wzmiankę zamieścił o nich w swym wyżej cytowanym artykule Terlecki w tymże roku 1933 oraz ja sam w *Biuletynie* z r. 1934 w recenzji wystawy stoszowskiej, przy czym sprzeciwiłem się przypisywaniu naszemu mistrzowi również krucyfiksu z tyrolskiego zamku Metzen, który to zabytek uważam za pracę jakiegoś nieznanego rzeźbiarza z kierunku Pachera¹³⁾. O stoszowskim charakterze obu rzeźb pouczą dowodnie załączone tu reprodukcje (ryc. 78). Obie figury asystencyjne były zapewne, jak o tym słusznie mówi katalog, umieszczone razem z zaginionym właściwym krucyfiksem w naczółku ołtarza schwazkiego. Czy są one „własnoręcznym“ dziełem Stosza, czy wykonane zostały przez któregoś z jego współpracowników, to rzecz podrzędnego znaczenia, którą niebawem przy innej sposobności generalnie poruszę. W każdym razie zdradzają one jawnie cechy jego sztuki, a były wykonane ściśle według jego projektu i w jego formie¹⁴⁾.

Wielka szkoda, że Sz. nic nie wiedział o tych dostatecznie informujących zapiskach. Był by sobie oszczędził dużo niepotrzebnego wysiłku, no i — *s i t v e n i a v e r b o* — naukowej kompromitacji.

Czytelnika może dziwi, że wytoczyłem aż tak ciężkie działo przeciw niefortunnnemu autorowi rozprawy, który wystąpił w tej sprawie z tak, zdawać by się mogło, poważnym aparatem naukowym, wydobytym zresztą przeważnie z rozmaitych czasopism austriackich i tyrolsko-lokalnych mniej lub więcej naukowych. Ale, jak już wyżej wspomniałem, nie jest to sprawa tak znów obojętna, iż by wolno jej kręgosłup wykrzywiać z poważną szkodą dla nauki. Wszakże zachowane ze zniszczonego ołtarza schwaz-

takich kontraktów z końca XV w. warto przeczytać zamieszczony u H. WILMA (*Die gotische Holzfigur*, Stuttgart 1942 III Aufl. s. 106 n.) umowę zawartą z M. Pachcherem w r. 1471 na ołtarz w Gries, który miał być wykończony całkowicie i ustawiony w 4 latach.

¹²⁾ Katalog der Veit Stoss-Ausstellung, Nürnberg 1933 II Aufl. nr 10. Reprodukowane nie były te zabytki ani tam ani też, o ile mi wiadomo, w żadnej innej późniejszej publikacji.

¹³⁾ Por. TERLECKI o. c. s. 391 n. i Ks. DETTLOFF o. c. s. 28 n.

¹⁴⁾ Ponieważ ołtarz w Schwazu, jak to podaje kwit z 1503 r., stanął „auf unser frawen Kor altar“, a więc na przygotowanej już poprzednio zwyczajem ówczesnym mense w chórze N. P. Marii, przypuszczać należy, że scena główna wyobrażała jakieś zdarzenie z życia Matki Boskiej. W naczółku zaś umieścił Stosz ową grupę Ukrzyżowanego z postaciami spod krzyża, podobnie, jak to uczynił Pacher na swym ołtarzu w St. Wolfgang (por. O. SCHÜRER, Michael Pacher, Bielefeld 1940 ryc. s. 69 lub E. HEMPEL, Das Werk M. Pachters, Wien 1940 ryc. 48).

kiego Wita Stosza figury stanowią ważki dowód, że mistrz w swych pierwszych latach pobytu w Norymberdze stosował jeszcze formy, oparte o jego ołtarz Mariacki w Krakowie, przynajmniej w tej ołtarzowej pracy snycerskiej, mimo że w kamiennych reliefach dla Volckamera z kościoła św. Sebalda, a także w drewnianych figurach Chrystusa Boleściwego i Matki Boskiej z r. 1499 dla tegoż fundatora zaznaczył się był już ów „nowy“ Stosz, upraszczający a choćby tylko odmieniający swą tradycję krakowską.

Z drugiej zaś strony wykreślenie z twórczości mistrza Wita ołtarza w Schwazu spowodowało by w jego biografii wyrwę, której niczym wypełnić ani wytłumaczyć by nie można. Nagrobek Kalimacha z r. 1496 dla Krakowa, następnie poważne prace dla Volckamera, ciągnące się do r. 1499, a po tym wielkie zlecenie dla Schwazu aż do r. 1503 dają nam dopiero pełny obraz nieprzerwanej żywotności twórczej mistrza.

Jedną zaletę ma rozprawa Sz.: po raz pierwszy podaje się facsymilia dokumentów schwazkich, a także kilka niezłych reprodukcji figur z tamtejszego ołtarza św. Anny Samotrzcę.

DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA STANISŁAWA STOSZA W KRAKOWIE

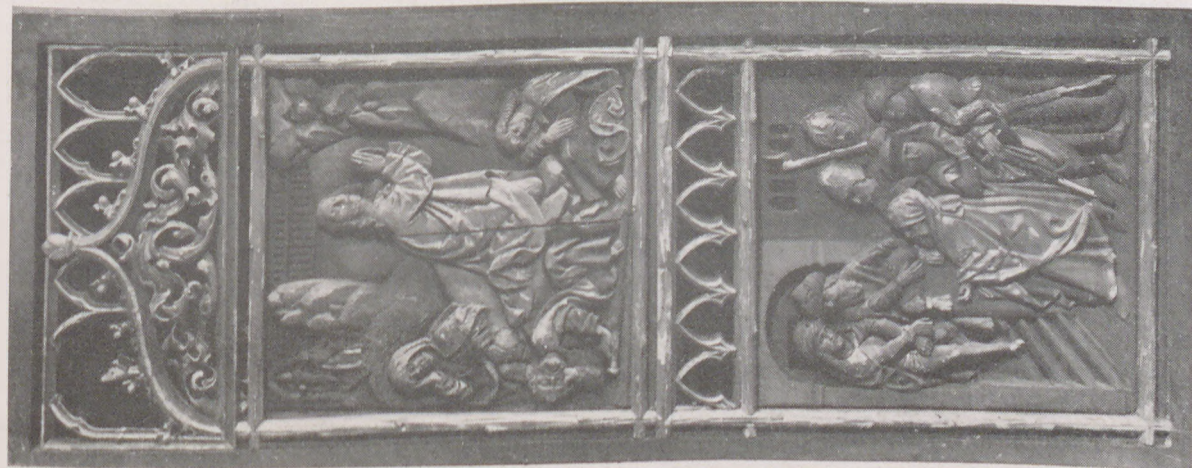
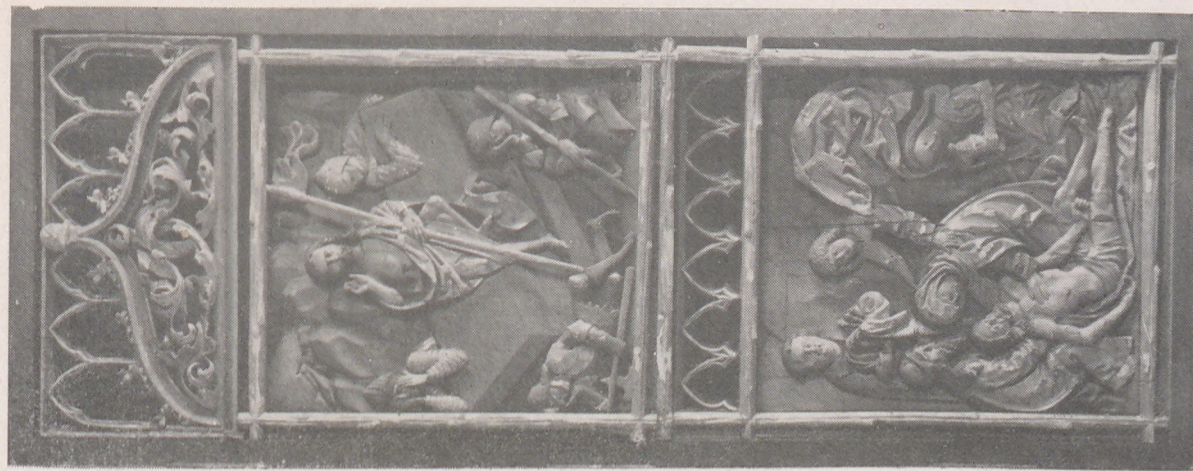
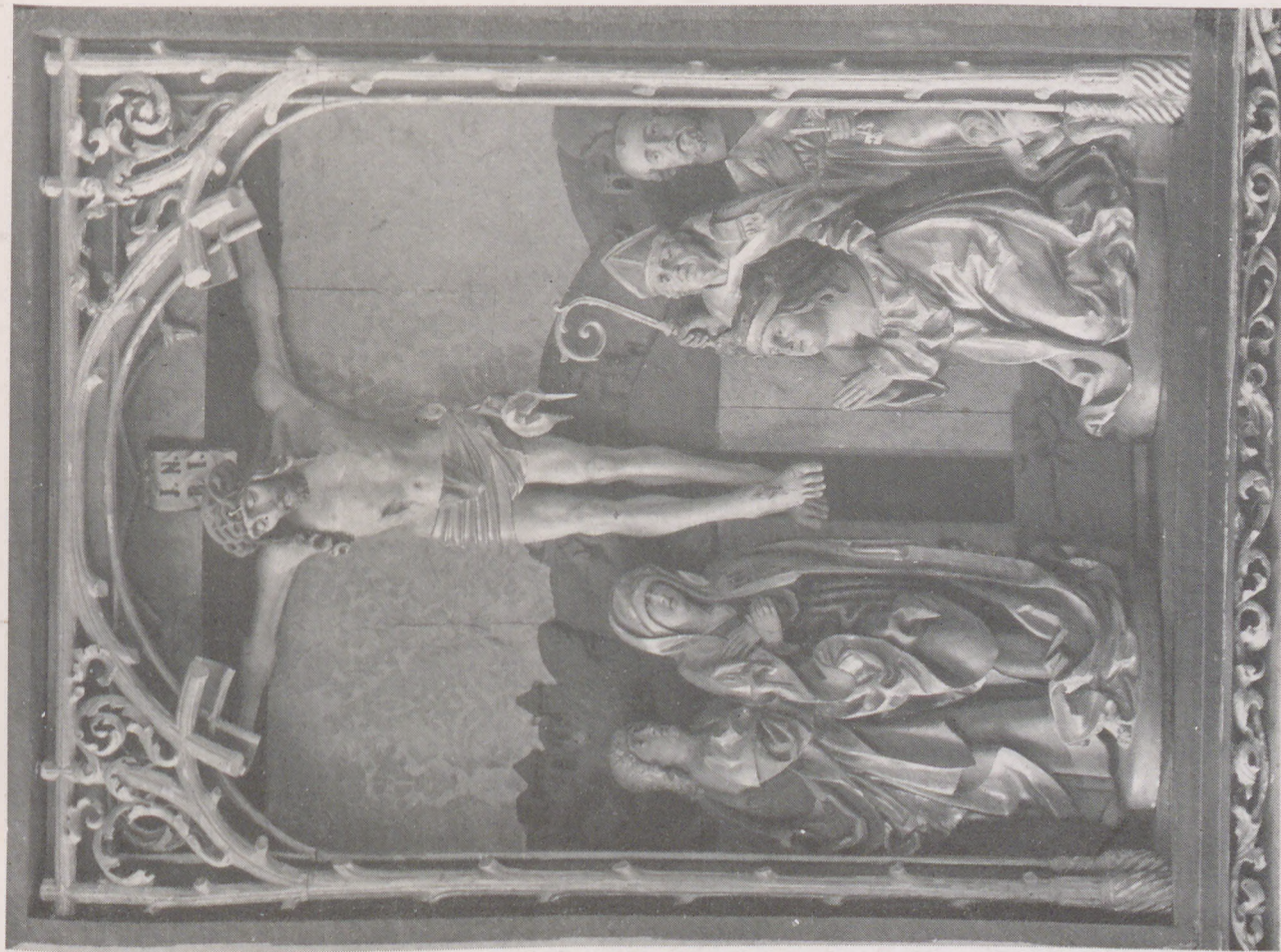
Zagadnienie rzeźby postoszowskiej na ziemiach Polski nie osiągnęło jeszcze w naukowej literaturze ostatecznych wyników badawczych. Szczupłość materiałów archiwalnych oraz niedostateczna jeszcze znajomość zachowanych dzieł rzemiosła snycerskiego utrudniały sformułowanie wyczerpującej w tym zakresie syntezy. Pełna publikacja krakowskich przekazów miejskich, zebranych przez Ptaśnika, wypełnia w dużym stopniu tę lukę, dostarczając informacji o życiu artystycznym głównego środowiska w rozwoju polskiej kultury średniowiecznej. Jednak długotrwały brak tych źródeł historycznych sprawił, że częstokroć podejmowane prace nad rzeźbą krakowską tego okresu, nie wyszły poza krąg hipotez w swych ostatecznych wynikach. Działalność artystyczna najstarszego syna Wita Stosza, Stanisława snycerza, urodzonego w Krakowie i przebywającego w tym mieście przez szereg lat, stanowiła zagadnienie, którego rozwiązanie nasuwało liczne trudności. Przegląd naukowej literatury, zarówno polskiej jak i niemieckiej, wykazuje dużą rozbieżność wyników, ustalających biografię tego artysty oraz zakres wykonywanego rzemiosła. W dość licznym zespole domniemanych jego prac znalazły się dzieła formalnie zupełnie odmienne, których nie można uporządkować w ramach stylu artysty późnogotyckiego, nawet przy uwzględnieniu szerokich granic jego ewolucji twórczej. Krytyczna analiza metod badawczych problemu Stanisława Stosza oraz ocena słuszności wysuwanych poglądów nie mogą pomijać wszystkich czynników — jak zasób ówczesnych wiadomości archiwalnych, zakres i cel podjętych badań, które w dużym stopniu, często decydującym, wpływały na metodyczny charakter podejmowanych studiów.

Działalność artystyczna Stanisława Stosza posiada określone granice terytorialno-czasowe w ogólnym rozwoju późnogotyckiej sztuki polskiej. Obecność jego w Krakowie (1505—1527/8), przynależność jako snycerza do miejscowej organizacji cechowej i wiążąca się z tym określona pozycja społeczna w mieszczaństwie krakowskim, są faktami historycznymi, potwierdzonymi treścią archiwalnych przekazów, zachowanych w krakowskich księgach miejskich¹⁾. Akt przyjęcia w 1505 r. prawa miejskiego Krakowa przez Stanisława Stosza snycerza, który jest *h i c o r i u n d u s*, stanowi pierwszą wiadomość o tym artyście, rozpoczynającą wówczas swą działalność artystyczną²⁾. Ostatnim świadectwem obecności Stanisława w Krakowie jest notatka z 10 grudnia 1527 roku³⁾. Wkrótce udaje się w po-

¹⁾ GRABOWSKI A., Starożytnicze wiadomości o Krakowie. Kraków 1852, odnalazł w krakowskich aktach nazwisko W. Stosza; imię jego syna rzeźbiarza, o którym dowiedział się ze źródeł niemieckich, nasunęło mu przypuszczenie, że „pochodzenia rodowitości Wita z Krakowa lub też dawności tu jego osiedlenia się i zamieszkania dowodzić i to może, że syn jego Stanisław tu się niezawodnie urodził, co okazuje imię jego chrzestne, bo obcych krajów mieszkańcy imienia tego nie używali“. Dopiero HOSZOWSKI K., Wit Stosz według źródeł historycznych wiadomych jako też nieznanych w kraju naszym, Kraków 1881, p. 30—31 odszukał w krakowskich aktach nazwisko Stanisława Stosza, słusznie zauważając obecność w tym czasie drugiego Stanisława, złotnika.

²⁾ Liber iuris civilis inceptus a. 1493: Stenczel Stosh snyczer ius habet hic oriundus bonorum testimonio non indiget sed quia pater suus Veyt snyczer ius civile resignaverat dedit 1/2 markam — KACZMARCZYK, Libri iuris civilis cracoviensis, Kraków 1913, nr 9402.

³⁾ PTAŚNIK J. — FRIEDBERG M., Cracovia artificum 1501—1550, nr 633.



Ryc. 79. Tryptyk Jana Olbrachta z Katedry Wawelskiej, ob. Muzeum Diec. w Krakowie.

dróż do Norymbergi, nie uporządkowawszy nawet swoich spraw majątkowych, które załatwia w Krakowie Magdalena, wdowa po Stanisławie, we wrześniu 1528 r.⁴⁾ W starszej literaturze Lepszy odniósł wiadomości z końca XV w. o krakowskim złotniku Stanisławie do osoby Stanisława Stosza, snycerza, przypisując mu działalność w dwóch zawodach⁵⁾. Długo utrzymująca się hipoteza tożsamości Stanisława złotnika i snycerza wynika z niedokładnej znajomości źródeł archiwalnych. Jednak dotychczasowe badania nie wykryły żadnych dowodów (zapiski archiwalne, dzieła sygnowane), które by obiektywnie określały prace tego artysty. Kraków, miejsce jego działalności cechowej, nasuwał przypuszczenie, że prac tych należy poszukiwać wśród miejscowych zabytków. Powyższe uwagi określają *status questionis* Stanisława Stosza, jako przedmiotu badań, które w rozwiązaniu tego zagadnienia posługiwać się muszą wnikliwą egzegezą źródeł historycznych oraz formalno-porównawczą analizą zachowanych dzieł tego okresu.

I.

Dotychczasowy dorobek naukowy, mierzony zakresem postawionej problematyki, podzielić można na: 1) badania, ustalające biografię Stanisława Stosza⁶⁾, 2) badania, w których punkt wyjściowy, w oparciu o dane biograficzne, stanowiło zagadnienie twórczości artystycznej, wydzielenie z zespołu zachowanych zabytków krakowskich domniemanych jego prac; w wynikach swych ostatecznych studia te ustaliły całokształt tej twórczości w jej rozwoju stylistycznym lub tylko pewne etapy⁷⁾, oraz 3) badania monograficzne nad sztuką cechową z pocz. XVI w. Osoba Stanisława Stosza jest tutaj zagadnieniem wtórnym. W następstwie stwierdzenia w badanych zabytkach pewnych pokrewieństw stylistycznych z pracami uprzednio przypisanymi Stanisławowi, rozszerza się krąg jego działalności i wyszkolenia zawodowego⁸⁾. W tym pomnażaniu *oeuvre* artystycznego Sta-

⁴⁾ Cracovia artificum 1501—1550, nr 648, 649.

⁵⁾ LEPSZY L., Stanisław Stwosz złotnik i rzeźbiarz, *Przegląd Powszechny* XXII 1889, p. 53—61 oraz: Stanislaus Stoss, Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1889.

⁶⁾ LEPSZY, op. cit.; PTAŚNIK J., Ze studiów nad Witem Stwoszem i jego rodziną, *R. Kr.* XIII; SCHAFFER R., Andreas Stoss, Sohn des Veit Stoss und seine gegenreformatorsche Tätigkeit, Breslau 1926; PTAŚNIK J., Ze studiów o Witu Stoszowi a jego rodzinie. *Sborník venovaný Jarosl. Bildlovi*, Praha 1928; DETTLOFF S., Przyczynki do genealogii rodziny Wita Stwosza *R. Kr.* XXVI 1935, p. 75—84; TERLECKI Wł., Ze studiów nad Witem Stwoszem, *Dawna Sztuka*, *R. I* 1938; DETTLOFF S., Przyczynki do biografii Stanisława Stosza, *BHSK*, VIII, nr 3/4, 1946.

⁷⁾ SOKOŁOWSKI M., Studia do historii rzeźby w Polsce XV i XVI wieku, *SKHS* VII 1902, p. 96 sq; DAUN B., Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenburgen, Leipzig 1916, p. 187—213.

⁸⁾ SOKOŁOWSKI M., Rzeźby warsztatu Wita Stwosza w kościele Bernardynów i jego syna Stanisława Stwosza w ołtarzu św. Stanisława u P. Marii, *SKHS*, VI 1900, p. CXXIV; LOSSNITZER M., Veit Stoss, Leipzig 1912, *passim*; PAGACZEWSKI J., Posąg srebrny św. Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skałce w Krakowie, Kraków 1927; LEPSZY L., Recenzja pracy Pagaczewskiego, *R. Kr.* XXII 1929, p. 173; KRUSZYŃSKI T., Ornat Piotra Kmity i ołtarz św. Antoniego fundacji Kmitów w katedrze wawelskiej, Kraków 1930; PAGACZEWSKI J., W sprawie srebrnego posągu św. Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skałce, *R. Kr.* XXIII, 1932, p. 166—7; KURTH Betty, Eine Hochreliefstickerei des XVI Jahrhunderts in Wiener Diözesan-Museum, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Kunstsammlungen in Wien*, N. F. IX, 1935, p. 91—6; SZYDŁOWSKI T., Ze studiów nad Witem Stwoszem i sztuką jego czasów, *R. Kr.* XXVI 1935, p. 3—67; BEHRENS E., Die Originalwerke auf der Veit Stoss-Ausstellung, *Die Burg*, 2 Jhg, H. 4, 1941; BARTHEL G., Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten, 1944.

niśława Stosza występuje często powtarzający się błąd metodyczny — ostateczne wnioski afirmatywne w sprawie autorstwa opierają się na wcześniejszych atrybucjach, które miały charakter hipotetyczny, w dużym stopniu subiektywny, a nawet błędny, wynikający z niedokładnej znajomości istotnych dla tego zagadnienia materiałów archiwalnych lub błędnej ich interpretacji (tożsamość Stanisława złotnika i snycerza, sugestywnie wpływająca na doszukiwanie się tradycji złotniczych w dziełach rzeźbiarskich). Do tej grupy zaliczyć należy także badania nad biografią i twórczością krakowską Jorga Hubera, ponieważ i w nich osoba Stanisława Stosza budzi zainteresowanie⁹⁾.

Doniosłość oraz potrzeba przeprowadzenia rewizji problemu Stanisława Stosza w jego dotychczasowych sformułowaniach wystąpi wyraźnie, jeśli uwzględnimy szereg publikacji, których autorzy, zainteresowani innymi lub ogólniejszymi zagadnieniami kultury artystycznej tej epoki, nie wnikając w wąski jej fragment — jakim jest twórczość Stanisława, powtarzają poglądy poprzedników o tym artyście. Chociaż dotychczasowy stan badań nie wyszedł poza krąg hipotez, to jednak w relacjach wspomnianych publikacji zagadnienie to wydaje się być definitywnie rozstrzygnięte, posiadające określoną pozycję w dziejach późnogotyckiej sztuki polskiej. Wskutek tego snuje się od dawna osobliwy wątek „legendy Stanisława Stosza“, posiadającej charakterystyczne dokumenty swego narastania¹⁰⁾.

W ustalaniu biografii Stanisława Stosza i autorstwa jego prac zarysowały się dwie odmienne opinie:

I. Stanisław Stosz, urodzony w Krakowie, we wczesnym okresie swego życia wykonuje w tym mieście zawód złotnika. Ponieważ ojciec jego wyjeżdża do Norymbergi w 1496 r., a on przyjmuje prawo miejskie Krakowa dopiero w 1505 r., okres zamykający się w latach 1496—1505 tłumaczono w dwojaki sposób: a) Nie opuszcza wraz z ojcem Krakowa, lecz prowadzi nadal jego pracownię rzeźbiarską. Zawód złotnika mógł wykonywać jako „przeszkodnik“, nie należąc do organizacji cechowej¹¹⁾. Wstępuje do cechu malarzy jako snycerz, może z obawy przed rodziną Bonerów, z którymi ojciec jego ma wówczas zatargi w Norymberdze. Tak wyjątkowe uprawianie rzemiosła, wbrew obowiązującym ustawom cechowym, może tłumaczyć jego uprzywilejowaną pozycję społeczną w tym mieście, jako syna wielkiego mistrza, który także korzystał tutaj z rozlicznych przywilejów i otoczony był powszechnym szacunkiem¹²⁾. Działalność Stanisława Stosza znalazła również wysokie uznanie wśród krakowskiego społe-

⁹⁾ KOPERA F., Grobowiec Króla Jana Olbrachta, *Przegląd Polski* XXX, Kraków 1895; LOSSNITZER, op. cit.; DAUN, op. cit.; DETTLOFF S., Rzeźba gnieźnieńska Wita Stosza, Poznań 1922; PTAŚNIK J., Dwie kwestie z dziejów kultury artystycznej Krakowa, *Ks. p. a. m. ku czci A b r a h a m a*, Lwów 1931, DIN- KLAGE K., Archivalisches über Veit Stoss und seine Mitarbeiter in Krakau. *München*. J h b. d. b l d. K. N. F. X, 1933; DETTLOFF S., Zur Jorg Huber-Frage, *D a w n a S z t u k a* I, 1938.

¹⁰⁾ m. in. BETTERÓWNA A., Polskie ilustracje książkowe XV i XVI wieku, *Prace Sekcji Hist. Szt. i Kult. Tow. Nauk. we Lwowie*, 1929, p. 309; DOBROWOLSKI T., Kościół św. Stanisława w Starym Bielsku, Katowice 1932; KOMORNICKI S., Kultura artystyczna w Polsce czasów Odrodzenia, *K u l t u r a S t a r o p o l s k a*, Kraków 1932, p. 542.

¹¹⁾ LEPSZY L., Cech złotniczy w Krakowie, *R. Kr.* I 1898, p. 218.

¹²⁾ Opinię tę, zapoczątkowaną przez Lepszego, przyjęli: Sokołowski, Daun, Kru- szyński a częściowo i Pagaczewski.



fol. St. Kolowca.

Ryc. 80. Tryptyk św. Stanisława z kościoła mariackiego w Krakowie.
Część środkowa.

czeństwa, skoro pięciokrotnie piastował urząd starszego cechu¹³⁾, b) Stanisław wyjeżdża w 1496 r. wraz z ojcem lub nieco później do Norymbergi, zmienia tam zawód i wraca do Krakowa w 1505 r. jako snycerz, gdzie przebywa do końca 1527 r. Wszystkie ważniejsze zamówienia na dzieła nie tylko rzeźbiarskie, lecz także złotnicze (posąg srebrny ze Skalki), a nawet haftarskie (ornat fundacji Piotra Kmity) kierowano do jego pracowni, która jest przodującą w tym mieście. W konsekwencji tego stanowiska do roli artystycznej Stanisława Stosza, we wszystkich zachowanych na terenie Krakowa dziełach snycerskich starano się upatrywać jego autorstwo, a zakres jego działalności rozszerzyły wspomniane dzieła złotnicze i haftarskie jako wiążące się stylistycznie z określonym uprzednio jego oeuvre rzeźbiarskim.

W wyniku powyższych opinii, działalność artystyczną Stanisława Stosza reprezentują:

¹³⁾ W latach: 1512, 1516, 1522, 1524, 1527 — Cracovia artificum 1501—1505, nr 237, 254, 1276, 1282, 619.



fot. St. Kolowca.

Ryc. 81. Ołtarz św. Stanisława z kościoła mariackiego w Krakowie, Predella.

1. Tryptyk „olbrachtowski” z katedry wawelskiej, wykonany ok. 1503 r., najwcześniejsza praca Stanisława ¹⁴⁾ (ryc. 79 a, b).
2. tryptyk z legendą św. Stanisława z kościoła mariackiego w Krakowie ¹⁵⁾ (ryc. 80, 81).
3. tryptyk z Wieniawy ¹⁶⁾.

¹⁴⁾ Wg opinii Sokołowskiego, który w grupach figuralnych sceny głównej uważał układ, przypominający stylizację W. Stosza; w kształcie perizonium, formowaniu plastycznym krucyfiksu „występuje archaiczny, złotniczy charakter”. S. stwierdził ponadto analogiczny kanon figuralny oraz podobieństwa w typizacji twarzy rzeźb tego ołtarza z tryptykiem św. Stanisława, w którym uznał pracę St. Stosza. Reżyserię scen figuralnych obydwóch zabytków, w których postacie zachowują się jak statyci teatralni, zwracając uwagę na widza, nazwał „stylem reprezentacyjnym”, wywodzącym się z tradycji złotniczych. Daun powtórzył poglądy S., natomiast Lossnitzer, dla którego nieobecność Stanisława w Krakowie w l. 1496—1505 stanowi ważki argument, uznał w tych rzeźbach pracę mało uzdolnionego ucznia Hubera, zaś Szydlowski za dzieło St. Stosza.

¹⁵⁾ Wg Sokołowskiego najważniejsze dzieło St. Stosza, wykonane ok. 1515—19 r. W charakterze plastycznym figur, ich portretowym ujęciu oraz układzie szat uznał S. wyraźne ślady wpływu sztuki Wita Stosza. Zaś do cech wyróżniających zaliczył: schematyzm mało ożywionych ruchów, niedokładności w opracowaniu anatomicznej budowy, brak pierwiastka dramatyzmu w reżyserii scen, podkreślony dużymi płaszczycznymi rzeźbiarskimi. Znamiona renesansu w ornamentyce oraz kostiumologii tłumaczą się obecnością w Krakowie włoskich artystów i pracami przy kaplicy Zygmuntowskiej. Daun przesunął datę powstania tryptyku na I dziesięciolecie, zaś Lossnitzer uznał w nim pierwsze znaczniejsze dzieło krakowskiej szkoły W. Stosza, w którym splecione są różne wpływy: krępe postacie sceny głównej mogłyby przypominać twórczość Hubera, płaskorzeźby wiążą się stylistycznie ze skrzydłami ołtarzowymi z Münnerstadt (W. Stosz). Ostatnią chronologicznie opinię Pagaczewskiego podano w przyp. 17 i 18.

¹⁶⁾ Zachowany w swej pierwotnej formie, którą Sokołowski, a za nim Daun, uznali za kopię krakowskiego tryptyku, wykonaną w związku z przebudową miejscowego kościoła w 1519. Pominęto datę na płaskorzeźbie ze sceną: „strzeżenie zwłok przez orły” 1544 — por. ks. WIŚNIEWSKI J., Dekanat radomski, Radom 1911, p. 366 oraz WALICKI M., Malowidła tryptyku w Wieniawie. Arkady, r. II, nr 6, 1936, p. 309—18: wczesnemu powstaniu rzeźb przeczy niezależnie od tej daty ich charakter stylistyczny z pewnymi cechami renesansowymi; analogiczne ozdoby znajdują się w ołtarzu w Boguszycach z 1558 r.



fot. ze zbiorów B. I. Z.

Ryc. 82. Ornat Piotra Kmity z katedry wawelskiej (fragment).

4. ornat z katedry wawelskiej fundacji Piotra Kmity z 1504 r.¹⁷⁾ (ryc. 82).

5. srebrny posąg św. Stanisława ze Skalki w Krakowie, wykonany współcześnie z tryptykiem z kościoła mariackiego i ornatem Kmity¹⁸⁾.

¹⁷⁾ PAGACZEWSKI, Posąg srebrny, op. cit., powołując się na zdanie ESSEN-WEINA A., *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale in der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, p. 180 oraz LEPSZEGO L., *Kraków, jego kultura i sztuka*, R. Kr. VI 1904, p. 295, upatruje zależność scen haftu od płaskorzeźb tryptyku krakowskiego św. Stanisława, podobieństwa stylistyczne w proporcjach figur, typach twarzy, układzie szat. Ornat pochodzi najprawdopodobniej z 1504 r., gdyż inwentarz z 1563 r. oraz napis na ornacie, obecnie częściowo zniszczony, wymieniają P. Kmity jako fundatora (15. IV. 1504 — data jego śmierci); powyższe analogie określają datę wykonania tryptyku na pierwsze lata XVI w. KRUSZYŃSKI, Ornat Piotra Kmity, op. cit., opierając się na tych twierdzeniach, rozszerzył zakres działalności St. Stosza na zawód złotnika, snycerza i haftarza, dodając, że ściśle pokrewieństwa tych dwóch zabytków wykluczają przypuszczenie, że haftarz wzorował się na rzeźbach jako dziele innego artysty.

¹⁸⁾ Analogia posagu z postacią klęczącego biskupa z predelli prowadzi Pagaczewskiego do wniosku, że posąg srebrny oraz mariacki tryptyk są dziełami jednego artysty, oraz że bliskie są daty ich powstania; wyklucza także możliwość naśladownictwa w pracy złotniczej na dziele snycerskim P. zastrzega, że kwestię Stanisława poruszył tu „mimoходом“, gdyż narzuciła się mu w następstwie pokrewieństw posagu z tryptykiem i tryptyku z ornatem. Kwestii autorstwa tego artysty w innych przypisywanych mu dziełach nie chce przesądzać. W wypadku odrzucenia osoby Stosza jako twórcy tych trzech dzieł nie widzi innego artysty, który by łączył zawód snycerza



fol. ze zbiorów B. I. Z.

Ryc. 83. Fragment kapy z Muzeum Archidiecezjalnego w Wiedniu.

6. haft wiedeński (ryc. 83) i wrocławski wiążące się stylistycznie oraz techniką wykonania z ornatem Kmity i plastyką krakowską tego okresu ¹⁰⁾.

i złotnika. LEPSZY, R. Kr. XXII, p. 173—4, w ocenie powyższych poglądów podkreśla, że sprawy datowania tryptyku mariackiego nie uznaje za rozstrzygniętą; St. Stosz, chociaż rozpoczął działalność cechową od zawodu złotnika, nie mógł wykonać posągu jako snycerz, jedynie drewniany model, w myśl przepisów cechowych o wykonywaniu złotniczego rzemiosła. Datę wykonania posągu, jaką ustalił P. (1505—5) uznał za zbyt wczesną, widząc w nim portret P. Gamrata (1538—45); zachowany herb (z głową jelenia) świadczy o złotniku Józefie Jeleniu, jako fundatorze i wykonawcy, pełniącym urząd burmistrza Krakowa w 1564 r.

¹⁰⁾ Führer durch das Erzbischöfliche Dom — und Diözesanmuseum in Wien, Wien 1941, nr 178. Wiedeński haft, stanowiący fragment nie zachowanej kapy, nasyła KURTH B., op. cit. pewne analogie z kręgiem sztuki stoszowskiej: układ szat

7. figura św. Ambrożego z katedry wawelskiej²⁰⁾.
8. tryptyk św. Jana z kościoła św. Floriana w Krakowie²¹⁾ (ryc. 84, 85, 86, 87, 88).
9. płaskorzeźba kolońska ze sceną męczeństwa św. Jana²²⁾.

Madonny, jej szerokie wypukłe czoło, wykrój ust, przypominają Mad. norymberską Stosza, twarz zaś Jakuba jego figury z krakowskiego tryptyku. Najbliższym jednak dziełem pod względem stylistycznym i technicznym jest ornat Kmity; męskie twarze posiadają podobne rysy anatomiczne (słowiańskie), fragmenty architektoniczne także są pokrewne. Miecz w scenie zabójstwa wykonany jest techniką złotniczą z metalu, podobnie miecz Katarzyny; analogiczne jest opracowanie tarcz herbowych. Obok tych zgodności także rzadkość użycia w tym czasie tak kosztownego materiału wiąże haft wiedeński ze środowiskiem krakowskim i pracownią, wykonującą ornat. Dokumenty archiwalne nie mogą wyjaśnić stylistycznych oraz technicznych zgodności oraz procesu kształtowania się relacji artystycznych, biegnących z Norymbergi poprzez Kraków do Wiednia. W okresie panowania cesarza Maksymiliana żywe były stosunki między tymi miastami. Może pracownicy krakowskiego warsztatu byli czynni w 1518 r. w Wiedniu, lub austriacki haftarz, pracujący w czasie swej wędrowki na dworze Jagiellonów, po powrocie do ojczystego miasta, wykonał kapę wiedeńską. Wrocławskie Muzeum Przemysłu Artystycznego posiadało trzeci haft, b. pokrewny stylistycznie i techniką wykonania z poprzednimi. Był to krzyż ornatu, wykonany w 1497 r. na zamówienie Helentreutera, w pracowni krakowskiej. Chociaż SCHELLENBERG, *Mittelalterliche Messgewänder in Schlesien, Schlesiens Vorzeit, N.F. IX*, na podstawie materiałów archiwalnych uznał ten ornat za pracę śląskich haftarzy, KURTH podtrzymuje swoje twierdzenie o istnieniu ogniwa, łączącego pracownię omawianych trzech zabytków sztuki haftarskiej. Chociaż ta więź nie jest należyście wyjaśniona, to jednak dostateczny dowód jej istnienia stanowią zgodności stylistyczne, techniczne oraz rzadkość wykonywania tego rodzaju kosztownych prac.

²⁰⁾ Ma ona wg Sokołowskiego wyraźny związek ze szkołą W. Stosza i prawdopodobnie jest dziełem jego syna, zgodnym stylistycznie z całokształtem twórczości Stanisława. KOPERA F., Wit Stosz w Krakowie, R. Kr. X 1907, p. 84 zaliczył tę rzeźbę do prac W. Stosza.

²¹⁾ W określeniu twórcy tego tryptyku zarysowały się różne opinie. Historyczną jego przeszłość przekazał ZEBRAWSKI T., Wiadomość o ołtarzu św. Jana Chrzciciela dzieła Wita Stosza w kościele św. Floryjana na Kleparzu, Cieszyn 1870, HOSZOWSKI, op. cit. — krótką wzmiankę. PUSZET L., Ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floriana w Krakowie, SKHS VI, 1898, p. 139—52, pierwszy podjął próbę określenia jego pierwotnego wyglądu, stwierdzając nielogiczność ikonograficzną rekonstrukcji (pierwotna scena środkowa: chrzest Chrystusa); rzeźby te włączył do kręgu sztuki pld. niemieckiej, przypisując je twórcy norymberskiego ołtarza św. Anny, współpracującemu w obydwóch miastach z Hansem z Kulmbachu. Kaplica Bonerów w kościele mariackim mogła być miejscem pierwotnego przeznaczenia tryptyku: PRUSZCZ, Klejnoty starożytnicze miasta Krakowa: „w kaplicy Bonerów ołtarz św. Jana Chrzciciela robotą dawną a doskonałą snycerską wyrobioną“. PUSZET podkreśla, że hipoteza jego opiera się wyłącznie na analizie stylistycznej i wymaga archiwalnego zbadania przeszłości tryptyku oraz działalności Kulmbacha. Opracował ją STADLER, Hans von Kulmbach, 1936, stwierdzając, że malowany przez Kulmbacha cykl oraz płaskorzeźby tryptyku nie mogą stanowić skrzydeł jednego zespołu ołtarzowego. LOSSNITZER przyjął hipotezę współpracy Hansa Kulmbacha z rzeźbiarzem, który jest młodym mistrzem z okolic naddunajskich. Jedynie DAUN powiększył o e u v r e Stanisława, przypisując mu ten tryptyk, który chociaż różni się od wcześniejszych prac, pozostaje w granicach stylu jednego artysty. BEHRENS E., *Die Originalwerke*, op. cit., wskazał na podobieństwa stylistyczne z reliefem ze zbiorów Tow. Hist. w Landshucie, por. HALM M., *Studien zur süddeutschen Plastik*, II, p. 152—3. BARTHEL G., op. cit., oparł się na przesłankach nacjonalistycznych. Charakter formalny rzeźb tryptyku nazwał spokojnym kompromisem pomiędzy staroniemiecką sztuką i nowym stosunkiem do natury, wprowadzonym przez Dürera; pejzażowe tła płaskorzeźb — plastyczną paralełą malarstwa Kulmbacha i Altdorfera.

²²⁾ CREUTZ M., *Die Sammlung Clemens in Köln, Cicerone XIV Jhg*, p. 419; praca Stanisława Stosza, powstała prawdopodobnie w Krakowie, „ponieważ polichromia nie jest niemiecka“. MÜLLER podkreślił pokrewieństwo tej płaskorzeźby, pochodzącej wg niego z Małopolski, z ołtarzem św. Jana; nie określił jednak wykonawcy tych dwóch dzieł.



Źródło: St. Kolowca

Ryc. 84. Ołtarz z kościoła św. Floriana w Krakowie
(Muz. Nar. w Krakowie). Fragment sceny środkowej.



fot. St. Kolowca

Ryc. 85. Ołtarz z kościoła św. Floriana w Krakowie.
(Muz. Nar. w Krakowie). Fragment sceny środkowej.



fot. St. Kolowca

Ryc. 88. Tryptyk św. Jana Chrzciciela z kościoła św. Floriana w Krakowie.
Popiersia z górnej części ramy skrzydła bocznego.

II. W Krakowie pracowali w tym czasie dwaj artyści: Stanisław Stosz złotnik i Stanisław Stosz rzeźbiarz. Pierwszy wymieniany jest w aktach krakowskich już od 1474 r., kiedy wstępuje na naukę do pracowni złotniczej, w 1495 r. już jako mistrz cechowy przyjmuje ucznia, a później piastuje urząd starszego cechu złotników²³). Stanisław snycerz rozpoczyna działalność cechową w Krakowie dopiero od 1505 r., to znaczy od chwili przyjęcia prawa miejskiego, w krótkim czasie po przyjeździe do tego miasta z Norymbergi i przejściowym pobycie w pracowni malarza Joachima²⁴). Na początku 1528 r. Stanisław Stosz snycerz umiera, wkrótce po opuszczeniu Krakowa²⁵).

Powyższą opinię zapoczątkował już Lossnitzer. Nie mógł jej jednak umotywić w sposób wyczerpujący oraz ustalić szczegółowej biografii Stanisława, ponieważ opierał się na niekompletnym jeszcze wówczas materiale archiwalnym. Pełną biografię w formie obecnie nam znanej oraz niesłuszność tezy o tożsamości Stanisława Stosza złotnika i snycerza mogły ustalić dopiero późniejsze badania w oparciu o publikacje krakowskich źródeł archiwalnych. W niemieckiej literaturze wykorzystywano krakowskie archiwalia w celu udowodnienia niemieckiego pochodzenia Wita Stosza, a biografia jego syna była tam kwestią uboczną i błędnie formułowa-

²³) Często występuje przed 1505 r. w aktach krakowskich, (Stanislaus aurifaber de Cracovia).

²⁴) Cracovia artificum, 1501—50, nr 448.

²⁵) por. DETTLOFF, BHSK, VIII, nr 3/4, 1946.

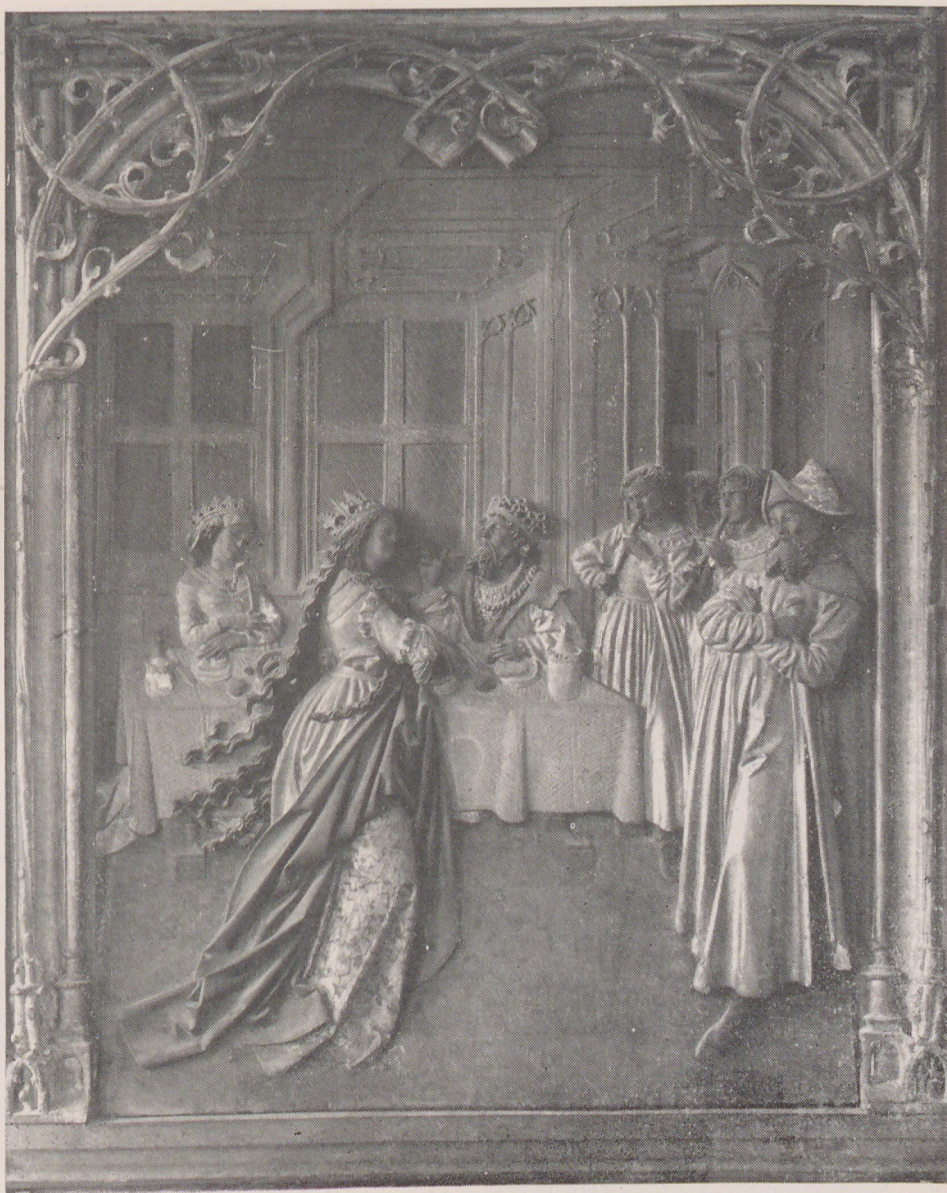


Ryc. 78. Matka Boska i św. Jan z pod krzyża, figury ze zbioru A. Colli'ego w Innsbrucku.



fol. St. Kolowca

Ryc. 86. Ołtarz z kościoła św. Floriana w Krakowie. Kwatera skrzydła (zaginiona).



lot. St. Kolowca

Ryc. 87. Ołtarz z kościoła św. Floriana w Krakowie. Kwatera skrzydła (zaginiona).

na²⁶⁾. Terlecki w swych szeroko zakreślonych studiach nad rodziną Wita Stosza nie mógł wyczerpać zagadnienia biografii Stanisława, kładąc główny nacisk na zbadanie genealogii tej rodziny oraz jej zasięg terytorialny. Dopiero Dettloff w swych pracach w pełni wykorzystał przekazane archiwalia i w sposób już niemal wyczerpujący ustalił biografię Stanisława Stosza, polemizując skutecznie w egzegezie źródeł z błędnymi poglądami niemieckimi. W jego redakcji biografia jest najbardziej przekonującą i stanowi pierwszą trwałą podstawę dalszych badań nad twórczością Stanisława Stosza.

Prace, ustalające drugą wersję biografii Stanisława Stosza, nie zajmowały się dziełami, które mogły powstać w jego pracowni, jedynie Szydłowski przypisał jej tryptyk „olbrachtowski“, najślabszy, zdaniem tego uczonego, pośród zachowanych rzeźb krakowskich tego okresu, a w osobie Jorga Hubera uznał artystę, który spełnił przodującą rolę w rozwoju sztuki krakowskiej. Praca Szydłowskiego, jej wyniki oraz metoda dowodzenia, wymagają szczegółowej analizy z jednoczesnym uwzględnieniem polemizujących z tym autorem uwag Dettloffa w sprawie Jorga Hubera.

II.

Znaczna większość wysuwanych twierdzeń o twórczości Stanisława Stosza, ich motywacja oraz wnioski z nich wyprowadzane, wzbudzą szereg zastrzeżeń. W dotychczasowych badaniach nie zawsze należycie oceniano wartość przekazów biograficznych dla problemu tego artysty. W pierwszym rzędzie należy uwzględnić charakter zebranych krakowskich archiwaliów, ustalić w jakim stopniu mogą one służyć jako źródło informacji o całokształcie życia ówczesnego Krakowa, organizacji cechów, działalności miejscowych przedstawicieli rzemiosła artystycznego a wśród nich Stanisława Stosza. Jeszcze raz warto podkreślić, że znane nam archiwalia krakowskie, w większości swej protokoły sądowe, informują nas jednostronnie i niedostatecznie o życiu artystycznym Krakowa. Chociaż występuje w nich szereg nazwisk malarzy i snycerzy to jednak treść tych aktów pozwala przypuszczać, że wymienieni w nich artyści nie reprezentują całego ówczesnego rzemiosła artystycznego w Krakowie. Pracowali wówczas w Krakowie artyści — malarze czy snycerze, nieznaní nam z nazwiska, których uznać można jako określone, wprawdzie anonimowe, indywidualności twórcze w stosunku do znanego *oeuvre* plastycznego.

Przypisywanie prac Stanisławowi Stoszowi czy Huberowi, nie mające dowodów archiwalnych, opiera się na często powtarzanym przez badaczy argumencie, że nie znamy innego artysty w Krakowie, który by mógł je wykonać. Jednak ten argument, jeśli się uwzględni poprzednie uwagi, jest niewystarczający przy ustalaniu autorstwa nawet wówczas, gdy poparty jest stylistyczną analogią badanej rzeźby z innymi dziełami współczesnymi. Rzeźbiarze i snycerze krakowscy nie posiadali swych odrębnych cechów, tworząc wspólną organizację zawodową. Malarze, których nazwiska w aktach miejskich dominują w stosunku do liczby miejscowych snycerzy, znali także rzemiosło snycerskie. Wit Stosz w aktach krakowskich nazywany jest snycerzem i malarzem, podobnie Jorg Huber. Jeśli uwzględni się ponadto sposób określania zawodu we wszystkich aktach krakowskich

²⁶⁾ DINKLAGE K., Die urkundlichen Beweise für das Deutschtum des Veit Stoss, M ü n c h. J h b. d. b i l d. K., N. F. X, 1933.

z tego czasu, wtedy trudno będzie rozstrzygnąć, czy występujące przy nazwisku mistrza cechowego wyrażenie: *p i c t o r*, *m o l e r*, świadczy o wykonywaniu przezeń wyłącznie zawodu malarskiego. Częściej występujące określenie „*p i c t o r*” może wynikać z organizacji krakowskiego cechu malarskiego, skupiającego kilka zawodów, wśród których niewątpliwie malarze odgrywali rolę przodującą. Ponadto należy uwzględnić, że wśród starszych tego cechu znajdują się nazwiska mistrzów, których zawód nie jest określony. Nie jest wykluczona tutaj słuszność przypuszczenia, że mogą być wśród nich także snycerze, których liczbę powiększają jeszcze inne źródła archiwalne.

Przeszłość Krakowa, utrwalona w aktach wizytacji oraz w starszej literaturze, świadczy, że zachowane rzeźby stanowią zaledwie część bogatego wyposażenia gotyckiego miejscowych kościołów. W miarę modernizacji smaku artystycznego usuwano z wnętrza te dzieła, w najlepszym wypadku wysyłano do pomniejszych kościołów prowincjonalnych²⁷⁾. Dopiero zwolna budzące się zainteresowanie przeszłością kulturalną wydobywało zapomniane, często zniszczone i rozproszone fragmenty, dając im nową oprawę architektoniczną. Dlatego zespół zachowanych zabytków, a wśród nich domniemane prace Stanisława Stosza, ma charakter w dużym stopniu przypadkowy i nie daje pełnego obrazu produkcji plastycznej w pracowniach krakowskich artystów z początku XVI wieku.

Duża ilość znanych z nazwiska mistrzów rzemiosła artystycznego czynnych w Krakowie, osiadłych tu oddawna lub przybyśzów nawet z odległych miast, świadczy niezawodnie, że istniało duże zapotrzebowanie na malarskie i rzeźbiarskie dzieła ich pracowni. Artyści wykonywali zamówienia dworu królewskiego, a szlachty i mieszczaństwa nie tylko ze środowiska krakowskiego, lecz również i zamiejscowego, jak świadczy o tym treść zachowanych aktów. Dlatego w poszukiwaniu prac tych artystów nie można ograniczać się wyłącznie do zabytków, znajdujących się obecnie na terenie Krakowa względnie tych zamiejscowych, o których wiadomo, że były stąd kiedykolwiek usunięte. Mogli także Stanisław Stosz wykonać w swej pracowni dzieła rzeźbiarskie, których miejsce pierwotnego przeznaczenia znajdowało się poza Krakowem. Badawcze poszukiwania dowodów jego twórczości oprzeć się muszą na znajomości rzeźby tego okresu w jej najszerszym zasięgu terytorialnym. Słuszność powyższego postulatu potwierdza w pewnym sensie układ geograficzny nie zdefiniowanej jeszcze wyczerpująco tzw. „szkoły Wita Stosza”, szeroki terytorialnie oraz bogaty formalnie zasięg wpływów jego krakowskiej działalności. Świadectwem tych wpływów są rzeźby, znajdujące się na terenie Małopolski, Mazowsza, Wielkopolski i Śląska²⁸⁾, wykonane przez uczniów i współpracowników Wita, czynnych może jeszcze w Krakowie po wyjeździe mistrza do Norymbergi, a którzy swą formę plastyczną oraz technikę rzemiosła zawdzięczali

²⁷⁾ ŁĘTOWSKI, Katedra krakowska na Wawelu, 1858.

²⁸⁾ por. KOPERA — KWIATKOWSKI, Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1931; ŻARNECKI J., Opłakiwanie Chrystusa. Rzeźba z kręgu Stwosza w Brzezinach, BHSK V, 1937, p. 233—38; tenże, O nieznanej rzeźbie gotyckiej w Nowym Korczyniu. BHSK VI, 1938, p. 365—66; FREY D., Deutsche mittelalterliche Kunst in Masovien, Zschr. d. d. V. f. Kunstwissensch. VII 1940, p. 31—35; BROSIK A., Ołtarze gotyckie, Poznań 1927; GĘBAROWICZ M., Stosunki artystyczne Śląska z innymi dzielnicami polskimi, Katowice 1935; DOBROWOLSKI T., Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim, Katowice 1937; BRAUNEWIESE, *passim*.

nie tylko znajomości wielkiego tryptyku krakowskiego, lecz i współpracy przy tym dziele. W tym szerokim kręgu rzeźby postoszowskiej na ziemiach Polski znajdują się także dzieła naśladowców, nie mających osobistych kontaktów z pracownią Wita. Przejmują oni tylko pewne motywy kompozycyjne w miarę swoich uzdolnień artystycznych, zdradzają zainteresowanie naturalistycznym opracowaniem szczegółów anatomicznych, ogólną tendencją do pogłębienia duchowej treści przedstawianych scen, nie zawsze wyciągając ze zrozumieniem konsekwencje twórczych założeń pierwowzoru.

Poszukiwaniom prac Stanisława Stosza często towarzyszyło założenie, powzięte a priori, że artysta ten był wyznawcą i kontynuatorem sztuki swego ojca. Brak obiektywnych przesłanek takiego założenia sprawił, że zupełnie odmiennie formułowano zespół cech stylistycznych, przejętych z twórczości Wita. Na tej podstawie nie można określić stopnia zależności sztuki Stanisława od dzieł ojca, świadczącej jednocześnie o skali jego indywidualności twórczej. Każdy niemal z badaczy tego zagadnienia dochodził w swej metodzie porównawczej do odmiennych wniosków, oceniających cechy stylistyczne rozpatrywanych dzieł. Jako przykład tej odmienności widzenia i wartościowania dzieła sztuki średniowiecznej mogą służyć wypowiedzi o tryptyku i grobowcu Jana Olbrachta. Szczególnie sądy wartościujące płytę Olbrachta, ujemnie czy dodatnio, wyraźnie ilustrować rozbieżność tłumaczenia jednego tylko przejawu twórczości plastycznej²⁹⁾. Sprawa komplikuje się gmatwa przy jednoczesnym analizowaniu większej ilości dzieł, ustalaniu wzajemnych związków stylistycznych czy też odrębności i różnic. Brak tu zdefiniowanych jednoznacznie norm metodycznych, a kryteria analizy stylistycznej prowadzą do subiektywnego estetyzmu.

Dowodzenia poszczególnych badaczy problemu twórczości Stanisława Stosza zabarwione są w silnym stopniu wątkiem polemicznym. Oprócz formułowania własnych poglądów widoczna jest tendencja korygowania odmiennych opinii wcześniejszych, a w wyniku przeprowadzonej kontrowersji przekonanie o słuszności własnych sądów w oparciu o nowe argumenty. Ten proces badawczy odbywa się najczęściej metodą zestawiania szczegółów stylistycznych, fragmentów kompozycyjnych, mających określić indywidualność twórczą artysty. Powstaje jednak wątpliwość, czy cechy te istotnie charakteryzują badane dzieła, czy wybór tych cech stylistycznych, wzajemnie porównywanych, jest wystarczający dla istoty zagadnienia, aby na tej podstawie można było je ostatecznie rozwiązać. Badanie dzieł sztuki średniowiecznej wyłącznie metodą porównywania fragmentów

²⁹⁾ KOPERA: „jest to robota dość gruba i niepewna, ale mimo to wszystko starano się naśladować Stwosza, fałdy draperii, a zwłaszcza wszystko co stroju i ornamentacji dotyczy, podobne w najdrobniejszych szczegółach.. do grobowca króla Kazimierza“. LOSSNITZER: Mierna praca. SOKOŁOWSKI: płyta grobowa żywo przypomina „w części swej figuralnej, w układzie i stroju Kaz. Jag.“. SZYDŁOWSKI: dzieło to „posiada dość wysoki poziom artystyczny, stylowy charakter i pewien osobliwy wdzięk, który tkwi w łagodnych kontrastach modelunku, w malowniczości światłocienia i rysunkowym bogactwie“; ponadto nie ma w nim „owej jaskrawej zależności jaką dotychczas podkreślano od stoszowskiej postaci Kaz. Jag. Szczegóły są określone i odrobione najdokładniej, bardziej drobiazgowo wierne niż u Stosza“; DETTLOFF: Szydłowski „okazał najgorszą przysługę Huberowi, czyniąc go odpowiedzialnym za ten skostniały, pozbawiony artystycznego charakteru grobowiec“. FREY: niski poziom artystyczny płyty, niezaradność ogólnej kompozycji oraz braki w technicznym opracowaniu szczegółów dekoracyjnych.

często zawodzi, ponieważ szczegóły kompozycyjne, różnie interpretowane, nie stanowią obiektywnej cechy rozpoznawczej stylu artysty późnogotyckiego.

W rozwiązywaniu sprawy autorstwa uwzględnić należy ponadto średniowieczne tradycje warsztatowe, szczególnie wtedy, gdy zestawia się dzieła wykonane w różnym materiale (rzeźby kamienne, drewniane, prace złotnicze i hafty), których czas powstania przypada w okresie wzrostu specjalizacji twórczości rzemieślniczej i podziału pracy cechowej. W takich warunkach, sprzyjających rozwojowi sztuki eklektycznej, oryginalne i indywidualne cechy produkcji zacierają się stopniowo. Rozszerzanie zakresu działalności pracowni Stanisława Stosza na roboty złotnicze i haftarskie nie tylko nie znajduje potwierdzenia w danych biograficznych tego artysty, lecz okaże się także niesłusznym twierdzeniem, jeśli uwzględni się ówczesną organizację rzemiosła artystycznego oraz archiwalnie potwierdzoną obecność w tym czasie na terenie Krakowa dużej ilości złotników oraz haftarzy. Tych ostatnich pomijano przy poszukiwaniu wykonawcy ornatu z katedry wawelskiej fundacji Piotra Kmity, chociaż akta krakowskie wymieniają ich kilkakrotnie³⁰⁾.

W epoce, nie znającej pojęcia własności autorskiej i plagiatu, powszechnym jest zjawisko korzystania z pierwowzorów graficznych, naśladowanie dzieł innych mistrzów cechowych. Przy określaniu indywidualności artysty ówczesnego decyduje sposób jego przejmowania tych wzorów: niewolniczo-naśladowczy czy też twórczy i oryginalny ze starszych dzieł plastycznych czy też przekazów literackich, cieszących się popularnością wśród współczesnych widzów, żytych już z określoną formą ikonograficzną ich wierzeń religijnych i legend. Sprawa powyższa uzyska właściwe znaczenie, jeśli się zważy, że w tym czasie powstaje szereg dzieł plastycznych, związanych ze wzmagającym się kultem biskupa krakowskiego, św. Stanisława³¹⁾. Analizując ikonografię ówczesną jego legendy, domyślać się można jakiegoś pierwowzoru, ponieważ pokrewna jest we wszystkich dziełach ogólna myśl kompozycyjna i treściowa, posilkowana tekstami hagiograficznymi, od dawna kształtującymi legendę z jej bogatym wątkiem dramatycznym i heroizującym postać biskupa. Głównym ośrodkiem tego kultu, zarówno w jego stadium początkowym jak i późniejszym z początku XVI stulecia, był Kraków. Tutaj powstała większa część zachowanych dzieł, związanych z tym kultem, w którym krakowski tryptyk z kościoła mariackiego uzyskał doniosłe znaczenie, ponieważ w oparciu o jego treść ikonograficzną i kompozycyjną legendy powstał ornat Kmity, złoty relikwiarz katedralny, zabytki śląskie i wreszcie kopia wieriawska z 1544 r. Powyższy fakt świadczy nie tylko o supremacji sztuki krakowskiej, chęci naśladowania tego dzieła rzeźbiarskiego przez przedstawicieli innego rzemiosła artystycznego w Krakowie czy nawet w pracowniach odległych, lecz także o uprzywilejowanej roli kultowej rzeźb krakowskich lub przestrzeganiu ustalonego, wspólnego tym wszystkim dziełom, pierwowzoru ikonograficznego. Rzeźbiarz Wieniawski, cho-

³⁰⁾ Cracovia artificum 1501—1550: wymieniony w 1502 r. Maciej haftarz nr 36, 118, 243; Baltazar, nr 195, 244, 296; Georgius de Cracovia, nr 228; Zofia haftarka.

³¹⁾ Złoty relikwiarz z katedry wawelskiej: BOCHNAK A., Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem. PKHS IX, 1948; tryptyki w Pławnie, Starym Bielsku, Bodzentynie, Wrocławiu, płaskorzeźba z Lublina, obraz z Muz. Wielkopolskiego: BUCHWALD C., Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters, Breslau 1920, nr 7.

ciaż współpracował z malarzem, dobrze znającym lekcję sztuki Hansa z Kulmbachu, korzysta przecież z wzorów plastycznych minionej generacji, nie uwzględniając nowszego rysunku ze sceną męczeństwa, którym posługiwał się autor rzeźbionych partii tryptyku w Pławnie a w ślad za nim malarz poznańskiego obrazu ³²⁾.

Wspólny temat ikonograficzny, stanowiący opowiadanie, wzbogacone wątkiem epickim i dramatycznym, podejmowali współcześnie przedstawiciele różnych rzemiosł artystycznych — rzeźbiarze, malarze, złotnicy i haftarze. Tylko bardzo dokładna analiza formalna ich prac, uwzględniająca te wzajemne pokrewieństwa ikonograficzne, a także odmienność technicznego wykonania, przyczynić się może w poważnej mierze do głębszego wnिकnięcia w charakter twórczych zamierzeń każdego z tych artystów, oraz stylistyczną odrębność ich plastycznego osiągnięcia.

III.

W badaniach Sokołowskiego nad Stanisławem Stoszem wystąpiły dwa błędne założenia: obecność tego artysty już przed 1505 rokiem i tożsamość Stanisława złotnika i snycerza, które w decydujący sposób wpłynęły na metodę poszukiwania jego prac.

Sokołowski, chcąc przypisać Stanisławowi Stoszowi, o którym wie, że przebywa w Krakowie do 1527 r., ołtarz wieniawski, odrzuca wartość historyczną umieszczonej na skrzydle daty 1544, oraz łączy jego powstanie z przebudową miejscowego kościoła, podjętą w 1519 roku przez Stanisława Mołodeckiego. Rzeźby wieniawskie w opinii Sokołowskiego stanowią nieco późniejszą replikę ołtarza krakowskiego z kościoła mariackiego i data 1519 jest *t e r m i n u s a d q u e m* powstania tego ostatniego. Ponieważ jednak tryptyk wieniawski jest niewątpliwie opatrzony datą, potwierdzoną ponadto stylowym charakterem malowanych skrzydeł, należących do określonego kręgu sztuki polskiej z II ćwierci XVI wieku, wysunięte przez Sokołowskiego datowanie krakowskich rzeźb poprzez wieniawskie na okres 1515—19 traci swoje uzasadnienie.

Dalsze poglądy Sokołowskiego rozwijały się pod sugestią powyższych stwierdzeń. Wywarły też one długotrwały wpływ w późniejszych studiach polskich. Powtórzył je także Daun, poświęcając w swej monografii o Wicie Stoszu specjalny rozdział Stanisławowi. Nie przyczynił się jednak do rozwiązania choćby w minimalnym stopniu tego problemu. Jego koncepcja działalności Stanisława Stosza, wzbogacona jeszcze ołtarzem z kościoła św. Floriana w Krakowie, ustala styl dzieł tego artysty oraz jego ewolucję twórczą na zbyt szerokich i subiektywnych przesłankach, z pominięciem treści źródeł archiwalnych ³³⁾.

Punktem wyjściowym badań Pagaczewskiego jest datowany ornat z katedry wawelskiej. Słuszne są spostrzeżenia autora w sprawie pokrewieństw stylistycznych dekoracji tego ornatu z rzeźbami tryptyku św. Stanisława z kościoła mariackiego oraz tryptyku ze srebrnym posągami, określających datę powstania tych trzech zabytków na czas ok. 1504 r. Odrzucić jednak wypadnie przypuszczenia Pagaczewskiego o Stanisławie Stoszu,

³²⁾ WALICKI M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris 1937.

³³⁾ DAUN, op. cit.: wszystkie dzieła snycerskie, znajdujące się w Krakowie lub okolicy, które swym ujęciem i techniką zdradzają rękę jednego artysty a zewnętrznie przypominają styl W. Stosza, pochodzą z pracowni Stanisława.

złotniku i snycerzu, jako domniemanym wykonawcy rzeźb, haftu i posągu. Trudności utrzymania tej hipotezy widział już sam autor, wysunął ją jednak w konsekwencji wyników swych badań analityczno-porównawczych. Te spostrzeżenia Pagaczewskiego wnoszą nową poważną podstawę określenia daty powstania tryptyku mariackiego, a jednocześnie stanowią argument przeciwko autorstwu Stanisława Stosza, ponieważ w tym czasie artysta ten przebywa poza Krakowem.

W określeniu daty powstania tryptyku krakowskiego zasługuje na uwagę tryptyk z kaplicy złotników kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu z legendą biskupa krakowskiego, pominięty zupełnie w dotychczasowych badaniach, a stanowiący interesujący dokument stosunków artystycznych obu tych miast. Na kwaterze skrzydła, pierwszej w chronologicznym następstwie scen legendy, znajduje się data 1508, zaś na ostatniej 1509. Daty te określają czas ukończenia prac malarskich i snycerskich. Kompozycyjny układ partii rzeźbionych świadczy, że nieznanymi z nazwiska snycerz znał z autopsji wcześniej wykonany tryptyk krakowski³⁴⁾.

Szydlowski usiłował usunąć ostatecznie trudności, związane z datą powstania krakowskiego tryptyku i osobą jego autora³⁵⁾. Głównym zamierzeniem badawczych studiów Szydlowskiego jest wydzielenie z krakowskiego o e u v r e Wita Stosza pewnych fragmentów i przypisanie ich Huberowi oraz ustalenie dalszej jego samodzielnej twórczości w tym mieście. Najważniejszym argumentem tego autora jest analiza stylistyczna w wielu spostrzeżeniach mało przekonująca. Jak świadczy dotychczasowa ożywiona polemika wokół tego zagadnienia, podejmowana dwukrotnie przez Dettloffa³⁶⁾, kapitele grobowca Kazimierza Jagiellończyka z sygnaturą Jorga Hubera nie określają bynajmniej w sposób pewny i jednoznaczny zakresu współpracy passawskiego przybysza przy tym grobowcu, nie stanowią wystarczającej podstawy określenia stylu jego twórczości a zwłaszcza autorstwa w dziełach Wita Stosza (predella wielkiego ołtarza mariackiego) oraz tych wszystkich, które uprzednio przypisano Stanisławowi Stoszowi (tryptyk mariacki św. Stanisława, ornat Kmity, posąg srebrny). Szydlowski dla poparcia swej hipotezy o Jorgu Huberze dowolnie ustala datę jego przybycia do Krakowa już około 1487 r., chociaż miejscowe akta mówią o przyjęciu prawa miejskiego przez passawczyka dopiero w 1496 r., po wyjeździe Wita Stosza do Norymbergi. Natomiast stosuje zupełnie odmienną interpretację aktu z 1505 roku w sprawie Stanisława Stosza. Tutaj już nie ma wątpliwości, że pobyt syna Wita w Krakowie oraz jego działalność we własnej pracowni rozpoczynają się dopiero od chwili przyjęcia prawa miejskiego. Ta odmienność tłumaczenia biograficznych szczegółów Hubera i Stanisława występuje kilkakrotnie w pracy Szydlowskiego, a zasługuje na podkreślenie, bo na niej autor opiera dalsze wywody.

W 1503 r. Huber został starszym cechu krakowskiego, a zatem, twierdzi Szydlowski, „musiał w latach poprzednich zdobyć sobie znaczenie i po-

³⁴⁾ PATZAK B., Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Holz- und Steinplastik in Schlesien, *Zeitschrift für christliche Kunst*, XXIX Jhg, 1916, 34 sq.; MEYER W., Breslauer Holzplastik der Spätgotik im ausgehenden XV Jahrhundert, Breslau, Diss.

³⁵⁾ SZYDLÓWSKI T., Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów, *R. Kr* XXVI, 1935, p. 3—67.

³⁶⁾ DETTLOFF S., Ein vergessenes Prachtstück spätgotischer Plastik aus Schlesien, *Zeitschrift d. deut. Vereins für Kunstwissenschaft*, V, 1932; oraz Zur Jorg. Huber-Frage, op. cit.

ważanie". Natomiast gdy rozpatruje sprawę Stanisława Stosza, podkreśla, że dobra opinia o tym artyście ma to jedynie za sobą, iż w latach 1512—1527 piastował pięciokrotnie urząd wśród seniores mechanicorum. Ponadto wszelkie atrybucje jego prac opierały się „na sentymencie dla nazwiska wielkiego ojca i na wyrosłym z tego sentymentu przypuszczeniu, że syn odziedziczył po ojcu nie tylko warsztat ale i talent". W wyniku powyższej opinii Szydłowskiego, Huber, raz tylko piastujący urząd starszego cechu był považany jako wybitny artysta w Krakowie; Stanisław zaś, chociaż pięciokrotnie wybierany na ten urząd, nie zyskał żadnych dowodów takiego uznania.

Świadectwa działalności Hubera, i to liczne, muszą się znajdować wśród zachowanych rzeźb krakowskich, chociaż milczą o tym akta miejskie. Gdy chodzi o drugiego artystę, Szydłowski poprzestaje na stwierdzeniu, że „nie posiadamy żadnego pewnego, stwierdzonego dzieła Stanisława Stosza, ani też w źródłach o dziełach jego jakiegokolwiek wzmianki". I tutaj Szydłowski, stawiając zarzut dotychczasowym atrybucjom wyłącznie apriorystycznym, wynikającym z emocjonalnego stosunku badacza do osoby Stanisława Stosza, popełnia analogiczny błąd metodyczny w stosunku do Hubera, poszukując za wszelką cenę jego prac rzeźbiarskich, w wyłącznym oparciu o wyniki analizy porównawczej, rezygnując natomiast z jednolitej metody interpretowania pokrewnych wiadomości archiwalnych o tych dwóch artystach.

W większości dotychczasowych badań Stanisław Stosz musiał być autorem zachowanych z tego okresu zabytków krakowskich, ponieważ „nie znamy innego artysty w Krakowie, który by mógł je wykonać". W opinii Szydłowskiego dotychczasową rolę artystyczną Stanisława zajął niepodzielnie Jorg Huber. Od figur predelli tryptyku Stosza, poprzez kapitele i płaskorzeźby grobowca Kazimierza Jagiellończyka, aż do płyty Jana Olbrachta snuje się w wywodach Szydłowskiego nazwisko Hubera jako wykonawcy tych dzieł rzeźbiarskich. Ale nie kończy się jeszcze na tym działalność tych dzieł rzeźbiarskich. Przy wykonawcy ołtarza św. Stanisława, ornatu passawskiego rzeźbiarza. Przy wykonawcy ołtarza św. Stanisława, ornatu Kmity i srebrnego posągu, „w miejsce nazwiska Stanisława Stosza należy wstawić Jorg Huber", zgodnie z ustaloną przez Pagaczewskiego datą powstania tych trzech dzieł i ich pokrewieństwami stylistycznymi. Płyta Olbrachta jest ogniwem, wiążącym dzieła Hubera z jego okresu współpracy u Wita Stosza z późniejszą grupą samodzielnych prac. O autorstwie tej drugiej grupy zdecydowała ustalona przez Szydłowskiego łączność stylistyczna płyty olbrachtowej z tryptykiem krakowskim, głównie zaś taki szczegół jak „identyczność fałdzika materii nad przegubem ręki Piotrowina, takiegoż fałdzika w ręce biskupa na płaskorzeźbie świadczenia przed królem, z fałdzikiem nad prawą ręką Olbrachta". Trudno uznać, że ten powtarzający się trzykrotnie fałdzik stanowi charakterystyczny rys wymienionych rzeźb, odmiennych stylistycznie. Nie może on być wystarczającym powodem upatrywania jednego autora trzech rzeźb, określonego nazwiskiem Jorga Hubera.

W tym całym domniemanym oeuvre Hubera występują także wyraźne różnice stylistyczne, których nie tłumaczy przekonywująco Szydłowski w swej definicji ewolucji naturalnej rzeźbiarza od „okresu młodości i burzy ku statkowi i równowadze wieku dojrzałego".

Nie mamy żadnych obiektywnych podstaw do twierdzenia, że Huber rozpoczął krakowską współpracę u Wita Stosza właśnie w okresie swej młodości. Trudno określić jej charakter emocjonalny, a zwłaszcza w jakim

stopniu była burzliwą, ponieważ nie wiemy, czy poruszone figury predelli tryptyku i płaskorzeźb tumbi wawelskiej wykonał Huber, jak twierdzi Szydłowski. Powtarza on wcześniej sformułowaną przez Dauna teorię ewolucji twórczej Stanisława Stosza, odnosząc ją do Jorga Hubera. Sentymencie wcześniejszych badaczy dla nazwiska Wita Stosza oraz wyrosłe na tym sentymencie przecenianie talentu jego syna zastępuje, może nawet podświadomie, sentymentem dla Hubera i subiektywnie określonym kręgiem jego twórczych osiągnięć. Sentyment ten wywołała niewątpliwie sugestia krakowskiego aktu, określającego miejsce przybycia Hubera do Krakowa z Passawy oraz sygnatura jego na kapitelu grobowca wawelskiego.

Krakowska działalność Hubera jest w nikłym stopniu uchwytana na podstawie owej sygnatury, Passawa nie określa artystycznego rodowodu przybysza a wyodrębnianie we własnoręcznych dziełach Wita Stosza w tak szerokim zakresie prac pomocniczych skazane jest na niepowodzenie. W gronie krakowskich pomocników Wita nie tylko Huber musiał zajmować rolę przodującą. Byli i inni, wprawdzie nieznani z nazwiska, uzdolnieni rzeźbiarze, jak np. mistrz płaskorzeźby cieszyńskiej, bardziej uchwytany niż Huber swą plastyczną formą³⁷⁾.

Rezultaty wywodów Szydłowskiego, określających działalność Hubera w Krakowie, tracą całkowicie obiektywną wartość naukową i nie mogą być uznane za trwałe osiągnięcie badań rzeźby krakowskiej tego okresu.

Pozostaje jeszcze do rozpatrzenia tryptyk olbrachtowski, czas jego powstania oraz osoba wykonawcy.

Słuszność przypuszczenia Sokołowskiego, że królowa Elżbieta, fundując dla zmarłego syna kaplicę na Wawelu, erygowaną 12 września 1503 roku, oprócz płyty grobowej poleciła wykonać rzeźbiony tryptyk, potwierdza kompozycja sceny głównej z postacią klęczącego Olbrachta. Rysy portretowe zmarłego króla, wykonane w oparciu o maskę pośmiertną, wspólne są z obliczem z płyty grobowej. A zatem rzeźby tryptyku zostały wykonane ok. 1503 r. i nie można ich przypisać Stanisławowi Stoszowi, w konsekwencji ustalonej jego biografii.

Szydłowski, nie poddając się, jak twierdzi, przy analizowaniu figur sceny środkowej sugestii jakiegokolwiek z góry powziętej teorii, zauważa, że rzeźby nie mają „ani w części tej artystycznej wartości co tryptyk mariacki (św. Stanisława). Nie ulega wątpliwości, iż dostawcą królowej nie był Huber, gdyż nawet jako pracy swego warsztatu nie byłby wypuścił w świat tak lichego wyrobu“.

Płaskorzeźba ze sceną „Ecce homo“ wzorowana jest na drzeworycie Dürera, wykonanym ok. 1500 r. a wydany w cyklu książkowym dopiero w 1511 r. Zdaniem Szydłowskiego nie mógł być znany ten drzeworyt w Krakowie wkrótce po wykonaniu. Poznał go Stanisław Stosz w Norymberdze, wykonawca tego ołtarza, naśladowcy w trzech pozostałych płaskorzeźbach skrzydłowych dzieła ojca. Atrybucję tę ma potwierdzić ponadto fakt, że właśnie syn „patrzył jak powstawały owe pierwowzory, które zapamiętawszy powtórzył później, co prawda nieudolnie“.

Wspomniany drzeworyt Dürera mógł dotrzeć do Krakowa dość wcześnie, nie tylko za pośrednictwem Stanisława, przybywającego dopiero w 1505 r. Ożywione stosunki Krakowa z Norymbergą, artystyczne i handlowe, mogły ułatwić dotarcie ulotki graficznej Dürera w krótkim czasie po jej wykonaniu. Trzy pozostałe pierwowzory to prace krakowskie Wita

³⁷⁾ DETTLOFF S., Ein vergessenes Prachtstück.. op. cit.

Stosza, od dawna znane w tym środowisku. Nie tylko Stanisław, ale każdy inny rzeźbiarz, osiadły w Krakowie, mógł poznać je naocznie, zwłaszcza wtedy, gdy usiłował naśladować je dokładnie. Nasuwa się pytanie, dlaczego właśnie Stanisław Stosz, przybywający z Norymbergi, nawet zgodnie z opinią Szydlowskiego — drugorzędny rzeźbiarz-naśladowca — gdy przystępował do swej pierwszej pracy w Krakowie, sięgał do dawnych prac ojca. Utrwalone miał w pamięci najnowsze, wykonane w pracowni norymberskiej. Nawet gdyby podjął taką pracę, mógłby teraz odświeżyć zatarte wspomnienia z przeszłości. Czy zatem istotnie Stanisław Stosz wykonał tryptyk olbrachtowski?

W dowodzeniu Szydlowskiego występują wyraźne niedociągnięcia, które podają w wątpliwość słuszność jego hipotezy a jednocześnie potwierdzają przypuszczenie, że ten badacz w całokształcie swej pracy nie uniknął poddania się sugestii „z góry powziętej teorii”. Gdy poszukiwał wykonawcy ołtarza z legendą św. Stanisława, odrzucił kategorycznie pobyt Stanisława Stosza w Krakowie przed 1505 r. Zapomina o tym, gdy czyni odpowiedzialnym tego snycerza za rzeźby tryptyku olbrachtowskiego, który „musiał być wzniesiony w k r ó t c e po ukończeniu kaplicy (około 1502 roku) i przed pojawieniem się książkowej publikacji cyklu” (drzeworyt Dürera w 1511 r.).

Trudno na podstawie tego twierdzenia domyslać się, jaki okres czasu rozumie Szydlowski przez swe określenie: „wkrótce po 1502 r.”. Jeśli nie przekracza trzech lat (do 1505 r.), wówczas Szydlowski przeczy temu, co uprzednio twierdził: „w żadnych źródłach nie ma jednakże wzmianki, z której by można wnioskować o pobycie Stanisława w latach 1496—1505 w Krakowie, przeto hipotezę o jego działalności, jako następcy i zastępcy ojca w tym czasie uznać musimy za dowolną”. Jeśli owo „wkrótce po 1502 r.”, wykracza poza 1505 r., wówczas ołtarz mógł być wykonany przez Stanisława najwcześniej ok. połowy 1506 r., ponieważ rzeźbiarz ten otwiera własną pracownię dopiero po przyjęciu prawa miejskiego w listopadzie 1505 r. i to nie bezpośrednio. Tak dalekie przesunięcie daty wykonania ołtarza jest nie uzasadnione.

Dziwi się Szydlowski, że królowa Elżbieta, wykształcona na dworze cesarskim, zgodziła się na wstawienie do ufundowanej przez siebie kaplicy tego dzieła o niskiej wartości artystycznej. Usprawiedliwić królowę może to, że zwróciła się do Stanisława z tym samym zaufaniem, jakim darzyła jego ojca wykonywującego grobowiec królewski. Jednak syn nie sprostał zadaniu. Takie usprawiedliwienie królowej, zwracającej się zbyt pochopnie z zamówieniem do nieznanego ze swych artystycznych uzdolnień Stanisława, wywoła poważne zastrzeżenia, jeśli się zważy, że Stosz przed założeniem własnej pracowni przebywa u krakowskiego malarza Joachima z Droszowa. W tym krótkim okresie, poprzedzającym samodzielną twórczość we własnej pracowni, Stanisław miał okazję wykazać się poziomem swego przygotowania zawodowego. Musiało ono odpowiadać potrzebom i wymaganiom miejscowego środowiska, skoro tak krótki pobyt w pracowni i wymaganiami miejscowego środowiska. A zatem i dla królowej Elżbiety malarskiej umożliwił mu założenie własnej. A zatem i dla królowej Elżbiety nie byłby nieznanym artystą, mogącym zawieść pokładane w nim zaufanie.

Rozważanie kwestii zaufania Elżbiety do twórczych możliwości Stanisława Stosza idzie po linii dociekań Szydlowskiego, nie ma jednak ścisłych podstaw historycznych (data śmierci Elżbiety). Upada możliwość bezpośredniego zwrócenia się królowej z zamówieniem do Stanisława,

otwierającego własną pracownię w Krakowie po jej śmierci. Te dwie daty wykluczają możliwość przypisania rzeźb tryptyku Stanisławowi Stoszowi, a przypuszczenie, że przyjął on zamówienie i wykonał ołtarz w czasie swego pobytu w Norymberdze, nie znajduje potwierdzenia w znanych okolicznościach powstania ołtarza jak również w dowodzeniu Szydłowskiego.

Jeżeli przypisuje się fundację tego ołtarza królowej Elżbiecie, to pracę przy wykonaniu rzeźb podjęła pracownia snycerza, przebywającego wówczas w Krakowie. Nie był nim Stanisław Stosz.

Kilkakrotnie już podnoszono, że pokrewieństwa stylistyczne rzeźb tryptyku z grobowcem Olbrachta, mogły stanowić podstawę przypisania ich Huberowi. Jednocześnie byłyby dowodem niepowodzeń w jego osiągnięciach artystycznych, odbierających mu szansę dłuższego pobytu w Krakowie. Te dwa zamówienia dworu królewskiego tłumaczą może wysunięcie passawczyka w 1503 roku do starszyny cechowej³⁵⁾.

Dochodzimy do wniosku, że fakty historyczne wykluczają możliwość przypisania Stanisławowi Stoszowi dzieł, wykonanych najprawdopodobniej przed 1505 r. w nieokreślonych dotąd pracowniach krakowskich, a względy stylistyczne przekreślają teorię rozległej ewolucji twórczej artysty, wykonywującego odmienne, nie tylko technicznie, lecz i poziomem stylowych wartości, dzieła. Należało także odrzucić ostateczny wynik badań Szydłowskiego, który ustalił w nowym świetle zakres działalności obu rzeźbiarzy krakowskich: Hubera, wybitnego artysty, któremu przypadła doniosła rola w dziejach rzeźby krakowskiej, oraz Stanisława Stosza, mało uzdolnionego rzeźbiarza, zawdzięczającego swą pozycję socjalną jedynie sentymentowi miejscowego społeczeństwa do nazwiska ojca.

Degradacja Stanisława Stosza na korzyść Jorga Hubera miałaby bezwątpienia doniosłe skutki metodyczne w dalszych poszukiwaniach prac tych rzeźbiarzy, a jednocześnie zaważyłaby w syntetycznym formułowaniu procesów artystycznych tej epoki. Wobec tego koniecznym było przeprowadzenie tak szczegółowej analizy, wykazującej niesłuszność tej degradacji.

Właściwe rozwiązanie problemu Stanisława Stosza i rozwikłanie sprzeczności jego sformułowań nie uzyskało trwałej podstawy naukowej w przyjęciu wyłącznie emocjonalnych przesłanek, tłumaczących pozycję tego artysty w kulturze polskiego średniowiecza. Wobec braku dokumentów, określających autorstwo Hubera czy Stanisława Stosza, niesłuszne jest poszukiwanie ich prac wśród zachowanych zabytków jedynie metodą analizy stylistycznej; przeceniana oraz subiektywnie stosowana zawiodła w dotychczasowych badaniach, ponieważ nie znalazła obiektywnie przekonujących kryteriów rozwiązania tego problemu. Pominęła ponadto wyprowadzenie możliwie pełnych i słusznych wniosków ze znanych wiadomości archiwalnych o osobie Hubera i Stanisława Stosza, mogących stanowić jedyną podstawę wartościowania roli obydwu rzeźbiarzy w artystycznym życiu Krakowa.

W następnym dopiero etapie badań należało uzyskane egzegezą tekstów archiwalnych stwierdzenia skonfrontować z zachowanym zespołem zabytków rzeźbiarskich w poszukiwaniu nazwisk ich twórców. W kręgu dylematu: „Stanisław Stosz czy Jorg Huber“ znalazły się dzieła, których

³⁵⁾ Cracovia artificum 1501—1550, nr 44.

czas powstania, określony faktami historycznymi lub względami stylistycznymi, wykluczył autorstwo syna Wita.

W źródłach archiwalnych nie znajdujemy potwierdzenia słuszności przypuszczeń, że jedynie trwała pamięć o ojcu wyróżniła syna i zapewniła mu dogodne warunki długiego pobytu w Krakowie. Wprawdzie materiał biograficzny nie określa w sposób wyraźny uzdolnień artystycznych Stanisława oraz jego wykształcenia zawodowego, lecz tylko pośrednio, zwłaszcza wtedy, gdy się uwzględni ówczesne stosunki w rzemiośle artystycznym Krakowa i biografię innych mistrzów cechowych tego środowiska.

Stanisław Stosz przybywa w 1505 r. do Krakowa, miasta najlepszych osiągnięć twórczych swego ojca. Powstaje pytanie, czy do wyboru właśnie takiego celu podróży skłoniło go wyłącznie miejsce jego urodzenia, dobra opinia jaką zostawił tu ojciec i tragiczne wydarzenia norymberskie. Kraków jest żywym ośrodkiem wysokiej kultury artystycznej. Przebywa tu wówczas duża ilość czynnych artystów, będących na usługach dworu królewskiego, bogatego mieszczaństwa o wyrobionym smaku artystycznym. W takim układzie stosunków społeczno-kulturalnych wytworzyła się nie wątpliwie atmosfera silnej konkurencji zawodowej w łonie cechu, skupiającego malarzy i rzeźbiarzy.

Nie nazwisko, lecz głównie należyty poziom wykształcenia zawodowego, staranność w wykonywaniu przyjmowanych zamówień mogły mu zapewnić zdobycie pomyślnych warunków materialnych, dobrej opinii oraz wybitnej pozycji socjalnej w środowisku, z którym związał się swym długoletnim pobylem. Słusznym się wydaje twierdzenie, że wyraźnie określona pozycja społeczna i majątkowa, którą Stanisław Stosz osiągnął w licznym gronie artystów krakowskich i w miejscowym mieszczaństwie, ściśle się wiąże z jego działalnością artystyczną, a w poszukiwaniu jego prac stanowić będzie poważny argument.

Przystępując do sprawy autora rzeźb ołtarza św. Jana z krakowskiego kościoła św. Floriana, należy na wstępie mocno podkreślić zupełnie odmienny charakter stylistyczny tych rzeźb oraz znacznie wyższy poziom ich technicznego wykonania, zapewniający im zupełnie odosobnioną pozycję w zespole zachowanych rzeźb krakowskich. Powyższe względy stylistyczne i techniczne wykluczają możliwość rozległej ewolucji twórczej snycerza, rzekomego autora tryptyku olbrachtowskiego, mariackiego z legendą św. Stanisława i wreszcie tego ostatniego.

Nielogiczności architektoniczne i ikonograficzne XIX-wiecznej rekonstrukcji ołtarza świadczą wymownie o odmiennym wyglądzie pierwotnym, który jednak trudno jest ustalić na podstawie przekazanych wiadomości. Wątpliwe również wydaje się pierwotne jego miejsce w kaplicy Bonerów kościoła mariackiego, ponieważ wzniesiona była pod wezwaniem Jana Ewangelisty, a nie Chrzciciela, jak to często podawano, łącząc zespół rzeźbiarski z malarskimi pracami dla tejże kaplicy, wykonanymi przez Kulmbacha. Nieprzekonywujące są pokrewieństwa stylistyczne krakowskich rzeźb z norymberskim ołtarzem św. Anny, zauważone przez Puszetę. Miały one potwierdzić jego hipotezę o współpracy w obu dziełach malarza Kulmbacha z nieznanym rzeźbiarzem.

Rekonstrukcja pierwotnego wyglądu ołtarza, podjęta przez Behrensa w oparciu o analizę stylistyczną i ikonograficzną, nie wykracza poza krąg hipotezy, a do zagadnienia jego autora nie wnosi nic pozytywnego. Złączenie znanych płaskorzeźb w jedno skrzydło ołtarzowe musiałoby być poparte dokładniejszym badaniem, które w chwili obecnej nie jest możliwe

do przeprowadzenia, ponieważ z ołtarza zachowały się tylko dwa fragmenty sceny środkowej. Małe głowy półpostaci, których funkcja w zespole rzeźb ołtarzowych pozostaje dotąd nieokreślona, pokrewne są swym realizmem i portretowym ujęciem z analogicznymi dziełami, powstałymi w kręgu sztuki Mikołaja z Leydy i licznych jego epigonów. Te pokrewieństwa mają charakter szczególnych zbliżeń w ogólnym a jednak wyraźnym kierunku stylowym, nie zaś bezpośrednich analogii czy naśladownictwa. Zarysowujący się krąg genetyczny stylu twórcy ołtarza krakowskiego nabiera znaczenia, jeśli się uwzględni kierunek współczesnej twórczości Wita Stosza w Norymberdze³⁹⁾. Artysta ten szuka nawet bezpośrednich inspiracji właśnie z tego kręgu, nie pozostając równocześnie obojętnym na nowatorską sztukę młodego Dürera⁴⁰⁾. Ważnym także będzie stwierdzenie pewnych nici, łączących ołtarz krakowski ze starszym a pełnym jeszcze młodzieńczego zapału twórczego dziełem bamberskim Wita Stosza. Twórca ołtarza św. Jana wywodzi się z kręgu współczesnych zainteresowań plastycznych Wita. Jest on niewątpliwie artystą młodszej generacji późnogotyckiej, bardziej postępowy w stosunku do skrzystalizowanych w swej dojrzałości osiągnięć Wita.

Czy był nim Stanisław Stosz? Na potwierdzenie słuszności takiego przypuszczenia nie można przytoczyć obiektywnych, przekonujących argumentów. Celem uniknięcia dalszego gmatwania problemu tego artysty, należy powstrzymać się nawet przed wysuwaniem powyższej hipotezy. Jednak kierując się dobrze zrozumianym obiektywizmem naukowym, można wysunąć pewne argumenty: uprzednio sformułowane o charakterze stylistycznym, następnie historyczne, ujęte w ostrożnej interpretacji psychologicznej, dające w sumie możliwość, wprowadzie jeszcze dotąd zbyt nikłą, związania właśnie tych rzeźb z krakowską działalnością Stanisława Stosza. Czas powstania tych rzeźb, przypadający na okres pobytu Stanisława w Krakowie nie jest wystarczającym dowodem przypisania ich temu artyście. Po dokładniejszym badaniu okaże się, że wykonanie jeszcze innych rzeźb krakowskich przypadnie na okres pobytu Stanisława w Krakowie. Trudno przypuścić, ażeby syn nie był związany z pracownią swego ojca. Mistrz Wit skupiał wokół siebie młodych uczniów i czeladników, otaczając ich, w myśl obowiązujących ustaw cechowych, opieką nauczyciela. Dowodem tej roli Wita Stosza są anonimowe, wybitne częstokroć prace jego współpracowników i uczniów. Pobyt Stanisława w pracowni ojca miał analogiczny cel — przygotowanie do samodzielnej pracy w zawodzie cechowego rzeźbiarza, wzbogaconej doświadczeniem wędrownki artystycznej. Kierunek wykształcenia w rzemiośle snycerskim syna szedł po linii aktualnych zainteresowań ojca, nieprzekreślających przecież indywidualnych potrzeb twórczych Stanisława, należącego do nowej generacji późnogotyckiej. Ten osobliwy kontakt artysty-ojca z artystą-synem, pracujących w jednym zawodzie, mógł w zmienionej formie trwać poprzez długi okres ich rozstania. Wit Stosz, niezastygły w swej formie plastycznych osiągnięć, lecz stale uczulony na dzieła nowych, młodych artystów, nie omieszkiał przekazać swych doświadczeń synowi w trosce o poziom jego prac. Syn bowiem przebywał w mieście, w którym on sam zostawił największe dzieła swego życia oraz zdobył sławę i uznanie. Własna ambicja nawet w chwi-

³⁹⁾ FISCHER A., Nicolaus Gerhaert und Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944.

⁴⁰⁾ STANGE A., Bemerkungen zur Kunst des Veit Stoss, Festschrift H. Wölfflin, Dresden 1935.

lach ciężkich doświadczeń i poniżenia zobowiązywała go do zainteresowania się twórczością krakowską syna, aby i on w tym mieście należycie wypełnił swą misję.

Nawet w świetle powyższych supozycji rzeźby z kościoła św. Floriana pozostaną nadal pracą animową. Jednak swym charakterem stylistycznym mają najwięcej możliwości stania się dorobkiem artystycznym Stanisława Stosza, oczywiście w szczęśliwym wypadku znalezienia dokumentu, określającego je w sposób niebudzący wątpliwości jako dzieło snycerza.

W ostatecznym wyniku należy dojść do wniosku, że dotychczasowe długoletnie i żmudne poszukiwania nie odnalazły wśród zachowanych dzieł późno gotyckiej sztuki krakowskiej pracy Stanisława Stosza rzeźbiarza. W krytycznej ocenie naukowego dorobku zostały szczególnie podkreślone twierdzenia, których słuszność należało odrzucić. Jednak fakt powyższy nie może być uznany za pomniejszenie tych dotychczasowych poszukiwań badawczych oraz niedocenienie ich trwałych i pozytywnych osiągnięć w porządkowaniu lub rozwiązaniu innych zagadnień, związanych z przeszłością naszej kultury artystycznej.

IV

Nie można uznać przeprowadzonej rewizji problemu Stanisława Stosza w jego dotychczasowych sformułowaniach za ostateczne rozwiązanie tego zagadnienia. Stanowić ono będzie jeszcze przedmiot dalszych poszukiwań badawczych. Nasuwa się tu postulat dwojakiego kierunku badań: materiałów archiwalnych oraz pełnego zespołu zachowanych dzieł snycerskich na ziemiach polskich.

W badaniach archiwalnych uwzględnić wypadnie akta Krakowa, nieobjęte publikacją Ptaśnika i Friedberga, oraz innych miast Polski, do których mogły dotrzeć dzieła Stanisława Stosza¹¹. Uporządkowane dokumenty pozwolą ustalić biografię innych artystów, działających wówczas w Krakowie i utrzymujących stosunki zawodowe z ośrodkami prowincjonalnymi. Układ stosunków artystycznych wiąże się często ze zjawiskami natury ekonomiczno-socjalnej. W świetle tych badań będzie można określić rolę środowiska krakowskiego w rozwoju polskiej kultury artystycznej, zależność od Krakowa, względnie autonomię innych prowincji. Zamówienia na prace malarskie i rzeźbiarskie przyjmują pracownie artystów, objętych organizacją cechową, od dawna tu osiadłych, a zatem silnie związanych z lokalnym środowiskiem. Materiały archiwalne informują o składzie narodowościowym cechów krakowskich, w których element polski wyraźnie dominuje, stanowiąc na tle uniwersalizmu późnogotyckiego fundament swoistych odrębności sztuki polskiej, jej rodzimości. Cechowe rzemiosło artystyczne na ziemiach polskich operuje tradycyjną formą, nie zawsze szukając nowych twórczych inspiracji, których dostarczają artyści-przybysze, sprowadzani przez dwór królewski, możnowładców lub patrycjat miejski. Ten średniowieczny mecenat różnych warstw społecznych świadczy o skali zapotrzebowania na dzieła plastyczne, które zamawia się w pracowniach artystów miejscowych, a gdy ci już nie mogą odpowiedzieć wymaganiom smaku artystycznego warstw przodujących, sprowadza się artystów obcych.

¹¹) Dalsze poszukiwania archiwalne mogą wnieść zupełnie nowe szczegóły do krakowskiego pobytu Stanisława Stosza. Należy podkreślić, że obecnie znany materiał źródłowy najpełniejszy komentarz uzyskał w badaniach Dettloffa.

Miarą popularności tych artystów może być także okres ich działalności w środowisku polskim, w którym Kraków zajął pozycję naczelną.

Powyższe zagadnienia muszą być badane równolegle i w ciągłej konfrontacji z poznaniem zachowanych zabytków rzeźby na terenach polskich z epoki postoszowskiej. Pełna ich inwentaryzacja pozwoli przeprowadzić systematyczną klasyfikację stylistyczną, uwzględniającą także zasięg terytorialny, miejsce pierwotnego przeznaczenia zachowanych rzeźb. Z punktu widzenia potrzeb badawczych problemu Stanisława Stosza działalność jego ojca, zarówno krakowska jak i norymberska, stanowić będzie w tej klasyfikacji „fundamentum divisionis, individuationis”. W pełnym inwentarzu rzeźby postoszowskiej wystąpią indywidualne osobowości twórcze najbliższych współpracowników Wita, bardziej uchwytne stanie się proces promieniowania jego stylu do samodzielnych pracowni uczniów i naśladowców, jego szeroki zasięg terytorialny, długa stosunkowo żywotność w dalekich, prowincjonalnych warsztatach, jako zanikający już rezonans w formie zniekształconej czy też zbarbaryzowanej.

Ostateczne rozwiązanie tych wszystkich zagadnień, szkicowo tylko tutaj wysuniętych ⁴²⁾, wynika z ogólnych potrzeb metodologicznych oraz dotychczasowego stanu badań późnogotyckiej sztuki polskiej. W tym okresie jej dziejów jedynie obecność Stanisława Stosza w Krakowie pośród licznej grupy mistrzów cechowych oraz żywy jego udział w rozlicznych sprawach życia miejskiego znalazły archiwalną dokumentację; nieznaną jeszcze po zostanie osobowość twórcza tego artysty, ponieważ dzieł jego nie odnaleźliśmy wśród pomników naszej przeszłości.

⁴²⁾ Artykuł niniejszy jest streszczeniem obszerniejszej pracy, rozpatrującej działalność Stanisława Stosza na tle dziejów rzeźby gotyckiej w Polsce z pocz. XVI w. W streszczeniu podkreślony został rozwój dotychczasowych badań problemu Stanisława Stosza oraz ocena licznych jego sformułowań, opierająca się na interpretacji materiałów archiwalnych. Uzyskane tą drogą rozstrzygnięcie autorstwa rozpatrywanych dzieł snycerskich tylko ogólnie uwzględniło zagadnienie ich formy plastycznej; ta część pracy znalazła uzupełnienie w załączonych ilustracjach.

WYKOPALISKA NA ZAMKU ŚREDNIOWIECZNYM W WENECJI POD ŻNINEM

W sierpniu i wrześniu roku 1947 przeprowadzano prace wykopaliskowe na terenie ruin zamku obronnego w Wenecji pod Żninem, niedaleko osady prasłowiańskiej w Biskupinie. Prace te miały dać odpowiedź na pytanie, czy pod średniowiecznym zamkiem istnieją ślady grodu wczesnohistorycznego. Hipoteza istnienia takiego grodu powstała po stwierdzeniu, że osadnictwo w Biskupinie trwało do czasów wczesnohistorycznych i przerwane zostało wskutek zbyt wysokiego podniesienia się poziomu wody w otaczających ówczesną wyspę jeziorach. Byłoby zupełnie prawdopodobne, gdyby mieszkańcy grodu przenieśli się na przeciwną, wyższą stronę jeziora, a powstawanie zamków średniowiecznych na miejscach osad wczesnohistorycznych nie jest zjawiskiem rzadkim.

Przy badaniach tych, przed dojściem do ewentualnego poziomu osady po-biskupińskiej, zachodziła konieczność naruszenia warstw kulturowych z czasów historycznych. Organizacją prac subwencjonowanych przez Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków, zajęły się więc dwie instytucje: Poznański Wojewódzki Urząd Konserwatorski w imieniu historii sztuki i Instytut Badania Starożytności Słowiańskich w imieniu prehistorii. Kierownikiem robót był dr Włodzimierz Hołubowicz, on też zająć się ma opublikowaniem metod kopania znalezionej ceramiki i metalowej oraz interpretacją odkrytych warstw kulturowych. Celem pracy niniejszej jest opracowanie kafli, szkła i nielicznych drobniejszych zabytków; trzeba jednak powiedzieć przed tym parę słów o historii zamku weneckiego i o jego obecnym wyglądzie.

Zamek wenecki zbudował w r. 1390 Mikołaj Nałęcz, przedstawiciel jednego z najwybitniejszych rodów średniowiecznej ziemi żnińskiej. Wiele wiadomości o życiu Mikołaja znaleźć można w zapiskach sądowych z prowadzonych przez niego niezliczonych procesów¹⁾ i w opisach uroczystości państwowych i kościelnych²⁾, w których brał udział wpierw jako starosta nakielski, po tym, od r. 1381, jako sędzia kaliski. Miejsce w historii znalazł dzięki słynnej rywalizacji między Nałęczami a Grzymalitami, którzy przez całe lata walczyli o hegemonię na ziemi Pałuckiej. Mikołaj, obdarzony dużym temperamentem bojowym, zasłynął jako najzuchwalszy i najbardziej mściwy rycerz w okolicy, zyskując sobie przydomek „Krwawego Diabła Weneckiego”. Ten piniacz, dostojnik państwowy i tegi wojak odznaczał się także szerokim gestem — zachowywał się wiadomości o kilku jego pobożnych fundacjach: jako młody człowiek w r. 1357 fundował kościół w swej rodzinnej wsi Chomiędzy i bogato go wyposażył. Po wygaśnięciu wojny z Grzymalitami w r. 1390 zbudował dla swej rodziny kaplicę grobową w kościele augustianów w Trzemesznie. W ulubionej swej Wenecji, oprócz zamku obronnego postawił i kościół (1392). Wreszcie pod koniec życia, w r. 1399, zapisał klasztorowi Cystersów w Łądzie wieś

¹⁾ LEKSZYCKI, Die ält. grosspoln. Grodbücher, Leipzig 1889. T. I. 1652, 2057, 1874; 2009, 2640, T. II 586, 1778, 864, 2175, 1339, 2472. (Cyt. M. Gumowski, Diabeł Wenecki — karta z dziejów rycerstwa wielkopolskiego, b. d.).

²⁾ Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski, T. III, nr 1573, 1575, 1621, 1626, 1662, 1669, 1553, 1637, 1648, 1719 i i. (cyt. j. w.).

Makownicę koło Gniezna³⁾. Bardzo dokładny życiorys Diabła Weneckiego opracował Marian Gumowski, nie będę więc zajmować się szerzej tą sprawą. Po śmierci Mikołaja (ok. r. 1400) Wenecję odziedziczył zięć jego, Mikołaj z Warzymowa. On to prawdopodobnie, lub jego syn, podniósł w r. 1411 Wenecję do godności miasta, a w r. 1420 sprzedał ją arcybiskupowi gnieźnieńskiemu, Mikołajowi Trąbie. Zamieniona na więzienie dla nieprawomyślnego duchowieństwa, jest ona odtąd wymieniana przez szereg lat jako jeden z zamków obronnych arcybiskupstwa⁴⁾, przy czym bez zgody najwyższych władz kościelnych nie wolno jej wydzierżawiać. Kolejnymi właścicielami zamku byli pokolei (w nawiasie podaję lata zajmowania stolicy arcybiskupiej):

Mikołaj herbu Trąby (1412—1422, w Wenecji od r. 1420).

Wincenty herbu Doliwa (1423—1436),

Władysław Oporowski h. Sulima (1437—1443),

Jan ze Sprowy h. Odrowąż (1453—1464),

Jan Gruszczyński h. Poraj (1464—1474),

Jakub ze Sienna h. Dębno (1474—1480).

Arcybiskup Jakub szczególnie interesował się Wenecją. W pierwszych latach swych rządów forytował ją wyraźnie, zaniedbując leżący w pobliżu i znacznie żywoźniejszy Żnin. W r. 1475 nadał nawet podupadłej miejscowości ponownie prawa miejskie⁵⁾. Zupełną niespodzianką jest więc wiadomość, podana przez Długosza⁶⁾, że już w cztery lata po lokacji, w r. 1479, Sienieński każe rozebrać zamek, „przynoszący więcej szkody niż pożytku“, by uzyskany z rozbiórki materiał użyć do budowy nowej, wspianiałej rezydencji w Żninie.

Notatka Długosza składa się z dwóch części. Wbrew przyjętym zasadom omówię wpierw część drugą, aby przejść po tym do ściślejszej analizy wiadomości pierwszej, łączącej się z wynikami prac wykopaliskowych.

Informacja o wystawionej w Żninie rezydencji nie znajduje żadnego potwierdzenia. Przede wszystkim dokumenty nie wspominają w tym czasie o żadnym nowym, murowanym pałacu arcybiskupim w Żninie — do końca wieków średnich stał tam tylko budynek drewniany. Brak śladów po ceglany zamku nie dowodziłby wprawdzie niczego, bo nie zachowało się także nic ze wspianiałych żnińskich fortyfikacji, opisanych przez Łaskiego w r. 1512. Ważniejszy jest fakt, że Jakub ze Sienna umarł w r. 1480 i nie zdążyłby dokończyć budowli, jak to podaje Długosz. Wreszcie obecny stan ruin, po tylu wiekach niszczenia, wskazuje jeszcze wyraźnie, że rozbiórka mogła objąć jedynie część zabudowań zamkowych. Podobno Jakub postawił tylko fundamenty pod jakąś budowlę, a wykorzystał je dopiero Oleśnicki, stawiając w tym miejscu drewniane oficyny dla służby⁷⁾. Widać, że Długosz chciał po prostu dodać większego splendoru Jakubowi ze Sienna. Do wielu zarzucanych kronikarzowi nieścisłości dochodzi więc jeszcze jedna.

³⁾ Kodeks Dyplomatyczny Wielkopolski, T. III, 1357, 1892, 1894, 1926, 1954, 1996, 2002, 2004, 2006. (cyt. j. w.).

⁴⁾ B. ULANOWSKI, *Acta Capitularum nec non Iudiciorum Ecclesiasticorum selecta...* Kraków 1894, T. I, nr 1659, 1780, 1833.

⁵⁾ *Acta decr. Capit. Gnesn.* II, 374; *Liber privileg.* ab a. 1459 f. 2.

⁶⁾ J. DŁUGOSZ, *Opera Omnia*, wyd. A. Przezdziecki 1887, T. I, s. 378: „Item castro Veneciarum inter lacus iacente, damnum magis quam aliquem profectum afferente, diruto et demolito, saxa illius, lateres et materiam in oppidum suum archiepiscopale, Anno Domini Millesimo quadrigentesimo septuagesimo nono transulit et castrum pulcherrimum fabricavit...“.

⁷⁾ GUMOWSKI, op. cit., s. 24 (363), wiadomość bez podania źródeł.

Czy z podobną nieufnością trzeba traktować wzmiankę o końcu zamku weneckiego? W pierwszej chwili nasuwają się zastrzeżenia. Co może znaczyć zwrot „*damnum magis quam aliquam profectum afferente*”? W małej Wenecji poza kościołem i zamkiem nie było nic godnego uwagi, i gdy Arcybiskup nadawał jej w r. 1475 prawa miejskie, dużą rolę grał tutaj na pewno fakt ufortyfikowania miejscowości. Nagłe deprecjonowanie zamku już w r. 1479 może dowodzić tylko jednego: że w ciągu tych czterech lat nastąpiła jakaś katastrofa. Walk żadnych wtedy nie było, więc w grę może wchodzić jedynie pożar, który jednakże nie rozwiązuje sprawy i nie ujmuje jej dziwności. Przede wszystkim odo-sobniona ruina pożarowa szkód żadnych nie przynosi, a jeśli w średnich wiekach zniszczenie bywało kompletne, to na ogół ze spokojem zostawiano taki budynek własnym losom. Gdyby zamek uległ częściowemu tylko zniszczeniu, to łatwiej było go naprawić, niż przewozić do Żnina. Zresztą pomysł budowania reprezentacyjnego pałacu z przepalanej cegły jest w wieku XV, na 500 lat przed wynalezieniem gruzobetonu, przynajmniej fantastyczny.

Abstrahując jednak od przyczyn, skłaniających ewentualnie abp. Jakuba do zniesienia zamku, trzeba postarać się raczej o stwierdzenie, czy mógł zajść sam fakt rozbiórki.

W aktach kapitulnych gnieźnieńskich z czasów po-jakubowych rzeczywiście nie ma już żadnych wzmianek o zamku weneckim. W rotach przysięg następców Jakuba mówi się już tylko ogólnie o „przynależnych grodach”, a nawet w „*Liber Beneficiorum*” Łaskiego z pocz. XVI w. w rozdziale o Wenecji zamek wspomniany jest tylko pobieżnie, bez wzmianki o jakiegokolwiek jego funkcji: „...in lacu dicto Bayle, ex opposito castri maioris...”⁸⁾. Nowe światło na upadek Wenecji rzucić może badanie materiału zabytkowego, znalezione w czasie prac wykopaliskowych, badanie, które da odpowiedź na pytanie, czy zasięg chronologiczny znalezisk nie przekracza długoszowej daty 1479.

Pewne wnioski wyciągnąć można już z samego charakteru zabytków, przed przystąpieniem do ich datowania. Rzuca się tu przede wszystkim w oczy fakt, że wykopano wyłącznie tzw. „materiał śmietniskowy”, tzn. b. liczne drobne ułamki naczyń, kafli, gwoździe i połamane żelaziwo (pół ostrogi, kawałek oprawki od noża itp.). Brak jakichkolwiek całych przedmiotów zdalnych w chwili opuszczenia do użytku, wskazuje raczej na to, że zamek nie mógł paść ofiarą nagłej katastrofy, że nie porzucano go w popłochu, tylko „wyprowadzono się” spokojnie i systematycznie, zabierając ze sobą cały dobytek.

W każdym razie w późniejszych wiekach nic już nie słychać o zamku weneckim. Dopiero w XIX w. zainteresowali się jego ruinami romantycy — nastawieni malarze⁹⁾ i mniej romantyczni Niemcy, którzy na przełomie XIX i XX w., w czasie budowy drogi bitej do Żnina, uznali głązy i cegły zameczku za najodpowiedniejszy budulec. W wyniku tej gospodarki w chwili obecnej z dawnego grodu obronnego, położonego na przesmyku między jeziorem Biskupińskim a Białym, zachowany jest jedynie zarys murów kwadratowego dziedzińca, fragmenty bramy wejściowej i wieży.

⁸⁾ Jan ŁASKI, *Liber Beneficiorum*, wyd. Gniezno 1880, s. 178.

⁹⁾ E. RACZYŃSKI, *Wspomnienia o Wielkopolsce*; Napoleon ORDA, *Album widoków polskich*.



fol. Wł. Holubowicz

Ryc. 89. Faktura muru zamkowego we Wenecji pow. Żnin (bud. 1390 r.).

Ryc. 90. Zamek we Wenecji. Otwór w murze, służący do wsuwania ryglującego wrota pała.

Ryc. 91. Fragment umocnień stoku, odsłoniętego w czasie prac wykopaliskowych.

Mur (ryc. 89) w dolnych partiach zrobiony z ułożonych rzędami nieciosanych kamieni, łączonych zaprawą murarską, wymieszaną z gruzem ceglany, w górnych swych częściach zbudowany był z cegieł ułożonych w wiązanie krzyżowe (rozmiar cegły $0,9 \times 0,125 \times 0,27$). Widać to na jego najlepiej zachowanej ścianie południowej, z lewej strony bramy. Przy ścianie zachodniej widoczne są trzy skarpy kamienne, przy wschodniej trzy skarpy ceglane (środkową odkryto w czasie kopania).

Z trzech stron teren tuż poza murem opada stromo w dół, tylko przed ścianą południową tworzy dość szeroki próg, umocniony dwoma wystęgami z głazów. Dojrzeć tu można rzut przybudówki w rodzaju przedsionka, chroniącej bramę wejściową. W wysokim murze (ryc. 90), zachowanym przy bramie, widać na wysokości około 2 m. wybudowany z cegieł tunel, który służył do wsuwania ryglującego wrota pała. Wieża o kwadratowej podstawie umieszczona była w północno-wschodnim narożu dziedzińca.

Na zarośniętym obecnie darnią podwórzu nie zachowały się ponad ziemią żadne mury budynków mieszkalnych, lekkie jednak ślady (wgłębienia) wskazują na to, że mogły one stać wzdłuż zachodniej i północnej strony muru. W czasie kopania wyszło na jaw kilka nowych szczegółów założenia zamku. Przekop, szeroki na 2 m, rozpoczęto na wschodnim boku wzgórza, przecinając nim cały stok aż do leżącego u podnóża pola. W części najwyższej, poza murem, zdjęto wprawdzie warstwę gruzu, grubą na kilkadziesiąt cm, i pochodzącą z czasów ostatniej rozbiórki na przełomie XIX i XX w. (wśród znalezisk — kawałki butelki do piwa, nowe haftki). Pod gruzem ukazało się złożo gliny, dające na profilach kształt piramidki, a więc sztucznie usypane. Ułożenie obu tych warstw odpowiadało zewnętrznemu spadkowi wzgórza. Dopiero pod nimi znaleziono ułożone pasmami pokłady spalonego drzewa i gliny (czyżby potwierdzenie teorii o pożarze zamku?), a głębiej humusu, biegnące poziomo, a więc tworzące kąt prosty z pionem muru. Splanowanie wzgórza z tej strony świadczy, że mogła tedy biec droga. Odpowiada to zasadniczym założeniom, które każą podchodzić do bramy zamkowej w ten sposób, by zbliżający się rycerze, niosący w lewej ręce tarcze, zwróceni byli do muru odsłoniętą prawą stroną ciała.

W części przekopu, przecinającej nasadę wzgórza, odkryto fragment umocnień stoku (ryc. 91), stworzonych przez podwójną palisadę, wypełnioną wielkimi kamieniami. Dolne części pali, wbite w złożę iłu jeziornego, zachowały doskonale ślady bardzo starannej obróbki.

Przy pracach wreszcie na dziedzińcu — gdzie, na osi zewnętrznego przekopu badano teren o powierzchni 16 m^2 (4×4) i, kopiąc do calca 3 m włąb, odkryto 13 warstw o zawartości kulturowej — natrafiono na głębokości 6 warstwy na fragment bruku dziedzińca. W warstwach pod brukiem znaleziono materiał zabytkowy z XV w. (m. in. kafle), co znaczy, że ten poziom podwórza jest późniejszy od daty budowy zamku. W obrębie murów nie odkryto — co jest ważne — żadnej wyraźnej warstwy spaleniskowej. W miejscach, na których przeprowadzano wykopy, na ślady osady wczesnohistorycznej nie natrafiono.

Spośród materiału zabytkowego, znalezione w Wenecji, do najciekawszych należą ułamki kaflí.

Większe zbiory kaflí średniowiecznych są w Polsce rzeczą dosyć rzadką. Marian Gumowski, pisząc o kaflach z Muzeum Wielkopolskiego¹⁰⁾ w Poznaniu, podaje spis 12 takich zbiorów wraz z odnośną literaturą. Opracowania jednak tej gałęzi rzemiosła artystycznego ograniczają się u nas albo do suchych wzmianek o fakcie znalezienia kaflí, albo w najlepszych wypadkach do opublikowania pewnej ich grupy. Brak zupełnie jakiejś pracy syntetycznej, starającej się ująć kwestię kaflarstwa polskiego równocześnie z punktu widzenia topograficznego, technicznego i ornamentacyjnego. Oczywiście publikacja taka wymagałaby dokładnego opanowania tematu, połączonego z badaniem źródeł archiwalnych, przeprowadzaniem analiz chemicznych itd. Nie mogłam sobie na to wszystko pozwolić przy pracy nad kaflami weneckimi, chciałabym jednak przynajmniej w dostępnych mi granicach, przed przystąpieniem do badania ornamentu, rozpatrzeć materiał wenecki pod względem typologicznym i technicznym¹¹⁾. Niezbędne jest tutaj przyjrzenie się ogólnemu historycznemu rozwojowi kaflí i sposobom ich wykonywania. Notowanie wszystkich przejawów i odmian rozszerzyłoby za bardzo ramy pracy, ograniczam się więc do omówienia rzeczy najważniejszych i typów zasadniczych, będących podstawą dalszego rozwoju.

Kafle (ryc. 92) wywodzą się od rzymskich garnków sklepiennych, używanych do budowania kopuł. Późnołacińska nazwa garnka — „C a c a b u s” z biegiem czasu zaczęła oznaczać i kafel. W nowym swym zastosowaniu — jako część składowa pieców do ogrzewania izby — występują te kafle — garnki od końca XIII w. i to wpraw w kręgu dawnych wpływów rzymskich, tzn. w krajach alpejskich i w Niemczech górnych. Mają one kształt cylindrycznej rury, długiej na kilkanaście cm, której koniec jest zasklepiony kopulasto. Tułów był toczony na kole garncarskim i dosyć mocno wrębkowany dla łatwiejszego umieszczenia go w sklejającej poszczególne kafle glinie. Kafel taki zwrócony był otworem w stronę ognia. Półokrągłe zakończenie, widoczne na zewnątrz, gładzono starannie wpraw nożem, po tym gładką deseczką lub kawałkiem mokrej skóry. Początkowo w gliniany piec wsadzano po kilka tylko kaflí i dopiero z biegiem czasu zaczęto z nich montować całość.

¹⁰⁾ R o c z n i k M u z e u m W i e l k o p o l s k i e g o, III, Poznań 1928, s. 123—153.

¹¹⁾ Opieram się tu na pracy R. POŚWIKI „Rekonstrukcja warunków i procesu pracy jako badania pomocnicze dla historii kaflarstwa”, BHSK I, (1932—33).



Ryc. 92. Rozwój typologiczny kafla od w. XIII do renesansu.

Oprócz typu „wypukłego“ występuje i typ „wkłęsły“. Różnica polega na tym, że toczony tułów zwrócony jest do ognia zamkniętym dnem, a na zewnątrz widać otwór, uformowany w kwadrat. Bardzo popularną w gotyku odmianą typu „wkłęsłego“ był kafel miskowy, mający stosunkowo dość krótki tułów i szeroki otwór, tak, że dno wewnętrzne było dobrze widoczne. Dno takie ozdabiano często prymitywnym ornamentem wyciskanim i glazurowano. Obydwa te rodzaje kafla były nieskładane — tworzył je tak czy inaczej uformowany tułów. Ten typ kafla garnkowego najpopularniejszy był w gotyku na terenach prowincjonalnych, zachował się jednak i później, występując gdzieś do czasów ostatnich.

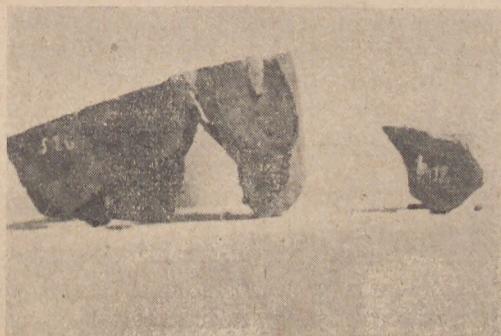
Drugą zasadniczą odmianą są kafle składane. Zachowują one długi tułów garnkowy, rozwiązanie strony zewnętrznej jest jednak zupełnie inne, niż w poprzednim gatunku. Kafle tzw. „kratowe“ przypominają zupełnie typ wkłęsły z tą różnicą, że otwór zewnętrzny zasłonięty jest misternym przezroczem-kratą, splecioną z glinianych wałeczków.

To zamykanie zewnętrznego otworu kafla doprowadziło w późnym średniowieczu do dalszych konsekwencji — do generalnej zmiany w ustawieniu kafla. Od XV w. umieszcza się je zawsze otworem w stronę ognia, a ścianką zamkniętą na zewnątrz pieca. Powstaje w ten sposób typ kafla „płaskiego“, do którego należą właśnie okazy z Wenecji: zachowano toczony na kole długi tułów z tym jednak, że, zwracając otwór w stronę ognia, zamykano drugi brzeg tułowia albo okrągłym plastrem gliny, albo kwadratową płytką. Spośród zabytków weneckich do pierwszej odmiany należą kafle nr 103, 1035, 1036, 714 i 717¹²⁾, do drugiej — wszystkie pozostałe. Różne były sposoby łączenia dwóch części składowych kafla: jeśli glina była tłusta, wystarczyło zwykle sklejenie przed wyschnięciem — przy sta-

¹²⁾ Liczby oznaczają numery inwentarza zabytków weneckich, sporządzonego w czasie prac wykopaliskowych.



rys. St. Łuczak
Ryc. 93. Zacieki miękkiego spoiwa w wewnętrznym narożniku kafla nr 708.

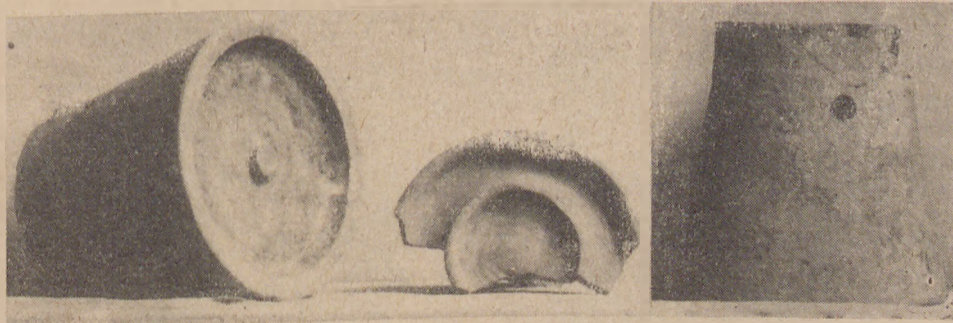


fol. Z. Świechowski
Ryc. 95 a i b. Zalew glazury na bocznych ściankach kafla.
Obok fragment z warstwy X.

rannym wykonaniu ślad jest wtedy zupełnie niewidoczny, jak przy kaflu nr 1023 ze św. Jerzym. Przy glinie mniej tłustej lub już wysuszonej miejsce zestawienia skrobano, aby było szorstkie i łączono części za pomocą miękkiej glinki, papki gliniastej lub, przy kaflach z gliny zdecydowanie chudej, nawet mułu ilastego. Ślad takich zabiegów widać w wewnętrznym narożniku kafla nr 708 (ryc. 93), gdzie zachowały się doskonale zacieki miękkiego spoiwa.

Tułów kafla płaskich był początkowo zawsze wrębkowany tak, jak kafla garnkowych, później często zupełnie gładki. Toczono go na kole, albo składano z szerokich listew glinianych.

Osobnym zagadnieniem jest traktowanie płaszczyzny lica. Plaster, wykonywany na kole garncarskim, ozdabiano jakimś skromnym ornamentem plastycznym (ryc. 94) — w przykładach weneckich motywem zasadniczym są koła koncentryczne, rozmaicie interpretowane. Cała pomysłowość późnogotyckich kaflarzy skupiała się na reliefach, jakimi pokrywano prostokątne płytki. Reliefy te często wykonywano ręcznie — wśród weneckich najcharakterystyczniejszy jest tu kafel ze Zmartwychwsta-



fol. Z. Świechowski
Ryc. 94. Ornament na kaflach zamkniętych plastrem. XV w.
Ryc. 96. Kafel z otworem do sztabki.

niem, gdzie polewa nie zasłania szczegółów (ryc. 104) — np. widać, że ręce zrobione są z nałożonych cienkich wałeczków; typowe także dla pracy ręcznej są żebra Chrystusa czy skrzydła anioła. Innym sposobem było wyciskanie ozdób formami z drzewa, piaskowca lub wypalanej gliny, przy czym retusze przeprowadzano często ręką. Przykładem takiego ornamentu, wyciśniętego formą, jest ułamek z różą (ryc. 99), przy czym forma była prawdopodobnie z piaskowca, na co wskazują drobne zagłębienia od zawartych w nim malutkich kamyczków. Retusz ręczny na wyciśniętym ornamencie można zauważyć na kafłu z trąbami (ryc. 97).

Kafle, specjalnie typu „płaskiego“, były bardzo często glazurowane. Odbywało się to w najrozmaitszy sposób. Zasadniczo używano dwu metod: pudrowania albo glazurowania płynną mieszką szkliwa. „Pudrować“ można było kafle niewypalane — zanurzano lico w wodzie i puszką nanoszono pyłek glazurowy. Szkliwo wypadało wtedy nierówno — miejscami było grube, miejscami jakby wsiąkało w skorupę i nikło. Płynną mieszką stosowano do kafli już raz wypalonych, bo nie łączy się ona dobrze z surową gliną. Przy kafłach garnkowych wklęsłych i miskowych radzono sobie opłukaniem („obtłknięciem“) wnętrza płynnym szkliwem.

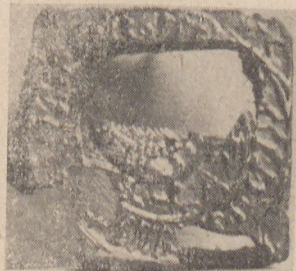
Kafle kratowe glazurowano przez zanurzenie, aby zaciągnąć równo wszystkie powierzchnie przeźrocza. Kafle wreszcie płaskie polewano, trzymając je tak, aby lico było w pozycji pionowej i lejąc glazurę wzdłuż górnej krawędzi. Ten sposób glazurowania poznać można po charakterystycznych zaciekach szkliwa, które spływało poza pionowe, boczne krawędzie płytki. Klasycznym przykładem tak polewanego kafła jest fragment z „napisem“ i ze smokiem (ryc. 95a): dwie przeciwległe ściany boczne mają wielkie plamy glazury, która w miejscu zaokrąglania się tułowia spłynęła nawet na trzecią ściankę (przy polewaniu — dolną).

Przy używaniu różnokolorowych glazur lub farb na jednym kafłu, nakładano je pędzlem — takie malowanie widać doskonale na kafłach ze św. Jerzym i z królem (ryc. 100): hełm, pancerz i rękawice Jerzego, tak jak i rękawy króla pokryte są jakąś czarną farbą o metalicznym połysku, nałożoną na glazurę (nie widać siatki spękań, wyraźnej w miejscach, krytych szkliwem).

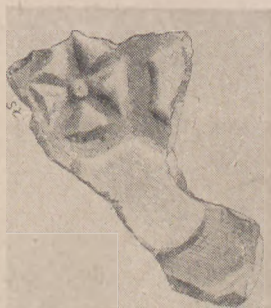
Pozostałoby jeszcze do omówienia wypalanie i umieszczanie gotowych kafli w piecu. Do wypalania układano je warstwami tak, aby ogień miał wszędzie wolny dostęp, przy czym kafle garnkowe i kratowe wypalano licem do góry (glazura osadza się dzięki temu na dnie), a płaskie licem



fol. Z. Świechowski
Ryc. 97. Kafel z herbem
Trąby z lat 1420 — 22.



fol. Z. Świechowski
Ryc. 98. Kafel z „napi-
sem“, lata 60-te XV w.



rys. St. Łuczak

Ryc. 99. Kafel z herbem „Poraj” z lat 1464 — 74.

w pozycji pionowej. Poszczególne kafle, tworzące warstwy, łączono na czas wypalania miękką gliną.

Przy budowaniu pieca kaflowego przestrzeń między tułowiami wypełniano gliną, a kafle spajano ze sobą sztabkami, przeciągniętymi przez specjalne otwory w ściankach bocznych. Otwór taki zachował się w kafłu nr 103 oraz na dwóch ułamkach nr 1129 (ryc. 96).

Tak przedstawia się proces powstawania kafła średniowiecznego. Osobnym zagadnieniem jest ornamentyka, pozwalająca nie tylko na dociekania natury estetycznej, ale pomagają także w datowaniu. Jej zakres tematyczny obejmuje w średniowieczu motywy geometryczne, roślinne, heraldyczne, sceny ze Starego i Nowego Testamentu, sceny obyczajowe, fantastyczne, a nawet mitologiczne. Z materiału weneckiego, bardzo źle zachowanego, wyłowić można kilka zaledwie fragmentów o czytelnym ornamentcie, nie mniej pomagają one do umieszczenia niektórych okazów w ramach czasowych ściślejszych, niż ogólny, wskazany typem „wiek XV”.

Do kafli z tego punktu widzenia najciekawszych należy nr 1117 (ryc. 97), znaleziony w 4 ułamkach, które po sklejeniu dały $2\frac{1}{2}$ krawędzi (z kawałkami ścianek tułowia) i płytką, zachowaną w $\frac{1}{3}$. Na płaszczyźnie lica widać dwie trąbki z misternie zwiniętymi rzemykami—jedna umieszczona jest przy zachowanej w całości krawędzi w ten sposób, że jej wygięty łukowato kształt kieruje się czubkiem ku środkowi płytki; z drugiej, podobnie ułożonej przy niekompletnej krawędzi, widać tylko połowę z otworem, przy czym ornamentacja jest bogatsza i staranniej wypracowana. Układ dośrodkowy obu trąbek wskazuje, że na kafłu przedstawiony jest herb „Trąby”—w części niezachowanej umieszczona była trzecia. Ze wszystkich kolejnych właścicieli Wenecji jeden tylko arcybiskup Mikołaj używał herbu „Trąby”, pierwszy raz wymienionego w związku z jego imieniem w kronikach soboru w Konstancji¹³⁾. Ponieważ kupił on Wenecję w r. 1420, a umarł w r. 1422, jest więc jasne, że kafel nasz pochodzi z czasów jego 2-letniego panowania na zamku. Tej wczesnej dacie powstania nie przeczy technika wykonania: glazura jest porowata, nierówna, a na zewnętrznych ściankach tułowia widać wyraźne ślady wrębkowania. Średniowieczna niechęć do monotonii przejawia się w odmiennym rozwiązaniu ornamentacji trąb. Zachował się także mały fragment drugiego kafła z tymże herbem, noszący te same cechy stylistyczne i czasowe. Glazura na jednym kafłu jest pomarańczowa, na drugim zielona.

Innym dającym się dobrze datować kaflem jest nr 1106 (ryc. 99). Na fragmencie płytki mamy tu pięciolistną rozetkę o trójkątnych płatkach, przy czym każdemu małemu płatkowi odpowiada duży o zakończeniu ser-

¹³⁾ Fr. PIEKOSIŃSKI, *Heraldyka polska wieków średnich*, s. 166—67.



fot. I. Perz

Ryc. 100. Kafel ze św. Jerzym ok. połowy XV wieku (część górna).

Ryc. 101. Kafel ze św. Jerzym (część dolna — nogi konia, sploty ciała węża, w największym miejscu czubek buta rycerza).

cowatym (widoczne dwa fragmenty). Z brzegu ślad okrągłej obwódki. Kwiat ten, to niezawodnie pięciolistna róża herbu „Poraj“. Wśród posiadaczy Wenecji herbem tym pieczętował się tylko Jan Gruszczyński. Czas piastowania przez niego godności arcybiskupiej, a więc i rządów w Wenecji, przypada na lata 1464—74. Wykonanie kafla — dobra glazura i delikatność cienkiej płytki — potwierdzają to datowanie.

Prawdopodobnie jego rówieśnikiem jest najbardziej tajemniczy z weneckich kafelków (ryc. 98). Zachowany w $\frac{3}{4}$, z niemal całkowitym obwodem i przeszło połową płytki, ma on ornament zupełnie nieodgadniony. Na kwadratowej płytce przedstawiono: w narożnikach małe, 5-ramienne gwiazdki z kółkiem w środku; w kwadrat lica wpisane są dwa koła koncentryczne, tworzące szeroką na 2,5 cm obwódkę. W obwódcie biegnie coś, co wygląda zupełnie jak napis, złożony z liter minuskuły gotyckiej. Napis ten otacza środkową część kafla, na której pomysłowy kaflarz średniowieczny umieścił dziwny kształt zoomorficzny. Jedynym wskaźnikiem przy datowaniu może być tutaj styl niby — pisma. Kafel ten oglądało kilku wybitnych paleografów i historyków ¹⁴⁾ i wszyscy zgodnie doszli do wniosku, że napis odczytać się nie da. Biorąc pod uwagę jego nieco ornamentacyjny układ (grupowanie pałeczek po 3, 4 i 5), uznać go trzeba za fryz ozdobny, naśladujący pismo, jakich często używano w średniowiecznym przenyśle artystycznym, zdobiąc nimi chrzcielnice czy dzwony. Charakter „liter“ wskazuje na powstanie kafla w latach 60-tych XV w. Całość wykonano bardzo starannie i delikatnie, a glazura jest pierwszorzędna.

¹⁴⁾ S. BODNIAK, prof. Uniw. Pozn., K. TYMIENIECKI, prof. Uniw. Pozn., A. GIEYSZTOR, prof. Uniw. Warsz., G. LABUDA, prof. Uniw. Pozn., J. MIKA, dyr. Archiwum Miejskiego w Poznaniu.



Ryc. 102. Rycerz w hełmie typu „grand bacinet“ (z „Ukrzyżowania“ z kościoła NMP w Dortmundzie, 1431).



fol. L. Perz

Ryc. 103. Kafel z królem. ok. poł. XV w.

Nie tylko w tym jednym wypadku zły stan zachowania kafla utrudnia wyczerpujące jego opracowanie. Ciężka sprawa jest także z zachowanymi w kawałkach trzema kaflami figuralnymi. W dwóch wypadkach nie można tutaj ostatecznie określić ich typu ikonograficznego, ograniczając się z konieczności jedynie do zbadania, czy cechy stylistyczne ornamentu synchronizują się z datowaniem na podstawie ogólnego typu i do umieszczenia tych kaflów w stosunkowo szerokich ramach czasowych.

Najwięcej fragmentów zachowało się z kafla ze św. Jerzym (ryc. 100) brakuje tylko tułowia konia i smoka. Na jednej części płytki (ryc. 101) widać, jak św. Jerzy, siedząc na koniu, odwraca się górną częścią ciała „en face“, a głową w „trois quart“ do widza. W prawej, uniesionej ręce trzyma włócznię przecinającą diagonalnie całą kompozycję—mierzy nią w smoka tak, jakby ten znajdował się u tylnych nóg konia. Rycerz ma na otoczonej aureolą głowie spiczasty hełm z odsłoniętą przyłbicą, ramiona zasłania mu konierz z siatki. Widoczna do pasa postać opięta jest w mocno wcięty półpancerzyk, ściągnięty z boku dwoma rzemykami. Przez prawą rękę, zgiętą w łokciu, przerzucone są lejce. Dłoń, trzymająca włócznię, odziana jest w wielką rękawicę z odstającym mankietem. Na drugiej części płytki zachowały się nogi konia, stąpające wśród splotów smoczego ogona. Przy górnej krawędzi fragmentu widać spiczasty czubek stopy rycerza. Św. Jerzego, odwróconego w ten sposób i nie galopującego, przedstawiano rzadko. Do typu tego należy kilka przedstawień niemieckich z połowy XV wieku — relief z Neuzirkendorf, wizerunek na szkle z Jenkofen, nadreńskie malowidło na szkle z Partenheim i kilka drzeworytów¹⁵⁾. Typ iko-

¹⁵⁾ W. F. VOLBACH, *Der Hlg. Georg*. Strassburg 1917, s. 64 i 68.

nograficzny wskazuje więc na połowę XV w., jako na czas powstania naszego kafla. Czy charakter zbroi Jerzego nie przeczy temu datowaniu? Hełm należy do typu, zwanego we Francji „grand bassinet” lub „bacinet” a w Niemczech „Hundsgugel”. Wszystkie jego części składowe są wyraźnie na kaflu zaznaczone: i bardzo wysoki hełm właściwy, i ruchoma przyłbica ze spiczastym „ryjem”, i siatka koczna, chroniąca ramiona. Ten najwcześniejszy typ „grand bassinet” powstał około połowy XIV wieku. Z biegiem czasu uległ on różnym zmianom i ulepszeniom, tak, że forma jego ostateczna, powstała na przełomie XIV i XV wieku¹⁶⁾, posiadała przyłbicę sklepioną raczej kulisto, hełm zaokrąglony i kołnierz już nie z siatki, a z blachy. Typ pierwotny utrzymywał się obok odmian późniejszych przez całą pierwszą połowę XV w. Licznych dowodów na to dostarcza współczesne malarstwo¹⁷⁾ (ryc. 102), a co ciekawsze, nawet Grünwald ubiera jeszcze żołnierza ze „Zmartwychwstania” w „Hundsgugel”¹⁸⁾.

Pancerz Jerzego nie ma rękawów i, o ile można się zorientować, sięga tylko do pasa. Takie kirysy, osłaniające piersi i plecy rycerza, popularne były od początku XV w., przy czym typ średniowieczny różnił się od późniejszych mniej wypukłym sklepieniem i dość ostrym wcięciem w pasie. Noszono je zwykle razem z hełmami typu „grand bassinet”. Krótkie rękawice z szerokim mankietem i z wyodrębnionymi palcami spotykamy w XV w. bardzo często¹⁹⁾, a spiczasty czubek buta rycerza jest jeszcze jednym przyczynkiem, nie pozwalającym na późniejsze datowanie kafla — ostro zakończone obuwie noszono tylko do końca XV w., od pierwszych lat w. XVI występuje już tutaj zakończenie tępe, półokrągłe.

A więc i typ ikonograficzny, i rodzaj uzbrojenia św. Jerzego pozwalają na umieszczenie tego kafla w latach około połowy XV w. Potwierdza to także sposób jego wykonania z gładkimi ściankami tułowia i bardzo dobrą glazurą, utrzymaną w tonach pomarańczowym i brązowym przy użyciu czarnej, opalizującej farby dla oznaczenia części metalowych stroju.

Na drugim kaflu figuralnym (ryc. 103) widzimy zachowaną do pasa postać wojownika w koronie, który, zwrócony przodem do widza, trzyma zarzucony z rozmachem za głowę wielki miecz. Ślad lewej ręki, widoczny u dołu zachowanego fragmentu, wygląda tak, jakby król dzierżył w niej cugle. Jest bardzo prawdopodobne, że postać ta przedstawiona była na koniu, bo szczyt korony dotyka samej krawędzi płytki, tzn., że tors króla umieszczony jest w jej górnej części—figurki jego nie starczyłoby na wypełnienie całej płaszczyzny. Trudno rozstrzygnąć, kogo przedstawił tutaj kaflarz—czy wojowniczy król to Jagiełło, czy może bardzo na terenie zniśskim popularny Leszek Biały, który zginął w r. 1227 pod Gąsawą. W każdym razie dające się rozróżnić części uzbrojenia króla, a więc hełm „łebek” („Haube”), rękawice takie jak u św. Jerzego i wielki obosieczny miecz z wyraźnie zaznaczoną ością—zdradzają wybitnie XV-wieczne cechy. Tak samo ruch, jakim król zarzuca miecz za głowę, choć spotykany i w sztuce

¹⁶⁾ Broń i Barwa 1934, nr 4, tablica „Rozwój hełmu podług Bashforda Deanna”.

¹⁷⁾ A. STANGE, Deutsche Malerei der Gotik, Berlin 1938, T. III, ryc. 50, 82, 193, 275.

¹⁸⁾ WINKLER — DEUTSCH, Deutsche Malerei des XVI Jh., Berlin 1935, tabl. 44.

¹⁹⁾ M. GEISBERG, Geschichte der deutschen Graphik vor Dürer, Berlin 1939, tabl. 15; tenże, Der deutsche Kupferstich, Leipzig b. d., tabl. 20.



rys. St. Łuczak

Ryc. 104. Kafel ze Zmartwychwstaniem. 2 ćwierć XV w.

wcześniejszej, w grafice, malarstwie i rzeźbie XV w. występuje wprost nagminnie²⁰⁾). Techniczne wykonanie kafla jest takie samo, jak u św. Jerzego. Ścianki boczne nie zachowane.

Trzeci kafel z tej grupy przedstawia Zmartwychwstanie (ryc. 104). Na zachowanej w $\frac{1}{4}$ płytce widoczny jest półnagi Chrystus, trzymający w lewej, lekko uniesionej i bardzo cienkiej ręce rozwianą chorągiewkę. Prawa ręka, podobna w ruchu, widoczna jest tylko do łokcia. Ciężka, duża głowa

²⁰⁾ VOLBACH, op. cit., tabl. IIIId; Va, b; VIa; VIIb. GEISBERG, Geschichte..., tabl. 15, 18; tenże, Kupferstich... tabl. 56. R. WERNER — DEUTSCH, Deutsche Malerei des XV Jh., Berlin 1936, tabl. 70.

Chrystusa ze schematycznie zaznaczonymi rysami, spoczywa na nieproporcjonalnie wątych ramionkach. Ciało, bardzo wydłużone, wygięte jest dość silnie w biodrach, klatka piersiowa ma wyraźnie zaznaczone żebra. Nóg nie widać (płytką złamana). Przy lewym boku Chrystusa, nieco poniżej, umieszczony jest anioł z uniesionymi w górę, stylizowanymi skrzydłami. Prawą rękę ma złożoną na piersiach, lewą unosi w górę. Głowa, wykonana podobnie, jak głowa Chrystusa, otoczona jest bardzo szeroką i bujną czupryną, sięgającą mniej więcej do uszu. Ciało anioła, przybrane w równoległe fałdowaną szatę, wygina się mocno ku krawędzi kafla. Postać przedstawiona jest tylko do kolan. Na wysokości bioder anioła, od wewnętrznej strony płytki, zachowała się mała główka strażnika w wysokim, ostro zakończonym hełmie. Na osobnym ułamku, nie dającym się zestawić z resztą kafla, przedstawiona jest figurka drugiego strażnika (tym razem bez głowy), w krótkiej, fałdистой spódnicy, ze zgiętymi nogami i z halabardą, trzymaną w sztywno wyciągniętej ręczce. Z brzegu widać coś, co może być jedynie stopą Chrystusa, a co umieszczone jest w ten sposób, że jedyną możliwą do pomyślenia dla strażnika pozycją jest pozycja leżąca.

O typie ikonograficznym tego Zmartwychwstania nie wiele można powiedzieć, bo nie wiadomo, czy przy drugim boku Chrystusa unosił się także anioł, czy też stały tam niewiasty, odwiedzające grób. Przy tym nie spotykany na ogół jest fakt przedstawiania Chrystusa Zmartwychwstałego w samym perisonium²¹⁾. Znalazłam tylko jedną scenę Zmartwychwstania (z niewiastami) podobną do weneckiej zarówno w ruchu i typie Chrystusa, jak w sposobie umieszczenia anioła, w charakterystyce jego skrzydeł czy w pozie leżącego żołnierza. Niestety — scena ta, wybitnie gotyzująca, przedstawiona jest na XVII-wiecznej okładce srebrnej armeńskiego ewangelizara z XIII w.²²⁾. Analogię tę, mogącą dowodzić istnienia jakiegoś wspólnego wzoru, przytaczam bez nadziei odnalezienia łączącego oba zabytki ogniwa. Postać Chrystusa ma jeszcze cechy stylowe XIV w. (żebra). Pewne usługi jednak przy datowaniu naszego kafla oddaje halabarda śpiącego strażnika i postać anioła. Halabarda ma oprócz toporka także grot kłujący i boczny — elementy, wykształcające się w I połowie XV w. Postać anioła zdaje się na pierwszy rzut oka nie pasować do bardzo gotyckiego charakteru tej sceny. Oczekiwałoby się w jego szacie jakiegoś skomplikowanego rzutu fałd — tymczasem jest ona „plisowana“, ułożona w równoległe rurki i przypomina raczej stroje renesansowe. Anachronizm ten jest jednak tylko pozorny. Jeśli przyjrzymy się terakotowym figurkom laleczek XV-wiecznych (np. ze zbiorów muzeum norymberskiego)²³⁾, zauważymy u nich zupełnie podobne, rurkowane szaty. Bardzo charakterystycznym szczegółem jest także fryzura anioła — typowe, modne uczesanie z lat 30—40-tych XV wieku²⁴⁾. Technicznie kafel jest słaby. Brzegi płytki są nierówne, powyginane, a relief, mimo, że posiada wiele prymitywnego uroku, w szczegółach wykonany jest często niedbale: np. ręce to kikuty bez dłoni, nogi strażnika zrobione zupełnie schematycznie, jak dwa zygzaki. Kafel ten jest wykonany z innej glinki, niż poprzednie

²¹⁾ por. H. SCHRADE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, T. I. — *Die Auferstehung Christi*, Berlin — Leipzig 1932.

²²⁾ repr. — *Der Cicerone*, 1911, tabl. III.

²³⁾ repr. H. WILM, *Gotische Tonplastik in Deutschland*, s. 117; *Zeitschrift für historische Waffen- und Kostümkunde*, Berlin 1923—1925, tabl. XII.

²⁴⁾ K. H. CLASEN, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939, ryc. 415.



fot. Z. Perz

Ryc. 105. Cegła z orłem. XV w.

(większa zawartość ostrego piasku, inny stopień wypalenia). Ścianki tułowia ma mocno wrębkowane, a płytką nie jest glazurowana, tylko ody-miona. Wszystko razem każe umieścić go w drugiej ćwierci XV w., w latach trzydziestych—czterdziestych.

Jednak charakter postaci wszystkich trzech kafli figuralnych ma jakieś cechy wspólne. Wszędzie widzimy te same cienkie, prymitywnie do tułowia doklejone rączki, zgięte tym samym ruchem, czy podobne ciężkie głowy na wąskich, spadzistych ramionkach. Twarzy św. Jerzego nie widać wyraźnie, ale Chrystus, anioł i król mają bardzo podobnie wykonane wypukłe oczy, potężne nosy i kanciaste brody. Przypuszczam, że jest to raczej styl wspólnego warsztatu, niż cechy, wynikające z właściwości materiału (glinki), bo współczesne naszym kafle np. oświęcimskie²⁵⁾ wykazują zupełnie inne traktowanie postaci ludzkiej.

Oprócz kafli z herbami szlacheckimi i z przedstawieniami figuralnymi można wyróżnić jeszcze jedną grupę o czytelnym ornamencie. Są to kafle z orłami. Wciągnę tu do rozważań także glazurowaną cegłę z orłem, znalezioną w stanie prawie nieuszkodzonym.

Cegła ta (ryc. 105), o wymiarach 17×13×5 cm, ozdobiona jest orłem z głową bez korony, zwróconą w prawo (heraldycznie) i osadzoną na wygiętej szyi. Tułów ptaka, w części piersiowej uformowany sercowato, jest bardzo wydłużony i kończy się szeroko rozłożonym ogonem. Każde z rozpostartych skrzydeł składa się z pięciu wydłużonych, pionowo ułożonych piór, przy czym dwa pióra najbliższe tułowia są krótsze, po tym jedno dłuższe, a dwa skrajne znowu krótsze. Potężne nogi z rozczapierzonymi palca-

²⁵⁾ A. CHMIEL, Kafle średniowieczne, znalezione w Oświęcimiu, Teka Główna Konserwatorów II, 343; SKHS VII, s. CCXCV...

mi są opuszczone prosto w dół i nie wystają poza zarys piór ogona. Orzeł ten nosi wszelkie cechy królewskich orłów pierwszych trzech Jagiellonów. Różnica jest tylko w kierunku zwrócenia głowy i w braku korony. Na pieczęści jednak Kazimierza Jagiellończyka, która przedstawia króla w otoczeniu herbów ziemskich²⁶⁾, umieszczony jest identyczny z wenerk'm orzeł jako herb Wielkopolski. Cegła z godłem ziemskim wmurowana była prawdopodobnie w ścianę albo posadzkę zamkową (bo zielona jej glazura starta jest zupełnie na wypukłościach reliefów, podczas gdy szkliwo na kaflach nie zostało zniszczone, mimo długiego leżenia w ziemi).

Orzeł z cegły, zachowany w całości, ułatwia wyciągnięcie wniosków z fragmentów orłów na kaflach. Ptak, widoczny do połowy na kaflu nr 1018, ma wprowadzić skrzydła bardzo wystylizowane, jednak cechy zasadnicze, takie, jak zwrot niekoronowanej głowy i uformowanie górnej części tułowia, są takie same, jak w poprzednim wypadku. Z drugiego kafla zachowały się tylko 3 małe ułamki z bardzo płaskim reliefem, domyslać się w nim jednak można górnej części tułowia orła z nasadą skrzydła, części górnego łuku skrzydła i brzegu ogona.

A więc spośród znalezionych w Wenecji ułamków 28 kaflów płytkowych tylko o dziewięciu można powiedzieć coś bliższego. Znaczenie ich jednak dla całokształtu badań nad zamkiem jest istotne. Co wyczytać można z rozłożenia materiału kaflowego w ziemi? Przede wszystkim w wykopie na zboczu wystąpiło 5, a w wykopie na dziedzińcu 13 warstw różniących się składem ziemi i zawartością. Wyłoniła się więc kwestia, czy warstwy te narastały powoli i różnią się między sobą czasowo, czy też są współczesne. Badając należące do jednego kafla ułamki łatwo stwierdzić, na podstawie inwentarza, że pochodzą one często z różnych warstw. Tak np. dwa fragmenty kafla z „napisem“ znaleziono w warstwie „IVa“ (wykopu na zboczu), trzy jego fragmenty w warstwie „IVb“, dwa dalsze w „IVc“. Z kafla ze Zmartwychwstaniem jeden ułamek pochodzi z warstwy III górnej (tegoż wykopu), dwa z w. III dolnej, dwa z w. IVa, i jeden z IVb. Wynika stąd, że:

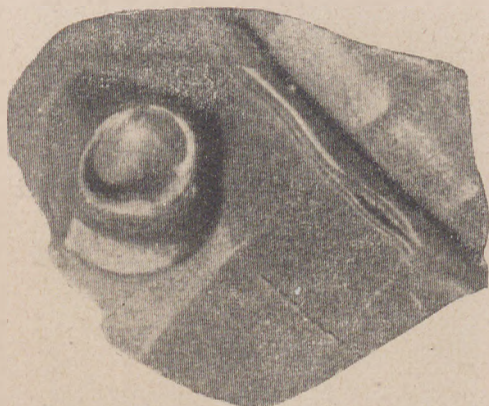
1. poszczególne pasy warstw IV wykopu na zboczu są współczesne,
2. warstwa III wykopu na zboczu łączy się z warstwą IV.

Pięć fragmentów z kafla ze św. Jerzym znaleziono w warstwie II wykopu na zboczu, a jeden w warstwie I, pamiętać jednak należy, że warstwa I jest narzucona, a sam układ warstwy II świadczy o tym, że nie narastała ona stopniowo, tylko została usypana sztucznie.

Obok kwestii łączności warstw wyłania się zagadnienie ich datowania. Wobec małej rozpiętości czasowej kaflów weneckich (fragmenty datowane: między ca 1420 a 1474 r.), wymowę mają jedynie ułamki, znalezione stosunkowo najgłębiej, datują jednak warstwę lepiej, niż ułamki naczyń, które w krótkim okresie istnienia zamku nie mogły przejść dużej ewolucji form.

We Wenecji ostatnią warstwą, w której znaleziono kafel, była w. X wykopu na dziedzińcu i w. IV wykopu na zboczu wzgórza. Fragment z warstwy X, to narożnik kafla płytkowego z częścią ścianek bocznych, pozbawiony płytki — zachowało się tylko miejsce jej spojenia z tułowiem. Bliższe datowanie przy takim stanie zachowania jest niemożliwe. W warstwie IV natomiast znaleziono m. in. najpóźniejszy z dokładnie odatowa-

²⁶⁾ repr. Polska jej dzieje i kultura I, s. 249.



fot. L. Perz

Ryc. 106. Fragment kubka szklanego
z III ćwierci XV w.

nych kafli — nr 1106 z „Porajem“, pochodzący z lat 1464—74. Powstanie więc tej warstwy określić możemy najwcześniej na ostatnią ćwierć XV w. Ponieważ warstwy III i IV są współczesne, więc gruby ten pokład „śmietniskowy“, przeplatany pasmami spalenizny i, jak widzimy, nasypyany tak późno, wygląda interesująco w związku z wiadomością o rozbiórce zamku w r. 1479 potwierdzając ją w zupełności. Ostatnie słowo na ten temat powiedzieć będzie jednak można dopiero po zbadaniu ceramiki weneckiej.

*

*

*

Drugą liczniejszą grupę zabytków tworzy szkło. Ze względu jednak na zły stan zachowania nie przedstawia ono wielkiej obiektywnej wartości. Kruszące się i spatynowane małe kawałki nie pozwalają domyślić się kształtu naczynia, z którego pochodzą, i tylko ich żywo w miejscach złamania błyszczące barwy pozwalają twierdzić, że powstały one w rozmiłowanym w kolorowym szkłe wieku XV. Kilka zaledwie fragmentów daje podstawę do snucia bliższych domysłów. Należy tu fragment nr 1024, w którym wyraźnie rozpoznać można przejście od wargi do brzuśca kubka, z zachowaną obwódką z nakładanej nitki szklanej w innym kolorze i z dużym, śmiało nałożonym guzem (ryc 106). Naczynie musiało mieć przekrój wieloboczny, o czym świadczą widoczne na ułamku żeberka. Na fragmencie nr 679 są także dwa guzki, ale znacznie mniejsze i regularniej stożkowate, jak kropelki. Nie ulega kwestii, że oba te ułamki należały do tzw. „K r a u t s t r u n k t r ä n k e“, kubków, pochodzących od rzymskich szkieł z guzami („N u p p e n g l ä s e r“). Ten typ szklanek zachował się w niezmienionej, antycznej postaci do czasów merowińskich: tworzył je wtedy tylko brzusiec, nasadzany guzami. Odmiana średniowieczna, pojawiająca się nagle w XIV wieku w Niemczech różni się od dawniejszych wyraźnym podkreśleniem części funkcjonalnych: oprócz wyodrębnionej wargi, oddzielonej od guzowatego brzuśca nakładaną szklaną niteczką, występuje tu także lekko zygzakowatym wałeczkiem zaznaczona podstawa. Stopni pośrednich między tego rodzaju szkłem antycznym i merowińskim a średniowiecznym nie udało się dotąd znaleźć. Przypuszcza się, że formy te dotarły do Europy w XIV w. ze wschodu, gdzie tradycje antyczne nigdy nie wygasły. Dowodem na to zdaje się być kubek z guzami i zaznaczoną stopą, znaleziony



fot. I. Perz

Ryc. 107. Kubek szklany z II poł. XV w.
z Maximilianmuseum w Augsburgu.

w południowej Rosji w grobie syryjskim z XIV wieku.²⁷⁾ Rozwój tego gatunku szkła szedł w średniowieczu ku zwiększaniu guzów: kubki XIV w. ozdabiane są małymi kropelkami szkła, umieszczanymi w pewnej od siebie odległości (ryc. 107). Typ ten przetrwał obok późniejszych aż do II poł. XV wieku. Około połowy w. XV guzy stają się coraz większe, mają wpierw szeroką, jakby rozlaną podstawę i zadarty ku górze czubek, a pod koniec wieku stają się bardzo wypukłe. Są przy tym naogół umieszczane w pionowych rzędach, przy czym odległość między rzędkami jest większa, niż między poszczególnymi guzami. W wiekach następnych typ ten nie ginie, przechodząc w baroku do kształtów bardzo rozlewnych, gdzie brzusec naczynia ozdabiany bywa kilkoma zaledwie płaskimi i niemal łączącymi się wypukłościami.

Spośród ułamków weneckich nr 679 z drobnymi kropelkami może więc być o kilkadziesiąt lat starszy od nr 1024, który ze względu na kształt guza i na delikatne, bardzo w formie dojrzałe „żebrowanie“, datować można na trzecią ćwierć XV wieku.

*

*

*

Najciekawszy z drobnych zabytków znalezionych w Wenecji jest bodaj fragment małej figurki terakotowej (ryc. 108), odkryty w warstwie IV c wykopu na zboczu.

Figurka skomponowana jest w ten sposób, że pionowo w dół spadające, rurkowane fałdki jej szaty przypominają kanelowanie kolumny, przy czym podobieństwo to wzmocnia mała baza, na której stoi całość, ujęta

²⁷⁾ L. F. FUCHS, Spätgotische Gläser im Maximilianmuseum in Augsburg, Das Schwäbische Museum, 1931 Augsburg, s. 65.



fot. L. Perz

Ryc. 108. Figurka terakotowa, koniec XIV w., wzgl. pocz. XV.

obramowaniem z brzegów płaszcza. Przy odłamaniej krawędzi górnej widać złożone ręce w szerokich, fałdzystych rękawach, spiętych wokół nadgarstka.

Na pierwszy rzut oka figurka ta, podobnie jak anioł z kafli ze Zmartwychwstaniem, robi wrażenie renesansowej, nie tylko zresztą przez formę szat, ale i przez wpisanie jej w kształt kolumny i taki szczegół stroju, jak zmarszczone, bufiaste rękawy, występujące zasadniczo dopiero od początku w. XVI. Jednakże wśród glinianych laleczek z Muzeum Sztuki i Przemysłu Artystycznego w Hamburgu była figurka z końca XIV w.,²⁸⁾ ludząco, mimo znacznie grubszego wykonania, przypominająca wenecką (ryc. 109)—ta sama rurkowana szata, ujęta w ramy płaszcza, te same plisowane rękawy, ta sama baza. Terakotka nasza należy więc do bardzo w II poł. XIV i na początku XV wieku popularnych bibelotów, przedstawiających damy, ubrane najczęściej w stroje z epoki i stojące ze splecionymi przed sobą rękami. Typ figurki w plisowanej sukni charakterystyczny jest specjalnie dla okolic Wormacji, Kolonii i Augsburga. Dla datowania najważniejsze jest w tym wypadku przybranie głowy czy fryzura, te starannie zwykle oddane misterne chusteczki (tzw. „K r u s e l e r“) i pukle — figurynka wenecka jest niestety bez głowy, i dlatego datować ją można jedynie na podstawie podobieństwa kompozycyjnego z laleczką Wilma (większą jej doskonałość techniczną składającą na karb utalentowania wykonawcy).

Materiał numizmatyczny reprezentuje w Wenecji jedna tylko moneta o średnicy 12 mm, bardzo zniszczona, o rewersie zupełnie nieczytelnym, znaleziona w warstwie IV b wykopu na zboczu. O opracowanie poprosiłam kustosa działu numizmatycznego Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, dr Joannę Eckhardt. Przytaczam jej określenie: „Pieniążek bardzo zniszczony — na awersie orzeł o stylizacji z okresu Jagiellonów.

²⁸⁾ H. WILM, op. cit., s. 117, tabl. 191 b.

²⁹⁾ Reprodukcyjne ilustracje książkowe wykonał p. M. Kopydłowski. Pracy przy sklejaniu kafli podjęli się p. S. Maciejewski, pracownik techniczny Muzeum Prehistorycznego w Poznaniu i p. M. Sikorski z Państwowej Pracowni Konserwatorskiej przy Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu.

rewers zatarty — być może Pogoń? Rozmiar pokrywa się z wielkością denareków wschodnich z czasów Władysława Jagiełły i Władysława Warneńczyka z orłem na awersie. Jeżeli na rewersie faktycznie dałoby się stwierdzić Pogoń, to mógłby to być denarek litewski Aleksandra 1499—1506“.

* *

*

Powracając do punktu wyjściowego rozważań — do wiadomości o zburzeniu zamku weneckiego w r. 1479, stwierdzić możemy, że analiza znalezisk jest dla niej mocnym poparciem — każdy z zabytków może być umieszczony w wyznaczonych przez Długosza ramach czasowych.



Ryc. 109. Figurka terakotowa z Muzeum Sztuki i Przemysłu Artystycznego w Hamburgu.

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

MAŁOWIDŁA OŁTARZY KALISKIEGO, KOŚCIAŃSKIEGO I SULECHOWSKIEGO NA TLE PROBLEMU MISTRZA Z GOŚCISZOWIC.

Tytuł pracy nawiązuje do artykułu Michała Walickiego, najobszerniejszego dotychczas opracowania zagadnień, związanych z produkcją artystyczną warsztatu t.zw. Mistrza z Gościszowic¹⁾. W studium swym opierał się M. Walicki na dziele Braune'go i Wiese'go²⁾, czerpiąc z niego ogólną charakterystykę warsztatu oraz materiał porównawczy dla umiejscowienia cech stylistycznych polptyku kaliskiego. O problem Mistrza z Gościszowic zahaczają też mniejsze objętościowo i mniej ważne przyczynki Brosiga i Pajzderskiego napisane *ex re* ołtarza w Kościanie,³⁾ jak również najświeższa rozprawa S. Wilińskiego⁴⁾.

Nie całkiem zgodne ze sobą wypowiedzi poszczególnych autorów, nie zawsze dostateczna podbudowa rzeczową argumentacją wysuwanych hipotez (to ostatnie wynikało po części z rodzaju prac) usprawiedliwiają podjęcie próby wyraźniejszego zarysowania pewnych nieco jeszcze mglistych konturów obrazu twórczości tego warsztatu. Jako punkt wyjściowy dla rozważań obrano malowane kwatery trzech wzmiankowanych już ołtarzy. Przyczyną takiego wyboru jest przede wszystkim fakt, że ich właśnie dotyczą różnice zdań dotychczasowych badaczy. Ponadto identyczność ikonografii najważniejszych scen w tych zabytkach, w połączeniu z dokładnym odatowaniem dwóch spośród nich, stwarza niezwykle dogodne warunki, pozwalające na wniknięcie w zawiły mechanizm pracy warsztatu późno-średniowiecznego. Nie podlegająca dyskusji okoliczność oddziaływania ikonografii poszczególnych wyobrażeń na formę średniowiecznego malarstwa oraz ich hierarchia, przejawiająca się w sposobie umieszczenia w obrębie ołtarza, utrudnia, i to w znacznej mierze, wyciąganie wniosków z analizy różnych tematowo przedstawień. Okoliczność ta wydaje się, jest w wielu wypadkach źródłem podziwu nad „jeszcze średniowiecznym“ złotym tłem scen awersu skrzydeł ołtarza, przy „już krajobrazowym“ tle rewersu, jak też bodźcem dla mozolnego i kunsztownego wyróżniania udziału mistrza, czeladników oraz wkładu różnych generacji.

Charakter pracy „zbierającej okruchy ze stołu bogacza“ obowiązuje do wprowadzenia w bieg myśli autorów opracowań poprzedzających. Jako najwcześniejsza próba syntezy, a zarazem podstawa badań późniejszych, na pierwszestwo zasługuje ustęp z pracy Braune'go i Wiese'go²⁾, dotyczący działalności warsztatu Mistrza z Gościszowic. Odkrywca warsztatu Erich Wiese, zgrupował dokoła ołtarza św. Katarzyny z Gościszowic szereg dzieł pokrewnych, wiążąc je z produkcją pracowni, obsługującej na początku XVI w. północno-zachodnią część Śląska, a mającej swą siedzibę prawdopodobnie w Żaganiu. Ścisły związek formalny pomiędzy malowidłami tych

¹⁾ WALICKI M., Polptyk kaliski na tle problemu „Mistrza z Giessmansdorf“. *Przegląd Historii Sztuki*, Kraków, 1932 R. II, 81.

²⁾ BRAUNE H., WIESE E., *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929.

³⁾ BROSIG A., *Ołtarze gotyckie*, Poznań 1927, 21, 22.

⁴⁾ PAJZDERSKI N., *Późnogotyckie tryptyki wielkopolskie*. Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1931, t. XXXVI.

⁵⁾ WILIŃSKI S., Polptyk sulechowski z roku 1489, *Przegląd Zachodni*. Poznań 1948, R. IV, nr 2.

ołtarzy, a ich dekoracją rzeźbiarską, posłużył Wiesemu do postawienia hipotezy, że obie techniki były znane w równej mierze w obrębie warsztatu. Zwraca on przy tym uwagę na zadziwiającą solidność wykonania. Jednym z charakterystycznych atrybutów ołtarzy wysłanych z pracowni Mistrza gościszowickiego, jest motyw orła, siedzącego pośród gałęzi, grawerowany w złożonym tle obrazów, względnie służący jako folia dla rzeźby szafy środkowej. „Suchy styl obrazów“, twardy modelunek twarzy, kazał szukać źródeł sztuki Mistrza z Gościszowic w warsztacie wrocławskiego Mistrza lat 1486/87. Oprócz ścisłego z nim pokrewieństwa stylistycznego, wykazuje o e u v r e Mistrza z Gościszowic także wspólnotę techniki wykonania, przejawiającą się w stosowaniu farby czerwonej o identycznym składzie chemicznym, która uległa takiemu samemu rozkładowi. Twórczość obu mistrzów, jak sądzi Wiesie, trudno wyjaśnić, nie zakładając ich pobytu w norymberskiej pracowni Wolgemuta. Charakteryzując ogólne cechy sztuki mistrza z Gościszowic, podkreślił uczony niemiecki „ludowość formy i kolorystyki“, „schematyczną lalkowość“ i elementy bajkowości. Za dzieła, pochodzące bezspornie z warsztatu uważane są obok ołtarza w Gościszowicach ołtarze w Koninie Żagańskim, Dzikowie, w Lomnitz koło Drezna, jak również wrocławskie martyrium św. Apolonii z klasztoru św. Jakoba oraz skrzydło ołtarzowe z Wichowa pow. Koźuchów. Wywodów tych nie kwestionowali ani Michał Walicki, ani Tadeusz Dobrowolski, którzy opiera się na nich w swej pracy o sztuce śląskiej.⁶⁾

Tyle o wkładzie Wiesego. Opracowania pozostałe mają charakter monograficzny, patrzący na twórczość warsztatu poprzez pryzmat jednego zabytku. Dlatego też przed zreferowaniem zawartych w nich poglądów, przypomnę elementarne dane dotyczące ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego, zaczerpnięte z bardzo sumiennych opisów poszczególnych autorów.

Poliptyk kaliski, a raczej jego pozostałości, znajdują się w nawie bocznej kościoła Najsw. Marii Panny w Kaliszu. Stanowi je 12 kwater malowanych, umieszczonych w 4 skrzydłach. Części środkowej ołtarza brak. Dwa skrzydła ołtarza są nieruchome i malowane jednostronnie, dwa natomiast ruchome i malowane dwustronnie. W chwili, kiedy ołtarz jest otwarty, widoczne są sceny Pasji. Ołtarz zamknięty ukazuje 8 scen z życia Marii.

Ołtarz kościoła farnego w Kościanie jest tryptykiem, zawierającym w szafie środkowej rzeźbę drewnianą „Zesłanie Ducha św.“, w predelli zaś 4 również drewniane popiersia św. Dziewic. Na wewnętrznej stronie dwu skrzydeł ruchomych znajdują się cztery malowane kwatery z wyobrażeniem Męki Pańskiej, na zewnętrznej ich stronie także 4 malowane sceny, ilustrujące dzieciństwo Chrystusa. Ołtarz posiada datę 1507. Niefachowa restauracja dwudziestowieczna zatarła w znacznym stopniu pierwotny charakter.

Poliptyk sulechowski do r. 1866 mieścił się w kościele parafialnym w Sulechowie. Następnie przeniesiony został do kościoła parafialnego w Babimoście, gdzie znajduje się obecnie. Z ołtarza zachowała się szafa środkowa (bez rzeźb) oraz dwie pary skrzydeł. Para wewnętrzna posiadała od zewnątrz niezachowane rzeźby. Na jej odwrocie, jak również po obu stronach zewnętrznej pary skrzydeł, znajduje się dwanaście kwater malowanych z wyobrażeniem Pasji. Data umieszczona na skrzydle zewnętrznym wskazuje na rok 1499 jako czas ukończenia ołtarza.

⁶⁾ DOBROWOLSKI Tadeusz, „Sztuka na Śląsku“, Katowice 1948, 174—176.

POLIPTYK KALISKI W ŚWIELE BADAŃ M. WALICKIEGO.

Michał Walicki we wnioskach końcowych obszernej pracy, poświęconej polipcykowi kalickiemu,¹⁾ uważa go za najcenniejszą i najstarszą pozycję w dorobku warsztatu tzw. Mistrza z Gościszowic. Jako domniemaną datę powstania autor wysunął czas około r. 1500 (bez bliższego umotywowania). Twórca scen Pasji polipcyku kalickiego jest, jak sądzi Walicki, także autorem ołtarza w Gościszowicach. Cykl Matki Boskiej natomiast ma być dziełem rąk pomocnika. Do wniosków tych doszedł autor drogą przeprowadzenia drobnozgowych studiów porównawczych poszczególnych scen polipcyku kalickiego z kwatarami polipcyku św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Gościszowicach. Porównania te obejmowały oprócz zagadnień tego rodzaju, jak: ustawienie ciała ludzkiego w przestrzeni, właściwości techniki malarskiej — także typy fizyczne i realia.

Ponadto w obręb rozumowania wciągnięto też czynniki natury psychicznej.

TRYPTYK KOŚCIAŃSKI
W ŚWIELE DOTYCHCZASOWYCH BADAŃ

Najstarszą próbą powiązania ołtarza kościańskiego z jakimś określonym środowiskiem artystycznym jest praca Brosiga.²⁾ Pomijając stronę malarską, łączy autor rzeźby szafy i predeli z późno-średniowieczną plastyką śląską. Sprawę malowideł ołtarza kościańskiego poruszył po raz pierwszy M. Walicki w związku z polipcykiem kalickim.³⁾ Stwierdził on, że „mamy przed sobą, replikę nieledwie kalickich malowideł, wykonaną niewątpliwie w Polsce, jednakże przez jednostkę nierównie słabszą artystycznie od twórcy Pasji kalickiej“.

W związku z hipotezą Brosiga o śląskim pochodzeniu rzeźb, wysunął M. Walicki przypuszczenie o rozbiciu warsztatu, w którym tryptyk powstał — na sycerzy śląskich i miejscowych malarzy wielkopolskich. W ślad za artykułem M. Walickiego, ukazała się rozprawa N. Pajzderskiego, określająca tryptyk kościański jako dzieło warsztatu z Gościszowic.⁴⁾ Nieco później, omawiając późno-gotycką plastykę Kościana, nawiązał do tej pracy M. Walicki,⁵⁾ pozostając jednakże przy swej pierwotnej koncepcji: „wcześniej jeszcze, w monografii kalickiego polipcyku, wysunąłem odmienną hipotezę powstania tego dzieła w Polsce pod wpływem kalickiego ołtarza“. I dalej „rażąco niski w porównaniu do śląskich malowideł poziom kościańskich obrazów usuwa możliwość lokowania ich w obrębie omawianej pracowni (mistrza z Gościszowic), zaś niewolnicza zależność od scen kalickiego polipcyku (niewątpliwie dzieła warsztatu z Giesmansdorf) każe się domyślać po prostu faktu ich skopiowania po przewiezieniu już ołtarza do Kalisza“.

O ołtarzu kościańskim pisze także S. Wiliński.⁶⁾ Powtarza on w grubszych zarysach hipotezę M. Walickiego co do rzekomej zależności ołtarza kościańskiego od kalickiego polipcyku. Przejmując także pejoratywną ocenę jego wartości formalnych, dorzucił do niej ponadto opinię o „...jałowości wyobraźni twórcy ...niezdolnej do przekroczenia konwencjonalnego

¹⁾ WALICKI M., Późnogotycka plastyka w Kościanie, *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, Warszawa 1934, P. III, nr 2, 103.

szkieletu kompozycji“ co dowodzić ma „rzemieślniczego stosunku do sztuki“. Zestawiając ołtarz kościański z ołtarzem sulechowskim, stwierdził S. Wiliński istnienie w obu ołtarzach scen, rozwiązanych w sposób niezmiernie zbliżony, których natomiast brak w ołtarzu kaliskim. Podobieństwa te skłoniły S. Wilińskiego do przyjęcia, że w danym wypadku twórca ołtarza kościańskiego oparł się skolei na ołtarzu sulechowskim. Autor przypuszcza zapoznanie się malarza kościańskiego z poliptykami kaliskim i sulechowskim na miejscu ich powstania tzn. w warsztacie, a co za tym idzie, „niepokojąco wygląda hipoteza o powstaniu tego dzieła (ołtarza kościańskiego) w Polsce pod wpływem kaliskiego ołtarza już po przewiezieniu go do Kalisza“. Jednakże niski, zdaniem autora, poziom malowideł kościańskich, „przeczy możliwości wykonania ich w pracowni mistrza śląskiego“.

ÓLTARZ SULECHOWSKI W ŚWIETLE BADAŃ S. WILIŃSKIEGO.

Ołtarz sulechowski posiada dotychczas jedno tylko opracowanie o charakterze analitycznym.⁸⁾ Autor, S. Wiliński, w wyniku przeprowadzonego porównania poliptyku sulechowskiego z kaliskim i tryptykiem kościańskim stwierdził, że „prócz podobieństw ikonograficznych, narzuconych przedstawieniem tej samej treści we wszystkich trzech zabytkach, widoczne są łączące je podobieństwa ujęcia plastycznego“. Wychodząc z punktu widzenia, że podobieństwa te muszą być skutkiem wzajemnych bezpośrednich oddziaływań, musiałby autor przyjąć zależność ołtarza kaliskiego, datowanego przez M. Walickiego na czas około r. 1500, od ołtarza sulechowskiego, powstałego w r. 1499. Słabszy poziom formalny ołtarza sulechowskiego skłonił jednakże S. Wilińskiego do przesunięcia wstecz daty Walickiego dla poliptyku kaliskiego, przy czym przyjęta została wcześniejsza data jego powstania, aniżeli rok 1499. Ustalając takie następstwo czasowe, postawił Wiliński tezę, że poliptyk kaliski był wzorem dla dzieł pozostałych. Autor poliptyku sulechowskiego został określony jako „malarz kulturą artystyczną zbliżony do twórcy ołtarza kaliskiego i działający w jego plastycznym zasięgu... jeden z jego najbliższych uczniów“. Sama zaś Pasja sulechowska otrzymała miano „mało indywidualnej parafrazy Pasji kaliskiej“.

Po przeglądzie wypowiedzi dotychczasowych wolno przejść skolei do ich rewizji. Wyniki takiej rewizji, rzecz jasna, muszą być w wielu wypadkach jednobrzmiące ze zdaniem już istniejącymi. Celem naczelnym jest w tym wypadku w równej mierze negacja twierdzeń, nie znajdujących odbicia w materiale dowodowym, co zamiana, tam gdzie to jest możliwe, luźnych myśli na hipotezy, hipotez na pewniki. Z tymi wytycznymi na uwadze wolno sprecyzować środki i bliższe cele pracy. Jak już zaznaczono, punktem wyjściowym są malowidła ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego. Stosując ołtarz św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Gościszowicach jako „*tertium comparationis*“ stwarza się identyczną sytuację do tej, w jakiej znajdowali się pierwsi badacze. Można,

⁸⁾ Wzmiankę o ołtarzu sulechowskim podał autor niemieckiego inwentarza zabytków Wielkopolski J. KOHTE „*Die Kunstdenkmäler der Provinz Posen*“ Berlin 1895, T. III, 129. Dokładniejszy opis ołtarza podają BRONISCH G. i MISCHKE K., *Die Stadtpfarrkirche in Züllichau, Züllichau 1932*, 6, 27.

idąc ich śladami, uzyskać podobne rezultaty, lub też wykazać częściową czy też całkowitą mylność osiągniętych przez nich wyników. Jako najważniejsze kwestie, wymagające rozpatrzenia, nasuwają się:

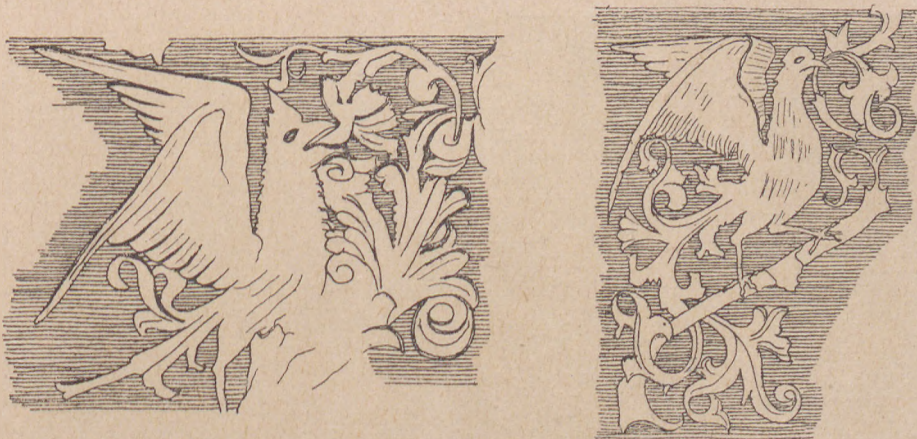
1. weryfikacja atrybucji ołtarza kaliskiego i sulechowskiego warsztatowi tzw. Mistrza z Gościszowic.
2. wyjaśnienie stosunku ołtarza kościańskiego do tego warsztatu,
3. wzajemny stosunek ołtarzy kaliskiego, kościańskiego i sulechowskiego,
4. genealogia stylistyczna,
5. dyspozycje psychiczne twórców,
6. ustrój wewnętrzny warsztatu,
7. kryteria wartościowania,
8. określenie fazy stylowej.

I. WERYFIKACJA ATRYBUCJI OŁTARZA KALISKIEGO.

Walicki uznał Pasję kaliską za dzieło warsztatu Mistrza z Gościszowic na podstawie dokładnej analizy porównawczej poszczególnych jej scen ze scenami ołtarza Legendy św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Gościszowicach. Jako szczegółowe, najbardziej uderzające przykłady zbieżności, zostały podane szkicowo potraktowane drobne figurki ludzkie, poruszające się na tylnym planie Pojmania Chrystusa (Kalisz) i Spalenia uczonych aleksandryjskich (Gościszowice). Innych analogii dostarczyła postać setnika z Ukrzyżowania kaliskiego „którego powtórzeniem jest Maksencjusz (Gościszowice)”. Dalej czytamy, że „przyboczny dworzanin Maksencjusza uzyskał twarz św. Jana, zaś św. Katarzyna obdarzona została obliczem Madonny kaliskiej”. Twarz dworzanina, stwierdza Walicki, została po traktowana dwoiście, widziana z profilu w scenie spalenia uczonych, jest jego zdaniem trawestacją ujętej także profilowo twarzy Marii Magdaleny (Kalisz). „Mamy tu to samo, a tak charakterystyczne wysunięcie wypukłych warg, wystający obły podbródek i ogólną zmysłową linię profilu”. Wreszcie co do tła pejzażu stwierdzono pełne analogie takich realów jak: kuliste drzewa, bloki skalne i rośliny. Tego samego rodzaju zbieżności znajduje Walicki w innych malowidłach ołtarzowych, zgrupowanych przez Wiesego dookoła ołtarza z Gościszowic. Analogie te uważał Walicki za wystarczające nie tylko dla udowodnienia przynależności obu zabytków porównanych do jednego warsztatu, lecz także do stwierdzenia tożsamości autora w obu wypadkach. Konfrontacja podanych przykładów już na pierwszy rzut oka wykazuje istotnie bliskie pokrewieństwo poliptyków kaliskiego i gościszowickiego, nie pozostawiając żadnych wątpliwości co do wspólnoty pracowni z której wyszły. Natomiast trudno w ten sam spontaniczny sposób przyjąć aneks do tej atrybucji w postaci wspólnego autorstwa, już chociażby dlatego, że — cytując Wiesego — „silna dyscyplina panująca w obrębie warsztatów śląskich jest przyczyną daleko posuniętego ujednolicenia ich produkcji, wprowadzającego częstokroć w błąd badaczy skądinąd przenikliwych”⁹⁾. Istotnie bliższe wpatrzenie się w poszczególne podane przykłady pozwala stwierdzić, że mamy tu do czynienia nie z typami ujęć właściwymi jednemu tylko człowiekowi, lecz z typami właściwymi jednemu warsztatowi, w których interpretacji można zaobserwować indywidualne różnice. Różnice te najbardziej są uchwytne w podejściu do

⁹⁾ BRAUNE WIESE, op. cit., 90.

postaci ludzkiej. Proporcje głów na ołtarzu gościszowickim są inne aniżeli w poliptyku kaliskim. Długość głów w scenach legendy św. Katarzyny wynosi około $\frac{1}{6}$ długości całej postaci (np. św. Katarzyna), podczas gdy Mistrz Pasji kaliskiej używa proporcji około $\frac{1}{7}$ (np. Madonna w scenie Ukrzyżowania, św. Piotr w scenie Pojmania). Dalej co do typów twarzy wypada stwierdzić, że u Mistrza gościszowickiego widoczna jest predylekcja do twarzy bardziej okrągłych (np. dworzanin Maksencjusza) gdy w ołtarzu kaliskim spotyka się typ twarzy bardziej pociągły (np. św. Jan). Oczy postaci malowideł gościszowickich zajmują znacznie więcej miejsca w stosunku do powierzchni twarzy, aniżeli na ołtarzu kaliskim. Ilustracją wymowną są tu znowu Maksencjusz i jego dworzanin z jednej, św. Jan i Setnik z drugiej strony. Twarze aktorów Legendy św. Katarzyny są ponadto ujęte bardziej schematycznie i niewiele pokrewieństwa istnieje między „lalkowatą” św. Katarzyną, a kobietami Pasji kaliskiej (Madonna, św. Magdalena). Twardość metaliczna spirali brody Maksencjusza i drzeworytowa ostrość rysów są mimo całego lineryzmu ujęcia wybitnie złagodzone w obliczu setnika z kaliskiego Ukrzyżowania. Zestawienie profilu dworzanina ze sceny Spalenia uczonych, z profilem św. Magdaleny w Ukrzyżowaniu, naprowadza na jeszcze jeden i to nie najmniejszy współczynnik odrębności. Ujęcie twarzy dworzanina w Gościszowicach jest czysto profilowe, podobnie jak oprawcy zbierającego drwa na tej samej kwaterze, postaci niewieściej w scenie z pustelnikiem, uczonego w Dyspucie i oprawcy w Biczowaniu. Na ołtarzu kaliskim natomiast wszystkie twarze ujęte pozornie profilowo są podane nieco *en trois quart*. Efekt ten, został osiągnięty przez uwidocznienie drugiego oka i łuku brwiowego. Pozostaje jeszcze sprawa drobnych postaci w tle, podnoszonych jako najbardziej frapujące momenty zbieżności, co dało między innymi asumpt do stwierdzenia identycznego psychicznego ustosunkowania się do przedstawianych wydarzeń. Analogia ta, sądzę, w tym ujęciu w jakim została podana, może służyć jedynie jako argument bierny (brak sprzeczności). Owe drobne manierystyczne figurki o cienkich, elastycznych członkach, groteskowe i niesamowicie poruszone, są rekwizytem wielu dzieł graficznych i malarskich w późnym średniowieczu. Całą ich galerię daje Hausbuchmeister (dawniej Mistrz Gabinetu Amsterdamskiego) w księdze fechtunku Tahlhoffer’a z roku 1467. Pojawiają się one tłumnie na obrazach Michała Wolgemuta np. w scenie Narodzin ołtarza z Zwickau. To też wypada stwierdzić, że przykład, będąc pełnowartościowym dla scharakteryzowania ogólnych zjawisk w obrębie sztuki tego czasu nie posiada w zastosowaniu do warsztatu gościszowickiego, ani żadnego innego, takiego znaczenia, jakie mu nadał w swej pracy Walicki. Szereg rezultatów negatywnych otrzymanych w wyniku analizy rzekomych podobieństw, po podsumowaniu ich, uprawnia do odrzucenia tezy o wspólnym autorstwie ołtarzy kaliskiego i gościszowickiego. Wysunięte różnice jednakże, nie przekraczając granic zakreślonych pojęciem typu, będącego dobrem wspólnym warsztatu, nie kwestionują pochodzenia obu dzieł z jednej pracowni. Pewne zastrzeżenie budzić może okoliczność, że znając datę powstania ołtarza gościszowickiego (1505) nie znamy dokładnej daty powstania ołtarza kaliskiego. Czy więc, jeżeli powstanie obu ołtarzy dzieli znaczna odległość czasowa, nie można zauważonych różnic złożyć na karb ewolucji sztuki malarskiej jednego człowieka? Należy sądzić, że nie. Część podniesionych różnic wypływa nie z odmiennej fazy stylowej, ale z odmiennego podejścia indywidualnego. Warto tu zacytować wnikliwy urywek pracy M. Walic-



Ryc. 110. Wzory motywów grawerowanych w tłach ołtarzy sulechowskiego (a) i dzikowskiego (b).

kiego, o stosunku obu ołtarzy, ilustrujący dobrze różnice w psychicznym nastawieniu do przedmiotu obu twórców: „Zabytek kaliski przemawia już innym plastycznym językiem, tkwiące w tym warsztacie inklinacje w kierunku pewnej bajkowej narratywności, podnosi do stopnia zapowiedzi tragedii..... wirtuozeria scen legendowych o której mówią Wiese i Braune, pozostaje wyłącznym atrybutem ołtarza z Gościszowic“.

WERYFIKACJA ATRYBUCJI OŁTARZA SULECHOWSKIEGO.

Określając polptyk sulechowski jako dzieło warsztatu z Gościszowic oparł się Wiliński na wyniku szczegółowego porównania kwater tego ołtarza ze scenami Pasji kaliskiej. Adaptując system stosowany przez Walickiego przy ustaleniu związków między ołtarzami kaliskim i gościszowickim, dochodzi on do przekonania, że oba te dzieła musiały powstać w obrębie warsztatu Mistrza z Gościszowic. Istotnie, zbieżności części wybranych przykładów nie pozwalają poddawać w wątpliwość wysuniętego twierdzenia. Na uwypuklenie zasługuje jednakże jedno zjawisko, nie spostrzeżone przez autora. Mianowicie: wiele czynników formalnych czyni ołtarz sulechowski bliższym legendzie św. Katarzyny aniżeli Pasji kaliskiej, z którą posiada wspólną ikonografię. I tak np. w tle ołtarza sulechowskiego występuje grawerowany motyw ptaka siedzącego pośród gałęzi podobnie jak na ołtarzu gościszowickim i powstałym w tym samym roku (1505) ołtarzu z Dzikowa (ryc. 110). Motyw ten jest wyłączną własnością starszej grupy prac warsztatu. Nie napotyka się go już w dziełach powstałych ok. r. 1507. Dalej architektura izby w której odbywa się Biczowanie, jest na ołtarzu sulechowskim zbliżona do architektury sceny Zaślubin mistycznych św. Katarzyny (motyw podwójnego okna o łukach okrągłych przedzielonego kolumną, którego brak w scenach Pasji kaliskiej). Warto też zwrócić uwagę na pokrewne potraktowanie postaci Chrystusa i św. Katarzyny w scenach Biczowania ołtarzy sulechowskiego i gościszowickiego (ustawienie w stosunku do słupa, pozycja nóg) (ryc. 111). Nie do przyjęcia jest wysunięta przez Wilińskiego analogia kolorystyczna między ołtarzem sulechowskim i kaliskim: „omówionej już palecie barwnej zabytku sulechowskiego, operu-



Ryc. 111. Biczowanie, kwatera polip-
tyku. Dawn Sulechów, obecnie Ba-
bimost, kośc. parafialny.

jącej kontrastami odcieni czerwieni i zieleni odpowiada w dziele kaliskim dwudział kolorystyczny gamy czerwono-żółtej i zielono-liliowej. I w tej dziedzinie także ściślejsze węzły pokrewieństwa łączą obrazy sulechowskie z Legendą św. Katarzyny. Dalszej zbieżności dostarcza typ twarzy i sposób klęczenia oprawcy wiążącego koronę cierniową (Sulechów) i różgę (Gościszowice) w obu scenach Biczowania. Wszystkie te czynniki uzupełniające w stosunku do zagadnień atrybucji posiadają wielkie znaczenie jeśli chodzi o rozwikłanie wzajemnego stosunku poszczególnych dzieł.

WYJAŚNIENIE STOSUNKU OŁTARZA KOŚCIAŃSKIEGO DO WARSZTATU MISTRZA Z GOŚCISZOWIC.

Zagadnienie proveniencji artystycznej malowideł kościańskich było rozmaicie rozstrzygane. Dokładna analiza formalna poszczególnych scen przeprowadzona w ten sposób, jak w ołtarzach kaliskim i sulechowskim, prowadzi do tych samych wniosków — tzn. przyjęcia go za dzieło warsztatu Mistrza z Gościszowic. Gdybyśmy bowiem uznali niedostateczność stosowanych kryteriów względem identycznego tematu ikonograficznego, przy dziele pochodzącym z całą pewnością z roku 1507, musielibyśmy uznać ich niedostateczność także w wypadku obu poprzednich ołtarzy. Dotychczasowe próby zaprzeczenia pochodzenia ołtarza kościańskiego z warsztatu śląskiego Mistrza z Gościszowic, opierały się na bardzo wątpliwych podstawach. Hipoteza M. Walickiego, zakładająca skomplikowany i nienaturalny, biorąc pod uwagę granice i odległości, podział warsztatu na rzeźbiarzy śląskich i polskich malarzy, miała na swoje usprawiedliwienie jedynie niski poziom formalny ołtarza kościańskiego, niedopuszczalny jakoby w obrębie pracowni Mistrza z Gościszowic. Otóż stwierdzić możemy, że dowód ten całkowicie odpada w związku z istnieniem bezspornego dzieła w obrębie warsztatu, o poziomie wiele niższym. Dziełem tym jest właśnie polptyk sulechowski. Jeśli porównamy nieudolne postacie i ruchy osób sceny Biczowa-



Ryc. 112. Biczowanie, kwatery tryptyku. Kościan, fara.

nia na poliptyku sulechowskim (ryc. 111), z pełną dynamiki pasją oprawców tej samej sceny w Kościanie (ryc. 112), co było przecież celem zamierzonym w obu wypadkach, nie pozostanie najmniejsza co do tego wątpliwość. Porównania takie z tym samym skutkiem można zastosować także i do innych scen, np. Ukrzyżowania, Koronowania cierniem itd. W każdym wypadku rozwiązania kościańskie górują jasnością i zwartością kompozycji, siłą wyrazu.

Interesujące są w ołtarzu kościańskim pewne czynniki, nie podniesione w dotychczasowych opracowaniach, odbiegające od pozostałych znanych nam dzieł warsztatu. Czynniki te to: 1) stosowanie w tle grawerowanych ornamentów roślinnych, zamykających u góry półkolisto pole poszczególnych kwater. 2) Ogólna tendencja do zmniejszania ilości osób w scenach zbiorowych, np. w Ukrzyżowaniu. Drobne te odchylenia dają się wytłumaczyć wpływem lokalnej tradycji co wolno nam twierdzić, ponieważ zachowało się jej przypuszczalne źródło. Źródłem tym jest wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pasja ołtarza świdnickiego z r. 1498. Konfrontując oba dzieła, konstatujemy przy zasadniczych różnicach ujęcia formalnego — zaczerpnięcie oprócz podniesionych, także i innych motywów. Tak więc grupa trzech głów z ostrzem lancy nieco powyżej nie mająca odpowiednika w ołtarzach kaliskim i sulechowskim, znajduje się w Świdnicy. Tam też występuje przecięcie ramion krzyża dekoracyjną wicią grawerowanego tła. Podobny jest motyw słupa przy Biczowaniu z rozchodzącymi się żebrami, przeciętymi dekoracyjnym obramowaniem. W związku z tym nie od rzeczy będzie przypomnieć, że rzeźba szafy ołtarza kościańskiego, przedstawiająca Zesłanie Ducha św., jest jedyną zachowaną rzeźbiarską kompozycją wieloplanową z wielką ilością postaci w obrębie produkcji warsztatu przed r. 1510, gdy reszta ołtarzy reprezentuje tradycyjne rozwiązanie trzy-figurowe. Co za tym idzie, nie jest bezpodstawne przypuszczenie, że dzieło tak wybitne, jak ołtarz świdnicki, oddziaływało na wieloplanową koncepcję rzeźby ołtarza kościańskiego. A więc ołtarz kościański, pozostając ściśle w zakresie typów przedstawień, będących w obiegu na terenie pracowni Mistrza z Gościszowic, wykazuje pewne drobne odchylenia pod wpływem ołtarza świdnickiego.

WZAJEMNY STOSUNEK OŁTARZY KALISKIEGO, KOŚCIAŃSKIEGO I SULECHOWSKIEGO

Zagadnieniem stosunku wzajemnego Pasji kaliskiej, ołtarza kościańskiego i scen poliptyku sulechowskiego zajmowali się M. Walicki i S. Wiliński. Pod wrażeniem istotnie najwyższego poziomu formalnego scen poliptyku z Kalisza, przyjęli oni założenie, że dzieło to musiało poprzedzić dwa pozostałe, służąc za wzór. Opierając się na tej przesłance, Walicki, któremu znany był tylko ołtarz kościański (1507) wywnioskował, że ołtarz kaliski został przewieziony przed r. 1507 do Polski (przypuszczając powstanie ołtarza kościańskiego w Polsce)¹⁰). Zasugerowany tym rozumowaniem Wiliński przesunął wstecz datę powstania ołtarza kaliskiego, wyznaczoną przez M. Walickiego na czas około 1500, ażeby wyjaśnić genezę poliptyku sulechowskiego z r. 1499. W przeciwnym bowiem razie, ołtarz sulechowski jako najwcześniejszy odgrywałby rolę inspiracji, wzoru dla obu póź-

¹⁰) Droge, jaką przedostały się zapewne ołtarze kaliski i sulechowski do Polski, wyjaśnia wiadomość zaczerpnięta przez M. WALICKIEGO z katalogu opatów żagańskich. Mówi ona o sprzedaży dwudziestu ołtarzy z klasztorów żagańskich do Poznania w r. 1539, WALICKI M. op. cit. ad 1).

niejszych zabytków. Tego rodzaju rygorystycznemu ujęciu zależności, istniejących między trzema zabytkami, można już *a priori* zarzucić zbyt symplicystyczne ujęcie problemu produkcji w obrębie warsztatu, chociażby nawet przypadkowo miało rację. Kluczem do rozwiązania zagadki charakteru wzajemnych relacji jest przede wszystkim uzyskanie pewności co do czasowego następstwa omawianych zabytków, określanego w dotychczasowych badaniach jedynie drogą dedukcji, wspartej o bardzo chwiejne podstawy. Ponieważ ołtarz sulechowski i kościański są datowane, pozostaje jedynie sprecyzować czas powstania ołtarza kaliskiego. Narzędziem nadającym się specjalnie do tego celu tym bardziej, że nie zastosowanym dotąd, jest dokładne zaszeregowanie chronologiczne jego cech stylistycznych. Przyglądając się ołtarzowi kaliskiemu niepodobna nie dostrzec pewnych właściwości, odróżniających go od datowanych dzieł warsztatu z lat 1499, 1505 i 1507. Właściwości te to: bardziej przestrzenne traktowanie postaci ludzkich w stosunku do raczej sylwetowych ujęć ołtarzy datowanych, większe zindywidualizowanie twarzy, wzmożona ekspresja i drastyka wyrazu. Cechy te, zauważone przez M. Walickiego, posłużyły do postawienia hipotezy o uwidocznionych w dziele Mistrza Pasji kaliskiej typach polskich np. siepacz w scenie Biczowania (u dołu po prawej stronie). Przy tym — rzecz znamienita — wymienia Walicki, kierowany podświadomym instynktem skojarzeniowym, jako przykład najdobitniejszy tych tendencji ołtarz w Gurowie (1512). Te niepokojące objawy, rzucone na szerokie tło przemian, zachodzących w łonie sztuki malarskiej Śląska na przełomie XV i XVI w. są symptomatami innego myślenia plastycznego, co także spostrzegł M. Walicki. Świadczą o wyższym stopniu rozwojowym repertuaru formalnego Pasji kaliskiej w porównaniu z pozostałą produkcją warsztatu, a co za tym idzie, są dowodem późniejszej daty jego powstania. W przekonaniu tym utwierdzają także szczegóły stroju renesansowego, występujące na ołtarzu kaliskim, a niespotykane w ołtarzach z lat 1499—1507. Przykładami uderzającymi jest tu pasiasta nogawica oprawcy (z lewej strony) w scenie Biczowania i forma jego okrągło zakończonego obuwia, powracająca jeszcze w Koronowaniu cierniem oraz w Ukrzyżowaniu. Dalszego poważnego dowodu dostarcza skala kolorystyczna o wielkiej ilości barw złamanych jak: liliowa, zielonkawa, zastosowane na dużych powierzchniach ważnych hierarchicznie (szata Chrystusa). Charakterystyczna jest w związku z tym wypowiedź M. Walickiego „w odniesieniu do późnogotyckiej niemieckiej palety malarskiej, operującej niemal wyłącznie lokalnymi barwami, malowidła nasze cechuje znaczny stosunkowo postęp w przeprowadzeniu założeń kolorystycznych¹¹⁾. Wprowadzenie tych inowacji kolorystycznych na Śląsku przypisuje E. Wiese wpływowi szkoły wrocławskiej¹¹⁾. Zdaniem jego szerzą się one na Śląsku w początku XVI stulecia. Pełną ich realizację napotykamy dopiero u mistrza ołtarza z Gurowa (1512). Otóż w datowanych ołtarzach, wyszłych z warsztatu Mistrza z Gościszowic w latach 1499—1505, niewidoczne są jeszcze zdobycze kolorystyczne Mistrza Pasji kaliskiej, co najlepiej charakteryzuje co do ołtarza sulechowskiego cytowany powyżej ustęp z pracy Wilińskiego. Suma wykazanych momentów stylistycznych pozwala stwierdzić, iż ołtarz kaliski z całą pewnością powstał po r. 1507. Jeśli weźmiemy pod uwagę z jednej strony ściśle związki kaliskiego cyklu *Matki Boskiej* z takimż cyklem ołtarza Konina Zagańskiego z 1507, z drugiej strony wpro-

¹¹⁾ BRAUNE WIESE, op. cit., 59.

wadzenie renesansowego kostiumu na ołtarzu z kościoła św. Magdaleny we Wrocławiu (1507) i całkowity jego triumf na ołtarzu z Gurowa (1512) uzyskamy pewne podstawy dla precyzyjniejszego datowania. Uwzględniając opóźnienie prowincjonalne w stosunku do wielkomiejskiej sztuki ołtarzy kościoła św. Magdaleny i Gurowa, można jako prawdopodobny czas powstania ołtarza kaliskiego podać lata około r. 1510. Rzecz oczywista, skutkiem ustalenia tej daty upada hipoteza o roli wzorca, odegranej przez Pasję kaliską w stosunku do analogicznych cykli ołtarzy kościńskiego i sulechowskiego. Czy wobec tego istnieje z kolei potrzeba przypuszczenia zależności dwu serii malowideł późniejszych od najwcześniejszej sulechowskiej? Znale ze źródeł historycznych wiadomości o sposobie produkcji w późnośredniowiecznych warsztatach malarskich pozwalają na postawienie znacznie bardziej prawdopodobnej hipotezy. Wiadomo bowiem, że każdy warsztat posiadał zapas rysunków i odbitek graficznych, służących jako podkład ikonograficzny i kompozycyjny przy pracach wykonywanych. Przyjęcie zastosowania wspólnego schematu wyjaśnia dostatecznie pokrewieństwo, istniejące we wszystkich trzech wypadkach przedstawienia Męki Pańskiej.

GENEALOGIA STYLISTYCZNA

Wiese mówiąc o istnieniu wpływów norymberskiego warsztatu Wolgemuta na pracownię Mistrza z Gościszowic nie uzasadnił bliżej swych poglądów. W jednym zdaniu tylko, z racji malowideł ołtarza Legendy św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Gościszowicach zwraca uwagę na ich bliskość w stosunku do malowanych kwater tryptyku, znajdującego się w chórze kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze¹²⁾.

W rozległym ustępie, traktującym o źródłach inspiracji mistrza polptyku kaliskiego, Walicki, nie negując hipotezy Wiesego o dużym prawdopodobieństwie wpływów norymberskiego warsztatu Wolgemuta, zakłada jednoczesny wpływ innych środowisk. I tak czytamy, że warsztat Wolgemuta, zwłaszcza ołtarz z Zwickau, obok późnogotyckiego malarstwa Krakowa (Pasja z dominikańskiego polptyku, sceny pasyjne z kościoła św. Katarzyny) lub Pomorza (Biczowanie z kościoła św. Jana w Toruniu), musiały i mogły oddziaływać na twórcę kaliskiego ołtarza barokowym wyładowaniem się swej treści wewnętrznej. Dalej, zakładając u Mistrza polptyku kaliskiego „powolne kształtowanie się „stage” jako malarza” wymienia M. Walicki dzieła, które zdaniem jego, mogły podziaływać zapładniając na jego wyobraźnię twórczą. Należy do nich Ukrzyżowanie z ołtarza kościoła paulińskiego w Lipsku oraz znany monachijski obraz Pleydenwurffa (ryc. 113). Ponadto ze szczególnym naciskiem podkreślone są zapożyczenia z malarstwa niderlandzkiego. Zależności tych autor nie potrafił wyjaśnić, wysuwając możliwość ich powstania przez bezpośredni kontakt z malarstwem niderlandzkim, względnie pośredniego nabycia od niemieckich pionierów kierunku niderlandyzującego, przy czym wymieniony został Fr. Herlin. Zagadnienia źródeł twórczości mistrza z Gościszowic wracają raz jeszcze w „Próbie stylistycznej definicji produkcji warsztatu w Giessmannsdorfu” Reasumując wypowiedzi rozdziału poprzedniego, stwierdza Walicki, że niektóre sceny zbliżają się do norymbersko-krakowskich i po części śląskich ujęć tematu, w innych natomiast

¹²⁾ BRAUNE WIESE, op. cit., 67.

widać oparcie się o sasko-śląską tradycję. Przy charakterystyce draperii „o suchym, blaszanym wykroju“ zauważa autor, że „maniera ta przypomina żywo krakowskie malarstwo cechowe przełomu XV/XVI w.“. Nieco dalej jednakże czytamy co następuje: „ze stylistycznych filiacji ze sztuką krakowską w zakresie formy, ogólnikowo tylko można podnieść polskość odtwarzanych przez naszego malarza typów, co wszakże zdaje się być zjawiskiem o szerszym znaczeniu“.

Poglądy Michała Walickiego na temat genealogii ołtarza kaliskiego powtórzył w skrócie Wiliński, stosując je do ołtarza sulechowskiego. Przechodząc po kolei bogatą skalę odcieni zależności, czy też inspiracji, jaką stworzył autor pracy o Pasji kaliskiej, można wyjaśnić genezę jej powstania i *per consequens* źródła twórczości warsztatu. Przeprowadzając samą tylko krytykę tekstu, rzuca się w oczy chwiejne postawienie możliwości wpływu malarstwa polskiego. Wysuwając sugestywnie inspirującą rolę dominikańskiego poliptyku i Pasji toruńskiej, równorzędnie nieomal z wpływem warsztatu Wolgemuta, równie sugestywnie zaznaczając zbieżność w sposobie traktowania draperii, pominięte w dalszym ciągu rozważań milczeniem, autor nie znajduje w zakresie konkretnych analogii formalnych żadnych przykładów pokrewieństwa, oprócz posiadających charakter ogólnikowy. Uznając subtelność rozróżnienia zapożyczeń o charakterze formalnym od takich zjawisk, jak oddziaływanie poprzez barokowe wyładowanie się treści wewnętrznej, niepodobna jednakże przyjmować ich możliwości bez jednoczesnego stwierdzenia istnienia czynników bardziej uchwytnych. Czynników tych brak jest najzupełniej. Wymienione przykłady Torunia i Krakowa wykazują tylko jak najogólniejsze pokrewieństwo ikonograficzne i zbieżności, wynikające wyłącznie z wspólnych temu czasowi założeń stylowych. Nie przekonywuje także wciągnięcie w obręb dzieł, działających zapładniająco na wyobraźnię twórczą, malowideł ołtarza z kościoła Paulinów w Lipsku. Wysunięta analogia o podobnie pojętym akcie Chrystusa, czy wspólnej obu obrazom koncepcji głów Marii — nie przekonuje, jeśli się weźmie pod uwagę typ Ukrzyżowania w Lipsku (z głową przegiętą na lewo od osi ciała, z kolanami wygiętymi na prawo), tym więcej, że jednocześnie jest mowa o oddziaływaniu Ukrzyżowania Pleydenwurffa z Monachium, gdzie występują w stopniu bez porównania silniejszym te same analogie. Podkreślone trafnie przez M. Walickiego podobieństwo opracowania torsu Chrystusa oraz tła pejzażowego rzeczywiście przekracza granice przypadkowości. W związku z tym szczególnego znaczenia nabiera nieznana, czy też nieużytkowana przez autorów poprzedzających opracowań wiadomość, że Hans Pleydenwurff wykonał w r. 1467 obraz przedstawiający Ukrzyżowanie dla wrocławskiego kościoła św. Elżbiety¹³⁾. Obraz ten zachował się, aczkolwiek w stanie fragmentarycznym (ryc. 114).

Zestawienie z analogicznymi scenami ołtarzy sulechowskiego, kościańskiego i kaliskiego jest płodne w skutkach (ryc. 116, 117, 118). Przejęte stąd zostały do warsztatu mistrza z Gościszowic: układ nóg, inny aniżeli na monachijskim obrazie i sposób przybicia rąk. Niewątpliwie też oddziaływała kompozycja, w której nie występują tak jak na obrazie monachijskim postacie konne, lecz dwie grupy osób, przy czym prawa, liczniejsza, sięga bardziej wgląd przestrzeni zamkniętej kulisami wzgórz. Na uwagę zasługuje nadto

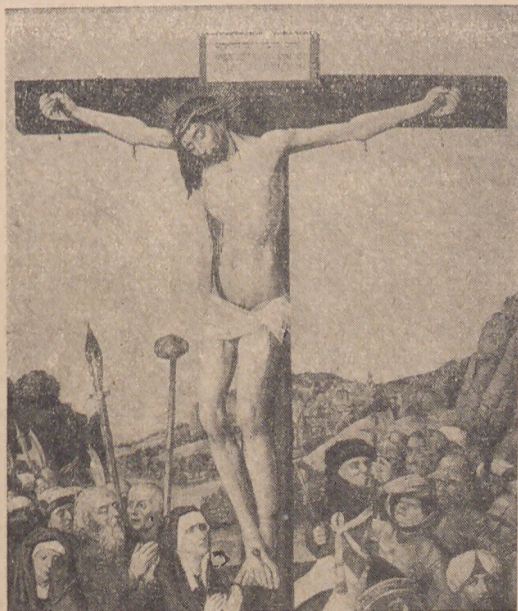
¹³⁾ ABRAHAM E., *Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV Jh.* Strassburg 1912, 13, BRAUNE, WIESE, op. cit. 84.



Ryc. 113 Hans Pleydenwurff
Ukrzyżowanie, Monachium, Pi-
nakoteka.

zastosowanie w najwcześniejszej Pasji sulechowskiej motywu gąbki na trzinie, umieszczonej pionowo tuż obok drzewa krzyża. Jednak aczkolwiek Ukrzyżowanie warsztatu gościszowskiego poza wszelką wątpliwością były inspirowane przez dzieło wrocławskie norymberskiego mistrza, to widoczne są także różnice z prototypem. Sceny Męki Pańskiej pochodzące z pracowni śląskiej, odznaczają się większym realizmem twarzy Chrystusa, innym sposobem przewiązania perizonium, inną wreszcie postawą Madonny i odmiennym układem fałd. Wszystkie te czynniki spotykamy w kontynuacji sztuki norymberskiego mistrza, jaką był warsztat Wolgemuta. Uderzającym przykładem na to jest rysunek szkoły norymberskiej z lat 70—80 XV stulecia w Albertynie, niewątpliwie oparty na koncepcji Pleydenwurffa (ryc. 115). Oprócz charakterystycznego wcięcia poniżej klatki piersiowej w akcie Chrystusa, występuje tu ponadto identyczna postać setnika z gestem wskazującym, — rysy właściwe warsztatowi Mistrza z Gościszowic. Dalej epitafium Rayl'a z kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze, przypisane przez Flechsig Wolgemutowi, dostarcza paru cennych analogii¹⁴). Są nimi: podobna deformacja oblicza Chrystusa, identyczny wieniec cierniowy z drobnych gałązek, zaakcentowanie ucha, osłoniętego u Pleydenwurffa włosami. Podobnie też zostało rozwiązane perizonium (Sulechów i Kalisz), które zwisa nieomal aż do kostek. Wreszcie niezmiernie zbliżoną jest postać Matki Boskiej, stojącej pod Krzyżem z rękami skrzyżowanymi na piersiach. Pokrewieństwo to sięga także układu fałd jej płaszcza, załamanego w sposób jeszcze bardziej twardy w obrazach warsztatu gościszowskiego. Analogie powyższe potwierdzają w zupełności zdanie Wiesego co do związków śląskiego warsztatu z norymberską pracownią Wolgemuta. Sceny Ukrzyżowania nie są jedynymi

¹⁴) FLECHSIG E., Albrecht Dürer sein Leben und seine künstlerische Entwicklung 1931, T. II, 384.

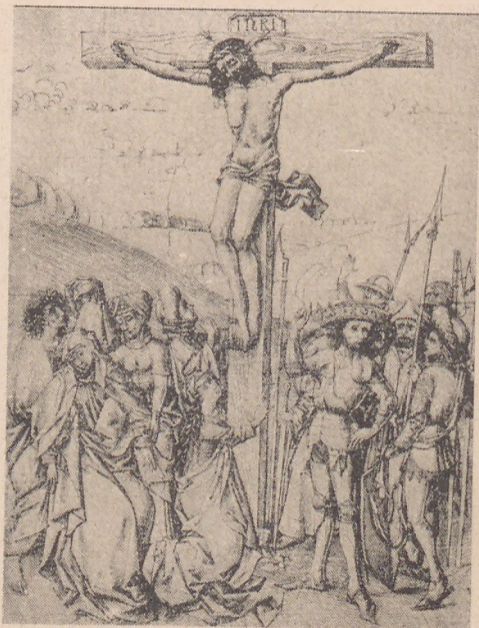


Ryc. 114. Hans Pleydenwurff, fragm.,
Ukrzyżowania z ołtarza gł. kośc. św.
Katarzyny we Wrocławiu.

w dorobku warsztatu mistrza z Gościszowic, które wykazują ścisłą zależność od sztuki norymberskiej drugiej połowy XV w. Pouczające jest zestawienie sceny Biczowania na ołtarzu sulechowskim z drzeworytem Wolgemuta tej samej treści¹⁵⁾. Kompozycja architektoniczna sceny, postawy i ruchy siepaczy mają tu swe prototypy. Przykład ten przypomina zarazem rolę grafiki przy rozpowszechnianiu schematów ikonograficznych i kompozycyjnych. Uderzającym dowodem oparcia się o określone dzieło jest Rzeź Niewiniątek z ołtarza kościańskiego (ryc. 120). Wzorem była w danym wypadku Rzeź Niewiniątek z ołtarza Trzech Króli, znajdującego się w chórze św. Wawrzyńca w Norymberdze (ryc. 119). (Na pokrewieństwa ołtarza ze sztuką warsztatu gościszowickiego wskazywał już Wiese, nie znający ołtarza kościańskiego)¹²⁾. Z norymberskiego obrazu, przypisywanego przez ostatnich badaczy Pleydenwurffowi¹⁶⁾ malarz ołtarza kościańskiego przejął wiernie nie tylko schemat kompozycyjny, ale też postawy i ruchy poszczególnych osób. Na podkreślenie zasługują takie szczegóły, jak identyczny ruch mordowanego dziecka z prawej strony i sposób przedstawienia jednego z jego już martwych rówieśników, leżącego twarzą do ziemi. Większa drastyka ujęcia połączona z nerwowością, a także szczegóły ubioru i uzbrojenia oraz układ fałd, podobnie jak w scenie Ukrzyżowania, są wynikiem późniejszej fazy stylowej twórczości warsztatu gościszowickiego, znajdującego się w orbicie wolgemutowskiej interpretacji formy. Ścisła zależność między omówionymi scenami wyłącza pośrednictwo grafiki drzeworytowej i każe przypuszczać najprawdopodobniej oparcie się o dokładny szkic rysunkowy wykonany na miejscu, a będący w posiadaniu warsztatu.

¹⁵⁾ STANDLER F., Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV Jh., Strassburg 1913, Tabl. 18.

¹⁶⁾ ZIMMERMANN E. H., Zur Nürnberger Malerei der II Hälfte des XV Jh. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1933, Jhg 1932/33, s. 43.



Ryc. 115. Szkoła Norymberska, Ukrzyżowanie, Wiedeń, Albertina.



Ryc. 116. Ukrzyżowanie, dawn. Sulechów obecnie Babimost, kość. parafialny.

Także cykl Matki Boskiej w ołtarzu kaliskim, jak również sceny z Dzieciństwa Chrystusa z tryptyku kościańskiego, są bliskie rozwiązań norymberskich. Scena Pokłonu Trzech Króli z wymienionego już ołtarza pod ich wezwaniem w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze niewątpliwie inspirowała Mistrza polptyku kaliskiego. Wielka niderlandyzująca kompozycja Pleydenwurffa została tu ograniczona do wycinka z grupą Madonny trzymającej Dzieciątka na kolanach oraz Trzech Króli. Bez zmiany przyjęto charakterystyczny podwójny ruch rąk króla, zdejmującego nakrycie głowy i jego towarzysza, stojącego na skraju grupy, trzymającego puszkę w jednej dłoni, składającego drugą na głowicy miecza. Z drobnych szczegółów wymienie jeszcze identyczny układ kołpaka z koroną na pierwszym planie między klęczącym królem, a Madonną oraz mur z ciosów w tle. Podobne zależności istnieją między scenami Narodzin w Kaliszu i Kościanie z jednej, a Narodzinami na skrzydle ołtarza Trzech Króli w kościele św. Wawrzyńca z drugiej strony. Scena ta natomiast na ołtarzu kaliskim jest rozwiązana nieco odmiennie, co należy położyć na karb oparcia się o nieistniejący oryginał, albo też kompilacji z paru dzieł, za czym przemawiałaby postać św. Józefa, przypominająca Króla zdejmującego kołpak na Pokłonie norymberskim. Także gościszowicka Legenda św. Katarzyny sięga korzeniami norymberskiej gleby. Bliskie bardzo gościszowskiego rozwiązanie kompozycyjne tematu Zaślubin Mistycznych reprezentuje obraz z monachijskiej Starej Pinakoteki, zdaje się nieco zbyt wcześniej odatowany przez Heydricha na czas około r. 1260. Jeszcze ściślej pokrewieństwo rozciągające się nie tylko na szkielet układu i ruchów poszczególnych postaci, lecz także i na niektóre typy fizyczne istnieje między scenami Dysputy i Spalenia uczonych w ołtarzach gościszowickim i norymberskim Legendy św. Katarzyny z kościoła św. Wawrzyńca (np.



Ryc. 117. Ukrzyżowanie, kwatera polptyku. Kalisz, kościół N.M.P.



Ryc. 118. Ukrzyżowanie, kwatera tryptyku. Kościan, fara.



Ryc. 119: Hans Pleydenwurff, rzeź niewiniątek.
Norymberga, kośc. św. Wawrzyńca.

postać uczonego na pierwszym planie w Dyspucie). Malowidła norymberskie pochodzą z r. 1487 i wykazują już znaczną infiltrację renesansowych elementów dekoracyjnych, występujących przeważnie w ubiorach. Pochodzą więc z fazy stylowej późniejszej aniżeli ta której oddźwiękiem jest twórczość warsztatu śląskiego. Wobec tego, że w Norymberdze kult św. Katarzyny był niezwykle rozkrzewiony i że dotąd zachowała się tu wielka ilość dzieł jej poświęconych, wiele prawdopodobieństwa mieć będzie wyjaśnienie związków między dziełem norymberskim a śląskim, oparciem się obu o jakiś wzór starszy dziś nieistniejący. Z zakresu analogii uzupełniających należy podnieść zbieżność między obrazami Wolgemuta i śląskiej pracowni, przejawiającą się w ukształtowaniu ostatniego planu. Z wielu możliwych przykładów wymienię scenę Spalenia uczonych (Gościszowice) i Narodziny Chrystusa pędzla Wolgemuta z ołtarza w Zwickau, W obu wypadkach widzimy ulicę miasta z poruszającymi się drobnymi figurkami ludzkimi. Na tymże obrazie w Zwickau odnajdujemy także motyw ptaków siedzących na architekturze stajenki, występujący zresztą wcześniej u Pleydenwurffa w ołtarzu Pokłonu Trzech Króli, z którym spotykamy się w scenie Narodzin ołtarza kaliskiego. Jeśli idzie o takie czynniki jak układ fałd, szczegóły ubioru, roślinność na pierwszym planie niektórych obrazów warsztatu gościszowickiego, typy twarzy, schematy dłoni — wypływają one niewątpliwie ze stylu wytworzonego w obrębie pracowni Michała Wolgemuta w latach 70—80-tych XVI stulecia. Wielką ilość materiału dowodowego dostarczają dzieła norymberskiego mistrza i jego otoczenia z tego czasu. Jako najbardziej charakterystyczne wymienię tu cytowane już epitafium Rayla, kwatery ołtarza w Zwickau z r. 1479, ponadto obrazy ołtarza Memmingerów z kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze, oraz drzeworyty z kroniki Schedela. Interesującą też jest wzmianka Zimmermanna o złym stanie zachowania czerwieni na niektórych obrazach szkoły norymberskiej¹⁷⁾ (np. przy omawianym ołtarzu św.

¹⁷⁾ ZIMMERMANN E. H. op. cit., 59.



Ryc. 120. Rzeź Niewiniątek, kwatera tryptyku. Kościan, fara.

Katarzyny z kościoła św. Wawrzyńca), mimo doskonałego przetrwania innych kolorów. Przywodzi to na myśl analogiczne zjawisko na obrazach wyszłych z warsztatu Mistrza lat 1486/81 oraz bliskiego mu Mistrza z Gościszowic i pozwala na postawienie hipotezy o wspólności także techniki malarskiej¹⁸). Ten długi łańcuch analogii dałby się przedłużyć jeszcze o cały szereg ogniw przez poddanie szczegółowej analizie nieomówionych kwater poszczególnych ołtarzy.

Ścisłe związki pracowni mistrza śląskiego z warsztatem Wolgemuta nie dadzą się wyjaśnić przypadkowym wykorzystaniem podkładek graficznych, wyszłych z pracowni norymberskiego mistrza, lub nawet przelotnym pobytem w Norymberdze osobistości nadającej kierunek warsztatowi Mistrza z Gościszowic. Związki te, jak to podniósł w formie hipotezy Wiese, świadczą dobitnie o dłuższym pobycie naszego mistrza na terenie norymberskim. Stwierdzenie to zaprzecza podjętemu zresztą w formie bardzo ostrożnej przypuszczeniu Walickiego co do możliwego wpływu Herlina, z którym sztuka mistrza z Gościszowic żadnych związków nie wykazuje, za wyjątkiem takich, jakie istniały między nim a szkołą norymberską. Tłumaczą się one tak w jednym, jak i w drugim wypadku, wpływami niderlandzkimi. Jasną też staje się droga jaką dotarły zdobycze malarstwa niderlandzkiego, na które zwraca uwagę przy omawianiu ołtarza kaliskiego Walicki, a przy omawianiu ołtarza sulechowskiego Wiliński, jeśli weźmiemy pod uwagę rozwój szkoły norymberskiej w drugiej połowie XV w. Osobistością czołową tej szkoły, zrywającą z anachronistycznym kierunkiem warsztatu mistrza ołtarza Tucherów, którego tradycja wlokła się aż do lat 50-tych XV w., jest Hans Pleydenwurff. Pobyt w Niderlandach, gdzie uległ fascynującemu działaniu sztuki Rogera van der Weyden, uczynił z niego szermierza niderlandzkiego pojęcia formy. Przywiezione przez Pleydenwurffa wzory przejmuje od niego Wolgemut, nie otrzymujący bezpośrednich podniet od współczesnej mu sztuki niderlandzkiej. Schematy ujęć zaszczerpiionych przez wybitnego mistrza podejmuje także niezwykle rozbudowana pracownia Wolgemuta, wnosząc do nich zgodnie z tendencją swego czasu elementy dramatyczności i, jeśli wolno użyć tego terminu, barokowości w interpretowaniu treści wewnętrznej, co przejawia się w dramatyce gestów i niespokojnym stylu fałd.

DYSPOZYCJE PSYCHICZNE

Dysponując z grubsza zarysowanym obrazem pojęcia „szkoła norymberska XV w.” i sprecyzowanymi relacjami tej szkoły z warsztatem gościszowskim, można się pokusić o zajęcie stanowiska wobec oceny dyspozycji psychicznych Mistrza Pasji kaliskiej, dokonanej w dotychczasowych opracowaniach. Charakteryzują go one jako odznaczającego się znaczną pobudliwością psychiczną w kierunku wizjonerstwa, jako „jednostkę ożywioną szeroko rozbudowaną imaginacją, budującą odtwarzany dramat w ramach irracjonalnych i osiagającą zupełnie niepowседневni akcent grozy dzięki wprowadzeniu figur utrzymanych w charakterze fantastycznej groteski“¹⁹).

Wychodząc z założenia znajomości produkcji warsztatu Wolgemuta na terenie warsztatu Mistrza z Gościszowic, musimy zaprzeczyć możliwości wnioskowania na podstawie czynników wysuniętych o psychice twórcy

¹⁸) DOBROWOLSKI T., op. cit., 176, podaje mylną wiadomość o dobrym stanie zachowania czerwieni w malowidłach warsztatu Mistrza z Gościszowic.

Pasji kaliskiej. Czynniki te występują bowiem w tej samej fazie, w zastosowaniu do tych samych scen pasywnych wyszłych z warsztatu Wolgemuta i wogóle w większości scen pasywnych w tym czasie. Są więc wyrazem tendencji ogólnej. Większa sprawność techniczna aniżeli np. u twórcy ołtarza sulechowskiego sprawiła, że Mistrz kaliski lepiej „dociągnął” do poziomu znanych mu dzieł — to wszystko. Wnioskowanie o dyspozycjach psychicznych twórcy na podstawie dzieła, będącego jeszcze w orbicie sztuki średniowiecznej utrudnia specyficzne podejście autora do swej pracy. Oddając radość czy grozę w sposób mniej czy więcej doskonały, wykonawca działał w duchu ikonografii danej sceny, w duchu interpretacji danego przedmiotu ikonograficznego właściwej jego czasowi. Jeśli wyrażenie tych stanów nie przekracza norm powszechnych (jak w danym wypadku), możemy wyciągać wnioski tylko co do stopnia sprawności rzemieślniczej twórcy. O pewnych dyspozycjach psychicznych Mistrza warsztatu gościszowickiego (czy był nim Mistrz Pasji kaliskiej — nie wiem!) można jednakże wnioskować. Niezwykła solidność technicznego wykonania, wielka ilość dzieł pozostawionych — co mówi o dużej wziętości, rozległe stosunki handlowe, dają świadectwo jego sumienności, talentowi organizacyjnemu i obrotności w sprawach pekuniarnych. Musiała to być sylwetka, zbliżona do charakterystycznej osobowości Wolgemuta, bezwzględnie i rzutkiego przedsiębiorcy, jaką nakreśliły wyniki ostatnich badań¹⁹⁾.

USTRÓJ WEWNĘTRZNY WARSZTATU

Obok zagadnienia dyspozycji psychicznych potrącają też poprzednie prace, aczkolwiek nawiasowo, o sprawę ustroju wewnętrznego w obrębie warsztatu, przyjmując kierowniczą rolę Mistrza Pasji kaliskiej na terenie pracowni i uznając wszystkie słabsze dzieła za prace uczniów.

Za tym, że twórca Pasji kaliskiej istotnie był osobistością kierowniczą, mógłby świadczyć fakt wykonania przez niego najważniejszej hierarchicznie, wewnętrznej strony skrzydeł ołtarza, malowanej zazwyczaj przez mistrza, podczas gdy resztę pozostawiano czeladnikom²⁰⁾. Uznając tę zasadę za przeważnie stosowaną, co potwierdza analiza stylistyczna w połączeniu z danymi archiwalnymi w stosunku do szergu wybitnych dzieł (ołtarz Zwickau), trzeba mieć jednak także parę okoliczności na uwadze. Przede wszystkim istniały najrozmaitsze stopnie współpracy, często mistrz wykonywał tylko niektóre partie obrazów, lub też brał udział jedynie w nakładaniu wierzchniej warstwy farby. W rezultacie więc należy się liczyć z ewentualnością przeplatania pracy dwu lub więcej ludzi na powierzchni jednego obrazu. Ponadto zdarzało się nierządkiem, zwłaszcza w warsztatach mających wiele zamówień, że mistrz wogóle nie przykładał do pewnych dzieł ręki spuszczając się w zupełności na uczniów. O stosunkowo częstych wypadkach tego rodzaju świadczą drobiazgowo umowy, w których fundatorzy zastrzegają sobie wyraźnie i określają udział mistrza²¹⁾. Istnieją jeszcze ponadto inne powody, utrudniające rozróżnienie wkładu mistrza i uczniów. Każą one z obawą traktować argument „ja-

¹⁹⁾ LUTZE E. Michael Wolgemut (1434—1519), *Pantheon, Monatschrift für Freunde und Sammler der Kunst*, T. XV — 1934.

²⁰⁾ FRIEDLÄNDER M. Ueber die Arbeitsweise alter Meister.

²¹⁾ Porównaj DETTLOFF S. Czy Witt Stosz wykonał ołtarz dla Schwazu. *B.H.S.K.* XII (1949) str. 185.

kościowy". W wypadku, jeśli mistrz był indywidualnością silną, obdarzoną wybitnym talentem, sprawa przedstawia się stosunkowo prosto. Albo pozostawiał wolną rękę swoim uczniom, i wtedy z łatwością możemy wydzielić ich udział, albo też wciągał zespół pomocników całkowicie w orbitę własnej twórczości i nadzorował ogólny kierunek prac, własnoręcznie je korygując. Stawał się jedynym autorem, nie będąc jedynym wykonawcą. Natomiast jeśli mistrz był osobistością mierną, a posiadał przewyższających go uczniów, to rzecz jasna, nie rzadko ulegał ich wpływowi, a korzystając z praw, jakie mu przysługiwały w ciągu odbywania przez nich stage'u, starał się szczęśliwy dla niego zbieg okoliczności wyzyskać finansowo. Zrozumiałe, że przy takim układzie sił najważniejsze zlecenia nie wychodziły z ręki mistrza, będącego czasami tylko firmą. Przykładem niezmiernie charakterystycznym warsztatu kierowanego przez mistrza ze słabą indywidualnością twórczą, jest warsztat Wolgemuta. Niesłychane trudności, na jakie napotykały próby ustalenia jego własnego dorobku, mają źródło w tej specyficznej organizacji pracy warsztatu średniowiecznego.

OKREŚLENIE FAZY STYLOWEJ

W swej próbie stylistycznej definicji warsztatu Mistrza z Gościszowic uznał M. Walicki Mistrza Pasji za artystę „*par excellence* gotyckiego, wyznawcę późno gotyckiej, krańcowo zrealizowanej ekspresji gestu". Podobnie określa Wiesie charakter innej pozycji w dorobku warsztatu, mówiąc o „zamienionej w formułę tradycji gotyckiej”⁷⁾. Tadeusz Dobrowolski⁸⁾ nie kwestionując definicji Walickiego, wprowadza jednakże pewne odchylenie od niej, dodając, że „pod wpływem renesansu, warunkując często modę odzieżową jego (Mistrza z Gościszowic) obrazów, uwzględnia także rozległe motywy pejzażowe, złożone z drzew, strumieni i fragmentów miejskich”.

O ile bez sprzeciwu można przyjąć spostrzeżenie T. Dobrowolskiego, co do charakteru renesansowego niektórych części stroju na obrazach warsztatu, tzw. Mistrza z Gościszowic (ograniczając je jednakże do ołtarza kaliskiego tylko i późniejszej od niego produkcji warsztatu), o tyle nie można uczynić tego wobec interpretacji motywów pejzażowych. Tło pejzażowe samo w sobie nie jest jeszcze dowodem renesansowości, stosowane powszechnie w ciągu wieku XV w malarstwie niderlandzkim i niemieckim, służyć może co najwyżej jako dowód realizmu późnogotyckiego, nawet wtedy, jeśli przedstawia określoną miejscowość, co np. stwierdzono w pejzażowych kulisach niektórych obrazów Van Eycka i bliżej nas obchodzącego Wolgemuta. Tak daleko jednakże nie jest zaawansowany żaden z obrazów warsztatu śląskiego. Ulice, warownie, wzgórza, roślinność są tu czysto konwencjonalne, zaczerpnięte, jak to wykazałem, z obrazów szkoły frankońskiej i nie wzbogacone jakimikolwiek bądź obserwacjami z natury, czy też ambicjami perspektywicznymi, co jest przecież *conditio sine qua non* malarstwa krajobrazowego renesansu.

ANNA SCHUSTEROWA

NIEZNANY OBRAZ JANA MASSYSA: „WENUS” W ZBIORACH PUŚŁOWSKICH W KRAKOWIE

W zbiorach pałacu Puśłowskich w Krakowie od lat zwraca uwagę obraz z epoki renesansu niderlandzkiego, przedstawiający „Wenus z amorkiem”. (ryc. 121). Prof. Jerzy Mycielski przypisywał go Janowi Gossart (zwanemu Mabuse). W katalogu Wystawy wewnątrz pałacu hr. Puśłowskich, wydany przez Muzeum Narodowe w Krakowie w r. 1936, figuruje jako autor Marten van Heemskerck.

Przypatrzmy się bliżej temu malowidłu: Zdała, za miastem, na wzgórz, w pobliżu morskiego wybrzeża, na rozpiętej na trawniku i krzewach jedwabnej czerwonej draperii spoczywa prześliczna młoda dziewczyna, bogini miłości Wenus. Świadoma swego piękna, pozuje malarzowi w wyszukanej a pełnej prostoty i wdzięku pozie, okazując całą doskonałość swego młodego ciała. Nie ma na sobie nic prócz przejrzystego szaro-białego szala, lekko przerzuconego przez biodra. Jej wspaniała nagość zachwyca kształtem, subtelnością modelacji i czystością linii. Ta poza nieco sztywna, ten wdzięk dziewczęcej twarzy, jej lekki półuśmiech zagubiony w bezruchu, mają w sobie zakłętę nieprzemijające piękno trwania, bytu poza życiem i czasem.

Wpół leżąc na lewym boku, tuli do siebie prawym ramieniem amorka, figlarnego nagiego chłopaczka, z bogato ozdobnym kołczanem pełnym strzał, przerzuconym przez ramię. Rączkami miłośnie objął za szyję dziewczynę i pieszczotliwym ruchem chwyta ją pod brodę. Zwraca do niej swą główkę, zdobną w kędziorki złotych włosów, z kuszącym uśmiechem na dzieciennych usteczkach, oczami szuka jej oczu. A ona swą śliczną głowę nieco odwraca, lecz na wargach jej błądzi uśmiech, który też czai się w brązowych oczach. Uczesana jest z wyszukaną starannością. Błyszczące rudawe pukle włosów przykrywa przejrzystą koronką stroik, upięty tak, by nie zasłaniać różowej muszli ucha.

Lekko wspierając się na lewym łokciu o purpurową aksamitną poduszkę, dłonią głaska małego białego pieska pudelka, który w pełnej elegancji pozie, położył się u boku swej pani.

A wokół na trawniku kwitną białe i żółte kwiatki. Na dalszym planie widać drzewa, gaje, łąki, na których pasą się owieczki. Ciemną zielen drzew przecina tu i ówdzie jasną wstęgą ścieżka, którą jacyś ludzie dążą do miasta. To portowe miasto, warownym murem otoczone, wznosi się tarasowato ku wzgórzom. Doskonale tam można wyróżnić poszczególne budowle, mury z basztami, ulice, place, kościoły, domy i zamki, z których największy wznosi swe mury wysoko na skałach, ponad miastem. W środku miasta, w porcie stoją okręty, z których kilka pod żaglami wypływa na pełne morze. Białe piany fal rytmicznie przecinają modrą zielen wody, opływającej różowe mury. A jeszcze dalej widać zatokę morską, skały, pola uprawne i zalesione wybrzeże, a na cyplu wgłęb morza wysuniętym widnieje latarnia morska. A wreszcie ciemna linia horyzontu odcina morze od pochmurnego nieba. Wszystkie te szczegóły można śledzić okiem z uczuciem, że ogląda się odległy widok przez teleobiektyw silnie na ostrość nastawiony.



Ryc. 121. Jan Massys, Wenus (1558—1561). Kraków, Zbiory Franciszka Ksawerego Pusłowskiego



Ryc. 122. Jan Massys. Flora i trädgaarden. (1561). Sztokholm, Muzeum Narodowe.

OPIS

Obraz namalowany został na deskach dębowych, sklepanych poziomo z trzech części. Wymiary 132 × 94 cm. Malowany na zaprawie kredowo-klejowej, cienka warstwa farb temperowych kładziona tak, że wszystkie ciemne tony są niemal przezroczyste, a tylko partie zawierające biel malowane nieco grubiej.

P a l e t a: Ciało w światłach malowane kolorem różowo-białym, w cieniach różowo-szarym aż do czarnego — (biel ołow.-umbra nat.-róż. wen.) Refleksy w cieniach zielonawe (zimna zielona) w światłach laserunki ciepło-różowe (cynober plus?).

Włosy Wenery: rudo-blond (siena pal. — w podkładzie światła blado-żółte (ugier) — laserunek: żółta indyjska).

Amorek j. w. tylko w cieniach więcej tonów zimnych (zielona ziemia).

Draperia różowo-czerwona (róż wenecki) w cieniach czerwono-czarna (lazur olizarynowy i czern).

Poduszka, na której opiera rękę, w tym samym kolorze co draperia, nieco intensywniejsza, w refleksach zbliża się do czystego cynobru. Wzór biało-żółty (biel i z. indyjska).

Piesek: sierść długa jedwabna w światłach biała (biel oł.) w cieniach zielono szara, uszka rudo-brązowe (siena), oczy czarne.

Pejzaż: przeważają tony zimne zielone (zielen szmaragdowa i Veronesa (w planach dalszych) — w bliższych zielen ciepła: soczysta. Pnie drzew ciemne, brązowo-czarne. Widok miasta z przewagą w szczegółach koloru szaro-różowego (róż ind. i cynober) oraz zielonawo-białego (ziemia ziel. i biel. oł.).

Niebo białe szare z lekkim różowo-żółtym refleksem, chmury (biel, umbra nat. i umbra pal.).

Morze niebiesko zielone (zielen szmaragdowa) aż do ceruleum z białymi smugami fal.

Na podmalówce farb temperowych — laserunek wierzchni olejny z przewagą barwików ciepłych.

Werniks olejno-żywičný (nieco pożółkły) podkreśla jeszcze ciepły ton kolorytu.

Stan zachowania: Obraz zachowany dobrze — widać ślady restauracji sprzed kilkudziesięciu lat, parkietaż, naprawa drobnych uszkodzeń, zwłaszcza ślady pęknięć poziomych wzdłuż dawnych sklejeń desek. Retusz bardzo starannie utrzymany w tonie nieco cieplejszym od farb autentycznych.

Malatura obrazu pokryta typową siatką krakelur o przeważających poziomych liniach pęknięć.

Na powierzchni warstwa nowego werniksu żywicznego, dobrze zachowanego, lecz nieco żółkłego.

ANALIZA STYLISTYCZNA

Kompozycja obrazu niesłychanie zwarta. Obraz o formie długiego prostokąta, podzielić można po przekątnej na dwa trójkąty, przy czym scena główna — postać kobiety z amorkiem — wypełnia trójkąt, którego podstawa stanowi zarazem podstawę obrazu. Drugi plan natomiast, t.j. krajo-braz — jest górnym trójkątem kompozycji.

Charakterystyczna jest rytmiczność układu — wyraźna tendencja do stworzenia takiego układu linii, która wydobywa walory niemal muzyczne.

1. Jeden zespół stanowią linie poziome: a) linia podstawy obrazu, b) kontur nogi na której leży Venus i podstawa psa, c) kontur nogi Amorka i jej przedłużenie w obie strony, d) linia biegnąca wzdłuż ręki prawej Venus i Amorka, e) a wreszcie linia horyzontu i w jej przedłużeniu oczy Venus.

2. Układ linii pionowych: pień drzewa z lewej strony obrazu i powtarzane w coraz mniejszych formach ku środkowi obrazu pnie innych drzew.

3. Linie promieniście biegnące: a) od górnego prawego rogu obrazu po osi przedramienia lewej ręki Venus, b) po osi ciała Venus, wzdłuż torsu, nóg oraz fałdów draperii, których najwyższe załamanie zbliża się prawie

do linii poziomej. — Drugą cechą charakterystyczną jest *linearność* traktowania. Formy są jakby wykaligrafowane w swych twardych, zdecydowanych konturach. Lubowanie się w szczegółach daje pole artyście do wykazania całej maestrii tego finezyjnego rysunku.

Modelunek ciała b. delikatny — lecz nieco twardy, dąży do uproszczenia form, co przy całym mnóstwie wypracowanych szczegółików dekoracyjnych nie dopuszcza do przeładowania i pozwala na utrzymanie monumentalności formy.

Zagadnienia czysto malarskie są tu tradycyjnie podporządkowane treści tematowej. Perspektywa powietrzna ani barwa w właściwym tego słowa znaczeniu nie istnieje. Znajomość jej sprowadza się tylko do perspektywy liniowej, im dalszy plan tym mniejsze wymiary przedstawianych szczegółów, przy stale jednakowo traktowanym kolorystyce lokalnym i jednakowej ostrości konturów. (Jedynie widoczna tendencja do zaznaczenia perspektywy barwą np. w różnych planach zieleni: im głębszy plan tym zimniejszy ton).

Światło też nie jest jeszcze problemem malarskim a logicznie przeprowadzony światłocień ma za zadanie tylko modelację form. Charakter jego jest konwencjonalny, bez zrozumienia obserwowanej natury.

Koloryt lokalny nie zróżnicowany — utrzymany jest w tonach szaro-różowych, skontrastowanych z zimną zielenią. Charakterystyczny różowo-szary ton ma w sobie dużo finezji i wytworności. Nie jest to tylko „kolorowanie” poszczególnych form, lecz świadomy dobór barw i związanie ich w harmonijny akord. Można przy tym zaznaczyć, że brak tu barw jaskrawych, czystych — a przeważają tony złamane — szarawe. Tak mógł widzieć i malować tylko doświadczony nielada artysta.

Obraz jest sygnowany monogramem Q. V. — malowanym czerwoną farbą w lewym rogu u dołu — oraz na skraju czerwonej draperii ma drobny, czarną farbą skreślony napis „Walla“.

Cały charakter tego pięknego malowidła świadczy, że obraz powstał na północy, w Niderlandach, w epoce rozwiniętego renesansu, a wyszedł z pracowni artysty, który tradycją związany z malarstwem rodzimym — uległ wpływom płynącym z Italii. Malarzem tym był *Jan Massys* (Messys, Matsys, Metsys). Przypatrzmy się nieco jego życiu, to bowiem pozwoli na upewnienie, że właśnie on był twórcą omawianego dzieła.

Jan Massys był synem wielkiego artysty antwerpskiego Quintina, znanego malarza scen religijnych i rodzajowych — uznanego za ojca niderlandzkiego cinquecenta. W domu więc zapoznał się Jan z nowymi prądami — które tak w malarstwie jak i wszelkich innych dziedzinach sztuki i wiedzy — wciskały się w życie XVI w. Wielka fala reformacji zataczała coraz szersze kręgi. Z Quintinem M. osobiście zaprzyjaźnieni byli tacy ludzie jak Erazm z Rotterdamu czy Duerer, a to musiało wywrzeć swój wpływ na młodego Jana.

Jan odziedziczywszy talent po ojcu, uczył się kunsztu malarskiego także poza domem — u Jakuba Osketa.

Podówczas działa też w Antwerpii malarz Jan Gossaert, zwany Mabuse, który z podróży do Włoch w 1508 r. przywiózł na północ nowe formy malarstwa z Włoch — i wiążąc je z rodzimymi cechami sztuki flamandzkiej, stworzył jej kierunek italianizujący. Za jego przykładem podążą uczniowie, którzy coraz częściej jadą do Włoch po naukę. Nic więc dziwnego, że Jan Massys, który wyrósł na tym gruncie (urodzony 1509



Ryc. 123. Jan Massys, Dawid i Betsaba. (1502). Paryż, Louvre.



Ryc. 124. Jan Massys. Flora. (1565).
W zbiorach Wedelsa w Hamburgu

w Antwerpii), w chwili gdy był zmuszony opuścić ojczyznę, do Włoch skierował swe kroki. Nie wiele wiemy o jego twórczości i życiu. Luźne notatki mówią nam tylko, że już w 1531 r. — a więc jako 22-letni młodzieniec, zostaje majstrem, — że przyjmuje uczniów, — że żeni się z kuzynką jednego z nich (z Anną van Tuilt, w 1538 r.). A wreszcie za potajemne szerzenie reformacji zostaje skazany na wygnanie z rodzinnego miasta w 1544 r.

Jako botanik przez 14 lat wędruje. Czy i co maluje wtedy — nie wiemy, dzieł z tego okresu nie znamy. Sądząc z późniejszych obrazów, można wnioskować, że właśnie lata wygnania spędził we Włoszech i Francji, gdzie wreszcie na dworze brabanckim po 8 latach uzyskał ułaskawienie w 1558 r. i wrócił do kraju.

Od tego czasu dopiero zaczyna swe dzieła podpisywać i datować. Obrazy jego z tego okresu świadczą dobitnie, że nie obce mu były tajniki kunsztu malarskiego włoskich mistrzów renesansu, wpływ ich sztuki zaznacza się b. silnie tak w temacie, fakturze jak też nawet w akcesoriach. W latach spędzonych na wędrownie nabrał tendencji do idealizowania i pewnej sentymentalnej słodkości, obcej rodzimej dążności do dramatycznej ekspresji i jaskrawego przedstawiania malowanych postaci. Stamtąd też przywiózł rozlubowanie się w renesansowej radości życia odtwarzanego, — dobór akcesorii itd. — co złączywszy z północną skłonnością do dekoracyjności, do nadmiaru drobiazgowo opracowanych szczegółów, do również drobiazgowego stafazu krajobrazowego i bogactwa tła architektonicznego — daje całość o specyficznym wyrazie. Są to jak gdyby drogocenne klejnoty roboty złotniczej, w których wyczuwa się nie tyle pasję twórczą, ile rozmiłowanie w samej funkcji wypieszczenia każdego fragmentu malowanego obrazu, — w którym temat daje impuls do gromadzenia wyszukanych pięknych form.

Równocześnie obserwując jego dzieła w porządku chronologicznym, dostrzec możemy, że z latami wzrasta ta jego skłonność do bogactwa szczegółów, że kompozycja staje się coraz więcej skomplikowana, rozbita, — że wzrasta ilość przedstawionych osób — oraz że wzbogaca się sama akcja przedstawień. Najprostsze są malowidła najbliższe lat wygnania.

A teraz zaznaczyć należy jeszcze jedną ciekawą właściwość jego obrazów z tego okresu życia. Są to jak gdyby poematy miłosne na cześć jednej i tej samej kobiety. W całym szeregu znanych i datowanych dzieł przewija się postać tej samej, pięknej kobiety — a oddana jest wszędzie z taką umiejętnością w uchwyceniu podobieństwa, — że wątpić nie można, iż mamy tu do czynienia nie z wizją artysty, lecz zawsze tym samym modelem.

Pamiętać należy, że artysta był już wówczas niemłodym, bo 50-paroletnim mężczyzną, — który powrócił z lat wędrowni po szerokim świecie. Czyżby życie jego teraz rzeczywiście płynęło pod znakiem młodej, swawolnej dziewczyny — a miłość ta była impulsem do wzmożonej artystycznej twórczości?

Za mało wiemy o nim, by twierdzić to z całą pewnością. Wszystko raczej potwierdza nasze przypuszczenia. Gdyby bowiem był to tylko wizerunek dziewczyny tkwiący w pamięci czy wyobraźni artysty — na obrazach nie można by wprost śledzić jej przeobrażeń i zmian, które życie, w miarę uciekających lat zaznaczało na jej postaci.

Niezmiernie ciekawy dokument psychologiczny i przyczynek do obyczajowego studium stanowią te obrazy. Ta piękna nieznajoma, którą możemy podziwiać jako:

1. „Florę“, na obrazie znajdującym się w zbiorach Muzeum Narod. w Sztokholmie (ryc. 122). Przedstawiona jest na tarasie zamku—współleżąca w wspaniałej jedwabnej draperii (takiej, jak Wenus z krakowskiego obrazu). W ręce trzyma goździki, twarz lekko uśmiechnięta ma w przy-mrużeniu powiek wyraz wyrafinowanej kokieterii. Koloryt, traktowanie i kształt ciała identyczne jak u „Wenus“, tylko większe bogactwo ozdób i szczegółów dekoracyjnych. — W tle, na dalekim planie miasto Genua (krajobraz tak bliski temu, jaki widzimy na obrazie z Krakowa, że należy przypuszczać, że pejzaż z postacią Wenery stanowi też fragment oglądanego i zapewne w szkicach przywiezionego do Antwerpii pobraża Ligu-ryjskiego).

Obraz ten jest sygnowany 1561. Joannes Massijs, alias Quintiin. Pin-gebat.

2. W Luwrze znajduje się również sygnowany obraz tegoż autora z roku 1562, „D a w i d i B e t s a b a“ (ryc. 123). Tu przedstawiona jest ta sama kobieta, na tle tegoż samego miasta, — tylko w otoczeniu jeszcze więcej wzbogaconym, wraz z dostojnym swym gościem, dwiema służebnymi i psami (z których jeden jest znanym pudelkiem z obrazu „Wenus“).

3. W zbiorach Wedelsa w Hamburgu, znajduje się także obraz Jana Massysa „Flora“, na tle Antwerpii, z 1565 r., (Thieme-Becker), (ryc. 124), gdzie widzimy tę samą i w te same szaty jak poprzednio (Betsaba) ustrojoną niewiaścę — tylko w wyrazie twarzy jeszcze dojrzałą, jak poprzednio.

4. W innym obrazie rodzajowym w Państwowym Muzeum Sztuki w Kopenhadze, z r. 1566, (ryc. 125), widzimy tąż dziewczynę, która darzy miłosnymi względami starszego mężczyznę, sięgając równocześnie po jego sakiewkę z pieniędzmi. Twarz jej, mimo te same rysy — nabrała jaskrawszych tonów charakteryzacji i jakże pogłębiła swój zalotny wyraz od czasów, gdy jako dziewczęco wdzięczna, młodziutka „Wenus“ spoglądała na nas z krakowskiego obrazu.

5. A wreszcie znamy ją z obrazu z Król. Muzeum w Brukseli, datowanego 1567 r. jako „Z u z a n n ę w ś r ó d s t a r c ó w“, w kompozycji pokrewnej wymienionym po 1, 2, 3. (ryc. 126). Tutaj przybyło jej znowu bogactwa, szat, futer, klejnotów, kwiatów. Dwaj starcy i dwie młode służebne stanowią symetryczną podbudowę kompozycyjnego otoczenia. Tło również architektoniczno-krajobrazowe. Charakter malowidła ten sam jak w wyżej wymienionych — a tylko piękna pani nieco więcej w latach zaawansowana. Droga jej piękności na przestrzeni 6 lat — od „Flory“ 1561 do „Zuzanny“ 1567, rysuje się tak wyraźnie, jak mogłoby to skreślić ostre pióro dobrego pisarza.

Piękna dziewczyna na pewno żyła i była obiektem gorącego afektu artysty, — który w nieprzypadkowo dobranych tematach starał się wyrazić swe dla niej uczucie.

A teraz gdzież wypadnie nam umieścić między tymi lirykami erotycznymi, obraz „Wenus“, bo nie ulega wątpliwości, że i on do tego cyklu należy. Jasno przecież z porównania wynika, że i autor i model we wszystkich obrazach jest ten sam. Co więcej — podpis z obrazu „Flory“ (ze Sztokholmu) wyjaśnia nieodcyfrowany dotąd monogram QV. czyli skrót od Quintin, bo jak sam zaznacza „Alias“ — tak się podpisywał.

Zagadką jedynie zostanie słowo „Walla“, — którego nie udało mi się wyjaśnić, gdyż ani miejscowość ani imię w tej pisowni, we Flandrii wytłumaczyć się nie da.



Ryc. 125. Jan Massys. Zaloty (1566). Kopenhaga, Państwowe Muzeum Sztuki.



Ryc. 126. Jan Massys. Zuzanna wśród starców (1567). Bruksela, Muzeum Królewskie.

Natomiast porównanie cech kompozycyjnych i stylistycznych — jak i również sama postać modelki pozwolą wnioskować, że obraz ten jest ze wszystkich wymienionych najwcześniejszy, kompozycja jego jest najprostsza, temat najbardziej zwarty, — a co również nie jest bez znaczenia — dziewczyna najmłodsza i najbardziej wyidealizowana. Powstał więc w latach po 1558 (po powrocie z wygnania) a przed 1561 („Flora“ ze Sztokholmu) najpewniej ok. 1560.

LITERATURA

Alfred WURZBACH; *Niederländisches Künstler-Lexikon*, s. 112 MICHIELS *L'art flamand* 1877, s. 526; F. WINKLER, *Alt-niederl. Malerei*, 1924; *Gazete des Beaux Arts*, 1920, v. II, 266; *Cicerone*; *Kunstmuseets Aarskrift*, 1924/25, Koebenhavn. 1926; *Pantheon*; THIEME-BECKER.

Obraz, będący przedmiotem tej rozprawy, został zabrany przez okupacyjne władze niemieckie w czasie ostatniej wojny i dotychczas nie jest odzyskany (Redakcja).



Ryc. 127. Adam Sędziwój Czarnkowski † 1627. Pocz. w. XVII. Kościół w Czarnkowie.

STANISŁAW WILIŃSKI

WIELKOPOLSKI PORTRET TRUMIENNY

WSTĘP

Tematem niniejszej rozprawy są zagadnienia związane z XVII i XVIII-wiecznymi portretami trumiennymi¹⁾. Materiał zabytkowy wzięty pod uwagę ogranicza się do Wielkopolski. Opieram się przy tym na zbiorze 25 portretów trumiennych zgromadzonych na wystawie: „Portret polski XVII i XVIII wieku“, która odbyła się w r. ub. w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu. Ekspozowane na tej wystawie najbardziej charakterystyczne okazy tego malarstwa uzupełniam portretami trumiennymi zachowanymi w kościołach poznańskich, których inwentarz pozostaje w rękopisie. Osiągnięta w ten sposób liczba 72 portretów upoważnia do traktowania tego materiału zabytkowego, jako pars pro toto całego zasobu portretu trumiennego.

Rozważania moje, oparte na dostępnym materiale, są pierwszą próbą charakterystyki portretu trumiennego²⁾.

¹⁾ Już po napisaniu tej rozprawy w marcu ub. r. ukazała się praca T. Dobrowolskiego, *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948. W zakres swych badań włączył autor również portrety trumienne, ekspozowane na wystawie poznańskiej. W swych dociekaniach stwierdza, że portrety trumienne, mimo konserwatyizmu ich form wykazują wspólną po części linię rozwojową, znamionującą polskie malarstwo portretowe.

²⁾ Praca ta została wykonana w Zakładzie Historii Sztuki U. P. Na tym miejscu składam Dyrektorowi Zakładu ks. dr Sz. Dettloffowi podziękowanie za cenne uwagi. Bibliografia portretów trumiennych. X. D[YNIEWICZ], *Trumna Adama Sędziwoja Czarnkowskiego w Czarnkowie*, *Przyjaciel Ludu*, Leszno 1841, r. VIII, nr 22, 23 s. 172 i 179; LUKASZEWICZ, *Krótki opis historyczny kościołów parochialnych w dawnej diecezji poznańskiej*, Poznań 1858, t. I—III; KARWOWSKI St. *Portrety w kościele św. Wojciecha w Poznaniu*, *Przegląd Wiel-*



Ryc. 128. J. Zawadzka. Poł. w. XVII.
Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 129. Nieznany mężczyzna. Z. F.
B. Z. B. † 1660. Około roku 1660. Kościół Bożego Ciała w Poznaniu.

PORTRET TRUMIENNY JAKO ZJAWISKO OBYCZAJOWE A. ZWYCZAJE POGRZEBOWE

Supremacja polityczno-gospodarcza warstwy szlacheckiej w Polsce utrwalała została zmonopolizowaniem produkcji rolnej i gospodarki pańszczyźniano-folwarcznej. Ziemiańskość życia, reakcja katolicka przełomu XVI i XVII wieku złożyły się na wytworzenie swoistej obyczajowości i umysłowości szlachty³⁾. Pogłębiało je wygórowane poczucie godności własnej i rodu oparte o przywileje stanowe, jak i świadomość wyższości wynikającej z tytułu urodzenia, utrwalana tendencjami panegirycznymi czasu. Ponad warstwę ziemiańską wyrastali magnaci, jednak momentem niwelującym różnicę było ogólne stosowanie się do obowiązującego obyczaju.⁴⁾

Zwyczaje pogrzebowe szlachty dawały świetną okazję do roztoczenia przepychu i blasku, którego tak żądni byli przedstawiciele warstwy przodującej. Ceremonie te, obrzęd pożegnania zmarłego, to zgodnie z duchem epoki „theatrum“, na którym główną rolę grał zmarły, utrwalony na por-

Wielkopolski 1912, R. II, nr 48. BROSIG A. Tabliczki z trumien, Kronika m. Poznania, 1930, R. VIII, s. 327. BROSIG A. Materiały do historii sztuki wielkopolskiej, Poznań 1934, s. XVIII i 204; BYSTRON J. St. Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Kraków (b. r.), t. 2, s. 34; PRAUSMUELLER K., STACHOWSKI W. Zapomniane pomniki. Gostyń 1938, s. 20 i 7 tablic. Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Portret polski XVII i XVIII wieku. Katalog wystawy 1948. WILIŃSKI St., Polski portret trumienny, Przegląd Zachodni Poznań 1948, R. IV, nr 4, s. 402—406; Portrety heroiczne, Odra 1948, R. IV, nr 8, s. 2 i 3. Polski portret trumienny na wystawie w Muzeum Wielkopolskim. Głos Wielkopolski 1948 nr 8. Fotografie wykonali: ryc. 183. S. Kolowca, ryc. 186, dr E. Frankiewicz, pozostałe L. Perz.

³⁾ RUTKOWSKI J., Zarys gospodarczy dziejów Polski w czasach przedrozbiorowych. Poznań 1923 i CZARNOWSKI St., La réaction catholique en Pologne a la fin du XVI-e et en debut XVII-e siècle, Varsovie 1933.

⁴⁾ MANKOWSKI T. Genealogia sarmatyzmu, Warszawa 1946, s. 43.



Ryc. 130. Nieznany mężczyzna. Z. A. A. B. † 1665. Około roku 1665. Kościół Bożego Ciała w Poznaniu.



Ryc. 131. Nieznana kobieta. E. Z. G. † 1666. Około roku 1666. Kościół Bożego Ciała w Poznaniu.

tracie trumiennym lub nagrobkowym, a niekiedy na chorągwi nagrobnej lub na t.zw. konkluzji. Uchybienie w czymkolwiek z góry ułożonemu wzorowi groziło opinii rodu-domu, a nawet „mogło samemu nieboszczykowi na tamtym świecie ciążyć“⁵⁾ W ówczesnym podręczniku sarmackiego „Savoir-vivre'u“ ks. Bystrzynowskiego pt. „Polak Sensat“⁶⁾ spotykamy się z podobnym ujęciem.

Pomiędzy dniem śmierci a samym pogrzebem upływał nieraz długi okres czasu⁷⁾. Wskazują na to kontrakty na wykonanie trumny, lub napisy na tabliczkach trumiennych, np. Marianny Naramowskiej, zm. w kwietniu 1690 r. „Pogrzebionej Roku Tegoż 20 dnia listopada“⁸⁾

Długiego czasu wymagały przygotowania do uroczystości i jej plastycznej dekoracji. Ciało zmarłego wystawiano najpierw na widok publiczny w domu. Dokładny opis tego zwyczaju znajdujemy u reformaty wielkopolskiego Benedykta Roszkowskiego, panegirysty z poł. w. XVIII. Na jednej z akwarel zamieszczonej w jego drukowanym panegiryku pt. „Obwieszczenie wspaniałego pogrzebu Brygidy z Działyńskich Czapskiej“ (1762) przedstawiony jest katafalk „litt parade“, jak go nazywa Roszkowski, na którym ciało wojewodziny spoczywało blisko 3 tygodnie⁹⁾. Twarz zmarłej okryto „florą dla uchronienia od much i kurzawy... ciało zaś wodami ap-

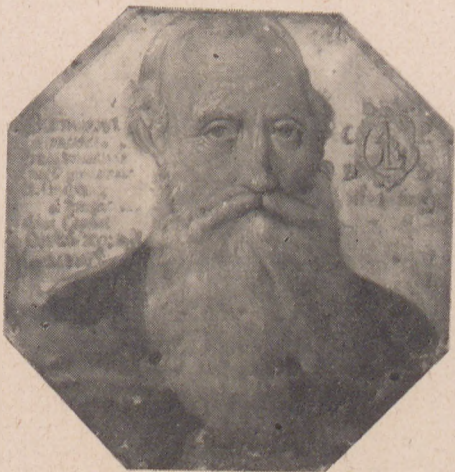
⁵⁾ BRÜCKNER A. Dzieje kultury polskiej. Kraków 1931, T. III, s. 81.

⁶⁾ BYSTRZYNOWSKI W. Polak Sensat, w liście w komplemencie polityk etc. Lublin 1730 (było 13 wydań, m. i. dwa w Poznaniu w r. 1733 i 1738). Estreicher XVIII, s. 484.

⁷⁾ BYSTRZYŃSKI J. St. o. c., s. 91.

⁸⁾ KAROWSKI St., o. c. 9.

⁹⁾ również akwarelami ilustrowany jest drugi panegiryk Roszkowskiego pt. „Widok żałobny dwóch znakomitych pogrzebów Augusta Działyńskiego i Brygidy z Działyńskich Czapskiej“, drukowany w r. 1763 w Drukarni oo. Jezuitów w Poznaniu.



Ryc. 132. Bartłomiej Lambrecht ur. 1557 † 1667. Około roku 1667. Kościół św. Małgorzaty w Poznaniu.



Ryc. 133. Nieznany chłopiec. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

tecznymi utrzymywane było w czerstwości cery bez skażenia pokąd się licznych i dystygowanych gości wizyty nie skończyły¹⁰⁾.

W ówczesnych testamentach spotykamy życzenia, by uroczystości pogrzebowe były skromne i pogrzeb nastąpił natychmiast.¹¹⁾ Aleksander Zborowski prosi, by ciało jego złożono do grobu „bez żadnych ceremonii, bez trumny, tylko w delurce a kapciach w kilim owinąwszy biały”.¹²⁾ Rzadko jednak respektowano wolę zmarłych. Urządzano bowiem jeden pogrzeb skromny, za kilka dni powtarzano go już z całym przepychem. Tak podwójnie pochował swą matkę Jan Sobieski.

Do ceremonii pogrzebowych przykładano wielką wagę. Na pogrzebie Józefa Potockiego Hetmana Koronnego i Kasztelana Krakowskiego w r. 1751 zebrało się 10 biskupów, 60 kanoników, 1275 księży łacińskich, 430 unickich, a z 120 armat wystrzelono w 6 dni 4000 kamieni prochu.¹³⁾

Znany ze swych pamiętników szlachcic średniej fortuny, Matuszewicz, grzebie swego ojca przy udziale 324 księży łacińskich i 150 unickich. Mniej zamożnych koszta tak wystawnych pogrzebów doprowadzały do ruiny majątkowej. Chcąc przed nią przestrzec, oznaczano w testamentach koszta pogrzebu. Uczynił to Krzysztof Szczedrowski, zamożny szlachcic wielkopolski w 1648 roku, nakazując: „pogrzeb aby jaknajuboższy był...

¹⁰⁾ ESTREICHER K. Gencza pomnika Marii Amalii Mniszchowej w Dukli. *Dawna sztuka* r 1938, I, zesz. 3, s. 233—6.

¹¹⁾ ŁUKASZEWICZ J., o. c. T. I, s. CV Znamienne są słowa listu pasterskiego Teodora Czartoryskiego, bpa poznańskiego z r. 1739... „co się tyczy pogrzebów plebani szczególnie na to uwagę swoją zwracać powinni, aby zwłoki umarłych zbyt długo niepochowane nie stały, dlatego napominać mają w tej mierze ich krewnych... Napominać też mają plebani swych parochian, aby na pogrzeby swych zmarłych wielkich wydatków nie czynili, oddając raczej oszczędzone na skromnym pogrzebie pieniądze na utrzymanie ubogich, lub na Msze św. za umarłego, niż rozsypując je na pogrzebowe pompy lub stypy co się bez obrazy litościwego Boga dziać nie może“....

¹²⁾ BYSTRON, o. c., s. 95.

¹³⁾ BRÜCKNER A., *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1939, t. II, s. 191.



Ryc. 134. Nieznany mężczyzna. Około roku 1675. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 135. Nieznany mężczyzna S. S. P. R. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

in suma na ten pogrzeb półtorasta złotych naznaczam¹⁴⁾). Zwyczaj urządzania tak wystawnych pogrzebów utrzymał się jeszcze przez cały wiek XVIII.

Trumny bywały drewniane i bardziej wystawne metalowe. Opaliński mówi z tego powodu złośliwie „co po trumnach cynowych, ba, srebrnych, i jakich relikwie nie mają z Rzymu przywiezione”. Taką trumną o dużej wartości artystycznej jest trumna Sędziwoja Czarnkowskiego z Czarnkowa.¹⁵⁾ Zachował się tylko kontrakt z połowy XVII wieku, zawarty przez rodzinę wojewody Inowrocławskiego Hieronima Radomickiego z Maciejem Gerethem¹⁶⁾ konwisarzem poznańskim, który zobowiązał się w ciągu 5 tygodni sporządzić trumnę metalową... „i udać się do przedniego malarza... aby herby senatorskie ze dwiema hełmoma jako najprzystojniejsze odlewane dał, epitafium dał złotymi literami także osobę nieboszczykowską potrawić będą powinni, która ma być w głowach”...

A więc portret trumienny, bo o nim jest mowa („osoba nieboszczykowska”) wykonany będzie dopiero po śmierci portretowanego. Oznaczono w nim również umieszczenie jego, a mianowicie „w głowach”. Zmarłych ubierano do trumny przeważnie jaknajbardziej odświętnie i tak też przedstawian są na zachowanych portretach. Mężczyźni widnieją na nich w polskich strojach szlacheckich. Ubierano ich niekiedy w strój zakonny (nie spotkałem żadnego zabytku z portretowanym w takim stroju) z czego wyśmiewa się Wacław Potocki w swych „Moralich”:

Nie darmo dziś panowie każą kaptury szyć
W kruchtach się chować z dziady po śmierci się mniszyć
Żywszy w rozkoszach, co rzecz podobna igrzysku.
Chcą po dziadowsku zmartwychwstać albo po mnisku.¹⁷⁾

¹⁴⁾ BYSTRON, o. c., s. 93.

¹⁵⁾ ŁUKASZEWICZ, o. c., T. I, s. 187. X. D. o. c., s. 172, 174, 179. PAJZDESKI, o. c., s. 240.

¹⁶⁾ STEMPEL C., Deutsche Zinngieser im Wartheland, Poznań 1942, s. 7. Praca nie ukazała się w druku, rs Muzeum Wielkopolski w Poznaniu; HINTZE E. Schlesische Zinngieser, Lipsk 1926, s. 342, nr 1218.

¹⁷⁾ BYSTRON, o. c., s. 96.



Ryc. 136. Nieznany mężczyzna P. R.
Okolo roku 1680. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 137. Nieznana kobieta M. CH.
Z. P. Okolo roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

Młode dziewczęta i niewiasty strojono wykwintnie, szaty ozdabiano biżuterią. Autor „Relation d'un voyage en Pologne sous le règne de Jean Sobieski“, widział zmarłą w młodych latach Zofię Denhofową ubraną w bogatą suknię, z kornetem na upudrowanej fryzurze z muszką na twarzy, w klejnotach drogocennych, których nie brakło i na trzewikach¹⁸⁾. Podobnie przystrojone widzimy je na blachach trumiennych (ryc. 140, 141, 142, 153, 159 i inne, a zwłaszcza 172, 173).

W kościele stawiano trumnę na specjalnie zbudowanym katafalku zw. „castrum doloris“. Katafalk ten o konstrukcji architektonicznej przeobrażał się na okres ceremonii pogrzebowych niemal w specjalną kaplicę. Tak wygląda on na sztychu H. Leybowicza z pogrzebu Anny Radziwiłłówny¹⁹⁾. W przyozdobienie jego wkładano całą erudycję panegiryczną wieku, charakteryzującą się najbardziej śmiałymi alegoriami. Podobne „castrum doloris“ przedstawia także drzeworyt anonimowego artysty umieszczony w panegiryku poświęconym Teresie z Dąbskich Łackiej, a wydany drukiem w r. 1700 w Poznaniu²⁰⁾. Rycina ma u góry napis objaśniający: „Cień Fáciaty Kátáfálku przy Kilotysiácnym ogniam“. Na podwyższeniu umieszczona jest trumna, do której przymocowano sześcioboczny portret zmarłej. Dekoracje drzeworytu są alegoryczną parafrazą znaku herbowego zmarłej — „Godziemba“ (ryc. 186). Jak wyglądał kościół w r. 1751 w Stanisławowie podczas nabożeństwa pogrzebowego wspomnianego już hetmana Józefa Potockiego opisuje Karpiński: „Kościół cały adamaszkim od wysokich gzymsów aż do dołu wybity, gęsto lampami oliwnymi oświecony, miał ogromny w środku katafalk, aksamitem ponsowym

¹⁸⁾ ŁOZIŃSKI Wł., *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1921, s. 206.

¹⁹⁾ RASTAWIECKI E., *Słownik rytowników polskich*, Poznań 1886, s. 171. BRÜCKNER, o. c., T. II, ryc. s. 190.

²⁰⁾ ESTREICHER XXVII, s. 332. Na rycinę tę zwróciła moją uwagę mgr A. Sławska.



Ryc. 138. Nieznana kobieta. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 139. Nieznany mężczyzna. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

ze złotymi frendzlami, światłem, portretem, herbami, bogatymi znakami po wezgłowiach położonymi przyozdobiony“²¹⁾.

I tu znów słyszymy o portrecie trumiennym u „wezgłowia“ położonym. Ten literacki przekaz o sposobie umieszczania portretu trumiennego uzupełnia przekaz plastyczny — obraz znajdujący się w zapleczkach stall z poł. XVII w. w kościele farnym w Piotrkowie Trybunalskim. Na tym obrazie widzimy ustawioną na katafalku trumnę z przymocowanym do niej sześciobocznym portretem trumiennym.

O innym sposobie użycia motywu, jakim był portret zmarłego dowiadujemy się z opisu nabożeństwa, w r. 1731²²⁾ we Lwowie: „Jej Mci Pani wojewodziny podolskiej (Humieckiej) w kościele arcykatedralnym, który wszystek począwszy od drzwi wielkich malowaniem herbami skolligowanych domów i różnymi inskrypcjami... był przyozdobiony od dołu aż ku samemu sklepieniu; po wszystkich kaplicach, gankach i chórach, rzęśiste były lampy i świece... nad trumną Fama w jednej ręce trąbę przy ustach z inskrypcją... w drugiej portret ś.p. Jej Mci trzymając...“

Trudno z tego opisu wnioskować czy portret ten miał kształt trumny. Można natomiast przypuszczać, że jest to raczej portret o formie elipsy, który umieszczono później w nagrobku.

Wspomniałem, że do uczestnictwa w uroczystościach pogrzebowych wciągano samego zmarłego. Świadczy o tym jego portret jako żywej osoby²³⁾. Trwa jeszcze wówczas średniowieczny zwyczaj występowania

²¹⁾ BYSTROŃ, o. c., s. 203. Portret Józefa Potockiego reprodukuje Dobrowolski. Tabl. 126. portret zaś wymienionego już Hieronima Radomickiego † 1652 wystawiono na wystawie poznańskiej (katalog s. 10). Według portretów tych wykonywano najprawdopodobniej trumienne wizerunki.

²²⁾ MAŃKOWSKI, o. c., s. 124.

²³⁾ Chcąc zneutralizować smutek uroczystości pogrzebowych, czy też fakt śmierci, rozstania, podkreślano stale moment życia. Ten witalizm utrwaliły również legendy epitafijne. Ilustruje to dobitnie m. i. napis na blasze trumiennej Aleksandra Przyjemskiego † 1694 (cyt. ŁUKASZEWICZ, o. c. T. II, s. 124).



Ryc. 140. Nieznana kobieta. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 141. Nieznana kobieta. Około roku 1675. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

w pogrzebie sobowtóra nieboszczyka, ubranego w jego strój²⁴), jak również nawyk wygłaszania w kościele mowy w imieniu zmarłego.

Ostatni efektowny frazes mowy pogrzebowej wypisywano po tym na kosztownej materii, na której widniały ponadto herby, obraz świętego patrona i najczęściej wizerunek zmarłego. Ofiarowywano te tkaniny, zwane „konkluzjami” rodzinie i bliskim wraz z szumną dedykacją²⁵). Potocki często o konkluzjach wspomina: „Nieśmiertelność na świecie kawałek kitajki”²⁶). Konkluzje nie przetrwały do naszych czasów, ale o ich popularności świadczą współczesne inwentarze rodzinne²⁷).

Podobne znaczenie co portrety trumiennie posiadały w obrzędach funeralnych chorągwie nagrobne²⁸), z widniejącymi na nich wizerunkami zmarłego (ryc. 182). Wieszano je w kościołach niekiedy na życzenie zmarłego, co wynika m. i. z fragmentu testamentu szlachcica Hreczyny (1634) „Nad grobem moim dać z kitajki dubli czerwonej dwa ogony zrobić rycerskie po brzegach, kitajkę położyć i na rohatynie czapkę z piórem przewlec i tak nad cielskiem moim zawiesić”. A Jan Kochanowski powiada:

„Ten proporzec nad zimnym grobem zawieszony,
Świadczy, że tu Kroczewski nagle zmarły leży pogrzebiony”.

„Jak w kołczanie nie cała się strzała ukrywa,
Cały choć pod grobowym marmurem spoczywa
Podstoli, w swej trumnie, jak żywy zostaje,
Żyją enoty pobożne, żyją obyczaje,
Żyje w nich Aleksander i w ciele jest cały,
W niebie z Bogiem, na ziemi Świętych czeka chwały”.

²⁴) ORZECZOWSKI St., *Żywot i śmierć Jana Tarnowskiego*, Sanok 1855, s. 90, 102.

²⁵) ŁOZIŃSKI, o. c., s. 207.

²⁶) BYSTRON, o. c., s. 106,

²⁷) DOBROWOLSKI, o. c., tab. 161, reprodukowana tam „konkluzja” z portretem Piotra Sapiehy, jest chorągwią nagrobną, na co wskazuje przedstawiona na niej treść jak i podłużny kształt.

²⁸) CHMARZYŃSKI G., *Chorągwie nagrobne na Pomorzu i ich geneza artystyczna*, *Zapiski Tow. Nauk w Toruniu*, T. IX, nr 1, 2.



Ryc. 142. Nieznana kobieta. Druga poł. w. XVII. Kościół w Dolsku.



Ryc. 143. Nieznany duchowny. Około roku 1670. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.

Znaczne ilości tych chorągwi zawieszano w naszych świątyniach, ale wykonane z jedwabnego materiału niszczały one dość prędko, lub stawały się łupem rabunków. Początkowo umieszczano je tylko nad grobami wojaków. W r. 1613 po wyprawie moskiewskiej w kościele oo. bernardynów we Lwowie zawieszono dla uczczenia pamięci w boju poległych żołnierzy, kilkadziesiąt takich chorągwi jak je współcześnie zwano, „labara funebria”²⁹⁾. Zastępowały one epitafia. Prostokątnego kształtu z ornamentacyjnymi dodatkami u dołu, mieściły na awersie przeważnie wyobrażenie zmarłego, najczęściej w całej postaci, lub w pozycji klęczącej pod krucyfiksem. Na rewersie wypisywano legendę epitafijną z herbami, nazwiskiem i datą śmierci. Nad nimi umieszczano części uzbrojenia lub bogate kity z strusich piór.

Zwyczaj chorągwi nagrobnych przestrzegano zarówno wśród katolików jak i protestantów³⁰⁾. Fundowała je najczęściej rodzina zmarłego, chociaż zdarzały się wypadki zamawiania chorągwi jeszcze za życia z pozostawieniem miejsca na wpisanie daty zgonu.

Po pogrzebie zawieszano portret, tabliczki herbowe, oraz tablice z legendami epitafijnymi na ścianach kościoła. Aluzją do tej praktyki jest tytuł panegiryku „Tarcz Jego Mości P. Stefana Podlodowskiego z Przytyka za staraniem X. Jacyntha Przetockiego, Dziekana Radomskiego, Plebana Wysockiego umalowana y w Kościele Skrzyńskim nad grobem zawieszona Roku 1653”³¹⁾.

²⁹⁾ ŁOZIŃSKI, o. c., s. 207.

³⁰⁾ MAKOWSKI X., Chorągwie nagrobne w kościołach ziem pokrzyżackich, Pelplin 1933, s. 5, 6.

³¹⁾ Tarczą nazwano tu portret trumienny. Ówczesne portrety trumiennie nie posiadały ustalonej nomenklatury. Zwano je różnie. Że portrety trumiennie zawieszano w XVII wieku na ścianach kościołów nad grobami, świadczy o tym i napis na tablicy trumiennej Adama Błociszewskiego, † 1651, umieszczony pod portretem trumiennym w kościele w Błociszewie. (cyt. ŁUKASZEWICZ, o. c., T. II, s. 197):



Ryc. 144. Ignacy Wyskota Zakrzewski † 1674. Około roku 1674. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 145. Nieznany duchowny. Około roku 1680. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.

Z przedstawionych uroczystości pogrzebowych widać, jaką rolę odgrywała w nich świadoma tendencja utrwalenia rysów zmarłego w formie portretu³²⁾. Decydujący wpływ posiadał tutaj wybitnie rozbudzony indywidualizm³³⁾. Nie zawsze bowiem udało się umieścić w trumnie okienko dla oglądania twarzy zmarłego, o czym (dla przykładu) pisze w swym diariuszu pod rokiem 1647 Stanisław Oświęcim: (śmierć Anny)... „nas pozostałych i sąsiadów nienagrodzonego nigdy nabawiła żalu... Którzy jako za życia przystojność jej i urodę kochali tak i po śmierci bez przestanku ciało nawiedzali, życząc ją jeszcze umarłą widzieć dla czego i okno się musiało w trumnie wyróżnąć“³⁴⁾.

B. CECHY TYPOWE PORTRETU TRUMIENNEGO

Trudno dziś stwierdzić jak w XVII i XVIII wieku Polacy zwali powszechnie ówczesne portrety trumiennę. Spotkaliśmy się z określeniami jak „osoba nieboszczykowska“, „tarcz“ lub „tablica“ — albo też bez bliższych objaśnień wprost — „portret“³⁵⁾. W rękopisie w języku łacińskim

„Widzisz obraz lubo to człowieka zmarłego
W cnotach jednak i sławie zawsze żyjącego.
Adam Błociszewski w tym spoczywa grobie
Czytelniku módl się zań, by z Bogiem żył w niebie“.

³²⁾ Omawiając zwyczaje pogrzebowe zwróciłem uwagę na używanie w nich w różnej formie portretów zmarłego i przestrzeganie ustalonych modą zasad obyczajowych, znajdujące we współczesnej literaturze.

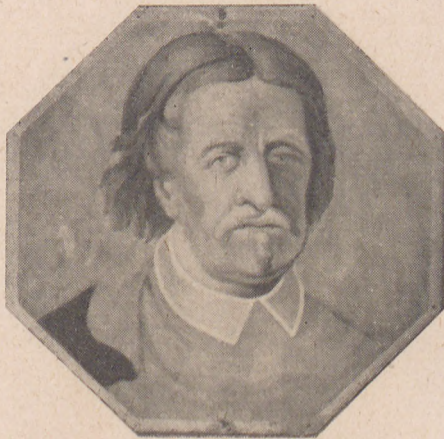
³³⁾ Tendencje utrwalania plastycznego rysów zmarłego realizowano w tym czasie w Europie w rozmaity sposób. Stają się wówczas modne portrety woskowe. Por. Julius von SCHLOSSER, *Geschichte der Porträt-bildnerei in Wachs*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Wien 1911, XXIX H. 3, s. 171—258.

³⁴⁾ BYSTRON, o. c., 95.

³⁵⁾ Informacji dostarczają nam relacje wizytacji kościelnych — ŁUKASZEWICZ, o. c., T. I, s. 256—7. Wizyta Zalaszwoskiego w r. 1695 opisując kościół w Ceraadzu Kościelnym (Wielkp) wspomina o naszych portretach trumiennych. „...W rogu ołtarza



Ryc. 146. Nieznany duchowny. Około roku 1680. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 147. Nieznany duchowny. Około roku 1675. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.

z XVIII wieku wymieniono je jako „effigies... in tabulis stanneis... depictis”³⁶⁾.

Określmy typowe dla szlacheckich wizerunków cechy, na podstawie których włączamy owe blachy do grupy omawianych portretów trumiennych. Zasadniczo decydującym momentem jest ich kształt, zbliżony do przekroju trumny, do której malowidła na blasze przytwierdzano (wskazują na to otwory po gwoździach, ryc. 128, 132, 135 i inne). W wieku XVIII portretów trumiennych nie przymocowywano do trumny i dlatego posiadają one wówczas daleko większe wymiary, kształt ich jednak nawiązuje do „wezgłowia” trumny (ryc. 180, kat. 56, Dobrowolski Tabl. 156, 157).

Do grupy badanych zabytków włączamy również portrety o innym kształcie, gdy posiadamy wiadomość, że były przymocowane do trumny. Dlatego to wizerunek Sędziwoja Czarnkowskiego (ryc. 127) znajdujący się na jego cynowej trumnie, jak i portret Stefana Batorego (v. przyp. 51), przytwierdzony niegdyś do trumny króla, nazywamy bez względu na ich kształt — portretami trumiennymi³⁷⁾.

wielkiego na ścianie zawieszono są tablice cynowe, z których jedna wystawia wizerunek, drugie zaś pięć, herby urodzonej Żernickiej. Pod belką wiszą także tablice cynowe, jedna z wizerunkiem ur. Stanisława Skrzetuskiego, druga z wizerunkiem ur. Piotrowskiej z pięciu herbami”.

SZOŁDRSKI W. O., Z dziejów dominikanów w Toruniu. *Zapiski Tow. Naukowego w Toruniu*. Toruń 1929—31. T. VIII, s. 70. W cytowanym tam rękopisie z r. 1785 czytamy m. in. „na tablicy cynowej jest portret,... Obydwa te portrety wielkie są jak wezgłówek u trumny”. Artykuł ten wskazał mi dr G. Chmarrzyński.

³⁶⁾ MAKOWSKI X. B., „Thesaurus provinciae Poloniae” p. 403 — Rkps. Biblioteka oo Franciszkanów w Warszawie. Wypis ten otrzymałem od prof. dr A. Gieysztora.

³⁷⁾ Portrety trumienne, umieszczone na trumnach identyfikowały w pewnej mierze zmarłą postać. Na podobną interpretację naszych zabytków wskazał mi doc. dr M. Szaniecki. Charakter identyfikacji posiadają zwłaszcza tablice trumienne z tego powodu nie zdejmwano ich niekiedy z trumny. Przykładem tego jest (ŁUKASZEWICZ, o. c., T. II, s. 7) tablica trumienna umieszczona na trumnie Adriana Meścińskiego w kościele oo. franciszkanów w Śremie z następującym napisem: „Hic jacent ossa laici ird. M. C. S. F. qui a Suecis occisus est A. D. 1656”.



Ryc. 148. A. Ossowska † 1675. Druga poł. w. XVII. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 149. Nieznany mężczyzna ur. 1599 † 1676. C. B. D. B. Około roku 1676. Kościół Bożego Ciała w Poznaniu.

Wspomnieliśmy, że w szlacheckich obrzędach funeralnych występują również portrety nieprzytwierdzone do trumny, najczęściej o kształcie elipsoidalnym. Wchodziły one w skład dekoracji „castrum doloris“, uzupełniając później nagrobki, będące często trwalszą realizacją „castrum doloris“.

Portrety trumiennie otrzymywały plastyczną w niektórych wypadkach oprawę, przybierającą formę ściennego nagrobka. Tak np. portret trumienny Doroty Kołaczkowskiej w kościele oo. Franciszkanów w Poznaniu³⁸⁾ przymocowany do ściany, obwieszony jest bogatą ramą stiukową. Blachę trumienną z wizerunkiem Ludwika Tholibowskiego w katedrze poznańskiej umieszczono w ściennym nagrobku³⁹⁾.

C. GENEZA ZWYCZAJU PORTRETÓW TRUMIENNYCH I JEGO NARODOWA ODREBNOŚĆ

Ilość zachowanych jeszcze barokowych portretów szlacheckich jest znaczna. Możemy uważać je za zjawisko typowe dla kultury Polski XVII i XVIII wieku⁴⁰⁾. Swoisty snobizm na tle genealogicznym, przywiązanie do tradycji rodowych znajdowały swój wyraz w pragnieniu posiadania konterfektów, umacniały one szlachcica w poczuciu godności własnej i rodu. Potwierdzają to m. i. opisy zagranicznych volagerów. Fr. Szulc w swych „Reise eines Liefländers“ (1795) pisze: „W znaczniejszych domach wszyscy siebie i swoich malować każą. Pożąda portretu czułość dzieci i rodziców, pożąda przyjaźń, polityka i ambicja, pożąda miłość małżeńska, co prawda najrzadziej“⁴¹⁾.

³⁸⁾ Inwentarz 46, ryc. 46.

³⁹⁾ Inwentarz 51.

⁴⁰⁾ DOBROWOLSKI, o. c., s. 54. Tam też (zwłaszcza cz. II, V) przedstawiono społeczne i kulturalne podłoże polskiego malarstwa portretowego.

⁴¹⁾ cyt. WASYLEWSKI St., Portret kobiety w Polsce XVIII wieku, Warszawa 1926, s. 8.



Ryc. 150. Franciszek Naramowski
† 1678. Około roku 1678. Kościół św.
Wojciecha w Poznaniu.



Ryc. 151. Nieznana kobieta S. H. D. B.
Druga poł. w. XVII. Starostwo Po-
wiatowe we Wschowie.

Wyjaśnienie jednak genezy zwyczaju używania portretów trumien-
nych nastęcza trudności. Niedostępne są w tym zakresie jakiegokolwiek
archiwalne wiadomości.

Najwięcej portretów trumiennych znajduje się na zachodnich zie-
miach Polski. Nasuwałoby to przypuszczenie, że źródeł naszego zwyczaju
szukać musimy u zachodnich sąsiadów, lecz tam portrety trumienne nie
występują wcale. Bez rezultatu pozostają próby znalezienia analogii w kra-
jach ościennych^{41a}).

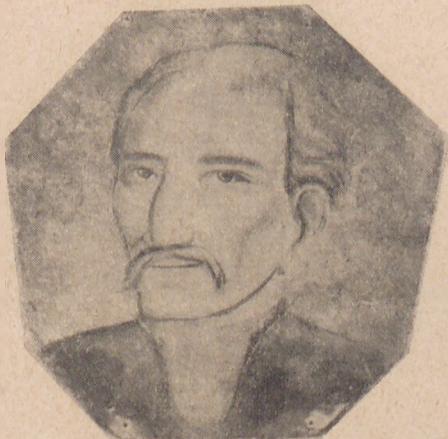
Źródeł tego zwyczaju szukać więc należy w rodzimej kulturze tam-
tej epoki.

Zwyczajem wcześniejszym, który wpłynął najprawdopodobniej na
pojawienie się portretu trumiennego są tablice trumienne z nap sem⁴²) oraz
chorągwie nagrobne z portretami zmarłego. Zabytki te występują już
po poł. XVI wieku. Na tablicach trumiennych, wykonywanych również
z blachy o kształcie przekroju trumny (a więc takim jak nasze portrety)
wymalowywano legendę epitafijną.

Chorągwie nagrobne ozdabiano wizerunkiem najczęściej całej postaci.
Nietrwałość materiału i częste kradzieże spowodowały z czasem zarzucenie
tego zwyczaju. Nie rezygnując jednak z treści widniejącej na chorągwiach
nagrobnych, przeniesiono ją, po zmodyfikowaniu, na inny, trwalszy ma-
teriał. Za ogniwo pośrednie w tych przemianach między chorągwią nagrob-
ną a portretem trumiennym uważać można epitafia. Epitafium takie ma-
lowane na blasze z przełomu XVII i XVIII wieku znajduje się w Muzeum

^{41a}) SCHNITLER C. W. Norsk Kunsthistorie. Oslo 1925, s. 400 Reprodukowane
tam epitafium ze zbiorowym portretem rodziny Godtzen z r. 1660 o kształcie ośmio-
bocznym, kojarzy się z polskimi portretami trumiennymi. Dostępna bibliografia hi-
storii sztuki Norwegii nie ujawnia innych podobnych zabytków, co wskazuje na przy-
padkowość tego kształtu w stosunku do naszych portretów. Na portrecie norweskim
przedstawiona jest cała rodzina.

⁴²) BROSIG A., Tabliczki z trumien, *Kronika Poznania*, 1934,
R. VIII. s. 327.



Ryc. 152. Nieznany mężczyzna. Około roku 1680. Kościół św. Małgorzaty w Poznaniu.



Ryc. 153. Nieznana kobieta. Około roku 1675. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

Czartoryskich w Krakowie⁴³⁾. Widnieje na nim postać zmarłego, klęcząca pod krzyżem (ryc. 55). Identyczną treść napotykamy na t. zw. „labara funebria“.

Uproszczoną formę blaszanego apitafium z całą postacią zmarłego, przy całkowitej laicyzacji, przedstawia portret trumienny, ograniczający się jednak tylko do popiersia lub półpostaci, dzięki czemu udawało się wyraźniej zaznaczyć indywidualne rysy twarzy zmarłego. Reliktem epitafii na niektórych blachach portretów są widniejące na nich inwokacje, wizerunki Matki Boskiej lub Krucyfiksu, czy też legendy epitafijne. Sprzyjało to niewątpliwie ogólnemu dążeniu do utrwalenia w plastycznej formie dokładnego wizerunku zmarłego. Rola, jaką osobie zmarłego przeznaczano w ceremoniach pogrzebowych, spowodowała usytuowanie jego portretu na trumnie w miejscu dobrze widocznym. Z tego powodu blacha portretu przybrała kształt przekroju trumny, wzorując się na znanych wcześniejszych tablicach trumiennych z napisami identyfikującymi zmarłego w trumnie.

W tak ujętej próbie określenia genezy zjawiska widzimy, że portret trumienny jest ostateczną redukcją i laicyzacją średniowiecznych dzieł epitafijnych. Szybkiemu rozpowszechnieniu portretów trumiennych sprzyjał uniwersalistyczny charakter kultury i obyczajowości warstwy szlacheckiej. Portret trumienny jest więc wytworem kultury i obyczajowości XVII i XVIII wieku i jako zjawisko etniczne uzasadnione jest miejscowymi warunkami społecznymi i obyczajowymi. Jego rozmieszczenie musi się

⁴³⁾ DOBROWOLSKI, o. c., s. 100 i tabl. 80 i 81. Podobnej treści są epitafia tamże reprodukowane, wykonane jednak na drzewie. Określenie genezy portretu trumiennego na podstawie uwzględnionych zabytków, znaleźć może silniejsze uzasadnienie w niedostępnym materiale zabytkowym, o podobnych walorach jakościowych i formalnych. Posłużenie się blaszanym epitafium z Krakowa, późniejszym, bo z przełomu XVII i XVIII w. nie posiada przy zastosowanej dedukcji żadnego znaczenia ponieważ epitafia takie występowały w pocz. XVI wieku.



Ryc. 154. Nieznana kobieta. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu



Ryc. 155. Nieznana kobieta. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

więc pokrywać z etnicznymi granicami Polski. Spotykamy portrety trumiennie na Ziemiasł Odszyskanych należących przed rozbiorami do Polski⁴⁴⁾. Ma to ważne znaczenie w badaniu autochtonizmu historycznego tych ziem w XVII i XVIII wieku⁴⁵⁾. Na podstawie zachowanych zabytków i związanego z nim materiału heraldycznego określić możemy, które z rodzin o niemieckich nazwiskach żyją w obrębie oddziaływania polskich obyczajów szlacheckich⁴⁶⁾.

Na tę narodową odrębność zwyczajów zwracali już uwagę badacze niemieccy, wspominający o naszych portretach, że stanowią one: „ein Eigentümlichkeit der Kirchen im alten Polen“...⁴⁷⁾. „...eine national polnische Sitte“⁴⁸⁾.

D. ZASIĘG CZASOWY, SOCJALNY I TOPOGRAFICZNE ROZMIESZCZENIE PORTRETÓW TRUMIENNYCH

Mówiąc o rozpowszechnieniu portretów trumiennych w czasie i o ich topograficznym rozmieszczeniu, zdawać sobie musimy sprawę z luk w obecnym stanie materiału zabytkowego.

⁴⁴⁾ Dokładne rozmieszczenie naszych zabytków na Ziemiasł Odszyskanych podałem: *Przegląd Zachodni* 1948, R. IV., nr 4, s. 402—406.

⁴⁵⁾ SZCZANIECKI M., Stosunki sąsiedzkie na pograniczu wielkopolsko-lubuskim w przeszłości. *Przegląd Zachodni* 1948, R. IV, nr 7/8, s. 84.

⁴⁶⁾ SPLITTGERBER A., *Geschichte der Stadt und des Kreises Züllichau* 1927. Zamieszczona jest tam reprodukcja portretu trumiennego Sebastiana v. Troschke z poł. XVIII wieku. Brak ikonograficznych cech naszych portretów trumiennych, będących odbiciem polskiej obyczajowości szlacheckiej w wizerunku trumiennym Troschk'ego, tłumaczy się kosmopolityczną postawą rodziny Troschke (j. w. s. 83).

⁴⁷⁾ EHRENBURG H., *Die Kulturgeschichtliche Ausstellung der Prov. Posen in September 1888. Zeitschrift d. Historischen Gesellschaft*. Poznań 1890. R. V, s. 10.

⁴⁸⁾ EHRENBURG H., *Geschichte der Kunst in Gebiete der Prov. Posen*, Berlin 1893, s. 118.



Ryc. 156. Nieznany mężczyzna. Około roku 1675. Kościół oo. Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 157. Nieznany mężczyzna. Około roku 1675. Kościół oo. Franciszkanów w Poznaniu.

Pierwszy znany nam portret trumienny pochodzi z r. 1588 i, co ciekawsze, jest to portret króla Stefana Batorego⁴⁹⁾, przymocowany do trumny, kryjącej zwłoki monarchy. Odkryto go w r. 1877, umieszczono następnie na wieku sarkofagu, a obecnie (od r. 1932) przechowuje się w skarbcu katedralnym w Krakowie. W znanym opisie pogrzebu Stefana Batorego nie ma żadnej wzmianki o tym wizerunku.

Również do sarkofagu przymocowany jest portret Adama Sędziwoja Czarnkowskiego (ryc. 127), zm. 1627. Trumnę tę dopiero w r. 1841 umieszczono pod grobowcem poświęconym Czarnkowskiemu w Czarnkowie. Portret Czarnkowskiego zamykany jest dwoma blaszanymi drzwiczkami.

Nie można oczywiście twierdzić, by portret Batorego przedstawiał pierwszy tego rodzaju zabytek⁵⁰⁾. Przypuszcza się, że w zwyczaju tym portret nie był początkowo zdejmowany z trumny i ulegał wraz z nią, w nieodpowiednich warunkach, zniszczeniu. O istnieniu portretów zmarłych na trumnach cynowych mówią nam kontrakty zawierane między rodziną zmarłego a artystami⁵¹⁾.

Od początku XVII wieku datuje się zwyczaj wieszania portretu trumiennego wraz z towarzyszącymi mu tabliczkami na wspólnej, drewnianej

⁴⁹⁾ KOMORNICKI S., *Essai d'une iconographie du rois Batory*, Kraków 1935, s. 36 i 37, ryc. 41; KOPERA F., *Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Kraków 1926, t. II, s. 157, ryc. 162; GUMOWSKI M., *Nieznane portrety Stefana Batorego*, *Wiadomości Num. - Arch.* 1904, nr 4, repr. przy s. 4.

⁵⁰⁾ Dr G. Chmarzyński podał mi, że przed r. 1939 znajdował się w zbiorach Zakładu Historii Sztuki U. P. portret trumienny Bnińskiego z k. XVI w. pochodzący z kościoła w Psarskiem (Wielkp.). Portret ten wykonany na blasze pozłacanej, z tłem o repusowanym ornamencie niestety zaginął.

⁵¹⁾ Kontrakt pomiędzy Marcinem Żegockim, sędzią wschowskim a Jakubem Kanadym Konwisarzem poznańskim, z dn. 16 lutego 1634. Kanady zobowiązuje się wykonać trumnę cynową dla Piotra z Bnina Opalińskiego, † 1634. Wzór na trumnę wziąć ma z trumny drewnianej, w której spoczywa ciało Opalińskiego. Kanady wykonać ma również płaskorzeźbę zmarłego, według „wizerunku” od „malarza podanego”. Archiwum Miejskie w Poznaniu, A. C. nr 39 (1623 do 25) 195 do 196. Wiadomość tę otrzymałem od dr Miki.



Ryc. 158. Nieznany mężczyzna. Około roku 1675. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 159. Nieznana kobieta. Około roku 1670. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.

tablicy na ścianach kościoła. W drugiej połowie tego wieku występują portrety trumienne najpowszechniej. 75% omawianej grupy zabytków pochodzi z drugiej połowy XVII w., zwłaszcza z lat 1660—1700. Z pierwszej połowy XVII wieku pozostała taka sama prawie ilość portretów co z XVIII wieku. Epigonizm zwyczaju używania portretów trumiennych trwa przez epokę saską i czasy Stanisława Augusta. Ostatnie zabytki pochodzą z lat 1792—97. Pragnę zaznaczyć, że przytoczone wyżej dane statystyczne dotyczą zarówno datowanych, jak i niedatowanych zabytków.

Również w początku XIX w. napotykamy reminiscencje tego zwyczaju⁵²⁾. W r. 1823 odprawiono w warszawskim kościele xx. misjonarzy uroczyste nabożeństwo żałobne za duszę zmarłego w Paryżu księcia Adama Czartoryskiego. W kościele wznosił się katafalk z trumną, o którą oparto prostokątnego kształtu portret, przedstawiający zmarłego. Podobiznę tego XIX-wiecznego *castrum doloris* możemy oglądać na współczesnej litografii (rys. 184)⁵³⁾. Staje się wówczas w Polsce częstym wystawianie portretów zmarłego na katafalku w miejsce nieobecnych zwłok, a to w wypadku śmierci Polaków poza granicami kraju, na emigracji lub zesłaniu.

Portret trumienny występuje w obrębie warstwy szlacheckiej. Zwyczaj ten uznawali nie tylko magnaci, ale także otoczenie królewskie^{53a)}.

W toruńskim kościele św. Jana zachowała się trumienna blacha portretowa króla Jana III Sobieskiego. Użyto jej w czasie egzekwi poświęco-

⁵²⁾ Dr J. Eckhard spotkała się na terenie pow. konińskiego — woj. poznańskie — z tablicami trumiennymi pochodzącymi z poł. XIX w. Zwyczaj szlachecki uległ demokratyzacji, tabliczki te nosiły nazwiska miejscowej ludności wiejskiej.

⁵³⁾ Zbiory Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu. Litografię tę wskazał mi E. Iwanoyko.

^{53a)} MORELOWSKI M., *Les portraits de P. Danckerts de Rij à Gripsholm à Wilno et à Moscou. Actes du XIIIe Congrès international d'histoire de l'art. Stockholm 1933, s. 147. Tabl. 17.* Reprodukowane te dwa portrety trumienne Jana III króla Szwecji i Anny Katarzyny Wazy przypisane Piotrowi Danckerts wykonane są wg oryginałów Jana Baptisty van Uther.



Ryc. 160. Teresa Naramowska † 1680. Około roku 1680. Kościół św. Wojciecha w Poznaniu.



Ryc. 161. Nieznany mężczyzna F. Z. K. P. Około roku 1690. Kościół Bożego Ciała w Poznaniu.

ných królowi, podobnie jak to uczyniono wiek później w Warszawie z portretem Czartoryskiego. Portret toruński, umieszczony obecnie na tablicy nagrobnej ufundował w r. 1724 były sekretarz królewski, a późniejszy burgrabia toruński, Jakub Kazimierz Rubinkowski.

Nie był to jednakże zwyczaj praktykowany wyłącznie przez katolików. Spotykamy duże zbiory portretów trumiennych także w zborach protestanckich, np. w Łesźnie u św. Jana, lub na Ziemiach Odzyskanych. Do odosobnionych wypadków należy portret trumienny obcokrajowca — wygnańca — metropolity suczawskiego Dosyteusza, przebywającego w Żół-



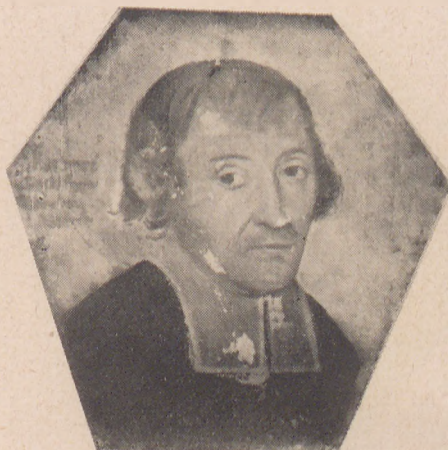
Ryc. 162. Piotr Ossowski † 1688. Około roku 1688. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 163. Marianna Naramowska † 1690. Około roku 1690. Kościół św. Wojciecha w Poznaniu.



Ryc. 164. Nieznany duchowny. Około roku 1680. Kościół św. Małgorzaty w Poznaniu.



Ryc. 165. Kazimierz Piliński. Około roku 1690. Kościół św. Małgorzaty w Poznaniu.

kwi pod opieką polskiego króla⁵⁴⁾. W pogrzebie urządzonym według polskich zwyczajów nie mogło zabraknąć portretu trumiennego.

W omawianym zespole zabytków 1/4 portretów trumiennych przedstawia duchownych, jednak o nazwiskach szlacheckich. Zwyczaj portretów trumiennych nie był obcy również zakonnikom. Ciekawym ujęciem odznacza się portret trumienny Augusta Dobrowolskiego z 2-giej połowy XVIII wieku, przeora klasztoru paradyskiego⁵⁵⁾.

Muszę sprostować mniemanie, jakoby portretów trumiennych używali powszechnie mieszczanie. Poza jedynym, znanym portretem małego Jakóba Fargvhar'a, zm. 1653 „syna ..mieszczanina, kupca poznańskiego...“, mieszczkańskich portretów trumiennych nie znachodziły⁵⁶⁾. Łucja Charewiczowa w swej książce „Kobieta w dawnej Polsce“, zamieszcza reprodukcje dwu portretów trumiennych, jakoby mieszczek lwowskich⁵⁷⁾. Nawet w wypadku gdyby tak było, nie świadczyło by to jeszcze o powszechności zjawiska.

Brak portretów trumiennych włościan tłumaczy ich ówczesne położenie.

Oznaczenie topograficznego rozmieszczenia portretów trumiennych uniemożliwia brak katalogu zabytków sztuki w Polsce. Jedynie portrety

⁵⁴⁾ MAŃKOWSKI T., Mecenat Jana III w Żółkwi, o. c., s. 145.

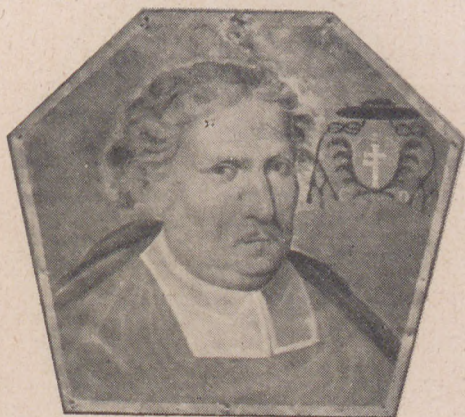
⁵⁵⁾ WARMIŃSKI T., Urkundliche Geschichte des ehemaligen Cistercienser kloster zu Paradies. Międzyrzecz. 1886. ryc. na s. 128. Portret ten przedstawia zmarłego do pół postaci. Po lewej stronie obrazu widnieje szafa biblioteczna przed nią stół z krucyfiksem. Akcesoria tego portretu są ze względu na stan duchowny modelu zmodyfikowanymi atrybutami współczesnych portretów. Ośmioboczny trumienny wizerunek przeora jest zapewne wierną kopią istniejącego portretu, stąd też tłumaczy się stafaż na portrecie. GŁĘBOCKA-PIOTROWSKA I., Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII wieku. Poznań 1928, s. 39 i 40. Autorka bez przekonujących argumentów podaje, że twórcą portretu Dobrowolskiego był Krzysztof Boguszewski.

⁵⁶⁾ Katalog wystawy, s. 16, nr 38.

⁵⁷⁾ CHAREWICZOWA Ł., o. c., s. 58.



Ryc. 166. Nieznany duchowny. Około roku 1690. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 167. Nieznany duchowny C. O. Około roku 1690. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.

trumienne powiatu gostyńskiego doczekały się wydanej drukiem inwentaryzacji (26 portretów).⁵⁶⁾ W dotychczasowej inwentaryzacji zabytków wielkopolskich autor jej, J. Kohte, nie doceniając wartości portretów trumiennych nie wymienia ich⁵⁷⁾. Wspomina je natomiast Łukasiewicz w swej „Historii Kościołów parochialnych”. Największa ilość tych blaszanych wizerunków zachowała się na obszarze Wielkopolski, Pomorza i Ziemi Lubuskiej^{58a)}. Znaleźć je można i w Polsce centralnej, rzadkie okazy zachowały się w Małopolsce.

ROZDZIAŁ II.

PORTRET TRUMIENNY JAKO ZJAWISKO ARTYSTYCZNE

A. STAN ZACHOWANIA

Opisy inwentaryzacyjne zabytków poznańskich i dane odnoszące się do portretów wystawionych w Muzeum Wielkopolskim, a zawarte w katalogu wystawowym, posłużą do analizy zabytków, jako zjawiska artystycznego. Przed tym należy się jednak zapoznać ze stanem konserwacji zachowanych portretów trumiennych.

Wspomniałem powyżej, że dopiero od poł. XVII w. przymocowane do drewnianych tablic portrety trumienne wieszano powszechnie na ścianach kościołów. Znaczna wysokość zawieszenia portretów utrudniała zdjęcie ich i zabranie tym samym z kościołów. W końcu XIX w. wiele portretów trumiennych włączono do prywatnych galerii rodzinnych. 11 portretów

⁵⁶⁾ PRAUSMUELLER K., STACHOWSKI W., o. c.

⁵⁷⁾ KOHTE J., Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen. Berlin 1893, T. I do IV.

^{58a)} CHMARZYŃSKI G., Pomorze Zachodnie. Poznań 1949 s. 560 i 563. W Skrzatuszu na Pomorzu Zachodnim znajduje się portret trumienny z r. 1616 będący jednym z wcześniejszych okazów tego rodzaju zabytków.



Ryc. 168. Nieznany duchowny. Około roku 1690. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 169. Nieznany mężczyzna. Końiec w. XVII.

trumiennych z podobiznami rodziny Daleszyńskich, które widział jeszcze Łukaszewicz w Starym Gostyniu, znajdowało się przed r. 1939 w pałacu Goli (pow. Gostyń)⁶⁰⁾.

Opisy z XVIII w. podają ilość portretów trumiennych znajdujących się niegdyś w kościołach. W r. 1763 w kościele oo. Franciszkanów w Poznaniu przechowywano 42 portrety trumienne⁶¹⁾. Obecnie jest ich tylko 18. Mając na uwadze płynność podobnych danych, z dużą ostrożnością odnieść moglibyśmy wynik ten na określenie całego zasobu istniejących kiedyś portretów. I tak ten stosunek zachowanych blach portretowych jest znacznie korzystniejszy niż innych dzieł malarskich epoki. Niemalą przyczyniła się do tego żywa i długotrwała pamięć o zmarłych członkach rodziny, utrwalona fundacjami religijnymi, a także materiał na którym portrety te malowano: blaszany, więc nie ulegający łatwo zniszczeniu⁶²⁾. Miękkie stosunkowo blachy po przymocowaniu do tablic drewnianych nie łamały się ani gięły, nie naruszały tym samym faktury malarskiej. Zabytki z kościoła św. Małgorzaty w Poznaniu pozbawione tablic, pogięte i połamane, posiadają duże odpryski farby (ryc. 132, 164, 165 i i.).

Wśród analizowanych zabytków nie spotykamy żadnych, które nosiłyby ślady późniejszych przemalowań. Materiał na którym podobizny zmarłych malowano, zwłaszcza blacha miedziana, pod wpływem czasu pokrywał się patyną w tle nie założonym farbą, podnosząc w sposób pierwotnie nie zamierzony walory artystyczne (ryc. 162, 169)⁶³⁾. Pozostało to jednak bez wpływu na malarską fakturę samego obrazu.

⁶⁰⁾ PRAUSMUELLEH K., STACHOWSKI W., s. 13.

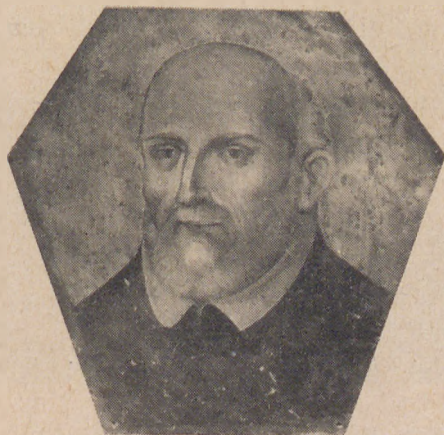
⁶¹⁾ MAKOWSKI, X. B., o. c., s. 403. MISKE X. L., *Synoptica Relatio Seu. Brevis Descriptio Conventuum*. 1735. Rkps. Bibl. Semin. Duch. w Warszawie. f. 9, v. Dane te otrzymałem od prof. dr A. Gieysztor.

⁶²⁾ Portrety trumienne używane były też w obrzędach liturgicznych, podczas aniwersarzy znajdowały się one na katafalku oparte o trumnę. Wiadomości tej udzielił mi ks. dr S. Heim.

⁶³⁾ Katalog wystawy: s. 32.



Ryc. 170. Nieznana kobieta. Koniec w. XVII. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 171. Michał Bułakowski ur. 1642 † 1700. Około roku 1700. Kościół św. Małgorzaty w Poznaniu.

B. JAKOŚCI TECHNICZNE

Materiałem, na którym wykonywano portrety trumiennie, była blacha. Przeważała blacha ołowiana, rzadziej występowała cynowa. Pod koniec XVIII w. pojawiają się obrazy malowane na blasze miedzianej⁶⁴). Brzegi portretów obwiodzono niekiedy ramką mosiężną, trybowaną lub odlewaną, pokrytą stylizowanym ornamentem roślinnym⁶⁵) (ryc. 175, 176, 177, 180). Blachę mosiężną spotykamy w XVIII w. niekiedy nawet złożoną (ryc. 180)⁶⁶). Dwa typy portretów z pierwszych lat XVII w. wykonane są na drzewie⁶⁷). W końcu XVIII w. wykonuje się portrety trumiennie na blasze żelaznej (ryc. 178, 179)⁶⁸). Jest to już okres końcowy zwyczaju.

Blach ołowianych do malowania portretów dostarczali malarzom konwisarze. Na pięciu wizerunkach trumiennych⁶⁹) (ryc. 130, 136, 138, 141, 150) znajdujemy punce z literami: MG, nad którą umieszczono dwie tarcze ze skrzyżowanymi kluczami i koroną nad nimi. Jest to od poł. XVII wieku znak cechu konwisarzy Poznania. Przeglądając spisy członków poz-

⁶⁴) Przypuszczać należy, że wizerunki trumiennie malowano również na blachach z materiału szlachetnego. Wizytacja z r. 1663, (podaje za ŁUKASZEWICZEM, o. c., T. I, s. 257). kościoła w Ceradzu Kościelnym mówi: „Tablica srebrna nagrobkowa ur. Zygmunta Twardowskiego, którą w dni uroczyste zawieszają nad grobem jego, w dni zaś powszednie z obawy aby nie była ukradzioną, chowają w miejsce bezpieczne“. Tablica ta była portretem trumiennym (v. przypis 33). Wspomniano również tutaj o miejscu jego zawieszenia.

⁶⁵) m. in. katalog nr 56, 57; Inwentarz nr 47, 48, 49; DOBROWOLSKI. Tab. 158.

⁶⁶) katalog nr 57.

⁶⁷) j. w. 33, 34.

⁶⁸) inwentarz nr 50 i 51.

⁶⁹) j. w. 3, 9, 25, 28, 42.



Ryc. 172. Dorota Kołaczowska ur. 1690 † 1709. Około roku 1709. Kościół oo Franciszkanów w Poznaniu.



Ryc. 173. Katarzyna Święcicka † 1719. Pocz. w. XVIII. Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu.

nańskiego cechu z r. 1665, z których pochodzą portrety datowane⁷⁰⁾ natrafiamy na nazwisko wspomnianego już Macieja Geretha, którego puncy do tychczas nie znano⁷¹⁾. Pochodził on z Torunia, wymienia go spis jako mistrza pod rokiem 1644. W cechu poznańskim wspomniany jest trzykrotnie jako starszy i to w latach 1677, 1681 i 1684⁷²⁾.

Wymiar naszych zabytków w okresie, gdy przymocowywano je do trumny, warunkowany był jej wielkością; waha się między 40×45 cm a 45×50 cm; w XVIII w. wymiar wynosi niekiedy 71×72 cm, portretów nie przymocowywano już wówczas do trumien, kształtem swym nawiązywały jednak do poprzedniego okresu.

Powszechny kształt portretów stanowił wielobok. W XVII wieku przybierają one nie rzadko kształt ośmioboku, ale zdarzają się i portrety sześcioboczne, reprezentowane głównie w XVIII wieku. Portrety o formie elipsoidalnym (ryc. 131, 170) przytwardzone były niegdyś do wielobocznych blach, o bogato, w niektórych wypadkach, ornamentowanych trybowanych brzegach⁷³⁾ (ryc. 173). Znany jeden tylko portret trumieniny o kształcie prostokąta⁷⁴⁾. Brzegi blach pozbawione metalowych ram obwodzono wąskim paskiem czarnej farby.

Wizerunki trumienne malowano wyłącznie techniką olejną. Większość portretów posiada tła nie założone farbą, kładzioną bezpośrednio na blasze, co daje pojęcie o wysokim poziomie malarskich umiejętności technicznych. Portrety z w. XVIII malowano na gruncie półolejnym⁷⁵⁾ (ryc. 178, 179, 180).

⁷⁰⁾ j. w. 3 i 25.

⁷¹⁾ BROSIG A., o. c., s. 12. W spisach tych nie występuje żaden inny konwisarz, którego inicjały nazwiska brzmiałyby M. G.

⁷²⁾ STEMPER C., o. c., s. 7.; HINTZE E., o. c., t. 342, nr 1218.

⁷³⁾ Katalog s. 30, 48 i inwentarz nr 4.

⁷⁴⁾ Katalog nr 38.

⁷⁵⁾ j. w. 54, 56, 57 i Inwentarz nr 50, 51.



Ryc. 174. Adam Pawłowski ur 1712
† 1722. Pocz. w. XVIII. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 175. Jan Iwański † 1761. Około
roku 1761. Muzeum Archidiec. w Po-
znaniu.

Oddanie szczegółów stroju, biżuterii i kobiecych fryzur osiąga, dzięki rozproszaniu farby cienkim pędzlem, rzadko spotykaną misterność. Przy omawianiu jakości technicznych portretów trumiennych nie można pominąć towarzyszących im tabliczek; wykonane z tego samego materiału, posiadają tablice z legendą epitafijną ten sam kształt co i portret. Wymiar ich jest jednak mniejszy. Umieszczone były na trumnie przy nogach zmarłego. Tabliczki herbowe posiadają małe wymiary i kształt dowolny, najczęściej ośmioboczny. Oprócz znaku herbowego znajdują się na nich niekiedy inicjały nazwisk jak i rok śmierci.

4. JAKOŚCI FORMALNE I TYPOLOGIA

W całym rozpatrywanym zasobie portretów trumiennych, nieliczne okazy zdradzają wpływy europejskiego malarstwa portretowego, przetłumaczone jednak na język formy dyktowany warunkami lokalnymi. Pozostałe zabytki zaliczyć należy do twórczości miejscowej. Trudna do sprecyzowania predylekcja do specyficznej interpretacji formalnej jako rezultat „genii loci”, łączy materiał zabytkowy w całość o wspólnym wyrazie formalnym. Odrębność etniczna zwyczaju malowania portretów trumienny zachęca do studiów nad swoistymi cechami polskiego malarstwa ⁷⁶⁾. Można by na przykładzie najliczniejszej grupy naszych portretów określić te cechy z dużą ostrożnością, jako wyraz tendencji linearно płaszczyznowej. Brak ujęcia przestrzennego i światłocienia zastąpiony jest w portretach trumiennych wartościami graficzno-linearnymi. Popiersie zakreślone ostrym konturem na neutralnym, niekiedy o znaczeniu abstrakcyjnym, tle blachy, (położone tło obrazu ryc. 180 o lustrzanej wprost powierzchni ⁷⁷⁾ wydobywa płaskość postaci, nadając jej cechy sylwetki. Ope-

⁷⁶⁾ PIWOCKI K., Narodowe cechy plastyki w oświetleniu historii sztuki. P.A.U. Prace Komisji Historii Sztuki, Kraków 1948. T. IXs. 217.

⁷⁷⁾ Katalog nr 57.



Ryc. 176. Nieznany duchowny. Około roku 1760. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 177. Nieznany duchowny. Około roku 1760. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.

rowanie kolorytem o kontrastowych, żywych barwach, nakładanych dużymi plamami, wywołuje pozorną płaszczyznowość obrazu⁷⁸⁾ (rys. 129, 134, 135, 155, 177, 179, 180 i i.).

Na widoczne różnice poziomu artystycznego omawianych blach portretów wpłynęły m. i. indywidualne możliwości ich twórców⁷⁹⁾. Spotykamy się jednakże z świadomymi próbami wyłamania się z schematu. Większą troskę artysty o naturalistyczne ujęcie barwne i przestrzenne wykazują zwłaszcza portrety (ryc. 132, 136, 143, 152, 164, 165, 172 i i.)⁸⁰⁾.

Paleta barwna naszych zabytków oznacza się kolorami ciepłymi. Przeważają czerwienie, brązy i żółcie. Bładość twarzy zneutralizowana jest dyskretnie czerwienią ust i policzków.

Naturalny kolor tła portretu bywa barwnie skomponowany z całością obrazu. Niektóre zabytki wyróżniają się wybitnymi walorami kolorystycznymi (ryc. 130, 140, 161, 167, 172, 174).

Popiersie zmarłego umieszczano symetrycznie na powierzchni blachy, cała uwaga malarzy ześrodkowywała się w głowie modela. Tym też tłumaczy się szablonowe traktowanie popiersia, niekiedy w formie bryły geometrycznej i nie uwzględnianie szyi modela (motywu neutralnego dla założeń związanych z powstawaniem tych zabytków).

W tle portretu obok przedstawionej głowy zmarłego widnieją, jako reminiscencje epitafii, inwokacje, znaki heraldyczne, nawet legendy epitafijne, wizerunki Matki Boskiej lub krucyfiksy, (Dobrow. Tabl. 84, 83) (ryc. 128, 132, 148, 175). Realistyczne tendencje tego malarstwa portretowego są zawsze urzeczywistniane, mimo uproszczeń rysunku, przestrzenności, czy kolorytu. Głównym celem było wierne utrwalenie rysów zmarłego.

⁷⁸⁾ j. w. 35, 20, 57; Inwentarz nr 2, 3, 22, 15, 7, 8, 13, 48, 50.

⁷⁹⁾ W omawianym zbiorze portretów wyróżnić możemy bez trudu dzieła, o wspólnych cechach formalnych, ponieważ wyszły one prawdopodobnie spod jednego pędzla. Porównaj zwłaszcza ryc. 129 i 130; ryc. 137, 138 i 140; ryc. 134, 145, 146 i 157; ryc. 166, 167 i 168.

⁸⁰⁾ Inwentarz nr 5, 28, 6, 31, 27, 36, 43; DOBROWOLSKI, Tab. 84.



Ryc. 178. Nieznany duchowny. Około roku 1790. Muzeum Archidiec. w Poznaniu.



Ryc. 179. Nieznany duchowny. Około roku 1790. Kościół św. Małgorzaty w Poznaniu.

Treść psychiczna malowanych głów skoncentrowana jest w żywym wyrazie oczu, podkreślających witalność postaci. Rzadkie jest w naszych zabytkach ujęcie głowy *en face*. Skrzywieniu głowy przeciwstawiony jest kierunek spojrzenia — przeciwny — co potęgowało witalizm modelu.

Zamiast dotychczasowego przedstawienia popiersia mnożą się od połowy XVIII w. przedstawienia półpostaci (ryc. 180), wynikające z heroizacji modelu, podobnie jak w współczesnym malarstwie portretowym⁸¹⁾.

Analiza zespołu najbardziej typowych portretów trumiennych posłuży do zdefiniowania cech stylowych ich rozwoju chronologicznego. Zabytki z czasu od połowy XVII wieku do lat ok. 1670 (ryc. od 128 do 134) uwiadaczniają tendencje do wydobywania bryły przez stosowanie światłocienia. Barwnie obrazy te są spokojne, kolor lokalny stonowano z całością. W następnych dziesięciu latach, aż do mniej więcej r. 1600 (od 141 ryc. do 143) zarzucono przestrzenne traktowanie modelu na rzecz płaszczyznowego. Niedociągnięcia formalne równoważone są dekoracyjnością obrazów i graficznym, suchym, drobiazgowym wykańczaniem szczegółów. Z okresu tego pochodzi najwięcej zabytków o podobnych cechach. Jest to czas największego natężenia realizmu, nie cofającego się przed oddaniem deformacji twarzy modelu z silnym, nie ukrywanym odczuciem prawdy (zwłaszcza ryc. 146, 147, 156 i i.).

Od około 1680 r. pojawia się przestrzeń, wydobywana wszystkimi dostępnymi środkami malarskimi, czego wczesnym przykładem jest portret Piotra Ossowskiego (ryc. 162).

W latach zaś 1690 do 1710 umiejętność modelowania dzięki użyciu światłocienia i bogatej paletce kolorystycznej, znajduje najpełniejszy wyraz (ryc. 162, 167, 169, 170, 172, 173, 174, Dobrowolski, Tabl. 89, katalog s. 32, 30). Jest to okres najlepszych osiągnięć malarskich portretu trumiennego.

⁸¹⁾ DOBROWOLSKI T., o. c., s. 146. Tabl. 156, 157, 158.



Ryc. 180. Rozalia Gurowska † 1792.
Koniec w. XVIII. Kościół oo Bernardynów we Wschowie.

W latach ok. 1710 pod wpływem malarstwa europejskiego następuje idealizowanie modelu w portrecie (ryc. 172, 173 i inne).

Schematyzm kolorystyczny występuje zwłaszcza w pierwszej ćwierci XVIII w. aż do końca trwania zwyczaju (ryc. 178, 179, 180). W grupie za- bytków z tych lat, zwłaszcza w portretach (ryc. 175, 176, 177) częściowo (v. Dobrowolski. Tabl. 156, 157, 158) realizowane są nadal osiągnięcia szczy- towe malarstwa XVIII wieku.

D. MALARZE

Z powszechności zjawiska, jakim były portrety trumienne w XVII i XVIII wieku, wysnuć można wniosek o bardzo dużym ich zapotrzebo- waniu, co nie sprzyjało powstaniu dzieł o wybitnej wartości artystycz- nej⁸²⁾. Jako całość posiadają portrety trumienne charakter produkcji se- ryjnych, na poły rzemieślniczych.

W przytoczonym już kontrakcie z Maciejem Gerethem napotykamy bliższe określenie malarza „przedniego“, mającego portret trumienny wy- konać bez wyszczególnienia jednak nazwiska.

Wysiłki przypisania istniejących portretów trumiennych któremuś z malarzy działających w tym czasie w Wielkopolsce natrafiają na duże trudności. Wiemy dziś, że malarz Jan Kaspar Kwiatkowski czynny w XVII wieku w Poznaniu pozostawił po śmierci wymienione w testamencie (1657) portrety, będące bezsprzecznie wizerunkami trumiennymi⁸³⁾. Ten sam Kwiatkowski wykonał obraz Matki Boskiej dla gostyńskiej fary. Wysz- nięto stąd przypuszczenia, że jest on może również twórcą pochodzących z tych lat portretów trumiennych z powiatu gostyńskiego⁸⁴⁾.

⁸²⁾ Wybitną wartość artystyczną posiadają portrety ryc. 127, 162, 169, 172, 175.

⁸³⁾ BROSIG A., o. c., Poznań 1934, s. 203 do 4.

⁸⁴⁾ PRAUSMUELLER K., STACHOWSKI W., o. c., s. 8.

Twórcami portretów trumiennych byli również królewscy malarze nadworni. Portret trumienny Stefana Batorego stanowi najprawdopodobniej dzieło Marcina Kobera. Od ok. 1580 r. zatrudniony był on na dworze królewskim, gdzie w r. 1583 wykonał portret Batorego⁸⁵). Miniaturową jego repliką jest właśnie wspomniany portret trumienny. Strona formalna tego portretu pozwala bez obawy przypisać autorstwo Koberowi.

Wzmiankowana już podobizna metropolity Dosyteusza wyszła podobnie spod pędzla malarza króla Jana III Sobieskiego, Tomasza Wiesiołowicza⁸⁶).

Magnatom i szlachcie wykonywali wizerunki trumienne ich nadworni malarze. Zapisy archiwalne przekazują nazwiska niektórych z nich. Wojewoda kaliski Zygmunt Grudziński zatrudniał malarza Henryka Gedichena, u marszałka Stanisława Przyjemskiego, starosty generalnego wielkopolskiego malował Eliasz Jung. Nie zachowały się jednak prace, które by można im przypisać. Malarzem „Jego Mści Pana Czarnkowskiego“ (1601) był nieznan nam z nazwiska Mathias; w r. 1571 spotykamy pierwszą o nim wzmiankę⁸⁷). Nie posiadamy wiadomości, czy żył on jeszcze w czasie pogrzebu Czarnkowskiego. W tym wypadku moglibyśmy przypisać mu wysokiej klasy artystycznej portret trumienny (1627) (ryc. 127). Ciekawe analogie formalne łączą podobiznę Czarnkowskiego z portretem Batorego z r. 1583 Kobera⁸⁸) i z trumienną blachą tegoż króla. Zarówno ujęcie kompozycyjne, jak i umiejętność lapidarnej charakterystyki psychicznej modeli, pozwalają określić pochodzenie obu malarzy z jednego środowiska artystycznego.

Dwóch innych malarzy portretów trumiennych poznajemy na podstawie ówczesnej grafiki. Podobne znaczenie, co „konkluzje“ wręczone po pogrzebie najbliższemu otoczeniu zmarłego, posiadały druki ulotne. Nieznany dotychczas miedzioryt przedstawia sześcioboczny portret trumienny Bogusława Bojanowskiego (+ 1691) z tabliczkami i kartuszem z legendą epitafijną (ryc. 185). Miedzioryt sygnowany jest „J. Tscherning sculp“. Tscherning pochodził ze śląskiej rodziny artystów pracujących w XVII i XVIII wieku. W latach powstania naszego sztychu był czynny w Brzegu, gdzie przebywał także brat jego malarz Andrzej⁸⁹). Według obrazów tego ostatniego wykonywał Jan swe prace graficzne. Można wobec tego twierdzić, z dużym prawdopodobieństwem, że Andrzej Tscherning był także twórcą portretu trumiennego Bojanowskiego. Dzieło to pochwlebnie świadczy o swym twórcy, zdradzającym znajomość współczesnego, niderlandzkiego malarstwa portretowego.

W wydanych drukiem panegirykach poświęconych zmarłym, umieszczano tylko ryciny przedstawiające herb, oraz krótką inwokację odnoszącą się do znaku rodowego, a utrzymaną w duchu panegirycznym. Wyjątek w znanej tego rodzaju produkcji stanowi miedzioryt z r. 1701, wykonany przez malarza Josephi'ego („Josephi Pict excud.“ ryc. 183) z Poznania, poświęcony Smoszewskim⁹⁰). Przedstawiono na nim *castum*

⁸⁵) BATOWSKI Z., Marcin Kober, malarz śląski XVI w. *Sprawy Towa. Nauk. Warszawskiego* Wyd. II, XX, 1927. zesz. 1—9. Warszawa 1923.

⁸⁶) MANKOWSKI T., Mecenat Jana III w Żółkwi, o. c., s. 45, ryc. 6.

⁸⁷) BROSIG A., o. c., s. XVIII.

⁸⁸) KOPERA F., o. c., fig. 160.

⁸⁹) KOŁACZKOWSKI J., Słownik rytowników polskich. Lwów 1874, s. 86; RASTAWIECKI E., o. c., s. 292 do 295; THIEME-BECKER, o. c., T. XXXIII, s. 461.

⁹⁰) PADNIEWSKI W., Epilog Rodowitej sceny domowej Smoszewskich... etc. Poznań 1701; ESTREICHER T. XXIV, s. 18.



Ryc. 181. Epitafium malowane na blasze. Koniec w. XVII. Muzeum XX Czar-toryskich w Krakowie.



Ryc. 182. Chorągiew nagrob-na. W. XVII. Muzeum XX Czar-toryskich w Krakowie.

d o l o r i s z trumną, do której przymocowano portret zmarłej niewiasty. Katafalk umieszczony jest pod sklepieniem, wzdłuż bocznych ścian ustawiono postacie antenatów, z jednej strony w strojach duchownych wraz z oznakami władzy kościelnej, z drugiej w ubiorach świeckich, z głowami przybranymi w laurowe wieńce. Po dwóch stronach siedzącego putta leżą panoplia. U góry ryciny znajdują się figury alegoryczne, wraz z orłem z rozpostartymi skrzydłami, trzymającym w szponach palmę i wieńce laurowe. Całość uzupełniają napisy w języku łacińskim, sławiące zmarłą i ród. Umiejętność prowadzenia kreski, łatwość kompozycji i charakterystyka osób dobrze świadczą o twórcy tego miedziorytu. Szkoda, że nie dochował się przedstawiony portret zmarłej, wykonany zapewne także przez Josephi'ego, który pozwolił by nam ocenić jego malarskie umiejętności.

Wyłączwszy z omawianego zbioru portretów dzieła o wybitnej wartości, przypisać można powstanie pozostałej twórczości malarzom lokalnym o poziomie rzemieślniczym.

E. WARTOŚCI IKONOGRAFICZNO - HISTORYCZNE PORTRETÓW TRUMIENNYCH

Portrety trumiennie, ostatnie konterfekty, tak powszechne w Polsce XVII i XVIII wieku, przedstawiają ważny i bogaty materiał ikonograficzny⁸¹⁾.

W opracowanej ikonografii Stefana Batorego wciągnięto w zakres badań także trumienny wizerunek króla. W podobnym opracowaniu należy uwzględnić toruński portret trumienny Jana III Sobieskiego.

Nie posiadamy dziś możliwości stwierdzenia podobieństwa postaci do modelu. Na niektórych jednak blachach trumiennych szczególnie malowania

⁸¹⁾ O ikonografii portretów świeckich por. ZIMMERMAN H. Wert. Aufgaben und Mittel der Ikonographie., *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński*. Wien 1918, s. 92. Pracę tę wskazał mi prof. dr M. Walicki, któremu wdzięczny jestem za okazaną mi w ten sposób pomoc.



Ryc. 183. „Castrum doloris“ 1701 r. Miedzioryt wykonał Iosephi. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie.

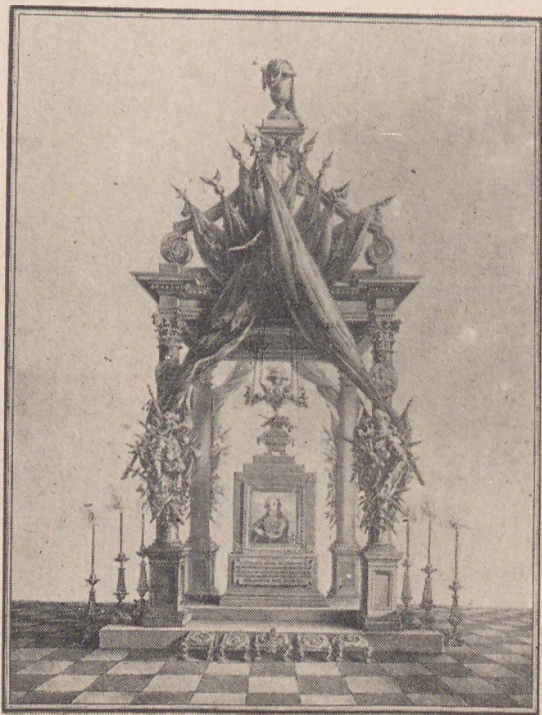
„żywość wyrazu“ twarzy nasuwa myśl, że portret ten „musi być podobny“, choć wrażenia — rzecz oczywista — sprawdzić nie możemy⁹²⁾. Odczucie takie dopomaga w określeniu, czy dany wizerunek wykonano na podstawie istniejącego już portretu, ustnej relacji, czy miano też przed sobą zmarły model. Tym też należy tłumaczyć amorficzność niektórych portretów, brak cech indywidualnych, (zwłaszcza ryc. 155).

Omawiane zabytki zawierają w sobie poza tym materiał badawczy dla nauk pomocniczych historii. W towarzyszących portretom tabliczkach heraldycznych i epitafijnych, kryje się wcale pokaźna ilość wiadomości heraldycznych i genealogicznych.

Prawdziwość i wierność odtworzonych szczegółów stroju, wypływająca z realistycznych tendencji malarstwa ówczesnego okazuje w studiach kostiumologicznych polskiego baroku niezastąpioną pomoc.

Strój męski na portretach trumiennych nie wykazuje dużej rozpiętości; regułą stanowi polski strój szlachecki, podgolona głowa, zawiesziste wąsy. Modele przedstawieni są najczęściej w żupanie i w delii obramionej

⁹²⁾ INGARDEN R., O budowie obrazu. Kraków 1946, s. 16.



Ryc. 184. „Castrum doloris“ X. Adama Czartoryskiego. 1823 r. Litografia Z. Vogel Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu.

kołnierzem futrzanym. Zamiast delii występuje również szuba podbita futrem. W ujęciach heroicznych zmarły ubrany jest w zbroję z zarzuconym na nią płaszczem podbitym gronostajem.

Duchowni widnieją w sutannach, mocecie i pelerynkach, nakrywających ramiona. Głowy nakryte są często piuskami.

Młode kobiety malowano na blachach w strojach odświętnych, zazwyczaj według obcej mody, obwieszane biżuterią i klejnotami, peruki na głowach lub włosy ufryzowane. Suknie obrzeżone są koronkami lub gazowymi mankietami. Meżatki i starsze niewiasty ubrane są w stroje zakonne — czarne suknie, głowy nakryte futrzanymi kołpakami na czepku.

WNIOSKI OGÓLNE.

Rozważania nad genezą zwyczaju portretów trumiennych wykazały, że stanowią one kontynuację średniowiecznych dzieł epitafijnych, zmodyfikowanych i całkowicie zlaicyzowanych pod wpływem czasu. Portrety trumienne są wytworem obyczajowości XVII i XVIII wieku w Polsce i znajdują swe uzasadnienie w atmosferze szlacheckich obrzędów pogrzebowych.

Zasadniczym zadaniem było wierne utrwalenie rysów zmarłego na materiale rokującym długie przetrwanie. Występowanie zabytków ogranicza się do obszaru etnicznego polskiego; poza obszarami historycznymi Polski portrety takie nie występują.

Używanie portretów trumiennych rozpoczyna się w w. XVI i trwa poprzez cały wiek XVII i XVIII. Największa ilość zabytków pochodzi



Ryc. 185. Bogusław Bojanowski † 1691. Koniec w. XVII. Miedzioryt wykonał J. Tscherning.

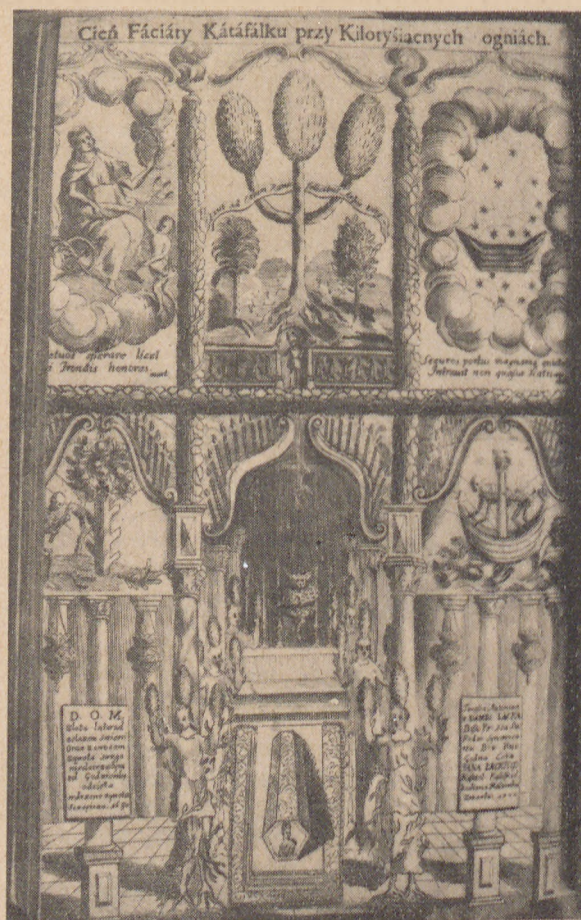
z drugiej połowy XVII wieku. Zwyczaj ten rozpowszechnił się wśród szlachty katolickiej i protestanckiej, zarówno drobnej, jak i magnatów.

Korzystny stosunkowo stan zachowania, jak i ilość zabytków, zawdzięczać należy materiałowi, na którym je malowano. Dobór kształtu i jego wymiar warunkowany przeznaczeniem, nie wykazuje dużej rozpiętości. Malowane są techniką olejną.

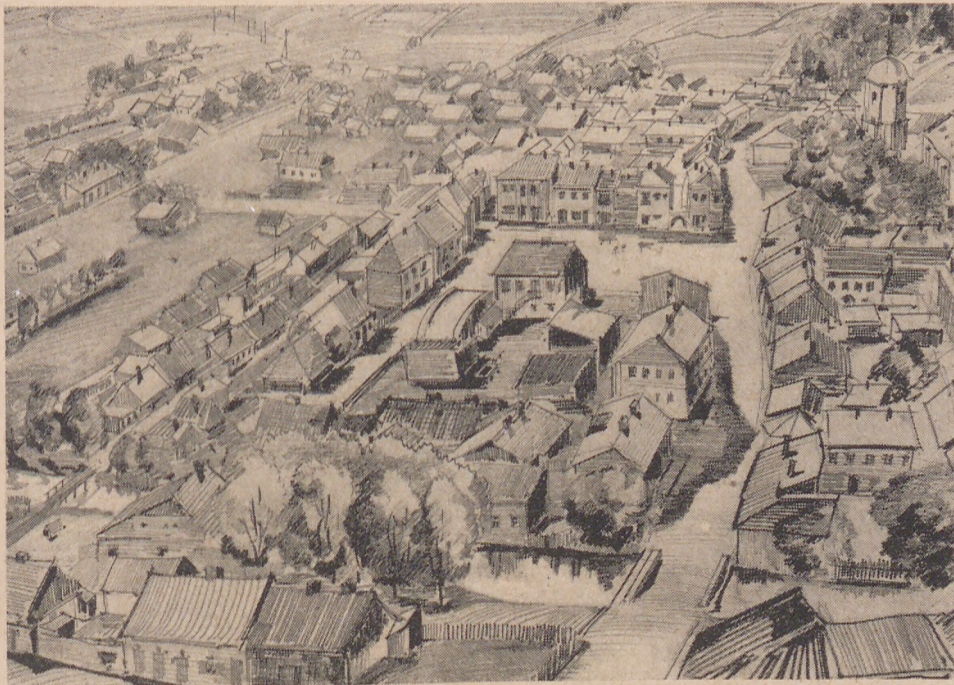
Analiza formalna i scharakteryzowane jakości formalne portretów trumiennych upoważniają do hipotetycznych zresztą prób definicji specyficznych cech tego rodzaju polskich portretów barokowych. W portretach trumiennych, dających się mierzyć kategoriami prymitywu, uderza nas brak przestrzennego traktowania, zastąpiony wartościami linearno-graficznymi, co występuje ze szczególną siłą w najliczniej zachowanej grupie portretów z drugiej poł. XVII wieku.

Charakter tej przeważnie anonimowej produkcji jest na poły rzemieślniczy. Nieliczne tylko portrety wyłamują się z ogólnego schematu, i osiągają na tle omawianego zespołu dość wysoką klasę artystyczną. Miejscowi twórcy większości portretów nie są znani.

Zabytki te, interesujące nie tylko z punktu widzenia historii sztuki, posiadają dużą wartość dla historii kultury, oraz badań ikonograficzno-historycznych i zawierają również bogate źródła antropologiczne. Rozprawa ta, pierwsza poruszająca te zagadnienia, nie ma pretensji do wyczerpania jego całokształtu. Opracowanie jednak tematu portretu trumiennego przez historię kultury i sztuki powinno być uwzględnione przy twierdzeniu syntetycznego obrazu malarstwa portretowego XVII i XVIII wieków.



Ryc. 186. „Castrum doloris“ Teresy Łąckiej.
1700 r. Drzeworyt. Biblioteka oo Franciszkanów
w Osiecznej.



rys. S. Siennicki

Ryc. 187. Iłża, woj. kieleckie. Studium zabudowy miasteczka. Zagadnienia plastyczne (praktyka wakacyjna 1949 r.).

HANNA ADAMCZEWSKA

STUDIA ZAKŁADU URBANISTYKI W MAŁYCH MIASTACH

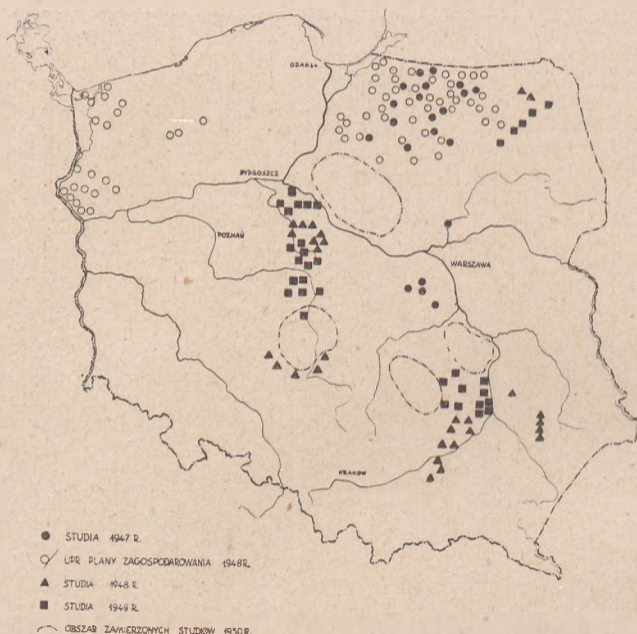
CEL PRACY

Sekcja Małych Miast Zakładu Urbanistyki Politechniki Warszawskiej postawiła sobie za cel przygotowanie materiałów dokumentarnych, które z jednej strony pozwoliłyby na przeanalizowanie zjawisk miastotwórczych i ich przebiegu w małych miasteczkach polskich, z drugiej zaś mogły dać całkowity obraz obecnego stanu prowincjonalnych miast pod względem urbanistycznym.

Przedmiotem analizy jest plan miasta i jego układ, zabudowa, materiał konstrukcyjny budynków i ich przeznaczenie, pokrycie terenu, nawierzchnie oraz przekroje dróg i ulic, budynki gospodarcze, przegląd typów architektonicznych domów, kształtowanie ulicy jako wnętrza, zagadnienie handlu, a wreszcie sprawy sanitarne i porządku.

W szeregu miast prócz analizy typowych domów wykonano pomiary 1 : 200 elewacji zespołów architektonicznych.

Zgromadzenie tych materiałów miało ponadto na celu przygotowanie dokumentacji wstępnej do prac planowania przestrzennego, które na odcinku małych miast mają dla przebudowy społecznej, gospodarczej i kulturalnej podstawowe znaczenie.



Ryc. 188. Rozmieszczenie miast zbadanych w latach 1947—49.

POCZĄTKOWA METODA PRACY ¹⁾.

Zbieranie materiałów odbywało się przy pomocy zespołów studenckich, najczęściej sześciuosobowych. Prace rozpoczynano od wyszukiwania zachowanych planów. Zdarzało się przy tym, że ratowano niemal w ostatniej chwili skazane na zagładę plany historyczne, lub unikatki planów współczesnych (na Ziemiach Odzyskanych) pozostające w rękach prywatnych. W miastach, w których nie odnaleziono materiału pomiarowego wykonywano przybliżony pomiar średnicy (taśmą), w oparciu o mapę w skali 1 : 25.000.

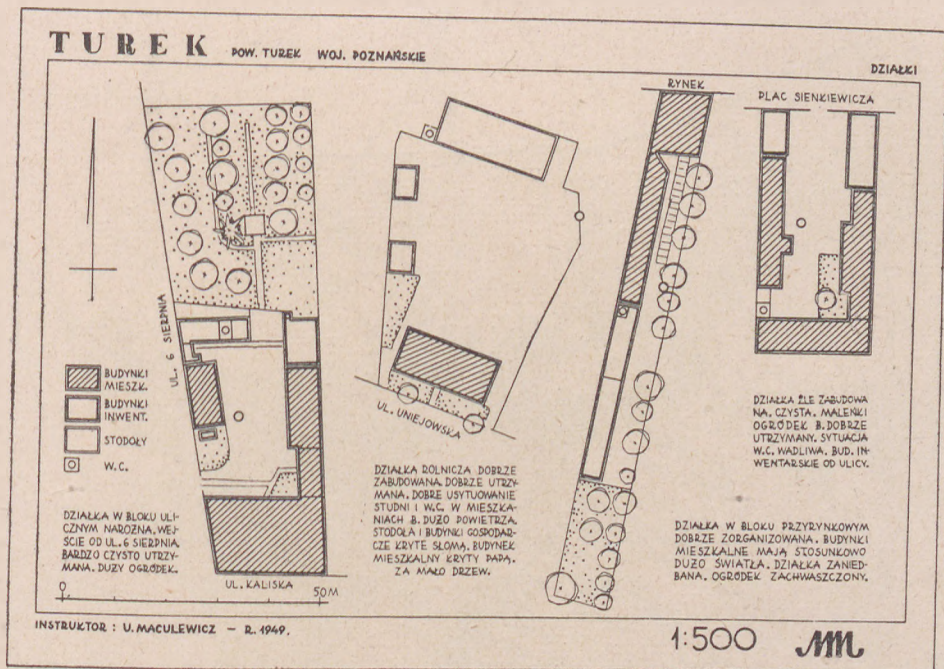
W zależności od wartości oraz skali uzyskanego podkładu wykonywano inwentaryzację ogólną lub szczegółową stanu istniejącego. Obejmowała ona plan fizjognomiczny, stan zieleni, lokalizację użyteczności publicznych i urządzeń gospodarczych. Jednocześnie odbywało się zbieranie notat rysunkowych, pomiarowych i fotograficznych, dotyczących zagadnień wyodrębnionych z ogólnej analizy.

Tak zebrany materiał uzupełniał opis, wnikający w następujące zagadnienia:

1. Funkcje administracyjne miasta. 2. Położenie. 3. Dane historyczne.
4. Dane ludnościowe. 5. Komunikacja. 6. Zniszczenia. 7. Życie gospodarcze.
8. Szkolnictwo i życie kulturalne. 9. Zakłady użyteczności publicznej.
10. Opieka społeczna i sanitarna. 11. Usługi. 12. Zabytki.

Przywieziony z terenu materiał poddawany był w Pracowni Zakładu opracowaniu na czysto, tj. po odpowiednim pogrupowaniu na znormalizowane plansze zestawcze otrzymywał formę dokumentarnego rysunku tuszowego.

¹⁾ Przy zbieraniu notatek, pomiarach oraz opracowaniu materiałów wzorowano się na systemie prac przyjętym przez Zakład Architektury Polskiej P. W., przetwarzając go zgodnie z potrzebami i celem inwentaryzacji urbanistycznej.



Ryc. 189. Turek. Woj. poznańskie (r. 1949). Notatka terenowa. Zagadnienie działki.
Format oryginału 420 × 594 mm.

PRZEBIEG PRAC.

Studia Zakładu w miasteczkach rozpoczęto po wojnie na wiosnę roku 1947, organizując wyjazdy ochotnicze grup studenckich IV sem. do miasteczek leżących w pobliżu Warszawy. Wypady te zorganizowano przy pomocy Ministerstwa Odbudowy, które przy paru wyjazdach dostarczyło środków lokomocji. Przeprowadzono wyjazdy do Pułtusa, Warki, Nadarzyna, Tarczyna, Mszczonowa, Rawy Mazowieckiej. Wyjazdy zapoznawały studiujących z zagadnieniami małego miasta i koniecznością przebudowy stanu istniejącego.

Pierwsze te wypady nosiły charakter propagandowy i miały na celu prócz zebrania materiałów wyszkolenie spośród studentów kandydatów na przyszłych instruktorów w pracach urbanistycznych.²⁾

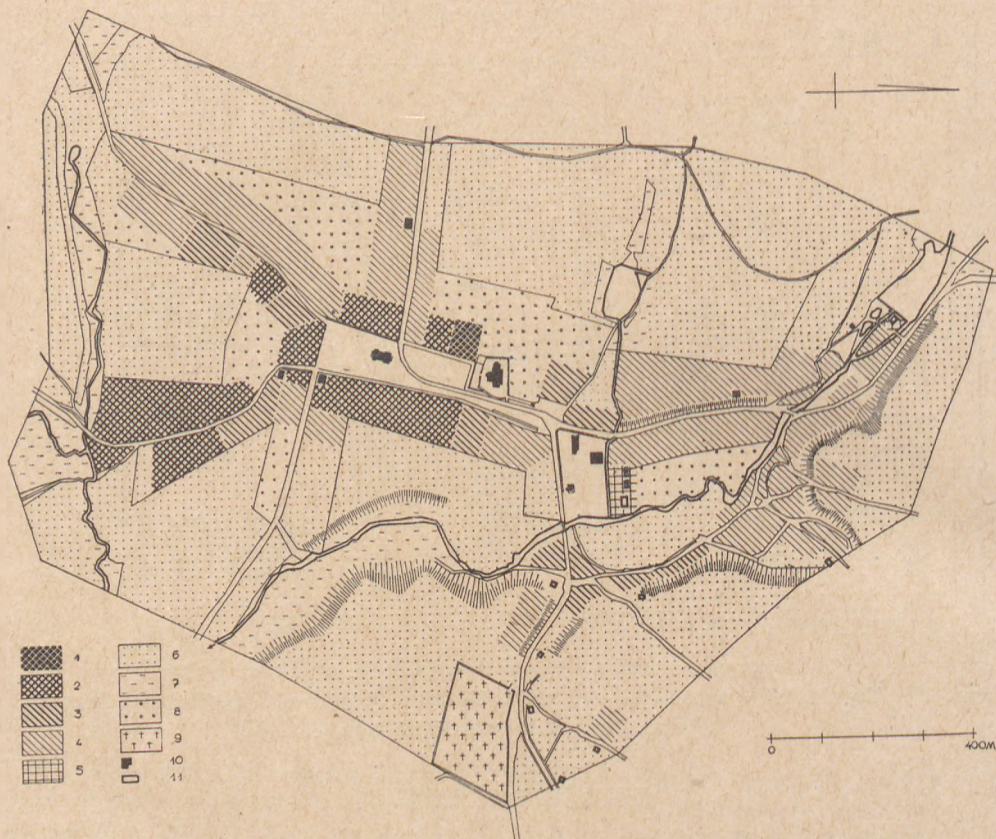
Podczas wakacji w roku 1947 Zakład zorganizował przy pomocy Wojewódzkiego Wydziału Odbudowy w Olsztynie, praktykę wakacyjną dla 30 studentów, finansowaną przez Departament II Ministerstwa Odbudowy. Studia objęły 16 miast woj. olsztyńskiego i były prowadzone w dwóch grupach pod kierunkiem dr K. Wejcherta oraz inż. H. Adamczewskiej.

Dla tych 16 miast woj. olsztyńskiego zebrano następujące materiały:³⁾

1. Plan miasta w skali 1 : 5.000, 1 : 2.000 lub 1 : 1.000.

²⁾ W tej serii wyjazdów wzięło udział 30 studentów, niektórzy kilkakrotnie.

³⁾ Zbadano w ten sposób 18 miast woj. olsztyńskiego: Barczewo (planów 2 i plansz opracowań 5), Bartoszyce (3 i 9), Biskupiec (4 i 4), Dobrze Miasto (4 i 4), Górowo (4 i 4), Iława (2 i 1), Jeziorany (4 i 4), Lidzbark Warm. (5 i 2), Miłakowo (Lubomin) (1 i 1), Miłomłyn (1 i 3), Olsztyn (Stare Miasto) (3 i 12), Orneta (4 i 5), Olsztyn (2 i 5), Pasym (3 i 3), Reszel (3 i 10), Szczytno (3 i 4). Ponadto sporo materiału znajduje się jeszcze w notatkach nie przygotowanych w formie tuszowej.

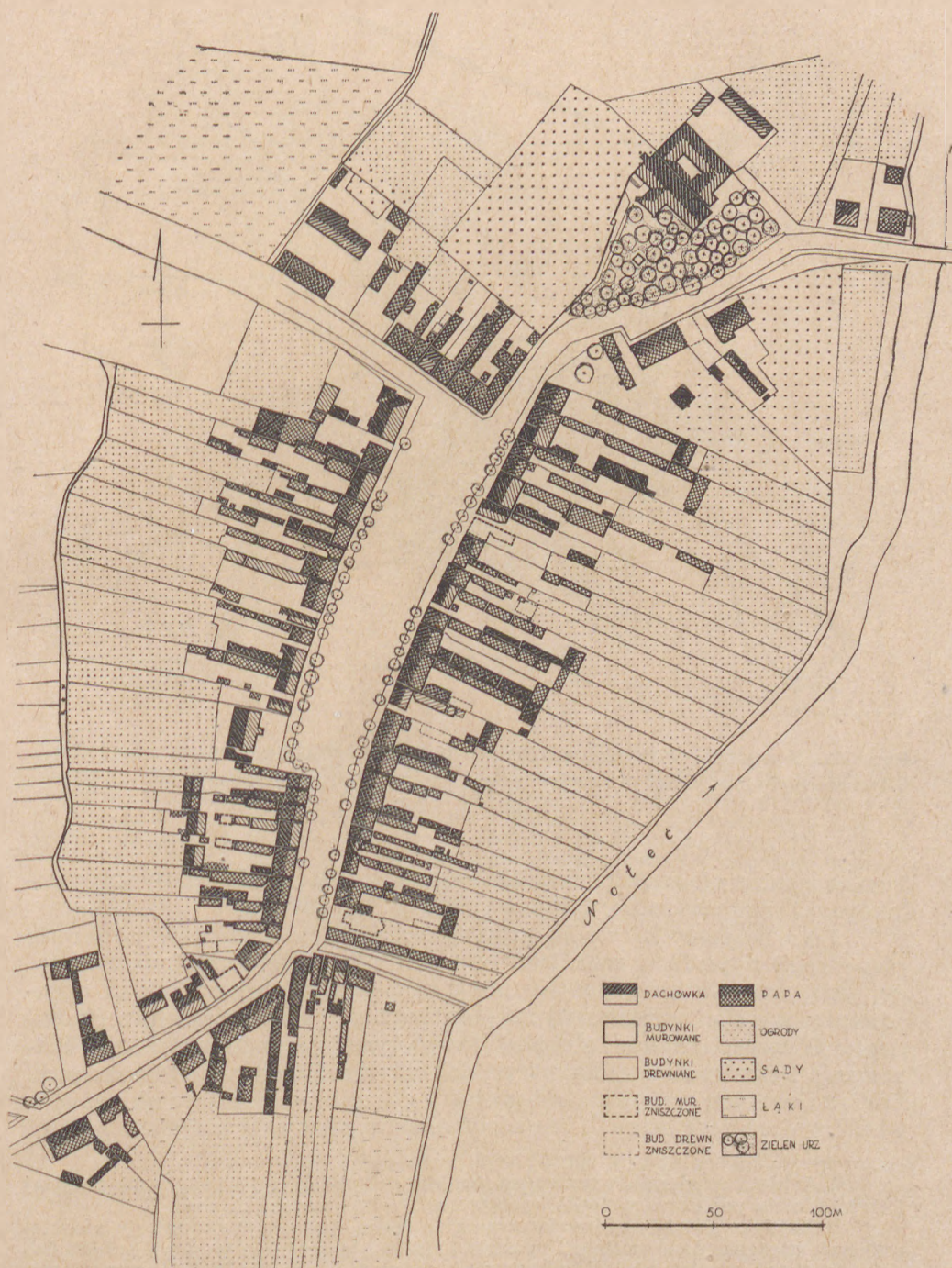


Ryc. 190. Łągowo. Woj. kieleckie (r. 1949). 1 : 10.000. Skala oryginału 1 : 4.000. Inwentaryzacja ogólna. 1. Zabudowa zwarta, 2. Zab. luźna, 3. Zab. rolnicza zwarta, 4. Zab. roln. luźn., 5. Tereny przemysłowe, 6. Tereny rolne, 7. Łąki, 8. Sady, 9. Cmentarz, 10. Bud. użyteczności publicznej, 11. Budynki przemysłowe (młyny, piece wapienne).

2. Inwentaryzacja stanu zniszczeń śródmieścia.
 3. Plan fizjognomiczny śródmieścia.
 4. Studium zieleni.
 5. Lokalizacja użyteczności publicznej dla całego miasta.
 6. Elewacje rynku lub najciekawszego zespołu architektonicznego w skali 1 : 200.
- oraz serię zdjęć i rysunków odręcznych ¹⁾. (ryc. 189).

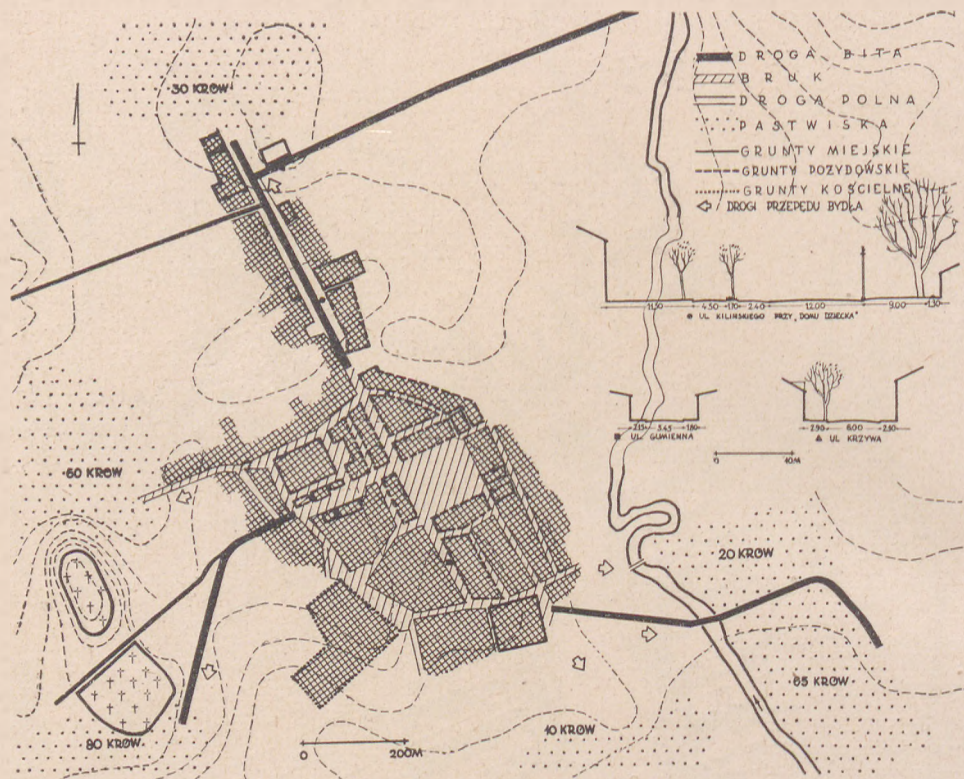
Pracę przeprowadzono bez ścisłej instrukcji, ustalając tematy studiów według decyzji kierownika grupy w zależności od warunków i materiałów planistycznych, napotkanych w danym mieście. Dla wszystkich miast przeprowadzano jednak ankietę opisową w zarządzie miejskim lub starostwie według opracowania Zespołu Dla Spraw Dylokacji Osadnictwa

¹⁾ O pracy grup studenckich w r. 1947 pisał WEJCHERT, Notatki urbanistyczne z miast mazurskich; Dom Osiedle Mieszkanie. 1948, nr 1/2. Artykuł zawierał szereg reprodukcji, rysunków odręcznych, zdjęć i planów. W lipcu 1948 r. zorganizowano ponadto wystawę prac Zakładu z praktyki 1947 r. Artykuł sprawozdawczy: WEJCHERT, Architektura 1948, nr 8/9.



Ryc. 191. Pakość. Woj. poznańskie (r. 1949). 1 : 3.000. Skala oryginału 1 : 1.000. Inwentaryzacja szczegółowa. Rozwój miasteczka ograniczył się do obudowy placu dawnego targowiska ^{a)}.

^{a)} Porówn. plan Pakości z roku 1833 rew. 1859 — H. MÜNCH, Geneza rozplanowania miast wielkopolskich XIII i XIV w., Kraków 1946. Tabl. XLVII.



Ryc. 192. Szczuczyn. Woj. białostockie (r. 1949) 1 : 15.000. Skala oryginału 1 : 5.000. Własności gruntów, drogi przepędu bydła na pastwiska, nawierzchnie ulic Przekroje w skali 1 : 1.000.

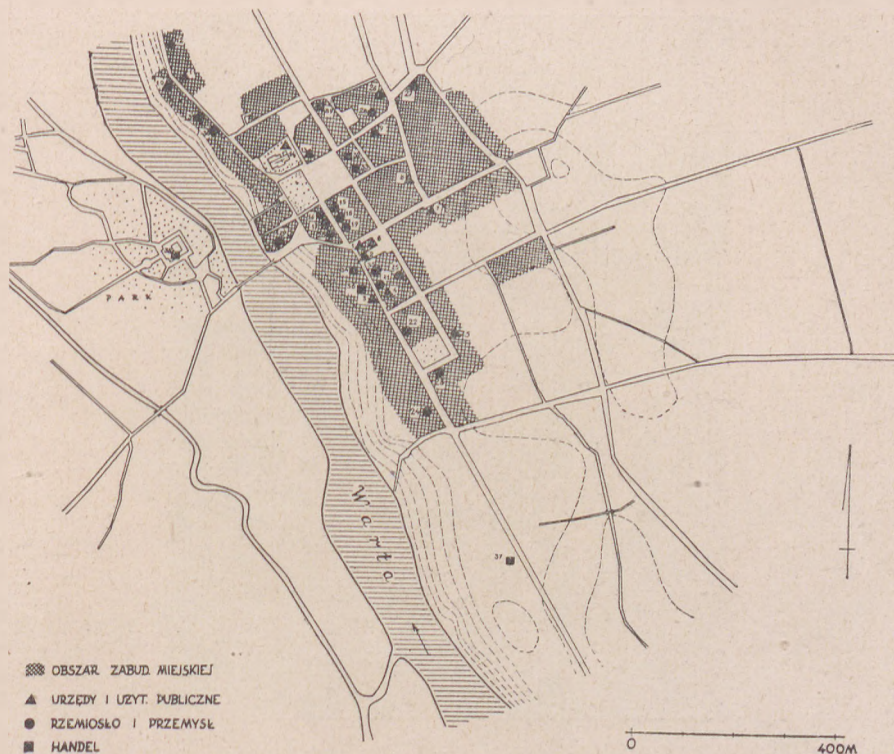
i związanych z nią zagadnień odbudowy na Ziemiach Odzyskanych, powołanego przez Ministerstwo Odbudowy dn. 25. IX. 1946⁵⁾).

Jako bezpośredni wynik przeszkolenia grupy studentów w okresie pierwszego wyjazdu w roku 1947 oraz zebrania materiałów inwentaryzacyjnych powstała zimą 1947/48 możliwość podjęcia przez Zakład opracowania szeregu uproszczonych planów zagospodarowania przestrzennego. W ramach tej doniosłej akcji prowadzonej przez Główny Urząd Planowania Przestrzennego dla wszystkich miast na Ziemiach Odzyskanych, Zakład Urbanistyki wykonał 44 projekty dla miast woj. olsztyńskiego oraz 24 dla woj. szczecińskiego⁶⁾ w nadodrzańskim pasie aktywizacji.

⁵⁾ Ankieta zawierała rozszerzone punkty ankiety z r. 1946 opisanej powyżej i uwzględniała częściowo wnioski wyciągnięte z dotychczasowych prac.

⁶⁾ Każdy z planów zagospodarowania „o treści skróconej” składał się z następujących opracowań: a) projektu w skali 1 : 25.000, b) projektu w skali 1 : 5.000 lub dokładniejszej, w zależności od zachowanych podkładów, c) opisu inwentaryzacyjnego. Na planach w skali 1 : 25.000, sporządzonych na podkładach map sztabowych lub ich odbitkach, opracowano wytyczne układu komunikacyjnego, rozmieszczenie terenów budowlanych i pasm zielonych, lokacje najważniejszych grup użyteczności publicznej, oraz określano granice obszarów leżących w najbliższej odległości od miast, które mają być wyłączone od zabudowania jako izolacyjny pas zieleni.

Treścią projektu 1 : 5.000 było określenie przeznaczenia terenów leżących wewnątrz osiedla, oraz wskazanie obszarów do wyłączenia dla celów gospodarki miasta.



Ryc. 193. Uniejów. Woj. poznańskie (r. 1949) 1 : 15.000. Skala oryginału 1 : 5.000. Lokalizacja budynków użyteczności publicznej, handlowych i rzemieśln.-przemysłowych: 1. Miejska Rada Narodowa, 2. Milicja Obywatelska, 3. Poczta, 4. Apteka, 5. Zarząd Wodny, 6. Remiza straży ogn., 7. i 8. Elektrownia i biura elektr., 9. Ubezpieczalnia Społ., 10. Rzeźnia Miejsk., 11. Zniszczona szkoła, 12. Ośrodek Zdrowia, 13. Szkoła podstawowa, 14. Kościół, 15—23, 25, 30, 31. Warsztaty rzemieślnicze: szewski, rymarski, zegarni-strzowski, stolarski, ślusarski, mechaniczny, garncarski, krawiecki, 24. Młyn parowy Sam. Chł., 26, 28, 29. Kuźnie, 32—35. Sklepy Samopomocy Chłopsk., 36. PCH — Punkt skupu, 37. Magazyn „Gminnej Spółdz.“, 38. Gminna Spółdzielnia Samopomocy Chłop., 39. Spółdz. zbiornica jaj.

Przebieg prac był następujący: w październiku 1947 r. wyruszyły w teren ekipy studenckie, przeszkolone uprzednio podczas praktyki letniej. Znajomość terenu oraz dużej ilości miast umożliwiły wykonanie prac terenowych do lutego 1948. Następnie w pracowni Zakładu wykonano 68 projektów do dnia 1. VI. 1948 r.⁷⁾

Wzięcie udziału w bieżącej planistycznej pracy produkcyjnej jaką było wykonanie planów zagospodarowania dało studentom — częściowo

Ankieta inwentarzowa w myśl instrukcji GUPP pokrywała się niemal całkowicie ze wspomnianym wyżej opisem miasta. Szczegółowo o akcji uproszczonych planów zagospodarowania przestrzennego pisał WEJCHERT, *Przegląd Budowlany*, 1948, nr 7.

⁷⁾ Autorami planów byli inż. arch. inż. arch. K. Wejchert, H. Adamczewska. Współpracowali: W. Gajewski, M. Gadomski, W. Geppert, A. Fołtyn, Cz. Kotela, M. Krasiński, St. Lechmirowicz, T. Mallendowicz, K. Olszewski, Zb. Pawlak, St. Pągowski, St. Przemyski, M. Szymański, W. Święcicki. 6 planów opracowali inż. arch. inż. arch. K. Jeziorański i B. Serkowski.



fol. ze zbiorów Zakładu Urbanistyki

Ryc. 194. Iłża, woj. kieleckie (r. 1949).

Fragment zabudowy rynku.

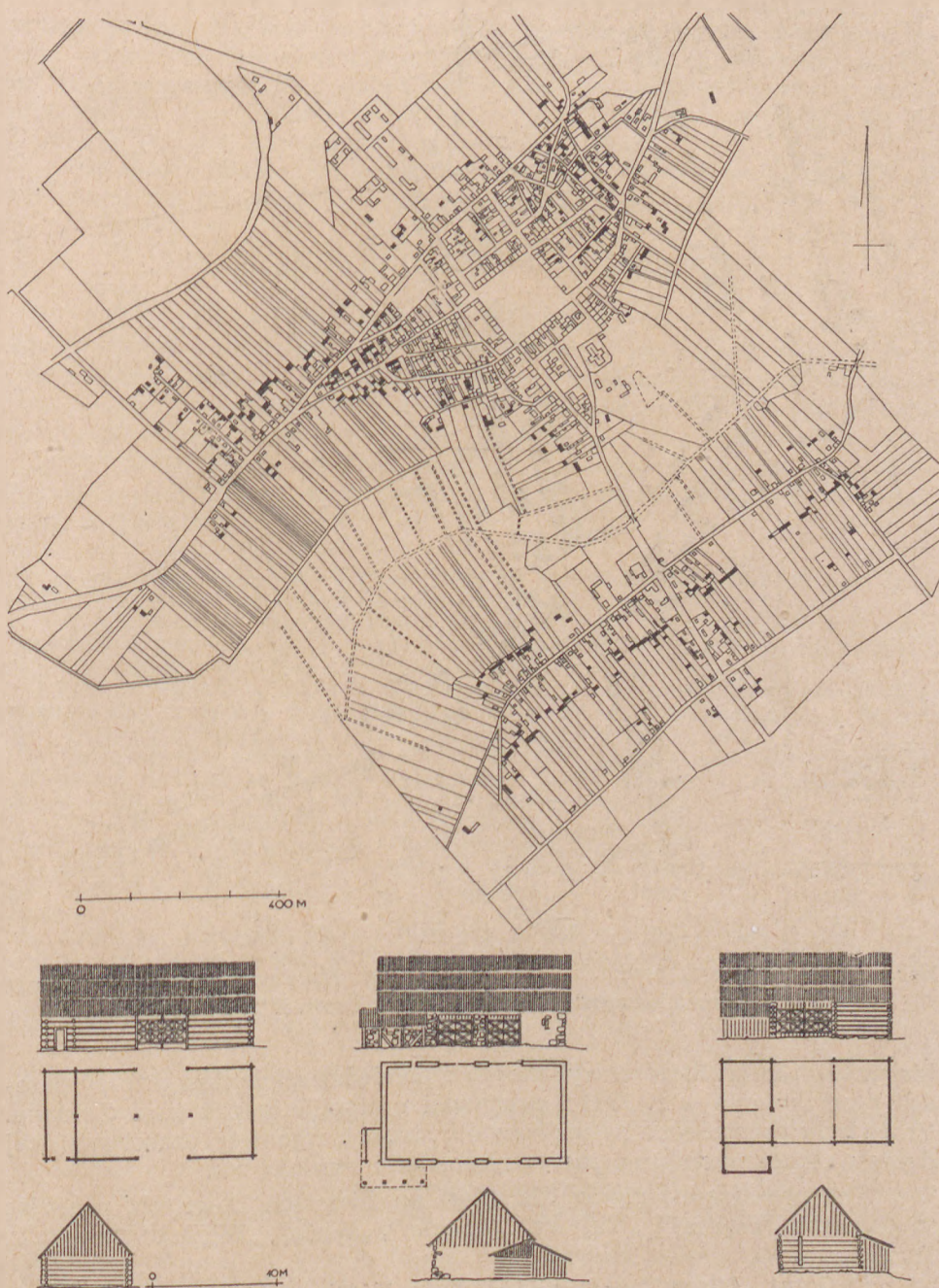
przyszłym pracownikom Zakładu Urb., — dobre przeszkolenie praktyczne oraz pozwoliło na zebranie bogatego materiału w postaci około 100 planów w różnych skalach, szeregu rysunków i zdjęć dotyczących architektury i krajobrazu oraz danych opisowych. Materiały te weszły do zbiorów Zakładu⁹⁾ lub do „Kartoteki Miast Polskich“¹⁰⁾ opracowywanej od roku 1945 i będą wykorzystane w szeregu prac badawczych.

W chwili obecnej w przygotowaniu znajduje się praca pod tytułem „Lokalizacja budynków użyteczności publicznej w miastach woj. olsztyńskiego“.

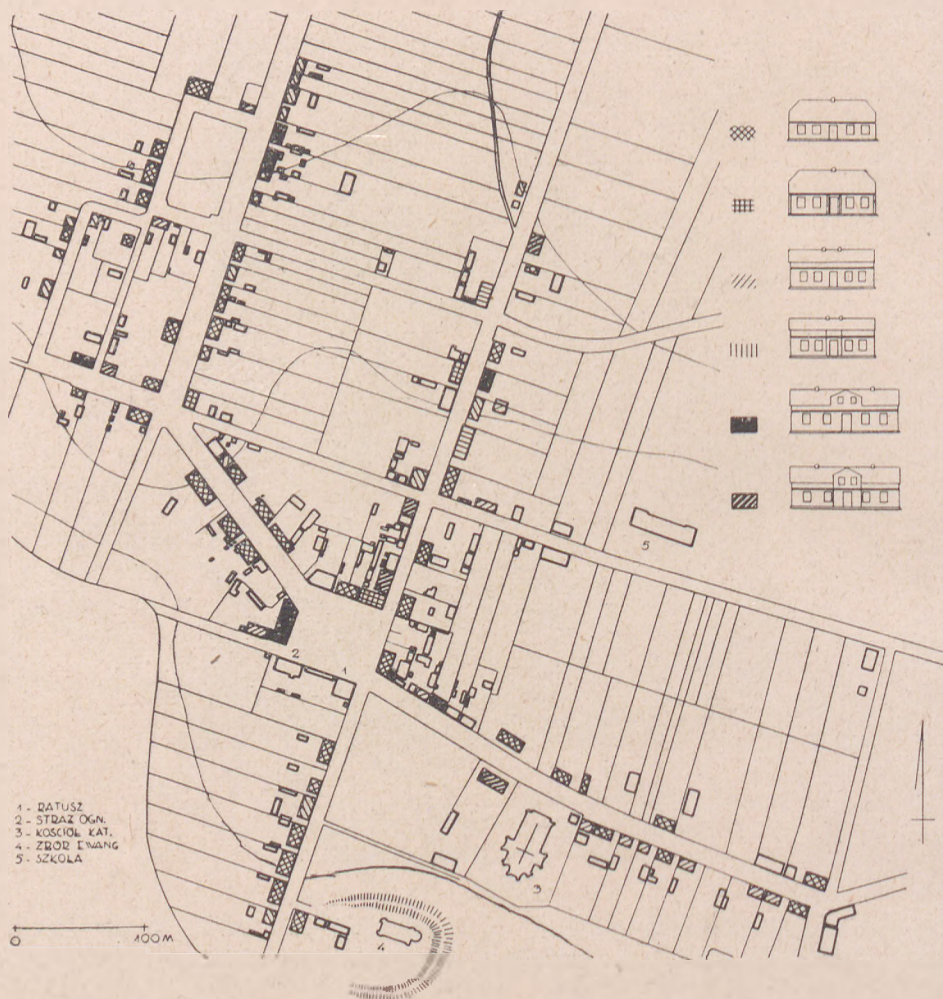
W okresie wakacyjnym 1948 r., również z kredytów Ministerstwa Odbudowy, zorganizowano wyjazdy grupowe dla 45-u studiujących pod

⁹⁾ Zbiory planów miast obejmują obecnie 348 matryc własnych (kalka, tusz) oraz 466 odbitek unikatów, lub z matryc będących w posiadaniu Urzędów Planowania, Zarządów Miejskich lub Wydziałów Pomiarów GUPK.

¹⁰⁾ Kartoteka miast polskich zawiera 9 działów obejmujących: 1) sytuacje, zbiór wycinków map 1:25.000. 2) Zbiór fotografii planów. 3) Zbiór zdjęć widokowych. 4) Notatki bibliograficzne. 5) Notatki statystyczne. 6) Indeks zdjęć. 7) Indeks planów. 8) Wyposażenie miasta. 9) Wycinki z prasy na tematy bieżącej gospodarki miejskiej. Zaczątkiem kartoteki była część prywatnych zbiorów dr Wejcherta (800 kart) ocalałych po Powstaniu Warszawskim i przekazana Zakładowi. Obecnie kartoteka zawiera dane z poszczególnych działów dla około 950 mia(t. Sytuacje 312, fotografie planów 261, zdjęcia widokowe 957 + 950 w inwentaryzowaniu, notatki bibliograficzne 118, wycinki prasowe 155.



Ryc. 195. Kolno, woj. białostockie (r. 1949) 1 : 15.000. Skala oryginału 1 : 5.000. Rozmieszczenie stodół (czarne) w planie miasta i sąsiadującej z nim wsi. U dołu, ryc. 196, typy stodół 1 : 600. Skala oryginału 1 : 200.



Ryc. 197. Przedecz, woj. pomorskie (r. 1948), 1 : 6.000. Skala oryginału 1 : 2.000. Typy domów i ich rozmieszczenie w miasteczku. Opracował T. Mrówczyński.

kierunkiem instruktorów, wybranych z pomiędzy studentów, którzy przeszli przeszkolenie w r. 1947 i pracowali następnie w pracowni Zakładu. Prace były prowadzone na podstawie instrukcji ramowej, pozostawiającej decyzję rozszerzenia lub ograniczenia badań instruktorowi.

Przeprowadzono studia dla miast na Ziemiach Dawnych, pracując w grupach: „Biłgoraj“, „Kujawy“, „Olecko“, „Wisła“, „Wieluń“¹¹⁾.

¹¹⁾ Grupa „Biłgoraj“ — r. 1948 — Instr. K. Olszewski, A. Kirow, 11 osób: Kraśnik — 28 arkuszy notat, Biłgoraj — 17, Frampol — 10, Goraj — 6, Tarnogród 18.

Grupa „Kujawy I“ — Instr. J. Kosiński, K. Olszewski, grupa 12 osób: Brześć Kujawski — 18 arkuszy notat, Radziejów — 12, Piotrków Kuj. — 12, Chodecz — 7, Przedecz — 9, Lubraniec — 13, Lubień — 9, Kowal — 13, Osiecin — 9.

Grupa „Olecko“ — instr. Cz., Kotela, 5 osób.

Olecko — 20 arkuszy notat, Raczki — 14 ark. i plan miasta na podstawie własnego pomiaru, oraz notatki dotyczące zaplecza rolniczego miasta Olecka.

Decyzja wyboru terenu studiów (ryc. 188) podyktowana była chęcią uzyskania danych o miasteczkach najmniej w urbanistyce polskiej zbada-nych oraz zebrania materiałów przydatnych w najbliższej przyszłości dla potrzeb planowania, gdyż wobec wykonania uproszczonych planów zagospodarowania dla miast Ziem Odzyskanych, potrzeby te przesunęły się na Ziemię Dawne, na tereny zniszczone wojną.

Zgodnie z założeniem ramowość instrukcji spowodowała rozwinięcie samodzielności instruktorów oraz pogłębiła ich dociekliwość.

INSTRUKCJA BADAŃ URBANISTYCZNYCH.

W roku 1949 w praktyce wakacyjnej wzięło udział 50 studentów podzielonych na 6 grup, pracujących na terenach uzupełniających badania z roku ubiegłego¹²⁾. Prace prowadzone były według dokładnej instrukcji, przeprowadzonej na podstawie doświadczeń lat ubiegłych. Zbieranie materiału rozbite zostało na dwie części: pierwsza obejmowała wykonanie plansz zagadnień podstawowych z dokładnością zależną od posiadanych podkładów pomiarowych, druga zaś stanowiła opracowanie zagadnień specjalnych¹³⁾.

Grupa prowadziła prace inwentaryzacyjne w oparciu o Akademicki Obóz Społeczno-Wypoczynkowy Federacji Polskich Organizacji Studenckich.

Grupa „Wisła” — Instr. Cz. Kotela, J. Luba, 11 osób: Koprzywnica — 8 arkuszy notat, Klimontów — 8, Bogoria — ankiet + fotogr., Staszów 8 arkuszy notat, Połaniec — 5, Stopnica — 6, Nowy Korczyn — 6, Zabno — 8, Szczepanów — 7.

Grupa „Wieluń” — Instr. U. Maculewicz, W. Dębski, 11 osób: Bolesławiec — 7 arkuszy notat, Praszka — 11, Działoszyn — 6, Szczerców — 8, Baranów — 8, Brześć¹³⁾ Praktyki wakacyjne studentów w r. 1949.

Grupa 1. — „Sandomierz” — Instr. H. Dobraniecka, W. Dębski, osób 8: Zawichost — arkuszy 14, Ożarów — 12, Lasocin — 10, Tarłów — 14, Solec Sandomierski — 15.

Grupa 2. — „Kamienna” — Instr. A. Kirow, K. Olszewski, 8 osób: Wąchock — 15 arkuszy, Kunów — 19, Iwaniska — 13, Łagów — 16, Iłża — 27.

Grupa 3. — „Kujawy II”. — Instr. J. Koziński, M. Nowakowski, osób 8: Kłodawa — 15 arkuszy, Grzegorzew — 7, Sompolno — 11, Izbica — 11, Babiak — 8, Brdów 3.

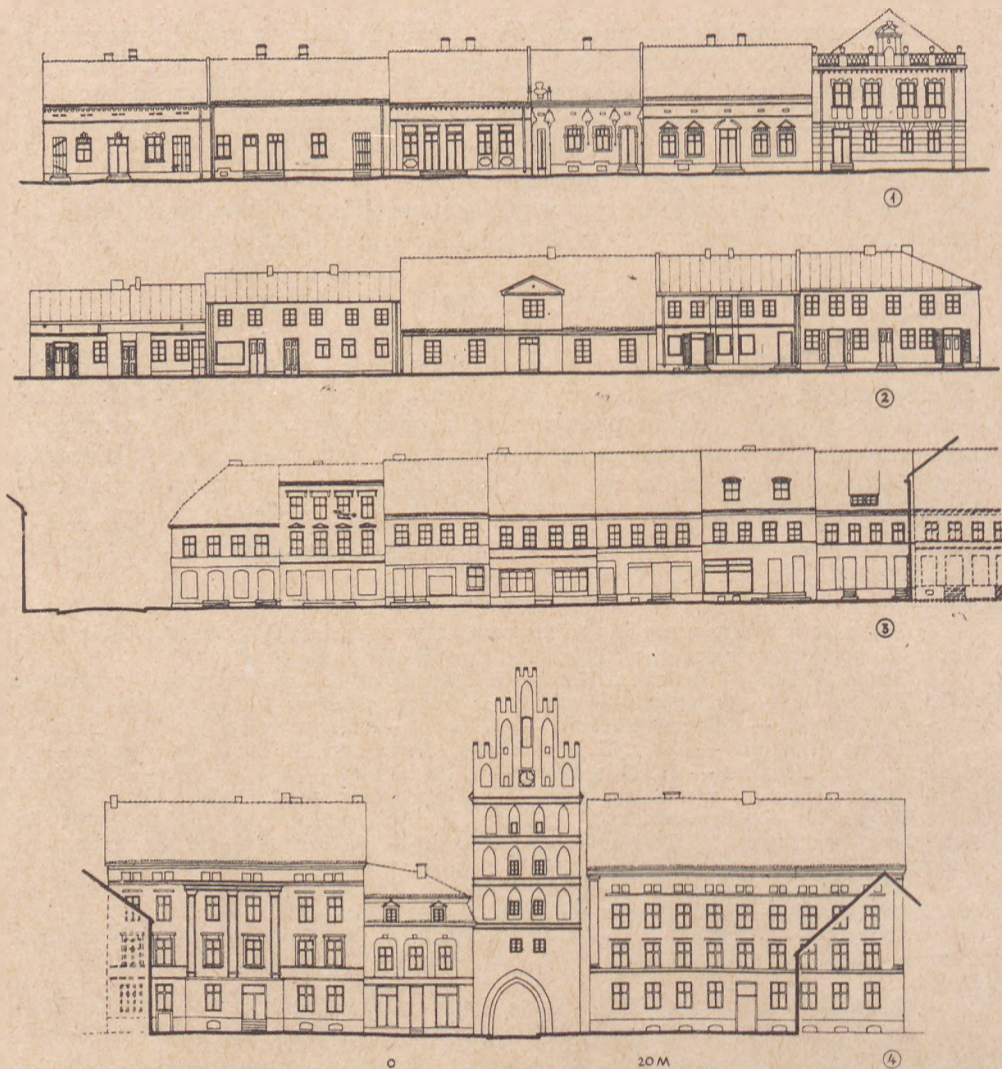
Grupa 4. — „Kujawy III”. — Instr. Cz. Kotela, I. Bieniek, osób 8: Solec Kujawski — 17 arkuszy, Barcin — 17, Pakość — 10, Gniewkowo — 14, Raciążek — 7, Służewo — 10.

Grupa 5. „Augustów”. — Instr. J. Luba, G. Jonkajtys, 9 osób: Kolno — 35 arkuszy, Szczuczyn — 16, Grajewo — 14, Rajgród — 9, Augustów — 15.

Grupa 6. — „Warta”. Instruktorzy: U. Maculewicz, W. Gierałtowski, M. Kwiatkowska, 9 osób: Turek — 20 arkuszy, Warta — 25, Uniejów — 8, Tuliszków — 16, Władysławów — 6, Brudzew — 6.

¹³⁾ Do zbioru plansz podstawowych dla jednego miasta wchodzi (wyciąg z Instrukcji):

- 1) Inwentaryzacja ogólna miasta, wykonana na planie pomiarowym w skali 1 : 5.000, lub w razie jego braku na planie przybliżonym otrzymanym z powiększenia mapy 1 : 25.000, skorygowanym w terenie. Opracowano wzory znakowania, opisów i kolorów. Na planie uwidoczniono:
 - a) obwódką kolorową na blokach tereny pod zabudowę zwartą, luźną, rolniczą, tereny przemysłowe, kolejowe.
 - b) tereny niebudowlane podzielone na zielen publiczną, ogrody warzywne, sady, łąki, lasy (zastosowano kolorowe kreskowania całych płaszczyzn).
 - c) punktami ze spisem oznaczono budynki użyteczności publicznej.
- 2) Inwentaryzacja szczegółowa obejmowała śródmieście lub całość miasta zależnie od jego wielkości na planie pomiarowym w skali od 1 : 1.000 do 1 : 2.500. W wypadku braku planów pomiarowych inwentaryzacja obejmowała fragment śródmieścia (rynek, plac lub najważniejszą ulicę) na podkładzie otrzymanym z własnego pomiaru orientacyjnego (taśma, stolik).



Ryc. 198. 1) Żabno, woj. krakowskie (r. 1948). Fragment zabudowy ul. Dąbrowskiego.

2) Lubraniec, woj. pomorskie (r. 1948). Elewacja półn. rynku.

3) Reszel, woj. olsztyńskie (r. 1947). Ściana zachodnia rynku.

4) Bartoszyce, woj. olsztyńskie (r. 1947). Ściana płd. zach. rynku.

Na planie uwidoczniło:

- a) użytkowanie budynku (użyteczność publ., mieszkalny, inwentarski, stodoła, ustęp),
 - b) pokrycie dachu (dachówka, blacha, papa, gont, eternit, słoma),
 - c) kształt dachu (jednospadowy, dwuspadowy, czterospadowy, naczółkowy itd.),
 - d) ilość kondygnacji budynków,
 - e) zniszczenia,
 - f) zielen: pojedyncze drzewa, sady, łąki.
- 3) Komunikacja w skali 1 : 5.000 z oznaczeniem: a) głównych szlaków komunikacyjnych i kierunków, b) nawierzchni ulic: asfalt, beton, bruk, kostka, tłuczeń, droga polna, c) kierunek spadku z przybliżonym procentem spadku, d) punkty docelowe ruchu dojazdowego.

Przekroje ulic typowych i wyjątkowych w skali 1 : 200 z oznaczeniem: gabarytu domów, profilu ulicy zieleni, instalacji, charakteru ulicy ujętego opisem.



Ryc. 199. Bartoszyce, woj. olsztyńskie (r. 1949), 1 : 3.000. Skala oryginału 1 : 1.000. Stan rozmieszczeń w blokach rynkowych.

4) Handel.

- a) oznaczenia na planie wyraźnych skupisk sklepów oraz budynków o wyłącznym przeznaczeniu handlowym: kramy, sukiennice, spółdzielnie, centrale handlowe i skupu, PCH, PDT itd.,
 - b) oznaczenia na planie placów targowych, targowisk bydłych z podaniem urządzeń zieleni oraz dróg dojazdowych wiążących miasto i okolice z targowiskiem.
- 5) Własności gruntów, rozmieszczenie pastwisk i zagadnienie przepędu bydła.
- a) Naniesienie na planie w skali 1 : 5.000 przynależności terenów (państwowe, kościelne, miejskie, prywatne, mienie opuszczone).
 - b) Naniesienie pastwisk: gromadzkich, miejskich, prywatnych wraz z drogami doprowadzającymi bydło z uwidocznieniem natężenia ruchu w postaci danych ilościowych wpisywanych na plan. Opis ujmuje charakterystyczne sposoby paszenia dla danego miasta. Na terenach ubogich w pastwiska istnieje np. system paszenia tzw. „w rękę” czyli na zazielenionych rowach szos, skarpach, nieużytkach, miedzach itd.

Oddzielnie opracowane są zagadnienia:

- 1) Analiza działki w bloku przyrynkowym, ulicznym, rolniczym z podaniem przykładów ujemnych oraz dodatnich w skali 1 : 500 z zaznaczeniem: budynku mieszkalnego, gospodarskiego, ustępu, zieleni, ogrodzenia, studni oraz położenia w stosunku do stron świata. Notatkę rysunkową uzupełnia opis i fotografie.



Źródło: fot. ze zbiorów Zakł. Urb.

Ryc. 200. Sompolno, woj. Poznańskie (1949). Typowa ulica komunikacyjno-mieszkalna.

- 2) Ulica stodołna.
 - a) Sytuowanie stodoł względnie zespołów stodoł na planie miasta z opisem terenu, na którym stoją stodoły (własność, charakter działki: budowlana, niebudowlana, rolna, nieużytki).
 - b) Sytuacja stodoł na działce 1 : 500.
 - c) Ulica lub plac stodołny w skali 1 : 1.000 lub 1 : 2.000.
 - d) Rodzaj zabudowy stodołnej: typy stodoł, konstrukcja, materiał z podaniem elewacji, przekroi, rzutów w skali 1 : 200.
- 3) Ulica jako wnętrze.

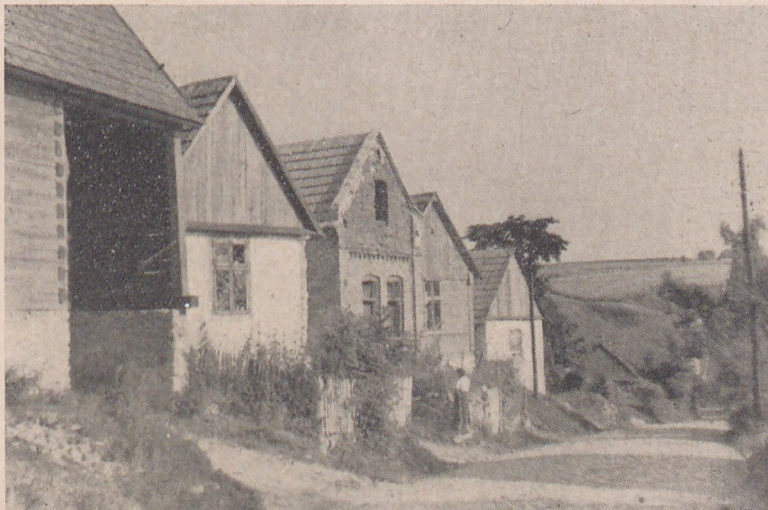
Brano pod uwagę ulice mieszkalne, niewielkie placzki, ślepe uliczki, poszerzone ulice z zielenią.

Dokładny rzut w skali 1 : 500 (pomiar taśmą) z naniesieniem domów, ogrodzeń, chodników, drzew oraz przekroje charakterystyczne. Dla zespołów ciekawych pod względem architektonicznym wykonywano rysunki elewacji w skali 1 : 200 oraz rysunki perspektywiczne dla ulic krętych, gdzie wnętrze wytwarza się przez zamknięcie perspektyw.
- 4) Charakterystyczne typy domów w zależności od zasad planu i formy zewnętrznej.
 - a) usytuowanie na planie miasta w skali 1 : 5.000 z podaniem daty budowy.
 - b) Inwentaryzacja charakterystycznych typów: schematy planów, przekroje, elewacje w skali 1 : 200.

Przy określaniu domów typowych zwrócono uwagę na występowanie podcieni, ganków, bram przejazdowych, podmurówek, trempli oświetlonych i nieoświetlonych, charakterystycznych kształtów dachów, poddaszy użytkowych, szczytów, attyki, kominów, wyraz plastyczny ścian (boniowanie, kolor).
- 5) Budynki użyteczności publicznej.
 - a) Lokacja budynków w planie miasta w skali 1 : 5.000.
 - b) Sytuowanie na działce.
- 6) Detal urbanistyczny (dodatni, ujemny).

Rzuty, przekroje, sytuacje, w skali zależnej od tematu. Fotografie.

Zwrócono uwagę na: schody, mury oporowe, ogrodzenia, chodniki, słupy, latarnie, reklamy, tablice, ogłoszenia.
- 7) Sylwetka miasta.
 - a) Panorama miasta fotografowana możliwie elewacyjnie z opisem ważniejszych lub bardzo wyraźnie rysujących się obiektów lub zespołów. Wybór miejsca i ilość rysunków zależna od miasta i jego sytuacji.
 - b) Zaznaczenie w planie 1 : 5.000 obiektów dominujących wysokością lub bryłą, notatką wskazując rolę obiektu (dobrą, lub szkodliwą).
 - c) Zaznaczenie widoczności poszczególnych obiektów w krajobrazie miejskim i podmiejskim (prowadzenie ulic). Fotografie z różnych stron miasta.



fot. ze zbiorów Zakł. Urb.

Ryc. 201. Łagów, woj. Kieleckie (r 1949). Charakterystyczna dla tego miasteczka ulica o zabudowie szczytowej.

OPRACOWANIE GRAFICZNE MATERIAŁÓW.

Notatki przywożone z terenu przechodzą do Pracowni, gdzie część z nich otrzymuje formę znormalizowaną tuszowego rysunku¹⁴⁾ na kalce, możliwą do powielania i reprodukcji. Na opracowanie tych rysunków Zakład Urbanistyki otrzymał dwie dotacje: w r. 1947 i 1948 z Dep. II Ministerstwa Odbudowy. Z dotacji tych wykonano 113 plansz¹⁵⁾. W przygotowaniu znajduje się studium urbanistyczne pt. „Miasta Kujawskie“.

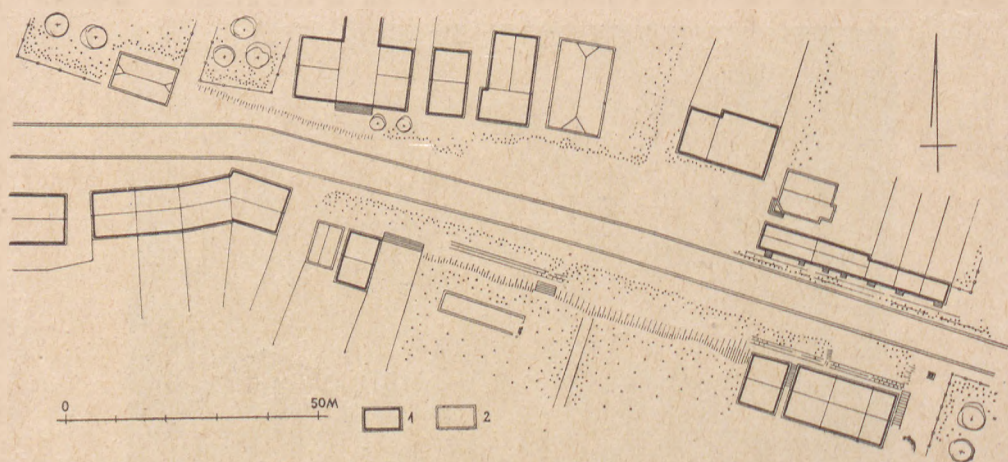
STUDIA PLANOWANIA.

Posiadane materiały inwentaryzacyjne umożliwiały przygotowanie dla studentów realnych tematów do projektowania na sem. VI i VII. Prace wykonane przez studiujących oparte o te materiały, posiadając wartość stu-

¹⁴⁾ Zasadniczym formatem stosowanego arkusza dokumentarnego jest wymiar 420 × 594 mm. dla większych planów jego wielokrotna. Na arkuszu poza ramką podaje się u góry na lewo numer miasta, powiatu, województwa; u góry na prawo — temat oraz datę powstania oryginału planu lub pomiaru; u dołu na lewo źródła, na jakich opiera się opracowanie, datę opracowania arkusza, oraz wzmiankę z jakich funduszy zostało wykonane opracowanie. Na prawo u dołu mieści się skala cyfrowa, znak MM sekcji Małych Miast oraz Nr inwentarza. Skala liniowa mieści się wewnątrz ramki.

¹⁵⁾ Z materiałów dokumentarnych korzystano kilkakrotnie w związku z pracami planowania przestrzennego.

Inwentaryzację stanu istniejącego elewacji rynku Pułtuska i Starego Miasta Olsztyna, Barczewa, zużytkowano jako podkłady do realizowanych projektów odbudowy. Ankiety opisowe udostępniono do opracowania „Słownika Geograficznego“ pod redakcją prof. Arnolda (P.I.W.). Ponadto przygotowywano materiały dla Regionalnych Dyrekcji Planowania Przestrzennego oraz planujących urbanistów. Do prac dydaktycznych Katedr Projektowania Pol. Warsz. dostarczano podkładów dla ćwiczeń semestralnych i prac dyplomowych.



Ryc. 202. Zawichost, woj. kieleckie (1949), 1 : 1.500. Skala oryginału 1 : 500. Studium: „Ulica jako wnętrze”: 1. Budynki murowane, 2. Budynki drewniane.

dium teoretycznego, zmuszają jednocześnie do uwzględnienia rzeczywistych warunków, przyspieszając dojrzewanie studiującego jako planisty. Jednocześnie uzupełnienie materiału inwentaryzacyjnego teoretycznym projektem planu zagospodarowania może być pomocą przy przewidywanych pracach realizacyjnych.

Dlatego w dalszej pracy uwzględnia się wykonanie takich studiów odbudowy dla wszystkich zbadanych miast.

ZAMIERZENIA.

W najbliższej przyszłości Zakład zamierza dokonać uzupełnienia inwentaryzacji w dorzeczach Warty i środkowej Wisły. W zależności od kredytów na ten cel przewiduje się przeprowadzenie inwentaryzacji, działając wyłącznie w okresie wakacyjnym, dla około 40 miasteczek rocznie. O real-



Ryc. 203. Izbica, woj. poznańskie. Sylweta miasta.

ności tej liczby świadczą dane z lat: 1947 — 16 miast, 1948 — 25, 1949 — 36, pozostające w ścisłym związku z powiększaniem się kadr instruktorów oraz pracowników Zakładu.

W opracowaniu instrukcji na rok 1950 uwzględnione będą spostrzeżenia przywiezione z terenu w roku bieżącym. Ulepszeniu ulegnie system znakowania barwnego notatek. W porozumieniu z Dep. Planowania Osiedli w Min. Budownictwa przewiduje się położenie nacisku na wykonanie studiów miast, dla których zgodnie z planem sześcioletnim wykonane zostaną plany zagospodarowania przestrzennego oraz lokowane będą duże inwestycje.

W ten sposób badania staną się jednocześnie podstawową pracą przygotowawczą dla planowania przestrzennego.



Ryc. 204. Sompolno, woj. poznańskie. Typowe domy w ulicy.



fol. B. Marconi

Ryc. 205. Wzornik 1. Inskrypcja dotycząca
D. Kuczyńskiego.

ZBIGNIEW REWSKI

POLSKI STOLARZ DEKORATOR Z XVIII W. I JEGO KLIENTELA

„Znać iż zdawna się w złotej mierności kochali Przodkowie twoi“.

W jednym z krakowskich antykwariatów nabyłem przed rokiem wraz z niemieckim wydaniem „Perspektyw“ Pozza, z odręcznym ekslibrisem Karmelitów lwowskich, dwa wzorniki grafiki dekoracyjnej z końca XVII i pierwszej połowy XVIII wieku.

Wzorniki oprawne w stary półskórek i papier z wyraźnymi śladami starej farby olejnej, zarazem pościerane i podniszczone, świadczą o tym, że długo służyły wiernie swemu posiadaczowi lub kilku nawet właścicielom, a jeden może podpisał się nazwiskiem „Chodziński“ z zatartym inicjałem imienia. Podpis ten pochodzi jednak z pierwszej połowy XIX wieku.

Wzornik ten o formacie 17×30 cm. zawiera na 86 kartach następujące albumy graficzne oraz poszczególne ryciny: niemieckie¹⁾, augsburskie wydanie dzieła królewskiego architekta francuskiego Vouet — *Buch von unterschiedlichen Zierathen herlich bemahlet in dem Cabinet u. Bädern der Regierenden Königen in Frankreich in dem Königlichen Pallast. Durch Simon Vouet, Königl. Hofmahler zu Paris, Verlegt zu Augspurg durch Johann Ulrich Kraus A 1691*“. Dość swobodny to przekład skopiowanej bezpośrednio dalej karty tytułowej oryginału „*Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet et bains de la reyne regente au palais royal par Simon Vouet peintre du Roy. Paris*“.

Ryciny posiadają ślady dwojakiej, dawnej ręcznej paginacji atramentowej i ołówkowej, bez ścisłego zachowania kolejności. Rozpoczyna nr 87. Ryciny różnego charakteru, pochodzenia i autorstwa są przemieszane między sobą. Bezpośrednio za ryciną nr 81 następują dwie wiązanki kwieciana o tym samym charakterze stylowym; pod jedną z nich widnieje napis: „Zu finden in Nürnberg bei Jacob Sandrart Kupferstecher auf den Neuen Bau N 2“. Po tym ukazuje się dość jednolita stylowo i graficznie seria festonów kwiatowych, o szczególnie bujnej interpretacji akantusa w typie przełomu XVII w. na XVIII w. zastosowaniu do ram luster, stołów, sztukaterii, dalej klasycyzujące barokowo żyrandole, zwieńczone postaciami bogów i wodzów antycznych lub personifikacjami sławy.

Niektóre z dekoracyjnych kartuszy i panoplii wykazują mieszany charakter włosko-francuski. Przerwana paginacja rozpoczyna się znów od nr 129 do 134 dekoracjami o bardziej powściągliwej stylizacji motywów roślinnych. I znów rycina wybujałej dekoracji akantusowej, spotkanej już poprzednio. Dalej następuje seria festonów owocowo-roślinnych do snycerki a może i sztukaterii, nie podpisanych pięć, szósta z kolei tego samego typu ma u góry napis: „*Pilaster Festonen inventiert von Artur Quellinus N 1*“, a u dołu: „zu finden in Nürnberg bei Jacob Sandrart auf den Neuenbau“.

Na siódmej rycinie festonu wraca odrębna paginacja — nr 192.

Następuje seria pilastrowych motywów wodno-łazienkowych oraz panoplii typu francuskiego, może właśnie Vouet'a, z paginacją ręczną od 171—174. Z kolei rycina — w typie innej epoki — stylizowana renesansowo w ptaki i gryfy. Teraz następuje seria niemal jednolita, pod względem charakteru stylowego i autorstwa. Powraca też z przerwami i nie po kolei paginacja: 126, 127, 27, 122, 124, 125, lecz większość rycin występuje bez paginacji. Przeważają znów motywy wybujałego akantusa, choć w innym wykonaniu rysunkowym i graficznym. Ryciny są przeważnie podpisane oraz uzupełnione pod względem ujawnienia swej proveniencji przy pomocy kart tytułowych, jak np. „*Unselte Infender (sic!) et fecit*“. Po czym następuje tytuł w ramie akantusowej w typie epitafium: „*Newes Zierathen Buch inventiert durch den Kunstberühmte Johannes Unselte Bildhauer, Verlegt u. zu finden bey Johan Ulrich Stapff Kupferstecher u. Kunsthändler In Augspurg 1696. Andoni Birhert sculpt (sic!)*“. Dalej idą cztery ryciny rytowane przez Birkherta i raptem ukazuje się karta z dwiema rycinami królewskich ciężkich karoc o niezwykłej bujnej dekoracji barokowej. Ryciny podpisali „*Giovanni Battista Leonardi del*“ *Andrea Cornery in. et. fecit*“. Karta nosi rytowaną numerację

¹⁾ *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, Augsburg 1719, Biblioteka Carmeli Majoris Leopoliensis diei Exlibris Mariani Siedlicki.

„Fig. VIII“. I znów ryciny z rysunków Unselta z powtarzającym się tytułem z r. 1696, by natrafić na dwie ryciny według rysunków francuskich w wydaniu amsterdamskim: *Vases d'ornemens nouvellement inventées par. J. Le Pautre à Amsterdam chez G. Valck*“ z rytowaną numeracją 1 i 4.

Wreszcie zbliżamy się już niemal do końca (kart 24) by powrócić do rycin typu i pochodzenia augsburskiego prócz jednej jeszcze z królewską karocą w wykonaniu: „Andrea Cornely inv. et fecit“, Giov. Battista Leonardini delin., Joseph Frid. Leopold excud“.

Na drzewczkach karocy widnieje monogram C. R. W augsburskim wydaniu rycin spotykamy teraz innego rytownika. Tytuł wzornika jego inwencji brzmi: *Neue Romanische Zierathen Inventiert u. Gemacht durch den Kunstberühmbten Johann Indau, Verlegts Jeremias Wolff Kunsthändler in Augspurg Cum Privileg. S. C. M.* Ryciny mają rytowaną numerację 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, po czym następuje ponownie ten sam znany nam już tytuł wzorów Unselta, lecz w wydaniu z 1695 roku znów akantusy w zastosowaniu do obramień epitafiów, jak i drzwi, czy foteli. Rytownikiem był Jan Ulrich Stapff.

Na zakończenie sześć rycin p.t. „Anhang zum Heuller (?) Buch“.

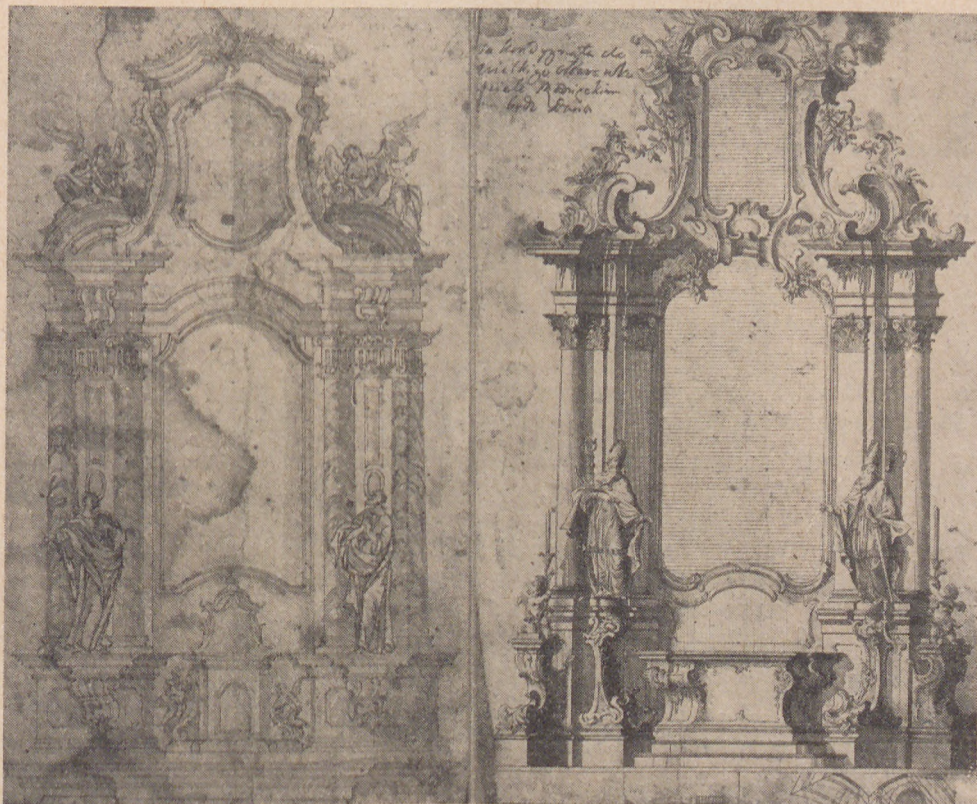
Motywy bocznych części obramień epitafiów czy ołtarzy w typie wyciągniętych chrząstkowo akantusów w rodzaju holenderskim. Ryciny nie są podpisane, za wyjątkiem pierwszej, gdzie widnieje imię „Wilhelm“ reszta narożnika karty odcięta.

Odcięcie częściowe paginacji ołówkowej, zamieszczonej w prawym górnym narożniku świadczy o tym, że ryciny bądź były nieoprawione wogóle, bądź że były oprawiane dwukrotnie.

Niezgodność zaś obydwu paginacji z dzisiejszą kolejnością kart może przemawiać za tym, że obecna zawartość zbiornika pochodzi z dwu czy z większej ilości oprawnych wzorników, które uległy podziałowi, czy uszczupleniu, lub częściowemu zaginięciu poszczególnych rycin, najpewniej w związku z posługiwaniem się nimi przy robotach, lub też umawianiu się o robotę.

Drugi wzornik o formacie $20,5 \times 30,5$ cm zawiera na szesnastu kartach dziesięć projektów ołtarzy, cztery dwuwariantowe projekty oddrzwí, portal pałacowy, oraz fragment projektu rozwiązania wnętrza salonu. Prócz nich do wewnętrznej strony okładek wklejono 1) rycinę przedstawiającą fasadę kościoła Św. Jana Laterańskiego w Rzymie oraz 2) Vedutę architektoniczną w charakterze holenderskiego późnego renesansu ok. 1600 z tytułem na dole: „Corinthia Gustus“.

Na czterech projektach ołtarzy podpisany jest pięciokrotnie (rzuty poziome na oddzielnej karcie): „Franc. Xav. Haberman inv. et delin., Joh. Georg Hertel excud. Aug. V.“. Ryciny te posiadają rytowaną rzymską numerację II, IV, III, I. Wzory oddrzwí też są podpisane przez Habermana i Hertla zarówno jak i wzór rozwiązania ściany salonu. Jedna rycina ołtarza, podpisana Joh. Mich. Leüchte inv. et del. cum Privil. Sacr. Caes. Maj. Mart. Engelbrecht excudit, należy do wzornika: „Unterschiedliche Neuinventierte Altäre mit da zu gehörigen Profillen u. Grundrissen“. Wreszcie cztery inne wzory ołtarzy, które u dołu rycin, sądząc z odciętych fragmentów, miały też i rzuty poziome, nie posiadają podpisów; mogły one ulec obcięciu przez intrologatora.



F. t. J. Bułbakówna

Ryc. 207. Rycina z wzornika II 11 z parafą do ołtarza w Radziejnie.

Ryc. 206. Oryginał projektu ołtarza we wzorniku 11.

Obydwa wzorniki pomimo dość międzynarodowej mieszanki rycin francuskich, włoskich i holenderskich zawierają w większości ryciny, jeżeli nawet nie w pełni augsburskiego autorstwa, to w każdym razie augsburskiego rytowania i nakładu. Norymberga reprezentowana jest skromnie, ledwie dwiema rycinami Jakuba Sandrarta. Było to zapewne wynikiem faktu, że Augsburg oraz Norymberga stanowiły centra najintensywniejszego i najbardziej masowego tworzenia, powielania, kopiowania i kolportażu rysunków i rycin na całą niemal Europę, a dotyczących wszystkich gałęzi sztuki z architekturą i sztuką stosowaną na czele. Nie była to twórczość zbyt oryginalna, gdyż opierała się na znajomości sztuki francuskiej, włoskiej i holenderskiej. Stąd może płynęła owa atrakcyjność augsburskich wzorników, oparta ponadto na dobrej organizacji handlowej. Wszystkie przytoczone nazwiska rysowników i rytowników dadzą się zlokalizować w Augsburgu, lub południowych Niemczech oraz Austrii, na podstawie Thieme-Beckera, Jessena, Wunderlicha²⁾ i in. A. Ulbrich zwraca uwagę na możliwość posługiwania się w XVIII w. graficznymi wzorami augsburskimi i norymberskimi na terenie dawnych Prus Wscho-

²⁾ JESSEN, Der Ornamentstich, Berlin 1920; Th. Wunderlich, Zeichenkunst., u. allgemeine Kunstbildung im XIV—XVIII Jhrt. Berlin 1911

dnich. Konkretnie udaje mi się to ustalić w stosunku do ołtarzy kościoła w Głotowie oraz jednego z kościołów w Królewcu^{2a)}.

Najwybitniejszym artystą był wśród nich Franciszek Ksawery Haberman, Ślązak z pochodzenia, ur. w r. 1721 w Głupczycach na Dolnym Śląsku, zm. w r. 1796 w Augsburgu. Kształcił się we Włoszech. Był najpierw rzeźbiarzem. Wybił się w okresie rokoka, jako najoryginalniejszy, obdarzony bujną fantazją, rysownik-ornamencista. Architekt Jan Indau, ur. 1651 — zm. 1690 r. w Wiedniu, był autorem wzorników architektoniczno-dekoratorskich, które ukazały się w kilku wydaniach. Ostatnie z r. 1713 w Augsburgu. Rysownik i sztycharz Jan Michał Leüchte, pochodzący ponoć z Augsburga, zmarł ok. r. 1730.

Jakiż jest jednak związek tych wzorników z Polską i polskimi artystami? Obydwa wzorniki noszą na swych kartach odrębne glossy, stwierdzające łączność właścicieli wzorników z Polską i polską ich klientelą.

Wzornik I w końcowej części rycin Stapfa według rysunków Unselta z r. 1695 i 1696 przechował ledwie lub wcale niewidoczne dla oka teksty, które stały się czytelniejsze dopiero na zdjęciach fotograficznych, uzyskanych w promieniach pozafioletkowych. Jest tych tekstów cztery, z których trzy łączą się raczej z Węgrami, a tylko pośrednio z Polską. Są to mianowicie dwa warianty tekstu, mającego upamiętnić pobyt polskich pielgrzymów w Edynburgu na Węgrzech:

- 1) „Iovi T. O. M. post felicem de
Esterhaz et Tornbach regressum
Peregrini Poloni ex Uvis Agri
Edimburgensis posuere Calendis
Augusti a DCCAIV Coss. S. M.
Semproniora P. V. Messala“.
- 2) „Illustribus Polonis ad Esterhaz Peregrinis
Cives Regni Hungariae praecipue vero
Civitatis Edimburg in perpetuae gratitudinis
Monumentum sacrum posuere“.
- 3) „Francisco Giutorio (?)
Post felicem de
Balneis regressum die (?)
Suo phomastico (?)
Ioannes Steminelkci (?)“.

Wszystkie teksty pisane są jednym i tym samym charakterem pisma. Czyżby artysta dekorator, snycerz, czy kamieniarz zetknął się z Polakami na Węgrzech, dokąd, sądząc z tekstów, Polacy zjeżdżali tłumnie do wód, a być może jeszcze skorzej do winnic lub zgoła do beczek wina węgierskiego, jeżeli nie byli to uchodźcy polityczni? Kwestia odczytania i ustalenia daty projektowanej formy uczczenia nie byłaby tu rzeczą obojętną.

Czwarty tekst (ryc. 227) pisany jest odmiennym charakterem pisma:

„Illu(trissimo Viatorij
Dominici Kuczynski
In arte suscriptionum
Et stylo lapidario peritissimo
Gratus possesor tibi posuit“.

Tekst ten odnosi się do Polaka. Starsze wydanie Encyklopedii Powstaniej Orgelbranda podaje, że Dominik Kuczyński, ur. w r. 1760 w Korczewie n/Bugiem na Podlasiu zm. 1819 w Warszawie, był senatorem kasz-

^{2a)} A. ULBRICH, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen* 1929, t. 2, s. 803—804.



fol. Z. Rewski

Ryc. 208. Radzięcin. Wielki ołtarz.

telanem Królestwa Kongresowego³⁾. Obdarzony zdolnościami zdobył w podróżach zagranicznych świetną znajomość łaciny i języków nowożytnych. Interesował się prawem i historią Polski. Na skutek okupacji pruskiej odsprzedał część dóbr bratu stryjecznemu. Znaczne dobra zapisał później synowcowi. Kilka tych szczegółów biograficznych zdaje się pasować do projektowanego tekstu uczczenia, na które mógł się zdobyć ów obdarowany synowiec. Mogło to mieć zatem miejsce dopiero około r. 1819. Barokowa akantusowa rama nie była widać na Podlasiu odczuwana jako staroświecczyzna. Jedną więcej wskazówką o długotrwałości tradycji baroku.

Jeden z przodków D. Kuczyńskiego, Wiktoryn, był hojnym kolatorem kościoła Jezuitów w Drohiczyń, gdzie fundował wielki ołtarz i organy. On też wystawił w r. 1731 wspinały w swoim czasie pałac i założył park w Korczewie.

Zatem nasz wzornik, względnie jego poszczególne ryciny, zawędrowały, czy to za pośrednictwem artystów, lub też podczas wojaży polskich od wód węgierskich do Korczewa. Mogły też one pierwotnie należeć do wspomnianego Wiktoryna Kuczyńskiego i przejść odeń przy okazji prowadzonych robót budowlanych do rąk artystów i rzemieślników. Może tym objaśniały się owa fragmentaryczność zachowania wydawnictw graficz-

³⁾ GLOGER Z., *Dolinami rzek*, Warszawa 1903, s. 182 i *Słown. Geogr. Król. Polsk.* oraz WÓJCICKI K., *Cmentarz Powązkowski*, Warszawa 1858, t. III, s. 33.

nych. Równie dobrze jednak teksty te mogły być igraszkami inskrypcyjnymi Dominika Kuczyńskiego, w których miał być niezwykle biegły. Wiek XVIII przykładał jak wiadomo dość duże znaczenie do tego rodzaju twórczości inskrypcyjnej w odniesieniu do sztuki, a do architektury w szczególności⁴⁾.

Przejdźmy skolei do wzornika II. Na karcie dziesiątej, obok ryciny przedstawiającej wzór ołtarza rokokowego (ryc. 207), widnieje najzupełniej czytelny tekst odręczny: „Ta kondygnata do wielkiego ołtarza w kościele Radzieckim ma bydz dana“. Między ryciną piętnastą a szesnastą oprawiony jest oryginalny projekt ołtarza, wyciągnięty w tuszu i podmalowany (ryc. 206). W prawym górnym rogu zachował się czytelny napis ołówkowy „Ten mi się podoba“ i podpis niestety nieczytelny. Dolna część tego projektu została obcięta najpewniej przy oprawianiu i dostosowywaniu do formatu rycin. Możliwe, że uległ obcięciu również i napis. A więc i wzornik II spełniał swe zadanie w Polsce, służąc za punkt wyjścia, a może i podstawę do projektowania ołtarza przez stolarza, oraz do przyjęcia projektu przez zamawiającego.

Obydwa napisy pomimo swej zdawałoby się lakoniczności pozwalają na częściowe przynajmniej rozwikłanie kryjących się tu zagadek. Określenie: „kościół Radziecki“ odnosi się według Słownika Geograficznego do kościoła parafialnego w Radziecinie w pow. biłgorajskim (województwo lubelskie), o 3 km od miasteczka Frampola. Tamże podaje się, że „na miejsce starego, drewnianego zapewne kościoła wznosił w r. 1758 dziedzic wsi M. Antoni hr. Butler obecny murowany dopiero w r. 1794“. Nowsza literatura a szczególnie miejscowe archiwum parafialne uzupełniają powyższe dane⁵⁾. Według wizytacji z r. 1752 pierwotny kościół był murowaną rotundą: „Ecclesia murata rotunda vetusta“.

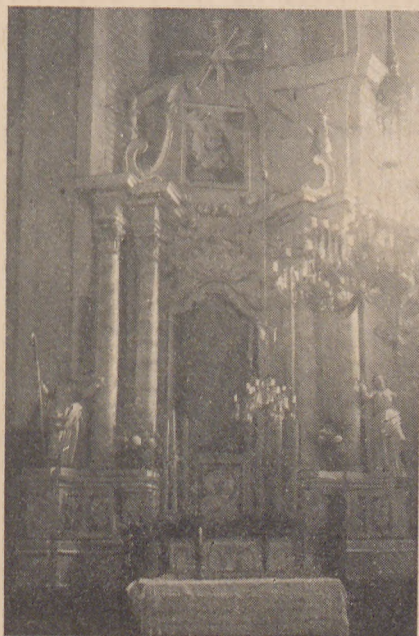
Odbyty wyjazd na miejsce podyktowany był chęcią ustalenia, czy zachował się tam wielki ołtarz oraz w jakim stopniu zależności od ryciny pozostaje jego forma. Radziecin to duża, malowniczo położona wieś z zachowaną biłgorajską zabudową drewnianą. Murowany kościół jednonawowy w typie wiejskich naszych kościołów barokowych. Główną ozdobę stanowią wolutowe szczyty, a pośrodku dachu skromna sucha w linii sygnaturka. Od strony ołtarzowej kościół posiada absydę, może pozostałość dawnej rotundy? Jakkolwiek i architektura barokowa zna absydialne zakończenie bryły kościoła. Wnętrze, zamknięte spłaszczonym sklepieniem późnobarokowym, niczym się specjalnie nie wyróżnia. Odpowiadało jednak gustowi ówczesnych czynników miarodajnych. Proboszcz Antoni Wojewódzki, który kierował pracami przy wykonaniu wnętrza, w opisie kościoła z r. 1796 zanotował swą opinię: „Kościół murowany nowy sklepiony strukturą piękną“⁶⁾.

Lecz głównym magnesem przyjazdu było zobaczenie wielkiego ołtarza i przekonanie się, czy pochodzi z czasów, odnoszących się do ryciny, oraz czy istotnie przypomina przekaz graficzny? Obecny wielki ołtarz (ryc. 208), a nawet jego górna część, owa „kondygnata“ z ryciny różni się znacznie od całokształtu i fragmentów ryciny (ryc. 207). Ołtarz, umiesz-

⁴⁾ Por. rzadki druk: Marcin KRAJEWSKI, Zbiór napisów Zambrowskiego kościoła w Warszawie 1790.

⁵⁾ L. ZALEWSKI ks., Z epoki renesansu i baroku na Lubelszczyźnie, Lublin 1949, s. 182—183.

⁶⁾ Radziecin, Archiwum Parafialne.



fol. Z. Rewski

Ryc. 209. Radziejcin. Kościół parafialny, ołtarz M. B.

czony w absydzie na wąskiej a wysokiej przestrzeni międzyokiennej, inny jest w proporcjach oraz ogólnym charakterze. Możemy zrazu wątpić, czy jego autor miał coś wspólnego z naszym wzornikiem. Zwracamy skolei uwagę na dwa inne boczne ołtarze i porównujemy z rycinami. Stosunkowo najbardziej zbliżony do ryciny jest ołtarz M. B. (ryc. 209), jakkolwiek bardziej uproszczony w detalach a dołem ma odmienny układ figur, gdyż ustawione są one nie między kolumnami, lecz po ich stronie zewnętrznej. W rezultacie kompozycja jest bardziej rozłożysta w proporcjach. Ołtarz św. Michała nie przypomina dokładnie żadnej ryciny ołtarzy, lecz w ogólnej kompozycji i opracowaniu szczegółów wygląda na dość swobodną kompilację, zaczerpniętą z kilku rycin. Z jednej pochodzi środek z parą kolumn i aniołami na odcinkach przerwanego łuku, z innej boczne części i wymyślna rama górnego obrazu ołtarzowego (ryc. 210). Odmienny jest natomiast w wyrazie swej formy ołtarz główny. Więcej architektoniczny niż dekoracyjny, w typie klasycyzującego późnego baroku niż rokoka, które reprezentowane jest na rycinach. Zaobserwowane w ołtarzu M. B. ustawienie figur na oddzielnych postumentach, przystawionych do boków ołtarza występuje szczególnie wyrażnie w wielkim ołtarzu, gdzie sprzyjał temu rozwiązaniu brak miejsca między kolumnami oraz świadomie wyzyskany efekt przedstawienia akcji między figurami a treścią obrazów ołtarzowych.

Chronologię obecnych ołtarzy zdobywamy w archiwum parafialnym. Inwentarz kościoła spisany w r. 1762 przy obejmowaniu probostwa przez ks. Wojewódzkiego, ur. 1729, dawnego proboszcza „Korytnickiego“, „za prezentą Michała Graffa Butlera starosty Preńskie-

go", wymienia trzy ołtarze murowane z obrazami malowanymi na murze. W wielkim ołtarzu obraz M. P., w bocznych św. św. Michała i Kazimierza. Zaś wizytacja z r. 1792 podaje: „Trzy ołtarze, wielki św. Kazimierza snycerską robotą rżnięty i nowowystawiony niemalowany, w którym jest św. Kazimierz na płótnie wymalowany. Ołtarz drugi N. M. P. po prawej ręce idąc do kościoła, także niedawno wystawiony snycerską robotą, niemalowany, w którym jest obraz na płótnie wymalowany N. P. Szkaplerznej. Ołtarz trzeci św. Michała snycerską robotą... Obraz na płótnie wymalowany". W ołtarzach zachowały się na tych samych miejscach wymienione obrazy o cechach stylowych późnego baroku. Również na podstawie formy stylowej ołtarzy wnosić można, że istniejące dotąd ołtarze pochodzą z ok. r. 1792. Znow z archiwaliów parafialnych dowiadujemy się o przypuszczalnym wykonawcy ołtarzy, czy też o środowisku, z którego mógł pochodzić⁷⁾:

„Od wystawienia dzwonnicy fl. 79...

5-to stolarzowi Wawrzyńcowi Bieleckiemu za robotę ławek, ambony i za materiał ut kontrakt de d. 19 (Decem)bris 1778 flor. 79...

7-to Wawrzyńcowi Bieleckiemu stolarzowi od robienia organum, konfesjonatów 2 i mensy w zakrystii z szufladami ut kontakt d. d. 7 (Septem)bris 1782 fl. 32, 45...

Andrzejowi Czemerowskiemu za wystawienie kopuły na kościele radzieńskim i od reparacji krzyża z materiałem ut kontakt 1790 165 flor...

Murarzowi Bartłomiejowi Brzędzickiemu od wymurowania plebanii 439 flor"

Do prac Wawrzyńca Bieleckiego niewątpliwie należy zachowana dotąd ambona oraz jeden z konfesjonatów. Obydwie roboty świadczą o dobrym poziomie wykonania oraz o zdolnościach kompozycyjnych ich autora, jakkolwiek i tutaj mogła oddziaływać grafika dekoracyjna. Trochę to dziwne, że „Regestr Expensy", wymieniając drobniejsze roboty, przemilcza czy pomija poważniejszą pracę, jaką stanowiła budowa ołtarzy. Czyżby ołtarze miały być fundacją kolatora Buttlera? Wydaje się to być wątpliwe, skoro długoletni proboszcz Wojewódzki, wypełniając co prawda austriacki, długi formularz napisał w p. 313: „Praeter Parochum nulli alii ad reparationem Ecclesiae et aedificiorum conveniunt" i w p. 312: „Ecclesia haec, pro fabrica, aut aliis usus determinatos redditus non habet".

Wnosząc z nazwisk innych jeszcze występujących w rejestrze rzemieślników oraz zachowanych ich robót, jak plebania, dzwonnica, a może i sygnaturka (choć ta ostatnia wydaje się być młodsza), jak również z mocno prowincjonalnej architektury kościoła, było to wszystko wytworem środowiska najzupełniej polskiego: majstrów i rzemieślników, murarzy, stolarzy, ślusarzy, snycerzy i in., pochodzących przynajmniej częściowo z niedalekich ośrodków miejskich, jak Zamość, Szczebrzeszyn, czy Fram-pol. Co do ołtarzy, to w tamtejszych kościołach nie stwierdziłem podobnych do radzieckich. Do robót bardziej artystycznych mogły tu należeć wcześniejsze malowidła ścienne ołtarzy. Obecne obrazy należą do pogranicza rzemiosła i sztuki. Lepszy jest jedynie obraz św. Kazimierza, który też może być importem z poważniejszego środowiska artystycznego. Autorstwo projektu ołtarzy przypisywałbym Bieleckiemu, względnie innemu nieznanemu z nazwiska stolarzowi, który mógł tu przybyć z okolic Drohiczyna za pośrednictwem Buttlerów. Kwestię pracy snycerza pozostawiam otwartą. Figury należą do średniej klasy prowincjonalnej.

⁷⁾ Datum 11 Novembris 1806 w Radziecinie. Regestr Expensy na Reparacya Kościoła Radzieckiego.



fot. Z. Rewski

Ryc. 210 Radziejów, ołtarz św. Michała Arch.

Pomiędzy miejscami robót, związanych z obydwoma wzornikami, Korczewem czy Drohiczyńskiem, a Radziejowem jest znaczna odległość ponad 200 km. Sama wędrowność artystów i rzemieślników nie zawsze może być wytłumaczeniem podobnych faktów. Natomiast powinowactwo rodzinne i stosunki przyjaźni między fundatorami i budownikami miały nieraz w sprawach pośrednictwa sił technicznych, czy artystycznych, znaczenie decydujące. Nie od rzeczy będzie przeto dodać, że wspomniani Kuczyńscy z Korczewa byli bardzo blisko spokrewnieni w XVIII w. ze znanym rodem Buttlerów, szkockiego pochodzenia, a zapisanym dość ciekawie na kartach sztuki w Polsce⁸⁾. Posiadali oni m. in. dobra pod Radziejowem, Frampolem oraz stylowy pałac w Kątach (pow. biłgorajski)⁹⁾. Są oni założycielami m. Frampola na monumentalnym planie barokowym z r. 1705 w polskiej realizacji, w drewnianej zabudowie.

⁸⁾ J. JODKOWSKI, Nieznane prace J. Szrettera i O. F. Lekszyckiego, BHSK 1/48, ponadto pamiętam z poszukiwań sprzed r. 1939 w Arch. Głównym Warsz., bodaj z testamentu Kaz. Paca, iż Buttlerowa była jeszcze bardziej aktywną fundatorką na szerszym terenie Polski.

⁹⁾ Zachowane dobrze mury tego pałacu, licowane kamieniem, rozebrano łącznie z kamiennym portykiem kolumnowym na materiał budowlany na potrzeby gminy w r. 1949.

W ten czy inny sposób stolarz dekorator, pracujący bodaj najpierw dla Kuczyńskich, zawędrował na południowo-zachodni kraniec Lubelszczyzny — pogranicze Małopolski — w późniejszym porozbiorowym tego słowa znaczeniu. Możliwe też, że któryś ze stolarzy ołtarzowych, pozostających w kręgu majątności Kuczyńskich, mógł również i na tamtym terenie posługiwać się tymi samymi wzornikami. Podczas przeglądania reprodukcji widoków kościołów drohiczyńskich we wspomnianej książce Z. Glogera (s. 189) wydało mi się, że bodaj tam dałoby się spotkać bliższe powinowactwo między grafiką typu augsburskiego a wykonanymi ołtarzami, niż to miało nawet miejsce w kościele radzieckim. Wielki ołtarz w kościele pofranciszkańskim w Drohiczynie przypomina wzór ołtarza Jana Miuchała Leüchte.

Możliwe też, że i same ryciny zebrane później i opracione w formie wzorników roboczych zostały sprowadzone, czy nabyte zagranicą przez Kuczyńskich, a podczas robót zostały przywłaszczone przez rzemieślników, względnie podarowane im przez właścicieli.

I cóż wnoszą nowe, lub mniej dotąd znane, owe wzorniki o niewielkim stosunkowo znaczeniu źródłowym? Zdają się potwierdzać pogląd, że kultura polska oparta od zarania swych dziejów w znacznej mierze na kulturze antycznej ¹⁰⁾ sprawiła, że tendencja klasycyzująca w sztuce od czasów renesansu zdobyła sobie w okresie baroku ważne, jeżeli nie przodujące miejsce. Słabszą bodaj i własną reprezentuje ona reakcję na późny barok Borrominiowski oraz południowych Niemiec, jak i na rokoko, szczególnie w skrajnych jego przejawach.

Wzorniki oraz oparte na nich obiekty sztuki w Radziejcinie odsłaniają stosunek przeciętnego polskiego artysty prowincjonalnego oraz jego klienteli do obcych wzorów. Wydaje się, że właśnie w polskiej sztuce prowincjonalnej najłatwiej jest ustalić polskość pierwiastków artystycznych ¹¹⁾, Można by to tem tłumaczyć, że z jednej strony tego rodzaju artysta zbliżony raczej do rzemieślnika, pozbawiony balastu erudycji, zajmował nieraz mniej niewolnicze stanowisko wobec obcych wzorów, a z drugiej strony — nieporadność techniczna i brak należytego zrozumienia rzeczy, dawały nieoczekiwane efekty artystycznych uproszczeń. W Tyrolu zwrócono słuszną uwagę na to, że prowincjonalni muratorzy, pracując zdala od większych ośrodków artystycznych, zmuszeni byli do zastępowania nieobecnych tam sztukatorów, barbaryzując z dużym wdziękiem klasyczne sztukaterie barokowe ¹²⁾. Podobne bodaj zjawisko miało i u nas miejsce z większością sztukaterii lubelskich i in. Podczas gdy wybitniejszy artysta wykształcony, czy opatrzone na mniej lub więcej klasycznych obcych wzorach, a najczęściej przy tym cudzoziemiec z pochodzenia, siłą rzeczy lgnął do sztuki obcej i to w czystej jej formie. Taki np. Tylman z Gameren wzoruje np. swe piękne kominki w pałacu Otwockim dość wiernie na rycinach Le Pautre'a, które posiada w swym bogatym księgozbiórze. A znów nie ujawni-

¹⁰⁾ Por. m. in. G. PRZYCHOCKI, *La Letteratura Dell'Età Augesteana negli studi Polacchi*, 1939.

¹¹⁾ T. DOBROWOLSKI, *Polskie Malarstwo Portretowe*, Kraków 1948.

¹²⁾ M. v. KLEBELSBERG, *Stuckarbeiten des 16 u. 17 Jhrts in Nordtirol*, *Veröffentlichungen des Museum Ferdinandeum in Innsbruck* 1948 B 20/25 (s. 175—214). Udostępnienie tej publikacji zawdzięczam uprzejmości dra St. Szymańskiego.

niony dotąd w publikacji autor pałacu Branickich w Warszawie przy ul. Miodowej posługuje się do rzeźbiarskiej kompozycji tympanonu ocalałego portyku ryciną z dzieł jednego z Blondelów.

Nie chcę przez to twierdzić, że dzieła rodzimych polskich artystów z reguły miały być słabsze o klasę od prac artystów obcych. Publikacje E. Łopacińskiego i M. Morelowskiego związały wielu polskich architektów XVIII w. z dziełami architektury dużej, jak na nasze stosunki, miary. Zasłużony badacz stosunków kulturalnych na Lubelszczyźnie, ks. infułat L. Zalewski, przygotowuje do publikacji materiały nieznanego polskiego architekta, autora jednego z ciekawszych kościołów XVIII w. w Lublinie. Istnieje też prawdopodobieństwo, że teoretyk fortyfikacji i geometra Józef Naroński budował w Prusiech Książeczych pałace, o ile nie wykonywał tam tylko pomiarów architektonicznych do swych prac z teorii architektury i fortyfikacji¹³⁾.

Odnalezione wzorniki graficzne rzucają też trochę nowego światła na stosunki artystyczne w dwu dziś dość zapadłych kątach kraju — na Północnym Podlasiu oraz w Białogrodzie. Barokowa architektura Drohiczyzna, Siemiatycz, Bociek, Korczewa i in., powstała w zasięgu kulturalnym Buttlerów, Sapiehów, Kuczyńskich, oraz mniej znanych Krasowskich, od dawna intryguje naszych badaczy¹⁴⁾. O tym, że współudział budownika często decydował o artystycznej formie architektury świadczą m. in. szczegółowe dyspozycje, pozostawiane przez fundatorów w testamentach. Do ciekawszych należy np. kodycył do testamentu kanclerza w. k. Stefana Korycińskiego z r. 1657, a dotyczący budowy rodowej kaplicy oraz przebudowy, zburzonego w r. 1802, kościoła św. Szczepana w Krakowie. Pośrednio dokument ten świadczy również o znacznym u nas wpływie artystycznym królewskich budowli na Wawelu¹⁵⁾.

Michał Krasowski ur. 1680, jest fundatorem pięknego gmachu pomisjonarskiego w Siemiatyczach o klasycyzującej fasadzie późnobarokowej, oraz dwu wspaniałych, dotąd zachowanych kap haftowanych z r. 1725¹⁶⁾. Może też nie bez słuszności próbowano wiązać z Podlasiem polskiego wybitnego, jakkolwiek dotąd mało znanego architekta, Kacpra Barzanka vel Bazzanka, wykształconego w Rzymie, gdzie mógł go poznać długie lata przebywający i tamże zmarły M. Krasowski¹⁶⁾. Dla wyjaśnienia tej sprawy będzie miała decydujące znaczenie przygotowywana publikacja archiwalna Dyr. K. Kaczmarczyka.

Zwrócono już uwagę na długotrwałą aktualność rycin, które pochodząc częściowo z XVII w. nie traciły swej wartości obiegowej w ciągu XVIII w., aż do początku XIX w.

Zmienny jest też we wzornikach dla pierwszej połowy XVIII w. zestaw międzynarodowej mieszanki rycin z wielką przewagą dość eklek-

¹³⁾ K. v. LORCK, *Herrenhäuser Ostpreussens*, Królewiec br., por. repr. rysunków architektonicznych J. Narońskiego z r. 1667 do pałacyku Dohnów w Willkühnen, s. 15, oraz ryc. 14 widok ogólny i rzut poziomy pałacu Eulenburgów w Prasach, pow. Kętrzyński.

¹⁴⁾ Zbiorowa praca pt.: „Białostockie“, Białystok 1929.

^{15a)} K. HOSZOWSKI, O znakomitych zasługach w kraju rodziny Korycińskich. Kraków 1862, s. 100—103 i 105—107.

¹⁵⁾ O. A. BELLUCCI, *Il paramento... donato da Michele Krasowski al Benedetto XIII*, Neapol 1931, s. 8—9.

¹⁶⁾ M. LORET, *Gli artisti Polacchi a Roma nel settecento*, Mediolan 1929, s. 33.

tycznych rycin augsbursko-norymberskich. Nie brak i bardzo wpływowych w swoim czasie Quellinusa oraz najpewniej i Vredemana de Vries obok innych jeszcze Flamandów, czy Holendrów. Nieliczne są włoskie i liczniejsze francuskie. Znajduje potwierdzenie fakt, że nie zawsze trzeba się doszukiwać działania artysty flamandzkiego, czy holenderskiego, gdy napotyka się na ten rodzaj sztuki. Bardziej jest bodaj znana rola pośrednicząca grafiki z okresu średniowiecza, niż w czasach nowożytnych. Jakkolwiek też od dawna jest np. wiadomo, że w drugiej połowie XVI w., Mikołaj Firlej sprowadził z Flandrii i Holandii wielu rzemieślników, m. in. cieśli i stolarzy, a nie bez tego zapewne, by nie było wśród nich przedstawicieli innych specjalności zawodu budowlanego¹⁷⁾.

Nic przeto dziwnego, że na Lubelszczyźnie występują w okresie baroku obok spolszczonego italianizmu, wpływów Augsburga, również flamizm i holenderszczyzna, które z czasem zostaną niewątpliwie dokładniej ustalone.

¹⁷⁾ J. K. KOCHANOWSKI, *Szkice i drobiazgi historyczne, Firleje*, Warszawa 1904, s. 92—93.



Ryc. 211. J. Wall — Porwanie króla Stanisława Augusta przez konfederatów barskich na ul. Miodowej w dn. 3 listopada 1771 r.

STANISŁAWA M. SAWICKA

RYSUNKI JÓZEFA WALLA W ZBIORACH GABINETU RYCIN STANISŁAWA AUGUSTA

Wśród bogatych materiałów przechowywanych w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie — tak niestety mocno zdewastowanych wskutek wypadków wojennych w latach 1939—1945 — na szczególną uwagę zasługują rysunki, projekty architektoniczne i ryciny, związane z epoką powstawania i szybkiego narastania zbioru — i z osobą jego twórcy, króla Stanisława Augusta.

Środowisko artystyczne tego okresu, szeroki zasięg zainteresowań, zaczynając od potrzeb budownictwa współczesnego, a kończąc na kolekcjonerstwie i zamiłowaniach amatorskich — znajdował żywe odbicie w ciągle, aż do Powstania Listopadowego — już na terenie Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego — kompletowanym zbiorze.

W zasobnych tekach zbioru powtarzały się często nazwiska artystów tak polskich, jak obcych, zatrudnionych przez króla, niejednokrotnie wysyłanych na dłuższe nieraz studia i podróże, opłacane ze skatupy królewskiej. Nic więc dziwnego, że prace ich, zarówno jeszcze akademickie, jak i studia z podróży, projekty na zlecenie króla wykonywane, szkice i doj-

rzale dzieła napływały obficie do zbiorów królewskiego Gabinetu Rycin. Nierównomierny to materiał, tak ze względu na różny stopień uzdolnienia autorów jak i na poziom wykonania, oryginalność pomysłu, niekiedy zbyt fragmentaryczność rysunku lub też niewolnicze naśladownictwo nie zawsze wartościowego oryginału.

Najbardziej interesujący i szczególnie wartościowy materiał stanowią dziś dla nas rysunki, akwarele i ryciny odzwierciedlające życie w Polsce ówczesnej, widoki cenniejszych zabytków architektury (akwarele Z. Vogla, rysunki Norblina, Orłowskiego i in.), sceny historyczne itd. — oraz, mimo strat i tutaj poniesionych, ocalały w znacznej części dział projektów architektonicznych i dekoracji, głównie z ostatniej ćwierci XVIII w.

Do pierwszej z tych grup zaliczyć by można rysunki Józefa Walla, (podpisującego się również Wahl), artysty urodzonego i zmarłego w Warszawie, kształcącego się w „malarni“ Bacciarellego i związanego ze środowiskiem warszawskim.

Spośród 22 rysunków Walla znajdujących się w Gabinecie Rycin, wybieramy tylko tych kilka, które są dla nas ilustracją ówczesnego życia. Niewątpliwie wykonane z natury, wyróżniają się zarówno zaletami kompozycji przedstawionych scen, jak i poziomem wykonania oraz trafnością obserwacji. Czuje się w nich osobiste zainteresowanie się artysty otaczającym życiem i nie ma w nich śladu niewolniczego rysunku, z konieczności podporządkowanego kopiowanemu wzorom, jak to ma miejsce w rysunkach i obrazach tegoż artysty, wykonanych z dzieł mistrzów holenderskich.

Chronologicznie pierwszym z omawianych rysunków jest szkic przedstawiający porwanie króla Stanisława Augusta przez konfederatów w dn. 3 listopada 1771 r., podczas, gdy przejeżdżał ul. Miodową (ryc. 211—Sygn.: Tek. 175, nr 257; wym. 340 × 448 mm). Rysunek wykonany kredką czarną i białą na szaro-niebieskim papierze, naklejony na białe passe-partout z dorysowaną tuszem ramką. Lewa strona rysunku z budynkiem zamykającym kompozycję, jest dosztukowana, widocznie arkusz papieru był za mały. — Scena przedstawia chwilę, gdy konfederaci na rękach wynoszą króla z karocy, a obok wre walka z eskortą królewską; konie przestraszone stają dęba, jeden z hajduków pali z pistoletu w pierś stojącego spiskowca. — Trafnie wybrał artysta do wykonania rysunku papier szaro-niebieski, wykonywując rysunek czarną kredką z zaznaczeniem tylko światła pochodni i odbłasków na oświetlonej łuczywem grupie postaci ludzkich i koni. Efekt tła nocy został świetnie osiągnięty.

Kompozycja jest żywa, dobrze rozplanowane grupy na pierwszym planie — tylko lekko zaznaczone postacie planów dalszych. Rysunek robi wrażenie szkicu do obrazu. Nie znamy jednak obrazu Walla, który by na podstawie tego szkicu mógł być malowany ¹⁾.

¹⁾ Istnieje jednak obraz tegoż artysty o podobnym temacie. W kościele św. Karola Boromeusza na Powązkach znajduje się w w. ołtarzu obraz malowany przez Walla, przedstawiający św. Karola Boromeusza z wyobrażoną poniżej sceną z porwania króla. Jest to jednak inny moment tego epizodu — gdy Kuźma klęczy przed królem. Obraz miał charakter votum za ocalenie króla i widocznie król wołał inną scenę na nim wyobrazić, zamiast walki na ul. Miodowej — raczej hołd poddanego.

Nie ma też szkic Walla nic wspólnego ze znanym, anonimowym sztychem, przedstawiającym tę samą scenę — poza wybraniem tego samego momentu — porwania króla z karocy na rogu ul. Miodowej i Kapitulnej. Jeśli nawet walka odbywająca się przy karocy, mogłaby przypominać nieco rysunek Walla (np. w postaci jeźdźca chwytającego za cugle konia z zaprzęgu królewskiego), to cała scena jest odmiennie skomponowana, gdyż odbywa się na tle pustej ulicy i pozamykanych kamienic oraz szeroko potraktowanego dalszego planu z grupami drzew, z budynkami, z ciągnącym drogą orszakiem towarzyszących pojazdów, z grupami pieszych itd.



Ryc. 212. J. Wall — Złożenie przysięgi przez Magistrat Warszawski po koronacji Stanisława Augusta w r 1764.

Również z osobą króla i z wypadkami współczesnymi wiąże się drugi rysunek (ryc. 212), który stanowi przy tym cenny dokument zarówno dla ikonografii Warszawy ówczesnej, jak i współczesnego życia.

Jest to duży rysunek o wym. 368×497 mm. (sama scena, wraz z ramką wykonaną na tym samym arkuszu 473×605 mm.; sygn. T. 175, nr 261), wykonany całkowicie tuszem, przy czym kontury postaci zwłaszcza pierwszoplanowych wzmocnione są piórem. Z prawej strony u dołu sygnowany: J. Wall fec. 1772. Papier żeberkowy z filigranem: C. & Honig.

Scena przedstawia Rynek Starego Miasta w Warszawie, widok wzięty od wylotu ul. Świętojańskiej wzdłuż kamienic strony południowo-zachodniej ku ul. Nowomiejskiej. Między rzędem wspomnianych kamienic z lewej strony i ratuszem staromiejskim z prawej całą przestrzeń wypełnia tłum ludzi, regularnie jednak w grupach rozmieszczony. Centralne miejsce na podwyższeniu zajmuje tron, na którym pod baldachimem siedzi król ze wstęgą orderową przez pierś idącą; po obu bokach, na stopniach tronu przeży się straż gwardii koronnej. Przed królem, w pewnym oddaleniu, tyłem do widza, stoi grupa dygnitarzy w faldzistych płaszczach i wielkich perukach na głowach. Po obu stronach siedzą szeregiem senatorowie i dostojnicy, za nimi aż do ścian budynków w zwartych szeregach stoją żołnierze gwardii koronnej, prezentując broń. Cały środek sceny aż do pierwszego planu wypełnia tłum ludzki, złożony ze szlachty i mieszczan, po bokach harczą

jeźdźcy, z prawej strony widać kilka kobiet oraz tak charakterystyczną dla całości obrazu scenkę ze straganem i dziećmi stojącymi na beczce. W oknach wychodzących na Rynek widoczne sylwetki ciekawych widzów odbywającej się przed ratuszem uroczystości. Ba, nawet na kominie narożnej kamienicy po lewej stronie widnieje schylona postać ludzka.

Przed wejściem do ratusza wybudowano łuk triumfalny zdobny w medalion z popiersiem króla, orła wieńczącego szczyt łuku i 4 figury po obu stronach na gzymsie bramy triumfalnej stojące. Na bliższej z dwóch poniżej na balustradzie umieszczonych piramidkach widnieje na kartuszu monogram AS i na szczycie korona królewska. Zarówno ratusz, jak kamienice w Rynku, widoczne w głębi wieże kośc. oo. Paulinów na rogu ul. Długiej, dachy domów — potraktowane są dość realistycznie, ale z dużą licencją w proporcjach i nie bez błędów rysunkowych i perspektywicznych.

Emblematy umieszczone na łuku triumfalnym przed ratuszem prowadzą do określenia charakteru przedstawionej uroczystości. Niewątpliwie wiąże się ona z osobą króla Stanisława Augusta, którego rysy wyraźnie rozróżnić można na medalionie łuku, a cyfry widnieją obok na kartuszu.

W zbiorach Gabinetu Rycin Stanisława Augusta znajduje się wiele szkiców przez różnych artystów sporządzonych na łuki triumfalne, iluminacje i dekoracje miasta z różnych okazji i z czasów jeszcze saskich, jakkolwiek z okresu panowania Stanisława Augusta jest ich najwięcej. Niewątpliwie król-esteta lubował się w splendorze i efekcie tych dekoracji i sam projekty te oglądał i zatwierdzał.

M. in. znajdują się w zbiorze projekty iluminacyj urządzanych w dniu imienin króla 8 Maja (1766), w rocznicę wstąpienia na tron (np. 1772 w Trojanowie), z okazji powrotu króla z Wiśniowca w r. 1781 itd. — Projekty iluminacji urządzonej przed ratuszem staromiejskim są trzy, wykonane przez Hubickiego na powrót króla z Wiśniowca w r. 1781. Tak więc miejsce to było niewątpliwie widownią zabaw ludu warszawskiego i organizowanych uroczystości, ale scena na naszym rysunku ma nieco inny charakter. Jest tu i sam król i w strojach uroczystych dygnitarze przed nim stojący. Być więc może, że scena przedstawiona przez Walla ma wyobrażać jakiś akt uroczysty, co zdawałyby się potwierdzać nie tylko stroje obecnych, ale ich uszeregowanie oraz brak kobiet wśród biorących udział w uroczystości. Kilka postaci kobiecych, umieszczonych w tłumie z prawej strony na pierwszym planie, obok grupy dzieci i straganu wyraźnie stwierdza, że kobiety te znajdują się tutaj tylko na marginesie rozgrywającej się akcji sceny głównej.

W rękopisie Ks. Franciszka Ksawerego Kurowskiego, pijara, znajduje się opis składania przysięgi przez Magistrat warszawski w d. 26 listopada 1764 r. z okazji koronacji Stanisława Augusta²⁾.

Z grubsza biorąc opis się zgadza z rytuałem przedstawionej przez Walla uroczystości. Różni się jednak w szczegółach (10 stopni przed tronem itp.), a i topograficznie nie jest dość dokładny. Z drugiej strony wiemy z rysunków Walla, że nie trzymał się on zbyt wierności w propor-

²⁾ K. Franciszek Ksawery KUROWSKI Sch. P. — *Pamiętki Miasta Warszawy*, z rkps. wyd. E. Szwankowski. Warszawa 1949, t. II, s. 29. Koronacja Stanisława Augusta. Wykonanie przysięgi przez Magistrat warszawski. (Dawniej wykonywano przysięgę w Krakowie. W r. 1764 odbyła się po raz pierwszy w Warszawie — ze szczególną uroczystością). „Urządzono pomost od Zamku do ratusza... przy wejściu do ratusza trzeci łuk (tryumfalny), przybrany w chorągwie, herby Państwa, królewskie i miasta, prowadził po 10 stopniach do bogato przybranego tronu, około którego były krzesła dla Senatorów“ ... „przed tronem i poniżej straż gwardii koronnej“ itd.



Ryc. 213. J. Wall — Sejmik w kościele OO. Augustianów (?) w sierpniu 1776 r.

cyjach, perspektywie i nawet szczegółach architektury traktowanej przez niego jako sceneria — tło przedstawionej sceny. Zajmowała go przede wszystkim strona kompozycyjna rozmieszczenia grup czy postaci, charakterystyka typów, ich koloryt, żywość scen zaobserwowanych i humor.

Należałoby jeszcze wyjaśnić różnicę w dacie umieszczonej na rysunku i rzeczywistej dacie złożenia przez magistrat przysięgi, co miało miejsce w d. 26 listopada 1764 r. Być może rysunek ten był wykonany w 8 lat po zaszłym fakcie z jakiegoś pierwotnego szkicu i może nawet służyć miał jako przygotowanie do obrazu.

W każdym razie ołówkowy podpis umieszczony na białej ramce rysunku: „Dietine — l'Eglise des Augustins“ — uważać należy za błędny, gdyż rysunek jest ilustracją uroczystości odbywającej się na Rynku Starego Miasta. — Nie jest to oczywiście sejmik, który zbierał się w kościele Augustianów i o którym Bartoszewicz pisze, że „zebrał się tutaj zwyczajem swoim sejmik“ (w r. 1695) i dodaje, że „już za czasów saskich — „nie same tylko sejmiaki odbywały się w kościele i w klasztorze, ale różne szlacheckie uroczystości“³⁾.

Taki to właśnie sejmik przedstawia inny rysunek Walla (ryc. 213), podpisany przez artystę „August 1776“. (Sygn. T. 175, nr 260, wym. 372 ×

³⁾ J. BARTOSZEWICZ, Kościoły warszawskie. Warszawa 1855, s. 75.

sama scena, 452 × 538 mm razem z ramką wykonaną na tym samym arkuszu), papier żeberkowy z filigranem: tarcza skośnie przekreślona, u góry lilia andegaweńska, na dole inicjały fabryki. Wykonany piórką, lawowany sepią, wyobraża wnętrze barokowego kościoła wypełnione gwarnym tłumem ludzkim. Widok jest wzięty wzdłuż osi nawy głównej w kierunku w. ołtarza; po obu stronach filarów, stanowiących niejako zamknięcie ścian bocznych głównej nawy, widnieją węższe wnętrza naw bocznych. Nawa środkowa, stosunkowo wąska, wydaje się być raczej tak wydłużonym prezbiterium — nakryta sklepieniem beczkowym z lunetami, w których widnieją okrągłe okna, po cztery z każdej strony i cztery dokoła w. ołtarza. Na ambonie, z lewej strony prezbiterium umieszczonej, tłoczy się kilku ludzi, z których jeden, większej tuszy, jasno oświetlony padającym z wnęki światłem, zdaje się przemawiać, wywołując żywą reakcję wśród zebranego w kościele tłumu. Grupa mężczyzn z prawej strony pod zwisającym od gzymsu świecznikiem wydaje okrzyki, wznosząc do góry ręce; umieszczeni na pierwszym planie opasali trębacze z taką siłą dmą w swe instrumenty, że siedzący za nimi szlachcic oburącz trzyma się za głowę, a trójka małych chłopców przed nimi stojących z zainteresowaniem przygląda się tak trębaczom, jak i doboszowi, który przykleknawszy wali pałeczkami w dwa bębny, skórą obciągnięte. Świetnie zaobserwowane postacie szlachty z podgolonymi głowami, z karabelą u pasa, żywo dyskutującej w grupkach na pierwszym planie, z korpulentnymi figurami kilku zażywniejszych szlachciców składają się na scenę pełną życia i prawdy zaobserwowanej niewątpliwie z natury, podkreślonej jeszcze groteskowym naturalizmem scenki z lewej strony, gdzie jeden z obecnych przykro odczuwa skutki zbyt obfitego poczęstunku.

Rysunek opatrzony jest podpisem ołówkowym na zielonym polu domalowanej ramki „fêtes de Bielany“. Wnętrze jednak kościoła Kamedułów na Bielanych pod Warszawą różni się znacznie od kościoła na rysunku Walla. Jest to kościół na planie krzyża greckiego, prezbiterium nie jest tak długie, okna są prostokątne, nie okrągłe, łukiem lekko wygiętym zamknięte u góry, brak ambony i nagrobków, zaznaczonych przez Walla. Można by niektóre szczegóły uważać za owoc późniejszych przeróbek w kościele, zresztą stwierdzona nieścisłość artysty w przedstawianiu szczegółów sztafazu również mogłaby być wzięta pod uwagę, wszakże treść sama przedstawionej sceny zdaje się stwierdzać, że właśnie tu mamy do czynienia z sejmikiem. Tłum jest ożywiony, ale nie robi wrażenia ożywienia świątecznego, a raczej właśnie ludzi rozpolitykowanych i zaciętrzewionych w dyskusji. Nie ma śladu jakiegoś świątecznego nastroju, jakby to mogło mieć miejsce w okresie odpustu (z wyjątkiem scenek pierwszoplanowych, nie stanowiących dominanty w charakterze obrazu całości), a raczej jest to właśnie zgromadzenie wotujące za tym lub innym kandydatem. Zarówno mówca na ambonie, jak i podniesione ręce oraz wznoszone okrzyki stwierdzają charakter tego zebrania. Zupełny zaś brak kobiet w tym — bynajmniej nie „świątecznym“ tłumie — zdaje się naszą hipotezę potwierdzać. Jest to niewątpliwie sejmik, poprzedzający Sejm, otwarty przez króla w dn. 23 sierpnia 1776 r.

Jak wyżej wspomnieliśmy, sejmiiki odbywały się w kościele św. Marcina oo. augustianów, lecz przedstawione przez Walla wnętrza n'e odpowiadają kościołowi św. Marcina przy ul. Piwnej. Raczej skłonni jesteśmy mniemać, że artyście chodziło przede wszystkim o obraz tłumu i wizerunek sejmiku, a za tło wziął kościół odtworzony z pamięci i potraktowany raczej



Ryc. 214. J. Wall — Odpust na Bielanach 1776 r.

jako wnętrze typowego i przeciętnego kościoła barokowego w Polsce. Brak tu bowiem i w. ołtarza z obrazem M. Boskiej Bolesnej z kościoła augustianów i nie zgadza się architektura. Skłonni też jesteśmy mniemać, że ktoś nieobeznany z treścią przedstawionych przez Walla scen, a mając podane tytuły rysunków — po prostu je pomieszał. I tak, określenie o sejmiku z poprzednio opisanego rysunku odnosi się do rysunku ostatnio opisanego, a podpis pod tym ostatnim — wiąże się z rysunkiem następnym, a mianowicie ze sceną zabawy w lasu bielańskim (zatytułowaną zresztą w Katalogu Utkina „Fête champêtre“).

Zanim jednak do niego przejdziemy wspomnieć należy, że jeszcze jeden rysunek Walla o podobnym temacie znajduje się w zbiorach Gabinetu Rycin. Przedstawia on zebranie sejmikowe w małym miasteczku. Scena odbywa się na placu między drewnianym kościołem z charakterystycznym balkonem na fasadzie i budynkiem w stanie ruiny, przypominającym ratusz, — w głębi. Tłum wypełnia zwłaszcza schody i ganek kościelny, na którym krewkie temperamenty kazały porwać się do szabel. — Rysunek jest wykonany pędzlem, sepią, na szkicu ołówkowym, otoczony jest ramką czarną z doklejonym paskiem zielonym, pociągniętym złotą farbą, ramką różową i czarną — wszystkie wykonane na tym samym arkuszu. Wym. 330×476 mm.—sama scena i 410×555 mm.—cały arkusz. Rysunek pochodzi z dawnego zbioru uniwersyteckiego, (sygn.: T. 1098, nr 164, ryc. 217).

Rysunek jest interesujący tak dla samej sceny, przedstawionych typów, jak i architektury miasteczka polskiego z ostatniej ćwierci XVIII w.— Nie jest to jednak rysunek inwencji Walla, jakkolwiek jest podpisany u dołu: J. Wall inve., gdyż w zbiorach Kórnickich znajduje się analogiczny rysunek oryginalny J. P. Norblina, (Sygn. M. K. 3380, wym. 410×645 cm.), od którego nasz rysunek różni się tylko w szczegółach — i sądząc z reprodukcji (por. Z. Batowski, *Norblin...* fig. 71) — oryginału niestety nie znam — jest słabszy od norblinowskiego.

Oto zasadnicze różnice utworu Walla od pierwowzoru Norblina: obcięty pierwszy plan z kurami, wieprzem i dwiema postaciami z psem — po lewej stronie; obcięta strona prawa: drugi siedzący żebrak i dwie postacie w głębi z samego boku rysunku, oraz sterczące kominy zrujnowanego ratusza. U Walla brak sygnaturki na kościele, okno gotyckie na rysunku Norblina zamienione jest tutaj na okno dzwonnicy z widocznym w głębi dzwonem, do bocznego okna w kościele przystawiona jest deska zamiast drabinki. U Norblina staranniejsze jest rysowanie ciesiołka kościoła — balkon, drzwi wejściowe. Różnią się też takie szczegóły, jak strój chłopca na pierwszym planie; brak też dzieci biegnących z psem w głębi itd.

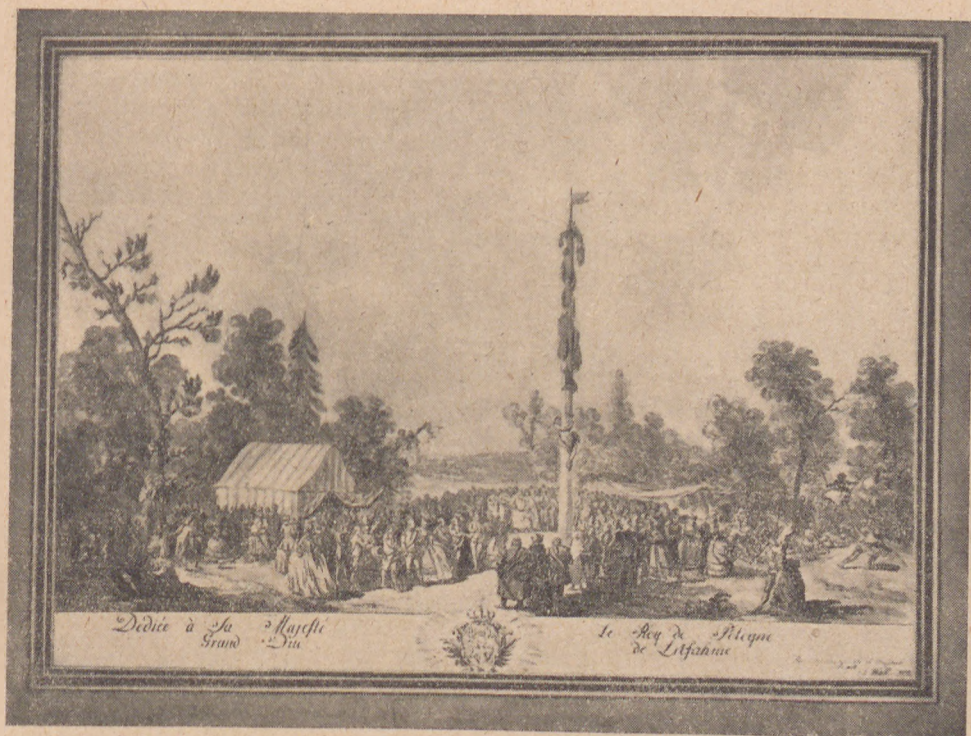
Z. Batowski nie znał prawdopodobnie rysunku kórnickiego z autopsji, gdyż pisze o nim, iż jest niedatowany i przedstawia nieznaną miasteczkę. Tymczasem, jak mnie informuje dr J. Orańska, rysunek jest podpisany na architekturze z lewej strony: „Bronice 1803 Norblin fecit“. (Z. Batowski przypisywał powstanie rysunku na okres ok. r. 1785)⁴⁾.

Miejscowość Bronice należała wówczas do rodziny Dembowskich. W Słowniku Geograficznym Chlebowskiego podano, że jest to wieś i folwark pow. nowoaleksandryjskiego, należąca do parafii Wąwolnica „w pięknym położeniu z parkiem i murowanym pałacykiem“. Leon Dembowski w swych pamiętnikach⁵⁾ wspomina, że Bronice nabył ojciec jego w r. 1798; z wiosną r. 1802 miał przebywać w Bronicach Norblin, aby kontynuować naukę rysunku czternastoletniej siostry L. Dembowskiego, Cecylii. Zapewne w okresie pobytu w Bronicach powstał wymieniony wyżej rysunek Norblina. Czy jednak przedstawia on Bronice, czy też tylko tam był wykonany?

Oczywiście Wall, który umiera w r. 1798, nie mógł kopiować tego rysunku. Pozostaje więc przypuszczenie, że zarówno rysunek kórnicki Norblina, jak i prawie wierne powtórzenie go na rysunku Walla powstały z innego pierwowzoru. Nie znam niestety w całości 2 Albumów ze szkicami Norblina znajdujących się dziś w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Bez względu jednak na fakt, czy pierwowzór taki się zachował czy nie, wolno przypuszczać, że Norblin taki rysunek wykonał w szkicu. Powtórzył go za nim Wall w okresie, gdy powstały inne jego opisywane tu rysunki, a Norblin, bawiąc w Bronicach w r. 1803 ponownie powrócił do tego tematu i swój dawny rysunek raz jeszcze odtworzył (wypadek znany w twórczości Norblina). Przemawia za tą hipotezą fakt, że niewątpliwie rysunek Norblina stoi wyżej tak pod względem kompozycyjnym, jak i opracowania artystycznego od utworu Walla. Podpis zaś pod rysunkiem Walla: „inve[nit]“ ma zapewne dosłownie oznaczać wykonanie samego rysunku. Dodać jeszcze możemy, że według cytowanych opisów w Bronicach nie było

⁴⁾ Z. BATOWSKI, *Norblin*, Lwów, b. d., s. 120.

⁵⁾ L. DEMBOWSKI, *Moje wspomnienia*, Petersburg, t. I, s. 40—43.



Ryc. 215. J. Wall — Zabawa ludowa na Bielanych 1777 r.

kościół, a tym mniej ratusza; zrujnowany zaś budynek, widoczny w głębi, nie może być tym murowanym pałacikiem, w którym wówczas mieszkali Dembowscy. Być może, scena pochwycona z pewnością z natury przez Norblina, przedstawia któryś z sejmików, poprzedzających wybory do Sejmu w latach: 1776, 1778 lub 1780.

Wspomniany wyżej rysunek, zatytułowany „Fête champêtre“ (ryc. 214) wykonany jest całkowicie tuszem, przy czym kontury, zwłaszcza pierwszoplanowe, podkreślone są lekko piórkiem. (Sygn. T. 175, nr 262, wym.: 370 × 475 mm. sama scena, a 465 × 567 mm. cały arkusz wraz z domalowaną ramką czarną i zieloną. Między brzegiem rysunku i ramką czarną doklejoną na tle białym pasek złoty; filigran. jak na rys. poprzednim). Rysunek pochodzi z tego samego roku, co poprzedni, sygnowany w prawym rogu u dołu „Jouliette 1776“. (Ma to być zapewne „Juillet“).

Za temat obrał sobie artysta malowniczą, pełną ruchu i życia scenę odpustu na Bielanych. Polanę na pierwszym planie wypełnia w luźnych grupach przedstawiony tłum ludzi, przybyłych we wspaniałych poszóstnych karocach, w parę koni zaprzężonych kolasach — lub na zwykłych wiejskich wozach. Wszystkie te ekipaże w różnych kierunkach zdążające lub stojące już na uboczu w otoczeniu grup ludzkich, wprowadzają ruch wśród zebranych tłumów, gdzie rozgwar odpustowy zdaje się unosić w powietrzu. Wnikliwie zaobserwowane scenki, j. np. tłum słuchający muzykantów: dudziarza i flecisty, ze sztykmistrzem tańczącym na

grzbiecie psa — na pierwszym planie chłopcy, którzy wykorzystali jak łożę stojącą opodal karoce, inni widzowie z muru, okalającego kościół, oglądający widowisko — składają się na ten barwny obraz. Po polanie przechadzają się damy w modnych sukniach, z parasolkami, w asyście młodych elegantów w cudzoziemskich strojach i starszych zażywnych „kontuszców“, w namiocie opodal odbywa się piknik, a obok stanął wóz wiejski z chudym konikiem i wypoczywającymi chłopami. Cały ten tłum barwny, strojny w kontusze i żupany lub na modłę francuską we fraki, pończochy, stosowane kapelusze na perukach, z karabelą u boku lub długą fajką czy elegancką laseczką w rękę — przybył na doroczne „święto ludowe“ na Bielanych. Rozproszone światło, użyte przez artystę, naświetla dostatecznie wszystkie te grupy, sięgające do dalszego planu — tak charakterystycznych drzew rysowanych raczej pojedynczo na tle głębi lasu. Z prawej strony widnieje Kościół oo. kamedułów z charakterystyczną bramą w murze okalającym cmentarz przykościelny. Wprawdzie zarówno rysunek, jak i szczegóły fasady nie zupełnie odpowiadają znanym nam wizerunkom tego kościoła, ale i tu jest to raczej architektura odtworzona więcej z pamięci i nie pretendująca do ścisłości ikonograficznej. Lekkie chmurki na niebie doskonale uzupełniają delikatną plamą na białym tle nieba miękko rysowane korony drzew.

Wyjaśnić jeszcze wypada datę w podpisie, umieszczonym pod rysunkiem. Jak wiadomo, odpust na Bielanych odbywał się tradycyjnie w drugi dzień Zielonych Świątek, a nie w lipcu. Być może i tutaj data odnosi się do wykonania rysunku z pewnością odtworzonego z poprzedniego szkicu.

Dobrze skomponowany ten obraz z życia i obyczaju współczesnego w stolicy przywodzi nam na pamięć więcej znany utwór o tym samym temacie Norblina, który zresztą kilkakrotnie do tego tematu powracał — wykonany jednak w kilkanaście lat później. Widok wzięty jest przez Norblina z przeciwnej strony, mianowicie w kierunku od Wisły, tak, że kościół z murem cmentarnym znajduje się u niego po stronie lewej od widza⁶⁾. Do rysunku tego jeszcze później powrócimy.

Jeszcze inny rysunek Walla podobny temat przedstawia. Wyobraża mianowicie zabawę na otwartej przestrzeni, ujętej z obu stron drzewami — z wysokim masztem po środku, z namiotem po lewej stronie i w dali widniejącą sylwetką jakiejś budowli (ryc. 215). (Sygn. T. 175, nr 259, wym.: 410 × 588 mm. — sama scena z dedykacją; ramka czarno-zielona i doklejony złoty paseczek umieszczone są na papierze żeberkowym, na którym rysunek naklejono, filigran, jak na dwóch poprzednich rysunkach). Ołówkiem na dolnym marginesie podano tytuł rysunku: „Le Jour de Bielany“. Rysunek jest wykonany pędzlem — sepią, na szkicu ołówkowym. Opatrzony jest u dołu dedykacją i podpisem autora: „Dediée à Sa Majesté Le Roy de Pologne Grand Duc de Litfahnie (sic!) — par son très humble et obeissant Sujet J. Wall 1777“. (Zaznaczyć należy, że środkowe litery słowa „Litfahnie“ są poprawione z innego poprzedniego tekstu).

Scena przedstawia zabawę już nie o odpustowym charakterze. To bawi się towarzystwo stolicy związane ze dworem i wyższymi sferami społeczeństwa. Świadczą o tym postacie mężczyzn w paradnych strojach ze wstęgami orderowymi, damy w modnych, szerokich i fałdzistych sukniach, w małych kapelusikach z piórkami, świadczy raczej poważny a nie wesoło rozbawiony tłum zgrupowany dokoła po środku stojącego masztu. Wysuwa

⁶⁾ Z. Batowski, Norblin. Lwów, tabl. XIX.



Ryc. 216. J. Wall — Piknik w parku. 1778 r.

się tu wyraźnie grupa po lewej stronie z mężczyzną w mundurze wojskowym, ze wstęgą orderową, którego zabawia piękna pani, nachylająca się ku niemu. Po obu stronach tej grupy widać kilku dygnitarzy we frakach i z orderami w towarzystwie dam. Dalej, nieco w głębi dwie pary płasają w rondzie przy dźwiękach skrzypiec, trzymanych przez muzykanta, siedzącego na drzewie. Przygląda się im zażywny wąsaty szlachcic z karabelą u pasa, znany nam już typ z poprzednich rysunków Walla i widoczny również i tutaj w grupie trzech osób, na pierwszym planie, odwróconych od widza. Zamykają one zręcznie — wraz z parą idącą od strony prawej — krąg widzów dokoła pokazu zręczności amatorów nagród zawieszonych na maszcie. Figury te pierwszoplanowe doskonale pogłębiają scenę, ukazując w oddaleniu zwarty tłum widzów i tu i owdzie podchwyczone parki lub bawiące się grupy, j. np. przy huśtawce z prawej strony lub dwa orientalne typy w szarawarach i burnusie po prawej stronie masztu oraz charakterystyczną parę: starszej damy i niewątpliwie francuskiego „abbé”, nieco głębiej za nimi. Maszt, wyżej wspomniany, doskonale komponuje się z grupami drzew z prawej i lewej strony sceny i pogłębia jeszcze tło sceny środkowej, gdzie w dali ukazują się zarysy budowli i otwarta, daleka przestrzeń.

Niektóre postacie wyraźnie zdają się stwierdzać, że chodziło tu artyście o scharakteryzowanie — jeśli nie sportretowanie znanych u dworu osobistości. Dedykacja dla króla potwierdza jeszcze tę tendencję.

Rysunek jest interesujący nie tylko dzięki zaletom kompozycji i delikatnej fakturze, o wiele większej swobodzie wykonania, niż poprzednio opisane sceny (zwłaszcza dotyczy to Przysięgi na Rynku i Sejmiku w ko-

ściele); daje on nie tylko obraz życia i obyczaju sfer bliższych dworu królewskiego w Warszawie, ale stanowi i cenne źródło dokumentacyjne dla strojów tak różnorodnych, a stwierdzających krzyżujące się tradycje lokalne z płynącą z Francji modą tak męską, jak i kobiecą. Połączenie to charakteru zabaw ludowych z huśtawką, tańcami i popisami zręczności — z przedstawieniem t.zw. „fête champêtre“, tak modnej wówczas w wyższych sferach społeczeństwa, umiejętnie podchwycił artysta w swym rysunku, niewątpliwie jeśli nie bezpośrednio z natury rysowanym, to w każdym razie odtwarzającym jakąś zabawę, którą sam oglądał.

Podobny temat, ale w węższym ujęciu, widzimy jeszcze na jednym rysunku Walla z tej samej kolekcji pochodzącym, najpóźniejszym z omawianej tu grupy. Znacznie mniejszy rozmiarami (ryc. 216), wym. 278 × 400 mm. sama scena, 332 × 455 mm. razem z ramką czarnozieloną, papier żeberkowy; filigran z lilią andegaweńską na tarczy i koroną u góry, na dole inicjały fabryki; sygn. T. 175, nr 247), wykonany również pędzlem sepią na lekkim szkicu ołówkowym z podkreśleniem wszakże szczegółów figur lekkimi dotknięciami pióra.

Jest to już nie zabawa na większej przestrzeni i przy udziale większych tłumów — to piknik w parku, tak bardzo charakterystyczny dla tej epoki i dla malarstwa tego okresu. Rysunek przedstawia fragment parku, gdzie w cieniu drzew przechadzają się lub siedzą, zabawiając się rozmową, damy i kawalerowie. Stojący w środkowej grupie mężczyzna wychyla kielich, grupa osób na pierwszym planie z prawej strony zdaje się przygotowywać do posiłku. Podkreślić jeszcze należy modne stroje pań — fałdziste, szerokie suknie z obcisłym stanikiem; kilku mężczyzn zaś nosi tak dobrze znany z portretu Stanisława Augusta, malowanego przez Bacciarellego, kapelusz ze sterzącymi piórami. Z lewej strony widnieje fragment balustrady, na cokole której stoi posąg Wenus.

Rysunek ten, utrzymany zupełnie w stylu Watteau, posłużył naszemu artyście za temat jednej z rycinek w albumie dedykowanym królowi, o którym niżej będzie mowa. Jest to podobna scena w parku, gdzie nawet motyw posągu, stojącego na cokole balustrady, jest ten sam. Mniej tylko postaci i drzewa raczej utrzymane w typie Norblinowskich smukłych, pędzelkowatych drzew ze szkicu Lasku Bielańskiego w krakowskim Albumie. Zmiany te tłumaczą się przede wszystkim małymi rozmiarami rycinki (85 × 111 mm).

Tych kilka rysunków wybranych spośród utworów ręki Walla, przechowywanych w Gabinecie Rycin, każe nam traktować tego artystę z jednej strony, jako ilustratora współczesnego życia i wypadków, zachodzących w jego otoczeniu, a z drugiej strony wrażliwego na prądy nurtujące wówczas w sztuce. Znał on zapewne dzieła jeśli nie samego Watteau, to jego naśladowców, niewątpliwie zetknął się z panującą wówczas modą na parki i „conversation galante“, festyny i idealizowane na tle ogrodów idylle strojnych dam i wdzięcznych berżeretek.

Niemniej poza tymi modnymi tematami, o charakterze raczej konwencjonalno-dekoracyjnym, zwraca on się do życia otaczającego, jako uważny i nie pozbawiony humoru obserwator. Typy rodzajowe w rysunkach jego, ilustrujących ówczesne życie Warszawy i współcześnie zachodzące wypadki, wybitnie o tym świadczą.

Twórczość Walla mało jest znana, prace jego raczej fragmentaryczne, zachowane były w kolekcjach dziś przeważnie rozproszonych, jeśli nie

zniszczonych, to też trudno ukształtować sobie w pełni jakiś zwarty obraz jego artystycznej działalności.

Wall urodził się w Warszawie; Z. Batowski w Słowniku *Thieme-Beckera* podaje jako prawdopodobną datę urodzenia r. 1754. Zmarł w Warszawie 21 stycznia 1798 r. i według notatki zachowanej w parafii św. Krzyża w Warszawie *Liber Mortuorum* został pochowany na cmentarzu przy tymże kościele. Notatka podaje, że zmarł w wieku lat 45, czyli że urodził się w 1753, a raczej nawet w 1752.

Rysunek Walla dedykowany królowi w r. 1777 zdaje się stwierdzać, że musiał być już znanym wówczas na dworze artystą, który przeszedł przez malarnię Bacciarellego i szukał już własnego stylu.

Z materiałów, cytowanych w życiorysie u *Thieme-Beckera* wiele dziś przepadło. Nie wiemy, na jakiej podstawie podano daty wyjazdów Walla do Włoch (1784, 1786, 1788 — Tivoli, 1789, 1790 — Neapol, 1791 — Rzym), do Dreżna (1790). W r. 1792 znalazł się artysta znowu w Warszawie.

W każdym razie zanotować należy, że we wspomnianym życiorysie niema wzmianki o podróży do Francji, czyli że z epoką malarstwa francuskiego pod znakiem „*fêtes galantes*” artysta zapoznać się musiał w czasie podróży do Włoch i do Dreżna, a może wcześniej jeszcze za pośrednictwem przybyłego do Polski w r. 1774 Norblina.

Niewątpliwie pobyt w „malarni” Bacciarellego wpływ swój odegrał, ale raczej w skierowaniu stypendysty królewskiego do Włoch, a nie gdzieś indziej na studia. Zważyć zaś należy, że daty naszych rysunków pochodzą sprzed cytowanych wyżej terminów podróży. Z. Batowski pisze: „występuje on w szeregu rysunków jako naśladowca N., obierając za temat sceny obyczajowe (np. z Bielan), lub igrając efektami kontrastowego światła”⁷⁾. Otóż szkice Norblina z Bielan w Albumie Krakowskim (str. 52 i 60) i w Albumie Gołuchowskim (str. 21), datowane są 1787⁸⁾ — czyli że opisane przez nas w wypadku Bielan rysunki Walla powstały o 10 lat wcześniej.

Zestawienie z resztą dzieł Norblina, owianych całkowicie urokiem parku Wersalskiego i finezji stylu Watteau i współczesnych malarzy francuskich — pozwala uwydatnić większą surowość w rysunku Walla, większy realizm w przedstawianiu scen i branych z otoczenia postaci. To zainteresowanie się otaczającym życiem i nowymi dlań typami spotkamy i u Norblina, ale nieco później. Nie trzeba zapominać, że Norblin przybył do Polski w r. 1774, że więc zaczynał dopiero działać na dworze Czartoryskich, gdy Wall przebywał prawdopodobnie jeszcze w malarni Bacciarellego i w tym okresie powstały pierwsze z omawianych przez nas rysunków. Jakkolwiek więc pewne nici mogły być już zadzierżgnięte między przybyłym z Paryża Norblinem i artystami zgrupowanymi dookoła „malarni” Bacciarellego, to jednak dodać trzeba, że znane nam podobne prace Norblina z późniejszego, jak wspomnieliśmy, pochodzą okresu. Najwcześniejszy zaś zachowany rysunek o treści „zabawy na dworze” w Albumie Gołuchowskim nosi datę 1777. (Bielany Walla datowane są 1776). Niemniej nie można zaprzeczyć, że nie tylko twórczość Norblina wpływ wywarła na

⁷⁾ Z. BATOWSKI, *Zbiór Graficzny w Uniwersytecie Warszawskim*. Warszawa 1928. s. 23.

⁸⁾ Z. BATOWSKI, *Norblin*, op. cit., s. 106.

rozwój talentu Walla, ale może i przyczyniła się do podsycenia u Walla zainteresowania się życiem otaczającym. Niemniej — mimo nawet kopiowania utworów Norblina, Wall zachowuje swą indywidualność w mniej nerwowej kresce, w upraszczaniu wielu szczegółów, zbędnych dla całości obrazu, w większej naiwności rysunku.

Być może, że właśnie Bacciarellemu i wyjazdowi do Włoch zawdzięcza Wall swe zamiłowanie raczej ku malarstwu włoskiemu skierowane. Kopiuje on obrazy Annibale Carracci, Guido Reniego, Guercina, Ribery i in.⁹⁾ Sam zaś maluje wielkie płótna ołtarzowe, sceny mitologiczne, historyczne i alegorie, nie zdradzające ani wielkiego talentu ani dobrej szkoły, a raczej podciągnięte do kanonów ogólnie panującego smaku. Obrazy te były malowane niewątpliwie na zamówienie, a wykonanie przez Walla obrazu wotywnego jako wyraz dziękczynienia za ocalenie króla, porwanego przez konfederatów w r. 1771 — dowodzi zatrudniania przez króla sty-pendysty królewskiego.

Więcej nam w wypadku Walla mówią o artyście jego rysunki i grafika, przechowywane w Gabinecie Rycin. W zbiorach Gabinetu Rycin znajduje się album, oprawny w skórę cielęcą ze złożonym super-ex-librisem królewskim, z dodrukowaną kartą tytułową, opatrzoną datą 1778 i z dedykacją dla króla, podpisaną: J. Wahl, Pensionnaire du Roi, zawierającą panegiryczny wiersz — składa się z 29 rycinek, obciętych i naklejonych, otoczonych domalowaną ramką zieloną z czarnym brzeżkiem. Są to wszystko akwaforty, niewielkich rozmiarów, przeważnie podpisane na płycie i datowane 1776, 1777 lub 1778. Pierwsza z nich stanowi frontispice — ze Sławą wieńczącą popiersie króla, ustawione na bazie kolumny z napisem: „Gravures à l'Eau forte par J. Wahl. 1778“. Tematami rycinek są scenki z życia wiejskiego, głowy męskie często za wzorem Norblina przybrane w turban, postacie Żydów itd. Wielkiej zależności tych rycinek od Norblina-akwaforcisty dowodzi nie tylko to samo poszukiwanie kontrastów świetlnych, ale wprost formalna — jeśli nie niewolnicza zależność jednej z nich — męskiego portretu nr 17 — od Norblinowskiego „Mazepy“.

Ogólnie biorąc nie wychodzi w nich Wall poza naśladownictwo niewątpliwie znanych już wówczas rycin Norblina, z których naśladuje nie tylko fakturę, tematy, ale nawet i same modele, np. w głowach męskich (nr 18, 28). W scenkach drobnych zaznacza się naśladownictwo obcych wzorów w odmiennej architekturze budowli wiejskich, obcych strojach (kapelusze chłopów na nr 2, 13 i 15 z podwiniętym dużym rondem).

Obok tego jednak występują i typy polskie, j. np. szlachcic o podgolonej głowie, siedzący przy stole z dwoma towarzyszami (nr 29), albo w scenie z wieśniaczką (nr 27), gdzie i typ wzięty jest z natury i konfederatka leżąca na stołku uzupełnia strój polski. Wyraźnie do Norblina nawiązuje scena z czytaniem przy wiszącym kaganku (nr 26), gdy na ścianie rysuje się cień słuchającej młodej kobiety.

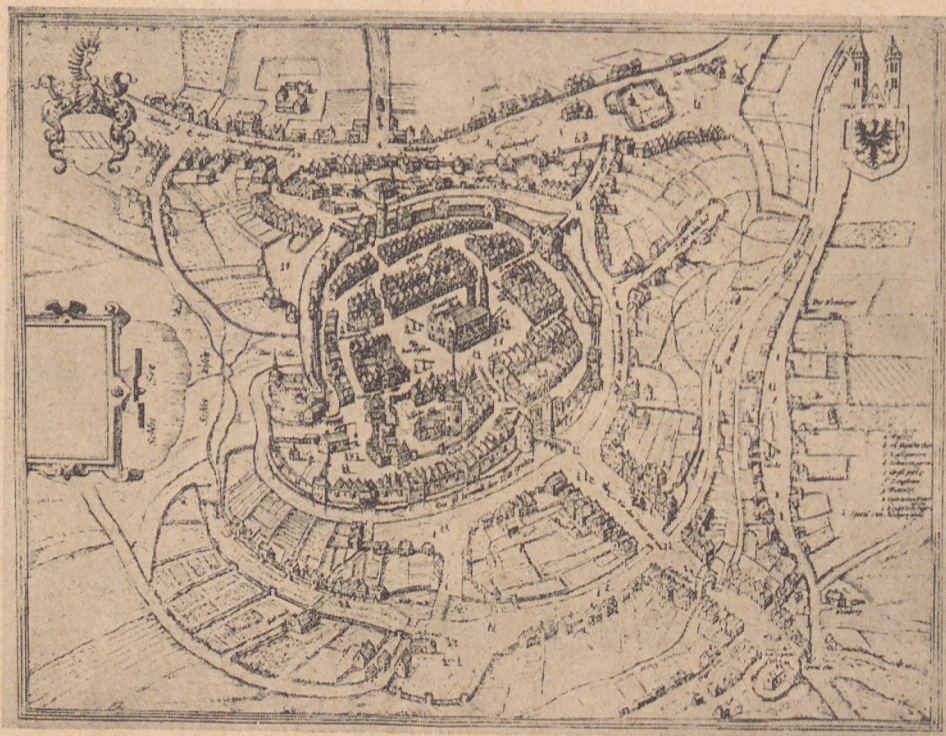
Możnaby określić o e u v r e graficzne Walla na podstawie albumu dedykowanego królowi, jako raczej kompilację rzeczy widzianych w obcych utworach graficznych, niewątpliwie wpływ Norblina, zapewne znanego wówczas więcej ze swych rycinek, niż z twórczości rysunkowej i malarskiej, przeważnie zresztą późniejszej — wreszcie własne obserwacje z życia wiejskiego i może niektóre portrety z natury szkicowane.

⁹⁾ J. MYCIELSKI, Sto lat malarstwa w Polsce. Kraków 1902, s. 90.



Ryc. 217. J. Wall — Sejmik w małym miasteczku.

Nie jest to jednak strona działalności naszego artysty ani bardziej oryginalna ani szczególnie ciekawa. Brak zaś pogłębienia kompozycji intensywniejszą czernią cieni, brak tak charakterystycznych dla rembrandtyzującego Norblina i jego naśladowców kontrastów światłocieniowych — pokrywa Wall retuszem pędzlowym, starając się w ten sposób wydobyć większą plastykę w swych rycinach. Bezspornie o wiele bardziej interesujące są rysunki Walla, zdradzające większą bezpośredniość tak doznań artystycznych, jak i zalet kompozycyjnych, będące poza tym niejednokrotnie ilustracją scen historycznych i obrazem dawnego życia i obyczaju.



Ryc. 218. Świebodzin. Widok miasta w/g miedziorytu z początku XVII w.

STANISŁAW WILIŃSKI

SPRAWOZDANIE Z INWENTARYZACJI ZABYTKÓW SZTUKI POWIATU ŚWIEBODZIŃSKIEGO

W r. 1947 Instytut Zachodni w Poznaniu zorganizował ekspedycję naukową na Ziemię Lubuską. W ekspedycji wziął udział również i autor, dzięki czemu miał okazję autopsji zabytków sztuki nie tylko powiatu świebodzińskiego, ale i sąsiednich, co ułatwiło zrozumienie procesów artystycznych zachodzących na inwentaryzowanym obszarze. Przy sporządzaniu katalogu zabytków sztuki powiatu świebodzińskiego jak i sprawozdania dopomogły opracowania wyników badań poszczególnych członków ekspedycji: Uwagi geograficzne dr St. Zajchowskiej, historyczne doc. dr M. Szczanieckiego. Najwięcej wiadomości zaczerpnął autor z opracowań historii sztuki Ziemi Lubuskiej dr G. Chmarzyńskiego, które wejdą w skład drukującej się monografii Ziemi Lubuskiej. Objazdu powiatu w celu sporządzenia katalogu zabytków sztuki dokonano w październiku ub. r. Objazd ten ujawnił 3 miejscowości pominięte przez ekspedycję Instytutu, a posiadające znaczenie dla historii sztuki. Są to: Kalsk (kość. późno-gotycki z pocz. XVI wieku), Wilkowo (pałac z poł. XVI wieku) i Nowa Wioska (kość. drewniany z k. XVII w.).

Zniszczenia wojenne w dużym stopniu zmniejszyły ilość zabytków pow. Świebodzińskiego. Rozgrabieniu uległy zbiory muzeum w Świebodziźnie, gdzie znajdowały się zabytki, odnoszące się do przeszłości miasta jak i powiatu. Nikłej ilości zabytków średniowiecznych nie należy kłaść tylko na karb wojen, pustoszących obszar powiatu. Z XVI wieku znane są wypadki niszczenia dawnych wystrojów kościelnych przy przejmowaniu kościołów katolickich przez protestantów (np. w Ośnie 1538)¹⁾. Wizytacje kościołów katolickich z XVII w. wymieniają jeszcze dość znaczną liczbę argentyliów kościelnych, paramentów, jak i archiwów dzisiaj zaginionych lub zniszczonych²⁾.

Interpretując wartość zachowanych zabytków sztuki powiatu świebodzińskiego należy zastosować kryteria, wynikające w pewnej mierze z czynników pozaartystycznych, więc warunków historyczno-geograficznych, jak i spłotu czynników politycznych, które niewątpliwie zaciążyły na plastycznej redakcji zabytków. Wypada uświadomić sobie również i to, że wydane sądy o obecnie zachowanych zabytkach sztuki, mogą odbiegać nieco od obrazu rzeczywistego, co wyniknie przede wszystkim z nieznamośności pierwotnego zasobu zabytków sztuki.

UWAGI GEOGRAFICZNO-HISTORYCZNE.

Powiat świebodziński (9108 km² powierzchni) zajmuje środkową część Ziemi Lubuskiej. Ukształtowanie terenu tworzą faliste, wysokie niekiedy wzgórza stanowiące przechodzącą tędy południową część łuku środkowo lubuskiej moreny czołowej. Krajobraz poprzecinały doliny — rynny polodowcowe, w których płyną potoki. W niektórych z dolin znajdują się jeziora polodowcowe, przy czym jedno z nich Niesulica jest największym jeziorem Ziemi Lubuskiej. (5 km²). Przez południowy kraniec powiatu przepływa Odra, do której pod Cigacicami wpada Obrzyca. Pomiędzy wzgórzami moreny czołowej ciągną się równiejsze płaskie moreny dennej, a w połudn. zach. części płaskie piaszczyska zandrowe. Część płn. środkowa i wschodnia pow. posiada gleby urodzajniejsze, na zach. przeważają piaski, pokryte dziś lasami sosnowymi lub mieszanymi. Obfitość w tej części powiatu drzewa, przyczyniła się niemało do rozwoju budownictwa drewnianego. Świadczy o tym duża tu niegdyś ilość zabytków architektury drewnianej. Wzgórza morenowe, zawierające nadto żwir i wielkie głazy, przeważnie granitowe, pozwalały na zużycie kamienia jako budulca. Do wypalania cegieł służyła miejscowa glina moreny dennej i czołowej.

Świebodzin, stolica powiatu i jego drugie największe miasto, Sulechów, położone są w dolinach polodowcowych. Przez dolinę, w której usadowił się Świebodzin przepływa ku Obrzycy struga rozlewająca się na wschód od miasta w wydłużone i coraz bardziej zanikające jezioro. Otaczając niegdyś miasto stanowiło ono ważny naturalny czynnik jego obrony. Sulechów leży na dnie dość szerokiej południkowej pradoliny, którą przepływa rzeczka, uchodząca powyżej Cigacic do Odry.

Powiat świebodziński w dzisiejszych granicach jest tworem administracyjnym sztucznym ze względu na swą historyczną przeszłość. Składa się on obecnie z dwu odrębnych części, z części półn. czyli właściwej Ziemi

¹⁾ Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg. IV B s. XXI.

²⁾ JUNGnitz, Visitationsberichte der Diözese Breslau, s. 626—664.

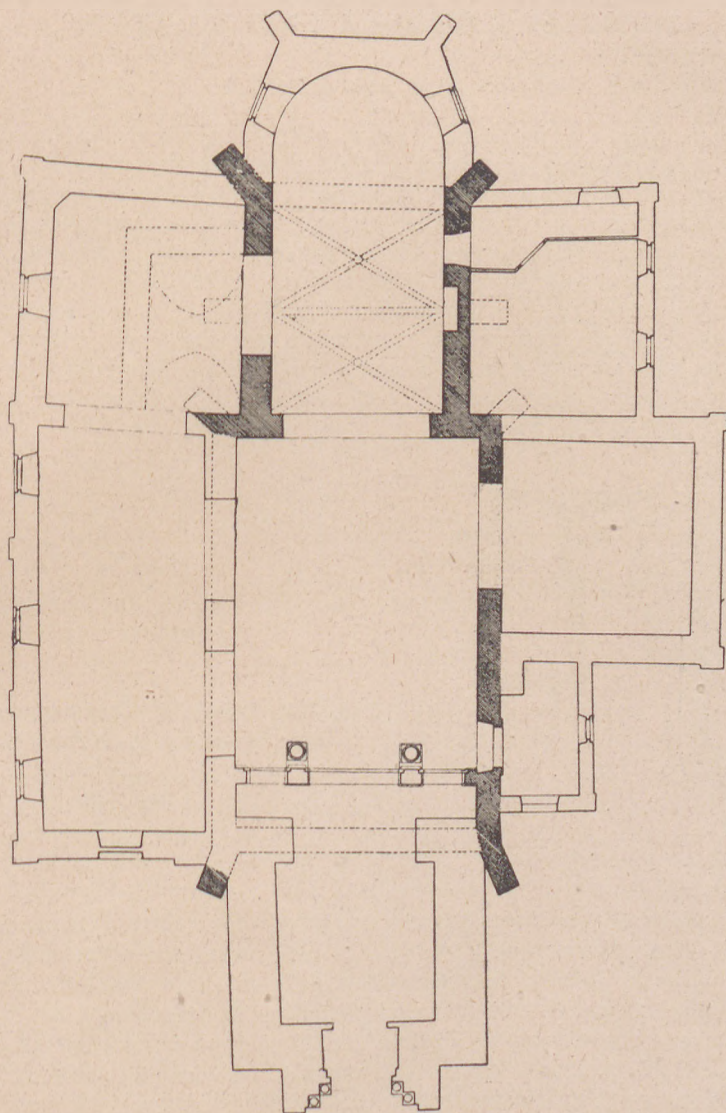
Świebodzińskiej i połudn. to jest okręgu sulechowskiego. Pierwotny ten podział uzewnętrzniał się jeszcze w oficjalnej niemieckiej nazwie powiatu (Kreis Schwiebus-Züllichau). Na przełomie XIII i XIV wieku wskutek ekspansji Śląska na Ziemię Wielkopolskie powiat znalazł się aż do r. 1476 we władaniu książąt glogowskich. Po zakończeniu wojny o tzw. sukcesję glogowską w r. 1482 Sulechów wraz z 23 wsiami przypadł elektorom brandenburskim, ziemia Świebodzińska zaś utrzymała się przy Śląsku. Tworzyła ona do poł. XVIII wieku jako wyspa wśród posiadłości brandenburskich, od wschodu jedynie granicząc z Polską, eksklawę, ze Śląskiem geograficznie nie związaną. Skłaniało to Hohenzollernów do prób zlikwidowania eksklawy, czego dokonano w końcu w r. 1686. W r. 1695 Hohenzollernowie zmuszeni byli oddać Ziemię Świebodzińską katolickim Habsburgom. W r. 1742 Ziemia Świebodzińska wspólnie ze Śląskiem przeszła pod panowanie pruskie. Administracja pruska złączyła ją z okręgiem sulechowskim w jeden powiat. Z przejściem tej ziemi pod panowanie pruskie łączyły się również zmiany wyznaniowe. Kościoły katolickie Ziemi Świebodzińskiej przejęli w tym czasie protestanci.

Silne związki kulturalne i gospodarcze Ziemi Świebodzińskiej z Polską pogłębiały zwłaszcza stosunki kościelne. Świebodziń podlegał jurysdykcji biskupów poznańskich aż do pocz. XIX wieku. Nie bez znaczenia pozostawał również fakt, że większość posiadłości klasztoru paradyskiego wraz z miastem Lubrzą znajdował się w połudn. i półn. wsch. części Ziemi Świebodzińskiej. Połud. zaś część pow. od czasu nadania Henryka Brodatego należała do klasztoru śląskiego cysterek w Trzebnicy (Ołobok i okoliczne wsie).

Na obszarze Ziemi Świebodzińskiej nieliczne są grodziska prehistoryczne. Bliższe zajęcie się jednak zagadnieniem pierwotnego stanu zaludnienia ludności, odkryje niezawodnie nieznane dotychczas grodziska. Kowalenko („Grody i osadnictwo grodowe Wielkopolski wczesno historycznej”) wymienił tylko 5 grodzisk: w Kijach, Radowicach, Trzebiechowie, Wilence i w Świebodziźnie (mylnie lokowane grodzisko w Przetazach), pominął zaś grody historyczne w Sulechowie i Świebodziźnie. Położenie grodzisk jest przeważnie nizinne, nadrzeczne (Kije i Wilenka), spotyka się wśród nich typ stożkowaty (Trzebiechów) i pierścieniowaty (Wileńka) oraz typ podkowiasty rozszerzony w Kijach. Odosobnioną pozycją jest grodzisko w Przetazach nad jeziorem Niesulickim. Bliżej niezbadane a bardzo dobrze zachowane odsłoni może przy dokładniejszym badaniu swe znaczenie, jak można przypuszczać, nie ograniczające się tylko do obszaru powiatu. Nieustalonego typu jest grodzisko w Radowicach. Z grodów historycznych wymienić trzeba na terenie powiatu grody w Świebodziźnie, Sulechowie i w Lubrzy (1304), na miejscu których wybudowano później zamki.

Najwcześniejsza wiadomość źródłowa o powiecie świebodzińskim odnosi się do Szczańca, wymieniając w r. 1236 tamtejszego plebana, i do Ołoboku z r. 1240, w którym mowa jest o istniejącym tam kościele. W roku 1247 i 1303 wspomniany jest zamek w Świebodziźnie, a jako miasto podobnie jak i Sulechów nazwano Świebodziń w r. 1319. W r. 1302 Świebodziń stanowił własność rycerza polskiego Gniewomira.

W XVI w. bardziej polski od Świebodzińa charakter posiada Sulechów. Istnieje tu ważny ośrodek kalwiński, zasilany przybyszami z Polski. W XVIII w. odprawiano tu polskie nabożeństwa luterzańskie.



Ryc. 219. Sulechów. Rzut kościoła farnego (w/g Rronisch G. i Mischke K., Die Stadtpfarkirche in Züllichau 1932).

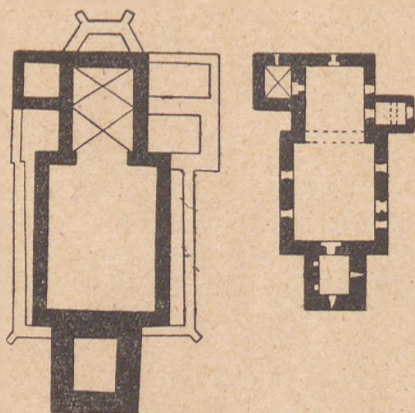
Inicjatywa kulturalna w posiadłościach klasztoru paradyskiego należała do opatów cysterskich. Wyraźne są również śląskie relacje na redakcji plastycznej zabytków kościołów we wsiach należących do klasztoru trzebnickiego. Nie małą zasługę w fundacjach kościołów na omawianym obszarze posiadają miejscowe rodziny szlacheckie³⁾.

³⁾ SZCZANIECKI, Stosunki sąsiedzkie na pograniczu Wielkopolsko-Lubuskim w przeszłości. *Pr z e g l. Za c h.* IV, 1948, Nr 7/8, s. 83.

PRZEGLĄD MATERIAŁU ZABYTKOWEGO.

I. Architektura.

1. Budowle kościelne. Wspomniane w XIII w. kościoły w Szczańcu i w Ołoboku, a nawet w 1407 w Rokitnicy nie przetrwały do naszych czasów. Nie spotykamy granitowych kościołów romańskich, choć ich istnienia możemy się domyślać mając na uwadze geologiczną fakturę obszaru pow. świebodzińskiego. Ślady takiej budowli odszukać możemy w sulechowskiej farze. Kościół ten zbudowano właśnie z kamienia polnego użytego później przy rozbudowie gotyckiego ceglanego kościoła. Plan romańskiego kościoła opiera się na dwóch prostokątach, nawy i chóru zamkniętego linią prostą (ryc. 220) a nie trójbocznie, jak rekonstruuja kościół kamienny jego monografiści ⁴⁾ (ryc. 219). Plan pierwotnej fary rule-



Ryc. 220. Sulechów. Rzut pierwotnego kościoła granitowego. Rekonstrukcja.

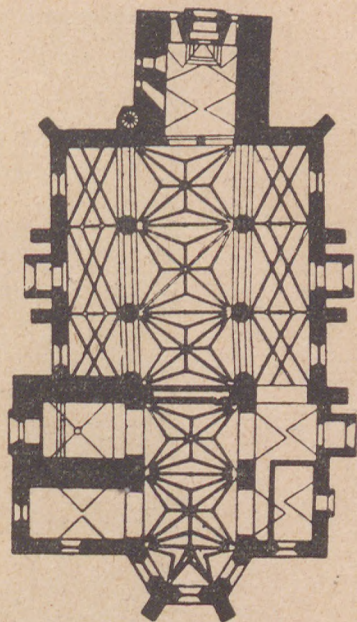
Ryc. 221. Radoszyn. Rzut kościoła. (W/g. Bornisch G. i Mischke K., Die Stadtpfarkirche in Züllichau. Züllichau, 1932).

chowskiej (budowli granitowej) powtórzył może kościół późnogotycki ceglany w pobliskim Radoszynie (ryc. 221). Schemat ten występuje później i w innych prowincjonalnych ceglanych kościołach wiejskich z wprowadzonym już trójbocznym zamknięciem chóru. Chór kamiennego kościoła sulechowskiego rozszerzono w poł. XIV w. zamykając go wówczas trzema bokami ośmioboku. Ok. r. 1500 rozpoczęto rozbudowę kościoła w formie obecnej. Halowy typ kościoła sulechowskiego w systematyce architektury halowej oznacza się wysoko prowadzonymi łukami arkadowymi między nawami, we wszystkich trzech nawach (ryc. 222). Nieutralizuje to bieg osi kościoła. Typ ten jest charakterystyczny dla rozwiązań sakralnych wewnątrz halowych Ziemi Lubuskiej. Z r. 1562 datują się gwiaździste sklepienia kościoła oraz szczyt zachodni (ryc. 223), zdobiony wnękami analogicznymi jak w farze międzyrzeckiej. Odbudowy zniszczonego pożarami kościoła dokonał w latach 1689—90 budowniczy Tadeusz Blitzli.

Na plan kościoła halowego w Świebodziźnie, najpoważniejszego zabytku architektonicznym powiatu, nie bez wpływu pozostała późnogotycka (ok. r. 1446) katedra biskupstwa lubuskiego w Przyborzu (Fürstenwalde) za Odrą ⁵⁾. W Świebodziźnie jednak zamiast 7-bocznego obejścia zastosowano prostsze rozwiązanie zamknięcia chóru. Fara świebodzińska w sy-

⁴⁾ BRONISCH-MISCHKE,

⁵⁾ Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, IV/1, s. 74—78



Ryc. 222. Sulechów, kościół parafialny. Rzut poziomy.

stematyce kościołów halowych prezentuje typ o bogatszym potraktowaniu planów obejścia chóralnego wg rozwiązań pomorsko-marchijskich o tendencji centralnych rozwiązań wnętrza. Korpus kościoła zbliżony jest w rzucie do kwadratu. Kościół w Świebodziźnie wspomniany jest już w r. 1379. Obecna budowla halowa wzniesiona jest w końcu XV w. Pierwotnie kościół był trzynawowy — halowy, o zamkniętym pięciobocznie chórze szerokości trzynawowego korpusu kościoła. W r. 1541 dołączono od strony połudn. nawę czwartą, zamkniętą prostą ścianą na wysokości ściany tęczowej. Od strony półn. wybudowano rząd kaplic z emporą otwartą do wnętrza kościoła nad nimi. W ten sposób kościół wywołuje wrażenie jak gdyby przestrzeni pięcionawowej. Wnętrze nakryte sklepieniami gwiaździstymi, siatkowymi i kryształowymi, jest równomiernie naświetlone (ryc. 224). Ściany międzynawowe uległy zupełnej dematerializacji, widoczne są tylko wysmukłe filary ośmioboczne wspierające system sklepienny. Arkady międzynawowe prowadzone bardzo wysoko, realizując w ten sposób może najpełniej założenia architektury halowej, zatracając przy tym zupełnie oś kościoła. W zamknięciu chóru filary parą zwężają się, co nawiązuje m. in. do typu spotykanego we Wielkopolsce, a rozpowszechnionego przez warsztat Mistrza szczecińskiego Henryka Brunsberga (kościół N. M. Panny w Poznaniu, Bnin, Kórnik, Dolsko). Kościół nakryty jest trzema dachami siodłowymi. Podobne nakrycie bryły kościoła posiada również znajdujący się w pobliżu ratusz. Otaczające rynek domy o wąskich fasadach nakryte są wysoko wzniesionymi dachami siodłowymi, stwarzającymi specjalny rytm ostro łamanej linii w średniowiecznym wyglądzie Świebodzińska (ryc. 218). Zjawisko podobne w innej skali występuje np. w Gdańsku, gdzie dachy monumentalnego kościoła mariackiego powtarzają znajdujące się w jego sąsiedztwie domy mieszczkańskie⁶⁾.

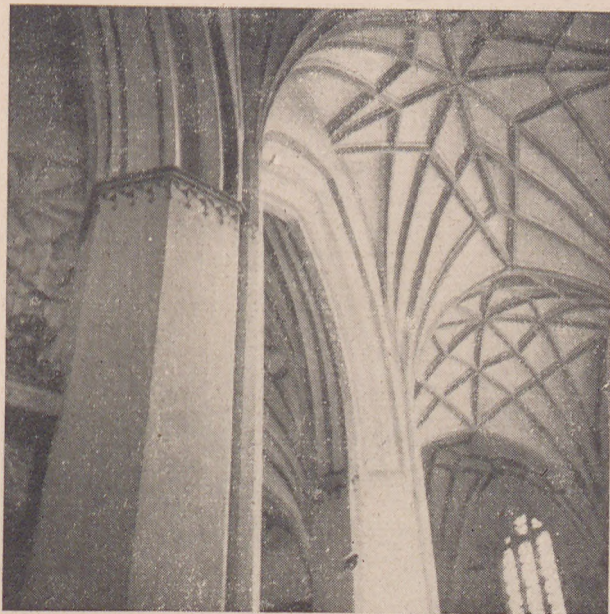
⁶⁾ GRABER K., *Die Gestalt der Deutschen Stadt*, Leipzig 1937, s. 71, ryc. 27.



fol. ze zbiorów Inst. Zach.

Ryc. 223. Sulechów, kościół parafialny. Szczyt zachodni.

Odrębne dzieje historyczne dwóch okęgów naszego powiatu wpłynęły na różne rozmieszczenie stylowe zabytków sztuki. Ziemia świebodzińska, katolicka, posiada więcej zabytków z epoki baroku, okęg zaś sulechowski, protestancki, z czasów renesansu. Murowane kościoły gotyckie znajdują się w Jordanowie, Glińsku (zachowany jedynie chór), Szczańcu, Chociulach, Radoszynie, Kalsku (nad wejściem zach. do kościoła znajduje się cegła z datą 1521 i gmerkiem); operują one w założeniu planem prostokąta, jednonawowe o wyłączonym chórze zamkniętym prostą ścianą (Radoszyn) lub trzema bokami jak Glińsk, Kalsk i Szaniec. Przy fasadzie zach. tych kościołów wznoszą się wieże, zakrystie sytuowane są od strony północnej. Plany te powtarzają kościoły znacznie późniejsze z ryglówki, jak w Międzylesiu z r. 1834, Mostkach z r. 1832. Z wymienionych wyżej wiejskich kościołów bliżej określić należy kościół w Chociulach, Radoszynie i Szczańcu. Kościół w Chociulach, wsi trzebnickiej, wybudowany został ok. r. 1500. Wydaje się, że zabytek ten o salowym, dwuprzęsłowym wnętrzu był chórem tylko projektowanego, a niezrealizowanego większego kościoła. Sklepienie gwiaździste naśladowujące rysunek siatki żeber fary świebodzińskiej stanowi być może dzieło tego samego twórcy. Kościół nakryty jest dachem mansardowym dając w całości przy nietynkowanych murach pokrytych subtelną kolorystycznie patyną dość nieoczekiwany, nie pozbawiony swoistego uroku efekt (ryc. 225). Z lat rozbudowy fary świebodzińskiej i ożywionej działalności budowlanej w powiecie pochodzi też kościół w Radoszynie (po r. 1500) wsi również trzebnickiej. Jest to jeden z najlepiej rozwiązanych architektonicznie zabytków późnogotyckiego budownictwa ceglanego w powiecie. Kościół ten, ceglany, jednonawowy, dwuprzęsłowy o wyłączonym chórze prostokątnym, ma wewnętrzne nakryte pułapem



fot. ze zbiorów Inst. Zach.

Ryc. 224. Świebodzin, kościół parafialny. Filary i sklepienie obejścia chóru.

zamiast projektowanego sklepienia. Przy fasadzie zachodniej wznosi się masywna wieża. Poszczególne bryły budowli, niższy chór, korpus i masywna wieża proporcjami swymi podlegają rytmicznemu skandowaniu, tworząc w całości b. udatne rozwiązanie kubistyczne (ryc. 226). Szczyty wschodnie nawy i chóru ozdobiono wnękami analogicznymi jak w farze międzyrzeckiej, sulechowskiej i kościele w Jordanowie. Ściany wieży pokrywają motywy krzyżowo laskowe z cegły. Do typu kościoła radoszyńskiego nawiązuje w wymiarze znacznie skromniejszym kościół w Kalsku (ok. r. 1500), o chórze zamkniętym trzema bokami. Odmienność jego polega przede wszystkim na rozwiązaniu wnętrza. Duża szerokość sklepionej nawy o znacznej wysokości wzmocniona została konstrukcyjnie wprowadzeniem do wnętrza silnych skarp, ożywiających dużą płaszczyznę ścian — połączonych górami gurtami — tworząc arkady przyścienne. Sklepienie gwiazdowe nawiązuje do zasobu form sklepienia fary świebodzińskiej.

Wspomnieć należy tu o interesującym założeniu cmentarnym w Sal-kowie, przedmieściu Świebodzina. Z czterech stron otaczał cmentarz krzyżanek arkadowy, z którego do r. 1911 zachował się tylko połudn. ganek, nakryty pierwotnie sklepieniem krzyżowo żebrowym. Twórcą tych arkad był w r. 1607 Bonawentura Schikfus.

Z architektury barokowej sakralnej ciekawszym rozwiązaniem wnętrza oznacza się kościół w Pałcku, wybudowany w r. 1735. Kościół ten nawiązuje do typu protestanckich zborów tzw. kościołów Bożej Łaski (Gnadenkirche). Centralny układ wnętrza zasadza się na planie ośmio-



fol. ze zbiorów Inst. Zach.

Ryc. 225. Chociule, kościół parafialny. Widok od południowego wschodu.

boku. Późnobarokowe kościoły znajdują się w Lubrzy (1776) i w Sulechowie kościół kalwiński (1752 do 65) o formach prowincjonalnego baroku. Staranniejszym potraktowaniem form architektonicznych odznacza się zniszczony obecnie kościół w Lubrzy, wybudowany z wątku mieszanego z cegły i kamienia. Przypomina on inne mniejsze kościoły wznoszone sumptem opatów cysterskich, jak np. kościół w Starym Dworcu (pow. skwierzyński), Ładnymi proporcjami nie wykraczającymi jednak poza prowincjonalne rozwiązania odznaczała się zniszczoną wieżą kościoła. Architektura klasycyzującą reprezentuje kościół w Ołoboku, wsi trzebnickiej, zbudowany w r. 1795. Pomniejsze kościoły wiejskie jak np. z r. 1832 w Kupieninie, wznoszone są w stylu pseudoklasycyzm. Wg planów Schlüttersa wzniesiono w r. 1832 kościół w Trzebiechowie. Liczne są w powiecie protestanckie kościoły z ubiegłego stulecia wzniesione z ryglówki.

Jedynym obecnie okazem kościelnej architektury drewnianej jest kościółek we wsi paradyskiej, Nowej Wiosce. Obraz pierwotnego rozmieszczenia kościołów drewnianych oprócz możemy jednak na wizytacjach kościelnych z r. ok. 1670⁷⁾.

⁷⁾ SEPPELT, 324—9. Ponieważ po kościołach tych nie ma śladu warto je wymienić:

Niedźwiedź, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, zniszczony w XVIII w.; Przetazy, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, rozebrany w 1850 r.; Bucze, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, nie istnieje od 1714 r.; Łąkie, kość. drewn. wymieniony w r. 1670 istnieje dzwonnica; Międzyłesie, kość. drewn. wymieniony w r. 1870, zniszczony w XVIII w.; Rokitnica, kość. drewn. wspomniany w pocz. XIX w. zniszczony; Węgrzy-



fot. ze zbiorów Inst. Zach.

Ryc. 226. Radoszyn, kościół parafialny. Widok od południowego wschodu.

Kościół w Nowej Wiosce powstał w k. XVII w. z fundacji opatów paradyskich (Opat Achatius?). Zabytek ten o wnętrzu salowym nakryty beczkowym pułapem zamknięto od wschodu trzema bokami (ryc. 227). W zachodniej części kościoła wyrasta wieża drewniana, zakończona podwójnie cebulastym hełmem. Obecnie jest kościół na zewnątrz oszalowany deskami. Wiązanie belek na węgarach na jaskółczy ogon⁶⁾.

2. B u d o w l e ś w i e c k i e. Do najstarszych zabytków budownictwa świeckiego zaliczyć należy pozostałości po zamkach średniowiecznych w Świebodziźnie i Sulechowie. Zamek w Świebodziźnie zajął miejsce dawnego grodu rozbudowanego w XV i XVII w. w planie podkowy, włączonego w dobrze obmyślany system fortyfikacyjny miasta. Miasto otoczono w XVI w. murami z kamieni i cegieł — obecnie zachowanych w dużych fragmentach, wzmocnionych 12 bastcjami, z których trzy zachowały się. System obronny miasta widoczny jest na sztychowanym widoku miasta z XVII w. Stan zamku ok. r. 1750 zanotował w swym rysunku ślązak Bernard Werner.

nice, kość. drewn. wymieniony w r. 1670 w r. 1817 rozebrany; Podła Góra, kość drewn. wymieniony w r. 1670 wkrótce rozebrany; Kielcze, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, w pocz. XVIII w. rozebrany; Dąbrówka Mała, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, obecnie nie istnieje; Smardzewo, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, obecnie nie istnieje; Wolimirzyce, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, w 1856 r. rozebrany; Darnawa, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, obecnie nie istnieje; Rudgorzowice, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, w r. 1759 zburzony; Rosin, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, w k. XVIII w. zniesiony; Rzeczyca, kość. drewn. wymieniony w r. 1670, obecnie nie istnieje.

Zrozumiała więc jest mała ilość kościołów murowanych przed r. 1670.

⁶⁾ MIELKE, s. 78 i 79.

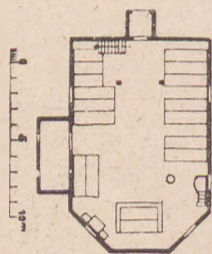
Również i w Sulechowie zamek zajął miejsce dawnego grodu. Zamek ten był w XVI w. dwuskrzydłowy z mocną, czworokątną wieżą w półn. zach. narożu. Również i Sulechów otaczał mur obronny, z którego zachował się tylko niewielki fragment.

W lepszym stanie od sulechowskiego ratusza przetrwały stare XVI-wieczne fragmenty ratusza w Świebodzinie. Po pożarze miasta w r. 1541 wybudowano nowy ratusz ceglany, zmodernizowany w k. ub. stulecia. Południowa część parterowa trzytraktowego ratusza renesansowego posiada dawne sklepienia siatkowe z lunetami. Przy ścianie zach. wznosiły się dwie ośmioboczne wieże połączone górą mostkiem, z których jedna półn. rozebrana została w r. 1827. Pozostała obudowana w XIX w. na całą wysokość budynku ratuszowego odsłania we wnętrzu swym pierwotny wygląd zewnętrznych murów ratusza, ożywionych wnękami i otworami okiennymi. Ratusz od wschodu posiada swe pierwotne 3 szczyty o dekoracji jednak już zmodernizowanej.

W r. 1604 wybudowana została w pobliżu świebodzińskiej fary przez wspomnianego już Bonawenturę Schickfussa szkoła, dzisiaj jeszcze zachowana.

Najstarszym z licznych pałaców jest pałac w Wilkowie, wzniesiony p. r. 1550, a po pożarze w r. 1840 od połudn. powiększony⁹⁾. Pierwotny układ pałacu założonego na planie prostokąta łatwo odczytać w kondygnacji parterowej, trzytraktowej z sienią na przestrzał, sklepionej beczkowo (ryc. 228). Pomieszczenie sklepione w połudn. wschodn. części budynku wsparto na jednym filarze.

Z k. XVI w. pochodzi siedziba rodu Stenczów w Szczańcu, wzniesiona prawdopodobnie przez Eustachego Stencza († 1603)¹⁰⁾. Pałac założony na



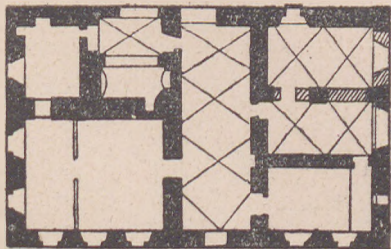
Ryc. 227. Nowa Wioska, kościół parafialny.
Rzut poziomy i przekrój poprzeczny.

kwadracie o wysokim podpiwniczeniu od ogrodu, zbudowanego z cegły i kamienia polnego. Kwadratowy dziedziniec wewnętrzny obiegała na piętrze otwarta drewniana, renesansowa galeryjka. Pierwotnie „castel” Stenczów założony był na planie podkowy, przypominając tym samym polskie siedziby o znaczeniu militarnym i reprezentacyjnym. Powstały w ten sposób cour d'honneur zamknięto w XVIII wieku, budowlą od zjazdu. W parterowej części pałacu zachowały się pomieszczenia sklepione.

Atrakcyjność kultury i obyczajowości polskiej odzywała się niekiedy silnym echem w graniczącej z Wielkopolską Ziemi Świebodzińskiej. Wy-

⁹⁾ HELMIGK, s. 18, 22, 24 i 111.

¹⁰⁾ Wiadomość tę zawdzięczam doc. dr M. Szczaniekiemu.



Ryc. 228. Rzut przyziemia dworu. Stan przed r. 1840. (Wg. Helmigk H. J., Märkische Herrenhäuser aus alter Zeit. Berlin 1929).

razem tego jest m. in. pałac w Pałcku wzniesiony ok. r. 1740 przez rodzinę v. Stoschów w formach rokoka sasko-polskiego, tworzący razem z parkiem (dziś przetrzebionym) zespół spotykany na ziemiach Polski. W 2-giej poł. XIX w. pałac został rozbudowany. W salach pierwszego piętra lustrzane sklepienia pokryte są figuralną kompozycją stiukową.

Uzupełnieniem bogatej w przeszłość kościelnej architektury drewnianej była drewniana architektura świecka. Rynek sulechowski, a zwłaszcza świebodziński otaczały drewniane domy z podcieniami, zlikwidowanymi w poł. XIX w. O bogactwie form tej architektury mieszczańskiej przekonuje nas dom podcieniony (2-ga poł. XVII w.) ze Świebodzina przeniesiony do Lubrzy, spalony podczas ostatniej wojny ¹¹⁾ (ryc. 229).

Plan miasta średniowiecznego zarówno Sulechowa jak i Świebodzina opiera się na typowym dla miast Ziemi Lubuskiej wrzecionowatym układzie dróg, w których największym rozchyleniu znajdował się rynek z ratuszem po środku. W połudn. zach. rogu rynku wznosi się kościół farny (Sulechów). W Świebodzinie wybudowano go w rogu półn. wsch. Miasta te zajmowały najczęściej miejsce dawnych podgrodzi, plasując się na zachód od samego grodu.

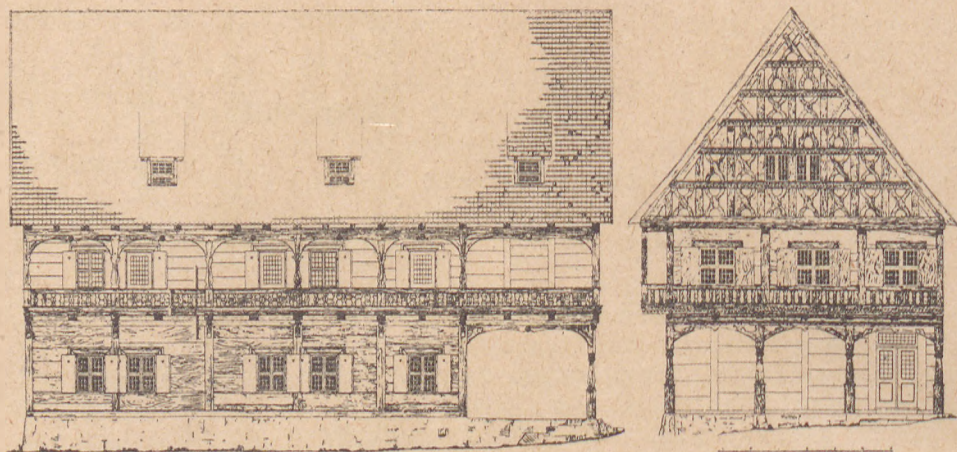
II. Kapliczki i figury przydrożne.

Brak kapliczek i figur przydrożnych w pow. świebodzińskim, tak nierozzerwalnie związanych z krajobrazem polskim, spowodowany jest w przeważającej mierze zniszczeniem ich przez władze hitlerowskie. Dlatego duże zainteresowanie budzi ocalała i zachowana kapliczka przy Al. Marsz. Żymierskiego w Świebodzinie. Barokowa ceglana ta kapliczka, o typie architektonicznie najprostszym, ma w wnęce sklepionej kolebkowo drewnianą figurę św. Jana Nepomucena. Namiotowy daszek z dachówki nakrywający kapliczkę, zakończony jest wcale zgrabnym krzyżem z kutego żelaza.

III. Rzeźba.

Zbadanie powiatu nie ujawniło nieznanego dotychczas zabytku snycerstwa gotyckiego. Do najstarszych dzieł rzeźbiarskich należą tryptyki, z których tryptyk w kościele w Klepsku przedstawia najbardziej interesujący zespół rzeźbiarski. Ołtarze te to importy z pobliskiego Dolnego Śląska, lub może produkty miejscowych warsztatów pozostających ściśle w obrębie rozwiązań formalnych, charakteryzujących twórczość artystyczną sąsiedniej piastowskiej dzielnicy. W tryptyku w Klepsku w scenie środkowej umieszczono figurę Madonny (po 1500 r.) (ryc. 230). Towarzyszące Jej

¹¹⁾ KULKE, s. 1198—1200.



Ryc. 229. Lubrza. Nieistniejący dom podcieniowy ze Świebodzina.

zarówno w scenie środkowej jak i na bocznych skrzydłach postacie świętych pochodzą ze znacznie wcześniejszego okresu, bo z pocz. XV w. Cały komplet rzeźb wmontowano z dużym wycuciem kompozycyjnym w ołtarz po r. 1500. Tryptyk św. Dziewic z Radoszyna (po r. 1500) posiada również wyraźny charakter produkcji artystycznej Dolnego Śląska (ryc. 231). Zwłaszcza figura Madonny z Klepska, a także św. Dziewic, zbliżone są bardzo do rozwiązań formalnych cechujących oeuvre wrocławskiego mistrza Jakuba Beinhardta. Tryptyki wymienione powstały w pocz. XVI w., w okresie wzmożonej działalności artystycznej na terenie pow. świebodzińskiego, zarówno na polu budownictwa jak i w innych dziedzinach

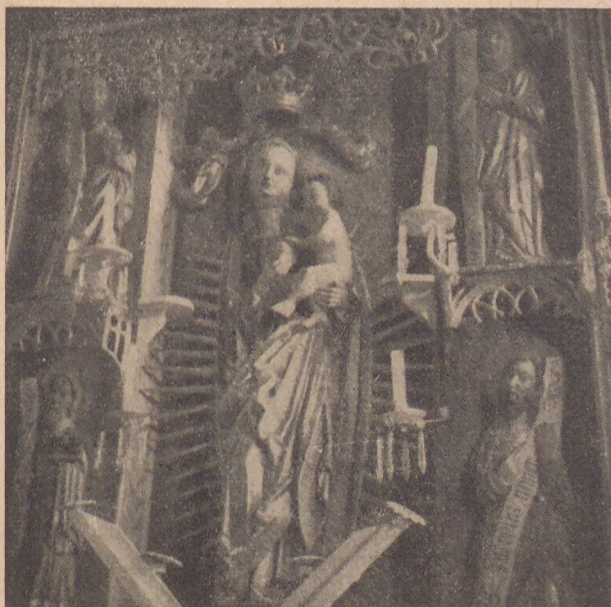
Dziełem warsztatu środkowo odrzańskiego rozwijającego swą najwyższą działalność we Frankfurcie n/O jest późnogotycki tryptyk z r. 1556 w farze świebodzińskiej.

Z rzeźby architektonicznej przetrwały do ostatnich czasów dwa tylko fragmenty. Są to figuralne konsole (2-ga poł. XVI w.) z fary sulechowskiej.

Z okazów renesansowej rzeźby gros stanowią nagrobkowe płyty kamienne. I one nie wyłamują się z dolno śląskich ujęć. Jako dzieła raczej seryjne nie osiągają wyższej wartości. Płyty wyobrażają postacie stojące frontalnie, pełne hieratyzmu o tendencjach gloryfikacyjnych. Innym ujęciem wyróżnia się nagrobek dziecięcy z piaskowca (1-sza poł. XVII w.), w Szczañcu z herbem Stencz: prymitywny, nie pozbawiony uroku rozwiązań niderlandzkich, mających rodowód stylistyczny w twórczości Cornelisa Florisa.

Z oeuvre rzeźby sepulkralnej wyróżniają się płyty z XVIII w., na których najczęściej w kartuszu rokokowym o zgrabnym rysunku umieszczone są legendy epitafijne. (Ojczyce, Raków, Świebodzin).

Wyższą klasą od omówionych zabytków odznacza się rzeźba rokokowa, wśród której naczelne miejsce zajmuje ołtarz Immaculaty w farze Świebodzińskiej (ok. r. 1740), ujawniający zależności śląskie. Z prawdopodobieństwem odnieść można powstanie tego zabytku z oddziaływaniem opactwa paradyskiego, w którym w tym czasie powstaje monumentalny główny ołtarz. W tym samym kościele przy filarach znajdują się



fot. ze zbiorów Inst. Zach.

Ryc. 230. Kłępsko, kościół parafialny. Tryptyk.

wielkie figury świętych, (ok. r. 1740), dzieła najprawdopodobniej twórcy ołtarza. Dwie rzeźby rokokowe z kość. w Pałcku wystawiają wcale dodatnie świadectwo ich twórcy.

Przedstawione zabytki są produkcją anonimową, dlatego też budzi zainteresowanie rzeźba z kość. w Radoszynie przedstawiająca „głowę św. Jana Chrzciciela na misie“, ślad pobytu na tej ziemi joannitów, nosząca sygnaturę twórcy. Rzeźba ta pochodząca z pocz. XVI w. zalicza się swym ujęciem do sztuki ludowej. Z k. XVIII w. pochodzi ludowy krucyfiks na cmentarzu w Glinisku, noszący na sobie wyraźne reminiscencje krucyfiksów gotyckich. Z tego samego prawie czasu pochodzą ludowe Pasje z kościoła w Rusinowie i kość. w Świebodziń, jak i św. Jana Nepomucena ze wspomnianej kapliczki w Świebodziń.

IV. Malarstwo.

Dziełem dolnośląskiego mistrza Otana z Gościszowic jest sulechowski polptyk z r. 1499. Monumentalny ten cykl obrazów pasyjnych fundacji miejscowego proboszcza Gabriela Rittera od r. 1364 znajduje się w kościele w Babimoście¹²⁾. Ze względu na znaczenie tego zabytku o wysokim poziomie artystycznym należy mu się wzmianka, mimo, że nie znajduje się on obecnie na obszarze inwentaryzowanego powiatu. Zabytek ten ujawnia silne związki z cyklami pasyjnymi ołtarza kaliskiego i kościńskiego.

Znacznie bogatsze ilościowo prezentują się okazy malarstwa renesansowego. Wymienić tu należy polichromię z r. 1610 kościoła w Kłępsku.

¹²⁾ WILIŃSKI, Polptyk sulechowski — tam podana literatura.



fol. ze zbiorów Inst. Zach.

Ryc. 231. Radoszyn, kościół parafialny. Tryptyk.

Przedstawienia na ścianie tęczowej wyobrażające scenę Sądu Ostatecznego, ujawniają w swej groteskowej, na poły ludowej redakcji, transpozycję w swoisty sposób pojętej sceny znanej powszechnie z rozwiązań malarstwa europejskiego. Na drewnianym pułapie widnieją postacie proroków i sceny biblijne.

W trzecim dziesiątku XVII w. mnożą się malowane epitafia, z których wyróżnia się epitafium obecnie zniszczone z portretem Krystyny Unrug z r. 1624 w kościele w Kalsku. Portret zmarłej, małej dziewczynki, zbliżony jest do podobnych rozwiązań cechujących portretowe malarstwo polskie w XVII wieku. Mało malarskie ujęcie obrazu przy supremacji tendencji linearno-graficznych spotykamy i na epitafiach portretowych tego samego czasu w kościele w Klepsku.

W Jordanowie położonym na pograniczu Wielkopolski znajdujemy obraz (ok. r. 1650) św. Anny Samotrzeciej, pokrewny dziełom Krzysztofa Boguszewskiego. Tradycjonalizm form gotyckich odkrywamy i w innych zachowanych obrazach z tego czasu.

Atrakcyjność kultury polskiej wśród szlachty Ziemi Świebodzińskiej spowodowała przyjęcie i kultywowanie polskiego zwyczaju malowania portretów trumiennych¹³⁾. Formalnie swym małomalarskim, dekoracyjnym więcej traktowaniem włączyć należy nasze zabytki do tak interesującego i ciekawego oeuvre polskich portretów trumiennych.

Z anonimowych okazów malarstwa barokowego i rokokowego, nie wykraczającego jednak poza granice prowincjonalnych rozwiązań, wspom-

¹³⁾ WILIŃSKI, Polski portret trumienny.

nieć trzeba o obrazach m. in. św. Jadwigi (ok. r. 1730) w Rakowie, Madonny z Dzieciątkiem (poł. XVIII w.) w Rusinowie.

W farze sulechowskiej miejsce wspomnianego polptyku zajął ołtarz z obrazem malowanym przez Bernarda Rodego (ok. r. 1770), przedstawiającym „Chrystusa na Krzyżu“¹⁴⁾. Ten berliński malarz realizował zamówienia kościelne Ziemi Lubuskiej na obrazy o treści religijnej. Sygnowany obraz w Sulechowie nie wymieniono wśród znanych dzieł tego malarza¹⁵⁾. Zimny, klasycystyczny obraz nie odbiega swym ujęciem od innych znanych jego dzieł.

Podobną co obraz sulechowski treść (Chrystus na Krzyżu) posiada obraz ołtarzowy w kościele w Kupieninie Stackla („F. Carl Stackel Maler aus G. Glogau 1838“).

Bardziej interesujący ze względu na umieszczony napis jest ołtarz z Radoszyna „św. Jadwiga“ z r. 1854 (J. Skotnicki (sic!) in Zullicheu pinxit: Anno 1854).

V. Urządzenie wnętrza kościelnych.

Z omówionych późnogotyckich tryptyków najbardziej rozbudowaną formę ołtarzową posiadają zabytki z Kłępska i Świebodzina. Najbardziej monumentalnym był jednak polptyk sulechowski. Scena środkowa tego ołtarza najprawdopodobniej rzeźbiona, a także figury świętych na skrzydłach środkowych, nie dochowały się do naszych czasów. Tryptyk w Kłępsku posiada predellę reliefową z „Ostatnią Wieczerzą“. Zwieńczenie ołtarza stanowi „Pasja“ (pocz. XVII w.). W części środkowej tryptyku świebodzińskiego znajdowała się płaskorzeźba przedstawiająca „Rodowód Chrystusa“ przechowywana obecnie w Muz. Archidiecezjalnym w Gorzowie.

Z renesansowych ołtarzy z pocz. XVIII w. wyróżniał się zniszczony ołtarz w Kalsku nawiązujący w swej formie ołtarzowej do układu tryptyków gotyckich.

Po okresie reformacji wnętrza kościołów zmieniają całkowicie swój wygląd. Wznosi się empory piętrowe, do czego zmusza odrębny przebieg ceremonii liturgicznych, nadający wnętrzom inny charakter. W kościołach halowych neutralizują one wysokość naw bocznych odbierając zupełnie pierwotnie planowane ukształtowanie przestrzenne. Stosując ten nowy motyw w rozwiązaniach harmonii wnętrza budowli sakralnych odczuwa się niekiedy świadomy wysiłek podporządkowania ich pierwotnej koncepcji architektonicznej. Kościół w Kłępsku, o niezniszczonym bogatym wystroju w trawestacji ludowej, stanowi właśnie przykład *par excellence* wyposażenia wiejskich kościółków w naszym powiecie. Balustrady empor obiegających całe wnętrze kościoła pokryte są malowanymi scenami z Biblii, postaciami proroków, portretami Lutra i Melanchtona. Ze sprzętów z czasów do XVII w. zachowało się w Kłępsku krzesło późnorenansowe (1609) z malowanym ornamentem groteskowym. Interesująca jest z końca tego wieku szafa na paramenta kościelne w zakrystii fary świebodzińskiej pokryta barwną dekoracją malowaną.

Barokowe ołtarze protestanckie przystosowane do ceremonii posiadają odrębną formę, są to t. zw. ołtarze-ambony (Kanzelaltar)

¹⁴⁾ SPLITTGERBER, Rycina.

¹⁵⁾ THIEME-BECKER, XXVIII, 455—8.

z których może jedynie ołtarz z ok. 1735 r. w kościele w Pałcku jest przykładem nie pozbawionym wartości artystycznej. Najwyższą jednak klasę posiada rokokowy ołtarz Immaculaty we farze świebodzińskiej. Figura Madonny ustawiona jest pod baldachimem — otaczają ją adorujące rzeźby świętych, znajdujące się pomiędzy kolumnami z boków, zamykają całą architektoniczną kompozycję bramki z rzeźbionymi kratami.

VI. I n n e z a b y t k i.

W przeglądzie materiału zabytkowego pow. poprzestać musimy na omówieniu okazów architektury, rzeźby i malarstwa. Z licznych na innych obszarach zabytków przemysłu artystycznego znajdujemy tutaj kilka przedmiotów nie wyróżniających się swą wartością artystyczną. Straty materiału zabytkowego z tego działu spowodowały przede wszystkim ostatnie działania wojenne, niszczące bezpowrotnie zabytki, o których istnieniu mówią nam przekazy źródłowe. Argentylia i tkaniny artystyczne kościołów katolickich Ziemi Świebodzińskiej w końcu XVII w. wspominają relacje wizytacji kościelnych. Brak nam natomiast danych odnoszących się do wyposażenia kościelnych protestanckich. Z okazów złotnictwa zachował się w farze sulechowskiej wcale ciekawy kielich późnogotycki o srebrnej stopie i nodusie z dekoracją filigranową, zdaje się, że roboty weneckiej o czaszy nowszej z r. 1688. Nieznanej proveniencji są kielichy późnogotyckie, barokowe i rokokowe w Świebodziźnie. Z innych sprzętów kościelnych zachowały się lichtarze cynowe, z których dwa w Klepsku z r. 1675, posiadają zgrabną formę barokową. W Międzyzlesiu znajdujemy dwa lichtarze żelazne, odlewane z inskrypcją „J. G. Kubisch 1842“.

Stosunkowo wcale licznie znajdujemy w powiecie misy chrzcielne, np. misa w Klepsku, najwcześniejsza, bo późnogotycka (ok. r. 1500). Z wyrobów cynowych warto ponadto wspomnieć o lawaterzu (pocz. XVIII w.) w kościele w Rakowie.

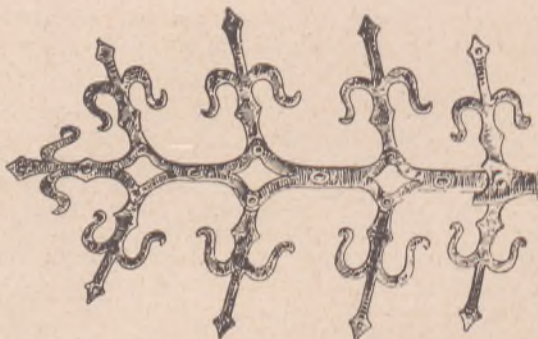
Również i dzwony padły podczas ostatniej wojny ofiarą rekwizycji (np. dzwon z XIV w. w Klepsku). Przetrwały natomiast dzwony w Klepsku z XV w., w Glińsku z r. 1808 i w Sulechowie z r. 1708. Są one dziełami anonimowej produkcji lokalnej, odlewane bądź w pobliskim Kostrzynie, bądź we Frankfurcie nad Odrą.

Bardziej może interesująco przedstawiają się dotychczas zupełnie niewykorzystane zbiory biblioteczne. W kościele sulechowskim istnieje duży zbiór książek odnoszących się do dziejów reformacji na Ziemi Lubuskiej, a w farze świebodzińskiej zbiór starych druków w tym inkunabułów o treści teologicznej. Spis tych druków z XVII w. przekazują wspomniane wizytacje. W pożalowania godnym stanie znajduje się zwłaszcza biblioteka świebodzińska, wskutek wilgoci, panującej w miejscu przechowania.

LITERATURA PRZEDMIOTU.

BERGAU R., Inwentar der Bau- und Kunst-Denkmäler in der Provinz Brandenburg, Berlin 1885; BRONISCH G. u. MISCHKE K., Die Stadtpfarkirche in Züllichau, Züllichau 1932; CHMARZYŃSKI G., Sztuka na Ziemi Lubuskiej; tenże, Ziemia Krośnińska, Rkps. monografii Ziemi Lubuskiej; DEHIO G., Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, B. II Nordostdeutschland, Berlin 1940; HEMIGK H. G., Märkische Herrenhäuser aus alter Zeit, Berlin 1929; JUNGWITZ J., Visitationsberichte der Diözese Breslau. Cz. I. Breslau 1907; KEYSER E., Deutsches Städtebuch. Cz. I. Stuttgart 1939; KNISPEL, Geschichte der Stadt Schwiebus bis 1763, Schwiebus 1765; KULKE E., Das Laubenhaus in Liebenau, Zentralblatt der Bauverwaltung.

t u n g LVIII (1938) nr 44, KOWALENKO W., Grody i osadnictwo grodowe Wielkopolski wczesnohistorycznej. Poznań 1938; KÖHLER W., Ostmärkische Fahrten., Berlin 1928; MIELKE R., Blockbaukirchen in der Mark Brandenburg, *Die Denkm al p f l e g e* I (1889) nr 10, SPLITTGERBER A., Geschichte der Stadt und des Kreises Züllichau, Züllichau 1927; SZCHANIECKI M., Z dziejów polskości na Ziemi Lubuskiej, *P r z e g l. Z a c h.* IV. (1948) nr 5—8;; tenże, Dzieje powiatu świebodzińskiego, Rkps do monografii Ziemi Lubuskiej; SEPPELT F., Real-Handbuch des Bistums Breslau, Cz. II., Bre(lau 1929; THALMANN W., Ländliche Einfriedigungen und Friedhofsmauern in der Provinz Brandenburg, *Die Denkm al p f l e g e* XIII. (1911) nr 7; WILCKEN J. Chrz., Züllichografia oder Chronica der Kgl. Preus. Stadt Züllichau, Züllichau 1753; WEDEKING E. L., Neue Chronik der Stadt Züllichau, Züllichau 1851; WILIŃSKI St., Polityk sulechowski z r. 1499. *Przeg l. Z a c h.* IV (1948); tenże, Polski portret trumienny na Ziemi Lubuskiej, *P r z e g l. Z a c h.* IV (1948) nr 4; Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg: Tom IV. Cz. I: Lebus, Berlin 1909; T. IV, Cz. 3: Weststernberg — 1913. Inwentaryzacji zabytków powiatu dokonał w czasach niemieckich dr Jung, jednak opracowania jego nie wydrukowano. Fotografie, reprodukowane w niniejszym artykule, wykonał dla Instytutu Zachodniego dr Gwido Chmarzyński.



rys. J. S. Zubrzyckiego

Ryc. 232. Okucie drzwi kościoła w Komborni.

ZBIGNIEW HORNING

KOŚCIÓŁ DREWNIANY W KOMBORNI

Dnia 19 i 20 maja 1932 roku mieszkańcy Komborni, wsi położonej w powiecie krośnieńskim, rozebrali stary drewniany kościół mimo surowego zakazu władz konserwatorskich oraz realnej perspektywy przeniesienia go do sąsiedniej Malinówki. Powtórzyła się smutna historia z przed kilkunastu lat, kiedy to podburzony tłum zgotował zagładę drewnianym świątyniom w Krościenku Wyżnem oraz Szynwałdzie pod Tarnowem, pragnąc w tym samym miejscu wystawić obszerniejsze murowane kościoły. Ubył znowu jeden z interesujących zabytków budownictwa drzewnego, może nie tak wspaniały jak kościół w Sękowej czy Haczowie, ale przecież godny zachowania jako charakterystyczny typ architektury ludowej. Szczęśliwym zrządzeniem losu przed zniszczeniem kościoła sporządzone zdjęcia fotograficzne i pomiarowe pozwalają nam odtworzyć sobie jego pierwotny wygląd i utrwalić w pamięci potomnych znamienne cechy stylowe rozebranej świątyni. Artykuł niniejszy jest ostatnim wspomnieniem zabytku zaginionego wskutek ślepej agitacji niektórych jednostek z pośród miejscowej ludności, która nie potrafiła uszanować cennej spuścizny minionych stuleci, stanowiącej żywy łącznik pomiędzy obecnym pokoleniem a poprzednimi generacjami ludności tamtejszej. Skazała ona lekkomyślnie na zagładę sędziwy zabytek wzniesiony spracowanymi rękami ojców, w którym zamarło niejedno ciężkie westchnienie i łzy radości przodków. Nie od rzeczy więc będzie przekazać badaczom polskiej architektury drewnianej zwięzłą notatkę o tym uwagi godnym wiejskim kościółku oraz spróbować na podstawie źródeł historycznych odtworzyć dzieje zniszczonego zabytku.

Wieś Kombornia jest starą osadą, założoną prawdopodobnie w czasach Kazimierza Wielkiego, która nazywała się pierwotnie Kalmbornią albo Kalmborn.¹⁾ W r. 1448 i w latach następnych była ona własnością możnej rodziny Kamienieckich²⁾, która w sąsiednim Kamieńcu, dziś Odrzykoniu, posiadała gniazdo rodzinne. W tym czasie należała Kombornia do parafii w Krośnie, dopiero Zygmunt I. fundował tutaj odrębną parafię³⁾; widocznie

¹⁾ Słownik Geograficzny. Warszawa 1883, t. IV, str. 308.

²⁾ Akta Grodzkie i Ziemskie. T. XI, str. 412 oraz t. XVI, str. 269 i 323.

³⁾ „Nowy dzwonek“. R. 1894, str. 310.



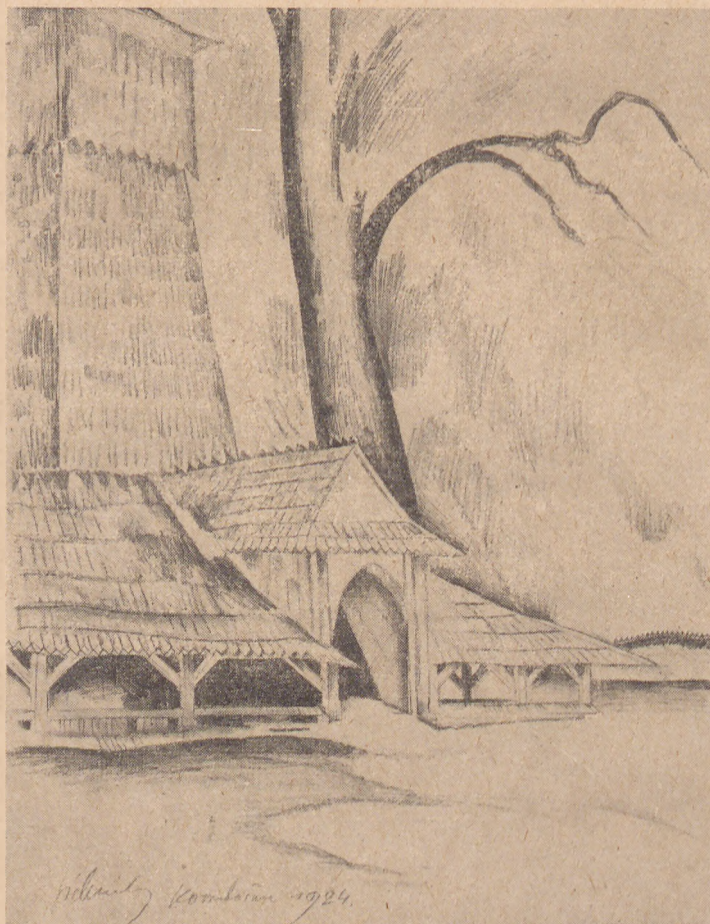
rys. Kazimierza Sichulskiego z r. 1924

Ryc. 233. Kościół drewniany w Komborni od połudn. wschodu.

istniał już tamże kościół. Przy końcu wieku XVI była Kombornia w posiadaniu Bonerów, którzy kościół na zbór kalwiński zamienili. W r. 1596, po dwudziestu blisko latach, zwrócony został katolikom.

Stary kościół komborski padł prawdopodobnie ofiarą najazdu Tatarów w r. 1624, który tak wielkie spustoszenie wyrządził wśród małopolskich zabytków budownictwa drzewnego, sięgających nie rzadko czasów średniowiecza. Fundatorem zaś nowego, do niedawna zachowanego, kościoła był wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Piotr z Dąbrowicy Firlej wojewoda lubelski, który w r. 1625 zapisał na uposażenie kościoła rolę, zwaną „karcz-marską“, w r. 1635 darował proboszczowi i jego następcom dziesięcinę z dóbr Kombornia, Jabłonica, Malinówka i Budzeń,⁴⁾ w roku zaś 1636 odnowił fundację tamtejszej parafii.

⁴⁾ Ks. Wł. SARNA, Opis pow. krośnieńskiego. Przemyśl 1898, s. 360.



rys. K. Siehulski

Ryc. 234. Kościół drewniany w Kombornii od str. zachodniej.

O czasie budowy naszego kościoła nie dochowały się żadne wzmianki archiwalne. Typ zabytku oraz wybitne jego pokrewieństwo z sąsiednimi kościołami drewnianymi w Rogach z r. 1603 a zwłaszcza w Haczowie z r. 1624 oraz z dorównującym mu niemal pod względem piękności kościołem w Bliznem, nie pozwalają wątpić, że powstał on z początkiem XVII stulecia, prawdopodobnie ok. r. 1625. Wcześniejsze świątynie drewniane w okolicy, jak np. w Domaradzu z r. 1542, lub nieistniejący już kościół w Przysietnicy koło Brzozowa, posiadający niegdyś polichromię, wykazującą analogiczny charakter co malowidła ściennie z XVI w. w kościołach drewnianych w Dębnie, Libuszy, Kruźlowej czy Boguszycach, reprezentują znacznie skromniejszy, bezwieżowy typ. Nie można zatem czasu powstania naszego zabytku przesuwając na okres wcześniejszy.

Najwcześnieszą archiwalną wiadomość o naszym kościele, poświęconym na cześć św. Marcina, znajdujemy w aktach wizytacji biskupa przemyskiego z r. 1639, które prócz krótkiego opisu, zgadzającego się z wyglądem rozebranego zabytku, przynoszą informację, że ołtarz wielki kombor-

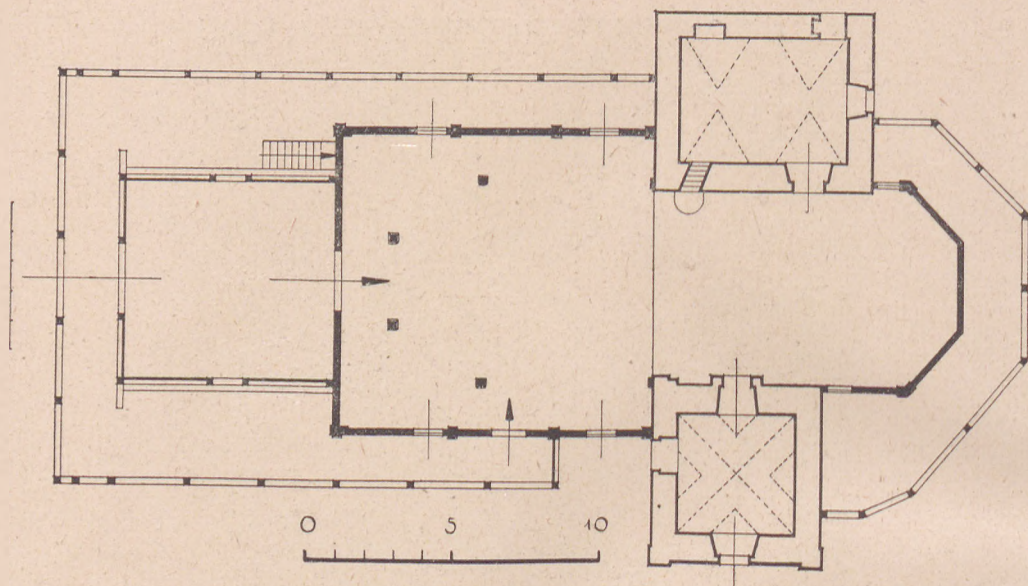


rys. K. Sichulski

Ryc. 235. Kościół w Komborni. Strona poł.-zachodnia.

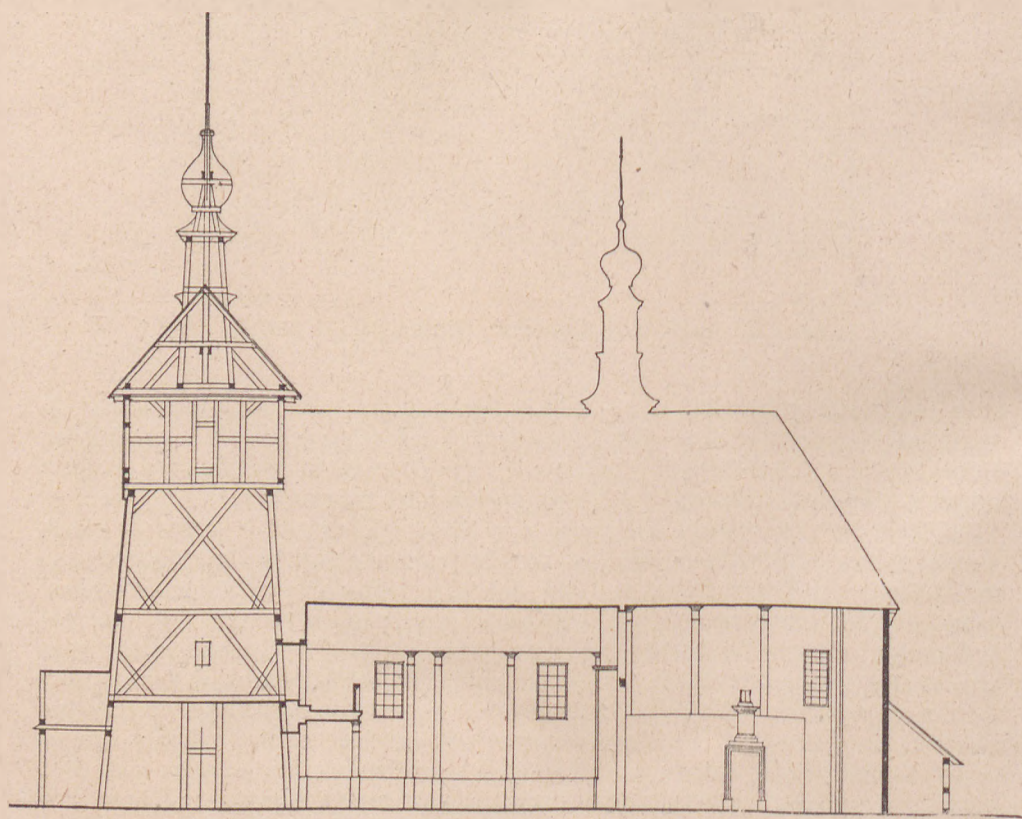
skiej świątyni pochodził z r. 1494. Przez blisko 20 lat pozostawał on w rękach odszczepieńców i dopiero w r. 1596 wrócił w posiadanie katolików. Obok niego w prezbiterium znajdował się wówczas od południowej strony ołtarz z r. 1626 z obrazem św. Mikołaja oraz inny również stary.

Następna wizytacja biskupia z r. 1648 nie przynosi żadnych ważniejszych szczegółów, konstatuje tylko, że przybył czwarty ołtarz pod wezw. św. Anny, wizytacja zaś z r. 1699 donosi o polichromowanym wnętrzu, przegniłych fundamentach, walącej się sygnaturce i wymagającym naprawy dachu. Stosowne roboty zabezpieczające zostały widocznie niebawem wykonane, skoro wizytacja z r. 1722 wspomina o dobrym dachu z gontów oraz o sygnaturce pokrytej białą blachą. Poza tym donosi ona o nowym ołtarzu św. Anny z r. 1718, sprawionym w miejsce starego, który sprzedano do kościoła w Humniskach. Następna wizytacja kanoniczna z r. 1745 potwierdza poprzednie szczegóły dodając wiadomość o piątym ołtarzu pod wezw. św. Jana Nepomucena oraz o niedawno przez ówczesnego proboszcza wymurowanej zakrystii w miejsce pierwotnej drewnianej. O zakrystii



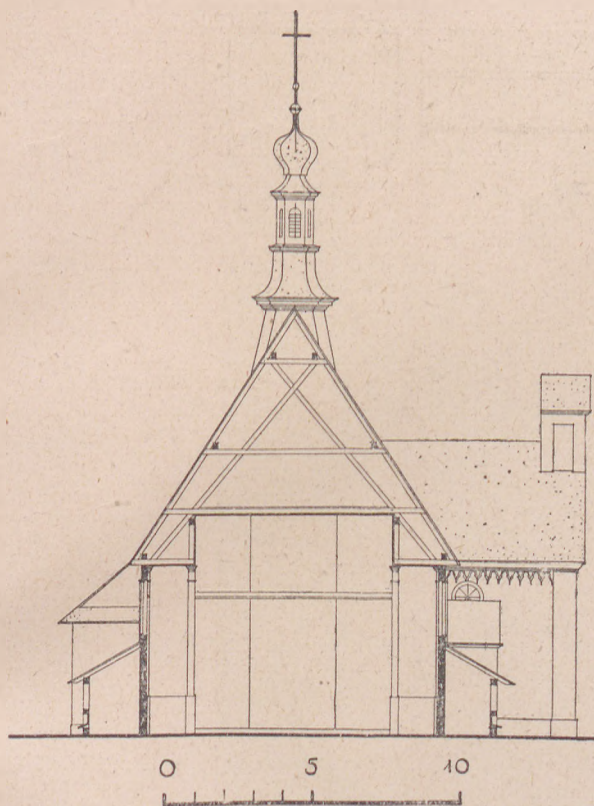
zdjęcie inż. arch. L. Gyurkowits'a

Ryc. 236. Kościół w Kombornii. Rzut poziomy.

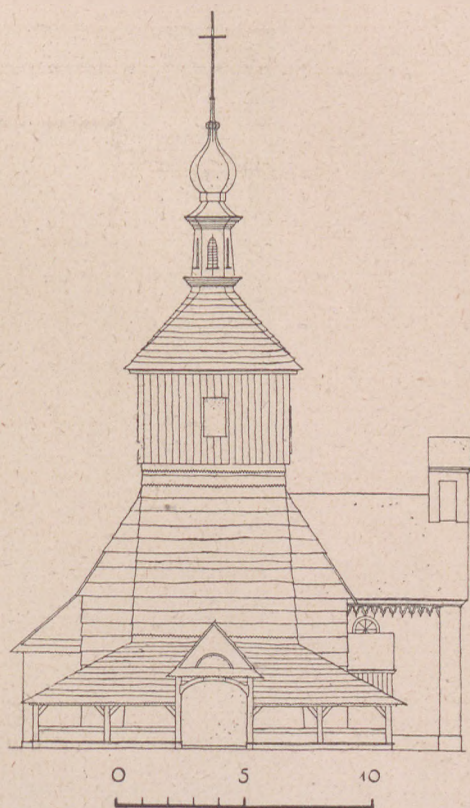


zdjęcie inż. arch. L. Gyurkowits'a

Ryc. 237. Kościół w Kombornii. Przekrój podłużny.



Ryc. 238. Przekrój poprzeczny.



Ryc. 239. Fasada główna.

tej skądinąd wiadomo, że wybudowano ją w r. 1736. Protokół następnej z kolei wizytacji z r. 1756 przynosi następujący opis zabytku: „Kościół stary w dobrym stanie, dokoła podmurowany na tramach nowych dębowych, ściany częściowo kotwami żelaznymi umocnione, sygnatura blachą nową białą obita. Te wszystkie poprawki z ostatnich czterech lat“.

Wkońcu pod r. 1775 znajdujemy notatkę o trzech nowych ołtarzach, które wystawione zostały po usunięciu pięciu dawnych. Odnośny przekaz źródłowy wymienia „1) ołtarz wielki przed kilku laty wystawiony, niebiesko malowany, rzeźby złożone, obraz koronacji M. B. czyli Pocieszenia M. B. na płótnie malowany z sukienką srebrną, na zasuwie św. Marcin, u góry św. Jan Nepomucen, 2) po stronie ewangelii ołtarz św. Anny Samotrzeć, na zasuwie św. Tekla, u góry Narodzenie N. P. Marii, 3) nowy w tym roku wykonany ołtarz po stronie epistoły stolarskiej roboty z obrazem św. Józefa z małym P. Jezusem, na zasuwie św. Walenty³⁾“.

Wiek XIX nie wprowadził poważniejszych zmian w kościele. Przybyła tylko w roku 1855 kaplica grobowa Urbańskich, dobudowana do południowej ściany prezbiterium, naprzeciw wejścia do zakrystii, a nadto wewnątrz zostało na nowo pomalowane. Z początkiem bieżącego stulecia

³⁾ Przytoczone powyżej informacje historyczne zawdzięczam uprzejmości Ks. prałata Dr Jana Kwolka, dyrektora Archiwum Diecezjalnego w Przemyślu, który przeprowadził w tej sprawie kilka lat przed wojną specjalne poszukiwania źródłowe, za co mu na tym miejscu składam najbardziej uprzejme wyrazy podziękowania.



Ryc. 240. Kościół w Komborni. Strona południowa.

znalazł się kościół komborski w stanie daleko posuniętego zniszczenia wskutek spróchnienia materiału drzewnego, dałby się jednak niewątpliwie uratować, gdyby nie bezwzględne stanowisko parafian, nie zdających sobie sprawy z jego wartości historycznej i artystycznej.

Jako zabytek budownictwa, łączył się ściśle były kościół w Komborni swoją artystyczną strukturą z małopolską grupą drewnianych kościołów, zachowanych przeważnie na Podkarpaciu⁶⁾. Ocieniony sędziwymi lipami, tworzył on wraz z murowanym ogrodzeniem, pokrytym gontowym daszkiem, nader malowniczą i harmonijną całość, którą mąciły jedynie nie stosowne murowane przybudówki prezbiterium. Jak wszystkie świątynie przynależne do powyższej grupy zabytków, wykonany został kościół kom-

⁶⁾ Feliks Kopera i Leonard Lepszy, Kościoły drewniane Galicji Zachodniej, Kraków 1916.



Ryc. 241. Kościół w Komborni. Strona połudn.-zachodnia.

borski z belek modrzewiowych, o konstrukcji wieńcowej na podmurowaniu. Od frontu posiadał on typową czworoboczną wieżę-dzwonnicę, na słupach, szalowaną i krytą gontem, wysokości 15 mtr. do okapu dachu (ryc. 233, 234, 235, 240).

Nawę główną i prezbiterium pokrywał wspólny dach gontowy, w porośrodku którego wznosiła się smukła sygnaturka o barokowych formach, częściowo blachą kryta. Pod okapem spadzistego dachu prezbiterium dochowały się drewniane kroksztynki o charakterystycznych profilach spotykanych w budownictwie drzewnym. Lekko ku górze zwężająca się dzwonnica posiadała jak zwykle u góry nadwieszzone piętro, nie tak silnie jednak ku przodowi wysunięte jak w innych drewnianych kościołach, co pozostaje niewątpliwie w związku z przebudową górnej kondygnacji wieży, w czasie której zatraciła ona swoją pierwotną wyniosłą sylwetę. Czterospadowy



Ryc. 242. Ukrzyżowanie. Obraz cechowy z XVII w. z kościoła drewn. w Komborni.

dach dzwonnicy, krytej jak wszystkie ściany kościoła gontem, przechodził w latarnię, podobną do sygnatury, zwieńczonej u szczytu cebulastą kopułą. Wkońcu wiele malowniczego uroku nadawały elewacji zewnętrznej drewniane soboty, obiegające niegdyś kościół dokoła, w późniejszych jednak czasach brutalnie przerwane nieestetyczną masą zakrystji i kaplicy Urban-skich, szpecących w wybitnym stopniu całość zabytku (ryc. 241). Wspierały się one na prostych słupach, związanych zastrzałami z płatwą, tworząc

wygodne podcieniowe obejście, ozdobione trójkątnymi daszkami ponad wejściem głównym i bocznym w południowej ścianie.

Wnętrze świątyni, zwrócone wedle starego zwyczaju częścią prezbiterialną na wschód, wykazywało wiele podobieństwa z kościołem parafialnym w Haczowie. Składało się ono z obszernej nawy wymiarów $9,93 \times 10,75$ mtr., rozdzielonej przy pomocy dwóch wolno stojących słupów (w Haczowie mamy cztery) na nawę środkową oraz dwie znacznie węższe i niższe nawy boczne ukryte pod wspólnym dachem. Mierzyły one zaledwie 5,60 mtr. wysokości, podczas gdy nawa główna wznosiła się na 7,30 mtr. Jedyną ozdobą nawy kościelnej, oświetlonej czterema niewielkimi, prostokątnymi oknami, były skromne przyściennie pilastry, podobne do wyżej wspomnianych słupów, dźwigających płaski strop kościoła (ryc. 236, 237, 238, 239).

U wejścia do trójbocznie zakończonego prezbiterium o wymiarach $6,70 \times 10,40$ m, tej samej wysokości i szerokości co nawa główna, zwracała uwagę belka tęczowa, wsparta na dwóch przyściennych drewnianych pilastrach, ponad którą nie dochowała się zazwyczaj spotykana grupa figuralna, wyobrażająca Ukrzyżowanie, lecz jedynie mały krucyfiks, pochodzący z czasów znacznie późniejszych.

Wskutek bezmyślnej dobudowy zakrystii i kaplicy znaczna część drewnianych ścian prezbiterium została zniszczona, przy czym ceglany mur z kamiennym barokowym portalem wdarł się po usunięciu belek modrzewiowych do wnętrza chóru kapłańskiego, wywołując pod względem estetycznym nader ujemne wrażenie. Przy tej sposobności uległy również niemiętemu dla oka obcięciu dolne partie płaskich drewnianych pilastrów, ożywiających gładkie ściany prezbiterium, które uformowane zostały wyraźnie na podobieństwo skromnych późno-renesansowych pilastrów. Mieliśmy tutaj zatem widoczny wpływ architektury murowanej na budownictwo drzewne, polegający na zapożyczeniu pewnych elementów, właściwych poprzedniej dziedzinie twórczości.

Na koniec wreszcie należy się krótka wzmianka kwadratowemu niemal przedsionkowi ($6,70 \times 7,10$ mtr.), mieszczącemu się w dolnej kondygnacji wieży, luźnie z korpusem kościoła związanej, aby przy osiadaniu nie pociągnęła za sobą przyległej części świątyni. — Znajdujące się do niedawna we wnętrzu kościoła skromne urządzenie, pochodzące z drugiej połowy XVIII wieku, nie przedstawiało poważniejszej wartości, łącznie z trzema późno-rokokowymi ołtarzami, które przeniesione zostały do nowo-wybudowanej świątyni. To samo dotyczy również skromnych organów, umieszczonych na chórze muzycznym, wznoszącym się ponad wejściem głównym do kościoła oraz rzemieślniczej, szablonowej polichromii ścian z połowy XIX stulecia, operującej pseudo-renesansowymi motywami, zaczerpniętymi z inwentarza architektonicznych form zdobniczych.

W ten sposób przedstawiał się sędziwy, wiekiem pochylony kościół parafialny w Komborni koło Krosna, ustępujący wprawdzie szlachetnością proporcji innym wiejskim modrzewiowym kościółkom, mimo to zasługujący jednak na odpowiednią wzmiankę w ogólnym systemie rozwojowym polskiej architektury drewnianej.

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

CISTERCIENSIA

Między organizacją zakonu cystersów a jej wyrazem artystycznym w postaci wieluset zachowanych opactw trudno znaleźć zależność bezpośrednią. Ustawodawstwo zakonne zrazu nie znało przepisów budowlanych ani dekoracyjnych, zajęło się nimi dopiero w statutach przyjmowanych przez doroczne kapituły generalne, wytwarzając z biegiem lat dość obszerny kodeks zakazów. Można by go tłumaczyć jako sprzeciw gotowego już systemu poglądów wobec narastających w miarę rozwoju zakonu problemów estetycznych. Również w pismach jednego z twórców umysłowości cysterskiej, u Bernarda z Clairvaux, znaleźć można więcej zmęczenia formą plastyki romańskiej niż programu artystycznego dla nowego zakonu. Ostatnia monografia opactw cysterskich we Francji mówi o zaskakującej różnorodności ich form i stwierdza, że nie ma szkoły architektonicznej cystersów. Kładzie natomiast nacisk na tradycję i jedność organiczną życia zakonnego, dwa źródła inspiracji budowniczych cysterskich. Fundament prawny zakonu, *Carta Caritatis*, mówi o tym: *Quatenus in actibus nostris nulla sit discordia, sed una caritate, una regula, similibusque vivamus moribus.*

Dlatego poniższy przegląd najnowszej literatury dotyczącej się cystersów zawiera nie tylko pozycje z zakresu estetyki cysterskiej, ale uwzględnia także podłoże gospodarcze, społeczne i doktrynalne zakonu, zwłaszcza w okresie wykształcania się form typowych, w w. XII. Zamiarem było wyczerpanie bibliografii za lata wojenne i powojenne z omówieniem rzeczy najistotniejszych. W kilku wypadkach nie udało się dotrzeć do publikacji 1948 r., również dość dotkliwą luką jest nieprzejrzenie *Collectanea Ord. Cist. Reform.*, wydawanych w Rzymie.

1.

Wśród publikacji źródłowych wymienić należy przede wszystkim dużej wagi odkrycie pierwotnego tekstu *Carta Caritatis*, obok reguły zasadniczej ustawy zakonnej. Znalіśmy ją dotąd z tekstu uznawanego już w poł. XII w. za obowiązujący, a zachowanego w kodeksie z lat 1191—1194. W czasie wojny ujawniono dwa nieznane rękopisy, z których jeden, nie datowany, w Bibliotece uniwersyteckiej w Lublanie, pochodzi na pewno sprzed 1191 r., z opactwa Landstrass w Karnioli, drugi zaś z 1273 r. znalazł się w Bibliotece seminaryjnej w Zürichu. Oba te kodeksy wykazują w porównaniu z tekstem uznawanym za autentyczny kilka odmian, spośród których najistotniejsza tyczy się swoistej oligarchii trzech, potem czterech opatów wspólnie z archiepiskopem Cîteaux nad całym zakonem. Stanowisko to zajęli opaci Clairvaux, La Ferté, Pontigny i Morimond. W tekście nowo odkrytym nie ma o tym mowy: rządy sprawuje wyłącznie opat Cîteaux, a zastępcą jego jest opat La Ferté. Struktura ta odpowiada stanowi rzeczy z okresu rządów Stefana Hardinga, najpewniej z r. 1118; po jego śmierci, w latach 1131—1152 nastąpiły zmiany pod decydującym wpływem Clairvaux, na którego czele stał wówczas św. Bernard, przy jednoczesnych słabych rządach w macierzy cysterskiej opata Wita. Trzeba też pamiętać o bardzo nierównym rozwoju filiacji pierwszych córek Cîteaux: w r. 1134

Clairvaux, miało 14 podległych opactw, w 1153 już 65, podczas, gdy La Ferté 3, a Pontigny — 13. Temu zmienionemu układowi sił w kapitule odpowiada nowa redakcja Carta Caritatis wprowadzająca ważką korektę w drabinie hierarchicznej zakonu. W latach 1165—1185 do tego nowego kolegium rządzącego wprowadzono Morimond, który dysponował wówczas ogromną już filiacją na wschodzie Europy. Inne córki bezpośrednie Cîteaux w ogóle nie dopuszczono jako zbyt słabe, np. Preuilly założone w 3 lata po Morimond¹⁾.

Gdy nadal czekamy na kompletne i zadowalające bullarium cysterskie, które by rzuciło na pewno światło na rolę zakonu w polityce papieskiej XII i XIII w., to wypełnieniem innej luki stało się nowe, zupełne wydanie statutów kapituły generalnej. Zналиśmy je z ułomnych druków XVIII w., zastąpionych obecnie przez 8-o tomową publikację J. Caniveza w latach 1933—1941²⁾. Wydawca oparł ją o szeroką, choć niekompletną podstawę rękopiśmienną. Mimo to jego aparat krytyczny niekiedy zawodzi, a identyfikacja nazw miejscowych, wprowadzić bardzo trudna, bo z obszaru całej Europy od Ebro po Wisłę i Dźwinę, nie wydaje się zbyt pewna³⁾. Przy tych usterkach wydanie to będzie stanowiło odtąd punkt wyjścia wszystkich badań, również w sprawach polskich od XII po XVIII w. Zapisy polskie (pierwszy 1184 r.) są liczne i różnorodne. Mówią o uregulowaniu kontaktu opatów polskich z kapitułą⁴⁾, o organizacji społeczno-gospodarczej klasztorów polskich⁵⁾, dotyczą także spraw twórczości artystycznej. Osobna uchwała kapituły w 1204 r. zajęła się zbytkiem liturgicznym cystersów polskich i węgierskich⁶⁾. Na uwagę zasługują liczne zlecenia *in speciationis loci* fundacyj polskich XIII w., nie wszystkie należycie rozwiązane przez wydawcę; niektóre z nich nie doszły do skutku.

2.

Pośród opracowań na plan pierwszy wysuwa się książka pośmiertna J. B. Mahna o ustroju zakonu do połowy XII w., recenzowana już w czasopiśmiennictwie polskim⁷⁾. Jest to użyteczna próba przedstawienia genezy i rozwoju instytucji kapituły generalnej, z bystrą uwagą o możliwości jej wywodu z monachizmu celtyckiego za sprawą Stefana Hardinga. Słuszniejsze jednak byłoby rozpatrzenie zależności od ustroju feudalnego, przyczym benedyktynom kluniackim należałoby się pierwszeństwo w stoso-

¹⁾ TURK Josip, *Prvotna Charta Caritatis*. Ljubljana, Akademija Znanosti i umestnosti 1942, powtórzone w *Analecta Ord. Cist.* I, 1945, 1—4 z błędem w przedruku tekstu, por. uwagi J. MARILLIER, *Annales de Bourgogne* 16, 1944, 179 nn.

²⁾ CANIVEZ J., *Statuta capitulorum generalium ord. Cist.* Louvain 1933—41.

³⁾ przykładem 1235 c. 46, gdzie wybór lekcji *Th. Franconiae palatinus*, zamiast istniejącej w innych rękopisach poprawnej *Cracoviae*.

⁴⁾ np. już 1195 c. 64: *sicut solent illi de Polonia venire*.

⁵⁾ praca niewolna 1201 c. 46, konwersi 1217 c. 15, i w. in.

⁶⁾ np. 1204 c. 16: *Polonici et Hungari altaria non ornent sericis, nec cum casulis celebrent olosericis, sed tam ipsi quam ceteri sententiam scriptam teneant, et transgressores poenam super hoc datam sustineant, videlicet ut qui cum talibus celebraverint, tribus diebus sint in levi culpa, uno eorum in pane et aqua. Quam poenam sacrista, qui tale ornamentum scienter ministraverit, patiat. Qui autem non habent humiles casulas et communes, usque ad Pascham provideant sibi, ut habeant. — Tu także Jacobus monachus Paradisi fałszerz pieczęci 1247 c. 15, 1248 c. 36.*

⁷⁾ MANTEUFFEL T. w *Przegl. Hist.*

waniu feudalizacyjnych form uzależniania domów zakonnych (prepozytury, kongregacja). Odkrycie nowego tekstu Carta Caritatis zdeaktualizowało jednak wstępne rozdziały; tu i ówdzie trzeba by też je pogłębić. Nie może nam wystarczyć pogląd, że *C a r i t a s* zakonna była podstawą prac kapituły, wolelibyśmy zasadę tę widzieć na szerszym tle zaczątków parlamentaryzmu stanowego i załączków idei reprezentacji. Praktyka kapituł generalnych już w XIII w. doprowadza do kryzysu w ich funkcjonowaniu: zakon liczy zbyt dużo opactw, aby rzesza przybyłych uprawnionych czynnie uczestniczyła w obradach. Pracę rzeczową biorą na siebie diffinitores, powieźlibyśmy członkowie komisji, powoływanych pod autorytetem czterech opatów-ojców zakonu. Odsuwało to coraz bardziej przybyszów z odległych krańców ówczesnego świata od wszelkiego wpływu na sprawę. Znacznie trwalej wygląda zarys rozwoju egzempcji Cîteaux w ujęciu autora, jedna z początkowych zdobyczy organizacyjnych zakonu⁸⁾.

Początki te znalazły się w ogniu dyskusji naukowej, która koncentruje się w tej chwili dokoła osoby św. Roberta z Molesmes, założyciela Cîteaux, którego kult szerzyły w XIII w. zarówno opactwa benedyktyńskie z Molesmes na czele, jak cysterskie. Już dawno zauważono dwa pokłady tradycji cysterskiej, na jeden złożyły się źródła starsze, z tzw. Exordium parvum, na pół pamiętnikiem napisanym w połowie roku 1120 przez Stefana Hardinga opata Cîteaux⁹⁾; drugi utworzyły Exordium magnum z lat 1206—1221 Konrada, następnie opata Ebrach¹⁰⁾, dalej Cezary z Heisterbachu, 1221 i in. Źródła te wymagałyby staranniejszej edycji krytycznej, na którą czekają od XVII w. Najdawniejsza tradycja cysterska w pocz. XIII w. uległa dla potrzeb kanonizacji poważnemu retuszowi potrzebnemu dla uwydatnienia ojcostwa Roberta w fundacji Cîteaux. Tak np. z dekretu legata Hugona 1099 r. usunięto nieprzychylną dla Roberta wzmiankę o jego „zwykłej lekkomyślności” wywołaną niespokojnymi kolejami jego życia. Zmienił on bowiem cztery razy stolicę opacką: St-Michel de Tonnerre, St-Ayoul de Provins, Molesmes, Cîteaux, skąd po 18 miesiącach powrócił do Molesmes *solita levitate*, jak to określił dekret legata.

Cenna, acz niedokończona, sprzed wojny jeszcze rozprawa J. O. Ducorneau usiłowała wykryć właściwych promotorów secesji z Molesmes w osobach przeora Alberika i Stefana Hardinga, pierwszych potem dwu opatów Cîteaux, którzy w ujęciu autora mieli pociągnąć za sobą Roberta, aby ich własne drogi doskonalszej ascezy pokryć autorytetem opackim¹¹⁾. Tezy te, choć wypowiedziane przez uczzonego zakonnego, napotkały na apologetyczne sprzeciwy m. in. J. Laurent, broniącego tradycyjnej oceny roli Roberta, także przez wskazanie na jego zasługi jako krewnego feudałów burgundzkich, którzy zapewnili nowej kolonii znośny byt materialny¹²⁾. Obrona ta podjęta i po wojnie¹³⁾ nie wydaje się przekonywująca ani

⁸⁾ MAHN Jean-Berthold, *L'ordre cistercien et son gouvernement des origines au milieu du XIIIe s. 1098—1265*. Paris 1945. Autor poległ 23 IV 1944 r. na froncie włoskim.

⁹⁾ wyd. MIGNE PL. 166, c. 501 sq.

¹⁰⁾ wyd. MIGNE PL. 185, c. 995.

¹¹⁾ Dom J. Othon DUCORNEAU, *Les origines cisterciennes*. *Revue Mabillon* 29, 1932, 134—164, 232—252; 30 1933, 1—32, 81—111 i 153—189.

¹²⁾ LAURENT J., *Le problème des commencements de Cîteaux*. *Annales de Bourgogne* 1934, 213—229.

¹³⁾ *Esquisse de l'Ordre Cistercien*. Saint-Brieuc 1947. LAURENT J., *Un fondateur*. *Ann. de Bourg.* 12, 1949, 31, przede wszystkim LENSSEN M. S., *Le fondateur de Cîteaux-Saint Robert*. *Coll. Ord. Cist. Ref.* IV 1937.

w interpretacji źródeł ani w ogólnej konstrukcji. Powodzenie Cîteaux zapewniła jeszcze przed św. Bernardem garść reformatorów radykalnych w działaniu i bardzo zdyscyplinowanych, z którymi trudno było współżyć znacznie starszemu od nich Robertowi; miał on ok. 70 lat w chwili secesji, gdy Stefan liczył ok. 38, Alberyk był starszy. Najdawniejsze katalogi cysterskie nie zabarwione nutą hagiograficzną jako pierwszego opata wymieniają Alberyka. Nowa publikacja żywotu św. Roberta z lat ok. 1220 nic do dyskusji nie wniosła¹⁴⁾.

Badania nad początkami zakonu ciągle jeszcze poprzestają na analizie tła ideowego prądów reformatorskich w Kościele¹⁵⁾, nieśmiało wchodząc w ich uwarunkowanie społeczne. Skromne w założeniu studia regionalne M. Chaume zebrały jednak już znaczny materiał, choć bez wniosków, o roli rycerstwa burgundzkiego w genezie nowego zakonu. Nieznaczne fortuny średniej warstwy feudalnej, nieporównywalne z poparciem wielkich feudalów dla benedyktynów czy katedr biskupich, zapewniły cystersom podstawę wyjściową, która zasługuje na bardziej wnikliwe zbadanie¹⁶⁾.

3.

Podczas gdy gospodarstwo cystersów nie doczekało się nowszych opracowań^{16a)}, wyrazem artystycznym ich działalności zajęto się ostatnio parokrotnie w ujęciu typu syntetycznego. Dwutomowe dzieło M. Auberta o architekturze cysterskiej we Francji zostało pomyślane jako suma wiedzy o cystersach francuskich w ogóle, zebrana w ciągu 35 lat pracy naukowej autora. Bardzo obfita (559 zdjęć) liczba ilustracji podnosi użyteczność książki, obszerna bibliografia cytowana w ciągu wykładu nie została jednak zebrana razem. W pięciu częściach dzieła autor omówił, dążąc do wyczerpania tematów, kolejno: początki i ustrój zakonu, założenia ogólne opactw cysterskich, ich kościoły, budynki klasztorne, wreszcie osobno opactwa cysterek¹⁷⁾. Wykład został ujęty w sposób inwentaryzacyjno-opisowy, kończą go krótkie wnioski, nie zastępujące w niczym rozprawy H. Rosego (1916) o genezie form budownictwa cysterskiego i ich systematyce. W szczególności praca Auberta zawodzi, jeśli idzie o problem wpływu architektury burgundzkiej na formowanie się pierwszych budowli cysterskich, o zagadnienie rozpowszechnienia się sklepienia krzyżowego; także przenikanie sztuki cystersów francuskich do innych krajów Europy śred-

¹⁴⁾ D. Columba SPAHR, Das Leben des hl. Robert v. Molesmes. Eine Quelle zur Vorgeschichte von Cîteaux. Freiburg S. 1944 (wyd. ms. 648, Bibl. Publ. de Dijon).

¹⁵⁾ Tu: DEREINE J., Odon de Tournai et la crise du cénobitisme au XI^e s. *Revue de Moyen Age Latin* IV 1948, 137—154, ROISIN Simonne, L'efflorescence cistercienne et le courant féminin de piété au XII^e s., *Revue d'hist. écc l.* 39, 1948, 342 sq., odb.

¹⁶⁾ CHAUME Maurice, Les origines familiales de St. Bernard w księdze St. Bernard et son temps. Dijon 1928, 2 t., Assoc. Bourg. des Soc. sav., congrès de 1927. Także MARILLIER J., Quelques précisions sur les commencements de Cîteaux. Les donations d'Elisabeth de Vergy. *Ann. de Bourg.* 16, 1944, 28.

^{16a)} Tu zanotować by można tylko wystąpienie VERRIESTA L., Institutions médiévales. Introduction au Corpus des Records de coutumes et des lois de chef-lieux de l'ancien comté de Hainau. Mons 1946, t. 1, p. 131, przeciw przecenianiu roli cystersów jako karczowników ze wskazaniem na wczesne pojawienie się w ich dochodach pracy pańszczyźnianej oraz na ich dochody dziesięcenne.

¹⁷⁾ AUBERT Marcel. L'architecture cistercienne en France, avec la collaboration de la marquise de Maillé. Paris 1943, 2 vol.: pp. 386 i 272.

niowiecznej nie znalazło gruntowniejszego opracowania. Recenzenci francuscy wytknęli nadto nieco usterek rzeczowych, wynikających zresztą w dużej mierze z długiego okresu przygotowywania książki¹⁸). O jednej z nich warto wspomnieć z racji polemiki jaką wywołała. Píše mianowicie Aubert (t. I 99 i 197), że znany jest z imienia budowniczy, zapewne świecki, opactwa Bonnecombe w diecezji Rodez z lat ok. 1160 r., miał nim być niejaki Grinda. Wzbudziło to wątpliwości redakcji nowego czasopisma mediewistycznego *Revue du Moyen Age Latin*, która zajęła się bliższymi poszukiwaniami, ustalając bez trudu, że niejaki Gonzague Grinda architekt departamentalny w r. 1877 wykonał znaczniejszy remont tego opactwa, a nawet wydrukował na ten temat drobny komunikat¹⁹). Ta anegdota ostrzegająca przed nieporządkiem w kartotece bibliograficznej nie powinna jednak przesłonić rzeczywistych znacznych zalet tego podręcznika, zbioru wiadomości o życiu cysterskim, co prawda ogłoszonego przez Auberta bez wykorzystania publikacji Caniveza. Bogactwo szczegółów i informacji zwłaszcza z pełnego średniowiecza napawa zazdrością i żalem, że w skromnej tylko mierze da się je przenieść lub zastosować do materiału polskiego. Do szczególnie interesujących należy zaliczyć rozdziały o rozplanowaniu przestrzennym opactw obficie ilustrowane materiałem pomiarowym²⁰). W sprawie południowej lub północnej zabudowy klasztornej w stosunku do kościoła, A. ustala, że zależało to od biegu wody. Budowniczym cysterskim zależało bowiem zawsze na przeprowadzeniu spływu kanalizacyjnego wzdłuż zewnętrznej ściany skrzydła mieszczącego refektarz, lavabo, kuchnię i miejsca ustępowe²¹).

Przeglądając materiał ilustracyjny Auberta można stwierdzić, jak skomplikowany jest wywód poszczególnych form budownictwa cysterskiego w Polsce, nawet filiacji morymundzkiej²²). Artykuł ks. P. David o architekturze cystersów małopolskich zawiera uwagi ogólne o charakterze informacyjnym dla cudzoziemskiego czytelnika, a w szczegółach budzi nie mało zastrzeżeń. Warto jednak tu zanotować próbę objaśnienia dwubarwności lica murów wachockich przykładem Apátfalva²³ i ^{23a}).

¹⁸) J. de FONT-REAUX w *Bulletin de la Soc. d'Archéol. et de la Drôme* 59, 1943—4. Rec. polska T. MANTEUFFEL w *Przegl. Hist.* 33, 1949, z. 1, s. 28.

¹⁹) RMAL, 3. 1947.

²⁰) błędna skala w Senanque I 23, nie 56 m dł., lecz 39 m.

²¹) Uzupełnieniem ilustracyjnym jest album Marquise de MAILLE i H. de SÉGOGNE, *Abbayes Cisterciennes*, Paris 1943, 70 tablic. Małą wartość ma opracowanie regionalne H. de WARREN, *La Bretagne Cistercienne*. St.-Wandrille 1946.

²²) Zauważone reminiscencje form: boczny portal sulejowski w Silvacane (Bouches-du-Rhône), fryz kołeczkowy we Flaran (Gers), Aubert I 353, 357, także w Clefmont (Haute-Marne) w zbiorze fotogr. Service des Mon. Hist.

²³) DAVID P., *L'architecture cistercienne en Petite Pologne*, w publikacji *Art polonais, art français. Etudes d'influences*. Paris 1939, p. 46 nn., nadto: Morimond et la Pologne, *Ann. de la Soc. d'hist. de Chaumont* VI nr 9, 1939, 280—85.

^{23a}) Inaczej niż Aubert podobny temat rozwinął LORENZEN V., *De Danske Cistercienserklostres bygningshistorie*. Kobenhavn 1941, *De Danske Klostres Bygningshistorie* t. XI, ustalając chronologię i pochodzenie form duńskiej architektury cysterskiej, interesującej nas szczególnie dzięki filiacji Kołbacza i Oliwy, córki i wnuczki duńskiego opactwa Esröm z linii klarewalleńskiej. Po krótkim wstępie historycznym autor podał opis zabytków, zaopatrując go w obfity materiał ilustracyjny i pomiarowy (zawsze ze szkicem sytuacyjnym 1 : 20.000). Końcowe wnioski podkreślają bezpośrednią zależność mimo różnicy materiału (przewaga cegły) architektury duń-

Dzieło Auberta wywołało obok kilku recenzji także próbę jego uzupełnienia. Po książce De Bruyne, gdzie dotknięto w szerokim studium doktryn estetycznych średniowiecza również zagadnienie konfliktu między *compositio*, czyli estetyką form funkcjonalnych, a *venustas*, czyli estetyką dekoratywną, który zresztą występuje nie tylko w sporze kluniacko-cysterskim²⁴), M. A. Dimier podjął się analizy aspektu spirytualistycznego architektury cysterskiej²⁵). Głównym źródłem poznania poglądów jej twórców jest dlań apologia Bernarda z Clairvaux, skierowana, jak teraz wiemy, do Wilhelma opata benedyktyńskiego z St.-Thierry w diecezji Reims, ok. 1125 r. Jest to gwałtowny atak przeciw koncepcji kościoła kluniackiego, jego przesadnym, zdaniem reformatora, rozmiarom, przepychowi rzeźby, jej *deformis formositas et formosa deformitas*. Realizując dwa postulaty: prostoty i ubóstwa, w praktyce pierwsi cystersi ustalają dwie zasady: wystrój kościoła jest zbędny, ponieważ przeszkadza prawdziwej pobożności; nadto jest zbyt kosztowny i sprzeczny z prawdziwym ubóstwem. Statuty z lat 1134 i 1157 przyniosły pierwsze przepisy negatywne, a jednocześnie triumf organizacji zakonnej rozwijał załączki niezamierzonego programu pozytywnego. Zakon nie ustrzegł się bowiem z chwilą zdobycia świetnej pozycji gospodarczej — „choroby budowania”²⁶). Ostre zakazy pozwoliły mu na zdobycie trudnej formuły monumentalnej, poświęcającej wszystko zbędne lub drugorzędne na rzecz stosunków przestrzennych. Już w dwa lata po wydaniu statutów 1188 r. o niezadłużaniu się opactw na cele budowlane złagodzone je znacznie, pod koniec XII w. dały się słyszeć pierwsze głosy zgorszenia rozmiarem włości cysterskich, pychą budowli i wyszukany śpiewem. W w. XIII podstawy doktrynalne coraz bardziej się chwieją, i tu kończy autor swe rozważania, idące po tradycyjnej raczej linii oceny poglądów cysterskich na sztukę.

Ocena taka doznała rewizji, niestety bardziej pomysłowej niż udanej, w tezie A. M. Armand o roli św. Bernarda w odnowieniu tematów ikonograficznych w w. XII²⁷). W oparciu o zdanie cytowanej Apologii: *Et quidem alia causa est episcoporum, alia monachorum*, autorka usiłuje przekonać, że Bernard z Clairvaux walczył wyłącznie z przepychem kościołów opackich, ale nie z wystrojem katedr. Miał nawet na nie oddziaływać jako inspirator nowych wątków ikonograficznych, czego dowodem mogłaby być działalność niektórych biskupów, którzy wyszli z zakonu cystersów. Poza zwróceniem uwagi na iluminacje cysterskie, w których zakonnicy zdają się istotnie wyładowywać tłumione gdzieindziej poczucie dekoracyjne²⁸), roz-

skich cystersów od sztuki burgundzko-francuskiej. W sprawie Kołbacza autor wypowiada się za ścisłym jego powiązaniem z budownictwem duńskim, a także ze sztuką dekoracyjną cystersów duńskich. Podkreśla też łączność z Danią, konserwatywnych jak na drugą ćwierć XIII w. planów kościołów w Dargunie, Eldenie i Oliwie.

²⁴) De BRUYNE Edgar, *Etudes d'esthétique médiévale*. T. I De Boèce à Jean Scot Erigène, T. II L'époque romane, T. III Le XIIIe siècle. Bruges, De Tempel 1946 3 vol., *Travaux de la Fac. des Sc. et Lettres de l'Un. de Gand*. rec. F. Gilson, w *Rev. du Moyen Age* Lat. 3, 1947; 275—8.

²⁵) DIMIER A., *Architecture et spiritualité cistercienne*. *Rev. du M. A.* Lat. 3, 1947, 255—74.

²⁶) Piotr kantor, *Verbum abbrev.*, c. 86, MIGNE PL. 205, 257.

²⁷) ARMAND Anne-Marie, *Saint Bernard et le renouveau de l'iconographie au XIIe s.* Paris 1944 (teza z Ecole du Louvre). Także *Saint Bernard et la cathédrale gothique*. Paris 1943.

²⁸) I. c., col. 914, ciąg dalszy brzmi: *Scimus namque quod illi sapientibus et insipientibus debitoribus cum sint, carnalis populi devotionem quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis.*

prawa A. nie przedstawia trwalszych wartości²⁹⁾. Jako jej uzupełnienie, autorka spróbowała zbadać genezę nierzadkich w XII w. rękopisów z zakresu technik artystycznych, nawiązując ją znów do inspiracji św. Bernarda na podstawie dosyć wątej zresztą, bo zupełnie przypadkowej i ubocznej metafory do malarstwa w jednym z jego kazań³⁰⁾. W ten sposób autorka chce odnieść do cystersów początki zarówno malarstwa francuskiego, jak i ksylografii (tu z większą racją, bo znamy tego rodzaju zabytek z La Ferté w XII w.), wreszcie w samym Cîteaux szuka mnicha Teofila. Dowodem mają być nieprzekonywujące porównania tekstowe jego traktatu ze św. Bernardem (wspólne cytaty)³¹⁾.

Na zakończenie tego przeglądu literatury o cystersach — jeszcze jedno zagadnienie z planowania opactw, przedyskutowane ostatnio. Istnieje pogląd, którego broni się niekiedy, że cystersi wybierali dla swych konwentów miejsca szczególnie niezdrowe ze względu na ściślejszą ascezę³²⁾. Podstawą tej opinii jest nie tylko znany, lecz późny wiersz: Bernardus valles, Benedictus montes amabat, zresztą dość słuszny, ale cytat z pisarza poł. XII w. Fastreda, który istotnie mówi o dolinach wilgotnych wybieranych przez pierwotnych cystersów, aby żyć bliżej śmierci. Okazało się, że zdanie to zawiera wątek literacki pierwszy raz użyty przez św. Bazylego wobec gaju Akademos, a liczne przenosiny opactw cysterskich ze względów zdrowotnych (propter aeris corruptionem intolerabilem) za zgodą kapituły, przeczą takiemu pojmowaniu ascezy³³⁾. Trzeba też tu wspomnieć wysiłki melioracyjne cystersów i prace hydrauliczne w zajmowanych przez nich dolinach, czynione także w Polsce jak np. w Wąchocku.

Aleksander Gieysztor

B. A. RYBAKOV, Remesło drevnej Rusi, Moskva 1948, Akademiya Nauk SSSR, s. 792, tabl. 10.

Trudno w krótkim sprawozdaniu przedstawić całe bogactwo treści tego wybitnego dzieła, ale trzeba zwrócić uwagę na jego zakres, intencje, założenia metodyczne i chwytby badawcze. Jest to książka z zakresu archeologii historycznej. Punktem wyjścia jest okres wcześniejszy IV—VIII w., datą orientacyjną zamknięcia jest rok 1462 — śmierć Wasyla II i uformowania się centralistycznego państwa moskiewskiego. Operując materiałem stanowiącym przede wszystkim przedmiot badań historyków sztuki, R. stwierdza zawodność datowania opartego wyłącznie o analizę formy i przeciwstawia im metody pewniejsze, umożliwiające zarazem wyciąganie wniosków dla historii gospodarczej i społecznej. R. z zakresu swych badań wyłącza rzemiosła spożywcze, a także usługi osobiste, najobszerniej traktuje zaś obróbkę metalu, ceramikę, uwzględniając też obróbkę drewna, kości i tkactwo, przy czym szczególnie nacisk kładzie na odtworzenie przebiegu produkcji, ocenę poziomu techniki, określenie rozmiarów produkcji, orga-

²⁹⁾ por. OURSE Ch., La miniature cistercienne du XIIe s. à l'abbaye de Cîteaux. Paris, s. a.

³⁰⁾ Serm. 37, MIGNE PL. 183, 974D.

³¹⁾ ARMAND M., Les Cisterciens et de renouveau des techniques. Paris 1947.

³²⁾ Collect. Ord. Cist. Ref. IX 1947.

³³⁾ dyskusja M. A. DIMIER, P. DUMONTIER, Arimaspus. w Rev. du M A L a t i n IV 1948. Popularny wykład toponomastyki cysterskiej: DIMIER M. A., Clarté, paix, et joie. Les beaux noms monastères de Cîteaux en France. Lyon 1944.

nizacji zbytu i położenia społecznego rzemieślnika. Materiał źródłowy stanowią przekazy pisane, ale przede wszystkim zachowane zabytki traktowane z punktu widzenia etnografii, historii społecznej, historii techniki i historii sztuki.

Przegląd dawniejszych badań dowodzi, iż historycy opierali się na jednostronnym, pisanym wyłącznie materiale, archeologowie natomiast w oderwaniu od historii społecznej i gospodarczej nie doceniali poziomu i rozmiarów wytwórczości miejscowej. W materiałach wykopaliskowych dopatrywali się w starożytności importów, w czasach przejściowych — wyrobu Gotów, w okresie wczesnodziejowym — Wikingów. Autor przekonywująco przeciwstawia im rzemiosło rodzime. Pierwszą syntezę dla okresu przedmongolskiego stworzył Lubor Niederle (1921, opierając się na wynikach badań opublikowanych do r. 1914), jednak rozkwit badań archeologicznych za czasów radzieckich, przynoszący m. i. odkrycia całych warsztatów rzemieślniczych, wymagał nowej syntezy. Podjął się jej Rybakov opierając się na całym dorobku do r. 1940, nie tylko publikowanym, ale też na przerobieniu zasobów muzealnych z pomocą nowego aparatu badawczego, w oparciu o nowe poglądy metodologiczne.

Punktem wyjścia są stosunki społeczne, stąd wyodrębnienie rzemiosła wiejskiego od miejskiego, co zresztą nastęrcza niejaki trudności konstrukcyjne. Dwie trzecie dzieła poświęcone są okresowi kijowskiemu — przed niewolą tatarską i w tej części znajdują się najdonioślejsze wyniki. Stan badań wyrażający się 20.000 rozkopanych kurhanów z IX—XIV w. umożliwił już statystyczne opracowanie materiału zbadanego technologicznie. Ustalając drogą żmudnych i precyzyjnych porównań (makrofotografia) i kartografowania, przedmioty pochodzące z jednej formy odlewniczej lub jednej sztancy¹⁾, R. zakreśla rejon zbytu złotnika wiejskiego promieniem 10—12 kilometrów; podobny jest też (12—15 km) zasięg działania „rudy“ hutniczej wraz z kuźnią (jedna na 4 grodziska). W ten sposób dochodzi do ustalenia najmniejszej jednostki gospodarczej. Dla badacza polskiego nasuwa się kusząca możliwość porównania jej z obszarem najdawniejszych jednostek organizacyjnych — opoli ustalonych w kilku wypadkach przez Arnolda. Odmienny charakter miało rzemiosło uprawiane na wsi, ale obliczone na daleki eksport (np. przęslików owruckich).

Rejon zbytu rzemiosła miejskiego był oczywiście wielokrotnie większy, produkcja obliczona była na innego odbiorcę. Kupcy wędrowni rozprawdzali ją na cały obszar Słowiańszczyzny: w kierunku południowo-zachodnim przez Kraków po Pragę, na północo-zachód po Wolin. Metropolią Słowiańszczyzny był Kijów. Wykopaliska tam dokonane ujawniły społeczne zróżnicowanie ludności. Przy dworze książęcym pracowali rzemieślnicy obsługujący też możnych. Ci rzemieślnicy obok prac zupełnie jednostkowych wytwarzali jak gdyby wzorce, które potem naśladowano w dzielnicy ludowej miasta. Indywidualne wyroby wzorcowe mogły służyć za wzorce do sporządzania matryc-form umożliwiających masową, taną produkcję. Z analizy znalezisk wynika iż pracowano nie tylko na zamówienie, ale również na nieznanego odbiorcę — na skład i na eksport.

Najazd tatarski w małym stopniu odbił się na rzemiośle wiejskim, w niektórych dziedzinach dotrwało ono bez zmian technicznych nawet do

¹⁾ Do sprawdzenia 483 zachowanych egzemplarzy jednego typu kolczyków należało wykonać 116.403 porównań.

XX w. Z miast Tatarzy ocalałych rzemieślników uwozili, zaś zniszczenia przyniosły zastój gospodarczy na przeciąg stulecia. Lepiej przetrwała peryferyjna kultura Nowogrodu i Halicza, ale metropolia — Kijów już nigdy nie miała odzyskać swego znaczenia. W w. XIV zaczyna się odbudowa gospodarcza od Nowogrodu a punkt ciężkości potem przesunie się do Moskwy. Poziom produkcji sprzed najazdu nie był jednak osiągnięty. Wytwarzają teraz dobre ośrodki gospodarcze wyodrębnione spośród wsi: rjadki, słobody. Centralistyczne państwo tworzy teraz przedsiębiorstwa przemysłowe zatrudniające coraz większą liczbę czeladzi (zwłaszcza w dziedzinie ludwisarstwa).

Obszerny wywód poświęca R. zagadnieniu cechów na Rusi w tym czasie. Dowodów na to nie ma, z poszlak autor wnioskuje, iż istniały niektóre elementy organizacji cechowej: cerkiew bracka, wspólne uczty rzemieślników jednego zawodu, solidarne wystąpienia polityczne „czarnych ludzi“ na rzecz centralnej władzy przeciw partykularyzmowi bojarstwa i majstrów. Istnienia cechów jednak R. udowodnić nie może.

Dzieło Rybakova stanowi niewątpliwie doniosły etap historiografii rzemiosła ruskiego, przez zebranie materiałów, jego ocenę, przeprowadzenie wieloletnich własnych drobiazgowych badań i sformułowanie hipotez roboczych oraz poglądów syntetycznych. Dla nas ²⁾ nie tylko ważne jako opracowanie obszaru sąsiedniego, ale też jako wysunięcie nowej, nieuprawianej przez naszych historyków sztuki i archeologów problematyki.

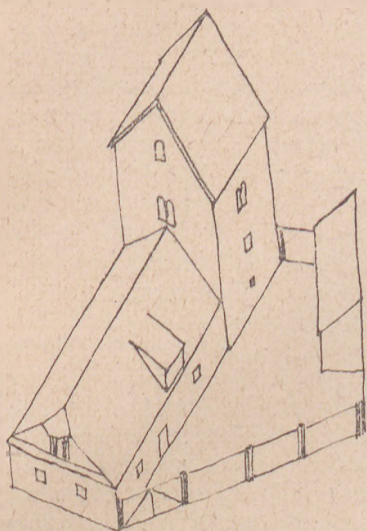
Stanisław Herbst

Jiri CAREK, Romańska Praha, 1947, s. 488, tabl. 20.

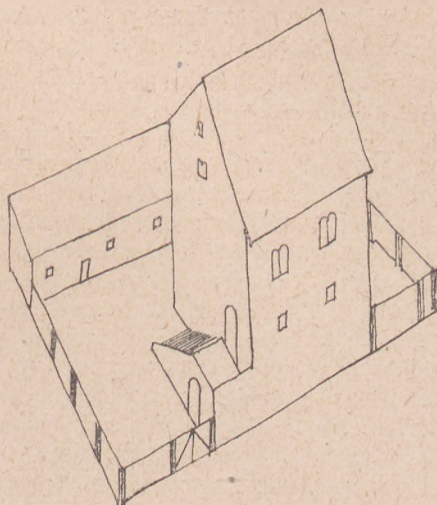
Zagadnieniami początków organizmu miejskiego Pragi, jego rozwoju w epoce romańskiej i najdawniejszymi pomnikami architektonicznymi z tego czasu zajmował się długi szereg badaczy. Jeszcze w połowie ubiegłego stulecia napisał na ten temat pionierską pracę V. V. Tomek, w roku 1923 ukazało się dzieło V. Birnbauma, w latach 30-tych K. Fiali. Ponadto liczne przyczynki o charakterze monograficznym wyszły spod piór J. Cibulki, V. Richtera, K. Gutha, V. Mencla, A. Matejcka i wielu innych. Wraz z odkryciami lat wojennych i powojennych nagromadził się olbrzymi materiał naukowy, rozproszony po rozmaitych wydawnictwach i częściowo tylko publikowany. Stworzyło to palącą potrzebę ujęcia syntetycznego wszystkich elementów składających się na obraz urbanistyczny Pragi romańskiej.

Opracowaniem takim jest dzieło Carka. Autor w oparciu o szczegółowe poszukiwania archiwalne i terenowe własne oraz wyniki badań poprzedników, odmalowuje pierwotną siedzibę książęcą o wałach glinianych z palisadami drewnianymi, jej stopniową przemianę w romański gród kamienny. Widzimy jak ustępuje zabudowa z berwion, jak wyrastają po kolei kościoły Panny Marii, św. Wita, św. Jerzego, św. Tomasza, Wszystkich Świętych. Przejrzyć się zarysowują się przebudowy i rozbudowy poszczególnych obiektów, świadomy postęp ku coraz dojrzałym formom architektonicznym. Przemiana pierwotnego gródka w gród kamienny rozpo-

²⁾ Badania polskie jako materiał porównawczy są uwzględnione częściowo; szersze uwzględnienie materiału obcego dałoby tło: ujawniłoby to co w rozwoju Rusi było swoiste i to co było elementem historii powszechnej.



Ryc. 243.



Ryc. 244

Ryc. 264. Rekonstrukcja starszego typu domu praskiego, składającego się z budowli kamienniej i dostawionej drewnianej (wg Carka).

Ryc. 265. Rekonstrukcję młodszego typu domu praskiego, wybudowanego w całości z kamienia (wg Carka).

częta w X w., kończy się w XII, kiedy równocześnie z ukończeniem pałacu zmodernizowano pierścień murów obronnych oraz tkwiące w nim baszty i wieże bramowe. Okres późnoromański przynosi już tylko ozdabianie i poszerzanie budowli istniejących.

Następny rozdział stanowi opis pozostałości wyszehradzkiego grodu, strzegącego od południa kotliny praskiej, który przez czas dłuższy rywalizował okazałością zabudowań z grodem praskim, a podupadł ostatecznie w XIV w. Podobnie jak w grodzie praskim był tu rozległy pałac, dwie świątynie typu bazylikowego oraz liczne kościoły i kapliczki salowe lub centralne.

Część trzecia książki poświęcona jest podgrodziu. Autor jasno pokazuje proces narastania po obu brzegach Wełtawy bogatych osiedli kupieckich, luźno ze sobą powiązanych, skupiających się dokoła gęsto porozrzucanych kościołów. Analizując te budowle sakralne salowe na ogół, lecz też nie rzadko wielonawowe, wskazuje na dużą wrażliwość na wszelkie „nowiny” zachodnio europejskie, tak w układzie przestrzennym jak i w detalu architektonicznym. Jak wynika z rozmieszczenia zabytków, podgrodzie obejmowało większą część późniejszego gotyckiego miasta, które przejęło ponadto jego układ sieci ulicznej w dwunastowiecznej postaci. Szczegółowo omówiono liczne pozostałości kamienic, świadczące o niezwykle wysokim poziomie kultury materialnej mieszkańców. Podgrodzie praskie przedstawia się jako kompleks jednolity urbanistycznie mimo braku więzi ustrojowej w postaci powszechnie obowiązującego prawa miejskiego. Pewność konturów planu, obszar zajmowany, duża liczba monumentalnych budowli czynią z niego największe i przodujące miasto Europy Środkowej we wczesnym średniowieczu, jedne z największych ówczesnej Słowiańszczyzny.

Autor nie ograniczył się do inwentaryzacyjnych opisów pozostałości romańskiej Pragi w ich czasowym następstwie. Sięga on także do hipotez przy określeniu charakteru i lokalizowaniu budowli zaginionych bez śladu, stara się drogą analizy porównawczej wyprowadzić filiacje poszczególnych obiektów. Nie wszystkie z ustępów poświęconych tym zagadnieniom można przyjąć bez zastrzeżeń. W związku z frapującym już od dawna czeskich uczonych problemem znalezienia miejsca najstarszego kościoła praskiego Panny Marii, fundowanego przez Bożywoja w IX w., tworzy autor koncepcję różną od dotychczasowych. Przypuszcza, że kościół ten znajdował się między katedrą św. Wita a kościołem św. Jerzego. Koncepcja ta oparta na czysto werbalnej interpretacji tekstu kronikarza Kosmasa nie wytrzymuje krytyki. Borkovsky¹⁾ wskazuje na brak śladów jakiegokolwiek bądź fundamentów w miejscu proponowanym przez Čarka, stwierdzony w czasie prac nad zakładaniem przewodów kanalizacyjnych i kabli telefonicznych. Nie ma także żadnego poparcia jego przypuszczeń w dosyć obfitych dla wzgórza zamkowego źródłach pisanych. Znacznie więcej prawdopodobieństwa ma hipoteza Borkovskyego, który wyznacza kościołowi Panny Marii miejsce przy zachodnim odcinku murów obronnych, opierając się o rezultaty prac wykopaliskowych tu przeprowadzonych i wnikliwą interpretację ksiąg liturgicznych z kościoła św. Wita. Co do 3-go pałacu książęcego z czasów Sobiesława, zbudowanego po r. 1135, popiera Čarek dotychczasowe poglądy, uważając jego sytuację przy płd. ścianie murów obronnych za pochodną późnorzymskich i karolińskich założeń pałacowych. Zwraca on przy tym uwagę na monumentalną skalę pałacu oraz niezwykle wydłużoność prostokąta rzutu poziomego ($48 \times 10,5$ m). Rozmiary te wyglądają imponująco nawet w zestawieniu z siedzibami cesarzy niemieckich (Büdingen $23,50 \times 7,20$ m, Wartburg $37 \times 14,5$ m). Z budowlami tymi łączy się pałac praski poprzez układ wnętrza o wielkiej sali zajmującej całą długość i szerokość przyziemia i kompozycje ścian z rzędami okien sprzężonych poprzdzielanych kolumnienkami. Bliższych analogii dostarczają pałace w Chebie i Nimwegen o podobnie wydłużonych rzutach poziomych. O ich oddziaływaniu ewentualnym na pałac praski nie może być mowy ze względu na dotę powstania w drugiej połowie XII w. Most kamienny przez Wełtawę z lat 1158—72, którego nieznane elementy wyszły na jaw w r. 1940, dostarczył materiału do bardzo sumiennej rekonstrukcji pierwotnego stanu i hipotezy co do ukształtowania obwodu warownego grodu praskiego. Autor wnioskuje, że równocześnie z budową mostu, który miał za zadanie połączenie grodu z przeciwległym brzegiem rzeki, wybudowano płd. wieżę bramową, położoną przy pałacu od jego strony zachodniej. Twierdzenie to zbija Borkovsky. Wychodzi on z przesłanki teoretycznej, zakładającej niedostateczność dwu wież: wschodniej i południowo-zachodniej dla obrony długiego odcinka południowego. Ponadto wskazuje na wynik badań archeologicznych z lat 1936—37, kiedy natrafiono na mury starsze od dwunastowiecznych, świadczące o istnieniu tu już wcześniej miejsca skupionej obrony.

Za tym że była to od dawna wieża bramowa świadczy ścieżka odatowana na podstawie znalezisk na wiek X—XI, biegnąca w kierunku mostu wcześniejszego aniżeli dwunastowieczny zrekonstruowany przez Č.

Poważne wątpliwości nasuwa ustęp poświęcony kościołowi św. Wawrzyńca na Wyszehradzie, którego fundamenty odsłonięto w latach 20-ych

¹⁾ Ivan Borkovsky „O počatcích prazského hradu a o nejstarsím kostele v Praze“ 1949, Praha — zob. BHSK.

XX w. Tę trójnawową bazylikę z lekko zaakcentowanym transeptem, z dwu apsydami przy ścianie wsch., prostokątnym wyodrębnionym prezbiterium zamkniętym apsydą, uważa autor za należącą do typu hirsauskiego. Opinia ta nie jest podbudowana rzeczową argumentacją. Pojęcie typu hirsauskiego pokrywa się z budowlą bazylikową, z prostokątnymi kaplicami po bokach prezbiterium i szczątkowymi przylegającymi do nich apsydkami. Schemat ten, przeniesiony z Cluny, zaczął obowiązywać w Hirsau od czasu opata Wilhelma z Emmeranu, który przystąpił do ruchu klu-niackiego w r. 1078. Z typem tym nie ma bazylika św. Wawrzyńca na Wy-szehradzie nic wspólnego. Przeciwnie, różni się z nim w rozwiązaniu partii prezbiterium prostokątnej poprzecznie, słabym zaakcentowaniem ramion traseptu, silnie wysuniętym w kościołach hirsauskich, jak również w braku prostego zamknięcia prezbiterium i kaplic po jego bokach. Dalszą różnicą jest brak wież od strony zachodniej, a także proporcje korpusu naw, zbliża-jące się do kwadratu w przeciwieństwie do silnej wydłużoności tej części w kościołach przytrzymujących się schematu stosowanego w Hirsau. Rów-nie nieuzasadnione wydaje się datowanie kościoła na okres przed r. 1091 z racji znalezienia przy ścianie południowej grobowca ze szkieletem trzy-mającym w ręku denar z czasów Króla Wratysława. Pomijając okoliczność, że grobowiec znaleziony obok kościoła nie może go datować, moneta taka dawałaby tylko terminus post, nigdy ante quem i to z dokład-nością do 10 lat. Opierając się na tak wątplych podstawach C. stawia hipo-tezę o współczesności św. Wawrzyńca z dwiema świątyniami w Hirsau.

Dalszą konsekwencją przyjęcia tak wczesnej fundacji kościoła św. Wawrzyńca i jego filiacji hirsauskich jest wniosek o ważności tej budowli jako świadectwa wysokiego poziomu architektury czeskiej na dworze króla Wratysława. Wydaje się, że fakt wymienienia kościoła po raz pierwszy w r. 1267 mógłby wskazywać na datę założenia późniejszą aniżeli przyjęta przez C, jeśli wziąć pod uwagę obfite naogół wiadomości historyczne do-tyczące ważniejszych budowli kościelnych w grodach praskim i wyszehradz-kim. Kościół św. Piotra i Pawła na Wyszehradzie jest np. wymieniony dwukrotnie w przekazach jedenastowiecznych i raz na pocz. XII w. Do-kładniejszych kryteriów datowania może dostarczyć porównanie wątku murów przy zachowanych fragmentach ścian kościoła z fakturą innych bu-dowli praskich, których czas powstania nie nasuwa wątpliwości. Autor tej możliwości nie wykorzystał. Podana przez niego przy opisie kościoła wzmianka o formacie powierzchni licowej ciosów zbliżonych do kwadratu „apsida kaplicy... je budována z kvádrikového zdíva“, przemawiałaby ra-czej za okresem późnoromańskim. Wypada też zaprzeczyć nadmiernemu podkreślaniu wartości architektonicznych kośc. św. Wawrzyńca. Schemat rzutu budowli (a o nim tylko mówić możemy) jest powszechny dla całej Europy Środkowej, a jego odchylenia indywidualne dowodzą dużego pry-mitywizmu rozwiązania przestrzennego.

Niesłuszne jest także wciąganie w orbitę oddziaływań hirsauskich kościoła na Strahové, wybudowanego w II połowie XII wieku przez pras-kich Premonstrantów przybyłych ze Steinfeldu. Aczkolwiek kościół posiada znany z Hirsau motyw wież zachodnich przy zakończeniu naw bocznych, to jednakże różni się całkowicie partią wschodnią. Genezy rzutu możnaby raczej szukać w pokrewnym budownictwie kościołów klasztornych Pre-monstrantów.

Mit hirsauski zaciążył także ujemnie na interpretacji kościoła joannic-kiego Panny Marii, którego fundamenty odkrył na początku XX w. K. Fia-

la. Co by w tej trójnawowej bazylice zakończonej transeptem, z przylegającymi trzema apsydami od wschodu, mogło przypominać właściwości kościołów typu hirsauskiego, trudno dociec.

Najbardziej frapującą częścią pracy Carka są niewątpliwie rozdziały poświęcone romańskim domom mieszkalnym. Jeszcze na początku XX w. nie przypuszczał nikt, że w praskich piwnicach staromiejskich kryje się znaczna liczba okazałych reliktyw dawnych domostw, które wydobyte na jaw rzuca światło na rzeczywiste znaczenie miasta, uważanego za drewniane w swej masie aż po koniec XIII w. Następujące po sobie, nieoczekiwane odkrycia dokonały zupełnego przewrotu pojęć. Ich szereg, nieakończony zapewne, przedłużyły ważne znaleziska z okresu wojennego, publikowane po raz pierwszy razem ze wszystkimi poprzednimi przez Carka. Z przedstawionego materiału wynika, że już w XII w. zamożniejsi mieszkańcy podgrodzia, nie zadawalając się budynkami drewnianymi, rozpoczęli budowę siedzib trwalszych, o charakterze bardziej monumentalnym. Autor wyodrębnia dwa zasadnicze typy domów mieszczańskich. Typ starszy (ryc. 243) składa się z kamiennego jądra, jakim jest piętrowa budowa na rzucie zbliżonym do kwadratu, o charakterze wieżowym, t.zw. komnata, do której przylega budynek drewniany. Typ drugi, młodszy (ryc. 244), reprezentuje kamienica na rzucie prostokątnym, bez zbytecznych tu przybudówek drewnianych. Naprzeciwległe zabudowania gospodarcze były w obu wypadkach drewniane. Na układ wnętrza i detale architektoniczne wpłynęły, jak to udowadnia autor na szeregu przykładach, rezydencje królewskie i wzorujące się na nich wielkopańskie. I tak najbardziej interesujący z domów odkrytych w 1941 r. „U Capka“ wykazuje pełne analogie z rzutem pałacu w Wartburgu. Jako zredukowane do minimum założenia pałacowe daje się też interpretować także wiele innych spośród odnalezionych kamienic. Domy w Cluny, Goslarze, Osnabrück, posłużyły autorowi do rekonstrukcji pierwotnego wyglądu wyższych niezachowanych pięter, które, jak sądzi, w przeciwieństwie do niewielkich okienek przyziemia, posiadały większe otwory okienne poprzedzielane kolumnkami. Takich ozdobnych elementów każe się domyślać piękna faktura murów, elegancja kolumn i filarów podtrzymujących sklepienia, staranne wykonanie obramień portalowych w większości zabytków praskich. Doskonałą formą i pewnością konstrukcji odznaczają się sklepienia kolebkowe, krzyżowe i krzyżowo-żebrowe z żebrowaniem o prostokątnym przekroju, przypominającymi gurdy (te ostatnie z XIII w.). Reprodukacja podana przez autora, przedstawiająca późnoromańskie malowidło figuralne wysokiej klasy, odnalezione w jednym z domów wskazuje na znajomość i stosowanie tego rodzaju dekoracji nie tylko we wnętrzach kościelnych i pałacowych, lecz także mieszczańskich. Jest to zarazem dowód, że piękne polichromie czeskie XIV w. miały dawną rodzimą tradycję za sobą.

Pracę ilustruje 76 fotografii i kilka plansz, na których zagadnienia rozwoju Pragi romańskiej i rozmieszczenia jej zabytków zostały ujęte kartograficznie oraz wielka ilość rysunków w tekście. Dzięki kompletności zawartego materiału i przejrzystości układu stanowi dzieło Carka cenne źródło dla wszystkich zajmujących się okresem romańskim, specjalnie cenne dla polskich historyków sztuki, jako kopalnia analogii, w okresie wzmożonych badań nad przejawami myśli architektonicznej związanymi z początkami naszej państwowości.

Zygmunt Świechowski

Armin TUULSE, *Die Burgen in Estland und Lettland*, Dorpat 1942, s. 432, 1 mapa, 267 ryc. w tekście.

Inflanty stanowią szczególnie ciekawą dla nas prowincję budownictwa zamkowego, nie tylko ze względu na polską historię wojenną XVI—XVII w., ale na związek z budownictwem krzyżackim w Prusach. Na ziemiach łotewskich i estońskich zaczęło się ono ok. r. 1200 — o całe pokolenie wcześniej niż na naszych, gdy zaś tu zamarło w r. 1410, jego dalszy ciąg trwał w Inflantach, gdzie urwał się dopiero ze śmiercią landmistrza Woltera v. Plettemberg (1535). Po tej dacie bezrobotni majstrowie znajdują zatrudnienie na pograniczu duńsko-szwedzkim w Skanii, kontynuując tu swą sztukę.

Ziemie łotewskie i estońskie nie znały rolniczego osadnictwa niemieckiego (próby tego rodzaju przedsięwzięto znacznie później), walka z długotrwałym oporem ludności i potrzeby zabezpieczenia kolonialnej eksploatacji krajowców wymagały gęstej sieci punktów umocnionych. Zbudowano ich w okresie średniowiecza ponad 150, gdy całą ludność kraju szacować można na 300.000. Świadczy to zarazem o rozmiarach wysiłku i wyzysku. Zamki inflanckie miały też różnorodne funkcje: obwarowanych magazynów zsyłu zboża, konwentów rycerzy zakonnych, strażnic pogranicznych (na pograniczu posiadłości biskupich i krzyżackich, później na pograniczu ruskim), umocnionych węzłów drogowych lub stacji na szlakach komunikacyjnych, zwłaszcza na drodze łączącej Inflanty z Prusami.

Inflanckie budownictwo ulegało też wielorakim wpływom artystycznym. Szły one z krajów dostarczających biskupów i ich świeckich wasali a także braci zakonnych, z krajów sąsiadujących lub tych co zagarnęły część obszaru (np. Dania — północną Estonię). Wreszcie szybko wzrastająca potęga moskiewska miała przełamać niemiecką barierę zamykającą dostęp do Bałtyku. Na formy architektoniczne wpływały też miejscowe materiały budowlane: obok cegły — obfitość kamienia narzutowego na południu, na północy — cios.

W historii budownictwa zamkowego Inflant T. wyróżnia trzy okresy: początkowy — do r. 1237 tj. do pochłonięcia rozgromionego zakonu Kawalerów Mieczowych przez Krzyżaków, okres wykształcenia się zasadniczych typów zamków inflanckich o obronie czołowej (do rozpowszechnienia artylerii, ok. 1400); zamku konwentualnego, kasztelu strażniczego oraz warownego magazynu, wreszcie klasztoru warownego. W każdym niemal z tych typów T. wyróżnia odmiany własnościowe (krzyżackie, biskupie, świeckich wasali). Ostatni okres zaczynają ostatnie lata w. XIV, a kończy upadek Państwa Inflanckiego w 1562. W tym okresie upadku zakonu rycerskiego przynosi wytworzenie się regularnego kasztelu z koszarami dla zaciężnych w miejsce zabudowań konwentualnych (pierwowzorem był w tej mierze nasz Bytów, ostatnie dzieło architektury krzyżackiej na Pomorzu). Okres ten cechuje przejście do obrony flankowej z baszt o narysie okrągłym, coraz niższych i szerszych, których końcowym stadium są otwarte od tyłu basteje z czasów Plettemberg. Walcowy kształt baszt — trzeba to podkreślić z naciskiem — nie jest związany wyłącznie z rozpowszechnieniem broni palnej, jak to dowodzi T. Już w ciągu XIV w. powstają tego typu baszty w Inflantach i słusznie chyba wiąże je autor z wzorami pogranicza romańsko-germańskiego, z Nadrenią. Interesującym przeciwieństwem jest hipoteza Morelowskiego o włoskiej, poprzez krymskich Karaimów, genealogii nowatorskiego niewątpliwie zamku najeziornego w Trokach, gro-

madzająca bardzo starannie wszystkie poszlaki (M y ś l K a r a i m s k a s. nowa t. I 1946 — Sprawozdania z posiedzeń wyd. II TNW XXXIX). Poszlakom tym możnaby przeciwstawić inną, wiążącą się z osobą namiestnika wileńskiego Hanula, współtwórcy unii polsko-litewskiej, mieszczanina ryskiego z pochodzenia.

Z ilością zamków inflanckich wiązały się ich rozmiary: częstość występowania dzieł warownych najmniejszych — baszt mieszkalnych (Wohnturm) oraz wytworzenie się minimalnego kasztelu o prostokątnym naryszie z dwoma cylindrycznymi basztami na rogach, rozmieszczonymi po prostokątnych, flankującymi w ten sposób wszystkie cztery ściany (ten właśnie wzór w połowie XVI w. zawędrował do Skandynawii).

„Zamki w Estonii i Łotwie“ są pierwszym na tę skalę systematycznym opracowaniem zamków jakiegoś kraju; jako praca historyka sztuki przekonywująco rozwiązuje zagadnienie, ale nie jest pozbawiona niejakej jednostronności. Brak jej głębszego powiązania budowli z ukształtowaniem terenu i siecią komunikacyjną, brak opracowania systemów obronnych kraju. Nie przekonywuje wyłączenie spośród innych budowli warownych zamków. Wreszcie brak sprawdzianu utylitarnej wartości całych systemów jak i poszczególnych twierdz, jakim byłoby rozważenie dlaczego uległy one tak szybko moskiewskiej sztuce oblężniczej za Iwana Groźnego.

Dzieło T. opiera się na obfitej literaturze naukowej, monograficznej i ogólnej (m. i. najnowszej polskiej, pominęło ono tylko „Collectanea vitam resque gestas Joannis Zamoyscii — illustrantia, ed. A. Działyński, Poznań 1861 — m. i. 5 nieznanym autorowi cennych podobizn zamków inflanckich z lat 1601—2), na rozległych poszukiwaniach archiwalnych oraz oryginalnych pomiarach i badaniu wątku murów. Jako dysertacja doktorska uniwersytetu dorpckiego z czasów okupacji hitlerowskiej posiada akcenty proniemieckie.

Stanisław Herbst

MODA NA CHIŃSZCZYZNĘ W POLSCE XVIII W.

M o d a n a c h i Ń s z c z y z n ę n a z a c h o d z i e

Moda na chińszczyznę pojawia się w Polsce dopiero u schyłku wieku XVII i wiąże się z ówczesnymi tendencjami kultury zachodnio-europejskiej. Na przełomie XVII i XVIII wieku powstaje bowiem we Francji ogromne zainteresowanie się Chinami, do czego przyczynili się zarówno jezuici, swymi licznymi publikacjami na temat tego kraju (jak „Chronologie“ czy „Confucius Sinarum Philosophus“) jak i kupcy jeżdżący tam, w poszukiwaniu rynków zbytu i surowców, pod protekcją samego Ludwika XIV i Colberta opiekuna Kampanii Wschodniej. Geneza tych zainteresowań jest jasna. Kupcy liczyli na połów złota i częściowo się nie zawiedli. Jezuici marzyli o połowie dusz tego olbrzymiego państwa, ale ich polityka tolerancji dla pewnych wierzeń pogańskich (jak np. czci przodków) za cenę formalnego przejścia na katolicyzm, nie tylko nie przyciągnęła większej ilości adeptów, ale i skompromitowała zakon wobec prawowiernej Europy, która oburzona ogłosiła ustami Sorbony potępienie tej praktyki.

Z powodu tych tak rozślawionych Chińczyków spotkał jezuitów, kto wie, czy nie dotkliwszy cios ze strony wolnomyślnych Encyklopedystów,

przypisujących Chińczykom nie politeizm, ale deizm i ateizm. Opierając się na materiale, podanym przez członków Zakonu św. Ignacego, a świadczącym o bogobojnym i cnotliwym, pełnym spokoju i wygody życiu, jakie rzekomo wiedli wyznawcy Konfucjusza, dowodzili oni, że tymi wszystkimi zaletami moralnymi i szczęściem ziemskim mogą się cieszyć ludzie, obywający się doskonale bez jakiejkolwiek religii nadprzyrodzonej. Przykład Chińczyków był dla nich druzgocącym dowodem, że religia nie jest jedynym źródłem moralności, a nawet (jak wywodzą dalej) staje się najczęściej pretekstem do barbarzyństw i nadużyć.¹⁾

Chiny więc przedstawiały się filozofom, jako istny raj na ziemi, gdzie dobrotliwi władcy wspomagani przez mądrych mandarynów, rządzą roztropnie i sprawiedliwie. Tak samo i dla fizjokratów francuskich fakt, „istnienia od wielu wieków potężnego państwa, którego organizacja opierała się na prawie naturalnym, i które uważało rolnictwo za podstawę bogactwa i porządku społecznego... był walnym dowodem prawdziwości ich teorii“.²⁾

Zainteresowanie Chinami przechodzi z kolei na Zachodzie do literatury pięknej, której twórcy chętnie osnuwają swe dzieła, na kanwie chińskiej (jak Wilter w „Sierocie chińskiej“ czy Metastasio w „l'eroe Cinese“³⁾), lecz jeszcze silniej niż w literaturze, czy publicystyce, poruszającej chętnie tematy chińskie, zaznacza się moda artystyczna na chińszczyznę w owym okresie.

Chisaburo⁴⁾ datuje ją od połowy wieku XVII aż do schyłku XVIII i ukazuje jej przejawy na obszarze całej zachodniej Europy. Możemy więc spotkać w tym okresie porcelanę pokrytą chińskimi wzorami (lub autentyczną, sprowadzaną do Europy przede wszystkim przez Holandię), meble powleczone lakierem i stylizowane odpowiednio, jedwabie z chińskimi wzorami, figurki chińskie, gabinety, altanki czy pawilony chińskie. Rzeczy te znajdowały się zarówno w Niemczech (gdzie szczególnie popularne były gobeliny z chińskimi wzorami) jak w Anglii czy Holandii, nie mówiąc już o Francji (gdzie był słynny „Trianon de Porcelaine“⁵⁾).

Cała ta dekoracyjna chińszczyzna odpowiadała zarówno zamiłowaniom baroku do przepychu i błyszczenia, jak i później gustom wczesnego romantyzmu, dzięki próbom odtworzenia natury taką jaką jest w ogrodach i budowaniu domków chińskich dla ekscentrycznych pań, pragnących uciec od szarej rzeczywistości.

Przenikanie mody na chińszczyznę do Polski.

Łącznie z wpływami kultury francuskiej przenikała do nas z Zachodu ta, tak bujnie się tam krzewiąca, artystyczna i literacka moda na chińszczyznę. Przedostawała się ona tak dzięki panującym, mającym silne związki z kulturą francuską (Maria Kazimiera, a później Stanisław August Po-

¹⁾ por. BOULAINVILLERS, La Vie de Mahomed 1730, s. 180—181; idem Refutatio des erreurs de Spinoza 1731, 303 — cyt. Paul HAZARD, La crise de la conscience européenne (1630—1715), Paris 1935. Należy wspomnieć, że chronologia chińska wcale nie pomogła Wolterowi do obalenia biblijnej (w „Histoire universelle“).

²⁾ DASZYŃSKA-GOLIŃSKA, La Chine et le systeme physiocratique en France, Varsaviae 1922, 29.

³⁾ Oba utwory były tłumaczone na polski i wydane w XVIII w.

⁴⁾ CHISABURO Yamada, Die Chinamode des Spätbaroks, Berlin 1936.

⁵⁾ Ciekawą dla nas jest wiadomość (CHISABURO o. c. 78), iż Heré wystawił w 1740 r. dla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii „Batiment Chinoise“.

niatowski⁶⁾ i wzorujących się na nich magnatach i szlachcie, jak i artystom przybywającym z zagranicy (jak np. Pillement), przenosiły ją książki francuskie na tematy chińskie, znane w Polsce zarówno w oryginałach jak w licznych przekładach i swobodnych przeróbkach na język polski⁷⁾.

W piśmiennictwie doby stanisławowskiej, czy to będą roczniki czasopism czy kalendarze, książki naukowe czy literatura piękna, wszędzie napotykamy wiadomości dotyczące Chin, ich mieszkańców, obyczajów i rządów.⁸⁾

Ta duża ilość dzieł, zajmujących się Chinami, świadczy o powstałym w Polsce pod wpływem Zachodu, zainteresowaniu się tym krajem.

Obraz Chin w ówczesnej literaturze.

I teraz nasuwa się pytanie: czy możnaby stworzyć sobie, na podstawie tej bogatej literatury, jakiś ogólny obraz Chin, takich, jakimi je widzieli ówcześni publicyści?

Spośród relacji czasopism i książek wyłaniały się Chiny, jako idealny kraj, rządzony przez mądrych i dobrotliwych władców⁹⁾ (którzy nawet więzienia zaprowadzili nie dawno¹⁰⁾), mieszkających w pięknych i wspańiale urządzonych pałacach¹¹⁾, a wspomaganych w rządach radami wykształconych mandarynów, dla których zalety umysłowe są jedyną drogą dojścia do wysokich stanowisk¹²⁾. Mieszkańcy odznaczają się tam licznymi cnotami (łagodnością, poszanowaniem rodziców etc¹³⁾ i postępują zgodnie z wskazówkami wielkiego Konfucjusza, polecającego kochanie ludzi, pielęgnowanie cnót i panowanie nad sobą¹⁴⁾. Kwitną tam sztuki piękne¹⁵⁾

⁶⁾ por. Bronisław DEMBIŃSKI, Stanislas Auguste et ses relations intellectuelles avec l'Etranger, *La Pologne au VII^e Congres international des sciences historiques*, Warszawa 1933 I. 409—429.

⁷⁾ Świadczą o tym ówczesne czasopisma donoszące o sprzedaży takich książek: jak: *L'histoire des deux conquerans de la Chine* par P. d'ORLEANS Jesuite (Zab. przyj. y pożyj. III. 163); *SAVOIR* t. 2: Gallia, Hispania, Italia, Azia, Africa, America (t a m ż e III, 104), du HALD, *Description géographique... Chinoise et chinoise Tartari* i w in. Jeśli chodzi o du Halda, to jest on, wielokrotnie przerabiany, cytowany i wykorzystywany (z powoływaniem się i bez), jako kopalnia wiadomości o Chinach dla pisarzy polskich XVIII w. (Tak np. Rzepnicki wydaje w 1765 jego częściową przeróbkę pt. *Historja o pomnożeniu wiary chrześcijańskiej w państwach chińskich*).

⁸⁾ I tak ks. Sebastian SIERAKOWSKI, *Architektura obeymująca wszelki gatunek murowania i budowania*. Kraków 1812 pisze o budownictwie i ...ogrodach u Chińczyków. Ogrody omawia obszerniej Franciszek GIŻYCKI (*O przyozdobieniu siedlisk wiejskich*, Warszawa 1817). Sztukę ich charakteryzuje Stanisław POTOCKI (*Winkelmann polski czyli o sztuce u dawnych*, Warszawa 1815), literaturę, filozofię, obyczaje GOLĄŃSKI Filip. (*Literatka chińska dla literatek i literatów w Europie, z niektórymi wiadomościami o Chinach i Chińczykach...* Wilno 1810). Oprócz tego luźne wiadomości KARPINSKI (Dzieła, Kraków 1862, s. 562, 567, 866), KRASICKI (Dzieła Lipsk 1840. VI. 226, 265—6, 277—8, V. 272—5). Także *sui generis* jego encyklopedia (Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem abecadła ułożonych Warszawa 1830 jak i CHMIEŁOWSKI *Nowe Ateny...* (Lwów 1754), przynoszą w odpowiednich działach sporo wiadomości o tym kraju.

⁹⁾ *Pamiętnik polityczno-historyczny*. czerwiec 1780, 639—647.

¹⁰⁾ tamże, wrzesień 1783, 294.

¹¹⁾ *Nowy Kalendarz ku pożytkowi y ukontentowaniu każdego ułożony na rok 1772 w Warszawie staraniem y Nakładem Jana Augusta Posera Bibliopoli*, 107—116.

¹²⁾ CHMIEŁOWSKI, o. c. II, 615, także KRASICKI, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości...* IV, 142.

¹³⁾ KRASICKI, *Dzieła* VI, 205—6; także GOLĄŃSKI o. c. 8.

¹⁴⁾ *Literatka chynska...* 74 także *P a m. p o l i t. - h i s t.*, czerwiec 1733, 630—647 i Krasicki, *Zbiór...* II 45—46.

¹⁵⁾ POTOCKI o. c. I 187—263.

i rymotwórstwo¹⁶⁾, jest dość dobrze rozwinięta architektura¹⁷⁾, w wielkim poszanowaniu znajduje się rolnictwo (sam cesarz uprawia rolę¹⁸⁾, całe państwo jest pełne bogatych miast, połączonych dobrymi drogami, pięknych ogrodów¹⁹⁾, a opasane słynnym murem chińskim, zapewniającym bezpieczeństwo²⁰⁾.

Jeśli co im zarzucano, to tylko zbyt niewolnicze trzymanie się tradycji, nie pozwalające na dalsze rozwijanie nabytych wiadomości²¹⁾, chociaż niektórzy chwalili nawet i to²²⁾.

Abstrahując od niewątpliwego w tym sielankowo-bajkowym przedstawieniu Chin²³⁾ wpływu Francji, taki a nie inny ich obraz wynikał także z silnych dydaktycznych tendencji ówczesnej literatury. Wygodnie było bowiem widzieć w dalekich (a więc nieoglądanych przez polskiego czytelnika) Chinach, ów raj na ziemi, bo to dawało sposobność do prawienia nauk moralnych, już to drogą porównywania tego kraju z Polską (oczywiście na jej niekorzyść²⁴⁾), już to przez wypowiadanie ustami jakiegoś podróżującego Chińczyka smutnych uwagach na temat jej stanu. To zwłaszcza było szczególnie ulubione²⁵⁾.

Do tego, aczkolwiek w pismach polskich fizjokratów (jak Antoniego Popławskiego, Hieronima Strojanowskiego czy Stanisława Staszica) nie spotykamy bezpośredniego powoływania się na stosunki chińskie, to jednak i dla nich, tak jak i dla ich francuskich kolegów, potęga i długotrwałość Chin, przy równoczesnym rozwoju w nich rolnictwa, była jawnym dowodem słuszności teorii Quesnay'a²⁶⁾.

Moda na chińszczyznę w literaturze.

Dla literatów tego okresu chińszczyzna stanowiła (podobnie jak na Zachodzie) kanwę chętnie używaną. I tak Karpiński do pieśni „Prawdziwa rozkosz“ wyrażającej przekonanie, że tylko prawda daje zadowolenie a oddalenie się od świata, umiarkowane potrzeby i spokojne życie szczęście, dodaje przypisek „przetłumaczona z chińskiego“²⁷⁾. I choć to jest więcej niż wątpliwe, a w tekście w którym chińszczyzna poza przypiskiem nigdzie się nie zaznacza, widzimy znamienne dla epoki nastroje sentymentalnej czułościowości i szumnie sławionej cnoty, to jednak samo powiązanie ich z Chinami jest nader charakterystyczne.

¹⁶⁾ KRASICKI, Dzieła III. 370—374.

¹⁷⁾ SIERAKOWSKI o. c. 82—83.

¹⁸⁾ KARPINSKI, Dzieła, Kraków 1862. 866.

¹⁹⁾ GIŻYCKI o. c. I, 11—13. 27. 43. 111—120, KRASICKI, Dzieła V, 178, VI 226. KARPINSKI, Dzieła 561—567, SIERAKOWSKI o. c. 18.

²⁰⁾ CHMIELOWSKI o. c. II, 536—538.

²¹⁾ POTOCKI o. c. I, 261.

²²⁾ Monitor na R. P. 1768 nr. CL z dn. 17 grudnia.

²³⁾ Ostrem zgrzytem, wśród ogólnego hymnu pochwalnego, rozbrzmiewającego na część Chin, zaznacza się artykuł zamieszczony w P a m. h i s t. - p o l i t., z kwietnia 1786 s. 346—350. Anonimowy autor, zarzucając Chińczykom despotyczną formę rządów, niski stan ich rolnictwa, nauk i architektury, słaby rozwój sztuk pięknych, dużą ilość zabobonów, dostęp do stanowiska mandarynów opłacany złotem, wyraża zdziwienie, że „żadnemu narodowi europejskiemu nie przyszło na myśl rzucić jarzma ciężkiego w którym nas Chińczykami trzymają“ (co dowodzi jak bardzo jest w swych poglądach odosobniony).

²⁴⁾ M o n i t o r na R. P. 1769 nr 1 z dn. 4 stycznia, także Literatka chyńska...

²⁵⁾ por. umieszczone w numerach 53, 59, 60 i 62 M o n i t o r a na R. P. 1765 sprawozdanie z podróży mędrca chińskiego Yunipa po Polsce.

²⁶⁾ por. DASZYŃSKA-GOLIŃSKA o. c. 29.

²⁷⁾ Dzieła, Warszawa 1806, I ks. III 192—4.

Również i Krasicki, opisując perypetie swego wiecznie żyjącego Grumdryppa, każe mu zawędrować aż do Chin, gdzie gościnnie przyjęty bohater podziwia ich bogactwo, dobrze urządzone pocztę, kwitnące nauki i cesarza osobiście orzącego ziemię²⁸⁾. Tak samo w „Żywotach sławnych mężów“ umieszcza autor przygód Grumdryppa, życiorys mądrego, miłośniergo i sprawiedliwego dla ludu cesarza Tay-Tsonga. Jego też czyni bohaterem swej bajki: „Cesarz chiński i syn jego, z dziejów tamtejszych“²⁹⁾. I w niej chińszczyzna (zaczepnięta tematycznie z du Hald'a³⁰⁾) jest sposobnością do wypowiedzenia nauki moralnej. Temat zaczepnięty z du Hald'a, spotykamy także w utworze Józefa Epifaniusza Minasowicza pt. „Bohater chiński...“³¹⁾ grany w Warszawie dnia 7. X. 1754 roku.

W całej sztuce na tle nazwisk i dekoracyj chińskich określanymi przez autora jako „wazy przeźroczyste, tkane złote kobierce i delicye właściwe Chińczykom“ w drugim akcie „pagody, wierzchołki niebotycznych budynków...“, spotykamy, typowy dla utworów owego czasu, wątek cudownego odnalezienia się zaginionego syna i zawarcie małżeństwa, pomimo przeszkód.

Tematycznie pierwszą częścią „Bohatyra chińskiego“ jest tragedia Trembeckiego „Sierota chiński“³²⁾. Poza nazwami i nazwiskami autor nie wskazuje nawet na dekoracje mogące stworzyć koloryt chiński³³⁾.

Tyle teatr świecki³⁴⁾. Nasuwa się pytanie, czy teatr duchowny, a przede wszystkim teatr Jezuitów, mających przecież i powody do chwaleń się działalnością misyjną członków swego zakonu w Chinach i „liczne okazy szat, sprzętów, rysunków i rycin pozwalające na realistyczne, zgodne z rzeczywistością odtwarzanie życia tego narodu“³⁵⁾ nie wystawiał sztuk o tematyce chińskiej.

²⁸⁾ KRASICKI, Dzieła II 221—233. Podziw dla Chin jest tu zgodny z ogólną tendencją książki, gloryfikującą spokojnych budowniczych, władców i organizatorów a potępiającą wojowników i zdobywców. Obraz cesarza chińskiego, orzącego ziemię, to motyw b. częsty w ówczesnej literaturze.

²⁹⁾ KRASICKI, Dzieła X, 107—113, I 50—51.

³⁰⁾ Zwrócił na to uwagę Tadeusz MIKULSKI. Bajki wschodnie Krasickiego, *R o c z n i k Z a k ł. N a u k. i m. O s s o ł.* Wrocław 1948, III/26-27.

³¹⁾ Pełny tytuł brzmi: Bohater chyński — melodramma na Theatrum Sali Królewskiej w Warszawie w dzień doroczny Narodzenia Najjaśniejszego Pana Augusta III króla Polskiego, Flektora Xsiażęcia Saskiego z rozkazu najjaśniejszy Augusty przez Muzyków y Wokalistów włoskich śpiewana R. P. 1754 dnia 7 miesiąca Października. Text włoski na wiersz polski przełożył I. E. M., przez Matastasyusza napisana. Zbiór rytmów Polskich Józefa Epifaniusza Minasowicza, Warszawa 1755, I, 1—46.

³²⁾ Stanisław TREMBECKI, Sierota chiński, tragedia naśladowana z Woltera (a ten z du Hald'a), Pisma, Lwów 1833 III, 33—54.

³³⁾ Trembecki napisał i wydał tylko pierwszy akt tej sztuki, resztę podarował niejakiemu Radowickiemu, który wydał całość pod własnym nazwiskiem. Jerzy RADOWICKI. Sierota chiński, Warszawa 1806).

³⁴⁾ Oprócz wyżej wymienionych sztuk Ludwik BERNACKI w repertuarze utworów scenicznych z czasów Stanisława Augusta (Teatr, dramaty i muzyka za Stanisława Augusta, Lwów 1925, II) wymienia: Miłość niewinna, komedia — (Tekst pt. Miłość niewinna komedia chińska, w 2 aktach na polski z francuskiego przełożona przez Balickiego, o. c. 271) oraz Chinesische (das) Balet Sacco (les Danses des Chinois) 1774 grane R. 1775 27/3. 28/3, 1/4, 29/4 (o. c. 316), a także podaje czas grania Orphelin (1) de la Chine (Tragedya przez p. de Voltaire francuskim językiem napisana a na ojczysty przełożona na rok 1781 — o. c. 282).

³⁵⁾ Stanisław BEDNARSKI ks., Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce Kraków 1933, 432.

Przedstawienie chlubnych przykładów męczeństwa za wiarę, ożywione egzotycznym podkładem, bezwzględnie przyniosłoby pożądane rezultaty religijno-wychowawcze. Niestety jednak, o ile natrafiłem na parę sztuk poświęconych prześladowaniu chrześcijan w Japonii, czy nawet na Cejlonie³⁶⁾, to na podobne o tematyce chińskiej nie natknąłem się.

Jeśli chodzi już o wpływ na kościół mody na chińszczyznę, to należy wspomnieć o charakterystycznych wypadkach ozdabiania ołtarzy motywami chińskimi (jak np. w kościele w Studziannie), czy w ogóle Dalekiego Wschodu³⁷⁾.

Urządzanie pokoiów i gabinetów chińskich przez panujących.

Daleko bardziej niż w literaturze szerzy się w Polsce moda artystyczna na chińszczyznę. Na wzór Zachodu urządzano pokoiki i gabinety chińskie w pałacach i zamkach. Pierwszy taki gabinet spotykamy w Wilanowie już u schyłku XVII w.³⁸⁾. Był on lakierowany i posiadał plafon z ptakami. Gabineteki takie wypełnione zazwyczaj dróbiami, noszącymi ślady chińszczyzny. I tak pałac wilanowski posiadał dwie szafki starannie fornierowane, w rogach „bożyszczą chińskie“, w innych pokojach znajdowała się porcelana, szachy, cukierniczki, figurki i wiele różnych drobnych rzeczy³⁹⁾.

Dokładne wyliczenia chińszczyzny wilanowskiej spotykamy w inwentarzu generalnym pałacu (sporządzonym po śmierci króla Jana III w r. 1696⁴⁰⁾). Czego tam niema! Jest między innymi i „skrzyneczka chyńska“ (poz. 18) „tacka mała chyńska“ (poz. 146) „3 bożków chyńskich“ (poz. 256). „namiot biały chyńska robota“ (poz. 176), „robdeszambry chyńskiej materji“ (poz. 180 i 234), „kołdra biała chyńska“ (poz. 181 i 182), „obicia chyńskie z białego atlasu z kwiatami i ptakami“ (poz. 248), „stoliki chyńskie“ (poz. 255), „para obrazów chyńskich na białym atlasie (na jednym chart na drugim tygrys) (poz. 126) i mnóstwo innych „chyńskich“ rzeczy.

Drugi z panujących, posiadający gabinet chiński, to Stanisław August. Gabinet ten znajdował się na zamku królewskim. Był to mały pokój o dwóch oknach wychodzących na Wisłę, wyłożony biało-żółtym stiukiem. Inwentarz 1795 r. wymieniając jego urządzenie podaje m. i.: „komoda ze starego laku z blatem marmurowym... ponad drzwiami supraporty. W stylu chińskim sześć wazoników belwederskich, sześć różnych malowideł w festony i kwiaty... dwa kamienie chińskie rzeźbione w formie tulipana“⁴¹⁾, a inwentarz z r. 1808 dodaje do tego „plafon malowany z gzymsem wyłaczany, podłoga w szachownicę układana, ściany pokryte płótnem kwadratowym i malowanymi na nich scenami chińskimi“⁴²⁾.

³⁶⁾ Stanisław WINDAKIEWICZ — Teatr kolegiów jezuickich w Polsce (PAU Wydz. Filolog. tom XVI, s. III) Kr. 1926, 43.

³⁷⁾ Tak np. ołtarz św. Augustyna w katedrze we Fromborku posiada motywy japońskie (Przewodnik po Fromborku, opr. S. KOZAKIEWICZ i J. A. MIĄCZYŃSKI. W. 1948, 27).

³⁸⁾ H. SKIMBOROWICZ i W. GERSON, Wilanów dawny i teraźniejszy, W. 1877, 10, a także Juliusz STARZYŃSKI, Wilanów. W. 1933, 61 — po raz pierwszy o gabinecie chińskim w Wilanowie już w liście z 15. VIII. 1681.

³⁹⁾ SKIMBOROWICZ i GERSON, o. c. 21. 123.

⁴⁰⁾ Inwentarz generalny... Urządzenie pałacu wilanowskiego za Jana III. Lwów 1937.

⁴¹⁾ Aleksander KRÓL, Zamek Królewski w Warszawie, Kraków 1926, 28—29.

⁴²⁾ KRÓL, 28—29. Należy wspomnieć, że specjalistą od ozdabiania pokoi chińskimi wzorami i malowidłami był za czasów stanisławowskich Pillement, nadworny

Apartamenty chińskie spotykamy także i w innych budowlach powstałych z inicjatywy Stanisława Augusta. I tak w Ujazdowie był na piętrze przedpokój chiński biały i złożony, oraz pokój chiński sypialny (urządzany w latach 1769—1771). Apartamenty te były połączone małymi wewnętrznymi schodami z pokojem chińskim na parterze. Sam pokój sypialny miał (jak podaje inwentarz) w „hexagon supraporty y boiserie wszystko chińsko malowane“.

W Białym Domku istniał pokój „decompagnie“ (z dekoracjami w postaci miast chińskich z Pekinem na czele), a także pokój sypialny z ozdobami w postaci egzotycznych ptaków i motyli. Do tego znajdował się tam świecznik w stylu chińskim. Myślevice zaś miały dach chiński⁴³).

W Łazienkach znajdowały się po obu stronach pałacu ganki chińskie, kryte chińskim dachem (stały na miejscu dzisiejszych kolumn).

Budowniczy królewski Kamsetzer był twórcą projektu mostu (lub może bramy czy altany) chińskiego. Jeśli projekt został zrealizowany jako most, to zgodnie z zachowanym rysunkiem, wznosił on się nad drogą łączącą pałac z Białym Domkiem, a górne pomosty jego połączone poprzecznym przejściem, tworzyły obszerną altanę. Cała budowla była tylko dekoracją bez praktycznego znaczenia. Z ogólną nazwą mostu chińskiego kolidowały tak poważne odchylenia jak mocno wmurowane, nie mające nic chińskiego, słupy, balustrada, altany z metalu, dach płaski i nie podgięty, nie mówiąc już o półksiężycu (!) na środku dachu. Sytuację ratowały w pewnym stopniu kolumnienki wspierające schody⁴⁴).

To, że król Stanisław August był szczerym miłośnikiem chińszczyzny, a nie tylko wiernym naśladowcą Zachodu, zdaje się nie ulegać wątpliwości. Świadczy o tym jego chętnie przepędzanie większości dnia na zamku w gabinecie chińskim⁴⁵) oraz dzieła Chambers'a i Halfpennych o Chinach, w bibliotece królewskiej⁴⁶), wreszcie współczesny pamiętnikarz Antoni Magier pisze wyraźnie iż „częste koncerty odbywały się w przeznaczonej na to sali chińskiej (w Łazienkach), gdyż król miał upodobanie w chińszczyźnie, tak że całą tylną jej ścianę polecił zamalować widokiem miasta Pekinu“⁴⁷).

malarz królewski, przebywający w Polsce 1765—1767. Jego dziełem była dekoracja gabinetu królewskiego na Zamku, pokoi na Ujazdowie i malowidła z postaciami Chińczyków wraz z altanami, łódkami, mostami, ptakami itp. odpowiednio stylizowanymi. Pod wpływami Pillementa znajdowali się późniejsi dekoratorzy w duchu chińskim: Ścisło i Plersch. (por. Zygmunt BATOWSKI, Jean Pillement na dworze Stanisława Augusta — *Prace z historii sztuki*. Wyd. T. N. W., Warszawa 1906).

⁴³) Władysław TATARKIEWICZ, Ujazdów i początek Łazienek Stanisławowskich. (S p r. T. N. W. R. XXVI, 1933, nr 7—9) 238, 247, 274.

⁴⁴) Wł. TATARKIEWICZ, Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta, Lwów 1925, 104—108.

⁴⁵) A. KRÓL, o. c. 28.

⁴⁶) TATARKIEWICZ, o. c. przypis 23, s. 155 — Były to: CHAMBERS'a *Designs of Chinese Buildings etc* London 1757, to samo po francusku: *Dessins des édifices, meubles, habits machines et ustensils des Chinois*, London 1757 oraz W. J. Halfpenny'ch, *Rural Architecture in the Chinese...* London.

⁴⁷) Cytuję za Aleksandrem KRAUSHAREM (Warszawa za Stanisława Augusta 1774—1795. Warszawa 1914—18) Alfred LAUTERBACH („Styl Stanisława Augusta“. Warszawa 1918—24), wysuwa przypuszczenie, że malowidła te były pędzla Jakuba Haekerta.

Chińszczyzna w domach magnatów i zamożnej szlachty.

Za przykładem panującego i zagranicy zaczyna się pojawiać w domach magnatów i bogatej szlachty moda gromadzenia zbiorów ⁴⁸⁾, a przynajmniej urządzania chińskich pokoików ⁴⁹⁾ i grupowania w nich autentycznej lub stylizowanej chińszczyzny.

Znajdowały się w mieszkaniach stoliki, biurka, kantorki pokryte lakiem chińskim ⁴⁹⁾, ściany zasłaniały tzw. „kołtryny” (tj. obicia płóciennne ⁵⁰⁾) malowane w kwiaty i często „ad instar chińszczyzny w różne osoby” ⁵¹⁾, na podłogach można było spotkać kobierce wełniane „niewątpliwie polskiego pochodzenia... zawierające dwa odmienne elementy dekoracyjne, środkowe pole naśladuje wzory chińskie, a szlaczek i bordjura zaś wzory sztuki Islamu” ⁵²⁾. Do tego dochodziły różne drobiazgi, jak pudełka papierowe chińskie ⁵³⁾, imbryki do kawy chińskie, pędzelki chińskie, brązowe lampy wiszące chińskie, figurki chińskie ⁵⁴⁾, czy nawet pantofle srebrem wyszywane, też oczywiście chińskie ⁵⁵⁾.

O skłonności do ozdabiania pokoi chińszczyzną świadczą także, obok przechowanych inwentarzy, ówczesne źródła literackie. Już Maria Kazimiera pisze w liście do ks. Radziwiłłówny o domu w Radziminie, że jest on „dość akomodowany, specyałów gwałt, to jest obrazów, fraszek chińskich porcelany nastawiono” ⁵⁶⁾.

Karpińskiemu, bawiącemu w Szymanowie, pokazuje księżna Sanguszkowa „między osobliwościami w gabinecie ciekawości... bałwanek czyli bożyszcze chińskie, z kilka rękami, miedziane i wewnątrz dęte, gdzie w nich były pisma chińskie (podobno ich modlitwy) chowane” ⁵⁷⁾.

W „Panu Podstolim” widzimy u Pani Podkomorzyny, „szafę, albo raczej szkatułkę sporą chińską, która stała na boku z chińskiego laku” ⁵⁸⁾. Krasicki także, potępiając w „Marnotrawstwie” niepotrzebną rozrzutność, pisze:

„Ten ustawia pagody chińskie na kominie
Ten perskie girydony, ów japońskie skrzynie...” ⁵⁹⁾.

W wierszu anonimowego autora pt. „Seym myszy” jest opisany szczur, który strzygł

⁴⁸⁾ Miał je Stanisław ks. Poniatowski, jak opisuje Bernouilly — ks. LISKE, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876, 223.

⁴⁹⁾ SZYSZKO-BOHUSZ A., *Podhorce, Sztuki Piękne*, R. I, Kraków 1925.

^{49 a)} Łukasz GOŁĘBIEWSKI, *Domy i dworki*, Lwów 934, 22.

⁵⁰⁾ Jędrzej KITOWICZ, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, wyd. B. N. Kraków 1925, 334.

⁵¹⁾ Tak podaje Józef ŁUKASZEWICZ w inwentarzu domów wielkopolskich, cytując za ŁOZINSKIM, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów 1912, 74—75.

⁵²⁾ Tadeusz MAŃKOWSKI, *Sztuka Islamu w Polsce w XVII i XVIII w.*, Kraków 1935, 53 (RPAU, Wydz. Filolog. t. LXIV nr 3).

⁵³⁾ Stanisław LORENTZ, *Natolin*, Warszawa 1948, 163, 193.

⁵⁴⁾ tamże 284.

⁵⁵⁾ Jan WEGNER, *Arkadia*, Warszawa 1948, 41.

⁵⁶⁾ J. U. NIEMCEWICZ, *Zbiór pamiętników o dawnej Polsce*, Lipsk 1840, IV, 365—8.

⁵⁷⁾ KARPIŃSKI, *Pamiętniki*, Warszawa 1898. 100—101.

⁵⁸⁾ KRASICKI, *Pan Podstoli*, B. N. Kraków 1927, 284.

⁵⁹⁾ KRASICKI, *Dzieła*, I, 87.

„cienkie batysty miłsze od nabiału
bowiem lakierowanej dorwał się szafeczki
kiedy były mankiety y chińskie chusteczki“⁶⁰⁾.

Jak ceniono chińszczyznę może świadczyć zarówno relacja sekretarza Sobieskiego, Tomasza Talenti, wyliczająca między łupami zdobytymi pod Wiedniem i „figury zwierząt w guście chińskim nie oszacowanej wartości“⁶¹⁾ jak i nader charakterystyczne wyznanie zakochanego z komedii Bohomolca, mówiącego o przedmiocie swojej miłości, że jest to

„Ta, którą barzej cenie nad chińskie багаże“⁶²⁾.

Oprócz noszonego już dawniej kitaju czy kitajki rozpowszechniły się bardzo pasy chińskie. Oto co na ten temat pisze doskonały pamiętnikarz tych czasów Kitowicz: „Zarzucili niedługo takie pasy siatkowe i taśmowe, wzięli się do pasów tureckich, perskich i chińskich. Te ostatnie były z wełny tak delikatnie robione, że choć był taki pas szeroki na dwa łokcie, przewlokło go się przez pierścionek, nazywał się taki pas bawolim, służył do najbogatszej sukni, lubo nie miał żadnej innej ozdoby tylko szlaki czyli brzegi dziwnie w miłe kwiaty wyrobione. Samego pasa takiego kolor bywał jednostajny, zielony, pomarańczowy, karmazynowy, biały i był w takim szacunku, że choć nie miał nic drogiego ani ozdobnego, płacono osobliwie za biały, kiedy był nieprzechodzony do 50 czerwonych złp. lecz z trudnością takie pasy przedostawały się do Polski“⁶³⁾.

Wzory chińskie na porcelanie i fajansach.

Osobne miejsce, jeśli chodzi o wpływy Chin, należy się autentycznej i stylizowanej na wzór chiński porcelanie i fajansom.

Już w wieku XVII w spisach inwentarza bogatej szlachty spotykamy czasem porcelanę chińską⁶⁴⁾. I tak posiada ją np. kasztelan Rafał Grochowski, obok fajansów włoskich⁶⁵⁾. Jest to jednak ze względu na trudności komunikacyjne i drogą cenę, przedmiot zbytku dostępny nielicznym.

Z chwilą rozwoju polskiej produkcji porcelany pojawiają się na niej, odtwarzane za przykładem Saksonii, Anglii czy Holandii, wzory chińskie. Pod tym względem na czoło wybijała się spośród innych fabryk królewska fabryka farfuruowa w Belwederze⁶⁶⁾.

Dekoracje fajansów belwederskich (zarówno serwisu wykonanego dla Turcji w 1777 r. jak i królewskiego, zamówionego w 1780 r. przez samego Stanisława Augusta Poniatowskiego) były oparte na wzorach wschodnio-azjatyckich chińskich i japońskich. Wśród nich możemy wyróżnić swoisty typ wazonów naśladowujących pośrednio chińskie „famille bleu“ (barwa niebieska na tle kremowo-białym lub odwrotnie białe kwiaty na tle niebie-

⁶⁰⁾ „Zabawy przyjemne i pożyteczne“ t. IX (cz. II), rok 1774, 273.

⁶¹⁾ J. U. NIEMCEWICZ, Zbiór pamiętników, V, 223.

⁶²⁾ Franciszek BOHOMOLEC, Natręci (Komedye, Lublin 1757, II, 48).

⁶³⁾ KITOWICZ, o. c. 302, por.. także ŁOZIŃSKI, o. c. 118.

⁶⁴⁾ por. Stanisław MAŁACHOWSKI-ŁEMPICKI, Fabryki porcelany i fajansu na Wołyniu, Równe 1933, 9.

⁶⁵⁾ przytaczam za ŁOZIŃSKIM, o. c. 18—19.

⁶⁶⁾ por. Tadeusz MAŃKOWSKI, Królewska fabryka farfuruowa w Belwederze, Kraków 1932.

skim). Bardziej różnokolorowe były wazony z dekoracjami w postaci figur Chińczyków, ptaków (najczęściej bażantów) czy architektury chińskiej. Raz skomponowaną dekorację powtarzano znowu na wazonach o innych kształtach (tak np. produkowano wazony z ptakami rajskimi czy bażantami na tle słomiano-żółtym)⁶⁷⁾. Te wszystkie wyroby z wzorami Dalekiego Wschodu stanowiły doskonałe wyposażenie gabinetów chińskich w Łazienkach czy na Zamku.

Za przykładem królewskiej fabryki szły zapewne i inne, obficie rozsiane po całym kraju, które dopiero pod koniec istnienia zrywają z niewolniczym naśladowaniem wzorów zagranicznych na rzecz ludowych czy własnych oryginalnych⁶⁸⁾.

Pod wpływem zagranicy szerzy się w Polsce moda zakładania ogrodów angielsko-chińskich (wraz z domkami w odpowiednim stylu), w których dążono do możliwie wiernego naśladowania przyrody i ożywiania monotoności krajobrazu strumykami, mostkami, posągami, kaskadami itd.

Zakończenie

Moda na chińszczyznę w Polsce w XVIII w. jest bezspornie zjawiskiem dość powszechnym, o czym wymownie świadczą przytoczone wyżej źródła literackie i artystyczne. Była ona jednym z charakterystycznych dowodów nawiązania na nowo przerwanej łączności kulturalnej z Zachodem i jej genezę możemy widzieć w silnym wpływie kultury francuskiej na warstwę wykształconą. Ale nie tylko w tym.

Do jej powstania przyczyniło się także zarówno rokokowe zamiłowanie do egzotyizmu, łatwo krzewiące się w Polsce, gdzie i tak orientalizm był „jedną ze składowych części sarmatyzmu“⁶⁹⁾, jak i wygoda jaką dawało tak przecież dydaktycznej literaturze doby stanisławowskiej używanie efektownego podkładu chińskiego⁷⁰⁾. Na kanwie nieraz bardzo nikłej i li tylko tytułowej chińszczyzny tkano bowiem, nie jak często we Francji, frywolne i dwuznaczne opowiadki, czy ataki na kościół (że jednak Chińczycy są dobrzy i szczęśliwi bez religii), ale poważne uwagi chińskiego mędrca Yunipa, o tym jaką Polska jest a jaką powinna być.

Jak w literaturze to była często tylko kanwa, tak w sztuce nie dążono wcale do odtworzenia rzeczywistych wzorów chińskich, ale zadawano się mniej lub więcej wiernym kopiowaniem tego, co zrobiło z nich europejskie rokoko przekształcające je, w myśl własnych gustów i dążeń, w swoisty styl dekoracyjny.

Chodziło tylko o wywołanie wrażenia egzotyki i wystarczało „wystawić altanę na cienkich nóżkach, aby uważano ją za chińską“⁷¹⁾, a to, że w wyniku swobodnego mieszania różnych elementów, most chiński miał na górze półksiężyc, nikogo zbytnio nie raziło.

⁶⁷⁾ tamże 9—10.

⁶⁸⁾ MAŁACHOWSKI-ŁEMPICKI, o. c. 20.

⁶⁹⁾ Tadeusz MAŃKOWSKI, *Genealogia sarmatyzmu*, 1946, 123.

⁷⁰⁾ Dlatego też trudno zgodzić się z prof. Baranowskim, który źródło mody na chińszczyznę widzi li tylko w ślepym naśladowaniu Paryża, *Znajomość Orientu w dawnej Polsce. Odb. ze Spr. z czynn. i pos. Łódź. Tow. Nauk III* (1948), Łódź 1949, 48—51.

⁷¹⁾ TATARKIEWICZ „Pięć studiów o Łazienkach...“, 107.

Dlatego też, jeśli widzimy w Polsce XVII i XVIII w. powszechną orientalizację życia codziennego (od ubioru i uczesania począwszy, a na urządzeniu domu skończywszy), skutkiem czego elementy Bliskiego Wschodu stapiają się z elementami rodzimymi w jedną całość⁷²⁾, to z chińszczyzną nic podobnego nie zaszło. To była tylko moda i nic więcej, która u schyłku XVIII w. zaczyna wygasać.

Modę zbierania chińszczyzny zastępuje antykomania⁷³⁾, miejsce chińskich domków — szwajcarskie i indyjskie i w końcu już tylko porcelana z chińskimi wzorami czy roczniki starych czasopism świadczą o tym, że kiedyś modnym było wychwalanie cnotliwych chińczyków i kolekcjonowanie dzbanów „etrusko-chińskich“.

Janusz Tazbir

GABINET RYCIN BIBLIOTEKI UNIWERSYTECKIEJ W WARSZAWIE W LATACH 1939—1949.

Zbiory Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie padły jedne z pierwszych ofiarą zachłanności okupanta niemieckiego. Gmach Biblioteki Uniw. został zajęty przez Schutz-Polizei z Berlina nazajutrz po kapitulacji Warszawy dn. 2 października 1939 r.

Personel Biblioteki uzyskał tylko tyle, że kilkanaście osób wraz z Dyrektorem otrzymało prawo wstępu do magazynu, dokąd udało się przenieść część księgozbiorów podręcznych, katalogi Gabinetu Rycin i część zbiorów (mianowicie wydawnictwa ze sztychami i albumy, gdyż teki i pudła z rycinami i rysunkami były już wcześniej zniesione na parter i częściowo do piwnicy).

W październiku 1939 r. pojawili się niemieccy historycy sztuki, aby zbiór skonfiskować na podstawie dekretu Gen. Gubernatora Franka o „Erfassung und Sicherstellung der Kunstgegenstände“. W listopadzie zaczęto wywozić, jak twierdzono — do Krakowa — głównie rysunki. Udział w rabunku brali: dr Anton Kraus, dr Hans Demel, kierował akcją dr Joseph Mühlmann. Mimo kwalifikacji naukowej (Mühlmann był doktorem Uniw. Wiedeńskiego) nie zdradzali zainteresowań naukowych, a raczej chodziło im o wartość materialną zbioru i oczywiście o dzieła artystów niemieckich.

Dn. 21 listopada 1939 komisja niemiecka zabrała 275 rysunków różnych szkół ze zbiorów dawnych, partię rysunków architektonicznych, 11 vols. ze sztychami Piranesi'ego itd. Wtedy również zabrano rękopis: „Ordres de bataille“ w 6 tomach ze zbioru Tołoczanowskiego, zawierający kolorowe mapy wojskowe (XVII w.).

Wreszcie w dn. 14 i 15 grudnia tegoż roku wywieziono królewski zbiór rycin w zabytkowych tekach (w liczbie 162) oraz 8 pudeł i tek z rysunkami architektonicznymi, akwarele Vogla, Lohrmanna i in.

Pozostałe zbiory, na razie pomieszczone w magazynach Biblioteki, (częściowo ukryte w piwnicy oraz w magazynie na półkach z książkami) zostały następnie zarządzaniem komisarza niemieckiego, mianowanego w lipcu 1940 r., dra Witte'go, złączone ze zbiorami graficznymi Biblioteki Narodowej i Biblioteki Ord. Krasińskich i, mimo sprzeciwu personelu polskiego, przewidziane do Biblioteki Krasińskich w zimie r. 1942/43.

W gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej udało się zatrzymać część zbiorów ukrytą w piwnicy w 4 skrzyniach oraz w magazynie, głównie na parterze.

Do Biblioteki Krasińskich przewieziono: lwia część zbioru grafiki nowej (polskiej i obcej), nabytki z okresu 1926—1939, (m. in. część zbioru drzeworytów włoskich „chiaroscuro“), zbiór dawnego Uniwersytetu (m. in. wczesne litografie polskie — 3 teki, pudło z ikonografią N. M. Panny, dawne ryciny polskie — Norblin, Płoński, J. Sokołowski, Oleszczyński, zbiór ikonograficzny portretów i widoków, będący w opracowaniu), dalej duży zbiór dubletów rycin (7 tek dużego formatu), znaczną część dzieł ze sztychami z biblioteki królewskiej—wreszcie cały księgozbiór podręczny

⁷²⁾ por. Bohdan BARANOWSKI, Źródła wschodnie do orientalizacji smaku artystycznego w Polsce, 1947.

⁷³⁾ MAŃKOWSKI, O poglądach na sztukę w czasach Stanisława Augusta, (Prace Sekcji Hist., Szt. i Kult. II, cz. I), Lwów 1920, 32.

i meble specjalne dla Gabinetu Rycin. Tam też przesłano znajdujące się w opracowaniu kartkowe katalogi zbioru i nowe inwentarze, zbiór fotografii i klisz fotograficznych.

W BUW pozostawiono (bez wiedzy władz niemieckich): rysunki w wielkich tekach ze zbioru królewskiego, rysunki ze zbioru Stanisława Kostki Potockiego, zmontowane na kartony i pomieszczone w pudłach 2 formatów, pudła z rysunkami architektonicznymi ze zbioru królewskiego, cały zbiór Witke-Jeżewskiego (w 4 teczkach), Archiwum rysunków architektonicznych Tylmana (z wyjątkiem jednej teczki, przesłanej do Biblioteki Krasieńskich), jedną tekę zabytkową królewską, część biblioteki królewskiej — oraz 4 skrzynie, umieszczone w podziemiu, przykryte makulaturą, zawierające cenniejsze obiekty z biblioteki królewskiej, kilkanaście pudeł i tek z rysunkami i rycinami, rękopis z rysunkami Noverre'a, Album Stronczyńskiego, Album Müntza, nadto zaś kilkanaście tomów cennych druków i rękopisów z zasobów bibliotecznych.

Niemiecki komisaryczny zarządca Biblioteki, dr Witte (bibliotekarz z Wrocławia), mimo protestu polskich bibliotekarzy kazał przenieść do gmachu Biblioteki Krasieńskich (uszkodzonego w r. 1939, wilgotnego i nieopalanego) najcenniejsze zbiory i z innych Bibliotek warszawskich: z Biblioteki Narodowej i z Biblioteki Ord. Zamojskich. Znalazły się tam przeto i zbiory graficzne Biblioteki Narodowej, powstałe z darów, zapisów, rewindykatów i zakupów. W gmachu przy ul. Rakowieckiej pozostał tylko zbiór wilanowski, pomieszczony w specjalnie do tego celu przystosowanej sali. Na Okólniku znalazło się ca. 15.000 rycin ze zbioru Żałuskich, zbiór po J. I. Kraszewskim, po Al. Krausharze, zbiory przewiezione z Podzamcza itd.

Wszystkie cimeła bibliotek warszawskich i wyżej wspomniane zbiory zostały przez Niemców spalone w Bibliotece Krasieńskich po upadku powstania warszawskiego. Gabinet Rycin ciężkie poniósł straty.

Spłonął wtedy prawie cały zbiór grafiki polskiej z XIX w., (m. in. początki litografii, dawna grafika polska i obca w wymienionych już wyżej grupach ikonograficznych, wiele nowych nabytków z okresu 1926—1939 (m. in. grafika L. Wyczółkowskiego, W. Skoczylasa, T. Kulisiewicza, rysunki T. Makowskiego), wspomniane już wydawnictwa ze szychami, kolekcja dubletów (nieopracowana), zbiór klisz i odbitek fotograficznych).

Poza niepowetowanymi stratami w zbiorach pastwą ognia padła cała biblioteka podręczna Gabinetu Rycin, inwentarze, katalogi oraz meble (specjalnie dla Gabinetu Rycin opracowane szafy z szybami wystawowymi, stare komody i piękne szafy jesionowe).

Niezależnie od poprzednich rabunków, a przed spalaniem miasta Niemcy wywozili z Warszawy mienie kulturalne polskie w czasie toczących się w mieście walk. W dn. 11 września 1944 r. oficer niemiecki zabrał z Biblioteki Uniwersyteckiej oraz z kilku innych instytucji polskich skrzynie z książkami, dziełami sztuki, zabytkowymi meblami etc., wywoząc je wgłąb Niemiec (m. in. do Fischhorn w Górnej Austrii).

Zgodnie z warunkami układu kapitulacyjnego po upadku powstania miasto oddano Niemcom, ale mienie artystyczne i kulturalne miało być uratowane. — Na podstawie układu z dowództwem armii niemieckiej rozpoczęto wówczas systematyczną ewakuację zbiorów polskich z różnych warszawskich instytucji — kierując transporty na razie do zaimprovizowanej składnicy w warsztatach kolejowych w Pruszkowie. W ten sposób z gmachów, które miały ulec zniszczeniu, wywieziono część zbiorów Biblioteki Zamojskich, Uniwersyteckiej, Biblioteki Krasieńskich i Narodowej.

Ze strony polskiej akcję tę przeprowadzała grupa ochotnicza naukowców i bibliotekarzy, pracując w niesłychanie ciężkich warunkach. Oprócz publicznych muzeów i bibliotek, skąd selekcjonowano do wywozu cenniejsze materiały, włączano do transportów, o ile tylko się dało, i niedobitki prywatnych kolekcji, nieraz b. cennych.

Dzięki pełnej poświęcenia pracy nielicznej tej grupy z prof. W. Borowym na czele, pracującej w nieopalanym magazynie bez szyb, bez wody, żywności i opał — zabezpieczono wtedy właśnie (już w styczniu r. 1945) przez zamurowanie część cimeł z Gabinetu Rycin, znajdujących się jeszcze w skrzyniach zapakowanych we wrześniu 1939 r. przez personel Gabinetu Rycin.

Akcję tę prowadzono od II-ej poł. października 1944 — do połowy stycznia 1945 r. — Z Pruszkowa część zbiorów wywieziono dalej (do Garbicz, na Ziemi Lubuskiej, odeszły z Pruszkowa w jesieni 1944 r. dwa pociągi).

Niewątpliwie zamiarem okupanta było wywiezienie najcenniejszych zasobów ze zbiorów polskich wgłąb Niemiec. Nie zdążono jednak w pełni zrealizować tego zamiaru.

Gdy po oswobodzeniu Warszawy w końcu stycznia r. 1944 personel polski objął znowu Bibliotekę, której gmach na szczęście ocalał, rozpoczęto prace nad porządkowaniem rozrzuconych zbiorów i konstatowaniem poniesionych strat.

W magazynach Biblioteki odnaleziono liczne passe-partout kartonowe po skradzionych rysunkach ze zbioru Stanisława Kostki Potockiego i dawnego zbioru Uniwersyteckiego oraz część zabrudzonych rysunków walających się w stosach książek. Z tek zaszytych w brezent (we wrześniu 1939 r.) i schowanych na półkach magazynowych wśród wielkich formatów nie doliczono się kilku b. cennych, bo zawierających rysunki ze zbioru królewskiego. Odnalazło się natomiast pudło z brulionowym inwentarzem kartkowym całości dawnego Gabinetu Rycin. Stopniowo, w miarę porządkowania magazynu, odnajdywano pojedyncze sztychy i rysunki ze zbiorów G. R. Wypakowano również część zbiorów ocalałą w 4 skrzyniach w piwnicy.

W lecie r. 1945 rozpoczęły się prace rewindykacyjne w miarę odnajdywania części wywiezionych polskich kolekcji na Śląsku i na Z. Lubuskiej. W szczególności zbiory Gab. Rycin odnalazły się wtedy w Adelinie i w Garbicz. W lipcu otrzymano za pośrednictwem Dyrekcji Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu (protokół z dn. 21. VII. 1945) 2 skrzynie ze zbiorami Gabinetu Rycin, nadto zbiór projektów architektonicznych, dotyczących budowli warszawskich (Zamek Królewski, Łazienki, Ujazdów itd.), wykonanych przez Merliniego, Fontanę, Kamsetzera, Plerscha, Zawadzkiego i in. w liczbie 286 plansz — przechowane w schronie Zamku Królewskiego na Wawelu — oraz 5 skrzyń odnalezionych na Śląsku, a zawierających 22 teki z rycinami oraz 741 kartonów z rycinami. W sierpniu odnaleziono w przedśionku biblioteki Schaffgotsch'ów w Cieplicach wśród wywiezionych przez Niemców zbiorów polskich 2 skrzynie, zawierające 20 tek zabytkowych z królewskiego Gabinetu Rycin.

Dalej w czerwcu 1946 r. za pośrednictwem Muzeum Narodowego odzyskano dalszych 9 tek królewskich, a z początkiem lipca jeszcze 11 tek ze zbioru królewskiego.

Dopiero akcja rewindykacyjna ujawniła w całej pełni, jakiemu rozproszeniu uległy zbiory Gab. Rycin wskutek wywożenia ich wtórnego z Wawelu, gdzie były poprzednio przez Niemców umieszczone oraz z Warszawy po powstaniu. Te ostatnie transporty, wywożone z Warszawy jesienią 1944 r., częściowo utknęły w Pruszkowie, gdzie wiele materiału zaginęło; w znacznej zaś części zostały przesłane dalej. Z tych właśnie transportów udało się ekipie polskiej (B. Korzeniowski i prof. W. Jabłoński) odnaleźć w Garbicz na z. Lubuskiej zbiory Gab. Rycin Bibl. Uniw., Muzeum Narodowego i in. instytucji warszawskich — w opłakanym stanie zniszczenia i ze śladami rabunku. Stąd Gabinet Rycin odzyskał część zawartości tek królewskich i pudeł (częściowo podarte i pobrudzone) z rysunkami architektonicznymi. Niestety tu właśnie przepadły cenne materiały, dotyczące architektury warszawskiej z okresu Stanisława Augusta (z pudeł 187 i 188).

Jak wspomniano już wyżej, część materiałów została przez Niemców wywieziona do Fischhorn, zamku w Dolnej Austrii (koło Salzburga), gdzie obiekty te spotkały się z mieniem artystycznym wywiezionym być może wcześniej z Warszawy — ze zbiorów Muzeum Narodowego, z Zamku Królewskiego, z Pałacu Łazienkowski-go, z Pałacu Rady Ministrów. Jeśli idzie o Gabinet Rycin, to były to prawie wyłącznie wydawnictwa ze sztychami z biblioteki królewskiej oraz szczególnie cenne dziś dla nas oryginalne rysunki planów pomiarowych i gmachów Warszawy z r. 1771, tzw. „Delineacja m. Warszawy Hiża”.

Dzięki energii dyr. B. Urbanowicza, który zbiory polskie w Fischhorn odnalazł, udało się odzyskać 167 tomów pochodzących z dawnej biblioteki królewskiej, wspomnianą wyżej „Delineację” oraz nadzwyczaj dziś cenny — jedyny ocalały spis zawartości zbioru tzw. Katalog Utkina (4 tomy, tom V zginął w Warszawie w czasie powstania warszawskiego).

Reasumując zniszczenia wojenne, stan zbiorów Gabinetu Rycin przedstawia się w sposób następujący:

W r. 1939 (I. IX)

Zbiory dawne, ryciny i rysunki:

100.604

Nowe nabytki, po r. 1926, ryc. i rys.:

3.000

razem: 103.604

W r. 1949 (I. IX)

Zbiory dawne: 42.246

Nabytki z okresu

1926—1939: 772

Nabytki po r. 1945: 305

razem: 43.323

Zniszczenia dotyczą przede wszystkim tych zbiorów, które komisaryczny zarządca Biblioteki wysłał do Biblioteki Krasińskich i które tam całkowicie spłonęły.

Z zabranych przez Mühlmann'a i Kraus'a rysunków zginęły tak bardzo cenne dla nas obiekty, jak 3 gwasze Lohrmanna, przedstawiające Łazienki królewskie, dwa przekroje pałacu Łazienkowskiego z dokumentaryczną ścisłością akwarelą wykonane przez Kamsetzera, dwie akwarele Z. Vogla, przedstawiające Pałac Kazimierzowski w r. 1815 i Burzenie kościoła OO. Dominikanów Obserwantów w r. 1817. Dalej zginęło całe pudło kolorowych widoków miast i architektury obcej, zawierające tak oryginalne gwasze i akwarele, jak i sztychy kolorowe. Duży ubytek skonstatowano w tak cennym dziale Gabinetu Rycin, jak rysunki architektoniczne z epoki Stanisława Augusta. Zginęły m. in. materiały odnoszące się do Białegostoku, Choroszczu, projekty Placidi'ego do Kozienic, Schrögera do Skierniewic, Kubickiego do Kaniowa, projekt Gucewicza na ratusz w Wilnie, projekty: Moszyńskiego, Merliniego, Plerscha, Kamsetzera (Ujazdów i ogrody). Zginęły też rysunki Lohrmanna, Konstytucja 3 Maja J. Łęskiego, rysunki C. Maratty, Galli Bibieny, Hubert Robert'a (b. piękny Pokłon pasterzy). J. P. Nattier'a, Pieter Cornelis Kunst'a, Th. R. Taraval'a, oczywiście rysunki Dürera i jego szkoły.

Duże straty poniósł Gabinet Rycin w kolekcji Stanisława Kostki Potockiego — ponad 150 rysunków, m. in. takich artystów, jak: H. Goltzius, A. Bloemaert, de Lairese, J. van de Velde, Ch. Nattoire, F. Boucher, Casanova, Le Sage, de la Rue, André Le Brun, Watteau, Bouchardon i in.

Ze zbioru królewskiego zginęły 122 rysunki autorów określonych, 446 rysunków amatorów (m. in. rysunek własnoręczny Stanisława Augusta), nadto zginęły 3 teki rysunków oryginalnych i kopii, najczęściej współczesnych, głównie z końca XVIII w. Dotkliwą stratą jest zaginięcie 364 rysunków i rycin kolorowych, przedstawiających widoki i architekturę, pochodzących ze zbioru królewskiego.

Wspomnieć też trzeba o stratach w rycinach zwłaszcza ze zbioru królewskiego. Brak około połowy tek królewskich, oprawnych w skórę ciejącą ze złoceniami (z niektórych uratowało się część zawartości, w innych ocalała sama teka.. pusta). Zginęło np. 18 tek z portretami, wśród nich piękne mezzotinty — portrety dam angielskich, zginęła większa część rycin, ilustrujących Nowy Testament, pozostała tylko drobna cząstka z kilku tek, zawierających karykatury angielskie, ciekawe zwłaszcza z okresu W. Rewolucji Francuskiej, przepadły ryciny przedstawiające bitwy morskie, uroczystości i obchody (m. in. Wielki Karuzel J. Ziarnki) itd. Wszystkie te teki były wywiezione przez Niemców.

Po ustabilizowaniu się warunków i powrocie do normalnej pracy w Bibliotece z wiosną r. 1945 — przede wszystkim stwierdzono straty, co — zważywszy na różnorodność zbioru i brak katalogu i inwentarza nastęrczało duże trudności i wymagało wielkiej pracy. Trzeba było w wielu wypadkach posilkować się pamięcią, tym więcej, że dawny spis zbioru znany pod nazwą „Katalogu Utkina“ odzyskano dopiero w r. 1946 w lecie i to bez ostatniego tomu. Zadanie to w ogóle mogło być wypełnione tylko dzięki faktowi, że dawny personel Gabinetu Rycin ocalał i powrócił do pracy w Zbiorze.

Personel Gabinetu Rycin, składał się w 1939 r. z 3 osób: dr Stanisławy Sawickiej, kierownika Zbioru, Anny Szpilrajnowej i Jadwigi Trenklerówny, asystentów. — Przy pakowaniu i zabezpieczaniu Zbioru w końcu sierpnia i w pierwszym tygodniu września r. 1939 był czynny cały personel G. R. oraz kilka osób spośród stałych pracowników Biblioteki, a przez parę dni dwie wolontariuszki z młodzieży akademickiej.

W zimie r. 1939/40 pracowała z Zbiorem graficznym dr S. Sawicka. Część personelu Biblioteki, dla którego uzyskano prawo wstępu do gmachu bibliotecznego, pracowała przeważnie nad przenoszeniem zbiorów z pomieszczeń zajętych przez policję niemiecką do magazynu jedynie wówczas dostępnego dla personelu polskiego. Na podestach klatki schodowej i w korytarzach magazynowych porządkowano przenoszone zbiory i częściowo katalogowano zaległości książkowe.

Od lipca 1940 r., po objęciu Biblioteki przez komisarza niemieckiego, zostały zaangażowane dr S. Sawicka i J. Trenklerówna, a następnie dr J. Orańska, która początkowo pracowała przy zbiorach Biblioteki Narodowej, porządkując kolekcję projektów dekoracji teatralnych W. Drabika, później katalogując zbiór rycin z Biblioteki Załuskich. Następnie dr J. Orańska pracowała w połączonych przez władze niemieckie zbiorach graficznych już w gmachu Bibl. Krasińskich, gdzie zastąpiła dr S. Sawicką po jej aresztowaniu przez gestapo w kwietniu r. 1944 i gdzie pracowała do wybuchu powstania warszawskiego. W czasie okupacji A. Szpilrajnowa i J. Trenklerówna sporządzały bez wiadomości władz niemieckich odpisy tzw. Katalogu Utkina, (5 vol.), podstawowego wykazu zawartości Gabinetu Rycin, istniejącego w jednym egzemplarzu.

Po oswobodzeniu Warszawy i powrocie władz polskich — do pracy w Gabinetcie Rycin zgłosiła się Anna Szpilrajnowa (w lutym 1945 r.), a następnie Jadwiga Trenklerówna (od 15 marca 1945 r.) Dr S. Sawicka po powrocie z obozu koncentracyjnego objęła swe dawne stanowisko w Gabinetcie Rycin w lecie 1945 r.

Niezależnie od tej pracy i nadal podejmowanych prac rewindykacyjnych — od jesieni 1945 r. Gabinet Rycin musiał już udostępniać swe ocalone zbiory tak pracownikom naukowym, jak i konserwatorom i architektom, przygotowującym plany odbudowy Warszawy. Zaczęły też wpływać dary, czyniono niewielkie zakupy. Księgozbiór zaś podręczny wypadło odbudowywać od nowa. Było to możliwe tylko dzięki życzliwemu stanowisku Dyrekcji Funduszu Popierania Nauki Polskiej przy Prezydium Rady Ministrów, która doceniając znaczenie naukowe i społeczne tak cennego zbioru udzieliła na ten cel dwukrotnie specjalnego zasiłku.

Podjęto wreszcie prace nad odtworzeniem dawnych inwentarzy i katalogów i opracowywaniem nowych. Zbiory Gabinetu Rycin dostarczały materiału do bieżących wystaw i opracowanych publikacji. Należało więc przede wszystkim tak opracować dawne zasoby i napływające przybytki, by mogły być jak najsprawniej udostępnione pracownikom naukowym i osobom zainteresowanym. Narzuciła się przeto konieczność szybkiego zeskorowidzowania materiału, zawartego w zbiorach w ten sposób, aby ułatwić zarówno korzystanie zeń osobom zgłaszającym się, jak i umożliwić sprawdzanie obiektów, napływających w ofertach.

Zamiast więc katalogowania zbioru według opracowanego w Gabinetcie Rycin szczegółowego, wzorowego katalogu rycin i rysunków — przystąpiono na razie do sporządzenia kartkowego skorowidza (na formacie międzynarodowym) przede wszystkim dla tak wykorzystywanego działu, jak rysunki architektoniczne — obejmującego dawny zbiór królewski, zbiory W. Witke-Jeżewskiego, S. Patka, tzw. Teki Sapieżyńskie oraz Archiwum planów architektonicznych Tylmana z Gameren. Do skorowidza tego wciągnięto również znaczniejsze zespoły widoków zabytków architektury w Polsce (np. w akwarelach i rysunkach Z. Vogla).

Dalej stopniowo dla różnych części zbioru sporządzono skorowidze ikonograficzne i hagiograficzne. Odtworzono również katalog nowej grafiki polskiej i obcej, włączając już do niego systematycznie nowe nabytki.

Podkreślić należy, że wysiłki kierownictwa zbioru, aby możliwie wypełnić luki powstałe w zasobach Gabinetu Rycin w czasie wojny — spotkały się ze strony artystów grafików ze zrozumieniem i życzliwą pomocą, wyrażającą się w formie darów prac własnych do zbioru grafiki współczesnej. Piękną kolekcję prac tragicznie zmarłej w czasie powstania Zofii Horodyńskiej-Waśkowskiej ofiarowała Jej rodzina; prace swe darowali do zbiorów Gabinetu Rycin: Wacław Waśkowski, Maria Hiszpańska, Konstanty M. Sopoćko, Józef Tom.

W polityce zakupów uwzględnia się w jak najszerszej mierze wypełnianie powstałych luk tak w rycinach polskich, jak obcych. Z ważniejszych nabytków tego rodzaju wymienić należy zakup dwóch tak rzadkich już dzisiaj autolitografii Wydzółkowskiego „Kwitnąca grusza“ i „Kwitnące śliwy“, pracę Skoczylasa, Weissa, Bartłomiejczyka, W. Goryńskiej, T. Cieślowskiego — syna, W. Wąsowicza, W. Komorowskiej i in., z dawniejszych portrety litografowane przez M. Fajansa, parę rycin J. P. Norblina, M. Płońskiego itd. Wreszcie wymienić należy uzupełnianie działu portretów w zbiorze królewskim, gdzie tak wielkie poniesiono straty tak w portretach polskich, jak obcych.

Wojna nie tylko odbiła się ujemnie na stanie liczebnym zbioru, ale i na jego konserwacji i normalnej pracy montażowej wpływających przybytków. Brak materiałów takich, jak kartony, bibułki, papier japoński i cienki szmaciany do reperaacji, trudności w zdobyciu odpowiedniego na teki płótna, tektur etc. etc. ogromnie utrudniają, jeśli nie paraliżują prace wewnętrzne w zbiorze. Brakowi mebli zaradził częściowo zasiłek otrzymany w tym celu od Zarządu Związków Muzeów, zaś do odbudowy księgozbioru podręcznego przyczyniła się w pewnej mierze subwencja dwukrotnie udzielona Gabinetowi Rycin przez Fundusz Popierania Nauki Polskiej przy Prezydium Rady Ministrów (obecnie przy Ministerstwie Oświaty). Normalne jednak funkcjonowanie Gabinetu Rycin niezmiernie utrudnia ciasnota lokalu, składającego się tylko z dwóch i pół pokoi, gdzie musi się pomieścić zarówno magazyn zbioru, księgozbiór podręczny, jak i pracowników naukowych, fotografów itd. Zbyt ciasne już bowiem przed wojną pomieszczenie dla Gabinetu Rycin, składające się z trzech pokoi zostało zredukowane obecnie do dwóch przez zabranie dawnej części Gabinetu Rycin na Dział Rękopisów.

Wobec braku odpowiedniego lokalu na wystawy Gabinet Rycin zmuszony jest urządzić w ciasnym pomieszczeniu okolicznościowe pokazy (dla Kursu bibliotekarskiego, dla Państw. Szkoły Teatralnej, dla zgłaszających się wycieczek itd.). Za każ-

dym razem pokaz taki rozbija tok normalnej pracy i utrudnia — jeśli nie paraliżuje — korzystanie ze zbioru osobom postronnym, gdyż trzeba zwolnić stoły przeznaczone do pracy tak dla personelu, jak i dla czytelników.

Osobną rubrykę w powojennych pracach Gabinetu Rycin stanowi poszukiwanie zbiorów zaginionych i wywiezionych przez Niemców i akcja rewindykacyjna. Dla Wydziału Rewindykacji Ministerstwa Kultury i Sztuki sporządzono 12 kompletów złożonych z 8 odbitek fotograficznych, opatrzonych szczegółowym objaśnieniem, a przedstawiających bądź obiekty zebrane przez Mühlmanna i Krausa, bądź też stanowiące materiał orientacyjny dla dalszych poszukiwań (teki królewskie, wzory dawnego montażu). W różnych okresach czasu przygotowano też szereg materiałów o zbiorach zaginionych i wywiezionych przez okupanta. Akcja rewindykacyjna, jak już wyżej wspomniano, dała pożądane wyniki, gdyż udało się odzyskać część zabranych zbiorów. Można jednak przypuszczać, że kontynuowanie tej akcji doprowadziłoby do odzyskania jeszcze niektórych cenniejszych a znanych obiektów (j. np. akwarele Vogla, publikowany rysunek Hubert Robert'a, Pieter Cornelis Kunst'a i in.).

Na osobne omówienie zasługują również prace podjęte nad konserwacją i odpowiadającą dzisiejszym wymaganiom restauracją uszkodzonych czy podniszczonych obiektów. Sprawa ta, poruszana już wielokrotnie przez kierownika Gabinetu Rycin na dorocznych obradach Związku Muzeów w Polsce (Pamiętnik muzealny, Kraków 1934, zesz. 3, oraz w protokołach Zjazdów następnych) — doprowadziła wreszcie do zwołania przez Ministerstwo Kultury i Sztuki ogólnej konferencji kierowników zbiorów graficznych w Polsce w sprawie opracowywania, przechowywania, udostępniania i konserwacji zbiorów graficznych. Konferencja ta odbyła się w Warszawie w dn. 5—7 grudnia 1949 r. (w Gabinetzie Rycin Bibl. Uniwersyteckiej, w Pracowni Konserwacji Grafiki zorganizowanej przez Naczelną Dyрекcję Muzeów oraz w Muzeum Narodowym).

Metody zastosowane przez Gabinet Rycin zasługiwałyby na szczegółowsze omówienie. Niestety warunki powojenne, które odbiły się nie tylko na trudnościach natury technicznej, ale przede wszystkim na niemożności wykształcenia odpowiedniego personelu pomocniczego i technicznego — uniemożliwiły i tu racjonalne postawienie tej sprawy. Uszkodzone obiekty wypadło przesłać do wyżej wspomnianej Pracowni Konserwacji Grafiki, gdzie — dzięki życzliwemu i pełnemu zrozumieniu stanowisku Naczelnej Dyrekcji Muzeów i Generalnego Konserwatora — Kierownik Pracowni, B. Lenart wziął je pod swoją fachową opiekę i przeprowadził na nich najkonieczniejsze zabiegi konserwatorskie i restauratorskie. Ponad 300 zabytkowych obiektów, w tym ponad 90% rysunków architektonicznych z końca XVIII w., dotyczących Zamku Królewskiego, Łazienek itd. zostało poddanych koniecznym dla ich zabezpieczenia zabiegom. Dotyczy to jednak tylko obiektów bardziej uszkodzonych i wymagających jak najszybszej naprawy.

Może zainicjowana przez Gabinet Rycin, zrealizowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i życzliwie przez inne zbiory potraktowana akcja pilnego postawienia sprawy konserwacji zbiorów graficznych i Gabinetowi Rycin w jego trudnościach pomoże.

Napływające dezyderaty i szerokie wykorzystywanie zbioru dla celów naukowych, popularyzacyjnych i społeczno-kulturalnych najlepiej świadczy o potrzebie jego istnienia, jako żywego ośrodka muzealnego o specjalnym charakterze.

Stanisława Sawicka

KRONIKA

Ruch Naukowy

Kraków, Komisja Historii Sztuki PAU odbyła w r. 1949 dwanaście posiedzeń naukowych, na których przedstawiono następujące rozprawy i komunikaty:

20 I — Tadeusz Mańkowski, Marcello Bacciarelli.

24 II — Kazimierz Buczkowski, Ołtarzyk eglomisé z Biecza w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Ks. Bolesław Przybyszewski, Zatareg Andrzeja Zebrzydowskiego, kanonika (potem biskupa) krakowskiego z muratorami włoskimi.

17 III — Anna Bocheńska, Bernardinus de Gianottis.

Zbigniew Bocheński, Obraz Przemienienia Pańskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.

Karol Estreicher, Czeski obraz z końca w. XIV w Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu.

Ks. Tadeusz Krużyński, Znaczenie wyobrażeń na Michała Stachowicza katafalku dla Kościuszki.

7 IV — Tadeusz Mańkowski, Daniel Schultz, nadworny malarz królów polskich z drugiej połowy w. XVII.

Tadeusz Mańkowski, Józef Antoni Dombrowski, malarz krakowski drugiej połowy w. XVIII.

Karol Estreicher, Stosunki Eisena z Polską.

21 IV — Mieczysław Choynowski, Elementy teorii zjawisk artystycznych.

12 V — Witold Kieszkowski, Renesansowe lapidarium w Arkadii.

19 V — Józef Jamróz, Kościół i klasztor dominikanów w Krakowie w XII w.

2 VI — Bożena Daszyńska, Stalle kościoła N. P. Marii w Krakowie na tle współczesnej rzeźby i ich związek z rycinami.

Hanna Pieńkowska, Średniowieczne witraże dominikańskie w Krakowie.

Stefan Świszczowski, Nowe badania nad architekturą kościoła św. Andrzeja w Krakowie.

9 VI — Marian Gumowski, Pieczęcie miast polskich z w. XIV i XV.

Zbigniew Bocheński, Dwa szyszaki węgierskie w zbiorach polskich

Ks. Bolesław Przybyszewski, Tryptyk bodzentyński i jego twórca.

20 X — Alfred Majewski, Zamek w Pieskowej Skale.

17 XI — Tadeusz Mańkowski, Portret Francesca de'Medici w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu.

Stefan Świszczowski, Kościół w Górach Wysokich koło Sandomierza.

15 XII — Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska, Materiały do ikonografii świeckiej na oprawach polskich w. XVI i XVII.

Tadeusz Przypkowski, Jan Marcin Weis, miedziorytnik strasburski w. XVIII i jego prace dla Polaków.

Nadto na posiedzeniach Wydziału Filologicznego przedstawiono następujące prace:

10 I — Władysław Tatarkiewicz, Warunki rozwoju sztuki polskiej w w. XIX.

16 V — Wojśław Mołę, Stanowisko Bałkanów w dziejach sztuki.

14 XI — Tadeusz Mańkowski, Jan III a malarstwo.

Komisja wydała książkę Józefa Dutkiewicza pt. Małopolska rzeźba średniowiecza, str. 355. W przygotowaniu: Prace Komisji Historii Sztuki t. XI indeks do Cracovia Artificum 1501—1550.

Przewodniczącym Komisji w r. 1949 był Feliks Kopera, zastępcą przewodniczącego Tadeusz Mańkowski, sekretarzem Adam Bochnak.

Zmarli: Władysław Semkowicz i Adam Kleczkowski.

Poznań, Komisja Historii Sztuki Pozn. Tow. Przyj. Nauk odbyła w r. 1949 jedenaście posiedzeń naukowych, na których przedstawiono następujące rozprawy i komunikaty:

1 II — Helena Kasprzakowa, Rola środowiska w twórczości Wita Stwosza.

- 8 III — ks. Szczesny Dettloff, Trzy późnogotyckie krucyfiksy krakowskie.
 15 III — Stanisław Wiliński, Wielkopolski portret trumienny.
 26 IV — Gwido Chmarzyński, Katedra fromborska.
 17 V — Zbigniew Zieliński, Rozwój zabudowy miasta Poznania od końca X do końca XVIII w.
 31 V — ks. Szczesny Dettloff, Ołtarz św. Jana Chrzciciela w Cieszy-
 nie Wlkp.
 21 VI — Maria Kosińska, Zarys ikonografii św. Stanisława bpa na pod-
 stawie zabytków krakowskich do poł. XVI w.
 28 VI — Mieczysław Ruxer, Ze zbiorów polskich: 1) Przyczynek do
 genezy wazy portlandzkiej, 2) Materiały do sztuki etruskiej.
 25 X — Joanna Eckhardt, Srebrny ołtarz z XVII w. w zbiorach kór-
 nickich.
 22 XI — Stanisław Wiliński, Słowacki-malarz.
 13 XII — Leon Preibisz, Kościół parafialny w Rydzynie 1401—1949.
 Warszawa, Komisja Historii Kultury i Sztuki
 Tow. Nauk. Warsz. odbyła w r. 1949 następujące posiedzenia naukowe:
 28 I — Ks. Piotr Śledziewski, Kościół św. Piotra i Pawła na Antokolu
 w Wilnie.
 25 II — Stanisław Szymański, Marcin Teofil Polak 1570—1639, cz. II.
 1 IV — Piotr Bohdziewicz, Z zagadnień architektury barokowej.
 6 V — Gerard Ciołek, Ogrody polskie w okresie klasycyzmu i roman-
 tyzmu.
 17 VI — Zygmunt Batowski, Malarki polskie (przedstawił S. Lorentz).
 Piotr Biegański Pałac Staszica w Warszawie.
 23 IX — Michał Szymański, Kościół po-klasztorny w Kobylce.
 28 X — Euzebiusz Łopaciński, Lustracje zamków i dworów królew-
 skich, XVI—XVIII w. w Archiwum Głównym w Warszawie.
 22 XI — Zbigniew Hornung, Z dziejów warsztatu rzeźbiarskiego Jana
 Jerzego Plerscha.
 7 XII — Aleksandra Majerska, Nowe metody biologiczne w historii
 sztuki i naukach humanistycznych.
 Wrocław, Komisja Historii Sztuki Towarzystwa
 Naukowego.
 3 VI — Władysław Podlach, Dialektyczna teza impresjonizmu.
 14 XI — Stanisław Szymański, Jan Józef Henrici, malarz śląski i jego
 twórczość (1757—1823).

WYŻSZE UCZELNIE.

Uniwersytet Jagielloński

Magisterium z historii sztuki uzyskali w r. ak. 1948/49: Izabela Dubikówna na podstawie rozprawy: Szymon Czechowicz oraz Lech Kalinowski: Pochodzenie i po-
 wstanie Piety średniowiecznej.

Nominację na profesora nadzw. historii sztuki uzyskał doc. dr Tadeusz Do-
 browolski.

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Prace magisterskie złożyli z historii sztuki: Ks. Czesław Furtak: Lubelski kościół
 karmelitów na tle architektury późnego renesansu i wczesnego baroku w Polsce;
 Maria Gonczarow: Informacja architektoniczna ks. W. Bystrzonowskiego na tle analogicznych
 prac danej epoki w oparciu o Witruwiusza i jego późniejszych komentatorów;
 Aleksander Gongol: Kościół Rozesłania Apostołów w Chełmie jako szczególny zabytek
 sztuki późno-barokowej; Kazimiera J. Karczeńska: Dekoracja renesansowa kościoła
 oo. dominikanów w Lublinie na tle renesansowych dekoracji budowli kościelnych
 typu lubelskiego w XVII w.; Jan Malinowski: Źródła promieniowania gotyku zw
 flamboyant na podstawie cenniejszych okazów południowo- i centralno-polskich oraz
 nadbałtyckich; Irena Wojdygowska-Iskrzycka: Problem autorstwa obrazów przebite-
 rium katedry lubelskiej na tle stanu malarstwa w Polsce XVII w.. Rozprawę dok-
 torską pt. Inowacje twórcze architektury renesansu włoskiego w stosunku do antyku
 rzymskiego, przedstawił mgr Antoni Maśliński.

Zastępcą profesora historii sztuki został dr inż. arch. Piotr Bohdziewicz.

Uniwersytet Poznański

W r. 1948/9 magisterium uzyskała Michalina Kwiczalanka na podstawie rozprawy: *Twórczość rzeźbiarska Adama Swacha, laika zakonu franciszkanów w Poznaniu, pocz. XVIII w.*

Uniwersytet Warszawski

Magisterium z historii sztuki uzyskał Tadeusz Dobrzeński na podstawie rozprawy pt.: *Stanisław Stosz. Doktorat filozofii* — mgr Witold Kieszkowski na podstawie rozprawy pt.: *Renesansowe lapidarium w Arkadii (ze studiów nad sztuką Jana Michałowicza z Urzędowa)*. Nominację na profesora nadzwyczajnego historii sztuki nowoczesnej i krytyki artystycznej uzyskał doc. dr Juliusz Starzyński.

Uniwersytet Wrocławski

W r. 1948/9 magisterium z historii sztuki uzyskał Tadeusz Cieński na podstawie pracy: *Zagadnienie wpływów w sztuce*. Doktorat filozofii — mgr Jerzy Zanoziński na podstawie rozprawy pt.: *Kościół pocysterski w Rudzie i jego związki z architekturą cysterską w Małopolsce i na Śląsku*. Dr Zbigniew Hornung habilitował się z historii sztuki na podstawie rozprawy pt.: *Antoni Osieński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia*.

Akademia Górniczo-Hutnicza w Krakowie

Na Wydziale Architektury przyjęto jako rozprawy doktorskie następujące prace z zakresu historii sztuki: mgr inż. arch. Antoni Karczewski: *Teoria konserwacji zabytków*, oraz mgr inż. arch. Stefan Świszczowski: *Gródek krakowski i mury miejskie między Gródkiem a Wawelem*.

Politechnika Warszawska

Na Wydziale Architektury doktorat nauk technicznych z zakresu historii architektury uzyskali: mgr inż. arch. Bohdan Guerquin na podstawie rozprawy: *Zamek w Jazłowie, z zakresu zaś urbanistyki historycznej mgr inż. arch. Wacław Ostrowski na podstawie rozprawy pt. Świetna karta z dziejów planowania przestrzennego w Polsce 1815—1830 (o miastach przemysłowych okręgu łódzkiego)*.

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Profesorem nadzwyczajnym historii i teorii sztuki został mianowany mgr Zdzisław Kepiński.

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

Profesorem nadzwyczajnym historii i teorii sztuki został mianowany dr Józef Dutkiewicz.

NOTATKI NAUKOWE.

SPUŚCIZNA JANA JERZEGO PLERSCHA

Prof. Z. Batowski w pracy o pomniku Tarły w kościele Jezuickim w Warszawie i jego twórcy (*Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego Warszawskiego 1933 r. 3—6*) wzmiankuje, że w inwentarzu mienia pozostałego po żonie Jana Bogumiła Plerscha malarza wymieniono trochę przedmiotów mogących być pozostałością pracowni ojca jego Jana Jerzego Plerscha. Inwentarz ten oblatowany w aktach radzieckich Starej Warszawy Nr 327 r. 559, 684—691 — spisany 17. XI. 1786 r. ocalał, a ponieważ zawiera interesujące szczegóły w obrazach rzeźbach i znacznym zbiorze miedziorytów — zasługuje na opublikowanie. Zaznaczyć jednak trzeba, iż nieruchomości te stanowiły jego własność, a nie żony Konstancji z Hardouin'ów — a ujawnienie majątności ogólnej jego żony (o czym zaświadcza stroje kobiece) nastąpiło tylko dla rozrachunku z jej rodziną.

Ogromna ilość sztychów — najróżnorodniejszych — napewno była wykorzystana dla prac ojca Jana Bogumiła — Jana Jerzego Plerscha, utalentowanego rzeźbiarza i snycerza — gdyż traktują o ornamentach, rzeźbach, arabeskach — jest tu naturalnie i Vignola. Było by ze wszech miar interesującym i pożytecznym do charakterystyki Jana Jerzego Plerscha, — porównanie prac jego istniejących z wzorami znajdującymi się w jego zbiorze miedziorytów, do ustalenia czy prace te były niewolniczym naśladownictwem, lub nawet zwykłym kopiowaniem, czy też nosiły cechy własnych pomysłów. własnej inwencji.

1786.17.XI.

PLERSCH Jan Bogumił
malarz

Oblatuje w Magistracie Warszawskim inwentarz ruchomości po zgonie małżonki swej Konstancji z Hardcuin'ów Plerschowej dla oszacowania — m. innymi inwentarz wymieniania następujące roboty snycerskie: „krucyfiks z słoniowej kości oceniony 630 zł. i trupia główka — krucyfiks z drzewa, medaliony, brązowe na dnie alabastrowym. Portret króla Stanisława Augusta z gipsu. 4 Trakstajnie (?) z osóbkami gipsowymi, 10 konsol z osóbkami gipsowymi, 9 osóbek gipsowych, 9 barsreliów z gipsu, 25 sztuk medalów osóbek częścią z gipsu, częścią z gliny, osóbka kamienna, osóbka kamienna bez głowy, stolik kontowy rżnięty z białym marmuru fałszywego“.

Obrazy: „obraz Chrystusa w postaci Ogrodnika, oryginał s. p. Czecho wicza zł. 108, portrety rodziców samego Plerscha, Judith kopia z oryginału Im Pana Bako. Judith — Dalila, kopia z oryginału Cyelara. Judith, Abraham odsyłający Agar z Izmaelem 2 obrazy morskie („morszczyzny“!), jeden obraz większy także oryginał, 7 sztuk plafonów. Obrazek kwiatów rozmaitych, 2 skycze wyrażające S. Annę, drugi S. Udalryka kopie, 5 skyczów pomniejszych — Abel z Kainem, Dyanny, 2 batalie i Akademia, 2 skycze potyczki, 1 landszaft z trzodą baranków, portret malarza Mierys malowany przez niego 1 skycz. IPana Pillemana. (Obraz Matki Boskiej wsadzającej do kolebki Dzieciątka Jezus kopie z Carlo Maratti. Portret Króla Stanisława Augusta niedokończony — skycze Chiaro senso. 2 obrazki na blasie N. Panny Częstochowskiej (Bawelnica do przerysowania 8 sztuk płócien gruntowych, 1 sztuka płótna gruntowego 4 łokciowe. 1 kopersztych batalia Konstantyna, ditto Konkluźje. Książka „babienia“ z 24 kopersztychami. Galeria Pamphili z 62 sztukami. 1 Owidius z 150 kopersztychami. Posągi starożytne w 162 kopersztychach. Enalogia (!?) Bożków przez Sandrota po niemiecku. Galerii Farnese w 20 sztukach, Galeria Rubensa w 12 sztukach do plafonów. Horatii Flacci. Książka emblematyczna. Coraz-ziego Korygatury (!) — kopersztychów 22. Kopersztychów Pana le Brun do fabryki obiciowych. Cesare Ripa książka allegoryczna. 1 książka Medalle tłumacząca. Landszafty przez Brughel'a sztuk 34. Książka do perspektywy po niemiecku. Książka perspektywów ogrodowych sztuk 40. Książka architektoniki przez Vignola. Kalendarz niemiecki herbiarski. Dzieło ornamentów przez Arbertalli sztuk 22. dzieło IPana Coppel z 76 kopersztychami. Landszafty różnych autorów z 19 kopersztychami. Portrety różnych autorów z 16 kopersztychami, książka pod literą A z 106 kopersztychami. Tytiana kopersztychy 4, książka pod literą B z 72 kopersztychami. Dzieło Bergmillera z 5 kopersztychami. Dzieło Karpoforo Tencalla z 10 kopersztychami. Psyche pod literą C — z 19 kopersztychami. Ołtarzów z 6 kopersztychami — Plafonów P. Le Brun — z 11 kopersztychami. Vessaly książka anatomiczna. Kopersztychów Augsburgskich sztuk 28. Preslera początki dla rysujących kopersztychów 18. Trofeuszów sztuk 17. psów sztuk 7. ptactwa kopersztychów 8. zmysłów 5 (pięć?), portretów pod literą D — sztuk 12. Kopersztychów różnego gatunku — sztuk 543, rysunków rozmaitych figur nawięcej do teatralnych dekoracji — sztuk 110. Rysunków 8 sztuk, arabesko capryscii 4. Myśli i różne kompozycje kryślone dla nauki przez urodzonego Imci Pana Plerscha. Sprzęty malarskie jako to mulbraty, palety, 2 pendzle etc. Wzór kompasu do figur parabolicznych, obrazów, kopersztychów, rysunków, księga z nitami. 13 sztuków marmuru francuskiego (?) połamanego w tabliczkach — 2 kawałki małe marmuru zielonego, 4 flizy marmuru szwedzkiego, 3 postumenty popsute. 4 karcarty (?) 7 sztuk marmuru polskiego krakowskiego i checińskiego z kilku sztukami nieużytecznymi.

Dworek na Muranowie murowany z wozownią, stajnie, studnia i ogród owocowy i warzywny przy nim oceniony na 128.000 zł. p.

Bacciarelli był dłużny — 360 zł podług karty z r. 1780. 18. III.

wydał Euzebiusz Łopaciński

R É S U M É S

JAN BIAŁOSTOCKI: LA HARPE DE DAVID ET LE MARTEAU DE TUBALCAÏN

Dans la Bible du 2-e quart du XII-e siècle, qui se trouvait jusqu'à la seconde guerre mondiale dans la Bibliothèque du Séminaire de Płock, on voit une miniature adonnant le commencement du Psautier. Elle représente le roi David jouant de la harpe, accompagné de trois autres personnages, dont un joue des clochettes, un autre bat l'enclume, un troisième tient dans ses mains un objet difficile à identifier. David et le joueur des cloches occupent la partie supérieure de l'image, tandis que les deux autres personnages sont situés dans sa partie intérieure. On a jugé ceux-ci éléments d'une scène de genre, qui eut représenté un atelier d'orfèvre.

L'auteur tâche de prouver, qu'il s'agit dans le cas de cette miniature d'un „concert“, ce serait la scène traditionnelle de David jouant, entouré de musiciens. La composition étonne par son caractère inaccoutumé, le roi étant privé de sa place habituelle au centre de l'image. L'homme qui bat l'enclume paraît être le fameux inventeur de la musique selon la Bible — Tubalcaïn. On voit donc outre David: un représentant de la musique (Tubalcaïn), une figure allégorique (avec des clochettes, cf. Chartres, Laon) et un personnage jouant de la „syrinx“ ou d'un instrument à percussion difficile à déterminer.

La composition étrange du „concert“, la part bizarre qui pourrait y être jouée par le batteur de l'enclume, s'il s'agissait d'une scène réelle, nous permet d'attribuer l'oeuvre en cause à un miniaturiste d'un centre périphérique. Les manuscrits enluminés et les ivoires lui servirent de sources d'inspiration; il formait à l'aide des éléments empruntés un ensemble nouveau, privé de sens du réel, mais doué d'une ambiance vraiment musicale. Les musiciens semblent être représentés au moment où l'un d'eux a sonné le ton et les autres l'écoutent attentivement pour accorder les instruments.

Un certain primitivisme, le manque de conséquence dans la juxtaposition des éléments de l'image, une certaine force d'expression naïve, confirment la supposition exprimée déjà, que la miniature fut exécutée en Pologne.

PROF. F. DETTLOFF: GUY STOSZ A-T-IL EXÉCUTÉ L'AUTEL DE SCHWAZ?

Prof. F. Dettloff discute la manière dont M. S. Szymański a interprété une note archivale, signée par Guy Stosz, qui date de 1503 et se rapporte à l'exécution de l'autel de Schwaz (B. H. S. K. 245—256). M. S. Szymański, faute de bien comprendre cette note, écrite en vieil allemand, soutient, que Guy Stosz ne fit que contracter l'exécution d'un autel à Schwaz, qu'il n'exécuta jamais. M. F. Dettloff rectifie la fausse interprétation de M. Szymański, en démontrant que cette note est l'acquit d'une somme reçue par Guy Stosz pour une oeuvre déjà exécutée. M. F. Dettloff publie la reproduction de deux statues provenant de l'église de Schwaz, incorporées actuellement dans la collection Colli d'Innsbruck. Le style de ces sculptures est celui du retable de Notre Dame de Cracovie, ce qui permet de les attribuer à Guy Stosz.

Z. ŚWIECHOWSKI: LES PEINTURES DES AUTELS DE KALISZ, DE KOŚCIAN ET DE SULECHÓW EN RAPPORT AVEC LE PROBLÈME DU MAÎTRE DE GOŚCISZOWICE

L'auteur conclut que l'autel de Kalisz provient sans doute de l'atelier du Maître de Gościszowice. Les différences entre cet autel et le polyptyque de la Légende de S-te Catherine d'Alexandrie, contredisent la thèse jusqu'à présent acceptée, qui attribue les deux ouvrages au même peintre.

La comparaison de l'autel de Sulechów avec les ouvrages incontestables de l'atelier du maître silésien, confirme la supposition de sa provenance de cet atelier. L'analyse des peintures de Kościan a donné un pareil résultat. Jugeant d'après le style de ces trois créations, on parvient à la conclusion que l'autel de Kalisz en est chronologiquement le dernier. Il fut exécuté après 1507. Il faut donc nier son caractère exemplaire à l'égard des autres ouvrages en cause.

Les recherches dans le domaine de la généalogie du style ont démontré l'existence des rapports étroits entre l'atelier du Maître de Gościszowice et celui de Michel Wolgemut. Ils ne se laissent pas expliquer par le seul emploi des cales grafiques, usitées souvent dans l'atelier du maître nurembergeois, mais aussi par le séjour du Maître Silésien à Nuremberg. Ces relations expliquent les échos de l'art néerlandais, sensibles dans les polyptyques de Kalisz et de Sulechów.

Le caractère anonyme et collectif du travail aux ateliers des peintres du Moyen Age ne permet pas d'avancer rien de certain sur l'organisation de l'atelier du Maître de Gościszowice. Il appartient au déclin de la période gothique et ne s'approche que par quelques traits superficiels à l'art de la Renaissance.

STANISŁAW WILIŃSKI: PORTRAIT SÉPULCRAL EN GRANDE POLOGNE

L'article traite de portraits sépulcraux du XVII-e et XVIII-e s., qui jusqu'à présent ont été négligés par notre littérature scientifique.

Le matériel documentaire examiné n'embrasse que le territoire de la Grande Pologne. Une collection de 25 portraits sépulcraux, rassemblés à l'exposition du „Portrait polonais du XVII-e et XVIII-e s.“, qui eut lieu l'année passée au Musée de la Grande Pologne à Poznań, sert de base aux recherches. Cette collection, qui se compose de spécimens le plus caractéristiques fut complétée par l'inventaire de portraits sépulcraux conservés aux églises de Poznań. Les recherches sur la genèse et la coutume de portraits sépulcraux ont démontré qu'ils présentent une continuation des épitaphes médiévales modifiées et laïcisées. Ils restent en rapport avec les mœurs de la noblesse et trouvent leur raison d'être dans l'atmosphère des cérémonies funéraires.

Leur usage commence au XVI-e siècle et dure à travers les deux siècles suivants. Le plus grand nombre en provient de la 2e moitié du XVII-e s.

Depuis l'antiquité, qui nous a laissé le portrait de Faïum, ce genre d'objets d'art n'est connu que sur le territoire historique polonais, hors duquel on ne les rencontre guère.

Leur but essentiel a été de fixer fidèlement les traits du défunt sur un fond qui en assurerait la durabilité.

L'état heureux de conservation, de même que la quantité de portraits conservés, doivent être attribués au matériel qui servait de fond à la peinture. La tôle de zinc ou de plomb prédominant dans la plupart des cas. Les portraits sont peints à l'huile.

L'emploi de la couleur locale caractérise les premiers spécimens; puis le genre évolue vers une manière linéaire et décorative, en développant l'élément pictural; on finit par faire ressortir le relief à l'aide du clair-obscur. Le XVIII-e s. marque une décadence du portrait sépulcral.

Cette production est en général anonyme. Quelques noms nous sont transmis par la gravure contemporaine.

Toutes ces peintures intéressantes non seulement en tant qu'objets d'art. présentent une grande valeur pour l'histoire générale de la culture, les études iconographiques et se prêtent bien aux investigations anthropologiques.

S. M. SAWICKA. LES DESSINS DE JOSEPH WALL AU CABINET DES ESTAMPES DU ROI STANISLAS AUGUSTE PONIATOWSKI

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Université de Varsovie — dont le noyau est formé par l'ancien Cabinet Royal, contient encore aujourd'hui — malgré les grandes pertes subites pendant la II-me guerre mondiale — une précieuse collection de dessins.

Ceux de ces dessins qui ont rapport au Roi, à son goût — reflètent la culture artistique de l'époque: tels par ex. les dessins exécutés pour le Roi même et commandés par lui, les très nombreux projets architectoniques concernant surtout l'activité dans ce domaine à Varsovie — et dans lesquels la part personnelle du Roi n'était pas des moindres.

Joseph WALL, signant aussi Wahl (1754—1798), peintre, boursier du Roi, effectua des dessins et des gravures dont plusieurs furent dédiés à son Illustre Protecteur. Influencés indubitablement par les successeurs de Watteau, exécutés à l'encre de Chine ou à la sépia sur esquisse au crayon ou à la plume — il présentent plus de réalisme documentaire, ils sont plus rudes que ceux de l'école de Watteau, célèbre par la finesse du dessin et les touches de pinceau.

Il se peut que Wall, ayant étudié la peinture à l'atelier de M. Bacciarelli au Château Royal de Varsovie, a pu se mettre en contact avec Jean Pierre Norblin qui arriva de Paris en 1774 appelé par le prince Czartoryski. C'est lui qui a collaboré grandement à l'introduction dans la société cultivée du goût pour les „scènes galantes“ et c'est lui aussi qui a commencé à s'intéresser à la vie du peuple qui l'entourait, aux mœurs et aux types populaires. Cependant Wall ne fut jamais en France et ses premiers dessins de ladite collection datent d'avant l'arrivée de Norblin en Pologne. Ils sont plus raides et moins raffinés, ce que l'on peut facilement constater sur les reproductions données.

Nous choisissons parmi ses œuvres conservés au Cabinet des Estampes un groupe de 6 dessins qui, tout en portant les traits de l'art de cette époque — présentent aussi un caractère documentaire en ce qui concerne la vie et les mœurs contemporains:

Les 6 dessins décrits dans l'article sont les suivants:

1. L'enlèvement du Roi par les confédérés le 3 Novembre 1771.
2. Assemblée sur la Place du Marché de la vieille Cité de Varsovie — signé: J. Wall in. 1772.
3. Diétine à l'Eglise des Augustins (faussement nommé „Fêtes de Bielany“). signé: August 1776.

4. Tardon de Bielany. Signé: Joullette 1776.

5. Fête populaire de Bielany, avec dédicace au roi, signé: J. Wall 1777.

6. Scènes galantes dans le parc. Signé: J. Wahl 1778.

Outre 22 dessins de J. Wall le Cabinet des Estampes possède un Album de gravures à l'eau-forte par le même artiste, contenant 29 pièces, toutes de petites dimensions, une carte avec le titre et une dédicace rimée au Roi, en langue française.

Plusieurs de ces gravures accusent l'influence très prononcée de l'art de Norblin. Toutes sont assez médiocres — bien que par leur caractère, satisfaisant le goût de l'époque, elles représentent bien l'intérêt que l'on portait aux petites gravures, gravées à l'eau-forte — technique préférée et pratiquée alors par de nombreux amateurs de l'art.

Les dessins de Wall présentent un plus grand intérêt tant au point de vue artistique que documentaire.

Z. ŚWIECHOWSKI: MONUMENTS D'ART DE L'ARRONDISSEMENT DE MYŚLIBÓRZ

Le district de Myślibórz, voïevodie de Szczecin, s'étend dans le bassin de l'Odra et de la Warta. De nombreux lacs groupés dans sa partie septentrionale forment un prolongement des lacs de la Poméranie. L'abondance de granit suscita le développement de l'architecture. Lié historiquement avec le duché de la Poméranie jusqu'à la moitié du XIII-me s., ce territoire fut ensuite annexé par les margraves de Brandebourg. Myślibórz et Barlinek reçurent le plan ordinaire de villes brandebourgeoises, tandis que Lipiany gardèrent leur aspect des bourgs slaves.

Les monuments sacrés en granit du XIII s., et du commencement du XIV s. sont les plus anciens du district. Il y en a onze. Les églises de Myślibórz, de Barlinek, Lipiany et Pełczyce, ne se conservèrent qu' en fragments. C'étaient peut-être des bâtiments au plan plus développé, tandis que les églises de Derczewo, Chrapów, Czerników Dalszy, Karsk, Mostków et Nowogródek Pom., abrités entre les anciens murs, représentent le type élémentaire du bâtiment sacré rectangulaire, sans un choeur saillant, transplanté de la Marche de Brandebourg.

Du XIII s. date aussi l'église des Dominicains de Myślibórz un bâtiment en briques, à une seule nef, à huit travées, au choeur polygonal, à la voûte d'arête avec des nervures. Le beau portail profilé avec des rouleaux et des bâtons d'une coupe piriforme, avec une frise en terre cuite, décorée à l'archivolte d'un ornement en forme de vigne et de feuilles de chêne, échappa seul au dépouillement.

Au parterre du couvent ex-cistercien de Pełczyce, fondé vers la fin du XVIII-e siècle plusieurs logis aux voûtes étoilées ont gardés leur caractère primitif. Il ne reste dans les églises du district que quelques fragments insignifiants de la décoration médiévale. Dans l'aile du couvent touchant à l'église se trouvent de belles voûtes „cristal“ de la moitié du XV-e s., dues à l'influence de l'architecture de l'ordre teutonique.

Il faut pourtant nommer les fonds Baptismaux en granit et de nombreuses figures de polyptyques du XV-me s. L'architecture défensive est représentée par les restes des murs, par des bastions cylindriques et des tours quadrilatères sur les portes de ville, à pignons triangulaires, ou sans pignons mais avec une superstructure polygonale. Leurs plus beaux exemples se trouvent à Lipiany.